

Frank Ziegler

„Diese Oper wird sich schwerlich lange auf dem Repertoire unserer Bühne erhalten.“

Carl Maria von Webers *Fidelio*-Einstudierungen in Prag (1814) und Dresden (1823) vor dem Hintergrund der Bühnenrezeption des Werks zu Beethovens Lebzeiten

Am 29. Oktober 1823 schrieb der in Wien tätige sächsische Diplomat Georg August von Griesinger an den befreundeten Karl August Böttiger in Dresden: „Man prophezeit der Euryanthe das Schicksal von Beethovens *Fidelio* und von den Spohrischen Opern, die jedermann wegen ihrer tiefen Gelehrsamkeit preist aber – unbesucht läßt.“¹ In einem wenige Tage später verfassten Bericht aus Wien im *Literarischen Conversations-Blatt* wird dieser Gedanke ebenfalls aufgegriffen, allerdings meinte dessen Verfasser, die Propheten, „welche der Euryanthe das Schicksal von Beethoven’s *Fidelio*“ voraussagten, würden irren: „Denn alle Unbefangenen sind der Meinung, daß, je mehr man sich hinein höre und die herrlichsten [...] Tonstücke in ihrer überschwenglichen Fülle recht aufzufassen wisse, man auch desto mehr und größere Schönheiten darin finde.“² Genauso hatte Amadeus Wendt 1815 den Kritikern des *Fidelio* entgegengehalten, man dürfe nicht „das Gefällige und Fassliche in der Tonkunst zum Maasstabe alles Grossen erheben, [...] das tiefere Meisterwerk darf auch verlangen, dass es *öfterer, aufmerksam* und *unbefangen*, mit völliger Hingabe des Gemüths“ zur Kenntnis genommen werde, um es angemessen zu beurteilen³. Über den Rang der Beethoven’schen Komposition als ein Schlüsselwerk in der Entwicklung der deutschen Oper waren sich die Fachleute schon bald einig: Wendt urteilte beispielsweise, der Komponist sei hinsichtlich der Behandlung des Stoffes „dem grossen Shakespeare vorzüglich zu vergleichen“, und bereits die 1806 in Wien gegebene *Leonoren*-Fassung sei es wert, „ihren Namen dankbar in das Nationalheiligthum“ einzugraben, „in

1 Vgl. A042058.

2 Vgl. *Literarisches Conversations-Blatt für das Jahr 1823*, Nr. 279 (4. Dezember), S. 1114.

3 Vgl. *AmZ*, Jg. 17, Nr. 24 (14. Juni 1815), Sp. 402.

welchem Mozarts göttliche Opern prangen“⁴. Auf diese Besprechung Bezug nehmend schrieb 1823 ein anonymes Weimarer Korrespondent, der *Fidelio* bleibe „ein höchst originales, in seiner Art einziges Werk der dramatischen Composition, – eine Opernmusik [...] in gesteigerter Potenz, worin Melodie, Harmonie, Gesang, Instrumentirung, alles bis zum höchsten Kunstgrade sich erhebt, und doch [...] aus unendlicher Tiefe und Ideenfülle zugleich hohe Klarheit strahlt.“⁵

Doch dieses Urteil der Sachverständigen stand zu Lebzeiten des Komponisten vielerorts in einem auffallenden Missverhältnis zur Publikumsgunst, versprach das Werk doch nicht das, was ein Großteil der Theaterbesucher von einem Opernabend erwartete: eine angenehme, leicht fassliche, sich unmittelbar emotional erschließende und szenisch effektvolle Unterhaltung mit primär gesanglichen Höhepunkten. Die von Weber verantworteten Einstudierungen in Prag und Dresden stehen exemplarisch für diese Diskrepanz. Ihnen kommt in der Rezeptionsgeschichte des Werks – zumindest chronologisch – eine herausgehobene Stellung zu, war die Prager Premiere doch die erste außerhalb Wiens und folgte die Dresdner der Wiener Neuproduktion von 1822 (noch dazu mit derselben Hauptdarstellerin). Grund genug, beide Produktionen hier nochmals zu thematisieren, wobei die Dresdner Erstaufführung, die durch Hans Volkmann bereits umfassend dokumentiert wurde⁶, lediglich dort vergleichend herangezogen werden soll, wo verbürgte Daten zu Prag fehlen und entsprechende Rückschlüsse (beispielsweise zu den Proben) möglich erscheinen.

***Fidelio*-Erstaufführungen zwischen der Premiere 1814 in Wien und Beethovens Tod**

<i>Ort</i>	<i>Premiere</i>
Wien, Kärntnertortheater	23. Mai 1814
Prag, Ständetheater	27. November 1814
Frankfurt / Main	12. Dezember 1814

4 Vgl. ebd., Sp. 402 (1. Zitat) sowie Sp. 398 (2. Zitat).

5 Vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 809.

6 Vgl. Hans Volkmann, *Beethoven in seinen Beziehungen zu Dresden. Unbekannte Strecken seines Lebens*, Dresden 1942, S. 95–118.

