

Beethovens Orchester: Prometheus im Burgtheater und im Augarten

Theodor Albrecht

Nach seiner erfolgreichen Konzert-Akademie im Burgtheater am 2. April 1800 und seiner Zusammenarbeit mit dem reisenden Hornvirtuosen Giovanni Punto (Johann Wenzel Stich) von Mitte April bis Anfang Juli¹ hoffte Beethoven, vielleicht unrealistischer Weise, im nächsten Frühjahr das Hoftheater zu bekommen. Nach dem Skizzieren der *Violinsonaten op. 23* und *24* begann er wahrscheinlich im Spätsommer oder Frühherbst 1800² mit Skizzen zu seiner *Symphonie Nr. 2, D-Dur op. 36* – ungefähr 17 Seiten mit Skizzen zum ersten Satz sind im Skizzenbuch *Landsberg 7* erhalten. Doch sollte das Schicksal in positiver Weise eingreifen, und wahrscheinlich noch vor Ende des Jahres 1800 beauftragte ihn das Hoftheater mit der Komposition des von Salvatore Viganò choreographierten Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus*.

Viganò (* 1769 in Neapel, + 1821 in Mailand) war der Sohn professioneller Tänzer. Seine Mutter Maria Ester Viganò war die Schwester des Komponisten Luigi Boccherini (1743-1805).³ Viganòs Frau Maria Medina (ca. 1765-1833), die er in Madrid kennenlernte, war auch seine Tanzpartnerin. Nach ihrer Rückkehr nach Italien arbeiteten sie 1791 in Venedig, 1793 in Wien, 1795-1798 in Prag und in verschiedenen deutschen Städten, 1798-1799 wieder Venedig; danach kehrte Salvatore, nunmehr von Maria geschieden, allein als Ballettmeister nach Wien zurück und arbeitete hier bis 1803.⁴

Viganòs Gehalt betrug 4.500 fl. (Gulden) pro Jahr. Zum Vergleich einige Jahresgehälter: der Dirigent Joseph Weigl, Sohn verdiente 1.000 fl., Antonio Salieri 800 fl., Konzertmeister Giacomo Conti 900 fl., die Oboisten Georg Triebensee und Johann Went jeweils 400 fl., die Streichergruppen ca. 350 fl.. Beethoven erhielt für die Ballettkomposition wahrscheinlich ca. 125 fl.⁵ Von einem weiteren Konzert im Burgtheater hatte er sich wohl mehr erhofft.

Die *Geschöpfe des Prometheus* sollten ungefähr 60 Minuten dauern, was der üblichen Länge eines Balletts für einen halben Abend entsprach, das dann gemeinsam mit einer leichten Oper, einer Farce oder einem Konzert gegeben wurde. Beethovens ca. hundertseitiges Skizzenmaterial füllt den Rest des Skizzenbuchs *Landsberg 7*.⁶ Das Sujet und die dazugehörige Choreographie (siehe den unten zitierten Theaterzettel) stammten von Viganò selbst, und Beethoven

¹ Siehe Theodor Albrecht, *Beethovens Erweiterung der orchestralen Horizonte 1795-1800*, *Journal der Gesellschaft der Wiener Oboe* 84 (Dezember 2019), S. 7-17; und *Beethovens Sonate in F-Dur für Klavier und Horn op. 17: Neue Erkenntnisse über die ersten Aufführungen 1800-1801 und darüber hinaus*, *Journal* 93 (März 2022), S. 10-17.

² Douglas Johnson, Alan Tyson und Robert Winter, *The Beethoven Sketchbooks: History, Reconstruction, Inventory* (Berkeley: University of California Press, 1985), S. 106-111, 117 und 124-128. Der Prometheus-Auftrag führte vorerst zur Einstellung der Arbeit an der Sinfonie. Es existieren in den nachfolgenden Skizzenbüchern praktisch keine Skizzen zum zweiten und dritten Satz, und es gibt keine Arbeit am Finale mit Ausnahme von 12 Seiten im Kessler-Skizzenbuch vom Dezember 1801 oder Jänner 1802.

³ Obwohl Viganò auch Musiker war, scheint an dem alten Mythos, er habe bei Boccherini studiert, nichts dran zu sein. Siehe Stanley Appelbaum, Introduction to the Dover reprint of the *Gesamtausgabe* (unten angegeben), S. VI und IX.

⁴ Siehe Peter Clive, *Beethoven and His World: A Biographical Dictionary* (New York/Oxford: Oxford University Press, 2001), S. 379-381; und Gabi Vettermann, „Viganò“, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2. Edition (Kassel: Bärenreiter, 2006), Personenteil, Band 16, Spalte 1579-1580. Er kehrte 1804 nach Italien zurück, arbeitete in mehreren Städten und ließ sich 1811 an der Mailänder Scala nieder.

⁵ Hoftheater, Generalintendanz, Kassa-Bücher, S.R. [Sonderreihe] 33 (August 1799 – Juli 1800), S. 42 und 50-52; und S.R. 34 (August 1801 – Juli 1802), S. 59, 62, 108 (Haus- Hof- und Staatsarchiv, Wien). Beethovens Honorar wäre in einem Kassenbuch für August 1800 bis Juli 1801 vermerkt gewesen, das wahrscheinlich vor der Katalogisierung der S.R.s aussortiert worden war. In der Saison 1796/97, als weitere neue Werke in Auftrag gegeben wurden, erhielt Johann Baptist Schenk 112 fl. 30 kr. für die deutsche Oper *Der Dorfbarbier*; Josef Weigl, 112 fl. 30 kr. für eine Kantate zur Ankunft des Erzherzog Karl und Franz Xaver Süßmayr 135 fl. für Musik zu *Die Freywillige* und drei Arien (S.R. 30, S. 87-88). In der Saison 1798-1799 (S. R. 32, S. 87-88) erhielt der Dirigent Joseph Weigl jedoch den Auftrag, das Ballett *Das Fest der Bakkanten* [sic], für 112 fl. zu komponieren. 30 kr. und in der Saison 1801-1802 (S. R. 34, S. 108) ein weiteres Ballett, *Die Spanier auf der Insel Christina*, für 135 fl. Daher dürfte die an Beethoven in der Spielzeit 1800/1801 gezahlte Gage in diesem Bereich gelegen haben.

⁶ Johnson-Tyson-Winter, S. 104-111.

fand sich wahrscheinlich als quasi unbeholfener Untergebener bei ihrer Kooperation, um Tanz und Musik zu verbinden, vermutlich auch, weil die Komposition einen Zeitraum von einigen Monaten in Anspruch nahm. Wenn Beethoven sich bei der Arbeit mit Tänzern nicht wohl fühlte, so wusste er doch zumindest, dass er für das Orchester des Burgtheaters komponierte, mit dem er bei seiner Akademie vom 2. April 1800 gearbeitet hatte, und nun Passagen speziell für einzelne Solisten schreiben konnte. Die Partitur könnte ca. am 1. Februar 1801 fertig gewesen sein, dann wurden daraus die Orchesterstimmen geschrieben (darunter eine Violinstimme oder vielleicht sogar ein Klavierauszug für Proben). Es folgten die Proben für die Tänzer (u. a. Viganò und Maria Casentini als „Kinder“ und Ferdinand Gioja als Bacchus), und schließlich die wahrscheinlich zwei Generalproben mit Orchester.

Fehlende Skizzen im Sauer-Skizzenbuch

Bei der Auktion von Beethovens Nachlass am 5. November 1827 erwarb der Wiener Kunst- und Musikhändler Ignaz Sauer (1759-1833) ein Skizzenbuch für 2 Gulden 50 Kreuzer, zerlegte es und verkaufte einzelne Seiten jeweils für 20 bis 36 Kreuzer. Der genaue Umfang des Skizzenbuchs ist unbekannt, aber es hatte wahrscheinlich entweder 48 oder 96 Blätter und wurde von Beethoven zwischen dem Skizzenbuch Landsberg 7 (das mit ca. hundert, wahrscheinlich vor dem 1. Februar 1801 beschriebenen Seiten mit Skizzen für die einzelnen Nummern des *Prometheus*-Balletts endet) und dem Kessler-Skizzenbuch (ab ca. Dezember 1801) verwendet.

Musikwissenschaftler konnten aus Sauers Skizzenbuch nur 22 verstreute Blätter (44 Seiten) identifizieren: Skizzen zum Finale der *Klaviersonate op. 27/2*, (der „Mondscheinsonate“), zur *Klaviersonate op. 28* und zum *Streichquintett op. 29*. Infolgedessen haben sie vermutet, dass das Sauer-Skizzenbuch ursprünglich Skizzen für mehrere andere Werke enthalten haben könnte, darunter zum zweiten und dritten Satz von Beethovens *Symphonie Nr. 2*.⁷

Darüber hinaus können wir anmerken, dass es, wenn überhaupt, nur wenige Skizzen für die Ouvertüre zu *Die Geschöpfe des Prometheus* gibt (die wahrscheinlich zuletzt komponiert wurde, weil sie während der Entwicklung der Choreografie überflüssig war), und so könnten sie am Beginn des ursprünglichen Sauer-Skizzenbuchs oder kurz danach gestanden sein. Möglicherweise enthielt das Buch auch umfangreiche Skizzen zum *Klavierkonzert Nr. 3*, das zusammen mit seiner *Sinfonie Nr. 2* am 5. April 1803 in Beethovens Akademie im Theater an der Wien uraufgeführt wurde.⁸

Die Geschöpfe des Prometheus.

Ein heroisch-allegorisches Ballett in zwey Aufzügen.

Von der Erfindung und Ausführung des Herrn Salvatore Viganò.

Die Grundlage dieses allegorischen Balletts ist die Fabel des Prometheus.

Die Philosophen Griechenlands, denen er bekannt war, erklären die Anspielung der Fabel dahin, daß sie denselben als einen erhabenen Geist schildern, der die Menschen zu seiner Zeit in einem Zustande von Unwissenheit antraf, sie durch Wissenschaften und Künste verfeinerte, und ihnen Sitten beybrachte.

Von diesem Grundsatz ausgegangen, stellen sich im gegenwärtigen Ballett zwey belebt werdende Statuen dar, welche durch die Macht der Harmonie zu allen Leidenschaften des menschlichen Lebens empfänglich gemacht werden.

