

Pečman, Rudolf

Die ersten Jahre der Suche nach einem anregenden Text

In: Pečman, Rudolf. *Beethovens Opernpläne*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1981, pp. [11]-28

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121656>

Access Date: 27. 11. 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.

**Die ersten Jahre
der Suche
nach einem
anregenden Text**

Wenige Theaterbesucher ahnen, wie viele Opern Ludwig van Beethoven komponieren wollte. *Fidelio* ist sein einziges beendetes Opernwerk geblieben, aber Beethoven hat sich schon in den Bonner Jahren mit Opernplänen getragen und um die hybride Form des Musikdramas gerungen. Er hielt sich für einen Dramatiker, gehörte aber nicht zu jenen Komponisten, denen die Oper zur Bestimmung wird. Der Meister schrieb szenische Musik, Schauspielouvertüren und andere Bühnenkompositionen.

Das neueste thematische Verzeichnis seiner Werke¹ enthält elf Nummern, die mit der Bühne zusammenhängen. Neben *Fidelio (Leonore)* ist es die Musik zu Goethes *Egmont*, zu Kotzebues *Ruinen von Athen*, das Vorspiel *Die Weihe des Hauses*, Musik zu *König Stephan*, der Schlußgesang zu Treitschkes Singspiel *Die gute Nachricht*, der *Chor auf die verbündeten Fürsten*, der *Triumphmarsch C-Dur* (mit der Zwischenaktmusik) aus dem Trauerspiel *Tarpeja* von Christoph Kuffner, die Musik zu Friedrich Dunkers Tragödie *Leonore Prohaska*, der Schlußchor aus Treitschkes Singspiel *Die Ehrenpforte* und kleinere Stücke. Hierher gehören natürlich auch die *Coriolan-Ouvertüre*, die *Große Ouvertüre op. 115* und die beiden Ballettmusiken — das *Ritterballett* und die *Geschöpfe des Prometheus*. Aber nicht einmal dieses Verzeichnis ist vollständig. Um den Dramatiker Beethoven zu kennen, muß man auch die unverwirklichten Opernpläne in Betracht ziehen, deren Überblick *Theodor von Frimmel* bringt.² Aus seiner Aufstellung geht hervor, daß sich Beethoven schon in den Anfängen seiner Schaffenszeit der dramatischen Musik verschrieben hat. In Bonn beispielsweise begeisterte ihn Schillers Revolutionsdrama *Der Fiesko* und im *Ritterballett* versuchte er eine Komposition, die bis in die

¹) Georg Kinsky — Hans Halm, *Das Werk Beethovens*. München — Duisburg 1955, S. 738.

²) Theodor Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. I, Leipzig 1926, S. 468.

jüngste Zeit zu den Bühnenformen zählte; erst *Harry Goldschmidt* hat nachgewiesen,³ daß diese Musik nicht als Ballett, sondern als Musik zu einem Gesellschaftsball gedacht war. Begreiflicherweise fand Beethoven in Wien, besonders im Zusammenhang mit *Fidelio*, wesentlich bessere Bedingungen, sich mit Opernplänen zu beschäftigen. So berichtet die Zeitung für die elegante Welt vom 2. August 1803, der Meister habe eine Oper zu Schikaneders Text zu komponieren begonnen (die Nachricht war in Wien bereits am 29. Juni geschrieben und der Redaktion eingesandt worden). Sicher ist nur, daß es sich noch nicht um *Fidelio*, sondern um eine andere Oper handelte, die in die Zeit fällt, als Beethoven mit dem Wiener Theater über eine musikdramatische Komposition zu verhandeln begann. Die angekündigte „Schikaneder-Oper“ war es jedenfalls nicht. Gustav Nottenbohm (*Beethoveniana*, S. 82—99) führt in diesem Zusammenhang den Fund eines Fragments dieser unvollendeten Beethoven-Oper an. Das Autograph wird im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien aufbewahrt. Leider hat Nottebohm die näheren Daten — Titel, Bestimmung, Entstehungszeit, Jahreszahl usw. — nicht festgestellt, und sagt nur, daß der Text auf das Finale einer Oper oder eines Singspiels hindeutet.

Das von Nottebohm entdeckte Fragment ist für vier Stimmen und Orchester gesetzt. Die handelnden Personen sind Porus (Baß), Volivia, seine Tochter (Sopran), Sartagones, Volivias Liebhaber (Tenor) und die Gestalt eines nicht näher genannten Rivalen des Sartagones. Die Begleitparte des Orchesters wurden nicht ausgeschrieben. Es gibt Stellen mit flüchtiger Führung der Baßinstrumente, die Singstimmen sind aber lückenlos komponiert. Wenn die Sänger schweigen, wahren die Orchesterparte den Zusammenhang, teilt Nottebohm mit.

Der Name Porus erweckt im ersten Augenblick die Vorstellung von einer Übersetzung oder Anpassung des alten Librettos *Il Poro* (*Allesandro nell'Indie*) von *Metastasio*. Allerdings läßt der Vergleich des Fragments mit der vermeintlichen italienischen Vorlage, die beispielsweise Georg Friedrich Händel im Jahr 1731 so hervorragend vertont hat, auf den ersten Blick erkennen, daß in *Metastasio*s Libretto andere Personen auftreten. Die Namensübereinstimmung Porus und Poro ist zufällig. Es geht nicht einmal um Umbenennungen der übrigen drei Darsteller, was einst bei der Anpassung von Textbüchern üblich war. Auch die Handlung ist

³) Vgl. *Gothaer Theaterkalender* für das Jahr 1792, in dem wir lesen, daß der hiesige Adel am Sonntag vor dem Faschingsdienstag im Saal der Reduta ein „karakteristisches Ballett in altdeutscher Tracht“ veranstaltet hat. Choreograph war Graf Waldstein, der auch die Musik geschrieben haben soll (!). Es ging also, wie Harry Goldschmidt annimmt, um eine Art von Gesellschaftsmusik (Tanzmusik), keineswegs aber um ein Bühnenballett. Vgl. sein Buch: *Beethoven. Werkeinführungen*. Leipzig 1975, S. 287.

so verschieden, daß man die Möglichkeit ausschließen kann, das Fragment Beethovens sei von Metastasios Vorlage ausgegangen. Der Welt Alexanders des Großen näherte sich der Meister erst später, im Jahr 1823, als er sich mit dem Text für *Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon* beschäftigte. Dem Fragment der sogenannten Schikaneder-Oper liegt folgende Handlung zugrunde (Nottebohm, S. 83—85):

Nach einem raschen *g-Moll-Satz* im Viervierteltakt spricht der Rivale des Sartagones Porus an und macht ihn darauf aufmerksam, daß seine Tochter Volivia im nahen Gehölz mit Sartagones verabredet ist. Porus mißtraut seinen Worten, beginnt aber zu fürchten, Volivia könnte dem Liebeswerben des Sartagones erliegen — und ist entschlossen, sie zu verstoßen, wenn das geschieht. Beide nähern sich dem Ort des Stelldicheins und lauschen dem Gespräch der Liebenden. Porus schwört, daß die beiden jungen Leute die strafende Hand des Vaters kennenlernen werden.

