

Pečman, Rudolf

Das unerfüllte Sehen

In: Pečman, Rudolf. *Beethovens Opernpläne*. Vyd. 1. V Brně: Univerzita J.E. Purkyně, 1981, pp. [83]-118

Stable URL (handle): <https://hdl.handle.net/11222.digilib/121658>

Access Date: 23. 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.

Das unerfüllte Sehnen

Als auch diese Vorschläge scheiterten, versuchten Beethovens Freunde sein Interesse auf das Stück eines der Hauptvertreter der Schicksalstragödie, *Zacharias Werner*, zu lenken. Beethoven kannte sein *Wanda* genanntes Drama seit dem Jahr 1812, als Werner auf der Wiener Szene große Erfolge feierte. Die Handlung spielt sich sozusagen auf einer allgemein slawischen Ebene ab. Sie geht auf *Carl Gottlob Anton*⁸³⁾ und die slawische Mythologie des *Andrey von Kaysarow*⁸⁴⁾ zurück. Vielleicht war der Autor auch von *Brentanos* Drama *Die Gründung Prags*⁸⁵⁾ beeindruckt. *Zacharias Werner* läßt die Handlung auf *Libušes Burg* spielen:

Wanda ist *Libušes Base*, die Tochter *Kraks*, des Bruders von *Libušes Vater Krok*. Auf der *Burg* lernt *Wanda Rüdiger* von *Rügen* kennen, der sich

⁸²⁾ Ebd.

⁸³⁾ *Carl Gottlob Anton, Erste Linie eines Versuches über der alten Slaven Ursprung, Sitten, Gebräuche, Meinungen und Kenntnisse.* Leipzig 1783.

⁸⁴⁾ *Andrey von Kaysarow, Versuch einer slawischen Mythologie in alphabetischer Ordnung.* Göttingen 1801.

⁸⁵⁾ *Clemens Brentano* beschäftigte sich mit diesem Drama seit 1811, als er seinen Text in *Teplice (Teplitz)* dem Dichter *Arnim* vorlas; *Arnim* riet ihm, das Drama in *Jamben* umzuschreiben. Die jambische Form ersetzte *Brentano* dann durch den gereimten Vers. 1814 befaßte er sich mit der vierten Bearbeitung des Dramas – er gab sie im folgenden Jahr in *Pest* heraus: *Die Gründung Prags. Ein historisch-romantisches Drama.* Pesth 1815. Die letzte Version umfaßt 410 Seiten in *Großoktav* und 40 Seiten *Erläuterungen*. Im *Prolog* teilt der Dichter mit, warum er aus *Frankfurt* nach *Prag* gekommen ist. Er erzählt von seiner *Vision* auf dem *Petřin (Laurenzi-berg)*, wo er den *Entschluß* gefaßt hat, sein Werk zu schreiben, und über seinen *Traum*, der ihn dazu brachte, das Drama der russischen *Großfürstin Katharina Pawlowna* (welche im Juni 1813 in *Prag* weilte) zu widmen. Nach dem Bericht seiner Schwester *Emilia* (vgl. *Clemens Brentanos Gesammelte Schriften*, Bd. 8, *Frankfurt a. M.* 1855, S. 53) schuf *Brentano* sein Werk „zur *Civilisierung und Veredlung des Volkes*“. Ausführlich über *Brentano* und seine Bearbeitung der *Libussa* s. bei *Arnošt Kraus*, zit. Werk, S. 42 f. (vgl. *Anm. Nr. 76*).

in sie verliebt. Als er dann in Krakau seine Geliebte besucht, erzählt er von Libuše, der heldenhaften Frau, die den Göttern gleicht. Wanda hört aus seinem Mund, wie Libuše ihren Gatten wählte und die von ihrem Pferd geführte Gesandtschaft ihn am Pflug gefunden hat. In Rüdigers Erzählung ist Libuše eine mit seherischer Kraft begabte Frau, auf ihrer Burg hat sie den Ruhm einen neuen Stadt (Prag) geweissagt. Sie greift auch in das Schicksal der beiden Liebenden, Wandas und Rüdigers, ein, erscheint ihnen auf einem von Löwen gezogenen Wagen im Kreise ihrer Jungfrauen und erteilt beiden Rat. Wanda hat nämlich Rüdigers Liebe zurückgewiesen, weil sie den Priestern versprach, Jungfrau zu bleiben. Libušes Vision eröffnet ihr und Rüdiger, daß sich hinter ihrem abweisenden Verhalten echte Liebe zu Rüdiger verbirgt. Das ist auch die Hauptszene von Werners Drama,⁸⁶⁾ das in mancher Hinsicht an Kleists Penthesilea (1808) erinnert.

*Jakob Minor*⁸⁷⁾ betont mit Recht den Librettocharakter dieses Dramas: die Haupthandlung ist nur angedeutet, Liebesepisoden, epische Momente usw. stehen im Mittelpunkt.

So begegnete Beethoven abermals der Libuše-Sage. Diesmal legte sein Bruder Johann (1776—1836) ein Wort für die Vertonung ein. Im Konversationsheft Nr. 22 aus der Zeit zwischen dem 30. Jänner und 6. Feber 1823 (Leipziger Ausgabe II, 1976, S. 348) lesen wir, daß Fürst Lichnowsky Johann einen Librettotext Schlegels gebracht habe, der eine romantische, zweitausend Jahre alte indische Historie behandelt (wir werden noch versuchen, den Inhalt dieses Librettos zu rekonstruieren); vor allem aber versprach Johann van Beethoven dem Bruder, eine Abschrift des Libuše-Dramas zu bringen, und bemerkte, es gehe eigentlich um Wanda, also das Drama Werners, in dem — wie er sagt — mehrmals Libušes Geist auftritt. Diese Aufzeichnung beweist, daß Beethoven die Möglichkeit erwog, Werners Wanda zu vertonen; der Plan, Bernards Fassung zu wählen, die bereits flüchtig erwähnt wurde, trat offenbar in den Hintergrund.

Aber nicht einmal in diesem Fall äußerte der Meister dauerndes Interesse. Schade, es wäre ihm sicherlich gelungen, den Vorwurf zu veredeln und man darf ruhig annehmen, daß seine Libuše-Oper allgemein menschliche und philosophische Züge getragen hätte, wie Grillparzers Drama Libussa; es ist allerdings in den Kontext der tschechischen Literatur kaum eingegangen, obwohl es vor dem ersten Weltkrieg zur Pflichtlektüre der tschechischen Mittelschulen gehörte.⁸⁸⁾ Wäre Beethovens Werk mit der geistigen Welt der Tschechen verschmolzen?

⁸⁶⁾ *Wanda, Königin der Sarmaten*. Eine romantische Tragödie mit Gesang in fünf Akten. Von F. L. Zacharias Werner. Tübingen 1810.

⁸⁷⁾ Jakob Minor, *Das Schicksalsdrama* (= Deutsche National-Literatur. Historisch kritische Ausgabe. Herausgegeben von Joseph Kürschner. Bd. 151). Berlin — Stuttgart, undatiert, S. 11.

⁸⁸⁾ Vgl. Grillparzer, *Libussa*. Pro střední školy české s poznámkami vydal

Um das Jahr 1823 überdenkt Beethoven andere Möglichkeiten, kehrt zum *Macbeth*-Stoff zurück und will Grillparzer ersuchen, das Libretto zu schreiben, das Collins Tod vereitelt hatte. Ein anderes Drama Shakespeares geht ihm durch den Sinn: *Romeo und Julia*. Im Feber 1823 notiert er: „*Ich komme bestimmt zusammen mit Grillparzer wegen Macbeth oder Romeo und Julia*“.⁸⁹⁾ Für eine Zeitlang siegt aber Beethovens Interesse für einen ephemeren Autor, *Johann Chrysostomus Sporschil* (auch Sporschill), dessen Libretto er vertonen will. Um wen und was es sich handelt, wollen wir andeuten.⁹⁰⁾

Johann Chrysostomus Sporschil (geb. 1808 in Brünn, gest. 1863 in Wien), beendete die Gymnasialstudien in seiner Geburtsstadt, war begabt und ging an die Wiener Universität studieren, wo er im Jahr 1823 den vorgeschriebenen Kursus der Rechts- und politischen Wissenschaften beendete. Dann widmete er sich philosophischen Arbeiten und der publizistischen Tätigkeit, schrieb aber auch juridische Abhandlungen (z. B. über die Verfassung Sachsens). Eine Zeitlang in Braunschweig, dann in Leipzig tätig, kehrte er nach Wien zurück, wo er eine intensive publizistische und redaktionelle Tätigkeit entfaltete.

Mit Beethoven gelangte Sporschil im Jahr 1823 in Berührung. Zuerst war es eine oberflächliche Bekanntschaft; Sporschils Name taucht nämlich in den Konversationsheften dieser Zeit nicht auf. Kein einziges Heft trägt seine Handschrift. Nur Beethovens Neffe Karl schreibt einmal (Heft H 45 B 35a), Sporschil „*sitze den ganzen Tag im Kafeehause und spiele*“ [man verstehe: Karten. Anm. des Verf.]. Aber auch die flüchtigen Kontakte mit Beethoven begeisterten Sporschil so, daß er die Absicht faßte, für ihn eine Libretto zu schreiben. Über Beethovens Bruder Johann lernte er den Meister näher kennen. Johann schreibt im Konversationsheft vom 30. Jänner 1823 (H 10, B 9a), Sporschil sei heute bei ihm gewesen, lasse sich Ludwig empfehlen und wäre bereit für ihn ein Libretto zu schreiben, wenn es der Komponist wünscht. Das Angebot kam zur rechten Zeit. Fidelio hatte endlich gesiegt und im Jahr 1822 erhielt sein Komponist vom Hoftheater den Auftrag, eine neue Oper zu schreiben. Den ganzen Winter suchte er einen geeigneten Text, doch vergebens, und beauftragte seinen Bruder Johann, bei dem jungen Schriftsteller ein Opernlibretto zu bestellen.

Sporschil feuerte Beethovens Wunsch zur Arbeit an. Er schrieb eilig,

Vojt. Břečka, professor. (Grillparzer, Libussa. Für tschechische Mittelschulen mit Anmerkungen herausgegeben von Professor Vojtěch Břečka.) Telč 1906.

⁸⁹⁾ Nohl, zit. Werk, S. 373.

⁹⁰⁾ Vgl. Hans Volkman, *Neues über Beethoven*. Berlin – Leipzig 21905. Siehe besonders das Kapitel *Beethoven und Johann Sporschil*, S. 59 f. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. II, S. 236–240. Rudolf Pečman, *Brňané inspirovali Beethovena* (Die Brüner inspirierten Beethoven), in: (Tageszeitung) Lidová demokracie XXXI, 1975, Nr. 195; 20. August 1975, S. 5 (Brünner Ausgabe).

weil er erfahren hatte, daß Beethoven ein weiteres Angebot erhalten hatte, die szenische Musik zu Kotzebues Ruinen von Athen zu erweitern und umzuarbeiten, die bereits im Jahr 1812 bei der Eröffnung des Pester Theaters mit Musiknummern und der Ouvertüre Beethovens erklingen war. Beethoven begann tatsächlich an diesem Auftrag zu arbeiten, nahm Meisls erweiterten Text in Empfang und widmete die umgearbeitete szenische Musik unter dem Titel *Die Weihe des Hauses* der Eröffnung des Theaters in der Josephstadt im Oktober 1822. Nach einigen Aufführungen verschwand aber Beethovens Musik im Theaterarchiv und deshalb wollte sie der Meister nun in einer Oper zu Sporschils Text verwenden. Möglicherweise hatte ihm das Sporschil oder Karl Friedrich Hensler, der Direktor des Theaters in der Josephstadt, selbst angetragen.

Dieses Libretto findet man in Schindlers Beethoven-Nachlaß in der Staatsbibliothek zu Berlin.⁹¹ Es heißt *Die Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon*. Auf dem Titelblatt dieser „*ernsten Oper in zwei Akten*“ fehlt zwar Sporschils Name, erscheint aber am Ende jedes Aktes, was vermuten läßt, daß der Schriftsteller Beethoven den Text nach und nach lieferte.

Der Held ist *Alexander der Große* (356—323 v. u. Z.) während seines indischen Feldzug gegen Poros (gest. um 318).⁹² Es war kein neuer Stoff; er erscheint schon in Racines bekanntem Drama und im Libretto Pietro Metastasios *Alessandro nell'Indie*,⁹³ das mehrmals vertont wurde, unter anderem als *Il Poro* von *Georg Friedrich Händel* (Uraufführung London 1731). Im Sinne der Librettisten des 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts geht Sporschil mit der historischen Wahrheit frei um. So verbindet er beispielsweise Alexanders Expedition zu dem *Tempel des Jupiter Ammon* in der Oase Sivah mit dem Tod des Heerführers, den er mit der Rache der Götter begründet, weil Alexander seinen Freund Clitus ermordet hat. Clitus erscheint im Libretto als Geist und sagt Alexanders Tod voraus. Neben den Hauptgestalten treten Roxane, Alexanders Gattin, und Hephaestion auf, frei erfundene, statische Gestalten.

Der kurze Inhalt des Librettos lautet:

I. Akt

1. *Szene*: Ein unsichtbarer Chor (Beethoven verwendete hier die Musik zu den Ruinen von Athen „Tochter des allmächtigen Zeus“) versichert Alexander, daß Jupiter ihm wegen der Ermordung des Clitus nicht zürnt. Alexander ist zufrieden und dürstet nach großen Taten. Er entschließt sich, einen Feldzug in die Wüste zu unternehmen [27—25 v. u. Z. Anm. des Verf.].

⁹¹) Volkmann, zit. Buch, S. 69. Berliner Staatsbibliothek, Mappe III, Nr. 30.

⁹²) Vgl. z. B. Leopold von Ranke, *Alexander der Große. Aufstieg und Untergang der Mazedonischen Weltmacht*. Berlin 1942.

⁹³) Metastasio, *Opere*, Bd. IV, S. 147—202.

2. *Szene*: Roxane erscheint. Böse Träume quälen sie und vergebens will sie Alexander dazu bewegen, auf den Wüstenfeldzug zu verzichten.

Verwandlung: Ein Platz. Im Hintergrund eine ägyptische Stadt.

3. *Szene*: Alexanders Krieger kommen (Beethoven verwendete hier den Türkischen Marsch aus den Ruinen von Athen). Der Feldherr spricht zu seinen Soldaten und feuert ihren Mut an.