Prometheus führt sie auf den Parnas, und [sic] sie vom Apoll, dem Gott der schönen Künste unterrichten zu lassen. Apoll befiehlt dem Anfiene, dem Arione, und dem Orpheus, sie mit der Tonkunst, der Melpomene, und der Thalia, mit dem Trauer- und Lustspiele, der Terpsichore, und dem Pan, sie mit dem, von dem letztern erfundenen Schäfertanze— und dem Bacchus, mit dem heroischen Tanze, dessen Erfinder er ist, bekannt zu machen.⁹

Die Musik ist von Herrn van [sic] Beethoven.

⁷ Johnson-Tyson-Winter, S. 113-119.

⁸ Ein ähnlich zusammengesetztes und diversifiziertes Skizzenbuch ist Autograph 19e, das aus 36 Blättern (72 Seiten) bestand und kurze Skizzen zur *Hornsonate in F op. 17* (also kurz vor dem 18. April 1800) und das vermutlich vor dem oben beschriebenen Skizzenbuch Landsberg 7 entstandene „C-moll Klavier Konzert“ enthält. Leider existiert nur diese verbale Beschreibung von Skizzen für das Konzert, aber es scheint, dass Beethoven daran gearbeitet hat, bevor er sich der *Symphonie Nr. 2* zuwandte, beides in Erwartung eines weiteren Konzerts zu seinem eigenen Vorteil im Frühjahr 1801. Siehe Johnson-Tyson -Winter, S. 92 und 96-97.

⁹ Diese Inhaltsangabe erschien bei der siebenten Aufführung am 20. Juli 1801, verschwand jedoch ab der Aufführung am 6. September in der neuen Saison 1801-1802.

Prometheus auf der Bühne

Die Uraufführung von *Die Geschöpfe des Prometheus* war ursprünglich für Samstag, den 21. März 1801 im Burgtheater geplant, wahrscheinlich vor *Der Dorfbarbier*, einem komischen Singspiel in einem Akt, arrangiert aus Johann Schenks beliebtem, namensgleichen Lustspiel (1796).¹⁰ Ein Zettel aus dem Kärntner-Theater vom Freitag, 20. März weist jedoch darauf hin, dass das ursprünglich für den nächsten Abend geplante Ballett (angekündigt als *Die Menschen des Prometheus*) auf Samstag, 28. März verschoben werden musste, „wegen der dem Herrn van Beethoven neuerlich zugestossenen bedenklichen Unpäßlichkeit“.¹¹ Beethoven selbst bestätigte seine Erkrankung in dieser Zeit in einem Brief vom 22. April 1801¹² an Breitkopf und Härtel in Leipzig und nochmals in dem berühmten Brief vom 29. Juni 1801 an seinen alten Freund Dr. Franz Gerhard Wegeler in Bonn, in dem er sowohl Bauchschmerzen (Durchfall) als auch sein geschwächtes Gehör beschrieb, obwohl seine Hörprobleme¹³ für andere noch nicht offensichtlich waren.¹⁴

Jedenfalls ist es unwahrscheinlich, dass Beethoven selbst *Die Geschöpfe des Prometheus* dirigiert hat, obwohl er wahrscheinlich feierlich sichtbar im Orchestergraben Platz genommen hatte. Ballettdirigieren war damals wie heute eine hochspezialisierte Fähigkeit, die Beethoven wohl nicht besaß.

Dirigiert wurde die Aufführung vermutlich von Johann Baptist Kletschinsky (* 14. Juni 1756 in Freystadt, Polen, + 6. August 1828 in Wien). Nach der Teilung Polens kam er nach Wien und trat ca. im August 1796 in die Stimmgruppe der 1. Violinen im Kärntnertheater ein und wurde am 16. November 1796 Mitglied der Tonkünstler-Societät. Bis August 1798 wurde er Nachfolger Giuliani als Ballettdirektor (Konzertmeister/Ballettdirigent) mit einem Gehalt von 900 fl. pro Jahr.¹⁵

Nach der Uraufführung im Burgtheater am 28. März (unter dem richtigen Titel) wurde das Ballett am 11. und 12. April erneut aufgeführt, weiters am 8. Mai; 26. und 28. Juni; 20. Juli; 6. September; 16. Oktober; 1., 5., 20. und 26. November; und 4. und 10. Dezember 1801. Im Jahr 1802 wurde es am 4. und 10. Januar aufgeführt; am 4. und 18. Februar; 1. und 10. März; 24. April; dann am 25. und 28. Juni; 19. Juli; und 7., 17. und 29. August.¹⁶

¹⁰ Schließlich wurde am Samstag, dem 21. März 1801 (bei geschlossenem Kärntnertheater) im Burgtheater *Der Dorfbarbier* mit *Das ländliche Divertissement* gekoppelt.

¹¹ Die beiden Hoftheater teilten sich einen Zettel, und wenn ein Theater an einem bestimmten Tag geschlossen war, referierte der Zettel einfach das geöffnete Theater. In diesem Fall war das Burgtheater am 20. März 1801 geschlossen, aber das Kärntnertheater präsentierte Mozarts *Die Zauberflöte*. Unten am Zettel stand die Ankündigung, dass die für den nächsten Abend (eigentlich im Burgtheater) geplante Uraufführung von *Die Menschen des Prometheus* auf den 28. März verschoben würde. Diese Unterscheidung war unklar bei Else Radant, „Die Tagebücher von Joseph Carl Rosenbaum, 1770-1829“, *Haydn Jahrbuch/Haydn Yearbook 5* (1968), S. 92, Notiz zum 27. März 1801. Siehe den originalen Zettel in ANNO unter „Theaterzettel der beiden Hoftheater (1787-1898)“.

¹² Brandenburg, *Briefwechsel*, Nr. 59; Anderson *Letters*, Nr. 48.

¹³ Brandenburg, *Briefwechsel*, Nr. 65; Anderson *Letters*, Nr. 51.

¹⁴ Ignaz von Seyfried (1776-1841), Kapellmeister am Theater an der Wien, erzählte später, dass bei Beethoven um ca. 1803 noch keine Gehörprobleme feststellbar waren. Siehe Seyfried, Besprechung von Beethovens *Missa solemnis*, in *Cäcilia* 9, Heft 36 (1828), S. 219; zitiert in Klaus Martin Kopitz und Rainer Cadenbach, Hrsg., *Beethoven aus der Sicht seiner Zeitgenossen*, 2 Bde. (München: G. Henle, 2009), Bd. 2, S. 881.

¹⁵ Wird auch Kletzinsky oder Kleczinsky geschrieben. Siehe Elisabeth Th. Hilscher, „Kletzinsky“, *Österreichisches Musik-Lexikon*, Bd. 2, S. 1071; Pohl, *Tonkünstler-Societät*, S. 108, 121 und 134; Köchel, *Hofmusikkapelle* (1869), S. 94 und 97; Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 30 (August 1796-Juli 1797), S. 54-55; S.R. 32 (August 1798-Juli 1799), S. 51; S.R. 34 (August 1801-Juli 1802), S. 72. Weder der Theaterzettel, noch Rosenbaum oder irgendein veröffentlichter Aufführungsbericht erwähnen Beethoven als Dirigenten, so dass wir von einer „normalen“ Aufführungspraxis ausgehen müssen, die auf Kletschinsky als Konzertmeister/Dirigent hindeuten würde. Bis August 1801 hatte auch der Geiger Joseph Katter (ca. 1771-1841) begonnen, Ballette zu dirigieren, aber Kletschinsky bleibt der wahrscheinlichste Dirigent.

¹⁶ Theaterzettel, Bibliothek, Österreichisches Theater-Museum (mit freundlicher Genehmigung von Othmar Barnert); und Franz Hadamowsky, *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater)*, 1776-1810 (Wien: Österreichische Staatsbibliothek, 1966), Bd. 1, S. 51 und Supplement, S. 46-47, für insgesamt 15 Aufführungen im Jahr 1801 und 13 im Jahr 1802. Die späteren Aufführungen fanden sowohl im Burgtheater als auch im Kärntnertheater statt. Beethovens Name wurde manchmal auf dem Zettel weggelassen, und manchmal wurde sein „Van“ „wan“ geschrieben. Die Orchestermitglieder dürften dieselben geblieben sein.

Bei der Uraufführung am 28. März 1801 war dem Ballett wie oben erwähnt *Der Dorfbarbier* vorausgegangen; am 11. April *Der Marktschreyer*; am 12. April *La Contadina di Spirito*; am 8. Mai *I due Suizzeri/Die beyden Schweizer*, und so weiter der Reihe nach praktisch alle diese ergänzenden, als komische *Singspiele* bezeichneten Werke.¹⁷

Am Freitag, dem 27. März 1801, besuchte Joseph Carl Rosenbaum (1757-1829), ein begeisterter Musikliebhaber und Ehemann der Sopranistin Therese, der jüngsten Tochter des verstorbenen Hofkomponisten Florian Leopold Gassmann, eine Probe und schrieb in sein Tagebuch: „*Früh gieng ich . . . ins Bureau, und zur Probe von Ballet Die Geschöpfe des Prometheus von Sala Vigano. Musik von Beethoven.*“¹⁸

Vermutlich nach der Uraufführung am 28. März notierte Rosenbaum: „*Der Ballet gefiel gar nicht, die Musick wenig . . . Am Ende wurde der Ballet mehr angezischt als beklatscht.*“¹⁹

Das *Journal des Luxus und der Moden* (17. April 1801) beschrieb es „*welche ihm [Beethoven] alle Ehre macht*“, aber „*hie und da wohl noch etwas zu gekünstelt.*“²⁰ Die *Leipziger Zeitung für die elegante Welt* (19. Mai 1801) betrachtete Beethovens Komposition „*aber für ein Ballet zu gelehrt und mit weniger Rücksicht auf den Tanz*“ und weiter: „*Die kriegerischen Tänze und das Solo der Demoiselle Casentini mögten... wohl dem Kompositeur am besten gelungen seyn.*“²¹

Beethoven selbst deutete an, dass alles nicht wirklich gut sei, als er am 22. April an den ihm persönlich bekannten Leipziger Verleger Franz Anton Hoffmeister schrieb: „*so habe ich ein Ballet gemacht, wobey aber der Balletmeister seine Sache nicht ganz zum besten gemacht.*“²²

Trotzdem wurde das Ballett schließlich bis zum 29. August 1802 in der Saison 1800-1801 7 Mal, in der Saison 1801-1802 18 Mal und in der Saison 1802-1803 3 Mal aufgeführt.²³

Das Burgtheater-Orchester im Spiegel der Ballettpartitur

Es gibt viele Analysen der Partitur von *Die Geschöpfe des Prometheus*,²⁴ aber hier konzentrieren wir uns in erster Linie auf die herausragenden Orchestersoli und den Ensemblesatz. Die vollständige Personalliste für das Orchester des Burgtheaters im April 1800 ist bereits im Dezember 2019²⁵ in dieser Zeitschrift abgedruckt, auf die der Leser höflich verwiesen wird.

