

Ludwig van Beethoven „Christus am Oelberge“ op. 85.
Studien zur Entstehungs- und Überlieferungsgeschichte

Inaugural-Dissertation
zur Erlangung der Doktorwürde der
Philosophischen Fakultät I
der
Julius-Maximilians-Universität zu Würzburg

Vorgelegt von
Anja Mühlenweg
aus München

München

2004

Erstgutachter: Professor Dr. Ulrich Konrad

Zweitgutachter: Professor Dr. Bernhard Janz

Tag des Kolloquiums: 31.01.2005

DANKSAGUNG

Ohne die Unterstützung, Anregung und Mithilfe vieler Kolleginnen und Kollegen sowie Freundinnen und Freunde wäre diese Dissertation nicht zustande gekommen.

Sehr herzlich danke ich meinem Doktorvater, Herrn Professor Dr. Ulrich Konrad, der meine Arbeit mit zahlreichen Anregungen, und vor allem mit Verständnis und Geduld für meine Situation, begleitet hat.

Dank schulde ich auch Herrn Professor Dr. Martin Just, der mir das spannende Feld der Quellenforschung nahe brachte und lange nach meiner Magisterprüfung nun auch am Abschluss dieses Promotionsverfahrens beteiligt war. Darüber hinaus möchte ich Herrn Professor Dr. Bernhard Janz danken, der freundlicherweise das Zweitgutachten erstellte.

Diese Arbeit wäre ohne meine fast zehnjährige Mitarbeit im G. Henle Verlag, München, nicht möglich gewesen. Das stetige Lernen und der unkomplizierte Erfahrungsaustausch mit den Kolleginnen und Kollegen im Lektorat haben es mir möglich gemacht, eine so umfangreiche und eigenwillige Partitur neu herauszugeben. Das Verständnis meiner beiden Vorgesetzten, Herrn Dr. Martin Bente sowie Herrn Dr. Wolf-Dieter Seiffert, ließ es möglich werden, parallel zu meiner Tätigkeit im Verlag diese Arbeit zu schreiben.

Den Mitarbeitern des Beethoven-Archivs in Bonn sei gedankt. Besonders Dr. Ernst Hertrich und Dr. Sieghard Brandenburg, die mir durch ihr umfangreiches Wissen und ihre jahrelange Erfahrung mit Beethoven viele wichtige Hinweise gaben und stets zu Gesprächen bereit waren.

Ein Dank in freundschaftlicher Verbundenheit geht an Dr. Armin Koch, der diese Arbeit durch einen regen Gedankenaustausch und durch Korrekturlesungen unterstützt hat. Auch Julia Ronge, M. A., gilt ein Dank für viele Fragen, die ich ihr stellen durfte.

Vielen weiteren Personen, die nicht namentlich genannt werden, haben mich bei meiner Forschungsarbeit immer wieder unterstützt und weitergebracht. Ihnen allen sei auch ein herzlicher Dank ausgesprochen.

Allen Institutionen, Bibliotheken und Forschungseinrichtungen, die es möglich gemacht haben Quellen, Mikrofilme oder Kopien einzusehen, sei gedankt:
 Staatsbibliothek zu Berlin – Preußischer Kulturbesitz, Musikabteilung mit Mendelssohn-Archiv (Dr. Helmut Hell, Clemens Brenneis) • Hochschule der Künste, Berlin (Dr. Wolfgang Rathert) • Fürstlich Fürstenbergische Hofbibliothek, Donaueschingen (Gisela Holzhüter) • Goethe-Museum, Anton-und-Katharina-Kippenberg-Stiftung, Düsseldorf (Regine Zeller) • Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main (Dr. Ann Barbara Kersting-Meuleman) • Universitätsbibliothek „Bibliotheca Albertina“, Leipzig (L. Künstling) • Musikbibliothek Leipzig mit ihren Mitarbeitern • The British Library, London, Music Collections (Chris Banks) • Bibliothek der Hansestadt Lübeck (Arndt Schnoor) • Abtei Michaelbeuern (Pater Berthold Egelseder OSB) • Bayerische Staatsbibliothek, München, Musiklesesaal mit seinen Mitarbeitern • Hohenlohe-Zentralarchiv, Neuenstein (Dr. Schiffer) • Bodleian Library, Oxford (Peter Ward Jones) • Staatliche Bibliothek, Regensburg • The Ira F. Brilliant Center for Beethoven Studies, San José (Patricia Elliott Stroh) • Landesbibliothek Mecklenburg-Vorpommern, Schwerin, Musikaliensammlung (Raimund Jedeck) • Library of Congress Washington, Music Division (William C. Parsons) • Stiftung Weimarer Klassik, Goethe- und Schiller-Archiv (Karin Küntzel) • Wiener Beethoven-Gesellschaft (Ing. Walter Brauneis) • Österreichische Nationalbibliothek, Wien, Musiksammlung (Dr. Joseph Gmeiner) • Gesellschaft der Musikfreunde in Wien (Prof. Dr. Otto Biba) • Österreichisches Theatermuseum, Wien, (Othmar Barnert).

Meinen Eltern danke ich für alles, was sie möglich gemacht haben.

Von ganzem Herzen möchte ich meinem Mann danken, der mich in den letzten drei Jahren von sehr vielen Pflichten unseres Familienalltags entbunden hat. Er war es, der mir den nötigen Freiraum zum Arbeiten ermöglicht hat und dem weit mehr als ein Dank gebührt.

München, im März 2005

Anja Mühlenweg

Band 1

Abkürzungen.....	3
Anmerkungen zur Zitierweise.....	4
1. Einleitung.....	5
2. Voraussetzungen.....	12
2.1. Das kompositorische Umfeld des Jahres 1803	14
2.2. Beethoven und das Theater an der Wien: die Uraufführung	19
2.3. Franz Xaver Huber.....	24
3. Das Libretto	27
3.1. Textvarianten: die Überlieferung der Abweichungen.....	31
3.1.1. Das handschriftliche Textbuch: Quelle TB.....	33
3.1.2. Texteingriffe durch Friedrich Rochlitz und andere	38
3.1.3. Die Neutextierung von Christian Schreiber	43
3.2. Zusätze im Libretto: die szenischen Bemerkungen	55
3.3. Zwischenstand.....	60
4. Die musikalischen Quellen	62
4.1. Handschriften.....	68
4.1.1. Quelle A – das Teilautograph	68
Revisionen in Quelle A.....	74
4.1.2. Quelle B – überprüfte und überarbeitete Abschrift.....	79
Revisionen in Quelle B	85
Posaunen	87
4.1.3. Skizzen.....	89
Skizzen zur ersten Fassung	91
Skizzen zur revidierten Fassung	95
4.2. Die Originalausgabe.....	98
4.3. Fehlende Quellen	107
4.4. Zwischenstand.....	109
5. Erfolg und Kritik.....	112
6. Schluss	125

7.	Anhänge.....	127
7.1.	Anhang 1: Textsynopse.....	127
7.2.	Anhang 2: Aufführungstabelle.....	138
7.3.	Anhang 3: Materialien	154
8.	Primärquellen.....	200
8.1.	Handschriften.....	200
8.1.1.	Skizzen.....	200
8.1.2.	Partituren.....	200
8.1.3.	Stimmen	200
8.1.4.	Textbuch	201
8.2.	Drucke.....	201
8.2.1.	Partituren.....	201
8.2.2.	Klavierauszüge.....	203
8.2.3.	Stimmen	205
8.2.4.	Textbücher	206
8.3.	Briefe und Konversationshefte	212
8.4.	Faksimilia.....	213
8.5.	Ausgaben anderer Texte	213
8.6.	Zeitungen und Zeitschriften.....	214
9.	Sekundärquellen.....	216
9.1.	Kataloge und Lexika.....	216
9.2.	Sonstige zitierte Forschungsliteratur.....	218

Band 2

ABKÜRZUNGEN

Anm.	Anmerkung
Bd., Bde.	Band, Bände
Bl., Bll.	Blatt, Blätter
f., ff.	folgende, fortfolgende
fol.	folio
Hrsg., hrsg.	Herausgeber/in, herausgegeben
Nr., Nrn.	Nummer, Nummern
PN, VN	Plattenummer, Verlagsnummer
o. J.	ohne Jahr
r	recto
S.	Seite
T.	Takt
v	verso
vgl.	vergleiche
WoO	Werk ohne Opuszahl

ANMERKUNGEN ZUR ZITIERWEISE

Die Nennung von Bibliotheken folgt dem aktuellen Sigelverzeichnis von *RISM*. Titel von Kompositionen werden kursiv wiedergegeben, musikalische Gattungen jedoch gerade. Zitate sowie unselbstständige Quellen sind in doppelten Anführungszeichen wiedergegeben, atypischer Sprachgebrauch in einfachen Anführungszeichen. Von der Autorin ergänzte Texte oder Zeichen sind durch eckige Klammern [] gekennzeichnet. Bei der Angabe z. B. von Titelblättern benutzter Quellen bezeichnet der Querstrich / einen Zeilenwechsel.

1. EINLEITUNG

Ludwig van Beethoven konzipierte sein Oratorium *Christus am Oelberge* op. 85 Anfang des Jahres 1803 in Wien. In den ersten Monaten des Jahres arbeitete er die Partitur aus, die zur Uraufführung am 5. April 1803 in einer ersten Fassung vorlag. Im Laufe des nächsten Jahres revidierte er das Werk in mehreren Schritten. Die revidierte Fassung wurde dann 1811 vom Verlag Breitkopf & Härtel in Leipzig veröffentlicht.¹ *Christus am Oelberge* blieb das erste und einzige Oratorium im Œuvre Beethovens. Das Werk entstand zu der Zeit, in der Joseph Haydn seine beiden großen Oratorien *Die Jahreszeiten* und *Die Schöpfung* der Öffentlichkeit präsentierte. Beide Kompositionen Haydns erreichten seit ihren ersten Aufführungen ein breites Publikum und errangen großen Ruhm. Im Gegensatz zu Beethovens Oratorium hat ihre Bedeutung bis heute angehalten. Jedoch war *Christus am Oelberge* bis zum Tod Beethovens im Jahr 1827 und noch zwei bis drei Jahrzehnte später regelmäßiger Bestandteil des Konzertlebens im deutschsprachigen und auch europäischen Raum. Es nimmt „einen halben Abend ein [...], oder nur eine Stunde 9 Minuten“, wie Beethoven selbst berichtete² und füllte somit meist eine Hälfte eines Konzerts; als einzelnes Werk wurde *Christus am Oelberge* überwiegend bei Aufführungen in Kirchen zu Gehör gebracht. Erst im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts begann die Popularität nachzulassen, bis es – so darf man vor allem heute sagen – in Vergessenheit geriet.

„Ist doch neben ihnen [den beiden genannten Werken Joseph Haydns] und vielleicht noch den *Sieben Worten* kaum eines der in Wien entstandenen oder aufgeführten Oratorien, geistlichen Bühnen-Dramen oder biblischen Opern heute noch bekannt, geschweige denn in das Repertoire eingegangen. Selbst Beethovens *Christus am Ölberg* nicht,

¹ *Christus am Oelberge* erschien als erstes größer besetztes Werk Beethovens in Partitur (und als Klavierauszug). Auch die *Missa solennis* op. 123 erschien in diesen beiden Formen. Siehe auch: LOOS, *Klavierübertragung* (1983).

² BGA 828, 24.09.1815.

das stets mehr aus Pietät gegenüber Beethoven aufgeführt wurde als aus eigentlicher Vorliebe für dieses, sein einziges Oratorium.“³

Wie hier schon angedeutet, hat selbst der Name Beethoven diesem Werk im heutigen Konzertleben sowie in der Forschung nicht viel Platz eingeräumt. Die umfangreiche Literatur über den aus Bonn stammenden ‚Wiener‘ Komponisten befasst sich vor allem mit den instrumentalen Gattungen: Klaviersonate, Symphonie und Kammermusik (hierbei überwiegend mit den Streichquartetten). Doch auch einzelne Werke vokaler Gattungen waren und sind immer wieder Gegenstand der Wissenschaft: so die *Missa solemnis* op. 123 und Beethovens einzige Oper *Fidelio* op. 72.

Hinsichtlich der Entstehungsgeschichte sowie der Datierung des Kompositionsbeginns herrschten lange Zeit einige Missverständnisse, die ihren Ursprung sicherlich auch in der frühen Biographik haben. In der ersten veröffentlichten Biographie von Franz Gerhard Wegeler und Ferdinand Ries⁴ wird das Oratorium durch einen Bericht von Ries beleuchtet, der in der Zeit der Uraufführung wohl täglich bei Beethoven war und dessen letzte Arbeiten am Oratorium verfolgen konnte.⁵ Diesen Zeitraum, und somit auch die Entstehung des Werks, datiert Ries irrtümlich in das Jahr 1800. In der ersten Auflage seiner Biographie berichtet Anton Schindler,⁶ wo Beethoven sein Oratorium (und wohl auch den *Fidelio*) komponiert habe. Er datiert den Kompositionsbeginn (wie auch Ries) fälschlich in das Jahr 1800. Schindlers malerische Ausdeutung von Beethovens Kompositionsarbeit sei zitiert, da sie einen Einblick in die zur Verehrung neigende Darstellung des Biographen gibt, der den Komponisten wohl erst in den 1820er Jahren kennen lernte:

³ BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 21.

⁴ Siehe WEGELER/RIES, *Beethoven* (1838). Diese „Biographischen Notizen“ geben eher Ausschnitte aus Beethovens Leben, Anekdotenhaftes und Dokumente wieder (die vor allem von Ries überliefert wurden), als dass es sich hier um eine stringente Biographie handelt. Der Ausgabe von 1838 wurde später von Wegeler ein Nachtrag hinzugefügt, der dann zusammen mit Ergänzungen und Erläuterungen von Alfred Chr. Kalischer im Jahr 1906 in einem Neudruck veröffentlicht wurde.

⁵ Vgl. WEGELER/RIES, *Beethoven* (1838), S. 76 f. Dieser Bericht wird im Kapitel: Beethoven und das Theater an der Wien: die Uraufführung, S. 19 ff. zitiert und kommentiert.

⁶ Siehe SCHINDLER, *Beethoven* (1840).

„Er schrieb dieses Werk während seines Sommeraufenthaltes in Hetzendorf, einem dicht an dem Garten des kaiserlichen Lustschlosses Schönbrunn anstossenden freundlichen Dorfe, wo er überhaupt mehrere Sommer seines Lebens in voller Abgeschlossenheit zubrachte. Auch 1805 wohnte er dort und schrieb seinen ‚Fidelio‘. Eine Particularität, die sich an beide diese grosse Werke knüpft, und der sich Beethoven nach langen Jahren noch lebhaft erinnerte, war die, dass er jene beiden Werke im Dickigt des Waldes im Schönbrunner-Hofgarten auf der Anhöhe, zwischen zwei Eichenstämmen sitzend, die sich ungefähr zwei Fuss von der Erde vom Hauptstamme trennten, componirte. Diese ihm merkwürdig gebliebene Eiche in der Parthie zur linken Seite des Glorietts fand ich mit Beethoven noch 1823, und sie erweckte in ihm interessante Erinnerungen aus jener Zeit.“⁷

In der völlig überarbeiteten (dritten) Auflage seiner Biographie, die zwanzig Jahre später erschien, sind die Angaben zu *Christus am Oelberge* durchaus verändert. „Entwürfe“ zum Oratorium datiert Schindler in das Jahr 1801 und die oben zitierte Situation des in der Natur komponierenden Künstlers wird weitaus kürzer und weniger romantisch dargestellt.⁸

Alexander Wheelock Thayer schildert die Ereignisse um das Oratorium im Kontext des Jahres 1801 in seiner mehrbändigen Biographie:⁹

„Es war damals [1801] in Wien eine sehr fruchtbare Zeit für kürzere geistliche Kantaten. [...] Beethoven, der immer bereit war, auch mit dem größten Talente wenigstens in einem Werke zu konkurrieren, und der den Wunsch hegte, in seinem nächsten Konzerte ein neues großes Vokalwerk von seiner eigenen Komposition vorzuführen, entschloß sich, ein Werk dieser Gattung zu komponieren. Der gewählte Text war ‚Christus am Ölberg‘, und die Komposition desselben die große Arbeit des gegenwärtigen Sommers.“¹⁰

⁷ SCHINDLER, *Beethoven* (1840), S. 47.

⁸ Vgl. SCHINDLER, *Beethoven* (1860), Bd. 1, S. 90.

⁹ Um seine Biographie auf Deutsch erscheinen lassen zu können kooperierte Thayer mit Hermann Deiters, der bis zu Thayers Tod (1897) mit ihm gemeinsam an den ersten drei Bänden arbeitete. Bis zu seinem Tod (1907) arbeitete Deiters dann am vierten Band, der zusammen mit dem fünften von Hugo Riemann beendet wurde. Die endgültige Version dieser grundlegenden Biographie Beethovens war somit im Jahr 1917 vollendet; siehe TDR. Eine in englischer Sprache verfasste Überarbeitung von Thayers Werk wurde von Elliot Forbes vorgelegt, der die zu seiner Zeit aktuellen Forschungsergebnisse mit in die Darstellung aufnahm; siehe FORBES, *Thayer's Life of Beethoven* (1967).

¹⁰ TDR, Bd. 2, S. 243 f.

An späterer Stelle räumt Thayer jedoch ein, dass op. 85 (wie auch das Dritte Klavierkonzert op. 37) „den Komponisten in dem Winter 1802–3 beschäftigt“ haben könnte.¹¹

Die auf aktuellem Forschungsstand stehende Biographie von Maynard Solomon¹² datiert Beethovens Arbeit am Oratorium auf „a few weeks during March 1803“¹³ und beleuchtet aufgrund der geleisteten wissenschaftlichen Erkenntnisse der letzten Jahre auch die Situation Beethovens und seiner Komposition richtig.

Die Studien, die sich unmittelbar mit *Christus am Oelberge* beschäftigen, sind überschaubar. Ein erster Aufsatz Alan Tysons von 1970 gibt einen Überblick über Beethovens Oratorium, positioniert es in seinem Schaffen und reißt die Revisionsarbeit, die Veröffentlichungsgeschichte und die Kritik am Libretto an.¹⁴

Im selben Jahr veröffentlichte Tyson seinen Aufsatz „The 1803 version of Beethoven’s *Christus am Oelberge*“.¹⁵ Dieser Aufsatz ist als die zentrale Studie zu op. 85 zu bewerten. Tyson legt in ausführlicher Weise die zugänglichen Quellen dar und bringt sie in einen Zusammenhang. So war es ihm erstmals möglich, die Revisionsstadien am Werk herauszuarbeiten und zu datieren. Abhängigkeiten der Quellen werden unter Berücksichtigung der Skizzen gezeigt und in einem eigenen Teil geht Tyson auch auf das Libretto und seine Überlieferungsvarianten ein.

Erst 1986 wurde wieder ein Aufsatz zu *Christus am Oelberge* veröffentlicht. Sieghard Brandenburg widmet sich darin einzig dem Libretto und der in der Kopistenabschrift zu findenden Neutextierung, die mit roter Tinte eingetragen wurde.¹⁶ Brandenburg vergleicht das Libretto Franz Xaver Hubers mit dieser Neutextierung und gibt eine Interpretation.

¹¹ Vgl. TDR, Bd. 2, S. 348.

¹² Siehe SOLOMON, *Beethoven* (1977); erweitert als: SOLOMON, *Beethoven Essays* (1988); eine neue, zweite Auflage der Biographie ist 1998 erschienen: SOLOMON, *Beethoven* (1998).

¹³ SOLOMON, *Beethoven* (1998), S. 169.

¹⁴ Siehe TYSON, „Beethoven’s oratorio“ (1970).

¹⁵ Siehe TYSON, „The 1803 version“ (1970).

¹⁶ Vgl. BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986).

Drei weitere Aufsätze stellen einzelne Aspekte des Werkes in den Vordergrund. Eine Publikation befasst sich mit der englischen Übersetzung als *Engedi, or, David in the wilderness*.¹⁷ Theodore Albrecht stellte sich die Frage nach dem zeitlichen Rahmen von Beethovens Kompositionsarbeit am Oratorium¹⁸ und Barry Cooper entwickelte im Jahr 1995 Zusammenhänge zwischen op. 85 und der Situation um das *Heiligenstädter Testament*, welches ein knappes halbes Jahr vor *Christus am Oelberge* entstand.¹⁹

Die vorliegende Studie soll auf Grundlage der überlieferten Quellen die Entstehungsgeschichte von Beethovens Oratorium aufzeigen. Im ersten Band werden die Forschungsergebnisse zu den einzelnen Quellen dargelegt. Hierbei wird zunächst die textliche Grundlage, das Libretto, beleuchtet. Mehrfache Eingriffe und Zusätze, sowie eine komplette Neutextierung finden sich in der Kopistenabschrift, die lange Zeit nicht bekannt war.²⁰ Dem Verfasser der Neutextierung ist ein eigenes Kapitel gewidmet, da er in der Beethoven-Forschung zwar namentlich nicht ungeläufig, über sein Leben jedoch wenig bekannt ist. Da sich die Eingriffe in den Text ausschließlich in der Abschrift der Partitur finden, ist die Genese des Librettos von der der Komposition kaum zu trennen. So folgt im Anschluss an die Ausführungen zum Worttext die Darstellung der beiden überlieferten Partiturquellen (Kapitel: Die musikalischen Quellen). Zunächst werden die Handschriften beschrieben, um ihre teils eigenen und teils miteinander verketteten Überlieferungsformen und -wege darzustellen. Zu jeder dieser beiden Quellen wird dann die Situation um Beethovens Revisionsarbeit dargestellt, da sie voneinander abweichende Stadien überliefern. Nach der Darstellung dieser Gesamtsituation von *Christus am Oelberge* steht der chronologische Rückschritt zu Beethovens Skizzenarbeit. Zum Abschluss der Quellendiskussion werden die Originalausgabe und ihre Entstehungsgeschichte sowie die fehlenden Glieder in der Filiation näher betrachtet.

¹⁷ Siehe GERSON-KIWI, „Beethoven’s sacred drama“ (1970).

¹⁸ Siehe ALBRECHT, „The Fortnight Fallacy“ (1991).

¹⁹ Siehe COOPER, „Oratorio and Heiligenstädter Testament“ (1995).

²⁰ Das Beethoven-Werkverzeichnis von Kinsky und Halm verzeichnet diese Quelle nicht; siehe KH, S. 232 ff. Erst im Ergänzungsband wird diese Partiturabschrift genannt; siehe BBB, S. 330.

Im zweiten Band dieser Arbeit wird eine Neuausgabe der Partitur von *Christus am Oelberge* vorgelegt, deren Erarbeitung sich durch die Forschungsarbeit des ersten Bandes sehr bald als unumgänglich erwies. Der bislang zur Verfügung stehende Notentext (die auf der Originalausgabe basierende *Alte Gesamtausgabe*) kann heutigen wissenschaftlich-editorischen Ansprüchen nicht mehr genügen.²¹ Der Neuausgabe liegt als Hauptquelle die Abschrift der Partitur zu Grunde, die (wie oben schon dargestellt) lange Zeit nicht bekannt war und z. B. für die *Alte Gesamtausgabe* nicht zur Verfügung stand. Für *Christus am Oelberge* sind zwei Fassungen überliefert. Zum einen die erste Fassung, welche 1803 zumindest bei der Uraufführung zu hören war. Zum anderen die revidierte Fassung, die erst mit Veröffentlichung der Originalausgabe letztgültig vorlag und die (mit Einschränkungen) die Fassung ‚letzter Hand‘ darstellt. Diese Einschränkungen werden im Verlauf der vorliegenden Studie näher beleuchtet. Aus den überlieferten Quellen ist die erste Fassung des Oratoriums nicht komplett zu rekonstruieren. Die Abschnitte, für die es möglich ist, werden im Anschluss an die Partitur wiedergegeben. Darüber hinaus wird ein Lesartenverzeichnis zur Verfügung gestellt, welches spezielle Sachverhalte der Quellen darstellt und kommentiert, sowie Begründungen für die editorischen Entscheidungen liefert.

Da *Christus am Oelberge*, ganz entgegen unserer heutigen Sicht, zu Lebzeiten des Komponisten und noch einige Zeit danach ein bekanntes und auch in anderen Ländern gefragtes Oratorium war, wird in einem kurzen Kapitel über den Konzerterfolg des Werkes berichtet, der bis in die zweite Hälfte des 19. Jahrhunderts hinein anhielt. Aufgrund der monographisch-quellenorientierten Disposition dieser Arbeit werden in drei Anhängen Materialien zu Beethovens op. 85 dokumentiert. In Anhang 1 findet sich eine Synopse der verschiedenen Textstadien und -fassungen des Librettos. Dies erlaubt neben dem dokumentarischen Aspekt einen direkten Blick auf die Zusammenhänge von Texteingriffen und ihrer Überlieferung. Der zweite Anhang fasst – ebenfalls in tabellarischer Form – alle in Erfahrung gebrachten Aufführungen des Oratoriums im 19. Jahrhundert zusammen; allein die Zahl der Konzerte spricht hier für sich. Rein dokumentarischen Charakter hat der dritte Anhang, dessen Material-

²¹ AGA, Serie 19, Kirchenmusik, Nr. 205, Christus am Oelberge, Oratorium op. 85.

sammlung in direktem Bezug zum vorherigen steht. Chronologisch sortiert werden die Konzertberichte, Rezensionen und Konzertanzeigen wiedergegeben, da ihre Quellen nicht ohne Weiteres zugänglich sind und die auf Beethovens Komposition fokussierte Zusammenstellung allein in einer solchen Studie möglich ist. Die Materialsammlung zeigt viele Aspekte der damaligen Rezeption und Beurteilung von Konzerten.

2. VORAUSSETZUNGEN

Die Gattung Oratorium hat bis zum 18. Jahrhundert ihre einflussreichen Strömungen in Italien (vorherrschend katholische Tradition), in Deutschland (vorherrschend evangelische Tradition) sowie im anglikanischen England erlebt. Danach wurde – vor allem durch die französische Revolution und Napoleons Politik – das gesamte Europa auch kulturgeschichtlich stark verändert, so dass sich am Beginn des 19. Jahrhunderts eine neue Haltung und Tradition für die geistliche Musik an sich und somit auch für das Oratorium konstituieren musste.

Nach der ‚Ära‘ der Oratorien von Händel, dem immer wieder (jedoch vornehmlich im protestantischen Raum) als vorbildlich zitierten *Tod Jesu* in der Vertonung von Carl Heinrich Graun²² sowie den beiden großen Werken Joseph Haydns gelang es bis zu Felix Mendelssohn Bartholdy keinem Komponisten ein Oratorium von großer Wirkung zu komponieren. Vor allem durch die Säkularisation und die „sich bis zur Indifferenz abschwächende Unkirchlichkeit, die um 1810 ihren Gipfel erreichte“²³ ließ jegliches musikalisches Werk, das im Zusammenhang mit der Kirche gesehen wurde, uninteressant werden. Hieraus resultiert wohl auch, dass die Gattung Oratorium in der nach wie vor repräsentativen und einflussreichen Stadt Wien keine neuen Inspirationen erhielt. Wie Günter Massenkeil konstatiert, ist für das 19. Jahrhundert eher Berlin als Zentrum für eine ‚neue‘ oratorische Traditionspflege zu sehen.²⁴

²² Siehe hierzu: LÖLKES, *Ramlers ‚Der Tod Jesu‘* (1999).

²³ SCHERING, *Geschichte des Oratoriums* (1911), S. 390.

²⁴ Die 1791 erfolgte Gründung der Berliner Sing-Akademie durch Carl Friedrich Fasch hat hier sicherlich großen Einfluss genommen. Obwohl die Sing-Akademie in keiner Weise mit kirchlichen Institutionen verbunden war, wurden hier in immensem Umfang Konzerte mit Passionen, Kantaten und Oratorien gepflegt. Die sogenannte ‚Bach-Renaissance‘ wurde hier auch durch Felix Mendelssohn Bartholdys Aufführung der *Matthäus-Passion* angestoßen. Vgl. MASSENKEIL, *Oratorium und Passion* (1998/1999), Bd. 2, S. 111 ff.

Um den Kontext für Beethovens *Christus am Oelberge* genau darstellen zu können, wird hier die Situation in Wien um die Jahrhundertwende kurz umrissen. Eine allgemeine Oratorien-geschichte darzustellen und zu dokumentieren, wäre in dieser werk-monographischen Arbeit fehl am Platze. So wird versucht, die speziellen Momente, die auch auf Beethovens Komposition Einfluss genommen haben und haben könnten, darzustellen. Auf die umfassende Studie zum Wiener Oratorium am Beginn des 19. Jahrhunderts von Christine Blanken sei an dieser Stelle nachdrücklich hingewiesen.²⁵ In einem ausführlichen und stark quellenorientierten Teil beleuchtet sie die ‚oratorische‘ Situation in Wien, zeigt Unterschiede zwischen katholischen und protestantischen Kirchentraditionen auf, geht auf Passionsoratorien als Konzertmusik ein und widmet ein umfangreiches Kapitel den ‚Bühnen-Oratorien‘.²⁶ Auf Grundlage dieser gattungsspezifischen Erkenntnisse geht sie dann auf Franz Schuberts fragmentarische Komposition *Lazarus* ein.

Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts begann sich das Oratorium als musikalisches Kunstwerk, das um seiner selbst Willen Interesse hervorrief, aus dem rein kirchlichen Kontext zu lösen.²⁷ Immer öfter finden sich Aufführungen im Rahmen eines Konzerts, bis hin zu der Etablierung des Oratoriums als festem Bestandteil bestimmter Konzertreihen. Für Wien sind hier vor allem die ‚theaterfreien‘ Zeiten zu nennen, in denen auch Oratorien regelrecht für die Unterhaltung des Publikums sorgten:

²⁵ Siehe BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002).

²⁶ Vgl. BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S 65 ff. Als sogenanntes „Bühnen-Oratorium“ scheint Joseph Bartas *Die donnernde Legion* wohl am ehesten bekannt. Blanken gibt in tabellarischer Form die nachweisbaren Aufführungen solcher Werke in der Zeit von 1781 bis 1821 an; dabei zeigt sich ein erstaunlich breites Repertoire, das heute fast unbekannt ist.

²⁷ Wie Schering berichtet, wurde z. B. zu Christian Ehregott Weinligs (1743-1813) Oratorium *Christ am Grabe Jesu* aus dem Jahre 1788 bemerkt, es könne „sowohl in der Kirche wie im Konzert“ aufgeführt werden; vgl. SCHERING, *Geschichte des Oratoriums* (1911), S. 370, Anm. 1.

„Im Gegensatz zu protestantischen Regionen Deutschlands wurde das Oratorium in Wien eher als Lückenbüsser an Tagen betrachtet, zu denen keine Theatervorstellungen stattfinden durften.“²⁸

Neben der Verschiebung des Aufführungsortes spielt auch der – so würde man heute sagen – Veranstalter eine erhebliche Rolle. Für Wien sind hier vor allem die Tonkünstlersozietät, die Gesellschaft der Musikfreunde, die Konzertreihe „Concerts spirituels“, die „Augartenkonzerte“ sowie auch zyklische Konzertreihen privater Kreise zu nennen. Jede dieser Einrichtungen unterlag einer anderen Veranlassung und somit unterschieden sich die Konzertprogramme durchaus. In den „Concerts spirituels“ z. B. wurde überwiegend ‚vom Blatt‘ musiziert, was großbesetzten Chorwerken sicherlich mehrfach im Wege stand. *Christus am Oelberge* wurde jedoch 1821, 1828, 1832 und 1836 in dieser Konzertreihe aufgeführt. Die häufigsten Aufführungen in Wien sind jedoch unter der Obhut der Tonkünstlersozietät²⁹ sowie der Gesellschaft der Musikfreunde³⁰ zu verzeichnen.

2.1. Das kompositorische Umfeld des Jahres 1803

Während seiner frühen Jahre in Wien hatte Beethoven kaum finanzielle Sorgen, denn er erhielt in den Jahren 1800 bis 1806 ein Jahresgehalt von 600 Gulden durch den Fürsten Karl Lichnowsky ausgezahlt.³¹ Als Komponist etablierte er sich schnell; zum Beispiel mit dem Klaviertrio op. 1 (1795), den Streichquartetten op. 18 (1799/1800), den Klaviersonaten opp. 22–28 sowie dem 3. Klavierkonzert, „to achieve a master of the Viennese classical style within each of it’s major instrumental genres“.³² Nach-

²⁸ BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 23. Bei den genannten ‚theaterfreien‘ Zeiten handelte es sich um die Wochen der Passions- bzw. Adventszeit. Siehe hierzu auch die weiteren Ausführungen innerhalb des Kapitels Beethoven und das Theater an der Wien: die Uraufführung, S. 19 ff.

²⁹ Siehe: HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens* (1869) sowie POHL, *Denkschrift Tonkünstlersozietät* (1871).

³⁰ Siehe POHL, *Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* (1871).

³¹ Zu den Wiener Währungen und ihren Wertigkeiten in dieser Zeit siehe COOPER, *Compendium* (1991), S. 81–84 sowie BBB, S. LIV–LVII.

³² SOLOMON, *Beethoven* (1998), S. 140.

dem er die 2. Symphonie op. 36 im Jahr 1802 fertiggestellt hatte, reiste Beethoven Anfang Mai des Jahres nach Heiligenstadt, um den durch Magen-Darm-Erkrankungen erschöpften Körper sowie sein beginnendes Ohrenleiden zu kurieren. Nach einem Aufenthalt von rund sechs Monaten kam es im Zuge einer plötzlichen schweren Erkrankung zu einer Krisensituation, in der Beethoven am 6. und 10. Oktober 1802 das *Heiligenstädter Testament* verfasste, ein Dokument tiefster Verzweiflung, das als Brief „für meine Brüder Carl und [Leerstelle] Beethoven“ geschrieben wurde.³³ Beethoven thematisiert in diesem Dokument „nicht so sehr die Regelung seines Nachlasses, als vielmehr die Zurückweisung des Vorwurfs menschenfeindlichen Verhaltens“.³⁴

Zurück in Wien erlebte Beethoven eine sehr produktive Zeit. Nach der raschen Arbeit am Oratorium entstand im direkten Anschluss (ebenfalls in kurzer Zeit für ein derart ausgereiftes Werk) die *Kreuzersonate* op. 47, die Beethoven gemeinsam mit dem Geiger George Bridgetower am 24. Mai 1803 uraufführte. Zwischen Mai/Juni und Oktober des Jahres arbeitete Beethoven intensiv an der *Eroica* op. 55. Sie wurde Ende Mai/Anfang April 1804 im Palais Lobkowitz im privaten Kreis zum ersten Mal musiziert. In den beiden Jahren 1803 und 1804 entstanden darüber hinaus das *Tripelkonzert* op. 56, die beiden Klaviersonaten opp. 53 und 54 sowie die Klaviervariationen opp. 34 und 35. Mit Beginn der Arbeit an Emanuel Schikaneders Text zur Oper *Vestas Feuer* unternahm Beethoven erneut den Versuch eines Vokalwerkes; gegen Ende des Jahres 1803 legte Beethoven die Arbeit jedoch nieder. So schrieb Griesinger am 4. Januar 1804 an Härtel: „Beethoven hat kürzlich dem Schikaneder seine Oper zurückgegeben weil ihm der Text gar zu undankbar schien“.³⁵ Es entstand nur der Entwurf zur ersten Szene. Ein weiterer Grund zur Aufgabe des Projekts *Vestas Feuer* wird das für Beethoven weitaus interessantere Libretto zur Oper *Fidelio* gewesen sein, zu dem er im Winter 1803/1804 mit ersten Skizzen begann. Das Libretto von Jean Nicolas Bouilly, *Léonore ou l'amour conjugal*, übersetzte Joseph Sonn-

³³ D-Hs: ND VI 4281. Faksimileausgabe mit Übertragung: BEETHOVEN, *Heiligenstädter Testament* (1999).

³⁴ So Brandenburg im Vorwort zu BEETHOVEN, *Heiligenstädter Testament* (1999), S. 9.

³⁵ GRIESINGER, *Briefe* (1987), S. 219.

leithner³⁶; eine zweite Überarbeitung kürzte das Werk auf zwei Akte, Stephan von Breuning zeichnete hierfür verantwortlich.³⁷ Am 23. Mai 1814 wurde die Oper im Kärntnertor Theater in einer dritten Fassung zu Gehör gebracht. Diese Revision erfolgte wiederum auch im Libretto; diese Bearbeitung unternahm Friedrich Treitschke.

Zwischen der schwierigen Lebensphase, die im *Heiligenstädter Testament* gipfelte, und dem eben skizzierten produktiven kompositorischen Lebensabschnitt beschäftigte sich Beethoven mit dem Oratorium *Christus am Oelberge*, das er zur Uraufführung am 5. April 1803 in einer ersten Fassung fertig stellte. Das Oratorium basiert auf Themen, die sich auch im *Heiligenstädter Testament* finden lassen. So werden zwischen diesen beiden Werken immer wieder Verbindungslinien gesucht und gezogen.³⁸ Solomon beschreib die Situation wie folgt:

„The deep personal, musical, and ideological crisis that Beethoven underwent during these years seems to have momentarily brought his religious feelings to the surface. But with the subsidence of the crisis and the consolidation of his stylistic ‚New Path‘, the external manifestations of his religious impulse waned once again. In any event, religious music disappeared from Beethoven’s workshop for half a decade, despite the great popularity of *Christus am Oelberge*, which clearly called for, but never received, a sequel. Beethoven remained deeply involved in ‚Enlightened‘ projects on secular themes – the *Eroica* Symphony, *Fidelio*, and *Egmont* – and his search for faith remained centered upon the standard Enlightenment precepts of humanity, universal brotherhood, progress, morality, and reason.“³⁹

Der musikalische Kontext von Beethovens Oratorium ist ganz deutlich in seinem Unterricht bei Antonio Salieri zu finden.⁴⁰ Er studierte seit etwa 1798 bei diesem, um

³⁶ Die Uraufführung fand am 20.11.1805 statt.

³⁷ Diese Fassung wurde nur zweimal im Theater an der Wien aufgeführt: am 29.03.1806 sowie am 10.04.1806.

³⁸ Siehe auch: COOPER, „Oratorio and Heiligenstädter Testament“ (1995) sowie TYSON, „Beethoven’s Heroic Phase“ (1969).

³⁹ SOLOMON, „Quest for Faith“ (1978/81), S. 105.

⁴⁰ Im Dezember 1798 widmete Beethoven Antonio Salieri die Violinsonaten op. 12; 1799 komponierte Beethoven zehn Klavier-Variationen über ein Duett aus Salieris Oper *Falstaff*. Zum Unterricht

die Kunst der italienischen Opernkomposition zu erlernen.⁴¹ Neben dem Unterricht – der sich vor allem mit Deklamation und der Vertonung italienischer Texte beschäftigte – hatte er wohl auch die Möglichkeit, Salieri Kompositionen aus seiner Hand vorzulegen, um diese überprüfen zu lassen. Im Laufe des Jahres 1802 entstanden in diesem Zusammenhang Vokalwerke, die als Übungsstücke anzusehen sind und deren Textgrundlagen wahrscheinlich Vorschlägen Salieris folgten.⁴² Als erstes entstand die Soloarie *No, non turbarti* WoO 92a, zu der Beethoven die frühesten Notizen zwischen Ende 1801 und Februar 1802 in das Keßlersche Skizzenbuch eintrug.⁴³ Die gemeinsame Arbeit beider Komponisten zeigt sich darin, dass Salieri in Beethovens Autograph Korrekturen vornahm, die Beethoven später berücksichtigte.⁴⁴

Es folgte die Arbeit am Terzett *Tremate, empi, tremate* op. 116 für Sopran, Tenor und Bass. Dessen hauptsächliche Skizzierung erfolgte in den ersten Monaten des Jahres 1802. Die Skizzen finden sich – wie auch schon jene zur Soloarie WoO 92a – im Keßlerschen Skizzenbuch. Die Komposition wurde wohl am Beginn des Jahres 1803 fertiggestellt. Es ist anzunehmen, dass *Tremate, empi, tremate* in der Akademie vom 5. April 1803 zur Aufführung gelangen sollte, jedoch aufgrund der Konzertlänge spontan gestrichen wurde.⁴⁵ S. A. Steiner in Wien veröffentlichte das Terzett im Jahre 1826. Neben Soloarie und Terzett erarbeitete Beethoven auch ein Duett. Es handelt sich um *Ne' giorni tuoi felici* WoO 93, eine Komposition für Sopran, Tenor und Orchester. Hierzu finden sich Skizzen – wie auch die zu *Christus am Oelberge* – im Wielhorsky Skizzenbuch. Durch vorangehende Skizzen zu den opp. 33–35 und den folgenden zu op. 85 kann der Beginn dieser Komposition auf November 1802 eingegrenzt werden.⁴⁶ *Christus am Oelberge* steht diesen drei Vokalwerken nicht nur dadurch nah, dass er diese direkt vor der Arbeit am Oratorium komponierte; auch

bei Salieri siehe auch: BRAUNBEHRENS, *Salieri* (1992), NOTTEBOHM, *Beethovens Studien* (1873), S. 226 f. sowie KRAMER, „Beethoven and Graun“ (1973), S. 22 ff.

⁴¹ Vgl. SOLOMON, *Beethoven* (1998), S. 97.

⁴² Vgl. HERTTRICH, *Beethoven Werke* X, 3 (1995), Vorwort, S. XI.

⁴³ Vgl. BEETHOVEN, *Keßlersches Skizzenbuch* (1976/1978), Bd. 1, S. 13 f. sowie S. 31–32.

⁴⁴ Vgl. HERTTRICH, *Beethoven Werke* X, 3 (1995), Kritischer Bericht zu WoO 92a, S. 209 f.

⁴⁵ Vgl. HERTTRICH, *Beethoven Werke* X, 3 (1995), S. 218.

⁴⁶ Vgl. HERTTRICH, *Beethoven Werke* X, 3 (1995), S. 117 f.

stilistisch lassen sich Parallelen zu allen drei Kompositionen zeigen. Das Terzett *Tremate, empi, tremate* soll hier als Beispiel dieses Vergleichs dienen. Der Beginn des Terzetts aus *Christus am Oelberge* (Nr. 6) lässt sich der Eröffnung von op. 116 gegenüberstellen; beide Einleitungen sind nahezu identisch und stehen in derselben Tonart:⁴⁷

Notenbeispiel 1: Op. 116, *Tremate, empi, tremate* (T. 1–5)

Allegro
(Flauto 1mo)

Flauti
Clarineti in B
Fagotti
Corni in B
Trombe in B
Timpani in B/F
Violini
Viole
Soprano
Tenore
Basso
Violoncello e Basso

Tre - ma - te, em - pi, tre - ma - te, dell' i - re mie se - ve - re

⁴⁷ Für den Vergleich sei für *Christus am Oelberge* auf den Notentext innerhalb der Neuausgabe im zweiten Band dieser Arbeit verwiesen.

Schon an diesem kleinen Beispiel lässt sich zeigen, dass Beethoven von Beginn an das Oratorium auch in der italienischen Tradition verankert sah und er die Nähe zur Konzert- bzw. Opernarie nicht als störend empfunden haben kann.⁴⁸

2.2. Beethoven und das Theater an der Wien: die Uraufführung

Der Kontext, in dem das Oratorium entstand und in welchem es zu seiner ersten Aufführung kam, charakterisiert dieses Werk mehr als ein Konzertstück denn als Kirchenkomposition. Die Uraufführung innerhalb einer Akademie im Theater an der Wien spricht zudem für sich.

Im Juni 1801 übersiedelte Emanuel Schikaneder sein komplettes Theater – das „k. k. priv. Wiedner-Theater im hochfürstlich Sterhembergischen Freyhaus“, kurz: Freihautheater – in ein neues Gebäude, ohne den Spielplan zu unterbrechen.⁴⁹ Seine Pläne für das neue „Theater an der Wien“ waren ehrgeizig und äußerst anspruchsvoll. Aufgrund der finanziellen Unterstützung durch Bartholomäus Zitterbarth war es Schikaneder möglich, die große Idee eines neuen Theaters zu verwirklichen.⁵⁰ Seine extrovertierte Art trug dazu bei, den Erfolg des neuen Theaters ganz auf sich zu projizieren, wie Hadamowsky berichtet:

„Zitterbarth trat nie bedeutsam hervor; der ganze Glanz, das größte und schönste Theater Wiens – das es bis zur Eröffnung der Oper am Ring (1869) geblieben ist – gebaut zu haben, sammelte sich allein auf dem Haupt Emanuel Schikaneders.“⁵¹

Die technischen Interieurs waren auf dem neuesten Stand. So wurden die Kulissen nicht mehr von Hand auf die Bühne geschoben, sondern maschinell gezogen, und mit einem Fassungsvermögen von über 2000 Personen (davon 700 Sitzplätze) war das

⁴⁸ Massenkeil weist auch auf einen Zusammenhang zur Arie *Ah perfido!* op. 65 hin; siehe MASSENKEIL, „Beethovens Italianità“ (1982), S. 417.

⁴⁹ Das Freihautheater war am 12.07.1789 von Schikaneder eröffnet worden. Den größten Erfolg in diesem Theater hatte W. A. Mozarts *Zauberflöte*, die dort am 30.09.1791 uraufgeführt wurde; siehe auch: KAMMERMAYER, *Schikaneder* (1992).

⁵⁰ Zitterbarth (1757–1806) war, wie auch Schikaneder, Mitglied einer Freimaurerloge. Hier hatte Schikaneder die Möglichkeit, ihn für seine Idee zu gewinnen.

⁵¹ HADAMOWSKY, *Das Theater an der Wien* (1962), S. 11.

Theater eines der größten Wiens. Am 13. Juni 1801 wurde es mit dem allegorischen Vorspiel *Thespis' Traum* und der Oper *Alexander*⁵² – beide Texte von Schikaneder – eröffnet. Schikaneder wurde von Zitterbarth als Direktor eingesetzt; diesen Posten musste er jedoch nach einer Auseinandersetzung am 1. Juni 1802 an Zitterbarth zurückgeben. Dies war nur ein formeller Akt, denn Schikaneders Funktion im Theater blieb unberührt. Am 9. Februar 1804 wurde das Theater dann an den Konkurrenten Baron Peter von Braun verkauft. Im Zuge des Besitzerwechsels verlor Schikaneder sein Engagement und Joseph von Sonnleithner wurde Direktor.

Zu Beginn des Jahres 1803 bekam Beethoven von Emanuel Schikaneder das Angebot, sich dem Theater an der Wien zu verpflichten. Dem Komponisten wurde eine Wohnung im Theater angeboten. Außerdem erhielt er die Zusage, das Orchester leiten, und wann immer er wolle, Konzerte veranstalten zu können. Beethoven nahm das Angebot an und zog gemeinsam mit seinem Bruder Kaspar Karl in die ihm zugestandene Wohnung im zweiten Stock des Gebäudes mit der Adresse Laimgrube 26.⁵³ Der Zeitpunkt des Umzugs wird durch zwei Briefe Kaspar Karls an Breitkopf & Härtel klar eingegrenzt.⁵⁴ Am 22. Januar 1803 schrieb Kaspar Karl an die Verleger:

„Wenn Sie künftig an mich oder meinen Bruder schreiben, so bitte ich Sie nur unter meiner Adresse, denn ich und mein Bruder wohnen zusammen.“⁵⁵

Am 12. Februar folgt dann:

„Sie werden schon gehört haben das mein Bruder bey dem Wiedner Theater angagirt ist, er schreibt eine Oper, und hat das Orchester unter sich, kann dirig[ir]en wenn es

⁵² Vertont von Franz Teyber (1758-1810). Teyber vertonte auch ein Libretto von F. X. Huber (*Der Zerstreute*, Uraufführung am 29.01.1805 im Theater an der Wien).

⁵³ Siehe auch: SMOLLE, *Wohnstätten Beethovens* (1970).

⁵⁴ In ihrer biographischen Studie zu Schikaneder stellt Anke Sonnek die zeitliche Reihenfolge falsch dar, indem sie berichtet: „Beethoven hatte am 5. April 1803 eine große Vokal- und Instrumentalakademie am Theater an der Wien geben dürfen [...]. Danach räumte Schikaneder dem Komponisten eine Wohnung im Theatergebäude ein und übergab ihm sein Operntextbuch *Vestas Feuer* zur Vertonung.“ SONNEK, *Schikaneder* (1999), S. 219 ff.

⁵⁵ BGA 125.

nötig ist, weil für alle Tage schon ein Direktor da ist. Er hat die Oberdirektion deswegen mehrentheils genommen damit er ein Chor für seine Musick hat.“⁵⁶

Beethoven lebte also gemeinsam mit seinem Bruder Kaspar Karl ab Ende Januar, spätestens jedoch ab Februar 1803, im Theater an der Wien.

Thayer scheint das genaue Datum von Beethovens Anstellung gekannt zu haben und wohl auch den Vertrag zwischen Beethoven und Schikaneder, teilt dies aber nicht vollständig mit:

„Das Datum des Vertrages widerlegt hinlänglich sowohl diese Annahme,⁵⁷ wie auch die Vorstellung, der Erfolg des *Christus am Ölberg* hätte sein Engagement veranlaßt. Im Gegenteil, dieses Engagement war es, welches Beethoven in die Lage setzte, den Gebrauch des Theaters an der Wien zu erhalten, um jenes Werk in einem Konzerte aufzuführen.“⁵⁸

Der Vertrag ist nicht mehr zu ermitteln und muss als verschollen gelten.⁵⁹ Während der Hauptarbeit an *Christus am Oelberge* lebte Beethoven also bereits in den Räumen des Theaters.

Grundsätzlich blieben Theater und andere Konzertorte in der Fastenzeit sowie im Advent geschlossen (,tempora sacrata‘), so „daß Oratorien nur gegeben wurden, wenn keine Opernvorstellung stattfinden durfte.“⁶⁰ Anfänglich wurden diese Oratorien auch szenisch aufgeführt, die regelmäßigen Konzerte der Tonkünstlersozietät

⁵⁶ BGA 127.

⁵⁷ Thayer spricht vorher von der Annahme, Baron von Braun habe Beethovens Talent erkannt und ihn deswegen für sein Theater engagiert.

⁵⁸ TDR, S. 385.

⁵⁹ Schikaneders Bibliothek aus dem Archiv des Theaters an der Wien ging (soweit noch vorhanden) 1922 an die Österreichische Nationalbibliothek; hierbei handelt es sich um Musikalien und Textbücher. Weitere Archivbestände im Österreichischen Theatermuseum stammen erst aus späteren Jahren.

⁶⁰ HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens* (1869), S. 19. Zur Theaterzensur siehe auch: GLOSSY, „Theaterzensur“ (1897) sowie GLOSSY, „Wiener Theater“ (1915).

boten jedoch die Oratorien ausschließlich konzertant.⁶¹ Die ‚tempora sacrata‘ wurden in Wien vom Zensor bzw. der katholischen Kirche festgelegt. Gerade dort hat die Verschärfung des Zensurrechts ab 1820 dazu geführt, dass die Zahl der Oratorienaufführung bzw. auch die der Kompositionen stetig abnahmen. Dazu schreibt Blanken:

„Galten die tempora sacrata noch im gesamten 18. Jahrhundert als bevorzugte Zeit für oratorische Aufführung – pflegte im besonderen der Hof selbst das Karwochen-Sepolcro –, so mußte dagegen nun [ab den 1820er Jahren] für jedes öffentliche Weihnachts- oder Karwochenkonzert – sogar für eines mit geistlicher Musik – das Placet der Zensurbehörden eingeholt werden.“⁶²

In diesem Kontext stehen dann auch die beiden Akademiekonzerte Beethovens, die jeweils für die Karwoche angesetzt wurden. Eine geplante Akademie im Frühjahr 1802 kam nicht zustande,⁶³ es gelang Beethoven jedoch im Jahr 1803, durch die Möglichkeiten, die ihm das Theater an der Wien bot, ein großes Konzert zu seinen Gunsten durchzuführen. Am 26. und 30. März 1803 wurde in der *Wiener Zeitung* ein Konzert aus Anlass der Uraufführung von Beethovens Oratorium für den Dienstag der Karwoche angekündigt:

„Nachricht. Den 5. (und nicht den 4.) April wird Herr Ludwig van Bethoven [sic] ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Christus am Oelberge, in dem k. k. privill. Theater an der Wien aufführen. Die noch dabey vorkommenden Stücke wird der grosse Anschlagzettel enthalten.“⁶⁴

Die Probenarbeit für dieses Konzert erledigte Ignaz Ritter von Seyfried, der von 1797 bis 1825 Kapellmeister am Theater an der Wien war und dort auch lebte. Seyfried beschreibt seine Beziehung zu Beethoven als „innige[n] Freundschaftsbund“.⁶⁵ Dies mag auch dazu beigetragen haben, dass Seyfried an mehreren Kon-

⁶¹ Hanslick berichtet hierzu, dass das Opernverbot sehr liberal gehandhabt wurde: „Nämlich der Gebrauch, an Normatagen (immer zu wohlthätigem Zwecke) statt eines Oratoriums mitunter eine Oper mit biblischer Handlung aufzuführen, und zwar nicht in Concertform, sondern vollkommen theatralisch, wie jede andere Oper.“ Als Beispiele gibt er hierfür Étienne N. Mehuls *Josef und seine Brüder* sowie *Moses* von Gioachino Rossini an; HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens* (1869), S. 20 f.

⁶² BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 101 f.; darüber hinaus auch S. 84–97.

⁶³ Vgl. TDR II, S. 326 sowie BGA 85, 22.04.1802.

⁶⁴ *WZ* 26.03.1803, S. 1073 sowie 30.03.1803, S. 1120.

⁶⁵ SEYFRIED, *Studien im Generalbasse* (1832), Anhang S. 8.

zerten Beethovens „maßgeblich beteiligt“ war.⁶⁶ Das erste Konzert dieser Zusammenarbeit war die Akademie, in der *Christus am Oelberge* zur Uraufführung gelangte. So berichtet Seyfried in der *Cäcilia*:

„Die Symphonien und Concerte, welche er bey seinen Beneficen im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium, und die Oper studierte ich selbst, nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchester-Proben, und leitete persönlich die Vorstellungen.“⁶⁷

Die Generalprobe fand am Tag der Aufführung statt. Sie begann um 8 Uhr morgens und dauerte fast den ganzen Tag. Das Konzert selbst begann um 18 Uhr. Diese Daten ergeben sich aus dem Bericht von Ferdinand Ries:

„Die Probe fing um acht Uhr Morgens an, und von neuen Sachen, nebst dem Oratorium, wurden, ebenfalls zum erstenmale aufgeführt: Beethoven's zweite Symphonie in D dur, das Clavier=Concert in C moll und noch ein neues Stück, dessen ich mich nicht mehr erinnere. Es war eine schreckliche Probe und um halb drei Uhr Alles erschöpft und mehr oder weniger unzufrieden.

Fürst Karl Lichnowsky, der von Anfang der Probe beiwohnte, hatte Butterbrot, kaltes Fleisch und Wein in großen Körben holen lassen. Freundlich ersuchte er Alle, zuzugreifen, welches nun auch mit beiden Händen geschah und den Erfolg hatte, daß man wieder guter Dinge wurde. Nun bat der Fürst, das Oratorium noch einmal durchzuprobiren, damit es Abends recht gut ginge und das erste Werk dieser Art von Beethoven, seiner würdig, ins Publikum gebracht würde. Die Probe fing also wieder an. Das Concert begann um sechs Uhr, war aber so lang, daß ein Paar Stücke nicht gegeben wurden.“⁶⁸

Welche Stücke „nicht gegeben wurden“ ist nicht sicher. Es liegt aber nahe, dass das schon erwähnte Terzett op. 116 hier hätte aufgeführt werden sollen.

Über das Orchester gibt es keine genaueren Angaben, doch lassen sich Rückschlüsse ziehen, denn am selben Abend wurde im Burgtheater Haydns *Die Schöpfung* aufgeführt, für die Baron von Braun wohl eine gute Orchesterbesetzung verpflichtet hatte.

⁶⁶ BGA 134, Anm. 2.

⁶⁷ Unter der Rubrik „Recensionen“ referiert Seyfried vor allem über die opp. 123, 125, 131. Vorab gibt er allgemeine Bemerkungen über Beethoven selbst; SEYFRIED, „Recensionen“ (1828), S. 219 f.

⁶⁸ WEGELER/RIES, *Beethoven* (1838), S. 76 f.

So stand Beethoven mutmaßlich nur eine zweitrangige Musikerbesetzung zur Verfügung.⁶⁹

Da es sich um ein Akademiekonzert handelte, oblag Beethoven die Organisation des Programms, und die Einnahmen flossen gänzlich in seine Tasche. Beethoven „brachte die Aufführung [...] 1800 Gulden ein.“⁷⁰ Dieser Erlös war wohl erstaunlich hoch, denn in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* werden die Preise des Konzertes wie folgt kommentiert:

„Niemand hat den folgenden Tag begreifen können, warum Hr. B. bey dieser Musik die ersten Plätze doppelt, die gesperrten Sitze dreyfach, und jede Loge (statt 4 Fl.) mit 12 Dukaten sich bezahlen liess. – Allein man darf hierbey nicht vergessen, dass dieses Hrn. Beethovens erster Versuch in dieser Art war. Ich wünsche aufrichtig, dass er den Kas- sen-Gehalt bey dem zweyten Versuche eben so ergiebig; von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge.“⁷¹

Im Theater an der Wien stand Beethoven mit der künstlerischen Welt der Stadt in enger Beziehung, was vermutlich zum Kontakt mit Franz Xaver Huber geführt hat, der das Libretto zu *Christus am Oelberge* verfasste. Wie zu zeigen sein wird, war dieser kein unbekannter Librettist in der österreichischen Hauptstadt.

2.3. Franz Xaver Huber

Über die Biographie Franz Xaver Hubers ist kaum etwas herauszufinden, das über die Angaben in biographischen Lexika hinausgeht. Der erste lexikalische Eintrag seiner Person findet sich in *Das gelehrte Teutschland*.⁷² Dort werden die bis dahin bekannten Werke Hubers aufgelistet (*Der blaue Esel*, *Herr Schlendrian*, sowie die Zeitschrift *Das politische Sieb*); seine Lebensdaten sind nicht angegeben. In den

⁶⁹ In diesem Sinne berichtet Joseph Carl Rosenbaum in seinen Tagebüchern: „von der heutigen sicher mangelhaften Aufführung der Cantate von Bethowen [...], weil Braun im B.Th. [= Burgtheater] mit beyden Orchester *Die Schöpfung* zum Beßten der Theater Armen giebt.“ ROSENBAUM, *Tagebücher* (1968), S. 107.

⁷⁰ *Freimüthige* 17.05.1803.

⁷¹ *AmZ* 25.05.1803, Sp. 590.

⁷² Siehe HAMBERGER/MEUSEL, *Das gelehrte Teutschland* (1776 ff.), S. 435.

Supplementbänden zur 5. Auflage werden die Daten zwar immer konkreter, insgesamt ist aber weiterhin nur wenig über Huber zu erfahren. Die Forschungslage wird dadurch erschwert, dass ein zweiter Mann gleichen Namens in Österreich lebte. So weist schon Constant von Wurzbach darauf hin, dass Huber „mit seinem Namensvetter Franz Xaver [...] H. aus Oberösterreich [...] nicht zu verwechseln“ sei.⁷³ Der Librettist Franz Xaver Huber wurde am 10. Oktober 1755⁷⁴ in Beneschau in Böhmen geboren. Er arbeitete als Journalist in Prag, bevor er 1781 nach Wien kam. Dort war er maßgeblich an einigen Zeitschriften beteiligt.⁷⁵ Huber engagierte sich auch für die Zeitung *Der Morgenbote*, deren politisch tendenziöse Haltung ihn im Jahr 1809 dazu zwang, Wien zu verlassen. Wie Gugitz berichtet, entbehrte die Redaktion dieser Zeitung einer eigenen Linie:

„[...] die Hauptsache war freilich, möglichst viel Unheil anzustiften. Neben demokratischer, aber doch nicht ganz anti-österreichischer Gesinnung des einen, neben unklarem Kosmopolitismus des anderen steht der kleinlichste Partikularismus.“⁷⁶

Franz Xaver Hubers weiterer Lebensweg liegt nach wie vor im Dunkeln. Am 25. Juli 1814 starb er in Mainz.

Während Huber in Wien lebte (1781 bis 1809 mit einer nicht belegten Unterbrechung kurz vor der Jahrhundertwende⁷⁷), trat er nicht nur politisch-journalistisch hervor, sondern verdiente seinen Lebensunterhalt auch durch Unterrichten und das Verfassen von Libretti. Neben dem Text zu Beethovens Oratorium *Christus am Oel-*

⁷³ Vgl. WURZBACH, *Biographisches Lexikon* (1863), Bd. 9, S. 369 f. In einigen Lexika wird dem zweitgenannten Huber fälschlicherweise die Oper *Das unterbrochene Opferfest* (Musik von Peter von Winter) zugeschrieben. Vgl. WURZBACH, *Biographisches Lexikon* (1863), Bd. 9, S. 374.

⁷⁴ Siehe hier und im Folgenden die entsprechenden Artikel in: DBE, DBI, NDB, anderen einschlägigen biographischen Lexika sowie auch FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch I* (1926).

⁷⁵ *Religion und Priester* (1782–1784), *Wiener Chronik* (1785), *Pfeffer und Salz* (1786), *Das politische Sieb* (Nov. 1791–März 1792).

⁷⁶ GUGITZ, „Ein Deutschböhme“ (1909), S. 615. *Der Morgenbote* erschien nur 1809 in drei Heften.

⁷⁷ Vgl. GUGITZ, „Ein Deutschböhme“ (1909), Anm. 1.

berge schrieb Huber seit den frühen 1790er Jahren Libretti für z. B. Franz Xaver Süßmayr⁷⁸, Peter von Winter⁷⁹, Wenzel Müller⁸⁰ und Georg Joseph Vogler.⁸¹

Bei allen diesen Textbüchern handelt es sich um komische Opern oder Singspiele, und alle Komponisten, mit denen Huber zusammenarbeitete, standen in direktem Kontakt zu Emanuel Schikaneder.

Der einzige Aufsatz über Franz Xaver Huber behandelt sein politisch-journalistisches Engagement im *Morgenboten*.⁸² Zu Beginn gibt Gugitz eine kurze Biographie; hier wird die Zusammenarbeit mit Beethoven in das Jahr 1815 datiert und eine eventuelle Rückkehr Hubers nach Wien damit in Zusammenhang gebracht. Diese Vermutung ist haltlos, da das Oratorium im Jahre 1803 entstand und Huber zu dieser Zeit noch politisch unverfolgt in Wien lebte. Huber war mit der Pianistin Walburga Willmann (1769–1835) verheiratet. Zu deren Schwester Magdalena Galvani, geb. Willmann (1771–1801), einer in Wien bekannten Sängerin, hatte Beethoven schon aus Bonner Jahren Kontakt. Durch diese ‚familiäre‘ Verknüpfung mag die Verbindung von Huber zu Beethoven zustande gekommen sein; es ist aber auch möglich, dass sie sich erst im Theater an der Wien kennen lernten. Hinsichtlich ihres Kontakts sind leider keine Quellen vorhanden. In Briefen Beethovens finden sich immerhin Beschreibungen ihrer Zusammenarbeit. So berichtet Beethoven im Januar 1824 dem Vizepräsidenten der Gesellschaft der Musikfreunde, Raphael G. Kieseewetter:

„christus am Öhlberg ward von mir mit dem Dichter in Zeit von 14 Tagen geschrieben, allein der dichter war Musikalisch u. hatte schon mehreres für Musik geschrieben, ich konnte mich jeden Augenblick mit ihm besprechen.“⁸³

⁷⁸ *Die edle Rache*: Uraufführung am 27.08.1795 im Kärntnertor Theater; *Der Wildfang*: Uraufführung am 04.10.1797 im Kärntnertor Theater; *Soliman II. oder die drei Sultaninnen*: Text von Huber nach C.-S. Favart, Uraufführung 01.10.1799 im Kärntnertor Theater.

⁷⁹ *Das unterbrochene Opferfest*: Uraufführung am 14.06.1796 im Kärntnertor Theater.

⁸⁰ *Der Bettelstudent*: Uraufführung am 26.07.1800 im Theater in der Leopoldstadt.

⁸¹ *Samori*: Uraufführung am 17.05.1804 im Theater an der Wien.

⁸² Vgl. hierzu auch die vorangehenden Absätze sowie Anm. 76.

⁸³ BGA 1773, 23.01.1824.

3. DAS LIBRETTO

Die Handlung des Oratoriums basiert auf der Gethsemane-Perikope: Jesus geht mit seinen Jüngern nach dem letzten Abendmahl zum Ölberg. Er bittet die Jünger zu wachen und zu beten, doch sie schlafen ein. Dreimal betet Jesus zu seinem Vater. Im Gebet setzt er sich mit seinem bevorstehenden Leiden auseinander – Gefangennahme und Tod sind ihm hier schon offenbar. Judas kommt, gefolgt von Soldaten, hinzu und verrät Jesus. Die Soldaten nehmen ihn gefangen und führen ihn ab. Die entsprechenden Texte sind in allen vier Evangelien zu finden.⁸⁴

Huber schildert die genannten Ereignisse in einer Art freien Erzählung, die die Perikope nur in Ausschnitten darstellt. Das Libretto gibt lediglich einen kleinen Teil des Bibeltextes wieder und wirkt wie eine Collage aus den vier Evangelien, die mit Anklängen an andere Bibelstellen und viel freier Dichtung vermennt ist. Als Ausgangspunkt für Hubers Libretto ist das Lukas-Evangelium anzunehmen, tritt hier doch ein Engel (Seraph) in Erscheinung.

Das Libretto schildert den Handlungsverlauf in sechs Nummern (siehe Tabelle 1), von denen die ersten drei Jesu Situation und innerliche Verfassung thematisieren. Die Nummern vier bis sechs berichten von seiner Gefangennahme und schließen mit einem die Erlösung der Menschheit preisenden Chor ab.

⁸⁴ Siehe Markus 14, 32–52; Matthäus 26, 36–56; Lukas 22, 39–53 und – mit leicht verändertem Kontext – bei Johannes 17 sowie 18, 1–11.

Tabelle 1: Gliederung des Oratoriums

Nr. 1	Introduzione Recitativo, Christus: „Jehowa! Du! Mein Vater!“ Aria, Christus: „Meine Seele ist erschüttert“
Nr. 2	Recitativo, Seraph: „Erzittere, Erde!“ Aria, Seraph/Chor der Engel: „Preist des Erlösers Güte“ (vor der Revision nur Seraph)
Nr. 3	Recitativo, Seraph/Christus: „Verkündet Seraph mir dein Mund“ Duetto, Seraph/Christus: „So ruhe dann mit ganzer Schwere“
Nr. 4	Recitativo, Christus: „Willkommen, Tod!“ Coro, Chor der Krieger: „Wir haben ihn gesehen“
Nr. 5	Recitativo, Christus: „Die mich zu fangen ausgezogen sind“ Coro, Chor der Jünger/Chor der Krieger: „Hier ist er, der Verbannte“
Nr. 6	Recitativo, Christus/Petrus: „Nicht ungestraft“ Terzetto, Seraph/Christus/Petrus: „In meinen Adern wühlen“ Coro, Christus/Chor der Krieger/Chor der Jünger: „Auf, auf!, Ergreift den Verräther“ Coro, Chor der Engel: „Welten singen Lob und Ehre“ Coro, Chor der Engel: „Preiset ihn, ihr Engelschöre“

Christus am Oelberge beginnt mit einer instrumentalen Einleitung, der Rezitativ und Arie des Christus folgen. Christus spricht zu seinem Vater, ergibt sich in sein bevorstehendes Schicksal („Ich büße, ich allein, der Menschen Schuld“) und offenbart seine Gefühlswelt („Ich leide sehr“) auch in der Arie („Schrecken faßt mich und es zittert gräßlich schauernd mein Gebein“).

An zweiter Stelle stehen Rezitativ und Arie des Seraph, am Ende begleitet vom Chor der Engel. Der Seraph huldigt der Ergebenheit Christi in sein Schicksal und fordert die Menschheit auf, dies anzuerkennen („Preist des Erlösers Güte [...]. Er stirbt für euch aus Liebe, sein Blut tilgt eure Schuld“).