4. *Szene*: Roxane kommt in Gesellschaft ihrer Mädchen. Alexander hat sie während seiner Abwesenheit der Obhut des Freundes Hephaistion anvertraut. Roxane und Hephaistion bitten Alexander zum letztenmal, er möge ihnen erlauben, sich am Feldzug zu beteiligen. Die Szene endet mit dem Chor „Heil unserm König!“ (ebenfalls aus den Ruinen von Athen).

II. Akt

1. *Szene*: Alexander hat Roxanes Bitten entsprochen und sie ins Feld mitgenommen. Auch die übrigen Kämpfer werden von ihren Frauen und Geliebten begleitet. Einer von ihnen schildert drastisch die Entbehrungen des Feldzugs (Beethoven verwendete hier eine ähnliche Stelle aus den Ruinen von Athen „Ohne Verschulden“).

2. *Szene*: Nach einem Trauermarsch folgt Alexanders Arie; dem Herrscher erscheint in Wind und Sturm der Geist des ermordeten Clitus. Jupiter hat Alexander zwar Vergebung versprochen, doch Clitus sagt ihm und seinem Heer voraus, sie würden in der Wüste umkommen. Clitus wird Rache finden. Der Sturm beruhigt sich . . .

3. *Szene*: Hephaistion, der Alexander ebenfalls auf dem Feldzug begleiten durfte, bringt die siechende Roxane zu Alexander, dessen Nähe ihr Kraft bringt. Sie singen ein Terzett von Liebe und Freundschaft. — Einige Soldaten fordern den Feldherrn auf, den Zug zu unterbrechen und ins Vaterland zurückzukehren. Der unentschlossene Herrscher fragt die Götter, was er tun soll, und erwartet ihr Zeichen.

Verwandlung: Tempel des Jupiter Ammon.

4. *Szene*: Die Götter geben Alexander erst in Jupiters Tempel ein Zeichen. Die Szene beginnt mit einem Tanz zu Ehren der Götter (Beethoven wählte hier den Chor „Wo sich die Pulse jugendlich jagen“ aus der Weihe des Hauses. Der Tempel wird bei Musikbegleitung geschmückt — „Schmückt die Altäre“ aus der Weihe des Hauses). Alles erwartet Alexanders Kommen. Der Herrscher betritt die Szene und wird von den Priestern begrüßt (Beethovens Chor „Wir tragen empfängliche Herzen im Busen“, ohne Baßsolo, ebendort). Alexander ist von der ungewöhnlichen Pracht überrascht und fragt, was der festliche Empfang bedeutet. Inzwischen erscheint auf der Bühne ein Thron mit der griechischen Inschrift „Aleksandros“. Der Herrscher soll einen Platz unter den Göttern einnehmen. Mit anderen Worten: Seine Gottwerdung ist mit dem Abschied von dieser Welt verbunden. Roxane versteht dies und weiß,

daß sie ihren Gatten verliert. Vielleicht werden ihr die Götter gnädig sein — nach einer großen Arie nehmen sie Roxane zu sich, an Alexanders Seite. Ein feierlicher Schlußchor beendet das Werk.

Sporschils Libretto hat geringen literarischen Wert. Beethoven entschied, daß es mit der Ouvertüre Die Weihe des Hauses beginnen soll. Dies und die Tatsache, daß der Meister keinen dramaturgischen Plan verfolgte, sondern Anleihen bei eigenen älteren Werken, den Ruinen von Athen und Der Weihe des Hauses, aufnahm, beweisen wohl, daß nicht einmal er diesem Libretto besonderen Wert beimaß. Abgesehen von den dramaturgischen Lücken und Unbedachtheiten (was ist mit Alexanders und Roxanes Getreuen geschehen, wurden Hephaestion und die Mädchen auch zu den Göttern erhoben?) vermißt man im bunten Reigen der Bilder und Szenen die glaubwürdige Charakteristik der Personen. Die Theater-effekte können das Dilettantische nicht überspielen, der „Ernst“ des Textes wird zur unfreiwilligen Komik. Die antike Szenerie vermochte Beethoven mit der Schwäche des Librettos nicht zu versöhnen.

Bei dem Lesen der Verse von Alexanders erster Arie „Wie rot der Sand der Wüste glühet!“ schrieb der Meister an den Rand der Handschrift: „5 füßige Jamben mit weiblichen Ausgängen — mit Trochäen geht es besser.“ Er übersah, daß es um vierfüßige, nicht fünffüßige Jamben geht, hatte aber Recht, wenn er das umständliche Versmaß durch Trochäen ersetzen wollte. Die Änderung der jambischen Versfüße beantragte Beethoven beispielsweise auch in der 4. Szene des II. Aktes für den Chor, der die Schmückung der Jupiter-Ammon-Tempels begleitet. Der Meister war so begeistert, daß er auf der zweiten Librettoseite, die die Texte Alexanders und Roxanes trägt, eiligst Themen zu skizzieren begann. Es blieb jedoch bei den Skizzen, übrigens den einzigen ihrer Art zu Sporschils Libretto. Sonst wollte Beethoven alte Nummern aus den Ruinen von Athen oder Der Weihe des Hauses verwenden. Die Arbeitslust verließ ihn bald, er hatte es mit einem schwachen Libretto zu tun, das kaum Hoffnung auf Erfolg versprach. Zu dieser Zeit verhandelte er bereits mit Grillparzer und verabschiedete den Gedanken, Sporschils Text zu vertonen. Interessanterweise forderte noch im Jahr 1826 der Mannheimer Regisseur *Wilhelm Ehlers* Beethoven auf, die Ruinen von Athen zu überarbeiten.⁹⁴ Wie Beethoven auf diesen Antrag reagierte, ist nicht bekannt. Dafür kam es nach seinem Tod zu Versuchen, den Text der Ruinen von Athen — und damit eigentlich auch der Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon — zu bearbeiten. So schrieb beispielsweise Robert Heller für das philharmonische Konzert in Hamburg 1859 einen neuen verbindenden Text, der auch in Prag bei J. H. Landau in der Sammlung „Erstes poeti-

⁹⁴) Vgl. Alfred Kalischer, *Neue Beethovenbriefe*. Berlin — Leipzig 1902, S. 193 f.

ches Album“, 1872, S. 63, erschienen ist. Der holländische Dichter J. P. Heije verfaßte die Verse *Athenes Bouwvallen*, die im Jahr 1867 in Amsterdam und Leipzig unter dem Titel *Griechenlands Kampf und Erlösung* in deutscher Übersetzung erschienen. Im Jahre 1901 bearbeitete Fr. Kriegeskotten Kotzebues Spiel *Die Ruinen von Athen* (mit Beethovens Musik) und gab seine Fassung bei dem Verleger Vieweg in Quedlinburg heraus. Auch die Münchner Oper wandte sich im Jahr 1896 an den Dichter Otto Devrient und ersuchte ihn, Kotzebues Stück neu zu bearbeiten. Im Jahr 1925 schufen Hugo von Hoffmannsthal und Richard Strauß⁹⁵ eine Neubearbeitung als Festspiel mit Chören und Tanz unter teilweiser Verwendung von Beethovens Musik zu den Geschöpfen des Prometheus. Richard Strauß trat als Bearbeiter und Instrumentator Beethovens auf, aber mit fraglichem Erfolg. Als diese Fassung im Jahre 1927 im Rahmen der Beethoven-Feiern in Wien aufgeführt wurde, schrieb Professor Dr. Vladimír Helfert: „So war zum Beispiel der erste Festabend im Theater nicht *Fidelio* gewidmet, was jeder für selbstverständlich halten würde, sondern einem Werk, das Beethoven [...] in dieser Form [...] nicht geschrieben hätte! Es war eine szenische Bearbeitung der Ruinen von Athen, die darin bestand, daß sie gewaltsam und unlogisch mit dem Ballett Prometheus verbunden wurde, nur um eine Augenweide zu bieten. Aber nicht nur das: Richard Strauß komponierte ein Melodram dazu, das aus Motiven des letzten Satzes der *Eroica* gebastelt war! So hörte man Beethovens Musik und wurde plötzlich vom Klang des Straußischen Streichorchester durchbohrt. Und dies alles ist am Todestag Beethovens geschehen, am 26. März abends, in der Wiener Staatsoper. *Fidelio* wurde dagegen erst am Ende der Feiern, am 31. März aufgeführt, als das lebendige Interesse schon dahin war.“⁹⁶ Beethoven hat die Neubearbeitung tatsächlich Abbruch getan. Der alte Vorwurf Kotzebues *Die Ruinen von Athen* wurde mit Ballettszenen aus den Geschöpfen des Prometheus gekreuzt, neben Derwischen und Janitscharen betreten das Spiel Faune, Nymphen, Hirten und Hirtinnen, Priester und Priesterinnen — in bunter Folge wechseln Sologesänge mit Melodramen, Jünglings- und Mädchen-

⁹⁵) *Die Ruinen von Athen*. Ein Festspiel mit Tänzen und Chören. Musik unter teilweiser Benutzung des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus* von Ludwig van Beethoven neu herausgegeben und bearbeitet von Hugo von Hoffmannsthal und Richard Strauß. Berlin 1925.

⁹⁶) Vladimír Helfert, *Beethovenovy oslavy vídeňské* (Das Wiener Beethovenfest), in: *Hudební rozhledy*, Jg. III, 1926/1927, Nr. 7 (Brünn am 30. April 1927), S. 119—120. Wenn Helfert von einem „Melodram, zusammengeflocht aus Motiven des letzten Satzes der *Eroica*“ spricht, begeht er im Grunde genommen einen Anachronismus, weil es sich um ein Motiv aus „*Die Geschöpfe des Prometheus*“ handelt, das auch in den Variationen für Klavier, Op. 35, erscheint — und erst dann in die *Eroica* übernommen wurde. Richard Strauß zitierte also nicht das Motiv aus der *Eroica*, sondern das ursprüngliche Motiv aus „*Die Geschöpfe des Prometheus*“, deren Musik in der Hoffmannsthal-Strauß-Version der Ruinen von Athen verwendet wurde.

chören. Das Ziel der Bearbeitung war offenbar eine Schau, die mit Beethovens Werk pietätlos umging.

Hans Volkmann,⁹⁷ der Sporschils Libretto zu der Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon analysierte, hat übersehen, daß im sogenannten Schindlerschen Nachlaß Beethovens (Sign. III. 30), aus dem die Apotheose stammt, auch ein kurzer Librettoentwurf für eine Oper unter dem Titel *Wladimir der Große* aufbewahrt wird. Ohne Angabe weiterer Daten haben unlängst die Herausgeber von Beethovens Konversationsheften — Karl-Heinz Köhler, Dagmar Beck und Günter Brosche — auf diese Tatsache aufmerksam gemacht.⁹⁸ Es ist zwar nicht bekannt, ob Skizzen zu dieser Oper erhalten blieben, aber das Thema weist auf die breiten Interessen Beethovens und Sporschils hin. Es war übrigens damals sehr beliebt. Nicht nur das exotische Milieu zog die europäischen Autoren an, sondern vor allem die Tatsache, daß *Wladimir der erste russische Fürst* war, der das Christentum annahm und in Rußland verbreitete. Das Interesse für den ersten Christen des Ostens und die Problematik des dortigen Christentums wurde außerdem durch die Lektüre von *Chateaubriands* Roman *Les Martyrs* entfacht, der damals in Europa unter anderem wegen der Schilderung der poetischen Seiten aller Konfessionen des Christentums, also auch der byzantinischen, große Erfolge erntete. Chateaubriands Auffassung der Märtyrer wurzelte in seinem systematischen Dialog mit den Vertretern der Revolution und in seiner antinapoleonischen Haltung. Sein Roman wurde zur Allegorie des dramatischen Kampfes der frühen Christen aus Diokletians Zeiten (Anfang des 4. Jh.), als Beispiel des Kampfes gegen Napoleon. Damit war auch die starke Verbreitung des Romans, ja sogar die Tatsache zu erklären, daß junge französische Historiker in diesem Buch eine Quelle der geschichtlichen Erneuerung sehen wollten. *Chateaubriand liebte das Große und malte auch gerne in Überlebensgröße*.⁹⁹ Der dramatisch-monumentale Akzent wirkte um das Jahr 1809, als der Roman entstand,¹⁰⁰ nicht nur literarisch (der Stoff selbst war nicht ursprünglich), sondern auch ideell sehr anregend. Wenn man von der katholischen Orientierung des Autors absieht, die ja meist als retardierendes Entwicklungsmoment zu Worte kommt, kann man im Zusammenhang mit unserem Thema nicht übersehen, daß der Autor die Einheit des Christentums in seiner westlichen und östlichen

⁹⁷) Vgl. Anm. Nr. 90.

⁹⁸) *L. van Beethovens Konversationshefte*, Bd. II, Leipzig 1976, S. 448.

⁹⁹) *André Maurois, Chateaubriand*. Ins Tschechische übersetzt von Svatopluk Kadlec. Praha 1947, 2. Bd., S. 23.

¹⁰⁰) Vgl. Vorwort von François René Chateaubriand zu seinem Roman *Les Martyrs*, S. 17 (wir zitieren nach der undatierten Ausgabe im Verlag Jean Gillequins & Cie in Paris). Über die Quellen zu den „Märtyrern“ schreibt treffend auch Mlle. Thérèse Delarouzée im Vorwort zu ihrer (gekürzten) Ausgabe dieses Buchs von Chateaubriand im Verlag Larousse, Paris (1942), S. 8–10.

Form hervorhob und damit Stoffen die Türe öffnete, die nicht ausgesprochen aus der Historie der westlichen Christenheit schöpfen wollten.

Der Vorwurf Wladimir der Große lag zu Beginn des 19. Jahrhunderts sozusagen in der Luft und wurde zum allgemeinen Kulturgut. Er gelangte sogar in die schwedische Literatur, die ja nicht selten von der russischen Kultur und ihrem Schrifttum Anregungen empfangen hat. So findet man das Motiv Wladimirs des Großen im literarischen Vermächtnis des Erik Johan Stagnelius (1793—1823), eines ausgesprochenen Russophilen, der ein Trauerspiel schrieb, „*in dem primitive religiöse Ekstase Hand in Hand mit üppiger orientalischer Pracht geht, wie sie die schwedische Dichtkunst bis dahin nicht kannte.*“¹⁰¹ Man merkt den Einfluß von Chateaubriands Märtyrern und anderen Werken der Zeitliteratur. Stagnelius interessierte die Gestalt Wladimirs des Großen auch deshalb, weil der Russe eine zeitlang in Skandinavien zubrachte, wohin er während der Kämpfe seiner Brüder Jaropluk und Oleg geflüchtet war.