Die *Ouvertüre* (Alte Gesamtausgabe²⁶ S. 1) beginnt mit abrupten Akkordschlägen im vollen Orchester, harmonisch ähnlich den sanfteren Akkorden, die Beethovens *Symphonie Nr. 1* eröffnet hatten. Hier steht jedoch das B im C-Dur-

¹⁷ Theaterzettel, Hoftheater.

¹⁸ Radant, „Rosenbaum“, S. 92. Siehe auch Peter Prokops bewundernswertes „Die Tagebücher des Joseph Carl Rosenbaum (ÖNB SN 194-204) – eine Arbeitstranskription“. Dipl.-Ing. Prokop (1939-2019) stellte seinen Kollegen großzügig Kopien dieser digitalen Transkription zur Verfügung.

¹⁹ Radant, „Rosenbaum,“ S. 92.

²⁰ *Journal des Luxus und der Moden* (17. April 17 1801); zitiert in *Werkverzeichnis*, Vol. 1, S. 234.

²¹ *Zeitung für die elegante Welt* (Leipzig) 1, Nr. 60 (19. Mai 1801), Sp. 485-487, speziell Sp. 486 [Datumsgrenze als „Wien, Ende April 1801“]. Auch in *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte*, hrsg. Stefan Kunze (Laaber: Laaber-Verlag, 1987), S. 39-40; *The Critical Reception of Beethoven's Compositions*, Bd. 1, transl. and ed. Wayne M. Senner, with Robin Wallace and William Meredith (Lincoln: University of Nebraska Press, 1999), S. 215-216;; Auszug im *Werkverzeichnis*, Bd. 1, S. 234.

²² Brandenburg, *Briefwechsel*, Nr. 60; Anderson, *Letters*, Nr. 47.

²³ Theaterzettel, 28. März 1801-29. August 1802, persönliche Zählung 28 (nicht 29, wie manchmal angegeben) Aufführungen; bestätigt in Hadamowsky, Hoftheater, Bd. 1, S. 51.

²⁴ Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, übers. Hermann Deiters, Hrsg. Hugo Riemann, 5 Bde. (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1910), Bd. 2, S. 215-241. Riemanns (nicht Thayers) Analyse erscheint auf S. 224-231. Siehe auch Thayer-Forbes, S. 271. Für eine weitere Analyse in englischer Sprache siehe Stanley Appelbaums Einleitung zur Dover Reprint-Edition der *Gesamtausgabe*, S. VI-VII, siehe unten.

²⁵ Zur Orchesterbesetzung im April 1800 siehe Albrecht, „Beethovens Erweiterung“, S. 16-17.

²⁶ *Ludwig van Beethovens Werke*, Serie 2, Nr. 11 (Leipzig: Breitkopf und Härtel, 1864), ist die am weitesten verbreitete Ausgabe und wird hier in diesem Sinne verwendet. Sie ist in einer Nachdruckausgabe mit einer schönen englischsprachigen Einführung von Stanley Appelbaum (Mineola, New York: Dover Publications, 2002) erhältlich.

Dominantseptakkord im Bass, der chromatisch zur Dominante auf G absteigt. Das lebhaft thematische Material des folgenden Allegros ist ebenfalls ein Echo seines Gegenstücks in der früheren Symphonie. In der Symphonie wird das Tonika-Dominant-Tonika-Intervall (c'-g) durch den Leitton h im punktierten Rhythmus ergänzt. In der Ouvertüre füllt Beethoven jedoch die Unterquart durch eine aufsteigende Achtelkette (g-a-h-c') und verlegt die Tonika-Dominant-Tonika-Spannung in die Wechselnote des folgenden sechsten und siebenten Skalenschritts (d'-e'-d).

Nichts in der Ouvertüre ist speziell für das Orchester des Burgtheaters geschrieben, ganz im Gegenteil: Nachdem Hoffmeister und Kühnel (Wien) die Orchesterstimmen ca. im Februar 1804²⁷ publiziert hatten, erlangte sie als ein Stück Popularität, das ohne übermäßige Proben in praktisch jedes Konzert aufgenommen werden konnte. Dasselbe gilt für die Ouvertüren zu *Coriolan* (ab April 1807) und *Egmont* (ab März 1811).²⁸

Die unnummerierte Introduction zur Balletthandlung (*La Tempesta*, GA S. 31) weist Unisono- oder Oktavgänge in den Streichern als Darstellung des Sturms auf, analog zur Unterwelt-Szene in Glucks *Orfeo ed Euridice* oder zur Erscheinung des Ungeheuers (Fanatismus) in Beethovens eigener *Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II.*

Nr. 1 (Poco Adagio; Allegro con brio, GA S. 35) lässt vermuten, dass die Orchestrierung Streicher und Bläser kontrastierend einsetzen wird, um in den folgenden Nummern variiert zu werden.

In *Nr. 2* (Adagio; Allegro con brio) gemahnt die Oktavführung der Streicher (GA S. 40) wieder an Glucks *Orfeo* und antizipiert zugleich den zweiten Satz von Beethovens *Klavierkonzert Nr. 4.*

Nr. 3 (Allegro vivace, GA S. 44) bietet ein relativ kurzes Ende des ersten Akts für Streicher mit koloristischem Einsatz von Holzbläsern und dezente Hörnern.

Nr. 4 (Maestoso; Andante, GA S. 48) eröffnet Akt II mit vier Takten zeremonieller Tutti-Akkorde, gefolgt von Streichern im Pianissimo.

Nr. 5 (Adagio, GA S. 49) ist ein langer langsamer Satz, speziell auf das Orchester des Burgtheaters zugeschnitten. Er beginnt mit Akkorden in der Harfe für die Hofharfenmeisterin Josepha Müllner (1768-1843), setzt sich dann fort mit einem Flötensolo für Joseph Prowos (ca. 1752/53-1832),²⁹ abwechselnd mit Fagott-Passagen für Franz Czerwenka (1745-1801) und Klarinettensoli für Johann Nepomuk Stadler (1755-1804). Eine Kadenz für den Violoncellisten Joseph Weigl (1740-1820) führt zu einer solistisch vorgetragenen Melodie im folgenden *Andante quasi Allegretto* (GA S. 51), die von Fagott, Flöte und Klarinette farbenfroh beantwortet wird. Das Ergebnis ist ein magisches Kammermusikstück und vielleicht der attraktivste Einzelsatz im Prometheus-Ballett.

Wahrscheinlich im Vorort Mariahilf geboren, begann Josepha Müllner schon als Kind Harfe zu lernen. Kaiser Joseph II. soll sie angeblich 1781 bezüglich der Mitwirkung in Glucks *Orfeo* angesprochen und 1787 nach Italien geschickt haben, um musikalischen Ausdruck zu studieren. Nach ihrer Rückkehr war sie sowohl im Theater als auch im Konzert prominent und wurde Harfenlehrerin der Erzherzoginnen. In der Saison 1801-1802 bezog sie beispielsweise 637 fl. an Gagen aus dem „Sonderausgaben“-Konto, mehr als die Bläser, deren reguläre Gehälter bei 400 fl. pro Jahr lagen.³⁰ Daher buhlte Beethoven mit ihrer solistischen Präsentation in Prometheus wohl auch um die Gunst der kaiserlichen

²⁷ Ludwig van Beethoven. *Thematisch-bibliographisches Werkverzeichnis*, hrsg. Kurt Dorfmueller, Norbert Gertsch und Julia Ronge; 2 Bde. (München: Henle, 2014), Bd. 1, S. 236.

²⁸ Stefan Weinzierl, *Beethovens Konzerträume* (Frankfurt/M: Verlag Erwin Bochinsky, 2002), S. 222-228. In der Anfangszeit konnten Konzertgeber handschriftliche Stimmen von Beethoven selbst entlehnen und taten dies vermutlich auch, eine Praxis, die bis in die 1820er Jahre andauerte, wie in den *Konversationsheften* und erhaltenen Stimmen für mehrere Orchesterwerke im Archiv der Gesellschaft der Musikfreunde Wien dokumentiert ist.

²⁹ Mozart hatte bereits zwei Jahrzehnte zuvor ein Solo für Prowos/Browos in der *Martern aller Arten-Arie (Die Entführung aus dem Serail)* geschrieben. Siehe Theodore Albrecht, „Die Solisten in ‚Martern aller Arten‘, Mozarts Sinfonia Concertante Movement for Flute, Oboe, Violin, Violoncello, and One-eyed Soprano“, *Journal der Gesellschaft der Freunde der Wiener Oboe* 33 (März 2007), 11-19; stark überarbeitete englische Fassung in *Mozart Society of America Newsletter* 17, Nr. 1 (Jänner 2013), 6-11.

³⁰ Hoftheater, Generalintendant, S.R. 34 (August 1801-Juli 1802), S. 112. Viele der anderen Musiker hatten auch die Möglichkeit, zusätzlich 400 fl. zu verdienen, indem sie jährlich in der Hofmuskapelle spielten, und Müllner bekam sicherlich ein zusätzliches Honorar für den Unterricht der Kaiserkinder, so dass die Gesamteinkommen und Aktivitäten für alle schwer zu ermitteln, geschweige denn zu vergleichen sind.

Familie. 1808 heiratete sie den jüngeren Georg Gollenhofer (ca. 1780-1847), einen Hofbaumaterialbeamten. Trotzdem setzte sie ihre berufliche Laufbahn am Hof als Madame Müllner-Gollenhofer bis 1841 fort.³¹

Leider starb der Fagottist Franz Czerwenka am 27. April 1801, also bereits nach der dritten Aufführung, an einer Leberzirrhose, und seine Stelle dürfte vermutlich Wenzel Sedlaczek (1768-1816) eingenommen haben.