Nun folgt ein *langsamer Satz in Es-Dur*, im Sechachteltakt, der das Gespräch der Liebenden vorwegnimmt. Porus und der Rivale des Sartagones hören den Schluß des Dialogs: Sartagones verabschiedet sich von Volivia. Sie haben eine Liebesnacht verbracht und wurden vom Morgen grauen überrascht. Volivia ist düster gestimmt, sie ahnt, daß sie der Vater für ihre Verfehlung bestrafen wird. Sartagones mahnt Volivia zu Treue, die Liebe kenne doch keine dunklen Gedanken. Auch er schwört ihr ewige Treue. Das Mädchen sehnt sich aber nach dem Segen des Vaters. Auf Sartagones' Bemerkung, Porus hasse ihn, erwidert Volivia, ihr Vater sei unfähig jemanden zu hassen, sein Herz teile mit jedem Freud und Leid. Sie ist davon überzeugt, er werde ihrer Liebe geneigt sein. Beide sind entschlossen, vor Porus zu treten und ihn um seinen Segen zu bitten.

Ein kurzes Nachspiel leitet zu der Unterredung zwischen Porus, Volivia und Sartagones über. Porus wirft Sartagones vor, daß sein Vater mit ihm verfeindet war. Sartagones bittet Porus, großmütig zu sein und die Kraft des Verzeihens zu finden. Porus ist unbeugsam und erwidert, er kenne seine Tochter nicht mehr, und verachte sie und Sartagones. Wenn dem so ist, ruft der unglückliche Jüngling, dann möge des Porus Schwert seine Brust durchbohren. Wenn Volivia nicht sein Weib wird, will er sterben! Porus rührt diese Standhaftigkeit, und er erkennt, daß Sartagones an der Feindschaft unschuldig ist. Aus dem Rächer wird der gütige Vater — wie es die alte Barockoper will. Die Liebenden fallen in die Knie, Porus segnet ihren Bund; er hat erkannt, daß Sartagones seine Tochter aufrichtig liebt, und verkündet, daß der Jüngling sein Freund ist. Sartagones ist bewegt; er hat Verzeihung gefunden. Die Szene beobachtet (offenbar von ferne) der Rivale des Sartagones und sieht, daß sein Spiel verloren ist. Volivia und Sartagones waren nie so glücklich und Porus beschört die Götter, auf die Liebe der beiden jungen Menschen gnädig herabzublicken. Dann fordert er Volivia und Sartagones auf, einander bis zum Grabe treu zu bleiben. Sie versprechen das gerne, ihm und den ewigen Göttern. (Die

Schlußszene ist der am besten durchgearbeitete Teil des ganzen Fragments. Er steht in D-Dur und umfaßt mehr als 120 Takte.)

Gustav Nottebohm studierte das erhalten gebliebene Fragment (das er auf S. 86—91 teilweise abdruckte) und gelangte zur zwingenden Ansicht, daß es an das Duett Leonores und Florestans „O namenlose Freude“ aus der ersten Fassung des *Fidelio* erinnert. Es hieße Eulen nach Athen tragen, wenn wir Nottebohms perfekte Untersuchung paraphrasieren wollte. Jedenfalls ist es Beethoven schon in dieser frühen Arbeit gelungen, reines Liebesglück vollendet auszudrücken. Mit Nottebohm denken wir, daß der Komponist an die Theorien des musikalischen Ausdrucks angeknüpft hat, die in alten Lehrbüchern und Traktaten Matthesons (*Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739) oder Marpurgs (*Kritische Briefe über die Tonkunst*, 2 Bände, Berlin 1763) vertreten werden. Es wäre sicherlich interessant, dieser Frage nachzugehen und wir können nur bedauern, daß ihre Beantwortung den Rahmen unserer Arbeit überschreitet. Beethoven hat offenbar eine Entwicklung gekrönt, die in der Musik der Barockzeit wurzelt. Das Fragment der ersten Oper Beethovens bietet also auch einen Einblick in die Genesis des *Fidelio* (*Leonore*) und in diesem Zusammenhang wird es klar, wie allmählich diese „Oper aller Opern“ gewachsen und in Schmerzen zur Welt gekommen ist.

Nach Nottebohms Untersuchungen bleiben einige Fragen offen:

1. Wer ist der Autor des Librettos zu der ersten Oper Beethovens? War es tatsächlich Schikaneder, wie die Zeitung für die elegante Welt vom 2. August 1803 berichtet?
2. Wenn das Libretto von Schikaneder stammte, wie lautete sein Titel und welche Stellung nahm es in seinem Schaffen ein?
3. Wie hat sich die Handlung des Librettos entwickelt?
4. Ist Beethovens Fragment das Finale der Oper oder bezieht es sich auf einen anderen Teil des Librettos?

Diese Fragen hat Nottebohm nicht beantwortet, weil ihm die Möglichkeit fehlte, sie zu studieren. Er befaßte sich mit anderen Punkten der Beethoven-Forschung und wurde mitten in der fruchtbarsten Arbeit vom Tode überrascht (1882); seine Sammlung von Aufsätzen *Zweite Beethoviana* hat Eusebius Mandyczewski im Jahr 1887 postum herausgegeben.

Nottebohms Ergebnisse wurden nach 68 Jahren teilweise berichtet. Der Wiener Musikwissenschaftler Raoul Biberhofer entdeckte im Laufe der Vorbereitungen zu der im Jahre 1927 in der österreichischen Hauptstadt veranstalteten Beethoven-Ausstellung die volle Fassung des Librettos zu Beethovens erster Oper und wies nach, sie habe *Vestas Feuer* geheißen. Der Autor des Librettos war tatsächlich Emanuel Schikaneder. Der Text stammt aus dem Jahr 1803 und trägt den Untertitel „Große heroische Oper in zwei Akten“. Es war eine der letzten Arbeiten Schikaneders für das Theater und sein letztes Opernlibretto. Von einer literari-

schen Arbeit höheren Stils kann allerdings keine Rede sein, das Handwerkliche überwiegt auf den ersten Blick. Das war auch der Grund, weshalb Beethoven darauf verzichtete, die Arbeit an der Oper weiterzuführen.