Wladimir der Große, auch der Heilige genannt (gest. 1015), war der Sohn Swjatoslaws (gest. 872). Schon während der Regierung seines Vaters war das Christentum nach Rußland gekommen; allerdings ohne rechten Erfolg, denn die westeuropäischen Missionäre verstanden es nicht, sich in die Kiewer Slawen und Warjagen einzufühlen. Als Jaropluk und Oleg kämpften, floh Wladimir nach Skandinavien, sammelte dort ein warjagisches Heer und eroberte Nowgorod wieder, aber auch Kiew, wo er seinen Bruder Jaropluk hinrichten ließ. Er wurde Herr der Stadt und unterwarf Schritt für Schritt alle Gebiete, die zu Swjatoslaws Reich gehört hatten. Seine Macht wuchs bald so, daß sich auch der byzantinische Kaiser Basileios II. an Wladimir um Waffenhilfe wandte. Wladimir willfahrte, verlangte aber die Hand Annas, der Tochter des Kaisers. Dieser versprach sie ihm, weigerte sich aber nach dem Sieg über seine aufrührerischen Heerführer (989). sein Versprechen zu erfüllen. Wladimir zog gegen Byzanz zu Feld und eroberte die Stadt Cherson auf der Krim. Nachdem auch die mazedonischen Bulgaren den Kampf gegen das byzantinische Reich aufgenommen hatten, mußte der Kaiser einlenken. Wladimir räumte Cherson, wo Prinzessin Anna als Herrscherin eingesetzt wurde, kehrte dann wieder zurück, empfing die Taufe des dortigen Bischofs und nahm die Prinzessin zur Gattin. Beide begaben sich im Gefolge byzantinischer Geistlicher nach Kiew und begannen mit starker Hand zu regieren. Wladimir ließ die heidnischen Götzenbilder zerschlagen oder verbrennen. Das Bild des höchsten Gottes Perun — es stand auf einem geheiligten Hügel — wurde gestürzt und von Pferden in den Dnepr ge-

¹⁰¹) Alrik Gustafson, *Den svenska litteraturens historia* (Geschichte der schwedischen Literatur), Bd. I, Stockholm 1963, S. 179—180. Für die Verleihung des Buches und der tschechischen Übersetzung desselben bedanke ich mich bei Dr. Libor Stukavec, Brünn.

schleift. Zwölf Männer peitschten dabei die Statue des Gewittergottes Perun mit Ruten. Das der Exekution zusehende Volk klagte und weinte. Einen Tag später wurde die Bevölkerung von Kiew von byzantinischen Priestern massenhaft getauft. Bei der Zeremonie stiegen die Menschen bis zum Hals oder Gürtel in den Fluß, Kinder empfangen die Taufe am Ufer oder in den Armen der Eltern, die im Wasser standen. Dann ließ Wladimir überall Kirchen bauen, wo früher Götzenbilder waren. Auf dem Hügel, wo sich die Perun-Statue getürmt hatte, errichtete er den Dom des hl. Basileios. Wladimir ist nicht nur in die Geschichte, sondern auch in die russische Volksüberlieferung der Bylinen [„byliny = russische epische Heldenlieder, Anm. des Verf.] als Vorbild des mächtigen und berühmten Herrschers („Zar Wladimir Söhnchen“) eingegangen. Er starb am 15. Juli 1015 in Brzestow und man verheimlichte seinen Tod. In der Nacht durchbrachen die Hinterbliebenen des Zaren zwischen den Gemächern den Fußboden, ließen seinen in Teppiche gehüllten Leichnam an Stricken auf den Boden, luden ihn auf einen Schlitten und setzten ihn in der Kirche der hl. Gottesmutter bei, die er selbst erbauen ließ — liest man in der Nestorschen Chronik.¹⁰²

Kehren wir nun einen Augenblick zu jener Bemerkung von Beethovens Bruder Johann zurück, die wir aus dem Konversationsheft Nr. 22 aus der Zeit vom 30. Jänner bis 5. Feber 1823 wählten. Johann van Beethoven schrieb, er habe vom Grafen Lichnowski Schlegels Text einer romantischen, zweitausend Jahre alten indischen Historie erhalten (vergl. S. 86). Diese Bemerkung bezieht sich auf Lichnowskis Absicht, Beethoven die Komposition einer Oper zum indischen Märchendrama *Sakuntala* vorzuschlagen, das im Bewußtsein der europäischen Öffentlichkeit Fuß gefaßt hatte. Lichnowski wußte, daß Beethoven die indische Kultur bewunderte und — wie bereits erwähnt — vor einiger Zeit an die Vertonung zweier Singspiele zu indischen Stoffen dachte (vergl. S. 27). Damals „brach ein wahres Fieber aus, das durch die Übersetzung der *Sakuntala* und weiterer Werke“¹⁰³ indischer Herkunft hervorgerufen war. Der Richter des Obersten Gerichtshofs in Kalkutta und Bahnbrecher der klassischen Indologie William Jones (1746—1794) gründete in Kalkutta eine orientalische Gesellschaft und übersetzte unter anderem die *Sakuntala* des berühmten Dichters Kalidasa ins Englische (1789), die im Jahr 1791 in der deutschen Nachdichtung Georg Forsters erschienen ist. Sie erweckte das Interesse des Schriftstellers und theoretischen Bahnbrechers der Romantik, Friedrich von Schlegel (1772—1829); er ließ metrische deutsche Übersetzungen eines Teils des Heldenepos erscheinen, das Kali-

¹⁰²⁾ Vgl. *Die altrussische Nestorchronik*. In Auswahl herausgegeben von Reinhold Trautmann. (= Slawistische Studienbücherei, Heft 1.) Leipzig 1948, S. 30 f.

¹⁰³⁾ Vgl. *Moudrost a umění starých Indů* (Die Weisheit und Kunst der alten Inder). Sammelband. Fachredakteur Dušan Zbavitel. Prag 1971, S. 13.

dasa als Vorbild gedient hatte.¹⁰⁴ Forsters und Schlegels Arbeiten wurden von der gebildeten Welt mit Verständnis aufgenommen. *Otto Erich Deutsch* erwähnt,¹⁰⁵ der gebürtige Trebitscher *Johann Philipp Neumann* (1774—1849), Professor des Polytechnischen Instituts in Wien, habe im Jahr 1820 ein Sakuntala-Libretto geschrieben. *Schubert* skizzierte sogar die beiden ersten Takte dieser dreiaktigen Oper (D. 701), beendete sie aber nicht.¹⁰⁶ Auch *Lichnowski* war von der Vorlage begeistert. *Beethoven* hat zwar den Text in Betracht gezogen,¹⁰⁷ antwortete aber auf die direkte Frage *Lichnowskis*, wie ihm *Sakuntala* zusage, er hätte lieber etwas von *Voltaire*, beispielsweise *Zaire*, *Mérope* oder eine andere Tragödie, die für eine große Oper in Frage käme. Noch ein Thema interessierte den Meister — es war *Jeanne d'Arc*. Im *Konversationsheft* steht buchstäblich: „*Mein Wunsch wäre | das von denen | schönen Trauerspielen | von Voltaire | eines. Zaire. Merope. Alle diese französischen Trauer | -spiel. Johanna d'Arc. Alle Voltairischen | Trauerspiel sind | alle zur großen | Oper geeignet. Mahomet. Phaedra. Zaire. Merope.*“¹⁰⁸ Zu den genannten Titeln werden wir an gegebener Stelle zurückkommen, wenden unsere Aufmerksamkeit aber zuerst *Sakuntala* zu, die einen Grenzfall des Stoffbereichs vorstellt, mit dem *Beethoven* in Berührung gekommen ist. Man darf allerdings daran zweifeln ob aus dieser lyrischen Vorlage eine gute Oper geworden wäre. Das indische Märchendrama wimmelt außerdem von heute nur schwer verständlichen Symbolen und Anspielungen. Der Dichter des Textes, *Kalidasa*, war brahmanischer Abstammung und umfassend gebildet, einer der Schöpfer der sogenannten *Kawja*-Poesie,¹⁰⁹ und kam in Mittelindien in der Regierungszeit *Tschandraguptas II.*, den man *Wikramahditja* nannte (375—415), zur Welt.¹¹⁰

Wir versuchen den Inhalt von *Kalidasas Sakuntala* zu rekonstruieren und stützen uns dabei auf die deutsche Nachdichtung *Hermann Camillo Kellners* aus dem Jahre 1890 und auf die tschechische Übertragung von *Čeněk Vyhnis* aus dem Jahre 1873, die uns zur Verfügung standen.¹¹¹

¹⁰⁴) Vgl. *Friedrich Schlegel, Aus der Geschichte der Sokuntala nach dem Mohabharot*. In seinem Buch *Über die Sprache und Weisheit der Inder*. Heidelberg 1808, S. 308 f.

¹⁰⁵) *Otto Erich Deutsch, Schubert. Die Dokumente seines Lebens*. Leipzig 1964, S. 459.

¹⁰⁶) Ebd.

¹⁰⁷) Vgl. *L. van Beethovens Konversationshefte*, Bd. II, Leipzig 1976, S. 354 (Blatt Nr. 21r).

¹⁰⁸) Ebd., S. 355.

¹⁰⁹) Vgl. *Moudrost a umění starých Indů* (Die Weisheit und Kunst der alten Inder), S. 154.

¹¹⁰) Ebd., S. 157 und 149.

¹¹¹) *Sakuntala*. Drama in sieben Akten von *Kalidasa*. Deutsch von *Hermann Camillo Kellner*. Leipzig, undatiert (Vorrede 1890). — *Šakuntala*. Drama indické od *Kalidasy* (*Sakuntala*. Indisches Drama von *Kalidasa*.) Přeložil (übersetzt von) *Čeněk Vyhnis*. Prag 1873.

Eröffnungsgebet

„Acht sind der Leiber des Herrn! Wasser, das zuerst aus des Schöpfers Hand hervorging, Feuer, welches die vorschriftmäßig dargebrachte Opfergabe emporträgt, der Leib des Priesters, der das Opfer darbringt, Sonne und Mond, die beide die Zeiten ordnen; ferner der das All durchdringende Äther, dessen Grundeigenschaft der Schall ist, die Erde, die sie alles Samens Ursprung nennen und endlich die Luft, durch welche die Lebewesen lebende Wesen sind. Mit diesen acht der Sinnenwelt angehörenden Leibern möge euch in Gnaden behüten unser Herr und Meister!“

Vorspiel (nach Beendigung des Eröffnungsgebetes)

Der Spielleiter spricht mit einer Schauspielerin über das Drama Sakuntala, stellt ihr den Autor vor und teilt dem Publikum den Sinn des Spiels mit.

I. Akt

Ein Hain

König Duschjanta ist auf Gazellenjagd. Er verfolgt eines der Tiere bis zu einer Einsiedelei, wo er Sakuntala und ihre Gefährtinnen sieht, und ist von ihrer Schönheit hingerissen. Die junge Eremitin ist in ein grobes Gewand gehüllt, doch ihr Körper zeugt mühelos Glückseligkeit. Sakuntala ist die Tochter Kawans. Als sie von einer Biene bedroht wird, meinen ihre Gefährtinnen im Scherz, daß sie der König vor dieser Gefahr beschützen sollte. Duschjanta verläßt sein Versteck, gibt sich aber nicht zu erkennen und wird von Sakuntalas Gefährtinnen Prijamwada und Anasuja empfangen. Als der König nach Sakuntalas Herkunft fragt, antwortet Prijamwada, sie werde so lange Büsserin bleiben, bis sie den richtigen Gatten findet. Duschjanta, noch immer unerkant, gibt dem Mädchen seinen königlichen Ring; er sei der Diener des Königs und habe den Auftrag, Sakuntala dieses Geschenk zu überreichen. Diese hat den unbekannt Fremdling liebgewonnen. Ob er ihre Gefühle teilt?

Eine Stimme hinter der Szene ermahnt die Mädchen die Einsiedelei zu hüten. Sie verrät ihnen: der Mann, der sich als Diener des Königs ausgibt, ist der König selbst. Die Mädchen erstarren und bitten, ob sie zurück in die Einsiedelei dürfen. Auch der König geht. Die beiden Freundinnen verabschieden sich von ihm: „Unsere gastliche Aufnahme ist leider unvollständig geblieben; das Wiedersehen wird sie vervollständigen!“

II. Akt

Gefolge des Königs

Widuschaka, der Narr des Königs, ist traurig. Warum liebt der König die Jagd über alles? Weil er immer wieder Sakuntala sehen will. Er sehnt sich nicht nach der Stadt, nach ihrem Leben. Sakuntala ist des Königs Unheil, meint Widuschaka.

Der König reitet auf die Jagd. Mädchen begleiten ihn, die Pfeile und

andere Waffen tragen. Er klagt, daß seine Liebe noch keinen süßen Lohn gefunden hat, doch fühlt er auch bei Sakuntala Gegenliebe. Oder irrt er sich?

Widuschaka verlangt, der König möge ihn während der Jagd vom Dienst entheben. Er ist müde. Der König hört ihm nicht zu. Er denkt immer an seine Liebste, kann aber nicht in ihrer Nähe weilen, Gazellen erbeuten, wenn ihre Gefährtinnen dabei sind. Darum ruft er den Jagdmeister und teilt ihm mit, daß ihn die Jagd nicht mehr freut. Sogar Widuschaka rät ihm von ihr ab. Der Jagdmeister schmeichelt dem König und meint, die Jagd sei seinem starken und elastischen Körper zuträglich. Der König beharrt darauf, daß man die Jäger abberuft und die Ruhe des Hains nicht stört. Er wendet sich an den Narren und fragt, ob er Sakuntala, die Tochter einer Göttin, lieben darf. Widuschaka rät ihm ab, doch der König ist davon überzeugt, daß Brahma Sakuntala nach seinem Vorbild geschaffen hat, und träumt von ihrer Schönheit. Wenn des Königs Liebe echt ist, dann darf er nicht zögern, meint Widuschaka, denn ein anderer könnte Sakuntala fortführen. Auf die Frage Duschjantas, wie er sich dem Hain und Sakuntala nähern kann, rät Widuschaka, er möge den Zehnten einheben, „*ein Sechstel des Reisertrags*“. Der König lehnt diesen Vorwand ab. Er betritt den Hain, um die Bűßer zu besuchen.

Vorspiel zum III. Akt

Ein Schüler, der ein Opfer darbringen will, tritt mit Opfergras in der Hand ein und singt: „*Ja, in Wahrheit, ein großmächtiger Herrscher ist Duschjanta!*“ Groß ist die Macht des Königs. Sowie er den geheiligten Hain betreten hat, scheint der Bann der bösen Geister gebrochen. Der Schüler begegnet Sakuntalas Gefährtin Prijamwada, die ihm mitteilt, daß ihre Herrin vor Hitze müde ist.

