

Stoff und Werkzeug“ zu gebrauchen sein könnten. Das Auftreten einer solchen Musiktheorie müßte sich auf beide Räume auswirken, auf die Musikwissenschaft begrenzend und auf die musikalische Tradition belebend.

Unter diesen Umständen sollte die Musikwissenschaft vielleicht eine neue Einstellung zur Tradition finden. Es sollte gesehen werden, daß sie selbst auf mehrfache Weise Tradition in sich und außer sich hat:

1. Sie hat die genuin musikalische Tradition in sich als Voraussetzung, ohne die sie sich ihrem Gegenstand nicht nähern kann,
2. sie hat sie aber auch außer sich, sich gegenüber, das Schicksal der musikalischen Tradition ist nicht einfachhin identisch mit dem Schicksal der Musikwissenschaft.
3. Aber auch die Musikwissenschaft selbst ist „lebendig System“, ihr Werdegang ist nicht vorhersehbar, es gibt in ihrem Bereich glänzende Zeiten und Krisen, sie ist eine Tradition eigener Art.
4. Wie die wissenschaftliche Denkweise die Tradition beeinflußt hat – vielleicht durch Polarisierung – so kann auch umgekehrt die Tradition auf die Musikwissenschaft zurückwirken. Die beiden Traditionen existieren nicht beziehungslos nebeneinander, sie sind gleichsam zwei selbständige Individuen, aber zwei Individuen, deren beiderseitiges Schicksal auf vielfache Weise zusammenhängt.

Ein möglichst unbefangenes Verhältnis zu Tradition als Tatsache und Möglichkeit, als gleichsam lebendigem Partner, wäre demnach der Musikwissenschaft zu wünschen. Das Wort von der „Resignation, . . . nämlich Teil einer Auflösung zu sein, zu der man selber beigetragen hat“ (s. o. S. 50), könnte sich dann vielleicht eines Tages von selbst erübrigen.

Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke Zur dritten Fassung des „Fidelio“

von Manfred Schuler, Freiburg i. Br.

Im Juli des Jahres 1814 erhielt der Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke einen Brief folgenden Inhalts:

1r

Wien 24. Juny 1814

- Die Unterzeichneten geben sich die Ehre, *einer hohen Intendanz* hiermit Text und Partitur ihrer Oper *Fidelio* in genauer und einzig rechtmäßiger Abschrift um ein Honorar von 12 # in Golde, zum Gebrauch für Ihre Bühne, je = doch ohne weitere Mittheilungs= oder ganze und einzelne Bekanntmachungs=Rechte anzutragen. Diese Oper erschien vor einigen Wochen auf hiesigem k. k. HofOperntheater, und hatte das Glück, einen mehr als gewöhnlichen Beyfall zu finden, und stets volle Häuser zu veranlassen. Text und Musik sind nicht mit der vor mehreren Jahren am k. k. pr. Theater an der Wien aufgeführten Oper gleiches Namens zu verwechseln, von deren Partitur einige Abschriften entfremdet wurden. Das Ganze ist nach veränderten, dem TheaterEffect entsprechenden Ansichten umgearbeitet, und über die Hälfte neu verfasst. –
- 10
- 15
- 1v
- 20
- Zur Sicherstellung dieses Eigenthums sind alle Anstalten getroffen, und wird in jedem Falle *eine hohe Intendanz* ersucht, keinen anderen Anträgen zu vertrauen, vielmehr an die Unterzeichneten davon gefällige Anzeige zu machen.

Ihre Rückantwort bel *eine hohe Intendanz* an mitunter =
zeichneten F. Treitschke zu adressiren.

Die wir hochachtend uns nennen,
Ludwig van Beethoven

Fr Treitschke
k. k. HoftheaterDichter

25

2v von Wien

30

An eine
hohe Intendanz des
Grossherzogl Hoftheaters,
in Carlsruhe

Dieser Brief¹, der sich heute im Besitz des Generallandesarchivs Karlsruhe befindet², ist bislang noch nicht veröffentlicht worden; gleichwohl blieb er der Forschung nicht gänzlich unbekannt. So erwähnt ihn Günther Haass in seiner Dissertation³, ohne freilich näher darauf einzugehen.

Zum besseren Verständnis dieses Briefes erscheint es angebracht, Situation und Motive der Verfasser deutlich zu machen.

Beethoven hatte bekanntlich mit seiner Oper *Fidelio* anfangs wenig Glück: Die ersten Aufführungen 1805 kamen beim Publikum nicht an, und der Erfolg der stark gekürzten und überarbeiteten Fassung im Jahr 1806 wurde ihm von persönlichen Querelen vergällt⁴. Als nun Anfang 1814 drei Inspizienten am „k. k. Hoftheater nächst dem Kärnthnerthore“ (Hofopertheater) eine Wiederaufführung zu ihrem finanziellen Vorteil wünschten, entschloß sich Beethoven, die Oper nochmals zu überarbeiten. Dabei sollte zuerst das Libretto, das dramaturgische Schwächen aufwies, einer eingehenden Bearbeitung unterzogen werden. Für diese Aufgabe gewann Beethoven einen erfahrenen Theatermann, den Schauspieler, Regisseur und Theaterdichter Georg Friedrich Treitschke, der 1809 Vizedirektor des Theaters an der Wien geworden war und der 1814 als Regisseur und Theaterdichter an das k. k. Hoftheater ging, wo er schon früher gewirkt hatte⁵.

¹ 2 Bl. 23,9 x 19,9 cm. Wz A F. Velinpapier. Von der Hand Georg Friedrich Treitschkes, Unterschrift von Beethoven und Treitschke. – Bl. 2 am oberen Rand durch Aufbrechen des Verschlusses etwas eingerissen. Bl. 2r leer. Bl. 2v kleines Siegel Treitschkes. – Bl. 1r zwischen Datum und erster Briefzeile Vermerk des Intendanten des Karlsruher Hoftheaters: „den 16 August Geantwortet: Man wolle die Oper für den Preiß nehmen, bedinge sich aus sie dem Hoftheater in Manheim mittheilen zu können FvE“ [= Freiherr von Ende]. – Bl. 2v rechts oberhalb der Anschrift Empfängervermerk: „praes. [entiert] 11. Juli 1814.“

Die in lateinischer Schrift geschriebenen Worte sind im Kursivdruck wiedergegeben.

= Dukaten; pr. = privilegierten; bel[iebe]; unter Namenszug und Titel ein Bogen; Grossherzog[lichen].

² Sign. 47/882. – Dem Generallandesarchiv Karlsruhe habe ich für die Erlaubnis, diesen und zwei weitere Briefe veröffentlichen zu dürfen, sowie für die Anfertigung von Xerokopien zu danken.

³ *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806–1852*, Bd. 1: *Von der Gründung bis zum Comité 1806–1822*, Phil. Diss. Heidelberg 1932 (Karlsruhe 1934), S. 185.