Interessenten für eine eingehende Darstellung aller Fragen nach diesem Libretto verweisen wir auf *Biberhofers Studie Vestas Feuer* (in: Die Musik XXII, 1929/1930). Wir werden versuchen, die Handlung zu rekonstruieren, und senden voraus, daß der Stil des Librettos uneinheitlich war — es verband Prinzipien der alten italienischen Oper mit Zügen der Zauberoper und Verfahren der sogenannten Ritter-Dramen.

Das Libretto der Oper *Vestas Feuer* hat 9 Verwandlungen. Es schildert die Geschehnisse der edlen Römerin Volivia. Die Handlung der ersten Szene — jener, die Nottebohm irrtümlich für das Finale hielt — führt uns in einen Zypressengarten. In der Mitte sprudelt ein Wasserfall, der sich rechts in einen Bach ergießt. Links, hinter einem Grabmal, lauscht der Sklave Malo (bei Nottebohm ein „Ungenannter“) der Unterredung Volivias mit Sartagones, ihrem Geliebten. Malo bemüht sich, den Haß von Volivias Vater Porus gegen Sartagones zu schüren, weil er das Mädchen heimlich liebt. Porus erkennt jedoch den edlen Charakter des Geliebten seiner Tochter und segnet schließlich den Bund der beiden jungen Menschen. (Hier endet Nottebohms Texterläuterung und Beethovens Fragment.)

In Volivia hat sich der Dezemvir Romenius verliebt. Es ist ihm unbekannt, daß sie sein böswilliger Sklave Malo heimlich liebt, und daß Porus ihre Liebe zu Sartagones gesegnet hat.

Als Hirte verkleidet nähert sich Malo Volivia. Sie lehnt sein Werben ab, sie liebt Sartagones. Malo würde sich sogar mit der Geschwisterliebe bescheiden und behauptet, er sei Volivias verschollener Bruder. Das Mädchen mißtraut ihm aber und läßt seine Angaben prüfen. Inzwischen verbirgt sie sich im Tempel der Göttin Vesta, wo sie die jungfräulichen Vestalinnen, die Hüterinnen des ewigen Feuers, schützen.

Romenius will Volivias Liebe mit Gewalt erringen. Er dringt in Vestas Tempel ein, zerstört das Heiligtum und verlöscht das göttliche Feuer. Sein Beginnen verfolgt die Sabinerin Sericia (die ihn insgeheim liebt). Als sie erkennt, Romenius habe den Tempel zerstört und das Feuer erstickt, um Volivia zu erobern, zückt sie einen Dolch und tötet ihn aus Eifersucht.

Der Sklave Malo, dessen Verrat schließlich enthüllt wird, endet durch Selbstmord in den Wellen des Tiber.

In Rom herrscht wieder Frieden. Vestas Feuer wird von neuem entfacht und über seinen lodernnden Flammen reichen einander Volivia und Sartagones die Hände.

Wenn Beethoven von der Vertonung dieses Librettos Abstand nahm, hatte er seine dramatische Tragfähigkeit reiflich erwogen. Der Text Schikaneders konnte den Komponisten nicht befriedigen. Hier half nicht einmal das routinierte Rüstzeug der technischen Theatereffekte, die der alte

Praktiker Schikaneder einsetzte, wohl wissend, daß er das breite Publikum mit reichen szenischen Veränderungen, dem Erscheinen göttlicher Omina, mit Blitzen der Rache aus heiterem Himmel, einstürzenden Tempelbauten usw. fesseln konnte. Das Publikum wohl, nicht aber einen Komponisten von Beethovens Art und Rang, der das Libretto zum Feuer der Vesta zugunsten eines anderen, eines größeren Vorwurfs beiseitelegte. Es war *Fidelio* . . .

Damit war das Schicksal dieses Librettos nicht erschöpft. Emanuel Schikaneder ahnte, daß Beethoven den Text ablehnen werde, und übergab ihn dem populären Wiener Komponisten *Joseph Weigl* (1740—1820), dem späteren Autor der Schweizer Familie. Weigl erklärte sich bereit *Vestas Feuer* zu vertonen und am 10. August 1805 feierte die Oper Premiere am Theater an der Wien. Schikaneder vermittelte die beste Besetzung. Den Romenius sang Sebastian Meier, die Sericia Beethovens spätere Leonora, Anna Milder-Hauptmann, die Rolle der Volivia wurde Louise Müller anvertraut, ihr Partner Saragones war der Tenor Demmer. Den Sklaven Malo sang der Bassist Schidtmann. Weigls Musik war gut, das Spiel ging in neuen Dekorationen über die Szene; trotzdem fiel die Oper durch — offenbar wegen des schwachen Librettos — und verschwand nach 17 Vorstellungen im Archiv.

Damals wollte Beethoven Stoffe aus dem Bereich des szenischen Oratoriums vertonen. Im Jahr 1803 wandte er sich an den bekannten Schriftsteller *August Gottlieb Meissner* (1753—1807) mit der Frage, ob er keinen passenden Text oder Librettoentwurf zur Hand habe. Meissner gedachte für Beethoven etwas Großartiges zu schaffen, mit Chören und durchgearbeiteten Rezitativen. Es entstand der Entwurf zu *N e r o*.

Das Libretto schöpfte aus der Geschichte des Altertums. Die Handlung spielte sich zur Zeit der Christenverfolgungen in Rom ab. Die dramatischen Gegenspieler sollten Kaiser Nero und der Apostel Paulus sein — als Vertreter des Heidentums und des Christentums. Im Jahr 64, als Nero angeblich den Brand Roms legen ließ, spielte sich eines der Märtyrerkapitel im Leben der Christen ab, die als Brandstifter bezeichnet wurden. Das Libretto sollte ihr Leiden und ihren Mut feiern. Beethoven skizzierte Neros Gesang vor dem brennenden Rom und die Verteidigungsrede des Paulus in der Christengemeinde.

Das Thema hatte ihn begeistert. In einem Brief vom 2. November 1803 an den Prager Maler *Alexander Macco* (1770—1835) schreibt Beethoven, Meissners Vorschlag sei hoch willkommen, man könne sich doch nichts Besseres wünschen, als daß einer der bemerkenswerten deutschen Dichter das Textbuch schreibt. Trotzdem werde es nicht möglich sein, fährt Beethoven fort, diesen Text augenblicklich in Töne zu setzen, weil er nun an einer anderen Oper arbeite (gemeint ist höchstwahrscheinlich jene „Schikaneder-Oper“ *Vestas Feuer* mit Porus, Volivia und Sartagones). Es wäre sicherlich gut, wenn Meissner mit der Ausgabe seines Librettos

warten und ihm das Recht übertragen würde, die Musik zu diesem Text zu komponieren. Macco wird ersucht, Meissners Antwort zu vermitteln.