III. Akt

Hain

Der König ist traurig und ebenfalls ermattet. Er sucht eine Stelle zum Ausruhen. Nur Sakuntala kann seine Müdigkeit vertreiben. Er sucht sie auf!

Duschjanta und Sakuntala begegnen einander inmitten des Hains. Sakuntalas Gefährtinnen fächeln sie mit Lotosblumen. Sie ist anscheinend krank, krank vor Sehnsucht. Ihr Leiden ist zum Ausbruch gekommen, als sie den König zum ersten Mal erblickte. Sie weigert sich, den Grund ihrer Mattigkeit zu nennen, verrät aber dann allen, auch dem anwesenden König, daß sie vor Liebe stirbt. Sie gehört Duschjanta! Freudig sagen die Gefährtinnen dem König, daß er zur rechten Zeit gekommen ist und Sakuntala gesund machen wird. Sie muß den Vater nicht mehr fürchten, denn er wird ihre Liebe verstehen . . .

Sakuntalas Mutter Gautami kommt und erkundigt sich nach der Ge-

sundheit der Tochter. Sakuntala gesteht, daß sie Erleichterung fühlt. Glücklich geht die Mutter von dannen.

Auch der König geht. Seine Sehnsucht ist erfüllt. Er hat Sakuntala der Lotosblume beraubt. Sie ist nicht mehr Mädchen, sie wurde zur Frau.

Vorspiel zum IV. Akt

Anasuja und Prijamwada sprechen von Sakuntalas Glück. Beide fürchten aber, daß sie der König vergißt, wenn er die Umarmung anderer Frauen kennenlernt. Anasuja meint, daß Sakuntalas Vater nichts einwenden wird und seine Tochter gerne einem so vornehmen Mann zur Frau geben wird.

Sakuntala irrt mit dem Herzen in einer anderen Landschaft, „*mit ihren Gedanken ist sie heute abwesend; ihrer Zerstreung hat [sie] . . . einen Verstoß begangen*“ und vergaß einem Gast das Tor zu öffnen, dem Weisen Durwasas. Damit hat sie gegen einen uralten indischen Brauch verstoßen. Durwasas geht, nicht ohne Sakuntalas Haupt zu verfluchen, denn sie hat sich gegen das Gastrecht versündigt. Vergeblich rufen die beiden Gefährtinnen Sakuntalas den Weisen zurück. Sakuntala selbst hat ihn nicht erkannt, blickte sie doch verträumt in die Ferne . . .

IV. Akt

Der Schüler tritt ein, den der zurückgekehrte Kanwa, Sakuntalas Vater, sendet. Er sollte das Geheimnis des Tages und der Nacht prüfen. Siehe, schon tagt es, und das Mädchen entbrennt in Liebessehnsucht. Der König ist nicht gekommen. Er handelt nicht recht. Der Tag steigt auf — und man muß es Kanwa mitteilen.

Anasuja erwacht. Sie erwägt Sakuntalas Geschick und meint, daß der Fluch des Durwasas zu wirken beginnt. Wie soll man es Kanwa sagen? Sakuntala ist unschuldig, sie quält sich, und trägt die Frucht ihrer Liebe unter dem Herzen. Prijamwada unterbricht Anasuja: Kanwa hält doch bereits die Tochter im Arm und heißt ihre Liebe gut. Er wird Sakuntala zu ihrem Gemahl senden. Das Geheimnis hat er inzwischen von der heiligen Stimme erfahren.

Die Mädchen schmücken Sakuntala mit Blumen. Schwer fällt ihr der Abschied von den Gefährtinnen, dem Vater und dem Hain. Sarngarawa soll sie auf dem Weg zu ihrem Gemahl geleiten.

V. Akt

König Duschjanta hat Sakuntala schon vergessen und einer anderen Frau seine Liebe gestanden; nun fesselt Wasumati sein Herz. Trotzdem ist er traurig. Jedweder fühlt Entzücken, wenn die Sehnsucht nach Liebe die Sinne füllt, dem König verursacht das Verlangen nur Pein.

Unter Gesängen der Ausrufer (hinter der Szene) betreten Kanwas Boten das Schloß, geführt von Sarngarawa, der den König mit einer Rede feiert.

Sakuntala ahnt Böses, ihr rechter Augenlid erzitterte, und das bedeutet Unglück. Und tatsächlich: Der König verleugnet Sakuntala auch vor den Abgesandten Kanwas und erklärt, daß er diese Frau nie gesehen hat.

Die Boten kehren zurück, sie haben ihre Pflicht getan, und lassen Sakuntala im königlichen Schloß. Nur der Hauspriester überredet den König, er möge Sakuntala erlauben im Schloß zu bleiben, bis ihre Stunde kommt. Die Weissagung soll doch in Erfüllung gehen, daß Duschjantas Sohn Herr der Welt wird! Der König stimmt zu; der Hauspriester fordert Sakuntala auf, im Schloß zu bleiben, aber Kanwas Tochter bittet die Erde, ihren Schloß zu öffnen und sie aufzunehmen. Ein Wunder geschieht: Der Himmel sendet einen Blitz, der Sakuntala in die Wolken entführt.

Vergebens denkt der König an die Frau, die auf sein Schloß kommen und dort bleiben sollte. Er erkennt sie nicht, er erinnert sich nicht an sie. Der Fluch des Weisen hat auch des Königs Haupt getroffen . . .

Zwischenspiel

Vor dem Königspalast

Der Polizeimeister und zwei Häscher des Königs haben einen Fischer aus Sakkawadara ergriffen. Sie fanden bei ihm einen wertvollen Ring und nehmen an, daß er ihn gestohlen hat. Der Fischer erklärt, er habe den Ring in den Eingeweiden eines Fisches gefunden. Der Polizeimeister überbringt den Ring dem König, der sich bei seinem Anblick erinnert, daß er einst ein teures, überaus liebes Wesen kannte. Sein Blick umflort sich. Der Fischer wird reich belohnt . . .

VI. Akt

Im königlichen Garten

Die Fee Sanumati, ein Göttermädchen, erscheint; sie ist die Schwester von Sakuntalas Mutter Gautami. Sanumati macht sich unsichtbar und hört das Gespräch zweier Gartenaufseherinnen an. Sie sprechen vom nahenden Lenz und werden Blumen zur Feier des Liebesgottes Kama pflücken. Ein Kämmerer unterbricht sie und teilt ihnen des Königs Entscheidung mit, das Frühlingsfest werde nicht stattfinden. Das Herz des Königs bricht vor Leid. Er hat sich an die Liebste und die Hochzeit mit ihr erinnert: *„Ja, es ist wahr, schon lange habe ich mich im Geheimen mit Sakuntala, der edlen Herrin, vermählt, und nun habe ich sie im Wahnsinn verstoßen.“* Statt zu feiern will Duschjanta weinen.

Im Trauergewand kommt der König, von Widuschaka und der Türhüterin begleitet. Auch der trauernde Duschjante ist schön. Der Narr Widuschaka erinnert ihn daran, daß der Herr der Lüfte seine Liebste entführt hat.

Das Göttermädchen Sanumati beobachtet aus einem Versteck den König und sein Gefolge. Sie freut sich, Sakuntala eine gute Nachricht überbringen zu können. Der König liebt sie wieder. Seine Augen sind aufgegangen, als er den Ring erblickte, den er ihr geschenkt hat. Nun be-

dauert er, Sakuntala nicht in sein Haus gebracht zu haben. Er hat sie auf einem Gemälde dargestellt; die Zofe Tschaturika bringt es ihm, er freut sich über Sakuntalas Bildnis und bemerkt, daß er die Schirischblüte vergessen hat, die ihr Haar schmücken sollte. Tschaturika unterbricht des Königs Meditation: sie hat seine Geliebte Wasumati getroffen, wegen der er Sakuntala verstoßen hat. Der König stutzt . . . und Sanumati erkennt, daß er Wasumati noch nicht vergessen hat, daß seine Liebe zu Sakuntala unbeständig ist.

Die Türhüterin reicht dem König ein Schreiben des Kanzlers mit der Nachricht, daß ein Kauf- und Handelsherr namens Dhanamitra dem König ein großes Vermögen hinterlassen hat. Es wurde festgestellt, daß der kühne Kaufmann Dhanamitra kinderlos gestorben ist. Inzwischen aber hat eine der Frauen des Kaufmanns die Zeremonie jener mitgemacht, die sich in gesegnetem Zustand fühlen. Der König entscheidet, daß er Freund des Kindes sein wird, das die Frau des Kaufmanns zur Welt bringt. Er ist aber traurig, weil er sein eigenes Kind verstoßen hat, das Sakuntala unter dem Herzen trug.

Matali, der Bote des Kriegsgottes Indra, kommt auf luftigem Gefährt und fordert den König auf, ihm zu folgen.

VII. Akt

Während der Fahrt erzählt Matali dem König: Indra hat ihn eingeladen, um ihm dafür zu danken, daß er mit seinen Pfeilen Indras Feinde vertrieben hat. Matali und der König fliegen an der Behausung des Kaschjapa vorbei, eines der Demiurgen der Welt. Der König will ihn sehen.

Matali und der König steigen zum Hain der Büßer nieder, wo Kaschjapa und sein Gefolge weilen. Aus der Ferne sieht der König zwei büßende Frauen. *„Alles, was andere Einsiedler durch Bußübungen erst zu erlangen wünschen, in dessen Besitz befinden sie sich schon, und doch üben sie noch Buße.“* Die Frauen begleiten einen Knaben, der ein Löwenjunges führt. Beide Büßerinnen halten dem Kind vor, daß es das Junge quält, und wollen das lebende Spielzeug gegen einen ausgestopften Vogel tauschen.

Aus einem Versteck beobachtet der König die Bewegungen des Knaben. Als dieser die Hand hebt, scheint es ihm, daß sein Arm dem Lotos gleicht. Der König brennt darauf, sich ihm zu nähern.

Die Büßerinnen erklären dem König, daß sie die Herkunft des Knaben nicht kennen. Er sieht aber dem König ähnlich. (Vor Zeiten habe ihn eine Frau geboren, die sich im Hain der Büßer aufgehalten hat.) Man sagt, der Knabe sei aus königlichem Geblüt. Langsam öffnen sich die Augen des Königs, und als eine der Büßerinnen dem Knaben den Vogel Sakunta (einen Geier) als Spielzeug bringt, erinnert er sich auch an den Namen seiner Gattin Sakuntala.

In diesem Augenblick erscheint Sakuntala, als Büßerin gekleidet, die

Haare zu einem einzigen Zopf geflochten. Der König bittet sie um Vergebung und fällt ihr zu Füßen: „*Teure! Zwar habe ich an dir grausam gehandelt, doch alles ist zu glücklichem Ende gediehen.*“

Der Wahrsager Maritscha erscheint, von der Göttin Aditi gefolgt, und begrüßt Sakuntala, den Knaben und den König: „*Glück auf! Da steht die Gattin Sakuntala, es steht da der junge Sprössling und hier der erlauchte Herr. Das ist ja die vereinte Dreizahl — Treue, Vermögen und Tugendwandel.*“

Er kommt zu einer allgemeinen Versöhnung.

Beethovens Bemerkung, er würde gerne etwas von Voltaire vertonen, läßt im Zusammenhang mit Sakuntala tief blicken. Kalidasas dramatisches Gedicht gehörte zwar zu den literarisch wertvollsten Vorlagen, die durch den Filter seines Genius gegangen sind, konnte aber als Opernlibretto in den zwanziger Jahren des 19. Jahrhunderts kaum mit Erfolg rechnen. Das Übermaß an lyrischen Stellen, die schleppende Handlung, die vielen Reflexionen waren Beethovens dramatischen Absichten fremd. Die reine Liebe Sakuntalas und die Reue des Königs mochten ihm eher gefallen als der mystische Ausklang der Dichtung, ganz abgesehen davon, daß er als Opernfinale allzusehr an die Prinzipien der alten Opernlibretti Metastasio (mit dem berühmtesten „*deux ex machina*“) erinnerte, die zu Beethovens Zeiten bereits überwunden waren.

Das Interesse für *Voltaire* war begreiflich. *Voltaire*, eigentlich *François Marie Arouet* (1694—1778), war der bedeutendste Dramatiker seiner Zeit. Er schrieb 27 Tragödien, eine Reihe von Komödien, Zaubermärchen und Librettos. Dem leidenschaftlichen Theaterliebhaber standen Bühnen auf dem Schloß der Madame du Châtelet in Cirey und in seinem Schweizer Sitz Les Délices zur Verfügung. Voltaire sah sich als Schüler und Fortsetzer Corneilles und Racines, wollte die französische Tragödie nach Sophokles orientieren und sie durch Beseitigung der Liebesintrigen und Verwendung des Chores erneuern. Schließlich stützte er sich auf Shakespeare und das englische Theater. Die Werke, die Beethoven nannte, waren Voltaires beste Dramen. In der Tragödie *Méropé* (1743) kehrte er zu einem antiken Vorwurf zurück, stellte aber die Mutterliebe in den Mittelpunkt. Es war eine aufklärerische Variante des *Andromache*-Stoffes, die nach dem italienischen Vorbild von *Francesco Scipione Maffei* (1675 bis 1775) gleichnamigem Drama aus dem Jahr 1731 entstanden ist.

Nach der griechischen Sage war Merope die Gattin des messenischen Königs und Herakles-Sohnes Kresphontes. Ihr Schwager Polyphontes bemächtigte sich der Herrschaft mit Gewalt, ermordete seinen Bruder Kresphontes und zwang Merope zur Ehe. Auch ihre Kinder ließ er töten, mit Ausnahme des jüngsten Sohnes Aipytos, den Merope im entfernten Ätolien in der Hoffnung erziehen ließ, einen Rächer zu finden. Sie irrte sich nicht. Als Erwachsener kehrte Aipytos zurück und erschlug Polyphontes.

Mit der älteren Arbeit *Zaire* (1732) griff Voltaire in die Geschichte

des Mittelalters. Die Handlung spielt im 13. Jahrhundert. „*Es ist die einzige Liebestragödie, die ich geschrieben habe,*“ teilt der Autor Herrn *de la Roque* in einem Schreiben mit. Aus der Geschichte der Kreuzzüge übernahm Voltaire den Zug Ludwigs des Heiligen (der 1226—1270 regierte), sonst ist die Handlung erfunden. In dem erwähnten Schreiben an Herrn *de la Roque*¹¹²⁾ schildert Voltaire die Entstehung und den Handlungsfaden der Tragödie.