<i>Ort</i>	<i>Premiere</i>
Leipzig, Gesellschaft Joseph Seconda	15. Februar 1815 [<i>Leonoren</i> -Fassung von 1806]
Dresden, Gesellschaft Joseph Seconda	12. April 1815 [<i>Leonoren</i> -Fassung von 1806]
Berlin, Königliche Schauspiele	11. Oktober 1815
Graz, Ständisches Theater	5. Februar 1816
Karlsruhe, Hoftheater	10. März 1816
Pest, Deutsches Theater	6. Mai 1816
Hamburg	22. Mai 1816
Kassel, Hoftheater	3. Juni 1816
Breslau	12. Juli 1816
Weimar, Hoftheater	4. September 1816
Brünn	24. Februar 1817
Stuttgart, Hoftheater	20. Juli 1817
Leipzig	13. März 1818 [nun <i>Fidelio</i> -Fassung von 1814]
Riga	22. Juni 1818 ^{jul.} [3. August 1818 ^{greg.}]
St. Petersburg, Deutsches Hoftheater	20. August 1818 ^{jul.} [2. September 1818 ^{greg.}]
Danzig	13. September 1818
Elbing (Danziger Gesellschaft)	6. Mai 1819
Königsberg	10. Dezember 1819
München, Hoftheater	1. Juli 1821
[Wien, Kärntnertortheater (Neueinstudierung)]	[3. November 1822]
Dresden, Hoftheater	29. April 1823 [nun <i>Fidelio</i> -Fassung von 1814]
Hannover, Hoftheater	7. Dezember 1824
Amsterdam, Deutsches Theater	13. November 1824
Magdeburg	20. September 1826
Braunschweig, Hoftheater	1. Oktober 1826

Leider ist die Quellenbasis bezüglich der Prager Einstudierung äußerst dürftig: Es fehlt nicht nur das komplette handschriftliche Aufführungsmate-

rial (Partitur, Stimmen, Libretto) – abgesehen vom Titelblatt der Partitur⁷ –, sondern für den Zeitraum der Aufführungsvorbereitung und der ersten Vorstellungen auch Webers Tagebuch, in dem er üblicherweise gewissenhaft die Proben dokumentierte, oft auch in knappen Formulierungen die Qualität der Aufführungen beurteilte oder die Reaktion des Publikums festhielt. Somit bleiben zwangsläufig zahlreiche Fragen ungelöst.

Bemühungen, Beethovens Oper in ihrer 2. Fassung von 1806 (*Leonore*) in der böhmischen Hauptstadt herauszubringen, hatte es bereits 1807, im Jahr der Neugründung der deutschen Opernsparte am Prager Ständetheater unter Direktor Johann Carl Liebich, gegeben⁸, Anfang 1808 erschien sogar eine entsprechende Pressemeldung⁹. Für eine Umsetzung dieser ursprünglichen Planungen gibt es allerdings keinerlei Hinweise; in der Zeit bis Ende Juli 1808 ist sie definitiv auszuschließen, denn für die ersten 15 Monate seit Eröffnung der deutschen Oper ist der komplette Spielplan des Ständetheaters in den beiden Jahrgängen des *Prager Theater-Almanachs* ohne Nennung des Werks dokumentiert. Für die Zeit danach liegen Informationen in Korrespondenzberichten überregionaler Zeitschriften vor, die zwar lediglich einen partiellen Einblick in den Theateralltag erlauben, doch ist kaum anzunehmen, dass die Produktion der Beethoven-Oper gänzlich ohne publizistisches Echo geblieben wäre. Zudem ist das Werk in den Zensur-Protokollen zwischen 1806 und 1813¹⁰ nicht verzeichnet, man hatte also keine Genehmigung zur Aufführung

7 Vgl. Oldřich Pulkert, *Beethovens Interessen und die Leonore/Fidelio-Aufführung in Prag*, in: *Ludwig van Beethoven im Herzen Europas. Leben und Nachleben in den böhmischen Ländern*, hg. von Oldřich Pulkert und Hans-Werner Küthen, Prag 2000, S. 275–296 (Abb. auf S. 287). Auf der Rückseite des Titels ist der Beginn der für die *Fidelio*-Fassung von 1814 komponierten Ouvertüre in E-Dur notiert, was deren Benutzung auch bei der Prager Aufführung hinreichend bestätigt.

8 Vgl. Helga Lühning, „*Fidelio*“ in Prag, in: *Beethoven und Böhmen. Beiträge zu Biographie und Wirkungsgeschichte Beethovens*, hg. von Sieghard Brandenburg und Martella Gutiérrez-Denhoff, Bonn 1988, S. 349–391, speziell S. 350–353, 368, 375f.

9 Vgl. *Journal des Luxus und der Moden*, Jg. 23, Nr. 1 (Januar 1808), S. 29.

10 Bd. 1806–1810 ohne Titel, Folge-Bd.: „Ausweis der von seiner Exzellenz dem Herrn Oberstburggrafen zensurirten Theater Stücke für die k: prager ständische Schaubühne. 1811. bis 1817“, Národní archiv, Presidium královského českého gubernia, PM PG 216 Protokol divadelní cenzury 1806–1810 bzw. PM PG 217 Protokol divadelní cenzury 1811–1817 (nicht paginiert); für den Hinweis auf diese Quelle danke ich Frau Dr. Jitka Ludvová in Prag herzlich.

eingeholt. Es bleibt spekulativ, ob Besetzungsprobleme das Vorhaben verhindert oder vielleicht Wenzel Müller als musikalischer Leiter Einwände gegen die Stückwahl hatte.

