

Pečman, Rudolf

Musikalisches Schicksalsdrama oder Märchenoper?

In: Pečman, Rudolf. *Beethovens Opernpläne*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1981, pp. [29]-82

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121657>

Access Date: 21. 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.

**Musikalisches
Schicksalsdrama
oder Märchenoper?**

Kurze Zeit später wendet sich Beethoven an den populären Dramatiker *August von Kotzebue* (1761—1819) mit der Bitte, das Textbuch für eine *Attila*-Oper zu schreiben. Es ist merkwürdig, daß Kotzebues künstlerische und politische Orientierung den Meister nicht störte; der Dramatiker hatte sich durch seine Stellungnahme gegen die Französische Revolution und seine unrühmliche Zusammenarbeit mit der zaristischen Polizei mißliebig gemacht und genoß in Wien nicht einmal als Direktor des Hoftheaters einen guten Ruf (dieses Amt bekleidete er bis zum Jahr 1792). Die Zeitgenossen warfen ihm seine ultrakonservative Einstellung vor, in Theaterkreisen galt er als unfähiger Direktor und despotischer Mensch. Die Schauspielerin *Nouseul* beklagte sich beispielsweise darüber, daß Kotzebue keine Ahnung habe, wieviel Zeit nötig sei, um eine Rolle einzustudieren, und der berühmte Akteur *Brockmann* beschwerte sich darüber, Kotzebue behandle die Schauspieler wie Kühe, aus denen er den letzten Milchtropfen pressen möchte.¹⁵ Als Dramatiker war Kotzebue aber beliebt und man spielte ihn unter dem Direktor *Jan Nepomuk Štěpánek* auch am Prager tschechischen Theater in den Jahren 1824—1834.¹⁶ Dieser „*Abenteurer des Theaters*“¹⁷ verfiel schließlich wegen seines charakterlosen Lebenswandels der allgemeinen Verachtung, seine Schriften verbrannten patriotische Studenten auf der Wartburg mit Rute und Zopf als Symbolen der Rückschrittlichkeit (1817) und planten seine Ermordung: im Jahre 1819 erdolchte ihn dann in Mannheim der Student *J. L. Sand*, ein Mitglied der Organisation „*Burschenschaft*“. Kotzebue stand in ideeller

¹⁵) Vgl. Joseph Gregor, *Weltgeschichte des Theaters*, Zürich 1393, S. 511—512.

¹⁶) *Dějiny českého divadla* (Geschichte des tschechischen Theaters), Bd. II: *Národní obrození* (Die nationale Wiedergeburt). Hauptredakteur: František Černý. Redakteur des Bandes: Vladimír Procházka. Prag 1969, S. 100 f.

¹⁷) Léon Moussinac, *Le théâtre des origines à nos jours*. Paris 1957.

Hinsicht Goethe feindlich gegenüber, seine weinerlichen Stücke waren aber als Ausdruck des zeitgenössischen Sentiments sehr beliebt. Goethe bemühte sich, seiner Leistung gerecht zu werden. „*Es ist nicht zu läugnen [..], er hat sich im Leben umgethan und die Augen offen gehabt,*“ sagte der Meister zu Eckermann am Sonnabend den 25. Oktober 1823, und fügte später am Dienstag den 30. März 1824 hinzu, als er von Ifflands und Kotzebues Spielen sprach: „*Man kann aber lange warten, ehe ein paar so populäre Talente wieder kommen.*“ Mit Lächeln bemerkt er, seine Kinder seien „*mit freudeglänzenden Gesichtern*“ gekommen, *weil sie doch einmal sich recht hätten satt weinen können. Gestern* [am Donnerstag den 2. April 1823, Anm. des Verf.] *haben sie diese »Wonne der Thränen« einem Drama von Kotzebue zu verdanken gehabt.*“¹⁸

Beethoven wandte sich an Kotzebue vor allem deshalb, weil er ihn als einen der erfahrenen Theatermänner schätzte, der es in seinen 216 Stücken verstanden hatte, die zur Befriedigung der Hörer führenden Methoden anzuwenden. Außerdem spielte bestimmt auch Kotzebues Popularität eine Rolle (die Charakterdefekte des Schriftstellers durften Beethoven nicht stören). Und wenn er Kotzebue im Jahr 1809 um ein Libretto zur Oper *Attila* ersucht, tut er das nicht etwa, um den angriffslustigen Hunnenkönig zu verherrlichen, der 434—453 herrschte und die Nachbarvölker mit Feuer und Schwert unterjochte. Beethoven sah in *Attila* den moralisch zu verurteilenden Despoten. Die abstoßenden Züge der Hauptgestalt des geplanten Librettos erkennt man in jedem Lehrbuch der Weltgeschichte.

Attila herrschte in der Zeit der Machtkämpfe, die im Römischen Imperium unter Valentinian III. entflammt waren. Das Reich der Hunnen, eines östlichen Reitervolks, erstreckte sich vom Kaukasus bis zum Rhein, von der Donau bis zu den germanischen und polnischen Gebieten. Bald erweckte es die Aufmerksamkeit der Kirche, die sich dafür einzusetzen begann, das Christentum unter den Hunnen zu verbreiten.

Um die Mitte des 5. Jahrhunderts bot Valentinians Schwester Justa Grata Honoria den Anlaß zu einer wesentlichen Änderung der Beziehungen der Hunnen zum Kaisertum. Sie protestierte gegen ihren Ausschluß aus der Thronfolge, gegen die Deportation nach Konstantinopel und das Eheverbot. Honoria beteiligte sich an einer Verschwörung gegen den Bruder (449) und sandte einen Geheimbotsen zu *Attila*, der dem Hunnenkönig Geschenke und ihre Bitte überbringen sollte, sie zu befreien. Zugleich bot sie *Attila* ihre Hand an. Dieser wußte wohl, daß das Römische Reich auf seine Hilfe angewiesen war. Auch die Siege seines Freundes *Aëtius Flavius* (gest. 454) wären ohne die hunnische Hilfe kaum

¹⁸⁾ Johann Peter Eckermann, *Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens*. Einundzwanzigste Originalausgabe. Leipzig 1925, S. 45—46 und 420.

denkbar gewesen. Aëtius und Attila verband ein gemeinsames Ziel: dem Vordringen der Barbarenstämme nach Gallien, Spanien und in die Donau-niederungen Einhalt zu gebieten. Attila erwog die Bedeutung seiner Hilfe für die weströmischen Heere unter Aëtius — und entschloß sich Honorias Angebot um den Preis des Gebietsgewinns anzunehmen. Er verlangte, Valentinian möge seiner Schwester als Heiratsgut Gallien zusprechen, das zum Angelpunkt von Attilas Herrschaft über das Weströmische Reich werden sollte. Durch diese Pläne war Aëtius gefährdet und stellte sich, als Valentinian Attilas Forderung ablehnte, auf die Seite des Kaisers. Der Hunnenkönig brach mit einem gewaltigen Heer in Gallien ein (451) und wollte seine Pläne auf dem Schlachtfeld durchsetzen. Dank seiner diplomatischen und militärischen Kunst gelang es Aëtius die Westgoten mit den übrigen germanischen Stämmen zu vereinigen und das Hunnenheer im Jahr 451 in der „Völkerschlacht“ auf den Katalaunischen Feldern vernichtend zu schlagen.

Aëtius war aus dieser Schlacht als Sieger hervorgegangen, aber schon im folgenden Jahr brach Attila in Norditalien ein, machte Aquileja dem Erdboden gleich und verwüstete andere Städte. Hunger und Pest bedrängten die Hunnen, denen der Kaiser von Ravenna Markianus in den Rücken fiel. Sie mußten aus Italien weichen. Den Rückzug vermittelte Papst Leo I. der Große, der Valentinians Gesandtschaft zu Attila führte, um den Hunnenkönig auf diplomatischem Weg zum Abzug zu veranlassen. Dies geschah und Attila starb bald darauf, im Jahr 453; es hieß, daß sein Tod nach der Heirat mit einem jungen Mädchen erfolgt sei, anderen Quellen zufolge wurde er im Auftrag des Aëtius von einer jungen Frau ermordet. Nach seinem Ableben zerfiel das Hunnenreich.

Ein Jahr später wurde Aëtius fälschlich einer Verschwörung gegen Valentinian beschuldigt, der ihn im Jahr 454 mit eigener Hand tötete.¹⁹

Die Verhandlung über das *Attila*-Libretto zogen sich in die Länge. Kotzebue schob die Arbeit auf. Er war übrigens mit Bestellungen von Opernbüchern überhäuft und beklagte sich, daß er in den Jahren 1815 und 1817 unzählige Briefe bekannter und unbekannter Komponisten erhalte, die Librettos von ihm verlangen.²⁰ Für Beethovens Bestellung fehlte ihm offenbar die Zeit. Der Meister war aber für Attila so eingenommen, daß er das Libretto mit einem Schreiben an August von Kotzebue am 28. Jän-

¹⁹) *Dějiny lidstva od pravěku k dnešku* (Geschichte der Menschheit von der Urzeit bis heute), Bd. II: *Římské imperium, jeho vznik a rozklad* (Das Römische Imperium, seine Entstehung und sein Zerfall). Hauptredakteur: Josef Šusta. Prag 1936, S. 534–536. Leopold von Ranke, *Weltgeschichte*. Bd. 5: *Das Altrömische Kaisertum*. Herausgegeben von Horst Michael. Wien–Zürich–Hamburg–Budapest, undatiert, S. 401–411.

²⁰) Zitiert Ernst Theodor Amadeus Hoffmann in der Rezension von Kotzebues *Opern-Almanach für das Jahr 1815*. Vgl. *E. T. A. Hoffmanns Werke in 15 Teilen*. Berlin–Leipzig–Wien–Stuttgart ²1927, Bd. 14, S. 72 f.

ner 1812 urgierte. Er hatte bereits Kotzebues dramatische Vorwürfe in der szenischen Musik zu den Ruinen von Athen und dem Vorspiel zu König Stephan vertont und nahm an, der Schriftsteller werde seinem Verlangen entsprechen. Beethoven stellt ihm sogar die Wahl eines anderen Stoffes anheim, sagt aber, am liebsten wäre ihm Attila.

Wien, 28. Januar 1812.

„Hochverehrter, hochgeehrter Herr!

Indem ich für die Ungarn Ihr Vor- und Nachspiel mit Musik begleitete, konnte ich mich des lebhaften Wunsches nicht enthalten, eine Oper von Ihrem einzig dramatischen Genie zu besitzen, möge es romantisch, ganz ernsthaft, heroisch, komisch, sentimental sein, kurzum, wie es Ihnen gefalle, werde ich sie mit Vergnügen annehmen. Freilich würde mir am liebsten ein großer Gegenstand aus der Geschichte sein und besonders aus den dunkleren Zeiten, z. B. des Attila usw. Doch werde ich mit Dank annehmen, wie der Gegenstand auch immer sei, wenn etwas mir von Ihnen kommt, von Ihrem poetischen Geiste, das ich in meinen musikalischen übertragen kann. Fürst Lobkowitz, der sich Ihnen hiermit empfiehlt und die Direktion jetzt über die Oper allein hat, wird Ihnen gewiß mit einem Ihren Verdiensten angemessenen Honorar entgegenkommen. Schlagen Sie mir meine Bitte nicht ab. Sie werden mich jederzeit Ihnen aufs höchste dankbar dafür finden. In Erwartung einer günstigen und baldigen Antwort nenne ich mich Ihr Verehrer

Ludwig van Beethoven.“²¹

Kotzebue hat Beethovens Wunsch nicht entsprochen.

Die Frage drängt sich auf, weshalb Beethoven der *Attila*-Stoff am Herzen lag. Den Meister fesselte vor allem das Motiv der dramatischen Vergeltung und moralischen Verurteilung des Despoten. Die Antike stand Beethoven nahe — und auch an einem Stoff aus der Zeit ihres Verfalls konnte er sein Ideal des Herrschers und Heerführers entwickeln. Außerdem erweckte der Hunnenkönig besonders im deutschen Sprachbereich Interesse, das sich schon in den Sagen von *Etzel* (= Attila) niedergeschlagen hatte, dem Abbild des barbarischen Despotismus aus der Sicht der benachbarten germanischen Stämme. Der *Attila*-Stoff erscheint auch in der bildenden Kunst, wie zahlreiche Beispiele, vor allem das Monumentalgemälde *Wilhelm von Kaulbachs* (1805—1874) Die Hunnenschlacht für das damalige Neue Museum in Berlin, beweisen.

Es ist allerdings auch möglich — und diese Hypothese habe ich zum

²¹) Vgl. Emerich Kastner, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe*. Völlig umgearbeitete und wesentlich vermehrte Neuausgabe von Julius Kapp. Leipzig ²1923, S. 208—209.

erstenmal in meinem Buch *Beethoven dramatik* (Beethoven, der Dramatiker), Hradec Králové 1978, ausgesprochen —, daß Beethoven diesen Stoff über das bekannte Libretto *Ezio* (= Aëtius) kennengelernt hat, dessen Autor niemand Geringerer war als *Pietro Bonaventura Metastasio* (1698—1782).²² Außerdem behandeln die Opern von Auletta, Galuppi, Gluck, Graun, Händel, Hasse, Porpora, Alessandro Scarlatti und Traëtta dasselbe Thema. Besonders Glucks *Ezio* (Uraufführung Prag 1750) und die ältere Version Händels (Uraufführung 1732, Londoner „King's Theatre“, Haymarket) waren Beethoven wahrscheinlich zugänglich. Metastasios Libretto war in Beethovens Zeiten typologisch veraltet, ging mit den geschichtlichen Tatsachen frei um²³ und stellte stereotype Motive heraus (beispielsweise die Liebe der Onoria-Honoria zu Ezio-Aëtius, obwohl Honoria um Attilas Neigung geworben hat, u. a.).

Wenn Beethoven ernsthaft an die Vertonung des Attila-Stoffes dachte, bewegten ihn dazu vor allem ideelle Gründe. Außerdem liebte er das Monumentale, und Momente heroischer Großartigkeit versprach das Textbuch in Hülle und Fülle. In Metastasios *Ezio* konnte ihn die schematische Zeichnung der Gestalten und ihrer Beziehungen aber kaum begeistern: der italienische Dichter erfand beispielsweise Ezios Geliebte Fulvia, die Tochter des römischen Patriziers Massimo, während Honorias angebliche Liebe zu Ezio zu kurz kommt; Valentinian verwandelt sich in einen barocken gütigen Herrscher, der im Finale die Hände Ezios und Fulvias ineinanderlegt, usw.²⁴

Metastasios Held ist also der Heerführer Ezio, und seine privaten Liebeshändel, die von den weltgeschichtlichen Beziehungen zwischen Rom und dem Hunnenreich nur „gerahmt“ werden. Beethoven wollte offenbar im Laufe des dramatischen Geschehens eine Wandlung Attilas darstellen, der aus dem Verbündeten Valentinians zu dessen Gegner wird; auch das Verhältnis des Aëtius zu Attila ändert sich. In diesen Absichten erblicken wir schon Momente eines neuen Librettotyps, zu dem sich auch Beethoven schließlich durchgerungen hätte — er lebte doch in einer Zeit, als die opera seria der Vergangenheit gehörte . . .

Es ist auch nicht ausgeschlossen, daß Beethoven das *Attila*-Drama des *Zacharias Werner* (1768—1823) kannte, das damals auf den europäischen Bühnen Erfolge feierte und in gedruckter Fassung zur Verfügung stand. Es erschien im Jahr 1808 in Berlin in der Kommission der Realschulbuchhandlung, zehn Jahre später in der Gesamtausgabe der Schauspiele Werners („Theater“ von Friedrich Ludwig Zacharias Werner, Wien 1818, Bd. V. Im Verlage bey Leopold Grund).

²²⁾ Vgl. *Opere del signor abate Pietro Metastasio*. Bd. II, London 1784, S. 125—197.

²³⁾ Vgl. Rudolf Pečman, *Josef Mysliveček und sein Opernepilog*. Brünn 1970, S. 114.

²⁴⁾ Peter Czerny, *Opernbuch*. Berlin 1961, S. 86—89.

Werner gab seinem *Attila* den Untertitel „Romantische Tragödie in fünf Akten“ und baute das Drama im großen und ganzen nach den historischen Ereignissen auf, die sich auf Attilas Kampf gegen Rom bezogen. In den Bereich der dramatischen Freiheit gehört eine Reihe erdichteter Gestalten und Ereignisse. Attila, der Hunnenkönig, schwört bei dem germanischen Gott Wodan, als dessen Willensvollstrecker („*Geißel Gottes*“) er das Schwert schwingt, macht die Stadt Aquileja dem Erdboden gleich und tritt als Träger der Idee auf, der Heerführer habe das moralische Recht, Siege zu erringen. Attila ist Richter mit Zügen orientalischer Schlaueit. Die burgundische Prinzessin Hildegunde, derer er sich bemächtigt hat, täuscht ihm Liebe vor, trachtet aber nach seinem Leben (sie reicht ihm im 3. Akt Gift) und ermordet ihn später, um ihren erschlagenen Liebhaber Walther zu rächen. Wirksam sind die Szenen der Unterredung Attilas mit seinem einstigen Freund Aëtius, der ihm nun im Feld gegenübersteht. Ideen stoßen auf Gegenideen — eine Art Wiedererweckung der Verfahren des französischen klassischen Dramas. In Aëtius findet der Hunnenkönig einen starken Gegenspieler, der die Rolle von Attilas alter ego spielt. Das Stück ist symmetrisch gebaut — neben den Szenen der Hunnen, bzw. ihrer Vertreter, stehen die Parallelszenen der Römer. Symmetrisch entwickeln sich auch die beiden weiblichen Hauptgestalten, Hildegunde und Honoria Augusta. Hildegunde ist Heidin, Honoria bekennt sich zum christlichen Glauben. Attila macht über Honoria seine Ansprüche gegen Rom geltend. Weder Hildegunde noch Honoria sind aber echte dramatis personae. Hildegunde haßt Attila so tief, daß sie fast pathologische Züge annimmt, als sei ihr Handeln von dämonischen Kräften bestimmt. Honoria, die historisch gesehen eine ungemein aktive Frau gewesen sein muß, tritt in Werners Drama nur als ideelle Trägerin der Liebe auf, als Attilas „*geistige Braut*“, die ihn schon zu lieben begann, ehe sie ihn erblickte, und wird zur Mittlerin der Aussöhnung des Hunnenkönigs mit Bischof Leo, dem römischen Kirchenfürsten. Zur Begegnung Attilas mit Leo kommt es auf Honorias Betreiben, ohne reale Motivierung, knapp bevor der Hunne von der haßerfüllten Hildegunde gefällt wird. Die freie Erfindung dramatischer Begebenheiten im historischen Rahmen müßte nicht unbedingt stören, die künstlerische Wahrheit ist ja mit der historischen Wahrheit nicht identisch; was vor allem stört, ist die Tatsache, daß Werner eher ideologischer Herold als Dramatiker ist. Seinen Entwurf führt er zu Ende, aber Attilas jäher Tod vereitelt alles. Werners *Attila* vereinigt Züge der historischen Tragödie mit Verfahren der didaktischen Poesie. Die Handlung und ihre Motivierung spielen sich in einer Art mystischem Nebel ab. Ein Drama im Shakespearschen Sinn ist *Attila* nicht, spiegelt aber die Sehnsucht der früher Romantiker nach der Beschwörung alter Zeiten im Lichte einer besonderen Religiosität.

Mit dem *Attila*-Stoff befaßte sich Beethoven verhältnismäßig lang, zumindest in seinen künstlerischen Plänen. Noch im März 1825, also mehr

als dreizehn Jahre nachdem er Kotzebue um das Libretto ersucht hatte, bespricht der Meister den Stoff mit dem Dichter und Musikkritiker *Ludwig Rellstab* (vergl. S. 114). Dieser machte Beethoven auf das Nibelungenmotiv der Szene von Attilas Hochzeitsmahl aufmerksam, und mochte dabei auch an die dramatische Bearbeitung *Corneilles* aus dem Jahr 1667 „*Attila, Roy des Huns*“ denken (vgl. Anm. 114, S. 115).

Sehr ärgerlich war L. v. Beethoven über ein Textbuch, das lange in den Sammlungen des Bonner Beethoven-Hauses lag und erst im Jahre 1937 entdeckt wurde. Der Bonner Ordinarius für Musikwissenschaft, *Ludwig Schieder*, berichtet darüber in der Studie *Ein unbekannter Opernentwurf für Beethoven*, die im Neuen Beethoven-Jahrbuch (VII, 1937, S. 32—36) abgedruckt wurde. Beethoven fand die Beschränktheit des Textes lächerlich. Er heißt *Erstgeburt: Theodor und Emilie*, und entstand im Juni 1810 in Wien. Autor war ein nicht näher bekannter Doktor *Hellmuth Winter*, der das Libretto am 10. Juli desselben Jahres der k. k. Direktion des Wiener Hoftheaters überreichte und ein Honorar von tausend Dukaten Wiener Währung forderte. Winter wünschte, daß die Rollen der künftigen Oper mit den besten Kräften zu besetzen sind. Beethoven, der Komponist seines Textes, sollte zweitausend Dukaten brutto erhalten, ein Viertel davon zu Gunsten des Theaters. Winters Vorsorge ging in alle Einzelheiten: Beethoven war verpflichtet, das Libretto im Druck erscheinen zu lassen und dem Portraitmaler *de Caro*, der Winters Bildnis (offenbar für das Innentitelbild des Textbuches) zu malen hatte, achtzig Dukaten Honorar auszuzahlen. Auch sollte der Komponist dafür sorgen, daß der Autor zwölf Exemplare seines Librettos (aus der Leipziger Buchhandlung und dem Verlag des Herrn *Gräff*), auf Velinpapier und in wertvollem Safianleder mit Marocain gebunden, erhält; Winter wollte sie allen Höfen Europas mit Begleitschreiben senden. Beethoven schrieb er einen undatierten Brief, der den Verdacht des Größenwahnsinns begründet: Seine (Winters) „*neue Singtrauer-Spiel-Schöpfung*“ besitzt die Form einer Tragödie, die Beethoven den „glänzendsten Weg zur Unsterblichkeit“ bahnen wird, weil der Komponist alle Arten der Leidenschaft vertonen kann, die einerseits selbständig, andererseits in ihren gegenseitigen Beziehungen traktiert werden. Winter meint, daß sein Text durch tiefgründig modellierte Charaktere der handelnden Personen hervorragend, daß es ihm gelungen ist, eine echt tragische Handlung mit „genialischen“ Dialogen zu schaffen, die auf den Grundsatz der sich schrittweise vertiefenden Zeichnung der Leidenschaften aufgebaut sind. Ähnlich verhalte es sich — nach Ansicht dieses Autors — mit den Monologen [...] und Beethoven müsse sich geehrt fühlen; das neue Libretto biete ihm eine große künstlerische Aufgabe, durch deren Meisterung er die Allmacht seines Talents unter Beweis stellen könne. „*Welche Lorbeeren! Welcher ewige Ruhm!*“ erwarten Beethoven, der zum „*Schöpfer einer neuen Bahn*“ werden muß!