Es folgt ein dialogisches Rezitativ von Christus und Seraph, in dem der Engel Jesu Bestimmung zur Erlösung der Menschheit verkündet. Der Seraph identifiziert sich mit Christi Todesangst („Ich bebe und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt.“), woraufhin Christus sein Schicksal trotz Angst, Qual und Schrecken an-

nimmt („Doch größer noch ist meine Liebe, mit der mein Herz die Welt umschließt“).

Diese drei Nummern bilden die erste Hälfte des Oratoriums. Die Betrachtung der Situation Jesu, die dieser selbst durch die Verkündigung des Seraph begreifen und annehmen kann, ist Gegenstand dieses Teils. An einzelnen Punkten wird hier die Grenze zum Pathetisch-Eindrucksvollen berührt; in den folgenden Nummern des Oratoriums wird diese Grenze überschritten, denn durch miteinander agierende und in Dialoge eintretende Personen ergibt sich der Anschein einer Bühnen-Szene.

Ohne Angabe des Orts- bzw. Situationswechsels setzt in der Nr. 4 (nach einem kurzen Rezitativ) der Chor der Krieger ein, die mitten in der Verfolgung Jesu begriffen sind.

In der anschließenden Nummer bittet Christus den Vater, das Kommende („im schnellen Flug“) an ihm vorüber gehen zu lassen. Unvermittelt stehen die Krieger wieder im Geschehen, um Jesus festzunehmen. Parallel hierzu fragen die Jünger ängstlich: „Wie wird es uns ergehn?“

Das Ende des Oratoriums wird durch das ‚Auftreten‘ von Petrus eingeleitet, der mit dem Schwert Rache an den Soldaten üben möchte, die seinen „Meister“ festnehmen. Christus kann ihn im Terzett gemeinsam mit dem Seraph beruhigen und am Ende deklamieren alle drei einträchtig und großteils homorhythmisch ein Gebot der Bergpredigt: „liebt jenen, der euch hasset, nur so gefällt ihr Gott.“⁸⁵ Vor dem Schlusschor die Perspektive der Aussagen verändert: Zukünftiges wird thematisiert, indem die Jünger, die sich an Jesu Vorhersage von Verfolgung erinnern, dieses aussprechen („Ach! Wir werden seinetwegen auch gehaßt, verfolgt sein“).⁸⁶ Der Schlusschor setzt sich über die Ebene der Handlung hinweg und fordert Lob und Dank für den Erlöser und endet mit dem Aufruf diesen zu ehren („Preiset ihn, ihr Engelschöre, laut im heil’gen Jubelton“).

Huber hat in seinem Libretto zwei theologisch wichtige Momente der Perikope nicht berücksichtigt: das Einschlafen der Jünger und die daraus resultierende Einsamkeit Jesu, der sich in sein Gebet zurückzieht, sowie den Verrat Jesu durch Judas, der zur

⁸⁵ Vgl. Lukas 6, 27 sowie Matthäus 5, 44.

⁸⁶ Vgl. z. B. Mathäus 10, 16–23.

Gefangennahme führt. Ohne die Kenntnis der genannten Bibelstelle ist ein inhaltliches Verständnis von *Christus am Oelberge* im Sinne der Evangelien-Überlieferung nicht möglich. Man kann jedoch davon ausgehen, dass Huber (und auch Beethoven) eine grundsätzliche Kenntnis der Begebenheiten voraussetzen durften.

Huber gibt eine Textvorlage, in der die Rolle des Evangelisten fehlt, der gewöhnlich die Handlungsstränge verbindet und Zusammenhänge zwischen den kommentierenden Arien schafft.⁸⁷ Überdies wirkt das Auftreten der einzelnen Personen (Jesus, Seraph, Petrus sowie die Chöre der Engel, der Jünger und der Krieger) unvermittelt, was wiederum auf die fehlende inhaltliche Vorbereitung zurückzuführen ist. Die menschliche Darstellung Jesu, seine Angst vor Leid und Schmerz, lässt ihn vom Bild des erhabenen Gottessohnes stark abweichen und war in der Oratorientradition weder eingeführt noch akzeptiert. Nach der Uraufführung ist in der *Zeitung für die elegante Welt* über Huber zu lesen, er habe

„zwar vielleicht genug Theaterkenntnis zu einer erträglichen Oper, aber wahrlich wenig poetisches Talent zu einer Kantate.“⁸⁸

Beethoven hat den Text gleichwohl akzeptiert und sich „ein ganzes gedacht“.⁸⁹ Erst später stand der Komponist dem Libretto von Huber auch kritisch gegenüber. Inwieweit hier die Urteile der Kritik auf ihn einwirkten, kann nicht gesagt werden.

In *Christus am Oelberge* wird keine darstellende Beschreibung dieses Teils der Passionsgeschichte gegeben, man gewinnt vielmehr einen Einblick in die sich verändernde Seelenlage Jesu. Die Konzeption des Textes verdeutlicht die herausgehobene Stellung Christi als alleinige Hauptfigur dieses Oratoriums, was durch die Vertonung noch deutlicher wird und wohl auch nicht hätte nivelliert werden können. Infolge des unvorbereiteten ‚Auftretens‘ der Personen sowie des ensembleartigen Terzetts werden die Grenzen zum Dramatischen – und damit zur Oper – berührt, was einer der

⁸⁷ In Italien sind schon im 17. Jahrhundert Bemühungen (v. a. durch Arcangelo Spagna) zu beobachten, die Partie des Testo zu eliminieren, um die Nähe des Oratoriums zur Oper zu vergrößern. Siehe dazu auch: MASSENKEIL, „Oratorium“ (1970), S. 10 sowie REIMER, „Oratorium“ (1972), S. 2.

⁸⁸ *ZeW* 16.04.1803, Sp. 363 f.

⁸⁹ BGA 519, 23.08.1811. Siehe auch das Zitat dieses Briefes auf Seite 41.

kontinuierlichen Vorwürfe gegenüber Beethovens Komposition war und immer wieder ist.

3.1. Textvarianten: die Überlieferung der Abweichungen

Der Text ist uns aus mehreren Überlieferungsträgern bekannt, die ein insgesamt problematisches Bild abgeben. Schon die Originalausgaben der Partitur sowie des Klavierauszugs (1811) geben an einzelnen Stellen abweichende Wörter bzw. Verse wieder. Da alle bis heute zur Verfügung stehenden Ausgaben auf der Originalausgabe – oder der textkritisch unwesentlich veränderten *Alten Gesamtausgabe*⁹⁰ – basieren, sind Unstimmigkeiten nie ausgeräumt bzw. hinterfragt worden. Hinzu kommt, dass Quelle B – die zur Klärung der überlieferten Abweichungen maßgeblich beiträgt – lange Zeit nicht bekannt war.⁹¹

Als erster hat sich Gustav Nottebohm „Fehlern und fremden Zutaten“ in Beethovens Werken gewidmet. Er konnte für *Christus am Oelberge* die Abweichungen zwischen einem Wiener Textbuch aus dem Jahr 1815 und der Originalausgabe benennen.⁹² Auch Alan Tyson setzt sich mit den verschiedenen Texten auseinander.⁹³ Erst 1986 wurde dann dem Libretto von Sieghard Brandenburg ein eigener Aufsatz gewid-

⁹⁰ Siehe auch: BAGGE, „Die neue Beethoven-Ausgabe“ (1864). Die Stichvorlage zur AGA konnte ausfindig gemacht werden, es handelt sich um ein Exemplar der Originalausgabe (D-LEm: PM 1082).

⁹¹ In KH fehlt diese Quelle noch gänzlich, im Ergänzungsband wird sie in den *Addenda und Corrigenda* genannt, vgl. BBB, S. 330. Siehe darüber hinaus: HUGHES-HUGHES, *Catalogue British Museum* (1906), S. 380; dieser Katalog beschreibt die Handschrift auch.

⁹² In mehreren aufeinander folgenden Berichten in der *AmZ* setzt Nottebohm sich mit nicht autorisierten Zusätzen in Beethovens Ausgaben auseinander; vgl. NOTTEBOHM, „Fehler und fremde Zutaten“ (1876). Im 5. Kapitel „Vermeintliche Verbesserungen“ (*AmZ* 1876, Sp. 468 f.) kommt er auf Textveränderungen in der Originalausgabe von *Christus am Oelberge* zu sprechen.

⁹³ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 551–584. Dieser grundlegende Aufsatz über die Revisionen des Oratoriums beschäftigt sich mit dem Text, insbesondere im Abschnitt XI, S. 579–581.

met.⁹⁴ In den folgenden Absätzen soll die Problematik der Quellen und der verschiedenen Textstadien dargelegt und diskutiert werden.

Um die Situation der Libretto-Überlieferung zu erhellen, muss zwischen der selbstständigen Überlieferung des Textes sowie der Überlieferung innerhalb von musikalischen Quellen unterschieden werden. Obwohl Beethoven – wie zu zeigen sein wird – im ersten Jahr nach der Uraufführung stark an der Musik des Oratoriums gearbeitet hat, blieb der zu Grunde liegende Text von ihm nahezu unangetastet. Das Textbuch, welches Beethoven sicherlich zu Kompositionsbeginn vorlag, ist nicht überliefert. So soll versucht werden, dem Ausgangstext aus den vorhandenen Quellen so nahe wie möglich zu kommen, um das Ausmaß späterer Eingriffe einschätzen und beurteilen zu können.

Vor der Veröffentlichung der Partitur im Jahre 1811 ist uns keine selbstständige Textquelle überliefert, die datiert werden kann. Ein handschriftliches Libretto (im Folgenden: Quelle TB), aus dem Besitz der Beethoven Gesellschaft Wien, könnte aus dieser Zeit stammen. Quelle TB überliefert ein Textstadium vor der Revision des Oratoriums, denn der Chor der Engel aus Nr. 2 ist nicht enthalten. Auf diese Quelle wird in dem Abschnitt Das handschriftliche Textbuch: Quelle TB (Seite 33 ff.) noch näher eingegangen.

Neben Quelle TB überliefern zwei musikalische Quellen den Text:

1. Die teilotographe Partitur des Oratoriums (Quelle A).⁹⁵ Es handelt sich ursprünglich um eine Abschrift von Beethovens verschollenem Kompositions-Autograph;⁹⁶ es ist die älteste überlieferte Quelle des Oratoriums und gibt somit grundsätzlich den Text der ersten Fassung wieder. Beethoven führte seine Revisionen in dieser Partitur durch, was aber kaum Auswirkungen auf den unterlegten Text hatte.
2. Eine Partiturabschrift (Quelle B)⁹⁷ ist ausschließlich von Kopistenhand geschrieben. In dieser Quelle finden sich mehrere Textschichten: Grundlage ist der im Zuge

⁹⁴ Siehe BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986).

⁹⁵ D-B: Art. 179 (1–3).

⁹⁶ Weiteres zu dieser Handschrift siehe Kapitel: Quelle A – das Teilotograph, S. 68.

⁹⁷ GB-Lbl: Egerton 2727.

des Kopierens unterlegte Text, welcher weitgehend mit dem der Quelle A übereinstimmt. Darüber hinaus ist diese Abschrift die einzige Quelle für die Neutextierung des gesamten Oratoriums. Diese Neutextierung wurde durchweg in roter Tinte nachgetragen. Überdies finden sich noch einzelne Anmerkungen und Korrekturen von mindestens einer dritten Hand.⁹⁸

Das handschriftliche Textbuch sowie die Quellen A und B bieten die Grundlage für die Rekonstruktion des Librettos der Uraufführung und bieten die Möglichkeit, den von Beethoven autorisierten Text herauszuarbeiten. Der Text der ersten Fassung ist vor allem daran zu erkennen, dass der Chor der Engel in Nr. 2 (vor der Revision handelte es sich um eine Solo-Arie des Seraph) fehlt. Darüber hinaus finden sich im Libretto szenische Bemerkungen, die nur in Textbüchern mit Wiener Provenienz tradiert wurden; diese werden in einem eigenen Kapitel behandelt.

Um die folgenden Ausführungen über die Textvarianten bequem nachvollziehen zu können, werden im Anhang 1: Textsynopse die relevanten Textstadien und Textfassungen tabellarisch gegenübergestellt.

3.1.1. Das handschriftliche Textbuch: Quelle TB

Dieses Textbuch ist seit 1972 im Besitz der Beethoven-Gesellschaft Wien.⁹⁹ Die Quelle gibt auf acht beschriebenen Seiten den Text von Beethovens Oratorium wieder. Es handelt sich um zwei Doppelblätter, die aus einem einzelnen Blatt Papier im Quart-Format gefalzt wurden und am oberen Rand beschnitten sind. Das Textbuch weist eine Größe von ca. 17,5 x 21,5 cm auf.

Das Libretto ist durchgehend mit dunkelbrauner Tinte geschrieben worden, nachdem mit Blei Linien auf jeder Seite vorgezogen worden waren. Es handelt sich – trotz der einheitlichen Tintenfarbe – um zwei Schreiberhände. Der erste Kopist beschrieb die Seiten 1–3, der zweite dann die Seiten 4–8. Die unterschiedlichen Hände lassen sich vor allem an den Großbuchstaben „C, V, E, D“ feststellen. Die Vermutung Branden-

⁹⁸ Weiteres dazu siehe Kapitel: Die Neutextierung , S. 43 ff.

⁹⁹ Beethoven-Gesellschaft (Stiftung Elisabeth Reichert) Wien, ohne Signatur. Es sei an dieser Stelle Herrn Walther Brauneis für seine bereitwillige Auskunft über dieses Textbuch sowie die freundlicherweise eingeräumte Möglichkeit einer Autopsie des Originals gedankt.

burgs, dass es sich möglicherweise um die Handschrift von Beethovens Bruder Johann handeln könne, ist somit zumindest für einen der beiden Teile nicht zutreffend.¹⁰⁰

Abbildung 1: Seite 1 der Quelle TB

Geistlich von Salzburg
im Consistorium
 von Franz Xaver Gebner.
 in Musik gesetzt von
 Ludwig van Beethoven
Geistlich

1. So könnt ihr mir meine Bestimmung an dem Orte
in Füssen o. / Anstalt
 suchen! — Ein mir habet! —
 O Funde dich, und Pausen, und Räthe mir! —
 Du wachst mir die Himmel einleitend.
 Von mir wachst du fern, wachst du fern!
 Dein die Gabe der Gabe ist mir wertend. —
 Ich für die Gabe der Gabe ist mir wertend.
 Ein fordernd reif: Ich will die Mann für
 Von dem Geiste jeder Mann will! —
 O Bedenke! Ich will die Mann für
 Bedenken will ich sagen. — Ich will die Mann für
 In der Mann für die Mann für die Mann für
 Die Mann für die Mann für die Mann für
 Ich will die Mann für die Mann für die Mann für
 Ich will die Mann für die Mann für die Mann für
 Ich will die Mann für die Mann für die Mann für

¹⁰⁰ Vgl. BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986), Anm. 15.

Abbildung 2: Seite 6 der Quelle TB

Was selbste ihr gesehn
 Nach jenen Tagen gesehn:
 Es liegt Euch das Aug' in's Aug';
 Es muß ganz wahr sein.
Epistel.
Agathabit.
 Du bist zu feig und zu zaghaft,
 Du wachst nicht. — Mein Rath!
 O Pfiff' und Pfeifen feig des Luthers Feindes
 Und des Heubandes, daß sie fliehen,
 Laß, sei der Welt, die nicht zu schrecken
 Aus dem Glauben gehn. —
 Daß nicht unser Muth, — ein! —
 Dein Muth uns gesehn.
Es ist das Aug' in's Aug' in's Aug', daß sie
Epistel nobilitat.
 Gies ist es, das Heubandes
 Das sich im Rath lieh.
 Das jüdische König wachte:
 Sagt es und Gündel ist.
Es ist das Aug' in's Aug' in's Aug' in's Aug'
junges. Was soll — das Luthers — Gündel!
Es ist uns und gesehn!

Wie bereits erwähnt, handelt es sich hierbei um das einzig bekannte (handschriftliche) Textbuch, das einen Textstatus vor der Revision wiedergibt. Dieser Sachverhalt lässt sich durch das Fehlen des Chores aus Nr. 2 belegen, sowie durch den Text des Schluss-Chors „Lob und Ehre“, der (wie noch zu zeigen sein wird) durch die Neutextierung zu „Dank und Ehre“ verändert wurde.

Singulär – gegenüber den musikalischen Quellen – sind jedoch drei Varianten, deren Provenienz kaum geklärt werden kann. Es handelt sich um folgende Abschnitte:

Tabelle 2: Singuläre Textvarianten in Quelle TB

Oratorienteil	Text aus Quelle TB	Text der Neuausgabe
Nr. 2 – Aria	„Wenn ihr getreu der Lehre Des Gott versöhners seyd.“	„wenn ihr getreu der Lehre des Gottvermittlers seid.“
Nr. 4 – Coro	„Wir haben ihn gesehen Nach jenem Berge gehen.“	„Wir haben ihn gesehen nach diesem Berge gehen.“
Nr. 6 – Terzetto	„Nur Gottes=Sohnes=Mund Macht solche heilige Lehre der Nächstenliebe kund.“	„nur eines Gottes Mund macht solche heil'ge Lehre der Nächstenliebe kund.“

In einem Wiener Textbuch, das dem Konzert vom 25. Dezember 1815 zugeordnet werden kann, sind die ersten beiden Varianten aus den Nrn. 2 und 4 zu finden.¹⁰¹

Aus dem überlieferten Skizzenmaterial zu *Christus am Oelberge* lässt sich folgendes zu diesen Textvarianten konstatieren: Bei der Konzeption der Komposition benutzte Beethoven für die Nrn. 2 und 4 schon den Wortlaut, der sich dann auch in den Quellen A und B (entspricht dem Text der Neuausgabe) – also nicht in Quelle TB – befindet. Für das Terzetto aus der Nr. 6 sind keine Skizzen zu den jeweiligen Takten überliefert, so dass hier keine Aussage gemacht werden kann. In den Quellen A und B finden sich an den gegebenen Stellen keinerlei Korrekturspuren des Librettos, so dass angenommen werden kann, dass für die Komposition der ersten Fassung der Text nicht so lautete, wie Quelle TB es überliefert.

Für die Variante in Nr. 2 („Gottversöhner“ statt „Gottvermittler“) ergibt sich indes ein anderes Bild, wenn man die Skizzen für die Revision betrachtet.¹⁰² Im sogenannten Eroica Skizzenbuch¹⁰³ finden sich auf Seite 174 Skizzen zur Überarbeitung der Nr. 2. Im VI. System notiert Beethoven dort ein einziges Mal einen entsprechenden musikalischen Abschnitt und unterlegt den Text „Gottversöhner“. Diese Variante

¹⁰¹ Siehe dazu Anhang 2: Aufführungstabelle, S. 138 ff.

¹⁰² Revisions-Skizzen sind überhaupt nur für die Nrn. 1 und 2 überliefert. So kann an dieser Stelle nur für die Variante aus Nr. 2 eine Aussage in Bezug auf Beethovens Revisionsarbeit gemacht werden.

¹⁰³ Siehe hierzu das Kapitel: Skizzen zur revidierten Fassung, S. 95 f.

stammt also aus der Zeit der Überarbeitung, fand jedoch keinen Eingang in die Originalausgabe, und auch nicht in die Quellen A oder B.

Zu den Textvarianten aus Quelle TB ist zusammenfassend zu sagen, dass es sich nicht um Textteile aus der ersten Fassung handelt. Weder die entsprechenden Skizzen noch die Partiturhandschriften (Quellen A und B) lassen derartige Rückschlüsse zu. Einzig für die Variante der Nr. 2 lässt sich aus den Skizzen zur Revisionsarbeit belegen, dass Beethoven – geringstenfalls während der Skizzenarbeit – diesen anderen Wortlaut benutzte. Wo dieser seinen Ursprung hat und ob es für die anderen zwei Varianten denselben Befund geben könnte, ist mit heutiger Quellenkenntnis nicht zu eruieren.

Denkbar wäre, dass es sich bei Quelle TB um eine speziell in Wien tradierte Textvariante handelt, die sich dort in der Zeit vor der Veröffentlichung der Partitur manifestierte. Gestützt würde diese Annahme durch einen parallel aufzeigbaren Überlieferungsstrang der szenischen Bemerkungen, die in Quelle TB durchgängig mit dem Libretto notiert wurden.¹⁰⁴ Hierauf weist schon Brandenburg hin und merkt in diesem Zusammenhang an:

„Sie [die szenischen Bemerkungen] können für den Komponisten wie den Dichter nicht unwichtig gewesen sein, da sie vieles zum Verständnis der Situationen und der Handlung beitragen.“¹⁰⁵

Weiteres zu den szenischen Bemerkungen wird in einem eigenen Kapitel auf S. 55 ff. erläutert.

¹⁰⁴ Der gesamte Inhalt der Quelle TB ist in einer synoptischen Darstellung in Anhang 1: Textsynopse, S. 127 ff. zu finden, dort sind natürlich auch die szenischen Bemerkungen mit aufgenommen.

¹⁰⁵ BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986), S. 216.

3.1.2. Texteingriffe durch Friedrich Rochlitz und andere

In Quelle B finden sich neben der mit roter Tinte niedergeschriebenen Neutextierung weitere Eintragungen, die den Text betreffen. Hierbei handelt es sich meist um kleinere Veränderungen: einzelne Wörter bzw. Verse. Der Autor dieser Varianten hat auch Kommentare am Rand notiert, welche Textversion zu benutzen sei. Auf Grund seiner charakteristischen Handschrift und nach Vergleichen mit Briefen aus dieser Zeit konnte Friedrich Rochlitz als Urheber ausgemacht werden.¹⁰⁶

Rochlitz' Anmerkungen zur Veränderung des Textes finden sich im Rezitativ der Nr. 1, in der Arie der Nr. 2, in den Chören der Nrn. 4 und 5 sowie im Terzett der Nr. 6. Diese Überarbeitung des Textes muss nach dem Eintrag der Neutextierung erfolgt sein, nimmt er doch in den Nummern 2, 4 und 6 Bezug auf diesen¹⁰⁷ (siehe hierzu auch Tabelle 3). Rochlitz hat demnach als einer der letzten in Leipzig das Manuskript durchgesehen. Es sind jedoch keine Briefe zwischen Beethoven und Rochlitz bzw. dem Verlag und Beethoven bekannt, die inhaltlich mit dem Text des Oratoriums zu tun haben. Es ist nach heutigem Forschungsstand davon auszugehen, dass Beethoven von dem Vorgehen in Leipzig keine Kenntnis hatte und die Änderungen erst in den Korrekturfahnen des Druckes zu Gesicht bekam. Sie sind also – wer auch immer sie letztlich verantwortet hat – vom Komponisten nicht autorisiert. Trotz der fehlenden Autorisierung haben Texteingriffe Eingang in den Druck gefunden, wie die folgende Tabelle zeigt:

¹⁰⁶ Es standen Proben der Handschrift von Friedrich Rochlitz aus den Jahren 1804, 1805 sowie 1808 zur Verfügung. Dem Goethe- und Schiller-Archiv Weimar sei an dieser Stelle für die Bereitstellung von Kopien einiger Briefe gedankt. Rochlitz (1769–1842) lebte in Leipzig als Kritiker und Schriftsteller. Von 1798–1818 war er Herausgeber der *AmZ*. 1822 traf er Beethoven in Wien und schildert diese Begegnung ausführlich in: ROCHLITZ, *Für Freunde der Tonkunst* (1824 ff.); siehe drüberhinaus auch: HOFÄUS, „Rochlitz an Schneider“ (1886) sowie SOLOMON, „Beethoven's creative process“ (1980).

¹⁰⁷ Quelle B: Bll. 48r, 95v, 129v.

Tabelle 3: Rochlitz' Texteingriffe in Quelle B

Textierung Quelle B	Notate von Rochlitz	Bemerkung
Nr. 1 – Recitativo (T. 84–86): „Ich büße, ich allein der Menschen Schuld“	Bl. 16v, direkt zum Notentext: „auf mich, auf mich allein fall' ihre Schuld.“	keine Auswirkung
Nr. 1 – Recitativo (T. 94–99): „ach! Sieh wie Bangigkeit wie Todesangst mein Herz zu sammen Schraubt!“	Bl. 18v, direkt zum Notentext: „[ach! Sieh wie Bangigkeit wie Todesangst mein] Herz mit Macht ergreift!“	„NB“ am Rand notiert. Dieser Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 2 – Aria (T. 77 ff.): „wenn ihr getreu der lehre des gott Vermittlers seydt“	Bl. 48r, am Rand notiert: „NB / Hier werd[e]n die / roth geschriebenen / Worte: / Wenn ihr getreu / in Liebe, / In Glaub' u. / Hoffnung seydt / beybehalten.“	Dieser Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 4 – Coro (T. 35 ff.): „Wir haben ihn gesehen nach diesem Berge gehen. Schlagt lincks den weg nur ein. Er muß ganz nahe seyn.“	Bl. 95v, am Rand notiert: „NB. / zu diesem ganzen Chor / wird der rothge- / schriebene Text bey- / behalten: / Wir haben pp.“	Dieser Texteingriff beinhaltet die abweichenden Verse: „entfliehen kann er nicht, sein wartet das Gericht!“ und fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 5 – Coro (T. 68–70): „umringt von Krieges Leuten!“	Bl. 111v–112r, direkt zum Notentext: „[umringt] von rauhen Kriegern“	Dieser Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 5 – Coro (T. 101–105 und 123–127): „was soll der Lärm bedeuten! umringt von Kriegesleuten“	Bl. 115v–116r und 117v–118r, direkt zum Notentext: „Erbarmen, ach Erbarmen! Erbarmen, ach Erbarmen!“	Diese Texteingriffe fanden Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 6 – Terzetto (T. 34–38): „In meinen Adern wühlen unbändig Zorn und Wuth“	Bl. 127r–127v, direkt zum Notentext: [In meinen Adern wühlen] gerechter [Zorn und Wuth]“	„NB“ am Rand notiert. Dieser Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug). In T. 99 ff. von Rochlitz nicht korrigiert, in Originalausgabe jedoch umgesetzt!
Nr. 6 – Terzetto (T. 53 ff.): „Du sollst nicht rache üben ich lehrt euch bloß allein die Menschen alle lieben dem Feinde gern verzeihn.“	Bl. 129v, am Rand notiert: „NB / die rothgeschriebenen / Zeilen: / du sollst nicht / Rache üben! / Wer will mein / Jünger seyn, / Muß seinen Feind / auch lieben, / dem Irrenden verzeihn! / werden beybehalten.“	Dieser Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (nur Klavierauszug). In der Partitur wurde der Text ursprünglich auch so gestochen, dann jedoch im Sinne Beethovens korrigiert.

Abbildung 3: Rochlitz' Bemerkung zum Chor Nr. 4 (Quelle B, fol. 95v)

The image shows a page of handwritten musical notation for a choir, consisting of ten staves. The notation includes vocal lines with lyrics and piano accompaniment. The lyrics are in German and Latin. The German lyrics are: "Lux de luce et veritate / Et de bono et digno / Et de bono et digno / Et de bono et digno". The Latin lyrics are: "Et de bono et digno / Et de bono et digno / Et de bono et digno / Et de bono et digno". The piano part includes markings such as "p", "p. C♯", and "Sempre piano". There are also some scribbles and corrections in the piano part. At the bottom left, there is a handwritten note: "Ab. ge. Orgel (Chor) nicht im Stoffe. Apparat im Hof. Stelle: die Orgel".

Beethoven entdeckte die Veränderungen erst in den Korrekturfahnen der Partitur und reagierte darauf, indem er Breitkopf & Härtel am 23. August 1811 schrieb:

„hier und da muß der text bleiben wie er ursprünglich ist, ich weiß der text ist äußerst schlecht, aber hat man auch sich einmal aus einem schlechten text sich ein ganzes gedacht, so ist es schwer durch einzelne Änderungen zu vermeiden, daß eben dieses nicht gestört werde, und ist nun gar ein Wort allein, worin manchmal große Bedeutung gelegt, so muß es schon bleiben, und ein autor ist dieses, der nicht so viel gutes als möglich auch aus einem schlechten text zu machen weiß oder sucht, und ist dieses der Fall, so werden Änderungen das ganze gewiß nicht beßer machen – einige habe ich gelaßen, da sie wirklich verbesserungen sind.“¹⁰⁸

Trotz dieser deutlichen Stellungnahme – zwei Monate vor Drucklegung – hat der Verlag Beethovens Wunsch, bis auf die letzte Stelle im Terzetto, nicht entsprochen. Die Änderung im Chor der Krieger (Nr. 4) dagegen widerspricht gänzlich Beethovens Willen. So äußert er sich am 28. Januar 1812 heftig gegenüber dem Verlag:

„bey dem Chor im oratorium ‚wir haben ihn gesehn‘ sind sie trotz meiner Nota für den alten Text, doch wieder bey der unglücklichen Verändrung geblieben, Ey du lieber himmel, glaubt man den in Sachsen, daß das Wort die Musik mache? wenn ein nicht passendes Wort die Musik verderben kann, welches gewiß ist, so soll man froh seyn, wenn man findet, daß Musick und wort nur ein’s sind und trotz dem, daß der Wortausdruck an sich gemein ist, nichts besser machen wollen – dixi“¹⁰⁹

Im November/Dezember 1811 – als Beethoven eine Partitur an Joseph Varena schickte – ging er auf diesen Chor besonders ein. Hier wird ganz deutlich, dass Beethoven die Änderung keinesfalls akzeptieren wollte:

„Die Worte bey einem chor nach No 4 in C dur wurden Von den Heraus geben geändert, aber ganz wieder den Ausdruck, Es werden daher die mit Bleystift darüber geschriebenen Worte gesungen“¹¹⁰

¹⁰⁸ BGA 519.

¹⁰⁹ BGA 545.

¹¹⁰ BGA 531, Ende November/Anfang Dezember 1811. Varena (1769–1843) war mit Beethoven seit 1811 bekannt. Er war Gründungsmitglied des Grazer Musikvereins und engagierte sich stark für Wohltätigkeitskonzerte. Beethoven schenkte ihm unter anderem eine Partitur von op. 85, die als Geschenk in Graz blieb (muss als verschollen gelten). Anfang 1812 bekam Varena auch Stimmen geschickt, die dieser nach dem Konzert wieder an Beethoven zurücksandte. Varena leitete das erste Grazer Konzert von op. 85 am 11.04.1813 (Palmsonntag). Siehe auch: BISCHOFF, „Beethoven und Graz“

Warum der Verlag den Änderungswünschen Beethovens nicht entsprach, entzieht sich unserer Kenntnis.

Über diese, auf Rochlitz zurückgehenden Textänderungen hinaus, finden sich weitere Eingriffe in der Originalausgabe, die auch vom Verlag zu verantworten sind. Es handelt sich um drei Stellen:

Tabelle 4: Weitere Texteingriffe

ursprüngliche Textierung	Texteingriff	Bemerkung
Nr. 3 – Recitativo (T. 9–11) „so lange bleibt das sündhafte Geschlecht“	„[so lange bleibt das] menschliche [Geschlecht]“	In Quelle A notiert Beethoven die Änderung oberhalb des Systems der Singstimme; in Quelle B findet sich die Änderung innerhalb der Neutextierung. Der Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 6 – Coro (T. 174 ff.) „schleppt ihn schleunig zu Gericht“	„[schleppt ihn schleunig] vor [Gericht]“	In Quelle B findet sich die Änderung innerhalb der Neutextierung. Der Texteingriff fand Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)
Nr. 6 – Coro (T. 266 ff.) „Welten singen Lob und Ehre“	„[Welten singen] Dank [und Ehre]“	Änderung stammt mit großer Wahrscheinlichkeit aus der Neutextierung, da der Schlusschor in Quelle B nicht erhalten ist, kann dies allerdings nicht belegt werden. Der Texteingriff fand jedoch Eingang in die Originalausgabe (Partitur und Klavierauszug)

Die Änderung von „sündhafte“ in „menschliche“ im Rezitativ der Nr. 3 ist als einzige von Beethoven autorisiert, da er sie selbst in Quelle A notierte. Es ist anzunehmen, dass Beethoven diese Änderung, die aus der Neutextierung hervorgeht, für gut befand und sie in Quelle A nachtrug.

Die Textänderung im Chor der Nr. 6 von „zu Gericht“ zu „vor Gericht“ mag allein durch ihre Kürze nicht aufgefallen sein und scheint daher in diesem Kontext vernachlässigbar. Die Veränderung des ersten Verses im Schlusschor hingegen muss ei-

(1908) sowie BISCHOFF, „Beethoven und Varena“ (1909). Herrn Michael Nemeth sei an dieser Stelle für seine Hilfe gedankt. Er überließ mir auch die Texte der Konzertanzeige und des Konzertberichtes, vgl. dazu: Anhang 2: Aufführungstabelle, S. 138 ff. sowie Anhang 3: Materialien, S. 154 ff.

ne Vorlage gehabt haben. Da der gesamte Schlusschor in Quelle B nicht mehr vorhanden ist, kann die Provenienz der Korrektur nicht bewiesen werden. Aus der Kenntnis der Quellen heraus erscheint es jedoch wahrscheinlich, dass Rochlitz – auf die Neutextierung bezugnehmend – auch diese Änderung glossierte und sie so Eingang in die Originalausgabe fand.

3.1.3. Die Neutextierung von Christian Schreiber

Quelle B lag während der Verlagsverhandlungen von Mai bis Ende Juni 1805 und spätestens vom 28. November 1809 an bei Breitkopf & Härtel in Leipzig vor.¹¹¹ In einem dieser Zeiträume wurde der alternative Text in die Partitur geschrieben. Alles, was mit dieser Neutextierung zu tun hat, ist in Quelle B leicht auszumachen, da der Schreiber durchgehend rote Tinte benutzte, die auch heute noch eindeutig zu erkennen ist.

Abbildung 4: Quelle B (GB-Lbl: Egerton 2727), fol. 15r

The image shows a page of handwritten musical notation. It consists of ten staves. The top two staves contain musical notation with a 'Poco.' marking. The bottom two staves contain a vocal line with German lyrics written in red ink. The lyrics are: "Der, welcher sich vom falschen Götzenbau, der ihm zu viel jenseit an's Innere / dem sich besetzt dem bösen y. Menschheit sucht, grüßte Welt".

¹¹¹ Am 19.09.1809 (BGA 400) schreibt Beethoven an den Verlag, die Werke (opp. 72, 85 und 86) seien schon abgeschickt. Für den 28.11.1809 erschließt BGA einen nicht überlieferten Brief (BGA 410), in welchem Breitkopf & Härtel den Empfang der Stichvorlagen zu diesen Opera bestätigt haben soll.

Abbildung 5: Quelle B (GB-Lbl: Egerton 2727), fol. 113v

The image shows a page of handwritten musical notation from a manuscript. It consists of ten staves. The top nine staves are filled with musical notation, including notes, rests, and clefs. The bottom staff contains a libretto with German text. The text is written in a cursive hand and includes phrases such as "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich", "Hörst du mich". Some of the text is crossed out with red ink, and new text is written in black ink above it. There are also some marginalia and a large 'X' mark at the top of the page.

Die Neutextierung wurde zusätzlich zum vertonten Libretto notiert. An den Stellen, an denen der Text nicht verändert wurde, sparte sich der Schreiber eigene Notate und ließ einzig den vorhandenen Text stehen. An diesen Stellen bricht der rote Text mit „p.“ oder „pp.“ ab und verweist so darauf, den Text des eigentlichen Librettos zu benutzen. Der rote Text ist größtenteils in der Silbenverteilung passend zu der notierten Musik geschrieben. An einigen Stellen – vor allem in den Rezitativen – gelang dies nicht. Dort veränderte der Schreiber des Textes die Notenwerte der Singstimme, indem er zusätzliche Notenhälse an die Töne setzte, Pausen ergänzte oder strich sowie neue Noten in das System schrieb. Die Neutextierung ist fast durchgehend mit Bleistift gestrichen. Diese Streichung kann natürlich keiner Hand zugeordnet werden; es liegt jedoch nahe, Beethoven als Urheber zu vermuten, denn es finden sich immer wieder Randglossen mit Bleistift, die den „alten Text“ fordern. Diese Glossierungen stammen vom Komponisten.

Da es bislang keinerlei Hinweise auf den Autor des Textes gab, galt es zunächst, den in Frage kommenden Personenkreis systematisch so weit wie möglich einzugrenzen.

Als Ausgangspunkte dienten die Vermutungen, dass

1. sich der Verlag Breitkopf & Härtel für eine abweichende Textunterlegung eingesetzt haben musste,
2. der Autor musikalische Fähigkeiten mitbringen musste, um die Textunterlegung stimmig machen und die rhythmischen Veränderungen innerhalb der Rezitative vornehmen zu können, und
3. der Autor des Textes diesen selbst in die Partitur eintrug.

Als sicherste Vermutung konnte das Umfeld des Verlags Breitkopf & Härtel im protestantisch-reformatorischen Leipzig gesehen werden. Gottfried Christoph Härtels enge Kontakte zum geistigen Leben seiner Zeit boten eine Menge Möglichkeiten, eine entsprechende Person zu finden. Neben Friedrich Rochlitz, der jedoch – zumindest der Handschrift nach – ausscheiden musste, konnte Christian Schreiber mit in Betracht gezogen werden, denn dieser Theologe, Philosoph, Komponist und Dichter ist im Kontext Beethovens nicht unbekannt. Er verfasste den deutschen Text zur Messe in C-Dur op. 86, der mit Beethovens Wissen in der Originalausgabe zusätzlich zum lateinischen Messentext abgedruckt wurde.¹¹² Desweiteren übersetzte Christian Schreiber den italienischen Text zu den vier Arien und einem Duett op. 82 ins Deutsche; auch hier erschien die Übersetzung als Zusatz in der Originalausgabe bei

¹¹² Die Originalausgabe erschien 1812 bei Breitkopf & Härtel mit folgendem Titelblatt: „MESSA. / a quattro Voci coll' accompagnamento dell'Orchestra / composta da / Luigi van Beethoven. / DREY HYMNEN / für vier Singstimmen mit Begleitung des Orchesters, / in Musik gesetzt und / S^t Durchlaucht dem Herrn Fürsten von Kinsky / zugeeignet / von Ludw. v. Beethoven. / [Links:] 86^s Werk. [Mitte:] PARTITUR [Rechts:] Pr. 4 Rthlr. / Bey Breitkopf & Härtel. / in Leipzig.“ Der deutsche Text fasst die Satzeinteilung der Messe wie folgt zusammen: Erster Hymnus: Kyrie und Gloria, zweiter Hymnus: Credo, dritter Hymnus: Sanctus, Benedictus und Agnus Dei. 1823 fertigte Benedikt Scholz eine zweite deutsche Übersetzung des Messentextes an, die Beethoven für sehr gut befand. Für die synoptische Darstellung aller drei Texte vgl. SCHMIDT, *Unbekannte Manuskripte zur Gesangsmusik* (1928), sowie den Band der NGA: MCGRANN, *Beethoven Werke VIII, 2* (2003).

Breitkopf & Härtel.¹¹³ Gleichwohl widmete sich die Beethoven-Forschung bisher kaum dieser Person. In *MGG*¹¹⁴ werden seine Übersetzungen von Texten Beethovenscher Werke nicht genannt; in Clives aktueller Studie zu Beethovens Umfeld wird Schreiber nur als äußerst kurzer Eintrag geführt;¹¹⁵ in Solomons Biographie taucht Schreiber ebenfalls nicht auf.¹¹⁶ Diese Situation rechtfertigt es, etwas ausführlichere Bemerkungen zum Leben dieses Mannes vorzulegen; Sie beruhen auf einem Artikel in Karl Wilhelm Justis *Grundlage zu einer Hessischen Gelehrten- Schriftsteller- und Künstler-Geschichte*.¹¹⁷ Dieser Artikel wurde von Schreiber selbst verfasst. Die Lebensbeschreibung liefert den Schlüssel zur Autorschaft des roten Textes, wie später zu zeigen sein wird.

Christian Schreiber wurde am 15. April 1781 in Eisenach in einer Bürgerfamilie geboren. Dem Wunsche der Mutter folgend, schlug Schreiber – gegen seine eigenen Vorstellungen – den Weg eines Geistlichen ein. In späteren Jahren lernte er diesen Beruf jedoch hoch zu schätzen. Nach anfänglichem Privatunterricht wurde Schreiber mit zwölf Jahren konfirmiert und setzte seine Ausbildung am Hennebergischen Gymnasium in Schleusingen fort. Hier wurde er durch die Persönlichkeit seines Lehrers Professor Albrecht Georg Walch (1736–1822) tief geprägt, der Schreiber und seinen Mitschülern die Lyrik der deutschen, lateinischen und griechischen Sprache näher brachte.

¹¹³ Der originale Text zu op. 82, 1 ist von einem unbekanntem Autor, die Texte zu op. 82, 2–5 stammen von Metastasio. Siehe auch LÜHNING, Kritischer Bericht zu *Beethoven Werke* XII, 1 (1990), S. 54 ff. Die Originalausgabe erschien im Juli 1811 mit der PN 1474: „Vier Arietten und ein Duett / (italienisch und deutsch) / mit Begleitung des Pianoforte / in Musik gesetzt von / L. v. BEETHOVEN. / (Der unterlegte deutsche Text ist von Dr. Chr. Schreiber.) / Op. 82. / Bei Breitkopf und Härtel in Leipzig. / Pr. 16 Gr.“

¹¹⁴ Vgl. HÄRTWIG, „Christian Schreiber“ (1965).

¹¹⁵ Vgl. CLIVE, *Beethoven and his world* (2001), S. 324.

¹¹⁶ Vgl. SOLOMON, *Beethoven* (1998).

¹¹⁷ Vgl. SCHREIBER, [Autobiographie] (1831). Bei der Suche nach dem Autor des roten Textes und dem Auffinden dieser autobiographischen Darstellung von Christian Schreiber stand mir Armin Koch, Leipzig, mit Rat und Tat zur Seite. Ich möchte ihm an dieser Stelle meinen Dank aussprechen.

1799 schrieb er sich an der Universität Jena ein und studierte Theologie (bei Johann Jakob Griesbach (1745–1812), Heinrich Eberhard Gottlob Paulus (1761–1851) und Friedrich Immanuel Niethammer (1766–1848)), Philosophie (bei Johann Gottlieb Fichte (1762–1814) und Friedrich Schelling (1775–1854)) sowie Philologie (bei Christian Gottfried Schütz (1784–1808) und Heinrich Karl Abraham Eichstädt (1772–1848)). Unter der Leitung Eichstädts gab es eine *lateinische Gesellschaft*, der Schreiber angehörte; desweiteren engagierte er sich mit Kommilitonen in einer selbst begründeten *deutschen Gesellschaft*; beide Zusammenschlüsse pflegten Bildung in Literatur und Kunst. Nach dem Studium unentschlossen, ob er sich „dem Schul- oder Prediger-Fach“ (S. 836)¹¹⁸ widmen sollte, reiste Schreiber durch die benachbarten Landstriche und kam bei Landpredigern und in kleineren Gemeinden unter.

Von 1801 bis 1803 diente er als Hauslehrer der Familie von Boyneburg in Weilar. Im Hause des Kurhessischen Regierungsrates Freiherr von Boyneburg erhielt Schreiber vielfältige Anregungen aus allen Richtungen des gebildeten Lebens. Er verfasste kleinere Gedichte, komponierte unter anderem Lieder¹¹⁹ und schrieb ein Buch über die Offenbarung des Johannes.¹²⁰ Als größeres Werk aus dieser Zeit ist die Vollen- dung der *Harmònia* zu nennen, ein „episch-musikalisches Gedicht“ (S. 837). Die 1805 in Berlin bei Fröhlich herausgebrachte Gedichtsammlung verwarf Schreiber später als Jugendwerk.¹²¹ Er stand mit Christoph Martin Wieland, Friedrich Matthisson sowie Friedrich Schiller in Kontakt, mit denen er sich über seine Werke aus- tauschte. Schreibers Lyrik wurde in verschiedenen Blättern veröffentlicht: *Der Frei- mütthige*, *Morgenblatt für gebildete Stände*, *Almanach des dames* sowie diversen *Taschenbüchern* und *Journalen*. In den Jahren 1803–1806 „privatisirte“ (S. 839) er in Eisenach und pflegte einen wohl engeren Kontakt zu Frau Julie Auguste Christia- ne Freifrau von Bechtolsheim. In ihrem Hause wurde das geistige und musikalische Leben dieser Zeit auf höchstem Niveau gepflegt und es galt in Eisenach als ein

¹¹⁸ Die Seitenangaben in runden Klammern beziehen sich hier wie im Folgenden auf die genannte Autobiographie, vgl. Anm. 117.

¹¹⁹ Einige wurden im *Taschenbuch* sowie in der *AmZ* veröffentlicht; vgl. z. B.: zwei Lieder von Schreiber in der Beilage zur *AmZ* vom 04.05.1803.

¹²⁰ Siehe SCHREIBER, *Prophetisch-poetische Gemälde der Zukunft* (1802).

¹²¹ Siehe SCHREIBER, *Gedichte* (1805).

wichtiger Treffpunkt des akademischen Standes. Hier kam Schreiber mit bedeutenden Persönlichkeiten in Kontakt, darunter: Herzog August von Gotha, Großherzog Karl Friedrich von Weimar, Herzog Bernhard von Weimar, Friedrich de la Motte Fouqué, Friedrich Rochlitz, August von Kotzebue und Baronin von Staël-Holstein – genannt Madame de Staël –, die später mit Schlegel durch Europa reiste.¹²² Schreiber gibt eine Zusammenfassung dieser Zeit, die auch seine eigene geistige Haltung verdeutlicht:

„Von der Verschiedenheit des Standes, der Konfession, der Lebensweise war keine Rede; Kunst, Wissenschaft und höhere Lebensweisheit verknüpfte die heterogensten Geister; das Nationale selbst verschwand auf der höheren Stufe der Humanität.“ (S. 839)

Die politischen Auseinandersetzungen der Jahre 1806–1809 unterbrachen diese schöngeistige Zeit. Schreiber ging 1806 nach Lengsfeld¹²³ und trat eine Stelle als Oberpfarrer und Mitglied des Konsistorial-Amtes an. Hier wirkte er auch auf politischer Ebene¹²⁴ und setzte sich kraft seines offenen und toleranten Interesses stark für die jüdische Gemeinde ein.¹²⁵ Im Rahmen seiner pfarramtlichen Tätigkeit engagierte er sich für die Gestaltung des Gottesdienstes durch „zeitgemäße Agenden“ (S. 842) sowie für die positive Vermittlung des Christentums an Schulen und in den Kirchen. Er gab auch ein neues Gesangbuch heraus, welches in der *Allgemeinen Literatur-Zeitung* im Jahre 1816 von Justi rezensiert wurde.¹²⁶

Infolge seines engen Kontakts zu Gottlob Christian Härtel war es Schreiber mehrfach möglich, seine musikalischen Fähigkeiten unter Beweis zu stellen. In der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* publizierte Schreiber „eine ziemliche Anzahl von Rezen-

¹²² Schreiber gibt an, Madame de Staël habe auch ihn in Betracht gezogen, als Privatlehrer der Kinder und literarischer Berater mit ihr zu reisen.

¹²³ Heute Stadtlengsfeld, an der Felda in der Rhön.

¹²⁴ So beschäftigte er sich mit der „Staats-Erziehungswissenschaft“ und war während der Zugehörigkeit von Lengsfeld zum Königreich Westphalen General-Departements-Rat. Zu späterer Zeit bekleidete er das Amt eines „Kommissarius zur Organisation und Aufsicht des Kultus und des Schulwesens der jüdischen Gemeinden im Großherzogthume Weimar“.

¹²⁵ Schreiber führte zwei Landrabbiner ein, verfasste eine „Instruktion für das Landrabbinat“ und schrieb gemeinsam mit Isaak Heß ein Werk *Ueber den Eid der Juden*, das 1823 in Eisenach erschien. Siehe SCHREIBER/HEß, *Eid der Juden* (1823).

¹²⁶ Siehe SCHREIBER, *Gesang-Buch* (1816); Rezension Justis in *ALZ* 1816, Bd. 4, Sp. 569 ff.

sionen musikalischer Werke und anderen Aufsätzen“ (S. 840). Auch in der von Härtel initiierten *Leipziger Literaturzeitung*¹²⁷ veröffentlichte Schreiber. Vor allem aber wirkte er als Übersetzer und Textbearbeiter für den Verlag Breitkopf & Härtel:

„Neigung und Nothwendigkeit bestimmten mich, [...] gar manche treffliche[n] Musikstücke, von Mozart, Haydn, Beethoven, Paer u. A., denen entweder ein guter, aber ausländischer, oder ein schlechter deutscher Text untergelegt war [...] mit singbaren deutschen Texten zu versehen; wohl auch ungedruckte lateinische Messen (zum Theil vortreffliche Kompositionen) zu Kirchenstücken und Oratorien für den protestantischen Kultus zu bearbeiten.“ (S. 840)

Auch in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* äußerte sich Schreiber in diesem Sinne. Er habe

„seit dem Jahre 1803, auf Veranlassung seines Freundes Härtel, in Stunden der Musse nicht wenige, italienische, französische und lateinische Texte verdeutscht und sie der oft vortrefflichen Musik derselben untergelegt, um letztere auch seinen Vaterlands-Genossen zugänglicher und annehmlicher zu machen. Es ist diess kein leichtes, doch aber, wenn man mit dem Technischen beyder Künste, der Poesie und Musik, umzugehen und in den Geist des Ganzen, bald selbst schöpferisch bald nachbildend, einzudringen weiss, auch kein allzuschwieriges Geschäft.“¹²⁸

Als Beispiel dieser Arbeit kann die Neutextierung der 10 Kanons Hob. XXVIIa von Joseph Haydn genannt werden, die 1810 bei Breitkopf & Härtel erschienen. Im selben Jahr veröffentlichte der Verlag die Stücke nochmals unter dem Titel *Zehn Gebote der Kunst* mit einem neuen Text von Schreiber.¹²⁹

Im Kontext, Stücke für den „protestantischen Kultus“ (S. 840) zu bearbeiten, ist die Übersetzung des lateinischen Textes ins Deutsche zu sehen, die Schreiber für Beethovens Messe in C-Dur vornahm. Beethoven fragte im Februar 1810 bei Breitkopf & Härtel nach, ob „sich nicht auf die Messe ein deutscher Text jedoch ohne den lateini-

¹²⁷ Vgl. dazu Härtels Ankündigung dieser Zeitung in *Intelligenzblatt zur AmZ*, Nr. 1, Januar 1812.

¹²⁸ *AmZ* 1827, Sp. 526.

¹²⁹ Ursprünglicher Titel: „DIE X GEBOTHE GOTTES / In Musik gesetzt / als / CANONS / von / JOSEPH HAYDN / (Eigenthum der herausgeber) / [Links:] 2087 [recte: 2073] [Rechts:] 2 f. / Wien zu haben bey Artaria und Comp.“ Die zweite Ausgabe mit Schreibers Textierung erschien mit folgendem Titelblatt: „Die / Zehn Gebote der Kunst / Zehn Canons / von / JOSEPH HAYDN / Preis 8 gr. / Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig.“

schen auszulaßen, machen laßen“ könne.¹³⁰ Der Verlag gab darauf hin Christian Schreiber einen entsprechenden Auftrag. Wohl Ende des Jahres 1810 lag dann der Text Beethoven vor, denn am 16. Januar 1811 nahm er zu der Übersetzung Stellung und benannte die Stellen, die er für gelungen und jene, die er für problematisch hielt:

„die Uebersezung zum gloria scheint mir sehr gut zu paßen zum Kyrie nicht so gut obwohl der Anfang ‚tief im Staub anbeten wir‘ sehr gut paßt [...].“¹³¹

Noch vor dem Erscheinen des Partiturdruicks bestätigt Beethoven seine Akzeptanz der Übersetzung durch einen persönlichen Dank:

„Dr. Schreiber werde ich gern Danken für seine Übersetzungen.“¹³²

Durch die Korrespondenz Georg Augst Griesingers mit Gottfried Christoph Härtel lässt sich darüber hinaus ein weiterer Kontakt Beethovens mit einem Text Schreibers belegen. Griesinger erhielt von Härtel im Juli 1803 Schreibers Gedicht *Polyhymnia*. Nachdem sich Haydn nicht zu einer Vertonung entschließen konnte, schlug Griesinger vor, den Text doch Beethoven vorzulegen. Im Dezember 1803 berichtete er dem Verlag:

„Ich lief [...] gleich mit der Polymnia [sic] zu Beethoven, der mir in Zeit von 8 Tagen seine Bemerkungen drüber mitzuthellen versprochen hat.“¹³³

Am 4. Januar 1804 schrieb Griesinger dann:

„Sein Urtheil [Beethoven] über die Polymnia ist folgendes: das Gedicht sey gut geschrieben, aber es sey nicht genug Aktion darinn; der Anfang erinnere ganz an die Schöpfung von Swieten, es sey zu reich an Mahlereyen und dadurch einförmig.“¹³⁴

Ein Gedicht mit dem Titel *Polyhymnia* ist – zumindest unter den gedruckten Gedichten – nicht zu finden. In Schreibers veröffentlichten Gedichtsammlungen finden sich zwei ähnlich betitelte Werke, die in Frage kommen. Das eine erschien im Jahre 1803 bei Breitkopf & Härtel unter dem Titel *Harmònia oder das Reich der Töne*. Dieses „musikalische Gedicht“ ist jedoch über 100 Seiten lang und kommt daher kaum für

¹³⁰ BGA 423, 04.02.1810.

¹³¹ BGA 484, 16.01.1811.

¹³² BGA 486, 19.02.1811.

¹³³ Zitiert nach: GRIESINGER, *Briefe* (1987), S. 215.

¹³⁴ Zitiert nach: GRIESINGER, *Briefe* (1987), S. 217.

eine Vertonung in Frage.¹³⁵ Das Gedicht *Die Macht der Töne* eignet sich dagegen besser und könnte der an anderer Stelle von Griesinger erwähnte Text sein:¹³⁶

„Beethoven sagte mir, daß ihm auch schon ein Gedicht: die Feyer der Töne, wenn ich nicht irre, ebenfalls von Schreiber angetragen worden sey. Auch Herr Rochlitz schickte ihm einen Text zu. Beyde seyn weit besser geschrieben als die hiesigen gewöhnlichen Fabrikate aber es fehle beyden an der Berechnung des musicalischen Effects im Großen, die Situationen seyn weder vorbereitet noch frappant genug.“¹³⁷

Auch *Christus am Oelberge* ist bei den Werken einzureihen, deren „schlechter deutscher Text“ von Christian Schreiber – im Auftrag von Breitkopf & Härtel – verändert wurde. Das Oratorium scheint ihn auf ganz eigene Art und Weise beeindruckt zu haben, denn Schreiber notiert:

„der ärgste [unterlegte Text], entsinne ich mich, war der Urtext zu Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge; ein **monstrum** von verrenktem Sprachwerk!“ (S. 840)

Durch diese plastische Äußerung wird Schreibers Haltung dem Oratorientext gegenüber mehr als deutlich, vor allem aber ist hiermit eindeutig die Autorschaft für die Neutextierung belegt. Der Handschriftenvergleich mit Briefen Schreibers aus der Zeit bis 1810 belegt, dass er selbst den Text in die Partitur eintrug.¹³⁸

Schreibers Neutextierung des Oratoriums entschärft die Dramatik, die das Libretto aufweist. Brandenburg hat in seinem Aufsatz „Ein unbequemes Werk“ die neue Textunterlegung wiedergegeben und die inhaltlichen Aspekte der Umarbeitung herausgestellt: „sprachlich-stilistische Glättung“, Anstreben des „erbaulich-betrachtenden Stils“ sowie die Entfernung vom Dramatischen – hin zum „lehrhaften Ton“.¹³⁹ Die Wiedergabe der Neutextierung findet sich im Anhang 1: Textsynopse ab Seite

¹³⁵ Siehe SCHREIBER, *Harmònia* (1803).

¹³⁶ Siehe SCHREIBER, *Gedichte* (1805), S. 175 f.

¹³⁷ Zitiert nach: GRIESINGER, *Briefe* (1987), S. 215 f.

¹³⁸ Der Universitätsbibliothek Leipzig, Handschriften-Abteilung, sei für die Bereitstellung einzelner Kopien aus Schreibers Briefen gedankt. Die während des Vergleichs festgestellten Abweichungen der Handschrift sind auf die verschiedenen Quellentypen zurückzuführen (reinschriftlicher Brief gegenüber eines offensichtlich zügig notierten Textes in eine bestehende Partitur).

¹³⁹ Vgl. BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986), Abschnitt V, S. 213–215.

127. Diese Gegenüberstellung mit den anderen Textfassungen (Quelle TB, Text der Neuausgabe sowie Text der Originalausgaben) lässt einen direkten Vergleich zu; einige charakteristische Punkte werden im Folgenden dargestellt. Hieran kann gezeigt werden, dass Schreiber die Neutextierung mit Bedacht vornahm.

Die rhythmischen Eingriffe, die Schreiber vornahm, beeinflussen den musikalischen Verlauf nicht. Lediglich in Nr. 1 verschob er an zwei Stellen die Deklamation der Endsilben auf eine andere metrische Einheit. Die Unterlegung des Textes nahm er sehr sorgfältig vor, einzig am Ende der ersten Arie unterlief ihm ein Fehler: die Partie des Christus endet mit einem unvollständigen Satz: „O Vater nur den Engel deines Trostes meinem Flehn, Vater sende meinem Flehn!“ Grundsätzlich übernahm Schreiber in seiner Neutextierung viele Worte des Oratorientextes oder stellte vorhandene Verse nur um:

Tabelle 5: Schreibers Neutextierung einzelner Verse im Vergleich

Oratorienteil	ursprüngliches Libretto	Schreibers Neutextierung
Nr. 1, Aria (T. 113 ff.)	Meine Seele ist erschüttert von den Qualen, die mir dräun. Schrecken faßt mich und es zittert gräßlich schauernd mein Gebein.	Meine Seele steht erschüttert vor den Qualen die ihr dräun. vor des Todes Schrecken zittert sich entsetzend mein Gebein.
Nr. 3, Recitativo (T. 1 ff.)	Verkündet Seraph mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters?	Verkündet Seraph, was der Mund gebietet meines ewgen Vaters!
Nr. 6, Coro (T. 160 ff.)	Auf, auf! Ergreift den Verräther, weilet hier nun länger nicht! Fort jetzt mit dem Missethäter, [...]	auf auf! ergreift den Verräther zaudern laßt uns länger nicht Angeklagt als Missethäter [...]

Eine Veränderung der Versstruktur unternimmt Schreiber im Chor der Nr. 2.¹⁴⁰ Der Chor der Engel übernimmt in beiden Fassungen den kompletten Text des Seraphs. Der Oratorientext „Sie trifft der Fluch des Richters. Verdammung ist ihr Los.“ wird in der Neutextierung zu „ihn trifft der Fluch der Sünde, dem nimmer er entflieht!“ Der Seraph singt diese Worte in dem Abschnitt ab T. 104. Im Chorfugato ab T. 205 unterlegte Schreiber aber den vier Chorstimmen einen anderen Text: „Ihn trifft die Rache, der er nie entflieht!“. Die Fugato-Einsätze sind – schon bei der Huberschen Fas-

¹⁴⁰ Der abweichende Vers fehlt in Brandenburgs Abdruck des roten Textes, vgl. BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986), S. 210.

sung – durch eine längere Koloratur gekennzeichnet, die hier auf der Silbe „[Ver-]dam- [mung]“ gesungen wird. Schreiber textierte für den Chor so, dass die Koloratur auf der Silbe „Ra- [che]“ gesungen wird. Eine sehr musikalische Entscheidung, denn wenn der Text des Seraphs übernommen würde, so müsste eine Koloratur auf dem Wort „nim- [mer]“ gesungen werden, was technisch und klanglich deutlich schwieriger wäre.

Notenbeispiel 2: Chorfugato Nr. 2, T. 220 ff. mit beiden Textierungen¹⁴¹

Hubers: Ver-dam -- -- -- -- -- -- -- mung ist ihr Los.
 Schreibers: die Ra - - - - - - - che, der er nie ent-flicht!

Auch für den Chorleit der Nr. 5 versah Schreiber eine musikalisch gleiche Stelle mit abweichendem Text. Den Beginn des Chorsatzes mit dem *ff*-Ausruf „Hier ist er“ änderte Schreiber zu „Dort naht er“, denn die Soldaten nähern sich Gethsemane, um Christus festzunehmen. In der Mitte des Chorsatzes wird dieser Ausruf wiederholt (T. 79 ff.). Hier übernahm Schreiber dann die Worte aus Hubers Libretto „Hier ist er“. So wird hier deutlich: die Krieger haben den Gesuchten erreicht und nehmen Christus fest. Eine Feinheit, die sicherlich wohlüberlegt geschah.

Eine Schwäche der Neutextierung ist in Nr. 3 ersichtlich. Beethoven setzte hier die Worte des Seraphs „Ich bebe und mich selbst umwehen die Grabeschauer, die er fühlt“ sinnfällig in Musik um, indem er das Orchester auf die Streicher reduzierte, die durch eine tremolierende Begleitung im *p* die Stimmung des Textes sehr plastisch darstellen. Schreibers Text dagegen gibt es inhaltlich nicht her, hier einen Bezug zwischen Text und Musik herzustellen: „Wie tief bist du in Schmach gesunken, daß solch ein Opfer nur genügt!“

¹⁴¹ Die Männerstimmen beginnen mit „die Rache“; Alt und Sopran setzen mit „ihn trifft die Rache“ ein, so dass hier die Koloratur erst auf der vierten Viertel des Themas beginnt.

Grundsätzlich lässt sich feststellen, dass Schreiber darauf Wert legte, die Dramatik aus dem Libretto Hubers zu nehmen. Vor allem in der Rolle des Christus wird das deutlich, denn für sie reduziert bzw. eliminiert Schreiber den starken Gefühlsausdruck. Statt der Verse „Wie ein Fieberfrost ergreift mich die Angst beim nahen Grab,“ lässt Schreiber hier „Muß ich lastend auf dem Herzen alle Schuld der Menschheit sehn,“ singen. Auch die Veränderung der Verse „Vater! Tief gebeugt und kläglich fleht dein Sohn hinauf zu dir!“ zu „Doch, nicht wie ich will, oh Vater, wie du willst, so soll's geschehn!“, greift zum einen dem Rezitativ der Nr. 5 inhaltlich vor, zum anderen nimmt es der Figur des Christus die leidvoll bis erbärmlich wirkenden Attribute, die diesen so stark aus der erhöhten göttlichen Rolle heben. Im Wesentlichen gelingt Schreiber die Glättung durch das Streichen (bzw. Ersetzen) der ausdrucksstärksten Worte wie zum Beispiel: Blut, Schrecknis, Hölle, Tod, Qual, Krieger, Verbannter, Feind, Zorn und Hass. Er ändert zugunsten einer sanfteren, nüchternen Darstellung der Geschehnisse. Nur am Schluss – als Christus sein Schicksal annehmen kann, um die Erlösung der Menschheit anzukündigen – benutzt Schreiber solch wirkungsstarke Worte, um die Kehrseite der göttlichen Kraft darzustellen: „Bald ist alles überwunden der Erlösung Werk vollbracht, und des Todes Graun verschwunden und besiegt der Sünde Macht.“

Schreibers Arbeit an dem Oratorium lässt sich auf zwei Zeiträume eingrenzen. Wie schon erwähnt, muss Quelle B ab ca. November 1809 und evtl. auch schon in den Monaten Mai/Juni 1805 in Leipzig gelegen haben. Da der Verlag – wie im Kontext von op. 86 dargestellt – die Übersetzung für die Messe sowie die italienischen Gesänge op. 82 etwa um das Jahr 1810 in Auftrag gab, liegt die Vermutung nahe, dass Schreiber auch das Oratorium in dieser Zeit bearbeitete. Da der deutsche Text zur Messe in C-Dur op. 86 Beethoven spätestens im Januar 1811 vorlag und er die Korrekturfahnen zum Oratorium zwischen Februar und Juli desselben Jahres zugeschickt bekam, ist anzunehmen, dass *Christus am Oelberge* vor der Messe bearbeitet wurde: also wohl zu Beginn des Jahres 1810.

3.2. Zusätze im Libretto: die szenischen Bemerkungen

In Quelle TB finden sich zwischen einzelnen Teilen des Oratoriums szenische Bemerkungen, die den Ablauf der Handlung illustrieren. Sie ermöglichen ein weitaus besseres inhaltliches Verständnis des Librettos. Mehrere Textbücher Wiener Provenienz geben diese Bemerkungen auch wieder und zeigen eine spezielle Überlieferungstradition für Wien. Zwei dieser szenischen Bemerkungen finden sich auch in Quelle B, sie wurden nachträglich von Beethoven in die Partitur notiert.¹⁴²

Um einen Überblick zu geben, werden die szenischen Bemerkungen aus der Quelle TB im Folgenden dargestellt:¹⁴³

Vor dem ersten Rezitativ wird ein Bild von Jesu Situation geschaffen, desweiteren werden schon hier – nicht erst kurz vor Ende des Werkes – die Jünger eingeführt:

„Christus. Er kniet in einniger Entfernung von den schlaf[e]n Jüngern.“

Nach der ersten Nummer und vor dem ‚Auftritt‘ des Seraphs wird die entsprechende Situation präzisiert:

„Christus betet, sein Gesicht auf die Erde gedrückt. Die Gegend erbebet umher von dem rollenden Donner, der die Ankunft des Seraphs verkündet“

Vor dem Rezitativ (Christus) der Nr. 3 wird das Ende von Jesu erstem Gebet verdeutlicht:

„Christus erhebt sich.“

Nach dem Duett folgt:

„Christus fällt nieder auf die Knie“,

was das folgende Rezitativ einleitet, in dem Jesus den bevorstehenden Tod annimmt.

¹⁴² Vor dem ersten Rezitativ: „Christus. Er kniet in einiger Entfernung von den schlafenden Jüngern“, sowie nach dem Duett der Nr. 3: „Christus fällt nieder auf die Knie“. Vgl dazu auch die folgende Liste der gesamten szenischen Bemerkungen.

¹⁴³ Aus der oben entwickelten chronologischen Einordnung von Quelle TB scheint es gerechtfertigt, dieses Textbuch als ‚Grundlage‘ für die szenischen Bemerkungen anzusetzen.

Mit der nächsten Anmerkung werden die marschierenden Krieger (Nr. 4) auf dem Weg zum Ölberg auch räumlich veranschaulicht:

„Chor der Kriegsknechte in der Ferne, welche Christum aufsuchen.“

Bei ihrer Ankunft heißt es dann:

„Chor der Kriegsknechte in der Nähe, da sie Christum erblicken.“

Anschließend wird die Reaktion der Jünger erläutert:

„Chor der aus dem Schläfe aufgeschreckten Jünger.“

Die neue Person des Petrus, der im Zorn Rache üben will, wird benannt:

„Paulus [recte: Petrus] zi[e]ht das Schwert.“

Der Dialog im Rezitativ der Nr. 6 wird erklärt:

„Christus zu Paulo [recte: Petrus].“

Und als letzte Anweisung findet sich vor dem Chor der Krieger:

„Chor der Kriegsknechte, indem sie Christum abführen.“

Bei diesen szenischen Bemerkungen handelt es sich offenkundig um illustrative Zusätze. Das bereits erwähnte Fehlen des Zusammenhangs der Geschehnisse wird durch sie aufgehoben. Der Leser bekommt eine Vorstellung der Begebenheiten in räumlicher und auf personeller Ebene. Die Jünger tauchen nicht plötzlich auf, es wird schon früh darauf hingewiesen, dass sie im Hintergrund anwesend sind. So ist ihr Erscheinen gegen Ende des Werkes nicht unvermittelt. Darüber hinaus bleibt die Person Christus nicht statisch: er kniet nieder, betet, erhebt sich und setzt sich im Dialog mit Petrus auseinander. Auch der sehr martialisch wirkende Einsatz der Krieger wird durch die szenischen Bemerkungen vorbereitet, indem sie „Christum aufsuchen“ und ihn anschließend „erblicken“.