Ebenso wird man kaum mehr feststellen können, ob 1814 die Anregung, die Oper nun endlich auf den Prager Spielplan zu setzen, von Theaterdirektor Liebich oder seinem Opernchef Weber ausging. Zu belegen ist durch Webers Tagebucheinträge ab Sommer 1813 lediglich seine Korrespondenz mit dem Textbearbeiter der dritten *Fidelio*-Fassung Georg Friedrich Treitschke; beide waren sich im April 1813 persönlich in Wien begegnet¹¹. Diese Korrespondenz könnte auch in jenen Monaten des Jahres 1814 fortgeführt worden sein, aus denen Webers Tagebuchnotizen verloren sind; immerhin ist von anderen Orten bekannt, dass die Verhandlungen über den Vertrieb der Opernpartitur 1814 nicht von Beethoven persönlich, sondern von Treitschke geführt wurden¹². Erst für die Dresdner Einstudierung 1823 ist ein persönlicher Briefkontakt zwischen Weber und Beethoven rund um die Premiere am 29. April durch Webers Tagebuchnotizen bezeugt, leider aber nicht überliefert¹³. Erhalten hat sich lediglich der Entwurf von Webers erstem Schreiben vom Januar 1823, in dem es mit Bezug auf den Prager *Fidelio* von 1814 heißt: „Die Aufführung dieses, mächtig für deutsche Größe und Tiefe des Gefühles zeugenden Werkes, unter meiner Direktion zu Prag, hat mir die eben so begeisternde als belehrende Vertrautheit mit seiner Wesenheit¹⁴, verschafft“.

11 Vgl. A062417, A062463, A062527, A062559, A062598, A062629; zum Treffen in Wien vgl. Webers Brief an Johann Gänsbacher vom 16. April 1814: A040616.

12 Vgl. Manfred Schuler, *Unveröffentlichte Briefe von Ludwig van Beethoven und Georg Friedrich Treitschke. Zur dritten Fassung des „Fidelio“*, in: *Die Musikforschung*, Jg. 35 (1982), S. 53–62 sowie ders., *Zwei unbekannte „Fidelio“-Partiturnabschriften aus dem Jahre 1814*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 39, Heft 2 (1982), S. 151–167 (speziell S. 151–156).

13 Briefe an Beethoven: 28. Januar, 18. Februar, 30. April; Empfang von dessen Antworten: 16. Februar, 9. April, 5. und 9. Juni; vgl. A063581, A063600, A063602, A063652, A063673, A063709, A063713.

14 Diese Vertrautheit hinterließ möglicherweise auch musikalische Spuren in Webers *Freischütz*; vgl. dazu die Hinweise auf musikalische Parallelen bei Claus Bockmaier, *Nachwirkungen der Wiener Klassik in Webers „Freischütz“*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 56 (1999), Heft 2, S. 110–127 (speziell S. 112–123). Derselbe Autor wies zudem auf einen möglichen Einfluss von Beethovens Sonate op. 13 *Pathétique* auf Webers Oper hin; vgl. ders., *Beethoven als finstere Macht? Zum c-Moll-Allegro der Arie des Max aus Webers Freischütz*, in: *Archiv für Musikwissenschaft*, Jg. 61 (2004), Heft 2, S. 106–116.

Für die bevorstehende Dresdner Produktion war sich Weber gewiss: „Jede Vorstellung wird ein Festtag sein, an dem es mir erlaubt ist Ihrem erhabenen Geiste die Huldigung darzubringen, die in dem innersten meines Herzens für Sie lebt, und wo Verehrung und Liebe sich den Rang streitig machen.“¹⁵

Das bereits erwähnte Titelblatt der Prager *Fidelio*-Partiturbkopie lässt erkennen, dass diese am 5. September 1814 nach Prag gesandt wurde. Somit bliebe als Zeitfenster für die Probenphase ein Zeitraum von mehr als zehn Wochen, allerdings ist nicht davon auszugehen, dass dieser ausgeschöpft wurde, zumal Weber erst am 25. September aus seinem Sommerurlaub nach Prag zurückkehrte und dann, abgesehen von Auffrischungsproben in Zusammenhang mit den Gastspielen von Corona Werner aus Mannheim und Henriette Eberwein aus Weimar¹⁶, die Neueinstudierung von Paers *Der lustige Schuster* (*Poche ma buone ossia La moglie ravveduta*, 3. Oktober), die Erstaufführungen von Weigls *Korsar aus Liebe* (16. Oktober) und der Schauspielmusik zu Lommers *Hermann der Cherusker* (18. Oktober) sowie die Neueinstudierungen von Mozarts *Titus* (25. Oktober) und Müllers *Neuem Sonntagskind* (27. Oktober) anstanden. Freilich ist aus anderen Jahren bekannt, dass Weber auch mehrere Opern parallel studierte, so dass der Beginn der Probenphase zum *Fidelio* aus den vorhergehenden Premieren-Terminen nicht erschlossen werden kann.