Bekanntlich ist es niemals zur Vertonung des Librettos gekommen und Beethoven hat weder eine Oper noch ein Oratorium mit Nero und Paulus geschrieben.⁴

Immerhin ist die Persönlichkeit Meissners interessant. August Gottlieb Meissner war ein bedeutender Prager Ästhetiker und Schriftsteller. Im Schuljahr 1785/86 wurde er *Karl Heinrich Seibts* (1735—1806) Nachfolger an der Prager Universität und zum Professor der schönen Wissenschaften ernannt; er trug Ästhetik, Rhetorik und Poetik vor. Wie *Petr Vít* in seiner Arbeit „*Formování novodobého historického a estetického myšlení o hudbě*“ (Die Formung des neuzeitlichen historischen und ästhetischen Denkens über Musik), Brno 1976 (S. 55 f.) betont, war Meissner einer von jenen, die zu Beginn des 19. Jahrhunderts die Auffassung der Ästhetik als allgemeiner Theorie der schönen Künste im Prager gesellschaftlichen Bewußtsein verankert haben. Meissners Wirken ist hoch einzuschätzen, er vermittelte nämlich, u. a. den tschechischen Aufklärern Zutritt zu der deutschen Literatur und Ästhetik. Als Schriftsteller und Poet vertrat Meissner die Wielandsche Richtung und bearbeitete mit Vorliebe antike

⁴) Vgl. Alfred Meissners Buch *Rokokobilder*, Gumbinnen 1871, S. 211. Alfred Meissner führt hier eine Erinnerung seines Großvater, des Dichters Aug. Gottlieb Meissner, an, die sich auf das Jahr 1803 bezieht und auf das Libretto zu Nero eingeht. Zusammen mit Beethovens Brief an den Maler Alexander Macco zitiert Meissners *Rokokobilder* Friedrich Kerst: *Die Erinnerungen an Beethoven*, Bd. I, Stuttgart 1913, S. 109—110. Das Original dieses interessanten Briefs wurde in den Fonds der Königlichen Staatsbibliothek in München deponiert, wo es unter Maccos Nachlaß geriet (wenn es nicht im 2. Weltkrieg vernichtet wurde, was uns nicht gelang festzustellen). Der berühmte Porträtist und Meister der Radierung, der Maler *Alexander Macco* (1770—1835), erwarb seine Bildung in Rom. Er reiste viel. Im Juni 1802 ging er aus Prag nach Wien, kehrte aber nach Prag zurück. Er war im gleichen Alter wie Beethoven und stammte aus Ansbach. In seiner Autobiographie gedachte er besonders seines Wiener Aufenthalts, wo er mit interessanten Leuten verkehrte und Freunde fand. Vor seiner Rückkehr nach Prag traf er sich auch mit L. v. Beethoven — auf dem Lande, in der schönen Wiener Umgebung. Sie verabschiedeten sich herzlich voneinander und glaubten, daß sie sich wiedersehen werden. Nach wiederholtem Aufenthalt in Prag kehrt Macco tatsächlich nach Wien zurück, jedoch fehlen jegliche Quellennachweise darüber, ob er sich damals (1808 und in den folgenden Jahren) erneut mit Beethoven getroffen hat. In ihrer Zeit wurde Maccos Kunst hoch geschätzt. So finden wir z. B. einen aufrichtigen Lobgesang in *Nagler's Künstlerlexikon*, Bd. 8, Wien 1839. Dieser verehrte Maler überlebte Beethoven, denn er starb erst 8 Jahre nach ihm. Eine Passage aus Maccos Autobiographie zitiert Ludwig Nohl, *Neue Briefe Beethovens*, Stuttgart 1867, S. 5. Beethovens Brief an Macco finden wir mit ausführlichem Kommentar bei Alfred Chr. Kalischer, *Beethovens sämtliche Briefe*. Kritische Ausgabe. Bd. I, Berlin — Leipzig 1906, S. 127—128. Kalischer macht auch darauf aufmerksam (S. 129), daß der Schriftsteller August Gottlieb Meissner auch Autor der Biographie über den Komponisten J. G. Naumann ist, über die die Leipziger „Allgemeine Musikalische Zeitung“ vom 22. und 29. Juni 1803 berichtete.

Stoffe (*Alkibiades*, 1771—78). In den Jahren 1793—96 gab er die Zeitschrift *Apollo* heraus. Beethoven konnte er bei einer Prager Konzertreise des Meisters (vielleicht im Jahr 1796), kennengelernt haben. Als Meissner seit 1804 in Fulda als Gymnasiallehrer tätig war, flauten seine Kontakte mit Prag ab; auch Beethoven verlor das Interesse an dem unbeeendeten Libretto und befaßte sich mit anderen Plänen.

Beethovens Drang nach einem Stoff, der allmenschliche Probleme behandelt, führte ihn im Jahr 1808 zu der Absicht, eine Oper nach *Goethes Faust* zu schreiben (ein Gedanke, der im Jahr 1822 wiederauflebte). Zwei Berichte sprechen von diesem Plan. Das erste (1822) stammt aus der Zeit, in der der Verleger Härtel dem Meister die Komposition einer szenischen Musik zu *Faust* vorschlug (er argumentierte mit dem Erfolg von Beethovens *Egmont*). Härtel beauftragt den Leipziger Musikkritiker *Johann Friedrich Rochlitz* (1769—1842) seinen Vorschlag Beethoven vorzulegen. Rochlitz sollte nach Goethes Drama das Libretto zu einer Faustoper verfassen. Er begegnete Beethoven im Juli 1822 und schrieb dem Verleger Gottfried Christian Härtel (1763—1827) in einem denkwürdigen ausführlichen Schreiben vom 9. Juli begeisterte Worte über den Meister. Der Verleger Hasslinger hatte Rochlitz Beethoven bei einer Unterredung vorgestellt. Den Leipziger Kritiker fesselte Beethovens robuste, kräftige Gestalt (abgesehen von seinem fleischigen, vollen Antlitz sehe er angeblich dem Philosophen *Fichte* ähnlich). Der Meister hatte eine gesunde Hautfarbe, sein Blick war unruhig. Die Augen fixierten den Ankömmling und durchbohrten ihn förmlich, der Körper bewegte sich überhaupt nicht oder unabgestimmt und flüchtig — Beethoven strahlte ein Gemisch von Gutherzigkeit und Schüchternheit aus. Zu einer Unterredung mit Rochlitz kam es damals nicht, weil der Meister plötzlich aufstand, erklärte, er habe noch wichtige Besorgungen, und sich entfernte. Vierzehn Tage später begegnete Rochlitz dem jungen *Compositeur Franz Schubert*, der von Begeisterung für Beethovens Musik erfüllt war. Er sagte Rochlitz: „*Wenn Sie ihn [Beethoven] unbefangener und fröhlich sehen wollen, so dürfen Sie nur eben jetzt in dem Gasthause speisen, wohin er alleweile in derselben Absicht gegangen ist.*“ Dann führte er Rochlitz in Beethovens beliebtes Lokal. Der Meister war von Bekannten umringt und schien in guter Laune zu sein. Rochlitz setzte sich in seine Nähe, konnte ihn gut beobachten und hörte auch jedes seiner Worte; Beethoven sprach laut über Philosophie und Politik. Seine Rede wandte sich England und den Engländern zu, dann erzählte er Anekdoten über die Franzosen aus der Besetzungszeit Wiens. Er war ihnen nicht gewogen, sprach höchst originell und nahm sich kein Blatt vor der Mund. Als er zu Ende gegessen hatte, näherte er sich Rochlitz, erkannte ihn gleich und sagte freundlich: „*Na, gehts gut im alten Wien?*“ Rochlitz erhob sich und bat Beethoven um eine Unterredung. Sie begaben sich in einen Nebenraum. Der Meister bot Rochlitz eine Tafel an, auf die er seine Fragen schreiben sollte. Beethoven