Tyson hat die szenischen Bemerkungen kaum berücksichtigt. Über das dramatische Konzept des Christus sprechend, benennt er die in Quelle B notierten szenischen Bemerkungen in einer Fußnote als „stage directions“, geht jedoch nicht weiter auf diese ein.¹⁴⁴ Brandenburg thematisiert die szenischen Bemerkungen dagegen aus-

¹⁴⁴ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 583.

führlicher.¹⁴⁵ Er führt sie als „regieartige Anweisungen“ ein und spricht dann von „Regieanweisungen“. Dies begründet er damit, dass „mutmaßlich schon in der Fassung aus dem Jahre 1803“ ein „umfangreiches szenisches Konzept“ für *Christus am Oelberge* vorgelegen habe. Weitere Hinweise und Belege für ein solches Konzept werden jedoch nicht genannt.

Darf vermutet werden, dass es zu *Christus am Oelberge* ein szenisches Konzept gab (evtl. in Hubers Textvorlage), oder dass Beethoven ein solches Konzept entwickelte? Die einzigen Belege hierfür wären die genannten szenischen Bemerkungen selbst. Weitere Hinweise, dass das Oratorium szenisch gedacht – oder sogar eine szenische Aufführung geplant war, sind nicht dokumentierbar. Zu Beginn des 19. Jahrhunderts wäre eine solche, in die Tradition barocker Sepolcri zurückweisende – oder eine in Richtung der Oper weisende – szenische Aufführung durchaus aufgefallen.

Leopold I. hatte in der Mitte des 17. Jahrhunderts in Wien eine Oratorienpflege eingeführt, die über rund 100 Jahre anhielt. Die Pflege dieses Brauches fand vor allem am Hofe statt: meist am Karfreitag oder Karsamstag, vor einem ausgewählten Publikum und überwiegend in einer der kaiserlichen Familienkapellen.¹⁴⁶ Nachträglich erhielt diese Tradition den Namen Sepolcro, was vom *santo sepolcro* herrührt, einem Nachbau des Heiligen Grabes, vor und an dem musikalische Aufführungen stattfanden.¹⁴⁷ Die Sepolcri sind überwiegend einteilige Kompositionen, die vor allem von der szenischen Darstellung bestimmter Stationen des Leidensweges Christi leben:

„Das offene Grab vor Augen, ergeht sich die gebrochene Mutter mit dem Blick auf das oben thronende Kruzifix in Klagen und Anklagen eine lebende Pietà. Rechts und links gruppieren sich Jünger, Freundinnen, Kriegsknechte; den Vordergrund oder Abschluß zur Seite nehmen gegebenenfalls allegorische Gestalten ein.“¹⁴⁸

¹⁴⁵ Vgl. BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986), hierzu Abschnitt IV, besonders S. 215.

¹⁴⁶ Vgl. SCHERING, *Geschichte des Oratoriums* (1911), S. 131 sowie SCHERING, „Geschichte des italienischen Oratoriums“ (1904), besonders S. 39–41.

¹⁴⁷ Siehe hierzu auch: GRUBER, *Sepolcro und J. J. Fux* (1972), GRUBER, „Welttheater“ (1992), KANDUTH, „Viennese Sepolcro“ (1992) sowie SCHNITZLER, „From Sepolcro to Passion Oratorio“ (1995).

¹⁴⁸ SCHERING, *Geschichte des Oratoriums* (1911), S. 132.

Im Laufe des 18. Jahrhunderts wird der szenische Aspekt immer unwichtiger und tritt vollends zurück. Die *Sepolcri* gehen in das eigentliche Oratorium über. Der Begriff *Sepolcro* oder *Azione sacra* erhält sich noch ein wenig länger, als die Stücke selbst vorkommen. Schering trennt in der Bezeichnung zwischen *Sepolcri* – Stücke mit zwingender szenischer Aufführung – und sogenannten *Sepolcro-Oratorien*, die zwar am *santo sepolcro* – jedoch ohne jegliche Theatralik aufgeführt wurden. Für die Zeit bis ca. 1700 ist in Wien besonders Antonio Draghi¹⁴⁹ zu nennen, der sowohl *Sepolcri* als auch *Sepolcro-Oratorien* schrieb.

Obwohl die in *Christus am Oelberge* zu findenden Bemerkungen sehr für ein szenisches Konzept sprechen, gibt es keine weiteren Hinweise auf ein solches Vorhaben. Solange kein weiteres Quellenmaterial dazu bekannt wird, sollte mit der Annahme eines szenischen Konzeptes sehr vorsichtig umgegangen werden. Ob die szenischen Bemerkungen bereits aus Hubers Librettovorlage stammen und von Beethoven nicht weiter berücksichtigt wurden, oder ob Beethoven selbst während der Kompositionsarbeit am Oratorium ein szenisches Konzept entwickelte, ist mit heutiger Kenntnis der Quellen nicht zu erweisen. Gegen eine Existenz schon in der ursprünglichen Textvorlage spricht, dass sich im Skizzenkorpus keinerlei Hinweis dazu findet und dass auch in Quelle A (weder in den Kopistenteilen noch in den revidierten Teilen von Beethovens Hand) keinerlei Spur dieser szenischen Bemerkungen zu finden ist. Für Wien konstatiert Blanken im Kontext von Schuberts *Lazarus*:

„Niemeyers szenische Marginalien sollten in erster Linie die Einbildungskraft des Lesers befördern (in diesem Sinne sind übrigens auch die szenischen Bemerkungen im handschriftlichen Textbuch zu Beethovens *Christus am Ölberg* in der ersten Fassung zu interpretieren, die so freilich nicht auf ein szenisch aufzuführendes Passionsoratorium schließen lassen). Und die beabsichtigte Identifikation mit den Empfindungen der

¹⁴⁹ Geboren wohl um 1634 in Rimini, gestorben 16.01.1700 in Wien. Er war Sänger und Librettist und wurde von Kaiser Leopold I. in seinem kompositorischen Schaffen stark gefördert. Von ihm sind 16 Oratorien sowie 26 *Sepolcri* bekannt; desweiteren komponierte er auch weltliche und geistliche Musikdramen. Siehe SEIFERT, Artikel „Draghi“ (2001).

Handlungsträger wird für das Publikum deutlich erleichtert, wenn der Handlungsverlauf auch mit Hilfe szenischer Bemerkungen überschaubar gemacht wird.“¹⁵⁰

Es scheint möglich, diesen Aspekt auf Beethovens Libretto zu übertragen: Die grundsätzlich bekannte Perikope von Jesus in Gethsemane würde durch die szenischen Bemerkungen für den Konzertbesucher gegenwärtiger und das dramatische Konzept des Librettos deutlicher.

Ein interessanter Gesichtspunkt zeigt sich im Bezug auf die szenischen Bemerkungen noch in einer dokumentierbaren Wiener Traditionslinie. Abgesehen vom Nachweis der Zusätze in Quelle TB, können die gesamten (oben genannten) szenischen Bemerkungen in zwei weiteren Textbüchern mit Wiener Provenienz aufgezeigt werden.¹⁵¹ Es handelt sich jeweils um gedruckte Libretti der Revisionsfassung von *Christus am Oelberge*, was anhand des integrierten Chores der Nr. 2 zu belegen ist. Das Libretto aus dem Jahr 1815 gibt trotz dieser chronologischen Einordnung erstaunlicherweise die Textfassung der Quelle TB wieder.¹⁵² Das Textbuch zur Aufführung vom 23. Februar 1823 zeigt jedoch bis auf den Schlusschor (dort heißt es „Lob und Ehre“) die Fassung der Originalausgabe, respektive Rochlitz' Überarbeitung. Auch wenn die oben so benannte ‚Wiener Traditionslinie‘ hier nur durch drei verschiedene Textbücher konsolidiert werden kann, spricht die gemeinsame Dokumentation der szenischen Bemerkungen für sich, auch wenn die Textfassungen sich im zeitlichen Ablauf den Veränderungen des Oratorienlibrettos angleichen.

¹⁵⁰ BLANKEN, *Shuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 125. August Hermann Niemeyer, der Librettist des *Lazarus*, verfasste neben diesem Text noch weitere „Religiöse Dramen“. Zu Niemeyers Anschauung des „Dramatischen“ kommentiert Blanken: „Unter dramatisch sei im Falle des Oratoriums nicht primär die Handlungsführung und Stringenz zu verstehen, sondern lediglich die Verteilung des Textes auf mehrere Handlungsträger. Erst wenn unterschiedliche Charaktere aufeinanderträfen, seien die abgestuften Empfindungen, deren Äußerung und Nachempfindung im Oratorium eine wichtige Stellung zukämen, glaubwürdig.“ BLANKEN, *Shuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 117. Diese Grundhaltung ließe sich auch auf die Situation für Beethovens Oratorium übertragen.

¹⁵¹ Textbuch zur Aufführung am 25.12.1815 (D-DÜk: GH 1), Textbuch zur Aufführung am 23.02.1823 (D-B: Mus.Tb 400-4, D-LEm: I B 5). Siehe hierzu auch: Anhang 2: Aufführungstabelle, S. 138 ff.

Hätte Beethoven, der diese drei Wiener Textbücher wohl kannte, diese Form der Präsentation für sein Oratorium gewünscht, um die ‚Schwächen‘ des Librettos aufzufangen, so hätte er möglicherweise darauf gedrungen, diese auch in weiteren Kreisen bekannt zu machen. Dann dürfte man annehmen, dass die szenischen Bemerkungen sowohl in die Stichvorlage als auch in die Originalausgabe aufgenommen worden wären.

3.3. Zwischenstand

In der Korrespondenz oder anderen Primärquellen lässt sich kein Grund dafür finden, weshalb Beethoven am Anfang des Jahres 1803 ein Oratorium zu komponieren begann. Es lassen sich jedoch einzelne Argumente anführen, dass der Komponist aus seiner damaligen Lebenssituation heraus diesen Entschluss fasste. Die innere Auseinandersetzung mit dem beginnenden Hörverlust hatte er fürs Erste hinter sich gelassen und begann das Jahr 1803 mit einem Erfolg versprechenden Engagement am Theater an der Wien. Hier bot sich die Möglichkeit, in der Passionszeit ein Akademiekonzert zu geben, in welchem es traditionellerweise passend war, ein Oratorium zu musizieren. Durch das Theater und den engen Kontakt zu Schikaneder und der Wiener Opernwelt mag sich die Zusammenarbeit mit Franz Xaver Huber entwickelt haben. So entwarf und komponierte Beethoven sein Oratorium innerhalb kurzer Zeit in den ersten Monaten des Jahres, um es dann am 5. April 1803 in dem genannten Theater der Öffentlichkeit zu präsentieren.

Das Libretto zu *Christus am Oelberge* zeigt eine Überlieferungssituation, die es erlaubt, den Text trotz mehrfacher Eingriffe bis zu seiner wohl ursprünglichen Fassung zurück zu verfolgen. Dieser von Beethoven vertonte Text findet sich in den Quellen A und B und wird durch die Quelle TB zusätzlich belegt. Dieses Libretto ist als die von Beethoven autorisierte Fassung anzunehmen. Der Text bildet die Grundlage für

¹⁵² Vgl. die Auflistung der Abweichungen zu den anderen Textierungen im Kapitel: Das handschriftliche Textbuch: Quelle TB, S. 33 ff.

einen Vergleich mit der Neutextierung durch Christian Schreiber sowie mit anderen Eingriffen in das Libretto.

Die von Beethoven als „wircklich[e] verbesserungen“¹⁵³ genannten Textstellen sind nicht eindeutig festzustellen, denn es ist kein schriftliches Zeugnis erhalten, an welchen Stellen er Textänderungen akzeptierte und an welchen Stellen nicht. Beethovens einzige uns bekannte Äußerung ist jene zum Chor der Nr. 4, in der deutlich wird, dass er den vom Verlag unterlegten Text nicht akzeptierte. So muss davon ausgegangen werden, dass der in der Originalausgabe veröffentlichte Text – zumindest dort und wahrscheinlich auch in manch anderen Abschnitten – nicht Beethovens Willen entsprach.

Aufgrund der Autopsie von Quelle B können die Eingriffe, die den unterlegten Text betreffen, chronologisch gegliedert werden. Nach dem Notat der Kopisten und dem Einfügen der Revisionsteile führte Beethoven mit Tinte Korrekturen durch. Erst hiernach trug Christian Schreiber seine Neutextierung ein. Dies ist durch die Stellen zu belegen, an denen Schreibers Niederschrift eindeutig zeitlich später einzustufen ist.¹⁵⁴ Darüber hinaus finden sich Passagen, an denen Schreiber die ursprüngliche Textierung streicht.¹⁵⁵ Die Randbemerkungen Beethovens – wie z. B. „alter Text bleibt“ – sowie die Textvarianten von Rochlitz können erst nach Schreibers Notat des roten Textes vorgenommen worden sein, da sie sich zum Teil auf diesen beziehen.

Neben den Textvarianten sind die ebenfalls in Quelle TB überlieferten szenischen Bemerkungen von Interesse. Sie weisen zum einen auf die Tradition des *Sepolcro* zurück, zum anderen auf eine spezielle Überlieferungssituation in Wien.

¹⁵³ BGA 519, 23.08.1811.

¹⁵⁴ Diese Stellen finden sich in: Nr. 4, fol. 102r, T. 89; Nr. 5, fol. 112r, T. 74; fol. 116r, T. 106–107; fol. 119r, T. 134; fol. 120v, T. 148; Nr. 6 fol. 135r ff. – hier notiert Schreiber seinen Text auf die von Beethoven vorgenommenen Überklebungen.

¹⁵⁵ Diese Stellen finden sich in: Nr. 3, fol. 80v, T. 10–11; fol. 83v, T. 30; fol. 84r, T. 31–33; fol. 87v, T. 55; Nr. 4, fol. 96r, T. 39–41; fol. 96v, T. 43–45; fol. 97r, T. 47–48; fol. 97v, T. 52–53; fol. 99r, T. 64–66; fol. 99v, T. 69–72; Nr. 5, fol. 105r, T. 14–15; fol. 111r, T. 61–62.

4. DIE MUSIKALISCHEN QUELLEN

Um die Genese des Oratoriums darzustellen, sind bis zum Erscheinen der Originalausgabe alle überlieferten Quellen von Relevanz. Für *Christus am Oelberge* sind dies Skizzenbücher sowie einzelne Skizzenblätter, autographe Partiturteile, Kopistenabschriften der Partitur und letztlich die Originalausgabe in Partitur und als Klavierauszug; auch verschollene Quellen müssen mit in die Betrachtung einbezogen werden. Für das Libretto ist – wie schon gezeigt – der in den Quellen A und B niedergeschriebene Text in seinen verschiedenen Fassungen sowie ein handschriftliches Textbuch (Quelle TB) von Bedeutung. Grundsätzlich wird auch Beethovens Briefwechsel befragt, da sich in der Korrespondenz Informationen finden, die für den hier behandelten Kontext von hohem Interesse sind.

In den folgenden Abschnitten werden zunächst die beiden überlieferten Partiturabschriften (Quelle A und B) beschrieben, denn sie bilden die musikalische Grundlage für die Beschäftigung mit Beethovens Oratorium. Da sich Beethovens Revisionsarbeit in beiden Quellen durch zwei Stadien der Niederschrift zeigt (A₁ und B₁ für die erste Fassung; A₂ und B₂ für die revidierte Fassung), erscheint es gerechtfertigt, erst die Stadien der Revisionen beider Partitur-Handschriften darzulegen. Im Anschluss werden dann mit einem chronologischen Rückschritt die Skizzen zur ersten Fassung sowie zu den Revisionen erläutert. Durch den Verlust einiger Quellen lassen sich die Genese des Werkes sowie die Abhängigkeit der beiden überlieferten Handschriften nur lückenhaft bestimmen. So werden die über die Partituren hinausgehenden Quellen um so wichtiger. Mit Hilfe aller überlieferten Quellen zu *Christus am Oelberge* soll die Entstehung des Werkes sowie die der Revisionen so weit wie möglich rekonstruiert werden.

Tabelle 6: Übersicht der musikalischen Quellen in chronologischer Folge

Sigel/Benennung	Kurzbeschreibung	Datierung
Wielhorsky Skizzenbuch	Skizzen zum Konzept des Werkes	Februar bis März 1803
D-BNba: Mh 69	1 Skizzenblatt; gehörte ursprünglich zum Wielhorsky Skizzenbuch	Februar bis März 1803
D-BNba: Mh 70, Mh 71; I-MOe: ohne Signatur	3 Skizzenblätter; gehörten ursprünglich zum Wielhorsky Skizzenbuch	März 1803
Quelle Z	Kompositionsautograph – verschollen	bis Ende März 1803
Quelle A ₁	Abschrift des Kompositionsautographs	wohl zum 5. April 1803
Quelle Y	Uraufführungsstimmen – verschollen	zum 5. April 1803
Quelle X	Posaunenstimmen für die Uraufführung – verschollen	am 5. April 1803
Quelle B ₁	Abschrift der ersten Fassung	bis April 1804 (evtl. bis 27. März 1804)
Eroica-Skizzenbuch	Skizzen zur Revision des Werkes	23. November 1803 bis 27. März 1804 (spätestens bis 26. August 1804)
D-B: Mus.ms. autogr. Beetho- ven 19e	Revisions-Skizze	Ende März 1804 bis Ende Mai 1804
Quelle A ₂	Kompositionsautograph der Revisionsteile	bis 27. März 1804, spätestens 26. August 1804
Quelle W	Vorlage für Revisionsteile in Quelle B – verschollen	27. März 1804 (spätestens am 26. August 1804 begonnen)
Quelle B ₂	Abschrift der Revisionsteile	nach Quelle W
Quelle V	Stichvorlage für die Partitur – verschollen	bis Oktober 1811
Quelle U	Abschrift Posaunenstimmen für den Schlusschor – verschollen	zwischen November 1810 und Februar 1811 an Breitkopf & Härtel
Quelle T	Stichvorlage für den Klavierauszug – verschollen	bis Oktober 1811
Quelle S	Korrekturfahnen der Originalausgabe	am 23. August 1811 nach Leipzig geschickt
Quelle C	Originalausgabe Partitur	nach 9. Oktober 1811
Quelle D	Originalausgabe Klavierauszug	nach 9. Oktober 1811

An den beiden überlieferten Partitурhandschriften des Oratoriums haben insgesamt fünf Kopisten und Beethoven selbst gearbeitet. Quelle A weist die Hand eines Kopisten und Beethovens auf, in Quelle B lassen sich für den Notentext vier Schreiberhän-

de (abgesehen von Beethovens nachträglicher Korrektur und Überarbeitung) identifizieren. Die fünf Kopisten werden in der vorliegenden Studie mit einer römischen Bezifferung (I–V) versehen, die eine neutrale Bezeichnung gegenüber der gängigen Beethovenforschung zulässt. Hiermit wird eine Konfusion vermieden, die durch Alan Tysons Aufsatz über die „1803 version“ – unbemerkt – entstanden ist. In diesem Aufsatz benennt er die Kopisten der Handschriften mit den Buchstaben A–D (er zählt nur vier).¹⁵⁶ Diesen Artikel glich er jedoch nicht mit seinem kurze Zeit später erschienenen über die Kopisten ab.¹⁵⁷ Dieser Aufsatz ist bis heute die Grundlage für die Beschreibung und Benennung der Beethoven-Kopisten: mit Großbuchstaben in alphabetischer Reihenfolge.¹⁵⁸ Zwei der fünf Kopisten, die Tyson 1970 vorstellte, können heute als identifiziert gelten:

A = Wenzel Schlemmer,

B = Wenzel Rampl.

Bei den drei Folgenden handelt es sich mit hoher Wahrscheinlichkeit um diese Personen:

C = Benjamin Gebauer,

D = Joseph Klumpar,

E = ‚Schreibstube‘ Schlemmer.

Für Quelle A₁ kann Tysons Bezeichnung des Kopisten mit dem Buchstaben A – in dieser Arbeit Kopist I – mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit erhalten bleiben und geht auch konform mit der üblichen Nomenklatur. Es handelt sich um Wenzel Schlemmer. Für Quelle B muss jedoch deutlich unterschieden werden. Nur der von Tyson als C bezeichnete Kopist entspricht der gängigen Bezeichnung: es handelt sich hier um Benjamin Gebauer. Der von Tyson als B – hier Kopisten II und III – bezeichnete Kopist darf jedoch nicht in die Irre führen. Es handelt sich sicher

¹⁵⁶ Siehe TYSON, „The 1803 version“ (1970).

¹⁵⁷ Siehe TYSON, „Copyists“ (1970).

¹⁵⁸ Siehe auch: SCHULZ, *Kopisten* (1977). Darüber hinaus gehende Studien zu den Kopisten Beethovens sind nicht erfolgt.

nicht um den ‚Kopisten B‘, der als Wenzel Rampl identifiziert ist. Tyson gibt zwar in einer Fußnote an, dass „in fact two copyists with almost identical hands“ notiert hätten, doch ist seine Unterteilung der beiden Hände zu ungenau.¹⁵⁹ Die korrekte Aufteilung der Kopisten findet sich in Tabelle 9: Vergleich der Schreiberhände in den Quellen A und B auf S. 82. Auch der von Tyson mit D benannte Kopist (Schreiber der Rezitative Nr. 5 und 6) ist sicherlich nicht derselbe wie ‚Kopist D‘ der Forschungsliteratur und wird in dieser Arbeit als Kopist V bezeichnet.¹⁶⁰ In Quelle A finden sich also die Hände von Beethoven und Kopist I (= Wenzel Schlemmer); in Quelle B die Hände der Kopisten II–V (Kopist III = Benjamin Gebauer).

Abbildung 6: Handschrift Kopist I (Quelle A, S. 75)

The image shows a page of handwritten musical notation for a symphony. The score is written in a cursive hand and includes staves for Violini, Viola, Flauti, Claras, Oboes, Corni, Timpani, Trompeten, and Bassen. The tempo is marked 'Allegro'. The notation includes various musical symbols such as clefs, time signatures, and dynamic markings like 'p.' and 'cres.'.

¹⁵⁹ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 556, Anm. 8.

¹⁶⁰ Herrn Sieghard Brandenburg sei an dieser Stelle für die offene und hilfreiche Diskussion über die Kopistenhände in den beiden Partiturniederschriften gedankt.

Abbildung 7: Handschrift Kopist II (Quelle B, fol. 38r)

Handwritten musical score for Kopist II, fol. 38r. The score is for a full orchestra and includes parts for Violini, Viola, Violoncelli, Contrabasso, Trombe in F, Trombi, and Fagotti. The tempo is marked "Allegro" and the dynamics include "f" and "cresc.". The page number "38" is visible in the top right corner.

Abbildung 8: Handschrift Kopist III (Quelle B, fol. 108r)

Handwritten musical score for Kopist III, fol. 108r. The score is for a full orchestra and includes parts for Violini, Viola, Violoncelli, Contrabasso, Trombe in F, Trombi, Fagotti, and Cori. The tempo is marked "Allegromolto" and the dynamics include "p" and "cresc.". The page number "108" is visible in the top right corner.

Abbildung 9: Handschrift Kopist IV (Quelle B, fol. 65r)

Handwritten musical score for Horns and Clarinets, page 65r. The score is written on ten staves. The title at the top is "188 die Molto Corne Clarini & Oboen". The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The page number "65" is written in the top right corner. At the bottom right, there is a handwritten note: "Ab: 188 die Molto".

Abbildung 10: Handschrift Kopist V (Quelle B, fol. 103r)

Handwritten musical score for various instruments, page 103r. The score is written on ten staves. The title at the top is "Recitativo N. 3 tempo della Marcia". The instruments listed on the left are Violini, Viola, Flauto I, Flauto II, Oboe, Fagotto, Clarinetto, and Tromba. The music is in 3/4 time and features various dynamics and articulations. The page number "103" is written in the top right corner.

4.1. Handschriften

4.1.1. Quelle A – das Teilautograph

Quelle A enthält Beethovens Kompositionsautograph der Revisionen. Ursprünglich handelte es sich um eine Kopistenabschrift der gesamten Partitur, in die Beethoven die überarbeiteten Teile einfügte. Dieses Teilautograph blieb in seinem Besitz, bis es in der Nachlassversteigerung am 5. November 1827 an den Wiener Verleger August Artaria verkauft wurde.¹⁶¹ Mit Artarias Nachlass ging das Teilautograph dann 1901 in den Besitz der Staatsbibliothek zu Berlin über, wo die Partitur heute noch aufbewahrt wird.

Aufgrund mehrerer Eintragungen ist zu vermuten, dass Beethoven diese Handschrift für Proben oder sogar als Dirigierpartitur benutzte. Auf drei Seiten finden sich vom Komponisten mit Röteln notierte Bemerkungen zum Einsatz einiger Instrumente oder Stimmen. Dies zeugt davon, dass er die Partitur entweder bei Proben oder im Konzert als Dirigierpartitur benutzte. Gleich auf der ersten Seite findet sich am unteren Rand die Bemerkung

„clarinetti flauti fag[o]tt[i] / corni zu erinn[ern]“.

Auf Seite 235, am Beginn der Nr. 6, findet sich dann die Bemerkung

„Flauti Erinnerung / in chor No 7 Erinnerung wegen / dem chor der jünger“.

Auf Seite 275, am Beginn des Chores „Auf, auf! Ergreifet den Verräther“, heißt es

„cori tenori jünger / Erinnerung“.¹⁶²

¹⁶¹ Vgl. *Artaria Autographe* (1890), Nr. 46: „44 Blätter sind von Beethovens Hand“, sowie *ARTARIA, Verzeichnis* (1893), Nr. 179: „Es sind 44 Blätter ganz von B.'s Hand geschrieben und 118 Abschriften, aber mit so vielen Correcturen, Bezeichnungen, Veränderungen uod [sic] sogar mit neuen Stellen vom Compositenr [sic] versehen, dass man darin eine Umarbeitung des Werkes ersehen muss. Die Musik zum Oratorium ist vollständig vorhanden.“

¹⁶² Unger gibt an, dass Beethoven das Wort ‚erinnern‘ durchweg mit zwei ‚r‘ geschrieben habe. Siehe UNGER, *Beethovens Handschrift* (1926), S. 15.

Abbildung 11: Quelle A, S. 235

Allegro

Stabile

Handwritten musical score on 11 staves. The notation is dense and includes various markings such as slurs, accents, and dynamic markings. The first staff has a tempo marking 'Allegro' and a performance instruction 'Stabile'. The score is divided into measures by vertical bar lines. There are several annotations in the left margin, including 'Allegro' and 'Stabile'. The right margin contains a large handwritten note: 'Handwritten musical score'.

Die ersten beiden Eintragungen befinden sich auf autographen Seiten, die Beethoven erst im Zuge der Revision in die Partitur einfügte.¹⁶³ Es handelt sich hier um einen terminus post quem; die „Erinnerungen“ sind während oder nach der Revision des Oratoriums eingetragen worden, frühestens aber im Jahr 1804. Will man den Anlass für die Eintragungen in der musikalischen Probenarbeit suchen, so kommen für die Zeit ab 1804 drei Konzerte in Frage, die Beethoven selbst leitete: Am 1. März 1814 dirigierte er das Oratorium im Saal „zum Römischen Kaiser“ in einem Privatkonzert, am 5. März des darauffolgenden Jahres am gleichen Ort. Ein weiteres Konzert unter Beethovens Leitung fand am ersten Weihnachtstag des Jahres 1815 im großen Redoutensaal statt.¹⁶⁴

Quelle A war ursprünglich eine Kopistenabschrift der gesamten Partitur. Als Vorlage ist das Kompositionsautograph (Quelle Z) anzunehmen, das verschollen ist. Beethoven arbeitete seine Revisionen in diese Abschrift ein. Er ersetzte vorhandene Blätter durch autographe neue, welche die revidierten Abschnitte des Oratoriums enthalten. So zeigt die Handschrift abwechselnd Teile von Kopistenhand und Teile von Beethoven selbst. Die im Zuge der Überarbeitung entfernten Blätter der ersten Fassung sind nicht überliefert – man muss wohl davon ausgehen, dass Beethoven sie vernichtete.

Insgesamt enthält die Quelle 343 + 9 beschriebene Seiten. Davon sind 77 + 9 Seiten autograph. Die Angabe „+ 9“ bezieht sich auf zwei getrennt von der Partitur notierte Abschnitte, die heute gesondert gebunden sind. Sie teilen sich wie folgt auf: drei Blätter Vokal-Partitur des Seraphs mit dem in der Revision ergänzten vierstimmigen Chor der Engel aus Nr. 2 sowie zwei Blätter (drei Seiten davon beschrieben) in Partitur notierte Hörner, Trompeten und Pauken, die nachträglich zum Orchestersatz der

¹⁶³ Näheres zum Aufbau der Quelle A siehe Tabelle 7: Übersicht der Schreiberhände in Quelle A, S. 71.

¹⁶⁴ Vgl. SONNLEITHNER, „Musikalische Skizzen“ (1961), S. 151 f. Zu den Aufführungen von Oratorien innerhalb privater Kreise, siehe BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 255–265, besonders S. 257. Zu allen drei genannten Aufführungen, siehe Anhang 2: Aufführungstabelle, S. 138 ff.

Nr. 2 hinzugefügt wurden. Für diese Nachträge reichte das 16-zeilige Papier nicht mehr aus, so dass Beethoven auf den separaten Blättern notieren musste.¹⁶⁵

Da in fast jeder Nummer des Oratoriums Revisionen erfolgten, finden sich die autographen Seiten durch die gesamte Handschrift hindurch. Die folgende Tabelle fasst den Aufbau der Partitur zusammen. Zur Klärung der etwas komplizierten Situation für die Notation der Revisionen von Nr. 2 sei auf das folgende Kapitel verwiesen.

Tabelle 7: Übersicht der Schreiberhände in Quelle A

Oratorienteil	Takte	Seiten	Schreiber
Nr. 1	1–62	1–24	Beethoven
	63–162	25–52	Kopist I
	163–177	53–56	Beethoven
	178–218	57–68	Kopist I
	219–244	69–74	Beethoven
Nr. 2	1–*204 ¹⁶⁶	75–122	Kopist I (Rezitativ und Solo-Arie)
	198–297	123–147	Beethoven (Partitur gesamt)
	122–197	6 Seiten ¹⁶⁷	Beethoven (Vokal-Partitur)
	206–297	3 Seiten ¹⁶⁸	Beethoven (Cor, Trb, Timp)
Nr. 3	1–79	149–174	Kopist I
Nr. 4	1–97	175–196	Kopist I
Nr. 5	1–34	197–206	Beethoven
	35–161	207–234	Kopist I
Nr. 6	1–25	235–242	Beethoven
	26–432	243–343	Kopist I

¹⁶⁵ Die Handschrift wird in D-B mit der Signatur: Art. 179 (1–3) geführt. Als (1) gilt die Partitur des Werkes; mit (2) ist die Vokal-Partitur und mit (3) die Bläser/Pauken-Partitur bezeichnet.

¹⁶⁶ In der ersten Fassung war Nr. 2 nur 204 Takte lang. Abweichende Taktzahlen der ersten Fassung werden in dieser Arbeit mit * gekennzeichnet.

¹⁶⁷ Bei diesen sechs Seiten handelt es sich um die getrennt gebundenen Blättern unter der Signatur Art. 179 (2).

¹⁶⁸ Bei diesen drei Seiten handelt es sich um die getrennt gebundenen Blätter unter der Signatur Art. 179 (3).

Die Aufstellung macht deutlich, dass die Revisionen (= autographe Seiten) in den Nummern 1 und 2 am umfangreichsten sind. Die Nummern 3 und 4 blieben zunächst anscheinend unberührt und in den Nrn. 5 und 6 wurde offensichtlich das Rezitativ verändert.¹⁶⁹ Beethovens autographe Überarbeitungen sind nicht in Reinschrift vorzufinden; die Notate zeigen immer wieder Korrekturen, Streichungen und Veränderungen. Für die Revisionsteile liegt hier also das Kompositionsautograph vor. Durch das Entfernen der überarbeiteten Abschnitte aus der Abschrift ist die erste Fassung des Oratoriums nicht zu rekonstruieren. Für kleinere Abschnitte ist es jedoch möglich, einen Eindruck der früheren Fassung zu bekommen; denn auf manchen Seiten, die Beethovens autographen Blättern vorangehen oder folgen, ist die erste Fassung zu finden. Hier hat Beethoven Takte – manchmal sogar ganze Seiten – durchgestrichen und im autographen Teil neu notiert. Diese gestrichenen Takte sind gut zu lesen und zeigen den ursprüngliche Notentext.¹⁷⁰

Tabelle 8: Die gestrichenen Takte der ersten Fassung in Quelle A

Oratorienteil	Seite	gestrichene Takte der ersten Fassung
Nr. 1, Recitativo	25	60–62
Nr. 1, Aria	52	*163–*164
Nr. 1, Aria	57–58	*173–*175 und *177
Nr. 1, Aria	67–68	*219–*224
Nr. 2, Aria	121–122	*196–*204
Nr. 3, Duetto	174	*79

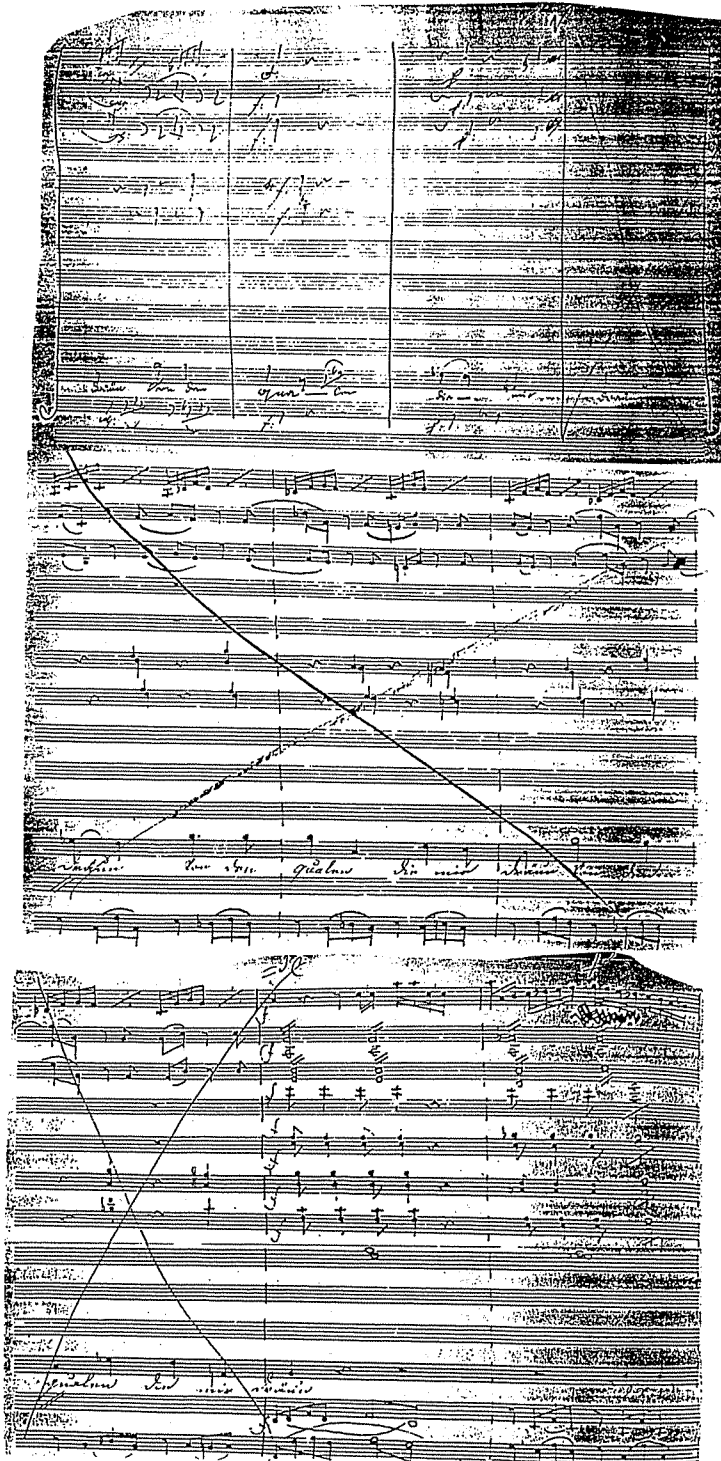
Als Beispiel soll hier ein Abschnitt aus der Nr. 1 gezeigt werden, der in Tabelle 8 als drittes genannt wird. Seite 56 ist die letzte Seite eines Revisionsabschnittes, auf der Beethoven die Takte 175–178 notierte. Da der Anschluss – wie die *Vi=de* Anwei-

¹⁶⁹ In Nr. 3 nahm Beethoven dann doch noch eine Veränderung des Schlusses vor. Diese Überarbeitung findet sich aber erst in Quelle B; siehe dazu das Kapitel: Revisionen in Quelle B, S. 85 ff. – dort auch mehr zu weiteren Revisionen, die über Quelle A hinausgehen und sich nur in Quelle B finden.

¹⁷⁰ Die jeweiligen Abschnitte/Takte sind im zweiten Band dieser Arbeit im Kapitel: DIE ERSTE FASSUNG wiedergegeben.

sung anzeigt – erst auf der Rückseite (= Seite 58) des nächsten Blattes erreicht wurde, musste Beethoven den Notentext der Vorderseite (= Seite 57) streichen. Für die gestrichenen vier Takte ist hier die erste Fassung erkennbar.


Abbildung 12: Quelle A, S. 56-58 (Nr. 1, T. 175–179)



Revisionen in Quelle A

Wie Tabelle 8 auf Seite 72 zeigt, sind die rekonstruierbaren Abschnitte der ersten Fassung äußerst kurz. In Quelle B sind solche Deleaturen nicht vorhanden, der Kopist fügte die Revisionsteile so ein, dass keine Streichungen entstanden. Dementsprechend ist es kaum möglich, Beethovens Revisionsarbeit im Ganzen zu bewerten. Gerade deshalb werden diese rekonstruierbaren Abschnitte in der Abfolge des Werkes am Beispiel von Quelle A dargestellt, um ein Bild von Beethovens Überarbeitung zu vermitteln.

Beethoven notierte die gesamte *Introduzione* sowie die ersten acht Takte des Rezitativs der Nr. 1 neu; daher kann über die erste Fassung dieser insgesamt 62 Takte keine Aussage gemacht werden. Am Übergang zur Niederschrift des Kopisten ist jedoch eine Seite der ersten Fassung erhalten. Die hier notierten Takte 60–62 zeigen, dass die Begleitung in Takt 60 verändert wurde. Beethoven erzeugt durch den Einsatz der Pauke mit einem durchgängigen Achtelpuls und durch das dynamische An- und Abschwollen der zweiten Takthälfte eine größere Spannung vor dem Beginn des *Allegro*-Teils im Forte. Zum Vergleich der beiden Fassungen sei auf den zweiten Band dieser Arbeit verwiesen.¹⁷¹

In der Arie des Christus arbeitete Beethoven vor allem an der Singstimme. In beiden Revisionsabschnitten wird die Deklamation des Verses „nimm den Leidenkelch von mir!“ bearbeitet. In der ersten Fassung wird der Vers einmal gesungen (T. *160 ff. sowie *216 ff.) und von einer *Tempo primo*-Anweisung gefolgt, die an der ersten Stelle zum Anfangsvers, an der zweiten Stelle zum Vers „Vater! Tief gebeugt und kläglich“ weiter führt. Der begleitende Orchestersatz ist dem Beginn der Arie ähnlich: die Streicher mit einer über den Taktstrich und die Taktmitte gebundenen Achtelbegleitung, die Bläser mit synkopischen . In der revidierten Fassung wird dieser zentrale Vers nun ein weiteres Mal wiederholt und eine Überleitung führt zur

¹⁷¹ In Haupttext der Neuauflage findet sich die revidierte Fassung, im Kapitel: DIE ERSTE FASSUNG ist ein Notenbeispiel mit der vorausgehenden Fassung wiedergegeben.

Wiederholung der ersten Verse ab T. 170. Am Ende dieses Abschnittes zeigt sich, dass Beethoven vor allem an der Singstimme gearbeitet hat, denn hier bleibt das Orchester gegenüber den gestrichenen Takten fast unberührt:

Der Revisionsteil am Ende der Arie (T. 219 bis Schluss) stellt dann den schon genannten Vers deutlich ins Zentrum. Statt der Fortführung mit „ach Vater, tief gebeugt“, wie die Streichung der ersten Fassung zeigt, wird auf T. 216 ff. folgend der Vers „nimm den Leidenkelch von mir!“ noch drei Mal wiederholt, um in einer Koloratur über der Silbe „-kelch“ zum Ende der Nummer zu führen. Skizzen, die sich am unteren Rand der S. 70 finden, sowie zahlreiche Korrekturen im Notentext selbst zeigen deutlich, dass der Komponist lange mit dem Konzept für die Vertonung dieses Verses gerungen hat.

Nr. 2 ist das markanteste Beispiel der Revisionsarbeit, denn hier lässt sich der Notentext der ersten Fassung komplett rekonstruieren und die Überarbeitung Beethovens sehr anschaulich darstellen. Ursprünglich handelte es sich bei dieser Nummer um Rezitativ und Arie des Seraph mit insgesamt 204 Takten. Der Schluss der Solo-Arie aus der ersten Fassung ist auf zwei gestrichenen Seiten (= S. 121 f.) erhalten und ist auf der folgenden Seite abgebildet.

Bei der Revision verlängerte Beethoven das Rezitativ um zwei Takte, diese Überarbeitung findet sich in Quelle A jedoch nur in Skizzenform; ausgearbeitet ist sie erst in Quelle B zu finden. Der gesamte Arienteil der ursprünglichen Fassung wird – bis auf den Schluss (T. *196–*204) – für die Revision nicht verändert! Ab T. 122 fügte Beethoven einen vierstimmigen Engelchor (Sopran, Alt, Tenor, Bass) hinzu; dies ist der Teil, der sich auf den getrennt notierten Blättern findet (=Art. 179 (2), T. 122–197). Dieser Chorsatz ist nicht einfach ein *colla parte*-Satz zum vorhandenen Orchester, sondern ein ganz eigenständig komponierter Teil. Fast durchgehend homorhythmisch, doch gelingt es Beethoven durch den geschickten Einsatz einzelner Stimmen des Chores eine sehr lebendige und keineswegs schematische Wirkung zu erzielen. Erst ab T. 198 (= T. *196) veränderte er die ursprüngliche Solo-Arie. Beethoven strich den Schluss der ersten Fassung (siehe Notenbeispiel 3, Seite 76)

Notenbeispiel 3: ursprünglicher Schluss der Nr. 2 (T. *196–*204)

• *196

VI *f* *sf* *sfz*

VII *f* *sf* *sfz*

Va *f* *sf* *sfz*

VI *f* *sf* *sfz*

VII *f* *sf* *sfz*

II *f* *sf* *sfz*

II *f* *sf* *sfz*

Ob *f* *sf* *sfz*

Fg *f* *sf* *sfz*

Cor *f* *sf* *sfz*

Seraph *f* *ly kat.*

Vb/Cb *f* *sf* *sfz*

• *200

VI *cacc* *sf* *sfz*

VII *luc* *sf* *sfz*

Va *sf* *sfz*

VI *sf* *sfz*

VII *sf* *sfz*

II *sf* *sfz*

II *sf* *sfz*

Ob *sf* *sfz*

Fg *sf* *sfz*

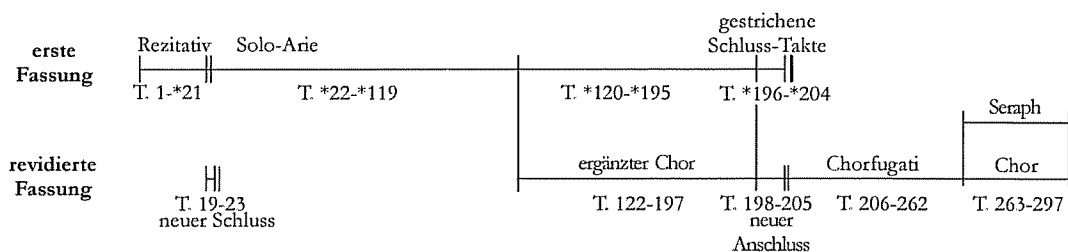
Cor *sf* *sfz*

Seraph *(-)* *(-)* *(-)* *(-)*

Vb/Cb *luc* *sf* *sfz*

und komponiert einen Übergang zu einem gänzlich neuen Abschnitt. Ein reiner Choranteil (T. 206–262) mit fugierenden Themeneinsätzen zu den Textteilen „Doch weh! Die frech entehren [...]“ sowie „Verdammung ist ihr Los“ schließt sich an. Erst am Ende kommt nun eine neu komponierte Partie des Seraphs zum Chor dazu und beendet die Arie im Tutti (= T. 265–297).

Abbildung 13: Diagramm zur Revision der Nr. 2



Die neu komponierten Teile der Nr. 2 (= T. 198–297) schrieb Beethoven in Partitur. Sie bildet die autographen Partitur-Blätter, die in die Quelle A eingefügt sind (S. 123–147). Auf 16-zeiligem Papier notierte Beethoven das Orchester, den vierstimmigen Chor sowie die Partie des Seraphs. Für den Schluss ab T. 206 ergänzte er Hörner, Trompeten und Pauken, die auf extra Blätter notiert werden mussten, da die Rastrierung keinen weiteren Platz mehr bot. So erklärt sich dann auch der zweite getrennt notierte Teil der Quelle (= Art. 179 (3), T. 206–297).

Das Rezitativ mit Duett (Nr. 3) ist in seiner ersten Fassung 79 Takte lang. Beethoven strich den ursprünglich letzten Takt und verwies mit einer *Vi=de*-Anweisung auf den Schluss der revidierten Fassung, die in dieser Quelle jedoch nur durch eine Skizze der ersten Violine angedeutet wird. Die orchestrale Ausführung des um vier Takte längeren Schlusses wäre hieraus nicht zu erschließen. Erst in Quelle B zeigt sich (wie auch schon für das Rezitativ der Nr. 2) die ausgearbeitete revidierte Fassung.¹⁷² Nr. 4 blieb in der ersten Fassung bestehen.

¹⁷² Auf diese Umarbeitung wird im Kapitel: Revisionen in Quelle B auf Seite 85 weiter eingegangen und beide Fassungen gegenübergestellt.

In den letzten beiden Nummern des Oratoriums revidierte Beethoven wiederum die Rezitative (Nr. 5, T. 1–34; Nr. 6, T. 1–25), es finden sich jedoch keine Zeugnisse der ersten Fassung, da ausschließlich Beethovens Autograph vorhanden ist. Ähnlich wie in den Rezitativen der Nummern 2 und 3 finden sich in der letzten Nummer zwei Stellen, die in Quelle A Streichungen aufweisen, ohne den ersetzenden Notentext zu bieten.

1. Im Terzett strich Beethoven den Notentext der gesamten Seite 266 (= T. *119–*123). Ein Blatt mit der revidierten Fassung ist nicht vorhanden – es muss als verschollen gelten. Es kann aber davon ausgegangen werden, dass es ein Notat der Revision gegeben hat, denn Beethoven veränderte nachträglich den vorausgehenden Notentext der Kopistenabschrift. In Quelle B findet sich der gleiche Sachverhalt, nur mit dem Unterschied, dass das Blatt mit der revidierten Fassung (= T. 119–124) erhalten ist.

2. Am Übergang zum Schlusschor strich Beethoven einen großen Teil der letzten drei Takte (T. 256–258) und ersetzte sie durch vorskizzierte Notate. Das endgültige Ergebnis der Revision ist wiederum erst in Quelle B auf einem von Kopist IV notierten Blatt zu lesen (fol. 155r).

Die Autopsie der Quellen zeigt deutlich, dass Beethoven bei der Überarbeitung von Nr. 6 in Quelle A noch kein ausgearbeitetes Konzept der Revision präsent hatte; erst in Quelle B wird diese manifest. Beethoven arbeitete vor allem an den Singstimmen. Im Terzett und dem darauf folgenden Chor griff er fast gar nicht mehr in den Orchesterpart ein. Bei der weiteren Untersuchung von Quelle A ist festzustellen, dass Kopist I für den Schlusschor am Akkoladenbeginn die Instrumente notierte und hierbei Hörner, Trompeten sowie Pauken mit aufnahm. Die entsprechenden Systeme blieben durchgehend frei (es wurden auch keine Pausen notiert), Beethoven selbst trug dann nachträglich die Stimmen in die Partitur ein. Dies weist deutlich darauf hin, dass die Nr. 6 kompositorisch noch nicht ganz erarbeitet war (bzw. Beethoven noch nicht mit der Arbeit daran abgeschlossen hatte), als die Partitur kopiert wurde. Vor allem die vom Kopisten nicht notierten Bläserstimmen sprechen für eine ‚Hand-in-Hand‘-Produktion der Partitur von Beethoven und seinem Kopisten. Beethoven könnte die in der Kopiatuur fehlenden Stimmen erst später konzipiert haben, gab dem Kopisten die

Anweisung, Systeme dafür frei zu lassen, um diese Stimmen dann ergänzen zu können. Wenn die Zeit vor dem Akademiekonzert knapp war so, würde hier auch die Erklärung dafür liegen, weshalb der Schlusschor in Quelle A keinerlei Hinweis auf die Posaunenstimmen enthält, die sich aber in der Originalausgabe finden.¹⁷³ Es lassen sich unter den Skizzen kaum welche zur Nr. 6 finden, auch dies zeigt einen Zusammenhang zu der oben genannten Situation.

4.1.2. Quelle B – überprüfte und überarbeitete Abschrift

Die heute in der British Library in London aufbewahrte Kopisten-Abschrift (Quelle B) lag dem Verlag Breitkopf & Härtel während der Drucklegung von *Christus am Oelberge* vor. Sie wurde 1836 aus dem Bestand des Verlages an Julius Rietz verkauft.¹⁷⁴ Danach war sie im Besitz von Emanuel Nowotny, der sie am 9. November 1889 an das British Museum verkaufte.¹⁷⁵ Heute sind die Bestände in der British Library untergebracht, wo die Handschrift unter der Signatur Egerton 2727 aufbewahrt wird.

Quelle B war also bis 1836 im Besitz von Breitkopf & Härtel. Mehrere Zusätze im Manuskript weisen eindeutig darauf hin, dass diese Quelle dem Verlag zu Produktionszwecken vorlag. So findet sich auf fol. 1r die Anweisung „gibt an WLJO¹⁷⁶ Druckbogen“. Ein Verweis auf getrennt vom Partitürkopus notierte Hörner, Trompeten und Pauken findet sich auf fol. 65r; hier ist auch festgehalten worden: „für Seraph muss 1 Zeile frei gelassen werden“, denn diese Stimme ist hier noch nicht in die Partitur aufgenommen, tritt jedoch im Verlauf der Nummer hinzu. Am Rand der Blätter finden sich durchgehend Bemerkungen, welcher der unterlegten Texte zu benutzen sei. Ein Großteil dieser Marginalien notierte Beethoven. Hierauf – vor allem

¹⁷³ Zu der Problematik der Posaunenstimmen siehe das Kapitel: Posaunen, S. 87 ff.

¹⁷⁴ Siehe *Grosse Musikalien-Auction von Breitkopf & Härtel* (1836); in dem Versteigerungskatalog wird die Partitur in der „1. Abtheilung, Geschriebene Musikalien“ wie folgt angeboten: „Beethoven, Christus am Ölberge (mit eigenh. Correcturen u. Anmerkungen des Componisten) Partitur 77 Bogen“.

¹⁷⁵ Über Emanuel Nowotny lassen sich keine biographischen Daten ermitteln; sein Name samt Verkaufsdatum findet sich innen auf der vorderen Umschlagseite der Handschrift.

¹⁷⁶ Die Abkürzung ist nicht eindeutig. Die letzten beiden Zeichen und/oder Ziffern könnten auch die Zahl „70“ darstellen? Die genaue Bedeutung der vier Buchstaben ist nicht zu ermitteln.

über die Schreiberhände und die verschiedenen Texte – wurde im Kapitel zum Libretto schon näher eingegangen.

Obwohl diese Punkte dafür sprechen, dass Quelle B als Stichvorlage diene, gibt es einen relevanten Punkt, der dagegen spricht: es fehlen die charakteristischen Dispositionszeichen, die der Notenstecher einträgt, um den Zeilen- und Seitenfall einzuteilen. Ohne diese Dispositionszeichen ist es nicht möglich, eine umfangreiche Orchesterpartitur mit Solisten und Chören zu stechen. Die Quelle weist zwar Dispositionszeichen auf, diese finden sich aber nur in den ersten beiden Nummern. Sie geben allerdings nicht den Zeilen- und Seitenfall der Originalausgabe wieder, könnten gleichwohl für einen Partiturdruk eingetragen worden sein. Warum diese Einteilung am Ende der Nr. 2 abbricht, ist nicht herauszufinden.

Für den Druck der Partitur hat es also eine Stichvorlage gegeben, die verschollen ist (Quelle V). Es handelt sich vermutlich um eine Abschrift von Quelle B, die der Verlag Breitkopf & Härtel in Auftrag gab. Quelle B kann mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit als direkte Vorlage dieser Stichvorlage gelten. Textierungsvarianten in der Originalausgabe, die auf Eintragungen von Rochlitz sowie Schreibers Neutextierung zurückzuführen sind, belegen dies und konstatieren, dass Quelle V erst nach Schreibers Neutextierung und Rochlitz' Durchsicht entstanden sein kann.¹⁷⁷

Bei näherer Betrachtung von Quelle B fallen mehrere Dinge ins Auge. Vier Kopisten arbeiteten an der Partitur, und wechselten sich dabei wiederholt ab. Beethoven hat diese Abschrift sehr ausführlich durchgesehen und korrigiert, es finden sich durchgehend Eintragungen von seiner Hand – in Nr. 6 erinnern diese zum Teil sogar an ein Kompositionsautograph. Eine zweite Textunterlegung in roter Tinte findet sich für das gesamte Oratorium und an zwei Stellen notierte Beethoven szenische Bemerkungen am Rand. Diese szenischen Bemerkungen sind mit dem handschriftlichen Textbuch aus Wien in Verbindung zu bringen.

Die schon angesprochenen Kopistenhände finden sich in dieser Quelle nicht nacheinander, sondern wechseln sich ab. Bei näherer Betrachtung ist festzustellen, dass der Wechsel annähernd parallel zu dem in Quelle A vonstatten geht. Die Teile, die in

¹⁷⁷ Diese Varianten sind in Tabelle 3 und Tabelle 4 auf den Seiten 39 sowie 42 zusammengefasst und werden im entsprechenden Kapitel erläutert.

Quelle A vom Kopisten I notiert sind, sind hier von den Kopisten II und III niedergeschrieben, die einander sehr ähnlich sind. Ihre Handschriften unterscheiden sich vor allem durch die unterschiedliche Schreibweise des Bass-Schlüssels und dadurch, dass Kopist II in der Regel *cres.* oder *cres:* notiert, Kopist III jedoch *cresc* ohne Punkt. Die überwiegende Anzahl der revidierten Teile sind in dieser Handschrift von dem Kopisten IV notiert worden, am Schluss kommt die Hand von Kopist V dazu. Um diese Struktur der Schreiberhände in beiden Quellen zu verdeutlichen, wird der Aufbau der Partituren vergleichend dargestellt.

Tabelle 9: Vergleich der Schreiberhände in den Quellen A und B

(Zur Verdeutlichung sind die Revisionsabschnitte kursiv gesetzt.)

	Quelle A		Schreiber	Quelle B		Schreiber
	Takte	Seite		Takte	fol.	
Nr. 1	1–62	1–24	<i>Beethoven</i>	1–66	1r–13v	<i>Kopist IV</i>
	63–164	25–52	Kopist I	67–136 137–154	14r–23v 24r–25v	Kopist II Kopist III
	163–177	53–56	<i>Beethoven</i>	155–179	26r–29r	<i>Kopist IV</i>
	173–224	57–68	Kopist I	180–215	30r–33v	Kopist III
	219–244	69–74	<i>Beethoven</i>	216–244	34r–37r	<i>Kopist IV</i>
Nr. 2	1–*204	75–122	Kopist I	1–18	38r–40v	Kopist II
				19–23 ¹⁷⁸	41r	<i>Kopist IV</i>
				24–121	42r–52v	Kopist II
	122–197 (<i>Vokalstimmen</i>)	Art. 179(2)	<i>Beethoven</i>	122–297 (<i>gesamte Partitur</i>)	53r–77r	<i>Kopist IV</i>
	198–297 (<i>gesamte Partitur</i>)	123–147	<i>Beethoven</i>			
	206–297 (<i>Cor, Trb, Timp</i>)	Art. 179(3)	<i>Beethoven</i>	206–297 (<i>Cor, Trb, Timp</i>)	78r–78v	<i>Kopist IV</i>

¹⁷⁸ Diese Erweiterung des Rezitativs kommt erst in Quelle B hinzu.

Quelle A		Quelle B		Schreiber	
Takte	Seite	Takte	fol.	Schreiber	Schreiber
Nr. 3	1-79	1-74	79r-90v	Kopist I	Kopist II
		75-83 ¹⁷⁹	91r-91v		Kopist IV
Nr. 4	1-97	1-97	92r-102v	Kopist I	Kopist III
Nr. 5	1-34	1-34	103r-107v	Beethoven	Kopist V
	35-161	35-69	108r-111v	Kopist I	Kopist III
		70-161	112r-121v		Kopist II
Nr. 6	1-25	1-25	122r-125v	Beethoven	Kopist V
	26-118	26-123	126r-137v	Kopist I	Kopist III
	119-124	119-124	138v	Kopist I	Kopist IV
	125-432	125-254	139r-154v	Kopist I	Kopist III
		255-258	155		Kopist IV
					Schluss-Chor fehlt

¹⁷⁹ Diese Erweiterung des Reziatiivs kommt erst in Quelle B hinzu.

Die Tabelle verdeutlicht die Parallelität des Schreiberwechsels beider Handschriften, auch wenn in Quelle B mehr Hände an der Abschrift beteiligt waren. Der Befund lässt den Schluss zu, dass Quelle B ursprünglich eine Abschrift des gesamten Oratoriums durch die Kopisten II und III war (= Quelle B₁). Sie entstand parallel zu der Kopie Wenzel Schlemmers (= Quelle A₁). Die in Quelle B von den Kopisten IV und V notierten Abschnitte enthalten die Revisionen. Diese Abschnitte sind gegenüber den autographen Teilen der Quelle A nach vorn und nach hinten jeweils um ein paar Takte umfangreicher.¹⁸⁰ Beim Redigieren der Quelle B₁ mit den Revisionsteilen (Quelle B₂) entstanden keinerlei Streichungen, es finden sich beim Wechsel der Kopistenhände bisweilen leere Seiten. Tyson gibt an, dass B₂ von A₂ abgeschrieben worden sei und „C’s [hier: Kopist IV] task was not merely to copy out the [...] autograph sections, but to eliminate all trace of any deleted bars by recopying the pages on which they occurred.“¹⁸¹ Die Kollation der Revisionsabschnitte zeigt jedoch, dass B₂ eine andere Vorlage als A₂ gehabt haben muss. Darüber hinaus ist festzustellen, dass Kopist IV mehr Abschnitte notiert hat als Beethoven Revisionen in A vollzog. Alle diese Stellen weisen einen überarbeiteten Notentext gegenüber Quelle A auf; Quelle B dokumentiert also ein über Quelle A hinausgehendes Revisionsstadium.

Tabelle 10: Revisionen nur in Quelle B

Oratorienteil	Takte
Nr. 2	T. 19–23
Nr. 2	T. 75–83
Nr. 6	T. 119–124
Nr. 6	T. 255–258

Die Kopisten IV und V benutzten eine Vorlage, die chronologisch zwischen den autographen Revisionen in Quelle A und der Abschrift in Quelle B stand: sie ist ver-

¹⁸⁰ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 556 f.

¹⁸¹ TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 557.

schollen (Quelle W). Ob es sich um eine Quelle aus Beethovens Hand gehandelt hat, ist nicht festzustellen, kann aber als wahrscheinlich angenommen werden.

Revisionen in Quelle B

Die Autorisierung dieses späteren Revisionsstadiums muss trotz der verschollenen Vorlage nicht in Zweifel gezogen werden. An sämtlichen entsprechenden Stellen in Quelle A finden sich nämlich Skizzen von Beethoven. Er nahm dort – in privatschriftlicher Form – vorweg, was er noch verändern wollte. Bis auf die Veränderung der T. 119–124 in der Nr. 6 handelt es sich um Veränderungen von Schlüssen.

Der Schluss des Rezitativs der Nr. 2 war in Quelle B ursprünglich noch derselbe wie in A und fand sich auf fol. 40v. Hier klebte Kopist IV ein Blatt auf, das die T. 19–21 überdeckt. Auf der recto-Seite des aufgeklebten Blattes notierte er dann den revidierten Schluss, der um zwei Takte länger ist. Hierfür erweiterte Beethoven die Singstimme, veränderte sie letztlich jedoch nicht und arbeitete die Orchesterbegleitung motivisch aus, so dass in einer Steigerung von *p* über *f* zu *ff* auf die Fermate der Stimme in T. 22 hingeführt wird:

Notenbeispiel 4: ursprünglicher Schluss des Rezitativs von Nr. 2 (T. *19-*21)

Vi I

Vi II

Va

Soprano
hielt, vom To-de auf-er-se-hen und e-wig, e-wig le-ben.

Vcl/Cb

Auch der revidierte Schluss der Nr. 3 ist in Quelle B von Kopist IV auf einem Blatt notiert, das nachträglich eingefügt wurde. Das Blatt mit dem Notentext der ersten Fassung ist nicht erhalten. Bei der Revision nimmt Beethoven deutlich mehr Bezug auf den Text. Ein reiner Streichersatz beginnt im *pp*, steigert sich zur Mitte hin ein wenig, und schließt nach einem *decrescendo* den Satz mit dem unisono Ton *c* im *pp*. Das Duett bringt zum Ausdruck, dass Christus nicht mehr mit seinem Schicksal hadert, sondern sich seiner Aufgabe stellen wird. Beethoven war dieser inhaltliche Wendepunkt im Libretto ein besonderes Anliegen, denn er notierte über diese Schlusstakte eine der szenischen Bemerkungen: „Christus fällt wieder auf die Knie“, um den Zusammenhang des Librettos mit seiner Vertonung zu verdeutlichen. Der ursprüngliche Schluss mit einem *ff*-Schlag würde dieser Haltung des Protagonisten nicht gerecht werden.

Notenbeispiel 5: ursprünglicher Schluss Nr. 3 (Quelle A, S. 174)

The image shows a page of handwritten musical notation for the original ending of No. 3. It consists of approximately 12 staves. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *ff* (fortissimo). There are also some handwritten annotations and corrections, including a large 'ff' written over a section of the lower staves. The paper shows signs of age and wear, with some ink bleed-through and smudges.

An beiden Stellen in Nr. 6, die Beethoven über Quelle A hinausgehend revidierte, arbeitete er nur in geringem Maße. Auch diese beiden Revisionen wurden von Kopist IV notiert.

Außer diesen in A skizzierten und dann in B ausgeschriebenen Revisionen gibt es noch kleinere Abschnitte, an denen der Notentext der beiden Quellen abweicht. Es wäre ermüdend, alles an dieser Stelle zu beschreiben. Es sei deshalb auf das Lesartenverzeichnis im zweiten Band dieser Arbeit verwiesen, wo an entsprechenden Stellen Auskunft über die Quellen und ihre Abhängigkeiten gegeben wird.

Posaunen

Posaunenstimmen finden sich im Oratorium in der Introduzione,¹⁸² im Rezitativ der Nr. 1 an den *Maestoso*-Abschnitten, im Chorfugato (ab T. 205) der Nr. 2, im Rezitativ der Nr. 3 sowie im Schlusschor der Nr. 6 (ab T. 259).

Beethoven hat das gesamte Werk zunächst ohne Posaunen konzipiert, sich aber kurz vor der Uraufführung entschlossen, diese doch noch zu verwenden. Neben dem Bericht von Ferdinand Ries ist dies dadurch zu belegen, dass Beethoven die Posaunen entweder nachträglich in die Partitur ergänzte und sich die Posaunen erst in Revisi-onsteilen finden oder sie sogar erst in Quelle B bzw. in der Originalausgabe vorkommen. Ferdinand Ries berichtet hierzu:

„Beethoven fand gleich in den ersten Tagen, daß er mich brauchen könne, und so wurde ich oft schon früh um fünf Uhr geholt, wie auch am Tage der Aufführung des Oratoriums geschah. Ich traf ihn im Bette, auf einzelne Blätter schreibend. Als ich ihn fragte, was es sei, antwortete er: „Posaunen.“ - - Die Posaunen haben auch in der Aufführung von diesen Blättern geblasen.

Hatte man vergessen, diese Stimmen zu copiren? War es ein Nachgedanke? Ich war damals zu jung, um auf das künstlerische Interesse dabei zu merken. Wahrscheinlich war es jedoch ein Nachgedanke, da Beethoven die nicht copirten Blätter eben so hätte haben können, wie er die copirten besaß.¹⁸³

¹⁸² Hier nur Tenor- und Bass-Posaune; an allen anderen Stellen spielen Alt-, Tenor- und Bass-Posaune.

¹⁸³ WEGELER/RIES, *Beethoven* (1838), S. 76.

Von Beethoven nachträglich ergänzte Posaunenstimmen finden sich in den Quelle A und B im Rezitativ der Nr. 1 ab T. 67. Er trug sie wohl unabhängig voneinander in die Partituren ein, denn der Verlauf der Bass-Posaune ist in Quelle B anders als in A, ohne dass Beethoven in einer der Quellen korrigiert hätte. In Quelle A läuft die Bass-Posaune in den T. 77–80 parallel zu Kontrabass, Viola, Fagott; in Quelle B jedoch lässt Beethoven sie gemeinsam mit den restlichen Bläsern und dem Cello den Orgelpunkt *c* spielen.

Auch die Posaunenstimmen im Chor fugato der Nr. 2 ergänzte Beethoven nachträglich. In Quelle A handelt es sich um eine zweite Niederschrift innerhalb des von ihm notierten Revisionsteils der Partitur. Die in der *Introduzione* enthaltenen Posaunen notierte Beethoven in Quelle A (Revisionsteil) von vorn herein mit: sie finden sich schon in der Partituranordnung am Beginn des Oratoriums. In Quelle B übernimmt Kopist IV diesen Teil mit den gleichen Posaunenstimmen, doch findet sich hier eine Korrektur durch Beethoven, die über A hinausgeht: die Posaunen in T. 50–55 wurden von ihm in B gestrichen.

In allen diesen Fällen – auch wenn es Unterschiede zwischen den beiden Partiturschriften gibt – handelt es sich um Posaunenstimmen, die im Zuge der Revisionsarbeit hinzugekommen sind. Für die übrigen zwei Stellen, an denen Beethoven Posaunen einsetzt, kann jedoch vermutet werden, dass diese schon zur Uraufführung ergänzt wurden. Diese Ergänzungen sollen jedoch nicht mit dem Korpus ‚Revisionen‘ vermischt werden, da Beethoven die Revisionsarbeit nicht schon im April 1803 begonnen hat. Dass schon in der Uraufführung Posaunen mitspielten, belegt die Rezension des Konzertes in der *Zeitung für die elegante Welt*:

„B.’s Musik war im Ganzen gut, und hat einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortrefliche [sic] Wirkung.“¹⁸⁴

Der Rezensent irrte sich insofern, als es sich nicht um eine Arie sondern um das Rezitativ der Nr. 3 gehandelt hatte. Dieses Rezitativ sowie der Schlusschor sind die Teile, denen Beethoven wohl schon für die Uraufführung Posaunen beifügte. Für beide Teile jedoch – und das hebt sie von den anderen Teilen ab – finden sich kei-

¹⁸⁴ *ZeW* 16.04.1803, Sp. 363–364.

nerlei Hinweise auf diese Stimmen in Quelle A. Durch Ries' Bericht unterstützt, kann davon ausgegangen werden, dass diese Posaunenabschnitte nur in Einzelstimmen vorlagen (Quelle X). Erst in Quelle B sind Posaunenstimmen in der Partitur zu finden, hier hat Beethoven sie nachträglich ergänzt. Da der gesamte Schlusschor in Quelle B fehlt, kann über die entsprechende Situation in dieser Nummer keine Aussage gemacht werden. Die Posaunen finden sich für Nr. 6 jedoch in der Originalausgabe der Partitur, so dass sie dem Verlag in irgendeiner Form vorgelegen haben müssen.