Die Aufführungserlaubnis für die *Fidelio*-Produktion wurde – wie üblich – relativ knapp vor der Premiere eingeholt. Laut Zensur-Protokoll wurde das Textmanuskript im November 1814 als letztes des Jahres bei der Zensurstelle des Oberstburggrafenamtes eingereicht und die Genehmigung zur Auffüh-

15 Vgl. A042093. Weber dirigierte laut Tagebuch allerdings nur die ersten beiden Aufführungen in Dresden (vgl. A063672, A063686), für die Wiederholung am 24. Mai 1823 finden sich keine entsprechenden Hinweise (vgl. A063697). Die vierte und fünfte Vorstellung (23. Oktober 1823, 10. August 1824) fanden statt, als sich Weber anlässlich der Uraufführung der *Euryanthe* in Wien (Herbst 1823) bzw. zur Kur in Marienbad (Sommer 1824) aufhielt.

16 C. Werner sang (nach Webers Rückkehr nach Prag) die Constanze in Cherubinis *Wasserträger* (26. September), die Titelpartie in Paers *Camilla* (1. Oktober) sowie die Schusterin im *Lustigen Schuster* (3. Oktober); vgl. *Der Sammler*, Jg. 6, Nr. 176 (3. November 1814), S. 704 und Nr. 180 (10. November 1814), S. 719. H. Eberwein sang neben dem Sextus in der *Titus*-Neueinstudierung (25. Oktober) ebenso die *Wasserträger*-Constanze (19. Oktober); vgl. ebd., Nr. 185 (19. November 1814), S. 740 und Nr. 187 (22. November 1814), S. 748.

nung am 6. November (also 3 Wochen vor der Premiere) ohne Änderungsanweisungen erteilt. Am selben Tag wurde das Libretto an das Theater zurück gesandt¹⁷. Auch dies gibt allerdings keinen Hinweis auf den Beginn der Proben, denn die Zensurgenehmigung war in diesem Falle lediglich ein formaler Akt. Bei Opern, die zuvor auf den Wiener Hoftheatern gegeben worden waren, gab es in Prag zwischen 1807 und 1814 nie gravierende Einsprüche oder gar Ablehnungen. Man hätte also ohne Bedenken schon vor der Zusage mit der Einstudierung beginnen können. Tatsächlich schrieb Weber bereits am 3. November, drei Tage vor der Zensur-Bestätigung, an seinen Freund und Namensvetter Gottfried Weber: „*Fidelio* von *Beethoven* studire ich jezt ein, hat herrliche Kraftstücke.“¹⁸

Die Zahl der Proben, die man in der Literatur lesen kann – laut Max Maria von Weber sollen es 14, laut Robert Haas möglicherweise auch 18 gewesen sein¹⁹ –, lässt sich nach Kenntnis der heute bekannten Originalquellen weder bestätigen noch widerlegen. Hier lohnt ein vergleichender Blick auf die für Dresden bezeugten Fakten: Dort sind 1823 laut Tagebuch Webers insgesamt elf von ihm geleitete Proben in Vorbereitung der Premiere am 29. April dokumentiert²⁰, wobei die ersten vier (5., 14., 15. und 17. April) nur Sängerproben am Klavier (wohl nach dem Klavierauszug) gewesen sein können, da die Partitur erst am 10. April bei Weber eintraf²¹ und danach zum Ausschreiben der Orchesterstimmen benötigt wurde. Erst ab dem 18. April folgten drei sogenannte Quartett-Proben mit den Stimmführern der Streicher, am 19. April verbunden mit einer Lese-Probe, auf der die Sänger, denen für das Partienstudium nur Rollenauszüge vorlagen, das Stück erstmals in

17 Vgl. Zensurprotokolle (wie Anm. 10), PM PG 217, darin: 1814, Nr. 28. Der Eintrag in den Zensurprotokollen dürfte an der Titelseite des eingereichten Libretto-Manuskripts orientiert gewesen sein; er lautet: „*Fidelio*. | Eine Oper in zwey Aufzügen | nach dem französischen neu bear- | beitet von F. Treitschke. | In Musik gesetzt von Ludwig van | Beethoven. | für das k. k. Hoftheater. | 1814.“

18 Vgl. A040725.

19 Vgl. MMW, Bd. 1, S. 469 sowie Robert Haas, *Ein Notizen-Buch Karl Maria von Webers aus Prag*, in: *Der Merker*, Jg. 7, Nr. 6 (15. März 1916), S. 201–212, speziell S. 203.

20 Vgl. A063648, A063657, A063658, A063660, A063661, A063662, A063665, A063667, A063668, A063670, A063671.

21 Vgl. A063653.

Gänze kennenlernten, am 22. April kombiniert mit einer Setz- (also Bühnen-) Probe. Das komplette Orchester gesellte sich frühestens bei der Korrekturprobe (24. April) zu den Sängern, ganz sicher bei den beiden Generalproben (25. und 28. April), zwischen die noch eine Theaterprobe eingeschoben wurde (27. April). In Prag dürften vergleichbar wenige Proben stattgefunden haben – auch wenn aus heutiger Sicht eine komplette musikalische und szenische Einstudierung²² in so kurzer Zeit fast schon fahrlässig anmutet. Immerhin stimmt die Dresdner Probenanzahl in etwa mit den Zahlen überein, die aus Webers sonstiger Prager Tätigkeit dokumentiert sind: Zyklen von mehr als zehn Proben vor einer Premiere blieben dort die Ausnahme.