⁴ Dazu und zum Folgenden A. W. Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, bearb. von H. Deiters und H. Riemann, Bd. 2 (Leipzig 1922), S. 474 ff. und 501 ff., ders., a. a. O., Bd. 3 (3^{–5}Leipzig 1923), S. 409 ff.

⁵ Zu Treitschke vgl. C. v. Wurzbach, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Teil 47 (Wien 1883), S. 102 ff.; *Allgemeine Deutsche Biographie*, Bd. 38 (1894), S. 558; Th. Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Bd. 2 (Leipzig 1926), S. 332 ff. – Treitschke hat über fünfzig Operntexte und Singspiele geschrieben. Er bearbeitete übrigens zweimal Mozarts Oper *Così fan tutte*. Die zweite Bearbeitung bot er mit nachstehendem, größtenteils vorgedrucktem Schreiben 1814 der Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters Karlsruhe an (Generallandesarchiv Karlsruhe, Sign.: 47/899; die handschriftlichen Eintragungen sind im Folgenden kursiv gesetzt):

Wien, den 31 Jänner 1814

Ich habe zu Mozart's *Così fan tutte* eine vollständige Veränderung des Texts versucht, welche zwar getreu dem Geiste der herrlichen Musik folgt, dennoch aber bemüht ist, die Mängel und Lücken des italienischen Buchs zu verkleiden, und indem sie den Stoff als Zauber=Oper behandelt, das ehemals Unnatürliche jetzt durch das Übernatürliche aufhebt. Die Vorstellung hat auf hiesigem k. k. privil. Theater an der Wien Statt gefunden, und allgemeinen Beyfall geerntet. Sollte *eine hohe Intendanz* wünschen, mein Manuscript zu besitzen, so steht eine vollständige Abschrift desselben, und der Singpartitur mit unterlegtem Baß, für # 7. in Gold oder zugleich mit der ganzen Orchester=Partitur, welche nach den Originalen berichtigt und vermehrt ist, die Mozart selbst den hiesigen Theatern hinterließ, für # 10.– in Gold, zu Diensten.

Ende März 1814 konnte Treitschke Beethoven die Neufassung des Textbuches übergeben. Beethoven kam indessen mit der Neubearbeitung nur langsam voran, weshalb Treitschke ihn anmahnte. Wie schwer Beethoven sich mit dieser Arbeit tat, ist einem Brief zu entnehmen, den er wahrscheinlich im April 1814 an Treitschke schrieb: „ich versichere Sie, lieber Tr.,“ so lesen wir, „die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone, hätten Sie sich nicht so viele Mühe damit gegeben, und so sehr vorteilhaft alles bearbeitet, wofür ich Ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können“⁶. Und Mitte Mai klagt der Komponist erneut in einem Brief an Treitschke: „Übrigens ist die ganze Sache mit der Oper die mühsamste von der Welt, denn ich bin mit dem meisten unzufrieden, und – es ist beinahe kein Stück, woran ich nicht hier und da meiner jetzigen Unzufriedenheit nicht einige Zufriedenheit hätte anflücken müssen“⁷. Aus einem Tagebucheintrag erfahren wir, wie lange Beethoven an der Neufassung gearbeitet hat: „Die Oper Fidelio vom März bis 15. Mai neu geschrieben und verbessert“⁸. Am 23. Mai fand dann im k. k. Hofoperntheater die erste Aufführung statt, allerdings ohne die vorgesehene neue Ouvertüre, die erst in der zweiten Aufführung am 26. Mai gespielt wurde⁹. „Der Beifall war groß, und stieg mit jeder Vorstellung“, berichtet Treitschke¹⁰. Weitere Aufführungen fanden am 26. Mai, 2., 4., 7. und 21. Juni statt¹¹.

Nachdem die Oper endlich Erfolg hatte, dachten Beethoven und Treitschke daran, aus dieser Situation finanziellen Nutzen zu ziehen. Dabei scheint Beethoven die treibende Kraft gewesen zu sein, während die Ausführung offensichtlich bei Treitschke lag, der ein Viertel der finanziellen Erträge der Oper erhalten sollte¹². Treitschke dürfte wohl auch die Inszenierung besorgt haben, war er doch Regisseur am k. k. Hofoperntheater¹³. Vielleicht bezieht sich die Mahnung Beethovens in einem Brief vom 18. Juni 1814 („Übrigens lassen Sie die Oper nicht zu viel ruhen! Es schadet wohl sicherlich.“¹⁴) auf Treitschkes Tätigkeit als Regisseur. Jedenfalls verfügte Treitschke über die Möglichkeit, den Spielplan zumindest mitzugestalten¹⁵. Wie anders sollte man den folgenden Satz aus einem Brief verstehen, den Beethoven wahrscheinlich im April 1814 an Treitschke richtete: „Wenn Sie glauben, daß Ihnen der Aufenthalt mit der Oper zu groß wird, so schieben Sie selbe auf eine spätere Zeit auf“¹⁶. Und in einem vermutlich im Juni geschriebenen Brief bittet Beethoven: „Sorgen Sie nur, daß man Fidelio nicht vor meiner Einnahme gibt“¹⁷.

Alle von mir empfangenen Exemplare werden mit meinem Namen bezeichnet seyn, und ich ersuche ergebenst sich keiner anderen zu bedienen, dagegen ich richtige Abschriften und schnelle Einsendung verspreche.

Friedrich Treitschke
k. k. HoftheaterDichter

Der Intendant lehnte den Kauf der Oper mit dem Vermerk ab: „ad acta da den öffentlichen Nachrichten zufolge die Bearbeitung nicht gefallen hat“ Hingegen erwarb das Großherzogliche Operntheater Darmstadt im Frühjahr 1814 Partitur und Textbuch dieser Bearbeitung (*Così fan tutte, oder die Zauberprobe*) zum Preis von 10 Dukaten (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, D 8, Nr. 67/18). Treitschkes erste und zweite Bearbeitung gelangte an mehreren Opernbühnen zur Aufführung, siehe A. R. Mohr, *Das Frankfurter Mozart-Buch* (Frankfurt am Main [1968]), S. 155; A. Loewenberg, *Annals of Opera 1597–1940* [New York 1970], Sp. 476 f.).

⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, *Ludwig van Beethovens sämtliche Briefe* (Leipzig [1923]), S. 268.

⁷ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 269.

⁸ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 424.

⁹ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 424 ff.

¹⁰ *Die Zauberflöte. Der Dorfbarbier. Fidelio. Beitrag zur musikalischen Kunstgeschichte*, in: *Orpheus. Musikalisches Taschenbuch fürs Jahr 1841*, Jg. 2, hrsg. von A. Schmidt (Wien 1842), S. 263.

¹¹ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 429; F. Hadamowsky, *Die Wiener Hofoper (Staatsoper) 1811–1974* (Wien 1975), S. 144.