In einem Brief an Breitkopf & Härtel (vom 4. Februar 1810) fragt Beethoven den Verlag – kurz vor Beginn des Notenstichs – ob bestimmte Instrumentalstimmen auch wirklich vorlägen.¹⁸⁵ Unter anderem fragt er, ob die Posaunen-Stimmen für den „leztte[n] Chor in C ,Welten Singen“ vorhanden seien.¹⁸⁶ Der Verlag notiert dazu auf diesem Brief: „Im letzte[n] Chor. | Welten Singen | fehlen die Posaunen.“¹⁸⁷ Hieraus ist zu schließen, dass die Posaunen im Schlusschor in Quelle B nicht in der Partitur enthalten waren und man vergessen hatte, die vorhandenen Einzelstimmen mit nach Leipzig zu schicken. Beethoven ließ die drei Stimmen nachträglich ausschreiben¹⁸⁸ und schickte sie zwischen November 1810 und Februar 1811 an den Verlag, damit dieser sie in die Originalausgabe aufnehmen konnte (Quelle U).¹⁸⁹

4.1.3. Skizzen

Um den Entstehungsprozess weiter zu klären, sind neben den beiden vorgestellten Partituren auch die Skizzen heranzuziehen. Für das Oratorium sind Skizzen hauptsächlich in zwei großen Tisch-Skizzenbüchern zu finden:¹⁹⁰ im Wielhorsky Skizzen-

¹⁸⁵ Beethoven versichert sich hier vor allem über die nachträglich ergänzten Stimmen.

¹⁸⁶ BGA 423, 04.02.1810.

¹⁸⁷ Vgl. BGA 423, Anm. 16 sowie das Original des Briefes: D-BNba: Slg. H.C.Bodmer Br 85.

¹⁸⁸ Auch diese Abschrift der Posaunenstimmen für den Schlusschor ist verschollen.

¹⁸⁹ Vgl. auch das Kapitel: Die Originalausgabe, ab S. 98.

¹⁹⁰ Im Gegensatz zu den hochformatigen Taschen-Skizzenbüchern kleineren Formats, die Beethoven für gewöhnlich bei sich trug, wenn er außer Haus ging, waren die Tisch-Skizzenbücher meist querformatige professionell gebundene Bücher, die er ausschließlich zu Hause benutzte und grundsätzlich mit Tinte beschrieb. Vgl. JTW, S. 12.

buch, welches ausschließlich Skizzen zur Erarbeitung dieses Werkes überliefert, sowie im Eroica Skizzenbuch (D-B: Landsberg 6), das Skizzen zur Revision der Nummern 1 und 2 enthält. Weitere Revisions-Skizzen zu den Nummern 3, 5 und 6 sind nicht bekannt. Darüber hinaus finden sich einzelne Blätter mit Skizzen zu *Christus am Oelberge*. Sie sind überwiegend zum Komplex des Wielhorsky Buches zuzuordnen und werden heute in verschiedenen Bibliotheken aufbewahrt.

Im Rahmen dieser Arbeit war es nicht möglich, eine Übertragung und vertiefte Diskussion der Skizzen zu bieten. Der quantitativ größte Teil der Skizzen (aus dem Wielhorsky Skizzenbuch) ist jedoch von Nathan Fishman veröffentlicht worden.¹⁹¹ Auch auf die philologisch genaue Beschreibung der Skizzenbücher und Skizzenblätter wird an dieser Stelle verzichtet, findet sie sich doch zusammen mit einer chronologischen Übersicht im Skizzen-Kompodium von Johnson/Tyson/Winter sowie in der jeweiligen Sekundärliteratur.¹⁹² Auch die Zusammenfassung der Literatur bis 1985, sowie ihre Ergänzungen sind in dem oben genannten Kompodium umfassend dargestellt und werden hier nicht wiederholt. Für die Edition des Werkes sind die Skizzen – selbst für die revidierten Teile – nicht ausschlaggebend. So wird im Folgenden ein Überblick über die identifizierten Skizzen gegeben, die für diese Arbeit alle zur Verfügung standen. Das Wielhorsky Skizzenbuch sowie das Skizzenbuch Landsberg 5¹⁹³ liegen in veröffentlichter Form – mit Übertragung und Kommentar – vor; die Einzelblätter sowie das sogenannte Eroica Skizzenbuch konnten anhand von Kopien der Originale in Augenschein genommen werden. Aus den Ergebnissen ist es möglich zu zeigen, auf welche Art und Weise Beethoven sich einigen Stellen besonders stark widmete.

¹⁹¹ Siehe BEETHOVEN, *Wielhorsky Skizzenbuch* (1962); auch wenn diese Ausgabe Fehler aufweist und die Worttexte in russischer Sprache verfasst sind, würde eine erneute Transkription in dem hier gestellten Kontext nicht sinnvoll erscheinen.

¹⁹² Zur Chronologie der Bücher vgl. JTW, S. 72 f.

¹⁹³ Siehe BEETHOVEN, *Landsberg 5* (1992/1993).

Skizzen zur ersten Fassung

Beethovens Skizzen zu *Christus am Oelberge* finden sich überwiegend im sogenannten Wielhorsky Skizzenbuch; dieses Buch benutzte er von der Mitte des Jahres 1802 bis zum Mai 1803.¹⁹⁴ Es enthält neben den Skizzen zum Oratorium weitere zu den folgenden Werken: opp. 31 Nr. 3, 33 Nr. 1, 34, 35, 47, 55, 116, 119 Nr. 3, WoO 93, Hess 229.¹⁹⁵ Schon Lenz¹⁹⁶ und Nohl¹⁹⁷ haben dieses Skizzenbuch beschrieben; große Aufmerksamkeit kam ihm jedoch erst nach der dreibändigen Veröffentlichung durch Nathan L. Fishman im Jahre 1962 zu, der auch später noch Studien zu dieser Quelle vorgelegt hat.¹⁹⁸ In seiner heutigen Überlieferungsform umfasst das Buch 174 Seiten. Die Skizzen zum Oratorium finden sich auf den Seiten 90–166 und 174 (wobei die Seiten 98–101, 106 und 159 unbeschrieben sind).

Darüber hinaus haben sich einzelne Blätter mit Skizzenmaterial erhalten. Tyson konnte diese zweifelsfrei dem oben genannten Skizzenbuch zuordnen.¹⁹⁹ Bis auf ein Blatt aus der ursprünglichen Mitte gehören sie alle an das Ende des Buches. Nach Seite 174 finden sich vier Blattreste, die belegen, dass an dieser Stelle Seiten herausgenommen wurden. Das erste dieser vier zu ergänzenden Blätter ist nach wie vor nicht bekannt. Die im Folgenden unter b)-d) aufgeführten Einzelblätter schließen sich diesem nicht identifizierten Blatt an. Es handelt sich um folgende Quellen:²⁰⁰

¹⁹⁴ Es sind zwar darüber hinaus keine weiteren Skizzen bekannt, jedoch liegt die Vermutung nahe, dass es v. a. zur Nr. 6 noch weiteres Material gegeben haben könnte, welches jedoch als verschollen gelten muss. Tyson spekuliert in diesem Zusammenhang sogar, ob es ein Skizzenbuch zwischen dem Wielhorsky Buch und dem direkt folgenden *Eroica* Skizzenbuch gegeben haben könnte. Vgl. auch TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 577, besonders Anm. 27.

¹⁹⁵ Vgl. JTW, S. 130 ff., besonders S. 134.

¹⁹⁶ Siehe LENZ, *Katalog Beethoven* (1860), besonders S. 221–222.

¹⁹⁷ Siehe NOHL, *Beethoven, Liszt, Wagner* (1874), besonders S. 94–101.

¹⁹⁸ Siehe BEETHOVEN, *Wielhorsky Skizzenbuch* (1962): Kommentar (in russischer Sprache), Faksimile und Übertragung. Siehe darüber hinaus FISHMAN, „Das Skizzenbuch aus den Jahren 1802–1803“ (1970), FISHMAN, „Moskauer Skizzenbuch“ (1978) sowie FISHMAN, „Autographe in der UdSSR“ (1988).

¹⁹⁹ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 571–576 sowie JTW, S. 132–133.

²⁰⁰ Eine Beschreibung der Skizzenblätter findet sich bei SBH, S. 284–286.

a) Einzelblatt, D-BNba: Mh 69, mit Skizzen zu den Nrn. 2 und 3. Ursprünglich zwischen S. 112 und 113 des Wielhorsky Skizzenbuches.

b) Zwei Einzelblätter, I-MOe: ohne Signatur, mit Skizzen zu den Nrn. 3, 5, 6. Ursprünglich am Ende (= nach S. 174) des Wielhorsky Skizzenbuches.

c) Einzelblatt, D-BNba: Mh 70, mit Skizzen zu den Nrn. 3 und 4. Ursprünglich am Ende (= nach S. 174) des Wielhorsky Skizzenbuches.

d) Zwei Doppelblätter, D-BNba: Mh 71, mit Skizzen zu den Nrn. 1, 3, 5, 6 sowie zu WoO 129 und op. 37. Ursprünglich am Ende (= nach S. 174) des Wielhorsky Skizzenbuches.

Die Abfolge der Skizzen zum Konzept des Werkes gibt überwiegend die Chronologie der Eintragung wieder. So ist anzunehmen, dass Beethoven das Oratorium schon in seiner endgültigen Abfolge kannte, das Libretto also vollständig vorlag, als er mit der Skizzenarbeit begann. Die folgende Tabelle zeigt diesen Prozess deutlich.

Tabelle 11: Skizzen zur ersten Fassung

Quelle	Seite	hauptsächlich Skizzen zu	einzelne Skizzen zu
Wielhorsky	90–109	Nr. 1 Rezitativ, Arie	Nr. 4 Rezitativ (S. 102–103), Nr. 3 Duett (S. 107)
Wielhorsky	110–131	Nr. 2 Rezitativ, Arie	Nr. 5 Chor (S. 111)
D-BNba: Mh 69	[einst Wielhorsky] zwischen 112 und 113	Nr. 2	Nr. 3
Wielhorsky	132–143	Nr. 3 Rezitativ, Duett	Nr. 1 Arie (S. 132), Nr. 4 Chor (S. 133), Nr. 2 Arie (S. 142)
Wielhorsky	144	Nr. 4 Chor	
Wielhorsky	145–147	Nr. 5 Chöre	Nr. 4 Chor (S. 145), Nr. 6 Terzett (S. 145, 147), Nr. 2 Arie (S. 146)
Wielhorsky	148–153	Nr. 4 Chor	Nr. 2 Arie (S. 149)
Wielhorsky	154–158	Nr. 5 Rezitativ, Chöre	
Wielhorsky	160–161	Nr. 6 Chöre	
Wielhorsky	162–166	Nr. 1 Introduzione	
Wielhorsky	174	Nr. 6 Chöre	
I-MOe: ohne Sign.	[einst Wielhorsky] nach 174	Nr. 3, 5, 6	
D-BNba: Mh 70	[einst Wielhorsky] nach 174	Nr. 3 (Rezitativ), 4	
D-BNba: Mh 71	[einst Wielhorsky] nach 174	Nr. 1, 3, 5, 6	

Bis auf kleine Einschübe oder Rückbezüge skizzierte Beethoven das Oratorium durchgehend. Am Ende des Skizzenbuches (ab S. 162) arbeitete er die *Introduzione* und danach auf den letzten Seiten noch einmal einzelne Passagen vornehmlich aus der zweiten Hälfte des Oratoriums aus.

Exemplarisch soll diese Wiederaufnahme am Rezitativ der Nr. 3 gezeigt werden. Die Notate zum Rezitativ von Christus und Seraph stehen auf den Seiten 132 und 133. Es finden sich Skizzen zum gesamten Rezitativ: meistens nur die Vokalstimmen im letztgültigen Metrum, melodisch und harmonisch aber noch nicht endgültig festgelegt. Auf Blatt 1r der Quelle Mh70 ist wiederum eine Skizze des gesamten Rezitativs, hier fast durchgehend zweistimmig mit dem Bass, notiert. Dieses spätere Notat

des Rezitativs hat Beethoven zwar in einer anderen metrischen Einheit (Viertel statt Achtel) notiert, jedoch kommt er hier der endgültigen Fassung schon sehr nah. Nach mehreren Versuchen ist auch das Ende des Rezitativs mit dem Text „und beraubt des ewigen Lebens“ fertig konzipiert.

Wie auch für das obige Beispiel handelt es sich bei den Skizzen zu op. 85 fast ausschließlich um Verlaufsskizzen.²⁰¹ Diese überwiegend einstimmigen Notate fixieren den Verlauf der Komposition bzw. des Oratorienteils und bestehen zu einem sehr großen Teil einzig aus der Vokalstimme. Vor allem bei Skizzen zu den Rezitativen finden sich manchmal in einem zweiten System Bass-Noten, zum Teil auch mit Bezifferung, um den harmonischen Kontext fest zu halten. Interessant zu beobachten ist, dass Beethoven die Nummern 1–5 zum großen Teil in diesem Skizzenbuch entwirft. Die Nr. 6 hingegen findet sich hier nur sehr spärlich vertreten: Skizzen zum Rezitativ finden sich gar nicht und das kompositorisch komplexe Terzett ist nur mit zwei kurzen Notaten auf Seite 147 vertreten. Nach der Untersuchung des Skizzenmaterials zu den ersten fünf Nummern wäre davon auszugehen, dass Skizzen zu Nr. 6 – mindestens für Rezitativ und Terzett – in entsprechendem Umfang vorgelegen haben, sie müssen als verschollen gelten. Tyson vermutet,

„that there was a sketchbook of 1803 apparently no longer extant, in which Beethoven worked in the weeks between the *Wielhorsky* and the *Eroica* sketchbooks.“²⁰²

Hinweise auf ein solches Skizzenbuch – oder entsprechende Blätter – gibt es nicht. Da diese letzte Nummer jedoch in beiden Partiturhandschriften massive Korrekturen, Skizzierungen und spätere Eingriffe, im drastischsten Falle Überklebungen, von Beethovens Hand aufweist, kann auch die Vermutung angestellt werden, dass Beethoven mit nur wenig Vorarbeiten ein Kompositions-Autograph niederschrieb, das

²⁰¹ Konrad definiert im Zusammenhang mit Mozart den Begriff wie folgt: „Hauptaufgabe der Verlaufsskizze ist es, die Gesamtdisposition eines Werks, eines Werkabschnitts oder eines konstitutiven Gestaltungsträgers (beispielsweise des Gesangsparts einer Arie) festzuhalten. Sie kann einstimmig sein [...], aber auch mehrstimmig; in der Regel ist die Stimmenzahl jedenfalls geringer als bei der Ausführung.“ KONRAD, *Mozarts Schaffensweise* (1992), S. 383. Diese Definition lässt sich für die Skizzenarbeit Beethovens an seinem Oratorium ohne Einschränkung übertragen.

²⁰² TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 577, Anm. 27.

ihn nicht zufrieden stellte. Der Zeitdruck vor dem anstehenden Akademiekonzert könnte ein Grund dafür gewesen sein, dass er dann in den Abschriften umso massiver korrigierte, da die Schlussnummer noch nicht vollendet war.

Die Skizzen im Wielhorsky Skizzenbuch sind sämtlich vor der Uraufführung, also vor bzw. während der Kompositionsarbeit am Oratorium entstanden.²⁰³ Brandenburg datiert die Skizzen – im Kontext von op. 47 – für die Seiten 90–166 in die Zeit Februar bis März 1803, die Skizzen der Seite 174 auf Ende März bis Anfang April 1803.²⁰⁴

Skizzen zur revidierten Fassung

Das Skizzenbuch, in dem sich Revisions-skizzen finden, schließt sich chronologisch direkt an das Wielhorsky Buch an. Beethoven begann mit dem sogenannten Eroica Skizzenbuch wohl im Juni 1803 und benutzte es bis zum April 1804.²⁰⁵ Eigentlich trägt das Skizzenbuch die Signatur Landsberg 6; seinen populären Beinamen erhielt es dadurch, dass die erste Hälfte der Blätter mit Skizzen zur 3. Symphonie beschrieben sind. Die Revisions-skizzen zu *Christus am Oelberge* notierte Beethoven auf den Seiten 172–180. Sie gehen der Überarbeitung des Oratoriums voraus, die spätestens am 26. August 1804 abgeschlossen war,²⁰⁶ denn an diesem Datum schildert Beethoven dem Verlag Breitkopf & Härtel in einen Brief die Inhalte seiner Umarbeitung:

„das Oratorium ist bisher noch nicht herausgekommen, weil ich einen ganz neuen chor [Chor der Engel, Nr. 2] dazu noch beygefügt, und einige Sachen noch verändert habe, indem ich das ganze oratorium in nur einigen Wochen schrieb, und mir wohl hernach einiges nicht ganz entsprach – deswegen hatte ich es bisher zurückbehalten, diese Änderungen datiren sich erst nach der Zeit, als ihnen mein Bruder davon geschrieben.“²⁰⁷

²⁰³ Vgl. TYSON, „The 1803 version“ (1970), S. 551–584.

²⁰⁴ Vgl. BRANDENBURG, „Textgeschichte der Violinsonate op. 47“ (1980), S. 112.

²⁰⁵ Siehe NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803* (1880) sowie WADE, „Eroica Sketchbook“ (1977).

²⁰⁶ Vgl. WADE, „Eroica Sketchbook“ (1977), S. 267.

²⁰⁷ BGA 188, 26.08.1804. Der Brief des Bruders, auf den Beethoven sich bezieht, datiert vom 23.11.1803 (BGA 171). Hierin bot Kaspar Karl das Oratorium erstmals dem Verlag an.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Beethoven das Eroica Skizzenbuch aber schon nicht mehr in Gebrauch. In ihrem grundlegenden Aufsatz zu diesem Skizzenbuch datiert Rachel Wade die Seiten 172–179 (auf denen sich die Aufzeichnungen zu op. 85 finden) in die Zeit zwischen dem 23. November 1803 und dem 27. März 1804.²⁰⁸ An letztgenanntem Datum fand eine Aufführung des Oratoriums statt, bei der wahrscheinlich die revidierte Fassung zu hören war. Die Skizzen im Eroica Skizzenbuch spiegeln beinhalten kompositorische Arbeit an Nr. 1 (S. 172, 173, 175, 178-180) und Nr. 2 (S. 174-177) wider.

In der Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz, Berlin, findet sich unter der Signatur Mus.ms.autogr.Beethoven 19e ein Teil eines ursprünglich umfangreicheren Skizzenbuches. Auf 35 Blättern finden sich Skizzen zu diversen Werken (u. a. opp. 17, 18 Nr. 1/2/6, 22, 23, 58, 72). Auf fol. 34r steht auf der ersten Notenzeile des dort 16zeiligen Papiers eine Skizze zu der Stimme des Christus aus dem Terzett der Nr. 6.²⁰⁹ Beethoven skizziert hier – ohne Textunterlegung – die T. 95–98 (bzw. T. 129–132). Diese kurze Skizze arbeitet mit der Veränderung der Singstimme, die im Anschluss an das Entwurfsstadium von Beethoven selbst in Quelle A und B nachgetragen wurde. Dieser Nachtrag steht chronologisch hinter der grundsätzlichen Revision, was schon durch die Autopsie der Handschriften gezeigt werden kann.

Wenn für die Revisionen die Aufführung am 27. März 1804 der terminus ante quem ist, so ist die Skizze auf dem Berliner Skizzenblatt danach anzusetzen. Der Beginn des Skizzenbuches Mendelssohn 15, das auf Aut. 19e folgt, ist von Tyson mit Mai oder Juni 1804 eingegrenzt worden. So ist die hier gezeigte Skizze in die Zeit zwischen Ende März 1804 und Ende Mai 1804 zu datieren.²¹⁰

²⁰⁸ Vgl. WADE, „Eroica Sketchbook“ (1977), S. 254–289.

²⁰⁹ Die hier benutzte Zählung ist wahrscheinlich in der Berliner Bibliothek eingetragen worden, da die Quelle mehrere unzusammenhängende Paginierungen aufweist. Auch JTW, S. 90 und KLEIN, *Katalog Beethoven* (1975), S. 64 f. benutzen diese Zählung.

²¹⁰ Vgl. TYSON, „Leonoreskizzenbuch“ (1977), besonders S. 491.

Eine weitere Einzelskizze findet sich in dem Skizzenbuch Landsberg 5, das in das Jahr 1809 datiert werden kann. Auf S. 47 notierte Beethoven auf den Systemen 13–15 folgende Worte:

„gleich nach der Arie im oratorium von Jesus / muß ein neues chor einfallen / [später kam noch hinzu:] Treitschke – kann Bernhard Musik“²¹¹

Diese Bemerkung weist darauf hin, dass Beethoven überlegte, noch einen Chor nach der Nummer 1 einzufügen. Zu dieser Zeit bot er nach längerer Pause Breitkopf & Härtel das Oratorium wieder an und hatte dafür wohl noch diesen Einfall. Die nachgetragenen Namen von Georg Friedrich Treitschke und Carl Joseph Bernard sollten wohl festhalten, bei wem Beethoven diese Erweiterung des Librettos hätte anfragen können. Diese skizzierte Idee eines späten Nachtrags zu *Christus am Oelberge* wurde jedoch weder weiterverfolgt noch umgesetzt.

²¹¹ Vgl. BEETHOVEN, *Landsberg 5* (1992/1993). Im Kommentarband datiert Brenneis diese Skizze in den April 1809 und schreibt auf S. 53 dazu: „Beide Männer sollten aber später bei anderen Gelegenheiten doch noch – mehr oder weniger erfolgreich – als Librettisten mit Beethoven in Verbindung treten. Treitschke wurde vor allem bekannt durch die Überarbeitung des Librettos für die dritte Fassung des ‚Fidelio‘ (1814). Bernard verfaßte (nach 1819) den Text zu dem Oratorium ‚Der Sieg des Kreuzes‘, einem Auftragswerk der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien, dessen Komposition Beethoven jedoch niemals in Angriff nahm.“

4.2. Die Originalausgabe

Schon im November 1803 trat Beethoven zum ersten Mal an den Verlag Breitkopf & Härtel heran, um diesem das Oratorium zur Veröffentlichung anzubieten. Sein Bruder Karl schrieb hierzu:

„Das Oratorium können Sie haben, Sie können daraus den Klavierauszug machen, auch in Quartett arrangieren lassen, und der Druck der Partitur bleibt Ihnen auch noch. Der Preis ist 1500 f.“²¹²

Nachdem von Verlagsseite wohl keine Reaktion kam, wandte Beethoven sich erst am 26. August 1804 wieder an Härtel, bot nun das Oratorium gemeinsam mit der 3. Symphonie op. 55, dem *Tripelkonzert* op. 56 sowie den Klaviersonaten opp. 53, 54, 57 an und verlangte 2000 fl. für alle Werke.²¹³ Breitkopf & Härtel war – schon des Namens Beethoven wegen – sehr interessiert, gab jedoch sofort zu bedenken, dass das Oratorium ein Hindernis sei. Der Verlag habe wegen der geringen Nachfrage an

„Mozarts Requiem und Don Giovanni, an Händels Messias, an Haydns Messen und ähnlichen Werken“²¹⁴

schon nicht seine Druckkosten decken können. Es wurde der Vorschlag gemacht, das Oratorium nicht durch ein Honorar, sondern durch Freixemplare zu entlohnen, die anderen Werke jedoch bar zu vergüten. Am 10. Oktober 1804 antwortete Karl dem Verlag, er würde über das Angebot betreffs op. 85 nachdenken und forderte 1100 fl. für die restlichen Werke. Im Januar 1805 kündigte Beethoven dann an, Fürst Lichnowsky werde in Leipzig vorsprechen, um über das Oratorium zu verhandeln.²¹⁵ Der Bitte des Verlags, eine Partitur des Oratoriums zu bekommen, konnte man in Wien nicht nachkommen, da „wir nur eine davon haben“.²¹⁶

²¹² BGA 171, 23.11.1803.

²¹³ BGA 188.

²¹⁴ BGA 189.

²¹⁵ BGA 209, 16.01.1805.

²¹⁶ Vgl. BGA 210 und 211.

Vermutlich wurden mit dem Brief vom 16. Januar Stimmen verschickt, denn Karl legte Anweisungen bei, die den Stich erleichtern würden. Diese Anweisungen sind leider nicht erhalten. Entgegen dieser Aussage bezüglich der – einzigen – Partitur kündigte Karl in einem weiteren Brief vom 12. Februar 1805 an, dass er das Oratorium „bis den 22ten dieses [Monats] schicken, das ist auf den Postwagen geben“ werde.²¹⁷ Entweder hatte Beethoven sich entschlossen, seine einzige Partitur nun doch wegzugeben, oder er hatte zwischenzeitlich eine Abschrift für den Verlag anfertigen lassen.

In der folgenden Zeit hatte Beethoven offensichtlich große Probleme, zuverlässige oder ihm vertraute Kopisten anzustellen. Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass er die Partitur bis zum 18. April nicht nach Leipzig geschickt hatte. In einem Brief dieses Datums kündigte er nämlich an, dass das Werk nun doch nicht per Post, sondern durch den Fürsten Lichnowsky nach Leipzig gebracht werde:

„Die Partitur des Oratoriums wird ihnen der Fürst Lichnowsky selbst bis Ende dieses Monates geben; wenn die Stimmen vorher schon ausgetheilt sind, wird es desto eher zur Aufführung gebracht werden können. – Für den Fall, daß Sie die Simphonie behalten, wäre es vielleicht gut, dieselbe mit dem Oratorium aufzuführen; beyde Stücke füllen einen ganzen Abend sehr wohl aus.“²¹⁸

In einem von Brandenburg auf Mai 1805 datierten Brief nahm Beethoven Bezug auf einen Honorierungs-Vorschlag Breitkopfs, der dem Komponisten wohl Ende Januar 1805 zugestellt worden war. Er gab sich erbost über den Vorschlag, denn „das honorar ist weit geringer als ich es gewöhnlich nehme“. Enttäuscht verlangte er sämtliche Werke zurück, für das Oratorium machte er jedoch einen Kompromissvorschlag:

„da das oratorium schon abgeschickt ist, so mag es nun bey ihnen bleiben, bis sie es aufgeführt haben, welches letztere ihnen Frey steht, selbst dann, wenn sie es nicht für sich behalten wollen – nach der Aufführung desselben können sie mir's zurückschicken, und ist ihnen Alsdann das honorar von 500 fl. Wiener Währung recht, mit der Bedingung dasselbe nur in Partitur herauszugeben, und daß mir das Recht den Klawierauszuges hier in Vien herauszugeben bleibt, so belieben sie mir darüber eine Antwort zum geben.“²¹⁹

²¹⁷ BGA 212.

²¹⁸ BGA 218, 18.04.1805.

²¹⁹ BGA 223.

Da der Verlag schon von Beginn an kein großes Interesse an op. 85 hatte, ging er auf Beethovens Vorschlag nicht ein und schickte am 21. Juni 1805 neben einem Lied,²²⁰ den Klaviersonaten opp. 53 und 54 sowie der Symphonie op. 55 die Stimmen und die Partitur des Oratoriums an Beethoven zurück.²²¹ Hiernach blieb es ungefähr für ein Jahr wieder ruhig um das Werk, bis Beethoven im Juli 1806 einen erneuten Vorstoß wagte. Er bot dem Verlag das Oratorium gemeinsam mit der Ouvertüre seiner Oper und dem Klavierkonzert op. 58 an, die Streichquartette op. 59 wurden avisiert.²²² In einem Briefwechsel, der sich bis zum November des Jahres hinzog, signalisierte Härtel Interesse an Beethovens Angebot,²²³ und man verhandelte über die Honorarfrage.²²⁴ Aber auch hier ist nach wie vor deutlich zu erkennen, dass das Oratorium für den Verlag hinter den anderen Werken, um die es ging, zurückstand. In einem abschließenden Brief äußerte Beethoven dann seine Vorstellungen des Vertrages vor allem betreffs der Rechte für Ausgaben außerhalb Deutschlands.²²⁵

Nun stellte sich eine Pause von drei Jahren ein, in der es keine Korrespondenz zum Oratorium gab. Breitkopf & Härtel wandte sich wohl im März 1809 wieder an Beethoven, denn dieser schrieb am 5. April:

„[Ich schicke] mit nächster Post alle drey Werke das oratorium, oper, Messe – und verlange nicht mehr dafür, als 250 fl. in KonwenzionsGeld.“²²⁶

²²⁰ Wohl WoO 136, vgl. BGA 226, Anm. 5.

²²¹ BGA 226.

²²² Wahrscheinlich handelte es sich bei der „Oper“ um die dritte Leonorenouvertüre, siehe BGA 254, 05.07.1806.

²²³ BGA 255, 11.07.1806.

²²⁴ BGA 257, 13.09.1806.

²²⁵ BGA 260, 18.11.1806.

²²⁶ BGA 375.

Nach der Belagerung Wiens bestand Beethoven noch einmal mehr auf den 250 fl., doch der Verlag wollte einen Teil des Honorars in Wiener Bankozetteln bezahlen.²²⁷ Nachdem Beethoven die drei Werke nach Leipzig geschickt hatte,²²⁸ bestätigte der Verlag ihren Eingang und überreichte Beethoven mit selbigem Brief ein Honorar über 500 Gulden Wiener Bankozettel.²²⁹ Zu dieser Zeit war die Währungslage in Wien äußerst angespannt und der sogenannte Wiener Bankozettel unterlag starken Schwankungen. Sein Kurs war wohl kaum im Voraus zu berechnen und so konnte Beethoven nicht sicher sein, wieviel Geld in Konventionsmünze er für die 500 Gulden Bankozettel erhalten würde. Er schickte diese also wieder nach Leipzig zurück und forderte sein Honorar in Konventionsmünze ein.²³⁰ Schon acht Tage später, am 10. Januar 1810 antwortete der Verlag und fragte nach den Textbüchern von op. 72 und op. 85. Ein Wechsel über 250 fl. Konventionsmünze lag dem Brief bei.²³¹ Von vertraglicher Seite aus war das Oratorium nun mitsamt der Oper *Fidelio* op. 72 und der Messe in C-Dur op. 86 unter Dach und Fach. Die aus den folgenden 24 Monaten stammende Korrespondenz zwischen Komponist und Verlag beschäftigt sich nun ausschließlich mit der Drucklegung des Oratoriums.

Am 4. Februar 1810 schickte Beethoven eine Aufstellung nach Leipzig, anhand derer der Verlag prüfen sollte, ob alle nötigen Stimmen vorlagen:

²²⁷ Vgl. BGA 392, 26.06.1809 sowie BGA 398, 21.08.1809. Hinter dem Begriff Bankozettel verbirgt sich ein den Silberflorin ersetzendes Papiergeld, das bis 1811 in Umlauf war. Siehe hierzu auch COOPER, *Compendium* (1991), S. 81 ff.

²²⁸ BGA 400, 19.09.1809 sowie BGA 408, 22.11.1809.

²²⁹ BGA 410, 28.11.1809.

²³⁰ BGA 419, 02.01.1810.

²³¹ BGA 420.

„In Rücksicht des oratoriums bitte ich sie nachsehen zu laßen ob sich die 3 Posaunen die Pauken und Trompeten bey den hier angezeigten Stücken auch finden in meiner ihnen geschickten Partitur? –

Alt tenor Posaune Baß	in der Arie N ^o 2 ‚o heil euch‘ mit Chor, wie sie im Alla breve Takt allo molto alle 3 einfallen müßen
Trompeten Pauken	fallen gleich im C all’o molto von No 2 ein und sind in Es – die Pauken erst im 48 takt im All ^o molto C und sind in A –
Alt tenor Posaunen Bass	im Recit. No 3 ‚Verkündet Seraph‘
Pauke in C	im chor in C wir haben ihn gesehn –
Trompeten in D Pauken	im chor in D ‚hier ist er der Verbannte‘ – -----
Alt tenor Posaune Bass trompeten Pauken	letzter Chor in C ‚Welten Singen‘ ----- ----- ----- -----

ist daß ihrgendwo hier die besagten Stimmen fehlen, so laße ich sie klein schreiben und schicke sie ihnen“²³²

Auf diesem Brief findet sich der Vermerk des Verlags: „Im letzte[n] Chor. |Welten singen| fehlen die Posaunen. No. 2 fehlen Trompett und Pauken.“

Breitkopf & Härtel verlangte desweiteren ein Textbuch; ein Exemplar sandte Beethoven wohl Mitte Februar nach Leipzig.²³³ Ende Februar schrieb der Verlag nochmals an Beethoven und forderte die nach wie vor fehlenden Stimmen an. Beethoven antwortete erst am 21. August darauf:

„Indem ich ihren Brief finde von schon ziemlich langer Zeit finde ich eine Stelle, wo es heißt ‚zu den übrigen No des oratoriums sindie [sic] Posaunen da, zum Chor fehlen sie aber, so wie die Trompeten und Pauken‘ aber zu was für einem Chor ist nicht gesagt,

²³² BGA 423.

²³³ In seinem Brief (BGA 424, bald nach dem 04.02.1810), gibt Beethoven an, er würde das Textbuch „den kommenden Dienstag auf den Postwagen“ geben. Brandenburg kommentiert hierzu, es könne sich um den 13.02.1810 gehandelt haben.

sehr lieb wär es mir, wenn sie mir dieses gleich anzeigen könnten, sollte es nicht sich nicht finden, so muß ich freylich noch einmal nachsuchen, ums herauszubringen.“²³⁴

Im November bemängelte Breitkopf & Härtel, dass die Vorlagen für die Messe in C-Dur sowie für *Christus am Oelberge* immer noch nicht vollständig seien.²³⁵ Im Laufe des Winters scheinen die fehlenden Teile jedoch nach Leipzig gelangt zu sein, denn im Februar 1811 erfragte Beethoven den Erscheinungstermin beider Partituren.²³⁶ Nach diesem Brief, in der Zeit bis zum August 1811, erhielt Beethoven Korrekturfahnen vom Verlag, denn am 2. August 1811 verlangte Breitkopf & Härtel die Korrekturen am Oratorium sowie an den Liedern op. 83 zurück.²³⁷ Ende des Monats schrieb Beethoven, die Fahnen würden in einigen Tagen losgeschickt werden. Seine Durchsicht kommentierte er in Bezug auf den Text, für den er keine Korrekturen akzeptieren könne, außer denen, die er selbst angegeben habe.²³⁸

In einem weiteren Brief Anfang Oktober äußerte sich Beethoven ausführlich über die Rezension des Oratoriums in Leipzig und zu Rochlitz' Kommentar, speziell zur Nr. 4. Später wies er den Verlag dann noch einmal auf eine Änderung hin, die er wohl schon in den Korrekturfahnen angemerkt hatte

„in dem oratorium war eine stelle wo die Horn sollten im stiche auf zwei linien gebracht werden nemlich das 2te horn hat Baßschlüssel das erste aber violin, leicht wird ihr Korrektor diese stelle finden, muß doch jeder Mensch mehr als einen schlüssel haben, wenn er auch nichts je auf schließt.“²³⁹

Diese Korrektur fand noch Eingang in die Originalausgabe, was die Annahme berechtigt, dass die Partitur nicht vor Mitte Oktober in Druck ging. Die Ausgabe wurde im *Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung* im Februar 1811 zum ersten Mal angezeigt.²⁴⁰ Im Oktober erschien wiederum eine Anzeige, diesmal die der

²³⁴ BGA 465, 21.08.1810.

²³⁵ BGA 477, 11.11.1810.

²³⁶ BGA 486, 19.02.1811.

²³⁷ BGA 517, 23.08.1811.

²³⁸ Vgl. hierzu den auf Seite 41 zitierten Brief BGA 519.

²³⁹ BGA 523, 09.10.1811.

²⁴⁰ Vgl. *Intelligenzblatt zur AmZ*, Nr. 2, Februar 1811 unter der Rubrik „Nächstens erscheinen“.

Partitur und des Klavierauszugs, beide Titel jedoch noch ohne Preis.²⁴¹ Erst in der folgenden Ausgabe des Intelligenzblattes konnte der Verlag die Anzeige mit Preisangabe abdrucken.²⁴² Anders als im Beethoven Werkverzeichnis vermerkt, erschien die Originalausgabe der Partitur – wohl frühestens Ende Oktober 1811 – mit dem Titel

Christus am Oelberge / ORATORIUM / in Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. /
PARTITUR. / [Links:] 85^{tes} Werk. [Rechts:] Pr. 5 Rthlr. / Leipzig / Bey Breitkopf &
Härtel.²⁴³

Es folgte dann eine weitere Auflage der Originalausgabe, mit verändertem Titelblatt:

Christus am Oelberge / Oratorium / IN MUSIK GESETZT / von / L. v. Beethoven. /
Partitur. / [Links:] 85^{tes} Werk. [Mitte:] LEIPZIG [Rechts:] Pr. 5 Rthlr. / Bey Breitkopf /
Härtel.²⁴⁴

Fast zeitgleich mit der Originalausgabe der Partitur erschien die Originalausgabe des Klavierauszugs, ein querformatiger Typendruck. Schon zehn Jahre später ließ Breitkopf & Härtel eine weitere Ausgabe dieses Klavierauszugs folgen, eine lithographierte Neuausgabe.

Interessantes zeigt sich beim Vergleich der beiden Originalausgaben. Der Klavierauszug und die Partitur weisen durchaus Unterschiede auf. Der größte Teil dieser Abweichungen im Text findet sich bei der Rechtschreibung sowie der Interpunktion, aber auch einzelne Wörter weichen ab. So wird in der Arie der Nr. 1 im Klavierauszug immer das Wort „Leidenskelch“, in der Partitur jedoch durchgehend „Leiden-

²⁴¹ Vgl. *Intelligenzblatt zur AmZ*, Nr. 14, Oktober 1811 unter der Rubrik „Von Ostern bis Michaelis 1811 [erschieden]“.

²⁴² Vgl. *Intelligenzblatt zur AmZ*, Nr. 15, Oktober 1811 unter der Rubrik „sind [...] erschienen“ wird die Partitur mit 5 Thlr. und der Klavierauszug mit 12 Gr. inseriert. Die Anzeige findet sich nochmals in selbigen Blättern: Nr. 16, November 1811 sowie Nr. 4, April 1812.

²⁴³ KH verwechselte die Originalausgabe mit der Titelaufgabe.

²⁴⁴ Der auch in KH benutzte Terminus *Titelaufgabe* wird in der neuesten Beethovenforschung enger definiert als noch vor einigen Jahren. Mit dem Begriff *Titelaufgabe* wird heute eine Auflage der Originalausgabe bezeichnet, die vom Rechtsnachfolger des Originalverlegers für dieses Werk verlegt wird. Der benutzte Begriff *weitere Auflage* beinhaltet hingegen, dass sich Eingriffe im Titel und/oder im Notentext nachweisen lassen.

kelch“ benutzt; im Schlusschor im Klavierauszug „Engelchöre“, in der Partitur hingegen „Engelschöre“.²⁴⁵ Diese Unterschiede beruhen sicherlich auf den verschiedenen Stichvorlagen, doch ist dies nicht zu belegen, da diese Quellen verschollen sind. Weitreichendere Unterschiede finden sich in den Nrn. 4 und 6. Im Chor der Nr. 4 unterlegen beide Originalausgaben den aus Schreibers Neutextierung stammenden Text „Wir haben ihn gesehen, nach diesem Berge gehen. Entfliehen kann er nicht, sein wartet das Gericht!“ Dies stellt noch keinen Befund dar, der in diesem Kontext von Interesse scheint, jedoch ergibt sich aus dieser Variante eine Textunterlegung, die der Klavierauszug auf andere Art und Weise löst als die Originalausgabe der Partitur. Im Klavierauszug singen alle drei Chorstimmen in T. 86 f. den Text „ja seiner wartet“.

Notenbeispiel 6: Chor der Krieger T. 84 ff. Originalausgabe, Klavierauszug

The musical score consists of three staves. The top staff is for Soprano, the middle for Alto, and the bottom for Bass. The time signature is 3/4 and the key signature has two flats (B-flat major). Measure 84 starts with a rest for all parts. In measure 85, the Soprano part begins with a half note 'ja' and a quarter note 'sei-ner', followed by a half note 'war-tet'. The Alto part begins with a half note 'ent-flie-hen' and a quarter note 'kann er nicht,'. The Bass part begins with a half note 'er nicht,' and a quarter note 'ent-flie-hen nicht, ent-flie-hen nicht, ja sei-ner war-tet'. Dynamic markings include 'cresc.' above the Soprano and Alto parts, and 'p' above the Bass part.

In der Originalausgabe der Partitur jedoch ist dem Chorbass ein anderer Textverlauf zugeordnet. Nur durch den Vergleich mit den Quellen A und B lässt sich feststellen, warum der Chorbass in der Partitur anders gestaltet ist: Der von Beethoven vertonte Text „schlägt links den Weg nur ein, er muss ganz nahe sein“ lässt in T 86 f. alle Stimmen den selben Text deklamieren, nur die Schreibersche Neutextierung verändert den Verlauf der Bass-Stimme. Hier wird deutlich, dass die Originalausgabe der Partitur von Schreibers Textierung ausgegangen ist und bei der Erstellung einer

²⁴⁵ Zur Auflistung der textlichen Abweichungen siehe Anhang 1: Textsynopse.

Stichvorlage für den Klavierauszug wahrscheinlich eine Mischung beider Varianten entstanden ist: der Schreibersche Text wird unterlegt, jedoch in der Art und Weise, wie Beethovens ursprünglicher Text behandelt wird. Das folgende Notenbeispiel verdeutlicht dies. Die obere Textzeile gibt das von Beethoven vertonte Libretto, die untere die Neutextierung Schreibers wieder.

Notenbeispiel 7: Chor der Krieger T 84 ff. Quelle B

er muß ganz na-he,
ja sei-ner war-tet

schlägt links den weg nur ein, er muß ganz na-he,
ent-fle-hen kann er nicht ja sei-ner war-tet



schlägt links den weg nur ein, er muß ganz nah, er muß ganz na-he,
er nicht, ent-fle-hen nicht, ent-fle-hen kann er nicht, sein war-tet


Im Terzett der Nr. 6 findet sich eine ähnliche Stelle. Die Partie des Christus ist im Klavierauszug mit Versen Schreibers textiert:

Du sollst nicht Rache üben!
Wer will mein Jünger seyn,
muss seinen Feind auch lieben,
dem Irrenden verzeihn.

In der Partitur findet sich jedoch der von Beethoven autorisierte Text:

Du sollst nicht Rache üben!
ich lehrt euch blos allein,
die Menschen alle lieben,
dem Feinde gern verzeihn!

Diese Abweichung der beiden Originalausgaben ist nach genauer Betrachtung des Partiturdruks eindeutig zu erklären. Die Partitur wies ursprünglich – wie auch der Klavierauszug – die aus Schreibers Neutextierung stammenden Verse auf. Nachträglich wurde dann die Textunterlegung der entsprechenden Passagen korrigiert. Hiermit geht einher, dass der Rhythmus in T. 66 bei der Wiederholung des ursprünglichen Wortes „Irrenden“ von  zu  korrigiert werden musste, da das Wort

„Feinde“ eine Silbe weniger aufweist. Diese Korrektur der Druckplatte ist deutlich zu erkennen, die Fähnchen der  sind im Rastral nicht ganz getilgt worden.

Notenbeispiel 8: Christus, T. 66 ff.

Originalausgabe vor und nach der Plattenkorrektur

The image shows two musical staves in G major, 4/4 time. The top staff is the original version with the lyrics: "lie-ben, dem Ir-renden, dem Ir-ren - den ver - zeihn". The bottom staff is the corrected version with the lyrics: "lie-ben dem Fein - de dem Feinde gern ver - zeihn". The correction changes the lyrics to be more accurate to the original text.

Warum der Verlag diese Korrekturen in der Partitur noch ausführen ließ, den Klavierauszug jedoch unkorrigiert herausbrachte, ist nicht klar. Es kann nur vermutet werden, dass der Klavierauszug schon gedruckt war oder sich gerade im Druck befand – die Partitur jedoch noch nicht.

4.3. Fehlende Quellen

Weitere und durchaus wesentliche Quellen für die Genese des Werkes, und somit auch für eine Edition des Notentextes sind verschollen. Auch wenn diese Dokumente im Verlauf der Arbeit schon mehrfach genannt wurden, sollen sie an dieser Stelle noch einmal zusammengefasst, tabellarisch aufgeführt und – soweit möglich – beschrieben werden. Schon bei der Beschreibung ist es nicht zu umgehen, Hypothetisches aufzunehmen. Es wird jedoch versucht, so wenig wie möglich von den Fakten abzuweichen.

Das Kompositionsautograph (Quelle Z)

schloss sich an Beethovens Skizzenarbeit an und konstituierte die erste vollständige Niederschrift der Komposition. Es war somit Ausgangspunkt für jegliche Abschriften und Revisionen. Spätestens Ende März 1803 lag diese Partitur vor, denn es ist

mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit davon auszugehen, dass die Orchesterstimmen sowie Quelle A von diesem Autograph abgeschrieben wurden.

Die Uraufführungsstimmen (Quelle Y)

wurden wegen der herrschenden Zeitbedrängnis erst kurz vor der Uraufführung am 5. April 1803 kopiert. Es ist anzunehmen, dass sie von mehreren Schreibern einer Kopistenwerkstatt parallel zur Abschrift der Partitur in Arbeit waren. Es ist auch möglich, dass sie – vielleicht Nummer für Nummer – aus der Partiturabschrift herausgezogen wurden. Diese Stimmen befanden sich bis zu Beethovens Tod in seinem Besitz, denn in der Kopie des Nachlass-Verzeichnisses von Anton Gräffer sind sie unter der Nummer 191 katalogisiert und wurden für 2 fl. 30 kr. an eine Person namens „Fischer“ verkauft.²⁴⁶

Posaunenstimmen für die Uraufführung (Quelle X)

Aus dem Bericht von Ferdinand Ries über den Tag der Uraufführung lässt sich noch eine verschollene autographe Quelle rekonstruieren, nämlich die Posaunenstimmen.²⁴⁷ Diese Stimmen sind wohl den Uraufführungsstimmen beigelegt und mit diesen in der Nachlassversteigerung verkauft worden.

Vorlage für die Revisionsteile in Quelle B (Quelle W)

Wie im entsprechenden Kapitel dargelegt, sind die Revisionsteile (Quelle B₂) nicht von den entsprechenden Teilen der Quelle A₂ abgeschrieben worden. So muss es eine Zwischenquelle gegeben haben, die sich aber nur schwer erklären und beschreiben lässt. Diese Quelle kann erst nach dem 27. März 1804 entstanden sein, an dem *Christus am Oelberge* wahrscheinlich schon in revidierter Fassung vorlag,²⁴⁸ spätestens jedoch nach dem 26. August 1804. Hier konstatiert Beethoven in einem Brief an den Verlag, dass er Revisionen vorgenommen habe.²⁴⁹

²⁴⁶ Gräffers Kopie findet sich in D-BNba: NE 103, III, 11. Die Versteigerung von Beethovens Nachlass fand am 05.11.1827 statt.

²⁴⁷ Siehe hierzu das Zitat auf S. 87.

²⁴⁸ Für das Konzert in Wien unter der Leitung von Sebastian Meier.

²⁴⁹ Siehe hierzu das Zitat auf S. 95.

Stichvorlage für die Partitur (Quelle V)

Diese Abschrift ist wohl von Breitkopf & Härtel in Auftrag gegeben und in Leipzig kopiert worden. Es ist davon auszugehen, dass Quelle B direkte Vorlage dieser Stichvorlage war. Die Neutextierung von Christian Schreiber war zu dem Zeitpunkt der Kopiaturs schon in Quelle B eingetragen.

Abschrift der Posaunenstimmen für den Schlusschor (Quelle U)

Diese Stimmen ergänzte Beethoven wohl in letzter Minute vor der Uraufführung; in den Partiturabschriften sind sie nicht vorhanden. Der Verlag verlangte diese Stimmen nachträglich und Beethoven schickte sie zwischen November 1810 und Februar 1811 nach Leipzig.

Stichvorlage für den Klavierauszug (Quelle T)

Auch diese sicherlich handschriftliche Quelle der Reduktion des Orchestersatzes für Klavier zu zwei Händen ist verschollen. Aus der bekannten Korrespondenz ist nicht zu erschließen, wer den Klavierauszug hergestellt hat. Sicher ist jedoch, dass diese Stichvorlage direkt von Quelle B (oder Quelle V) abhängig ist, was mit den Abweichungen bei der Textierung belegt werden kann.²⁵⁰

4.4. Zwischenstand

Der Beginn der Arbeit am *Christus am Oelberge* lässt sich nach Auswertung der Quellen auf die Zeit zwischen Februar und März 1803 eingrenzen und dauerte bis zum Uraufführungstag. Nach der ersten Aufführung im Akademiekonzert vom 5. April 1803 wurde die Partitur von Beethoven revidiert und wahrscheinlich am 27. März 1804 zum ersten Mal in dieser überarbeiteten Form im Konzert präsentiert. Die Verlagsverhandlungen mit Breitkopf & Härtel zogen sich über Jahre hin, bis das Werk im Herbst 1811 in Partitur und Klavierauszug erschien. Danach verbreitete

²⁵⁰ Siehe hierzu das vorangehende Kapitel.

sich das Oratorium schnell und wurde regelmäßiger Bestandteil des Konzertgeschehens, auch außerhalb Wiens.

Skizzen, zwei handschriftliche Partituren sowie Originalausgaben der Partitur und des Klavierauszugs sind überliefert. Nachdem Beethoven die Skizzen zum Entwurf des Oratoriums im Wielhorsky Skizzenbuch notiert hatte, schrieb er das Oratorium in einem Kompositionsautograph (Quelle Z) nieder. Dieses Kompositionsautograph ist verschollen. Auch wenn es keinerlei Beschreibungen oder Hinweise auf dieses Autograph gibt, dürfte dieses Kompositionsautograph Vorlage für die Abschrift von Wenzel Schlemmer (= Quelle A₁) gewesen sein. Diese Kopie muss vor der Uraufführung am 5. April 1803 entstanden sein, denn es war nicht üblich, dass aus einem Beethovenschen Kompositionsautograph geprobt wurde bzw. Stimmen für das Orchester ausgeschrieben wurden. Beethoven selbst benutzte möglicherweise sein Autograph zur Aufführung. Doch die bald folgenden weiteren Aufführungen des Oratoriums in den Augartenkonzerten vom 21. Juli 1803 und 4. August 1803 (Leitung Ignaz Schuppanzigh) und das Konzert im März 1804 (Leitung Sebastian Meier) sind sicherlich aus einer Abschrift vorbereitet und musiziert worden.²⁵¹

Die hauptsächliche Revisionsarbeit muss zwischen dem 23. November 1803 und spätestens dem 26. August 1804 erfolgt sein. Diese Arbeit vollzog Beethoven in Quelle A, denn sämtliche Revisionen liegen hier im Kompositions-Autograph vor (Quelle A₂). Anschließend stellt sich die Frage, zu welchem Zeitpunkt welche Teile der Quelle B entstanden. Durch die Filiation der Quellen ist festzustellen, dass die Kopiaturen von Kopist I (Quelle A₁) sowie die von den Kopisten II und III (Quelle B₁) von der gleichen Vorlage abgeschrieben sein müssen. Es handelt sich hierbei wohl um das Kompositions-Autograph. Für die Revisionsteile gab es eine Zwischenquelle (Quelle W), die ein Stadium zwischen Quelle A₂ und B₂ darstellte.

Am 21. Juni 1805²⁵² schickte der Verlag die Partitur sowie die am 1. Februar 1805 erhaltenen Stimmen des Oratoriums zurück nach Wien. In dieser Zeit (zwischen Mai und Juni 1805) hatte Beethoven also nur eine Partitur bei sich. Aus dieser Situation ließen sich gewisse Abweichungen der beiden Quellen erklären, die durch Kollation

²⁵¹ Zu den verschiedenen Aufführungen siehe Anhang 2: Aufführungstabelle.

²⁵² Vgl. BGA 226.

nicht begründet werden können.²⁵³ Danach wurde es bis ins Jahr 1809 recht still um das Oratorium und Beethoven hatte keinen Anlass, die Partituren abzugleichen und Korrekturen von der einen in die andere zu übertragen. Als der Verlag im Sommer 1809 erneut Interesse am Oratorium kundtat, schickte Beethoven eine Partitur, die dann auch zur Produktion des Druckes in Leipzig blieb. Es handelte sich um Quelle B, die für die Drucklegung mit fehlenden Stimmen und Produktionsanweisungen versehen wurde. Von dieser Quelle wurde eine Abschrift angefertigt, die anschließend als Stichvorlage für den Partiturdruk benutzt wurde; diese Quelle ist verschollen.

²⁵³ Siehe hierzu auch die entsprechenden Kommentare im Lesartenverzeichnis des zweiten Bandes dieser Arbeit.

5. ERFOLG UND KRITIK

Im Laufe der vorliegenden Studie zeigte sich für das heute wenig bekannte Werk Beethovens eine erstaunliche Fülle von Aufführungen. Trotz der oft gleichlautenden Kritik an der mangelhaften poetischen Fähigkeit des Librettisten erscheint diese Anzahl überraschend hoch, so dass es gerechtfertigt sei, der Wirkungsgeschichte von op. 85 eine dokumentarische Übersicht zu widmen. Der Gegenstand soll keine rezeptionsgeschichtliche Abhandlung sein, vielmehr wird das vorgefundene Material zusammenfassend dargestellt, um ein Bild vom Erfolgs dieses Oratoriums zu zeichnen.²⁵⁴ Dieser Erfolg steht im Gegensatz zu der heute oftmals geäußerten Meinung, *Christus am Oelberge* sei von vornherein negativ beurteilt und scharfer Kritik ausgesetzt gewesen.²⁵⁵

Martin Geck berichtet in seinem Katalog deutscher Oratorien über den Zeitraum von 1800 bis 1840 und nennt 68 Aufführungen von *Christus am Oelberge*.²⁵⁶ Fasst man die in Gecks Studie genannten Werke statistisch zusammen, so zählen die folgenden Oratorien zu den erfolgreichsten des genannten Zeitraums:

²⁵⁴ Zur Rezeptionsgeschichte im Allgemeinen siehe: LEITZMANN, *Beethoven Berichte* (1921), SCHMITT-THOMAS, *Konzertkritik der AmZ* (1969), EGGBRECHT, *Beethoven-Rezeption* (1972), KUNZE, *Werke im Spiegel seiner Zeit* (1987), sowie MANHART, *Oratorium in Wien* (1999).

²⁵⁵ Vgl. dazu auch Kirsch, der sich wie folgt äußert: „Beethovens *Christus am Oelberge* ist nicht nur das Produkt eines auf dem Felde des Oratoriums wie auch der Oper noch nicht bewanderten Komponisten. Das Werk ist auch ein Paradigma für die labile Oratoriensituation am beginnenden 19. Jahrhundert. Beides hat wohl zu der relativ schlechten Aufnahme, die das Werk erfuhr, beigetragen.“ KIRSCH, „Christus am Ölberge“ (1994), S. 674.

²⁵⁶ Vgl. GECK, *Deutsche Oratorien 1800–1840* (1971). Für die vorliegende Arbeit konnten rund doppelt so viele Aufführungen des gleichen Zeitraumes nachgewiesen werden, siehe Anhang 2: Aufführungstabelle.

Haydn, <i>Die Jahreszeiten</i>	75 Aufführungen ²⁵⁷
Schneider, <i>Das Weltgericht</i>	73 Aufführungen
Beethoven, <i>Christus am Oelberge</i>	68 Aufführungen
Spohr, <i>Die letzten Dinge</i>	28 Aufführungen
Stadler, <i>Befreiung von Jerusalem</i>	23 Aufführungen.

Christine Blanken, die sich einzig mit der Oratoriensituation in Wien beschäftigt, zeigt eine ähnliche Verteilung für den Zeitraum von 1810 bis 1828.²⁵⁸

Haydn, <i>Die Jahreszeiten</i>	19 Aufführungen
Haydn, <i>Die Schöpfung</i>	14 Aufführungen
Haydn, <i>Sieben Worte</i>	11 Aufführungen
Stadler, <i>Befreiung von Jerusalem</i>	10 Aufführungen
Beethoven, <i>Christus am Oelberge</i>	6 Aufführungen
Weigl, <i>Passione</i>	5 Aufführungen

Wenn man von den beiden großen Werken Joseph Haydns absieht, zählte *Christus am Oelberge* zu den erfolgreichen Oratorien in Wien und auch im übrigen deutschen Sprachraum. Für München berichtet Robert Münster Entsprechendes:

„Das zu des Komponisten Lebenszeit wohl erfolgreichste Werk Beethovens in München war das Oratorium ‚Christus am Ölberg‘ op. 85. Es erschien erstmals am 24. März 1812 auf dem Programm eines Konzerts der Musikalischen Akademie und wurde in den Jahren 1813, 1814, 1816, 1818, 1820, 1824 und 1825 jeweils in der Fastenzeit wieder aufgeführt.“²⁵⁹

Andere Länder schätzten das Werk so hoch, dass mehrere Übersetzungen und Ausgaben angefertigt wurden.

²⁵⁷ Haydns Oratorium *Die Schöpfung* wird bei Geck nicht in die Studie mit einbezogen, so dass hier auch keine Zahlen vorliegen. Diese Zahlen werden aber mindestens so hoch sein wie jene zu den *Jahreszeiten*.

²⁵⁸ Vgl. BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 55.

²⁵⁹ MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), S. 23.

Um einen Überblick zu geben, soll zunächst die Situation vor der Veröffentlichung der Partitur dargestellt werden, welche sich ausschließlich auf Wien beschränkt. Im Anschluss wird der Zeitraum nach 1811 beleuchtet, wobei der deutsche Sprachraum im Vordergrund stehen wird. Ferner sollen die Bearbeitungen des Oratoriums – vornehmlich die Übersetzungen mit ihren Eigenheiten – beleuchtet werden.

Bevor *Christus am Oelberge* 1811 veröffentlicht wurde, war es ausschließlich in Konzerten in Wien zu hören. Neben der Uraufführung am 5. April 1803 sind vier weitere Aufführungen bekannt. Die ersten zwei wurden im Augarten veranstaltet. Diese Parkanlage mit Palais war ein Vergnügungsort für die Wiener Gesellschaft. Ignaz Schuppanzigh leitete ab 1795 die sogenannten Augartenkonzerte, in deren Rahmen am 21. Juli 1803 die zweite Aufführung des Oratoriums stattfand.²⁶⁰ Das Oratorium stieß beim Publikum auf derart große Resonanz, dass man beschloss, das Konzert zu wiederholen. So wurde ein für den 4. August angesetztes Abonnement-Konzert um zwei Tage verschoben und anstelle des ursprünglich vorgesehenen Programms *Christus am Oelberge* wiederholt.²⁶¹ Erst in der Karwoche des nächsten Jahres folgte die vierte Aufführung im Theater an der Wien; dieses Konzert vom 27. März 1804 präsentierte das Oratorium sehr wahrscheinlich schon in der überarbeiteten Form. Sebastian Meier leitete das Akademiekonzert, in welchem noch die 2. Symphonie Beethovens aufgeführt wurde.²⁶² Hiernach dauerte es fünf Jahre, bis Beethovens Werk wieder auf die Bühne kam. Am Heiligen Abend des Jahres 1809

²⁶⁰ Vgl. *WZ* 16.07.1803; für diese und sämtliche folgenden Zeitschriftenangaben siehe auch Anhang 3: Materialien, S. 154 ff.

²⁶¹ Auch dieses Konzert wird in der *WZ* (30.07.1803) angekündigt.

²⁶² Der Theaterzettel (A-Wtm: 147.449-D.Th.1804) gibt als Programm an: „Erste Abtheilung. / Eine grosse Sinfonie in D. von Herrn Ludwig van Beethoven. / Eine Scene von Herrn Cherubini, gesungen von Mlle. Mader, und ei- / gends für diese Sängerin komponirt. / Ein Concert auf der Violine von Viotti, gespielt von Hrn. Clement. / Zweite Abtheilung. / Christus am Oehlberge, ein Oratorium von Herrn Ludwig van / Beethoven, gedichtet von Herrn F. Xavier Huber, vorgetragen von / Mlle. Müller, Herrn Rattmeyr, und Meier. Chöre.“

ließ Franz Clement – wiederum im Theater an der Wien – das Oratorium erklingen.²⁶³

Für diese frühen Aufführungen sind leider keine Textbücher ausfindig zu machen und musikjournalistische Ausführungen sind nur wenige vorhanden. Die erste Äußerung in der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* gibt an, dass es für das Oratorium „ausserordentlichen Beyfall“ gegeben habe und dass

„Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken kann [...]. Mitt grossen Schritten eilt er zum Ziele.“²⁶⁴

Im folgenden Monat erschien noch einmal ein kurzer Abschnitt über die Uraufführung. Hier kritisiert der Rezensent vor allem die erhöhten Preise, die Beethoven für seine Akademie festsetzte.²⁶⁵ Der Autor mit dem Kürzel „F-b-t“ geht als einziger auf das Werk selbst ein. Hierbei wertet er das Libretto negativ, indem er Huber „wenig poetisches Talent zu einer Kantate“ bescheinigt. Im Gegensatz dazu lobt er Beethovens Vertonung:

„B[eethoven]s Musik war im Ganzen gut, und hat einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortrefliche Wirkung, und in dem oben angeführten Chore [Chor der Krieger, Nr. 5] hat Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas Großes zu machen im Stande ist.“²⁶⁶

Erst Ende Juli 1803 nimmt ein weiterer Autor der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* Stellung und macht klar, dass nicht jeder die genannte Ansicht teile und konstatiert: „Beethovens Kanate hat – nicht gefallen.“²⁶⁷

²⁶³ Franz Clement (1780–1842) war anerkannter Violinist in Wien. Unter seiner Leitung fand die Uraufführung der *Eroica* statt; das Violinkonzert op. 61 schrieb Beethoven für ihn. Von 1818–1824 war er Orchesterdirektor des genannten Theaters.

²⁶⁴ *AmZ* 13.04.1803, Sp. 489.

²⁶⁵ Vgl. *AmZ* 25.05.1803, Sp. 590 sowie das Kapitel: Beethoven und das Theater an der Wien: die Uraufführung, S. 19 ff.

²⁶⁶ *ZeW* 16.04.1803, Sp. 362–364.

²⁶⁷ *AmZ* 27.07.1803, Sp. 734.

Die erste ausführliche Besprechung von op. 85 findet sich anlässlich der Veröffentlichung der Partitur in der Januar-Ausgabe der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* aus dem Jahr 1812.²⁶⁸ Der anonyme Rezensent legt zu Beginn seine Auffassung vom Oratorium dar, indem er diese Gattung mit der des Dramas bzw. der Oper vergleicht. Das Oratorium solle „auf ein Hauptgefühl“²⁶⁹ leiten und müsse wegen des Fehlens der künstlerischen Darstellung „durch sich selbst befriedigen“. Als grundlegend wichtig sieht der Rezensent hierbei das Libretto, welches das „Hauptgefühl“ von mehreren Seiten beleuchten solle und dem Komponisten, trotz der Abwechslung der Blickrichtung, eine einheitliche Darstellung ermöglichen müsse. Aus den gewonnenen Aspekten heraus beleuchtet er dann das Werk Beethovens. Zuerst nimmt er Stellung zum Libretto, dessen rühmliche Momente vor allem darin liegen, dass

„er [F. X. Huber] dem Componisten häufig Gelgenheit gegeben [hat], eine Mannigfaltigkeit lebendiger und tiefer Gefühle auszudrücken, wodurch denn auch das Ganze einen seltenen Reichthum, eine grosse Fülle, viel Abwechslung, und ein Interesse erhält, das nie sinkt, im Gegentheile immer höher und höher gesteigert wird.“

Beethoven habe diese Möglichkeiten vollends ausgeschöpft und schon in der Ouvertüre, die „das Hauptgefühl concertirt aussprechen soll“, ein „Meisterstück“ geschaffen. Der Rezensent stellt das Oratorium dann in der Folge seiner Nummern vor. Hierbei wird grundsätzlich die gelungene Vertonung durch Beethoven hervorgehoben, Mängel des Werkes werden meistens durch die Textgrundlage begründet. Zu Beginn weist der Rezensent auf die beispielhaften Texte Klopstocks hin, die auch Huber eine Orientierung hätten sein mögen. Einzelne Textteile werden als „unschicklich“ oder „trivial“ bezeichnet. Für das Terzett der Nr. 6 wird konstatiert:

„Hier vergass also der Dichter offenbar [...] die Grenzen des Oratoriums, und verleitete dadurch auch den Componisten, dies Stück zu theatralisch zu behandeln“.

²⁶⁸ Vgl. *AmZ* 01.01.1812, Sp. 3–7 und 08.01.1812, Sp. 17–25. Hans vom Ende schrieb diese Rezension E. T. A. Hoffmann zu, vgl. VOM ENDE, *E. T. A. Hoffmann's musikalische Schriften* (1899), S. 279–281. Schnapp spricht sich jedoch mit großer Sicherheit gegen die Autorschaft Hoffmanns aus, vgl. HOFFMANN, *Schriften zur Musik* (1963), S. 401–402.

²⁶⁹ Die im Folgenden zitierten Abschnitte sind auch dem oben genannten Artikel entnommen und deshalb nicht einzeln bibliographisch nachgewiesen.

Alles in Allem gesehen liegt hier jedoch eine sehr positive Rezension von Beethovens Oratorium vor, dem

„nichts, als eine so genialische und zugleich so gründliche Fuge [...] gebühret hätte“.

Schließlich wird *Christus am Oelberge* allen Kirchenmusikern und Konzertmeistern wärmstens empfohlen, da es sich aufgrund seiner Länge sowohl im Konzert als auch „als Passionsmusik in protestantischen Kirchen“ lohnen würde.

Die in folgender Zeit erschienenen Artikel sind eher Konzertberichte und gehen weniger auf das Werk selbst ein. Wird jedoch das Oratorium näher beleuchtet, so beziehen sich die Äußerungen zwar nicht direkt auf den oben dargestellten Aufsatz, sie sind aber inhaltlich nicht wesentlich abweichend. Es finden sich Bemerkungen wie:

„das Ganze ein dramatischer Torso: doch gewiss ein Product voll hoher, genialischer Züge, von einer blühenden Phantasie eingegeben, grösstentheils neu in seiner Erfindung, und ausgeführt mit einer harmonischen Kraft und Fülle, die erschüttert und hinreisst.“²⁷⁰

„Der geniale Geist des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht und blitzt oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich ich an dem Ganzen Haltung und Einheit des Stiles vermisste“²⁷¹

„Beethovens Genius waltet in diesem Werke mit aller ihm eigenen Originalität und Reichthum. Der grosse fugirte Chor, wo die Juden Christum gefangen nehmen, wirkt mit unwiderstehlicher Macht auf das Gemüth des Zuhörers, und erregt jedes Mahl den höchsten Enthusiasmus der Hörenden.“²⁷²

Grundsätzlich ist festzustellen, dass keine ästhetische oder die Gattungstraditionen berührende Kritik an Beethovens Werk veröffentlicht wird. Immer wieder wird das Libretto kritisch bewertet, doch im gleichen Atemzuge Beethovens gelungene Vertonung gewürdigt. Durchweg skeptisch betrachtet wird einzig die dramatisch behandelte Rolle des Christus. Schon 1777 hatte sich August Niemeyer, der ja selbst meh-

²⁷⁰ Bericht über die Münchner Aufführung vom 13.04.1812 in *AmZ* 06.05.1812, Sp. 316 f.

²⁷¹ C. M. v. Weber anlässlich einer Aufführung in Prag im Jahre 1816, vgl. WEBER, *Ausgewählte Schriften*, S. 175.

