

## *Beethovens indische Aufzeichnungen*

VON WALTHER SCHUBRING, HAMBURG

Längst ist bekannt, daß dramatische Stoffe aus Indien, die Beethoven nahegebracht wurden, seiner Musik nicht Nahrung gegeben haben. Von der Oper „*Alexander und Poros*“, deren Text ihm Schikaneder vorlegte, ist nichts ausgeführt worden; wir erfahren (bei Thayer I<sup>3</sup> 409) nur von einem Terzett für Poros, Volivia und Sartagones. Ebensovienig haben zwei Singspiele, vermutlich „*Memnons Dreiklang, nachgeklungen in Dewajani*“, ein „*indisches Schäferspiel*“, und „*Anahib, ein persisches Singspiel*“, Beethoven angesprochen, so daß er sie Joseph Hammer (später: v. Hammer-Purgstall) unkomponiert zurückgab (Thayer III 193 f.; 65 f.). Dies war wohl der einzige Orientalist, der in Beethovens Gesichtskreis trat. In der von Badhofen veröffentlichten Auswahl seiner Erinnerungen (Wien 1940) lesen wir aus dem Jahre 1815, daß er angibt, seit zwanzig Jahren zu Beethovens Freunden zu zählen.

Von jenen negativ verlaufenen Anregungen soll hier nicht die Rede sein, sondern von solcher Beschäftigung Beethovens mit indischen Dingen, die seinem Geist wirklich etwas gegeben haben. Als Vermittler ist vielleicht auch hier Hammer-Purgstall zu nennen. Der Wortlaut wird sogleich mitgeteilt werden. Auf Thayer folgte Leitzmann (*L. van Beethoven*, 1921, II S. 252–254, 257, 270 f.) und andeutend Schiedermaier (*Der junge Beethoven*, 1. Auflage 1925, S. 327). Will man die Aufzeichnungen — für die Hammers „*Fundgruben des Orients*“ (Bd. 1–6, Wien 1809 bis 1818) keinerlei Unterlagen abgeben — genauer untersuchen, so ist es zweckmäßig, Leitzmanns Zählung zu folgen und sich der Nummern 74–77 und 106 zu bedienen. Nr. 74 und 77 liegen auch bei Thayer gedruckt vor. Leitzmanns Quelle war das sogenannte Fischhoffsche Manuskript, die von unbekannter Hand angefertigte Abschrift Beethovenscher Notizen aus den Jahren 1812–1818. Die unseren stammen nach Leitzmann von 1815 außer Nr. 106, die von 1816 sein soll, jedoch schließt sie im Manuskript an die vorangehende Nr. 74 ohne jede Unterbrechung an. Für diese hat Thayer nach seiner Bemerkung S. 193 Beethovens eigene Handschrift vor sich gehabt. Hieraus erklärt es sich, daß seine Angaben hierüber mit Fischhoff nicht stimmen: Nr. 74, bei Thayer ein Ganzes, beginnt dort auf Blatt 37<sup>v</sup>, steht aber in Fortsetzung und Schluß schon 34<sup>v</sup> und 35<sup>f</sup>. Danach müßten die Abschreiber mit ihrer Vorlage gelegentlich frei geschaltet haben, wie es Thayer a. a. O. auch eigens hervorhebt. Jene Urschrift ist verschollen, aber die Fischhoffsche Handschrift („F.“) war in der früheren Preussischen Staatsbibliothek erreichbar. Die Hand, die sie äußerlich flüssig und zum Teil anscheinend nach Diktat schrieb, scheint von keinem sonderlich gebildeten Geist gelenkt gewesen zu sein, und so ist sie dem Autograph, wenn Thayer es richtig las, unterlegen, weshalb die nachher zu gebenden Fußnoten keine bloße Staffage sind, sondern oft zweifellos das Richtige bieten. Mangels des Autographs aber mußte die Photokopie der indischen Abschnitte dem Folgenden zugrunde gelegt werden. Dies um so mehr, als Leitzmann in deren Wiedergabe mit wenig buchstäblicher Treue verfahren ist.