sprach zuerst von Leipzig und lobte die Musikalität dieser Stadt. Er interessierte sich für alle Aufführungen in den Kirchen, Konzertsälen und im Theater. Dann beschwerte er sich, man spiele seine Kompositionen in Wien zu selten, den Fidelio außerdem nicht gut, und wolle ihn gar nicht hören. Und die Symphonien? *„Dazu haben sie nicht Zeit. Die Konzerte? da orgelt jeder nur ab, was er selbst gemacht hat. Die Solosachen? die sind hier längst aus der Mode, und die Mode tut alles. Höchstens sucht der Schuppanzigh [1776—1830, ein berühmter Geiger und Interpret der Werke Beethovens, vor allem der Quartette und Violinsonaten; Anm. des Verf.] manchmal ein Quartett hervor usw.“* Das Gespräch berührte dann Goethe, über den sich Beethoven mit höchstem Lob äußerte: *„Seit dem Karlsbader Sommer [1812, Anm. des Verf.] lese ich im Goethe alle Tage — wenn ich nämlich überhaupt lese. Er hat den Klopstock bei mir totgemacht. Sie wundern sich? Nun lachen Sie? Aha, darüber, daß ich den Klopstock gelesen habe! Ich habe mich jahrelang mit ihm getragen, wenn ich spazieren ging und sonst. Ei nun, verstanden hab ich ihn freilich nicht überall. Er springt so herum, er fängt auch immer gar zu weit von oben herunter an, immer Maestoso! Des-Dur! Nicht? Aber er ist doch groß und hebt die Seele. Wo ich ihn nicht verstand, da riet ich doch — so ungefähr. Wenn er nur nicht immer sterben wollte! Das kömmt so wohl Zeit genug. Nun, wenigstens klingts immer gut usw. Aber der Goethe, der lebt, und wir alle sollen mitleben. Darum läßt er sich auch komponieren. Es läßt sich keiner so gut komponieren wie er. Ich schreibe nur nicht gern Lieder . . .“*

Schließlich schrieb Rochlitz Haslingers Vorschlag auf. Der Meister stutzte, warf die Hand hoch und rief: *„Ha! Das wär ein Stück Arbeit! Da könnt es was geben!“* In diesem Geiste sprach er weiter und heftete seine Blicke auf die Decke des Raumes, den Kopf fest nach oben gerichtet. Plötzlich sagte er, daß er jetzt an viele große Kompositionen denke. *„Und so fuhr er noch lange fort,“* schreibt Rochlitz. *„Da zweifle ich nun; doch wollen wir hoffen, weil ihn der Gedanke reizt und er einmal über das andre versichert, ihn nicht außer acht lassen zu wollen.“*⁵ Rochlitzens Hoffnung sollte sich aber nicht erfüllen. Doktor Gerhard von Breuning (1813—1892), der Sohn von Beethovens Jugendfreund Stephan Breuning, beschrieb später eine Szene aus der Zeit zwischen 1825—1827, als Beethoven die Frage beantwortete, warum er keine weitere Oper geschrieben habe: *„Ich wollte eine andre Oper noch schreiben, aber ich habe kein passendes Textbuch dazu gefunden. Ich brauche einen Text, der mich anregt; es muß etwas Sittliches, Erhebendes sein. Texte, wie Mozart*

⁵) Brief Johann Friedrich Rochlitz' an Gottfried Christoph Härtel, datiert in Baden bei Wien am „9. Julius 1822“. Zitiert Albert Leitzmann, *Ludwig van Beethoven, Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*. Bd. I, Leipzig 1921, S. 228 f.

komponieren konnte, wäre ich nie in diesem Stande gewesen, in Musik zu setzen. Ich könnte mich für liederliche Texte niemals in Stimmung versetzen. Ich habe viele Textbücher erhalten, aber, wie gesagt, keines, wie ich es gewünscht hätte.“⁶ Dann änderte Beethoven das Gesprächsthema und sprach von seinen Plänen zu der X. Symphonie und dem Requiem: „Jetzt die zehnte Symphonie, auch ein Requiem wollte ich komponieren.“ Außerdem wolle er eine Musik zu Faust und eine Klavierschule schreiben. Aber dazu werde er kaum mehr kommen. Er sei krank, arbeite überhaupt nicht. (Nach Breuning, vrgl. Anm. Nr. 6.)

Ein weiterer Opernstoff, mit dem sich Beethoven befaßte, führt uns in das Jahr 1809. Der Meister ersuchte nach der Komposition des Fidelio den österreichischen Dramatiker *Heinrich Joseph von Collin* (1771—1811), ein Libretto nach *Shakespeares Macbeth* zu schreiben. Beethovens Interesse für das dramatische Schicksal des Schottenkönigs, der im Jahr 1040 Duncan I. bei Dunsinane schlug, sich des Throns bemächtigte und im Jahr 1057 in der Schlacht bei Lumphanan von Duncans Sohn Malcolm getötet wurde, hing mit seiner Bewunderung für die Werke des großen Briten zusammen. Bekanntlich war Shakespeare Beethovens „poète de prédilection“.⁷ Leidenschaftlich las er seine Dramen und legte Auszüge an. Albert Leitzmann druckte sie ab, und man erkennt, daß den Meister Othello, Romeo und Julia, Viel Lärm um Nichts, Der Kaufmann von Venedig und das Wintermärchen besonders interessieren.⁸ Im Jahr 1809 konnte Beethoven die komplette Übersetzung des Macbeth noch nicht kennen, weil nur ein Heft mit dem ersten Akt im Druck erschienen war. Trotzdem begeisterte ihn der Vorwurf.⁹ Er hatte zwar Eschenburgs Übersetzung zur Verfügung (vrgl. Anm. Nr. 7), empfahl aber seiner Freundin Therese Malfatti, deren geistige Entwicklung ihm am Herzen lag, die Übersetzung *Schlegels* (siehe Frimmel, Beethoven-Handbuch II, S. 384). Das ist merkwürdig, weil sich Beethoven sonst über Schlegels Nachdichtung skeptisch äußerte, ja nichts von ihr wissen wollte; sie sei hart und gewollt, halte sich an manchen Stellen nicht an das Original.¹⁰ Heute

⁶) Dr. Gerhard von Breuning, *Aus dem Schwarzspanierhause, Erinnerungen an L. v. Beethoven aus meiner Jugendzeit*. Wien 1874. Neu gedruckt bei Stephan Ley, *Beethoven als Freund der Familie Wegeler — v. Breuning*. Bonn 1927. Zitiert Leitzmann, ebd., S. 333.