Nr. 6 (Un poco Adagio, GA S. 60) enthält Streicherakkorde mit Trompeten und Pauken, die zu schnellen, huschenden und von Flöten, später Klarinetten und Fagotten kolorierten Passagen in den Streichern führen. Die Trompeten dürften Joseph Mayer (1736-1813) und Joseph Weidinger (ca. 1754/55-1829) geblasen haben, ein älterer Bruder von Anton Weidinger, der einige Jahre zuvor eine Klappentrompete erfunden hatte. Der Pauker dürfte Anton Eder (ca. 1753-1813) gewesen sein, siehe unten.

Nr. 7 (Grave) enthält ein doppelt punktiertes Motiv (GA S. 64), das an den Anfang von Beethovens *Quintett für Klavier und Bläser*, op. 16 erinnert, gefolgt von flottem Passagenwerk in den Violinen.

Nr. 8 (Allegro con brio) ist im Wesentlichen ein Marsch (GA S. 72), der sanft mit den Pauken beginnt und sich zu voller Stärke entwickelt, ähnlich wie im Zwischenakt 3 der Bühnenmusik zu *Egmont* für das Burgtheater im Jahr 1810. In beiden Fällen dürfte der Pauker Anton Eder gewesen, der als versierter, wenn auch möglicherweise etwas zurückhaltender Musiker galt. Die punktierte Auftakt-Figur war in ganz Europa Gemeingut bei ähnlichen Passagen, und erscheint auch im energischen Marsch im *Ritterballett* aus Beethovens Bonner Zeit oder im langsamen Trauermarsch seiner *Klaversonate* op. 26, die kurz vor dem *Prometheus*-Ballett im Skizzenbuch Landsberg 7 aufscheint. Der *Prometheus*-Marsch enthält auch einen Moll-Teil, der auf den langsamen Satz von Haydns „*Militär*“-*Symphonie* Nr. 100 zurückblickt. In der Presto-Coda (GA S 89) beschäftigt Beethoven Eder reichlich.

Nr. 9 (Adagio) beginnt mit einer Streicherpassage (GA S. 92), die in den beiden Klarinetten und Fagotten fortgesetzt wird und zu einem klagenden Oboensolo für Georg Triebensee (1746-1813) mit Kommentar des Fagotts führt. Das folgende Allegro (GA S. 94) endet sanft mit Kolorierung in Oboe und Fagott. Der zweite Klarinettenist dürfte Anton Stadler (1753-1812) gewesen sein, der auch ein prominenter Bassettklarinetten-Spieler war, der zweite Fagottist Ignaz Drobney (ca. 1731-1804).

Nr. 10 (Pastorale: Allegro, GA S. 99) vermittelt den Eindruck emotionaler Ruhe), wobei die Oboe und zwei Klarinetten eine Hirtenmelodie über einem Bordun in den Fagotten und sanften Streichern spielen. Ein Dialog zwischen der Flöte, den Oboen (einschließlich des zweiten Oboisten Johann Went) und Fagotten ist mit anderen koloristischen Erweiterungen durchsetzt.

Nr. 11 (Andante) enthält rhythmische Passagen (GA S. 106) für Trompeten und Pauken, die mit sanften Streicherpassagen abwechseln.

Nr. 12 (Maestoso, GA S. 107) ist im Charakter fragmentiert, mit rhythmischen Signalen in Oboen und Fagotten, die kurz zu einem Adagio und dann zu einem Allegro führen, dessen thematisches Material auf das Rokoko zurückgeht, jedoch Beethovens Charakter wahr. Der zweite Oboist war Johann Nepomuk Went (geb. 1745), berühmt für seine Harmonie-Bearbeitungen von Mozarts Opern. Er starb am 3. Juli 1801, also nach der sechsten Aufführung³² des Balletts, an einem Schlaganfall.

Nr. 13 (Allegro, GA S. 114) hat episodischen Charakter mit verschiedenen koloristischen Elementen.

Nr. 14 (Andante, GA S. 125) enthält ein Bassettklarinetten solo (Bassetthorn) über einem Klangteppich aus Streichern und Fagotten, speziell für den oben erwähnten zweiten Klarinettenisten Anton Stadler. Das Bassetthorn wechselt mit der Oboe (Triebensee), die dann eine eigene Kadenz und ein eigenes Solo hat, das in einen konzertanten Abschnitt für die beiden Solisten übergeht.

Nr. 15 (Andantino, GA, S. 132) ist großteils ein musikalisch neutrales Stück mit Streichern und erstem Fagott, um das Geschehen auf der Bühne zu begleiten. Eine Melodie in der ersten Klarinette, im Bass durch das Fagott gefärbt, leitet zu einem verspielten Allegro (GA S. 135) über, das gegen Ende kraftvoller und freudiger wird.

Nr. 16 (Finale: Allegretto, GA S. 143) ist der heute berühmte Kontratanz in den Streichern, interpunktiert und koloriert von den anderen Instrumenten. Der Charakter wechselt zu rhythmischen, von den Bläsern beantworteten Streicher-Fanfaren (eine gute Gelegenheit, die obertonreiche Klangfarbe der Hörner zu betonen). Die Hornisten dürften Martin Rupp

³¹ Siehe Gerlinde Haas, „Wunschtraum und Wirklichkeit‘: Korrigierende Notizen zu Leben und Werk der Josepha Müllner-Gollenhofer“, *Studien zur Musikwissenschaft* (Tutzing: Schneider, 1995), S. 289-302; hier aktualisiert und korrigiert durch Behsel, *Verzeichniß* (1829), Hadamowsky, *Wiener Hoftheater, 1776-1810* (1966); S.R.s 18-34; Hoftheater, Cassa-Buch, M4000 (Bibliothek, Theater-Museum); und Morrow, *Concert Life in Haydn's Vienna*.

³² Aufgrund der Orchesterreorganisation am oder bis zum 1. August 1801 ist sein direkter Nachfolger schwer zu bestimmen. Vgl. Hoftheater, Generalintendanz, S R. 34 (1.8.1801-31.7.1802), S. 69-77.

(1748-1819) und Johann Hörmann (ca. 1748-1816) gewesen sein, von denen sich keiner speziell dem hohen oder tiefen Register zurechnete, und tatsächlich liegen ihre exponierten Passagen hier im mittleren Bereich. Das Kontratanz-Thema kehrt zurück, und nachfolgende fanfarenartige Statements (GA S. 151) werden von rauschenden Streichern beantwortet. Neuerlich erscheint der Kontratanz in Form eines Rondos und führt zur Coda: Allegro molto (GA S. 155), energische Passagen, die zu einer sanften Augmentation der thematischen Noten in den Klarinetten und Hörnern führen, mit kräftigen abschließenden Tutti-Kadenzakkorden und Paukenwirbel bis zum letzten Takt.

Wenn Beethoven in Zusammenarbeit mit Viganò und seinem episodischen Szenario auch nicht die Gelegenheit hatte, den größten Teil seiner Partitur symphonisch zu entwickeln, konnte er dennoch für einige Mitglieder des Burgtheater-Orchesters dankbare Passagen schreiben: Soli und Ensemblearbeit, um die Talente des ersten Flötisten Joseph Provos, des ersten Oboisten Georg Triebensee, des zweiten Oboisten Johann Went, des ersten Klarinettenisten Johann Stadler, des zweiten Klarinettenisten und Bassethornisten Anton Stadler und der Fagottisten Franz Czerwenka und Ignaz Drobney zu präsentieren. Die Hornisten (Martin Rupp und Johann Hörmann) hatten ebenso ihre herausragenden Momente wie die Trompeten (Joseph Mayer und Joseph Weidinger) und der Pauker Anton Eder.

In seiner Partitur und im Orchestergraben hielt Beethoven seine transponierenden Instrumente in steter Beschäftigung. Er komponierte für Klarinetten in A, B und C, sei es mit drei separat gestimmten Instrumenten oder *Pièces de Rechange*, um die Tonarten spielen zu können. Ebenso sind die Trompeten in C, D und Es notiert und hätten Zusatzrohre gebraucht, um diese Tonarten zu erreichen. Die Pauken haben drei Stimmungen: C-G, D-A und Es-Dur – B-Dur, aber Beethoven lässt dem Pauker viel Zeit, um von einer Tonart zur anderen zu stimmen. Der Preis muss aber an die Hörner gehen, die in nicht weniger als sechs Tonarten notiert wurden: B, C, D, Es, F und G, wobei für alle extra Bögen benötigt werden!³³ Beethoven hatte bei Nikolaus Simrock in Bonn Horn studiert und war sich der Anforderungen bezüglich der Hornbogen-Wechsel, die er an seine Spieler stellte, durchaus bewusst. Mit einer Harfe kombiniert, muss der Orchestergraben des Burgtheaters während einer Prometheus-Aufführung wie ein Baumarkt ausgesehen haben!

Beethoven war sich möglicherweise nicht sicher, wer die Violinen anführen würde, und so komponierte er, möglicherweise um jede Assoziation mit Giacomo Conti (mit dem er in seiner Akademie vom 2. April 1800 Probleme hatte) zu vermeiden, keine Solopassagen für Violine, sondern verschaffte dem ehrwürdigen Violoncellisten Joseph Weigl mehr als einen Moment, um zu glänzen. Das griechische Thema mit seiner traditionellen, die Musik repräsentierenden Leier gab Beethoven die Gelegenheit, eine Nummer mit der Harfenistin Josepha Müllner in das Werk aufzunehmen, der Harfenlehrerin der kaiserlichen Familie, die seit zwei Jahrzehnten im Orchester des Hoftheaters auf Basis von Sonderzahlungen beschäftigt war.