In Jerusalem herrschte Noradins Sohn Orosman, ein freisinniger Sultan, nicht allzu sehr auf die strengen Regeln seines Serails bedacht, in dem ein junges Mädchen namens Zaire heranwuchs; er war von erhabener Herkunft und wurde nach dem Fall Cäsareas entführt. Auch der junge Ritter Nerestan geriet bei der Plünderung der Stadt Cäsarea als Kind in Gefangenschaft; als er nach seiner Befreiung mit dem Heer König Ludwigs nach Syrien kam, fiel er in Sklaverei und wurde Orosmans Eigentum. Bei dem Sultan lernte Nerestan Zaire kennen, die nichts über ihre Herkunft wußte, aber ahnte, daß sie einst Christin war. Ein Schmuckstück mit eingezet-tem Kreuz erinnerte sie daran, und ihre Gefährtin Fatima bestätigte es. Nerestan konnte im Serail mit beiden Mädchen frei verkehren und fühlte zu Zaire freundschaftliche Zuneigung. Er nahm sich vor, das Mädchen dem christlichen Glauben wiederzugeben, Zaire, Fatima und zehn Ritter für das in Frankreich erworbene Vermögen freizukaufen und an den Hof König Ludwigs des Heiligen zu bringen. Nerestan bat Orosman, er möge ihn auf Ehrenwort vorübergehend an Frankreich entlassen, was der großzügige Sultan ohne weiteres bewilligte. Zwei Jahre blieb Nerestan Jerusalem fern. Zaire war inzwischen zu einer schönen Jungfrau herangewachsen, Orosman begann sie zu beachten und verliebte sich leidenschaftlich in sie. Zaire „vergalt Liebe mit Liebe“, unterdrückte die Erinnerung an die christliche Vergangenheit und Nerestan, und war entschlossen, Orosmans Gattin zu werden, als Nerestan mit dem Lösegeld zurückkehrte. Er hatte sein Ehrenwort gehalten, begrüßte Zaire innig und nahm Orosmans Ketten wieder an. Der Sultan war gerührt, gab ihm das Lösegeld zurück, überschüttete ihn mit Geschenken und gestattete ihm, hundert Ritter auszusuchen, mit denen er in die Heimat zurückkehren wollte. Er deutete aber an, daß sich Zaire nicht freikaufen läßt. Auch lehnte er es ab, König Lusignan freizulassen, der ebenfalls in der Schlacht bei Cäsarea in Sklaverei gefallen war. Nerestan ist unglücklich. Es kommt an den Tag, daß Zaire eigentlich Lusignans Tochter ist; der alte König erkennt sie nach dem Schmuck, den sie bei der Taufe erhalten hat. Zaire fällt Lusignan zu Füßen und verspricht, zur christlichen Religion zurückzukehren. Da erinnert sich der König, daß außer ihr noch ein Knabe gefangengenommen wurde, während zwei Kinder vor seinen Augen den Tod fanden. Jener Knabe ist

¹¹²⁾ Vgl. die tschechische Übersetzung Miroslav Pravdas: *Splys Voltairovy (Vol-taires Schriften)*, Bd. 2. Prag 1974, S. 174—181.

Nerestan, der Bruder Zaires! Getreu dem Versprechen, das sie Lusignan gegeben hat, will das Mädchen nun der Ehe mit Orosman ausweichen. Sie schiebt die Heirat auf und rechnet damit, daß sie inzwischen vom Bischof von Jerusalem getauft wird. Nerestan dringt in das Serail ein, um seine Schwester in ihrem Entschluß zu bekräftigen. Orosman überrascht die beiden, glaubt, daß Nerestan Zaires Geliebter ist, und durchbohrt sie mit seinem Dolch. Nerestan ruft, die Ermordete sei seine Schwester gewesen. Orosman bricht unter der Last der furchtbaren Tat zusammen,¹¹³⁾ überschüttet Nerestan mit Geschenken und verübt Selbstmord.¹¹⁴⁾

Voltaires Bearbeitung des Stoffes verrät zwar *Shakespeares* Einfluß (man denke an das Motiv der rasenden Eifersucht Orosmans), ist aber im ganzen originell und hat mit ihrer Tragik allgemeine Rührung geweckt.

In *M o h a m m e d* (*Mahomet ou le Fanatisme*, 1742), den Beethoven in demselben Zusammenhang im Gespräch mit Lichnowski erwähnte,¹¹⁵⁾ versuchte Voltaire den Gründer des Islams als „*abenteuerlichen Usurpator*“ zu kennzeichnen, „*der seine Machtpläne mit Gewalt und Heuchelei verwirklicht*“.¹¹⁶⁾ Mohammed (510—632), Prophet und Gründer des Islams, lernte die religiösen Grundsätze der Juden und Christen kennen. Mit 40 Jahren hatte er eine Vision auf dem Berg Harah, die ihn zum Propheten berief. Seit dieser Zeit stellten sich bei ihm immer häufiger Halluzinationen ein, der Erzengel Gabriel erschien ihm und überbrachte Gottes Aufträge, die Mohammed seinen Schreibern diktierte und den Koran schuf.¹¹⁷⁾ Als die Zahl seiner Anhänger gestiegen war, eröffnete der Prophet den Kampf gegen die Widersacher, wurde jedoch bei Ohod geschlagen und verwundet. Später zog er gegen Byzanz und unterwarf den Norden Arabiens. Vierzigtausend Gläubige unternahmen mit Mohammed eine Wallfahrt nach Mekka (632), die der Prophet nicht lange überlebte.

Voltaires Trauerspiel *Mahomet ou le Fanatisme* lernte Beethoven wahrscheinlich in Goethes deutscher Nachdichtung aus dem Jahr 1799 kennen

¹¹³⁾ Tschechische Übersetzung, S. 76—77, der oben zitierten Ausgabe (Nachdichtung von T. Miškovská-Kozáková).

¹¹⁴⁾ Als Opernlibretto bearbeitete den Stoff z. B. *Apostolo Zeno* (1668—1750). Über Zeno schrieb Rudolf Pečman, *Apostolo Zeno und sein Libretto „Il Venceslao“ zu dem gleichnamigen Pasticcio von Georg Friedrich Händel*. In: (Sammelband) G. F. Händel und seine italienischen Zeitgenossen. Im Auftrag der Georg-Friedrich-Händel-Gesellschaft herausgegeben von Walther Siegmund-Schultze. Kongreß- und Tagungsberichte der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg (= Wissenschaftliche Beiträge 1979, Nr. 8, G 5). Bericht über die wissenschaftliche Konferenz zu den 27. Händelfestspielen der DDR in Halle (Saale) am 5. und 6. Juni 1978. Halle (Saale) 1979, S. 66—93.

¹¹⁵⁾ L. van Beethovens *Konversationshefte*, Bd. II, Leipzig 1976, S. 355, Blatt Nr. 21v

¹¹⁶⁾ Otakar Novák, *Voltaire a jeho všestranný talent* (Voltaire und sein allseitiges Talent). Nachwort zu Voltaires Schriften: Spisy Voltairovy, Bd. 2, S. 304. Vgl. Anm. Nr. 112.

¹¹⁷⁾ Rudi Paret: *Der Koran*, Bd. I, II. Stuttgart 1966—1971.

(vgl. *Goethes Übersetzungen und Bearbeitungen fremder Dichtungen*, Leipzig 1920, S. 13—66, Inselverlag).

Sopir, Scherif von Mekka, hat Mohammeds Sohn im Kampf getötet. Furchtbar ist die Rache des Propheten: er bemächtigt sich der Kinder Sopirs, seines Sohnes Seide und seiner Tochter Palmira, und macht sie zu seinen Sklaven. Fünfzehn Jahre hält sie der Vater für verloren; er weiß nicht, daß sie leben und Bekenner des Propheten geworden sind. Als Mohammed, der Herr Medinas, vor den Toren seiner Geburtsstadt Mekka steht, um sie zu erobern, keimt Liebe zwischen Seide und Palmira. Sie ahnen nicht, daß sie Geschwister sind, denn an Mohammeds Hofe ließ man sie getrennt aufwachsen.

Mohammed besetzt Mekka und will, daß sich Sopir zu seinem Glauben bekennt. Sopir lehnt das aber nach leidenschaftlichen Auseinandersetzungen ab. Der Prophet wird sich grausam rächen: Seide soll die Hand gegen seinen Vater erheben und dann selbst den Gifftod sterben. Nur Palmira mag am Leben bleiben, den Mohammed liebt sie unaussprechlich.

Seide entschließt sich nach langem Zögern zur blutigen Tat. Sopirs Tod wird als Ratspruch Gottes ausgelegt und schürt den religiösen Fanatismus der Anhänger Mohammeds. Mohammeds Sklave Hammon verrät Seide, er sei zum Mörder des eigenen Vaters geworden und Palmiras Bruder, ja sogar das Geheimnis, daß er vergiftet werden soll.

Seide und Palmira treten an die Spitze einer Empörung gegen Mohammed, dem der Untergang droht. Seide erliegt aber den Fallstricken des Propheten und fällt im Kampf. Mohammed verkündet den Tod von Sopirs Sohn als Gottesurteil, die Empörer beginnen zu wanken und gehen schließlich zum Propheten über. Die verzweifelte Palmira verübt an der Leiche ihres Bruders Selbstmord.

Beethovens Bemerkung über die Jungfrau von Orléans bezieht sich vielleicht auf Voltaires berühmte Satire *La Pucelle d'Orléans* (1755), die während des Aufenthaltes bei Madame du Châtelet in Cirey entstanden ist; es geht um eine Art burleskes Epos, das ohne Zustimmung des Autors in zahlreichen Ausgaben erschienen ist. In einundzwanzig Gesängen schuf der Dichter eine beißende Satire, und machte sich vor allem über die Jungfräulichkeit der französischen Nationalheldin lustig, was ihm den Beifall der freigeistigen Gesellschaft des 18. Jahrhunderts eingetragen hat.¹¹⁸⁾

Obwohl der Titel eines anderen französischen Dramas, *Phædra*, in einem Atem mit Voltaires Tragödien ausgesprochen wird, dürfte es sich um die Tragödie *Jean Racines* (1639—1669) handeln. Sie entstand im Jahr 1677 und zählte zu den berühmtesten Werken des großen Dramatikers.

¹¹⁸⁾ Otakar Novák, ebd., S. 301. Vgl. Anatole France, *La vie de Jeanne d'Arc*, Tschechische Übersetzung Jaroslav Zoráleks: *Jana z Arku* (= Spisy Anatola France, Bd. 4). Prag 1950.

Phaedra, die Schwester der Ariadne und Mutter des Demophoontes, vergreift sich am eigenen Leben, weil sie sich in ihren Stiefsohn Hippolyt verliebt hat. Racine schuf nach Sophokles' und Euripides' Vorbild eine Liebestragödie, die sich noch bei Schiller und bei Verdis Librettisten Méry und Du Locle¹¹⁹⁾ als tragfähig erwiesen hat. Beethovens Wahl war also in diesem Fall kein Fehlgriff. Sein Interesse für Phaedra war umso begreiflicher, als er das Drama zweifellos in der deutschen Nachdichtung Friedrich Schillers kannte.¹²⁰⁾ Es ist übrigens wahrscheinlich, daß wir es auch im Fall des *Jeanne-d'Arc*-Stoffes mit Schillers Fassung,¹²¹⁾ und nicht mit der französischen Version Voltaires zu tun haben. Diese und andere Einzelheiten werden sich allerdings mangels Quellen kaum mehr klären lassen.

Verfolgen wir nun die wichtigsten Handlungsknoten von Racines Drama:

Theseus, König von Athen, ist zum zweitenmal verheiratet. Seine Gattin ist Phaedra. Sein Sohn aus der ersten Ehe mit der Amazone Antiopé, Hippolyt, lebt am königlichen Hof. Theseus zieht in den Krieg. Hippolyt, der Aricia aus dem königlichen Geschlecht der Pallantiden heimlich liebt, leidet unter der Vorstellung, daß ihn die Stiefmutter haßt. Phaedra ist in Liebe zu Hippolyt entbrannt. Als sie von dem angeblichen Tod ihres Gatten erfährt, gesteht sie dem jungen Mann ihre Liebe. Hippolyt ist auf das äußerste bestürzt und weist Phaedra ab.

Theseus ist im Kampf nicht gefallen und kehrt unerwartet auf seinem Sitz zurück. Phaedras Gefährtin Oenone deckt ihre Herrin und klagt Hippolyt bei Theseus an, er trachte seiner Stiefmutter nach dem Leben. Hippolyt beweist seinem Vater, daß er unschuldig ist, und bekennt seine Liebe zu Aricia. Trotzdem verstößt Theseus seinen Sohn und setzt ihn Neptuns Rache aus.

Phaedra bereut ihre Tat. Sie enthüllt Theseus ihre Liebe zu Hippolyt; es ist aber zu spät, Neptun hat den Jüngling von einem Meeresungeheuer töten lassen. Phaedra nimmt Gift und Theseus beweint den Tod seines unschuldigen Sohnes.

Das Jahr 1823 war besonders reich an Beethovens Opern- und Theaterplänen. Wir haben bereits im Zusammenhang mit der *Apotheose im Tempel des Jupiter Ammon* erwähnt, daß der Meister die Musik aus den *Ruinen von Athen* verwenden wollte (vergl. S. 88). Zugleich begann er

¹¹⁹⁾ Friedrich von Schiller, *Don Carlos* (1782–1787), eine Unterlage zu Mérys und Du Locles gleichnamigen Libretto für Giuseppe Verdis Oper *Don Carlos* (1867); ins Italienische übersetzt von A. de Lauzières.

¹²⁰⁾ Friedrich von Schiller, *Phädra. Ein Trauerspiel von Racine*. Schillers Werke. Herausgegeben von J. G. Fischer, Bd. III. Stuttgart – Leipzig (1877), S. 283–316.

¹²¹⁾ Friedrich von Schiller, daselbst, Bd. II. Stuttgart – Leipzig (1877), S. 331 bis 396. Schiller bezeichnet sein Drama Die Jungfrau von Orleans als „romantische Tragödie“.

mit dem Dichter *Franz Grillparzer* über einen Operntext zu sprechen; es war die Zeit, in der Beethoven an der Neunten Symphonie arbeitete. Grillparzer zögerte, welchen Text er ihm anbieten sollte. Seine Wahl fiel schließlich auf zwei Stoffe: *Drahomira* und *Melusine*.