Wenn wir die Stellen in F. jedesmal vermerken, dürfen wir die Nummern nach unserem Ermessen gruppieren. Um mit Nr. 106 (F. Bl. 37<sup>v</sup>) zu beginnen, so sind es — in sechs kurzen Notizen — Lese- oder Hörfrüchte von größerer oder geringerer Richtigkeit. Nur einige von ihnen verdienen einen erläuternden Zusatz. Die ihnen vorangehenden Worte

„(aus der indischen Literatur)“

müssen trotz des kleingeschriebenen „aus“ — dergleichen ist in F. öfter zu beobachten — als Überschrift gelten.

[1:] „Man hat Werke der Baukunst der Pagoden aus umgeschaffenem<sup>1</sup> Steingebirg in Indien, deren Alter man auf 9000 Jahre schätzt<sup>1</sup>.“ Dies deutet auf die bekannten, aus dem gewachsenen Felsen gehauenen Tempel von Ellora. [2]: „Indische Tonleiter und Töne: Sa, ri, ya, ma, na, da, ni, sda“ ist in sa, ri, ga, pa, na, dha, ni, (sa) zu berichtigen. [3]: „5jähriges Stillschweigen wird<sup>1</sup> dem künftigen Braminen im Kloster aufgelegt“ — mehrere Unrichtigkeiten, deren Darlegung hier zu weit führen würde. [4]: „Zeit findet durchaus bei Gott nicht statt.“ [5]: „Einem dem die Vorstellung des lingams Ärgeruß gab, äußerte der Bramine<sup>2</sup> ob derselbe Gott, welcher das Auge geschaffen hätte, nicht auch der Urheber der übrigen menschlichen Glieder sei?“ Es ist wohl kaum nötig zu sagen, daß das Lingam dem Gläubigen als Symbol der Zeugung den Gott Shiva bedeutet. [6]: „Bei den Hindus einer ihrer Stämme herrscht Vielmannerey.“ Dies bezieht sich auf die Fünfbrüder-Ehe der Draupadi im Epos Mahabharata.

Die Blattseite 37<sup>v</sup> schließt mit der Bemerkung: „Jagd und Ackerbau macht den Körper behende und stark.“ Das gehört wohl nicht mit dem Vorangehenden zusammen, wie Leitzmann will, sondern entstammt dem Gedankenkreis des bekannten Stoßseufzers auf 35<sup>v</sup>: „Ein Bauerngut dann entfliehst du deinem Elend!“ Die Gegenstände folgen in der Handschrift ja in buntem Wechsel.

Die von diesen Notizen zu unterscheidenden eigentlichen Aufzeichnungen seien mit Nr. 76 (F. 35<sup>v</sup>) begonnen.

„Seelig ist, der alle Leidenschaften<sup>3</sup> unterdrückt hat und dann mit seiner Thatkraft alle Angelegenheiten des Lebens unbesorgt um den Erfolg verrichtet. Laß den Beweggrund in der That und nicht im Ausgang sein. Sey nicht einer von denen, deren Triebfeder zum Handeln die Hoffnung des Lohns ist. Laß dein Leben nicht in Unthätigkeit vorüber gehen. Sei betriebsam, erfülle deine Pflicht, verbanne alle Gedanken an die Folge und den Ausgang er möge gut oder übel sein, denn solche Gleichmüthigkeit heißt Aufmerksamkeit auf das Geistige. Suche dann allein in der Weisheit eine Freystatt, denn der Elende und Unglückliche ist dies nur durch den Erfolg der Dinge. Der wahre Weise kümmert sich nicht ums Gute oder Böse in dieser Welt. Befleißige dich also diesen Gebrauch<sup>1</sup> deiner Vernunft zu erhalten, denn solcher Gebrauch ist im Leben eine köstliche Kunst.“

Von dem ersten dieser Sätze sprechen wir nachher. Vom zweiten Satz („Laß den Beweggrund“) ab sind es die Verse II 47—50 aus der *Bhagavadgita* (die moderne Übersetzung lautet freilich in manchem Punkt anders). Wir greifen zu Majers Wiedergabe in Klaproths Asiatischem Magazin 1 (1802), S. 442 f. Sie ist von Beethovens Gewährsmann benutzt worden. In erster Linie hat er aber den englischen Text, der in Wilkins' Übersetzung von 1785 vorlag und den Majer sehr frei verdeutscht hat, direkt übertragen. Man vergleiche die folgenden Stellen:

<sup>1</sup> F.: „umgeschaffenen“; „schätzt“ ist unterstrichen; „sind“ statt „wird“

<sup>2</sup> F.: „Braminen“.