²⁷² Bericht über die Wiener Aufführung vom 13.04.1821 in *AmZöK* 28.04.1821, Sp. 269 f.

rere dramatische Oratorien schrieb²⁷³ wie folgt zu dem grundsätzlichen Problem geäußert:

„[...] Nur eine Hauptschwierigkeit find ich hierbey. Gerade in den interessantesten Begebenheiten ist Christus die Hauptperson, und ich würde mir nie erlauben, ihn im musikalischen Drama reden zu lassen. Es würde mir ebenso anstößig seyn, als der singende Christus in unserer elenden Kirchenpassion. Die Person ist zu heilig um einen Sänger die Worte zu geben.“²⁷⁴

Hierzu gibt jedoch Blanken – zu recht – zu bedenken:

„In Wien war man mit derlei dramatischer Darstellungsgewalt der Passionsgeschichte vertraut. (Auch Joseph Weigls genau ein Jahr später komponierte *Passione* baut auf eine solche aktivische Christusrolle.) Hier [in Wien] war auch [...] die szenische Ausgestaltung eines geistlichen Stoffs, die Beethoven in seinem Werk gleichsam mitzudenken scheint, nicht abwegig: Wo in der Fastenzeit regelmäßig geistliche Dramen im Theater aufgeführt wurden, konnte ein singender Christus nicht ernsthaft stören.“²⁷⁵

Beethovens Konzept eines Konzertatoriums zeigt sich auch daran, dass zu gegebener Zeit ein Konzertprogramm eher an den gewünschten Umständen ausgerichtet worden ist als es heutzutage üblich und denkbar ist. Die Darstellung einzelner Aufführungen – auch mit kirchlichem Kontext – möge dies verdeutlichen.

Aus Leipzig ist ein Textbuch ohne Jahresangabe überliefert, in welchem *Christus am Oelberge* in beiden Hauptkirchen an Palmsonntag bzw. Karfreitag aufgeführt wurde.²⁷⁶ Hierbei wird das Oratorium in zwei Teile geteilt (1. Teil: Nr. 1–5, 2. Teil Nr. 6) und vor dem zweiten Abschnitt wird von der Gemeinde ein Choral gesungen, der im Textbuch mit abgedruckt ist:

²⁷³ Siehe Zitat und entsprechende Anmerkung auf S. 58.

²⁷⁴ NIEMEYER, „Religion, Poesie und Musik“ (1777), S. 38.

²⁷⁵ BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002), S. 44.

²⁷⁶ Es handelt sich um die Thomas- und die Nikolaikirche. Das Textbuch findet sich in D-LEu: Ae.u.K. 1128da. Im Bibliothekskatalog ist das Erscheinungsdatum mit „ca. 1840“ angegeben. Nähere Daten zu dieser Aufführung ließen sich leider nicht feststellen.

„Der Menschen Heil zu fördern, gabst du mit sanftem Sinn
 dich willig deinen Mördern, und ihren Martern hin.
 Um dich war alles trübe: doch du bliebst ruhevoll.
 So stark war deine Liebe zu uns, und unserm Wohl!“

So ist anzunehmen, dass vor der Nummer 6 eine Zäsur im Konzertablauf stattfand, in der womöglich auch eine kleine Andacht oder Predigt gehalten wurde. Ähnliche (in gottesdienstliche Abläufe eingebettete Aufführungen) finden sich immer wieder. In Dessau wird im Jahr 1838 eine Aufführung in einer Kirche geboten, bei der vor dem Oratorium, vor den Nrn. 2, 4, 6 sowie am Schluss jeweils ein Choral von der Gemeinde gesungen wurde. Auch hier sind die Choraltex te mit der jeweils dazugehörigen Melodie im Textbuch angegeben.²⁷⁷

1828, im Jahr nach Beethovens Tod, wurde in Erfurt eine Aufführung präsentiert, bei der das Oratorium in zwei Teilen an zwei aufeinander folgenden Sonntagen musiziert wurde. Der erste Teil (Nr. 1–5) wurde „Am Sonntage Reminiscere. Nachmittag nach der Predigt“, der zweite Teil (Nr. 6) „Am Sonntage Lätare. Nachmittag nach der Predigt“ angesetzt.²⁷⁸

Am Karfreitag 1820 wird in Dresden in der Neustädter Kirche *Christus am Oelberge* aufgeführt.²⁷⁹ Für diese Aufführung wurde die gesamte Partie des Christus in die dritte Person gesetzt, was gewisse Texteingriffe zwangsläufig mit sich zieht. So beginnt das Oratorium hier mit den Worten:

„Jehova, Allerbarmer!
 O sende Trost und Kraft und Stärke ihm!
 Dem nahet nun die Stunde schwerer Leiden
 [...] Vermittler will er seyn,
 Will büßen, für die Brüder
 Der Sünden Schuld.“

Auch Petrus tritt in dieser Bearbeitung nicht selbst auf, sondern seine Rolle wird aus der dritten Person geschildert:

²⁷⁷ D-LEu: Ästh. 1128-d.

²⁷⁸ D-DÜk: Kat. Nr. 1786.

²⁷⁹ D-B: Mus Tb 400-3.

„[...] Wenn in den Adern wühlen
 Gerechter Zorn und Wuth,
 Und ihr wollt Rache kühlen
 In der Verbrecher Blut.
 Lernt Jesu Tugend üben!“

Diese grammatikalische Umformung des ursprünglichen Librettos weist schon stark in die Richtung der Bearbeitungen, die vor allem durch Übersetzungen in eine andere Sprache umgesetzt wurden. Mehrfache Bearbeitungen und Übersetzungen zeigen, dass man großen Wert darauf legte, das lokale Publikum mit diesem Werk ‚versorgen‘ zu können. In diesen Bearbeitungen spiegelt sich der zentrale Kritikpunkt vor allem katholischer Gegenden wider: nämlich die Personifizierung Christi. Im Folgenden sollen einzelne Bearbeitungen und Übersetzungen dargestellt werden, um zu zeigen, dass viel Mühe aufgewandt wurde, um dieses Werk den Musikern und dem Publikum zu Verfügung stellen zu können. Vor allem in England zeigt sich ein Interesse an diesem Werk, das in mehreren Ausgaben gipfelte.

Sir George Smarts leidenschaftliche Aufführungen Beethovenscher Werke hatten einen großen Anteil am Erfolg seiner Musik in England. Die Lenten Oratorios, die seit 1813 im Theatre Drury Lane und seit 1816 abwechselnd mit dem Theatre Covent Garden statt fanden, boten einen entsprechenden Rahmen für die Einführung eines neuen Oratoriums auf englischem Boden. In englischer Übersetzung wurde *Christus am Oelberge* unter dem Titel *The Mount of Olives* am 25. Februar 1814 erstaufgeführt;²⁸⁰ im selben Jahr folgten noch neun Aufführungen. Im folgenden Jahr brachte Chappell und Co. den entsprechenden Klavierauszug heraus, der maßgeblich für die Verbreitung des Werkes im anglikanischen Raum wurde. Darin tritt Christus nicht als Person auf, sondern wird durch einen Erzähler ersetzt, der den Erlöser in indirekter Rede sprechen lässt. Der Autor der Übersetzung handelte hier

²⁸⁰ Mohn fand heraus, dass S. J. Arnold die Übersetzung erstellte; ein Theaterzettel vom 01.03.1820 nennt den Autor, der auch im Klavierauszug ungenannt blieb. Vgl. MOHN, *Das englische Oratorium* (2000), S. 128, Anm. 408.

„in conformity to the national feelings of religious propriety, which would be justly outraged by introducing the Saviour of the World as a character of the Drama“.²⁸¹

Die Solo-Partien des Seraph und Petrus bleiben in ihrer grammatikalischen Form unberührt, jedoch werden die beiden Stimmen nicht mit der jeweiligen Person benannt, sondern nur mit „Soprano“ und „Bass“. Die Männerchöre hingegen werden mit „Chorus of Roman Soldiers“ bzw. „Chorus of Disciples“ benannt, wie es die deutsche Vorlage tut.

Weitere englische Übersetzungen bzw. Bearbeitungen von Beethovens op. 85 entstanden frühestens drei Jahrzehnte später. 1840 gibt Ignaz Moscheles einen Klavierauszug bei Cramer, Addison and Beale heraus, dessen Übersetzung von Thomas Oliphant angefertigt wurde. 1858 erschien bei Robert Cocks and Co. ein Klavierauszug in der Bearbeitung von Joseph Warren. Innerhalb der Reihe „Novello’s original octavo edition’s“ erschien 1877 ein weiterer Klavierauszug, herausgegeben von Ebenezer Prout mit einer neuen Übersetzung durch J. Troutbeck.²⁸² Alle diese Bearbeitungen greifen mehr oder weniger stark in die originale Textversion ein.

Besonders genannt werden soll hier jedoch noch die Bearbeitung von Henry Hudson aus dem Jahre 1842, seine Ausgabe erscheint ebenfalls bei Novello.²⁸³ Hudson arrangiert den Text nicht nur, sondern er unterlegt ein neues Libretto, das einen alttestamentarischen Stoff aus dem ersten Buch Samuel zum Inhalt hat: *Engedi, or, David in the wilderness*. Diese Fassung wird im selben Jahr zum ersten Mal aufgeführt.²⁸⁴

In seinem kurzen Vorwort rechtfertigt er dieses Vorgehen wie folgt:

„The author [...] had long regretted that the music of Beethoven’s noble oratorio [...] appeared to be for ever excluded (as a whole) from public performance, by the objectionable nature of the German libretto; and, having seen that every attempt hitherto made to modify the original subject had failed to produce the desired effect, he has been induced by the consideration of the analogies of the sacred history, to make the follo-

²⁸¹ Vgl. dazu das Vorwort des genannten Klavierauszuges bei Chappell und Co.

²⁸² Mohn nennt zusätzlich zu den erschienenen Klavierauszügen eine weitere Übersetzung durch William Bartholomew für das Musikfest in Birmingham im Jahr 1855. Dieser Text finde sich in dem entsprechenden Programmheft; vgl. MOHN, *Das englische Oratorium* (2000), S. 128, Anm. 410.

²⁸³ Der Klavierauszug erschien jedoch erst im Jahre 1874; vgl. GERSON-KIWI, „Beethoven’s sacred drama“ (1970), S. 403.

²⁸⁴ Vgl. MOHN, *Das englische Oratorium* (2000), S. 129.

wing attempt to adapt the musical ideas of the immortal Beethoven, to the facts of Saul's persecution of David.“²⁸⁵

Mit dieser Neutextierung schuf Hudson ein Werk, das im „theological trend towards ‚restoration““ der Mitte des 19. Jahrhunderts in England voll aufgeht. „There is the return to the world of the Old Testament including the abolition of the free lyrics for the sake of pure Biblical language.“²⁸⁶ Hudson ging bei dieser Neutextierung so vor, dass

„not a single note had to be altered. The greater part of his dialogue is biblical language.“²⁸⁷

Auch in Frankreich wurde *Christus am Oelberge* regelmäßig aufgeführt. Kraus berichtet in ihrer Studie von insgesamt 27 Konzerten durch die *Société des Concerts* im Zeitraum von 1828-1870.²⁸⁸ Eine Partitur des Werkes – allerdings mit italienischem Titel und Text – erschien 1828/1829 bei Farrenc in Paris.²⁸⁹ Kraus gibt darüber hinaus an, dass nach 1848

„[die] geistliche Musik Beethovens praktisch verschwunden [sei] – mit Ausnahme des Oratoriums *Christus am Ölberge*, das in Frankreich eine Sonderstellung behauptet.“²⁹⁰

Diese Sonderstellung sei darin begründet, dass das Oratorium nicht in kirchlichem Kontext, sondern als Konzertmusik aufgeführt wurde. Hier wird als Beispiel die Kombination von Beethovens Ouvertüre zu *Coriolan*, op. 62, mit dem Schlusschor aus *Christus am Oelberge* angeführt.²⁹¹ Da in der vorliegenden Arbeit nur Gesamtauführungen berücksichtigt wurden, kann zu dieser Argumentation nur unzu-

²⁸⁵ Siehe das Vorwort zu der genannten Ausgabe.

²⁸⁶ GERSON-KIWI, „Beethoven's sacred drama“ (1970), S. 404.

²⁸⁷ GERSON-KIWI, „Beethoven's sacred drama“ (1970), S. 403.

²⁸⁸ Vgl. KRAUS, *Beethoven-Rezeption* (2001), S. 111 und 127.

²⁸⁹ Dieser Druck mit der PN A.F.133 ist die erste gedruckte Partitur Beethovens in Frankreich. Vor dem Notentext wird zusätzlich das gesamte Libretto in italienischer Sprache wiedergegeben. Im Verlag Schonenberger erschien darüber hinaus eine reine Klavierfassung des gesamten Oratoriums.

²⁹⁰ KRAUS, *Beethoven-Rezeption* (2001), S. 129.

²⁹¹ KRAUS, *Beethoven-Rezeption* (2001), S. 113.

reichend Stellung genommen werden. Es ist jedoch davon auszugehen, dass vor allem der Schlusschor des Oratoriums in verschiedensten Ländern mit durchaus verändertem Kontext zur Aufführung gebracht wurde.²⁹²

Für Italien hat Wolfgang Witzmann herausgearbeitet, dass die Beethoven-Rezeption insgesamt erst ab den 1840er Jahren begann. Vor dieser Zeit gab es hauptsächlich Aufführungen in den privaten Kreisen des Adels und Großbürgertums, so dass Beethovens Werke kaum in die Öffentlichkeit gelangten. Seit ca. 1860 gab es in Italien auch „modern organisierte Konzertvereine“,²⁹³ die stark dazu beigetragen haben, Beethovens Œuvre in das öffentliche Kulturleben zu transportieren. Zu Beethovens Vokalmusik konstatiert Witzmann, dass diese Gattungsgruppen

„nicht ihrer Bedeutung entsprechend assimiliert [wurden]. [...] Aus der Gruppe Oratorium/Kantate wird nur ein Werk populär, nämlich *Christus am Ölberg* Op. 85 (insgesamt 10 nachgewiesene Aufführungen seit 1824, dazu 8 nachgewiesene Aufführungen von Fragmenten.“²⁹⁴

Hierzu erschien 1825 bei Ricordi eine Partitur in italienischer Übersetzung *Cristo sull' oliveto* von Franz S. Kandler.

In dieser kurzen Übersicht wird schon deutlich, dass Beethovens Oratorium als Konzertstück gesehen und aufgeführt wurde. Von den im Anhang 2 genannten knapp 170 Gesamtauführungen des Werks sind nachweislich rund 20 Konzerte in einer Kirche musiziert worden. Hierbei darf nicht übersehen werden, dass in den überwiegenden

²⁹² So ist z. B. in Amerika der Schlusschor mit der Neutextierung „Hallelujah to the Father“ spätestens 1820 zum ersten Mal aufgeführt worden und erlangte als Chorstück große Popularität: „with marvelous rapidity it spread over the whole country, rivalling in popularity, Handel's Hallelujah Chorus [...] It was used [...] in Philadelphia to finish off a performance of Haydn's *Creation* in 1824. KINKELDEY, „Beethoven in America“ (1927), S. 234. Siehe darüber hinaus auch die Aufstellung verschiedener (Teil-)Ausgaben bei: HIRSCH/OLDMAN, „English Editions“ (1953).

²⁹³ WITZMANN, *Italienische Beethoven-Rezeption* (1984), S. 460.

²⁹⁴ WITZMANN, *Italienische Beethoven-Rezeption* (1984), S. 472.

Fällen die Kirche als Konzertraum diente²⁹⁵ und das Oratorium nur wenige Male in einen sakralen Kontext eingebettet war.

²⁹⁵ Siehe hierzu z. B. die Aufführung vom 06.08.1823 im Rahmen des Schweizer Musikfestes sowie die Aufführung vom 03.06.1828 während des Elbmusikfestes in Halberstadt.

6. SCHLUSS

Beethovens Oratorium *Christus am Oelberge* steht als Passionsoratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts mitten in einer Zeit des gattungsgeschichtlichen Umbruchs. Durch die szenischen Bemerkungen sowie die dramatische Konzeption des Werkes werden Aspekte weiterer Traditionslinien der Gattung immer wieder ins Bewußtsein gerufen. Doch konzipierte Beethoven sein erstes und einziges Oratorium offensichtlich als Konzertoratorium, das in italienischen Traditionen verankert ist. In seiner revidierten und veröffentlichten Fassung errang *Christus am Oelberge* über Jahrzehnte eine feste Position im Konzertleben, nicht nur des deutschen Sprachraums.

Die genaue Untersuchung der Quellen zu *Christus am Oelberge* zeigt, dass Beethoven sein Oratorium in wenigen Wochen fertigstellte und zur Uraufführung eine erste Fassung vorlegte, die nicht mehr komplett rekonstruierbar ist und die er selbst nicht für endgültig hielt. Schon bald nach der Uraufführung begann er mit der Überarbeitung. Obwohl das Werk immerhin in zwei Fassungen vorlag und in den ersten Jahren aus handschriftlichem Material musiziert werden musste, sind vergleichsweise wenige Quellen überliefert. Vor allem fehlen Materialien aus der Zeit vor der Veröffentlichung der Partitur. Durch Filiation und Interpretation der überlieferten Quellen ist es möglich, Revisionsschichten Beethovens zu rekonstruieren und darzustellen, sie in den entstehungsgeschichtlichen Kontext einzuordnen und sie von Eingriffen Dritter in Noten- und Worttext zu trennen.

Die Revisionen des Notentextes sind identifizierbar. Aufgrund fehlender Glieder innerhalb der Überlieferung ist es jedoch nötig, manche Abweichungen zwischen den beiden Partiturquellen als alternative Lesarten zu werten – sie können weder als verworfene noch als überarbeitete Varianten gelten.

Die Eingriffe Dritter beziehen sich zum größten Teil auf das Libretto. Die eingreifenden Personen konnten identifiziert werden: zum einen handelt es sich um Chris-

tian Schreiber, der vom Verlag Breitkopf & Härtel beauftragt worden war, dem Werk eine Neutextierung zu unterlegen. Zum anderen hat Friedrich Rochlitz – auf diese Neutextierung Bezug nehmend – mehrere Textstellen glossiert und Angaben dazu gemacht, welche Textvariante zu benutzen sei. Diese Bearbeitungen des Librettos müssen als eigenmächtige Eingriffe in der Verantwortung des Verlags gesehen werden und können nicht als von Beethoven gewollt oder gar autorisiert gelten. Dass manche dieser Textvarianten Eingang in die von Beethoven durchgesehene Originalausgabe fanden, beantwortet die Frage nach der Authentizität nicht. Für die Konstitution der Neuausgabe folgt daraus, dass manche Texteingriffe, die Beethoven möglichenfalls akzeptiert hätte (oder auch hat), nicht als solche definiert werden können; die überlieferten Quellen lassen keine Möglichkeit, solche autorisierten Eingriffe herauszuarbeiten.

Durch die intensive Sichtung der Quellen konnte als Hauptquelle die Londonder Abschrift herausgearbeitet werden. Aufgrund der schwierigen Überlieferungssituation, die eine stringente Filiation nicht zulässt, kann diese Quelle aber nicht unkritisch übernommen werden. Für die Neuausgabe müssen mehrfach editorische Entscheidungen getroffen werden, die nicht immer zufrieden stellen können. Die Autorin ist sich dieser Unzulänglichkeiten bewusst. Ziel der Ausführungen zu den Quellen war es, die Situation darzustellen, Lücken in der Überlieferung aufzuzeigen und Verbindungen herauszuarbeiten. Mit der Neuausgabe soll versucht werden, einen Text vorzulegen, der (vor allem in Bezug auf das Libretto) dem von Beethoven autorisierten so nah wie möglich kommt.

7. ANHÄNGE

7.1. Anhang 1: Textsynopse

Die **Quelle TB** ist im Folgenden diplomatisch wiedergegeben, der Zeilenfall entspricht dem der Quelle. An diesem Zeilenfall werden die anderen Textfassungen ausgerichtet.

Der Text der **Neuausgabe** ergibt sich aus dem Abgleich der Quellen A und B, welche meistens nur in der Orthographie voneinander abweichen. Für die Abweichungen sowie die Eingriffe verschiedener Hände in die von Beethoven vertonte Libretto-Fassung sei auf die entsprechenden Abschnitte im Hauptteil dieser Arbeit sowie auf das kommentierende Lesartenverzeichnis im zweiten Band verwiesen.

Die **Neutextierung durch Christian Schreiber** wird grundsätzlich auch diplomatisch wiedergegeben. In einigen Abschnitten werden die Worte des ursprünglichen Librettos verwendet. Hier notierte Christian Schreiber nicht doppelt, sondern gab mit Verweiszeichen an, dass der schon vorhandene Text zu benutzen sei. Diese Textabschnitte sind in geschweiften Klammern { } wiedergegeben.

Als Text der **Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)** ist grundsätzlich der Text der Partitur wiedergegeben. Abweichungen aus dem Klavierauszug werden nicht notiert, wenn es sich nur um Rechtschreibung oder Interpunktion handelt. Abweichende Verse oder Wörter des Klavierauszugs werden nach einem senkrechten Strich wiedergegeben (dann|denn).

Dadurch, dass die Texte der Neuausgabe, der Neutextierung sowie der Originalausgaben aus Partituren herausgezogen sind, ergeben sich an einigen Stellen Divergenzen der Schreibung wiederholter Wörter, Textabschnitte und der Interpunktion. Diese Unterschiede werden stillschweigend zu der überwiegend benutzten Schreibweise vereinheitlicht. Durch die Vertonung entstandene Abweichungen der Textunterle-

gung und andere Besonderheiten des jeweiligen Librettos werden gegebenenfalls in Fußnoten erläutert.

In Anlehnung an die *Briefe Gesamtausgabe*²⁹⁶ werden der Diphthong „ej“ und das in der Kurrentschrift nicht eindeutige Zeichen „j“ einheitlich mit „y“ wiedergegeben. In den Fällen, in denen eindeutig „ÿ“ notiert wurde, wird dieses jedoch abgebildet. Die verkürzende Schreibweise \overline{m} oder \overline{n} für „mm“ oder „nn“ wird unkommentiert aufgelöst. Eckige Klammern [] kennzeichnen Herausgeberzusätze, Unterstreichungen geben das Bild der jeweiligen Quelle wieder.

²⁹⁶ Vgl. BGA, Bd. 1, S. XXI ff.

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>Christus am Oelberg ein Oratorium Von Franz Zav: Huber. in Musik gesetzt Von Ludwig Van Beethoven</p>			
[Nr. 1]	Nr. 1	Nr. 1	No. 1
<p><u>Christus</u> / „Er kniet in einniger Entfernung von den schlafenden Jüngern, / <u>Recitativ</u> Jehova! – Du mein Vater! – O sende Trost, und Kraft, und Stärke mir! – Sie nahet nun die Stunde meiner Leiden; Von mir erköhren schon, noch eh' die Welt Auf dein Geheiß dem Chaos sich entwand. – – Ich höre deines Seraphs Donnerstimme. – Sie fordert auf: Wer statt der Menschen sich Vor dein Gericht jetzt Stellen will! – – – O Vater! Ich erschein! auf diesen Ruf. Vermittler will ich seyn. – Ich büße, – ich allein Der Menschen Schuld. – Wie könnte dies Ge- schlecht, Aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen, Das mich, – mich, deinen Sohn, zu Boden drückt?</p>	<p>Recitativo Christus</p> <p>Jehowa! Du! Mein Vater! O! Sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun die Stunde meiner Leiden. Von mir erköhren schon, noch eh' die Welt auf dein Geheiß dem Chaos sich entwand. Ich höre deines Seraphs Donnerstimme. Sie fordert auf: wer statt der Menschen sich vor dein Gericht jetzt stellen will! O Vater! Ich erschein auf diesen Ruf. Vermittler will ich sein. Ich büße, ich allein, der Menschen Schuld. Wie könnte dies Ge- schlecht, aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen, das mich, mich deinen Sohn, zu Boden drückt?</p>	<p>Recitativo Christus</p> <p>Jehowah, du mein Vater o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie {nahet nun die Stunde meiner Leiden} Gereift zum Opfer das die Schuld der Menschen tilge geh' ich in den Tod! Ich höre deines Seraphs ernste Stimme die zum Gericht die bange Menschheit ruft, gefeßelt von der Sünde Schmach! o Vater, ich {erschein auf diesen Ruf. Vermittler will ich seyn Ich büße, ich allein} für ihre Schuld! Versöhnt, wird aus dem Staub sie, deine Lieb' erkennend sich erheben, und neu aus meinem Tod ihr leben blühn!</p>	<p>Recitativo Christus</p> <p>Jehowah, du mein Vater! o sende Trost und Kraft und Stärke mir! Sie nahet nun die Stunde meiner Leiden. Von mir erköhren schon, noch eh die Welt auf dein Geheiss dem Chaos sich entwand. Ich höre deines Seraphs Donnerstimme Sie fol[?]dert auf, wer statt der Menschen sich vor dein Gericht jetzt stellen will. O Vater! ich erschein auf diesen Ruf. Vermittler will ich seyn. ich büsse, ich allein, der Menschen Schuld. Wie könnte dies Ge- schlecht, aus Staub gebildet, ein Gericht ertragen, das mich, mich deinen Sohn, zu Boden drückt!</p>

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>Ach! Sieh! Wie Bangigkeit, Wie Todesangst mein Herz zusammen schraubt! – Ich leide sehr, mein Vater, – O, steh! – Ich leide sehr, – Erbarme dich mein! –</p> <p><u>Arie.</u> Meine Seele ist erschüttert Von den Qualen, die mir dräun. Schrecken faßt mich, und es zittert Gräßlich schauernd mein Gebein. Wie ein Fieberfrost ergreift Mich die Angst beym nahen Grab, Und von meinem Antlitz träufet, Statt des Schweisses, Blut herab. – – Vater! tief gebeugt und kläglich Fleht dein Sohn hinauf zu dir: Deiner Macht ist alles möglich, Nimm den Leiden keich von mir.</p>	<p>Ach! Sieh, wie Bangigkeit, wie Todesangst mein Herz zusammen schraubt! Ich leide sehr, mein Vater! O, steh! Ich leide sehr! Erbarm' dich mein!</p> <p>Aria, Christus Meine Seele ist erschüttert von den Qualen, die mir dräun. Schrecken faßt mich und es zittert gräßlich schauernd mein Gebein. Wie ein Fieberfrost ergreift mich die Angst beim nahen Grab, und von meinem Antlitz träufet, statt des Schweisses Blut herab. Vater! Tief gebeugt und kläglich fleht dein Sohn hinauf zu dir! Deiner Macht ist alles möglich, nimm den Leidenkelch von mir!</p>	<p>doch ach! wie Bangigkeit wie Todesgraun mein trauernd Herz ergreift! ich fühle tief mein Vater den kampf des Menschlichen in mir! erbarm dich mein!</p> <p>L'Aria, [Christus] Meine Seele steht erschüttert vor den Qualen die ihr dräun. vor des Todes Schrecken zittert sich entsetzend mein Gebein Muß ich lastend auf dem Herzen alle Schuld der Menschheit sehn, oder kan der Keich der Schmerzen nicht vorüber vor mir gehn! Doch, nicht wie ich will, o Vater, wie du willst, so soll's geschehn! Nur den Engel deines Trostes ach! Sende stärkend meinem flehn!</p>	<p>Ach steh! wie Bangigkeit, wie Todesangst mein Herz mit Macht ergreift! Ich leide sehr, mein Vater! o steh! ich leide sehr; erbarm dich mein!</p> <p>Aria, [Christus] Meine Seele ist erschüttert von²⁹⁷ den Qualen, die mir dräun Schrecken fasst mich und es zittert grässlich schauernd mein Gebein. Wie ein Fieberfrost ergreift mich die Angst beym nahen Grab, und von meinem Antlitz träufet, statt des Schweisses, But herab. Vater! tief gebeugt und kläglich, fleht dein Sohn hinauf zu dir: deiner Macht ist alles möglich; nimm den Leidenkelch]Leidenkelch von mir!</p>
[Nr. 2]	Nr. 2	Nro. 2	No. 2
<p><u>Christus betet, sein Gesicht auf die Erde ge-</u> <u>drückt.</u> <u>Die Gegend erbebet umher von dem rollenden</u> <u>Donner, der die Ankunfft des Seraphs ver-</u></p>			

²⁹⁷ Bei den ersten zwei Deklamationen dieses Wortes (T. 116 und 117) ist „vor“ statt „von“ gestochen. Dies beweist einmal mehr, dass Quelle B Stichvorlage für die Originalausgabe war, denn das Wort „vor“ stammt aus der Neutextierung Schreibers, die sich ja nur in dieser Quelle findet.

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p><u>kündet</u> <u>Seraph</u> <u>Recitativ</u>; Erzittre, Erde. Jehowa Sohn liegt hier, Sein Antlitz tief in Staub gedrückt, Vom Vater ganz verlassen, Und leidet unmenbare Qual. – Der Güttige! – Er ist bereit, Den martervollsten Tod zu sterben, Damit die Menschen die er liebt, Vom Tode aufstehn, und ewig leben. – – –</p>	<p>Recitativo Seraph Erzittre, Erde! Jehowa Sohn liegt hier, sein Antlitz tief in Staub gedrückt, vom Vater ganz verlassen, und leidet unmenbare Qual. Der Güttige! Er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen, die er liebt, vom Tode aufstehen und ewig leben.</p>	<p>[Recitativo] Seraph Erzittre {, Erde! Jehowa Sohn liegt hier Sein antlitz tief in Staub gedrückt} und eine Welt von Sünde trägt er auf seiner reinen Brust! der Güttige, er ist {bereit, den martervollsten Tod zu Sterben, damit die Menschen, die er liebt} das höhere Licht erwerben und ewig leben!</p>	<p>[Recitativo] Seraph Erzittre Erde! Jehovah Sohn liegt hier, sein Antlitz tief in Staub gedrückt, vom Vater ganz verlassen und leidet unmenbare Quaal. der Güttige! er ist bereit, den martervollsten Tod zu sterben, damit die Menschen die er liebt, vom Tode aufstehen, und ewig, ewig leben!</p>
<p><u>Arie</u> Preist des Erlösers Güte, Preist Menschen, seine Huld! Er stirbt für euch aus Liebe; Sein Blut tilgt eure Schuld. – O Heil euch, ihr Erlösten, Euch winket Seligkeit, Wenn ihr getreu der Lehre Des Gott versöhners seyd. – – Doch weh! die frech entehren Das Blut, das für sie floß; Sie trifft der Fluch des Richters: Verdammung ist ihr Loos.</p>	<p>Aria, Seraph Preist des Erlösers Güte, preist Menschen, seine Huld. Er stirbt für euch aus Liebe, sein Blut tilgt eure Schuld. O Heil euch ihr Erlösten, euch winket Seligkeit, wenn ihr getreu der Lehre des Gottvermittlers seid. Doch weh! Die frech entehren das Blut, das für sie floß. Sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Los.</p>	<p>Aria, Seraph Preist {des Erlösers güte, Preist, Menschen, seine Huld Er Stirbt für euch aus liebe sein Blut tilgt eure Schuld.} o Heil euch {ihr Erlösten Euch winket Seeligkeit} wenn ihr getreu in liebe in Glaub' und Hofnung seyd, doch weh! wer sich dem Rufe des Göttlichen entzieht; ihn trifft der fluch der Sünde, dem nimmer er entflieht!</p>	<p>[Aria, Seraph] Preisst des Erlösers Güte, preisst Menschen seine Huld! Er stirbt für euch aus Liebe, sein Blut tilgt eure Schuld. O Heil euch ihr Erlösten, euch winket Seeligkeit, wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub und Hoffnung seyd. Doch weh! die frech entehren das Blut, das für sie floss, sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Loos.</p>
<p>[Chor der Engel fehlt]</p>	<p>Chor der Engel</p>	<p>Chor der Engel</p>	<p>Chor der Engel</p>

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
[Nr. 3] Christus / erhebt sich /. Recitativ. [Christus] Verkündet, Seraph, mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters? – Nimmt er des Todtes Schrecknisse von mir? Seraph So spricht Jehova: Eh' nicht erfüllet ist Das heilige Geheimniß der Versöhnung, So lange bleibt das menschliche Geschlecht Verworfen und beraubt des ew'gen Lebens.	Nr. 3 O Heil euch ihr Erlösten, euch winket Seligkeit, wenn ihr getreu der Lehre des Gottvermitlers seid. Doch weh! Die frech entehren das Blut, das für sie floß. Sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Los.	Nr. 3 O Heil euch, ihr {Erlösten Euch winket Seligkeit} wenn ihr getreu in liebe in Glaub' und Hofnung seyd, doch weh wer sich dem Rufe des Göttlichen entzieht, ihn trifft der fluch der Sünde dem nimmer er entflieht! [T. 220-244]: ihn trifft die Rache, der er nie entflieht!	O Heil euch, ihr Erlösten! Euch winket Seligkeit. Wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub und Hoffnung seyd. Doch weh! die frech entehren, das Blut, das für sie floss sie trifft der Fluch des Richters, Verdammung ist ihr Loos.
[Nr. 3] Christus / erhebt sich /. Recitativ. [Christus] Verkündet, Seraph, mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters? – Nimmt er des Todtes Schrecknisse von mir? Seraph So spricht Jehova: Eh' nicht erfüllet ist Das heilige Geheimniß der Versöhnung, So lange bleibt das menschliche Geschlecht Verworfen und beraubt des ew'gen Lebens.	Nr. 3 Recitativo Christus Verkündet Seraph mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters? Nimmt er des Todtes Schrecknisse von mir? Seraph So spricht Jehowa: Eh nicht erfüllet ist das heilige Geheimniß der Versöhnung, so lange bleibt das menschliche Geschlecht verworfen und beraubt des ewigen Lebens. Duetto Christus So ruhe dann mit ganzer Schwere	Nr. 3 Recitativo Jesus Verkünde Seraph was der Mund gebetet meines ewgen Vaters! hat er die Stimme meines flehns gehört? Seraph So spricht jehowah! Eh nicht {erfüllet ist das} heilige {Geheimniß der Versöhnung, so lange bleibt das} menschliche Geschlecht verbannet von dem Licht des hören Lebens Duetto Jesus So {ruhe denn mit ganzer Schwere	No. 3 Recitativo Jesus Verkündet, Seraph, mir dein Mund Erbarmen meines ew'gen Vaters? nimmt er des Todes Schrecknisse von mir? Seraph So spricht Jehovah: Eh nicht erfüllet ist das heilige Geheimnis der Versöhnung, so lange bleibt das menschliche Geschlecht verworfen und beraubt des ew'gen Lebens. Duetto Jesus So ruhe dann denn mit ganzer Schwere

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>auf mir, mein Vater, dein Gericht. Gieß über mich den Strom der Leiden; Nur zürne Adams Kindern nicht. <u>Seraph</u>. Erschüttert seh' ich den Erhabnen In Todesleiden eingehüllt. Ich bebe, und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt. <u>Christus und Seraph</u>. Groß sind die Qual, die Angst die Schrecken, Die Gottes Hand auf mich/ihn ergießt; Doch größer noch ist meine/seine Liebe, Mit der mein/sein Herz die Welt umschließt.</p>	<p>auf mir, mein Vater, dein Gericht. Gieß über mich den Strom der Leiden, nur zürne Adams Kindern nicht. Seraph Erschüttert seh ich den Erhabnen in Todes Leiden eingehüllt. Ich bebe und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt. [Beide] Groß sind die Qual, die Angst, die Schrecken, die Gottes Hand auf mich/ihn ergießt. Doch größer noch ist meine/seine Liebe, mit der mein/sein Herz die Welt umschließt.</p>	<p>auf mir mein Vater dein Gericht. giess über mich den Strom der Leiden } nur zürne schwachen Menschen nicht. Seraph O Menschheit, deiner Leidenfülle o wie schwer sie auf dem Dulder liegt. Wie tief bist du in Schmach gesunken, daß solch ein Opfer nur genügt! [Beide] groß ist die Schuld die zu wertigen mein/sein Geist all' ihre Qualen büßt Doch größer, noch ist meine/seine Liebe, mit der mein/sein Herz die Welt umschließt</p>	<p>auf mir, mein Vater, dein Gericht. Giess über mich den Strom der Leiden, nur zürne Adams Kindern nicht! Seraph Erschüttert seh ich den Erhabnen in Todes Leiden eingehüllt. Ich bebe und mich selbst umwehen die Grabesschauer, die er fühlt. [Beide] Gross sind die Quaal, die Angst, die Schrecken, die Gottes Hand auf mich/ihn ergiesst, doch grösser noch ist meine/seine Liebe, mit der mein/sein Herz die Welt umschliesst.</p>
<p>[Nr. 4] <u>Christus</u>. Recitativ. / fällt nieder auf die Knie / Willkommen, Tod! den ich am Kreutze Zum Heil der Menschen blutend sterbe! – O seyð in eurer kühlen Gruft gesegnet! – Ihr, die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält, Ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen.</p>	<p>Nr. 4 Recitativo Christus Willkommen, Tod! Den ich am Kreuze zum Heil der Menschen blutend sterbe. O seid in eurer kühlen Gruft gesegnet, die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält, ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen.</p>	<p>Nro. 4 Recit[ati]vo Jesus Willkommen Tod! aus deinem dunkel strahlt eine neue Welt des Lebens! sey allen allen müden einst gesegnet die schmerzentsatt dir gem das Auge schließe! sie werden froh zur Seligkeit erwachen.</p>	<p>No. 4 Recitativo Jesus Willkommen, Tod! den ich am Kreuze zum Heil der Menschen blutend sterbe! O seyð in eurer kühlen Gruft gesegnet, die ein ew'ger Schlaf in seinen Armen hält, ihr werdet froh zur Seligkeit erwachen.</p>
<p><u>Chor der Kriegsknechte in der Ferne,</u> welche <u>Christum aufsuchen</u>. Wir haben ihn gesehen Nach jenem Berge gehen: Schlagt links den Weg nur ein; Er muß ganz nahe seyn.</p>	<p>Chor der Krieger Wir haben ihn gesehen, nach diesem Berge gehen. Schlagt links den Weg nur ein, er muß ganz nahe sein.</p>	<p>No 4 Chor der Kriegsknechte in der ferne Wir haben ihn gesehen, nach diesem berge gehen entfliehen kann er nicht, sein wartet das Gericht!</p>	<p>Chor der Krieger Wir haben ihn gesehen, nach diesem Berge gehen, entfliehen kann er nicht, sein wartet das Gericht!</p>

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
[Nr. 5] <u>Christus.</u> <u>Rezitativ.</u> Die mich zu fangen, ausgezogen sind, Sie nahen nun. – Mein Vater! O führ' im schnellerm Flug der leiden Stunden Beÿ mir Vorüber, daß sie fliehn, Rasch, wie die Wolken, die ein Sturmwind treibt, An deinen Himmeln ziehn. – Doch nicht mein Wille, – nem! – Dein Wille nur geschehe.	Nr. 5 Recitativo Christus Die mich zu fangen ausgezogen sind, sie nahen nun. Mein Vater! O führ im schnellen Flug der Leiden Stunden bei mir vorüber, daß sie fliehn, rasch, wie die Wolken, die ein Sturmwind treibt, an deinen Himmeln ziehn. Doch nicht mein Wille, nem! Dein Wille nur geschehe.	No: 5 Recitativo Jesus die mich zu {fangen ausgezogen sind, sie nahen} schon {Mein Vater! O führ in schnellen Flug der Leiden Stunden bey mir Vorüber daß sie fliehn rasch wie die Wolken, die} der Sturm gefaßt {an deinen Himmeln ziehn. Doch nicht mein Wille nein dein wille nur geschehe. }	No. 5 Recitativo Jesus Die mich zu fangen ausgezogen sind, sie nahen nun Mein Vater! o führ in schnellen schnellem Flug der Leiden- stunden, bey mir vorüber, dass sie fliehn, rasch wie die Wolken, die ein Sturmwind treibt, an denendnem Himmel ziehn. Doch nicht mein Wille nein dein Wille nur geschehe.
<u>Chor der Kriegsknechte in der Nähe, da sie Christum erblickten.</u> Hier ist er, der Verbannte Der sich im Volke kühn Der Juden König nannte: Ergreift und bindet ihn.	Chor der Krieger Hier ist er, der Verbannte, der sich im Volke kühn der Juden König nannte. Ergreift und bindet ihn.	Choro N[r] 5 Chor der Krieger Dort naht er der Bethörte, der {sich im Volke kühn } für Gottes Sohn erklärte, Ergreift {und bindet ihn} [T. 78 ff.]: Hier ist er! Hier ist er der Bethörte [...]	Chor der Krieger Hier ist er, der Verbannte, der sich im Volke kühn der Juden König nannte, ergreift und bindet ihn.
<u>Chor der aus dem Schlafe aufgeschreckten Jünger.</u> Was soll – der Lärm – bedeuten! – Es ist um uns geschehn! – Umringt von Kriegesleuten – Wie wird es uns ergehn!	Chor der Jünger Was soll der Lärm bedeuten? Es ist um uns geschehn! Umringt von Kriegesleuten! Wie wird es uns ergehn?	Chor der Jünger Horch! welcher Aufruhr dringet Heran? Getümmel schallt! der Meister ist umringet, wer schützt uns vor Gewalt!	Chor der Jünger Was soll der Lärm bedeuten? Es ist um uns geschehen! umringt von rauhen Kriegern, wie wird es uns ergehn! [T. 101 ff.]:

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>[Nr. 6] <u>Paulus</u> [recte: Petrus] / <u>z[e]h[et] das Schwert</u> / <u>Rezitativ</u>. Nicht ungestraft soll der Verwagnen Schar Dich Herrlichen, dich, meinen Freund und Meis- ster Mit frecher Hand ergreifen. <u>Christus</u> /: zu <u>Paulo</u> [recte: Petrus] / O laß dein Schwert in seiner Scheide ruhm! – Wenn es der Wille meines Vaters wäre, Aus der Gewalt der Feinde mich zu retten, So würden Legionen Engel Bereit zu meiner Rettung seÿn.</p>	<p>Nr. 6 Recitativo Petrus Nicht ungestraft soll der Verwagnen Schar dich Herrlichen, dich, meinen Freund und Meis- ster, mit frecher Hand ergreifen. Christus O laß dein Schwert in seiner Scheide ruhm! Wenn es der Wille meines Vaters wäre, aus der Gewalt der Feinde mich zu retten, so würden Legionen Engel bereit zu meiner Rettung sein.</p>	<p>No 6 Recitativo Petrus Nicht ungestraft {soll der Verwagnen schar dich} Göttlichen! {dich, meinen} Herrn {und Meister mit frecher Hand ergreifen} Jesus O laß {dein schwert in seiner Scheide ruhm! wenn es der wille meines Vaters wäre aus der gewalt der feinde mich zu retten, so würden Legionen Engel bereit zu meiner} Hülfe {seÿn}</p>	<p>No. 6 Recitativo Petrus Nicht ungestraft, soll der Verwagnen Schar, dich Herrlichen, dich, meinen Freund und Meis- ster, mit frecher Hand ergreifen. Jesus O lass dein Schwert in seiner Scheide ruhm! wenn es der Wille meines Vaters wäre, aus der Gewalt der Feinde mich zu retten, so würden Legionen Engel bereit zu meiner Rettung seÿn.</p>
<p><u>Terzett</u>. <u>Paulus</u> [recte: Petrus]. In meinen Adem wühlen Unbändig Zorn und Wuth. – Laß meine Rache kühlen In der Verwagnen Blut. <u>Christus</u>. Du sollst nicht Rache üben. Ich lehrt' euch bloß allein Die Menschen alle lieben;</p>	<p>Terzetto Petrus In meinen Adem wühlen unbändig Zorn und Wuth, laß meine Rache kühlen in der Verwagnen Blut. Christus Du sollst nicht Rache üben. Ich lehrt' euch bloß allein, die Menschen alle lieben,</p>	<p>Terzetto Petrus Soll diese Frevler Rotte in ihrem blinden Wahn, mit ihrem frechen Spotte sich ungerächt dir nahm? Jesus du sollst nicht Rache üben! wer will mein Jünger seÿn muss seinen Feind auch lieben,</p>	<p>Terzetto Petrus In meinen Adem wühlen gerechter Zorn und Wuth, lass meine Rache kühlen in der Verwagnen Blut. Jesus Du sollst nicht Rache üben! ich lehrt euch bloß allein, wer will mein Jünger seÿn, die Menschen alle lieben, muss seinen Feind auch lieben,</p>

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>Dem Feinde gem Verzeihn.</p> <p><u>Seraph</u>. Merk auf, o Mensch! und höre! Nur Gottes=Sohnes=Mund Macht solche heilige Lehre Der Nächstenliebe kund. <u>Alle dreÿ</u>. O Menschenkinder fasset Dies heilige Geboth! Liebt jenen, der euch hasset; Nur so gefallt ihr Gott.</p>	<p>dem Feinde gem verzeihn.</p> <p>Seraph Merk auf, o Mensch und höre: nur eines Gottes Mund macht solche heil'ge Lehre der Nächstenliebe kund. [Alle drei] O Menschenkinder fasset dies heilige Gebot: liebt jenen, der euch hasset, nur so gefallt ihr Gott.</p>	<p>dem Irrenden verzeihn</p> <p>Seraph O daß der heil'gen Lehre die Menschheit immer treu und Eintracht stets und liebe das Glück der Erde sey! [Alle drei] Daß aller Haß entfliehe, aus edler Menschlichkeit das Reich der Tugend blühe und eine schöne Zeit</p>	<p>dem Feinde gem verzeihn (dem Irrenden verzeihn!</p> <p>Seraph Merk auf, o Mensch, und höre: Nur eines Gottes Mund macht solche heil'ge Lehre der Nächstenliebe kund. [Alle drei] O Menschenkinder fasset dies heilige Gebot. Liebt jenen, der euch hasset, nur so gefallt ihr Gott.</p>
<p><u>Chor der Kriegsknechte, indem sie Christum abführen</u>. Auf! Ergreifet den Verräther! Weilet hier nun länger nicht! Fort jetzt mit dem Missethäter, Schleppt ihn schleunig zu Gericht. <u>Chor der Jünger</u>. Ach! Wir werden seinetwegen Auch gehaßt, Verfolget seÿn. Man wird uns in Bande legen, Martern, und dem Tode weihn. <u>Christus</u>. Meine Qual ist bald Verschwunden, der Erlösung Werk Vollbracht. bald ist gänzlich überwunden</p>	<p>Coro Chor der Krieger Auf, auf! Ergreifet den Verräther, weilet hier nun länger nicht! Fort jetzt mit dem Missethäter, schleppt ihn schleunig zu Gericht. Chor der Jünger Ach! Wir werden seinetwegen auch gehaßt, verfolgt sein. Man wird uns in Bande legen, martern und dem Tode weihn. Christus Meine Qual ist bald verschwunden, der Erlösung Werk vollbracht. Bald ist gänzlich überwunden</p>	<p>No 7 Chor der Kriegsknechten auf auf! {ergreifet den Verräther} zaudern laßt uns länger nicht Angeklagt als Missethäter bringt ihn schleunig vor Gericht. Chor der Jüngern Unsre Klagen sind vergebens, doch er wird nicht untergehn. auf den trümmern dieses Lebens wird er stegreich sich erhöhn! Jesus Bald ist alles überwunden der Erlösung Werk vollbracht, und des Todes Graun verschwunden</p>	<p>Chor der Krieger Auf, auf! ergreifet den Verräther, weilet hier nun länger nicht, fort jetzt mit dem Missethäter, schleppt ihn schleunig vor Gericht. Chor der Jünger Ach! wir werden seinet wegen auch gehasst, verfolgt seyn. Man wird uns in Bande legen martern und dem Tode weihn. Jesus Meine Quaal ist bald verschwunden, der Erlösung Werk vollbracht, bald ist gänzlich überwunden</p>

Quelle TB (handschriftliches Textbuch Wien)	Neuausgabe	Neutextierung durch Christian Schreiber	Originalausgaben (Partitur und Klavierauszug)
<p>und besiegt der Hölle macht. Chor der Engel.</p> <p>Welten singen Lob und Ehre dem erhabnen Gottes Sohn. Preiset ihn, ihr Engelschöre, laut im heiligen Jubelton.</p>	<p>und besiegt der Hölle Macht.</p> <p>Coro Chor der Engel Welten singen Lob und Ehre dem erhabnen Gottessohn. Preiset ihn, ihr Engelschöre, laut im heil'gen Jubelton.</p>	<p>und besiegt der Sünde Macht. [Schlusschor fehlt in Quelle B]</p>	<p>und besiegt der Hölle Macht.</p> <p>Chor der Engel</p> <p>Welten singen Dank und Ehre dem erhabnen Gottes Sohn. Preiset ihn, ihr Engelschöre Engelchöre laut im heil'gen Jubelton.</p>

7.2. Anhang 2: Aufführungstabelle

Diese Tabelle berücksichtigt ausschließlich Aufführungen des gesamten Oratoriums. Die in der letzten Spalte genannte Sekundärliteratur kann keinen Anspruch auf Vollständigkeit haben. In den Fällen, wo die genannte Publikation alleiniger Nachweis einer Aufführung ist, ist ihre Nennung gerechtfertigt; in allen anderen Situationen entschied ich mich dazu, die als grundlegend scheinende Sekundärliteratur zu nennen. Bei der Auseinandersetzung mit einzelnen Aufführungen mag dies eine Hilfe sein. Alle genannten Zeitschriften und Zeitungen sind mindestens für die ersten drei Jahrzehnte des 19. Jahrhunderts durchgesehen worden. Für die Zeit danach handelt es sich meist um zufällige Funde. Die Zeitschriften sind mit Sigel und Jahr genannt, nach dem Doppelpunkt folgen die relevanten Seiten- oder Spalten-Angaben.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Wien	05.04.1803 Dienstag (Karwoche)	Theater an der Wien Akademie Ltg. Beethoven		<i>AmZ</i> 1803: 458 <i>Freimüthige</i> 1803: 229 <i>WZ</i> 1803: 1073, 1120	<i>AmZ</i> 1803: 489, 590, 734 <i>Freimüthige</i> 1803: 310 <i>Taschenbuch 1805</i> : 211 <i>ZeW</i> 1803: 362 ff.	HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 192 ROSENBAUM, <i>Tagebücher</i> (1968), 107 BAUER, <i>Theater an der Wien</i> (1952), 66
Wien	21.07.1803 Donnerstag	Augartensaal Akademie Ltg. Schuppanzigh		<i>WZ</i> 1803: 2750		TYSON, „The 1803 version“ (1970), 551 TDR II, 388
Wien	04.08.1803 Donnerstag	Augartensaal Liebhaber Concert Ltg. Schuppanzigh		<i>WZ</i> 1803: 2895		TDR II, 388 TYSON, „The 1803 version“ (1970), 551 COOPER, <i>Compendium</i> (1991), 19
Wien	27.03.1804 Dienstag (Karwoche)	Theater an der Wien Akademie Ltg. Sebastian Meier		A-Wtm: 147.449-D.Th.1804		COOPER, <i>Compendium</i> (1991), 19 SONNEK, <i>Schikaneder</i> (1999), 333 BAUER, <i>Theater an der Wien</i> (1952), 275
Wien	24.12.1809 Sonntag	Theater an der Wien Ltg. Clement			<i>AmZ</i> 1810: 266	TDR III, 160 BAUER, <i>Theater an der Wien</i> (1952), 287
Leipzig	1812	Kirche			<i>AmZ</i> 1813: 258	
Köln	1812	Kölner Domkapelle				ALF, <i>Niederrheinische Musikfeste</i> (1987), 45 MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23
München	24.03.1812 Dienstag (Karwoche)	Musikalische Akademie	D-Mbs: Don.Lud. LVI, 20 ²⁹⁸			
Brünn	25.03.1812 Mittwoch (Karwoche)	<i>Eroica</i> und <i>Christus am Oelberge</i>				RACEK, „Beethoven und Mähren“ (1973/77), 378 KÜTHEN/PULKERT, <i>Beethoven in Böhmi- schen Ländern</i> (2000), 480 BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 17–18
Köln	26.03.1812 Gründonnerstag	St. Johann zum Besten der Armen	D-KNu: RHK 1081			
Frankfurt a. M.	27.03.1812 Karfreitag	Schauspielhaus Ltg. C. J. Schmitt			<i>AmZ</i> 1812: 284	
München	13.04.1812 Montag	8. Akademiekonzert	D-Mbs: Don.Lud. LVI, 20		<i>AmZ</i> 1812: 316 f.	BIHRLE, <i>Akademie München</i> (1911), 34

²⁹⁸ Das undatierte Textbuch kann auch zur Aufführung am 13.04.1812 gehören; siehe auch dort.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Berlin	22.04.1812 Mittwoch	Theatersaal Concert spirituel Ltg. Bernhard A. Weber			<i>AmZ</i> 1812: 378 <i>Goethe und Zelter, Briefe</i> , Bd. 20.1, S. 285	
Breslau	1813		D-LEm: PT 92			
Bern	1813	Musikfest				REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942), 39
Prag	1813	Nationaltheater Zugunsten der Witwen und Waisen der Tonkünstlerso- zietät			<i>WamZ</i> 1813: 612 f.	
Koblenz	14.02.1813 Sonntag	Musikinstitut Koblenz Konzert mit darauf folgen- dem Ball				BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 17 ²⁹⁹
Leipzig	11.03.1813 Donnerstag	Gewandhaus 21. wöchentliches Konzert	D-Lesm: ohne Sig- natur		<i>AmZ</i> 1813: 258	DÖRFFEL, <i>Gewandhauskonzerte</i> (1884), 56 TDR II, 373
St. Petersburg	27.03.1813 Samstag	Ltg. Aleksander Paris	RUS-Mrg: P95/4 D-B: 8448 ^{II} [Kriegs- verlust]	<i>St. Petersburgskie vedomosti</i> 21.03.1813, No. 23		<i>Beethoven Journal</i> 14,1 (1999), S. 24
Lübeck	10.04.1813 Samstag	Ltg. Johann v. Königsłow				GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 73
Graz	11.04.1813 Palmarum	Ständischer Redoutensaal zum Besten der Armen Ltg. J. Varena		<i>Grätzer Zeitung</i> 06.08./10.04.1813	BGA 633, 549 <i>Der Aufmerksamste</i> , 24.01.1813	DEUTSCH, <i>Beethoven und Graz</i> (1907), 28 TDR III, 380 NEMETH, <i>Beethoven-Rezeption in Graz</i> (2003)
München	11.04.1813 Palmarum	Akademiekonzert			<i>AmZ</i> 1813: 422	MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23
Köln	15.04.1813 Gründonnerstag	Dom			<i>AmZ</i> 1815: 869	BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 17
London	25.02.1814 Freitag	Royal Theater, Drury Lane Ltg. Sir G. Smart ³⁰⁰			BGA 983	MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 30 YOUNG, <i>Beethoven tribute</i> (1976), S. 9

²⁹⁹ Brümmer gibt als Quelle an: *Koblenzer Anzeiger* 02.02.1813.

³⁰⁰ Insgesamt zehn Aufführungen, die letzte am 28.05.1814.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Wien	01.03.1814 Dienstag	Hotel „Zum römischen Kaiser“ „Reunion“ Privatkonzert Ltg. Beethoven			SONNLEITHNER, „Musikalische Skizzen“ (1961), 151 f.	CLIVE, Beethoven and his world (2001), 101
München	23.03.1814 Dienstag	Redoutensaal 10. Abonnement-Konzert Musikalische Akademie				MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23
Stockholm	08.04.1814 Karfreitag	Zum Besten des Freimaurerwaisenhauses			AmZ 1814: 422 f.	
Liverpool	10.05.1814 Dienstag					WILLETTS, <i>Beethoven and England</i> (1970), 37 f.
London	30.01.1815 Montag	Theatre Royal, Drury-Lane Ltg. Sir George Smart	US-SJb: ohne Signatur			
Wien	05.03.1815 Sonntag	Hotel „Zum römischen Kaiser“ Ltg. Beethoven		WZ 1815: 239, 245		
Regensburg	23.03.1815 Gründonnerstag	Großer Saal des neuen Gesellschaftshauses	D-Rs: Rat.civ. (8) 647			
Königsberg	22.07.1815 Samstag	Löbenichtsche Kirche Zum Besten der Witwen und Weisen der gefallenen Vaterlandsverteidiger Ltg. Th. Mosewius	D-B: Mus.Th 715/25		AmZ 1816: 415	
Wien	25.12.1815 Montag	Großer Redoutensaal Akademie zum Vorteil des Bürgerspitals ³⁰¹ Ltg. Beethoven	D-DÜk: GH 1	WZ 1815: 1407, 1416, 1424	AmZ 1816: 78	
Prag	1816				WEBER, <i>Ausgewählte Schriften</i> , 175	KÜTHEN/PULKERT, <i>Beethoven in Böhmischen Ländern</i> (2000), 468

³⁰¹ In diesem Konzert werden die Ouvertüre *Zur Namensfeier* op. 115 sowie *Meeresstille und glückliche Fahrt* op. 112 uraufgeführt.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Karlsruhe	07.04.1816 Palmarum	Hoftheater ³⁰² Zum Vorteil des Chordirektors F. Jeckel	D-DO: I Eg 4	D-KA Badisches Staatstheater: ohne Signatur		
München	07.04.1816 Palmarum	Redoutensaal 12. Abonnement-Konzert Musikalischen Akademie Ltg. MD Fraenzl		D-Mbs: 2 Mus.th.117	<i>AmZ</i> 1816: 424	MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23 GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 76
Berlin	08.05.1816 Mittwoch	Musikalische Akademie zu Gunsten des Instituts für erblindete Vaterlandsver- teidiger Ltg. Kapellmeister Weber				
Meigen bei Solingen	12.05.1816 Sonntag	Singanstalt zu Meigen				BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 28 ³⁰³
Düsseldorf	24.10.1816 Donnerstag 1817					BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 28 ³⁰⁴
Wien		Burgtheater Tonkünstler-Societät				HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 192
Leipzig	30.03.1817 Palmarum	Gewandhaus 21. Abonnement-Konzert	D-Lesm: ohne Sig- natur		<i>AmZ</i> 1817: 356	
Wien	30./31.03.1817 Palmarum/Montag	Burgtheater Tonkünstlersocietät Zum Besten der Witwen und Waisen			<i>AmZ</i> 1817: 307 <i>AmZöK</i> 1817: 118 f.	HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 192 POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersocietät</i> (1871), 70
Freiburg i. Br.	[vor 29.04.]1818	Musikverein d. Museums			<i>AmZ</i> 1818: 322	
München	15.03.1818 Palmarum	Redoutensaal 12. Abonnement-Konzert Musikalische Akademie	D-Mbs: Don.Lud. LVI, 21			MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23

³⁰² Auf das Oratorium folgten „Plastische Gemälde und mimische Darstellungen“ von alttestamentarischen Bibelszenen.

³⁰³ Brümmer gibt als Quelle an: *Elberfelder Allgemeine Zeitung* 10.05.1816.

³⁰⁴ Brümmer gibt als Quelle an: Konzertzettel Landes und Stadtbibliothek Düsseldorf Bd. 1816/17.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Köln	19.03.1818 Gründonnerstag	St. Johann auf dem Domhofe				BRÜMMER, Rheinische Presse (1933), 28 ³⁰⁵ OPEN, „Kölner Musikleben“ (1955), 62
Brünn	22.03.1818 Ostersonntag	Redoutensaal Zum Besten d. Witwen und Waisen Ltg. Gottfried Rieger			<i>AmZöK</i> 1818: 180 f.	RACEK, „Beethoven und Mähren“ (1973/77), 378 KÜTHEN/PULKERT, <i>Beethoven in Böhmi- schen Ländern</i> (2000), 468
Edinburgh	1819	Edinburgh Music Festival Ltg. Sir G. Smart			BGA 1357	
Amsterdam	16.03.1819 Dienstag	Alte lutherische Kirche Gesellschaft Eruditio Musica Ltg. Fodor			<i>AmZ</i> 1819: 329 f.	
Straßburg	09.04.1819 Karfreitag	Zöglinge des Wilhelm- und Thomas-Stiftes	Stimmen: F-Ssp		<i>AmZ</i> 1819: 692	
Frankfurt a. M.	10.12.1819 Freitag	1. Abonnement-Konzert			<i>AmZ</i> 1820: 59 <i>AmZöK</i> 1820: 127	
Frankfurt a. M.	[vor 21.07.]1820	6. Abonnement-Konzert			<i>AmZ</i> 1820: 434	
Stuttgart	[vor November] 1820				<i>AmZ</i> 1820: 741	
München	26.03.1820 Palmarum	Hoftheater 11. Abonnement-Konzert Musikalische Akademie		D-Mbs: Film 2 Bavar. 827-1, 2 Mus.th. 117		MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23 GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 76
Linz	28.03.1820 Dienstag (Karwoche)	Städtisches Theater Ltg. Herr Mayer	evtl.: A-Wn: Text- buch 32263-B	<i>AmZöK</i> 1820: 187 f.	<i>AmZöK</i> 1820: 270 f., 326 f., 341 f.	ZAMAZAL, <i>Eigenvorsorge der Volks- schullehrer</i> (1986)
Dresden	31.03.1820 Karfreitag	Neustädter Kirche ³⁰⁶ Ltg. Kantor Schwarz	D-B: Mus.Tb 400-3,		<i>AmZ</i> 1822: 314	
Braunschweig	1821		D-BS: Brosch. I 20.617			

³⁰⁵ Brümmer gibt als Quelle an: *Kölnische Zeitung* 17.03.1818 sowie *Welt- und Staatsbothe* 19.03.1818.

³⁰⁶ Christus' Texte sind sämtlich in die 3. Person umgesetzt.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Wien	13.04.1821 Freitag	Zur Mehlgarbe Concert spirituel Ltg. Gebauer			<i>AmZ</i> 1821: 456 f. <i>AmZöK</i> 1821: 269 f.	HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 190
Leipzig	15.04.1821 Palmarum	Gewandhaus Konzert zum Besten der Armen	D-LEsm: ohne Sig- natur			DÖRFEL, <i>Gewandhauskonzerte</i> (1884), 185
Düsseldorf	22.04.1821 Ostersonntag 1822					BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 39 ³⁰⁷
Wien	23.02.1823 Sonntag	Großer Redoutensaal 3. Gesellschafts-Konzert Ltg. MD Kirchlehner	D-B: Mus. Tb 400-4 D-LEm: I B 5		<i>Atz</i> 1823, 200 <i>AmZ</i> 1823: 209 <i>WZ</i> 1823: 168	HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 158 BLANKEN, Schuberts ‚Lazarus‘ (2002), 322
Koblenz	25.03.1823 Dienstag (Karwoche)	Konzert zum Besten des Jungfrauen-Vereins Ltg. Anschuetz				SCHUH, <i>J. A. Anschuetz</i> (1958), 101 BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 39 ³⁰⁸
Straßburg	28.03.1823 Karfreitag	Neue Kirche Singinstitut Ltg. Kantor Baumann			<i>AmZ</i> 1823: 678 f.	
Dresden	28.03.1823 Karfreitag	Kreuzkirche Ltg. Kantor Agthe	D-Di: MT 1485 Rara		<i>AmZ</i> 1823: 285	
Düsseldorf	30.03.1823 Ostersonntag					BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 39 ³⁰⁹
Lausanne	06.08.1823 Mittwoch	Kathedralkirche Schweizer Musikfest ³¹⁰			<i>AmZ</i> 1823: 667 f.	REFARDT, ‚Beethoven in der Schweiz‘ (1942), 39
München	22.03.1824 Montag	Residenz 9. Abonnement-Konzert Musikalische Akademie		D-Mbs: Film 2 Bavar. 827-2	<i>WZ/KL</i> 1824: 662	MÜNSTER, ‚Beethoven und München‘ (1977), 23

³⁰⁷ Brümmer gibt als Quelle an: *Elberfelder Provinzialzeitung* 20.04.1821.

³⁰⁸ Brümmer und Schuh geben als Quelle an: *Koblenzer Anzeiger* 21.03.1823.

³⁰⁹ Brümmer gibt als Quellen an: *Kölnener Zeitung* 27.03.1823 sowie *Elberfelder Provinzialzeitung* 26.03.1823.

³¹⁰ Das Oratorium wurde in französischer Sprache aufgeführt, die Person des Christus in einen Erzengel umgewandelt.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Kopenhagen	15.04.1824 Gründonnerstag	Eine der Hauptkirchen Concert spirituel			<i>WzJKL</i> 1824: 1071 BKh 8: 81	
Riga	16.04.1824 Karfreitag	Zum Besten der Musikerverwitwenkasse			<i>AmZ</i> 1824: 683	
Mailand	16.04.1824 Karfreitag	Haus des Oberst Caselle			<i>WzJKL</i> 1824: 931 f.	BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 168
Aachen	19.04.1824 ³¹¹ Ostermontag	Neuer Redoutensaal Konzert zum Besten des Vincenz-Spitals Ltg. Herr Zimmer				SIETZ, „Niederheinische Musikfeste in Aachen“ (1960), 115 ³¹² BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 39
Edinburgh	25.-30.10.1824	Music festival Ltg. George Smart			<i>Harmonicon</i> 1825; 20 BKh 8: 142, Anm. 407	
Elberfeld	09.02.1825 Mittwoch	Zum Besten der Armen				BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 40 ³¹³
München	27.03.1825 Palmarum	Hof- und Nationaltheater I. Abonnement-Konzert		D-Mbs: Film 2 Bavar. 827-2		MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977), 23 GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 77
Aachen	23.05.1825 Pfungstmontag	Neuerbautes Stadttheater 8. Niederheimisches Musikfest Ltg. Ferdinand Ries			<i>AmZ</i> 1825: 444 f. <i>Cäcilia</i> 1826: S. 63 f. BGA 1935	BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 41 ³¹⁴ HAUHECORNE, <i>Blätter der Erinnerung</i> (1868), 21 ff. RIES, <i>Briefe</i> (1982), S. 126/130 ff.
Bergamo	1826	Accademia filarmonica Ltg. Simone Mayr				WITZENMANN, <i>Italianische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 462 BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 168

³¹¹ Das Konzert war ursprünglich für den 11.04.1824 (Palmsontag) angekündigt, vgl. *Stadt-Aachener-Zeitung* 20.03.1824. Wurde dann jedoch auf den 19.04.1824 verschoben, vgl. *Stadt Aachener Zeitung* 08.04.1824.

³¹² Sietz gibt den Konzerttermin mit 11.04.1824 an.

³¹³ Brümmer gibt als Quelle an: *Allgemeine Zeitung* 05.02.1825.