¹² Dies läßt sich einem Brief Beethovens an Treitschke vom 18. Juni 1814 entnehmen: „Was Sie vom vierten Teil des Ertrages wegen der Oper vorschlagen, versteht sich von selbst!“ (zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271). Vgl. dazu auch den Brief Beethovens bei E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., Nr. 439, S. 272, ferner M. Unger, *Einige Briefe Beethovens*, in: *Corona* 3 (1932/33), S. 515 und 521, D. Weise, *Ungedruckte oder nur teilweise veröffentlichte Briefe Beethovens aus der Sammlung H. C. Bodmer-Zürich*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 1 (1953/54), S. 16.

¹³ Auf diesen seinen Beruf hebt Treitschke 1841, sich an die Zusammenarbeit mit Beethoven erinnernd, betont ab, wenn er über seinen Anteil an der Neubearbeitung des *Fidelio* schreibt: „Zugleich schlug er [Beethoven] meine Wenigkeit zu dieser Arbeit vor. Ich hatte seit einiger Zeit seine nähere Freundschaft erlangt, und mein doppeltes Amt als Opern=Dichter und Regisseur machte mir seinen Wunsch zur theuren Pflicht“. A. a. O., S. 260.

¹⁴ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271.

¹⁵ Der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1814 (Jg. 16, Sp. 351) zufolge war Treitschke damals auch Vizedirektor des Hofoperntheaters.

¹⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 268.

¹⁷ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

Wie Treitschke selbst berichtet, beauftragte ihn Beethoven, Partitur und Textbuch des *Fidelio* mehreren Opernhäusern anzubieten¹⁸. So schrieb Treitschke am 24. Juni an die Intendanz des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe den oben wiedergegebenen Brief, den er, wenn nicht gemeinsam mit Beethoven, so doch in seinem Einverständnis verfaßt hatte und den Beethoven mit unterschrieb. Nachweislich wurden außerdem die Königlichen Schauspiele in Berlin¹⁹, das Schauspielhaus am Gänsemarkt in Hamburg, das Nationaltheater in Frankfurt am Main, das Nationaltheater in Graz, das Großherzogliche Operntheater in Darmstadt sowie das Königliche Nationaltheater in Stuttgart angeschrieben²⁰. Darüber hinaus wandten sich Beethoven und Treitschke noch an weitere Opernbühnen²¹. Der Forschung bekannt waren bislang nur – soweit ich sehe – die nach Berlin und Stuttgart gerichteten Briefe²², die mit dem Schreiben nach Karlsruhe inhaltlich identisch sind und lediglich in wenigen Formulierungen geringfügig voneinander abweichen.

Diese Briefe entsprechen in einigen Punkten inhaltlich der vom 28. Juni 1814 datierten Anzeige, die Beethoven am 1. Juli 1814 in die *Wiener Zeitung* einrücken ließ. Hinsichtlich des Umfangs der Neubearbeitung heißt es hier: „Die gegenwärtige musikalische Bearbeitung ist von einer früheren wohl zu unterscheiden, da beinahe kein Musikstück sich gleich geblieben, und mehr als die Hälfte der Oper ganz neu komponiert worden ist“²³. Ergänzend dazu erfahren wir aus den Briefen, nach welchem Gesichtspunkt die Neubearbeitung erfolgte: „Das Ganze ist nach veränderten, dem TheaterEffect entsprechenden Ansichten umgearbeitet“. Wie in den Briefen werden auch in der Zeitungsanzeige rechtliche Schritte für den Fall eines Verstoßes gegen die Eigentumsrechte angedroht²⁴.

Der damalige Intendant des Großherzoglichen Hoftheaters in Karlsruhe, Karl Wilhelm Adolph Freiherr von Ende, entschied laut einem Vermerk am 16. August 1814, Partitur und Textbuch unter der Bedingung zu kaufen, daß damit die Aufführungsrechte auch für das Großherzogliche Hoftheater in Mannheim erteilt werden²⁵. Das bislang unbekannte Antwortschreiben Treitschkes, heute im Besitz des Generallandesarchivs Karlsruhe²⁶, hat folgenden Wortlaut²⁷:

1r
 Ew: Hochwohlgebohren!
 Die Krankheit meines Copisten, / des einzigen, dem ich
 die schwierige Partitur der Oper *Fidelio* ruhig anver-
 trauen konnte, / verhinderte die mit geehrtem Schreiben

¹⁸ „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach seinem Willen, unsere Arbeit an“ A. a. O., S. 264. Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 433.

¹⁹ Vgl. W. Altmann, *Zu Beethovens „Fidelio“ und „Melusine“*, in: *Die Musik* 3, Band 10 (1903/04), S. 433 ff.; E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 271 f.; J. Kapp, *Geschichte der Staatsoper Berlin* (Berlin-Schöneberg o. J.), S. 28.

²⁰ Vgl. G. Nottebohm, *Zweite Beethoveniana* (Leipzig 1887), S. 299 f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435; D. Weise, a. a. O., S. 38.

²¹ Siehe unten S. 61.

²² Den vom 23. Juni 1814 datierten Brief nach Berlin findet man veröffentlicht bei W. Altmann, a. a. O., S. 433 f., ferner bei E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., Nr. 437, S. 271 f., sowie bei J. Kapp, a. a. O., S. 28. Den Brief nach Stuttgart, datiert vom 24. Juni 1814, veröffentlichte D. Weise, a. a. O., S. 38; vgl. dazu auch M. Unger, *Eine Schweizer Beethovensammlung. Katalog (Schriften der Corona 24)*, Zürich (1939), S. 38 f., sowie H. Schmidt, *Die Beethovenhandschriften des Beethovenhauses in Bonn*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 7 (1969/70), Nr. 256, S. 107 f. Vorbesitzer dieses Briefes war übrigens Eduard Mörike (vgl. L. Liepmannssohn, *Katalog einer schönen Autographen-Sammlung zum Theil aus dem Nachlasse des Dichters Eduard Mörike* [Berlin 1891], S. 36 f., Nr. 464). Laut freundlicher Auskunft ist in den Archivbeständen der Hamburger Staatsoper, des Stadtarchivs Frankfurt am Main, des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz und des Hessischen Staatsarchivs Darmstadt ein entsprechendes Schreiben Beethovens und Treitschkes nicht vorhanden.

²³ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272. – Wie Willy Hess in einer Untersuchung (*Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* [Zürich 1953], besonders S. 182) nachgewiesen hat, übertreibt Beethoven, wenn er behauptet, die Hälfte der Oper sei 1814 „ganz neu“ komponiert worden.