Wie sah nun dieses Machwerk aus, das Beethoven den „glänzendsten Weg zur Unsterblichkeit“ bahnen sollte? Es war ein Sammelsurium von Trivialitäten, dessen Autor sein dramatisches Können stark überschätzte. Es versuchte im Stil der damals modischen, sogenannten Schicksalstragödie zu schreiben; wir werden diesen Begriff im Zusammenhang mit Müllners Drama *Die Schuld* charakterisieren (vergl. S. 56f.), das Beethoven vertonen wollte.

Wenn man den erhalten gebliebenen dritten Akt von Winters Text liest, kann man sich kaum eines peinlichen Eindrucks erwehren:

Als Einleitung soll eine „*Trauer- und Verklärungs-Symphonie*“ erklingen, zur Darstellung des Zustands intensivster Leidenschaft, aber mit Totengeläute im Unterton. Der Hörer muß erschüttert sein, wie der Komponist den Untergang der kämpfenden Leidenschaften auszudrücken versteht. Nach der einleitenden Musik entwickelt sich die Handlung; sie spielt sich in der Wohnung des Malers Weiß ab. Emilie, von ihrem Geliebten Theodor verlassen, erwartet ein Kind. Totenbleichen Antlitzes ruht sie auf der Chaiselongue, klagt das Schicksal an, das ihren Lebensplan vernichtet hat, und schlummert dann sanft ein — im Traum sieht sie Theodors Gestalt. Emilie erwacht und faßt blitzschnell den Entschluß Selbstmord zu verüben. Sie ergreift die Pistole, ruft „Gott sieh' herab! Erbarmen meiner Seele!“ und eilt in das Nebenzimmer. Von ferne ertönt die Stimme des Nachtwächters, der die zweite Stunde nach Mitternacht ausruft. Ein Schluß fällt, nach einem Augenblick des Schweigens betritt der Nachtwächter mit brennender Fackel den Raum, erblickt Emilies Abschiedsbrief, läuft zum Haustor und singt eine Arie, die Polizei müsse in das Haus des Grauens kommen und das Gericht möge sich mit dem ganzen Fall befassen.

Im nächsten Auftritt erscheint Theodor, eingehüllt in einen langen Mantel. Im Monolog schildert er seinen unseeligen geistigen Zustand, und singt eine Arie vom fürchterlichen Schicksal.

Der dritte Auftritt spielt sich in der nächtlichen Stadt ab. Nachtwächter, Kommissar, Gerichtsdiener und Soldaten singen über den Selbstmord Emilies, der gerade in der Neujahrsnacht geschah, die doch alle Menschen feiern. Von weitem ertönt der Lärm des Neujahrstrubels, dumpf dröhnen die Glocken. Plötzlich tritt Stille ein, die nur von Kirchengesang und Orgelspiel unterbrochen wird. Kommissar und Nachtwächter sind von der Schönheit der Kirchenmusik begeistert und lauschen ihr mit aufgerissenen Augen. Der Maler Weiß, Vater der unglückseligen Emilie, erscheint. Er ist offenbar wahnsinnig geworden. Der Nachtwächter und der Kommissar versteinern förmlich, als sie sein wirres Selbstgespräch hören... Still und weich klingt die Kirchenmusik, die nun die Szene beherrscht.

Der letzte Auftritt führt uns auf den Friedhof. Der Totengräber hebt Emilies letzte Ruhestätte aus und singt eine Arie, daß alle sterben müssen,

aus Staub sind und zu Staube werden. Der wahnsinnige Maler stürmt auf den Friedhof, stammelt seinen einsamen Monolog und sinkt am Rand des Grabes nieder. Nachtwächter und Kommissar erscheinen und sinnieren über die letzten Dinge des Menschen. Die nun einsetzende „stürmische Symphonie“ kündigt den Eintritt der Gerichtsdiener und Soldaten an, die den Schlußchor anstimmen: „O Schreckensnacht noch nie erlebt! — Für die sich Rach' und Straf' verwebt — durch Leidenschaft der Liebe.“

Bei näherem Zusehen findet man in diesem Erzeugnis Gemeinplätze, die an Stellen in Dramen Shakespeares und Schillers erinnern sollen. Der Verfasser hat aber vollkommen versagt und die „Schicksalstragödie“ schlug zur Parodie um, die sogar eine Art ungewollten Zauber nicht entbehrt. Beethoven konnte Winter natürlich nicht ernstnehmen und wenn er in einem Schreiben vom 20. Mai 1811 an die Leipziger Verleger Breitkopf & Härtel von „*Armut des Geistes*“ sprach (Kastner, S. 190, Brief Nr. 273), dann hatte er wohl auch das Libretto des Doktor Hellmuth Winter im Sinn. Beethoven ist entschlossen: Nein, mit den Wiener Dichtern wird er niemals an einer Oper zusammenarbeiten! In demselben Jahr beschwert er sich gegenüber dem Fürsten *Ferdinand Pálffy* (1774 bis 1840), dem Direktor des Hoftheaters: „*Es ist so schwer, ein gutes Buch zu finden für eine Oper; ich habe seit etwelchen Wochen nicht weniger als 12 u. m. gl. zurückgegeben.*“²⁵ Natürlich hat Beethoven damit auch Winters Libretto gemeint.

Im Jahr 1810 oder in den folgenden Jahren soll sich Beethoven mit der Absicht getragen haben, eine Simson-Oper zu schreiben. Es handelt sich allerdings eher um einen Oratorienstoff aus dem Alten Testament (Ri 13, 1—16, 31). Der Name Simson (= Sönnchen, sonnenhaft) gehört einem der vornehmsten israelitischen Richter, dem Sohn Manues aus dem Geschlechte Dans. Der Engel des Herrn sagte Simsons Geburt voraus. Er sollte ein Nasir Gottes werden: „All die Tage seiner Weihe ist er Jahwe geheiligt (Nu 6, 8). Ja, Simson war Gott geweiht (Ri 13, 2—24) und durfte zum Zeichen dessen nicht die Haare scheren. Er war dazu bestimmt, Israel aus der Knechtschaft der Philister zu führen. Als er herangewachsen war, gab ihm der Geist des Herrn ein, das Werk der Befreiung anzutreten. Simson jedoch erlag der geschlechtlichen Begierde und verlobte sich gegen den Willen der Eltern mit einem philistinischen Mädchen aus Timna. „Simsons Frau aber wurde dem Gefährten gegeben, der ihm als Ehrengeselle gedient hatte.“ (Ri 14, 20.) Simson rächte sich, indem er die Ernte der Philister in Brand steckte. Als sie zur Vergeltung die Israeliten angriffen, kamen diese überein, Simson dem Feind auszuliefern und taten dies. Simson überkam jedoch der Geist des Herrn, er befreite sich von seinen Fesseln, tötete mit einer Eselskinbacke unzählige Feinde und

²⁵) Kastner, ebd., S. 195. Ein Brief vom 11. Juli 1811, als dessen Empfänger fälschlicherweise Fürst Esterházy angegeben wurde.

schlug den Rest in die Flucht. In seiner Tat erblickte er das Werk Gottes: „Du hast diesen großen Sieg durch die Hand deines Knechtes gewirkt,“ betete er (Ri 15, 18). Erst dann anerkannten ihn die Israeliten als Befreier und Richter. Simson vollbrachte Heldentaten, unterlag aber allzu häufig der Unzucht. In Ghasa schlief er mit einer Dirne, die ihn verriet. Schon glaubten die Philister, Simson in der Hand zu haben: er aber hob um Mitternacht das Stadttor aus den Angeln und trug es auf den Gipfel des Berges gegenüber Hebron. Nach einiger Zeit verliebte er sich in eine Frau namens Delila. Die Philister überredeten sie, ihm zu entlocken, woher seine gewaltige Kraft stamme. Delila erkundete, daß sie ihm Gott verliehen habe. „Das Schermesser ist nie über mein Haupt gekommen,“ sprach Simson zu ihr, „denn ein Nasir Gottes bin ich vom Mutterschoße an. Wenn man mich scherte, dann würde ich meine Kraft verlieren und wie alle Menschen werden.“ (Ri 16, 17.) Delila verriet Simson für einen Silberschatz, schläferete ihn ein und rief einen Bader, der sein Haupt kahlschor. Die Philister nahmen Simson gefangen, blendeten ihn und machten ihn zum Sklaven, der „im Gefängnis die Mühle drehen“ mußte (Ri 16, 21). Nach geraumer Zeit, am Festtag des Gottes Dagon, stellten die Fürsten der Philister Simson allem Volke zur Schau. Im Gefängnis hatte sich aber das Haupt des Blinden wieder mit üppigem Haarwuchs bedeckt. Nun bat er in den Dagontempel geführt zu werden. Dort angelangt, flehte Simson Gott an, er möge ihm noch einmal übermenschliche Kräfte verleihen, umarmte die Stützpfeiler des Tempels, riß sie ein und begrub unter den Trümmern des Heiligtums mehr als dreißigtausend Philister. Simson selbst starb den Heldentod und seine Freunde bestatteten ihn im Grab seines Vaters Manue.

Über Beethovens Absicht diesen Stoff zu vertonen war lange nichts Näheres bekannt. Erst im Jahr 1908 fand Wilhelm Altmann einen Brief des Tenors und Gesangslehrers Wilhelm Ehlers (1774—1845), den Goethe als Liederkomponisten schätzte. Ehlers richtete ein Schreiben an den Musikverlag Schott's Söhne in Mainz und erwähnte dort Beethovens neue Oper Simson:

„Herren B. Schott und Söhne in Mainz.
Wohlgeborene Herren!

Habe die Ehre Ihnen anliegend das Buch der Beetvowschen // Oper: Simson etc. in 1 Act zu Ihrer Ansicht zu übersenden und Ihnen die Bedingungen der Uebernahme des Werkes in den Verlag hiemit bekannt zu machen. Ihrem geehrten Wunsch, Ihnen die Partitur zu übersenden, kann ich deswegen nicht Genüge leisten, weil /ich/ noch einige Stunden mit Ausfeilen der Textunterlage zu thun haben werde und ohnedem meine Zeit diesen Augenblick sehr beschränkt ist und weil, sobald Sie meine Bedingungen nicht annehmen, ich gesonnen bin, das Manuskript einigen andern Verlegern, die darnach großes Verlangen tragen, zu überlassen.

Nun erlaube ich mir über den Werth des Werkes zu bemerken, daß es von dem hiesigen Kapellmeister Herrn Ritter (Peter Ritter, geb. 1763, ursprünglich Violoncellist, seit 1803 Kapellmeister in Mannheim; Anm. W. A.), Herrn Musikdirektor Frey (+ 1832 als Hofkapellmeister in Mannheim, Anm. W. A.) (letzterer Schüler von Beethoven) und Herrn Kapellmeister Guhr (Karl Wilh. Ferd. Guhr, geb. 1787, † 1848, seit 1821 Kapellmeister in Frankfurt a. M.; Anm. W. A.) aus Frankfurt a. M., welcher hier wie in Heidelberg einige Zeit verlebte, als echt Beethov'sches Werk anerkannt und in Vereinigung mit der hinzugefügten neuen Handlung als äußerst effektiv für die Darstellung auf dem Theater aprobt /! / wurde, wovon Sie sich selber überzeugen werden. Der Wert dieses musikalischen Produktes wird jetzt um so mehr erhöht sein, da mein Freund Beethoven gestorben ist und diese Oper aus seinen früheren Jahren — 1810 — herrührt, wo bekanntlich Beethoven noch sein volles Gehör hatte und deshalb hinsichts des Melodienreichtums mehr leisten konnte als in späteren gehörlosen Jahren. Durch den Ihnen bereits mitgetheilten eigenhändigen Brief Beethovens werden Sie ersehen haben, daß ich der Eigentümer dieses Werkes bin und deshalb auch das Recht habe, es dem Verlag zu übergeben. Es würde daher schon zu Ihrer und meiner Legitimation sachdienlich sein, wenn sie Beethovens Brief als Facsimile der Partitur vordrucken ließen, um so dem musikalischen Publikum die eigenen Schriftzüge unsers deutschen Meisters Beethovens von Angesicht zu bringen. Nach diesen vorausgeschickten Bemerkungen bin ich so frei, Ihnen rücksichtlich des Verlags folgende Propositionen zu machen.

1. Sie zahlen mir für die erste Auflage des Werkes, wovon Sie nicht mehr als tausend Exemplare abdrucken lassen dürfen, die Summe von einhundertundfünfzig Karolin.
2. Sie haben das Recht, die Exemplare dieser ersten Auflage auf dem ganzen Kontinent zu versenden.
3. Sollten Sie jedoch, woran ich nicht zweifle, Exemplare nach England, Amerika (wo bekanntlich Beethoven seine größten Verehrer hat) etc. versenden, so geben Sie mir eine Gratifikation von 33 Prozent.
4. Für die zweite und jede weitere Auflage zahlen Sie mir die Hälfte obgenannten Honorars mit fünfundsiebenzig Karolin, in der Art, daß Sie ohne meine Genehmigung keine neue Auflage redigiren.
5. Dagegen verspreche ich Ihnen, daß, soviel in meinen Kräften steht, ich Sie vor jedem Nachdruck bewahren werde.
6. Zugleich erteile ich Ihnen die Befugnis, aus der ganzen Oper einen Klavierauszug fertigen zu lassen und behalte mir nur eine Vergütung von sechzehn Prozent vor.
7. Sie sind und bleiben ausschließlicher Verleger dieses theatralischen

Werkes, und ich mache mich verbindlich als Mann von Wort, die Oper weder vor- oder nachher irgend jemand mitzuteilen. Da aber

8. Herr Kapellmeister G u h r die Oper geprüft und sie sobald aus möglich zur Aufführung in F r a n k f u r t bringen möchte, d. h. gegen ein dafür zu zahlendes Honorar, so setze ich Sie davon in Kenntnis und schlage Ihnen vor, das Honorar unter uns zu teilen, damit Sie auch nicht den geringsten Schaden dabei haben. Sie werden um so weniger Anstand nehmen, wenn ich dem Verlangen des Herrn Kapellmeister G u h r entspreche, weil die Oper dadurch an Celebrität gewinnt und ein größerer Absatz in der musikalischen Welt zu erwarten ist.

Diese Bedingungen werden Ihnen nicht unbillig scheinen, wenn Sie mit mir erwägen, daß die Druckkosten — nach Art der französischen Opernpartituren pro 150 Seiten von mir vorausberechnet — höchstens fünfzig Karolin betragen können; rechnen Sie dazu mein Honorar von 150 Karolin, so würden die Unkosten zweihundert Karolin betragen. Wenn wir annehmen, daß jedes Exemplar nur (nach Abzug der Rabats für Kunst- und Musikhändler) zu zwei Karolin verkauft wird, so werden Sie bei einem vorläufig zu erwartenden Absatz von sechshundert Exemplaren (deren Absatz bei der jetzt so großen Zahl der Verehrer B e e t h o v e n s ein Leichtes sein muß) auf dem Kontinent, die Summe von zwölfhundert Karolin erzielen, mithin einen reinen Gewinn von tausend Karolin haben. Ferner bleibt Ihnen das Recht — wogegen ich mir jedoch sechs Freiemplare erbitte —, noch ehe Sie die Exemplare in die Welt schicken, sie allen Theatern anzutragen, wo Sie das von Ihnen selbst zu bestimmende Honorar um ein sehr Bedeutendes erhöhen zu können befugt sind; denn wenn es meine jetzt so sehr beschränkte Zeit in diesem Augenblicke gestattete, so würde dieser Weg noch einmal so lucrativ für mich sein.

Noch möchte ich dieses hinzufügen: daß Ihnen gewiß bekannt ist, welche ausgezeichnete Verehrer B e e t h o v e n in E n g l a n d hat und welche günstige Aufnahme ein noch unbekanntes Werk B e e t h o v e n s in E n g l a n d, I r l a n d etc. finden würde. Da ich deutsche Verleger, namentlich C r a m e r persönlich kenne, so hindert mich bloß der längere Zeitaufwand, diesen Weg, der für mich gewiß der vorteilhafteste sein würde (da die deutschen Honorare mit den englischen nicht in Vergleich zu stellen sind), einzuschlagen.

Ich zweifle daher nicht, daß Sie diese Bedingungen eingehen werden, nur wünsche ich zu Ihrem eigenen Vorteil, daß die Sache sobald wie möglich bewerkstelligt werden möchte, indem das Andenken B e e t h o v e n s durch seinen erst kürzlich erfolgten Tod noch in der frischen Erinnerung der musikalischen Welt lebt. Ich ersuche Sie dieserhalb ergebenst mir sobald als möglich bestimmt zu schreiben, ob Sie meine Vorschläge annehmen oder nicht. Im ersten Falle würde ich dann sogleich nach M a i n z kommen, um das Geschäft mit Ihnen in der festen Form zu schließen. Bin

später — in meiner Ferzialzeit — erbötig, damit das Geistesprodukt meines leider zu früh verstorbenen Freundes korrekt ausgerüstet werde, einen Teil der Korrektur während einem/!/ längeren Aufenthalt in M a i n z z u besorgen, wo ich dann aus gedachtem Stoffe, insofern ich Unterstützung fände, ein Konzert zu geben gedenke, wodurch das Werk — mit F r a n k f u r t in Verbindung — noch mehr bekannt wird.

Beikommendes Werk bis Dienstag den 26^{ten} Abends durch gleiche Gelegenheit zurückerwartend, insofern Sie meine Vorschläge nicht acceptieren, habe ich die Ehre
ergebenster

Professor J. W. E h l e r s.

Mannheim, den 22 Juni 1827.“

Wie man sieht, nennt Ehlers auch das Jahr, in dem Beethovens neues Opernwerk entstanden sein soll. Allerdings schrieb der Meister im Jahr 1810 u. a. den Egmont und war schon von der Arbeit her gesehen so ausgelastet, daß er außerdem kaum eine ganze Oper hätte schreiben können. Man könnte allerdings einräumen, daß der Komponist vielleicht beabsichtigte, für die Simson-Oper die Musik aus den Ruinen von Athen oder König Stephan, Ungarns Wohltäter (beides zu Texten von Kotzebue) zu verwenden. Die Ruinen von Athen und König Stephan wurden am 9. Februar 1812 erstaufgeführt, und man kann nicht ausschließen, daß Ehlers aus diesen Kompositionen die Musik der Simson-Oper selbst zusammengestellt hat.

Leider können wir über diese Oper keine genauen Informationen bringen, weil das von Ehlers erwähnte Schreiben des Meisters nicht erhalten blieb; Wilhelm Altmann hat es wenigstens im Archiv des Schott-Verlags als Adressaten nicht entdeckt. Es ist nicht einmal zu einer Übereinkunft zwischen Ehlers und Schott's Söhnen gekommen, denn eine Antwort dieses Verlags an Wihelm Ehlers existiert nicht. Möglicherweise beriet sich der Verlag über die Oper mit dem Juristen und Musikwissenschaftler Gottfried Weber (1779—1839), der mit Beethovens Sekretär Anton Schindler in Verbindung trat und dessen Mitteilung in der Zeitschrift Caecilia (Jg. 1828, S. 90 f.), leider nur im Auszug, veröffentlichte. In Webers Hinterlassenschaft blieb Schindlers Schreiben erhalten, das Altmann später in vollem Wortlaut veröffentlichte:

„W i e n, 29. September 1827.

Rücksichtlich des Herrn /Professor E h l e r s/ aus /Mannheim/ und seiner Oper soviel:

Im Frühling des vorigen Jahres schrieb /E h l e r s/ aus /Mannheim/ an B e e t h o v e n, daß er ein hübsches Opernbuch arrangiert habe, und glaube, daß es ihm zusagen würde, — ohne es ihm jedoch einzusenden. Er verlangte von B e e t h o v e n blos die Erklärung, ob er gesonnen sei, selbes in Musik zu setzen. Beethoven selbst, nicht disponiert ihm darüber

zu antworten, ersuchte mich, dieses in seinem Namen zu tun. Ich schrieb also an Herrn /Ehlers/, den ich auch sehr gut kenne, daß Beethoven jetzt vieler anderer bereits begonnener Arbeiten wegen sich nicht entschließen könne, seinen Wunsch zu erfüllen, daß dies aber in der Folgezeit vielleicht geschehen könnte, und ersuchte ihn gleich unter einem, bei Gelegenheit einmal den Stand der /Mannheimer/ Oper an Beethoven einzusenden, indem er selben verlange. — Dies ist alles. Seitdem schrieb /Ehlers/ keine Silbe mehr an Beethoven, und ich staune daher nicht wenig, woher und wie Herr /Ehlers/ zu einer Oper von Beethoven komme, da es doch notorisch /bekannt, Anm. d. Verf./, daß er außer ‚Fidelio‘ keine komponierte; denn die ‚Ruinen von Athen‘, die er für die Eröffnung der Pesther Bühne im Jahre 1812 schrieb, sind bloß ein Gelegenheitsstück mit Chören. — Für Herrn /Ehlers/ Benefice in /Preßburg/ im Jahre 1822 schrieb Beethoven das ‚Opferlied‘ wovon /Ehlers/, wie ich glaube, eine Handschrift Beethovens besitzt. Sagt /Ehlers/, er besitze eine Oper oder sonst etwas von Beethoven, so lassen Sie sich nur die Handschrift zeigen, außer diesem erklären Sie es ohne weiteres für untergeschoben.