<sup>3</sup> Vor t wird in F, allem Anschein nach immer ff geschrieben.

Wilkins:	Beethovens Vorlage:	Majer:
<i>Let the motive be Be not one whose motive</i>	<i>Laß den Beweggrund sein Sei nicht einer von denen, deren Triebfeder</i>	<i>Der Beweggrund (Motiv) sei Keiner soll zum Motiv einer Handlung</i>
<i>Let not thy life be spent in inaction for the miserable and unhappy for such application in business is a precious art</i>	<i>Laß dein Leben nicht in Un- tätigkeit vorübergehen denn der Elende und Un- glückliche denn solcher Gebrauch ist im Leben eine köstliche Kunst</i>	<i>Bringe dein Leben nicht in Untätigkeit zu denn Unglück und Miß- geschick denn dies ist eine köstliche Kunst</i>

Die letzte Stelle zeigt die Anlehnung an Majer. Sie wird auch in Folgendem deutlich:

<i>Such an equality is called Yog</i>	<i>denn solche Gleichmüthigkeit heißt Aufmerksamkeit auf das Geistige</i>	<i>Diese Gleichgültigkeit, diese Gleichheit ist es, die man Yog nennt. (Fußnote:) Dieses Sanskritwort . . . wird . . . gebraucht, um die Aufmerk- samkeit des Geistes auf gei- stige Gegenstände zu be- zeichnen.</i>
---	---	---

Zu Nr. 75 teilt Leitzmann im Anhang mit, daß sich die Vorlage in dem Schauspiel „*Sakuntala*“ von Kalidasa (er schreibt Kalisada) findet. Die Aufzeichnung lautet (F. Bl. 35<sup>v</sup>):

„Aus Gott floß alles rein und lauter aus. Ward ich nachmals durch Leidenschaft zum Bösen verdunkelt kehrte ich nach vielfacher Büßung und Reinigung zum ersten erhabenen reinen Quelle, zur Gottheit zurück, — und — zu deiner Kunst. Kein Eigennutz beseelte dich dabei, so sei es jede Zeit, die Bäume beugen sich unter dem Überflusse der Früchte; die Wolken senken sich, wenn heilsamer Regen sie füllt; und die Wohlthäter des Menschengeschlechts blähen sich nicht in ihrem Reichthum. Wenn unter der schönen Wimper die schwellende Thräne lauert, widersetze dich mit festem Muthem ihrem ersten Bemühen hervorzubrechen. Auf deiner Wanderschaft über die Erde, wo die Pfade bald hoch, bald niedrig gehen, und der ächte selten kenntlich ist, wird allerdings die Spur deiner Tritte nicht immer gleichförmig sein; aber die Tugend wird dich in gerader Richtung immer vorwärts treiben.“ (Es folgt abgesetzt Nr. 76.)

In dieser Aufzeichnung stammen die Sätze „*Kein Eigennutz*“ bis „*Reichthum*“ und „*Wenn*“ bis „*treiben*“ in der Tat aus Forsters Übersetzung von Kalidasas Schauspiel („*Sakuntala* oder *Der entscheidende Ring*“), nämlich S. 142/97/109 und 123/83/93 der Ausgaben von 1791, 1800 (Nachdruck) und 1805. Sie hängen also unter sich gar nicht zusammen, was Leitzmann gleich hätte andeuten sollen, während wir erst in seinem Buch *Beethovens Briefe und persönliche Aufzeichnungen, ausgewählt und erläutert* von A. L. (1942) finden, daß „*Nr. 75 fast ganz dem 5. und 4. Aufzug entnommen*“ ist. Im 4. Akt der *Sakuntala* nun wird die scheidende junge Frau gebeten, nicht zu weinen, da die Tränen ihr den Blick trüben können für die Unebenheiten des Bodens. Nichts weiter ist gesagt, aber Forster hat die konkrete Warnung eigenmächtig in das Sittliche erhoben. Denn sowohl die Worte „*und der echte selten kenntlich ist*“ wie der Schlußsatz „*aber die Tugend . . .*“ (ohne „*immer*“) sind seine eigenen Zusätze zum Sanskrit-Original, wobei der letztere auch die Einfügung des Wortes „*allerdings*“ nötig machte.