²⁴ „Partituren, in allein rechtmäßiger Abschrift samt dem Buche in Manuskript, sind von mir oder dem Bearbeiter des Buches, Herrn F. Treitschke, K. K. Hoftheaterdichter, zu bekommen. Andere Abschriften auf unerlaubten Wegen werden durch die Gesetze geahndet werden“ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

²⁵ Siehe Anm. 1. – Während der Intendanz des Freiherrn von Ende (1812–1816) spielte man in Karlsruhe noch immer mit dem Gedanken, die Hoftheater in Karlsruhe und Mannheim zusammenzulegen. 1812 schlug der Karlsruher Dramaturg Friedrich vor, die beiden Hoftheater sollten Schauspielmanuskripte und Opernpartituren gemeinsam erwerben und austauschen (vgl. G. Haass, a. a. O., S. 114 ff.).

²⁶ Sign.: 47/899. – 2 Bl. 23,7 x 19,7 cm. Wz A F. Velinpapier. – Bl. 1 und 2 am unteren Rand Beschädigungen durch Aufbrechen des Verschlusses. Bl. 2r leer. Bl. 2v kleines Siegel Treitschkes.

²⁷ Z. 1: Ew: = Euer; Z. 8: Paq: = Paquet; Wachs[ein]w[an]d; gez: = gezeichnet; Z. 13: Rh # Gld = Rheinische Dukaten Gold; Z. 27: Ew: = Euer; Z. 28: Sept[em]b[er]; Z. 29: erg[e]b[ene]r; Z. 33: S: = Seiner; Z. 35: Großherzog[liche].

5 vom 16 August begehrte frühere Absendung. Zum Gebrauche allein für Ihre und die Mannheimer Bühne übergab ich heute dem Postwagen:

CT. 1. *Paq*^t in schwarzer Wachslwd gez^t wie neben, und Text und Musik genannten Werks enthaltend.

10 Ich hoffe guten Empfang, und ersuche ganz ergebenst, durch Anweisung auf hier, oder in deren Ermanglung durch Frankfurter Wechsel das übereingekommene Honorar von 12 *Fr* # Gld auszugleichen.
Der Vollständigkeit wegen wurden dieser Oper

1 v 15 zwey Musikstücke beygelegt, nemlich:
N^o 3^{1/2}. Lied. Hat man nicht auch Gold etc.
8. Arie. Abscheulicher! Wo eilst Du etc.
Das erstere Lied befand sich in der früheren Bearbeitung, und wurde nur nach dem Wunsche des Sängers für einige
20 Vorstellungen beybehalten. Meines Erachtens hemmt es den Gang der Handlung und bleibt schicklicher aus. Die Arie N^o 8. wurde später für eine besondere Gelegenheit ge= geschrieben; ihre Weglassung oder Beybehaltung ist demnach gleich thunlich.
25 Zu Dero Diensten in allen Gelegenheiten bereit, verharre ich hochachtungsvoll,
Ew: Hochwohlgeboren,

Wien, 10. Septbr.
1814.

30

ganz ergbr Diener,
Fr Treitschke
k. k. Hoftheater=Dichter

2 v von Wien
Sf Hochwohlgeboren,
Herrn *Freyherr von Ende*,
35 Intendant der Großherzogl Hoftheater,
Oberschenk u.s.w.
in Carlsruhe

Diesem Schreiben zufolge erhielt das Großherzogliche Hoftheater in Carlsruhe das Textbuch und die Partitur der Oper *Fidelio*, ferner die Arie „Hat man nicht auch Gold beineben“ sowie das Rezitativ „Abscheulicher, wo eilst du hin“ mit der Arie „Komm, Hoffnung“. Die dreibändige Partitur²⁸ wurde nach dem ersten Weltkrieg der Musikabteilung der Badischen Landesbibliothek Carlsruhe überlassen²⁹, wo sie 1942 einem Luftangriff zum Opfer fiel³⁰.

²⁸ „Laut signierter Titelbemerkung im Jahre 1814, vermutlich auf unmittelbare Veranlassung Beethovens und des Textdichters Treitschke, dem Großh. Hoftheater Carlsruhe zur Aufführung übersandt“, schreibt Richard Valentin Knab (*Aus der Musikabteilung der Bad. Landesbibliothek*, in: *Die Pyramide* 9, *Wochenschrift zum Carlsruher Tagblatt* [1922], S. 63), der die Partitur in der Hand hatte, von den Briefen Beethovens und Treitschkes offensichtlich jedoch keine Kenntnis besaß. Allem Anschein nach trug diese Partitur wie die *Fidelio*-Abschriften, die Treitschke am 5. September 1814 an das k. Ständische Theater in Prag und am 7. Oktober 1814 an das Theater in Graz schickte, auf dem Titelblatt die Unterschrift von Treitschke sowie Treitschkes und Beethovens Siegel (vgl. dazu E. Rychnovsky, *Die Prager Musikausstellung*, in: *ZIMG* 8 (1906/07), S. 132; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458; Anm. 71).

²⁹ Vgl. R. V. Knab, a. a. O., S. 62f.

³⁰ Freundliche Auskunft der Musikabteilung der Badischen Landesbibliothek Carlsruhe.

Merkwürdigerweise gelangte Beethovens *Fidelio* in Karlsruhe erst am 10. März 1816 zur Erstaufführung³¹. Das Hoftheater in Mannheim gar ließ sich bis 1828 mit der Einstudierung Zeit³².

Ein bis auf wenige Formulierungen gleichlautender Brief Treitschkes findet sich im Hessischen Staatsarchiv Darmstadt³³. Mit diesem Schreiben antwortete Treitschke am 20. August 1814 der Intendanz des Großherzoglichen Operntheaters Darmstadt, die am 12. Juli 1814 Textbuch und Partitur des *Fidelio* bestellt hatte³⁴. Gleichlautende Schreiben dürften auch an die Opernbühnen in Hamburg, Frankfurt am Main, Graz und Stuttgart gegangen sein, hatten sie doch ebenfalls auf den Brief Beethovens und Treitschkes hin die Oper bestellt³⁵.

Von besonderem Interesse ist die Tatsache, daß Treitschke – sicher im Einvernehmen mit Beethoven³⁶ – der Partitur „der Vollständigkeit wegen“ zwei Musikstücke beilegte. Das eine, die Arie „Hat man nicht auch Gold beineben“, stammte aus der ersten Fassung des *Fidelio* und wurde – so schreibt Treitschke – nur auf Wunsch des Sängers für einige Aufführungen in die Oper aufgenommen. Demnach ging also die Initiative, diese Arie in die dritte Fassung der Oper zu übernehmen, von dem Interpreten des Rocco, dem Sänger Karl Friedrich Clemens Weinmüller³⁷ und nicht, wie Alexander Wheelock Thayer meint³⁸, von Beethoven aus, der daraufhin die Arie geringfügig veränderte³⁹. Ergänzend dazu erfahren wir aus einem Brief Treitschkes vom 15. September 1814, daß diese Arie „zum Benefice des Komponisten“, d. h. zur Benefizvorstellung, die am 18. Juli 1814 stattfand, hinzugefügt worden war⁴⁰. Die Einnahmen dieser Aufführung flossen Beethoven statt eines Honorars zu⁴¹. Dies zu erwähnen, ist nicht ganz unwichtig; 27 Jahre später glaubte nämlich Treitschke, sich erinnern zu können, daß Beethoven damals die Arie des Rocco wieder aufgegriffen habe, um seiner Benefizvorstellung „zu größerer Zugkraft“ zu verhelfen⁴². Möglicherweise traf sich der Wunsch des Sängers mit den Absichten und Erwartungen des Komponisten.