³¹⁴ Brümmer gibt als Quelle an: *Rheinische Flora* 24.06.1826.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Genf	1826	Musikfest				REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942), 39
Frankfurt a. M.	[vor 16.08.] 1826	Konzertsaal 100. Konzert der Düring- schen Anstalt Ltg. Düring			<i>AmZ</i> 1826: 542 f.	
Köln	11.06.1826 Sonntag	Gürzenich Zum Bester der notleidenden Griechen Ltg. F. Ries				OEPEN, „Kölner Musikleben“ (1955), 94 ³¹⁵ BRÜMMER, <i>Rheinische Presse</i> (1933), 40
Hannover	Frühjahr 1827	Hofftheater Gedächtnisfeier Beethovens Zum Besten des Witwen- fonds der Tonkünstler Akademiekonzert				GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 63
Neapel	07.04.1827 Samstag	im Haus Nicola Antinoris				BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 168 f.
Perugia	07.04.1827 Samstag					BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 168
Leobschütz (Schlesien)	03.05.1827 Donnerstag				<i>Eutonia</i> 1829: 98 f.	
Leipzig	Winter 1827/1828	Gewandhaus				DÖRFFEL, <i>Gewandhauskonzerte</i> (1884), 72
Wien	20.03.1828 Donnerstag	Landsändischer Saal 3. Concert spirituel		<i>WZJKL</i> 1828: 224	<i>BAMZ</i> 1828: 215 f. <i>AmZ</i> 1828: 297 f.	
Erfurt	2./16.03.1828 Reminiszere/Lätare	2.03.1828 1. Teil (Nr. 1–5) 16.03.1828 2. Teil (Nr. 6) Kaufmannskirche Ltg. Johann I. Müller	D-DÜk: Kat. Nr. 1786			
Paris	23.03.1828	Ecole royale Konzert anlässlich Beethovens 1. Todestag Ltg. Habeneck		KRAUS, <i>Beethoven-Rezeption</i> (2001), 114		KRAUS, <i>Beethoven-Rezeption</i> (2001), 114

³¹⁵ Oepen gibt an, dass das Konzert ursprünglich für den 28.05.1826 geplant war und verweist auf die Besprechung in *Rheinische Flora* 22.06.1826.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Leipzig	30.03.1828 Palmarum	Gewandhaus Konzert zum Besten der Armen	D-LEsm: ohne Sig- natur		<i>AmZ</i> 1828: 247	DÖRFFEL, <i>Gewandhauskonzerte</i> (1884), 185
Halberstadt	03.06.1828 Dienstag	St. Andreas Kirche 3. Elbmusikfest Ltg. Fr. Schneider			<i>AmZ</i> 1828: 425 <i>Eutonia</i> 1829: 186 ff. <i>BAMZ</i> 1828: 232 f., 238 f.	
Zweibrücken	1829	Rheinbairisches Musikfest			<i>Eutonia</i> 1829: 294 ff. <i>Eutonia</i> 1830: 178 ff.	
Turin	1830					WITZENMANN, <i>Italianische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472 BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 169
Dresden	04.04.1830 Palmarum	Opernhaus Zum Besten der Witwen und Waisen der Kapelle	D-LEm: PT 1884		<i>WZJKL</i> 1830: 491	
Rotterdam	30.04.1830 Freitag	Musikfest des holländi- schen Vereins zur Beförde- rung der Tonkunst			<i>AmZ</i> 1830: 479 f.	
Düsseldorf	31.05.1830 Pfingstmontag	Beckerscher Gartensaal 13. Niederrheinisches Mu- sikfest Ltg. Ferdinand Ries			<i>Iris</i> 11/1830 <i>Eutonia</i> 1831: 82 ff.	GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 56
Stuttgart	[vor 31.08.]1831	Zum Besten des königl. Singchores			<i>AmZ</i> 1831: 576	
Berlin	18.04.1831 Montag	Englisches Haus Gedächtnisfeier Beethovens Ltg. Carl M6ser			<i>AmZ</i> 1831: 362 f. <i>Iris</i> 16/1831 <i>Goethe und Zelter</i> , <i>Briefe</i> , Bd. 20.2, S. 1465	
Greifswald	[vor 24.10.]1832	Ltg. Professoren L. und Dr. S.			<i>AmZ</i> 1832: 712	
Wien	13.03.1832 Dienstag	Neuer Saal der Gesellschaft der Musikfreunde Concert spirituel	A-Wn: Text- buch 32260-A ³¹⁶	<i>WZJKL</i> 1832: 196	<i>AmZ</i> 1832: 416 <i>Iris</i> 16/1832 <i>Harmonicon</i> 1832: 142	ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 32 POHL, <i>Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde</i> (1871), 72

³¹⁶ Textbuch evtl. auch für die Aufführung am 18.03.1832?

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Wien	18.03.1832 Sonntag	3. Gesellschafts-Konzert Ltg. J. B. Schmiedel			<i>AmZ</i> 1832: 416	ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 19 HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 296
Koblenz	1833	Musikinstitut 1. Winterkonzert Ltg. MD Anschuez				SCHUH, <i>J. A. Anschuez</i> (1958), 106 GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 65
Königsberg	06.02.1833 Mittwoch [Wiederholung: 20.03.1833 Mitt- woch]	Kneiphofischer Junkerhof Ltg. MD Riel			<i>AmZ</i> 1833: 602	GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 67
Weimar	März 1833	2. Kapell-Konzert zum Bes- ten der Kapell-Witwenkasse Hoftheater			<i>AmZ</i> 1833: 563	
Darmstadt	02.04.1833 Dienstag (Karwoche)					GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 52
Morges (am Genfer See)	19.07.1833 Freitag	Geistliches Konzert zu Güns- ten zweier milder Anstalten Ltg. A. Späth			<i>AmZ</i> 1833: 589	
Perugia	15.03.1834 Samstag	im Hause Nicola Antinoris				BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 169, 176
München	23.03.1834 Palmsontag	Odeon	D-Mbs: Slg.Her. 0.27, Don.Lud. LVI, 22	D-Mbs: 2 Mus.th.117	<i>AmZ</i> 1834: 514	GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 77
Berlin	28.03.1834 Karfreitag	Musikalische Akademie Charlottenburg			<i>AmZ</i> 1834: 301	GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800-1840</i> (1971), 46
Leipzig	28.03.1834 Karfreitag	Universitätskirche Singakademie und Thomaner Ltg. August Pohlentz			<i>AmZ</i> 1834: 262 f. <i>NZfM</i> 1834: 8, 262	
Berlin	01.04.1834 Dienstag	Ltg. Boerner			<i>La Gazette</i> 1843: 123	
Warschau	1835	Benediktinerkirche Ltg. Braun			<i>NZfM</i> 1835, 131 f.	
Rudolstadt	29.03.1835 Sonntag	Concert spirituel			<i>NZfM</i> 1835, 127 f.	
Gotha	Karwoche 1835					KBM 201

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Dessau	17.04.1835 Karfreitag	Singakademie und herzogliche Kapelle			<i>AmZ</i> 1836: 60	
Prag	25.12.1835 Freitag	Tonkünstler Gesellschaft			<i>AmZ</i> 1836: 169	
Freiberg i. Sa.	[vor 23.03.]1836 Freitag	Singverein Ltg. MD Anacker			<i>AmZ</i> 1836: 186	
Bratislava	1836	Kirchenmusikverein			<i>AmZ</i> 1836: 476	BALLOVA, <i>Beethoven</i> (1972), 40
Wien	[vor 20.07.]1836	Akademie zum Besten des Bürgerspitalfonds				ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 21
Wien	24.03.1836 Donnerstag	6. Concert Spirituel				ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 33
Wien	25.03.1836 Freitag	Akademie zu wohltätigen Zwecken				TEMPERLEY, „Tempo and repeats“ (1966), 334
Manchester	16.09.1836 Freitag	Collegatskirche Musikfest Ltg. Smart			<i>AmZ</i> 1836: 808	
Mainz	25.12.1836 Freitag	Theater Große musikalische Akademie Ltg. Ganz			<i>WZ/KL</i> 1837: 167	
Winterthur	1837	Oratorienkonzert				REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942), 39
Halle	14.03.1837 Dienstag	Versammlungssaal der Franckeschen Stiftungen Sängerchor der lateinischen Hauptschule	D-HAu: Yb 3716,4 (11)			
London	19.07.1837 Mittwoch	„grand concert“ Ltg. Smart, Moscheles, Knyvett				YOUNG, <i>Beethoven tribute</i> (1976), 25
Zürich	1837	Oratorienkonzert				REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942), 39

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Wien	letztes Quartal 1837	Apollosaal Prüfungsakademie Ltg. Leitermayer			<i>AmZ</i> 1838: 174	
Dessau	1838	Kirche ³¹⁷	D-LEm: Ästh. 1128-d			
Königsberg	[vor 31.01.]1838	Ltg. MD Riel			<i>AmZ</i> 1838: 80	
Moskau	[vor 25.04.]1838	Winter 1837/1838 Deutscher Gesangverein Ltg. MD Karl Gödike			<i>AmZ</i> 1838: 271	
Wien	08./09.04.1838 Palmarum/Montag	Burgtheater Tonkünstlersozietät, zu Gunsten des Pensionsin- stituts Ltg. Gänsbacher	A-Wn: 32262-B.M.		<i>AmZ</i> 1838: 597	POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersocietät</i> (1871), 73
Kassel	14.12.1838 Freitag	Singakademie zum Besten der Armen Ltg. J. Wiegand			<i>AmZ</i> 1839: 140	
Innsbruck	31.03.1839 Ostersonntag [Wiederholung: 10.05.1839 Frei- tag]	Musikverein zum Besten der Armen			<i>AmZ</i> 1839: 672	GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 64
Coburg	19.06.1839 Mittwoch	Herzogliches Schloss Concert spirituel Ltg. Späth			<i>AmZ</i> 1839: 543	KBM 201 ³¹⁸
Hanau	[vor Juni] 1840	Akademie zum Besten der Armen				GECK, <i>Deutsche Oratorien 1800–1840</i> (1971), 62
Steyr	1840	Städtisches Theater			<i>WZJKL</i> 1840: 77	
München	1840		D-Mbs: L.eleg.m. 1718 f			
Karlsbad	1841		A-Wn: 32261-B.M.			

³¹⁷ Im Textbuch sind für die Gemeinde vor den Nr. 1, 2, 4, 6 und am Schluss jeweils Choräle abgedruckt, so dass davon ausgegangen werden kann, dass die Aufführung in einer Kirche statt fand.

³¹⁸ In KBM 20¹ wird das Datum falsch mit Mai angegeben.

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Dresden	04.04.1841 Palmarum 1842	Opernhaus Ltg. Rastrelli			NZjM 1841: 125 f.	
Mailand						WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472
London	Januar 1842	„Engedi, or, David in the wilderness“ Sacred Harmonic Society				MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 129
Wien	09.03.1843 Donnerstag	Vereinsaal Concert spirituel			WZjKL 1843: 39, 65 AWMZ, 14.03.1843	ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 22
Freiburg	22.08.1843 Dienstag	Franziskanerkirche Schweizerisches Musikfest Ltg. MD Mascheck			NZjM 1834: 127	REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942), 39
Bonn	12.08.1845 Dienstag	Beethovenfest; gekürzte Version Ltg. Liszt/Spohr			WZjKL 1845: 133, 160, 170, 171, 199	YOUNG, <i>Beethoven tribute</i> (1976), 74 f.
Wien	09./13.11.1845 Sommer/Donnerstag	Winterreitschule Musikfest der Gesellschaft der Musikfreunde			WZjKL 1845: 225	ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971), 18 HANSLICK, <i>Geschichte des Concertwesens</i> (1869), 298 POHL, <i>Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde</i> (1871), 98
Dresden	5.04.1846 Palmarum	Opernhaus	D-LEm: I B 88 D-B: Mus.Tb. 400-2			
Trier	08.06.1846 Montag		D-KNu: K16+A178			
Wien	01./02.04.1849 Palmarum/Montag	Burghtheater Tonkünstlersozietaät				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietaät</i> (1871), 75
Kremsmünster	25.03.1849 Sonntag	Unterstützung armer Studenten Ltg. Kerschbaum				KELLNER, <i>Kremsmünster</i> (1956), 675
Rom	1853					BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 169
Wien	20./21.03.1853 Palmarum/Montag	Burghtheater Tonkünstlersozietaät				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietaät</i> (1871), 76

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Passau	29.11.1853 Dienstag					KBM 21
Birmingham	1855	Musikfest				MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 128
Neapel	1858					WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472
Bratislava	1858	Kirchenmusikverein				BALLOVA, <i>Beethoven</i> (1972), 40
Wien	01./02.04.1860 Palmarum/Montag	Burgtheater Tonkünstlersozietät				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietät</i> (1871), 77
Wien	22./23.12.1861 Sonntag/Montag	Burgtheater Tonkünstlersozietät				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietät</i> (1871), 77
Florenz	1862	Società di mutuo soccorso fra gli artisti di musica				WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472
Leipzig	04.03.1863 Mittwoch	Extrakonzert				BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997), 169
Birmingham	1864					DÖRFFEL, <i>Gewandhauskonzerte</i> (1884), Anh. 7
Wien	25./26.03.1866 Palmarum/Montag	Burgtheater Tonkünstlersozietät Ltg. Otto Dessoff				MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 79
Wien	21./22.03.1869 Palmarum/Montag	Burgtheater Tonkünstlersozietät Ltg. Otto Dessoff				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietät</i> (1871), 78
Leeds	1877	Musikfest				POHL, <i>Denkschrift Tonkünstlersozietät</i> (1871), 79
Turin	1884	Accademia corale Ltg. Stefano Tempia				MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 132
Neapel	1890					WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 468
Worcester	1890	„Engedi, or, David in the wilderness“ Musikfest				WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472
Turin	1891	Accademia corale Ltg. Stefano Tempia				MOHN, <i>Das englische Oratorium</i> (2000), 132
						WITZENMANN, <i>Italienische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 468

Ort	Datum	Einzelheiten zur Aufführung	Programmhefte/ Textbücher	Konzert-Anzeigen	Berichte	Sekundärliteratur
Genua	1898					WITTENMANN, <i>Italiensische Beethoven-Rezeption</i> (1984), 472

7.3. Anhang 3: Materialien

WZ 26.03.1803, S. 1073

„Nachricht. Den 5. (und nicht den 4.) April wird Herr Ludwig van Bethoven [sic] ein neues von ihm in Musik gesetztes Oratorium: Christus am Oelberge, in dem k. k. privil. Theater an der Wien aufführen. Die noch dabey vorkommenden Stücke wird der grosse Anschlagzettel enthalten.“

WZ 30.03.1803, S. 1120

wie 26.03.1803

AmZ 30.03.1803, Sp. 458

„Im Theater wird in der Charwoche eine Kantate von Beethoven zu seinem Benefiz gegeben. Ueber alles dies nächstens.“

Freimüthige 12.04.1803, S. 229

„[...] Beethofen ist seit Kurzem mit einem ansehnlichen Gehalt bei dem Theater an der Wien engagirt worden, und wird dort nächstens ein Oratorium von seiner Arbeit, Christus am Oelberge, aufführen.“

AmZ 13.04.1803, Sp. 489

„Wien, den 6ten April. Musikalisch neues giebt es (ausser einem Oratorio von Paer, das nicht sehr gefallen hat) nur das Oratorium von Beethoven, Christus am Oelberg, welches gestern aufgeführt wurde, und ausserordentlichen Beyfall erhielt. Es bestätigte mein schon lange gefasstes Urtheil, dass Beethoven mit der Zeit eben die Revolution in der Musik bewürken kann, wie Mozart. Mitt grossen Schritten eilt er zum Ziele.“

ZeW 16. 04.1803, Sp. 362 ff.

„Musikalische Akademien in Wien.

Wien, 7. April 1803. [...] Herr van Beethoven hatte bei seiner Kantate sogar die Preise der Plätze erhöht, und mit vielem Pompe schon mehrere Tage vorher angekündigt, daß alle vorkommende [sic] Stücke von seiner Kompozision seyn würden. Da er bekanntlich als Kompositeur beim Theater an der Wien angestellt ist, so hatte ihm diese Direkzion die Einnahme zu seinem Besten überlassen. Die vorkommenden Stücke bestanden dann aus zwei Sympho-

nien [sic], von denen aber die erstere aus dem Grunde mehr Werth als die letztere hat, weil sie mit ungezwungener Leichtigkeit durchgeführt ist, während in der zweiten das Streben nach dem Neuen und Auffallendern [sic] schon mehr sichtbar ist. Uebrigens versteht es sich von selbst, daß es beiden an auffallenden und brillanten Schönheiten nicht mangelte. Weniger gelungen war das folgende Konzert aus C moll, das auch Hr. v. B., der sonst als ein vorzüglicher Klavierspieler bekannt ist, nicht zur vollen Zufriedenheit des Publikums vortrug. Die Kantate: ‚Christus am Oelberge‘, ist von Franz Xaver Huber bearbeitet, der zwar vielleicht genug Theaterkenntnis zu einer erträglichen Oper, aber wahrlich wenig poetisches Talent zu einer Kantate hat. Folgender Chor der Kriegsknechte, die Jesum fangen wollen, kann zu einem Beweise dienen:

Wir haben ihn gesehn
 Nach jenem Berge gehn,
 Schlagt links den Weg nur ein
 Er muß ganz nahe seyn! –

Und in diesem poetischen Geiste ist denn auch das Uebrige gearbeitet.

B.'s Musik war im Ganzen gut, und hat einige vorzügliche Stellen, besonders that eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung vortrefliche [sic] Wirkung, und in dem oben angeführten Chore hat Hr. v. B. gezeigt, daß ein Tonsetzer von Genie selbst aus dem schlechtesten Stoffe etwas Großes zu machen im Stande ist. In dem Schlußchore wollten mehrere einige Ideen aus Haydns Schöpfung wiedergefunden haben.

F – b- t.“

Freimüthige 17.05.1803, S. 310

„Auch der wackere Beethoven, dessen Oratorium Christus am Oehlberge auf dem Wiedener Vorstadt-Theater zum erstenmal gegeben wurde, war nicht ganz glücklich, und konnte, trotz den Bemühungen seiner zahlreichen Verehrer, keinen ausgezeichneten Beifall erhalten. Man fand zwar beide Symphonien, auch einzelne Stellen sehr schön, doch das Ganze zu gedehnt, zu kunstreich im Satz und ohne gehörigen Ausdruck, vorzüglich in den Singstimmen. Der Text von F. X. Huber schien eben so flüchtig gearbeitet, als die Musik. Doch brachte die Aufführung Beethoven 1800 Gulden ein, und er ist, sammt dem berühmten Abt Vogler, für jenes Theater engagirt worden. Er wird eine, Vogler drei Opern schreiben; dafür erhalten sie, nebst freier Wohnung, von der Einnahme der zehn ersten Vorstellungen 10 Procent.“

AmZ 25.05.1803, Sp. 590

[Wien, Bericht vom 11.05.] „Noch gab Herr Beethoven eine Kantate von seiner Komposition: Christus am Oehlberg. Niemand hat den folgenden Tag begreifen können, war? [um]? Hr. B. bey dieser Musik die ersten Plätze doppelt, die gesperrten Sitze dreyfach, und jede Loge (statt 4 Fl.) mit 12 Dukaten sich bezahlen liess. - Allein man darf hierbey nicht vergessen, dass dieses Hrn. Beethovens erster Versuch in dieser Art war. Ich wünsche aufrichtig, dass er den Kassen-Gehalt bey dem zweyten Versuche eben so ergiebig; von Seiten der Komposition aber mehr Charakterisirung und einen besser überdachten Plan haben möge.“

WZ 16.07.1803, S. 2750

„Musikalische Akademie. Ignaz Schuppanzigh hat die Ehre hiermit anzukündigen, daß er künftigen Donnerstags den 21. d. M. Juli eine grosse musikalische Akademie in dem k. k. Augarten=Saale um die gewöhnliche Morgenstunde, mit aufgehobenen Abonnement zu seinem Vortheile geben wird, worin das Oratorium von Hrn Ludwig v. Beethoven, Christus am Oelberge, nebst andern Stücken, welche der gewöhnliche grosse Anschlagzettel bekannt macht, gegeben wird.“

AmZ 27.07.1803, Sp. 734

[Wien, nach Berichten über Konzerte am 11.07.] „Zur Steuer der Wahrheit muss ich einer Nachricht der musikalischen Zeitung widersprechen, nämlich: Beethovens Kantate hat – nicht gefallen.“

WZ 30.07.1803, S. 2895

„Musikalische Nachricht. Die günstige Aufnahme des jüngst gegebenen Oratoriums im k. k. Augarten-Saale des Hrn. Ludwig van Beethoven, Christus am Oehlberge, veranlaßt die Gesellschaft des Liebhaber=Concerts hiemit anzukündigen, daß sie künftigen Donnerstag am 4. August um die gewöhnliche Morgenstunde dieses Oratorium mit aufgehobenen Abonnement zu wiederholen die Ehre haben wird. Der gewöhnliche grosse Anschlagzettel wird bekannt machen, welche Stücke ausser dem Oratorium aufgeführt werden. Den darauf folgenden Sonnabend, als am 6. August, wird das vierte Liebhaber=Concert für die Herren Abonnenten nachgeholt. Die Eintrittsbillete sind schon vom künftigen Montage in der Wohnung des Hrn. Schuppanzigh in der oberen Bäckerstrasse Nr. 813 im Baron Bartensteinschen Haus im dritten Stock für einen Gulden das Billet zu haben.“

Taschenbuch 1805, S. 211

„Von den Oratorien sind zu nennen: das schon bey Dresden erwähnte von Ferd. Paer, das heilige Grab, welches freylich eine angenehme, aber nichts weniger als angemessene Musik hat. – Merkwürdiger ist Beethovens Christus am Oehlberge, Text von Franz Xaver Huber, zum erstenmal aufgeführt am 5ten April. Einige meynten, Beethoven würde, wie man schon längst ahndete, eine eben so große Revolution in der Musik bewirken als Mozart, andere waren höchst unzufrieden und fanden zu wenig Character und Plan darin. Einen Theil der Schuld scheint allerdings wohl der Text zu tragen, der ganz erbärmlich ist, z. B. das Chor der Kriegsknechte, die Jesum fangen wollen:

Wir haben ihn gesehn,

Nach jenem Berge gehn,

Schlagt links den Weg nur ein,

Er muß ganz nahe seyn.

Das Größte in der Musik soll eine Arie des Seraphs mit Posaunenbegleitung seyn.“

BMZ 1806, S. 42

„Schreiben aus Wien an den Herausgeber.

Vom 20. Januar 1806 [sic!] [...] Doch mitten im Kriesgetümmel erschien ein musikalisches Kunstwerk, dem man lange mit gespannter Erwartung entgegen gesehen hatte. Beethovens erste Oper: Fidelio.

Dieser geniale Componist hatte bei seinen ersten Instrumentalwerken Erwartungen jeder Art erregt, als aber sein erstes Theaterwerk, ein Ballett, Prometheus erschien, wurde es nicht allein von dem Publikum kalt aufgenommen, sondern auch Kenner fanden vieles zu tadeln; hie und da sey die Musik zu gesucht, oft nicht ausdrucksvoll genug. Bald darauf erschien auch die erste große Beethovensche Symphonie aus C dur, ein sehr gelungenes Meisterwerk.

Nach mehreren Jahren erst kam die erste größere Vokalkomposition zum Vorschein, eine Cantate, der Tod Jesu. Auch hier fand man sich nicht befriedigt, und zwar mit Recht, denn die meisten Stücke waren weit von jeder Erhabenheit entfernt, welche diese Gattung unerläßlich fordert, und die selbst in Haydns Oratorium vorherrscht, wenn sie gleich durch die Romantik seiner Schöpfungen mehr als in den älteren Werken dieser Art mit Glanz bekleidet ist. In diesem Oratorium aber kommt vieles vor, das sogar ans Frivole grenzt. In einzelnen Liedern hatte man bald das Talent des Verfassers bewundert, bald wieder vieles ganz Unbedeutende gefunden. Um so gespannter war man auf die erste Oper, worin B. zeigen konnte, wie er sich den Geist einer dramatischen Handlung anzueignen, und diese ins Leben herauszubilden verstehe. Aber – auch diese Probe gelang nicht außerordentlich.“

AmZ 24.01.1810, Sp. 266

„Am 24ten [12.1809] gab Hr. Clement zu seinem Vortheile Concert im Theater an der Wien. Er spielte ein Concert von seiner Composition, und phantasirte dann allein auf der Violin. Seine Art zu spielen ist bekannt; an Beyfall fehlte es auch hier nicht. Den Schluss machte: *Christus am Oelberge*, ein Oratorium von L. van Beethoven. Es ist schon früher aufgeführt und damals darüber gesprochen worden. Die Urtheile über dies Werk waren auch dieses Mal getheilt.“

AmZ 22.04.1812, Sp. 284

„Frankfurt a. Mayn. [...] Hr. C. J. Schmitt, grossherzogl. Kapellm. und Muskd. am hiesigen Theater, führte den 27sten M. im Schauspielhause zu seinem Besten auf: *Christus am Oelberge*, Orator. von Beethoven. Mad. Graff sang den Seraph, Hr. Höfler Christus, Hr. Krönner Petrus, die Chöre waren mit dem sämmtl. Opern- und Chor-Personale besetzt, das Orchester durch Gefälligkeit vieler hiesiger und Offenbacher guter Musiker und Dilettanten ansehnlich verstärkt: so bekamen wir, unter Hrn. Sch.s fester und besonnener Leitung, dies Werk musterhaft zu hören. Es wurde mit grösster Aufmerksamkeit aufgenommen, und machte ausserordentliche Wirkung.“

AmZ 06.05.1812, Sp. 316 f.

[Bericht aus München] „Den zweyten Theil füllte aus: *Jesus am Oelberg*, ein Oratorium von Beethoven. Ein Oratorium? Nun, das eben nicht! Weder in der Anlage, noch im Styl des Ganzen ist auch nur die leiseste Tendenz bemerkbar, welche auf religiöse Gefühle im Innern des Zuhörers wirken möchte. Ueberall ein heftiges Drängen, ein feuriges, leidenschaftvolles Wogen, eine kunstvolle Rhapsodie; das Ganze ein dramatischer Torso: doch gewiss ein Product voll hoher, genialischer Züge, von einer blühenden Phantasie eingegeben, grösstentheils neu in seiner Erfindung, und ausgeführt mit einer harmonischen Kraft und Fülle, die erschüttert und hinreisst; berechnet für den Concertsaal, nicht für die Kirche oder das Bethaus, wenn anders Rechnung darin ist und nicht alles für blosses Dahingeben eines feurigen, nur mit sich selbst beschäftigten Genius muss genommen werden. Vortrefflich kann man die Aufführung, die diesem Werke geworden, mit Recht nennen, und ungewöhnlich günstig war die Aufnahme, die es gefunden. Der Geschmack für das Sanfte, Melodiöse, scheint bey uns mehr als irgendwo dahin, und stark muss uns der ergreifen, der uns aus unserm musikal. Schlummer wecken will. Hrn. v. B. ist dies vollkommen gelungen. Den höchsten Effect bewirkten die Chöre der Krieger: Wir haben ihn gesehen etc. Man hörte bey dem Herausgehen

aus dem Concerte, so wie mehrere Tage hindurch, nur davon sprechen. Bey den Worten: Hier ist er! ergreift ihn! Bindet ihn! fühlten sich viele so tief ergriffen, dass ihnen, ihrer Erklärung nach, einen Augenblick für ihr Selbst bange ward. Seltsam! – Aber wie, wenn ein Maler, der diese Scene aus der Leidensgeschichte des Messias zu schildern hätte, die wilden Figuren dieser Kriegsknechte, bewaffnet mit Ketten und Stricken, die Mordlust im Blicke, mit allem Aufwand seiner Kunst in den Vorgrund setzte, einen Seraph in Gewölken lose über sie schwebend, das Bild des göttlichen Dulders aber, nur halb gesehen, inden Gesträuchen des Hintergrundes verbärge? Hätte er so seine Aufgabe richtig glöset? – Das Gemüth unsers Tonsetzers scheint ein treues Abbild unsers Zeitgeistes zu seyn, der nach dem Ungeheuern trachtet, das Sinnbetäubende ergreift; aber das rein Geistige unberührt lässt. Das Colossale des Aegypters ist ihm mehr eigen, als das schöne Ebenmass des sinnigen Griechen; eine *Divina Commedia* möchte ihm mehr gelingen, als eine Odyssee. Mit alle diesem kann der Schreiber dieses seine wahre Verehrung für diesen seltenen Componisten nicht bergen; er sieht jedem seiner Werke mit einer Art von Sehnsucht entgegen, und horcht jedem seiner Töne mit Aufmerksamkeit und Theilnahme. Denn er ist es jetzt, der durch seine Erfindungen die Kunst der Musik, welche durch eitlen Singsang und Klingklang entnervt und niedergedrückt wird, wieder zu Ehren bringt, und auch zu weiterm Nachdenken über dieselbe veranlasst. Immer gebietet er unserer Bewunderung, wenn er gleich auf das höhere Verdienst, unser Herz zu rühren, von selbst Verzeicht thut – denn, einem so ausgezeichneten Künstler, wie er ist, würde doch wol dieses gelingen, wenn er es nur wollte. dass Hr. v. B. mit gar keiner Fuge das Werk erhoben, sondern nur einige ganz gemeine Imitationen anbrachte, ist uns eben so wol, als dem ästhetischen Kunstrichter desselben in der musik Zeit. aufgefallen. Auch ist die niedrige Art, in welcher der Gesang der Jünger kriecht, kaum zu entschuldigen – wie derselbe ebenfalls bemerkt hat.“

AmZ 03.06.1812, Sp. 378

„Berlin, d. 15ten May. Am 22sten Apr., dem jährlichen Busstage, gab Hr. Kapllm. Weber ein Concert spirituel im Theatersaal, das wegen seiner Mannigfaltigkeit und der trefflichen Execution sehr gefiel, übrigens aber nur im allerweitesten Sinne des Wortes den ehrwürdigen Namen eines *geistlichen* verdiente. [...] Der zweyte Theil des Concerts gab Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*. Dem. Schmalz und die Hrn. Franz und Stümer sangen die Solopartien in dem genialen Werke, das aber nur getheilten Beyfall erhielt. Am meisten gefielen die Scenen des Finale: (Krieger:) hier ist er, der Verbannte, und die folgende.“

AmZ 01.06.1812, Sp. 418

„*Christus am Oelberge. Oratorium v. L. v. Beethoven.* Klavierausz. Leipzig, bey Breitkopf und Härtel. (Preis 1 Thlr. 12 Gr.)

Dies wichtige, in vielem Betracht ausgezeichnete Werk ist in No 1. u. 2. dieser Zeit. vom jetzigen Jahre ausführlich beurtheilt worden. Indem wir auf diese Beurtheilung zurückweisen, bemerken wir nur noch, dass der Klavierauszug offenbar von einem der Sache ganz gewachsenen Manne verfasst ist, und mehrere Sätze auch beym Pianoforte einen wunderbaren, eingreifenden Effect hervorbringen, weshalb also auch der Auszug den Liebhabern bestens empfohlen werden kann, zumal da die Singstimmen an sich nicht eben schwer gesetzt sind.“

WamZ 1813, Sp. 612 f.

„Außer dem, daß Prag so reich an zufälligen musikalischen Vergnügungen ist, wie Sie aus dem bisherigen erschen haben werden, so finden da alljährlich auch noch zwei festgesetzte Produktionen im Nationaltheater Statt, wozu der erste Weihnachts- und Osterfeiertag von der Regierung bewilliget sind. Die Erträgnisse hiervon fließen in den Fond der Tonkünstler-sozietät für Wittwen, Waisen, und zur Ausübung der Musik unfähig gewordene Individuen, deren Stifter ein Privatmann und vorzüglicher Musikfreund, Namens Beltrian, gewesen seyn soll. Meistens werden nur große Werke älterer und neuerer Meister zu diesen Produktionen gewählt, und von einem, wenigstens aus 100 Individuen bestehenden Orchester exekutiert. Der Hauptgegenstand war dießmahl Beethovens Oratorium: *Christus am Oehlberg*, dem noch eine Ouverture von Maria von Weber, und ein Clarinetkonzert von L Spohr vorhergingen. Der Erfolg davon entsprach nicht jenen großen Erwartungen, die man sich im voraus davon gemacht hatte, und ein äußerst karger Beifall über einzelne Stellen lohnte dießmahl das Streben der Unternehmer.“

WamZ 30.01.1813, Sp. 67 f.

„[...] Oratorium, geistliche Cantate, begreift in sich die größte Erhabenheit und Würde, vollkommene Einheit in der Gattung, mit möglichster Vermeidung aller heterogenen Theile; also männlichen, kräftigen, strengen, würdevollen Satz mit wohlberechneter Anwendung des Kammer- und völliger Ausssschließung des eigentlichen Theater-Styls. Im Verhältnis als diese Gränze, mit oder ohne Beiwirkung des Textes selbst, überschritten würde, bliebe auch, unserer Meinung nach, die Klassifizierung eines solchen Werkes in die Reihe der Oratorien zweifelhaft. [...] Seit dieser Zeit entstanden auf unserem vaterländischen Boden drei Oratorien: *Christus am Oelberg*, von Herrn Ludwig van Beethoven, ein Kunstgebilde, in welchem der kühne, geniale, kraftvolle Schwung des Verfassers, jener schöpferische Geist, der alle

seine Arbeiten bezeichnet, in hohem Grade waltet, und dessen entschiedenen Werth die allgemeine Stimme des In- und Auslandes anerkannt hat;“

Grätzer Zeitung 06./08./10.04.1813

„Oratorium, Christus am Ölberge, von dem berühmten Herrn Kapellmeister von Beethoven in Musik gesetzt, wird am künftigen Palmsonntag den 11. dieses Monaths, Abends um halb 7 Uhr, in dem ständischen Redoutensaale zum besten der Armen gegeben werden. – Um dieses Meisterstück Beethovens würdig aufzuführen, hat sich der größte Theil der hiesigen Musikfreunde, bevorkommend herbeygelassen, persönlich mitzuwirken, wodurch man mit Zuversicht ein ziemlich vollkommenes Concert dem hiesigen Publikum darzubieten sich im Stande sieht. – Das Nähere wird der gewöhnliche Anschlagzettel an Hand geben.“

AmZ 14.04.1813, Sp. 258 f.

[Leipzig] „Das 21ste Conc. war ganz Beethoven gewidmet, und enthielt dessen Oratorium, *Christus am Oelberge*, und die *Sinfonia eroica*. Das erste dieser Werke musste, seiner ganzen Anlage und seinem Styl nach, noch mehr dies Jahr im Concert, als voriges in der Kirche gefallen. Eine ausführliche Recension desselben ist in unsern Blättern geliefert: so wird es genug seyn, hier zu erwähnen, dass am allermeisten die wahrhaft erhabene Ouverture und das herrliche erste Recitativ gefielen; von den übrigen Sätzen vornämlich folgende, und, so weit sich das bestimmen lässt, in folgender Rangordnung: Schlusschor; Arie: Meine Seele ist erschüttert – Duett: So ruhe dann mit ganzer Schwere – Finale – letzteres, wenn man in den meisten Stücken desselben davon absahe, wer sprach und von was gesprochen ward. Im Gesang und Orchesterspiel wurde alles mit Lust und Liebe ausgeführt und ging mithin trefflich zusammen. Ein Gleiches müssen wir von der Symphonie rühmen, die allen, welche nachher in die Ideen des trefflichen Künstlers eingehen, nach jeder Wiederholung lieber wird, vornämlich in den drey ersten Sätzen.“

Der Aufmerksame [Beilage zur *Grätzer Zeitung*], 24.04.1813

„Die zweyte Abtheilung war Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge, und hiebey die Singstimmen durch Mad. Haradauer, Hrn. Hiller und Blum vortheilhaft besetzt. Einfachheit und Größe mit religiöser Salbung charakterisiren dieses Kunstwerk unseres vortrefflichen Beethoven, der durch seine harmonischen Schöpfungen, und durch die edlen Veranlassungen, denen wir ihren Genuß verdanken, den Verehrern der Kunst und höhern Menschheit liebenswürdig und theuer bleibt. Wie wir aus achtungswürdiger Quelle vernehmen, folgt Beethoven den herzlichen Einladungen seiner innigsten Verehrer und kommt vielleicht die-

sen Frühling noch in unsre Hauptstadt. Fröhlich ruft unser gebildetes, entzücktes Publikum diesem genialen, melodischen Mahler der ländlichen Natur und des Hirtenlebens, diesem tief fühlenden Sänger der Leiden der Erlösers am Genethsaret schon im Voraus das freundlichste Willkommen entgegen.“

AmZ 23.06.1813, Sp. 422

[München, Übersicht vom 01.01. bis Ende Mai] „In einem, den 11ten April mit aufgehobenem Abonnement gegebenen Conc. wurde Beethovens *Christus am Oelberge* aufgeführt. Das hiesige Theater scheint indess, was die Wirkung der Chöre betrifft, zu solchen grössern Singcompositionen nicht sehr geeignet.“

SONNLEITHNER, „Musikalische Skizzen“ (1961), S. 151

„In derselben Zeit [Herbst 1814] hatte sich auch unter der Benennung ‚Reunion‘ ein kleiner Verein von Musikfreunden gebildet, der im Winter, besonders in der Fastenzeit, im Saale ‚zum römischen Kaiser‘, gegen ein mäßiges Abonnement an Dienstagen musikalische Abendunterhaltungen veranstaltete. Gewöhnlich wurde Kammermusik mit Pianoforte oder Streichinstrumenten gegeben; zeitweise fand aber auch eine größere Produktion mit vollem Orchester statt. So wurde ich zuerst zur Mitwirkung als Chorsänger zu der am 1. März 1814 abgehaltenen Aufführung des Oratoriums: ‚Christus am Oelberge‘ geladen, wobei Frl. Therese Klieber, dann dei HH. Matthäus Tuscher und Joseph Götz die Solopartien vortrugen, und Beethoven selbst am Direktionspulte das Ganze leitete. Wir waren Alle durch die persönliche Teilnahme des Meisters begeistert, und der Erfolg war glänzend. – [...] Die Unternehmer waren Hr. Emanuel Eppinger, Administrator des Hotels ‚zum römischen Kaiser‘, und hinsichtlich des musikalischen Teiles dessen Bruder Joseph Eppinger.“

AmZ 22.06.1814, Sp. 422 f.

[Stockholm, Übersicht des April] „Den 8ten (stillen Freytag) wurde, wie seit vielen Jahren gebräuchlich, zum Besten des Freymaurer-Waysenhauses, Concert gegeben. Man hörte zum ersten Male hier *Jesus am Oelberge* von v. Beethoven. Das Stück ging sehr gut und gefiel allgemein. Etwas Weiteres über dasselbe zu sagen ist, nach der, in diesen Blättern gelieferten, ausführlichen Recension, und nach der Bestätigung derselben durch den Eindruck früherer Aufführungen des Oratoriums an mehrern andern Orten, nicht nöthig. Dass der Componist, besonders gegen das Ende, sich allzuweit vom Oratorienstyl, den er Anfags so würdig erfasset, entfernt habe, empfand man übrigens auch hier. Dem. Wäselia, und die Hrn. Karsen und Collin (Dilettant) sangen sehr brav.“

WZ 01.03.1815, S. 239

„Oratorium von Beethoven. Der Administrator des Hotels zum römischen Kaiser macht hiemit bekannt, daß künftigen Sonntag, den 5. März, im Saale des genannten Hotels um die Mittagsstunde das Oratorium: Christus am Oehlberg, ‚von Herrn Ludwig v. Beethoven‘ aufgeführt werden wird, wovon die Einnahmen einem wohlthätigen militärischen Zweck, dessen nähere Bezeichnung sich vorbehalten wird, gewidmet ist. Der lange entbehrte Genuß eines der vorzüglichsten Meisterwerke des ersten Tonsetzers unserer Zeit, welches von einem zahlreichen, aus Dilettanten bestehenden Orchester, unter des Herrn v. Beethoven persönlicher Leitung des Ganzen, und unter der Direktion des Herrn Schuppanzigh an der Violine ausgeführt werden soll, verbürgt um so mehr die großmüthige Unterstützung des angezeigten Unternehmens, als Wien's Bewohner bekanntlich jede dargebotene Gelegenheit mit Vergnügen ergreifen, ihren Hang zur Wohlthätigkeit thätig zu bewähren. Die Eintrittskarten zu dieser Akademie sind von heute an in der Hauskanzley des gedachten Hotels für 3 fl. zu erhalten. Ueber die zum Behufe des wohlthätigen Zweckes eingehenden höhern Beträge wird auf Verlangen besonders quittirt werden. Das Nähere wird nachträglich bekannt gemacht werden.“

WZ 03.03.1815, S. 245

wie 01.03.1815

WZ 20.12.1815, S. 1407

„Einladung zur grossen musikalischen Akademie, welche am Christtage, als den 25. Dez. 1815, Abends um 7 Uhr in dem grossen Redouten=Saale, zum Vortheile der hiesigen Bürgerspitals=Anstalt zu St. Marks, gegeben werden wird. Der Bürgerspitalsfond hat solche Bedeutende Auslagen zu bestreiten, daß er für gegenwärtig nicht hinreicht, den in dem Versorgungshause zu St. Marks befindlichen verarmten Bürgern, Bürgerinnen und Bürgerskindern, eine dem Drang der Zeitumstände und ihren Lebensbedürfnissen entsprechende Betheilung abzureichen. Das Abgängige dieser Summe ist bisher hauptsächlich aus dem ergiebigen Betrage einer jährlichen, mit allerhöchster Bewilligung abgehaltenen musikalischen Akademie ergänzt worden. Se. k. k. Majestät bewilligen aus allerhöchster Gnade zur Erreichung dieses wohlthätigen Zweckes der hiesigen Bürgerschaft jährlich die Abhaltung einer musikalischen Akademie in dem k. k. grossen Redouten=Saale, welche auch im gegenwärtigen Jahre gegeben werden, und von deren Ertrage man den Pfründnern des Bürgerspitals die nothwendige tägliche Zulage abreichen wird. Mit voller Zuversicht auf die schon so oft bewährten großmüthigen Gesinnungen eines hohen Adels und verehrungswürdigen Publikums, dessen Stolz

es ist, zu jedem wohlthätigen Zwecke mitzuwirken, und gestützt auf die Hoffnung, gibt die Bürgerspitals=Verwaltung sich die Ehre, die edlen Bewohner der Kaiserstadt zu dieser Akademie einzuladen. Sie hat für diesen Tag eine grosse musikalische Akademie gewählt. Die dabey vorkommenden Musikstücke sind sämmtlich von der Komposition des Hrn. Ludwig van Beethoven, und bestehen: 1) Aus einer ganz neuen Ouverture. 2) Aus einem neuen Chor über Göthes Gedicht: die Meeresstille; und 3) aus dem grossen Oratorium: Christus am Oehlberge. Das Nähere wird durch den gewöhnlichen Anschlagzettel bekannt gemacht werden. Die Eintritts=Billete sowohl im Saale, als auf die Gallerie, sind in allen Stunden bis zum Tage der Vorstellung sowohl bey der k. k. Theaterkasse, als auch im Kirchenmeisteramte bey St. Stephan zu bekommen.“

WZ 22.12.1815, S. 1416

wie 20.12.1815

WZ 24.12.1815, S. 1424

wie 20.12.1815

AmZ 27.12.1815, Sp. 869

„Uebersicht der musikalischen Anstalten zu Cöln am Rhein. [...] Die nämlichen Dilettanten, welche die Dommusik erhalten, pflegen ebenfalls seit einigen Jahren am Grünen Donnerstage ein Passionsoratorium aufzuführen. [...], im Jahr 1812 Beethovens Christus am Oelberg.“

AmZ 31 01.1816, Sp. 78

[Wien] „Am 25sten hörten wir in der, zum Vortheile des Bürgerspitals veranstalteten Akademie im grossen Redoutensaale lauter Compositionen von Beethoven. Zuerst eine neue Ouverture in Cdur. Dann einen grossen Chor über Göthe's Gedicht: *Die Meeresstille*. (D dur.) Zum Beschluss, das anerkannt treffliche Oratorium, *Christus am Oelberg*, in welchem Mad. Campi, Hr. Radicchi und Hr. Weinmüller die Solopartien ausführten. Ueber eine beethoven'sche Arbeit nach einmaligem Anhören ein gründliches Urtheil zu verlangen, besonders wenn die Production nicht in allen Theilen gelang, wäre wahrlich zu viel verlangt. Ref. bescheidet sich daher jedes Urtheils, bis er sich die zwey neuen Werke des tiefdenkenden Meisters öfters zu Gemüthe geführt hat.“

AmZ 19.06.1816, Sp. 415

[Königsberg] „Am 22sten July 1815 veranstaltete der Frauenverein in der löbenichtschen Kirche eine Aufführung von Beethovens *Christus am Oelberge*, und von einem Psalm von

Himmel. Hr. Mosewius leitete das Ganze. Wir müssen indess gestehen, dass B.s Oratorium ein sorgfältigeres Einstudiren erfordert.“

AmZ 19.06.1816, Sp. 424

[Berlin, Übersicht für Mai] „Den 8ten, am Busstage, veranstaltete Hr. Kapellm. Weber eine musikal. Akademie. Den ersten Theil füllte Beethovens *Schlacht bey Vittoria*, und den 2ten Theil, desselben Meisters grösstentheils treffliches, auch früher schon hier gehörtes Oratorium: *Christus am Oelberge*. [...] In dem Oratorium sangen die Hrn. Eunike u. Blum, und Dem. Sebastiani die Solopartien. Die Chöre, obgleich schwer, wurden doch gut ausgeführt. Die reine, zum Besten eines, für erblindete Vaterlandsvertheidiger zu errichtenden Instituts bestimmte Einnahme betrug über 1096 Thlr.“

WEBER, *Ausgewählte Schriften*, S. 175

„Recensionen über Konzertaufführungen in Prag. (1816–17)

1. Christus am Ölberge. Oratorium von Beethoven.

Der geniale Geist des Komponisten verleugnet sich auch hier nicht und blitzt oft herrlich in einzelnen Stücken auf, wenn gleich ich an dem Ganzen Haltung und Einheit des Stiles vermisse, so wie ich auch jene edle Einfalt desselben, die dem Geiste des Oratoriums ausschließend eigen sein sollte.

Die effektvollen Chöre erinnern oft an das Theater und erwecken den Wunsch, sie da zu hören, welches allerdings für ihre Lebendigkeit, aber nicht für den eigenthümlichen Charakter der Musikgattung spricht. Auch entbehre ich ungern die Krone des ernsteren Stils: die Fuge, von welcher zwar lockend ein Thema gezeigt, aber ebenso schnell auch wieder verlassen wird. Wenn die hohen Meister der Kunst sich diese Abweichungen und flüchtige Behandlung andeutender Dinge erlauben, wirkt das Beispiel nachtheilig auf das ohnehin oberflächlicher werdende Stück in der Kunst in ihren geheimsten Tiefen.“

AmZöK 10.04.1817, Sp. 118 ff.

[Wien] „Am 30. und 31. März wurde *im k. k. Theater nächst der Burg* zum Vortheile der musikalischen Witwen-Societät von 200 Tonkünstlern gegeben: *Beethovens Symphonie in A* und dessen Oratorium: *Christus am Oehlberge*. – Am ersten Tage spielte zwischen diesen beyden Meisterwerken *Aloys Khayll* zwey Sätze aus dem *Weiss'schen* Flötenconcerte, am folgenden *alle drei Brüder Khayll* die allgemein beliebten Variationen von *Weiss* für *Flöte*, *Oboe* und *Trompete*. Die Ausführung der Symphonie sowohl (leider jedes Mahl mit Hingeweglassung des Menuetts!) (Scherzo) als des Oratoriums war zwar an beyden Tagen brilli-

ant, am zweyten aber erst vollkommen befriedigend. – Doch so manche erste Production eines Schauspieles dürfte man mehr für eine Generalprobe zu halten gesonnen seyn, und das sieggewohnteste Heer gibt zuweilen Blössen. Die Soloparte hatten Dlle. *Klieber*, die Herren *Radicchi* und *Pfeifer* beyde Mahle zur höchsten Zufriedenheit durchgeführt.“

AmZ 30.04.1817, Sp. 307

[Wien] „Am 30sten und 31sten gab die hiesige TonkünstlerGesellschaft ihre jährlichen Akademien zum Besten ihrer Wittwen und Waisen. Sie führte diesmal Beethovens grosse Symphonie in A dur, und sein Oratorium, *Christus am Oelberg* auf, aber nicht mit jener Vollen- dung, wie wir sonst diese Werke zu hören gewohnt – oder, wie man auch sagen könnte: verwöhnt sind.“

AmZ 21.05.1817, Sp. 356

[Leipzig] „Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*; die Solostimmen ausgeführt von Mad. Neumann-Sessi, und obengenannten Herren [Weidner und Anacker]. Das Werk ist bekannt, und, so sehr wir mehre Stücke desselben bewundern, unsrer Meynung nach, keines der gelungensten Werke des grossen Meisters.“

AmZ 29.04.1818, Sp. 322

[Freiburg] „Mit einem Orchester von 70–80 Vocal- u. Instrumentisten unternahm man es endlich, Haydns *Schöpfung Himmels Vater unser*, und Beethovens *Christus am Oelberg*, – nach und nach aufzuführen. Wohl viele der Zuhörer mögen diese gross angelegten Werke von einem drey– und viermal stärkern Orchester gehört haben: allein auch die lebhaftere Erinnerung an manche Vorzüge der stärkern Anzahl und Virtuosität einzelner Mitglieder, störte den Eindruck dieser verhältnismässig kleinen Aufführung nicht, sondern trug vielmehr zu dem ungetheilten und lebhaftesten Beyfall wesentlich bey. Unverkennbar war das Streben aller Mitwirkenden, der Würde und Hoheit dieser Werke durch die Aufführung zu entsprechen; daher bemerkten wir auch mit Vergnügen, dass die Solo-Partien, mit Umgebung gesuchter und überladender Zierereyen, den edlen Geist durch einfachen und kräftigen Vortrag auszudrücken suchten, der vorzüglich in den Chören so majestätisch verkündet wird.“

AmZöK 23.05.1818, Sp. 180 f.

„Brünn, im März 1818.

Am 23. d. M. wurde im ständischen Redoutensaale zum Besten des hiesigen Instituts für die Witwen und Waisen der Bürger unter Leitung des Herrn Capelldirectors Gottfr. Rieger, eine musikalische Akademie gegeben, in der wir ein Adagio und Allegro aus einer Mozart'schen Symphonie (D-dur), das Oratorium von L. v. Beethoven: Christus am Oehlberge; ein Piano-fort-Concert von eben diesem (G-dur), gespielt von Fräulein Marie Hohenheiser, und einen patriotischen Chor von Herrn Rieger, hörten. Das Orchester war verdoppelt, der Chor zweckmässig besetzt. Herr Liworka, zweyter Musikdirector bey dem hiesigen National-Theater, dirigierte die erste Violine mit Einsicht, Eifer und Festigkeit; die Solo-Parthien hatten Mad. Schneider (Seraph), Herr Ruess (Jesus) und Herr Stein (Petrus) gefälligst übernommen. Mad. Schneider hat eine reine Intonation und richtigen Vortrag. Herr Ruess sang mit Empfindung und Ausdruck; besonders gut trug er die Stellen: Jehova, du mein Vater! – O sende Trost und Kraft und Stärke mir! – Ich höre deines Seraphs Donnerstimme, vor. Herr Stein ist ein sicherer, fester Sänger; überhaupt wetteiferte Jedermann, das grosse Werk Beethovens im Geiste des Tonsatzes mit Würde vorzutragen, und das Auditorium war entzückt über die herrliche Ausführung.“

AmZ 12.05.1819, Sp. 329 f.

„Die Gesellschaft *Eruditio Musica* gab am 16. März, in der hiesigen [Amsterdam] alten lutherischen Kirche, das *Stabat Mater* von Haydn und Christus am Oelberge von Beethoven, unter der Direction des Hrn. Fodor; der Sänger und Instrumentisten waren zusammen ohngefähr 160. Die Solo-Parthien sangen *Madame Schirmer* und die Hrn. *Grösser* und *Gollmick*. Erstere zeichnete sich vorzüglich durch edlen, einfachen, aber kräftigen Vortrag aus. Das Ganze wurde überhaupt sehr gut ausgeführt, bis auf einige zu geschwind genommene Stücke, und wurde mit grossem Beifall aufgenommen, besonders Beethovens Composition, welche ganz vortrefflich und des grossen Meisters vollkommen würdig befunden wurde. Anstössig ist der Fehlgriff des Dichters, welcher den Heiland als dramatische Person auftreten und singen lässt. Dies wurde auch hier vielen anstössig und hatte zur Folge: dass, als Madame Catalani, einige Zeit nachher, die Schöpfung von Haydn in der nämlichen Kirche zum Vortheil der Armen geben wollte, nicht allein diese Kirche, sondern noch eine andere, welche auch zur Aufführung grosser Musikstücke sehr geeignet ist, von den Vorstehern derselben verweigert wurde, wodurch nicht allein eine grosse Anzahl Musikfreunde sich in ihrer Erwartung getäuscht fand, sondern die Armen viel verloren; denn die Einnahme würde ohne Zweifel sehr bedeutend geworden seyn.“

AmZ 13.10.1819, Sp. 692

[Straßburg] „Am 9ten April hatte ein geistliches Vocal- und Instrumental- (?) Concert statt, der Anzeige nach gegeben von den studierenden Zöglingen des Wilhelm- und Thomas-Stiftes, welche jedoch der unschuldigste Theil am Ganzen waren. Das Oratorium von Beethoven, *Christus am Oelberg*, wurde aufgeführt, und die Soloparthieen von Dem. Bonaud, Hrn. Kuttner und einem Dilettanten gesungen. Die Aufführung war im Ganzen wenig befriedigend, hauptsächlich durch die unsichere Wahl der Tempi. Ein Instrumental-Solo wurde nicht gehört.“

AmZ 26.01.1820, Sp. 59

[Frankfurt/M.] „Die Mitglieder des Orchesters haben sechs Abonnements-Concerts angekündigt, von denen das erste am 10ten d. M. [Dezember 1819] gegeben worden ist. [...] Die vorher aufgeführte grosse Symphonie aus C moll von Beethoven war hier noch nicht gehört worden und wurde in vollendeter Gelungenheit gegeben. Der zweyte Theil des Concerts bestand aus Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*. Dem. Friedel und Hr. Höfler trugen ihre Gesangspartieen mit grosser Vorzüglichkeit vor und die Chöre waren sehr brav einstudirt.“

AmZöK 23.02.1820, Sp. 127

„Frankfurt.

Die Mitglieder des Theater-Orchesters haben sich für den Winter zu Abonnements-Concerten vereinigt. Schon das erste befriedigte alle Erwartung der zahlreich versammelten Kenner und Kunstfreunde. Beethovens Symphonie in C-moll, und dessen *Christus am Öhlberg*, wurden mit einer Vollendung gegeben, die man sich nicht besser denken kann.“

AmZöK 22.03.1820, Sp. 187 ff.

„Musikalische Berichte aus Linz.

25. Februar 1820 [...] Dem Vernehmen nach soll in nächster Charwoche Herrn von Beethovens Oratorium *Christus am Oehlberg*, gegeben werden, welchem die wenigen wahren Kunstfreunde mit Sehnsucht entgegen sehen.“

AmZöK 26.04.1820, Sp. 270 f.

„Musikalischer Bericht aus Linz.

Am 4. April 1820.

Wie wenig zerstreute, wie viel vereinte Kräfte vermögen, haben die letzten sechs Jahre, hat das Ende des vorigen Monathes bewiesen. Seit 1813 gehörte die Aufführung eines grössern Musikwerkes unter die frommen Wünsche, und sowohl die vielen achtbaren Kunstfreunde als die wenigen Künstler unserer, die Musik liebenden Stadt, waren trotz mehrerer Anregungen nicht dahin zu vermögen gewesen, sich zu versammeln und uns, gemeinschaftlich wirkend, den Genuss irgend eines Meisterstückes zu gewähren. Endlich gab die neu gegründete Pensions-Anstalt für Schullehrers-Witwen und Waisen einen frischen Impuls, und es wurde beschlossen zum Vortheile dieses Fondes das herrliche Oratorium: Christus am Ölberge von *Ludwig van Beethoven* zu geben, welche Production auch wirklich im hiesigen ständischen Theater heute vor acht Tagen als den 28. März Abend Statt fand. Wie thätig sich bey dieser Gelegeheit der Herr Schullehrer *Mayer*, der die Leitung des Ganzen übernommen, bewiesen, mit welchem Eifer er die 160 Personen, aus denen der Chor und Orchester bestanden, und von welchen die meisten Dilettanten waren, versammelt und ermuntert, so zwar dass die meisten jederzeit pünctlich bey den wiederholten Proben erschienen, brauche ich Ihnen nicht zu sagen, Sie kennen ihn. Ohne seine Bemühungen, die überhaupt auf den Zustand der Musik in unserer Provinz den wohlthätigsten Einfluss haben, wäre vielleicht aus dem ganzen Plane zum grössten Nachtheile der Kunst nichts geworden. Eben so ehrenvoll muss ich des Herrn *Schiedermayer*, hiesigen Dom-Organisten und rühmlich bekannten Tonsetzers erwähnen, der am Claviere und des Herrn *Kaumayer's*, Orchester-Director des hiesigen Theaters, der die Violinen dirigierte. Um den Abend auszufüllen, war das Oratorium, eine Kühnheit, die ich nicht entschuldigen kann, noch will, in zwey Theile getheilt, und nach dem Chore der Krieger in D-dur ein Abschnitt gemacht worden. Die zweyte Abtheilung eröffnete dann als Ouverture das Andante in As-dur aus *Beethoven's* C-moll Symphonie, worauf das Recitativ: nicht ungestraft u. s. w. folgte. Ich enthalte mich aller Bemerkungen über das herrliche, vergebens getadelte Werk, was aber den Kräften eines Provinz-Vereines manche Schwierigkeit darbiethet. Indessen ging das Ganze über die Erwartung gut, die Einnahme war reichlich und das Haus überfüllt, da sogar aus den benachbarten Ortschaften und vom Lande viele Kunstfreunde herbey geeilt waren, um diesen Abend durch ihre Gegenwart zu verherrlichen. Die Solo-Parthien waren durch Herrn *Hartleutner* (Christus), Mad. *Mayer*, die Gattin des oben erwähnten Schullehrers (Seraph) und Herrn *Lindner* (Petrus) besetzt. Sie wurden, einige Zufälligkeiten abgerechnet, recht brav gesungen; Schade, dass Herrn *Hartleutner's* Stimme in der Höhe etwas schwach ist, und nicht überall durchzudringen vermochte. Die Chöre, den ersten etwas ausgenommen, wo die Dilettantinnen nicht mit Kraft einzugreifen wagten, gingen gut, sowohl von Seite der Sänger als des Orchester's. Letzteres liess sich bey den schwierigen Stellen im Recitative zuweilen einiges zu Schulden kommen,

war auch in mancher Hinsicht nicht ganz gut gestellt, indem die Blas-Instrumente, als Flöten, Oboen, Clarinetten zu weit rückwärts waren, und daher zu wenig gehört wurden. Indessen both die Production im Ganzen so erfreuliche Resultate, dass wir sehr wünschen, bald wieder mit einer ähnlichen erfreuet zu werden.

E.W.“

AmZöK 20.05.1820, Sp. 326 f.

„Musikalische Berichte aus Linz. Den 14. May 1820.

Als grosser Verehrer Ihrer sehr nützlichen und unparteyisch belehrenden Musik-Zeitung halte ich mich berechtigt, Ihnen auf Veranlassung der in Nro 34 der allgem. musikal. Zeitung mitgetheilten Nachricht über die Aufführung des Oratoriums: *Christus am Oehlberg*, einige nähere Erklärungen zu geben. [...] Ferner wird in obiger Nachricht die Abtheilung dieses Oratoriums falsch angegeben; der erste Theil schloss nicht mit dem Chor Nro 4 in C; als Einleitung zum 2. Theil wurde aus Herrn *van Beethoven's* Symphonie in Es das Mittelstück *Marcia funebre* in C-moll gegeben, worauf das Recitativ Nro. 5, *tempo di Marcia* sehr passend folgte. Es war doch die Wahl dieser Eintheilung richtiger, als wenn ein ganz fremdartiges Stück vor oder darnach wäre gegeben wurde, da das Oratorium für sich allein hier zu kurz gewesen wäre. Der Eindruck ist keineswegs gestöret worden, nur scheint es bey dem Herrn Berichtgeber eine Verwirrung veranlasst zu haben, weil er weder die Tonart der Symphonie, noch den Schluss der ersten Abtheilung, noch den Anfang der zweyten richtig anzugeben wusste. Der Herr Berichtgeber würde besser gethan haben, sich aller Bemerkungen zu enthalten; denn es ist unbillig, Kunstfreunde, die aus besonderer Gefälligkeit, oft auch aus Mangel der Künstler eine Stimme übernehmen, strenge beurtheilen zu wollen; der Tenor war so besetzt, dass er in jetziger Lage kaum hätte besser besetzt werden können; dann ist zu berücksichtigen, dass der Kunstfreund nicht in der Beständigen Übung wie der Künstler sey, und ihn daher auch eher eine Furcht anwandle, welche doch grossen Einfluss auf die Stimme habe.“

AmZöK 27.05.1820, Sp. 341 ff.

„Musikalische Berichte aus Linz. Vom 1. März bis 4. May 1820.

[...] Am 28. März wurde in dem ständischen Schauspielhause das Oratorium: *Christus am Oelberge* mit Musik von Herrn *Ludwig van Beethoven* gegeben. Über die Aufführung dieses Kunstwerkes ist bereits in diesen Blättern gesprochen worden. – Es war hier ein seltener Kunstgenuss, den das Publikum durch besondere Aufmerksamkeit, Beyfall und reichliche Unterstützung vollkommen würdigte. Nur erlangt man sich die grosse Unachtsamkeit des

hierbey führenden Directoriums zu rügen, dass das Fortepiano nicht gestimmt, und daher nicht brauchbar war, wodurch den Solo-Sängern bey Recitativen der sichere Ton-Anschlag äusserst erschwert wurde, welches bey andern Orchestern sonst das Violoncell ersetzt.“

AmZ 21.06.1820, Sp. 434

[Frankfurt/M.] „Auch Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge wurde im ersten und letzten dieser Concerte gegeben, und obgleich für manchen Kunstfreund hiedurch ein doppelter Genuss entstand, so verdient die Wiederholung dennoch Tadel, einmal, weil die Ankündigung lauter neue, grösstentheils unbekannte Meisterwerke verhiess, und dann, weil es unpassend ist, dem Publikum ein und dasselbe Musikstück zweymal hören zu lassen.“

AmZ 01.11.1820, Sp. 741

[Stuttgart] „Die zweyte Hälfte der Winter-Abonnements-Concerte der K. Hofkapelle hatte sich eines zahlreichen Auditoriums zu erfreuen. Auch diessmal war die Auswahl der Musikstücke sehr zu loben. Von Oratorien gab man uns Graun's *Tod Jesu*, Haydn's *Schöpfung* und dessen *sieben Worte des Erlösers* zu allgemeiner Zufriedenheit; und endlich *Christus am Oelberge* von Beethoven, welches aber nach zu wenigen Proben nicht exact genug, und fehlerhaft executirt wurde. Besonders liessen die Chöre noch viel zu wünschen übrig.“

AmZöK 28.04.1821, Sp. 269 f.

„Die Annäherung des heiligen Osterfestes veranlasste in Wien viele *Concerts spirituels*, welche theils durch eine grossartige Besetzung des Orchesters und Singchors einen imposanten Eindruck zurückliessen, theils auch durch vollendete Aufführung im Kleinen den Kenner und Freund der Tonkunst mit recht vieler Freude erfüllten. So gab die von uns rühmlich erwähnte Gesellschaft, welche sich ausschliessend zur Aufführung grosser Orchester- und Sing-Compositionen vereinigte, im Stadthaus-Saale ‚zur Mehlgrube‘ den Tod Jesu von *Graun* - und führte im nächsten Concert *Beethovens* ‚Christus am Öhlberg‘ auf. [...] Die oben erwähnte Gesellschaft gab nun auch Christus am Öhlberg, und zwar gelang diese Aufführung grössten Theils sehr gut. *Beethovens* Genius waltet in diesem Werke mit aller ihm eigenen Originalität und Reichthum. Der grosse fugirte Chor, wo die Juden Christum gefangen nehmen, wirkt mit unwiderstehlicher Macht auf das Gemüth des Zuhörers, und erregt jedes Mahl den höchsten Enthusiasmus der Hörenden.

Die Aufführung dieses Werks ging im Ganzen ziemlich gut von Statten, und erfreute alle wahren Freunde der Tonkunst.“

AmZ 27.06.1821, Sp. 456 f.

„*Concerte*. [...] Die freytäglichen Concerts spirituels im Stadtsaale zur Mehlgrube, unter der Leitung des Hrn. Gebauer, hatten auch den verflossenen Winter über den gedeihlichsten Fortgang. [...] In wiefern sich der nachahmungswürdige Zweck erreicht ward, mag ein Verzeichniss der aufgeführten Tonwerke bezeugen, welche grösstentheils mit Sorgfalt und Präcision vorgetragen wurde, und unter welchen sich nur wenig Mittelmässiges eingeschlichen hatte. [...] Gesangstücke: Oratorien: Graun's *Tod Jesu*; Beethoven's *Christus am Oelberge*.“

AmZ 08.05.1822, Sp. 314

[Dresden] „Er war es auch, der vor einigen Jahren aus reiner Kunstliebe Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge* hören liess, welches er in der Neustädter Kirche aufführte.“

AmZöK 01.01.1823, Sp. 2 ff.

„Über den fühlbaren Mangel an neuen, grossen Oratorien“ von F. A. Kanne³¹⁹
 „[...] Des grossen Beethovens Kraft hat sich gleichfalls in einigen Werken der oben erwähnten Gattung voll hoher Genialität und Gediegenheit verklärt, welche hell und leuchtend die schöne Zukunft verkündeten, die wir von ihm erst noch zu erwarten hatten. Sein *Christus am Ölberg* steht als eine herrliche Blume seiner grossen Phantasie oben an.“

AmZ 26.03.1823, Sp. 209

[Wien] „Am 23sten: Im kaiserlich königlichen grossen Redoutensalle: Das dritte Gesellschafts-Concert. Nebst Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*, hörten wir zum erstemmale eine neue Symphonie von Hrn. Hüge Worzischek [...] Die Aufführung der Cantate gab nur zu viel Blössen; die Solopartieen waren unzuverlässig, die Chöre kraft- und saftlos, die Tempi meist vergriffen und schwankend.“

Atz 26.04.1823, S. 200

„Das rege Streben der Gesellschaft in allen Zweigen der Tonkunst wird besonders ersichtlich durch den kleinen Auszug der größeren Produktionen des Jahres 1822. Wir hörten das Oratorium ‚*Christus am Oehlberge*‘ von Beethoven, Haydens *Sturm in D* [...]“

³¹⁹ Zu Friedrich August Kanne siehe auch: FELLINGER, „Kanne als Kritiker Beethovens“ (1971).

AmZ 30.04.1823, Sp. 285

[Dresden] „In der Kreuzkirche führte Hr. Cantor Agthe zum Charfreytage Beethovens Oratorium: *Christus am Oelberge*, und Mozarts *Requiem*, naach Maasgabe der Mittel, die ihm zu Gebote standen, gut genug auf. Ausser dem ersten Sopran, der wirklich eine schöne, reine, umfangreiche Stimme hatte, waren jedoch die übrigen Solosänger desto unbedeutender; auch die schlechte Aussprache der Worte, wodurch sich das Singinstitut an der Kreuzschule von jeher auszeichnete, hat sich noch nicht gebessert.“

AmZ 08.10.1823, Sp. 667 f.

[Lausanne] „Mittwoch, den 6ten, war die Aufführung der sogenannten geistlichen Musik in der Kirche, die von drey Uhr bis halb sieben Uhr währte. Die innere Anordnung war vortrefflich, alle Instrumente wurden unter dem Gerüste gestimmt, alle Sänger, die Damen in weissen Kleidern, mit weissen Schleyern und Blumen im Haar, die Herren, schwarz gekleidet, traten zusammen ein, dann das Orchester. Das Zeichen zum Anfange wurde mit den Trompeten gegeben. [...] Nun aber kam die Krone dieser Aufführung, so wie überhaupt des ganzen Festes, *Christus am Oehlberge*, von Beethoven; diess Meisterwerk, mit welchem sehr viele der Mitsingenden und Spielenden schon genauer bekannt waren, wurde, im Ganzen genommen, recht gut ausgeführt. Es schien, als würde jeder der Theilnehmenden durch die Herrlichkeit dieser Musik über sich selbst erhoben. Besonders zeichnete sich Mad. de Seigneux durch die Kraft, Sicherheit und edle Einfalt ihres Gesanges aus; man hatte die Person Christi in die eines Erzengels verwandelt und diese Partie unter die Herren Hochreutner aus Morges und Hay aus Genf, getheilt. Den Seraph sang Madame de Seigneux. Wie rührend das Duett: Ah qu'elle grande est la puissance de son amour pour les pauvres humains (Gross sind die Quaal, die Angst, die Schrecken etc.); und nun das ängstliche Chor der Jünger, darauf der furchtbare Eintritt des Chores der Wachen: Voilà l'homme! C'est l'homme (Hier ist er der Verbannte etc.) mit der schaudererregenden Figur der Bassbegleitung, und endlich das wahrhaft himmlische Jubelchor der Engel: Donnez gloire au Dieu Sauveur. (Preiset ihn, ihr Engelchöre etc.) Unbeschreiblich war die Wirkung dieser Musik auf Kenner, wie auf Layen; es war nur Eine Stimme unter den 3000 Personen, welche an diesem Tage die Kirche bis in die obersten Gallerieen füllen mochten: das ist der Triumph dieses Musikfestes!

AmZ 08.10.1823, Sp. 678 f.