Am 20. Juni 1801 annoncierte der Wiener Verleger Domenico Artaria eine von Beethoven selbst angefertigte Klavierbearbeitung des gesamten Balletts. Möglicherweise hat Beethoven Ende November 1801 zwei Tänze aus dem Prometheus-Finale in mindestens sechs Kontrattänze aufgenommen, die er für den jährlichen Benefizball der Pensionsgesellschaft bildender Künstler Wiens im Großen Redoutensaal komponiert oder zusammengestellt hatte. Wahrscheinlicher ist, dass sie für die vom Hof gesponserten Faschingsbälle, die bis zum Karnevalsdienstag oder Fastnacht, 2. März 1802, in den Redoutensälen stattfanden, erneut verwendet wurden. Diese sechs Tänze wiederum wurden von Tranquillo Mollo am 3. April 1802 als eine möglicherweise von Beethoven erstellte Klavierbearbeitung angekündigt. 150 Jahre später bezeichnete sie Beethovens Katalogisierer Georg Kinsky als WoO 14. Die beiden Wiener italienischen Verleger Mollo und Artaria wechselten einander in diesen Jahren in fast routinemäßigen Veröffentlichungen von Ballett- und Benefizballbearbeitungen ab. Dass Beethoven zwei Tänze aus dem Finale in seine Gesellschaftstänze aufgenommen hat, während das Ballett noch auf der Bühne aufgeführt wurde, zeigt nicht nur, dass er das Publikum an sie erinnern wollte, sondern auch, dass er Wert auf ihre mögliche zukünftige Verwendung legte.

Wenn das Prometheus-Ballett gegen Ende der Spielzeit 1800/1801 auf den Spielplan kam, 1801 weitere 15 Aufführungen und 1802 bis zum 29 August nochmals 13 Aufführungen erfolgten, ist die Annahme plausibel, dass Beethovens Vertragsvereinbarungen dem Hoftheater während dieser Periode Exklusivrechte an der Partitur einräumten. Wenn für Beethoven Ende August 1802 das Partiturmanuskript und die Stimmen freigegeben (oder ihm zumindest zugänglich gemacht) wurden, hätte er sie im September 1802 für auszugsweise Aufführungen bei den Augartenkonzerten seines Freundes Ignaz Schuppanzigh zur Verfügung gehabt – zu diesem Zeitpunkt Beethoven war bereits in Heiligenstadt.

³³ Ein professioneller Hornist hätte solche dürfte solche Bögen besessen (Messingrohre in verschiedenen Längen für verschiedene Tonarten) oder von seinem Arbeitgeber zur Verfügung gestellt bekommen haben, wahrscheinlich in einem Koffer, um sie alle tragen zu können. Beethovens *Sinfonie Nr. 1 in C* erfordert im Vergleich dazu nur Hörner in C und F. Als Haydn 1772 seine experimentelle *Sinfonie Nr. 46 in H-Dur* komponierte, ließ er ein Paar H-Bögen speziell in Wien anfertigen. Der Zahlungsbeleg existiert noch. Hätte Schubert nur Zugang zu solchen Bögen gehabt, so hätte er vielleicht ein Finale in Dur für seine *Unvollendete* schreiben können.

Die Prometheus-Proben

Nach den im obigen Abschnitt dieses Artikels gelieferten Antworten zur Chronologie blieb eine weitere Frage offen: Wie viele Proben benötigten *Die Geschöpfe des Prometheus* und über welchen Zeitraum wurde geprobt?

Der Hinweis auf die heute wie wahrscheinlich auch im Jahre 1801 geltende Faustregel kam von Dr. John Crawford-Spinelli, emeritierter Dekan des College of the Arts der Kent State University und erfahrener Tänzer und Choreograph:

*„Die Standard-Faustregel für Choreographie lautet, dass eine Minute Aufführung ungefähr einer Stunde Probe entspricht. Es hängt alles von der Schwierigkeit der Choreographie, dem Können der Tänzer usw. ab, aber ein einstündiges Ballett würde zur Vorbereitung der Aufführung wahrscheinlich zwischen 50 und 60 Stunden Proben erfordern. Wie diese Probenstunden aufgeteilt werden, steht auf einem anderen Blatt. Probt man täglich einige Stunden, könnte man ein einstündiges Ballett in zwei oder zweieinhalb Wochen erarbeiten. Mit hoch qualifizierten Tänzern könnte die Probenzeit etwas kürzer sein, obwohl sie wahrscheinlich irgendwo zwischen zwei und vier Wochen liegen würde.“*³⁴

Eine historische Perspektive bot Othmar Barnert, Bibliothekar im Ruhestand des Österreichischen Theatermuseums (Palais Lobkowitz, Wien), eine Autorität auf den Gebieten Shakespeare-Übersetzung und Ballettgeschichte (insbesondere in Wien).³⁵

Angesichts der Quellenlage schrieb er: *„Es gibt viele Quellenprobleme mit Salvatore Viganòs Wiener Zeit; wir haben besseres historisches Material aus seiner späteren Mailänder Zeit. Leider hatte Carlo Ritorni, Viganòs erster Biograf (Commentarii, 1838),³⁶ wenig Kenntnis von der Wiener Prometheus-Version aus dem Jahre 1801, widmete aber einige Seiten der sechsstufigen Mailänder Prometeo-Produktion aus dem Jahre 1813, die wieder einen Teil von Beethovens Partitur verwendet.“*³⁷

Zur Handlung und Planung der Choreografie meinte Barnert: *„Vermutlich fehlte Viganò das tiefere Verständnis von Beethovens Partitur und ihren philosophisch-mythologisch-musikalischen Implikationen. Er wendete wahrscheinlich weder viel Zeit noch viel geistige Energie für Handlung, Libretto-Details sowie für Proben auf. Ein spezielles Problem stellt der Prometheus-Part dar. Hatten Beethoven oder Viganò anfangs vielleicht Prometheus' Tod geplant (es gibt dazu eine handschriftliche Notiz in der Partiturskopie), so entschieden sie später, ihn am Ende am Leben zu lassen. Möglicherweise war Viganòs Prometheus-Choreografie nicht ganz neu; vielleicht verwendete er Standardkörperbewegungen und Gruppenmuster aus früheren Balletten. Wir wissen nicht genau, ob die Bewegungen der Tänzer eher tänzerisch oder eher pantomimisch waren; das ergibt einen großen Unterschied in der benötigten Probenzeit.“*³⁸

Über die Verteilung der Musik für die einzelnen Tanzrollen schrieb Barnert: *„Wir wissen nicht genau, welche Teile von Beethovens Musik für Solisten, für Ensembles oder für das Corps de ballet verwendet wurden. Wir wissen [auch] nicht, ob ihn Ferdinando Gioja Viganò bei seiner Arbeit unterstützt hat. Vielleicht hat er die Choreographie seiner eigenen Rolle selbst kreiert.“*³⁹

Zu Probensituationen und Probenorten schrieb er: *„Es gibt zwar keine dokumentarischen Berichte darüber, ob Viganò in seinem Prometheus ein Corps de ballet verwendet hat, wir können aber sicher sein, dass er es getan hat. Proben mit Solotänzern bereiten keine Probleme; sie können zu fast jeder Zeit und an jedem Ort arbeiten. Jeder kann pantomimische Gesten lernen und zu Hause proben, aber das Proben mit einem Corps braucht den großen Raum einer Bühne.“*⁴⁰ In diesem Fall bestand das Corps de ballet des Hoftheaters aus jeweils 17 Figurantinnen und Figurantinnen, davon dürfte aber nur ein Teil für Viganòs und Beethovens Prometheus eingesetzt worden sein.⁴¹

³⁴ John Crawford-Spinelli, E-Mail-Kommunikation, 1. Dezember 2022, im Kontext dieses Artikels.

³⁵ Othmar Barnert, Vienna, E-Mail-Kommunikation, 2., 10, 11, 13 und 30. Jänner 2023.

³⁶ Carlo Ritorni, *Commentarii della vita e delle opere coredrammatiche di Salvatore Viganò e della coreografia e de' corepei* (Mailand: Tipografia Guglielmini e Redaelli, 1838).

³⁷ Etliche Musik- und Tanz-Historiker (Rust, Riemann, Levinson, Prunières, Lach, Haas, Floros, Egon Voss, Gunhild Schueller, etc.) analysieren das Szenario und die Musik, aber nur wenige ihrer Essays enthalten Fakten über Viganòs Choreographie. Barnert (2. und 11. Jänner 2023).

³⁸ Barnert (2., 10. und 30. Jänner 2023).

³⁹ Barnert (10. Jänner 2023).

⁴⁰ Barnert (30. Jänner 2023).

⁴¹ Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 33, S. 47-49 und S.R. 34, S. 66-68.

Die Geschöpfe des Prometheus wurden am Samstag, den 28. März uraufgeführt, eine Woche später als ursprünglich geplant. Rosenbaum berichtet von einer Probe (wahrscheinlich mit Orchester) am Freitagmorgen, dem 27. März, die bis 14:30 Uhr gedauert hat. Angesetzte Proben dauerten gewöhnlich drei Stunden, diese Probe hatte also wahrscheinlich um 11:30 Uhr begonnen. Da an diesem Abend im Burgtheater keine Aufführung angesetzt war, fand die letzte Probe – im Wesentlichen eine Durchlauf-Generalprobe – wahrscheinlich zu diesem Zeitpunkt statt. Da die Ballettpremiere um eine Woche verschoben werden musste, hatte es am Donnerstag, 26. März, von 11:30 – 14:30 Uhr vermutlich eine Auffrischungsprobe gegeben.

Unter der Annahme, dass der 60-minütige *Prometheus* 60 Stunden Probenzeit benötigt⁴² (in diesem Fall wahrscheinlich 20 Proben à 3 Stunden), ist es im Rückblick möglich, zumindest ein ungefähres Datum für den Probenbeginn zu bestimmen. Eine Ballettprobe hätte tagsüber kaum stattgefunden, wenn eine abendliche Ballettaufführung geplant war, wie *Alcina* am 2. März, *Alceste* am 4., 10. und 19. März oder *Das Waldmädchen* am 16. März.⁴³ Am Samstag oder Sonntag fanden Proben möglicherweise nur statt, wenn dies unbedingt erforderlich war.⁴⁴ Die Pianistin Josepha Auerhammer (1758-1820) gab am Fest Mariä Verkündigung (25. März) ein Konzert mit Orchester im Burgtheater, hatte also am 23. und 24. März tagsüber geprobt.