Verwirrung um das Prager Premierendatum stiftete Weber selbst, indem er am 1. Dezember 1814 an seinen Freund Gänsbacher schrieb, er „habe d: 21^r *Fidelio* von *Beethoven* gegeben“²³. Tatsächlich fand die Prager Erstaufführung erst am 27. November statt, wie übereinstimmend die Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*²⁴, der Aufführungsbericht im Wiener *Sammler*²⁵ sowie Webers Eintrag in seinem *Notizen-Buch* über die Produktionen des Prager Ständetheaters zwischen Herbst 1813 und Herbst 1816 ausweisen; im letztgenannten ist die Besetzung vollständig überliefert²⁶.

Fidelio-Besetzungen der Premieren in Prag (lt. Notizen-Buch) und Dresden (lt. Theaterzettel)

	<i>Prag 1814</i>	<i>Dresden 1823</i>
Don Fernando	Friedrich Schröder	Carl Eduard Geiling
Don Pizarro	Josef Wolfgang Kainz	Franz Siebert
Florestan	Johann Christoph Grünbaum	Johann Gottfried Bergmann
Leonore/ Fidelio	Therese Grünbaum, geb. Müller	Wilhelmine Schröder

22 Nicht berücksichtigt ist hier das Selbststudium der Sänger vor dem eigentlichen Probenbeginn.

23 Vgl. A040731.

24 *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 331 (27. November 1814), S. 952.

25 *Der Sammler*, Jg. 7, Nr. 15 (4. Februar 1815), S. 68.

26 Vgl. A100000. Theaterzettel zu den *Fidelio*-Aufführungen am Prager Ständetheater unter Weber sind bislang nicht bekannt geworden.

Rocco	Franz Siebert	Karl Johann Gottfried Keller
Marzelline	Babett Allram, geb. Bauernfeind	Julie Haase, geb. Zucker
Jaquino	Lorenz Max Neumayer	Georg Wilhelm Wilhelmi
Hauptmann	Hr. Bachmann	Carl Gottlieb Risse

In welcher Form das Stück erklang, ob vollständig oder mit größeren Strichen, ist nicht bekannt. Treitschke hatte in Abstimmung mit Beethoven 1814 in Briefen an mehrere Theater Kürzungsvorschläge unterbreitet, dabei stellte er frei, ob Roccas Arie Nr. 4 „Hat man nicht auch Geld beineben“ und Leonores Rezitativ und Arie Nr. 9 „Abscheulicher, wo eilst du hin“ gespielt würden²⁷. Die Prager Aufführungsberichte lassen dazu keine verbindliche Aussage zu, im Falle der Leonoren-Arie kann man sich allerdings kaum vorstellen, dass eine in dramatischen Partien versierte Sängerin wie Therese Grünbaum sich ein solches ‚Kraftstück‘, wie Weber es im Brief an Gottfried Weber nannte, hätte entgehen lassen. Die Rocco-Arie ist zumindest für die Dresdner Einstudierung gesichert²⁸, wo sie freilich von einem anderen Interpreten gesungen wurde, denn Franz Siebert, der Prager Rocco, war zwar inzwischen (wie Weber) nach Dresden gewechselt, sang dort aber den Pizarro²⁹. Im Bericht aus Prag in Cottas *Morgenblatt für gebildete Stände* findet sich nur eine Passage, die möglicherweise auf eine Streichung hinweisen könnte: Der Korrespondent bemängelte, dass „gerade die ergreifendste Situation des Stückes, die Scene, wo L e o n o r a für ihren geliebten Gemahl das Grab gräbt, ganz in Prosa ohne Musik abgefertigt wird.“³⁰ Wenn der Autor hier nicht irrt, dann

27 Vgl. Schuler, *Unveröffentlichte Briefe* (wie Anm. 12), S. 57–60.

28 Vgl. *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 112 (10. Mai 1823), S. 448: „Hrn. K e l l e r, als Rocco, hätte der Tonsetzer nur noch mehr Komisches in die Arie: »Hat man nicht auch Geld beineben,« legen sollen, um des Effekts gewiß zu seyn.“

29 Siebert verließ Dresden im September 1823, was Umbesetzungen nötig machte: August Mayer sang danach den Pizarro. Außerdem übernahm nun C. G. Risse die Partie des Ministers und statt seiner Friedrich Franz Burmeister den Hauptmann. Die Umbesetzungsproben fanden in Webers Abwesenheit statt, der zur Uraufführung seiner *Euryanthe* nach Wien gereist war.

30 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 51 (1. März 1815), S. 203. Auf diese Passage bezog sich Amadeus Wendt in seinem Artikel in der *AmZ*, Jg. 17, Nr. 26 (28. Juni 1815), Sp. 431f.