⁷) „Der verliebte Poet“. Vgl. Anton Schindler, *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Leipzig 1970, S. 428. In Beethovens Bibliothek befanden sich Shakespeares Gesammelte Schriften in der Übersetzung Johann Joachim Eschenburgs (1743—1820).

⁸) Leitzmann, l. c., Bd. II, Leipzig 1921, S. 273—278.

⁹) Gustav Nottebohm, *Zweite Beethoveniana*, Leipzig 1887, S. 225.

¹⁰) Anton Schindler (ebd., S. 426) teilt mit: „In Eschenburgs Übersetzung stand der ganze Shakespeare da. Die meisten Bände waren von sichtbaren Spuren fleißiger Lektüre [...] angefüllt. [...] Von der Schlegelschen Übersetzung des großen Briten wollte er durchaus nichts wissen. Er erklärte sie für steif, gezwungen und stellenweise zu abweichend, was er bloß aus dem Vergleiche mit Eschenburg schließen konnte.“

wissen wir, daß Beethoven Schlegel Unrecht getan hat. Es waren eben andere Zeiten. Goethe und Schiller kannten Shakespeare aus *Wielands* Prosaübersetzung, und Beethoven griff nach der Prosafassung *Eschenburgs*. Schlegels Nachdichtung galt am Anfang des 19. Jahrhunderts als bühnenfremd, sie war angeblich zu lang.

Eschenburgs Shakespeare-Übersetzung wird im Auktionverzeichnis der Bibliothek des Meisters vom 5. November 1827 nicht geführt. Die Auktion stützte sich auf das am 5. Mai desselben Jahres anläßlich der Schätzung von Beethovens Nachlaß angelegte Verzeichnis.¹¹

Beethoven wandte sich wohl deshalb an *Collin* mit der Bitte um ein *Macbeth*-Libretto, weil er mit dem Dichter schon zusammengearbeitet hatte (*Coriolan*, op. 62, aus dem Jahr 1807). Collin sagte zu und bearbeitete den ersten Akt als großes Drama. Beethoven begann zu komponieren und skizzierte einige Stellen. Collin geriet aber mit der Lieferung des weiteren Textes in Verzug, und als er am 8. Juni 1811 starb, hatte Beethoven nur den ersten Akt in der Hand. Trotzdem befaßte er sich auch später mit dem Stoff und sprach noch im Jahr 1822 mit dem Tragöden *Heinrich Anschütz* (1785—1865) über *Macbeth*. Anschütz war Schauspieler des Wiener Hoftheaters und schrieb Erinnerungen an Beethoven,¹² die wertvolle Einblicke bringen. Er sagt u. a.:¹³

„Eine noch interessantere Bekanntschaft brachte mir der Sommer 1822. [...] Ich hatte eines Tages ganz in der Nähe Heiligenstadts eine Einsattelung betreten, welche von zwei Hügelreihen gebildet wurde und welche nebst einem Fußsteig nur noch Raum für ein geschwätziges Bächlein gewährte. In Gedanken zwischen Gebüsch und Baumgruppen dahinschlendernd, weckt mich plötzlich ein unerwarteter Anblick. Auf dem Wiesengrunde des Hügelabhanges zwischen Bäumen und dem Bache sehe ich einen Mann gelagert in etwas ungeordneter Kleidung, den gedankenschweren, geistreichen, wildschönen Kopf in die linke Hand gestützt und den Blick auf ein Notenblatt geheftet, in das er mit der Rechten mystische Runenzüge eingrub, während er in den Zwischenpausen mit den Fingern trommelte. Ah, Beethoven! rief ich in Gedanken aus.

Ich hatte ihn eine Weile mit dem höchsten Interesse beobachtet und wollte mich soeben, um ihn in seinen Künstlerträumen nicht zu stören, nach der Richtung, woher ich gekommen war, wieder zurückziehen, als er plötzlich das Haupt erhob und unsre Blicke sich begegneten. Ich grüßte ihn, was er kurz erwiderte.

Unwillkürlich gefesselt, trat ich näher und entschuldigte, daß ich ihn

¹¹) Leitzmann, ebd., S. 381.

¹²) Heinrich Anschütz, „*Heinrich Anschütz. Erinnerungen aus dessen Leben und Wirken*“. Leipzig 1866, S. 267 f.

¹³) Vgl. Friedrich Kerst, *Die Erinnerungen an Beethoven*, Bd. II, Stuttgart 1913, S. 38—39.

gestört hätte. »Der Weg ist für jedermann.« — ,Darf ich wissen, was da gerade im Entstehen ist?« — »Dummes Zeug! Ein Orchesterstück, das ich hier aufführen will, um die Gelsen [Mücken] und Ameisen zu vertreiben.« Hiermit war die Unterhaltung aus. Er starrte in das Notenblatt, trommelte, schrieb und vergaß ganz und gar auf den Nachbar. Endlich entfernte ich mich leise, und er war so verloren, daß er es nicht bemerkte.

Ich begegnete ihm nun öfter. Obwohl damals schon sehr schwerhörig, war er doch dem Umgang mit Menschen noch nicht ganz verschlossen. Wir wurden bald näher bekannt.

Eines Tages begleitete ich ihn eine Strecke. Wir sprachen über Kunst, Musik und endlich über Lear¹⁴ und Macbeth. Wie zufällig warf ich die Bemerkung hin, daß mich schon öfter der Gedanke beschäftigt habe, ob er nicht als Seitenstück zur Egmontmusik den Macbeth musikalisch illustrieren sollte.