Othmar Barnert stellte fest: „In diesen Jahren mussten die Sänger und Tänzer des Hoftheaters nicht nur am Michaelerplatz arbeiten; sie mussten auch für Kaiserin Maria Theresia im Schönbrunner Schlosstheater auftreten.“⁴⁵ Leider haben wir keine genauen Daten zu diesen Schönbrunner Aufführungen.“⁴⁶

Er fügte hinzu: „Ein weiterer Faktor bei der Planung wäre gewesen, wenn einer von Viganòs Tänzern während der Probenwochen im Herbst/Winter 1800-1801 verletzt oder krank geworden wäre.“⁴⁷ Tatsächlich wirkte das Orchester bei Beethovens Konzert im Burgtheater am 2. April 1800 abgelenkt und spielte nicht optimal, möglicherweise weil an diesem Nachmittag Justina Klemp, Ehefrau des langjährigen Primus Leopold Klemp, im Alter von 45 Jahren an Schwindsucht gestorben war.⁴⁸ Auch Johann Renth, ein junger Figurant-Tänzer, starb am 5. März während der *Prometheus*-Proben an Lungensucht. Ob er im *Prometheus* als Mitglied der Corps de ballet-Tänzer vorgesehen war, wissen wir nicht, aber seiner Frau Theresia, erst 23 und ebenfalls Figurantin, war in Beethovens Ballett die kleine Rolle der *Melpomene* zugeteilt worden,⁴⁹ und da die Kompagnie bis zur *Prometheus*-Premiere am 28. März arbeitete, dürfte sich dieser Verlust auf Stimmung und Probenplan entsprechend ausgewirkt haben.

Mit den oben erwähnten drei Proben am 26. und 27. März, die als Proben Nr. 18, 19 und 20 zählen, können wir rückwärts arbeiten und ursprünglich geplante Proben am 20., 18., 17., 16., 13., 12., 11., 9., 6, 5 und 3. März postulieren; weiters am 27., 26., 25., 24., 23. und 20. Februar, wobei Probe Nr. 1 möglicherweise am Donnerstag, 19. Februar statt-

⁴² Siehe John Crawford-Spinellis oben erwähnte Einschätzung.

⁴³ Gelegentlich gab es nach einer Sprechkomödie oder einer leichten Oper ein Ballett-Divertissement mit alten Tänzen, die vermutlich zu kurz dauerten, um eine Probe früher am Tag auszuschließen.

⁴⁴ Ergänzend zu meinen eigenen Beobachtungen bestätigte Herr Barnert: „Das vollständige Ballettrepertoire von 1801 im Burg- und im Kärntnertheater wirft die Frage auf, ob ihre Choreographen zur gleichen Zeit probten und die Arbeit des anderen störten. Der Choreograf Gaetano Gioja hatte im Jänner, Februar und März je drei Aufführungen seiner *Alceste* (Musik von Weigl) im Kärntnertheater, seine *Zulima und Azem* wurde einmal ein Mal im Jänner und noch einmal im April aufgeführt. Giuseppe Trafieri hatte Aufführungen von *L'Alcina* (Weigl) einmal im Jänner und einmal im März; sein *Waldmädchen* (ein langjähriger Favorit) zweimal im März und einmal im April. Salvatore Viganò hatte *Prometheus* (Aufführungsdaten siehe oben), aber auch drei Aufführungen von *Der wachsame Dorfrichter* im Jänner und eine im April; *Chlotilde* wurde je einmal im Jänner und im April gegeben, und er bereitete ein neues Divertissement (*Freundschaft und Liebe*) für den 25. April vor. Die Ballette von Gioja und Trafieri waren alt und mussten nicht wirklich geprobt werden. Daher hatte Viganò im Februar und März genug Zeit für Tanzproben seines neuen *Prometheus*-Balletts mit beiden Solisten und dem Corps de Ballet.“ Barnert (30. Jänner 2023).

⁴⁵ Zusätzliche Informationen über die musikalischen Interessen der Kaiserin bietet John A. Rice, *Empress Marie Therese and Music at the Viennese Court, 1792-1807* (Cambridge: Cambridge University Press, 2003).

⁴⁶ Barnert (2. Jänner 2023).

⁴⁷ Barnert (2. Und 10. Jänner 2023).

⁴⁸ Theodore Albrecht, „Beethovens Erweiterung der orchestralen Horizonte 1795-1800,“ *Wiener Oboen-Journal* 84 (Dezember 2019), S. 15-16. Sowohl Leopold Klemp als auch sein Sohn sind an anderer Stelle in diesem Artikel in den Violingruppen des Orchesters aufgeführt,

⁴⁹ Siehe die obige Besetzungsliste der Tänzer inkl. ihrer Kurzbiographien.

fand – praktischerweise am ersten Tag nach Aschermittwoch. Rückblickend könnte der 1. Februar 1801 das Datum sein, an dem Beethoven dem Hoftheater die fertige Partitur des Hauptteils des Balletts (noch ohne Ouvertüre) lieferte.

Die Skizzen und die Partitur des Prometheus

Beethovens *Prometheus*-Autograph ist nicht erhalten, doch die daraus hergestellte Reinabschrift⁵⁰ umfasst 295 Blättern (585 beschriebene Seiten) und war das Werk von neun verschiedenen Kopisten (also durchschnittlich 65 Seiten pro Kopisten). 1824 teilte der Kopist Paul Maschek Beethoven mit, dass jeder seiner Mitarbeiter nicht mehr als 20 bis 24 Seiten Partitur pro Tag kopieren könne,⁵¹ was darauf hindeutet, dass die Anfertigung einer sauberen Kopie von Beethovens vermutlich schwer leserlicher Vorlage die neun Kopisten jeweils vier oder fünf Tage beschäftigt haben muss.

Wie bereits erwähnt, lieferte Beethoven seine Partitur um den 1. Februar 1801 herum ab.⁵² Nachdem die Partitur kopiert worden war, konnten daraus die Orchesterstimmen herausgeschrieben und bei Bedarf vervielfältigt werden. Als erste Stimme dürfte die Violine I hergestellt worden sein (möglicherweise mit Stichnoten), sodass sie dem Geiger/Ballettdirigenten Johann Kletschinsky rechtzeitig für die ab ca. 19. Februar beginnenden Proben zur Verfügung stand.⁵³

Die Premierenbesetzung (Theater Zettel, 28. März 1801)

Prometheus	Cesari	Thalia	Ma+ Cesari
Kinder	Mlle. Casentini	Melpomene	Ma+ Renth
	Salvatore Vigano	Apollo	_____
Bacchus	Ferdinand Gioja	Ansione	_____
Pan	Aichinger	Arione	_____
Terpsichore	Mad. Brendi	Orpheus	_____

(Kein Corps de ballet angeführt, aber sicher beschäftigt.)

Casentini, Maria (*Tochter des Prometheus*) (* Lucca, 1778; + nach 1821). Arbeitete 1788-1795 in Venedig, dann 1796-1804 in Wien. Berühmt in *Das Waldmädchen* (1796), Choreographie von Giuseppe Trafieri; Musik von Paul Wranitzky (1756-1808). Trat im *Waldmädchen* am 12. und 22. März 1801 auf. Jahresgage: ca. 3000 fl. Besuchte Wien von Bologna aus mit ihrer Tochter Caroline (ebenfalls Tänzerin) am 21. Dezember 1821 (*Wiener Zeitung*).

Viganò, Salvatore (*Sohn des Prometheus*) (* Neapel am 25. März 1769; + Mailand am 10. August 1821); Biografie siehe oben. Jahresgage: 4500 fl. Bruder Julio/Giulio und seine Frau wirkten ebenfalls mit.

Gioja, Ferdinand/Ferdinando (*Bacchus*) (* vermutlich 1778 in Neapel; + Bologna, 1855). Jahresgage: 2225 fl. Jüngerer Bruder des Balletmeisters Gaetano/Cajetan Gioja (* 1764/1768 in Neapel; + Neapel, 30. März 1826). Ferdinand heiratete anscheinend zu einem unbekanntem Zeitpunkt **Amalia Muzzarelli** (* 1787), siehe unten.

⁵⁰ Österreichische Nationalbibliothek, Mus. Hs. 16142. Siehe *Werkverzeichnis*, Hrsg. Dorf Müller und andere, Bd. 1, S. 235.

⁵¹ *Beethoven's Conversation Books/Konversationshefte*, Heft 60, Blatt 10v (21. März 1824).

⁵² Siehe Teil 1 dieses Artikels, *Wiener Oboen-Journal* 96 (Dezember 2022), S. 11, Sp. 2.

⁵³ Ohne einen so früh erstellten Klavierauszug wäre Kletschinskys Geige die einzige Musik gewesen, die die Tänzer bis zu den letzten beiden Generalproben mit vollem Orchester, vermutlich am 27. März 1801, gehört hätten.

Muzzarelli, Cesari (*Thalia*) = Amalia (* 1787). Jahresgage: 2000 fl.

Muzzarelli, Anton/Antonio [nicht in dieser Produktion] (* 1744/1754 oder auch 1762; + 7. August 1821). Vermutlich Sohn eines unbekanntem Theater-Tänzers (+ vor 1801) und von Margareta (* ca. 1717 in Bologna; + 22. April 1801. Margareta starb 84-jährig am “Schlag” in ihrer Wohnung in Graf Wallis’ Haus, Krugerstrasse Nr. 1071 [1821 unnummeriert in 1009]. Totenbeschauprotokoll, 1801, M, fol. 27v.

Antons Frau war Theresia Muzzarelli, geb. Vulcani (1756-1821). Muzzarelli war 1791 in Wien aktiv, verließ aber im April 1800 vorübergehend die Ballettkompagnie und kehrte 1802 zurück. Gage: 1333 fl. für einen Teil des Jahres. Antons und Theresias Tochter war **Amalia Muzzarelli**. Das wahrscheinlichste Geburtsjahr Antons scheint 1754 zu sein.

Cesari, Filippo/Philipp (*Prometheus*) (* ca. 1780; + nach 1821), war Mitglied von Wiens Italienischem Ballett bis 1796. Jahresgage: 960 fl. Vermutlich zu diesem Zeitpunkt mit **Amalia Muzzarelli** (* 1787) verheiratet. Verließ Wien, kam aber mit seiner Frau aus Florenz am 3. Juni 1821 ~~auf~~ zu Besuch.

Brendi, Madame (*Terpsichore*) (Daten unbekannt). Jahresgage: 2062 fl. Verheiratet mit einem Balletttänzer namens Serpos.