33

Königliches deutsches Schauspiel.

Dienstag am 29. April 1823.

auf dem Königlichen Hoftheater in der Stadt.

Zum Erstenmale:

F i d e l i o.

Oper in zwei Aufzügen.

Nach dem Französischen neu bearbeitet von F. Treitschke.
In Musik gesetzt von Ludwig von Ketheren.

Personen:

Don Fernando, König.	—	—	Herr Gelling Sohn.
Don Dyzarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses.	—	—	Herr Siebert.
Kleberkin, ein Gefangener.	—	—	Herr Bergmann.
Kroner, seine Gemahlin, unter dem Namen: Fidella.	—	—	" " "
Mezzo, Kettenwächter.	—	—	Herr Keller.
Marcelline, seine Tochter.	—	—	Mad. Haase.
Nadano, Priester.	—	—	Herr Wühelmi.
Hauptmann.	—	—	Herr Nitz.
Staats-Gefangener.			
Offizier.			
Mädchen.			
Delt.			

Die Handlung geht in einem spanischen Staats-Gefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

*** Leonore - Mlle. Schröder, als erstes Debit.

Der Text der Gesänge ist an der Kasse für 2 Groschen zu haben.

Einlaß-Preise.

Ein Billet in die Logen des ersten Ranges	•	•	•	•	16 Gr.
• • • • • zweiten Ranges	•	•	•	•	10 •
• • • • • dritten Ranges	•	•	•	•	8 •
• • • • • Mittellogen des vierten Ranges	•	•	•	•	6 •
• • • • • Seitenlogen des vierten Ranges	•	•	•	•	4 •
• • • • • gewöhnliche Sitze im Parterre	•	•	•	•	10 •
• • • • • im Parterre	•	•	•	•	12 •
• • • • • auf die Gallerie	•	•	•	•	4 •

Die Billets sind nur am Tage der Vorstellung gültig.

Freibillets, mit Ausnahme derjenigen, welche Personen vom Hofstaat, oder solchen gehören, denen bestimmte Sitze angewiesen sind, sind bey der heutigen Vorstellung nicht gültig.

Anfang um 6 Uhr. Ende gegen halb 9 Uhr.

Einlaß um 5 Uhr.

Theaterzettel zur Erstaufführung des *Fidelio* am 29. April 1823 am Hoftheater in Dresden
D-B, Abteilung Historische Drucke, Signatur: 2° Yp 4873

würde seine Aussage darauf hindeuten, dass die Nr. 12 (Melodram und Duett) entfallen wäre.

Die Aufnahme des Werks war in Prag enttäuschend³¹. Weber fasste seinen Ärger darüber in seinem Brief an Freund Gänsbacher vom 1. Dezember 1814 in den viel zitierten Sätzen zusammen: „ich habe [...] *Fidelio* von *Beethoven* gegeben, der trefflich gieng. es sind wahrhaft große Sachen in der Musik, aber – sie verstehens nicht, – man möchte des Teufels werden, Kasperl das ist das wahre für sie.“³² Von weitgehendem Unverständnis und Überforderung zeugen auch die beiden bislang bekannt gewordenen Presseberichte zur Prager Erstaufführung. So liest man im *Sammler*:³³

„Wenn man gleich diesem Werke des geistvollen Compositeurs Originalität und Genieblitze nicht absprechen kann, so erfüllt es dagegen die Forderungen der Klarheit und Rundung eines tonischen Kunstwerkes um so weniger. Herr v. B. hat hier neuerdings bewiesen, daß er in der Musik ganz dasselbe, was *J e a n P a u l* in der Poesie ist. Beyde haben einen Reichthum von Gedanken, der oft fast Überfluß wird; aber der Geist beyder ist zu unstät, um den Gedanken deutlich auszubilden. *Fidelio* enthält herrliche, melodische Motive; aber das allzureiche Gewebe der Instrumentation verwirrt alle, und deckt den Reitz der menschlichen Stimme, die doch immer, am meisten in der Oper, dominiren soll. [...] im Ganzen müssen wir gestehen, daß *P a e r s* Verhandlung dieses Stoffes (*Leonore*)³⁴, so sehr sie dieser neuern Bearbeitung an Geist und Originalität nachsteht, doch weit mehr auf Bühneneffect berechnet, mehr ein abgerundetes Ganzes ist, als *Fidelio*.“

31 Eine positive Würdigung, allerdings eher das Werk als die Aufführung betreffend, findet sich im Brief des Fürsten Franz Joseph Maximilian Lobkowitz an Erzherzog Rudolph, Erzbischof von Olmütz, vom 29. Dezember 1814, in dem es heißt: „Ich habe hier den *Fidelio* gehört, und war, das Buch abgerechnet, von der Musik, mit Ausnahme der beiden Finale, die mir nicht sehr gefallen, außerordentlich zufrieden. Ich finde sie von einem großen Effekt und des Mannes würdig, der sie geschrieben hat.“; vgl. Alexander Wheelock Thayer, *Ludwig van Beethovens Leben*, nach dem Original-Manuskript bearb. und erg. von Hugo Riemann, Bd. 3 (3.–5. Aufl.), Leipzig 1923, S. 492.