In dieser Gestalt mußte die Stelle Beethoven ansprechen und zur Aufzeichnung reizen. In dem vorangegangenen Zitat aus dem 5. Akt aber hat er sich selbst das Wort gegeben. Hier sagen Waldeinsiedler auf die Mitteilung, daß der König ihnen Ehre erweisen will, durch ihren Sprecher: „Das war unser Wunsch; kein Eigennutz beseelt uns dabei. So ist es jederzeit; die Bäume . . .“<sup>4</sup>). Dies hat Beethoven auf sich selbst bezogen, wobei er das Pronomen ändern mußte. Ganz ihm selbst gehört aber der Anfang von 75. Mag auch in der „vielfachen Büßung und Reinigung“ ein Nachklang aus indischer Lektüre zu hören sein, die Worte „und zu deiner Kunst“ sind dem Altertum, das zwischen Kunst und Leben nicht schied, völlig ungemäß und beziehen sich zweifellos auf Beethovens eigenes Ich. Das Gleiche gilt von dem Beginn in Nr. 76; er wurde aus diesem Grunde vorhin zunächst übergangen. Anklingende Strophen sind in der *Gita* zwar mehrmals zu finden (z. B. III 19, XII 16), aber keine wörtliche Entsprechung.

Nicht jene Pflichtenlehre und nicht das Drama haben für die letzten beiden Abschnitte Nr. 74 und 77 Pate gestanden, sondern die Philosophie des All-Einen, aus dem nach der Kosmogonie eines alten Liedes die empirische Welt entstanden ist. Nr. 74 (F. 37<sup>v</sup>) ist für Thayer „vielleicht das Schönste unter diesen Abschriften aus der indischen Literatur“. Sie beginnt:

„Gott ist immateriell deswegen geht er über jeden Begriff; da er unsichtbar ist, so kann er keine Gestalt haben. Aber aus dem was wir von seinen Werken gewahr werden, können wir schließen, daß er ewig, allmächtig, allwissend, allgegenwärtig ist“

Für vieles von dem, was folgt, wird jeder Thayers Empfindung teilen. Bei den vorstehenden Sätzen ist jedoch die indische Herkunft unwahrscheinlich. Gewiß sind die ihnen zugrunde liegenden Begriffe auch dem Denken Indiens geläufig, aber ihre hiesige Behandlung entspricht ihm nicht. Bis zum Beweis des Gegenteils muß auch dieser Anfang, der in F. unterstrichen ist, als eine Formulierung Beethovens gelten. Es ist auch zu beachten, daß die Überschrift zu der, wie wir eingangs sahen, unmittelbar anschließenden Nr. 106 diese vom Vorangehenden eigens absetzt.

Bei Thayer, dem Leitzmann augenscheinlich folgt, schließt das Weitere von Nr. 74 unmittelbar an; F. hat es, wie oben gesagt, schon auf Bl. 34<sup>v</sup> und 35<sup>r</sup>, dann kommt dort Nr. 75 (s. o.). Wir lesen:

„Was frei ist von aller Lust und Begier das ist der Mächtige Er<sup>5</sup> allein. Kein Größerer<sup>5</sup> ist, als Er, sein Geist ist verschlungen in sich selbst. Er der mächtige ist in jedem Theile des Raumes gegenwärtig. Seine Allwissenheit ist von eigener Eingebung und sein Begriff [begreift]<sup>5</sup> jeden andren. von<sup>5</sup> allen viel begreifenden Eigenschaften, ist die Allwissenheit die Größte. Für Sie gibt es keine andere<sup>6</sup> Art des Seyns. Sie ist von allen unabhängig. O<sup>5</sup> Gottheit<sup>6</sup> du bist das wahre ewig selige unwandelbare Licht aller Zeiten und Räume. Deine Weisheit erkennt tausend und mehrere tausend Gesetze und doch handelst du allzeit frei und zu deiner Ehre du ragst<sup>7</sup> vor allen was wir verehren dir als<sup>7</sup> Lob und Anbethung. Du allein bist der wahrhaft Seelige du das Lesen<sup>7</sup> aller Gesetze, das Bild aller Weisheit der ganzen Welt gegenwärtig trägst du alle Dinge.“