Der Gedanke schien ihn zu elektrisieren. Er blieb wie angewurzeit stehen, sah mich mit einem durchdringenden, fast dämonischen Blicke an und erwiderte heftig: »Ich habe mich auch schon damit beschäftigt. Die Hexen, die Mordszene, das Geistermahl, die Kesselercheinungen, die Nachtwandlerszene, Macbeths Todesraserei!« Es war im höchsten Grade interessant, seinem Mienenspiele zu folgen, in welchem sich die blitzschnellen Gedanken jagten. In wenigen Minuten hatte sein Genius das ganze Trauerspiel durchgearbeitet. Bei der nächsten Frage, die ich an ihn richtete, drehte er sich um und rannte nach einer flüchtigen Begrüßung davon.

Leider aber war seiner stürmischen Erregung nicht die Tat gefolgt. Als ich nach einiger Zeit das Thema noch einmal berührte, fand ich ihn verdrießlich und schwieg. Welcher Schatz ist der Musikwelt durch die wachsende Verdüsterung seines Inneren entzogen worden! Was müßte Macbeth mit Unterstützung seiner Töne geworden sein!¹⁴

Die Erinnerungen Anschützens, der fünf Jahre später an Beethovens Grab Grillparzers Trauerrede las, bringt uns den Meister als Menschen nahe und öffnet heimliche Winkel seiner Schaffenswerkstatt. Beethovens Zerstreutheit und unstetes Wesen der letzten Lebensjahre hing mit seiner Taubheit und der intensiven Wendung nach innen zusammen. Mit Macbeths Welt war er schon nicht mehr so eng verbunden wie in der Zeit vor dem Wiener Kongreß.

Nach Beethovens Tod legte *Gustav Nottebohm* Zeugnis über die Skizzen zu Macbeth ab, die in der ehemals Königlichen, heute in der Staatsbibliothek zu Berlin erhalten blieben. Nottebohms Untersuchungen faßte *Eusebius Mandyczewski* in *Nottebohms Zweiter Beethoveniana* (Leipzig 1887, S. 225 f.) zusammen. Beethovens Skizzen bedecken zwei Blätter, wurden dann unterbrochen und können sich einzig und allein auf den Chor

¹⁴) William Shakespeare: König Lear (1605—1606).

der Hexen beziehen, mit dem der erste Auftritt von Collins Textbuch beginnt. Es sind folgende Verse:

Ersten Auftritt. Hekate. Chor der Hexen.

Wo die wilden Stürme toben,
Erst nach oben;
Jetzt schon unten
In dem bunten
Erdgewühl;
Nimmer still!
Huhuhuhu!
Rund herum,
Um und um!
Blitze leuchten, Donner krachen;
Offen gähnt der Höllenrachen!
Rund herum,
Um und um!
Huhuhuhu;

Die Skizzen zum Hexenauftritt erscheinen neben jenen zum Largo des Trios D-Dur, op. 70, Nr. 1. Diese Nachbarschaft spricht dafür, daß beide Entwürfe in einer ähnlichen Stimmung entstanden sind, meint Nottebohm. Heute kann man nicht mehr feststellen, welches Fragment älter ist.

Auf einem anderen Blatt bemerkte Beethoven: „*Overture Macbeth fällt in den Chor der Hexen ein.*“ Die Rückseite enthält jedoch Skizzen zu zwei Nummern aus den Ruinen von Athen, die zu Kotzebuses Vorwurf und Text im Jahr 1811 komponiert wurden. Allerdings ist nicht zu erkennen, ob Beethovens Bemerkung zum *Macbeth*-Vorspiel oder die Notenskizzen zu den *Ruinen von Athen* früher entstanden sind. Beethoven wurde bei der Komposition des *Macbeth* von *Collins* Tod überrascht und konnte das Werk nicht zu Ende führen. Weshalb Collin den Text so säumig lieferte, erklärt Collin Bruder Matthias in den gesammelten Schriften des Dichters, die nach dessen Tod in Wien erschienen (Bd. 6, S. 422). *Macbeth* sei angeblich im zweiten Akt stecken geblieben, weil die Gefahr drohte, das Libretto werde zu düster sein.

Gleichzeitig mit *Macbeth*, oder etwas früher, bot Collin Beethoven sein Libretto zu der Zauberoper *Bradamante* an. (Der Stoff war schon in der Opernliteratur des 18. Jahrhunderts beliebt, und es war vor allem Händel, der ihn im Jahr 1736 zu einem *Alcina* genannten Text *Antonio Marchis* so großartig vertont hatte.) Beethoven lehnte dieses Angebot im Herbst 1808 ab, er wollte der Ähnlichkeit mit dem *Alcina*-Ballett *Joseph Weigls*, des Wiener Hofkapellmeisters und populären Autors der bereits erwähnten *Schweitzer Familie*, ausweichen. In einem bemerkenswerten Schreiben (Kastner, Nr. 165, S. 121, Herbst 1808), würdigt er Collins poetische Tätigkeit, lehnt aber die sogenannte Zauberoper ab; trotzdem sei er bereit, auch dieses Libretto zu vertonen, wenn es gut ist. Collin begriff das Zögern des Komponisten und übergab seinen *Bradamante*-Text dem

Berliner Komponisten Johann Friedrich Reichardt (1752—1814), der ihn einer erfolgreichen Oper unterlegte.

Beethovens Abneigung gegen *Bradamante* und die Zauberoper wirkt merkwürdig, wenn man bedenkt, daß er sich nicht lange darauf für *Müllners* Drama *Die Schuld* begeistern konnte und an Themen, wie *Undine* oder *Melusine* dachte. Im Zusammenhang damit spricht die Ablehnung eines so bühnenwirksamen Stoffes dafür, daß Beethovens musikdramatische Anschauungen damals noch nicht feststanden. Vielleicht war ihm der Typ der Zauberin *Alceste* unsympatisch, die auf einer wüsten Insel Männer umgarnt und in Tiere verwandelt. Beethoven sah in der Frau (wie Goethe und später Richard Wagner) die Retterin des Mannes, ein Wesen, das ihn „hinanzieht“. Er mißbilligte sogar Mozarts *Don Giovanni* und nannte das Textbuch frivol. Jedenfalls ist er in *Bradamante* um ein ungewöhnlich wirksames Libretto gekommen, das mit dem Befreiungs- und Verkleidungsmotiv arbeitet, wie das Textbuch zu *Fidelio*. Vergleichen wir:

Ruggiero ist in die Macht der Zauberin Alcina gefallen, sie hat ihn zu ihrem Gefangenen gemacht. Ruggieros Geliebte *Bradamante* ist entschlossen, ihn zu befreien, und landet auf Alcinas Insel in Begleitung ihres Vertrauten *Melisso*. Der „Jüngling“ *Bradamante* fesselt die Zauberin durch seine Reize, es kommt auch zu Annäherungsversuchen Alcinas, die dem Ankömmling ihre Zuneigung erweist. *Bradamante* und *Melisso* dringen in den Palast ein und entdecken dort *Ruggiero*, der Alcinas Zauberkunst vollkommen verfallen ist. Deshalb weist er *Bradamante* ab. Erst nach Überwindung großer Hindernisse gelingt es ihr, *Ruggieros* Liebe wiederzugewinnen. Alcinas Zauber ist gebrochen. *Bradamantes* echte, tiefe Liebe hat ihn gebannt.