32 Vgl. A040731

33 Wie Anm. 25, S. 68.

34 Paers *Leonora* war von der Prager italienischen Oper ab 1805 gegeben worden; vgl. Pulkert (wie Anm. 7), S. 280.

Inhaltlich fast gleichlautend die Kritik im *Morgenblatt*:³⁵

„Die Musik hat viele schöne Gedanken und ergreifende Stellen; aber der geniale Tonsetzer hat sich theils durch die Fülle von Ideen [...] verleiten lassen, diese über die Maßen anzuhäufen, so daß kein Gedanke gehörig ausgearbeitet und in seiner ganzen Klarheit hervortritt; theils zog er die Kraft der Anmuth vor, und bedeckte die menschliche Stimme oft durch eine allzureiche Instrumentation.“

Das Resumé des *Sammler*-Berichts lautet entsprechend: „Diese Oper wird sich schwerlich lange auf dem Repertoire unserer Bühne erhalten.“³⁶ Bei solch' allgemeinem „Gegenwind“ ist es durchaus als Bekenntnis Liebichs und Webers zu werten, dass der *Fidelio* in der Saison 1814/15 noch vier oder fünf Wiederholungen erlebte³⁷, wobei das Theater am 28. Januar 1815 laut Webers

35 Vgl. Anm. 30, S. 203. Die hier wie im *Sammler* geäußerten Kritikpunkte liest man freilich auch andernorts. In Berlin monierte man 1815 (trotz allgemeiner Begeisterung) die „zu starke Instrumentirung“, die ein „Decken des Gesanges“ zur Folge habe; vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 9, Nr. 274 (16. November 1815), S. 1096. Die Gewalt der Instrumentalbegleitung und die großen Schwierigkeiten der Ausführung wurden 1816 in Kassel thematisiert; vgl. *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 31, Nr. 8 (August 1816), S. 538. In Stuttgart waren 1817 „nach zweimaliger Aufführung“ zwei Meinungen zu hören; manche Besucher lobten die Oper als „unübertreffliches geniales Meisterwerk“, andere meinten, dass sie „wegen des Gehäuften des musikalischen Reichthums, des Schwierigen, Künstlichen, des sich Drängens der Ideen, des rastlos Forteilens durch stets abgebrochene Harmonien, des Verhütens alles Gesangs durch Instrumentenfülle u. s. w. keinen reinen Genuß gewähre“; vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 17, Nr. 180 (15. September 1817), Sp. 1455.

36 Vgl. Anm. 25, S. 68.

37 Weitgehend gesichert sind die Vorstellungen am 29. November und 6. Dezember 1814, zumindest gibt es keine Berichte, die den entsprechenden Aufführungs-Ankündigungen in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 333 (29. November 1814), S. 960 bzw. Nr. 340 (6. Dezember 1814), S. 988 widersprechen. Die Vorstellungen am 28. Januar und 22. Februar 1815 sind durch Webers Tagebuch-Notizen bezeugt (A062790, A062815), im Falle des letztgenannten Datums übereinstimmend mit der Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 2, Nr. 53 (22. Februar 1815), S. 220. Problematisch bleibt der 21. Dezember 1814: Unter diesem Datum ist in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 355 (21. Dezember 1814), S. 1048 ebenso eine Aufführung der Oper angezeigt, allerdings fand laut *Allgemeinem Deutschem Theater-Anzeiger*, Jg. 4 (1814), Nr. 49, S. 195 an diesem Tag die Erstaufführung von Wilhelm Vogels Lustspiel *Jugendschwänke* statt. Dem *Theater-Anzeiger* widerspricht freilich der *Sammler*, Jg. 7, Nr. 16 (7. Februar 1815), S. 72,

Tagebuch-Eintrag „leer“ blieb³⁸. Fast schon trotzig wirkt Webers Entscheidung, ausgerechnet das beim Publikum ungeliebte Werk zu seinem Benefiz am 13. März 1816 wiederaufzunehmen, vorbereitet durch nochmals sieben Proben zwischen dem 2. und 12. März³⁹. Diese Proben waren nötig geworden, da es Umbesetzungen gab: Nach dem Abgang von Friedrich Schröder und Lorenz Max Neumayer waren zwei (wenn auch kleinere bzw. mittlere) Rollen neu zu besetzen: Der Bassist Dorsch übernahm den Part des Ministers, der Tenor Schwarz, ein Chorist mit Verpflichtung für kleinere Solorollen, den des Jaquino; beides eher „Notlösungen“⁴⁰.