Aichinger/Eichinger, Franz Kilian (*Pan*) (* ca. 1760; + Wien, 30. August 1833). Drei Kinder, starben zwischen 1794 und 1799. War 1801 ein Senior-*Figurant* (Corps de ballet-Tänzer). Jahresgage: 700 fl., Sohn Karl (* Wien, ca. 1791; + Wien, 21. Dezember 1837) wurde Tanz-Regisseur.

Renth, Theresia, geb. Decamp (*Melpomene*) (* Wien, ca. 1778; + Wien, 8. November 1801). War 1801 eine Senior-*Figurantin*. Jahresgage: 400 fl. Starb um 11 Uhr morgens an *Lungengeschwörren* in ihrer Wohnung, Scheide Haus, Komödiengassel Nr. 1103 [1821 unnummeriert in 1040]. In einer seltenen religiösen Bezugnahme im magistratischen Totenbeschauprotokoll ist sie als “*seelig im Herrn entschlaffen*” angeführt. Totenbeschauprotokoll, 1801, R, fol. 46r.

Ihr Mann, Johann Renth (* ca. 1770; + Wien, 5. März 1801), war ebenfalls *Figurant*-Tänzer im Hoftheater. Jahresgage: 400 fl. Starb an *Lungensucht* nicht in der Wohnung Stadt Nr. 1103 sondern im *Allgemeinen Krankenhaus*. Totenbeschauprotokoll und *Wiener Zeitung* im Nekrolog bezeichnen ihn als “Rend”: Totenbeschauprotokoll, 1801, R, fol. 14v.

Quellen: Hoftheater, Generalintendanz, S. R. 33 and 34 (Haus- Hof- und Staatsarchiv); Gustav Gugitz, “Auszüge ... [Verlassenschafts-Abhandlungen];” Gugitz, “Auszüge ... Conscriptions-Bögen” (Wiener Stadt- und Landesarchiv); *Österreichisches Musiklexikon*; *Wiener Zeitung*; Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1794 bis 1810* (2011) und Othmar Barnert.

Reorganisation der Hoftheater-Orchester, August 1801

Vermutlich mit dem neuen Spiel- bzw. Geschäftsjahr vom 1. August 1801 bis 31. Juli 1802 reorganisierte das Hoftheater seine Orchester. Spätestens seit der Wiedereröffnung des Kärntnertheaters (nach dem Türkenkrieg) 1791 gab das Burgtheater mehr Aufführungen und hatte die erfahreneren Orchestermusiker. Es zahlte auch deutlich mehr als das Kärntnertheater. Neue Musiker dürften im Kärntnertheater an den letzten Pulten jeder Gruppe begonnen haben, im Lauf der Zeit zu den vorderen aufgestiegen sein, von dort dann zu den letzten Pulten der Stimmgruppen im Burgtheater und nach dem Senioritätsprinzip schließlich zu den vorderen. Einige der Stimmführer und Ensemblemitglieder

des Burgtheaters waren seit Anfang der 1780er Jahre in diesem Orchester: u.a. die Tuttiisten Leopold Klemp, Blasius Millechner und Zeno Franz Menzel, der Solocellist Joseph Weigl, die Flötisten Joseph Prowos und Ludwig Gehring, die Oboisten Georg Triebensee und Johann Went, die Klarinettenisten Johann und Anton Stadler, der Fagottist Ignaz Drobney und der Pauker Anton Eder.

Am 1. August 1801 teilte die Hoftheaterverwaltung, möglicherweise um die Mitgliedschaft in den beiden Orchestern „gerechter“ zu gestalten, ihr Personal neu auf in eine konturlose *Erste Abteilung* und eine *Zweite Abteilung*, oft mit verheerenden Folgen.

Es ist fraglich, in welchem der beiden Ensembles Paul Wranitzky (den Beethoven mochte) oder Giacomo Conti (den er nicht mochte) tatsächlich als Konzertmeister spielten. Michael Umlauf, der Sohn des Komponisten Ignaz, hatte um 1800 als kommissarisches Mitglied der Geigengruppe mit etwa dem halben Gehalt gespielt. Nun gesellte sich Franz Clement, der als junger Geigervirtuose durch Europa gereist war, in dieser Stellung zu ihm, bevor er ca. 1802 als Konzertmeister ans Theater an der Wien wechselte.

Joseph Oliva (ca. 1734-1806), der im Jahr 1800 Bratscher im Kärntnertortheater gewesen war, wurde im August 1801 zweiter Geiger in der *Zweiten Abteilung*. Luy, der 1800 zweiter Geiger im Kärntnertortheater war, wurde im August 1801 Bratschist in der *Zweiten Abteilung*. Im Allgemeinen saßen in den Bratschengruppen viele der ältesten Mitglieder, wobei Anton Borghi (ca. 1723/24-1807) wahrscheinlich der älteste war, aber personell veränderten sie sich von Juli 1800 bis zur Reorganisation im August 1801 sehr wenig.

In den Violoncello- und Kontrabassgruppen bedeutete die organisatorische Änderung den wechselseitigen Austausch je eines Spielers jeder Stimmgruppe zwischen den Abteilungen.

Die Änderungen bei den Holzbläsern waren sehr unterschiedlich. Die Flötengruppen blieben im Wesentlichen gleich (wobei die *Erste Abteilung* ungefähr dem alten Burgtheaterorchester und die *Zweite Abteilung* dem alten Kärntnertortheaterorchester entsprach), aber die Neuorganisation verlegte den Oboisten Went weg von seinem langjährigen Solistenkollegen Triebensee in die *Zweite Abteilung*. Bei den Klarinetten wirkte sie noch störender, weil sie die Brüder Anton und Johann Stadler trennte, die einander im Orchester des Burgtheaters ergänzt hatten, seit Kaiser Joseph II. sie 1782 verpflichtet hatte. In der Fagottgruppe wurden alle drei überlebenden Mitglieder der beiden früheren Gruppen (nach dem Tod von Franz Czerwenka) in der *Ersten Abteilung* belassen und bis August 1801 drei neue Spieler für die *Zweite Abteilung* eingestellt.

Bei den Hörnern wurde das zuvor am Kärntnertor-Theater arbeitende Paar der *Ersten Abteilung* zugeteilt, während das Paar vom Burgtheater zur *Zweiten Abteilung* wechselte. Bei den Trompeten ging das älteste Mitglied Mayer in die *Zweite Abteilung*, während die verschiedenen Weidinger-Familienmitglieder ebenfalls umverteilt wurden. Die Pauker blieben, wo sie gewesen waren. Die Harfenistin Josepha Müllner wurde immer aus den Extra-Ausgaben bezahlt, sie wäre also bei keiner dieser personellen Veränderungen ins Spiel gekommen.

Bereits zum 1. August 1801 (nach der siebten der 28 Vorstellungen, die *Prometheus* bis zum 29. August 1802 haben sollte) hatte die Hoftheaterverwaltung unter der Leitung von Baron Peter Anton von Braun (1764-1819) das Orchesterpersonal im Vergleich zum sicheren und zusammenhängenden Ensemble, das Beethovens *Symphonie Nr. 1* im April 1800 uraufgeführt hatte und für das er ursprünglich bis März 1801 seine Ballettmusik *Die Geschöpfe des Prometheus* komponiert hatte, erheblich verändert.

Ein weiteres Beethoven-Konzert im Burgtheater im Frühling 1802?

Beethoven hatte gehofft, im Frühjahr 1801 ein zweites Konzert zu seinem eigenen Vorteil im Burgtheater geben zu können, aber weil das Hoftheater ihn mit der Komposition des Balletts *Die Geschöpfe des Prometheus* beauftragt hatte (ein Angebot, das er nicht hätte ablehnen können), war er daran gehindert, die *Symphonie Nr. 2 in D-Dur* und das *Klavierkonzert Nr. 3 in c-Moll*, Werke, die er kurz nach seinem ersten Konzert dort am 2. April 1800 begonnen wurden, fertigzustellen (oder auch nur an ihnen weiterzuarbeiten).

Anfang 1802, da das Ballett noch im Repertoire des Burgtheaters und die daraus abgeleiteten Kontrattänze bei den höfischen Faschingsbällen in den Redoutensälen Verwendung fanden, konnte er nun wieder auf ein Konzert hoffen – wenn nicht vor der Fastenzeit, so doch nach dem Ostersonntag am 18.4.

Vermutlich um neue Werke für ein geplantes Konzert vorzubereiten, übergab Beethoven seine geschäftlichen Angelegenheiten seinem jüngeren Bruder (Caspar Anton) Carl (1774-1815), der am 28. März 1802 an den Leipziger Verlag Breitkopf und Härtel schrieb: „Ferner werden wir in 3 bis 4 Wochen eine große Simphonie und ein Konzert für das Klavier haben. . . . Uiber diese beyden bitte ich mir gelegentlich Ihre Meinung.“ Die erwähnten Werke sind die *Symphonie Nr. 2* und das *Klavierkonzert Nr. 3*, von denen noch keines fertig war.

Am 22. April 1802, also am Donnerstag nach Ostern, schrieb Carl erneut an Härtel: „*Mein Bruder würde Ihnen selbst geschrieben haben, aber . . . ihm der Theater-Direktor Baron v. Braun, der bekanntlich ein dummer und roher Mensch ist, das Theater zu seiner Akademie abgeschlagen, und es andern äusserst mittelmässigen Künstlern überlassen hat. . . der Baron [hat] keine Ursache und der Bruder seiner Frau mehrere Werke gewidmet hat. Wegen der Simphonie und dem Konzert bitt wir Sie noch etwas zu warten, weil wir sie noch an eine Musik zu gebrauchen denken.*“

Da das Orchesterpersonal der Hoftheater nun in Aufruhr war und Baron Brauns Politik oder seine Richtlinien nun gegen ihn arbeiteten, begann Beethoven wahrscheinlich, sich nach einem anderen Saal umzusehen, in dem er ein weiteres eigenes Benefizkonzert geben könnte. Am 25. März 1802 (Fest der Verkündigung) hatte er vielleicht im kürzlich eröffneten Theater an der Wien eine Möglichkeit gefunden – aber das ist unser nächstes Kapitel!

In der Zwischenzeit . . .