<sup>4</sup> So Forster; heute übersetzen wir: „Wohl ist das zu begrüßen, doch legen wir keinen Wert darauf. Es heißt ja: die Bäume . . .“

<sup>5</sup> F.: vor „Er“ vielleicht ein Komma, aber kein Punkt; unterstrichen bis „Größerer“; „begreift“ fehlt; kein Punkt vor „von“; kein Punkt vor „O“, womit Bl. 35 r beginnt.

<sup>6</sup> Th. L. (orthographische Abweichungen ungerechnet): „dreifache“ statt „andere“, „Gott, du“

<sup>7</sup> Th. L. (orthographische Abweichungen ungerechnet): „warst vor allem was wir verehren“, „sei alles“ statt „als“, „Wesen“ statt „Lesen“.

Thayers Vorlage hatte vor dem Satz: „sein Geist“ das Wort „Brahma“, nach „wahrhaft Seelige“ das Wort „Bhagavan“, eine Sanskrit-Bezeichnung der Gottheit; auf „alle Dinge“ folgten die durchstrichenen Worte: „Sonne, Aether, Brahma“. Beethoven hat also, als er das Vorstehende niederschrieb, unter indischer Einwirkung gestanden. Es ist zweifelhaft, ob man mehr sagen darf. Wären jene Worte nicht da (bei F. fehlen sie), so würde man — mit Ausnahme etwa des (ebenfalls bei F. unbelaubigten) dreifachen Seins, das an die im Sanskrit häufige, aus Vergangenheit, Zukunft und Gegenwart gebildete Trias erinnert, aber natürlich auch anderswo vorkommt — nichts Indisches in diesen Sätzen finden. Sie stehen mit dem, was ihnen unmittelbar vorausgeht, in engem Zusammenhang. Das sind Jambenzeilen, in denen die Allmacht der Gottheit und das seelische Vermögen eines führenden Mannes die leitenden Gedanken sind. Sie stammen nach Leitzmanns bereits genannter neuerer Ausgabe an Zacharias Werners Schauspiel „Die Söhne des Tals“ 1, 4, 2. Hier stehe eine Auswahl aus F. 34<sup>v</sup><sup>8</sup>:

*Sie strebt<sup>9</sup>, des Menschen räthselhafte<sup>9</sup> Kühnheit,  
Ihr gleich zu sein, und wirft<sup>9</sup> ihn in sein Nichts.*  
... .

*Doch er erholt<sup>9</sup> sich bald, gereinigt geht er  
Aus dem Verhängnis auf, und dadurch kündigt  
Der heilige Wille seine Allmacht an.*  
... .

*Du bist das Ebenbild des Ewigen.  
Wenn ihm die Menschen fluchen, lächelt er —  
Und schafft um ihre Hütten Paradiese.*  
... .

*Der Mann, der Einzelne  
Kann öfters mehr als im Verein mit Tausend.  
Denn schwer zu lenken sind der Menschen Willen  
Und selten siegt der bessere Verstand.*

Hieran schließen sich die obigen, zu Nr. 74 gehörigen Sätze.

Vielleicht war in der Urschrift das Weitere als „Hymne“ bezeichnet und hat Thayer seine gedruckten Verszeilen auf Grund dieser Angabe zu gestalten versucht. Bei F. fehlt das Wort. Auf „begeistern“ folgt dort, wie gesagt, abgesetzt Nr. 75. Die „Hymne“ lautet:

*„Geist der Geister die durch jeden Raum durch die endlose Zeit dich<sup>10</sup> verbreitend<sup>11</sup> über die Gedanken<sup>10</sup> des emporkämpfenden Gedankens erhaben, dem Aufruhr befehlst du zur schönen Ordnung zu werden. Ehe Himmel waren warst du. Ehe Sphären<sup>11</sup> unter und über uns rollten, ehe die Erde im himmlischen Aether schwamm warst du allein bis durch deine*

<sup>8</sup> Auf die buchstäblich getreue Wiedergabe nach F. ist hier verzichtet.