(Von dieser Aufklärung machen Sie Gebrauch, soviel es erfordert, nur sagen Sie Herrn Ehlers nicht, daß Sie es direkt von mir selber haben, denn ich will ihm seinen Kram nicht verderben, obwohl es strenge Rüge verdiente, wenn er wirklich eine verfälschte Ware zu Markte trägt.)“

Schindler schließt nicht aus, daß Ehlers die Musik zu Simson aus anderen Werken Beethovens selbst zusammengestellt hat. Daß dies tatsächlich der Fall sein konnte, verrät auch Ehlers' Mitteilung über die Erstaufführung des Werkes. Diese wurde angeblich vom Kapellmeister Karl Wilhelm Ferdinand Guhr (1787—1848) in Frankfurt am Mai vorbereitet, hat aber nicht stattgefunden. Altmann war bemüht, auch diese dunkle Stelle in der Geschichte der Frankfurter Oper aufzuklären. Er wandte sich an die Kennerin der Geschichte dieses Theaters, Frau Elisabeth Menzel, die ihm am 22. August 1907 antwortete:

„Auf Ihr werthes Schreiben vom 20. August cr. habe ich Ihnen Folgendes mitzutheilen. Nach Durchsicht meiner Aufzeichnungen über Premièren der hiesigen Bühne in den zwanziger und dreißiger Jahren erschien es mir zweifelhaft, daß eine einaktige Oper ‚Simson‘ 1827 oder 1828 hier gegeben wurde. Fand sich doch keine Notiz darüber vor. Um Ihnen aber ganz Sicheres mittheilen zu können, habe ich im Archiv der Theateraktiengesellschaft die vollständig erhaltenen Zettelbände noch einmal genau durchgesehen und keinen Zettel für die Aufführung der Oper ‚Simson‘, Text von Ehlers, Musik von Beethoven, gefunden, nachdem ich nicht nur die Jahre 1827 und 1828, sondern auch noch 1829, 1830 und 1831 einer Durchsicht unterzogen hatte. Auch die hiesigen Zeitungen, die gleichfalls durchgesehen, zeigen keine Oper dieses Titels an. Ich vermute, daß Kapellmeister Guhr, der damals maßgebend hier war und

oft viel versprach, aber nicht immer Wort hielt, die Oper angenommen, aber nicht aufgeführt hat . . . Leider sind nur noch sehr wenige Textbücher aus jener Zeit vorhanden, ich habe aber Auftrag gegeben, nachzusehen, ob der Text der Oper ‚Simson‘ vorhanden ist. — Auf der Frankfurter Stadtbibliothek befindet sich gar nichts derartiges; die meisten Sachen sind bei einem Brand im alten Schauspielhaus zu Grund gegangen. Sollte ich noch etwas erfahren oder ausfindig machen können, so theile ich es Ihnen umgehend mit.“

Frau Menzels Mitteilung war also negativ. Trotzdem gibt Altmann nicht auf, er will nicht glauben, Ehlers sei der Autor einer Irreführung oder gar Fälschung gewesen, und hofft im Stillen, daß die Archive schließlich doch ein Zeugnis ablegen werden. Seit der Ausgabe von Altmanns Studie „Eine verloren gegangene einaktige Oper Beethovens?“ (in: Allgemeine Musik-Zeitung, Berlin, Jg. XXXV, 1908, Nr. 40 vom 2. Oktober desselben Jahres, S. 685—687) ist aber fast ein Dreivierteljahrhundert vergangen und die Archive schweigen noch immer . . .

Auf seiner Suche nach Opernstoffen begegnet Ludwig van Beethoven im Jahr 1811 dem deutschen Dichter *Theodor Körner* (1791—1813). Körner war im Jahr 1811 nach Wien gekommen und wurde k. k. Hoftheaterdichter. Im Freiheitskampf gegen Napoleon fiel er am 26. August 1813 als Adjutant des Majors *Adolph Freiherrn von Lützow* (1782—1834) unweit von Gadebusch und besiegelte seine Poesie mit dem Leben. In Wien spielte man Körners Theaterstücke häufig, nach seinem Tod wurde auch die Sammlung revolutionärer Gedichte *Leyer und Schwert* (1814) bekannt. Als guter Musiker, der das Spiel auf der Violine, Zither und Gitarre beherrschte, war er auch in Wiener Musikkreisen beliebt.

Körner erfuhr, daß Beethoven den Text für eine neue Oper sucht, und sandte ihm die *Bergknappen*, den *Kampf mit dem Drachen* und später auch *Ulysses' Wiederkehr* zur Ansicht.

Der Meister schwieg lange. Erst am 21. April 1812 richtet er an Theodor Körner ein Entschuldigungsschreiben (das einzige an diesen Adressaten):

„Beständig seit einiger Zeit kränklich, anhaltend beschäftigt, konnte ich mich nicht über Ihre Oper erklären. Mit Vergnügen ergreife ich daher die Veranlassung, Ihnen meinen Wunsch erkennen zu geben, Sie zu sprechen. Wollen Sie mir daher übermorgen vormittags das Vergnügen machen, mich zu besuchen, so soll es mich ungemein freuen, und wir werden uns zusammen über Ihre Oper bereden, und auch über eine andere, die ich wünschte, daß Sie für mich schreiben. — Mündlich werden Sie erfahren, daß nicht Geringschätzung Ihrer Talente die Ursache meines Stillschweigens war. Ihr ergebenster Ludwig van Beethoven.“²⁶

Aus Beethovens Brief geht leider nicht hervor, um welches Textbuch es sich handelt. *Theodor Frimmel* nimmt an, Beethoven habe *Ulysses'*

²⁶) Zitiert Kastner, ebd., S. 216.

Wiederkehr gemeint,²⁷ während er — wie wir hinzufügen — wahrscheinlich zögerte, sich für die Vertonung der beiden anderen Librettos zu entscheiden.

Der Inhalt der *Bergknappen* und des *Kampfes mit dem Drachen* läßt sich rekonstruieren, denn beide Librettos blieben erhalten. Die *Bergknappen* mochten Beethoven interessieren, weil das Libretto in die Entwicklung des Wiener Singspiels fiel und ihm den Weg zu einem Publikum bahnen konnte, das seine Oper *Leonore-Fidelio* noch immer ablehnte. Der Stoff der *Bergknappen* war volkstümlich, er wurzelte im Volkstheater, das in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts auf Wiener Boden gelangte.²⁸ Beethoven neigte seit jeher zum singspielhaften Operntyp und hätte Gelegenheit gefunden eine Vorlage zu vertonen, in der sich Züge der romantischen Zauberoper und des Singspiels vermählten. Es war ja schon lange gang und gäbe, alte Stoffe zu aktualisieren, damit sie — um mit Otakar Zich zu sprechen — in der breiten Öffentlichkeit als „*konventionelles Zitat*“ wirken konnten.²⁹

Körner hat im Libretto *Die Bergknappen* einen alten Stoff bearbeitet, der im Bewußtsein des Wiener Publikums lebte und mit der Entwicklung des Wiener Musiktheaters eng verknüpft war.

Beachten wir vorerst die ursprüngliche Form dieses Stückes:

Das einaktige Singspiel *Die Bergknappen* wurde am 18. Feber 1878 bei der Eröffnung des sogenannten *Nationalsingspiels* uraufgeführt, das Josef II. mit der Aufgabe gegründet hatte, die deutsche Oper in der österreichischen Hauptstadt systematisch zu pflegen. Die Musik schrieb *Ignaz Umlauff* (1746–1796), ein Wiener von echtem Schrot und Korn. Im Jahr 1772 wurde er Violinist des Hoftheaters, im Jahr 1778 Dirigent des National-singspiels, ein Jahr später Vertreter Salieris an der kaiserlichen Hofkapelle und Erzherzoglicher Musiklehrer. Seine Singspiele sind ein Stilgemisch aus Buffonummern mit Koloraturien vom Schlag der italienischen *opera seria* oder Volksliedern, die er seinen Kompositionen einverleibt.³⁰ Umlauff inspirierte sogar Mozart, der in der *Entführung aus dem Serail* alle Zeitströmungen meisterhaft integrierte und die Grundlagen der deutschen Tradition auf dem Gebiet der komischen Oper geschaffen hat.³¹

²⁷) Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. I, S. 284.

²⁸) Alexander Witeschnik, *Musik aus Wien. Die Geschichte einer Weltbezauberung*. Wien 1943, S. 158–159. Oskar Bie, *Die Oper*. Berlin 1920, S. 159–160.

²⁹) Der tschechische Musikwissenschaftler und Ästhetiker Otakar Zich benutzt diesen Termin u. a. in seinem Buch *Symfonické básně Smetanovy* (Smetanas symphonische Dichtungen). Prag 1949, S. 27. Über die Aktualisierung alter Sujets im Singspiel s. Fritz Brückner, *Georg Benda und das deutsche Singspiel*, in: SIMG V, 1903/1904, S. 571–621.

³⁰) Vgl. das Vorwort Robert Haas' zu Umlauuffs Singspiel *Die Bergknappen*. DTÖ XVIII, 1 (Bd. 36), Wien 1911. Neuer Nachdruck 1959. In diesem Band lesen wir das Verzeichnis aller Singspiele und Opern der erwähnten Zeitspanne, die in Wien aufgeführt worden sind.

Das Singspiel *Die Bergknappen* feierte durchschlagende Erfolge. Das „Volkstümliche“ des Werks wurde damals allerdings ganz anders aufgefaßt als heute. Es bezog sich einzig und allein auf die äußere Szenerie; die Handlung entspricht dem üblichen Singspielkonflikt. Umlauff lehnte den norddeutschen Singspieltyp ab, er ging nicht von der Sprache, sondern vom Gesang aus. Heute wirkt seine Musik schwerfällig, oberflächlich und konservativ; sie inkliniert zu kontrapunktischer Arbeit, setzt also musikalische Bildung an unrechter Stelle ein, und die literarische Grundlage ist ungebildet, schreibt *Oskar Bie*.³² *Ernst Bücken* weist beispielhaft auf den Einfluß der italienischen Oper hin und betont, daß dieser Typ des Singspiels ein buntes Gemisch verschiedener Elemente des Charakterlustspiels vor Lessing, des Ritterdramas und Geisterromans bringt; Umlauffs Singspiele halten sich an Goldoni.³³

Das Libretto der *Bergknappen*, dessen Autor sich unter dem Zeichen W . . . n verbarg, erweckt heute Lächeln:

Der alte Bergmann Walcher würde nur allzugern seine Ziehtochter Sophie heiraten, die aber den Knappen Fritz liebt. Dieser überlistet Sophies Vormund, den er kann sich auf ihre Liebe verlassen.

Das ist in kurzen Zügen der Inhalt; man erkennt das Vorbild der italienischen Buffa in anderer Kostümierung. Wie entwickelt sich nun die Handlung dieses munteren Stücks?

Walcher ertrappt sein Mündel bei einem Stelldichein mit Fritz. Zur Strafe bindet er Sophie an einen Baum, Fritz befreit sie jedoch und fesselt an ihrer Stelle eine alte Zigeunerin.

Der abergläubische Walcher glaubt an das Eingreifen höherer Mächte, die die Heirat der beiden jungen Läute vereiteln könnten.

Als die von den Fesseln befreite Sophie vor ihm erscheint, wird er wütend und fährt in den Schacht ein.

Plötzlich erhebt sich ein gewaltiges Gewitter, das in eine Naturkatastrophe übergeht. Unter der Erde wird Walcher verschüttet. Der mutige Fritz rettet ihn aber unter Einsatz des eigenen Lebens.

Walcher erblickt in dem gefährlichen Erlebnis Gottes Fügung. Er ändert seine Einstellung zu Fritz — und legt Sophies Händchen in dessen schwierige Faust.

Wie man sieht, handelt es sich um das alte Motiv des verzichtenden Edelmutts (im gegebenen Fall des Vormunds), wie es schon die alte Barock-

³¹) Hermann A b e r t (O t t o J a h n), *W. A. Mozart*, Bd. I, Leipzig 1955, S. 719 f. Interessant ist hier der Vergleich des Singspiels *Die Bergknappen* mit der *Entführung aus dem Serail*.

³²) O s k a r B i e, *Die Oper*, S. 160.

³³) E r n s t B ü c k e n, *Die Musik des Rokoko und der Klassik*. Wildpark-Potsdam 1927, S. 142 (Faksimile des Titelblattes der Erstausgabe von Umlauffs *Die Bergknappen* und die Illustration zum 12. Auftritt). Bücken knüpft an das Vorwort Robert Haas' an (vgl. Anm. Nr. 30).

oper kennt. Aus der beliebten Form der französischen opéra comique (in Wien wurden vor allem Werke Favarts, Grétrys und Monsignys häufig mit Erfolg aufgeführt) übernahmen der Komponist und Librettist das „gemeinsame Lied“, das im Finale des Singspiels erklingt. Die Bergleute treten dabei nicht in Theaterkostümen, sondern in ihrer Arbeitskleidung, zum Teil in Festtrachten auf. Sophie erscheint in einer altmodischen Krinoline.³⁴ Die Szenographie von Umlauffs Einakter stand unter dem Einfluß des klassizistisch eingestellten Bühnenbildners Joseph Platzer,³⁵ enthielt aber auch barocke und Rokokoelemente.

An Umlauffs Singspiel knüpfte Körner an, verwandelte allerdings den simplen Vorwurf in das Textbuch für eine große romantische Oper. Aus Walcher, dem eifersüchtigen Vormund, wird der liebende Vater Walther, aus dem Mündel Sophie die treue Tochter Röschen; ihr Liebhaber heißt nicht mehr Fritz sondern Konrad. Überirdische Wesen treten auf: Die Geisterkönigin Alberga; der böse Runal, der Geist des Feuers; Wella, die Sylphe und Sendbotin Albergas. Die Szene beleben hübsche Mädchen und Berggeister. Die Handlung spielt sich größtenteils in einer Goldgrube ab.

Erste Abteilung

Die Morgenglocke ruft die Bergleute in die Schacht. Wir befinden uns in einer Gebirgslandschaft. Unter Konrads Führung bereiten sich die Knappen zum Einfahren vor. Sie singen vom Glück, von der Schönheit, und sind mit ihrem Geschick zufrieden, das es ihnen erlaubt, in den Tiefen uralter Schächte und in geheimnisvollen Grotten nach Gold zu suchen. Der Steiger und glückliche Vater Walther grüßt die Knappen und hebt die fachlichen und menschlichen Tugenden ihres Vormanns Konrad hervor; er ist ein fähiger Arbeiter, der immer ein guter Bergmann sein wird. Alle knien nieder und beten zu Gott, er möge sie bei ihrer schweren Arbeit schützen. Dann fahren sie ein, Konrad bleibt jedoch, er möchte mit Röschen sein und ihr (zum wievielten Mal?) seine Liebe gestehen. In das Gespräch greift Vater Walther ein, er weiß ja schon längst von ihrer Zuneigung, und schickt Konrad mit Lächeln an die Arbeit. Besser sei es mit den Armen zu schaffen, als ein Mädchen halten! Konrad möge zu seinen Kameraden in die Grube gehen, Röschen zu Hause „am Herde“ bleiben und ein gutes Mahl zubereiten.

Inzwischen versammeln sich in einer mächtigen Grotte die Berggeister und grüßen ihre Göttin Alberga, die die menschliche Arbeit bewundert. Hat doch der Mensch das Dunkel der Felsen gelüftet und das große Ge-

³⁴) Hellmuth Christian Wolff, *Oper, Szene und Darstellung von 1600 bis 1900*. Leipzig 1968, S. 138–139.

³⁵) Vgl. *Theater-Decorationen nach den Original Skizzen des k. k. Hof-Theater-Mahlers Joseph Platzer radiert und vorgelegt von Norbert Bittner*, Wien 1816. Zitiert Wolff, l. c., S. 138.

heimnis der Natur entdeckt. Der Gott des Feuers Runal widerspricht Alberga, er meint, die Geister der Felsen hätten den Menschen allzu leichtsinnig ihr Reich geöffnet. Soll die Welt der Äonen von ihnen zerstört werden? Alberga weist Runal zurück — die Geister der Felsen müssen sich eben dem starken Willen und der Kraft des Menschen beugen! Sie können ihm die Arbeit nicht verwehren; was er in den Felsen findet, soll sein Eigentum bleiben! Die Natur ist mächtig und hat Geheimnisse, die nicht einmal die Geister enthüllen. (Alberga singt ein bewegtes Preislied auf die Geheimnisse der Natur.) Runal unterwirft sich scheinbar Albergas Macht und täuscht vor, daß ihm die Sehnsucht der Menschen nach den Tiefen gleichgültig ist (er könnte sie ja mit der Kraft des Feuers vernichten!). Sein Herz ist aber nicht zornig, sondern von Liebe zum schönen Röschen erfüllt.

An der Erdoberfläche bereitet sich inzwischen alles zur Arbeit vor. Konrad fährt mit seinen Freunden in die Schacht ein. Walther führt die Knappen und spornt sie zur Arbeit an, denn Gold soll ihr Lohn sein! Konrad ist glücklich: er liebt die Gebirgslandschaft, die Felsen sind seine Freunde, ihre Welt ist im Innersten verwandt. Er denkt kaum an das blitzende Metall, seine Sehnsucht fliegt zu Röschen. Deshalb singt er im Stollen von der Liebe — und fesselt mit seinem Gesang auch Walther. Allen geht die Arbeit von der Hand. Unverhofft können sie im Schacht ihre Mädchen begrüßen, die ihnen Essen bringen. Sie sind frohen Mutes und bitten Walther, er möge ihnen von dem Bergmann aus fremdem Land erzählen, dessen Geschick geheimnisvoll verschleiert ist. Als er zur Grube fuhr, erzählt nun Walther, dachte er mehr an seine Liebste als an die Arbeit. Plötzlich umringten ihn böse Berggeister und nahmen ihn gefangen. Er verschwand, und muß offenbar noch heute für sie arbeiten. Niemand hat ihn je erblickt . . .

Die ruhenden Knappen werden von Runal überrascht, der flammenzügelnd die Szene betritt. Er ergreift Röschen, das vergebens um Hilfe ruft. Konrad springt herbei und will sie Runal entreißen. Der Geist des Feuers wehrt ihn mit einer Stichflamme ab, Konrad fällt wie entseelt und versinkt in der Tiefe. Auch Runal verschwindet im Feuer, mit ihm das unglückliche Röschen.

Zweite Abteilung

In einer Waldlandschaft hat sich der Geisterchor versammelt. Er singt von Liebesträumen, vom silbernen Spiegel des Teiches, der unweit glitzert, und vom Frühling, der bald die Herrschaft über den Winter übernehmen wird. Die Ergebenheit der Geister gehört auch Königin Alberga, die allen für ihre Liebe dankt. Auch sie erwartet mit Sehnsucht den Frühling, die Zeit der Liebe, die Zeit der großen Wandlung in der Natur. Da erblickt Alberga Konrad, der bleich umherirrt und seine Braut sucht. Die Königin erfährt, der böse Runal habe sie geraubt. Sie entbrennt in Zorn und be-

schließt Runal zu bestrafen. Konrad möge ihr von seinem Leid erzählen; sie versichert ihm, daß seine Seele bald wieder Hoffnung fassen wird.

Des unglücklichen Konrad Herz ist gebrochen. Er denkt an Selbstmord und will sich in den Teich stürzen. Alberga verhindert es. Sie gibt sich ihm als Königin der Geister zu erkennen, die auch die menschlichen Geschicke lenkt. Konrad fällt in die Knie und bittet sie um Hilfe. Alberga verspricht ihm bei der Suche nach Röschen behilflich zu sein. Das Mädchen ist gar nicht tot — und Konrad selbst wird es retten! Seine Liebste ist in der tiefsten Grotte gefangen. Die Knappen werden ihm helfen und Röschen befreien. Begeistert dankt Konrad Alberga:

*„Mein Entzücken kennt keine Schranken!
Die letzte Fessel zerreißt —
Wie soll ich dir lohnen und danken,
Du guter, du himmlischer Geist!“*

Knappen und Mädchen beweinen Röschen und Konrad. *„Ich alter Mann muß sonst vor Gram noch sterben,“* schluchzt Walther. Den Trost bringt Konrad, der plötzlich erscheint: Röschen lebt und er soll sie retten! Alle werden den Spuren des unglücklichen Mädchens folgen und sie aus Runals Macht befreien.

In der Unterwelt wirbt Runal indessen vergebens um die Liebe der Jungfrau Röschen. Das Mädchen weist ihn ab und nennt ihn einen Verräter; Liebe lasse sich nicht kaufen, weder durch Macht noch für Reichtum! Sie, Röschen, liebe nur Konrad, und werde nicht einmal Runals Drohungen unterliegen. Schließlich verflucht sie den Dämon des Feuers. In diesem Augenblick erscheint Wella, die Botin Albergas, und fordert Runal auf, sie zu begleiten. Die Geisterkönigin hat ihn zu Gehör gerufen. Runal ahnt, daß Alberga von seiner bösen Tat weiß, Röschen denkt voll Hoffnung an ihre Rettung. Und tatsächlich! Wella teilt ihr mit, der Retter sei nahe . . .