³¹ Vgl. G. Haass, a. a. O., S. 185. Einen Theaterzettel von dieser Aufführung besitzt das Badische Staatstheater Karlsruhe (dem ich für eine Xerokopie zu danken habe). – Von Beethovens Werken hatte das Großherzogliche Hoftheater erstmals am 27. Oktober 1812 die Schauspielmusik zu Goethes *Egmont* gebracht. Am 7. April 1816 kam Beethovens Oratorium *Der Erlöser auf dem Ölberge* (sic!) zur Erstaufführung. Vgl. G. Haass, a. a. O., S. 113 und 185.

³² Vgl. O. Fambach, *Das Repertorium des Hof- und Nationaltheaters in Mannheim 1804–1832*, Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit Bd. 1 (1980), S. 245.

³³ Sign. D 4, Nr. 692. – Gleich der Anfang dieses Briefes ist etwas abweichend formuliert: „Die Krankheit unsers Copisten, / des einzigen, dem man die schwierige Partitur der Oper *Fidelio* ruhig anvertrauen konnte, / “ In bezug auf das Honorar heißt es: „Ich wünsche guten Empfang, und ersuche durch Anweisung von Frankfurt oder von dort auf ein hiesiges Hauß das übereingekommene Honorar von # 12 – Gold auszugleichen“ – Für den Hinweis und die Anfertigung einer Xerokopie bin ich dem Hessischen Staatsarchiv Darmstadt zu Dank verpflichtet.

³⁴ Die Überweisung der von Beethoven und Treitschke geforderten 12 Golddukatun erfolgte am 19. September 1814 (Hessisches Staatsarchiv Darmstadt, D 8, Nr. 67/18). Zugleich erhielt Treitschke ein Honorar für die Lieferung von „2 Compositionen fürs Orchester“ (ebda.). Etwa ein halbes Jahr später sandte er dem hessischen Großherzog die Partitur der Oper *Die Jugend Peter des Großen* von Joseph Weigl, was ihm 12 Golddukatun eintrug (ebda.).

³⁵ Vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 299f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435. – In den Archivbeständen der Hamburgischen Staatsoper, des Stadtarchivs Frankfurt am Main, des Steiermärkischen Landesarchivs in Graz sowie des Staatsarchivs Ludwigsburg ist laut freundlicher Auskunft ein solches Schreiben nicht vorhanden.

³⁶ Einem Brief Treitschkes vom 15. September 1814 zufolge machte sich Beethoven die Mühe, die bestellten Opernpartituren selbst durchzusehen. Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435.

³⁷ Über Weinmüller (Weinmiller) siehe C. v. Wurzbach, a. a. O., Teil 54 (1886), S. 54ff. – Beethoven verehrte Weinmüller 1814 einen Klavierauszug des *Fidelio* mit der Widmung: „Seinem lieben – lieben – liebwerten Freunde Weinmüller Oberoberbasist des Österreichischen Kaiserthrons im September 1814 vom Verfasser“ Zitiert nach *Beiträge zur Beethoven-Bibliographie*, hrsg. von K. Dorf Müller (München 1978), S. 323.

³⁸ A. a. O., Bd. 3, S. 434.

³⁹ Eine formale Untersuchung der Arie in der Fassung von 1805 und 1814 gibt W. Hess, a. a. O., S. 50ff.

⁴⁰ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 434f.; dazu auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 434.

⁴¹ Vgl. *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 16 (1814), Sp. 550; F. Treitschke, a. a. O., S. 263.

⁴² „Die siebente [Vorstellung], am 18. Juli, wurde B zum Vortheile, statt eines Honorars überlassen. In diese legte er, zu größerer Zugkraft, zwei Musikstücke, ein Lied für Rocco, und eine größere Arie für Leonore; da sie aber den raschen Gang des Uebrigen hemmten, blieben sie wieder aus. Die Einnahme war auch diesmal sehr gut“ (F. Treitschke, a. a. O., S. 263). – Beethoven kündigte seine Benefizvorstellung am 15. Juli in der *Wiener Zeitung* mit dem Hinweis an, die Oper sei für diese Aufführung um zwei neue Stücke vermehrt worden (vgl. E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 279). Die Bezeichnung „neu“ versteht sich hier zum einen im Hinblick auf die vorausgegangenen sechs *Fidelio*-Aufführungen; zum anderen wurde das Rezitativ der Leonore tatsächlich neu komponiert und die Arie des Rocco und der Leonore neu bearbeitet. Man vergleiche auch den Bericht in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 17. August 1814 (Jg. 16, Sp. 550): „Die Direction der k. k. Hoftheater bewilligte Hrn. v. Beethoven, als Compositeur der beliebten und meisterhaft gearbeiteten Oper, *Fidelio*, am 18ten eine freye Einnahme, wozu derselbe noch zwey Arien neu componirte und in den ersten Act einschaltete“

Wenn Treitschke nun in seinen Briefen von 1814 den Theaterintendanten rät, die Arie des Rocco am besten wegzulassen, da sie den Gang der Handlung hemme, handelte er wohl sicher wiederum im Einverständnis mit Beethoven. Die ersten sechs Aufführungen der dritten Fassung des *Fidelio* waren ja auch ohne diese Arie, die Beethoven bereits in der zweiten Fassung ausgeschieden hatte, über die Bühne gegangen⁴³.

Offensichtlich war Roccas Arie in der Benefizvorstellung beim Publikum nicht gut angekommen, heißt es doch in einer Rezension vom 5. August 1814, die „Gold“-Arie, obgleich gut‘ gesungen, „machte keine grosse Wirkung“⁴⁴ – und dies bei sonst außerordentlichem Beifall. Der Rezensent vertritt denn auch die Ansicht, daß die Arie den Fortgang der Handlung aufhalte und unnötig in die Länge ziehe. Für den Wegfall dieser Arie plädiert – freilich mit anderer Begründung – ein Jahr später gleichfalls in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* der Leipziger Philosophieprofessor, Dichter und Komponist Amadeus Wendt⁴⁵. „Soll irgend ein Stück zur Abkürzung des Ganzen weggelassen werden“, schreibt er⁴⁶, „so mag es dieses seyn. Zwar erfüllt die Musik ihren Zweck, doch ist der Anfang des Allegro etwas gewöhnlich, und der Greis selbst, in dessen Charakter wir so treffliche Züge erblicken, verliert durch die Geldmoral, die er hier abzusingen hat, ungemein – wie sehr sie auch in dem Charakter gewöhnlicher Stockmeister seyn mag“.