<sup>9</sup> L.: „straft des M.“; F.: „strebt? strahlt? des M.“ (so, mit den Fragezeichen); F.: „-hafte“: „wie oft“ statt „wirft“; „erhohlt“; L.: „erhebt“

<sup>10</sup> L.: „sich“, fehlt bei Th.; Th., L.: „über alle Schranken“ statt „über die Gedanken“, „Himmel (Welten)“, „deine geheime Liebe“, „zum Werden sprang“, L.: „entrückt“.

<sup>11</sup> F.: Punkt nach „verbreitend“? „Spähren“, „weist“ (so?).

Liebe<sup>10</sup> das was nicht war zum Werke<sup>10</sup>sprang und dankvoll Lob dir sang! Was trieb dich an zu äußern deine Macht? Güte ohne Grenzen! Welch glänzend Licht lenkte deine Kraft? Weisheit ohne Maaß! Was zeigte<sup>12</sup> sie zuerst? O! leite meinen Geist o hebe ihn aus dieser schweren Tiefe durch deine Kraft entzückt<sup>10</sup> damit er furchtlos streb' aufwärts in feurigem Schwunge. Denn du, du weißt<sup>11</sup> allein, du kannst allein begeistern.“

„Wo sich das Original der Hymne findet“, sagt Thayer, „ist noch unerforscht“, aber er wagt den Vergleich mit englischen Verszeilen, die vor Colebrooke aus dem Sanskrit übersetzt seien. In ihnen erkennt man leicht das berühmte Welterschöpfungslied *Rigveda*, 10, 129. Aber Thayer irrt, wenn er Colebrooke als Urheber angibt. Zeitlich wäre das zwar möglich, da dieser Pionier der Indienforschung 1814 aus Calcutta nach England zurückkehrte; ja schon aus dem Jahre 1805 besitzen wir in der Tat aus seiner Feder eine Übertragung, sie steht jedoch in Prosa (*Miscellaneous Essays*, Madras 1871, I, 33 f.). Die Verse, die wir hier sofort folgen lassen, sind in Max Müllers *History of Ancient Sanskrit Literature* zu finden (2nd ed. revised, London 1860, S. 564). Ihr Verfasser bleibt uns unbekannt, da Müller den Namen seines Freundes, mit dessen Jamben er sein Werk schmückte, nicht angegeben hat. Colebrooke, der bis 1837 lebte, war es jedenfalls nicht. Thayer benutzte in seinem zuerst 1866 erschienenen Buch also eine Dichtung seiner eigenen Zeit, nicht derjenigen Beethovens. Und doch trifft sein Hinweis im Grunde das Richtige.

*Nor Aught nor Nought existed; yon bright sky  
Was not, nor heaven's loved works outstretched above.  
What covered all? what sheltered? what concealed?  
What it the waters' fathomless abyss?  
There was no death, — yet there was nought immortal,  
There was no confine between day and night.  
The only One breathed breathless by itself,  
Other than It there nothing since has been,  
Darkness there was and all at first was veiled  
In gloom profound, an ocean without light:  
. . . . .  
Then first came Love upon it.*

Soweit Thayer<sup>13</sup>. Man sieht leicht, wie übertrieben es ist, wenn er sagt, Beethovens und (angeblich) Colebrookes Text unterschieden sich nicht stärker als eine französische und deutsche Übersetzung aus Shakespeare oder als zwei Übertragungen derselben Komödie von Aristophanes. Die Verschiedenheit ist vielmehr sehr groß. Aber es soll auch die schlichte Identität der beiden Stücke hier so wenig behauptet werden, wie es durch Thayer geschehen ist. Soviel lehrt der Vergleich gewiß, daß Beethoven eine Wiedergabe des altindischen Hymnus gekannt hat. Ihr Durchgang durch seinen Geist hat jenen Niederschlag erzeugt. Die Fragestellung weist noch auf das Original zurück, aber Beethovens Denkart gemäß sind Sicherheit und Bitte an die Stelle von Zweifel und Skepsis getreten und die der Anbetung zugängliche Gottheit an die Stelle des unbekanntes, unpersönlichen Einen beim vedischen Dichter.