Beethovens Umzug nach Heiligenstadt: Eine revidierte Datierung

Beethoven fügte dem Brief von Bruder Carl an Breitkopf und Härtel vom 22. April (oben zitiert) eine separate undatierte Notiz hinzu, in der er versprach, sehr bald selbst zu schreiben. Da Bruder Carl damals in Wien war, können wir davon ausgehen, dass Beethoven noch zugegen und noch nicht ins ländliche Heiligenstadt gezogen war, um sein krankes Gehör zu pflegen. Aufgrund einer Passage in seinem *Heiligenstädter Testament* vom 6. Oktober 1802, in der er schrieb, er habe die letzten sechs Monate auf dem Land verbracht, glaubten frühere Autoren, dass Beethoven Anfang April 1802 dorthin gezogen war.

Aber der traditionelle Frühlingsterminus für die Anmietung von Wohnungen für sechs Monate war Georgi, der in Wien am 24. April (statt am 23.) gefeiert wurde und jeder Umzug danach innerhalb von etwa einer Woche stattfand. Wenn also Beethoven zwei Tage vor Georgi (24. April) noch in Wien war, scheint es jetzt wahrscheinlich, dass sein Umzug nach Heiligenstadt in der letzten April- oder ersten Maiwoche 1802 stattfand.

Schuppanzighs Sommerkonzerte im Augarten 1801 und 1802

Die Aufführungen von *Prometheus* im Burgtheater endeten am 29. August 1802, und wahrscheinlich beanspruchte (oder entlieh) Beethoven die Orchesterstimmen, sobald dies möglich war, um die Ouvertüre und drei Sätze bei den Sommerkonzerten des Geigers und Dirigenten Ignaz Schuppanzigh im Augarten spielen zu lassen, die gewöhnlich in der ersten Maiwoche begannen.

Diese weniger formellen Aufführungen, die am Morgen vor der Nachmittags- und Abendhitze im Gartenpavillon stattfanden, sind schlecht dokumentiert, entweder in der zeitgenössischen Presse oder in Erinnerungen oder den Tagebuchberichten der Teilnehmer. Elf oder zwölf Konzerte fanden im Sommer 1801 statt, aber es gibt noch keine Hinweise auf *Prometheus*. Ein weiteres Dutzend Konzerte fanden im Sommer 1802 statt. Wir wissen, dass die *Prometheus*-Ouvertüre in einigen dieser Programme, von einem Orchester gespielt wurde, das sowohl aus Profis als auch aus versierten Amateuren bestand, aber weitere Details bleiben schwer fassbar.

Am 22. Januar 1803 jedoch bot Beethovens Bruder Carl (1774-1815), der immer noch als sein Handelsagent fungierte, in einem Brief an den Verlag Breitkopf & Härtel mehrere Werke an, darunter „*eine Ouvertüre aus dem Ballett Prometheus, dann aus eben demselben eine Martzialische Szene, ein Pastorale und Finale*“. Um Härtels potenzielles Interesse an diesen Werken zu wecken, bemerkte Carl, dass sie „*in den hiesigen Augarten Konzerten sehr oft als Musikstücke [Konzertstücke] mit ungemeinem Beyfall aufgenommen worden seien*“ und stellte weiter klar, dass diese vier Stücke „*welche zwar ebenso gehen würden wie Simphonien*“.

Die Symphonie Nr. 1½ (*Prometheus*)

Der erste Satz der Suite war die *Prometheus*-Ouvertüre in C-Dur, wie oben beschrieben (ca. 5 Min.). Die „kriegerische Szene“ ist der Marsch in D-Dur (Nr. 8 in der Ballettpartitur), ein konventioneller Orchestermarsch, der dennoch die Aufnahme eines langsameren Marsches in Beethovens *Symphonie Nr. 3* ebenso vorwegnimmt wie ähnliche Passage im Finale dieser Symphonie, jetzt mit punktiertem Rhythmus (ca. 7 Min.).

Der dritte Satz der Suite, die Pastorale (Nr. 10 im Ballett), steht wieder in C-Dur und nimmt, obwohl ruhig, sowohl entsprechende Passagen im ersten und dritten Satz der *Eroica* vorweg (ca. 3 Min.) voraus. Das Finale (Nr. 16 im Ballett) steht in Es-Dur und verwendet das berühmte Kontratanzthema, das – im Sommer 1802 – in den *Klaviervariationen in Es op. 35*, später als Thema des Variationen-Finales der *Eroica* ausgebaut werden sollte (ca. 6 Min.).

Daher dauerte die gesamte Suite aus *Die Geschöpfe des Prometheus*, die „wie eine Symphonie funktioniert“, ca. 21 Minuten.

In einer bemerkenswert schnellen Antwort vom 28. Januar 1803 lehnte Härtel das Angebot des Bruders Carl für die *Prometheus*-Stücke ab, aber Tatsache bleibt, dass die vor der Symphonie Nr. 2 komponierte und aufgeführte Ballettsuite stilistisch zum Teil auf Beethovens Symphonie Nr. 1 zurückgreift, aber was noch wichtiger ist, die wegweisende

Symphonie Nr. 3 antizipiert.

Hoftheater Wien

Orchester, *Erste Abteilung*, August 1801

basierend auf Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 34 (August 1801 – Juli 1802), S. 69-72

Konzertmeister

Wranitzky, Paul (ca. 1756-1808)

Conti, Giacomo (1754-1805)

Violinen I

Maratschek, Karl (ca. 1753-1811)

Fux, Peter (ca. 1752-1831)

Bonhaimer/Ponhaimer, Carl (ca. 1770-1806)

*Clement, Franz (1780-1842)

Umlauf, Michael (1781-1842)

Hoffmann, Johann (d. 1801)

Violinen II

Millechner, Blasius (ca. 1748-1822)

Pösinger/Bössinger (ca. 1767-1827)

Axmann, Joseph (ca. 1740-1812)

*Krumpholz, Wenzel (ca. 1750-1817)

*Stechl

*Klemp, Sohn

Bratschen

Nurscher, Jakob (ca. 1739-1814)

Ruschitzka, Wenzel (1757-1923); auch Organist in der Hofkapelle

Altmütter, Matthias (1760-1821)

Borghi, Anton (ca. 1723/24-1807)

Violoncelli

Weigl, Joseph, Vater (1740-1820)

Schindlöcker, Philipp (1753-1827)

Deabis, Franz (ca. 1847-1838)

Kontrabässe

Sedler, Georg (ca. 1750-1829)

Dietzel, Johann (1754-1806)

Mölzer/Melzer, Joseph (1763-1832)

Flöten

Gehring, Ludwig (ca. 1753-1819)

Brovos/Provos (Joseph) (ca. 1751-1832)

Oboen

Triebensee, Georg (ca. 1753-1813)

Czerwenka, Joseph (1759-1835)

*Duffeck

Klarinetten

Stadler, Johann (1755-1804)

Haberl, Andreas (ca. 1766-1803)

*Mösch, Conrad (1768-1842)

Fagotte

Drobney, Ignaz (ca. 1731-1804)
Sedlatschek, Wenzel (ca. 1758-1816)
Clement, Paul (1759-1828)

Hörner

Lother, Willibald (1762-1844), hohes Horn
Hradetzky, Friedrich (ca. 1767-1846), tiefes Horn

Trompeten

Weidinger, Anton (1766-1852)
Weidinger, Joseph (ca. 1855-1829)

Pauken

Eder, Anton (ca. 1753-1813)

Verschiedenes

Kletzinsky, Johann Baptist (1756-1828), Balletdirektor
Katter, Joseph (ca. 1771-1841), Violine
Zulinger, _____, August-April, ausgeschieden

* Kennzeichnet Mitglieder, die seit Juli 1800 neu in den Orchestern des Hoftheaters waren.

Hoftheater Wien
Orchester, *Zweite Abteilung*, August 1801

basierend auf Hoftheater, Generalintendanz, S.R. 34 (August 1801 – Juli 1802), S. 73-77

Konzertmeister

Siehe *Erste Abteilung*

Violin I

Scheidl, Joseph, Vater (ca. 1751-1819)
Klemp, Leopold, Vater (ca. 1750-1816)
Menzel, Zeno Franz (ca. 1756-1823)
Schram, Karl (ca. 1755-1816)
*Willmann, Carl (ca. 1783-1811)
Bok, Joseph (ca. 1764/65-1807)

Violin II

Reinhart/Reinhard, Leopold (ca. 1739-1806)
Hörmann, Franz (ca. 1770s – nach 1816)
Ungericht, Veit (ca. 1741-1804)
*Oliva, Joseph (ca. 1734-1806)
Schweigel, Lorenz (1773-1849)
Scheidl, Joseph, Sohn (aktiv bis 1808)
*Beer (aktiv nur Juli 1802)

Bratschen

Wschiansky, Philipp (ca. 1751-1823)
Luy/Ludwig (1753-1802)
*Barton, Johann (eingetreten März 1802)
Hirsch, Leopold (ca. 1766-1845)
Sukowaty, Wenzel (ca. 1746-1810), auch Kopist

Violoncelli

Orsler, Joseph (ca. 1836-1806)
Schanzer, Mathias (ca. 1773-1803)
Mayer, Cölestin (1776-nach 1840)

Kontrabässe

Lorenz, Joseph (1758-nach 1806 oder 1814)
Holfeld, Friedrich (ca. 1737-1807)
Stadler, Felix (1754-1824)

Flöten

Scholl, Karl (ca. 1778-1854)
Mayer [Bayer?]

Oboen

*Grohmann/Gromann, Sebastian (1765-1813)
Went, Johann Nepomuk (1745-1801)
Ruschitzka, Wenzel (1748-1831)

Klarinetten

Pichler, Ludwig (ca. 1763-1826)
Stadler, Anton (1753-1812)

Fagotte

*Müller

*Sommer

*Hölmayer, Franz (1777-1840)

Hörner

Rupp, Martin (ca. 1748-1819)

Hörmann, Johann (ca. 1748-1816)

*Lendwey/Lendvay, Gabriel (1760-1806)

*Wagner (nur Juli 1802)

Trompeten

Mayer, Joseph (ca. 1735-1817)

Weidinger, Franz (ca. 1770-1814)

*Pflog, Franz (ca. 1780-vor 1830)

Pauken

Brunner, Anton (aktiv bis 1814)

Posaune

*Glöggel, Joseph (1739-1806)

* Kennzeichnet Mitglieder, die seit Juli 1800 neu in den Orchestern des Hoftheaters waren.