Drahomira (*Drahomíra*), die Gattin des böhmischen Königs Vratislav I. (gest. im Jahre 921) aus dem Stamm der Stodoranen, war Christin, wurde jedoch wegen ihrer Herrschsucht und Rücksichtslosigkeit von der Legende als Heidin bezeichnet. Mit Vratislav hatte sie sieben Kinder, unter ihnen Václav. Nach Vratislavs Tod im Jahr 921 bemächtigte sie sich der Regierung für den unmündigen Václav. Eifersüchtig auf den Einfluß, den Václavs Großmutter Ludmila auf den jungen Fürsten ausübte, schob sie Ludmila zuerst auf Burg Tetín ab, um sie schon am 16. September 921 ermorden zu lassen. Später errichtete sie über Ludmilas Grab eine Kirche und bestrafte die Mörder, die sie selbst gedungen hatte. Václav wurde im Jahr 922 Herrscher und hielt *Drahomíra* kurze Zeit in Budeč in Haft. Nach Václavs Tod flüchtete sie vor Boleslav, der seinen Bruder Václav ermorden ließ und von 929—967 regierte, nach Ostböhmen.

Grillparzer hatte das Drama in seiner Jugend, im Jahr 1810 geschrieben, ohne es zu beenden. *Drahomíra* ist eine heidnische Fürstin, die sich gegen die Christianisierung des Landes wehrt. Grillparzers Fragment stützt sich auf das Werk des tschechischen Jesuiten und Geschichtsschreibers *František Pubička* (Franz Pubitschka), *Geschichte von Böhmen*, Bd. II, Leipzig und Prag 1771. Zu dieser Schrift und seinem dramatischen Fragment kehrte der Dichter noch im Spätherbst des Jahres 1819 zurück.¹²²⁾ Trotzdem blieben nur ein Teil des ersten Aktes und kleinere Bruchstücke erhalten. Die Umarbeitung hielt sich an die Praxis des Leopoldstädter Theaterbetriebs, an dem ja der Dichter persönlich teilnahm. Er wollte aus *Drahomíra* ein Zauberstück machen:

Die Fürstin *Drahomíra* tritt in schwarzem Gewand, bei nächtlichem Sturm und Donnerwetter auf. Sie hat einen Vertrag mit den höllischen Mächten geschlossen, beschwört die ihr untertanen Geister und erinnert sie an ihre Aufgaben, in den Menschen Neid, Eifersucht und Haß zu erregen. Unholde umflattern *Drahomíra*, die Erde bebt, die Moldau tritt aus den Ufern. Wasser, Feuer, Luft und Erde zeugen Ungeheuer, die nicht von dieser Welt sind. *Drahomíra* spricht sie starren Blicks, mit wehenden Haaren, an. Vor Zeiten hat sie *Metoděj* des Landes verwiesen und einen bösen Fluch gegen sie ausgestoßen. Nun, nach fünfzehn Jahren, kehrt sie zurück, um in Böhmen Heidentum und Götzendienst zu erneuern. Sie verstößt ihren Sohn Václav und neigt sich ihrem zweiten Sohn, dem Brudermörder Boleslav, zu. Die Geister kündigen der Fürstin den Gehorsam. Sie erinnern *Drahomíra* daran, daß sie finsternen Mächten verfallen wird, wenn

¹²²⁾ Vgl. Grillparzers Bemerkungen in seinen Sämtlichen Werken (Herausgeber: Moritz Necker), Bd. 10, Leipzig, undatiert, S. 92.

es ihr nicht gelingt, in drei Tagen — so bald soll die Frist ablaufen — das Land dem Heidentum wiederzugeben.¹²³⁾

Als Gegenspielerin Drahomíras sollte in Grillparzers Drama die von Boleslav vergötterte Elisa auftreten, dann eine nicht näher bestimmte Wlasta, die der Dichter durch eine Männergestalt(?) ersetzen will, usw. Auch aus seinen spärlichen Skizzen geht hervor, daß Drahomira romantisches Drama, historische Tragödie und Zauberstück sein sollte. Und die Anmerkungen aus dem Jahr 1819 lassen erkennen, daß der Dichter Pubičkas Buch mehrmals las, die Genealogie des böhmischen Fürstengeschlechts bis zu Spytihněvs Tod auszog und u. a. bei Ludmilas Ermordung verweilte, die das Werk Drahomíras war (er nennt die Mörder Tummia und Gommo). Dann faßt Grillparzer Pubičkas Ansichten über die Regierung Drahomíras zusammen, die angeblich böswillig war und Christen hinrichten ließ (der Henker heißt Palholz). Er stimmt mit ihrer Verbannung aber nicht überein.

Als Grillparzer mit Beethoven über ein Libretto zu verhandeln begann, dachte er an Drahomíra, ließ aber diesen Gedanken fallen; erstens kannte er in Wien keine Sängerin, die der anspruchsvollen Titelrolle gewachsen war, zweitens wollte er mit dem diabolischen Stoff den Komponisten nicht dazu verleiten, seinen musikalischen Ausdruck naturalistisch zu übersteigern; die Gestalt der Heldin war ja ununterbrochen von Leidenschaften gepeitscht. Grillparzer wollte Beethovens Persönlichkeit als Künstler entsprechen und entschloß sich deshalb, dem Meister *Melusine* anzubieten: „*Ich wählte die Fabel der Melusine, schied die reflektierenden Elemente nach Möglichkeit aus und suchte durch Vorherrschen der Chöre gewaltige Finales, und indem ich den dritten Akt beinahe melodramatisch hielt, mich den Eigentümlichkeiten von Beethovens letzter Richtung möglichst anzupassen.*“¹²⁴⁾

Beethoven begeisterte dieses Libretto und er lud den Dichter über Anton Schindler ein, ihn zu besuchen. Dann ließ er ihn wissen, daß er auf das Land fahre, um mit der Vertonung des *Melusine*-Librettos unverzüglich zu beginnen. Schwierigkeiten bereite ihm der Jägerchor (Beethoven vergleicht, und würdigt *Webers* Chor im *Freischütz*). Grillparzer erinnert sich,¹²⁵⁾ daß Beethoven nicht die geringsten Einwände gegen den Text erhoben habe und rasch bereit gewesen sei, mit dem Dichter einen günstigen Vertrag aufzusetzen. Die Erträge sollten beiden Autoren, Grillparzer und Beethoven, zu gleichen Teilen zufallen. Der Dichter ließ Beethoven vollkommen freie Hand für Textänderungen und lehnte jeden Vertrag

¹²³⁾ *Drahomira*. Erster Akt. Ebd., S. 86–92. Vgl. auch Arnošt Kraus, *Stará historie česká v německé literatuře* (Alte tschechische Geschichte in der deutschen Literatur). Prag 1902, S. 192–193.

¹²⁴⁾ Sämtliche Werke, Bd. 12, Erinnerungen an Beethoven. Leipzig, undatiert, S. 165.

¹²⁵⁾ Ebd., S. 166.

ab, weil er bei seiner Arbeit nie an Honorarfragen gedacht habe. Schließlich beauftragte er, nach wiederholtem Drängen Beethovens, seinen Verleger *Wallishäuser*, ihn bei dem Komponisten zu vertreten. Wallishäuser bezahlte Grillparzer einen relativ hohen Betrag, so daß man voraussetzen kann, Beethoven sei fest entschlossen gewesen, *Melusine* zu vertonen. Sonst hätte er Grillparzer nicht gesagt, die Oper sei bereits fertig.¹²⁶⁾ *Eduard Hanslick* meinte,¹²⁷⁾ daß sich Beethoven bei der Vertonung dieses Textes mit den frühromantischen Tendenzen auseinandersetzen wollte.¹²⁸⁾ Die Oper sei bereits fertig, bedeutete nach *Hanslick*¹²⁹⁾ nur soviel, daß sie Beethoven im Kopf trug, nicht aber zu Papier gebracht hatte. Nach Beethovens Tod schreibt Grillparzer: „Gewiß ist, daß nach seinem Tode sich nicht eine einzige Note vorfand, die man unzweifelhaft aus jenes gemeinschaftliche Werk hätte beziehen können.“¹³⁰⁾ Wallishäusers Verlag und Buchhandlung bot Grillparzers Text *Conradin Kreutzer* (1780—1849), an, der ihn vertonte (Premiere am 27. Feber 1832 in Berlin).

Zu diesem Opernvorwurf äußerte sich der bekannte Musiktheoretiker *Adolf Bernhard Marx*. In seiner Monographie *Ludwig van Beethovens Leben und Schaffen* (Bd. I, Berlin 1901, S. 395 f.) sagt er u. a., daß der Generalintendant des Berliner Theaters Graf *Brühl* Beethoven um die Komposition einer Oper ersuchte; Beethoven habe ihm angeblich *Melusine* angeboten. Brühl lobte Grillparzers Libretto, lehnte aber Beethovens Plan wegen der Ähnlichkeit mit E. T. A. Hoffmanns *Undine* ab.

Marxens Aussage ist ungenau. Nicht Graf Brühl hat sich an Beethoven gewendet, sondern der Meister bot, wahrscheinlich im März 1826, Brühl und der General-Intendantur der Königlichen Schauspiele zu Berlin die Oper *Melusine* an. *Wilhelm Altmann* (Zu Beethovens „Fidelio“ und „Melusine“, in: *Die Musik* III, 1903/04, Heft 12, S. 435—437) hat das Konzept der schriftlichen Antwort Brühls vom 6. April 1826 gefunden, dessen Reinschrift am 7. April an Beethoven abgesandt wurde. Graf Brühl schreibt:

„Der Musikhändler *Schlesinger* hat mir eröffnet, daß Euer Hochwohlgeboren nicht abgeneigt wären, eine deutsche Oper für das Berliner Theater zu schreiben, und mit größter Bereitwilligkeit nehme ich dieses Anerbieten an, da es der von mir geleiteten Bühne nur zu wahrhafter Ehre gereichen kann, von einem Mann, welcher in der Kunstwelt so hoch steht, als Euer Hochwohlgeboren, ein e i g e n d s für dieselbe komponiertes Werk auf die Szene zu bringen.

¹²⁶⁾ Ebd., S. 168.

¹²⁷⁾ *Eduard Hanslick, Grillparzer und die Musik*, im Buch desselben Autors, *Musikalische Stationen (Der „Modernen Oper“ II. Theil)*. Berlin 1885, S. 331—361. über *Melusine*. S. 345.

¹²⁸⁾ Grillparzer, *Erinnerungen an Beethoven*, S. 165.

¹²⁹⁾ Hanslick, zit. Werk, S. 345.

¹³⁰⁾ Grillparzer, zit. Werk, S. 168.

Das mir von Herrn Schlesinger gleichfalls mitgeteilte Textbuch von Herrn Grillparzer »die schöne Melusine« scheint mir allerdings geeignet, einem fantasiereichen Tondichter reichhaltigen Stoff darzubieten. Das einzige Bedenken, welches ich dabei habe, ist, daß unsere Bühne bereits eine Oper vom Herrn v. Fouqué und Hoffmann besitzt, in welcher fast ganz derselbe Stoff behandelt ist, nämlich die in ihrer Zeit so sehr beliebte und hochgefeierte »Undine«. Dies ist der einzige Grund, warum ich gewünscht hätte, daß Ew. Hochwohlgeboren noch ein anderes Sujet in Vorschlag hätten bringen und Herr Grillparzer es hätte bearbeiten können; nur sehr ungern würde ich deshalb das übrigens so gelungene und liebliche Gedicht »Melusine« zur Aufführung annehmen. Euer Hochwohlgeboren bitte ich ganz ergebenst mir gefälligst Ihre Ansichten über diesen Gegenstand mitteilen und schließlich die Versicherung meiner ausgezeichneten und aufrichtigsten Hochachtung genehmigen zu wollen.

Berlin, den 6. April 1826.

(gez.) Brühl.“

Der Meister war enttäuscht und beantwortete das Schreiben wohl gar nicht, sonst wäre ein Beleg erhalten geblieben. Brühls Brief bezeugt, daß sich Beethoven noch ein Jahr vor seinem Tod, also volle zehn Jahre lang, mit dem Melusine-Stoff befaßt hat, wenn wir in Betracht ziehen, daß er einen ähnlichen Vorwurf, de la Motte-Fouqués Undine, schon im Jahr 1816 vertonen wollte. Das Märchen von der Wassernixe und ihrer Liebe in der treulosen Welt der Menschen hatte es ihm offenbar angetan. Dann wandte sich Beethoven im Jahr 1826 einem Goethischen Stoff zu, dem Singspiel *Claudine von Villa Bella* (vergl. Nohl, I. c., S. 677), zu dem wir zurückkommen werden (vergl. S. 116).

In Grillparzers Libretto wechselten (ebenso wie in Fidelio) Prosa und Verse. Der verhältnismäßig freie Text evoziert eine romantische Szenerie. Der Vorwurf stammt aus der sogenannten Volkslektüre. Grillparzer schöpfte aus der Novelle *Undine* von de la Motte-Fouqué, zog aber auch die Fassung Ludwig Tiecks (1773—1835) und die mündliche Überlieferung in Betracht, wie sie in den Volksstücken der Wiener Szene zum Vorschein kam. Dem gedankenvollen Spiel Grillparzers liegt eine Moral zu Grunde: Wer sich dem Reich der Kunst verschrieben hat, wird ihren Zauberseseln nie entkommen.

Verfolgen wir nun, wie sich die Handlung der *Melusine* entwickelt.

Erster Aufzug

Im Wald

Zauber locken Raimund auf der Jagd. Es zieht ihn zum Brunnen, als Graf Emerich von Forst und dessen Schwester Bertha im Walde jagen. Emerich und Bertha schlummern ein, und Raimund erscheint Melusine, eine Wassernixe, in Feengestalt. Sie lockt Raimund in ihr Reich und ge-

steht ihm die Liebe. Doch möge er wohl überlegen, ehe er sich entscheidet, denn dort unten ist dem Menschen manches gestattet, aber auch vieles verboten. Im Reich der Elfen darf er einzig und allein seine Liebe zu Melusine hegen. Als sie von Raimund Abschied nimmt, legt sie einen Zauberring an seine Brust, mit dem er sie jederzeit rufen kann. Sie wird gerne kommen, denn es soll das Zeichen sein, daß sich Raimund für ihre Liebe entschlossen hat. — Als Emerich und Bertha aufwachen, erzählt ihnen Raimund sein Erlebnis. Obwohl ihn beide warnen, dreht er den Zauberring. Der Brunnen verschwindet und Melusine erscheint auf einem schillernden Thron in ihrem Palast.