[Straßburg] „Am 28sten März, dem Charfreytage, wurde von Hrn. Baumann, Cantor bey der Neuen-Kirche, mit seinem Sing-Institut aufgeführt: *Empfindungen am Grabe Jesu*, von Händel. Die Chöre waren sehr gut einstudirt, auch stark besetzt; das Ganze sprach aber die Zuhö-

rer wenig an. Ferner wurde das Oratorium *Christus am Oelberg*, von Beethoven, gegeben. Zum Beschluss ihrer Leistungen hatte Dem. Hardmeyer die Partie des Seraphs übernommen; ihr seelenvoller Gesang war hier besonders ergreifend, als sie das Recitativ begann: ‚Erzitter Erde,‘ und darauf das Cantabile aus G dur – Preisst des Erlösers Güte: ihr innigstes Gefühl schien sich zu entfalten bey der feyerlichen Stelle des Allegro: ‚O Heil euch, ihr Erlössten, wenn ihr getreu in Liebe, in Glaub’ und Hoffnung seydt,‘ besonders nach dem Wiedereintreten des Chors. Die Partie des Christus wurde von einem Liebhaber, (Tenor) welcher ein angenehmes Organ besitzt, mit Würde vorgetragen. Die Partie des Petrus (Bass) wurde von einem Dilettanten gesungen, dessen kräftige Stimme in dem Terzette, wo er eintritt, von guter Wirkung war. Die sorgfältige Einstudirung der Chöre macht Hrn. B. Ehre.“

WamZ 28.04.1824, S. 152

„[...] Kurz vor der Passion hat man auch Gelegenheit, an heiliger Stätte Pergolese’s ‚Stabat Mater‘ zu hören. – Möchte doch einmal Beethoven’s ‚Christus am Oelberge‘ und Mozart’s hier noch nie gehörte Oster-Kantate: ‚Davide penitente‘, auch Händel’s ‚Messias‘ wieder aufgeführt werden. Die Gewohnheit hat ihre Rechte, aber auch jede Zeit ihre Ansprüche. J.P.S.“

AmZöK 28.04.1824, S. 98

„III. Concert spirituel.

Gegeben im landständischen Saale am 1. April. Sämtliche Compositionen von Beethoven. 1. [...] 4. Terzett und Chöre aus dem Oratorium: Christus am Öhlberge. Die Solostimmen wurden von Fräulein Marie Weiß, den Herren Titze und Rotter vorgetragen. Der stark besetzte Chor der Kriegsknechte machte eine schauerliche Wirkung. Bey der Stelle: ‚Ergreift, und bindet ihn‘, wurde man wirklich ergriffen; nur Schade daß der Jüngerchor viel zu schwach war. Die Stelle: ‚Was soll der Lärm bedeuten‘ ging ganz verloren. Einige kleine Versehen abgerechnet, war man mit der Aufführung sehr zufrieden, und jedermann wünschte, daß dieses herrliche Oratorium ganz gegeben worden wäre.“

WZfKL 26.06.1824, S. 662

„Correspondenz-Nachricht aus München

Aus dem 7. 8. und 9. abonnirten Concerte hebe ich als bemerkenswerth aus: [...] und Beethoven’s geniales Oratorium: Christus am Öhlberge, das des großen Meisters wahrhaft würdig ausgeführt wurde.“

WZfKL 02.09.1824, S. 923

„Musikalischer Bericht. Mailand, im May 1824.

[...] Nachdem Ref. [wird nicht genannt] den Musikstand der italienischen Halbinsel durch längern Aufenthalt in den bedeutendere Städten genau kennen gelernt und die Überzeugung gewonnen hat, daß zur Regeneration des musikalischen Geschmacks durch Verpflanzung ausländischer Kunstwerke beygetragen werden könne, so hat derselbe beym Mangel einheimischer, ein Repertoire von fremden Classikern gebildet, aus welchen dem Bedürfnisse für edlere Musik entgegenzukommen er bereit und beflissen ist. Behufs dessen sind theils mehrere große Werke, namentlich Mehuls Joseph, Naumanns Vater unser, Beethovens Christus am Öhlberge, bereits in Italienische übersetzt, mehrere andere, wie Haydns unsterbliche Oratorien, in den Texten zweckmäßig verbessert, und noch andere Werke französischer und deutscher Classiker zur künftigen Aufführung ausgezeichnet worden.“

[Fortsetzung in nächster Nummer:]

WZfKL 04.09.1824, S. 931 f.

„[...] Eine zweyte merkwürdige Erscheinung war die Aufführung des Oratoriums: Crist sull' Oliveto von Beethoven, welches im Hause des Hrn. Oberst Caselle am Charfreytags=Abende unter dem lautesten Beyfall gegeben wurde. Zwanzig Sängler, worunter manche Zierden dieser Hauptstadt, mit Clavier= und Violoncell=Begleitung, hatten sich so in den Geist dieser schönen Composition eingesungen, daß es eine Freude war, die Chöre so ganz im Sinne des Autors mit Präcision und echtem Ausdruck vortragen zu hören. Der Ruf dieses Werkes hatt sich schon während der Proben so verbreitet, daß sich von allen Seiten Dilettanten herbeydrängten, um an der Aufführung Theil nehmen zukönnen. Die charaktervolle tragische Symphonie erweckte gleich anfänglich die Aufmerksamkeit des zahlreich herbeygeströmten Publicums, das in wiederholte aufrichtige Beyfallsbezeugungen ausbrach. Die erste Arie des Christus: L'alma mia già scuoter sento widerlegte das Vorurtheil derjenigen, welche hierlandes Anstand nahmen, Beethovens Gesang Gerechtigkeit widerfahren zu lassen; wir meinen darunter dei Professori di Canto. Wie schön sprechen sich hier die Worte: Padre, il Figlio umil t'invoca im Gesange aus! Welch Gefühl des Schmerzens und der stärkenden Zuversicht auf die Allmacht des Vaters! Der Jubel, welchen die Arie des Seraphino: Su celebrate mortali a gara il Redentor mit der Chor=Begleitung: Felice siete redenti spirti ausdrückte, verbreitete sich offenbar über das Auditorium, welches hingerissen über die göttlichen Laute so vieler meisterhaften Stellen, namentlich der in künstlerischer Hinsicht merkwürdigen: Ma guai per l'empio di Dio lo sdegno lo dannerà, mit Enthusiasmus Beyfall zurief. Das Duett voll überirdischen Gefühles: Oh padre in me tu spegni il giusto tuo furor, erfüllte alle mit Andacht; das eigene Helldunkel, welches über die inhaltsschweren Aussprüche des vom

Seraph begleiteten Gottmenschen waltet, schien Sphärenklang aus besserer Welt. Der Chor der Krieger: *L'iniqno andava al morte* überraschte durch seine charakteristische Einfachheit und consequente Haltung. Er wurde von den begeisterten Dilettanten vortrefflich gesungen und besonders die Stelle: *Sfuggier, sfuggir no non potrà* brachte durch den verstärkten Ausdruck einen ganz eigenen Eindruck hervor. Noch imponirender wirkte der später folgende Chor: *Mirate! l'Empio è qui di Giuda esser vuol Rè*; der erschütternde Effect bey der Stelle, wo die Krieger während des Jammerns der Jünger: *Pietà di moi*, immer verstärkt rufen: *prendetelo, legatelo*, übertraf jedoch alles Vorhergehende; das Publicum schien auf eine seltene Weise ergriffen. Das Terzett, obwohl im Einzelnen von Gehalt, schein als Ganzes das schwächste Stück des Oratoriums; dasselbe hat vorzüglich bey Vereinigung der drey Stimmen im letzten Tempo einen Anstrich von zu weltlicher Farbe, die durch die vielen Noten des Basses noch greller wird. Der einfallende Chor: *Sù, sù, prendete il traditore*, stellte das verlorne Gleichgewicht wieder her. Welche Erhabenheit liegt in dem von dem Geschrey der Krieger und dem Wehklagen der Jünger unterbrochenen göttlichen Gesange: *Brevi sono i miei tormenti*. Das ist wahre Größe, wahre Würde! Einfalt für's Denken, Fülle für's Empfinden. Angemessen reiht sich die schöne Schlußfuge: *Voi nel ciel elette sfere fate il giubilo eccheggiar an das Ganze und erfüllt mit Jubel*. Man gestand, keines ähnlichen Eindruckes sich bewußt geworden zu seyn, und alle wollten das ganze Werk noch an demselben Abende reproducirt wissen. Es konnten jedoch nur die Chöre, die ganz eigentlich der Glanzpunct des Werkes sind, wiederholt werden.

Zum Schlusse die Nachricht, daß dieses Oratorium nächstens bey *Ricordi* im Italienischen erscheinen wird.“

WZfKL 12.10.1824, S. 1071

„Correspondenz=Nachricht. Copenhagen, im April und May 1824.

[...] Am Gründonnerstage wurde in einer der Hauptkirchen Abends bey Beleuchtung ein Concert spirituel gegeben; gegen Bezahlung erhielt man eine Eintrittskarte, wovon die Einnahme einem wohlthätigen Zwecke bestimmt war. Das erste, was wir zu hören bekamen, war eine große Messe von Cherubini. Wer gewohnt ist, in katholischen Ländern eine Messe zu hören, wo der Priester am Altare mit dem Chore in Einklang zusammenstimmt, dem wird es leicht begreiflich seyn, daß eine Messe, so bloß vom Orchester herabgesungen, nie einen großen, auf das Herz mächtig wirkenden Eindruck hervorzubringen im Stande ist. Eben so ging es mit dem zweyten Theile des Concerts, nämlich mit Beethovens *Jesus am Ölberge*. Der Part des Seraphims wurde von einer Sängerin gesungen, die besonders in der Höhe in

ein unangenehmes Kreischen ausbricht, wodurch die ganze Illusion gestört wurde. Meisterhaft spielte das Orchester.“

AmZ 14.10.1824, Sp. 683

[Riga] „Auch am Charfreytage unterstützten Dilettanten sehr kräftig eine Aufführung von Beethoven's *Christus am Oelberg* zum Besten der Musiker-Witwen-Kasse.“

Cäcilia 1825, S. 124

„F. S. Kanders Thätigkeit zur Verbreitung teutscher Musik in Italien.

Auf die, zur Ehre teutscher Kunst, dermal immer höher und höher steigende Verehrung der italiänischen Nation für teutsche Musik übt vorzüglich auch unser, als *aggiunto alla presidenza deli' istituto filarmonico veneto*, in Venedig eingebürgerter Landsmann Franz Salomon Kandler, *membro di diverse academie letterarie e filarmoniche d'Italia e germania*, entschiedenen und wohlthätigen Einfluss, und zwar hauptsächlich durch Uebertragung teutscher Vocalcompositionen in die italiänische Sprache. Es ist vielleicht nicht uninteressant, zu erfahren, welche Werke dieser Kenner des italiänischen Kunstsinnes und Geschmackes zunächst für geeignet gehalten hat, bei jenen südländischen Naturen Eingang zu finden. Es war zuerst das *Pater noster* von Naumann, dann eine Passion von Jos. Weigl, und zuletzt Beethovens *Christus am Oelberg*, unterm Titel: *Cristo sull' oliveto, oratorio posto in musica da Luigi van Beethoven, prima versione italiana, da Francesco Sal. Kandler*, bei Ricordi in Mayland erschienen, woselbst er nächstens auch Rombergs *Glocke* in italiänischer Bearbeitung erscheinen lassen wird.“

AmZ 29.06.1825, Sp. 444 ff.

[Aachen] „Die zur Aufführung gewählten Musikstücke waren [...] für den zweyten Tag: 1) Neueste Symphonie mit Chören von Beethoven; 2) *Davidde penitente* von Mozart; 3) Overture *der Zauberflöte*, und 4) *Christus am Oelberg* von Beethoven. Die Musikdirection hatte, auf Ersuchen der Vorstehe, Hr. Ferd. Ries übernommen, der, seit einem Jahre von London zurückgekehrt, seinen Aufenthalt in Godesberg bey Bonn genommen hat. [...] Beethovens Oratorium fand, wie billig, lebhaften Beyfall, besonders die beyden ersten Männerchöre und der Schlusschor mit seiner prachtvollen majestätischen Einleitung.

Alle Solopartieen wurden sehr gut, und zum Theil mit ausgezeichnete Virtuosität vorgetragen. Ausser dem rühmlichst bekannten Bassisten vom Düsseldorfer Theater, Hrn. Pillwitz, waren es lauter Dilettanten, deren Gefälligkeit gerechte Anerkennung verdient. Namentlich muss hier die Güte mehrer Damen gerühmt werden, welche, da eine der beyden Sängerin-

nen, welche die Solopartien übernommen hatten, am Tage vor der Aufführung eine totale von den Beschwerden der Reise veranlasste Heiserkeit befiel, sich bereit finden liessen für die Erkrankten einzutreten, und diese an sich nicht leichte Aufgabe zur vollen Zufriedenheit des Publikums lösten. In der Partie des Petrus hörten wir eine volle, runde und höchst angenehme Bassstimme, die wohl etwas mehr Beschäftigung verdient hätte. Wenn wir dem einen der beyden Tenoristen, die beyde mit ganz vorzüglichen Stimmen begabt sind, etwas weniger Leidenschaft im Vortrage und namentlich das mehrentheils nur französische Sängern eigene Zittern oder Beben der Stimme weg wünschen, so möge diess nicht als ein directer Tadel sondern als ein Beweis gelten, dass wir sonst nichts Wesentliches an ihm zu tadeln wüssten. Dagegen würde der andere mit seiner so seltenen Höhe (er sang das eingestrichene b mit der Brust) unstreitig noch gewinnen können, wenn er seinem, sonst sehr gefälligen Gesange, etwas mehr Kraft und Energie anzueignen strebte, was ihm bey seinem Talente gewiss gelingen würde.“

Cäcilia 1826, S. 64 ff.

„Für den zweiten Tag des Festes, 23. May, war zur Aufführung bestimmt:

- 1.) Symphonie von Beethoven mit Chören aus Schiller's Hymne an die Freude.
- 2.) Nr. 1.2.5.6.9. aus *Davidde penitente*, Cantate von Mozart.
- 3.) Ouverture aus seiner Zauberflöte.
- 4.) Christus am Ölberge, Oratorium von Beethoven.

[...] Wem ist dieses herrliche Werk unseres Beethoven, unter seinen Gesang-Compositionen in einzelnen Theilen gewiss das vollendetste, nicht bekannt? Wen ergriff nicht diese gewaltige Schilderung des Gegensatzes in der Vergeltung des Guten und Bösen? – Den Christus sang Hr. Kreitz aus Aachen. Sein klangreiches, mehr weiches als kräftiges Organ schmiegte sich diesen Tönen gerne an, und die schwierige Partie wurde von ihm, vorzüglich in den Ensemble-Stücken, recht brav ausgeführt. Fr. Reintjes gab den Seraph, vorzüglich in den zarten Stellen, herrlich und vollendet. Dieses Heil, welches den Erlössten aus diesem Munde verkündet wurde, brachte selige Ruhe in die Gemüther, welche das drohende „Verdammung“ des gewaltigen Chores tief erschüttert hatte. Die schöne, in ihrem ganzen Umfange so gleich runde, höchst reine Stimme des Seraph, errang sich den Preis, durch die siegende Wirkung ihres Schwebens über dem vollendet begleitenden Chore. Man fühlte, dass nur diesem Seraph es gegeben sey, Heil und Segen zu bringen, und vergass gerne, dass Jehova's Worte mit Donnerton zu verkünden waren, um in dem folgenden Duette die Grösse der Liebe des sich opfernden Erlösers inniger zu fühlen. Die Männerchöre wurden ganz ausgezeichnet gegeben. Im folgenden Terzette sang Hr. Köpke aus Berlin den Petrus sehr gut. Die jetzt fol-

genden Chöre führten uns würdig zum Ende. Mit dem „Welten singen“ sprachen Alle Lob, Dank und Freude über das vollendete und so schön gelungene Fest aus.“

AmZ 16.08.1826, Sp. 542 f.

[Frankfurt/M.] „In dem hundertsten Concerte der Düring'schen Anstalt wurde namentlich Beethovens Oratorium, *Christus am Oelberge*, unter persönlicher Leitung des Vorstehers mit der grössten Präcision und genauen Beachtung aller Einzelheiten gegeben. Hr. Düring bewährte bey dieser Gelegenheit ein vorzügliches Directionstalent, das nicht allein strebt, die äussere Tonform wiederzugeben, sondern den Geist des Tonsetzers auffassend durchdringt und in sinniger Ausführung verlebendigt. Jedermann verliess zufrieden und mit vermehrter Hochachtung gegen den Veranstalter den Concertsaal.“

AmZ 23.05.1827, Sp. 345 ff.

„*Etwas über Ludwig van Beethoven*

[...] Wie reich B.'s Musik an eigenthümlichen, unerschöpflichen, sich nie wiederholenden Schönheiten wirklich ist, kann man fast in allen seinen Werken entdecken. Wir dürfen nur an einige Stücke seiner Passion, *Christus am Oelberge*, in seiner Oper *Fidelio*, in seinen Messen, in Gellerts Liedern, *Adelaide*, Herz, mein Herz etc. an seine Pastoralsymphonie, an seine Musik zu *Egmont*, an seine ersten Klaviertrios, an seine ersten Quartetten, an sein Septett etc. erinnern.“

BAMZ 01.08.1827, S. 251

„4. Berichte. Wien, im Mai. (Schluss.)

Die kunstsinnigen Mitglieder der Konzerts spirituels veranstalteten im grossen landständischen Saale eine musikalisch-deklamatorische Akademie, und bestimmten derselben reines Erträgniss als ersten Beitrag zur Errichtung eines Grabmals für Ludwig van Beethoven, von welchem nachfolgende Werke zur Aufführung gewählt waren: 1. Die fünfte Symphonie in C-moll. 2. Beethoven: ein herzliches Gedicht von I. G. Seidl, seelenvoll vorgetragen, von dem k. k. Hof-Schauspieler Anschütz: 3. Violin-Konzert in D-dur, gespielt von Herrn Professor Böhm. 4. *Adelaide*; gesungen von Herrn Rietze. 5. Pianoforte-Konzert in C-moll, gespielt von Herrn Karl Maria von Bocklet. 6. Chor aus dem Oratorium *Christus am Oelberge*. – Wer hätte nicht denken sollen, der Andrang müsse bei einem solchen, in der Nationallehre bedingten, und durch sie geheiligten Unternehmen beispiellos, der Erlös bei so geringer Entrée-Gebühren überreicht sein? Und dennoch war nicht dem also! Nur eine leicht zählbare Eliten-Schaar wohnte diesem den Manen des Unvergesslichen höchstwürdig dargebrachten

Todtenopfer bei; auf deren thätige Unterstützung vorzüglich gerechnet wurde, die blieben hübsch ferne. Darin lag eben der error in calculo.“

Cäcilia 1828, S. 217 ff.

„Recensionen.

[über op. 123, 125, 131 – diese folgen später erst einige Seiten Allgemeines über Beethoven, S. 219:] Als er den Fidelio, das Oratorium: Christus am Oelberge, die Symphonien in *Es*, *c*-moll und *F*, die Pianoforte-Concerte in *c*-moll und *G*-dur, das Violin-Concert in *D* componirte, wohnten wir beyde in einem und demselben Hause, besuchten fast tagtäglich, da wir eine Garçon-Wirthschaft trieben, selbender das nehmliche Speisehaus, und verplauderten zusammen manch unvergessliches Stündchen in collegialischer Traulichkeit; [...] Von den oben angeführten, in der gesammten Musikwelt als Meisterwerke anerkannten Schöpfungen liess er mich jedes vollendete Tonstück alsogleich am Piano hören, und verlangte mir, ohne mir lange Zeit zum Besinnen zu gönnen, auch unverzüglich mein Urtheil darüber ab; solches durfte ich freymüthig, unumwunden geben, ohne befürchten zu müssen, einen, ihm wildfremden, gar nicht innewohnenden After-Künstlerstolz damit zu verletzen. Die Symphonien und Concerte, welche er bey seinen Beneficen im Theater an der Wien zum erstenmale producirte, das Oratorium, und die Oper studierte ich selbst, nach seiner Angabe, mit dem Sänger-Personale ein, hielt alle Orchester-Proben, und leitete persönlich die Vorstellungen; [...] Wien im August 1828, Seyfried“

WZfKL 04.03.1828, S. 224

„Concerts spirituels.

Es wird den Freunden der Tonkunst eine angenehme Nachricht seyn, daß man in den bekannten Concerts spirituels auch in diesem Jahre fortfahren werde, gediegene Meisterwerke der Musik zur Aufführung zu bringen; diese Concerte werden im gegenwärtigen Jahre im Saale der n. ö. Herren Landstände am 6., 13. und 20. März von 4 bis 6 Uhr des Nachmittags Statt finden. Mehrere classische Werke der Tonkunst, theils hier noch nie gehört, theils nur bey dieser Gelegenheit producirt, werden zur Aufführung kommen, als: „Das große Te Deum des verewigten Abbé Vogler, Haydns Sieben Worte, Beethovens Christus am Öhlberge u.s.w.“

Der Genuß, den diese trefflichen Werke dem geläuterten Kunststinn gewähren, ist so ausgezeichnete Art, daß nicht zu bezweifeln steht, daß diese Aufführungen auch im heurigen Jahre jene Theilnahme finden werden, deren sie sich stets erfreuten.“

AmZ 09.04.1828, Sp. 247

[Leipzig] „Am Palmen-Sonntage wurde zum Besten der hiesigen Armen die überaus herrliche Symphonie Mozart's aus G moll und *Christus am Oelberge* von Beethoven, ein doch fast zu dramatisch gehaltenes Oratorium, das richtiger Cantate heissen sollte, Beydes sehr gut, aufgeführt. Schade, dass Symphonie und Oratorium zerstückelt und von jedem in beyden Abtheilungen die Hälfte gegeben wurde“

AmZ 30.04.1828, Sp. 297 f.

„Am 20ten [März], im landständischen Saale: Drittes Concert spirituel, ein hellstrahlendes Doppelgestirn des unsterblichen Beethoven, Symphonie No. 4, in B dur, und das Oratorium: *Christus am Oelberge*, zum Weihopfer darbringend.“

AmZ 25.06.1828, Sp. 425

[Halberstadt] „Die Wahl des zweyten Oratoriums konnte für den kirchlichen Zweck noch dazu nicht unglücklicher seyn: es war Beethovens *Christus am Oelberge*, dessen opernmässige Soli gegen die tiefgefühlten, einfachen Melodien der *letzten Dinge* [von Spohr - im Konzert davor] grell abstachen. Nicht minder fühlbar war der Unterschied der Texte; dieser mit tiefer Einsicht aus den Kraftstellen der heiligen Schrift gewählt, jener freylich durch die geniale Musik geadelt, aber auch nicht einen neuen Gedanken enthaltend, und in den metrischen Theilen unerträglich platt. – Die Aufführung war im Ganzen gut zu nennen. Tenor und Bass waren wie oben [Tenor Herrn Diedicke, herz. Dessauischer Kammersänger und Bass Herr Arendt, Dilettant aus Hildesheim], der Sopran durch Dem. Rose aus Quedlinburg besetzt, eine jugendliche Sängerin, welche einen klangreichen Ton der Stimme, und eine bedeutende, leicht ansprechende Höhe besitzt, aber der Ausbildung noch bedarf.“

BAMZ 02.07.1828, S. 215 f.

„4. Berichte. Wien, im April. [...] In den Winter-Konzerten der Gesellschaft des Musikvereins wurde vorgetragen: [...] ein neues Halleluja von Seyfried, und der Schlusschor aus Beethovens Oratorium: ‚Christus am Oelberg‘ – Nr. 14

Die diesjährigen Concerts-Spirituels waren nur auf drei beschränkt; vielleicht dem Sprüchlein: ‚omne trinum perfectum‘ zu Liebe, was sich auch allerdings rücksichtlich des Gegebenen bewährt empfand. Es war ein Trifolium von Symphonien: von Mozart, in G-moll, D-dur und von Beethoven in B, dessen letzte Charakteristische Ouvertüre, (noch Manuscript) und jene von Méhul, aus ‚Ariodante‘, Haydn's: ‚Sieben Worte der [sic] Erlösers am Kreuz‘,

„Stabat mater“, von Stunz; „Te deum laudamus“, von Vogler und Beethovens „Christus am Oelberge.“ – Nr. 15“

BAMZ 16.07.1828, S. 232 ff.

„4. Berichte.

Drittes Musikfest an der Elbe, gefeiert in Halberstadt [3.–5. Juni] [...] die Einübung des Spohrschen Werkes [Die letzten Dinge] begann. Man fand jedoch bald, das es nicht den nöthigen Zeitraum der Musikfeier eines Tages ausfüllen werde. Die grosse Vokalmesse Spohrs (ohne alle Begleitung der Instrumente) damit zu verbinden, wie es der Wunsch war, erschien unmöglich, weil die Zeit zur Einübung dieses herrlichen, aber schwierigen Werkes nicht hinreichte, und so ward Beethovens Oratorium, Christus am Oelberge, als ein kürzeres, und den Sängern schon einigermaßen bekanntes, um so mehrgewählt, als Spohr selbst, darüber befragt, sich erklärte, dass, wenn man ausser seinem Werke mit Berücksichtigung der Zeit und des Publikums noch ein andres aufzuführen wünsche, er gerade jenes für das passendste halte. [...] und es erreichte an dem Tage der Aufführung [...] das Personal der Sänger und Sängerinnen die Stärke von mehr als 200 Mitgliedern. Das Instrumentalorchester [...] erreichte eine Stärke von mehr als 100 Personen [...] Die Solo-Gesangspartien wurden ausgeführt, der Sopran in Spohrs Oratorium und Schneiders Psalm von Mad. Cuny aus Magdeburg und in Beethovens Oratorium von Fräulein Rose aus Quedlinburg, der Alt von Fräulein Teschner aus Magdeburg, der Tenor von dem Herrn Kammer Sänger Dedicke aus Dessau, und der Bass durch den Herrn Ahrendt aus Hildesheim. [...] Nach kurzer Unterbrechung folgte ihm das Beethovensche Oratorium Christus am Oelberge unter Leitung des Kapellmeisters Schneider. Dieses treffliche Werk ist jedem Kenner der Musik zu bekannt, als dass es erforderlich wäre, auf die zahlreichen einzelnen Schönheiten desselben noch besonders aufmerksam zu machen. Unten komme ich nochmals auf dasselbe zurück.“ [Fortsetzung des Artikels in der nächsten Nummer]

BAMZ 23.07.1828, S. 238 ff.

„Nun zu meinen ganz eigenen Bemerkungen, die indessen nicht die hiesige Ausführung, sondern die aufgeführten geistlichen Musikstücke, aus allgemeinem Gesichtspunkten betrachtet, berühren sollen. Die beiden Oratorien Christus am Oelberg und die letzten Dinge, haben, indem wir sie unmittelbar aufeinander hörten, den Stoff zu vielem Disputiren, sowohl über den innern Werth eines jeden an sich, als über die relative Vorzüglichkeit des einen vor dem andern gegeben. Ich will versuchen, auch meine Ansicht darüber zu entwickeln, wenn es auch nur die eines Layen in der Kunst ist. Was zuvörderst den Streit betrifft, welches der beiden Oratorien das vorzüglichere sei, so begegnete mir während des Festes ein Zufall, den

ich als dahin gehörig erzählen will. [...] so ist es auch mit den beiden Oratorien der Fall. Zwar haben beide einen Namen; beide sind aber zwei gänzlich verschiedene, aus zwei ganz verschiedenen Grundbegriffen hervorgegangene, poetisch-musikalische Werke; das Beethovensche ist ein katholisches, das Spohrsche ein evangelisches Oratorium.

Die christliche Religion ist eine Sache der Ahnung, des Glaubens erhabner, übersinnlicher überirdischer Verkündigungen der heiligen Schrift, die in unsrer Brust, in unserm Gemüthe den reflektirenden Wiederhall suchen und finden sollen. [...] Während also der Evangelismus selbst den irdischen Teil der Ueberlieferungen der heiligen Schrift, den historischen, zum Uebersinnlichen, zur Gemüthsreligion zu erheben strebt, so zieht dagegen der Katholicismus sogar den rein übersinnlichen Theil zur Erde, zur sinnlichen Anschauung und Einwirkung hinab. [...] und so sind noch immer bis jetzt die Oratorien katholischer Dichter und Komponisten ihrem innern Wesen nach, beschaffen, sie sind musikalische Dramen.

In neuerer Zeit begannen protestantische Dichter Oratorien zu dichten, denen sie zwar den dramatischen Schmuck als unangemessen entrissen, aber den historischen bestehen liessen, wie z. B. Ramlers Tod Jesu. Während dessen fasste nun aber zuerst Händel eine andre ächt evangelische Idee zu einem Oratorium auf. Er stellte eine Reihe reiner, theils direkt, theils sich symbolisch ausprechender Verkündigungen der Bibel, auf den Messias als Brennpunkt des Ganzen sich beziehend, zusammen, mit Vermeidung alles persönlichen, alles formell poetischen, historischen und dramatischen Apparats; und gesellte ihnen die Musik bei [...] erwägend, dass die wahre Musik selbst eine höhere, das niedere Reich der Sinnlichkeit verschmähende, das ewige Uebersinnliche, das Gemüth ahnen lassende Verkündigung sei, als Gefährtin, als Gehülfin, damit diese Verkündigungen desto sicherer und voller jenen reflektirenden Wiederhall, dessen ich oben gedachte, in unserm Gemüthe finden, hervorrufen sollten.

Zufolge dieser Entwicklung erscheint Beethovens ‚Christus am Oelberge‘ als ein ächt katholisches Oratorium, als (wie Rousseau sagt) *une espece de drame, divisé en scenes a l'imitation des pieces de theatre qui roule sur des sujets sacrés et qu'on a mis en musique*, Spohrs und Rochlitz ‚letzte Dinge‘ aber, als ein ächt evangelisches Oratorium im Händelschen Sinne, das zweite in dieser Art nach Händels Messias. [...] Alles lebt in Beethovens Musik in dramatisch sinnlicher Anschauung, ergreift darin; wir fühlen die Angst Christi am Oelberge, in dem ersten Recitativ und Arie, von Christus gesungen, mit; wir glauben die rauhen und dennoch etwas bangen Krieger, die ihn fangen sollen, und die ängstlichen Jünger in dem höchst dramatischen Chro: ‚Wir haben ihn gesehen‘ und dessen Fortsetzung ‚Hier ist er‘ zu hören und zu sehen; die theilnehmende Stimme des Engels spricht zu uns; Petrus Schwerdt, gegen Malchus gezogen, blitzt vor uns auf bei den Worten, ‚Nicht ungestraft‘ und

„In meinen Adern wühlen“ die Skizze dieses Terzetts endlich, „O Menschenkinder“ ist ein Skolion mit einer in diesem Bezug sehr angemessenen interessanten Melodie.

Alle diese Tonstücke aber malen, wie gesagt, dramatisch irdische sinnliche Zustände nur, es klingt uns darin nichts Höheres an, und dies würde auch dem Wesen eines solchen Drama entgegen laufen, das nur auf sinnliche Anschauung und Eindrücke gerichtet ist, das Christus und den Engel eben so menschlich personifiziert, wie die Menschen Petrus, die Krieger und Jünger, das uns nur die körperlich geistige Angst des Menschen Christus, aber nicht den Kampf des Gottmenschen u.s.w. darstellen soll und kann. Nur in der Musik zu den beiden Engelchören, „O Heil euch ihr Erlösten“ und „Welten singen Dank und Ehre“ erhebt sich auch Beethoven – weil sie aus dem Dramatischen gewissermassen herausgehen und in das Gebiet des evangelischen Oratoriums hinüberstreifen, zur Verkündigung werden – über die Erde, und besonders ist das letzte, in den Tönen seiner Fugustellen eines der erhabensten, feurigsten und majestätischsten Loblieder der Gottheit, die je eines Menschen Gemüth entströmt sind; es beweiset was Beethoven auch in dem Reiche des evangelischen Oratoriums geleistet haben würde, [... es folgt Besprechung von Spohrs Oratorium].

Beide Oratorien lassen sich als individuelle nicht mit einander vergleichen, weil sie auf verschiedenen Basen beruhen; beide sind ihrem Zweck und ihrem Grundbegriffe gemäss von ihren grossen Meistern komponirt, und voll diesem angemessener Schönheiten; wenn mir, dem Evangelischen, aber der Grundbegriff des evangelischen Oratorii höher und erhabener erscheint, als der des katholischen, beide Arten wieder auf einen allgemeineren Grundbegriff, den christlich-religiösen Glauben überhaupt, basirt: so steht mir in diesem Bezuge auch das Individuum der erstern Art (wie diese selbst) das Spohrsche Oratorium weit höher, als das der zweiten Art, das Beethovensche Oratorium. [...] Halberstadt, 13. Juli 1828

A. Kretschmer“

Eutonia 1829, S. 98

„Nachrichten. 1. Der Musikverein in Leobschütz (in Schlesien.)

[...] So sind durch Zusammenwirken der Musikfreunde, [...], ohne fremde Kunsthülfe, die berühmtesten Werke deutscher und italienischer Tonkünstler [...] und am 3. Mai d. J.

[=1827] Beethoven's erhabenes Oratorium „Christus am Oelberge“, sowie dessen Sinfonia eroica – mit der möglichsten Annäherung an den Geist des Tondichter – aufgeführt worden.“

Eutonia 1829, S. 186 ff.

„3. Das 3te Musikfest an der Elbe, gefeiert zu Halberstadt am 3., 4. und 5. Juni 1828.

[...] Der 3. und 4. Juni wurden durch die öffentlichen Blätter als die bestimmten Festtage bekannt gemacht, in dem am ersten Tage Spohr's neuestes Oratorium: Die letzten Dinge. [...] so wählte man denn endlich Beethoven's Christus am Oelberge, ein Werk, das durch seine Kürze und sonst noch am geeignetsten zu sein schien, dem Spohrschen Oratorium vor- oder nachzustehen.

Der Kapellmeister Spohr, welcher hierbei natürlich am meisten zufrieden gewesen sein! (Eine mißliche Sache blieb es aber immer, 2 solche, des Textesinhalt nach schon so verwandte, Oratorien zu wählen! [...] Zum Ort der Aufführung war die St. Andreaskirche gewählt worden, [...] Der Sängerchor war über 200 Personen stark und das Orchester bestand aus ungefähr 100 Personen, worunter 36 Violinen, 12 Violen, 10 Cello's und 8 Contrabässe; die Blase-Instrumente, außer den Posaunen, waren doppelt besetzt. [...] Die noch zu Kunstleistungen reichlich vorhandenen Zeit des ertsen Festtages ward, wie schon berichtet ist, Beethovens ‚Christus am Oelberge‘ unter Fr. Schneiders Leitung gewidmet. Die Tenor- und Baßsoli waren, wie oben [Tenor: herzogl. Kammersänger Diedecke aus Dessau; Bass: Hr. Arendt aus Hildesheim], besetzt: der Sopran aber wurde von Fräulein Rose aus Quedlinburg, der Tochter eines daselbst rühmlich bekannten Musikdirektor Rose, gesungen. Die Stimme dieser angenehmen Sängerin berechtigt zu schönen Hoffnungen. Mag sie bei ferner Ausbildung ihres Talents immer mehr erkennen, welche Forderungen die Kunst des Vortrags aufstellt!

Auch hier thaten Orchester und Chor ihr Möglichstes zur Ausführung eines Werkes, welches des Guten viel enthält, das aber doch wahrscheinlich mehr wegen seiner opernartigen Soli, sowie wegen seines größtentheils verfehlten Textes hinter Spohr's Werke bedeutend zurückblieb. Auch schienen 2 solche Werke unmittelbar hintereinander offenbar zu viel zu sein, sowohl für die Darstellenden als auch für die Zuhörenden.“

Eutonia 1829, S. 294 ff.

„4) Der Musik-Verein im Rhein-Baiern.

[...] Zur dritten Jahres-Feier, am 14ten Juni d. J. [...] in Zweibrücken statt, wo die Ouverture aus Webers Oberon, ‚Christus am Oelberge‘ von Beethoven und zwei Jahreszeiten von Haydn aufgeführt werden sollen.“

Eutonia 1830, S. 178 ff.

„11. Musikverein in Rheinbaiern

Das Rheinbaierische Musikfest ist 1829 in Zweibrücken gefeiert worden, und zwar zu derselben Zeit, als Ihre Königl. Majestäten von Baiern das Land besuchten. Obgleich Mancher von der Probe dadurch abgehalten wurde, so gelang die Ausführung doch über alle Erwartung. Das Fest begann, nach dem Wunsche des Königs, mit ‚Christus am Oelberge von Beethoven‘, welches Tonstück nach meiner Ansicht, übrigens der Opernmusik näher steht, als dem Kirchenstyl; und daher, trotz der meisterhaft durchgeführten, wie eine Symphonie machtvoll strömenden Instrumentation, die rechte Wirkung schwerlich irgendwo hervorbringen kann. Unglücklicher Weise war überdies der Tenor so heiser, daß er als ein Opfer von ihm angesehen werden muß, wenn er der Nothwendigkeit nachgab und zu singen sich bemühte wie denn Herr Weinhold nie seinen liebenswürdigen Charakter verleugnet. Nach Beendigung des Christus entfernten sich die höchsten Herrschaften, wie angesagt war, zuvor noch begrüßt durch einen Chorgesang, nach der berühmten Melodie Haydn's: ‚Heil! unserm König Heil!‘“

Cäcilia 1830, S. 307

„Den Schluss machte Beethovens *Christus am Oelberge*. – Abgesehen von dem allzukühnen Gedanken, welcher diesem Werke zu Grunde liegt, das auszusprechen, was vermöge seiner Natur weiges Geheimniss ist und bleibt, des Erlösers tiefstes Seelenleiden, haben wir auch mit der fast opernhafte Behandlung, namentlich der zweiten Hälfte dieser Composition, uns nie recht zu verständigen vermocht. Wie viel Zartes, Schönes, Liebevolltes dagegen sowohl der Rolle des *Christus* als des *Seraph* vom Meister zugetheilt sey, trat auch diesmal, bei sehr trefflicher Ausführung beider durch vorzügliche Talente, herrlich ans Licht. Auch die Instrumente thaten das Mögliche. In das Einzelne dieser Leistungen einzugehen, erlaubt nicht der Raum.“

WZfKL 20.05.1830, S. 491

„Correspondenz-Nachricht aus Dresden

Am Palmsonntag fand, wie gewöhnlich, die Aufführung der großen geistlichen Musik im Saale des königl. großen Opernhauses statt, zum Besten des Unterstützungsfonds für die Witwen und Wasien der Mitglieder der Capelle. Man hatte dießmal Beethoven's Oratorium: ‚Christus am Öhlberge,‘ mit italienischem Text, Mozart's Sinfonie aus C-dur und Nau-mann's Vater Unser mit deutschem Text gewählt; die seelenvolle Klarheit und erschütternde

Tiefe des ersten dieser Werke, [...] das ächt Classische aller, wirkte hinreißend auf dei überaus zahlreiche Versammlung. Die Ausführung war herrlich“

Iris 11.06.1830

„Düsseldorf. An den beiden Pfingsttagen wurde hier das 13te rheinische Musikfest gefeiert. Ferd. Ries dirigierte. Eine ungeheure Anzahl von Fremden war herbeigeströmt. Man führte am 1. Tage eine neue Ouvertüre von Ries zur Braut von Messina auf, hiernächst den Judas Maccabäus. Am zweiten Tage die Symphonie in c moll von Beethoven und dessen Oratorium: Christus am Oelberge. Außerdem noch mehrere andere Stücke. Das Orchester war 164, der Chor 282 Person stark. Dem berühmten Dirigenten brachte man am zweiten Tage einen Fackelzug.“

AmZ 21.07.1830, Sp. 479 f.

[Rotterdam] „Man hatte zur Ausführung vier Stücke ausgewählt, die von der Umsicht der Direction Beweiss geben. Es waren Beethovens fünfte Symphonie, sein Oratorium, Christus am Oelberge, Fesca's 103ter Psalm und Webers Ouverture zur Euryanthe. [...] Beethovens Christus beschloss das Fest. Ueber die Ausführung der Chöre gilt auch hier dasselbe, was wir bereits bey Fesca's Psalm erwählten. Die Sopransolos wurden durch Mad. Kufferath, Gemahlin des Musikdirectors von Utrecht gesungen. Mad. K. besitzt eine herrliche, metallvolle Stimme und die Fähigkeit zu Rouladen, ohne diese letzteren zu viel anzubringen, was in einem Oratorium am unrichten Platze seyn würde. Doch zeigte die Sängerin in der grossen Arie des Seraph, dass der Bravourgesang ihr keinesweges fremd sey, was um so mehr Achtung gegen sie einflössen muss, da man anders nur allzu oft findet, dass eine Sängerin ihre Kehlenfertigkeit auf Kosten des Singstücks selbst glänzen lässt. Die Partieen des Christus und Petrus waren durch Dilettanten besetzt, die ihrer Sache wohl mächtig waren, deren zu schwache Stimmen jedoch das grosse Local nicht zu durchdringen vermochten. Diess hinderte aber nicht, um die Ausführung des ganzen Oratoriums nicht höchst löblich nennen zu müssen, und wir zollen der Direction gern unsere Bewunderung, dass es ihr gelang, aus dem Nichts ein so schönes Ganze hervorzurufen.“

Eutonia 1831, S. 82 ff.

„3. Das niederrheinische Musikfest in Düsseldorf

[...] Den Schluß machte Christus am Oelberge, Oratorium von Beethoven. – Abgesehen von dem allzukühnen Gedanken, welcher diesem Werke zu Grunde liegt, das auszusprechen, was vermöge seiner Natur ewiges Geheimnis ist und bleibt, des Erlösers tiefstes Seelenleiden,

haben wir auch mit der fast opernhafte Behandlung, namentlich der zweiten, Hälfte dieser Composition, uns nie recht zu verständigen vermocht. Wie viel Zartes, Schönes, Liebevolltes dagegen sowohl der Rolle des Christus als der des Seraph vom Meister zugetheilt sei, trat auch diesmal, bei sehr trefflicher Ausführung beider durch vorzügliche Talente, herrlich ans Licht. Auch die Instrumente thaten das Mögliche. In das Einzelne dieser Leistungen einzugehen, erlaubt nicht der Raum.“

Iris 22.04.1831

„Berlin. [...] – Am Montag hatte Herr Musikdirektor Möser eine musikalische Feier zum Gedächtnis Beethovens veranstaltet. Sie war nicht die würdigste die wir gehört, denn außer der erhabnen Ouvertüre zum Trauerspiel Coriolan gab man zwei Werke, die wir zu den Verirrungen dieses großen Genius rechnen müssen. Das erste, die Phantasie für Fortepiano, Orchester und Chöre, ist voller einzelner großer Gedanken, aber auch voll der bizarrsten Züge, die nahe an das Komische grenzen. Das andere, sein Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘ ist so unbegreiflich von dem Komponisten aufgefaßt, daß es eher einer Oper von Cimarosa ähnlich sieht, als einem Kirchenstücke. Wie es indessen gar nicht fehlen kann, so finden sich auch hier einzelne Musikstücke, z. B. der Chor der Krieger, und der Schlußchor, die voll der reichsten Erfindungen sind, welche mit Sicherheit des Meisters geleitet und verwandt worden.“

AmZ 01.06.1831, Sp. 362 f.

[Berlin] „Herr Musikdirector C. Möser schloss seine Soiréen mit einer Gedächtnissfeyer Beethoven's am 18ten April. [...] Hierauf folgte das bekannte Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘ von Beethoven, das wir, seiner grossen musikalischen Schönheiten ungeachtet, nicht für ein würdiges Werk in dieser Gattung erkennen können. Die Instrumental-Einleitung ist vortrefflich; besonders sind die enharmonischen Verwechslungen, durch dumpfe Paukenschläge (*es-dis* und *b-ais*) vorbereitet, von der überraschendsten Wirkung. Christus aber, dessen Tenor-Partie Hr. Mantius mit tiefem Gefühle sang, drückt Schmerz und Verzweiflung zu menschlich aus; die Ruhe des göttlichen Heilandes, die erhabene Resignation des sich opfernden Mittlers fehlt gänzlich. Ueberhaupt sollte dieser hohe Gegenstand nur gleichsam dramatisch behandelt werden. Den Seraph sang Fräul. von Schätzel mit Geläufigkeit und schönem Klange der Stimme. Auch diese Partie, noch mehr aber der Charakter der Chöre der Krieger, Jünger und Engel (welche Zusammenstellung im Gedicht!) ist ganz opernmässig gehalten. So auch Petrus, den Hr. Devrient d. j. sang. Der Schlusschor der Engel dagegen imponirt durch grossartigen Ausdruck und dem Style des Oratoriums gemässe, kunstvolle

und kräftige Durchführung. Die Ausführung der Cantate von Seiten des Chors und Orchesters war, für den beschränkten Raum und wenig Proben, recht gelungen. Dennoch liess die Auffassung des Werks keinen tiefen Gesamt-Eindruck zurück, wie solcher von Beethoven's Genius zu erwarten wäre.“

AmZ 31.08.1831, Sp. 576

[Stuttgart] „Noch fand ein Concert zum Besten des Kön. Singchores statt, in welchem neben anderen recht gut gewählten Stücken, Beethoven's ‚Christus am Oelberge‘ aufgeführt wurde.“

Harmonicon 1832, S. 142

„Foreign musical report. Vienna

[...] The Concerts Spirituels have commenced. The first concert, which opened with a symphony of Haydn, was distinguished by Beethoven's Christus am Oelberge (Christ on the Mount of Olives), the solos of which were most exquisitely sung by Dlle. Elmes, Mm. Tize and Weinkopf, and the Choruses were given in a masterly manner; in fact, every effort appeared to have been made to produce the magnificent work as perfect as possible.“

WZfKL 25.02.1832, S. 196

„Die Concerts spirituels,

welche alljährlich von einer Gesellschaft von Kunstfreunden gegeben worden sind, finden auch dieß Jahr Statt Sie werden dießmal im neuen Saale der Gesellschaft der Musikfreunde Nr. 558 unter den Tuchlauben und zwar in der Fastenzeit an folgenden Dienstagen, als 13., 20., 27. März und 3. April Nachmittag von 4 bis 6 Uhr gegeben werden. Symphonien von Mozart, Haydn und Beethoven, eine Ouvertüre von Cherubini, ‚Christus am Öhlberge,‘ von Beethoven, mehrere andere, zum Theile dem Publicum ganz unbekannte Werke dieses unsterblichen Tonsetzers, werden mit Solostücken für Violine und Fortepiano desselben Verfassers und mit Werken von Fesca und Cherubini abwechseln und Freunden gediegener Musik eine werthvolle Unterhaltung gewähren. Den Beschluß des Ganzen wird Beethoven's Tongemälde der Schlacht bey Vittoria machen. Bey dem k. k. Hof= Kunst= und Musicalienhändler Tobias Haslinger am Graben sind Bilete zu zwey Silbergulden für alle vier Concerte zu bekommen.“

***Iris* 20.04.1832**

„Wien. [...] Am 13ten und 20ten März hatten hier die beiden ersten Concerte des Musikvereins für dieses Jahr statt. Man gab im ersten eine Symphonie von Haydn und darauf Beethovens Christus am Oelberge. Im zweiten Concert [...]"

***AmZ* 20.06.1832, Sp. 416**

[Wien] „Drittes Gesellschafts-Concert, worin gegeben wurde: Ouverture aus Lodoiska; gut. Letztes Concert von Hummel in As. Beethoven's Christus am Oelberge; theilweise unsicher und schwankend. [...] Ebendasselbst: Die drey ersten Concerts spirituels, welche uns folgende Meisterwerke zu Gehör brachten: [...] das Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘.“

***AmZ* 24.10.1832, Sp. 712**

[Greifswald] „Seit dem Tode des obengenannten Hrn. Abbé L. haben die Herren Prof. L. und Dr. S. abwechselnd grössere Cantaten und Oratorien aufgeführt, als z. B. Mozart's Requiem, Beethoven's Christus am Oelberge, Spohr's letzte Dinge u. a. m.“

***AmZ* 21.08.1833, Sp. 563**

[Weimar] „Im November 1832 war das erste, im März 1833 das zweyte Kapell-Concert zum Besten der Kapell-Wittwenkasse. [...] In dem zweyten wurde Beethoven's Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘ aufgeführt“

***AmZ* 28.08.1833, Sp. 589**

„Am 19ten July feyerte wieder die Kunst in dem kleinen, an den Ufern des Genfersee's freundlich gelegenen Städtchen Morges, einen jener Triumphe, deren man nicht anders als mit Freude gedenken kann. Die daselbst blühende musikalische Gesellschaft gab nämlich zu Gunsten zweyer milder Anstalten ein geistliches Concert, bestehend aus den sieben Worten Haydn's und Beethoven's Christus am Oelberge. – Die Aufgabe war schwer, aber Eifer und Beharrlichkeit besiegten alle Hindernisse.“

***AmZ* 04.09.1833, Sp. 602**

[Königsberg] „Am 6ten Februar und 20sten März zu guten Zwecken wiederholt, führte Hr. Musikdirector Riel im kneiphöfischen Junkerhofe Beethoven's Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘ auf. Schon 1815 gab es hier Hr. Mosevius ebenfalls zu gutem Zwecke, es fand aber nicht besondern Beyfall, wie es auch jetzt der Fall war. Und diess scheint nicht sowohl Schuld des Publicums, als des Werkes selbst zu seyn. Bey allen Schönheiten der Compositi-

on ist der Text verfehlt, indem die Einführung Christi als dramatischer Person – auf mich wenigstens – störend wirkt. Und würde dieser Salvator mundi noch durch einen kräftigen Bass repräsentirt! Es ist zwar in den Opern gewöhnlich, dass der Held (Tenore primo) seinen Feinden unterliegt und durch einen Freund (Basso primo) gerettet wird; wer aber soll den Sohn Gottes retten, der nichts als winseln und klagen kann? (Ich glaube, schon A. H. Niemeyer hat diess vor vielen Jahren anstössig gefunden.) Kurios nahm sich zwischen dieser Beethoven'schen Musik eine Einlage aus Pergolese's Stabat mater aus: Quando copus morietur!!“

NZfM 07.04.1834, S. 8

„Christus am Oelberg. Kyrie und Gloria aus der Missa solemnis von Beethoven.

Musikaufführung am 28. März in der Universitätskirche zu Leipzig.

Die Idee ist schön und poetisch, daß uns heute Beethoven als Jüngling und als Mann am Hochaltar der Kunst – gleichsam als Novize und Hoherpriester – vorgeführt worden. Vom schmerzenrechen Leben, das mitten innen lag, klingt nichts nach. Es ist das ganz in Andacht und Gottesbegeisterung versenkte Gemüth. Für den Genuß (ist dieses Wort nicht zu gemein) fühlen wir uns zum lebhaftesten Dank gegen Hrn. Musikdirector Pohlenz verpflichtet, und wünschen in diesem Sinn mehre Charfreitage. Es kann etwas, was mit solchem Eifer, solcher Uneigennützigkeit unternommen ist, gar nicht genug gerühmt werden. Die Masse schätzt das auch; aber sie hält sich an die Ausführung. War diese schlecht, so tadelt sie, gut, so lobt sie und vergißt es dann. An die unendlichen Hindernisse aber, an das mühsame Einstudiren, Probehaltan, an das Beischaffen der Mittel, Beseitigen mancher Interessen und dergl. denkt sie mit keinem Wort. – Die allgemeine Anerkennung einer zahlreichen und aufmerksamen Versammlung möchte Herr Pohlenz als Dank für sein verdienstvolles Kunstwirken annehmen und als Anregung, uns bald ganz ein Werk vorzuführen, das ja ewig ist. – Von den großen Schwierigkeiten der Messe, die den Ausführenden theilweise wohl neu war, spürte man kaum etwas. Es war Leben, Zug und Sicherheit im Ganzen. Herr Eichberger traf im Oratorium den milden, vergebenden Jesuston schön, wie sich das versteht. Einige, die ihn zuletzt im Othello gehört, meinten, er sei heute nicht bei so starker Stimme. Das ist gut.“

AmZ 16.04.1834, Sp. 262 f.

[Leipzig] „Am Charfreitage Nachmittags bereitete und auch unser Musikdirector Hr. Aug. Pohlenz einen längst gewünschten Genuss. Singakademie und Thomanerchor, unterstützt von einigen Theatersängern, namentlich vom Tenoristen Hrn. Eichberger, hatten sich mit unserm gewöhnlichen Orchester vereinigt, uns unter seiner Direction Beethoven's Oratorium

‚Christus am Oelberge‘, und zum ersten Male das Kyrie und Gloria aus der Missa solennis dieses Meisters hören zu lassen. War es auch allerdings höchst anziehend, zweyerley Compositionen des genialen Lieblings aus zweyerley Perioden, neben einander gestellt, zu vernemen: so gestehen wir doch ganz unverholen, dass wir dieses Oratorium in der Kirche weniger gern, am allerwenigsten am Charfreytage hören, wie wir denn überhaupt nicht im Stande sind, dieses Werk unter des gewaltigen Mannes vorzügliche zu setzen.“

AmZ 30.04.1834, Sp. 301

„Auch in Potsdam ist Graun’s Passions-Cantate [Der Tod Jesu], in Charlottenburg Beethoven’s ‚Christus am Oelberge‘ aufgeführt worden.“

AmZ 30.07.1834, Sp. 514

[München] „In der ganzen diessjährigen Fastenzeit gab die musikalische Akademie nur ein einziges Concert, und selbst dieses höchst übereilt und ohne genügende Vorbereitung. Es war am Palmsonntag; [...] In der zweyten Abtheilung wurde Christus am Oelberge von Beethoven gegeben, aber die Production trug die unläugbaren Spuren der Uebereilung an sich, und weder Dem. van Hasselt als Seraph, noch Hr. Bayer als Christus schienen die nöthige Zeit gehabt zu haben, um über den Charakter ihrer Partien nachzudenken.“

NZfM 17.04.1835, S. 128

„In der zweiten Abtheilung gab man Christus am Oelberge von Beethoven. Es mochten wohl an 60 Sänger und 40 Instrumentisten zusammen sein. Vom Orchester läßt sich nur Gutes sagen. Die anstrengende Sopranpartie des Seraph wurde gut gesungen. Der Tenor ‚Christus‘ dagegen schien in diesem Genre der Musik nicht wohl zu Hause zu sein. Am besten gelang ihm die letzte Solopartie mit Chor. Die Baßpartie des Petrus war in guten Händen; gutes Organ, metallreiche und sonore Stimme, aber noch zu viel Natur. Man wird mich nicht mißverstehen. Die Chöre der Krieger und Jünger traten neben den Engelchören vortheilhaft hervor. Auch hier bemerkte man ein zu leidenschaftliches Anstrengen des Dirigenten. An so viele unruhige Luftlinien kann sich kein Orchester halten. – e –“

AmZ 27.01.1836, Sp. 60

[Dessau] „Am Charfreitage wurde Beethoven’s Christus am Oelberge von der Singakad. und der Herzogl. Kapelle aufgeführt. Die Solopartieen trugen vor: Frl. v. Basedow, die Herren Dedicke u. Krüger.“

AmZ 16.03.1836, Sp. 169

[Prag] „Den zweiten Theil der musikalischen Akademie bildete: Christus am Oelberg, von Beethoven, ein nicht minder erfreuliches Werk, doch von ganz anderer Art, da der grosse Beethoven sich nicht so strenge an den Kirchenstyl hielt, und mitunter nicht allein in den weltlichen, sondern sogar in den dramatischen überging. Mad. Podhorsky (Seraph) u. die Herren Emminger (Christus) u. Strakaty (Petrus) sangen die Solopartieen mit grosser Vollkommenheit.“

AmZ 23.03.1836, Sp. 186

[Freiberg i. Sachsen] „Hier sind z. B. aufgeführt worden: Haydn's Schöpfung und Jahreszeiten, Schneider's Weltgericht, Händel's Messias, Alexanderfest, Beethoven's Christus am Oelberge, Mozart's Requiem, so wie auch die grössten Symphonieen.“

AmZ 20.07.1836, Sp. 476

[Wien] „Zu der alljährig für den Bürgerhospital-Fonds bestimmten Akademie war als Schussstück Beethoven's Oratorium: ‚Christus am Oelberge‘ gewählt.“

AmZ 07.12.1836, Sp. 808

[Manchester] „Am 16ten war die Kirche abermals überfüllt. Man gab vorzüglich Beethoven's Christus am Oelberg, Spohr's letzte Dinge u. Auswahlen aus einem neuen Oratorium vom dortigen Musikdir. Cadmore ‚The Martyr of Antiochia‘, was nicht recht ansprechen wollte.“

WZfKL 18.02.1837, S. 167

„Mittheilungen vom Rheine. Mainz, im Jänner 1837.

Große musikalische Akademie.

Am ersten heiligen Weihnachtsabende ist bey uns das Theater geschlossen, dafür aber pflegt der Dirigent des Orchesters gewöhnlich eine große musikalische Akademie zu veranstalten, der man an einem solchen Abende lieber beywohnt, als einem Drama oder einer Oper. Das Programm ist dann meist ersten Inhalts, entweder werden Symphonien und plastische Bilder aus den heiligen Schriften gegeben, oder es wird ein Oratorium dieses oder jenes großen Meisters, meist Haydn's ‚Schöpfung‘ ausgeführt. Dießmal erhielten wir in der ersten Abtheilung mehrere bedeutsame Instrumental- und Declamationsstücke, und in der zweyten Abtheilung Beethoven's herrliches Oratorium: ‚Christus am Öhlberge.‘ Dieses letztere Tonstück gewährte uns einen wahrhaften Hochgenuß, und es wurde vom Publicum mit En-

thusiasmus aufgenommen. Man sagt von diesem Oratorium, es sey nicht im reinen Kirchenstyle Händel's und anderer Heroen geschrieben. Das mag von den Solostücken, so himmlisch sie sind, wahr seyn; aber die Ensemblestücke, besonders die Chöre, erfüllen mit heiliger Wonne, man wird erhoben von ihnen, wie von Gebeth und Andacht! Die Personen, welche in diesem Oratorium mitwirkten, waren selbst begeistert von der Herrlichkeit dieser ewigen Töne, und sie sangen vorzüglich, besonders unser braver Tenor Neufeld, der den Christus mit Gefühl und Wärme sang. Weniger befriedigte Dlle. Haub als Seraph, und auch Hr. Herbold wollte nicht ganz als Petrus genügen. Aber der Chor wirkte lebendig und kräftig, besonders der Männerchor. Viel Dank gebührt auch unserem Dirigenten Ganz, für den Fleiß, den er beym Einstudieren solcher großer musikalischen Akademien verwendet. Der Ertrag des Abends gehört freylich ihm, denn es ist sein Benefice.“

AmZ 31.01.1838, Sp. 80

[Königsberg] „Hr. Riel gab den Tod Jesu, Christus am Oelberge und Löwe's Oratorium: die Siebenschläfer (2mal).“

AmZ 14.03.1838, Sp. 174

[Wien] „Derselbe Unternehmer führte auch im Apollosaale Beethoven's Christus am Oelberge und die Kantate: ‚Lobgesang an die Gottheit‘ von Stunz auf“

AmZ 25.04.1838, Sp. 271

[Moskau] „*Christus am Oelberge*. In dem Chor alla Marcia aus C dur war Licht und Schatten. Die erste Sopranarie mit Chor aus G dur wurde mit Präzision und zum Herzen sprechend ausgeführt. Die Tenor-solos wurden von einer kräftigen und angenehmen Stimme vorgetragen, jedoch vermisste man bei dem Sänger musikalische Ausbildung, was besonders bei dem letzten Solo mit Chor der Krieger bemerkbar wurde.“

AmZ 05.09.1838, Sp. 597

[Wien] „Die Tonkünstler-Sozietät erwarb sich den wärmsten Dank aller Kunstfreunde, indem sie an ihren beiden Benefizabenden in der Charwoche, Palmsonntag und Montag, Haydn's ‚7 Worte des Erlösers am Kreuze‘ und das Oratorium: ‚Christus am Oelberg‘ nach einer langen Zwischenpause wieder einmal zur Aufführung brachte. Vorzüglich traten die imposanten Chormassen heraus, besonders ‚das Erdbeben,‘ und jener feurige Wechselgesang der Krieger und Jünger: ‚Ergreift und bindet ihn!‘ denen auch die Auszeichnung der Wiederholung zu Theil ward. Die durch hohe Lage ermüdende Arie des Seraph's ist für die meisten

Sängerinnen ein wahrer Stein des Anstosses; Dem. Lutzer errang damit einen vollständigen Sieg, sonderlich bei der zweiten Produktion. Den wichtigen Tenorpart sollte der Hofkapellist Herr Lutz vortragen, ward aber durch plötzliche Unpässlichkeit behindert, es übernahm – sogar ohne Probe – der geschätzte Dilletant Herr Benedikt Gross dessen Stelle, und leistete selbst im deklamatorischen Theile des Rezitativs so Vollendetes, dass der allgemeinste Beifall ihm nicht entstehen konnte.“

***AmZ* 20.02.1839, Sp. 140**

[Kassel] „Die hiesige *Sing-Akademie* führte unter Direktion des nun auch als Kirchenkomponisten bekannten Herrn Wiegand am 14. Dezember [1838] Beethoven's ‚Christus am Oelberge‘ auf; das Werk ist über unser Lob erhaben, aber auch über den Tadel, welchen selbst ein Karl Maria v. Weber in seinen hinterlassenen Schriften ausgesprochen hat. Die Aufführung, über welche sich auch hiesige Blätter sehr vortheilhaft aussprachen, wurde mit allgemeiner Begeisterung aufgenommen. Welch eine Fundgrube bleibt dieses Werk für die neuern Komponisten, und wie klingt oft die Benutzung desselben bei Vielen hervor!“

***AmZ* 10.07.1839, Sp. 543**

[Coburg] „Dem regen Kunsteifer unseres Konzertmeisters Späth verdanken wir abermals einen erhebenden, herrlichen Genuss. Unter seiner Direktion wurde am vergangenen 19. Juni im Riesensaale des herzogl. Residenzschlosses ein grosses Concert spirituel gegeben. Es wurden hierzu die Glocke von Romerg, und Christus am Oelberg von Beethoven gewählt. Der zahlreiche Chor bestand aus Liebhabern des hohen Adels und der Bürgerschaft.“

***AmZ* 21.08.1839, Sp. 672**

[Innsbruck, 31. März] „In der zweiten Abtheilung ‚Christus am Oelberge‘ von Beethoven. Dasselbe Oratorium wurde am 10. Mai wiederholt, vorher aber zu Gehör gebracht“

***NZfM* 16.04.1841, S. 125**

„Das Palmsonntagconcert in Dresden. [...] Um nun das Aergerliche sogleich im Rücken zu haben, bemerke ich 1) daß die im Programm verheißene Frau Schröder-Devrient diesmal ausgeblieben war; 2) daß nach einer tiefsinnigen Bemerkung meiner Hinterdame das Schlußchor des ‚Christus‘ ‚sehr angenehm‘ ist; 3) daß mir der bei der Generalprobe gehegte Wunsch, es möchte doch der Pauker gleich anfangs ein Loch in sein Fell schlagen, leider unerfüllt blieb. Nach alter Regel sollen die Klöppel dem Schläger nicht über die Nasenspitze emporsteigen; aber gestern wirbelten sie gar häufig hoch überm Haupte, und bei der Probe

führen 60 bis 70 Ellen davon sitzende Damen bei dem Höllenlärm vor ‚Verkündet Seraph‘ so zusammen, daß uns eine plötzliche Vermehrung der Zuhörerschaft nicht hätte wundern dürfen. [...] Herr Capellmstr. Reißiger führte uns außer Mozart's Requiem auch de Eroika, Hr. Musikdirect. Rastrelli Beethoven's Christus am Oelberge vor. Beide sehr rühmlich, beide auch sehr lebhaft. [...] In die Solopartien hatten sich für das Oratorium die HH. Tichatschek (Christus) und Wächter (Petrus) nebst Fräulein Wüst (Seraph) [...] geteilt. [...]

Auch Beethoven's Oratorium enthält köstliche, ja unschätzbare Nummern, die man unbedingt dem Classischen beizurechnen hat; so die Einleitung in Bach's, die erste Arie Jesu in Händel's Weise; so die Worte Jehovahs (die nicht minder überirdisch erklingen, als jene der Elohim im Paulus) und die geniale Malerei zu den ‚Legionen Engel‘; so die Chöre der Jünger und der Schlußchor. Bei vielem dagegen tritt irgend ein Aber gegen die Classicität auf. Bald ist dies eine unzeitig angebrachte Tonmalerei (so in der Mitte des ersten Recitativs, wo Jesus die ‚Donnerstimme‘ doch lediglich im Geiste hören kann), bald eine der Würde des Oratoriums unangemessene Instrumental-Spielerei (z. B. der etwas gemeine Spott bei ‚Wie könnte dieß Geschlecht –‘; so auch in der Nummer ‚Erzittre Erde‘ nach den Worten: ‚die er liebt‘), bald ein Fehler gegen die richtige Declamation, bald allzustrake Reminiscenz (z. E. bei ‚seiner wartet das Gericht‘, an die Elvira im Don Juan), bald Zerrissenheit des Gesanges (z. E. dessen langes Schweigen nach ‚die ein Sturmwind treibt‘, wo doch die Rede nur ein Komma hat), bald der falsche Ausdruck im Allgemeinen, besonders das Schmeichelnd-Anmuthige zu ernst gemeinten Worten, z. E. ‚so ruhe denn mit ganzer Schwere –‘, etc. etc. Am scmerzlichsten ist das, vom Meister auch später willig anerkannte Verirren desselben in die Sphäre der Opernmusik, vom Auftreten der Kreiger an bis an den Schlußchor, der wieder reinem Oratorienstyle folgt. So erklärt es sich, wie B. selbst eine Menge von Motiven aus dem Christus in den Fidelio aufnehmen konnte, und zwar am kenntlichsten und häufigsten in die 3te der Ouverturen. Wie schön an sich auch die Weisen ‚O Menschenkinder, fasset‘, ‚Wir haben ihn gesehen‘, ‚In meinen Adern wühlen‘, ‚O Heil euch, ihr Erlösten‘ sein mögen: sie sind doch opernmäßig; dasselbe gilt mehreren an sich vortrefflichen Zwischenspielen, und das Nachspiel nach ‚O Menschenkinder‘ ist sogar balletartig. Dennoch wird das Werk stets ein hohes Interesse finden, und besonders würde der Schlußchor keinem Oratorium zum Nachtheile gereichen. Hinterläßt er doch einen bleibenden und herzerhebenden Eindruck gleich den – freilich noch prachtvolleren – Schlußchören von Händel und Naumann, die hierin wohl das Höchste erreicht haben.“

AWMZ 26.03.1842

„Concerts Spirituels

[...] Das vierte und letzte dieser Concerte wurde am 17. d. M. gegeben und hatte folgendes Programm: 1) Cherubinis Ouvertüre zum ‚Wasserträger‘, 2) Scene und Arie für Sopran von Beethoven (noch Manuskript und nirgends aufgeführt), gesungen von Dll. Mayer., 3) die Kriegerchöre mit dem dazu gehörigen Recitativ (vorgetragen durch Hrn. Lutz) aus Beethoven's Christus am Oelberge; 4) Beethoven's Sinfonia eroica. [...] Hr. Lutz trug das Solo im Beethoven's groß und edel gehaltenem ‚Opferlied‘ und das Recitativ in desselben Meisters ‚Christus am Oelberge‘ sehr brav vor. [...] Die Chöre waren gut und mit Gefühl und Verstand einstudiert, sowohl die leichteren in der Stunz'schen Arie und dem Beethoven'schen Opferlied, als auch die recht schweren ‚Kriegerchöre‘ aus Christus am Öhlberge, diesem köstlichen Glanzpunkte eines in mancher Hinsicht problematischen Werkes des herrlichen Meisters.“

AWMZ 11.03.1843

Deutsche Oratorienmusik in England (Henry Hugh Pearson)

„[...] ‚Christus am Ölberg‘ von Beethoven hat längst einen englischen Text erhalten unter dem Titel: ‚the mount of olives‘ (der Ölberg); allein der Zweck der Öffentlichkeit hat dem Texte bedeutend Gewalt angethan, da es mit englischem Geschmack und Geist nicht in Einklang gebracht werden kann, daß Christus selber als Held eines Drama's auftrete. Mehrere einzelne Nummern, wie der ‚Marsch der römischen Krieger,‘ der Chor ‚seize him‘ (Greift ihn) mit dem Schlußchor ‚Alleluja,‘ wurden bei großen Musikfesten in den Grafschaften häufig zur Aufführung gebracht, jedoch außer dem Zusammenhange mit dem Ganzen, und sind stets mit enthusiastischer Bewunderung aufgenommen worden.“

AWMZ 14.03.1843

„II. Concert spirituel

Donnerstag den 9. März 1843, im Vereinssaale.