Treitschke zufolge wurde die Arie des Rocco in späteren Aufführungen des k. k. Hofopertheaters wieder weggelassen⁴⁷. Anton Schindler bezweifelt allerdings diesen Sachverhalt; er behauptet vielmehr, diese Arie sei hinfort beibehalten worden⁴⁸. Da er indessen mit jenen Vorgängen weniger direkt konfrontiert worden ist, als Treitschke und außerdem seine Sachkompetenz zu wünschen übrig läßt⁴⁹, wird man der Darstellung Treitschkes mehr Glauben schenken müssen.

Das in den Briefen Treitschkes erwähnte Rezitativ „Abscheulicher, wo eilst du hin“ komponierte Beethoven vermutlich Anfang Juni 1814 für seine Benefizvorstellung⁵⁰, während er die sich daran anschließende Arie „Komm, Hoffnung“ aus der früheren Fassung übernahm und zur gleichen Zeit neu bearbeitete⁵¹. Wie die Interpretin dieser Arie, Anna Milder-Hauptmann, die bereits in der Uraufführung der ersten Fassung 1805 die Leonore gesungen hatte, 1836 Anton Schindler gegenüber

⁴³ Untermuert wird diese Behauptung durch ein handschriftliches Libretto, das Beethoven gehörte und das von der Hand Treitschkes auf dem Titelblatt u. a. den Hinweis trägt: „Für das k. k. Hof Theater. / zum ersten Mahle d. 23. May 1814. / Nachstehendes Manuscript besaß Beethoven zur / neuen musikalischen Bearbeitung“ In diesem Textbuch fehlt die Arie des Rocco wie auch Leonorens Rezitativ und Arie. Später angebrachte Vermerke Beethovens bezeichnen die Stelle, wo die beiden Nummern ihren Platz haben (vgl. H. Schmidt, *Ein wiedergefundenes „Fidelio“-Libretto*, in: *Bericht über den Internationalen Musikwissenschaftlichen Kongress Bonn 1970* (Kassel–Basel–Tours–London [o. J.]), S. 555; dazu auch ders., *Die Beethovenhandschriften*, Nr. 495, S. 207f.). Diese Eintragungen stehen offenbar im Zusammenhang mit Beethovens Benefizaufführung am 18. Juli 1814. Nach H. Schmidt (*Ein wiedergefundenes „Fidelio“-Libretto*, S. 555) und W. Hess (*Fünfzig Jahre im Banne von Leonore-Fidelio*, in: *Beethoven-Jahrbuch*, 2. Reihe, 9 [1973/77], S. 180) sucht man im Textbuch der *Artaria-Sammlung* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Artaria 158) die „Gold“-Arie gleichfalls vergeblich. Auch im Textbuch, das dem Wiener Hofopertheater 1814 zur Aufführung vorlag, fehlte ursprünglich Roccas Arie; sie wurde erst nachträglich eingefügt (vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 303f.; W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 253).

⁴⁴ *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 16 (1814), Sp. 550; dazu auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 437.

⁴⁵ Über ihn vgl. E. L. Gerber, *Neues historisch-biographisches Lexikon der Tonkünstler*, Teil 4 (Leipzig 1813/14), Sp. 544.

⁴⁶ *Charakteristik des Fidelio im Einzelnen*, in: *Allgemeine Musikalische Zeitung*, Jg. 17 (1815), Sp. 415.

⁴⁷ Vgl. Anm. 42, dazu auch die Briefe Treitschkes vom 20. August und 10. September 1814 (siehe oben S. 57). – Wenn Treitschke in seinem Schreiben vom 20. August 1814 von einigen Vorstellungen spricht, in denen die „Gold“-Arie gesungen wurde, konnte er nur die Aufführungen vom 18., 22. und 27. Juli 1814 meinen. In den folgenden Monaten des Jahres 1814 gelangte der *Fidelio* übrigens noch dreizehn Mal zur Aufführung, und in den Jahren 1816, 1817 und 1818 erschien die Oper je zehn Mal im Repertoire des k. k. Hofopertheaters. Vgl. F. Hadamowsky, a. a. O., S. 144.

⁴⁸ Vgl. A. Schindler, *Ludwig van Beethoven*, Teil 1, hrsg. von F. Volbach (Münster 1927), S. 125.

⁴⁹ So irrt Schindler, wenn er schreibt, die Arie der Leonore sei in der Neubearbeitung erstmals am 18. August 1814 erklingen. Auch ist ihm nicht bekannt, daß Beethoven die „Gold“-Arie bereits 1804 vertont hatte und 1814 lediglich bearbeitete (a. a. O., Teil 1, S. 125). Übrigens ist Schindlers Urteil über Treitschke wenig schmeichelhaft; Treitschke hatte es nämlich gewagt, Beethoven zu widersprechen, was Schindler (a. a. O., Teil 1, S. 122, Anm.) mit der Bemerkung quittiert: „F. Treitschke ermangelte aller musikalischen Bildung; danach wird seine Aeußerung begreiflich“.

⁵⁰ Vgl. F. Treitschke, a. a. O., S. 263; W. Altmann, a. a. O., S. 434f.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 412 und 434f. – Ein Skizzenbuch Beethovens aus dem Jahr 1814 enthält Entwürfe zu diesem Rezitativ in unmittelbarem Zusammenhang mit Eintragungen, die sich auf den Verkauf der *Fidelio*-Partitur an verschiedene Opernhäuser beziehen (vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 295ff.; A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435).

⁵¹ Eine vergleichende formale und stilistische Untersuchung der drei Fassungen dieser Arie findet man bei W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 70ff.

äußerte, habe sie es 1814 entschieden abgelehnt, die Arie in der bisherigen (zweiten) Fassung vorzutragen, und zwar „hauptsächlich wegen der unschönen, unsangbaren, ihrem Organ auch noch widerstrebenden Passagen im Adagio der Arie“⁵². Erst daraufhin habe Beethoven die Arie überarbeitet. Hinsichtlich des Umfangs der Bearbeitung erinnerte sich Treitschke 1841: „Leonorens Arie erhielt eine andere Einleitung, und nur der letzte Satz: ‚O du, für den ich Alles trug‘, blieb“⁵³. Tatsächlich schrieb Beethoven ein neues Rezitativ, die Arie wurde nochmals gekürzt und die Singstimme durchgehend überarbeitet, wobei der Komponist die Koloraturen zurückdrängte⁵⁴. Für die Einstudierung standen Anna Milder-Hauptmann mehrere Wochen zur Verfügung; dies ist einem Brief zu entnehmen, den Beethoven vor dem 23. Juni 1814 an Treitschke schrieb und in dem er mitteilte: „Die Milder hat seit 14 Tagen ihre Arie, ob sie selbe kann, werde ich heute oder morgen erfahren. Lange wird sie dazu nicht brauchen“⁵⁵.