Zweiter Aufzug *Melusines Palast*

Raimund lebt nur in Liebe zu Melusine. Sein Diener Troll hat ihn begleitet, der alles herabsetzt, was er erlebt, und für verfluchtes Blendwerk hält. Melusine fühlt, daß Raimund nicht recht zufrieden ist. Übrigens gesteht er ihr, daß er sich nach Arbeit sehnt. Als sich Melusine wieder in eine Wassernixe verwandelt; kehrt Raimund für einen Tag in sein irdisches Dasein zurück. Melusine verlangt, daß er an diesem Tag weder nach ihr forscht noch sie ruft. Das hält Raimund nicht aus. Troll und Graf Emerich verleiten ihn, Melusine mit Hilfe des Zauberrings zu suchen. Sie erscheint als schuppige Nixe und Raimund flieht entsetzt . . .

Dritter Aufzug *Forsthaus im Wald*

Melusine wurde von ihren Schwestern verflucht. Die Liebe zu Raimund bringt ihr Unglück. Klagend singt die Verschmähte von ihrem Liebsten. Inzwischen haben sich Bertha und Troll in den Wald begeben, um Raimund zu suchen, der sich nach dem Feenreich und Melusines Liebe sehnt. Sie finden ihn und führen ihn dem Grafen vor, der die Herausgabe des Zauberrings, der Ursache allen Unglücks, verlangt. Raimund versucht seine Liebe zu Melusine zu unterdrücken — nun bindet ihn die Liebe zu Bertha. — Während eines Tanzfestes erscheint Melusine plötzlich im grauen Gewand auf einer Wiese. Raimund erschrickt, läßt den Zauberring fallen und ruft damit Melusine herbei. Inbrünstig bittet sie um seine Liebe und als sie jäh verschwindet, um sich in ihr Reich zu entfernen, stürzt ihr Raimund nach. Er sehnt sich nach ihr, aber auch nach dem Zauberring. Melusine spricht eine dunkle Weissagung aus, der Ring werde erst im finsternen Grab in seine Hand wiederkehren. — Im Tod vereint sich Raimund mit Melusine. In seinem letzten Augenblick umarmt er die Geliebte bei dem Brunnen und reinigt seine Seele von aller Schuld.¹³¹⁾

¹³¹⁾ Vgl. Josef Lacker, *Der ewige Grillparzer. Eine Auswahl aus dem Bleibenden des Dichters*, Bd. 1, Linz 1947, S. 808–812.

Die Genesis der Sage von der schönen Melusine reicht weit in die Vergangenheit. Ihr Kern spinnt sich um die Ahnfrau des berühmten französischen Geschlechtes de Lusignan; es handelt sich jedoch zweifellos um einen Stoff der volkstümlichen Mythologie, vgl. *Bedřich Václavěk (Historie utěšené a kratochvílné* [Trostreiche und kurzweilige Histörchen], Prag 1950, S. 359). Analogien zwischen der Sage von Melusine und den Jungfrauen mit dem Fischschwanz findet man in der skandinavischen, skythischen, griechischen, italienischen und keltisch-germanischen Sagenwelt; entsprechende Stoffe erscheinen auch bei den Indianern Amerikas, im Alten Mexiko, in Peru und Japan. Im Westen verbreitete sich die Sage in der Bearbeitung des *Jean d'Aras* aus der Zeit zwischen 1387—1394. Ein gereimter Sagentext des Dichters *Couldrette* stammt aus dem Jahr 1401; die deutsche Nachdichtung des *Thüring von Ringoltingen* kommt aus dem Jahr 1456. Auch in den Böhmisches Ländern war die Sage verbreitet, sie erschien schon im Jahr 1555 in tschechischer Übersetzung von *Kašpar Aorg* in Prostějov. Später wurde sie Allgemeingut und lebt noch heute im Volksmärchen.

Die literarische Vorlage Beethovens war eine Märchenmoralität mit romantischen Zügen. Über dem Ganzen schwebt deutlich Webers Geist. Diesen Komponisten hatte Beethoven besonders gern, er liebte den Freischütz und verfolgte mit Interesse das Werden der Euryanthe. Wegen seines Gehörleidens konnte er an ihrer Wiener Erstaufführung zwar nicht teilnehmen, erkundigte sich aber eingehend über die Oper und die Aufführung bei dem Regisseur Gottdank. Als ihm dieser mit Begeisterung von der schönen Musik erzählte und das Libretto als zweifelhaft bezeichnete, sagte Beethoven: „*Immer dieselbe Geschichte! Die Deutschen können kein gutes Libretto schreiben.*“¹³²⁾ Laut Webers Schüler *Julius Benedikt* (1840—1885), der Beethovens Gespräch mit Gottdank aufzeichnete, soll Beethoven unmittelbar darauf gesagt haben, sein Librettovorbild seien *Der Wasserträger*¹³³⁾ und *Die Vestalin*.¹³⁴⁾ Man sieht also, daß der Komponist in der Zeit, als er sich mit Melusine befaßte und mit Grillparzer verhandelte, auch den Librettotyp der sogenannten französischen Befreiungsoper ernsthaft in Erwägung gezogen hat.¹³⁵⁾ Trotzdem konnte er sich der

¹³²⁾ Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. II, S. 405.

¹³³⁾ *Der Wasserträger (Les deux journées)* — Oper von *Luigi Cherubini* (1760—1842) aus dem Jahre 1800. Textdichter: Jean Nicolas Bouilly. Vgl. Ludwig Schemann, *Cherubini*, Stuttgart—Berlin—Leipzig 1925, S. 709—747 (Kapitel „Beethoven und Cherubini“). — Georg Knepler, *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, Bd. I, Berlin 1961, S. 204—210 (Kapitel „Die Rolle der Französischen Revolution in der Geschichte der Musik“). Ebd., S. 230 (über Cherubinis „Der Wasserträger“).

¹³⁴⁾ *Die Vestalin (La Vestale)* — Oper von *Gasparo Spontini* (1774—1851). Textdichter: Victor Joseph Etienne de Jouy. Vgl. Knepler, Bd. I, S. 226—227.

¹³⁵⁾ Frimmel, ebd. Vgl. Alexander Wheelock-Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. IV, Leipzig 1907, S. 461 f. (bearbeitet von Hermann Deiters und Hugo Riemann).

Anziehungskraft des Romantisch-Märchenhaften und der tiefen Symbolik des Melusine-Stoffes nicht entziehen; auch mochten ihn einzelne Motive fesseln, etwa das „ewige“ Märchenmotiv des Zauberrings, oder eine intuitive Vorahnung des Tristanmotivs von der Liebeserfüllung im Tode, das ja seinem tragischen Verzicht entsprochen hat — um das Jahr 1823 sah er die Möglichkeit endgültig schwinden, ein liebendes weibliches Wesen dauernd an sich zu fesseln. Andererseits entsprach das Libretto kaum seiner irdischen Sehnsucht nach Erfüllung der ehelichen Liebe. Melusines verführerischer Zauber¹³⁶⁾ konnte die echte Liebe nicht ersetzen. Liebe und Treue der Gattin wurden in *Fidelio* bezwingend dargestellt. Wir sind nicht weit von der Wahrheit, wenn wir Parallelen zu den antiken Ideen von der Frau als Hüterin des Herdes und der Muse der inneren Freiheit des Mannes ziehen.¹³⁷⁾

Das Jahr 1823 war ungewöhnlich reich an Themen, die Beethoven als Vorschläge oder bereits ausgearbeitete Textbücher in die Hand kamen. Und abermals zogen ihn neben märchenhaften vor allem heroische, philosophische, auch orientalisch-exotische Stoffe an. So mußte es wohl sein, daß in der Zeit, als er sich mit *Melusine* befaßte, ein ernster, literarisch wertvoller Stoff Schillers seinen Horizont kreuzte — Die *Bürgschaft*,¹³⁸⁾ die damals so verbreitet war, daß man sie in mehreren Opernbearbeitungen findet: bei *Saverio Mercadante* (1795—1870) unter dem Titel *Gli amici di Siracusa* (Premiere in Rom 1824), *Franz Schubert* (1797 bis 1828) unter dem Titel *Die Bürgschaft* (Budapest 1827); *Peter Joseph von Lindpaintner* (1791—1865) unter demselben Titel (Stuttgart 1832); *Franz Lachner* (1830—1890) ebenfalls als *Bürgschaft* (München 1834); *Georg Hellmesberger* (1830—1852) unter demselben Titel (Hannover 1848) u. a.¹³⁹⁾

Schiller griff bei der Komposition seiner Dichtung zu einer antiken Vorlage aus der Sammlung *Fabulae*, die dem römischen Polyhistor aus der Zeit des Augustus, *Gaius Iulius Hyginus* (gest. nach 10 u. Z.), zugeschrieben wird.¹⁴⁰⁾ Der angebliche Autor der Sammlung, *Hyginus*, war Verwalter der Palatinischen Bibliothek zu Rom, schrieb Bücher über Landwirtschaft, Philosophie, Historie und Antiquitäten. In *Fabulae* bearbeitet er die Sage von den Freunden Damon und Phintias. Beide Männer, Höflinge des Tyrannen von Syrakus Dionysos, der Karthago bekämpfte, bekannten sich zum pythagoräischen Begriff der Freundschaft auf Leben und Tod. Einmal stritten sie, ob man eine solche Freundschaft auch im Augenblick der höchsten Gefahr erhärten kann, und bewogen Höflinge, dem

¹³⁶⁾ Vgl. Hanuš Máchal, *Nákres slovanského bájesloví* (Abriß der slawischen Mythologie), Prag 1891, S. 118—119. Josef Růžička, *Slovanské bájesloví* (Slawische Mythologie), Prag 1906, S. 115—116.

¹³⁷⁾ Verena Zinserling, *Die Frau in Hellas und Rom*. Leipzig 1972.

¹³⁸⁾ Die oben zitierte Ausgabe von *Schillers Werken*, Bd. I, S. 124.

¹³⁹⁾ Hugo Riemann, *Opern-Handbuch*, Leipzig, undatiert, S. 57.

Dionysos zu hinterbringen, Phintias sei an einer Verschwörung gegen ihn beteiligt. Phintias täuschte bei Gericht Verwunderung vor, wurde aber zum Tod verurteilt. Vor der Hinrichtung bat er um Aufschub bis Abend, um seine Angelegenheiten in Ordnung zu bringen, und bot seinen Freund Damon als Geisel an. Der Tyrann war einverstanden. Abends kehrte Phintias zurück und befreite Damon, über dessen Leichtsinn bereits Gerüchte kursierten. Dionysos war von Phintias' Treue und der Freundschaft beider Männer gerührt, wollte ihrem Bund beitreten, wurde aber von beiden abgelehnt.

Schiller folgt dem antiken Vorwurf. Er beginnt mit der Enthüllung einer echten Verschwörung gegen Dionysos. Verschwörer ist Damon, nicht Phintias. Mit dem Dolch „*im Gewande*“ wird er verhaftet und bekennt, daß er „*die Stadt vom Tyrannen*“ befreien wollte. Zum Kreuzestod verurteilt, erbittet er eine dreitägige Frist, um die Hochzeit seiner Schwester rüsten zu können, und bietet Phintias als Geisel an. Bei der verspäteten Rückkehr nach Syrakus bricht ein Regensturm aus. Damon bittet Jupiter, den Wolkenbruch zu beenden, es droht die Gefahr, daß das Schiff, das Damon zurückbringen soll, nicht auslaufen kann. Damon stürzt sich schließlich in die Wogen und erreicht das Ufer bei Syrakus mit Mühe und Not. Kaum hat er Jupiter gedankt, fällt er einer Räuberbande in die Hand. Vergebens ist seine Bitte, ihn ziehen zu lassen, er muß die Räuber im Kampf besiegen und eilt weiter. Die Sonne brennt, Damon erquickt sich an einem Quell und nimmt im Schatten eines Baumes Platz. Da hört er zwei Pilger — sie erzählen, daß Phintias soeben ans Kreuz geschlagen wird. Schweiß tritt auf seine Schläfen. Wird er zu spät kommen? Auch Philostratos, der Hüter des Herrscherpalastes, sagt, des Phintias Zeit habe sich erfüllt, Damon möge wenigstens das eigene Leben retten. Schon sieht Damon von ferne den Schatten des Kreuzes und drängt sich wütend durch die Menge. Beide Freunde fallen einander in die Arme. Auch die Umstehenden weinen vor Rührung. Der Tyrann verläßt seinen Palast und eilt auf die Hinrichtungsstätte. Gerührt über die brüderliche Freundschaft der beiden Männer bittet er sie: *Ich sei, gewährt mir die Bitte, in eurem Bunde der dritte!*“

Dieser Stoff stand Beethoven nahe. In der Szenerie der antiken Welt feiert die Freundschaft, eines der tiefsten Gefühle des Menschen, den Sieg. Beide Freunde sind echte Helden, die gegen die Tyrannei kämpfen. Beethovens starrköpfigem Sinn entsprach kaum die Verwandlung des Tyrannen in einen ehrenhaften Bekenner des Ideals der Brüderlichkeit, obwohl bereits am Beginn des Gedichts angedeutet wird, daß Dionysos keineswegs zu den blutrünstigen Gewaltherrschern gehört, sondern die tiefe Beziehung der beiden Männer bewundert. Trotzdem wirkt der Schluß wie ein Finale des alten „*dramma per musica*“, wo der Herrscher zuletzt als gütige Persönlichkeit auftreten mußte.

Ferdinand Leopold von Biedenfeld, der nach Schillers Gedicht ein Li-

bretto verfassen sollte, spricht von Beethovens ernster Absicht, den Text zu vertonen. Er besuchte den Meister im Jahr 1823, um die Einzelheiten zu besprechen. Beethoven war guter Laune, ließ sich den Plan erklären und den beendeten ersten Akt vorlesen. Rätselhaft ist, wie der damals bereits vollständig ertaubte Meister die Verse hören konnte. Bei voller Konzentration war er allerdings imstande, Worte von den Lippen zu lesen. Beethoven freute sich über den Text, lächelte und improvisierte am Klavier eine Einleitung zur Oper, unterbrach aber das Spiel, sprang auf, nahm einen Teil des Librettos an sich und bat Biedenfeld um einen baldigen Besuch.