Konrad, Walther, die Knappen und Mädchen suchen Röschen. Konrad ruft ihren Namen durch die hohle Hand, und plötzlich hören sie Röschens Stimme als Echo. Alle gehen ihr nach. Alberga greift ein, die Felsen bersten und das Mädchen ist gerettet. Vergebens speit Runal Feuer; Alberga verwünscht ihn — der Bösewicht muß sich unterwerfen und verschwindet unter Blitz und Donner. Knappen und Mädchen knien nieder und singen einen Hymnus zu Ehren der guten Königin Alberga:

*„Du kannst in unsern Augen lesen
Wie jede Seele still dich preist! —
Fahr wohl, fahr wohl, du höh'res Wesen!
Fahr ewig wohl, du guter Geist!“*

Dramatisch schwächer und statischer ist das zweite Libretto Körners,

mit dem sich Beethoven befaßte. Es handelt sich um einen Text aus dem Jahr 1811 zum Singspiel *Der Kampf mit dem Drachen*. Der Einakter spielt sich in einer märchenhafter Landschaft ab. In einem wunderschönen Tal sieht man ein Schloß, in dessen abgelegene Seite eine Zugbrücke führt. Das Bauwerk selbst türmt sich auf einem schroffen Felsen. Im Vordergrund links steht eine liebliche Hütte, den Hintergrund säumen bewaldete Höhen. Im Singspiel treten auf: Elfriede, die Tochter des Schloßherrn; Ritter Hermann von Stein; Mönch Arnold, herrschaftliche Jäger und Knappen.

Frühmorgens. Vom Schloß hört man die Stimme der Glocke. Aus der Hütte tritt Arnold und singt eine Arie vom wunderschönen Morgen, von der Sonne und der lieblichen Natur. Schade, überaus schade, daß alles von einem Drachen bedroht wird, der die Herden, ja sogar Jünglinge, frißt. Ein böses Schicksal hat die Talbewohner getroffen, die um ihr Zukunft bangen. Der einsame Greis würde am liebsten selbst den Kampf mit dem Ungeheuer aufnehmen. Er begreift nicht, warum der Schloßherr nichts zur Rettung seiner Untergebenen unternimmt, warum er dem leidenden Volk nicht die hilfreiche Hand bietet. Im tiefen Walde liegt der Drache und lauert. Das Tal ist wie ausgestorben.

Das öffnet sich das Tor des Schlosses, die Zugbrücke fällt und Elfriede, die Tochter des Schloßherrn, überbringt ihrem alten Freund Grüße. Erregt erzählt sie Arnold, ihr Vater habe in allen Gegenden verlauten lassen: Wenn sich ein tapferer Ritter findet, der den Drachen tötet, soll er die Tochter des Schloßherrn zur Gattin und alle Güter des Schlosses zum Erbe erhalten. Trotzdem ist Elfriede traurig. Der Kampf mit dem Drachen ist auf den heutigen Tag anberaumt — sie hatte gehofft, daß sich Ritter Hermann zum Kampf stellen wird. Sie liebt ihn über alles — ihr Vater aber haßt ihn und sein ganzes Geschlecht. Er hat Hermann und seiner Familie Fehde geschworen und Hermann ist aus Verzweiflung in fremde Kriegsdienste getreten. Elfriede hat ihn schon jahrelang nicht gesehen. Offenbar hat er von der Botschaft ihres Vaters nicht gehört, sonst läge er schon längst an Elfriedes treuem Busen . . . Arnold tröstet sie; bisher sind noch nicht alle Ritter zum Kampf mit dem Drachen eingelangt, man habe nicht einmal die Reihenfolge der Kämpfer bestimmt. Möge sich Elfriedens Herz in freudiger Hoffnung wiegen. Gott müsse sie vertrauen, der den Liebenden sicher helfen wird.

Da erscheint Ritter Hermann in voller Wehr. Nach vielen Jahren ist er zurückgekehrt, um das Ungeheuer zu töten. Nun hofft er, Elfriede zu gewinnen und den Widerstand ihres Vaters zu brechen. Bisher hat er nur die Schmerzen des Lebens erkannt, nun ist sein Inneres mit Freude erfüllt!

Vater Arnold tritt aus der Hütte und begrüßt Hermann. Er erzählt ihm, daß ihn Elfriede ständig liebt. Allein geblieben sehnt sich der Ritter nach Elfriede:

„O, güt'ges Schicksal! (. . .)
Vollende jetzt das Werk, das du begonnen,
Und laß mich siegend gehn aus diesem Kampf,
Der Liebe goldne Tage zu verdienen!“

Elfriede kommt und freut sich mit Hermann und Arnold. Hermann drückt sein Vertrauen auf Gottes Gerechtigkeit aus und Elfriede fürchtet für Hermanns Geschick. Dann bittet sie im Geiste den Vater, er möge ihrer Liebe zu Hermann gewogen sein.

Eine Weile vergeht. Arnold begegnet Elfriede, als er aus dem Burghof zurückkehrt, wo er dem Kampfeslos beiwohnte; Hermann von Stein soll als erster mit dem Drachen kämpfen. Nun kommt er, um von Elfriede Abschied zu nehmen. Das Mädchen zittert um ihn, der Ritter glaubt an seinen Sieg, unterstützt vom Chor der Jäger, die ein freudiges Kampflied („Hinaus, hinaus, zum kühnen Strauß“) anstimmen. Auch Arnold ermuntert Hermann, und die Jäger singen vom schönen Lohn, der den Helden erwartet, wenn er den Drachen bezwingt. Hermann zieht in den Kampf . . .

Inzwischen verfolgt Arnold von einer erhöhten Stelle des Geklüftes den Kampfverlauf. Stolz weht Hermanns Helmbusch, entschlossen trabt sein Rappe dem Feind entgegen. Der Drache liegt am Ende des Waldes, um den Ritter zu erwarten. Dieser greift das Untier an, doch sein Speer geht in Stücke. Auch der treue Rappe fällt im ungleichen Kampf gegen den Drachen. Hermann stößt dem Lindwurm aber im rechten Augenblick das Schwert in die schuppige Brust und der Drache verendet am Boden. Das Jagdfolge des Ritters feiert den Sieger, der demütig niederkniert und dem Himmel dankt. Elfriede ruft Arnold, er möge vom Felsen steigen und ihr das Glück zu tragen helfen, so wie er ihr vor Zeiten im Schmerze Zuflucht bot. Auch sie dankt Gott für den glücklichen Ausgang des Kampfes. Von weitem hört man den Jägerchor vom Glück und Mut des Ritters singen.

Hermann umarmt Elfriede. Ihre Hoffnung hat sich erfüllt. Vater Arnold lobpreist die Himmel, die sich öffnen, die Sonne sendet ihre wärmenden Strahlen auf Elfriedens und Hermanns Liebe. Alle feiern gemeinsam das junge Paar.³⁶

Man muß kaum begründen, weshalb Beethoven keines der beiden Librettos gefallen hat. Die Bergknappen verflachen zu einem naiven, idyllischen Histörchen, Der Kampf mit dem Drachen vermißt das dramatische Gefälle der Handlung, die zu den billigsten Effekten greift.

Das dritte Libretto Theodor Körners, der Text zu der Odysseus-Oper

³⁶) *Th. Körners sämtliche Werke*, Herausgegeben von Eugen Wildenow. Leipzig, undatiert (1923). Bd. II, S. 248–269 (*Die Bergknappen*); S. 292–304 (*Der Kampf mit dem Drachen*).

Ulysses' Wiederkehr (vgl. Theodor Körners sämtliche Werke, Bd. IV, S. 863—865), blieb leider nur fragmentarisch erhalten. Wir müssen uns damit begnügen, den Stoff in großen Zügen zu rekonstruieren.

Es handelt sich um den Homerischen Sagenkreis von der Rückkehr der Trojanischen Helden. Alle Kämpfe waren bereits zu Hause, nur König Odysseus fehlte. Nach Beendigung des Kriegs irrte er jahrelang über die Meere und erlebte soviele freudige und leidige Abenteuer, daß sein Ruhm die Welt erfüllte. Nach zehnjährigem Irren hat Odysseus seine Gefährten verloren und kehrt endlich nach Hause zurück. Dort rechnet man nicht mehr mit seiner Wiederkehr; an die hundert Freier hausen in seinem Palast und wollen seine Gattin Penelope zwingen, einen von ihnen zu heiraten. Sie verprassen des Odysseus Besitz und das Erbe seines Sohnes Telemachos. Odysseus erschlägt die Freier, macht Ordnung und umarmt Penelope, das Sinnbild der weiblichen Treue, jene kluge, reiche Frau, die alle Freier abwies, weil sie an die Rückkehr des geliebten Mannes glaubte.³⁷ Odysseus fand nach den vielen Jahren sein Weib ungebrochen, voll geduldiger Sehnsucht wartend. Mit ihrer Hilfe nahm er die Regierung seines Landes in die Hand, das von neuem in Glück und Wohlstand aufblühte.

Christoph August Tiedge (1752—1841), Schriftsteller und Biograph Theodor Körners, berichtet in seiner Monographie über den Dichter, Körner habe an dem für Beethoven bestimmten *Odysseus*-Drama mit Liebe zu arbeiten begonnen (ein Teil des Werkes war bereits fertig). Schade, daß er die Arbeit nicht beendete. (Auf Tiedges Notiz macht Ludwig Nohl in seiner umfangreichen Arbeit *Beethovens Leben*³⁸ aufmerksam und bemerkt auf S. 538, daß die Aufforderung der Wiener Hofoper, das Libretto zu einer Oper des Meisters für 100 Gulden Honorar zu schreiben, Körner angespornt haben konnte; Fürst Lobkowitz hatte dies angeregt, berichtet die Allgemeine Musikalische Zeitung in der Aprilnummer des Jahrgangs 1812 auf Seite 350.)

Körners Fragment zeugt davon, daß dieses Libretto als große Oper mit zwei Akten gedacht war. Der musikbegabte Dichter schreibt vor, daß die Ouvertüre zur Oper ein Meeresgewitter andeuten soll: „*Die Ouvertüre deutet ein Gewitter an, dessen Donner beim Aufziehen des Vorhangs immer entfernter und leiser wird.*“ (S. 863.) Dieser Satz Körners beweist seine Absicht, das Vorspiel zur geplanten Oper Ulysses' Wiederkehr nicht traditionell sondern als organischen musikalischen Eintritt in das gesamte Operndrama aufzufassen. In seinen einführenden Bemerkungen setzt Körner dann die Schilderung der dramatischen Situation fort:

„*Meeresküste. Morgendämmerung. Im Vordergrund rechts eine Höhle. Über den Felsen führt ein Fußsteig. Gewitterwolken verziehen sich vor dem anbrechenden Tage [. . .] Es erscheint ein Schiff. Die Phäaken landen*

³⁷⁾ Homer, *Odysseia*. Gesang XXIV.

³⁸⁾ Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben*, Bd. II, Leipzig 1867, S. 340.

und tragen dann den schlafenden Ulysses ans Ufer. Ulysses ist ohne alle Zeichen seiner Würde, nur mit einem schlichten, grauen Mantel und Wanderstab versehen, von Athene zum Greis verwandelt.“ (Ebd.)

Das erhalten gebliebene Fragment ist sehr kurz. Es enthält einen Chor (Körner meint höchstwahrscheinlich den Chor der Phäaken), der uns in das Geschehen nach dem Gewitter einführt. Er trägt auch die Apotheose Odysseus' vor: „O, weckt ihn nicht, den schlummernden Helden! Nein, tragt ihn still an den heimischen Strand!“ Odysseus' Seemänner sind lebensfrisch, sie freuen sich über die Heimkehr in die Heimat. Ihren Gebieter feiern sie mit einem Heldengesang: „Leb wohl du Sieger! Wir steuern zurück. Dich segnen die Götter, dich kränze das Glück!“ Nach dem Anfangsauftritt der Phäaken wacht Odysseus auf und erinnert sich in einem Monolog an seinen Traum. Er ist allein. Auf dem heimatlichen Boden tritt er als Sieger auf. „Sei mir begrüßt, mein Vaterland! Hier soll ich alles wiederfinden, mein ganzes langersehntes Glück!“ Es geht ihm die Erinnerung an seine Frau Penelope und seinen Sohn Telemachos durch den Kopf. Er war zu lange von der Familie und der Heimat fort. „O süße Namen, liebt ihr mich noch . . .?“ und ist froh darüber, daß ihn die Göttin Pallas Athene in einen Alten verwandelt hat. Niemand zu Hause erkennt ihn — und er kann wenigstens die Treue seiner Frau einer Prüfung unterziehen . . . Er hört Schritte; sind das Freunde oder Kampfgenossen? Er versteckt sich vor ihnen und unerkant, ungesehen, hört er das Gespräch seines Sohnes Telemachos mit Eumäos. Telemachos hat schon von der Rückkehr des Vaters erfahren und bittet den alten Freund, daß er diese Tatsache vor Penelope verschweigt. Er ist selbst erst von einer weiten Reise zurückgekehrt und erkundigt sich mit Interesse über die Verhältnisse auf dem Schloß von Odysseus und Penelope: „Wie steht es jetzt in meines Vater Burg?“ Eumäos berichtet ungerne über die zahlreichen Palastfeierlichkeiten und deutet indirekt an, daß Odysseus' Frau viele Ver ehrer belästigen. (Mit diesem Auftritt endet das Fragment.)

Der Odysseus-Stoff vermochte Beethoven schon deshalb zu fesseln, weil er eheliche Liebe und Treue feiert. Mit diesen Gedanken hatte sich der Meister seit Jahren getragen und sie zur Leitidee seiner Leonoren-Ouvertüren und der Oper Fidelio erhoben. Körners Tod verhinderte die Vollendung des Librettos nach Beethovens Wünschen. Noch am 10. Feber 1813 schreibt der Dichter aus Wien: „Für Beethoven bin ich um Ulysses Wiederkehr angesprochen worden. Lebte Gluck noch, so wäre das ein Stoff für seine Muse.“ (Vergl. Theodor Körners sämtliche Werke, Bd. II, S. 382.) Dieses Libretto wäre aber Beethovens würdig gewesen; leider gehört es ebenfalls in das Reich seiner unverwirklichten Opernpläne.

Auch ein weiterer Stoff, für den sich der Meister interessierte, fiel schließlich unter den Tisch. Er war ganz anders geartet und entsprach dem Geschmack des Publikums . . .

Der Anfang des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts stand im

Zeichen eines jähen Wandels des dramatischen Schaffens und der Dramaturgie. Die Bühne wurde in zunehmendem Maß von der sogenannten Schicksalstragödie (dem Schicksalsdrama) beherrscht, die in engem Bezug zu dem „gotischen“ Gruselroman Englands stand. Das Geheimnisvolle, Dunkle, das unwandelbare Fatum standen im Zwielficht einer morbiden Religiosität, des Schuldbewußtseins begangener Untaten und der Angst vor Strafe. Europas Bühnen verdunkelte das Gespenst des Schicksals. Flackernde Lampen beleuchteten die Rittersäle der in dichten Forsten liegenden Burgen, man glaubte das Echo unheilvoller Jagdfanfaren zu hören. In dunklen Kemenaten spielen sich furchtbare Szenen ab, auf steinernen Gängen irren gebrochene Gestalten bleichen Antlitzes und flammenden Blickes umher. Menschen flüstern bei flackerndem Kerzenschein, von Leidenschaften gepeitscht, vom Schmerz und Leid gebrochen. An den blanken Klingen der Könige und Ritter klebt Blut, ihre Herzen sind von Haß erfüllt. Sie leiden aber seelische Qualen und brechen unter der Last finsterner Familiengeheimnisse zusammen. Ihre blassen, schönen Frauen siechen dahin und starren vergebens in die Ferne; Hoffnung und Sehnsucht wird sich nicht erfüllen. Junge Mädchen singen wehmütige Lieder und begleiten sich zur Harfe. Die Saiten reißen und künden das nahe Verderben. Unheilvolle Zeichen greifen in menschliche Geschicke ein. Der Mensch kann dem Schicksal nicht entinnen, das lautlos über seinem Haupte flattern wie dunkle Fledermausflügel. Das böse Gewissen ist das alter ego des Menschen. Oft bedrückt ihn ein Fluch, er leidet an der Unwissenheit über seine Herkunft, lebt in blutschänderischer Ehe und erfährt erst aus geheimnisvollen Weissagungen von seiner sündhaften Liebe. Männern wird vorausgesagt, daß sie ihre Hand mit furchtbaren Verbrechen beflecken werden, aber vergebens fliehen sie vor ihrem Schicksal. Die Schuldigen finden keine Ruhe, ihr Leben ist vergiftet. Gewissensbisse peinigen sie, vorwurfsvolle Blicke verfolgen sie von allen Seiten, sogar die Natur hat sich gegen sie verschworen. Nicht einmal der Blick zum Himmel bringt Trost. Schmerzvoll und aufgewühlt bewegen sie sich wie im Fieber. Auch die nächtlichen Sterne wissen von ihrer Schuld! Ein verzweifelter Schrei dringt aus den Lippen — nur der Tod kann Sühne bringen.³⁹

Es war die Welt der deutschen Schicksalstragödie, die das Theater bis zum Ende des zweiten Jahrzehnts des 19. Jahrhunderts beherrschte. Ihre Vertreter waren der mystisch-romantische Visionär *Zacharias Werner* (1768—1823), der kühl kalkulierende Advokat *Adolph Müllner* (1774—1829),

³⁹⁾ Jakob Minor, *Die Schicksals-Tragödie in ihren Hauptvertretern*. Berlin 1883. Jaroslav Kamper im Nachschlagewerk *Literatura česká devatenáctého století* (Tschechische Literatur des neunzehnten Jahrhunderts), Bd. I., II., Kapitel 7, S. 430 ff. (Gesamtredaktion des Werkes: Josef Hanuš, Jan Jakubec, Jaroslav Kamper, Jan Máchal, Lubor Niederle, Jaroslav Viček). Prag 1903.

aus dessen Werken „eine unsittliche Wirkung auf das Volk“ hervorging,⁴⁰ und der süßlich-wehleidige Lyriker *Christoph Ernst von Houwald* (1778 bis 1845), der die Theaterwirkung durch ein Übermaß an Reflexion verfehlte. Alle drei, anfangs auch ihr jüngster Weggefährte, der geniale *Franz Grillparzer* (1791—1872),⁴¹ eiferten dem antiken Drama nach, taten dies aber so mißverständlich und maniert, daß eher Karikaturen der griechischen Schicksalstragödie entstanden; ihre Autoren blieben in Abgründen stecken, statt Höhen zu erreichen, und führten die Schuldproblematik ad absurdum. Nur Grillparzer befreite sich aus den Netzen dieser Manier, weil er den Sinn für die Bühnenlogik und Wirksamkeit mit dem Blick des moralisierenden Philosophen zu verbinden wußte.

Als Müllners Schicksalstragödie *Die Schuld* am 4. Juli 1813 in Wien uraufgeführt wurde, erweckte sie Beethovens Aufmerksamkeit. Heute wird man kaum verstehen, was dem Meister an dem blutrünstigen Drama gefallen konnte. Beethoven hat im Rahmen der Vorarbeiten zu diesem Schauerstück sogar Fragen der Poetik und Verslehre durchdacht und notierte, daß sich Müllners vierfüßige Verse zur Vertonung eignen. Er hat sogar ein Vorspiel skizziert, das im Pizzicato enden sollte.⁴² Versuchen wir nun, den Inhalt nach der Gesamtausgabe von Müllners dramatischen Werken aus dem Jahr 1828 zusammenzufassen.⁴³

Die Handlung spielt sich an der Nordseeküste (in Norwegen) ab. Es

⁴⁰⁾ *Gespräche mit Goethe*, Leipzig 1925, S. 24.

⁴¹⁾ Grillparzers Drama *Die Ahnfrau* zählt gewöhnlich zur letzten Phase der Schicksalstragödie. Es wurde 1817 im Theater an der Wien uraufgeführt. Der Autor war nicht damit einverstanden, daß es bei der Premiere und danach zur Entwicklungsströmung der Schicksalstragödie gezählt wurde. Ähnlicher Auffassung darüber ist der damalige Direktor des Burgtheaters, Joseph Schreyvogel (vgl. seine Vorrede zur 1. Ausgabe von Grillparzers Drama). Schreyvogels Vorwort, Grillparzers Abhandlung über das Werk und der gesamte Text des Dramas *Die Ahnfrau* s. in *Grillparzers sämtliche Werke*, Bd. III (herausgegeben von Moritz Necker), Leipzig, undatiert, S. 3 f. Vgl. auch Josef Lackner, *Der ewige Grillparzer*, Bd. I, Linz 1947, S. 144—160.

⁴²⁾ Leitzmann, Bd. II, S. 244: „Die Overtüre kann füglich darauf berechnet werden, daß sie mit einem Pizzicato endet, welches Elvire auf der Harfe noch einige Sekunden fortzusetzen scheint.“ (Persönliche Aufzeichnungen Nr. 19 /1813/.)

⁴³⁾ *Müllner's Dramatische Werke*. Zweiter Theil. Erste rechtmäßige, vollständige und vom Verfasser verbesserte Gesamt-Ausgabe. Braunschweig 1828, S. 1—188. Druck und Verlag Friedrich Viewegs. Der Zarin *Elisabeth Alexejewna* gewidmet. Das Titelblatt ist mit einer zeitgemäßen Gravierung versehen, die einer Szene aus *Fidelio* ähnlich ist, als Leonore mit ihrem eigenen Körper Florestan vor der tödlichen Verwundung durch Don Pizarro schützt. Es geht hierbei um die Beendigung des Duells zwischen Graf Hugo und Don Valeros, der Hugo töten will. Die Ausgabe ist mit Vorreden des Autors und Zitaten zeitgenössischer Kritiker ergänzt. Am Schluß des Bandes finden wir eine komplette Rezension der Premiere vom Kritiker *Bernard* (mit Müllners Revokationen und Erläuterungen). Für das Ausleihen der prunkvollen in Leder gebundenen Ausgabe danke ich an dieser Stelle der Universitätsbibliothek Brunn, wo sie sich im Fonds der ehemaligen Schloßbibliothek in Kravaře (Kuhländerchen) befindet, Sign. NT 1-82 570.

treten auf: Hugo, Graf von Oerindur; Elvire, seine Gattin; Jerta, Gräfin von Oerindur, unverehelicht; Don Valeros, ein kastilischer Grande, Ritter des Goldenen Fließes; Otto, Elvires Sohn aus erster Ehe, der Enkel von Valeros; Kolbert, ein Kammerdiner und Holm, der Stallmeister.