<sup>12</sup> L.: „zeugte“.

<sup>13</sup> Bei Max Müller einige unwesentliche Abweichungen.

Das wiederholte Aufwärts aus der Tiefe, an die der Urtext nur zu Beginn gedenkt, entspricht dem „*feurigen Schwunge*“ in Beethovens eigener Natur.

An diesem Punkte unserer Wanderung wenden wir uns zu Nr. 77 (F. 35<sup>v</sup>). Sie lautet:

„Gehüllt in<sup>14</sup> Schatten ewiger Einsamkeit, ein<sup>14</sup> undurchdringliches Dunkel des Dickigts, undurchdringlich, unzugänglich unermesslich gestaltet<sup>15</sup> ausgebreitet. Ehe Geister waren, eingehaucht war nur sein Geist. Wie sterbliche Augen (um endliches zu vergleichen mit unendlichem)<sup>16</sup> in lichte Spiegel schauen.“

Hier stehen wir zunächst vor der Frage nach dem Zusammenhang dieser Sätze: vor dem abschließenden Vergleich klafft augenscheinlich eine Gedankenlücke. Aber sind wir nicht schon in Nr. 75 inne geworden, daß es sich um zwei verschiedene Stücke handelt? Da darf man vielleicht vermuten, daß mit den Worten „*wie sterbliche Augen . . . in lichte Spiegel schauen*“ etwas Neues anhebt, das entweder weiter aufgezeichnet werden sollte oder mit dessen Reiz als eines bloßen Bildes Beethoven sich begnügte. Der Indologe sieht sich an die *Katha-Upanischad* erinnert (6, 5), die — so lautet die gegenwärtige Deutung — im Wege fortschreitender Vergleiche ausführt, daß das All-Eine in der Menschenwelt wie in einem Spiegel, also zweidimensional, im erkenntnishaften Jenseits aber „*gleichsam ringsum*“, das heißt in ganzer plastischer Fülle erschaut werde. Doch mehr als ein Anklang soll hier nicht festgestellt sein. Die Parenthese hat keinen indischen Charakter.

Übrig ist der Hauptteil von Nr. 77. Auch hier kann nur eine Vermutung vorgetragen werden. Nämlich die, daß er gleichfalls, wie die sogenannte *Humine* in Nr. 74, auf *Rigveda* 10, 129 zurückgeht. Von diesem Lied besitzen wir u. a. Geldners schöne Übersetzung (*Zur Kosmogonie des Rigveda*, Marburg 1908, S. 14 f.), an deren Hexametern Beethoven, der Schiller-Verehrer, seine Freude gehabt hätte. In ihr, die sich an Geldners philologische Wiedergabe aufs geschickteste anschließt, heißt es:

„Weder regierte der Tod, noch gab es Unsterblichkeit damals.  
Und es fehlte das scheidende Zeichen von Tagen und Nächten.  
E i n s nur atmete ohne zu hauchen aus eigenem Antrieb,  
Und kein anderes zweites war außer diesem vorhanden.  
Dunkelheit war im Beginne in Dunkelheit gänzlich versunken.“

Hier finden wir die Finsternis und den Atem in Verbindung mit dem einzig Seienden wie in Beethovens Fragment. (Der Gleichklang im Worte „hauchen“ ist natürlich nur zufällig.)

Nach Thayer hat die Fischhoffsche Kompilation „*einige wichtige Worte*“ (die er doch nicht der Wiedergabe für wert hält) übergangen — in Ermangelung des Originals wissen wir leider nicht, welche. Andererseits habe in ihr der Hymnus von „*durch deine Kraft*“ ab eine Erweiterung erfahren. In der Tat enthält das *Veda*-Lied mit seinem vielzitierten Ausklang: „*Von wannen die Schöpfung ihre Entwicklung genommen . . .*“

*Der sie als schirmendes Auge vom obersten Himmel beschauet,  
Der nur weiß es gewiß! Und wenn er selbst es nicht wüßte?“*

<sup>14</sup> Th.: „gebückt im“; „in“.

<sup>15</sup> Th. L.: „gestaltlos“.