Aus den Äußerungen Anna Milder-Hauptmanns darf man den Schluß ziehen, daß Rezitativ und Arie der Leonore in der Uraufführung der dritten Fassung des *Fidelio* sowie in den folgenden fünf Aufführungen fehlten⁵⁶. Eine solche Annahme wird auch durch ein Textbuch aus dem Besitz Beethovens aufs deutlichste bestätigt⁵⁷.

Im Gegensatz zur Arie des Rocco scheinen das neue Rezitativ und die Arie der Leonore beim Publikum der Benefizvorstellung eine bessere Resonanz gefunden zu haben. So schreibt ein Rezensent, daß die Arie „sehr gute Wirkung machte und die brave Aufführung insbesondere mit großen Schwierigkeiten verknüpft zu sein schien“⁵⁸. Und in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* vom 17. August 1814 lesen wir⁵⁹: „Schön und von vielem Kunstwerthe ist die zweyte Arie, . . . welche Mad. Milder-Hauptmann (*Fidelio*) mit Kraft und Gefühl vortrug“. Kritisch indessen wird diese Nummer (ebenso wie die „Gold“-Arie) unter dramaturgischem Aspekt beurteilt: „Doch dünkt es Ref. als verlöre nun der erste Act am raschen Fortschreiten, und würde, durch diese zwey Arien in der Handlung aufgehalten, unnöthig in die Länge gezogen“.

Treitschke berichtet 27 Jahre später, Beethoven habe mit dieser Nummer sowie mit der Arie des Rocco seiner Benefizvorstellung mehr „Zugkraft“ geben wollen. Da die beiden Nummern aber „den raschen Gang des Uebrigen hemmten“, so fährt Treitschke an gleicher Stelle fort, „blieben sie wieder aus“⁶⁰. In seinen Schreiben an die Hoftheater in Karlsruhe und Darmstadt hält er die Beibehaltung wie die Weglassung des Rezitativs und der Arie für gleichermaßen vertretbar. Ähnlich äußert er sich in einem Brief vom 15. September 1814 an August Wilhelm Iffland, den Generaldirektor der „Königlichen Schauspiele“ in Berlin: „Die Arien ‚Hat man nicht auch Gold‘ etc. und ‚Abscheulicher, wo eilst du hin‘ etc. [im] ersten Aufzug wurden, die erste aus der früheren Bearbeitung, die letzte zum Benefice des Komponisten eingelegt; ich würde sie der Partitur beifügen, – beide, wenigstens die erstere – bleiben jedoch schicklicher aus, da sie den Gang der Handlung hemmen“⁶¹.

⁵² A. Schindler, a. a. O., Teil 1, S. 135f., vgl. auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 2, S. 486.

⁵³ A. a. O., S. 261.

⁵⁴ Vgl. W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 72ff. – Merkwürdig ist, daß der Rezitativ- und Arientext in dem handschriftlichen Libretto der *Artaria-Sammlung* (Deutsche Staatsbibliothek Berlin, Artaria 158) sowie in dem gleichfalls handschriftlichen Textbuch, das dem k. k. Hofopertheater 1814 zum Gebrauch diente, nicht mit den sonst überlieferten Fassungen übereinstimmt (siehe G. Nottebohm, a. a. O., S. 303ff., W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 253; ders., *Fünfzig Jahre*, S. 182). Da die Arie des Rocco im Textbuch der *Artaria-Sammlung* fehlt und in das Textbuch des Hofopertheaters erst später eingetragen wurde, dürften die beiden Libretti für die ersten sechs Aufführungen des *Fidelio* in etwa verbindlich gewesen sein. Rezitativ und Arie der Leonore in der textlichen Neufassung von Treitschke lagen offensichtlich vor, waren jedoch von Beethoven (noch) nicht vertont bzw. kompositorisch neugefaßt worden. Als sich Beethoven – so wäre weiter zu vermuten – an die Vertonung des Rezitativs und die Bearbeitung der Arie machte, veränderte er nach seinen künstlerischen Intentionen und möglicherweise in enger Zusammenarbeit mit Treitschke den Text. Die Annahme jedenfalls, eine Leonore-Arie – eben die Vertonung dieser singulären Textfassung – sei verloren gegangen (vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435; W. Hess, *Beethovens Oper Fidelio*, S. 179), ist nicht zu belegen.

⁵⁵ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 273.

⁵⁶ G. Nottebohm (a. a. O., S. 306) und W. Hess (*Beethovens Oper Fidelio*, S. 179) vertreten hingegen die Meinung, in den ersten sechs Aufführungen der Oper 1814 seien Rezitativ und Arie Leonorens in der Fassung von 1806 – der zweiten Fassung also – gesungen worden.

⁵⁷ Siehe Anm. 43.

⁵⁸ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435.

⁵⁹ Jg. 16 (1814), Sp. 550.

⁶⁰ Siehe Anm. 42.

⁶¹ Zitiert nach W. Altmann, a. a. O., S. 434f.

Fazit: Der dritten Fassung des *Fidelio* fehlten bei der Uraufführung und den darauf folgenden fünf Aufführungen sowohl die Arie des Rocco als auch Rezitativ und Arie der Leonore. Diese Nummern nahm Beethoven erst bei seiner Benefizvorstellung in die Oper auf. Treitschke zufolge wurden sie noch in einigen Aufführungen beibehalten, dann aber aus dramaturgischen Gründen wieder ausgeschieden⁶². Sicherlich im Einverständnis mit Beethoven empfahl Treitschke 1814 den Opernbühnen, die den *Fidelio* aufzuführen gedachten, Roccas Arie wegzulassen und mit Leonores Rezitativ und Arie nach Gutdünken zu verfahren. Daß Beethoven dazu seine Zustimmung gegeben habe, mag verwundern, hatte er doch 1805, als man ihn zu Kürzungen drängte, erbittert um jede Nummer gekämpft⁶³. 1814 haben wir es indessen mit einem anderen Beethoven zu tun; aus eigenem Antrieb ordnet er nun seine Musik dramaturgischen Forderungen unter. So berichtet Treitschke über seine Zusammenarbeit mit dem Komponisten bei der Neubearbeitung des *Fidelio* 1814: „Die kommende Scene und ein Duett im alten Buche riß Beethoven aus der Partitur: erstere sei unnöthig, letzteres ein Konzertstück; ich mußte ihm beistimmen; es galt das Ganze zu retten. Nicht besser ging es einem kleinen, darauffolgenden Terzette zwischen Rocco, Marzeline und Jaquino; Alles war handlungsleer und hatte kalt gelassen“⁶⁴. Ob übrigens die rigorosen Kürzungsvorschläge zu der *Fidelio*-Partitur, die Treitschke am 5. September 1814 dem k. Ständischen Theater in Prag zusandte⁶⁵, auf Beethoven zurückgehen, sei dahingestellt.