Nach einiger Zeit sprach der Schriftsteller abermals bei Beethoven vor. Der Komponist war freundlich, ja gesprächig. Er sagte, er sei bereit, die Oper zu schreiben, doch werde es vorteilhaft sein — so vermute er wenigstens — sich nur auf den ersten und dritten Akt zu beschränken. Den zweiten Akt des Librettos sollte der Kapellmeister Weigl vertonen, damit es ein gutes Werk wird.¹⁴¹⁾

Diese Bemerkung beweist, daß Beethoven gar nicht daran dachte, die Bürgschaft zu vertonen, sonst hätte er die Mitarbeit eines anderen Komponisten brüsk abgelehnt. Möglicherweise war aber dieser Einfall nur Ausdruck von Beethovens Selbstkritik, weil ihm ein von volkstümlicher Tanzlust erfüllter Opernakt nicht recht behagte. Der zweite Aufzug sollte die Hochzeit der Schwester Damons schildern, eine Szene, die bei Beethoven genrehafte, seinem künstlerischen Naturell wenig entsprechende Vorstellungen erwecken mußte.¹⁴²⁾

Eine wichtige Quelle zu Beethovens Ansichten über die Oper sind Erinnerungen des Dichters *Ludwig Rellstab* (1799—1860), der seinerzeit als Musikkritiker in Berlin einen Namen errang. Rellstab besuchte Beethoven im März 1825. Er wurde freundlich empfangen, begann zuerst vom Komponisten Carl Friedrich Zelter (1758—1832)¹⁴³⁾ zu sprechen, der ihn empfohlen hatte, und bot dem Meister an, für ihn ein Libretto zu schreiben. Beethoven nahm diesen Vorschlag zustimmend zur Kenntnis. Auf die Frage, welcher Librettotypus ihm am besten entspricht, antwortete Beethoven, es liege nicht an dem Typ des Librettos (ernste, komische Oper usw.), wichtig sei, daß ihm der Stoff gefällt. Werke wie *Don Giovanni* oder *Figaros Hochzeit* (Mozart) könnte er nicht komponieren, weil ihm die leichtsinnigen Sujets Widerwillen bereiteten. Rellstab fiel es schwer, Beethoven konkrete Vorschläge zu machen, er wußte ja nicht, ob der Meister histo-

¹⁴⁰⁾ Friedrich Lübkers *Reallexikon des klassischen Altertums*. Leipzig—Berlin 1914, S. 267.

¹⁴¹⁾ Vgl. Kerst, Bd. II, S. 76—77.

¹⁴²⁾ Ebd., S. 77.

¹⁴³⁾ Robert Eitner, *Carl Friedrich Zelter*. In: Allgemeine deutsche Biographie, Bd. 45, Leipzig 1900. Sigrid Holtzmann, *Carl Friedrich Zelter im Spiegel seines Briefwechsels mit Goethe*. Weimar 1957.

rische, antike, mythologische oder romantische Stoffe bevorzugt. Deshalb schrieb er mehrere Titel auf die Konversationstafel und betonte bei dem Namen Attila, daß er in diesem Libretto die Grauen der Hochzeitsnacht darstellen und eine Analogie des Nibelungenlieds schaffen könnte.¹⁴⁴ Dann schrieb Rellstab Antigone, Belisar, Orestes u. a. Titel. Beethoven las sie mit Interesse und sagte dann entschuldigend: „*Ich mache Ihnen viel Mühe. Es wird Ihnen schwer werden, mit mir zurechtzukommen*“ (Leitzmann, Bd. I, S. 299). Rellstab wollte dem Meister unter allen Umständen willfahren und skizzierte deshalb schnell, während der Unterredung, andere Vorschläge. „*Ich werde Ihnen Proben geben, um Ihr Zutrauen zu gewinnen.*“ (Leitzmann, ebd.) Beethoven war erfreut, ein Lächeln spielte um sein Antlitz und er reichte Rellstab die Hand. Man merkte, daß er müde war . . .

So endete Rellstabs erster Besuch bei Beethoven. Der sechsundzwanzigjährige Literat gab aber nicht auf. Er sandte Beethoven acht bis zehn weitere Opernstoffe (nennt sie aber in seinen Erinnerungen nicht namentlich), in der Hoffnung, der Meister werde sich ihnen widmen. Dann erhielt Rellstab die Einladung zu einem weiteren Besuch, traf aber erst nach vierzehn Tagen Beethoven und seinen Bruder Johann, der von dem Gehörleiden des Komponisten und den erfolglosen Heilkuren sprach. Beethoven bestätigte den Empfang der Opernvorschläge und versprach sich mit ihnen zu befassen. Gleich darauf bemerkte er aber bekümmert, daß er sich krank fühle. Er komponiere wenig, instrumentiere im Winter nur das, was er im Sommer vorbereitet habe. In Wien arbeite er nur ungern, weitaus besser gehe die Arbeit am Land von statten, wo er Lust zu allem habe. Dann sprachen sie von allem möglichen, besonders von Beethovens Arbeiten, von Broadwood und seinem Flügel,¹⁴⁵ kehrten aber zu den Vorschlägen nicht mehr zurück. Rellstab fuhr nach diesem Gespräch nach Preßburg (heute Bratislava) und Eisenstadt. Beethoven umarmte ihn zum Abschied . . . Keine einzige Textvorlage Rellstabs wurde vertont.¹⁴⁶

* * *

¹⁴⁴) *Das Nibelungenlied*, Stuttgart 1938, 195 f., XXI. und weitere Erzählungen. Für den Alfred-Kröner-Verlag (Kröners Taschenausgabe, Bd. 36) übersetzt von Carl Simrock. Ein ähnliches Motiv bearbeitet der französische Dramatiker Pierre Corneille in seinem *Attila* („*Attila, Roy des Huns*“, 1667): Attila lockte zwei Fürstinnen, Honoria und Ildione, die Schwester des fränkischen Königs, auf seinen Hof. Er versprach beiden die Ehe. Um die Macht seiner Feldherren Ardarich und Valamir abzuschwächen, hetzt er sie gegeneinander. Ildione, die Ardarich liebt, will sich dafür bei Attila rächen. Sie will Attila heiraten und ihn in der Hochzeitsnacht ermorden. Dazu kommt es aber nicht, da Attila Nasenbluten bekommt und schon vorher das Ehebett verläßt.

¹⁴⁵) *Thomas Broadwood*, Klaviererzeuger in London, widmete Beethoven einen Flügel.

¹⁴⁶) In extenso bei Leitzmann, Bd. I, S. 288–311. Auch bei Kerst, Bd. II, S. 115–142.

Noch ein Jahr vor dem Tod, als Beethoven die letzten Quartette schrieb, dachte er an eine Oper. Wie Verdi, wollte auch er sein Schaffen mit einer komischen Oper, besser gesagt mit einem Singspiel, beenden. Als Graf Brühl im April 1826 *Melusine* ablehnte, entschloß sich Beethoven, das entzückende Singspiel *Claudine von Villa Bella* aus Goethes Frankfurter Zeit zu vertonen. Goethe hatte dieses kleine Werk gern, noch am 5. April sprach er darüber mit Eckermann,¹⁴⁷ und erinnerte sich an ein Lied aus dem Singspiel, das ohne weiteres als selbständiges Gedicht erscheinen könnte. Anakreontische Poesie kommt hier zu Wort. In *Claudine* ist sie zerstückelt, bildet aber als Ganzes eine nette Probe, die den Geist dieses Singspiels näherzubringen geeignet ist:

Cupido, loser, eingensinniger Knabe!
Du batst mich um Quartier auf einige Stunden.
Wie viele Tag' und Nächte bist du geblieben;
Und bist nun herrisch und Meister im Hause geworden.

Von meinem breiten Lager bin ich vertrieben;
Nun sitz' ich an der Erde, Nächte gequälet.
Dein Muthwill schüret Flamm' auf Flamme des Herdes,
Verbrennt den Vorrath des Winters und segnet mich Armen.

Du hast mir mein Geräth verstellt und verschoben.
Ich such' und bin wie blind und irre geworden;
Du lärmst so ungeschickt; ich fürchte das Seelchen
Entflieht, um dir zu entfliehn, und räumt die Hütte.¹⁴⁸)

Goethes Singspiel handelt in Sizilien, obwohl es sich ursprünglich in Spanien abspielen sollte. Der Held ist Rugantino, der das aristokratische Vaterhaus verlassen hat, um dem Leben eines Räubers und Vagabunden den Vorzug zu geben. (Das soeben zitierte Lied legte Goethe in seinen Mund.)

Rugantino will *Claudine*, die hübsche Tochter des Grafen Alonzo, entführen. Als er das bei Mondenschein lustwandelnde Mädchen anspricht, stößt er auf ihren Liebsten Pedro, seinen eigenen Bruder. Rugantino weiß das nicht und verletzt Pedro im Kampf um das Mädchen.

Graf Alonzo, der Pedro nicht geneigt ist, nimmt Rugantino in sein Haus auf. Er hält ihn für einen harmlosen, lieben Fremdling. Rugantino versteht es den Grafen köstlich zu unterhalten, beispielsweise mit dem Lied „*Es war ein Buhle frech genug . . .*“, das er ihm zur Zither vorsingt . . .

Soeben hat der Graf erfahren, daß Pedro verwundet ist. Rugantino erschrickt und nimmt Reißaus. *Claudine* sucht inzwischen als Mann verkleidet ihren Pedro. An der Stelle, wo er hilflos liegt und stöhnt, begegnet

¹⁴⁷) *Gespräche mit Goethe*, Leipzig 1925, S. 268–269.

¹⁴⁸) Ebd.

sie Rugantino, der Pedro abermals anfallen will. Claudine fällt in Ohnmacht. Sie werden von Alonzo überrascht, der an der Spitze seiner Leibgarde Claudine bis in den Garten des Fürsten Rocco Bruna folgt, wo sich die Szene abspielt. Rugantino wird verhaftet und entlarvt. Alle versöhnen sich aber schließlich, die bunte Handlung endet mit dem Freudenchor:

Welch ein Glück und welche Wonne!
Nach den Stürmen bringt die Sonne
Uns den schönsten Tag heran,
Und es tragen Freud' und Wonne
Unsre Seelen himmelan.¹⁴⁹⁾

Goethe schrieb Claudine in fünffüßigen jambischen Versen. Ursprünglich dachte er an eine Prosabearbeitung, kehrte aber während seiner Italienreise im Jahr 1788 zum Vorwurf zurück. Am 10. Jänner schreibt er aus Rom, er werde Claudine, an der er neben Erwin und Elmire arbeite, bald absenden. Beide Stücke seien durchgearbeitet, mehr als es auf den ersten Blick scheine. Übrigens habe er gerade nun begonnen, „*die Gestalt des Singspiels*“ zu studieren. . .¹⁵⁰ Nach einigen Tagen sendet Goethe aus Rom den dritten Akt (am 6. Feber). „*Ich wünsche, daß er [. . .] nur die Hälfte so wohl gefallen möge, als ich vergnügt bin, ihn geendigt zu haben. Da ich nun die Bedürfnisse des lyrischen Theaters genauer kenne, habe ich gesucht, durch manche Aufopferungen dem Komponisten und Akteur entgegen zu arbeiten. Das Zeug, worauf gestickt werden soll, muß weite Fäden haben, und zu einer komischen Oper muß es absolut wie Marli gewoben sein. Doch hab' ich bei dieser, wie bei Erwin, auch fürs Lesen gesorgt. Genug, ich habe getan, was ich konnte.*“¹⁵¹

Nicht einmal Goethes Text konnte Beethoven dazu bewegen, eine Oper zu komponieren. An der Neige seines Lebens hatte er sich ganz der Instrumental- und Kammermusik verschrieben, war schwer krank und besaß nicht einmal die Kraft, sich außerdem mit einer Oper zu befassen. Natürlich hatte er auch bald erkannt, daß ein Singspiel mit Verkleidungskomik und Räuberromantik den Maßstäben nicht entsprach, die er einem Opernlibretto anlegte. Claudine hatte übrigens nicht einmal mit Reichards Musik Erfolg. Nach der Italienreise beharrte Goethe darauf, den Text vertonen zu lassen. In Johann Friedrich Reichard, einem seiner ergebenen Bewunderer, fand er den Komponisten, der auch auf dem Gebiet der Oper mit seinen „Musikdramen“ Andromeda, Protesilao, Brenno und Olimpiade Erfolge feiern konnte; trotzdem fiel die am 29. Juni 1789 in Berlin uraufgeführte Claudine durch, obwohl die Musik „tatsächlich

¹⁴⁹⁾ *Goethes Werke*. Herausgegeben von Richard Müller-Freienfels. Bd. 17, Berlin 1924, S. 245–337. Schlußchor s. S. 337.

¹⁵⁰⁾ *Italienische Reise*. *Goethes Werke*, Bd. 6, S. 211.

¹⁵¹⁾ *Ebd.*, S. 266.

charmant“ war (Ditters von Dittersdorf); der Aufführung fehlte das schauspielerische und szenographische Niveau.¹⁵²

Heute läßt sich die Zahl der Opernstoffe, mit denen sich Beethoven befaßt hat, nicht mehr bestimmen.¹⁵³ Ludwig Nohl¹⁵⁴ erwähnt beispielsweise das Libretto des Singspiels *Der betrogene Ehemann* oder *Der reiche Pächter*, Theodor Frimmel¹⁵⁵ spricht von einem Libretto *Der edelste Mann*, ohne daß es gelungen wäre, diese Themen zu identifizieren.

¹⁵²) H. M. Schletterer, *Joh. Friedrich Reichardt. Sein Leben und seine musikalische Thätigkeit*, Augsburg 1865. Schletterer zitiert Goethes Brief an Reichardt vom 15. Juni 1789 (S. 531). Goethe schreibt u. a.: „Wenn Sie es am Platze finden, so geben Sie *Claudinen* in meinem Namen einen recht schönen Kranz von künstlichen Blumen /.../.“ In derselben Arbeit (S. 617–618) finden wir Details über die Uraufführung von Reichardts Singspiel *Claudine von Villa Bella*. Eine zeitgenössische Besprechung des Werkes von Dittersdorf und Rezension in der Zeitschrift *Berliner Archiv der Zeit und ihres Geschmacks* (Bd. I, 1799) finden wir ebenfalls im zit. Buch Schletterers, S. 618–620. Hugo Riemann (*Opern-Handbuch*, Leipzig, undatiert, S. 76) nennt weitere Komponisten, die Goethes *Claudine* vertont haben: André, Beecke, Gottfr. Weber, Blum, Eberwein, Kienlen, F. Schubert, Drechsler, Schneider, Bolko Graf von Hochberg (unter dem Pseudonym J. H. Franz), C. Coccia u. a. — Otto Erich Deutsch (*Schubert. Die Dokumente seines Lebens*, Leipzig 1964, S. 35) teilt mit, daß Schubert Goethes *Claudine* als Achtzehnjähriger zu komponieren begann (1815). Das Werk blieb unvollendet.

¹⁵³) Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. I, S. 370. Wilhelm Altmann in Lessmanns „Allgemeiner Musikzeitung“, Berlin, 2. Oktober 1908.

¹⁵⁴) Ludwig Nohl, zit. Werk, Bd. II, S. 586.

¹⁵⁵) Frimmel, ebd., Bd. I, S. 470.