I. Akt

Elvire, die Gattin des Grafen Hugo, spielt auf der Harfe. Aus ihrem romantischen Sinne reißt sie ein unheilvolles Geräusch: eine Saite ist gerissen! Ein böses Omen? Wird ihrem Gatten auf der Jagd etwas zustoßen?

Elvires Schwägerin, Hugos Schwester Jerta, kommt. Sie beginnt von den Unterschieden der Jagd in Spanien (woher Hugos und Elvires Geschlechter stammen) und in Norwegen zu sprechen. Wahrlich, ein Vergnügen ist die Jagd in Spanien, ein gefährliches Abenteuer in Norwegen. Elvire beschwert sich, sie habe bei dem Geräusch der berstenden Saite die dunkle Vision eines Sterbenden gehabt, in dem sie den eigenen Gatten erkannte. Jerta beruhigt sie, sie ist überzeugt, daß Hugo keine Gefahr droht. Unwillkürlich denkt Elvira an ihren ersten Gatten, Graf Karlos, der — wie sie sagt — bei der Jagd vom Pferde fiel; dabei ging seine Waffe los und tötete ihn. (Hugo verdankte Karlos das Leben und hörte nur ungern von dessen Ende sprechen.) Nun, nach Jahren, hat Elvire Gewissensbisse und gesteht, Hugo bereits zu Karlos' Lebzeiten geliebt zu haben.

Ein Schneesturm erhebt sich, von weitem hört man den Klang des Jagdhorns, der das zerstreute Gefolge zusammenruft. Auch das entfernte Heulen der Wölfe kommt näher. Elvire scheint sogar, als habe sie Hugo nahen gesehen.

Elvires Sohn Otto tritt auf; er wiederholt, Hugo sei nicht sein natürlicher Vater, nur der Gatte der Mutter. Elvire hat sogar den Eindruck, daß Otto ihren Gatten haßt.

Der Kammerdiener Kolbert teilt den Anwesenden mit, Fremde seien auf das Schloß gekommen, Spanier, von einem Granden geführt, dessen Ruhm die Sterne berührt. Der spanische Edelmann will mit Graf Hugo sprechen. Otto läuft den Gästen entgegen.

Jerta meint, daß Hugo aus Spanien nichts Gutes naht. Er ist dort geboren, aber im Norden, in Norwegen, aufgewachsen. Jerta empfindet für ihn Bewunderung, ja sogar mehr als schwesterliche Zuneigung. Sie meint, daß er mit Elvire nicht glücklich ist. Auch diese scheint erregt zu sein, ihre Seele ist unruhig.

Elvires Ahnung hat sich bestätigt. Unter Hörnerklang bringt man den schwer verletzten Hugo; er ist vom Blut eines Ebers und dem eignen Blut besudelt — die Jagd hätte ihn fast das Leben gekostet. Elvire phantasiert, Hugo habe tierische Kraft errungen, sie fürchtet seine Liebe.

II. Akt

Hugo meditiert. Er hat den Eber unsauber zur Strecke gebracht. Dann

beschwert er sich bei Jerta, daß er Elvires Liebe nicht sicher ist . . . Diesen Gedanken nimmt Jerta auf, denn wäre sonst Hugos und Elvires Ehe kinderlos geblieben? Hugo wird niemals glücklich sein, er ist ein unterschobenes Kind, der Sohn einer unbekanntes kastilischen Schönheit. (Jerta jubelt im Stillen: nun darf sie Hugo lieben!)

Otto meldet Hugo die Ankunft eines geheimnisvollen Fremdlings aus Spanien, der ihn auffallend an seinen Vater Karlos erinnert. Dann spricht Otto mit Hugo über seine frühe Kindheit, die er in Spanien verlebt hat.

Elvire tritt ein und wirft Hugo vor, daß er Jertas Zuneigung duldet. Elvire will ihn nur für sich haben. Graf Hugo gesteht, was ihn bedrückt: er hat das Gefühl, sich der Hölle verschrieben zu haben. Das Gewissen quält ihn: er selbst war es, der damals in Spanien Karlos getötet hat — aus Liebe zu Elvire. Nun stiftet er sie an, Jerta Gift zu reichen; nur so kann sie sich ihrer Nebenbuhlerin entledigen.

In diesem Augenblick betritt Don Valeros die Szene. Er ist der geheimnisvolle Fremde, den Otto erwähnte. Vor zehn Jahren war Valeros Gouverneur von Westindien, wo er das Goldene Fließ suchte. Dort erfuhr er auch vom Tode seines Sohnes Karlos. Als er dessen Leiche sah, fielen ihm die aufgerissenen Augen und die geballte Faust auf, als wollte der Tote sagen: „Rächet mich! Ich wurde ermordet!“ (Elvire und Hugo erbleichen.) Nun irrt Valeros umher und sucht den Mörder . . . (Nach dieser Mitteilung fällt Hugo in Ohnmacht.)

III. Akt

Der Hörer erfährt weitere Einzelheiten über Hugo und Karlos. Im Ahnensaal erzählt Otto Valeros, er habe mit eigenen Augen gesehen, wie Hugo Karlos vor einem wütenden Bullen rettete. Als Karlos verschieden war, habe Hugo seinem Leichnam umarmt und geweint.

Auch Hugo spricht über Karlos. Er war sein zweites Ich, doch später gab es Etwas, das sie nicht nur verband, sondern auch entzweite. Valeros folgert daraus, was er bereits lange ahnt: Hugo (und Elvire?) — sind die Mörder seines Sohnes Karlos!

Hugo leidet an seiner unklaren Herkunft. Er ist — unbekannt woher — in Jertas Familie gekommen. Das bestätigt auch Valeros; er weiß, daß Hugos Mutter Laura eigentlich Anna (Hannah) hieß und eine kastilische Adelige deutsche Abstammung war, die sich Hugos deshalb entledigt hat, weil sie der Weissagung einer Zigeunerin Glauben schenkte: „Der aus Dir geborene Sohn wird den Tod Deines Erstgeborenen verursachen!“ »Und Laura war meine Frau!« bekannt Valeros . . .

Das Gewissen quält Hugo immer stärker. Er gesteht den Mord an seinem Bruder Karlos. Valeros verflucht Hugo. Nicht einmal der Heilige Vater darf ihn als Menschen protestantischen Glaubens von dieser Todsünde befreien. Nur das Blutgericht kann Hugo erlösen!

IV. Akt

Graf Hugo redet irre, er spricht mit dem Bildnis des toten Karlos. Jerta sehnt sich danach Hugos rettender Engel zu werden.

Auch Elvire findet keine Ruhe. Vergebens betet sie in der Kapelle, ihr Gottvertrauen ist dahin. Sie war es, die sich Hugo noch zu Karlos' Lebzeiten hingegeben hat und in der Umarmung des Verbrechers von ihrer blutigen Hoffnung träumte. Sie hat den Mord angestiftet, weil sie Karlos bis in den Tod haßte. Noch als Kind wurde sie sein Weib und ihre Mutterschaft war ohne Liebe. Süßer Leidenschaft erlag sie erst, als sie Hugo kennengelernt hatte. Wie hat sie zur Mutter Gottes gebetet, sie vor dem Ehebruch zu bewahren — vergebens . . . Nun ist sie verzweifelt und sieht den einzigen Ausweg im Tod.

Jerta, die Hugo insgeheim liebt, bereitet alles zu seiner Rettung vor. Sie überredet ihn Norwegen zu verlassen und in das Heer ihres Vaters, König Edwins, einzutreten. Hugo, totenbleich und an allen Gliedern zitternd, bringt das Gespräch auf ein anderes Thema: die Unabwendbarkeit des Schicksals und Gottes Gerechtigkeit. Schließlich faßt er einen Entschluß: Wenn ich die Kraft hatte Karlos zu ermorden, werde ich auch die Kraft finden Heerführer zu sein; wenn ich einst einen Mann um das Leben gebracht habe, werde ich nun Scharen von Männern morden. (Möglicherweise — sinnt Jerta — wird Hugo ein feindliches Geschoß treffen und den Weg zur Buße öffnen, die das Kainszeichen an seiner Stirne tilgt.) Und Hugo überlegt: Meine Schläfen erwartet die Fürstenkrone, Elvire werde ich in Purpur hüllen, mit strahlenden Diamanten schmücken, Otto auf den Thron erheben. Heute aber, eine Stunde vor Mitternacht, kann ich nichts mehr unternehmen, weil es den Gestirnen widerspricht; mein Leben beherrscht heute der Skorpion.

Hugo wird von Valeros überrascht, der ihn zum Zweikampf herausfordert. Hugo zögert, stimmt aber dann zu. Nach kurzem Gefecht entfällt das Schwert seiner Hand; Valeros ergreift seine Waffe und will Hugo erstechen. Da tritt Elvire ein, zückt den Dolch und schützt Hugo mit ihrem Leib. Das ist ein Beweis ihrer Liebe, dem nicht einmal Valeros widerstehen kann. Er verzeiht seinem Sohn Hugo und überredet ihn, nach Spanien zu kommen und Katholik zu werden, denn bloß im Schloß der Kirche kann er Vergebung erlangen.

Elvire und Hugo in vertrautem Gespräch: Der Graf schwärmt von ihrer Treue, von ihrem Harfenspiel und ihren Liedern. Bald wird die Zeit kommen, in der Karlos wieder sein Bruder ist. Auch Otto hat seine Einstellung zu Hugo geändert, er sieht in ihm den leidenden Menschen. Übrigens hofft Otto, Hugo werde ihn in sein eigentliches Vaterland zurückbringen — nach Spanien.

Die Glocken schlagen Mitternacht. Hugo bleibt mit Elvire allein, beide sind ins Gebet vertieft. Der Graf erkennt, daß ihm nur der Tod Erlösung bringen kann. Er fordert Elvire auf, ihn zu töten. Statt dessen stößt sie

sich den Dolch in die Brust. Jerta, Valeros und Otto eilen herbei, können aber nur mehr Hugos letzten Wunsch hören, seine und Elvires Leiche nach Spanien zu überführen, wo sie wenigstens nach dem Tode Ruhe finden werden. Valeros will in seiner Verzweiflung Hand an sich legen. Jerta rettet ihn. Er und Jerta müssen leben, es ist ihre Pflicht, Otto zu einem ehrlichen Mann und Adelligen zu erziehen . . .

Schon dieser flüchtige Blick auf den Inhalt der Schicksalstragödie *Die Schuld* läßt erkennen, daß es sich um ein von Beethovens innerer Welt weit entferntes, zweifelhaftes Stück handelte. Trotzdem dachte der Meister ernsthaft an die Vertonung; er entwarf ein Vorspiel, ohne das Libretto gesehen zu haben. Was in aller Welt konnte also Beethoven an diesem Machwerk anziehen? Gewiß war es nicht der Fatalismus, der aus jedem Vers spricht, auch nicht die unwirkliche Szenerie oder gar die krampfhaftige Motivierung der Handlung; der freisinnige Beethoven war sicher weit davon entfernt, mit Adolph Müllner das Prinzip der alleinseligmachenden Kirche anzuerkennen. Wenn man die Grundzüge dieses Dramas Beethovens Anschauungen und den Anforderungen gegenüberhält, die er an ein Opernlibretto stellt, muß man zur Ansicht gelangen, daß dem Komponisten ein Stück nicht entsprechen konnte, dessen seichte Motivierung, pathetische Phrasenhaftigkeit und hohle Rhetorik keinen literarischen Wert besaßen. Ohne uns auf schriftliche Belege stützen zu können, setzen wir deshalb voraus, daß Beethoven nur einzelne Motive des Dramas gefallen haben. Der Meister, der ja schon in *Fidelio* seinem Traum von der Frau als Erlöserin musikdramatische Form verliehen hatte, fand einen ähnlichen Typ in der Gestalt Elvires. Wie Leonore in *Fidelio* ist auch Elvire die Frau, die ihren Mann vor dem Tod rettet. Sie zückt gegen Valeros den Dolch.⁴⁴ Elvire ist allerdings keine Heldin, sondern ein leidender Mensch. Sie ist aber Hüterin des heimischen Herdes, eine Frau, die um das Schicksal ihres Mannes bangt, die ihn liebt und bereit ist, für ihn zu sterben. Schließlich entwickelt sie sich von einem passiven, klagenden Wesen zu einer Gestalt, die auch dem Tode kühn in die Augen sieht. Einen solchen Frauentyp suchte Beethoven lebenslang, konnte ihn aber nicht finden. Nun begegnete er in Müllners Theaterstück seinem Ideal. Übrigens hatte sogar Jerta, deren blutschänderische Beziehung zu Hugo Beethoven sicher mißbilligte, die schönen Eigenschaften der Frau, die Hugo zur seelischen Befreiung geleiten will, Valeros vor dem Selbstmord bewahrt und mit ihm zu Retterin von Hugos Sohn Otto wird.⁴⁵ Auch dieses Motiv mußte Beethoven rühren, er hatte doch seinen Neffen Karl zu erziehen, der ihm so wenig Freude bereitete. Den Meister zogen also vor allem allgemein

⁴⁴) *Die Schuld*, IV. Akt, 7. Szene (Müllner's Dramatische Werke, Bd. II, S. 162): „*Rasender! — den Waffenlosen willst du tödten?*“ — *Fidelio*, II. Akt, 3. Auftritt, Nr. 14: „*Zurück! Durchbohren mußt du erst diese Brust!*“

⁴⁵) *Die Schuld*, IV. Akt, 11. Szene (ebd., S. 187): „*Lebt für diesen, ihm ist's noth.*“

menschliche Züge in Müllners Drama an. Vielleicht wäre noch ein Moment hervorzuheben: Das Publikum der damaligen Zeit war bereit romantischen Ritterdramen Beifall zu zollen, hatte aber für freisinnige Tendenzen, beispielsweise eines *Fidelio*, wenig Sympathie. Beethoven wollte dieses Publikum gewinnen. Wäre also die Vertonung des Schicksalsdramas *Die Schuld* ein Zugeständnis an den Zeitgeschmack gewesen? Auch das ist möglich, wenn man bedenkt, wie intensiv sich der Meister bemühte, den Lorbeer des dramatischen Komponisten zu erringen. Natürlich bewegen wir uns mit diesen Erwägungen auf dem Boden subjektiver Annahmen, weil keine Quellenbelege vorliegen.

Von Beethovens Absicht, eine Oper nach dem Drama *Romulus* aus der Feder des Wiener Schriftstellers *Georg Friedrich Treitschke* (1776 bis 1842) zu schreiben, erfahren wir aus den Erinnerungen des englischen Pianisten und Komponisten *Cipriani Potter* (1792—1871). Als der Plan mit Müllners *Schuld* scheiterte, entschloß sich der Meister im Dezember 1814, zu einem antiken Vorwurf zu greifen. Treitschke stand ihm persönlich nahe, er hatte an der Umarbeitung des *Fidelio*-Textbuchs mitgewirkt. In diesem Vorwurf sah Beethoven eine Gelegenheit, die heroische Gestalt des Gründers der Stadt Rom zu feiern.⁴⁶

Romulus, der Sage nach Roms erster König, war von Mutterseite der Enkel Numitors. Die Vestalin Rhea Silvia brachte ihn und seinen Zwilingsbruder Remus zur Welt, wurde aber mit beiden Kindern in den Tiber gestürzt, weil sie das Gebot der jungfräulichen Reinheit verletzt hatte. Die beiden Knäblein retteten sich, wurden von einer Wölfin gesäugt und später vom Hirten Faustulus und seiner Frau Acca Larentia aufgezogen. Einst erkannte Numitor seinen Enkel Remus, bestieg mit dessen Hilfe den Thron, wurde aber von seinem Bruder Amulius gestürzt. Romulus und Remus erschlugen den Amulius und Romulus gründete unweit von Alba Longa, dem Sitz Numitors, eine Stadt, deren Bevölkerung rasch zu wachsen begann. Zwischen den Brüdern entstand ein Streit, wer König der Stadt sein und ihr den Namen geben soll. Beide waren bereit, sich dem Willen der Götter zu fügen. Zuerst erschienen dem Remus sechs Geier; kurz darauf erblickte Romulus zwölf Geier. Remus beanspruchte den Thron, weil ihm die Geier früher erschienen waren, Romulus pochte darauf, er habe mehr Geier gesehen. Es kam zum Bruderkampf, in dessen Verlauf Remus getötet wurde. Romulus wurde König der Stadt und benannte sie Roma. Nachdem Rom aber nur Männer bewohnten, entschloß sich Romulus die Töchter der Sabiner zu entführen, die sich an Festspielen beteiligten. Die Entführung gelang. Doch der Sabinerkönig Titus Tatius zog gegen Rom und bemächtigte sich durch Verrat des Tarpeischen Felsens (des späteren Kapitols). Es sollte zum Kampf zwischen den sabinischen Krieger und den Römern kommen, die Sabinerinnen verhinderten aber

⁴⁶) Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. II, S. 332.

das Blutvergießen zwischen dem Palatin und Quirinal — sie warfen sich zwischen ihre Landsleute und die neuen Gatten, und vermittelten den Frieden. Romulus herrschte gemeinsam mit Titus Tatius bis zu dessen Tod, genoß später göttliche Ehren und nahm den Namen Quirinus an.

Der Stoff bringt Motive, die für Beethoven typisch sind: das Motiv der ehelichen Treue und das Motiv des von Frauen gestifteten Friedens. Das erste erscheint in *Fidelio*, das zweite in *Coriolan*. Mit dem Romulus-Stoff hatte sich der Meister kurz vorher bei einer anderen Gelegenheit befaßt. Die Komposition des Marsches und der Zwischenaktmusik zum Trauerspiel *Tarpeja*⁴⁷ von *Christoph Kuffner* (1780 oder 1777—1846) führte Beethoven zum Studium des Krieges zwischen Romulus und dem Sabinerkönig Tatius. Kurze Zeit später stieß er auf Treitschkes Drama und entschloß sich es zu vertonen.

Gustav Nottebohm (*Zweite Beethoveniana*, S. 329) berichtet, Beethoven sei Treitschkes Libretto zu *Romulus* gemeinsam mit dem Text für eine *Bacchus*-Oper in die Hand gekommen, den der Komponist im März 1815 erhielt. Die Leipziger Allgemeine Musikalische Zeitung schreibt in ihrem Überblick der Monate Oktober und November (Jahrgang 1815, S. 854), Beethoven habe sich offenbar entschlossen, an einer neuen *Romulus*-Oper zu arbeiten. Es scheint allerdings, daß diese Nachricht den Lauf der Ereignisse vorweggenommen hat, weil der Meister am 24. September 1815 Treitschke mitteilte, er hätte schon lange an Romulus arbeiten sollen. Mit anderen Worten: Beethoven war mit der Arbeit im Rückstand, obwohl er die Wiener Theaterdirektion um 200 Gulden Vorschuß für die Komposition und um den Ertrag der Vorstellung ersucht hatte (vgl. Kastner, S. 321, Brief Nr. 522). In demselben Schreiben bemerkt Beethoven, er sei bereit, die Oper spätestens bis Feber oder März 1816 aufführungsreif fertigzustellen, wenn das Theater seine Bedingungen annehme.

Aus dieser Zeit stammen kurze Skizzen und Anmerkungen, die Nottebohm in der Berliner Königlichen (heute Staatlichen) Bibliothek entdeckte. Er nimmt an, daß es sich um Skizzen zu *Romulus* handelt: um ein kleines Motiv des Gottes Pan, den nicht näher bezeichneten Entwurf eines Dreiachtemotivs, ein zweieinhalbtaktiges Liebes- oder Hirtenmotiv in F-Dur — und schließlich um einen siebentaktigen „Volksgesang“, wie Beethoven sagt, zu Ehren des „gütigen, schützenden, segnenden“ Gottes Pan. Die Skizze eines Chors endet mit der Bemerkung: „*Bücher — für Karl*“;

Beethoven unterbrach also die Arbeit und notierte, daß er Büchermaterial für seinen Neffen *Karl van Beethoven* (1806—1858) zu beschaffen habe. Nottebohm bemerkt dazu (S. 330), diese Notiz könne schwerlich aus derselben Zeit stammen. Jedenfalls findet man in engster Nachbarschaft zu

⁴⁷) Triumphmarsch (C-Dur) zu Christoph Kuffners Trauerspiel „*Tarpeja*“, WoO 2a; Einleitung zum 2. Akt (Zwischenaktmusik) zu Christoph Kuffners Trauerspiel „*Tarpeja*“, WoO 2b. Kinsky — Halm, S. 429—431.

diesen Entwürfen andere interessante Notizen von Beethovens Hand. Sie betreffen das erwähnte kleine Dreiachtmotiv, das der Komponist in der weiteren Durchführung „*nicht ganz so bezeichnen*“ will. Es war für eine pantomimische (Chor-)szene bestimmt — offenbar eine Apotheose Pans, wie wir hinzufügen — und sollte „*aus B. M.*“ abgeleitet werden. Beethoven rechnet damit, daß die Tanzszene unterbrochen wird. Seine Aufzeichnungen lauten wörtlich:

„...*nicht ganz so bezeichnet*“ (bezieht sich auf das erwähnte Dreiachtmotiv).

„...*es muß abge[.]tet [abgeleitet, Anm. des Verf.] werden aus dem B. M. — wo der Tanz nur absatzweis-...*“

Im weiteren Zusammenhang schreibt der Komponist nach der kurzen Notierung eines Waldhornmotivs („Corni“): „*Dissonanzen vielleicht in der ganzen Oper nicht aufgelöst oder ganz anders da sich in diesen wüsten Zeiten unsere verfeinerte Musik gar nicht denken läßt.*“

Die Aufzeichnungen des Meisters sind interessant — ihre Auslegung berichtigt nämlich die Meinung Nottebohms, es gehe um Skizzen zu Romulus. Näher liegt unsere Ansicht, daß wir Skizzen zu Bacchus gelesen haben! Die Gestalt des angerufenen Pan (des Gottes der arkadischen Hirten, der in der Waldeinsamkeit weilt, die Herden schützt und vermehrt), weist deutlich auf das *Bacchus*-Stoff hin; vielleicht könnte man an Romulus denken, als er in Gesellschaft seiner Zieheltern Faustulus und Acca Larentia unter Hirten weilte. Was aber bedeutet dann Beethovens Notiz „*Es muß abge[.]tet werden aus dem B. M.*“? Unserer Meinung nach kann man sie folgendermaßen entziffern:

„*Es muß abgeleitet werden aus dem Bacchus-Motiv.*“

Damit wäre klargestellt, daß es sich um Bacchus, und nicht um Romulus handelte.