<sup>16</sup> F.: Komma statt Schlußklammer.

keine Bezugnahme des fromm-skeptischen Sängers auf sich selbst. In jenem Anhang, den wir besser schon mit der Bitte „o leite meinen Geist“ beginnen lassen, spricht wieder Beethoven allein. Der Ichbezug des Künstlers neben seinem Staunen vor dem Erhabenen und der demütigen Hingabe an dessen Größe tritt uns hier wie in den vorigen Fragmenten entgegen. Die unmittelbar und mittelbar aus indischem Geist stammenden Sätze, in denen die Ehrfurcht vor dem Göttlichen und vor dem Sittlichen Beethovens die Hand führte, sie werden uns von bloßen Aufzeichnungen zu Selbstzeugnissen.

## *Der Geschmackswandel auf der Opernbühne, am Alkestis-Stoff dargestellt*

VON ANNA AMALIE ABERT, KIEL

Die Oper ist wohl die umstrittenste Gattung der Musikgeschichte. Da sie gleichsam zur Hälfte der Literaturgeschichte angehört, wird sie vielfach als Zwitterwesen angesehen, dem der reine Musikwissenschaftler ebenso aus dem Wege geht wie der reine Literarhistoriker. Oder man betrachtet sie n u r als musikalisches bzw. — bei bedeutenden Operndichtern — n u r als literarisches Kunstwerk, was wiederum ihrem Wesen nicht gerecht wird: denn dieses ihr Wesen ist dramatisch und musikalisch zugleich, und ihre ganze Entwicklung von ihren Anfängen hin in die jüngste Gegenwart hinein besteht in einer fortwährenden Auseinandersetzung zwischen diesen ihren beiden Seelen, wobei immer abwechselnd bald die eine, bald die andere die Oberhand gewinnt. Im Einzelnen wird diese Auseinandersetzung bestimmt durch die jeweiligen geistigen und gesellschaftlichen Strömungen der Zeit, wie denn die Oper überhaupt, mehr als jede andere Gattung, den Geist der Zeit widerspiegelt.

Konstant bleibt jedoch durch den Wandel der Zeiten hindurch das Streben nach einer Wiedergabe des Außergewöhnlichen im weitesten Sinne, sei es daß die Handlung unter Göttern und Heroen, unter Sagen- und Märchengestalten, unter Königen und Prinzen oder in fernen Ländern und Zeiten spielt, oder daß sie Geschehnisse des täglichen Lebens wiedergibt, die im Guten oder Bösen außergewöhnlich sind und die eben darum vielfach wiederum zu allgemein gültiger symbolischer Bedeutung erhoben werden<sup>1</sup>. Dieses ungeschriebene Gesetz des in Musik gehüllten Dramas hat seine Naturgegebenheit allen noch so ehrlich gemeinten veristischen Ansätzen zum Trotz bis in die neueste Zeit hinein immer wieder bewiesen. So ist es denn kein Wunder, daß sich sogar bestimmte Stoffe, die die Dichter und Komponisten immer aufs Neue zur Bearbeitung gereizt haben, wie rote Fäden durch die gesamte Operngeschichte ziehen. Gerade die drei ältesten Opernstoffe

<sup>1</sup> Vgl. dazu die beiden Operngattungen, die E. T. A. Hoffmann in seinem Dialog „Der Dichter und der Komponist“ allein gelten läßt: die „romantische“ und die opera buffa, an welcher letzterer er eben das „Hineinschreiten des Abenteuerlichen in das gewöhnliche Leben“ als ausschlaggebend hervorhebt. Vgl. ferner z. B. Verdis Wunsch nach „neuen, großen, abwechslungsreichen, kühnen Stoffen, kühn bis zum äußersten“ und Busonis Forderung: „Es sollte die Oper des Übernatürlichen oder des Unnatürlichen [= Abenteuerlichen], als der allein ihr natürlich zufallenden Region der Erscheinungen und der Empfindungen, sich bemächtigen und dergestalt eine Scheinwelt schaffen, die das Leben entweder in einen Zauberspiegel oder einen Lachspiegel reflektiert; die bewußt das geben will, was in dem wirklichen Leben nicht zu finden ist. Der Zauberspiegel für die ernste Oper, der Lachspiegel für die heitere.“ („Von der Zukunft der Oper“ in „Von der Einheit der Musik“, Berlin 1922.)