Bevor Beethoven sich entschließen konnte, Abschriften der *Fidelio*-Partitur Opernbühnen zum Kauf anzubieten, hatte er Zweifel, ob die Oper auf diesem Weg finanziell am günstigsten zu verwerten sei. Noch unschlüssig schrieb er vor dem 23. Juni 1814 an Treitschke: „Wegen der Absendung der Oper ist auch zu reden, damit Sie zu Ihrem vierten Teil kommen, und sie nicht verstoßen in alle Welt geschickt werde. Ich verstehe nichts vom Handel, glaube aber: wenn wir die Partitur hier an einen Verleger verschacherten und die Partitur gestochen würde, das Resultat günstiger für Sie und mich sein würde“⁶⁶. Beethovens Ahnungen sollten sich bestätigen. Von den angeschriebenen Bühnen reagierten lediglich die Operntheater in Hamburg, Frankfurt am Main, Karlsruhe, Graz, Darmstadt und Stuttgart positiv: Sie kauften Textbuch und Partitur der Oper zu dem Preis, den Beethoven und Treitschke gefordert hatten. So flossen dem Komponisten und dem Textdichter aus Hamburg und Frankfurt je 15 Golddukat, aus Karlsruhe, Darmstadt und Stuttgart je 12 Golddukat sowie aus Graz 120 Gulden zu⁶⁷. Zur Erstaufführung gelangte dann der *Fidelio* in Hamburg am 22. Mai 1816⁶⁸, in Frankfurt am Main am 12. Dezember 1814⁶⁹, in Karlsruhe am 10. März 1816⁷⁰, in Graz am 5. Februar 1816⁷¹, in Darmstadt erst am 1. März 1831⁷² und in Stuttgart am 20. Juli 1817 unter der musikalischen Leitung von Johann Nepomuk Hummel⁷³.

⁶² In diesem Zusammenhang aufschlußreich ist die Bemerkung Amadeus Wendts in der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1815 (Jg. 17, Sp. 399), in Wien habe man 1814, „wie bekannt ist, vielleicht mehr auf das Theatralische, als auf die Musik sehend, für die zweite Bearbeitung mit dem seltensten Beyfalle gestimmt“

⁶³ Vgl. A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 2, S. 492 ff.

⁶⁴ A. a. O., S. 261.

⁶⁵ Vgl. E. Rychovsky, a. a. O., S. 132, A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458. Auf einem der Partitur beiliegenden Zettel ist u. a. vermerkt: „3. Die Ouverture nur dann abzukürzen, wenn sie zu lang schiene 4. Die Arie mit Obl: Violin und Violoncello auszulassen 10. Das Erste Terzett zu verkürzen, nämlich jenes mit dem Klopfen“ Zitiert nach A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 458.

⁶⁶ Zitiert nach E. Kastner und J. Kapp, a. a. O., S. 272.

⁶⁷ Vgl. G. Nottebohm, a. a. O., S. 299 f. Nottebohms Annahme (a. a. O., S. 300, Anm.), es handle sich hier um einen Überschlag der erhofften Einnahmen, die Beethoven und Treitschke jedoch nicht erhalten hätten, ist unzutreffend. Vgl. auch A. W. Thayer, a. a. O., Bd. 3, S. 435 (hier muß es richtig „Grätz 120 fl.“ statt „12 fl.“ heißen).

⁶⁸ Vgl. A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 590.

⁶⁹ Vgl. W. Saure, *Die Geschichte der Frankfurter Oper von 1792 bis 1880*, Phil. Diss. Köln 1958, S. 92, 244 und 265. Zur Aufführung kam die dritte und nicht – wie Wolfgang Saure (a. a. O., S. 92) angibt – die zweite Fassung des *Fidelio*. Die Stadt- und Universitätsbibliothek Frankfurt am Main besitzt unter der Signatur Mus Hs Opern 42 (1) eine *Fidelio*-Partiturabschrift, die aller Wahrscheinlichkeit nach mit der von Treitschke 1814 nach Frankfurt am Main gelieferten identisch ist. Eine Untersuchung dieser bisher unbekanntesten Abschrift bereitet der Verfasser vor.

⁷⁰ Siehe Anm. 31.

⁷¹ Vgl. H. Federhofer, Art. *Graz*, in: *MGG* 5 (1956), Sp. 738.

⁷² Vgl. D. Fuchs, *Chronologisches Tagebuch des Großherzoglich Hessischen Hoftheaters, von der Begründung bis zur Auflösung desselben* (Darmstadt 1832), S. 255; H. Kaiser, *Das Großherzogliche Hoftheater zu Darmstadt 1810–1910* (Darmstadt 1964), S. 43 und 179.

⁷³ Vgl. R. Krauß, *Das Stuttgarter Hoftheater von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart* (Stuttgart 1908), S. 163.

Die Verwaltung der „Königlichen Schauspiele“ in Berlin, der Beethoven und Treitschke Textbuch und Partitur zu einem Preis von 20 Golddukaten angeboten hatten, bestellte zwar das Textbuch, ließ es aber im Oktober 1814 wieder zurückgehen, „da es die hier gegebene Oper ‚Leonore‘ ist“⁷⁴. (Der Verweis bezieht sich auf Ferdinando Paërs 1804 uraufgeführte Oper *Leonora ossia L'Amore coniugale*, die in Berlin 1810 in der deutschen Übersetzung von Friedrich Rochlitz unter dem Titel *Leonore oder Spaniens Gefängnisse bei Sevilla* gegeben wurde⁷⁵.) Gleichwohl kam Beethovens *Fidelio* in Berlin ein Jahr später zur Aufführung⁷⁶.

Treitschke erinnerte sich 1841 „in schmerzlicher Aufregung“ an seine und Beethovens Bemühungen, auswärtige Opernbühnen im Sommer 1814 zum Kauf der *Fidelio*-Partitur zu bewegen: „Auswärtigen Bühnen trug ich, nach seinem [Beethovens] Willen, unsere Arbeit an. Mehre bestellten sie. Andere schrieben ab, da sie schon im Besitze der Oper von Paer wären“. Noch viele Andere zogen es vor, auf wohlfeilerem Wege, durch hinterlistige Abschreiber sich zu versehen, die, wie noch gebräuchlich, Text und Musik stahlen, und mit einigen Gulden Gewinn verschleuderten. Es brachte uns wenig Nutzen und Dank, daß man ‚Fidelio‘ in mehre Sprachen übersetzte, und große Summen damit gewann. Dem Tondichter blieb kaum mehr – als ein reicher Lorbeerkranz, mir aber vielleicht ein kleines Blatt davon, und jedenfalls des Unsterblichen innigste Anhänglichkeit“⁷⁷.

⁷⁴ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435.

⁷⁵ Vgl. A. Loewenberg, a. a. O., Sp. 1804.

⁷⁶ Vgl. W. Altmann, a. a. O., S. 435, J. Kapp, a. a. O., S. 28.

⁷⁷ A. a. O., S. 264.