Den *Romulus*-Stoff verwarf übrigens Beethoven bald. Der bereits erwähnte englische Pianist und Komponist *Cipriani Potter* hatte das erfahren und erzählt *Alexander Wheelock Thayer* von seiner Begegnung mit Beethoven.

Potter, ein Verehrer des *Fidelio* und seines Autors, bat den Meister, er möge ihn schulen, wurde aber abgewiesen, weil Beethoven aus Zeitmangel keinen Unterricht aus der Komposition erteilte. Er empfahl einen anderen Lehrer, sprach aber bloß Albrechtsberger sein Vertrauen aus, der allerdings schon im Jahr 1809 gestorben sei. Potter fragte Beethoven, ob er eine neue Oper schreiben wolle (es war im Jahr 1817) und erhielt die lakonische Antwort: „*Ja [...] ich schreibe jetzt »Romulus«, aber die Dichter sind alle solche Narren. Ich werde kein törichtes Zeug [rubbish] komponieren.*“⁴⁸ Dieser Ausspruch beweist, daß Beethoven noch im Jahr 1817 an den *Romulus*-Stoff dachte, wohl nicht ohne Mißbehagen wegen

⁴⁸) Leitzmann, Bd. I, S. 215.

der Manieriertheit des Entwurfes, die damals allerdings die meisten Werke der deutschen Schauspielbühne kennzeichnete.

Schon im Jahr 1814 nahm Beethoven seine Zuflucht bei der italienischen Kantate und Oper. Zum Text des Abbate *Clemente Bondi* komponiert er eine *Cantata campestre a 4 voci con cembalo obbligato*, WoO 103 (vergl. Harry Goldschmidt, *Die Erscheinung Beethoven*, Leipzig 1974, S. 177—220). Er vertieft sich in Metastasios Librettos, die er im Artaria-Verlag ausleiht (siehe Ludwig Nohl, op. cit., Bd. II, S. 572), und möchte gerne eine Oper zu einem italienischen Text komponieren. Schließlich ist es Vittorio Alfieri (1749—1803), dessen Schauspiel *Rosmonda* (= Rosamunde) aus dem Jahr 1779 ihm vorübergehend gefällt (Nohl, ebd.).

Rosmonda (auch *Rosmunda*, *Rosamunde*) war die Gattin des Langobardenkönig Alboin, der 568 in Italien einbrach und dort seine Herrschaft errichtete. Rosmondas Vater Kunimund war König der germanischen Gepiden. Ihren Geliebten Helmigis verführt die Königin zum Mord an Alboin und flieht mit ihm nach Ravenna. Aber auch dem Helmigis reicht sie Gift, als der Exarch Longinus um ihre Hand bittet. Der sterbende Helmigis zwingt Rosmonda, einen Teil des Giftes zu trinken, und auch sie stirbt am Schluß des Dramas (siehe Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, S. 482).

Anscheinend irrte Beethoven damals tatsächlich von einem Opernstoff zum andern. Grillparzer⁴⁹ berichtet über die Beziehung des Komponisten zu dem jungen Dichter *Johann Ludwig Stoll* (1778—1815), mit dem Beethoven nicht näher bekannte Operntextbücher bespricht. Stolls Lyrik hatte sein Gefallen gefunden; schon im Jahr 1811 vertonte Beethoven das Gedicht „O, daß ich Dir vom stillen Auge . . .“ und veröffentlichte es am 12. Juli 1814 im Gombart-et-Compe-Verlag, Augsburg, unter dem Titel *An die Geliebte*, WoO 140. Stoll stand Beethovens Idealen nahe. Er gab im Jahre 1808 vorübergehend die Zeitschrift *Prometheus* heraus und gehörte zu den Anhängern des Dichters Novalis. Unter der Direktion Pálffy-Gräffers wurde Stoll Regisseur des Hoftheaters. Wurzbach spricht in seinem Biographischen Lexikon von Stolls zerrüttetem Leben. Ähnlich beurteilt ihn Grillparzer: „Später sah ich ihn [Beethoven] höchstens auf der Straße und ein paarmal im Kaffeehaus, wo er sich viel mit einem jetzt seit lange verstorbenen und vergessenen Dichter aus der Novalis-Schlegelschen Gilde, Ludwig Stoll, zu schaffen machte. Man sagte, sie projektieren zusammen eine Oper. Es bleibt unbegreiflich, wie Beethoven von diesem anhaltlosen Schwebler etwas Zweckdienliches, ja überhaupt etwas anderes als — allenfalls gut verifizierte — Phantasieereien erwarten konnte.“⁵⁰ Niemals ist eine Oper

⁴⁹) Franz Grillparzer, *Erinnerungen an Beethoven*. Grillparzers sämtliche Werke, Bd. 12, S. 164—165.

⁵⁰) Leitzmann, Bd. I, S. 314. Vgl. auch Kerst, Bd. II, S. 44—45.

Beethovens zu einem Libretto Stolls entstanden. Der „anhaltlose Schwebler“ lieferte offenbar keinen Text. Auch Beethovens Plan, Die Ruinen von Babylon nach einem Melodram Treitschkes zu vertonen, scheiterte, obwohl sich der Komponist mit diesem Projekt schon im Jahr 1811 befaßte und später mehrmals zu ihm zurückkehrte. Das Melodram geht auf eine Stelle im Alten Testament zurück (Gn 11, 4—5):

„Dann sagten sie: »Wohlan, laßt uns eine Stadt bauen und einen Turm, dessen Spitze bis zum Himmel reicht! Wir wollen uns einen Namen machen, damit wir uns nicht über die ganze Erde zerstreuen!«

Da stieg Jahwe herab, um die Stadt und den Turm anzusehen, den die Menschen gebaut hatten.“⁵¹

Die Worte beziehen sich auf den Bau des Babylonischen Turmes. Man pflegt ihn mit den Ruinen des Baal-Tempels (des Turmes Birds Nimrud) in Borsippa unweit des alten Babylon zu identifizieren. Dieser Tempel hat Nebukadnezar (Nabuchodonosor, 605—562 v. u. Z.), der bekannteste König Babylons, erneuert. Er brachte dem Lande Wohlstand, errichtete einen prächtigen Palast mit einem riesigen Park und ließ hängende Gärten für seine Frau Amyrta bauen. Nebukadnezar stellte den Maruduk-Tempel und den Tempel von Borsippa instand, der aus ungebrannten Ziegeln erbaut war und als Observatorium diente. Zu ihm gehörte ein ungeheurer Turm, dessen Bau niemals beendet wurde. Eine stolze Inschrift verkündete, es gehe um *E-temen-ana-ki*, das bedeutet, daß sein Gipfel den Himmel berühren wird.

Die Sage vom Babylonischen Turm, den man niemals zu Ende baute, setzt voraus, daß Babylon der Ursitz der Menschheit gewesen ist. Der biblische Erzähler im Buche *Genesis* hat diese Sage (mit bestimmten Änderungen) übernommen und dazu benützt, die Überzeugung von der Einheit aller Menschen auszusprechen; aber ihr Dünkel, einen Turm in den Himmel zu bauen, muß als Empörung gegen Gott mißlingen. Auf Gottes Geheiß kam es zu einer Spaltung der Menschheit in „Zungen“, in verschiedene Völker und Rassen. Und die Menschen hörten auf, einander zu verstehen:

„Da zerstreute Jahwe sie von dort über die ganze Erde, und sie mußten aufhören, die Stadt zu bauen.

Darum nennt man sie Babel. Denn dort hat Jahwe die Sprache der ganzen Erde verwirrt, und von dort hat sie Jahwe über die ganze Erde zerstreut.“⁵²

Das Sujet,⁵³ das in Treitschkes Drama um eine einfache, monumentalisi-

⁵¹) *Das Alte Testament*. Deutsche Ausgabe mit der Erläuterungen der Jerusalemer Bibel herausgegeben von Diego Arenhoevel und Alfons Deissler. Leipzig 1973, S. 24.

⁵²) Ebd.

⁵³) Vgl. Adolf Novotný, *Biblický slovník* (Biblisches Wörterbuch), Bd. I, Prag 1956, Stichwörter „Babylonská věž“ (Babylonischer Turm, S. 54—55) und „Nabuchodonosor“ (Nabuchodonosor, S. 458).

sierende Handlung bereichert wird, zog Beethoven deshalb an, weil er in ihm seinen Lieblingsgedanken von der Verbrüderung der Menschheit fand. Dieser Gedanke war schon seit den Bonner Jahren sein künstlerisches Kredo und wurde in der Partitur der Neunten Symphonie am überzeugendsten ausgedrückt. Treitschkes Arbeit stellte aber Beethoven nicht zufrieden, sie war mit Reflexionen überfüllt und entbehrte echte handlungsbewegende Akzente. Deshalb nahm er von der Vertonung Abstand.

Gegen Ende des Jahres 1814 gedachte Beethoven die Komposition einer neuen Oper zu beginnen; es sollte diesmal der *Bacchus*-Stoff sein, den ihm sein alter Freund *Karl Amenda* (1771—1836) zur Verfügung stellte.⁵⁴ Autor des Librettos war *Rudolf vom Berge*, ein Dichter aus dem lettischen Kurseme (dem einstigen Kurland), wo Amenda als Prediger tätig war. Beethoven gefiel der Text. Als ihn der Arzt *Dr. med. Karl von Bursy* (1791—1870) aus Kurland auf Amendas Empfehlung in Wien besuchte, besprach Beethoven mit ihm verschiedenes, auch seinen Gesundheitszustand; er spielte darauf an, daß alle seine Freunde weit von ihm entfernt seien (und meinte damit Amenda oder beispielsweise auch Dr. Wegeler), während er einsam im widerlichen Wien zurückgeblieben sei. Der Meister fühlte sich damals gesundheitlich nicht wohl, im Sommer wollte er in Baden bei Wien Erholung suchen. Als Doktor Bursy Berges *Bacchus*-Text erwähnte, erklärte Beethoven, er sei wirklich gut und eigne sich nach geringen Berichtigungen für die Vertonung. Seine Krankheit habe es ihm aber bisher nicht gestattet, sich mit dieser Sache zu befassen; er werde Amenda schreiben (vielleicht wollte er ihn zur Mitarbeit an der Bearbeitung des Librettos gewinnen, Anm. des Verf.). Als dann Bursy die Erwägung anschloß, zu einer solchen Bearbeitung sei Zeit erforderlich, sagte Beethoven: „*Nein, ich mache nichts so fort und fort ohne Unterbrechung. Immer arbeite ich an mehrerem zugleich, bald nehme ich dann dies, bald das vor.*“⁵⁵ Diese Erinnerung Bursys bezieht sich auf den 1. Juni 1816, als es zu der Begegnung mit Beethoven kam. Der Arzt veröffentlichte sie aus seinem Tagebuch mit anderen Erinnerungen an Beethoven

⁵⁴) *Karl Amenda* wurde 1771 in Lippaiken in Lettland geboren. Er starb im März 1836 im dortigen Kurseme. Im Jahre 1798 kam er nach Wien, wo er zum Vorleser des Fürsten Lobkowitz wurde. Beethoven interessierte ihn zuerst als Geiger und er gewann bald seine aufrichtige dauerhafte Freundschaft. Amenda vermittelte Beethoven z. B. eine ärztliche Behandlung dessen Ohrenleidens. 1799 kehrte er nach Lettland zurück. Er war ein ausgezeichnete evangelischer Theologe, Prediger in Talsen; 1820 war er Superintendent und 1830 Konsistorialrat. Beethoven widmete ihm die Urfassung seines Streichquartetts in F-Dur, Op. 18, Nr. 1 (vgl. Carl Waack, *Beethovens F-Dur-Streichquartett Op. 18 No. 1 in seiner ursprünglichen Fassung*. In: Die Musik, Jg. III, 1903/1904, Heft 12, S. 418—420, Vergleich der Durchführung des ersten Satzes in der 1. und 2. Fassung).

⁵⁵) *Leitzmann*, Bd. I, S. 162.

in der bekannten Petersburger Zeitung (*Peterburskaja Gaseta*), Jg. 1854, Nr. 78 und 79.⁵⁶

Versuchen wir, einige Motive dieses Librettos zu rekonstruieren, die Beethovens Gefallen finden konnten.

Bacchus, der Sohn des obersten Gottes Zeus und seiner Geliebten Semele, war der Gott der Ernte und des Weines. Bekannt ist vor allem sein griechischer Name Dionysos („Sohn des Zeus“). Herangewachsen, züchtete er Reben und berauschte sich und sein Gefolge am irdischen Nektar. Bald verehrte man ihn nicht nur im heimischen Theben, sondern auch in den Nachbargebieten, ja in der ganzen damaligen Welt. Auf der Insel Naxos vermählte er sich der Sage nach mit Ariadne, die ihr Geliebter Theseus verlassen hatte. Zeus verlieh Ariadne Unsterblichkeit.

Bacchus (Dionysos) war aber nicht nur Gott der Ernte und des Weines, sondern auch des natürlichen Gedeihens. Als Schützer der Bäume und des Obstes verehrte man ihn vor allem in Gärten, fruchtbaren Ebenen und überall dort, wo üppige Vegetation gedieh. Er galt als Gott des Frühlings, wenn die Säfte in die Pflanzen steigen, wenn alles sprießt und blüht. Deshalb schmückten sich seine Verehrer mit Kränzen aus Blumen und Laub, meist Efeu- oder Weinlaub. Und weil zum Züchten der Rebe und Bäume sorgsamer Fleiß gehört, galt Bacchus als Urheber dieser Tugenden — man verehrte ihn auch als Spender von Ruhe, Behaglichkeit und Wohlstand. Er verscheuchte die Sorge und erfüllte alles mit Freude, mahnte zur brüderlichen Liebe und Freundschaft. Wo er eintraf, herrschte Frieden, edle Sitten und Einigkeit verbreiteten sich. Bacchus war für alles Schöne, besonders für die Dichtkunst und Musik begeistert, mit seherischem Geiste begabt, gleich Apollon. Die Dionysos-Feste regten die Pflege eines Chorliedertyps zu Ehren des Gottes an, des sogenannten Dithyrambos, der mit der Entstehung der Tragödie und des Satyrspiels, ja der dramatischen Poesie überhaupt zusammenhängt. Dionysos war auch der Gott des Gesanges („Dionysos Melpomenos“), er bewegte sich in Apollons Gesellschaft, unter Musen und Chariten, verkehrte mit Eros und Aphrodite. An seinen Orakelstätten wurden Kranke gesund, der Gott hauchte ihnen tiefen Schlaf mit reichen Träumen ein.⁵⁷

Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli (op. cit., S. 309—311) veröffentlichte ein Schreiben Amendas, in dem Beethovens Freund den Operntext für Bacchus würdigt. Das Schreiben begleitete die Sendung von Bergcs Libretto aus der kurländischen Stadt Talsen vom 20. März 1815. Es beginnt in Klopstocks erhabenem Stil: *„Mein Beethoven! Nach langem schuldvollem Schweigen nähere ich mich mit einem Opfer Deiner herrlichen*

⁵⁶) Ebd., S. 160—166. Auch bei Kerst, Bd. I, S. 197—204.

⁵⁷) Leo František Saska, *Mythologie Řeků a Římanů* (Mythologie der Griechen und Römer), Prag 1938, S. 100—111. František Groh, *Recké divadlo* (Griechisches Theater), Prag 1933, S. 22 f.

Muse.“ Amenda gedenkt dann der unvergeßlichen Tage, die er in jungen Jahren mit Beethoven verlebte, als er seinem Herzen nahestand. Nachdem er gehört habe, daß sein Freund einen Operntext sucht, gestatte er sich ihm den Text der großen lyrischen Oper Bacchus zu senden. Er sei von ihrem künstlerischen Wert überzeugt und meine, „daß ihresgleichen noch nicht existiert“. Eben wegen des Ranges der literarischen Vorlage sollte es Beethoven sein, der sie vertont. Dies sei auch der Wunsch des Dichters, eines aufrichtigen Freundes von Amenda. Möge Beethoven am neuen Werk „con amore“ arbeiten. Der Text sei mit Rücksicht auf die Vertonung geschrieben, die einzelnen Szenen und Gesänge wirksam gereiht. Möglicherweise werde Beethoven die große Länge des Librettos stutzig machen und ihn dazu zwingen, aus einem Guß zu komponieren, ohne Wiederholung einzelner Abschnitte. Amenda wisse, daß Beethoven die schönen dramatischen Situationen des Librettos mit der ihm eigenen Freiheit oder Kraft bewältigen und auch das „Mord-Spektakel“ [eine Mordszene, Anm. des Verf.] harmonisch gestalten werde. Amenda und der Autor des Librettos seien aufrichtige Bewunderer Beethovens, Diener seiner großen Muse. O „könnten wir doch bei dieser Arbeit zuweilen um Dich sein und so schon manches beim Entstehen mit Dir fühlen, mit Dir genießen!“ [...] Dann will Amenda wissen, wie es dem Meister geht. Wie schön wäre es, wenn Beethoven eine Kunstreise unternähme: „Und besuchtest Du endlich auch den Norden, und kämest auf einer Reise nach Petersburg durch Mitau und Riga, wie sollst Du aufgenommen werden! Dann eilt' ich in Deine Arme, führte Dich auf einige Tage zu mir — o! ich Glücklicherster! — Ich meinen innigst geliebten Beethoven in meinem Hause bewirten! — Ueberleg Dir's, Freund! Nochmals, lebe wohl.“

Dieses ausführliche Schreiben beantwortete Beethoven am 12. April 1812. Er bestätigte den Empfang des Briefs und Librettos, die ihm Amenda Freund, Graf Keyserling, übergeben hatte. Beethoven lebe einsam „in dieser größten Stadt Deutschlands“ weil er keine Kinder habe und jenen Menschen fern sei, die er lieben könnte. Er vergißt nicht, nach dem Niveau der Musik in Kurland zu fragen. Ob denn Amenda dort schon eines seiner größeren Werke gehört habe? Dann bittet er ihn nächstens nicht so feierlich zu schreiben, sie seien doch alte Freunde, es würde genügen, das Couvert mit dem Namen Beethoven zu versehen (vergl. Leitzmann, Bd. II, S. 103).

Offenbar hatte es der Bacchus-Stoff Beethoven angetan. In der Literatur heißt es, daß er noch im Winter 1821/1822 entschlossen war, dieses Libretto zu vertonen. Damals lernte er den Kaufmann, Juristen und Schönggeist Ignaz Jeitteles (geb. 1783 in Prag, gest. 1843 in Wien) kennen, den Neffen des Brünners Dr. Alois Jeitteles (1794—1858), des Verfassers der Worte zu Beethovens Liederkreis *An die ferne Geliebte*, op. 98. Der hoch gebildete Ignaz Jeitteles verkehrte auch mit C. M. von Weber und interessierte sich für die Fragen der Oper. August Lewald (Autor eines

Lebensbildes des Dr. I. Jeitteles), beschreibt sein Gespräch mit Beethoven und Jeitteles; es fand in der Gaststätte „Zum Seitzerhof“ statt, wo Beethoven und Jeitteles öfters das Abendessen zu nehmen und bis in die Nacht verschiedene Fragen zu diskutieren pflegten (Jeitteles wohnte damals in der Nähe, Schwertgasse 357). Nach Lewalds Worten dachte Beethoven angeblich noch 1821—1822 an *Bacchus*, schilderte Jeitteles Szenen aus dieser Oper, die er im Kopf trage (vergl. Frimmel, Beethoven-Handbuch, Bd. I, S. 240).

Der *Bacchus*-Stoff zog den Meister an, weil er seiner Naturliebe, seiner Sehnsucht nach schöpferischer und persönlicher Muße entgegenkam — ja noch mehr: in *Bacchus* konnte Beethoven die Musik und ihre Macht über die Gefühle der Menschen feiern. In Beethovens Vorstellung entsprach *Bacchus* etwa dem bärtigen *Dionysos* aus den Vatikanischen Sammlungen („Museo Chiaramonti“, Nr. 144). *Walther Amelung* (Rom, Bd. I: Antike Kunst, Stuttgart — Berlin — Leipzig 1890, S. 220 f.) charakterisiert den Vatikanischen *Dionysos* mit folgenden Worten: „*In den weichen Zügen des Gesichtes, den schmalen, feuchten Augen und der leichten Öffnung des üppigen Mundes, in dem die Zähne sichtbar werden, liegt eine starke animalische Sinnlichkeit, deren Eindruck noch erhöht wird durch das lebhaftes Seitwärtsblicken des Kopfes, als habe dort ein Gegenstand dieser sinnlichen Wünsche seine Aufmerksamkeit erregt, und durch die Verwirrung der Bartlocken, die ungepflegt wie ein Urwald durcheinander wachsen. Und doch ist ein edles Wesen dargestellt, denn die Züge sind bei alledem von vornehmer Schönheit, der Schädel ist wundervoll ausgebildet, und die langen Haare sind hinten sorgfältig um ein Band gerollt, das den ganzen Kopf umschließt.*“ Fremder mußte Beethoven die Auffassung späterer Darstellungen sein, die *Dionysos* als fröhlichen Wüstling schildern. Sicher zog Beethoven das Motiv von der treuen *Ariadne* an, die der athenische Held *Theseus* verlassen hat. Ihre Erhebung zu den Göttern entsprach seinem Blick auf die Frau; auch das Motiv einer Apotheose der Musik war ihm vertraut. Er kannte es aus *Händels* Oratorium *Das Alexanderfest oder Die Macht der Musik* (1736), das Wolfgang Amadeus Mozart im Jahr 1790 dank der Anregung Baron *Gottfried van Swieten* (1730—1803) für Wien bearbeitet hatte. *Swieten* war es auch, der Beethoven den Weg zu *Händel* und *Bach* öffnete. Als Beethoven die dionysische Verherrlichung der Musik im Sinn hatte, mochte er an den prachtvollen Schluß des *Alexanderfestes* denken: *Cäcilia*, die Patronin der Musik, feiert mit dem antiken Sänger *Timotheus* die Größe dieser Kunst und teilt mit ihm die Siegespalme im edlen Wettstreit.⁵⁸ Leider blieb nichts von Beethovens Plänen erhalten. Er hegte sie ein volles Jahr und hat sich vermutlich nur ungern vom bacchischen Mythos getrennt.