Der Musikwissenschaftler *Wolfgang Alexander Thomas-San-Galli* (Ludwig van Beethoven, München⁶ 1920, S. 299) irrt, wenn er *Collins Alcina* und *Bradamante* für zwei verschiedene Opernstoffe hält. Es handelt sich um einen und denselben Vorwurf, wie wir im Vergleich mit *Marchis* Libretto zu Händels Oper erkannt haben, und *Bradamante* ist eine Gestalt aus dem *Alcina*-Libretto. *Thomas-San-Galli* hat weitere Untersuchungen angestellt und ermittelt, daß *Collin Beethoven* neben *Bradamante* auch die deutsche Bearbeitung des *Armida* — Stoffes angeboten hat. Ursprünglich war es ein Text *Quinaults*, der ebenfalls bei Händel erscheint (*Rinaldo*, 1711) und reiche Zaubermotive enthält. Die Handlung spielt sich in Damaskus um das Jahr 1099 während eines Kreuzzugs ab.

Die mit Zauberkünsten begabte schöne Königin *Armida* liebt den Heerführer *Rinaldo* und weist König *Hidraot* zurück, der sie ehelichen will. Ritter *Artemidor*, den *Rinaldo* aus der Sklaverei befreit hat, warnt den Heerführer vor *Armidas* Verführungskünsten. *Rinaldo* scheint dies überflüssig zu sein, denn er fühlt keine Liebe zu *Armida*. Der Ritter träumt im Walde, und *Armida* befiehlt ihren *Najaden*, ihn zu umzingeln. Sie will

ihn mit einem Dolche töten, entbrennt jedoch bei seinem Anblick abermals in Liebe und ist unfähig, ihm das Leben zu nehmen. — Sie geht und klagt in den Felsen über die unerfüllte Liebe des Weibes. Dann verfällt sie in Raserei, beginnt nach Rache zu dürsten und ruft die Furien, sie mögen Rinaldos Bild aus ihrem Herzen reißen. Aber nicht einmal ihnen gelingt das. Armida sinkt zusammen und bittet mit letzter Kraft die Götter, ihr Schicksal zu wandeln. Sie wird erhört. Ihr Zauber umgarnt nun Rinaldo, der sie zu lieben beginnt. Armidas Welt ist die Welt des Geheimnisvoll-Unwirklichen. Sowie sie diese Welt betritt, verliert sie die Macht über Rinaldo. Dieser erkennt, daß er in der Macht einer Zauberin ist, und will sich mit aller Kraft von ihr befreien. Er zieht in den Kampf und verstößt Armida. Vergeblich bittet sie um seine Liebe; aus übergroßem Schmerz wahnsinzig geworden, befiehlt sie den Geistern ihr Schloß zu zerstören, den Zeugen ihrer unerfüllten Liebe.

Wenn Beethoven Collins *Bradamante*-Libretto zurückwies, weil es allzu viele Zaubermotive enthielt, mußte er umso eher Armida ablehnen. Übrigens ging es in diesem Fall (ähnlich wie bei *Bradamante*) um keinen originellen Vorwurf, sondern um eine Variante barocker Stoffe (vergl. Quinaults *Armide*, die das Vorbild in Tassos *Gerusalemme liberata* fand). Außerdem dachte Beethoven an Gluck, dessen *Armida* (1777) zwar hervorragend war, aber in Paris wegen des Übermaßes an Zaubertricks und des angeblich monotonen Ausdrucks durchgefallen war. Der Kritiker *La Harpe* sprach damals (wie Otakar Hostinský in seinem Buch *Křištof Vilibald Gluck*, Praha 1884, S. 31 zitierte) von einer „rohen Zerrüttung der Sinne“, von der „betäubenden“ Musik Glucks, die etwas geglichen habe, was „fast vom Anfang bis zum Ende durch eintönigen und ermüdenden Lärm“ Befremden erweckte. Ähnliche Befürchtungen hegte wohl Beethoven, abgesehen davon, daß die Zauberin *Armida* seiner Vorstellung von einer liebenden Frau nicht entsprechen konnte.

Im Vergleich mit Collins Librettos (*Bradamante* und *Armida*) waren zwei weitere, nicht näher bekannte Singspielbearbeitungen in d i s c h e r Sujets dramatisch weitaus schwächer, die der populäre Wiener Orientalist *Joseph von Hammer-Purgstall* (1774—1856) Beethoven zur Vertonung anbot. Er gewann das Interesse des Meisters, der sich mit der Lektüre orientalischer Literatur befaßte, und nicht nur deutsche Dichter las, sondern auch ein Verehrer Homers, Plutarchs und Tacitus' war; Beethoven lernte die Welt des Orient über Goethes *Westöstlichen Divan* und Schillers Aufsatz *Die Sendung Mosis* kennen, aus dem er eigenhändig folgende Worte ausschrieb (aus Beethovens Handschrift übernahm sie Thomas-San-Galli, l. c.):

Ich bin, was da ist.
Ich bin alles,
was ist,
was war,
was sein wird.

Kein sterblicher Mensch
hat meinen Schleier
aufgehoben.
Er ist einzig,
und von ihm selbst,
und diesem einzigen
sind alle Dinge
ihr Dasein schuldig.

In einer solchen Verfassung war Beethoven besinnlichen Opernstoffen nicht abgeneigt. Wahrscheinlich durchdachte er ihre dramatische Tragfähigkeit bei dem Studium der Hammer-Purgstallschen Vorlagen. Aber schon im März 1807 lehnt er sie mit dem Hinweis auf seine schöpferische Inanspruchnahme höflich ab (vergl. *Leitzmann*, Bd. II, S. 48); er schäme sich fast Professor Hammer-Purgstall Singspiele zurückzustellen, die er als „*schriftstellerische Schätze*“ bezeichnen müsse, und sagt, es sei ihm augenblicklich unmöglich, sich mit ihnen zu befassen. Gerne würde er jedoch Hammer-Purgstall besuchen und mit ihm den Plan des Oratoriums *Die Sündflut* besprechen. Trotzdem blieb die Beziehung zwischen dem Komponisten und dem Gelehrten gut. Noch im Sommer 1810 bittet ihn Beethoven (vergl. *Leitzmann*, ebd., S. 68), in der Angelegenheit des Dichters *Joseph Ludwig Stoll* (1778—1815) zu intervenieren, der eine Professur in Westfalen anstrebte.