„[...] Auch das Beethoven'sche Oratorium ‚Christus am Ölberge‘ ließ – ausgenommen sicherere [sic] Intonation bei der Sängerin Dlle. Reuther, – kaum Besseres zu wünschen übrig. Die Chöre, unter Leitung des Sang-Veteranen Hrn. Titze (dessen Leistungen, und namentlich in diesem Oratorium, uns im besten Gedächtnisse leben), waren superb einstudirt, und gingen präcis in Modulation und Vortrag; Hr. Lutz trug den äußerst schwierigen Part des Heilands nach Bedarf kraftvoll und rein, – und nach Möglichkeit melodiös vor, und Hr. Staädigl

griff als Petrus auf's Würdigste ein, – was bei dem exact begleitenden Orchester ein Tongemälde gab, voll Kraft, Würde und tieft erschütternde Weihe.“

NZfM 16.10.1843, S. 127

„Das schweizerische Musikfest in Freiburg [...] Den zweiten Theil füllte das Oratorium von Beethoven ‚Christus am Oelberg‘ aus. Hr. Mengis sang die Parthie des Christus, die Beethoven, wie er sich selbst gestand (s. Schindler S. 47), zu dramatisch behandelt hatte; die Damen Maschek und v. Rupplin theilten sich in die des Seraph. Hr. Horver, ein Dilettant, sang diejenige des Petrus. Ein Sinken im Tone machte sich öfters bei verschiedenen Sängern bemerkbar. Das Oratorium, wenn auch keineswegs eines der größeren, ließ aber doch als das Werk eines Meisters (im eminentesten Sinne des Wortes) die größte Befriedigung zurück. Ueberaus großartig war der Schlußchor ‚Welten singen‘, so daß durch diese Aufführung die ganze erste Abtheilung in den Hintergrund gedrängt wurde. Was die Auswahl der Stücke im Allgemeinen betrifft, so ließe sich dagegen Manches einwenden. Es ließe sich nicht verhehlen, daß das Vorwiegen der Krichenmusik dem Ganzen einen gewissen katholischen Anstrich gab.“

AmZ 16.10.1844, Sp. 692 f.

„Christus am Oelberge, Oratorium, arrangirt für Pianoforte zu zwei Händen ohne Worte von C. Czerny. Preis 2 Thlr. Beide bei Breitkopf u. Härtel in Leipzig. [...]

Ein Arrangement eigener Art ist das des Beethoven'schen Oratoriums, viel auffallender, als eine zu sechzehn Händen arrangirte Ouverture. Opern, sogar in Taschenausgaben, besitzen wir schon längst in dieser Gestalt, aber Oratorien ohne Worte noch nicht, und doch liegt der Gedanke bei diesen eben so nahe, als bei jenen. Es wird hier zumal ein möglichst gutes Arrangement geboten, bei dessen Durchsicht wir uns zugleich über Czerny's Productionskraft und Routine wundern mussten, die bis jetzt wohl an 800 Opera (NB. manches sehr starke aus 12–16 Nummern bestehend) in die Welt schickte und immer noch Zeit findet, die Lücken durch Arrangements und Uebersetzungen grösserer Werke auszufüllen. In der That, Czerny nöthigt uns Achtung ab; eine Gewandtheit, Schnelligkeit im Schreiben ist ihm eigen, die ihres Gleichen sucht; Dies bestätigt wieder das vorliegende Arrangement des Oratoriums; denn obgleich er damit gewiss nur ein müssiges Stündchen ausfüllte, hat er doch eine Arbeit geliefert, welche in diesem Maassstabe nur gelungen genannt werden kann. Mögen sich die Freunde geistlicher Musik daran versuchen und erfreuen, denen hier Gelegenheit gegeben wird, sich auf eine leichtere Weise, als durch den Clavierauszug mit Worten, wo Manchen häufig noch die Uebersicht erschwert wird, dieses Oratorium vorzuführen.“

SCHUMANN, *Schriften über Musik* (1982), S. 134 f.

„Die Musik zum ‚Paulus‘ ist im Durchschnitt so klar und populär gehalten, prägt sich so rasch und für lange Zeit ein, daß es scheint, der Komponist habe während des Schreibens ganz besonders darauf gedacht, auf das Volk zu wirken. So schön dieses Streben ist, so würde eine solche Absicht künftigen Kompositionen doch etwas von der Kraft und Begeisterung rauben, wie wir es in den Werken derer finden, die sich ihrem großen Stoffe rücksichtslos, ohne Ziel und Schranke hingaben. Zuletzt bedenke man, daß Beethoven einen ‚Christus am Ölberg‘ geschrieben und auch eine ‚Missa solemnis‘, und glauben wir, daß, wie der Jüngling Mendelssohn ein Oratorium schrieb, der Mann auch eines vollenden wird. Bis dahin begnügen wir uns mit unserm und lernen und genießen davon.“

8. PRIMÄRQUELLEN

8.1. Handschriften

8.1.1. Skizzen

D-B Landsberg 5, Skizze zu op. 85: S. 47

D-B Landsberg 6 (Eroica Skizzenbuch), Skizzen zu op. 85: S. 172–180

D-B Mus.ms.autogr.Beethoven19e, Skizze zu op. 85: fol. 34r

D-BNba Mh 69 (SBH 635), Skizzenblatt mit Skizzen zu Nrn. 2, 3

D-BNba Mh 70 (SBH 636), Skizzenblatt mit Skizzen zu Nrn. 3, 4

D-BNba Mh 71 (SBH 637), Bifolium mit Skizzen zu Nrn. 1, 3, 5, 6

I-MOe ohne Signatur, zwei Blätter mit Skizzen zu Nrn. 3, 5, 6

RUS-Mcm f. 155 (Wielhorsky Skizzenbuch), Skizzen zu op. 85: S. 90–166, 174

8.1.2. Partituren

D-B Art. 179 (1–3), Teilautograph

GB-Lbl Egerton 2727, überprüfte Abschrift

8.1.3. Stimmen

A-MB XVII, 25, „Christus am Ölberge, Oratoriumsmusik von L. v. Beethoven für Singstimmen und Klavierauszug. Ad Chorem Mburae dedit et conscripsit Dominicus Egger, Regens Chori († 5.III.1849)“

A-MB XVII, 25a, „Ölbergandacht, Duett Christus am Ölberg v. Beethoven Ad chorum Michaelburanum dedit P. Heinrich Schwarz“

A-Wn Sm 224 XIX H 300x230 Schubert 334; F 89 Haydn Verein 6; Mus.hs. 36.934;
F.5 Mödling 402

D-B N.Mus.ms. 10074, Vokalstimmen [laut Bibliothek: 1. Hälfte 19. Jahrhundert]

D-BAR Archiv Bartenstein Musikalien Bü 7, komplett

D-Bhm RA 6988, nur Singstimmen [laut Bibliothek: 1846]

D-DI Mus. 4193-D-507

D-DÜk ohne Signatur, Orchester und Chor [laut Bibliothek: vor 1840]

F-Ssp 18.Mms 211 [zur Aufführung 09.04.1819 Strasbourg]

US-SJb ohne Signatur [aus Sir George Smart's Bibliothek; wohl 1814]

8.1.4. Textbuch

Christus am Oelberg / ein Oratorium / Von Franz Zav: Huber. / in Musik gesetzt Von
/ Ludwig Van Beethoven [Libretto folgt]

A-W Beethoven Gesellschaft ohne Signatur

8.2. Drucke

8.2.1. Partituren

Originalausgabe:

Christus am Oelberge / ORATORIUM / in Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven /
PARTITUR. / [Links:] 85^{tes} Werk. [Rechts:] Pr. 5 Rthlr. / Leipzig / Bey Breitkopf &
Härtel. [PN 1616; erschienen 1811]

Beethovens Handexemplar: **D-F** Mus.Wf.3.

Sonstige: **A-Wgm** III 7933, **A-Wn** S.H. Beethoven 364 – M.S.8218 (Haydn Ar-
chiv 6), **D-B** Mus. 8558, **D- BNba** C 85/1, **D-LÜh** ohne Signatur, **D-Mbs** 4 Mus.pr.
51661, **GB-Lbl** R.M.14.c.5 – Hirsch IV.336, **I-Fc** F. P. Ch 16, **SK-BSk** ohne Signa-
tur, **US-Wc** M3.3.B42 op. 85

Titelaufgabe:

Christus am Oelberge / Oratorium / IN MUSIK GESETZT / von / L. v. Beethoven. / Partitur. / [Links:] 85^{tes} Werk. [Mitte:] LEIPZIG [Rechts:] Pr. 5 Rthlr. / Bey Breitkopf & Härtel. [PN 1616]

Stichvorlage zur AGA: **D-LEm** PM 1082

Sonstige: **D-BNba** HCB C Md 67 – C 85/1, **D-LEm** PM 1083 – PM 6973, **D-Mbs** 2 Mus.pr.1132, **GB-Lbl** H.1070.e

Mit italienischem Text:

CRISTO SULL' OLIVETO / Oratorio / posto in Musica da / LUIGI VAN BEETHOVEN / Prima versione italiana / umiliata / A SUA MAESTÀ / Frederica Guglielmina Carolina / Regina di Baviera / DA / FRANCESCO SAL. KANDLER / Membro di varie Accademie letterarie, e filarmoniche / d'Italia, e die Germania / [Links:] N°. 1570 [Rechts:] Prezzo F. / [Links:] Dep. all' I. R. Bibl. [Mitte:] Milano presso Gio. Ricordi [Rechts:] Prop. dell' Editore / [Mitte:] Firenze presso Ricordi, Grua, e C°. [VN T 1570 B; erschienen 1825]

D-B Mus. 18460, **D-BNba** C 85/9, **D-DI** Mus. 4193-D-1a, **GB-Lbl** Hirsch IV 688 – Hirsch IV 688a – Hirsch IV 689

CRISTO / SULL' OLIVETO / Oratorio, / Posto in Musica / DA / L. VAN BEETHOVEN. / Œvre 85 Prix 36^f. / Paris, / Chez A. Farrenc, Professeur de Flûte et Editeur de Musique, Rue des petits Augustins, No 13. / Chez Carli Boulevard Montmartre, N° 14. / Chez J. Frey, Janet et Cotelle, K. Lemoine, I. Pleyel et C^{ie}. et Simon Richault. / A. F. 133 [PN A.F.133; erschienen 1827]

D-B Mus. 8557 [Kriegsverlust], **D-Mbs** 2 Mus.pr. 12457, **GB-Lbl** Hirsch IV 689, **US-Wc** M2000.B36 C 5

AGA (Alte Gesamtausgabe):

Ludwig van Beethoven's Werke. Vollständige kritisch durchgesehene [...] Ausgabe, Leipzig, Breitkopf & Härtel 1862–1865, 1888 [Vermutlicher Herausgeber von op. 85: Julius Rietz]

NGA (Neue Gesamtausgabe):

Beethoven Werke. Gesamtausgabe, begründet von Joseph Schmidt-Görg, hrsg. von Sieghard Brandenburg/Ernst Hertrich im Auftrag des Beethoven-Archivs Bonn, München, G. Henle Verlag, 1961 ff.

8.2.2. Klavierauszüge**Originalausgabe:**

Christus am Oelberge / Oratorium / von / L. v. BEETHOVEN. / Klavierauszug. / Bey Breitkopf & Härtel in Leipzig. / Pr. 1 Rthr. 12 gr. [PN 1496; erschienen 1811]
Widmungsexemplar: **D-BNba** SBH 749³²⁰

Sonstige: **A-Wn** S.H. Beethoven 363, **D-B** 16274-1, **D-Bhm** RA 5349, **D-BNba** C85/8 – VIII Nr. 95(Schmidt-Görg-Katalog), **D-DI** Mus. 4193-D-2, **D-DT** Mus-n 3569, **D-LEm** PM 2193, **D-Mbs** 2 Mus.pr. 380, **GB-Lbl** Hirsch IV 337, **SK-BSk** ohne Signatur, **US-Wc** M3.3B42 op.85F

Weitere Ausgaben:

Christus am Oelberge / Oratorium / von / L. v. BEETHOVEN. / Klavierauszug. / Bey Breitkopf und Härtel in Leipzig. / Pr. 1 Rthlr. 12 gr. [PN 3296; erschienen 1821]
D-B 16274-2, **D-Bhm** RA 7496, **D-BNba** C 85/12, **D-DI** Mus. 4193-D-502, **D-LEm** PM 5296, **D-LÜh** ohne Signatur, **GB-Lbl** Hirsch IV 1137, **US-Wc** M 2003.B42C52-1821 Case

Christus am Oelberge / ORATORIUM / von / L. v. BEETHOVEN. / Klavierauszug. / [Links:] 85^s. Werk. [Rechts:] Pr. 1 Rthlr. 12 Gr. / Eigenthum des Verlegers. / Neue Ausgabe / Bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. [PN 5547; erschienen 1834]
D-DI Mus. 4193-D-504, **D-DT** Mus-n 3570, **D-F** Mus.Hs. 152, **GB-Lbl** E. 410

³²⁰ Mit der Widmungsschrift: „Meiner Verehrungswürdigen Freundin / Frau Toni von Brentano / geborne edle Von Birkenstock / Vom Verfaasser“. Abbildung der Widmungsseite in: BORY, *La vie et l'oeuvre de Beethoven* (1960), S. 105.

Englische Ausgaben:

The / MOUNT of OLIVES, / A Sacred Oratorio. / Composed by / L. V. BEETHOVEN, / As Performed in the Oratorios / at the / THEATRE ROYAL DRURY LANE, / The Vocal Parts in Score / ADAPTED TO ENGLISH WORDS, / and the Instrumental Parts Arranged for the / Piano Forte. / BY / Sir George Smart. / [Links:] Ent. at Sta. Hall. [Mitte:] LONDON, [Rechts:] Price £ 1,, 1,, 0 / To be had of Sir G. Smart, 91 Great Portland Street, / and Mess^{rs} „ Chappel & C^{os} „, Music Warehouse, 124 New Bond Street. [erschienen 1815]

D-BNba C85/14, **GB-Lbl** H.1070.a. – R.M.14.c.6, **US-Wc** M 2013.M93H5

NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITIONS. / ENGEDI; / OR, / DAVID IN THE WILDERNESS. / A SACRED DRAMA, / IN VOCAL SCORE. / THE MUSIC BY / LOUIS VAN BEETHOVEN. / THE WORDS, PRINCIPALLY SELECTED FROM THE HOLY SCRIPTURES, BY / VINCENT NOVELLO. / [Links:] Ent. Sta. Hall. [Rechts:] Price 1s. 6d., in Paper Cover. / [Rechts:] " [Price] 3s., whole Scarlet Cloth. / [...] [erschienen 1874, Titelangabe nach dem Exemplar GB-Lbl]

D-B O.11673, **GB-Lbl** R.M.8.f.7.(2)

BEETHOVEN'S / MOUNT of OLIVES. / The English Version / BY / THO.^s OLIPHANT ESQ.^B / with an Accompaniment for the / PIANO FORTE / edited from the full Score / BY / I. MOSCHELES. / [Links:] Ent. Sta. Hall. [Rechts:] Price 12^s 6^d / LONDON / CRAMER ADDISON AND BEALE / 201, Regent Street. [PN 2777, erschienen 1840]

GB-Lbl H.1070

Nr. 20. / HAND-BOOK FOR THE ORATORIOS. / The / Mount of Olives. / ARRANGED BY / JOSEPH WARREN. / LONDON : ROBERT COCKS AND CO. / TWO / SHILLINGS. [PN 12, 268, erschienen 1858]

D-BNba C85/3, **GB-Lbl** E. 448

NOVELLO'S ORIGINAL OCTAVO EDITION. / THE / MOUNT OF OLIVES / AN ORATORIO / COMPOSED BY / L. VAN BEETHOVEN. / EDITED, AND

THE PIANOFORTE ACCOMPANIMENT REVISED, BY / EBENEZER PROUT. /
THE ENGLISH VERSION NEWLY TRANSLATED AND ADAPTED BY / REV.
J. TROUTBECK. / [...] [erschienen 1877]

D-B 16274-3, **D-BNba** C85/11, **GB-Lbl** E.410.c

Klavierfassung (ohne Singstimmen):

Répertoire / DES / MORCEAUX D'ENSEMBLE / exécutés / par la Société des /
Concerts du Conservatoire, / arrangés très soigneusement / POUR PIANO SEUL. /
29^e. / LIVRAISON / Le Christ AU MONT DES Oliviers, / ORATORIO / DE /
BEETHOVEN. / PRIX 2^f. 75^c. NET. / PARIS, / SCHONENBERGER, / Editeur de la
Bibliothèque classique et dramatique des Pianistes, / Boulevart [sic] Poissonnière,
28.

D-Mbs 4 Mus.pr. 19960

8.2.3. Stimmen

Chorstimmen, Bonn Simrock; Bass-Stimme: „CHORSTIMMEN / zum / Oratorium /
CHRISTUS AM OELBERGE / von / L. van BEETHOVEN. / Preis 3 Francs. /
BONN u: CÖLN bei N. SIMROCK. / 2296.“ [PN 2296, erschienen 1825]

D-BNba C 85/6 [dazu gewerblich erstellte, handschriftliche Stimmen der Streicher
sowie der Solo-Vokal-Stimmen: Jos. Bach, Bonn], **D-DÜk** Kat. Nr. 34.1

Chorstimmen, Berlin Trautwein, „Klassische Werke der Kirchenmusik, 10te Liefere-
rung“ [VN 255, erschienen 1834]

D-B Mus.o.6309 [Kriegsverlust]

Stimmen zur Alten Gesamtausgabe, Breitkopf und Härtel [PN B. 205.*]

D-Mbs, 4 Mus.pr. 20351

8.2.4. Textbücher

1812

Christus am Oelberg. / Ein Oratorium. / In Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. / München, 1812. / Gedruckt bei Franz Seraph Hübschmann. [für Aufführung 24.03. oder 13.04.1812?]

D-Mbs Don.Lud.LVI, 20

Christus am Oelberge. / Ein Oratorium, / in der Charwoche des Jahres 1812 / ausgeführt / zum Besten der Armen, / von / einigen Freunden der Tonkunst / in Kœln. / Kœln, gedruckt bei H. Rommerskirchen.

D-KNu RHK 1081

1813

Drei Hymnen / und / das Oratorium / Christus am Oelberge. / Alles / von L. v. Beethoven componirt. / Breslau, / gedruckt mit Kreuzers=Scholzschens Schriften. / 1813.

D-LEm PT 92

Ein und zwanzigstes Concert / im Saale des Gewandhauses, / Donnerstags, am 11^{ten} März, 1813 / Erster Theil. / Christus am Oelberge. Oratorium, in Musik gesetzt von Ludw. / van Beethoven.

D-LEsm ohne Signatur

Christus am Oelberge, / Oratorium. / In Musick gesetzt / von / L. v. Beethoven. / St. Petersburg, gedruckt bei M. C. Iversen. / 1813³²¹ [für Aufführung 27.03.1813]

D-B 8558^{II} [Kriegsverlust], **RUS-Mrg** P95/4

1815

(1) / A SELECTION / FROM / HANDEL's SACRED ORATORI / OF THE / Messiah, / With additional Accompaniments by MOZART. / The admired New Sacred

³²¹ Zitiert aus: *The Beethoven Journal* 14, 1 (1999), S. 24.

Oratorio, composed by BEETHOVEN, / called the / MOUNT of OLIVES. / AND /
 A Grand Miscellaneous Act. / As performed at the / THEATRE ROYAL, DRURY-
 LANE, / On Monday, January 30, 1815. / Leader of the Band, Mr. H. SMART. / The
 Chorusses under the Superintendance of Mr. PRICE. / And assisted by the / YOUNG
 GENTLEMEN OF HIS MAJESTY's CHAPELS ROYAL, / St. Paul's Cathedral &
 Westminster Abbey. / The whole under the Direction of / SIR GEORGE SMART. /
 Who will conduct at the ORGAN, built expressly for these / Performances by Mr.
 GRAY. / LONDON: / Printed by C. Lowndes, Marquis-Court, Drury-Lane. / And
 SOLD in the THEATRE ONLY. / Price Ten-pence.

US-SJb ohne Signatur

Christus am Oelberge / Oratorium / von / L. v. Beethoven. / Aufgeführt / am grünen
 Donnerstage / im großen Saale des neuen Gesellschaftshauses, / Abends um 6 Uhr. /
 Regensburg 1815. / Gedruckt bei Heinrich Augustin. [für Aufführung 07.04.1816]

D-Rs Rat.civ. 647

Psalm / von / Himmel. / Und / Christus am Oelberge. / Ein / Oratorium / von / L. v.
 Beethoven / auf Veranlassung des hiesigen Frauenvereins / am 22sten Juli / zum Bes-
 ten der Wittwen und Waisen der gefallenen / Vaterlands:Verteidiger / mit / gefälliger
 Unterstützung der Musikliebhaber / aufgeführt / in der Loebenichtschen Kirche / von
 / Mosewius / Königsberg, 1815 / gedruckt bei Daniel Friedrich Scholz.

D-B Mus.Th. 715–25

Christus am Oehlberge. / Ein / Oratorium / von / Franz Xaver Huber. / In Musik ge-
 setzt / von / Ludwig van Beethoven. / Wien, 1815. / Gedruckt bey Thaddäus Edlen
 von Schmidbauer. [für Aufführung 25.12.1815]

D-DÜk GH 1

1816

Christus am Oelberge. / In Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. / Aufgeführt den 7.
 April 1816 / im / Hoftheater zu Karlsruhe. / Bey P. Macklot, Hofbuchhändler. 1816.

D-DO I Eg 4

1817

Ein und Zwanzigstes / ABONNEMENT-CONCERT / im Saale des Gewandhauses / Donnerstags, (Palmarum) am 30^{sten} März, 1817. / Erster Theil. / Missa, ohne Orchester-Begleitung, von Friedrich / Schneider. (Zum Ersten male.) [Text der Missa folgt] Zweiter Theil. / Christus am Oelberge. Oratorium, von L. van / Beethoven. / Die Solo-Partien gesungen von Mad. Neumann-Sessi, / Herrn Weidner und Hr. Anacker
D-LEsm ohne Signatur

1818

Christus am Oelberg. / Ein Oratorium. / In Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. / München, 1818. / Gedruckt bei Franz Seraph Hübschmann. [für Aufführung 15.03.1818]
D-Mbs Don.Lud.LVI, 21

1820

Neues Königliches Hof-Theater. / Sonntag den 26. März 1820. / das / Eilfte / abonnierte Konzert. / [...] / Zweyte Abtheilung. / Christus am Oelberg. / Oratorium / In Musik gesetzt von Beethoven. / [...]
D-Mbs 2 Bavar. 827a 1820 [Theaterzettel]

Christus am Oehlberge. / Großes / Oratorium. / In / Musik gesetzt / von / Ludwig van Beethoven. / Linz. / Gedruckt bey Friedrich Eurich. [wohl für Aufführung 28.03.1820?]
A-Wn Textbuch 32263-B

Christus am Oelberge. / Ein / Oratorium / in Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven / am Charfreytage / in der / Neustaedter Kirche / aufzuführen³²² [wohl für Aufführung 31.03.1820 in Dresden]
D-B Mus.Tb. 400-3

³²² Der Text der Figur des Christus ist hier in die dritte Person gesetzt.

1821

Braunschweig 1821

D-BS Brosch. I 20.617

CONCERT / im Saale des Gewandhauses, / zum Besten / der hiesigen Armen, /
Sonntags (Palmar.) den 15ten April, 1821. / Erster Theil. / Christus am Oelberge.
Oratorium von L. van Beethoven.

D-LEsm ohne Signatur

1823

Drittes / Gesellschafts = Concert, / abgehalten den 23. Februar 1823. / 1. Eine Sym-
phonie, von Hrn. Hugo Wor= / zischek, Mitglieder der Gesellschaft. / 2. Christus am
Oehlberge, Oratorium / von Ludwig van Beethoven.

D-B Mus. Tb. 400-4, **D-LEm** I B 5

[für Aufführung 28.03.1823; ohne Jahr, ohne Impressum]

D-DI MT 1485 Rara

1828

Christus am Oelberge. / Oratorium. / In Musik gesetzt / von / Louis van Beethoven. /
In der Kaufmannskirche aufgeführt / von / Johann Immanuel Müller, / Musik=Direk-
tor und Kantor. / Erfurt, 1828. / Gedruckt bei Johann Immanuel Uckermann. [für
Aufführung 02.03. (Reminiscere) und 16.03. 1828(Laetare)]³²³

D-DÜk Katalog-Nr. 1786

CONCERT / im Saale des Gewandhauses, / zum Besten / der hiesigen Armen. / Son-
ntags (Palmar.) den 30^{ten} März 1828. / Erster Theil. / Erste Abtheilung der Sympho-
nie, vom Mozart. (g moll) / Christus am Oelberge. Oratorinm [sic] von L. van Beet-

³²³ Im ersten Konzert wurden die Nrn. 1–5, im zweiten Konzert die Nr. 6 aufgeführt.

hoven. / [folgt Text Nrn. 1–5] Zweiter Theil. / Zweite Abtheilung der Symphonie
von Mozart, nnd [sic] des / Oratoriums von Beethoven. / [folgt Text Nr. 6]

D-LEsm ohne Signatur

1830

Textbuch / zu der / grossen geistlichen Musik / zum Besten / des / Unterstützungs-
Fonds für die Wittwen / und Waisen der Kapell-Mitglieder, / gegeben / von der Kö-
nigl. Sächs. musik. Kapelle / im / Saale des Königl. grossen Opernhauses / den
4. April 1830. / Erste Abtheilung: / Christus am Oelberge, von Beethoven. / Zweite
Abtheilung: / Sinfonie von Mozart aus C dur. / Dritte Abtheilung: / Vater Unser, von
Naumann. / Gedruckt in der Königl. Hofbuchdruckerei.³²⁴

D-LEm PT 1884

1832

Christus / am / Oehlberge. / Oratorium. / In Musik gesetzt / von / L. van Beethoven. /
Wien, 1832. / gedruckt bey J. B. Wallishausser. [für Aufführung 13.03.1832]

A-Wn Textbuch 32260-A

1834

Christus am Oelberg. / Ein Oratorium. / In Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. /
München, 1834. / Gedruckt bei J. Rösl.

D-Mbs Slg.Her.O.27, Don.Lud.LVI, 22

1837

Christus am Oelberge, / Oratorium von L. v. Beethoven / und / Requiem / von L. Che-
rubini. / Zur Aufführung / am 14. März 1837 / Nachmittags um 3 Uhr / im / großen
Versammlungssaale der Franckeschen / Stiftungen / von / dem Sängerkhore der latei-
nischen / Hauptschule. / Halle, / gedruckt in der Buchdruckerei des Waisenhauses.³²⁵

D-UB Halle: Yb 3716, 4 (11)

³²⁴ Der Text ist auch in italienischer Sprache jeweils auf der linken Seite des Lesefelds (= gerade Sei-
ten) abgedruckt.

³²⁵ Die gesamte Nr. 1 – inclusiv Nennung der Introdutione – fehlt.

1838

Christus / am Oelberge. / Oratorium / von / L. v. Beethoven. / Deßau, 1838. / Druck der Hofbuchdruckerei.³²⁶

D-LEu Ästh. 1128-d

1840

Christus am Oelberg. / Oratorium. / In Musik gesetzt / von / L. v. Beethoven. / München, 1840. / Druck der königl. Hofbuchdruckerei von J. Rösl.

D-Mbs L. eleg. m. 1718 f

1846

Christus am Oelberge. / Oratorium, / in Musik gesetzt / von / Ludwig van Beethoven. / Dresden, / gedruckt in der Königl. Hofbuchdruckerei von C. C. Meinhold und Söhnen. [für Aufführung 05.04.1846]

D-B Mus. Tb. 400-2, **D-LEm** I B 88

Christus am Oelberg. / Oratorium von L. v. Beethoven / aufgeführt bei Anwesenheit / der / Herren Archäologen Frankreichs / am 8. Juni 1846. / Trier, 1846. / Buchdruckerei der Fr. Lintz'schen Buchhandlung.

D-KNu K16+A178

³²⁶ Vor dem Oratorium, vor den Nummern 2, 4, 6 sowie nach dem Oratorium wurde von der Gemeinde je ein Choral gesungen, der mit abgedruckt ist.

Ohne Jahresangabe

Christus am Oelberge. / Oratorium, / in Musik gesetzt. / von / Ludwig van Beethoven. / Am Palmensonntage in der Thomaskirche / und / am Charfreytage in der Nicolaikirche. / Preis 2 Groschen.³²⁷

D-LEu Ae. u. K. 1/28 da

Christus am Oelberge / Oratorium / von / L. v. Beethoven. / Bremen, / gedruckt bey Daniel Meier.

D-LEsm I N 3391³²⁸; **D-Bms** Brem. c. 948 Nr. 4

8.3. Briefe und Konversationshefte

BGA

Ludwig van Beethoven. Briefe Gesamtausgabe, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, 8 Bde., München 1996 ff.

BKh

Ludwig van Beethovens Konversationshefte, hrsg. v. Karl-Heinz Köhler/Grita Herre/Dagmar Beck, 11 Bde., Leipzig 1972–2001

Goethe und Zelter, Briefe

GOEHTE, JOHANN WOLFGANG: *Briefwechsel zwischen Goethe und Zelter in den Jahren 1799 bis 1832*, Bd. 20.1: Briefe 1799–1827, hrsg. v. Hans-Günter Ottenberg/Edith Zehm, München 1991

Bd. 20.2: Briefe 1828–1832. Dokumente. Register, hrsg. v. Edith Zehm/Sabine Schäfer, München 1998 (= Johann Wolfgang Goethe. Sämtliche Werke nach Epochen seines Schaffens. Münchner Ausgabe, hrsg. v. Karl Richter)

GRIESINGER, *Briefe* (1987)

GRIESINGER, GEORG AUGUST: „*Eben komme ich von Haydn...*“. *Georg August Griesingers Korrespondenz mit Joseph Haydns Verleger Breitkopf & Härtel 1799–1819*, hrsg. v. Otto Biba, Zürich 1987

RIES, *Briefe* (1982)

RIES, FERDINAND: *Briefe und Dokumente*, hrsg. v. Cecil Hill, Bonn 1982

³²⁷ Vor Nr. 6 wird ein Gemeindelied wird gesungen: „Zweiter Theil. Choral. (Leipziger Gesangb. Nr. 142. Vers 7.) „Der Menschen Heil zu fördern, gabst du mit sanftem Sinn dich willig deinen Mördern, und ihren Martern hin. Um dich war alles trübe: doch du bliebst ruhevoll. So stark war deine Liebe zu uns, und unserm Wohl!“ Der Katalog der Bibliothek gibt als Jahresangabe „ca. 1840“ an.

³²⁸ Wohl aus dem Nachlass der Gewandhaus-Sängerin (von 1826–1839) Henriette Grabau-Bunau.

8.4. Faksimilia

BEETHOVEN, *Heiligenstädter Testament* (1999)

BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Heiligenstädter Testament*. Faksimile mit Übertragung und Kommentar, hrsg. v. Sieghard Brandenburg, Bonn 1999 (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 3, Bd. 12)

BEETHOVEN, *Keßlersches Skizzenbuch* (1976/1978)

BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Keßlersches Skizzenbuch*, 1. Teil: Übertragung von Sieghard Brandenburg, Bonn 1978, 2. Teil: Faksimile mit Nachwort und Register von Sieghard Brandenburg, Bonn 1976 (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 1, Bd. 5)

BEETHOVEN, *Landsberg 5* (1992/1993)

BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1809 (Landsberg 5)*, Bd. 1: Faksimile, Bd. 2: Übertragung, Einleitung und Kommentar von Clemens Brenneis, Bonn 1992/1993 (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Reihe 1, Bd. 7)

BEETHOVEN, *Wielhorsky Skizzenbuch* (1962)

BEETHOVEN, LUDWIG VAN: *Kniga eskizov Beethoven za 1802–1803 gody*, 3 Bde., hrsg. v. Nathan L. Fishman, Moskau 1962

8.5. Ausgaben anderer Texte

HOFFMANN, *Schriften zur Musik* (1963)

HOFFMANN, E. T. A.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*, hrsg. v. Friedrich Schnapp, München 1963

NIEMEYER, „Religion, Poesie und Musik“ (1777)

NIEMEYER, AUGUST HERMANN: „Gedanken über die Vereinigung der Religion, Poesie und Musik“, in: *Abraham auf Moria*, Leipzig 1777

ROCHLITZ, *Für Freunde der Tonkunst* (1824 ff.)

ROCHLITZ, FRIEDRICH: *Für Freunde der Tonkunst*, Bde. 1–4, Leipzig 1824 ff.

ROSENBAUM, *Tagebücher* (1968)

ROSENBAUM, JOSEPH CARL: *Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum. 1770–1829*, hrsg. v. Else Radant, Wien 1968 (= Haydn-Jahrbuch, Bd. 5)

SCHREIBER, [Autobiographie] (1831)

SCHREIBER, CHRISTIAN: [Autobiographie], in: Karl Wilhelm Justi, *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-, Schriftsteller und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*, Marburg 1831, S. 833–847

SCHREIBER, *Gedichte* (1805)

SCHREIBER, CHRISTIAN: *Gedichte*, Berlin 1805

SCHREIBER, *Gesang-Buch* (1816)

SCHREIBER, CHRISTIAN (Hrsg.): *Gesang-Buch zur öffentlichen und häuslichen Erbauung*, Eisenach 1816

SCHREIBER, *Harmònia* (1803)

SCHREIBER, CHRISTIAN: *Harmònia oder das Reich der Töne. Ein musikalisches Gedicht*, Leipzig 1803

SCHREIBER, *Prophetisch-poetische Gemälde der Zukunft* (1802)

SCHREIBER, CHRISTIAN: *Prophetisch-poetische Gemälde der Zukunft. Eine Nachbildung der Offenbarung Johannis*, Zeitz 1802

SCHREIBER/HEß, *Eid der Juden* (1823)

SCHREIBER, CHRISTIAN/HEß, ISAAK: *Ueber den Eid der Juden*, Eisenach 1823

SCHUMANN, *Schriften über Musik* (1982)

SCHUMANN, ROBERT: *Schriften über Musik und Musiker*, hrsg. v. Joseph Häusler, Stuttgart 1982

WEBER, *Ausgewählte Schriften*

WEBER, CARL MARIA VON: *Ausgewählte Schriften*, hrsg. v. Rudolf Kleinecke, Leipzig o. J.

8.6. Zeitungen und Zeitschriften

ALZ

Allgemeine Literatur-Zeitung, Halle bei Schwetschke

AmZ

Allgemeine musikalische Zeitung, Leipzig bei Breitkopf & Härtel

AmZöK

Allgemeine musikalische Zeitung mit besonderer Rücksicht auf den österreichischen Kaiserstaat, Wien bei S. A. Steiner

Atz

Allgemeine Theaterzeitung und Unterhaltungsblatt für Freunde der Kunst, Literatur und des geselligen Lebens

AWMZ

Allgemeine Wiener Musik Zeitung

BAMZ

Berliner Allgemeine Musikalische Zeitung, Berlin bei Schlesinger

BMZ

Berlinische Musikalische Zeitung, Berlin bei Fröhlich

Cäcilia

Cäcilia eine Zeitschrift für die musikalische Welt, Mainz bei Schott

Der Bär

Der Bär, Jahrbuch von Breitkopf & Härtel

Freimüthige

Der Freimüthige oder Berlinische Zeitung für gebildete und unbefangene Leser, Berlin bei Sander

Eutonia

Eutonia, Breslau/Berlin

Intelligenzblatt zur AmZ

Intelligenzblatt zur Allgemeinen musikalischen Zeitung, Leipzig

Iris

Iris im Gebiete der Tonkunst, Berlin bei Trautwein

La Gazette

La Gazette musicale de Paris, Paris bei Dezauche

LLz

Leipziger Literaturzeitung, Leipzig bei Breitkopf & Härtel

NZfM

Neue Zeitschrift für Musik, Leipzig

Taschenbuch

Taschenbuch zum geselligen Vergnügen, Leipzig bei Voß

Taschenbuch 1805

Musikalisches Taschenbuch auf das Jahr 1805, Penig 1805

Harmonicon

The Harmonicon, London

WamZ

Wiener allgemeine musikalische Zeitung, Wien bei Tandler

WamZ 1813

Wiener allgemeine musikalische Zeitung [02.01.–29.12.1813], hrsg. v. Ignaz Franz von Schönholz

WZ

Wiener Zeitung, Wien

WZfKL

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode, Wien bei Gerold

ZeW

Zeitung für die elegante Welt, Leipzig bei Voß

9. SEKUNDÄRQUELLEN

9.1. Kataloge und Lexika

[ANONYM], *Beethoven Verzeichnis* (1842)

[ANONYM]: *Verzeichniß sämtlicher Werke von Ludwig van Beethoven und der davon bekannten Arrangements, soweit solche aufzufinden waren*, Hamburg 1842

[ANONYM], *Beethoven Verzeichnis* (1851)

[ANONYM]: *Thematisches Verzeichniss sämtlicher im Druck erschienenen Werke von Ludwig van Beethoven*, Leipzig 1851

Artaria Autographe (1890)

Verzeichnis der musikalischen Autographe von Ludwig van Beethoven sowie einer Anzahl von alten, grossentheils vom Meister mit eigenhändigen Zusätzen versehenen Abschriften im Besitze von A. Artaria in Wien, durchgesehen von Guido Adler, Wien 1890

ARTARIA, *Verzeichnis* (1893)

ARTARIA, AUGUST: *Verzeichnis von musikalischen Autographen, revidirten Abschriften und einigen seltenen gedruckten Original-Ausgaben*, Wien 1893

BBB

Beiträge zur Beethoven-Bibliographie, Studien und Materialien zum Werkverzeichnis von Kinsky-Halm, hrsg. v. Kurt Dorf Müller, München 1978

BRUERS, *Beethoven Catalogo storico* (1951)

BRUERS, ANTONIO: *Beethoven. Catalogo storico – critico di tutte le opere*, Rom⁴1951

DBE

Deutsche Biographische Enzyklopädie, hrsg. v. Walter Killy/Rudolf Vierhaus, München 1995 ff.

DBI

Deutscher Biographischer Index, München 1998

FELLINGER, *Musikzeitschriften* (1968)

FELLINGER, IMOGEN: *Verzeichnis der Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts*, Regensburg 1968 (= Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts, Bd. 10)

GECK, *Deutsche Oratorien 1800–1840* (1971)

GECK, MARTIN: *Deutsche Oratorien 1800 bis 1840. Verzeichnis der Quellen und Aufführungen*, Wilhelmshaven 1971 (= Quellen-Kataloge zur Musikgeschichte, Bd. 4)

Grosse Musikalien-Auction von Breitkopf & Härtel (1836)

Grosse Musikalien-Auction. Verzeichniss geschriebener und gedruckter Musikalien aller Gattungen welche am 1. Juni 1836 und folgende Tagen, Vormittags von 9–11 Uhr und Nachmittags von 3–5 Uhr von Breitkopf & Härtel in ihrem Geschäftslocale zu Leipzig gegen baare Zahlung in Preuss. Courant an den Meistbietenden verkauft werden sollen, Leipzig, 1836

HAMBERGER/MEUSEL, *Das gelehrte Teutschland* (1776 ff.)

Das gelehrte Teutschland oder Lexikon der jetzt lebenden teutschen Schriftsteller, angefangen v. Georg Christoph Hamberger, fortgeführt v. Johann Georg Meusel, Lemgo 1776 ff.

HUGHES-HUGHES, *Catalogue British Museum* (1906)

HUGHES-HUGHES, AUGUST: *Catalogue of Manuscript Music in the British Museum*, Bd. 1: Sacred Vocal Music, London 1906

KBM 20¹

POTYRA, ROLF: *Die Theaternusikalien der Landesbibliothek Coburg*, Katalog 1. Halbband, München 1995 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd 20¹)

KBM 21

HABERKAMP, GERTRAUT: *Die Musikhandschriften der Dommusik St. Stephan im Archiv des Bistums Passau*, Thematischer Katalog, München 1993 (= Kataloge Bayerischer Musiksammlungen, Bd. 21)

KH

KINSKY, GEORG/HALM, HANS: *Das Werk Beethovens, Thematisch-bibliographisches Verzeichnis seiner sämtlichen vollendeten Kompositionen*, München/Duisburg 1955

KLEIN, *Katalog Beethoven* (1975)

KLEIN, HANS-GÜNTER: *Ludwig van Beethoven. Autographe und Abschriften*, Berlin 1975 (= Staatsbibliothek Preußischer Kulturbesitz. Kataloge der Musikabteilung, 1. Reihe: Handschriften, Bd. 2)

LENZ, *Katalog Beethoven* (1860)

LENZ, WILHELM VON: *Kritischer Katalog sämtlicher Werke Ludwig van Beethovens mit Analysen derselben*, 2 Teile, Hamburg 1860

MGG

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, hrsg. v. Friedrich Blume, 17 Bde., Kassel 1949-1986

MGG2

Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik, begründet von Friedrich Blume, zweite neubearbeitete Ausgabe, hrsg. v. Ludwig Finscher, Kassel et al 1994 ff.

NDB

Neue Deutsche Biographie, hrsg. v. der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften, CD-ROM, Berlin

NOTTEBOHM, *Verzeichnis Beethoven* (1925)

NOTTEBOHM, GUSTAV: *Ludwig van Beethoven. Thematisches Verzeichnis*, Leipzig 1925

SBH

SCHMIDT, HANS: „Die Beethovenhandschriften des Beethoven-Hauses in Bonn“, in: *Beethoven Jahrbuch* 7 (1969/70), S. XI–XXI und 1–443

THAYER, *Verzeichnis Beethoven* (1865)

THAYER, ALEXANDER W.: *Chronologisches Verzeichniss der Werke Ludwig van Beethovens*, Berlin 1865

WURZBACH, *Biographisches Lexikon* (1863)

WURZBACH, CONSTANT VON: *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien 1856 ff.

9.2. Sonstige zitierte Forschungsliteratur

ALBRECHT, „The Fortnight Fallacy“ (1991)

ALBRECHT, THEODORE: „The Fortnight Fallacy: A Revised Chronology for Beethoven’s Christ on the Mount of Olives, Op. 85, and Wielhorsky Sketchbook“, in: *Journal of musicological research* 11 (1991), S. 263–84

ALF, *Niederrheinische Musikfeste* (1987)

ALF, JULIUS: *Geschichte der Niederrheinischen Musikfeste in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts*, hrsg. v. Gerd Högener/Fritz Kulins, Düsseldorf 1987

BRUMANA, „Sulla recezione in italia“ (1997)

BRUMANA, BIANCAMARIA: „Sulla recezione in italia del *Christus am Oelberge* di Beethoven“, in: *La musica e il sacro*, hrsg. v. Biancamaria Brumana/Galliano Ciliberti, Florenz 1997, S. 165-181

BAGGE, „Die neue Beethoven-Ausgabe“ (1864)

BAGGE, SELMAR: „Die neue Beethoven-Ausgabe und ihre musikalischen Ergebnisse“, in: *AmZ* (1864), Sp. 607–610

BALLOVA, *Beethoven* (1972)

BALLOVA, LUBA: *Ludwig van Beethoven a Slovensko*, Osveta 1972

BAUER, *Theater an der Wien* (1952)

BAUER, ANTON: *150 Jahre Theater an der Wien*, Wien 1952

BIHRLE, *Akademie München* (1911)

BIHRLE, HEINRICH (Hrsg.): *Die musikalische Akademie München 1811–1911*. Festschrift zur Feier des 100 jährigen Bestehens, München 1911

- BISCHOFF, „Beethoven und Graz“ (1908)
 BISCHOFF, FERDINAND: „Beethoven und die Grazer musikalischen Kreise“, in : *Beethoven Jahrbuch 1* (1908), S. 6–27
- BISCHOFF, „Beethoven und Varena“ (1909)
 BISCHOFF, FERDINAND: „Zu Beethovens Briefwechsel mit Varena 1811–1815“, in: *Beethoven Jahrbuch 2* (1909), S. 155–160
- BLANKEN, *Schuberts ‚Lazarus‘* (2002)
 BLANKEN, CHRISTINE: *Franz Schuberts ‚Lazarus‘ und das Wiener Oratorium zu Beginn des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart 2002 (= Schubert: Perspektiven 1)
- BORY, *La vie et l’oeuvre de Beethoven* (1960)
 BORY, ROBERT: *La vie et l’oeuvre de Ludwig van Beethoven par l’image*, Zürich 1960
- BRANDENBURG, „Ein unbequemes Werk“ (1986)
 BRANDENBURG, SIEGHARD: „Beethovens Oratorium ‚Christus am Ölberg‘. Ein unbequemes Werk“, in: *Beiträge zur Geschichte des Oratoriums seit Händel*. Festschrift Günther Massenkeil zum 60. Geburtstag, hrsg. v. Rainer Cadenbach/Helmut Loos, Bonn 1986, S. 203–220
- BRANDENBURG, „Textgeschichte der Violinsonate op. 47“ (1980)
 BRANDENBURG, SIEGHARD: „Zur Textgeschichte von Beethovens Violinsonate op. 47“, in: *Musik Edition Interpretation*. Gedenkschrift Günther Henle, hrsg. v. Martin Bente, München 1980, S. 111–124
- BRAUNBEHRENS, *Salieri* (1992)
 BRAUNBEHRENS, VOLKMAR: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts?*, München 1992
- BRÜMMER, *Rheinische Presse* (1933)
 BRÜMMER, EUGEN: *Beethoven im Spiegel der zeitgenössischen rheinischen Presse*, Würzburg 1933
- CLIVE, *Beethoven and his world* (2001)
 CLIVE, PETER: *Beethoven and his world. A biographical dictionary*, Oxford 2001
- COOPER, „Oratorio and Heiligenstädter Testament“ (1995)
 COOPER, BARRY: „Beethoven’s oratorio and the Heiligenstädter Testament“, in: *The Beethoven Journal* 10 (1995), S. 19–24
- COOPER, *Compendium* (1991)
 COOPER, BARRY: *The Beethoven Compendium: A Guide to Beethoven’s Life and Music*, London 1991
- DEUTSCH, *Beethoven und Graz* (1907)
 DEUTSCH, OTTO ERICH: *Beethovens Beziehungen zu Graz*, Graz 1907
- DÖRFFEL, *Gewandhauskonzerte* (1884)
 DÖRFFEL, ALFRED: *Geschichte der Gewandhauskonzerte zu Leipzig vom 25. November 1871 bis 25. November 1881*, Leipzig 1884

- EGGEBRECHT, *Beethoven-Rezeption* (1972)
 EGGEBRECHT, HANS HEINRICH: *Zur Geschichte der Beethoven-Rezeption*, Laaber 1972
- FELLINGER, „Kanne als Kritiker Beethovens“ (1971)
 FELLINGER, IMOGEN: „Friedrich August Kanne als Kritiker Beethovens“, in: *Kongressbericht Bonn 1970* (1971), S. 383–386
- FISHMAN, „Autographe in der UdSSR“ (1988)
 FISHMAN, NATHAN L.: „Verzeichnis aller in der UdSSR ermittelten und registrierten Beethoven-Autographe“, in: *Zu Beethoven 3* (1988), S. 113–140
- FISHMAN, „Das Skizzenbuch aus den Jahren 1802–1803“ (1970)
 FISHMAN, NATHAN L.: „Das Skizzenbuch Beethovens aus den Jahren 1802–1803 aus dem Familien-Archiv Wielhorsky und die ersten Skizzen zur Eroica“, in: *Kongressbericht Bonn 1970* (1971), S. 104–107
- FISHMAN, „Moskauer Skizzenbuch“ (1978)
 FISHMAN, NATHAN L.: „Das Moskauer Skizzenbuch Beethovens aus dem Archiv von M. J. Wielhorsky“, in: *BBB*, S. 61–67
- FORBES, *Thayer's Life of Beethoven* (1967)
 FORBES, ELLIOT: *Thayer's Life of Beethoven*, 2 Bde., Princeton 1967
- FRIMMEL, *Beethoven-Handbuch I* (1926)
 FRIMMEL, THEODOR: *Beethoven-Handbuch*, 2 Bde., Leipzig 1926
- GERSON-KIWI, „Beethoven's sacred drama“ (1970)
 GERSON-KIWI, EDITH: „Beethoven's sacred drama – a revaluation“, in: *Kongressbericht Bonn 1970* (1971), S. 402–405
- GLOSSY, „Theaterzensur“ (1897)
 GLOSSY, KARL: „Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 7* (1897), S. 238–340
- GLOSSY, „Wiener Theater“ (1915)
 GLOSSY, KARL: „Zur Geschichte der Theater Wiens (1801–1820)“, in: *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft 25* (1915), S. 1–334
- GRUBER, „Welttheater“ (1992)
 GRUBER, GERNOT: „Musikalisches Welttheater zwischen barockem Katholizismus und Aufklärung“, in: *Welttheater, Mysterienspiel, Rituelles Theater*, hrsg. v. Peter Gobádi, Salzburg 1992 (= Salzburger Akademische Beiträge, Bd. 15), S. 221–235
- GRUBER, *Sepolcro und J. J. Fux* (1972)
 GRUBER, GERNOT: *Das Wiener Sepolcro und Johann Joseph Fux*, Graz 1972
- GUGITZ, „Ein Deutschböhme“ (1909)
 GUGITZ, GUSTAV: „Ein Deutschböhme als literarischer Parteigänger der Franzosen im Jahre 1809“, in: *Deutsche Arbeit 8,9* (1909), S. 611–620
- HADAMOWSKY, *Das Theater an der Wien* (1962)
 HADAMOWSKY, FRANZ: *Das Theater an der Wien*, Wien ²1962

- HANSLICK, *Aus dem Concertsaal* (1870)
 HANSLICK, EDUARD: *Aus dem Concertsaal. Kritiken und Schilderungen aus den letzten 20 Jahren des Wiener Musiklebens*, Wien 1870 (= Geschichte des Concertwesens in Wien, Bd. 2)
- HANSLICK, *Geschichte des Concertwesens* (1869)
 HANSLICK, EDUARD: *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869
- HÄRTWIG, „Christian Schreiber“ (1965)
 HÄRTWIG, DIETER: Artikel „Christian Schreiber“, in: *MGG*, Bd. 12, 1965
- HAUCHECORNE, *Blätter der Erinnerung* (1868)
 [HAUCHECORNE, W.]: *Blätter der Erinnerung an die fünfzigjährige Dauer der Niederrheinischen Musikfeste*, Köln 1868
- HERTRICH, *Beethoven Werke X*, 3 (1995)
 HERTRICH, ERNST (Hrsg.): „Arien, Duett, Terzett“, in: *NGA*, Abteilung X, Bd. 3, München 1995
- HIRSCH/OLDMAN, „English Editions“ (1953)
 HIRSCH, PAUL/OLDMAN, CECIL BERNARD: „Contemporary English Editions of Beethoven“, in: *The Music Review* 14 (1953), S.1–35
- HOFÄUS, „Rochlitz an Schneider“ (1886)
 HOFÄUS, W.: „Aus den Briefen Johann Friedrich Rochlitz’ an Friedrich Schneider“, in: *Mitteilungen des Vereins für Anhaltische Geschichte und Altertumskunde* 4 (1886), S. 54–69, 134–159, 183–203
- JTW
- JOHNSON, DOUGLAS/TYSON, ALAN/WINTER, ROBERT: *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory*, hrsg. v. Douglas Johnson, Oxford 1985
- JUSTI, *Hessische Gelehrten-Geschichte* (1831)
 JUSTI, KARL WILHELM: *Grundlage zu einer hessischen Gelehrten-, Schriftsteller- und Künstler-Geschichte vom Jahre 1806 bis zum Jahre 1830*, Marburg 1831
- KAMMERMAYER, *Schikaneder* (1992)
 KAMMERMAYER, MAX: *Emanuel Schikaneder und seine Zeit*, Grafenau 1992
- KANDUTH, „Viennese Sepolcro“ (1992)
 KANDUTH, ERIKA: „The literary and dramaturgical aspects of the Viennese Sepolcro oratorio, with particular reference to Fux“, in: *J. J. Fux and the music of the Austro-Italian Baroque*, hrsg. v. Harry White, Cambridge 1992, S. 153–163
- KELLNER, *Kremsmünster* (1956)
 KELLNER, ALTMANN: *Musikgeschichte des Stiftes Kremsmünster*, Kassel 1956
- KINKELDEY, „Beethoven in America“ (1927)
 KINKELDEY, OTTO: „Beginnings of Beethoven in America“, in: *Musical Quarterly* 13,2 (1927), S. 217–248
- Kongressbericht Bonn 1970* (1971)
Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970, hrsg. von Carl Dahlhaus/Hans Joachim Marx et al, Kassel 1971

- KIRSCH, „Christus am Ölberge“ (1994)
 KIRSCH, WINFRIED: „Christus am Ölberge op. 85“, in: *Beethoven. Interpretation seiner Werke*, hrsg. v. Albrecht Riethmüller, Bd. 1, Laaber 1994, S. 660–677
- KONRAD, *Mozarts Schaffensweise* (1992)
 KONRAD, ULRICH: *Mozarts Schaffensweise. Studien zu den Werkautographen, Skizzen und Entwürfen*, Göttingen 1992 (= Abhandlungen der Akademie der Wissenschaften in Göttingen, Philologisch-historische Klasse, Dritte Folge, Nr. 201)
- KRAMER, „Beethoven and Graun“ (1973)
 KRAMER, RICHARD: „Beethoven and Carl Heinrich Graun“, in: *Beethoven Studies*, hrsg. v. Alan Tyson, New York 1973, S. 18–44
- KRAUS, *Beethoven-Rezeption* (2001)
 KRAUS, BEATE ANGELIKA: *Beethoven-Rezeption in Frankreich. Von ihren Anfängen bis zum Untergang des Second Empire*, Bonn 2001 (=Schriften zur Beethoven-Forschung, Bd. 13)
- KUNZE, *Werke im Spiegel seiner Zeit* (1987)
 KUNZE, STEFAN (Hrsg.): *Beethoven, Ludwig van: Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Regensburg 1987
- KÜTHEN/PULKERT, *Beethoven in Böhmisches Ländern* (2000)
 KÜTHEN, HANS-WERNER/ PULKERT, OLDŘICH: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den Böhmisches Ländern*, Prag 2000
- LEITZMANN, *Beethoven Berichte* (1921)
 LEITZMANN, ALBERT: *Ludwig van Beethoven. Berichte der Zeitgenossen, Briefe und persönliche Aufzeichnungen*, 2 Bde., Leipzig 1921
- LÖLKES, *Ramlers ‚Der Tod Jesu‘* (1999)
 LÖLKES, HERBERT: *Ramlers ‚Der Tod Jesu‘ in den Vertonungen von Graun und Telemann. Kontext – Werkgestalt – Rezeption*, Kassel 1999 (= Marburger Beiträge zur Musikwissenschaft, Bd. 8)
- LOOS, *Klavierübertragung* (1983)
 LOOS, HELMUT: *Zur Klavierübertragung von Werken für und mit Orchester des 19. und 20. Jahrhunderts*, München 1983 (= Schriften zur Musik, Bd. 25)
- LÜHNING, Kritischer Bericht zu *Beethoven Werke XII*, 1 (1990)
 LÜHNING, HELGA: Kritischer Bericht zu „Lieder und Gesänge mit Klavierbegleitung“, in: NGA, Abteilung XII, Bd. 1, München 1990
- MANHART, *Oratorium in Wien* (1999)
 MANHART, ANDREA: *Das Oratorium in Wien zwischen Klassik und Romantik*, Diss. Wien 1999
- MASSENKEIL, „Beethovens Italianità“ (1982)
 MASSENKEIL, GÜNTER: „Einige Überlegungen zu Beethovens Italianità“, in: *Analecta Musicologica* 21 (1982), S. 410–420
- MASSENKEIL, „Oratorium“ (1970)
 MASSENKEIL, GÜNTER: „Das Oratorium“, in: *Das Musikwerk*, Heft 37, Köln 1970

- MASSENKEIL, *Oratorium und Passion* (1998/1999)
 MASSENKEIL, GÜNTER: *Oratorium und Passion*, 2 Bde., Laaber 1998 und 1999 (= Handbuch der musikalischen Gattungen, Bd. 10)
- MCGRANN, *Beethoven Werke VIII, 2* (2003)
 MCGRANN, JEREMIAH: „Messe in C-Dur op. 86“, in: NGA, Abteilung VIII, Bd. 2, München 2003
- MOHN, *Das englische Oratorium* (2000)
 MOHN, BARBARA: *Das englische Oratorium im 19. Jahrhundert. Quellen, Traditionen, Entwicklungen*, Paderborn 2000 (= Beiträge zur Geschichte der Kirchenmusik, Bd. 9)
- MÜNSTER, „Beethoven und München“ (1977)
 MÜNSTER, ROBERT: „Beethoven und München“, in: *Ludwig van Beethoven. Ausstellung der Bayerischen Staatsbibliothek München. September bis November 1977, Tutzing 1977* (= Ausstellungs-Kataloge, Bd. 14), S. 20–25
- NEMETH, *Beethoven-Rezeption in Graz* (2003)
 NEMETH, MICHAEL: *Beethoven-Rezeption in Graz im frühen 19. Jahrhundert unter besonderer Berücksichtigung der Symphonik sowie des Grazer Konzertwesens*, Graz (Univ. Dipl.) 2003
- NOHL, *Beethoven, Liszt, Wagner* (1874)
 NOHL, LUDWIG: *Beethoven, Liszt, Wagner*, Wien 1874
- NOTTEBOHM, „Fehler und fremde Zutaten“ (1876)
 NOTTEBOHM, GUSTAV: „Zur Reinigung der Werke Beethovens von Fehlern und fremden Zutaten“, in: *AmZ* (1876), Sp. 321–327, 337–343, 353–360, 369–373, 385–391, 401–407, 417–423, 465–471, 481–487, 497–501, 513–516
- NOTTEBOHM, *Beethovens Studien* (1873)
 NOTTEBOHM, GUSTAV: *Beethovens Studien*, Leipzig/Winterthur 1873
- NOTTEBOHM, *Ein Skizzenbuch aus dem Jahre 1803* (1880)
 NOTTEBOHM, GUSTAV: *Ein Skizzenbuch von Beethoven aus dem Jahre 1803*, Leipzig 1880
- OEPEN, „Kölner Musikleben“ (1955)
 OEPEN, HEINZ: „Beiträge zur Geschichte des Kölner Musiklebens 1760–1840“, in: *Beiträge zur Rheinischen Musikgeschichte*, Bd. 10, Köln 1955
- POHL, *Conservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* (1871)
 POHL, CARL F.: *Die Gesellschaft der Musikfreunde des österreichischen Kaiserstaates und ihr Conservatorium*, Wien 1871
- POHL, *Denkschrift Tonkünstlersocietät* (1871)
 POHL, CARL F.: *Denkschrift aus Anlass des 100jährigen Bestehens der Tonkünstlersocietät*, Wien 1871
- RACEK, „Beethoven und Mähren“ (1973/77)
 RACEK, JAN: „Beethovens Beziehungen zur Mährischen Musikkultur im 18. und 19. Jahrhundert“, in: *Beethoven Jahrbuch* 9 (1973/77), S. 375–394

- REFARDT, „Beethoven in der Schweiz“ (1942)
 REFARDT, EDGAR: „Die frühesten Beethoven-Aufführungen in der Schweiz“, in: *Neues Beethoven Jahrbuch* 10 (1942), S. 36–39
- REIMER, „Oratorium“ (1972)
 REIMER, ERICH: Artikel „Oratorium“, in: *Handwörterbuch der musikalischen Terminologie*, hrsg. v. Hans Heinrich Eggebrecht, Freiburg 1972
- SCHERING, „Geschichte des italienischen Oratoriums“ (1904)
 SCHERING, ARNOLD: „Zur Geschichte des italienischen Oratoriums im 17. Jahrhundert“, in: *Jahrbuch der Musikbibliothek Peters für 1903*, 10. Jahrgang, hrsg. v. Rudolf Schwarz, Leipzig 1904, S. 31–44
- SCHERING, *Geschichte des Oratoriums* (1911)
 SCHERING, ARNOLD: *Geschichte des Oratoriums*, Leipzig 1911 (= Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen, Bd. 3)
- SCHINDLER, *Beethoven* (1840)
 SCHINDLER, ANTON: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, Münster 1840
- SCHINDLER, *Beethoven* (1860)
 SCHINDLER, ANTON: *Biographie von Ludwig van Beethoven*, 2 Bde., Münster ³1860
- SCHMIDT, *Unbekannte Manuskripte zur Gesangsmusik* (1928)
 SCHMIDT, JOSEPH: *Unbekannte Manuskripte zu Beethovens weltlicher und geistlicher Gesangsmusik*, Bonn 1928 (= Veröffentlichungen des Beethovenhauses in Bonn, 5)
- SCHMITT-THOMAS, *Konzertkritik der AmZ* (1969)
 SCHMITT-THOMAS, REINHOLD: *Die Entwicklung der deutschen Konzertkritik im Spiegel der Leipziger Allgemeinen Musikalischen Zeitung (1798–1848)*, Frankfurt 1969
- SCHNITZLER, „From Sepolcro to Passion Oratorio“ (1995)
 SCHNITZLER, RUDOLF: „From Sepolcro to Passion Oratorio: Tradition and Innovation in the Early Eighteenth-Century Viennese Oratorio“, in: *Irish Musical Studies*, Vol. 4, The Maynooth International musicological Conference 1995, hrsg. von Patrick F. Devine/Harry White, S. 392–410
- SCHUH, *J. A. Anschuez* (1958)
 SCHUH, PAUL: *Joseph Andrea Anschuez (1772–1855). Der Gründer des Koblenzer Musikinstituts*, Köln 1958 (= Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, Heft 25)
- SCHULZ, *Kopisten* (1977)
 SCHULZ, ANNEKE: *Untersuchungen zu Beethovens Kopisten anhand biographischer Dokumente aus der Zeit von 1820 bis 1827*, MA Bonn 1977
- SEIFERT, Artikel „Draghi“ (2001)
 SEIFERT, HERBERT: Artikel „Antonio Draghi“, in: *MGG2*, Personenteil: Bd. 5, Kassel et al 2001
- SEYFRIED, „Recensionen“ (1828)
 SEYFRIED, IGNAZ VON: „Recensionen“, in: *Cäcilia* 9 (1828), S. 217–243

- SEYFRIED, *Studien im Generalbasse* (1832)
 SEYFRIED, IGNAZ VON: *Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions=Lehre*, Wien [1832]
- SIETZ, „Niederrheinische Musikfeste in Aachen“ (1960)
 SIETZ, REINHOLD: „Die Niederrheinischen Musikfeste in Aachen“, in: *Zeitschrift des Aachener Geschichtsvereins* 72 (1960), S. 109–164
- SMOLLE, *Wohnstätten Beethovens* (1970)
 SMOLLE, KURT: *Wohnstätten Ludwig van Beethovens von 1792 bis zu seinem Tod*, Bonn 1970 (= Veröffentlichungen des Beethoven Hauses in Bonn. Reihe 4, Bd. 5)
- SOLOMON, „Beethoven’s creative process“ (1980)
 SOLOMON, MAYNARD: „On Beethoven’s creative process: a two-part invention“, in: *Music and Letters* 61 (1980), S. 272–283
- SOLOMON, „Quest for Faith“ (1978/81)
 SOLOMON, MAYNARD: „Beethoven: The Quest for Faith“, in: *Beethoven Jahrbuch* 10 (1978/81), S. 101–119
- SOLOMON, *Beethoven* (1977)
 SOLOMON, MAYNARD: *Beethoven*, New York 1977
- SOLOMON, *Beethoven* (1998)
 SOLOMON, MAYNARD: *Beethoven*, New York ²1998
- SOLOMON, *Beethoven Essays* (1988)
 SOLOMON, MAYNARD: *Beethoven Essays*, Cambridge/London 1988
- SONNEK, *Schikaneder* (1999)
 SONNEK, ANKE: *Emanuel Schikaneder. Theaterprinzipal, Schauspieler und Stückeschreiber*, Kassel 1999 (= Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg, Bd. 11)
- SONNLEITHNER, „Musikalische Skizzen“ (1961)
 SONNLEITHNER, LEOPOLD VON: „Musikalische Skizzen aus Alt Wien“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 16 (1961), S. 50–62, 92–110, 145–157
- TDR
- THAYER, ALEXANDER WHEELOCK: *Ludwig van Beethovens Leben*, bearbeitet von Hermann Deiters, neu bearbeitet und ergänzt von Hugo Riemann, 5 Bde., Leipzig 1917, 1910, 1911, 1907, 1908
- TEMPERLEY, „Tempo and repeats“ (1966)
 TEMPERLEY, NICHOLAS: „Tempo and repeats in the early nineteenth century“, in: *Music and Letters* 47 (1966), S. 323–336
- TYSON, „Beethoven’s Heroic Phase“ (1969)
 TYSON, ALAN: „Beethoven’s Heroic Phase“, in: *The Musical Times* 110 (1969), S. 139–141
- TYSON, „Beethoven’s oratorio“ (1970)
 TYSON, ALAN: „Beethoven’s oratorio“, in: *The Musical Times* 111 (1970), S. 372–375

- TYSON, „Copyists“ (1970)
 TYSON, ALAN: „Notes on Five of Beethoven’s Copyists“, in: *Journal of the American Musicological Society* 23 (1970), S. 439–471
- TYSON, „Leonoreskizzenbuch“ (1977)
 TYSON, ALAN: „Das Leonoreskizzenbuch (Mendelssohn 15): Probleme der Rekonstruktion und der Chronologie“, in: *Beethoven Jahrbuch* 9 (1973/1977), S. 469–499
- TYSON, „The 1803 version“ (1970)
 TYSON, ALAN: „The 1803 version of Beethovens ‚Christus am Ölberge‘“, in: *Musical Quarterly* 56 (1970), S. 551–584
- ULLRICH, „Beethoven-Pflege“ (1971)
 ULLRICH, HERMANN: „Beethoven-Pflege im Wiener Vormärz“, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 26 (1971), S. 17–36
- UNGER, *Beethovens Handschrift* (1926)
 UNGER, MAX: *Beethovens Handschrift*, Bonn 1926 (= Veröffentlichungen des Beethoven-Hauses Bonn, Bd. 4)
- VOM ENDE, E. T. A. *Hoffmann’s musikalische Schriften* (1899)
 VOM ENDE, HANS: *E. T. A. Hoffmann’s musikalische Schriften*, Köln 1899.
- WADE, „Eroica Sketchbook“ (1977)
 WADE, RACHEL W.: „Beethoven’s Eroica Sketchbook“, in: *Fontes artis musicae* 24 (1977), S. 254–289
- WEGELER/RIES, *Beethoven* (1838)
 WEGELER, FRANZ GERHARD/RIES, FERDINAND: *Biographische Notizen über Ludwig van Beethoven*, Koblenz 1838
- WILLETTS, *Beethoven and England* (1970)
 WILLETTS, PAMELA J.: *Beethoven and England*, London 1970
- WITZENMANN, *Italienische Beethoven-Rezeption* (1984)
 WITZENMANN, WOLFGANG: *Zur italienischen Beethoven-Rezeption des Ottocento – eine Zwischenbilanz*, Laaber 1984 (= Studien zur italienischen Musikgeschichte, hrsg. von Friedrich Lippmann, Bd. 13)
- YOUNG, *Beethoven tribute* (1976)
 YOUNG, PERCY M.: *Beethoven. A victorian tribute. Based on the papers of Sir George Smart*, London 1976
- ZAMAZAL, *Eigenvorsorge der Volksschullehrer* (1986)
 ZAMAZAL, FRANZ: „Eigenvorsorge der Volksschullehrer in Oberösterreich im 19. Jahrhundert: Das Pensionsinstitut für Schullehrers Witwen und Waisen“, in: *Historisches Jahrbuch der Stadt Linz* 1985 (1986), S. 545–559
- Zu Beethoven 3* (1988)
Zu Beethoven 3. Aufsätze und Dokumente, hrsg. v. Harry Goldschmidt, Berlin 1988