⁵⁸) Über *Händels* *Alexanderfest* s. *Joseph Müller-Blattau*, *Georg Friedrich Händel*, Potsdam 1933, S. 131—132.

Den Grund muß man wohl in der allzu statischen Handlung suchen; den Meister haben Stoffe angezogen, deren dramatische Wirkung den Hörer hinreißen mußte. Deshalb faßte er ein anderes Thema ins Auge und bat den Schriftsteller Bauernfeld, ein *Brutus*-Libretto zu schreiben.

Der gebürtige Wiener Eduard von Bauernfeld (1802—1890) gehörte zum Kreis von Beethovens Bekannten. Der Meister hatte ihn in der Familie des Kajetan Giannatasio del Rio, des Besitzers einer Erziehungsanstalt, kennengelernt, den er seit dem 24. Jänner 1816 zu besuchen pflegte. Beethoven zog es in diese Familie auch deshalb, weil er die Möglichkeit erwog, seinen Neffen Karl in Giannatasios Anstalt unterzubringen. Bei den Del Rios begegnete er übrigens Johann Friedrich Leopold Duncker (gest. 1842), zu dessen Tragödie Leonore Prohaska er die szenische Musik (WoO 96) schrieb. Der Schriftsteller Bauernfeld erörterte mit Beethoven mehrmals Fragen der Kunst und Musik.⁵⁹ Die Mitteilung blieb erhalten, Beethoven habe ihn um ein Libretto zu Brutus gebeten: „*Schreiben Sie mir eine Oper [d. h. ein Libretto, Anm. des Verf.], einen Brutus oder so was! Anderes kann ich nicht brauchen!*“⁶⁰ Bauernfeld ehrte dieser Wunsch, doch konnte er ihn nicht erfüllen. Der Schriftsteller war ein typischer Vertreter des vormärzlichen Wien, das sich von den Ideen der Französischen Revolution immer weiter entfernte. In einer Zeit der allgemeinen Gärung war Bauernfeld „*Revolutionär im Schlafrock und in den Pantoffeln*“; seine zahlreichen Lustspiele entsprachen allzu willig dem Geschmack des Publikums, das oberflächliche Gesellschaftskomödien verlangte, die das alte Wien sentimental besangen. Bauernfeld war der typische bürgerliche Dramatiker; mit freundlicher Miene bereicherte er das Bühnenschaffen um gefällige Stücke, die von Schillers oder Körners dramatischer Kraft weit entfernt waren und auch die Charakterisierungskunst eines Grillparzer nicht erreichten. Er verstand es, sich behende anzupassen, und sein Schaffen hat etwas von jenem gezwungenen Lächeln, das auch die Werke anderer Theaterdichter der Zeit kennzeichnet.⁶¹

Wenn Beethoven ein Brutus-Libretto verlangte, dachte er offenbar an einen Operntext, der die positiven Züge der Persönlichkeit dieses Mannes betonte.

Marcus Iunius Brutus (85—42 v. u. Z.) war einer der Verschwörer gegen Caesar und beteiligte sich an dessen Ermordung. Erhalten blieb ein zwei-bändiges Konvolut seiner Korrespondenz mit Cicero (106—43 v. u. Z.), aus der hervorgeht, daß beide Gegner der Diktatur und Anhänger der Republik waren. Gegen Caesar nahm Brutus aus politischen Gründen

⁵⁹) Eduard von Bauernfeld, *Erinnerungen aus Alt Wien*. Wien 1923. Derselbe, *Gesammelte Schriften*, Bd. 12, Wien 1923. Zitiert bei Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. I, S. 31—32.

⁶⁰) Frimmel, ebd.

⁶¹) Vgl. Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*. Berlin 1912, S. 123.

Stellung, er fürchtete seine diktatorischen Gelüste. Caesar war es im Jahr 44 zwar nicht gelungen, sich die Königskrone aufzusetzen, aber er wurde Konsul für Lebensdauer und erhielt die Vollmachten eines Alleinherrschers, unter anderem die Befugnis mit dem Staatsschatz frei zu schalten. Wahrscheinlich hätte er Rom zu einer Diktatur des östlichen Typs gemacht. Brutus hatte in Caesar anfangs den Kündler einer neuen Ordnung gesehen, wurde im Jahr 48 sein Anhänger und empfing zwei Jahre später das Ernennungsdekret als Statthalter der Provinz Gallia Cisalpina; im Jahr 44 wurde er Prätor der Hauptstadt Rom, wo er Caesars usurpatorischen Tendenzen entgegentrat. Mit seinem Schwager Gaius Cassius Longinus (gest. 42 v. u. Z.) organisierte er eine Verschwörung, der Caesar im Jahre 44, an den Iden des März (15. 3.), zum Opfer fiel: er wurde bei einer Senatssitzung im Theater des Pompeius von den Dolchen der Verschwörer durchbohrt. Nach dem Tyrannenmord flohen Brutus und Cassius nach Osten, wo Brutus Mazedonien verwaltete. Von den Legionen des Octavian und Antonius wurden Brutus und Cassius im Jahr 42 in der Schlacht bei Philippi geschlagen. Brutus stürzte sich in sein Schwert, und auch Cassius starb durch eigene Hand.

Beethoven sah in Caesar ein Vorbild Napoleons, das er mißbilligte. Das Ideal der politischen Staatsverfassung war für ihn die Römische Republik, die Caesar zu Fall bringen wollte. Brutus mußte deshalb Beethoven als Kämpfer gegen Willkür und diktatorische Gewalt, als Erneuerer der Freiheit sympatisch sein. Der Meister stimmte mit der verbreiteten Ansicht über Caesar und den sogenannten Caesarismus nicht überein, und trug seine fortschrittliche Gesinnung trotzig zur Schau. Die englische Verfassung galt ihm als Vorbild, mit dem er jede Regierungsform verglich.⁶² Beethoven bekannte sich offen zu der Republik als bester Staatsform und warnte die Nation vor Uneinigkeit; ein zerklüftetes Volk könne sich der Faust des Diktators nicht erwehren: „Gewalt, die eins ist, vermag alles gegen die Mehrheit, die es nicht ist.“⁶³ Der Brutus-Stoff hätte also Beethovens politischem Profil und seinen moralischen Ansichten entsprochen. Trotzdem wurde er nicht vertont, weil der Komponist mit anderen Aufgaben überhäuft war.

Von anderen Opernvorwürfen, mit denen sich der Meister befaßte, spricht Hermann Wolfgang Waltershausen (Münchener neueste Nachrichten, 30. Oktober 1920). Sie schöpfen abermals aus Stoffen des Altertums oder des Alten Testaments. In der Tragödie *Antigone* des Sophokles, die Beethovens Zeitgenosse *Friedrich Hölderlin* (1770—1843) übersetzte

⁶²⁾ Vgl. Wilhelm Christian Müller, *Briefe an deutsche Freunde von einer Reise durch Italien über Sachsen, Böhmen und Österreich, 1820 und 1821 geschrieben und als Skizzen zum Gemälde unserer Zeit herausgegeben*. Altona 1824, S. 130. Zitiert bei Kerst, Bd. I, S. 263.

⁶³⁾ L. van Beethovens *Konversationshefte*, Bd. I, Leipzig 1972, S. 73. Blatt 87v (2. Heft), März bis Hälfte des Monats Mai 1819.

und für den deutschen Kulturkreis wiederentdeckte, fand Beethoven sein „ewiges Motiv“: den Opfermut und die Standhaftigkeit der Frau.

Antigone, Tochter des Ödipus und der Jokaste, kehrt nach des Vaters Tod nach Theben zurück und bestattet, dem Verbot des Herrschers Kreon trotzend, die Leiche ihres Bruders Polyneikes, der als Vaterlandsverräter bei dem Angriff auf seine Geburtsstadt gefallen war. Für diese Tat wurde Antigone lebend in der Gruft begraben und legte Hand an ihr Leben. Hell strahlt ihr moralisches Bild — sie hat die Bruderliebe als natürliches Gebot über menschliches Recht gestellt.

Beethovens geistige Welt wurde damals auch von der Lektüre der Poetik des Aristoteles und seinen Einsichten in die Gesetze des antiken Dramas geformt. Der Komponist befaßte sich mit der *Orestie* des Äschylos, in der er das Motiv der Läuterung nach schwerer Schuld fand:

Orestes, Sohn des Agamemnon und der Klytämnestra, rächte seinen Vater und erschlug mit Hilfe seiner Schwester Elektra die ehebrecherische Mutter und ihren Liebhaber Ägisthos. Wegen des Muttermordes von den Erinyen verfolgt, fand er auf dem athenischen Aeropag Rechtfertigung. Das Orestes-Thema konnte Beethoven bei Sophokles oder in der Fassung des Euripides kennengelernt haben, wo Apollon als Bedingung einer vollen Versöhnung der Erinyen die Forderung stellt, Orestes müsse die Artemis-Statue aus Tauros nach Athen bringen. Orestes kam mit seinem Freund Pylades nach Tauros und sollte dort als Fremdling geopfert werden. Iphigenie, die Priesterin des Opfertempels, erkannte in Orestes den eigenen Bruder, rettete ihn und Pylades — und floh mit beiden (und der Statue der Göttin Artemis) nach Athen. Orestes herrschte dann in Argos, Mykene und Sparta, nahm Hermione zur Frau, nachdem er ihren Liebhaber Neoptolemos beseitigt hatte.

Wahrscheinlich hatte Glucks *Iphigenie auf Tauris* (1779) Beethovens Interesse für die Gestalt des Orestes wachgefunden, ihn aber andererseits davon abgehalten, sich dieses Vorwurfs von neuem zu bemächtigen.

Als Beethoven daran dachte, den Neubabylonischen Stoff von Belsazar zu vertonen, kehrte er in einen Bereich zurück, den er mit den *Ruinen von Babylon* bereits einmal betreten hatte. Den Vorwurf fand er im Alten Testament (Dn, Kap. 5).

Belsazar, der letzte Herrscher des Neubabylonischen Reiches, war in den Jahren 556—539 v. u. Z. Nebenkönig zu Lebzeiten seines Vaters Nabonid. Der handelstüchtige Belsazar unterstützte das babylonische Heiligtum mit Silber und Opfertieren, führte aber ein ausschweifendes Leben. Einst befahl er der Dienerschaft im Tempel von Jerusalem erbeutetes, geheiligtes Geschirr zu bringen. Die Tafelnden tranken daraus Wein und „*zechten und priesen (dabei) ihre Götter aus Gold und Silber, aus Erz, Eisen, Holz und Stein*“ (Dn 5, 4). Die tempelschänderische Tat war geschehen. Da erschienen plötzlich, von unsichtbarer Hand geschrieben, die Worte „*Mene, Mene, Tekel und Parsin*“ an der Wand. Belsazar

ließ alle Zauberer, Chaldäer und Zeichendeuter kommen, sie sollten die Inschrift entziffern. Es gelang ihnen nicht. Auf den Rat der Königin berief er den Propheten Daniel, „einen von den jüdischen Weggeführten“ (Dn 5, 13), des das Rätsel löste. „Die Schrift, die hier steht, lautet also: Mene, Mene, Tekel und Parsin. Und dies ist die Bedeutung der Worte: Mene: gezählt hat Gott dein Königtum und macht ihm ein Ende. Tekel: gewogen wurdest du auf der Waage und zu leicht befunden. Parsin: geteilt wird dein Reich und den Medern und Persern übergeben.“ (Dn 5, 25—28.) Und wahrhaftig: Noch in derselben Nacht wurde Belsazar erschlagen und Darius trat die Herrschaft über das Land an. Man schrieb das Jahr 539 v. u. Z.

Nicht einmal diesen Stoff hat Beethoven vertont.

Der Meister irrte damals buchstäblich von einem Thema zum andern. Zwei Librettotypen zogen ihn an, der „heroische“ und der „romantische“. Die Vorliebe für den heroischen Typ läßt sich mit der Veranlagung seiner Persönlichkeit erklären; Beethoven war doch der Schöpfer des heroischen Stils und mit Recht nennt man seine ganze mittlere Schaffenszeit die heroische. Daß außerdem Beethoven ständig zu dem romantischen Libretto zurückkehrte, hängt mit der Entwicklung der deutschen Oper zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammen. Diese Entwicklung ging Hand in Hand mit einer literarischen Bewegung, die schon seit dem Ende des aufgeklärten Zeitalters im Schoße der Hochklassik als neue „Sternstunde der Menschheit“⁶⁴ reifte, und später, wohl nicht ganz eindeutig und zutreffend, Romantik getauft wurde. Eher als um einen neuen Kunststil handelte es sich um eine neue Haltung gegenüber der Welt.⁶⁵ Im Sinne der Ideen Rousseaus suchten die Künstler des antretenden Jahrhunderts Zuflucht bei den einfachen Wundern der Natur, sehnten sich nach dem Abstieg in geheimnisvolle Tiefen und dem Flug in schwindelnde Höhen des Lebens. Man versenkte sich in die Schätze der Volksdichtung, kehrte zu längst verwehten Märchen- und Sagenstoffen zurück, die nicht nur das literarische, sondern auch das dramatische und Opernschaffen prägten. Noch vor dem Jahr 1800 schrieb einer der Väter der deutschen Romantik, Ludwig Tieck, ein Märchen für Tonsatz *Das Ungeheuer und der verzauberte Wald*, das seinerzeit absurd wirkte und keinen Komponisten fand. Das Wunderbare und Phantastische führte zurück in das eigene Ich und zielte zugleich auf schmalstem Pfad an die Grenzen des Unendlichen. Dem neuen romantischen Libretto bahnten die ersten für den Kult des Genies begeisterten Anhänger der Sturm-und-Drang-Bewegung,⁶⁶ vor

⁶⁴) Der Titel des Buchs Stefan Zweigs, *Sternstunden der Menschheit*. Frankfurt a. M. 1956.

⁶⁵) Rudolf Pečman, *Hudba romantiků* (Die Musik der Romantiker), Brünn 1974.

⁶⁶) Klaus Gysi (und Mitarbeiter), *Sturm und Drang*. Berlin 1958, besonders S. 102 f. Hermann Hettner, *Geschichte der deutschen Literatur im achtzehnten Jahrhundert*. Bd. I. Berlin 1961, S. 443 ff.

allem aber die Generation der sog. Jenaer Romantiker mit Wackenroder, Tieck, Novalis und Jean Paul an der Spitze, den Weg. Sie waren es, die sich Träumen von der neuen Oper hingaben; diese sollte aus der Vermählung zweier Musen, Euterpe und Erato, hervorgehen. Die romantische Oper hat später weitere Musen — Kalliope, Melpomene, Thalia und Terpsichore — einbezogen. Mit einem Wort, die Romantiker strebten nach dem Allumfassenden und sahen die Oper als Form, die aus der Gesamtwirkung mehrerer, ja aller Künste entstehen sollte.

Die Zauberwelt der Musikbühne, die schon bei Purcell, Händel und Mozart zum Leben erwacht war, fand allerdings erst in Webers *Freischütz* (1820) den echten Boden, obwohl schon die beiden ersten Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts mit der neuen Oper schwanger gegangen waren. Die Welt der Romantik hatte der traditionellen Oper italienischer oder französischer Prägung den Kampf angesagt und trieb ihre Früchte vor allem auf dem Gebiet des Stoffes, während sie noch auf den genialen Musiker zu warten hatte, der mit ihren Idealen im Einklang stand. Beethoven war es nicht gegeben, dieser Musiker zu werden, schon deshalb nicht, weil er zwischen klassischen und romantischen Ansichten schwankte. Seine Hinnneigung zu der neuen Oper war aber so stark, daß er jede Gelegenheit benützte, um ihr zumindest in planenden Wünschen näherzukommen. Sowie Fouqués *Undine* erschienen war (1811), zögerte er nicht, um die Bewilligung zur Vertonung anzusuchen, trotzdem sie für *Ernst Theodor Amadeus Hoffmann* (1776—1822) geschrieben wurde, einen der durchdringendsten Geister der Romantik, dessen geniale Vielseitigkeit Bewunderung erregte. Am 6. Jänner 1816 schreibt Beethoven seiner ersten Leonore, der Sopranistin *Pauline Anna Milder-Hauptmann* (1785—1838), einen dringenden Brief mit der Bitte, der Baron de la Motte-Fouqué möge sein Libretto für eine große Oper senden (gemeint war *Undine*):

Wien, 6. Januar 1816.

*Meine wertgeschätzte einzige Milder,
meine liebe Freundin!*

Sehr spät kommt ein Schreiben von mir Ihnen zu. Wie gern möchte ich dem Enthusiasmus der Berliner mich persönlich beifügen können, den Sie im Fidelio erregt! Tausend Dank von meiner Seite, daß Sie meinem Fidelio so treu geblieben sind.

Wenn Sie den Baron de la Motte Fouqué in meinem Namen bitten wollen, ein großes Opernsujet zu erfinden, welches auch zugleich für Sie passend wäre, da würden Sie sich ein großes Verdienst um mich und um

⁶⁷⁾ Leitzmann, Bd. II, S. 109—110. Das Schreiben beweist nicht nur Beethovens tiefe Beziehung zur Sängerin *Milder-Hauptmann*, sondern auch sein großes Interesse an *Fouqués* Arbeit. Von seinem Vorhaben blieb nur ein unerfüllter Wunsch zurück. *Fouqués* Text vertonte *E. T. A. Hoffmann* (zu seiner *Undine*, 1813/1814, Erstaufführung Berlin 1816, schrieb Hoffmann das „Szenarium“).

Deutschlands Theater erwerben; — auch wünschte ich solches ausschließlich für das Berliner Theater zu schreiben, da ich es hier mit dieser kniekrigen Direktion nie mit einer neuen Oper zustande bringen werde.

Antworten Sie mir bald, baldigst, sehr geschwind, so geschwind als möglich, aufs geschwindeste — ob so was tunlich ist.

Herr Kapellmeister W. [Bernhard Anselm Weber, 1766—1821, Hofkapellmeister in Berlin; Anm. des Verf.] hat Sie himmelhoch bei mir erhoben, und hat recht; glücklich kann sich derjenige schätzen, dem sein Los Ihren Musen, Ihrem Genius, Ihren herrlichen Eigenschaften und Vorzügen anheimfällt, — so auch ich.

Wie es auch sei, alles um Sie her darf sich nur Nebenmann nennen, ich allein nur führe mit Recht den ehrerbietigen Namen Hauptmann in mir ganz im stillen.

Ihr wahrer Freund und Verehrer

Beethoven

(Mein armer unglücklicher Bruder [Kaspar Anton Karl van Beethoven, 1774—1815; Anm. des Verf.] ist gestorben — dies die Ursache meines lange ausgebliebenen Schreibens.)

Sobald Sie mir geantwortet haben, schreibe ich auch an Baron de la Motte Fouqué. Gewiß wird Ihr Einfluß in B. [Berlin, Anm. des Verf.] es leicht dahin bringen, daß ich für das Berliner Theater, und besonders berücksichtigt für Sie, mit annehmbaren Bedingungen eine große Oper schreibe; — nur antworten Sie bald, damit ich mich mit meinen übrigen Schreibereien danach einteilen kann.

(Fort mit allen übrigen falschen Hauptmännern.)

Die Sehnsucht nach einem romantischen Libretto führte Beethoven zu einem Dichter, der damals zu den populärsten zählte: Baron *Friedrich de la Motte-Fouqué* (1777—1843), dem Nachkommen einer französischen Hugenottenfamilie, Teilnehmer am Rheinfeldzug, antinapoleonischen Kämpfer und einem der ersten Verkünder romantischer Ideale in der deutschen Literatur. Die später zu einem Libretto umgearbeitete Erzählung *Undine* war sein berühmtestes Werk.⁶⁸ Später gelangte Fouqué an den äußersten Flügel der romantischen Mystik. „Bald vertiefte er sich dermaßen in die Idee des mittelalterlichen Rittertums, daß er mit dieser Manier in offenen Widerspruch zu dem Zeitgeist geriet. Eine feudal-pietistische Richtung einschlagend, die die späteren Früchte seiner Muse absolut ungenießbar machte, verfiel er noch zu seinen Lebzeiten der Ver-

⁶⁸) *Fouqués Werke*. Auswahl in drei Teilen. Herausgegeben von Walther Ziesemer. Bd. I, S. 49—119. Berlin, undatiert.

gessenheit.“⁶⁹⁾ Undine hatte jedoch eine so starke poetische Ladung, daß sie noch nach Jahren Dichter und Komponisten anregte.⁷⁰⁾

Der Stoff der Erzählung ist allgemein bekannt. Um ihre Librettoform ins Gedächtnis zu rufen, wollen wir den Inhalt von Fouqués Operntext kurz wiederholen:

I. Akt

Ritter Huldbrand von Ringstetten hat sich im Wald verirrt. Er lenkt seine Schritte zur Hütte eines alten Fischers, wo ihm Undine in Gestalt eines jungen Mädchens erscheint. Sie entbrennt in Liebe zu dem Ritter, die er erwidert. Undines Onkel, der Wassergeist Kühleborn, warnt seine Nichte vor der Liebe zu einem Menschen; das Menschengeschlecht sei wankelmütig und untreu. Undine liebt aber Ringstetten innig. Sie verloben sich und gehen miteinander auf die Burg des Ritters. Da vertritt ihnen Kühleborn den Weg. Undine beschwört ihn, Huldbrand keine Schwierigkeiten zu bereiten, und begibt sich auf den Sitz ihres Liebsten.

II. Akt

Undine ist Huldbrands Gattin geworden. Bei einem Spaziergang durch die Stadt begegnet sie Berthalda, dem Mündel der Herzogin, und beide sprechen über ihre geheimnisvolle Herkunft. Da tritt Kühleborn aus dem Stadtbrunnen und sagt Undine ein böses Ende voraus. Berthalda eröffnet er, sie sei die verlorene Tochter jenes alten Fischerpaares.

Bei Berthaldas Geburtstagsfeier singt Undine ein Lied vom Fischer mädchen und verrät der erlauchten Gesellschaft Berthaldas Herkunft. Das stolze Mädchen verleugnet seine Eltern. Das Fest gerät ins Stocken; Undine ist verzweifelt, sie wollte mit ihrem Lied doch nur das Beste und kann den Stolz ihrer Freundin nicht begreifen. Huldbrand beruhigt seine erregte Frau und will sie auf die Burg bringen.

Inzwischen hat Kühleborn die Wassergeister berufen und rüstet sich zur Rache an Huldbrand. Er läßt Berthalda in Sinnesverwirrung fallen. Die Umherirrende finden Huldbrand und Undine im dunkeln Tann. Huldbrand lädt sie auf Burg Ringstetten ein, aber Berthalda lehnt die Einladung ab. Erst auf Undines Drängen stimmt sie zu. Huldbrand will Berthalda Schmuck schenken; da steigt aus dem Wasser eine geheimnisvolle Hand und entreißt ihr den Schmuck. Undine ist unglücklich. Sie will der

⁶⁹⁾ Jakub Malý im Vorwort zur tschechischen Übersetzung der Undine. Prag 1872, S. IV–V.

⁷⁰⁾ Zu den bekanntesten Vertonungen (außer dem zitierten Werk E. T. A. Hoffmanns) gehören z. B. die Oper *Albert Lortzings* nach einem einzigen Libretto (1844) oder Dvořáks *Rusalka* nach dem Text von Jaroslav Kvapil (1900). In den slawischen Sagen nennt sich Undine *Rusalka*. Vgl. Hanuš Máchal, *Nákres slovanského bájesloví* (Abriß der slawischen Mythologie), Prag 1891, S. 115–119; Josef Růžička, *Slovanské bájesloví* (Slawische Mythologie), Prag 1906, S. 157–161.

Freundin eine Freude bereiten und zaubert einen Jüngling herbei, der ihr Korallen anbietet. Berthalda weist sie zurück — der entsetzte Huldbrand nennt Undine eine Hexe. Undine ist tief gekränkt und verschwindet im Reich des Wassers. Erst jetzt erkennt der Ritter, daß er falsch gehandelt hat. Er ist verzweifelt und wünscht im Krieg zu fallen. So hat sich Kühleborns Fluch erfüllt.

III. Akt

Huldbrand rüstet die Hochzeit mit Berthalda. Sie hat ihn auf seine Burg begleitet und ist nun seine Braut. Abermals erscheint Kühleborn und erinnert Huldbrand, er sei der Gatte einer anderen Frau. Auch Pater Heilmann fordert Huldbrand auf, Undine treu zu bleiben. Huldbrand beharrt auf seinem Entschluß und erklärt, Berthalda sei mit ihm verlobt.

Im Garten vor der Burg sitzt der Fischer und sein Weib. Sie können Undine nicht vergessen. Kühleborn will die Gedanken der beiden alten Menschen unterbrechen, verzichtet aber darauf sie zu stören, sie sind redlich und unverdorben.

Die Hochzeitsgesellschaft naht. Huldbrand wünscht, man möge den Stein aus dem Gartenbrunnen entfernen. Das geschieht. Da verwandelt sich der Brunnen urplötzlich in einen Springquell, in dessen Sprudel Undine erscheint. Sie umarmt und küßt Huldbrand. Es war der Kuß des Todes. Entseelt sinkt der Ritter zu Boden. Alle denken, daß dunkle Mächte seinen Tod verursacht haben. Nur Pater Heilmann ist anderer Meinung: Huldbrand ist aus Liebe gestorben. Die Hochzeitsgäste singen den Chor „Reines Minnen, holdes Sehnen“. Ein chorus mysticus, der Wagners Tristanfinale in einzigartigen Weise vorwegnimmt.⁷¹

Beethoven war fest entschlossen, den Undine-Stoff zu vertonen. Er behielt den Vorwurf im Auge und zog später Grillparzers Libretto zu Melusine (vergl. S. 107) ernsthaft in Betracht. Der Meister war sichtlich bestrebt, sich mit dem neuen Strom der deutschen Literatur und Librettistik auseinanderzusetzen und stand bereits zumindest in Gedanken sozusagen auf Weberschem Boden.

Beethoven sagte mehrmals, er habe eine Reihe von Librettos erhalten und gelesen, aber bald wieder fortgelegt, weil sie nicht entsprachen. Er nahm auch Librettovorschläge flüchtig zur Kenntnis, die ihm Bekannte gelegentlich unterbreiteten. Einen interessanten Vorwurf erwähnt Beethovens Konversationsheft aus der Zeit zwischen dem 1. und 31. Jänner 1820.

⁷¹) Vgl. Kurt Honolka, *Der Musik gehorsame Tochter*. Tschechische Übersetzung unter dem Titel *Na počátku bylo libretto* (Am Anfang stand das Libretto). Prag 1967, S. 123. — Richard M. Meyer (l. c., S. 23) bezeichnet Undine als „das erste Nibelungendrama seit Hans Sachs“. — Inhalt des Librettos *Undine* s. bei Peter Czerny, *Opernbuch*. Berlin 1961, S. 186–189.

Der Meister kam damals ziemlich häufig mit dem Ehepaar *Janschikh* ins Gespräch. *Franz Janschikh* (auch *Janschig*, *Janschek* oder *Janitschek*, geb. 1777 oder 1776 in Linz) war zuerst *k. k. Mauthamtscontrolor* und wurde später zum *Oberamtscontrolor* beim Hauptzollamt ernannt. Er wohnte in Wien, Landstraße 323 (bis zum Jahr 1820), dann entdeckt man seinen Namen in den Fonds des Hauptmauthgebäudes, Am Alten Fleischmarkt Nr. 708. Seine Gattin *Antonia* (geb. 1796) besuchte Beethoven im Jänner 1820 in Begleitung einer nicht näher bekannten Person; auch ihr Gatte Franz war anwesend. Die Unterhaltung drehte sich um verschiedene Angelegenheiten, sie sprachen von Frauenklöstern, vom Herzog Albrecht von Bayern, von den Jesuiten, Konfuzius... Dabei fiel auch Beethovens etwas unwirsche Bemerkung über die Tschechen („*Sprechen Sie nichts von unsern Böhmen*“), wobei er offenbar auf *Janschikh* zeigte und fortfuhr: „*Dieser ist auch einer...*“⁷²⁾ *Janschikh* (*Jančik*) war also offenbar tschechischer Abstammung. Frau *Janschikh* lenkte das Gespräch auf alten Wein ab — und wandte sich plötzlich an Beethoven: „*Ruprecht* [richtig: *Rupprecht*, Anm. des Verf.] *hat eine herrliche Skizze zu einer Oper entworfen. Betitelt: Die Begründung von Pensilvanien oder die Ankunft der Pen[silvanier] in Amerika. Sein Plan war, die Worte Ihnen zur musikalischen Composition zu übergeben —. Schade, daß es noch nicht ausgeführt wird.*“ Beethoven reagierte auf Frau *Antonias* Anregung nicht und begann über ein anderes Thema zu sprechen.⁷³⁾

Es ist nicht bekannt, wie lange sich der Meister für das tatsächlich fesselnde Thema *Die Begründung von Pensilvanien oder die Ankunft der Pensilvanier in Amerika* interessierte. Das Niveau des Librettos stand offenbar auf keiner hohen Stufe. Der Verfasser war *Johann Baptist Rupprecht* (1776—1846), bürgerlicher Kaufmann, Schriftsteller, Hortologe und Buchzensor. Er wohnte in Gumpendorf, Hauptstraße 54 (im eigenen Haus, in dem er alljährlich Blumenausstellungen veranstaltete). *Rupprecht* war Mitglied der Landwirtschaftlichen Gesellschaft in Wien und zahlreicher anderer österreichischer und ausländischer Gesellschaften, die die ökonomischen Wissenschaften förderten. Beethoven vertonte sein Gedicht „*Merkenstein*“ zweimal (op.100). Als Schriftsteller und Poet war *Rupprecht* Dilettant ohne Theatererfahrung.⁷⁴⁾ Sein Text blieb zwar nicht erhalten, handelte aber höchstwahrscheinlich vom Quäkerführer und Gründer Pennsylvaniens *William Penn* (1644 bis

⁷²⁾ L. v. *Beethovens Konversationshefte*, Bd. I, Leipzig 1972, S. 212, Blatt Nr. 66r. Ferner Blätter Nr. 65r, 65v.

⁷³⁾ Ebd., S. 213, Blätter Nr. 67v, 68r. *Ludwig Nohl* (*Ludwig van Beethovens Konversationshefte*, Bd. I, München 1923, S. 282) dechiffriert den Tittel des *Rupprecht*-schen Librettos anders: „*Die Begründung von Pensilvany oder die Ankunft des Pen in Amerika*“.

⁷⁴⁾ Über *Rupprecht* s. bei *Frimmel*, *Beethoven-Handbuch*, Bd. II, S. 91—92. Ferner: L. v. *Beethovens Konversationshefte*, Bd. I, Berlin 1972, S. 455—465.

1718), der mit seinen Glaubensgenossen im Jahr 1680 nach Nordamerika auswanderte. Penn war als Häretiker von der Universität ausgeschlossen und wegen seiner Schrift *The Sandy Foundation Shaken* (1668) sogar eingekerkert worden. Nach Verbüßung der Strafe unternahm er eine Reise nach Holland und Deutschland, und verließ dann England in der Überzeugung, er werde in der Neuen Welt bessere Bedingungen für ein freies Leben finden. Die Quäker, die unter seiner Führung die Neue Welt betreten, stammten meist aus Wales, Irland und England, in geringerer Zahl waren es Anhänger verwandter Sekten aus Holland, Frankreich und Deutschland. Es gab unter ihnen auch „Mährische Brüder“, die die Traditionen der Böhmisches Brüdergemeinde weitertrugen. Karl II. nannte die Gegend, wo Penn und seine Leute gelandet waren, Pennsylvanien. Unter Jakob II. wurden die Privilegien der nordamerikanischen Kolonien, darunter auch Pennsylvaniens, für null und nichtig erklärt, und alle neuen Gebiete zu einem einzigen Dominium Neu-England vereinigt (1688).

Dieses Thema mochte Beethoven aus ideologischen Gründen locken. Hatte doch Penn, im Anschluß an die Fundamental Orders Thomas Hockers (aus dem Jahr 1639) in Pennsylvanien die parlamentarische Ordnung Englands eingeführt, die er um eine demokratische Einrichtung bereicherte: Bei wichtigen Entscheidungen wurden Sprecher der verschiedenen Volksschichten in Parlament berufen.

Bis zu welchem Grad Rupprechts Libretto den Ansprüchen eines Beethoven Genüge leisten konnte, läßt sich heute nicht mehr beurteilen. Nicht einmal dieses Textbuch hat der Komponist vertont . . .

Frimmels Angabe, Beethovens habe die Vertonung des tschechischen Sagenmotivs von Fürstin Libuše (*Libussa*) ins Auge gefaßt (Beethoven-Handbuch, Bd I, S. 470), konnten wir nicht einwandfrei beglaubigen. Es ist allerdings nicht ausgeschlossen, daß der Meister von dem Vorwurf tiefer beeindruckt war, als die Konversationshefte erkennen lassen. Im Jahr 1820 besuchte ihn *Carl Joseph Bernard* (1775—1850), der Autor des *Libussa*-Librettos für Kreutzers gleichnamige Oper. Bernard, Schriftsteller und Journalist, lernte Beethoven bei der bereits erwähnten Familie des *Gian-natasio del Rio* (vergl. S. 70) kennen. In Wien war er seit dem Jahr 1800. Nach kurzer Tätigkeit im Hofkriegsrat widmete er sich schriftstellerischen und redaktionellen Arbeiten (seit 1818 war er Mitredakteur der „Wiener Zeitschrift“ und Gründer des „Wiener Kunst- und Industrie-Comptoirs“, dann Hauptredakteur der Wiener Zeitung). Bernard besuchte Beethoven öfters und war Librettist seines Oratoriums „Der Sieg des Kreuzes“. Aus der Aufzeichnung des Gesprächs zwischen Beethoven, Franz Janschikh und Bernard⁷⁵ geht hervor, daß sie auch eine neue Oper mit slawischer Thematik besprachen. Bernard hatte nur das Libretto „Libussa“ anzubieten. Vergleiche beweisen, daß er sich auf die Bearbeitung von Musäus

⁷⁵) *L. van Beethovens Konversationshefte*, Bd. I, Blatt Nr. 58v (S. 209).

und Brentano stützte, und auch vom Wortlaut der Tschechischen Chronik („Kronika česká“, 1539) des *Václav Hájek z Libočan* ausgegangen ist. Das, was vor mehr als hundert Jahren der tschechische Dramatiker Emanuel Bozděch über Brentanos Version geschrieben hat, sie sei ein Gemisch romantischer Schlacken, aus denen hier und ein Körnchen Edelmetal funkelt,⁷⁶⁾ läßt sich mit vollem Recht von Bernards Libretto sagen, dessen Handlung rauhe Züge der Mähr von der Jägerin Libuše bringt:

Vladislav rettet die Fürstin Libuše vor einem Bären, der sie im Walde bedroht. Als er ihren Namen erfahren will, stellt sie sich ihm als Dobra vor. Vorsätzlich, denn die Hand hat sie bereits jenem versprochen, der sich ihres Kleinods — eines goldenen Apfels — bemächtigt, ohne Gewalt anzuwenden; dieser soll Herr des Landes werden.

Die Wladyken Domoslav und Tursko wollen um den Apfel kämpfen, aber Vladislav rät ihnen, ihre Kräfte im Geiste zu messen. Mit diesem Rat hat er den Apfel eigentlich schon gewonnen, will sich aber nicht um Libuše bewerben, denn er ist in Liebe zu ihrer vermeintlichen Gefährtin Dobra entbrannt.

Es kommt ans Licht, daß Vladislav nicht der Sohn des alten Bolak ist, der ihn bei einem Verwandten des Krok gefunden hat. Inzwischen ahnt Libuše, wer den Apfel besitzt, und sendet Boten nach Kouřim. Sie sollen erkunden, wer das Kleinod in der Hand hat. Der böse Domoslav will der Gesandtschaft zuvorkommen und sich des goldenen Apfels bemächtigen. Im Zweikampf mit Vladislav fällt er aber und es stellt sich heraus, daß er an der Spitze einer Verschwörung gegen Libuše stand.

Der Bote Ziak verkündet Vladislav, er solle Libušes Gemahl werden. Vladislav ist über diese Nachricht nicht begeistert, er kann das Feuer seiner Liebe zu der vermeintlichen Dobra nicht löschen.

Als Vladislav auf der Burg erscheint, stellt sich ihm Libuše noch als Dobra vor. Vladislav gibt ihr das Kleinod zurück, Libuše nennt nun ihren wahren Namen — und von Vladislav erfahren wir, daß er Přemysl, der vermißte Bruder der echten Gefährtin Libušes Dobra ist.⁷⁷⁾

Auch der *Libuše*-Stoff fiel in das Reich von Beethovens unerfüllten Plänen. Zweifellos wollte Beethoven diesen Stoff nach Bernards Libretto vertonen; Grillparzers gleichnamiges, aber wertvolleres Drama ist nämlich jedenfalls erst nach dem Jahr 1826 entstanden, als Beethoven schon keine Opern schreiben wollte: Grillparzers Drama gewann erst lange nach Beethovens Tod, in den Jahren 1837—1847, feste Formen.⁷⁸⁾

Alle Opernpläne des Meisters lassen sich nicht einmal erfassen. Nach dem Erfolg der letzten Version des *Fidelio* stieg Beethovens Lust, Opern

⁷⁶⁾ Emanuel Bozděch in der Prager deutschen Tageszeitung Politik, Jg. 1893, Nr. 294, S. 319. Zitiert bei Arnošt Kraus, *Stará historie česká v německé literatuře* (Alte tschechische Geschichte in der deutschen Literatur). Prag 1902, S. 71.

⁷⁷⁾ Kraus, ebd., S. 72.

⁷⁸⁾ Zur Datierung vgl. Kraus, ebd., S. 75.

zu schreiben. Er spricht von Falstaff (*Frimmel* l. c.), und von einem unbekannt gebliebenen Libretto des Redakteurs *August-Friedrich Kanne* (1778—1833), eines außerordentlich begabten Schriftstellers, Komponisten und Kritikers — und begeisterten Verfechters von Beethovens Musik. Kanne bietet Beethoven einen Text an, den der Meister ablehnt, weil der erste Akt zwar ausgezeichnet geschrieben, aber doch etwas lau sei. Die literarischen Qualitäten dieser Vorlage wären so hervorragend, daß sie nicht einmal eines Komponisten bedürfe, wie Beethoven.⁷⁹⁾ Die ablehnende Haltung Beethovens hat sich nur zu oft hinter höflicher Anerkennung verborgen. Fürst Lichnowsky bot dem Komponisten den Text einer Frau *Neumann* mit *Alfred dem Großen* als Helden an (nach *Körner?*), aber Beethoven verlor kein Wort über den Antrag.⁸⁰⁾ Auch wei-

⁷⁹⁾ Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli, *Ludwig van Beethoven*, München 1920, S. 274.

⁸⁰⁾ Ebd. Den Stoff vertonten z. B. *Antonín Dvořák* („Alfred“, 1870), ferner *Johann Ph. Schmidt* (1779—1853) und *Joseph Joachim Raff* (1822—1882). Bei Beethoven handelte es sich, wie gesagt, wahrscheinlich um eine Bearbeitung der Vorlage *Theodor Körners*, die sich an eine Episode aus den englisch-dänischen Kriegen hält. Die Handlung spielt sich Anno 878 in England ab.

Nach dem siegreichen Kampf mit den Engländern schlägt das von den Fürsten Harald und Gothron geführte dänische Heer in der Nähe eines Schlosses sein Lager auf und rüstet eine rauschende Siegesfeier. Nur Gothron ist bedrückt. Ein Traum aus der vergangenen Nacht verfolgt ihn — er hat Alfred, den jungen König Englands, im vollen Ornat mit der Krone auf dem Haupt, gesehen. Gothrons düstere Gedanken zerstreut nicht einmal die Nachricht, Alfred sei vernichtend geschlagen und habe nur mit Mühe und Not sein Heil in der Flucht gefunden.

Im Triumphzug der siegreichen Dänen erscheint auch Alfreds Braut Alvina, die sich zu Gott Odin bekennt. Das dänische Heer feiert seinen Sieg mit einem Schlachtlied und Tanz. Harald, einer seiner Anführer, entbrennt in Liebe zur gefangenen Alvina. Die stolze Prinzessin lehnt aber seinen Antrag und läßt sich lieber in den Kerker werfen.

Inzwischen beklagt Alfred im tiefen Tann die gefallenen englischen Krieger. Seine Siegeszuversicht ist gebrochen. Als er von seinem Diener Siewart hört, Alvina sei in dänische Gefangenschaft geraten, beschließt er sie zu befreien und schleicht sich, als Harfenspieler verkleidet, in das Dänenlager ein. Er dringt bis zum Burgturm vor, in dem Alvina schmachtet, wird aber von den Dänen gestellt. Fürst Gothron hält ihn jedoch tatsächlich für einen fahrenden Musikanten. Alvina ist es gelungen, aus dem Kerker zu entfliehen. Sie erscheint auf der Szene, als Alfred gerade ein Heldenlied über den Sieg der britischen Waffen anstimmt. Im Augenblick der höchsten künstlerischen Verzückung, kurz nach dem Erscheinen Alvinas, gibt sich auch Alfred den verblüfften Dänen zu erkennen und verschwindet vor ihren Blicken mit Alvina. Voll Grauen erinnert sich Gothron an seinen unheilverkündenden Traum...

Alvina gelangt zum englischen Heer und ermuntert es mit der Nachricht, Alfred sei nicht gefallen. Die Soldaten ermannen sich und scharen sich nun um ihren Herrscher. Harald hat Alvina abermals überrascht und gefangenengenommen.

Alfred steht vor seinen Kämpfern und verspricht ihnen, sie zum Sieg über die Dänen zu führen. Inzwischen versucht Harald vergeblich Alvinas Liebe zu gewinnen. Alfred befreit sie, die Dänen werden geschlagen und Harald verübt Selbstmord. Jauchzend umarmen einander die beiden Liebenden — Alfred und Alvina. Das siegreiche englische Heer huldigt König Alfred und singt ein Lied von der Freiheit.

tere Textbücher kamen in Betracht, ebenso erfolglos. Ihr Stoffbereich scheint sich damals, im Jahr 1823, etwas verengt zu haben. Beethoven kommen nur mehr Sujets gewichtiger Art in die Hand, die aus der Antike oder dem Mittelalter schöpfen. Fürst Lichnowsky legt ihm eine *J o h a n n a d' A r c* in der Bearbeitung *Friedrich Kinds* (1768—1843), des Freischütz-Librettisten, vor, und meint, daß dieser Text großartige, echt romantische Momente bringe.⁸¹ Bernard, der damals am Oratorium *Der Sieg des Kreuzes* arbeitete, wollte auch das Libretto zur *Jungfrau von Orleans* schreiben.⁸² Ob die Fassung Voltaires oder das Drama Schillers gemeint war, werden wir an einer anderen Stelle erörtern (vergl. S. 105).

(Vgl. Theodor Körner, *Alfred der Große. Oper in zwei Aufzügen*. Körners sämtliche Werke in vier Bänden. Bd. IV. Stuttgart, undatiert, S. 165—189.)

⁸¹) Ludwig Nohl, *Beethoven's Leben*, Bd. III, Leipzig 1877, S. 373.