Der Aufwand zahlte sich nicht aus. Zwar lief die Vorstellung laut Webers Tagebucheintrag vom 13. März „sehr gut“, doch das Theater blieb „leer“ und die Reaktion des Publikums „kalt“⁴¹. Gegenüber Gänsbacher klagte Weber am 18. März: „13 Logen waren leer, 140 gesperrte Sitze übrig, pp“⁴². Johann Nepomuk Graf von Chotek, der die Vorstellung besucht hatte, bestätigte immerhin, dass die Musik „vom Orchester vortrefflich gegeben“ wurde, bemerkte allerdings auch, dass es, die „Grünbaum ausgenommen, an Sängern“ fehle, die den Partien gewachsen wären⁴³. Der Tenorstimme ihres Ehemanns Johann Christoph Grünbaum fehlte die Dramatik, die der Florestan erfordert, so dass der Darsteller schon nach der Premiere im *Sammler* das zweifelhafte Lob bekommen hatte, die „untergeordnete Rolle des

nach welchem die Vogel-Erstaufführung auf den 5. Dezember fiel (übereinstimmend mit der Ankündigung in der *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 1, Nr. 339 vom 5. Dezember 1814, S. 984). Insofern scheint die Datierung im *Theater-Anzeiger* fehlerhaft, so dass man eher von einer Wiederholung des *Fidelio* ausgehen kann.

38 Vgl. A062790.

39 Proben am 2., 3., 4., 5. („mit Chor“), 8., 11. („mit Dialog“), 12. März („GeneralProbe“); vgl. A063980–A063983, A063986, A063989, A063990.

40 Besetzungsangaben nach Webers Prager *Notizen-Buch*, A100000; die sonstigen Partien dürften wie bei der Premiere 1814 besetzt gewesen sein, worauf entsprechende Verlängerungsstriche innerhalb der Personen-Übersicht hindeuten.

41 Vgl. A063991.

42 Vgl. A040886; die Vorstellung ist wiederum falsch datiert (mit 14. statt 13. März).

43 Vgl. Rita Steblin, *Weber-Notizen eines Prager Adligen. Johann Nepomuk von Choteks Tagebücher 1813–1823 in Bezug auf Carl Maria von Weber*, in: *Weberiana. Mitteilungen der Internationalen Carl-Maria-von-Weber-Gesellschaft e. V.*, Heft 19 (2009), S. 54.

Florestan recht brav“ gegeben zu haben⁴⁴, wobei fraglich ist, ob der Rezensent die kaum nachvollziehbare Bewertung der Rolle darauf bezog, dass der Sänger nur im zweiten der beiden Akte gefordert ist, oder ob vielleicht Grünbaums stimmliche Mittel diesen Eindruck beförderten. Im *Morgenblatt* wird seine Stimme bereits 1814 als für die Partie zu „schwach“ beschrieben⁴⁵; bei der Wiederaufnahme 1816 hatte er zudem seinen Zenit als Sänger längst überschritten. Insgesamt kam der *Morgenblatt*-Korrespondent zu dem Schluss, an der Tatsache, dass die Aufnahme des *Fidelio* unter Weber in Prag „weit weniger günstig“ als in Wien war, trage „zum Theil die Besetzung Schuld“⁴⁶.

Zudem dürfte das Sujet für das Publikum nicht sonderlich anziehend gewesen sein; nach der Premiere von Méhuls *Helene* (Prager Erstaufführung am 4. Januar 1815) heißt es in der Presse: „die etwas gedehnte und immer wiederkehrende eheliche Treue hat man [sich] in [Paers] *Leonore* und *Fidelio* satt gesehen“⁴⁷. In der *Prager Zeitung* wurde die *Fidelio*-Wiederaufnahme immerhin als „angenehme Ueberraschung für die Liebhaber der ernstern Tonkunst“ gepriesen, gleichzeitig aber eingeräumt, „das wenig gefüllte Haus“ habe bewiesen, wie klein deren Zahl sei. Durch die „Wahl dieser so lange nicht gesehenen Oper“ für sein Benefiz habe Weber gleichermaßen „seine höhern Ansichten der Kunst und die wenige Rücksicht auf finanziellen Gewinn“ bekundet⁴⁸.

Tatsächlich war die Wiederaufnahme sowohl für das Theater als auch für Weber persönlich ein finanzielles Verlustgeschäft. Zwar stand dem Operndirektor laut Anstellungsvertrag jährlich ein Benefiz mit garantierter Einnahme

44 Vgl. Anm. 25, S. 68.

45 Vgl. Anm. 30, S. 204. Dasselbe Urteil traf darin Babett Allram als Marzelline, während Siebert als Rocco „seinen Platz als Sänger so ziemlich [ausfüllte], desto mehr [...] aber in der Darstellung der Rolle zu wünschen übrig [ließ]“. Zu Kainz als Pizarro wird die „zu wenig klangreiche und kräftige Stimme“ moniert; außerdem habe er „schon in seiner äußern Erscheinung auf die grellste Weise maniert“.

46 Wie Anm. 30, S. 203. Ob der Rezensent tatsächlich zuvor auch Vorstellungen in Wien besucht hatte oder sich diesbezüglich vielmehr auf jene „Nachrichten“ bezog, „welche von Wien zu uns [also nach Prag] kamen“ und „die Erwartung des kunstliebenden Publikums sehr gespannt“ hatten, bleibe dahingestellt; ganz sicher war die Personalsituation in Prag mit jener in Wien nicht vergleichbar.

47 *K. K. priv. Prager Zeitung*, Jg. 2, Nr. 44 (13. Februar 1815), S. 183.

48 Ebd., Jg. 3, Nr. 111 (20. April 1816), S. 443.

von 1000 Gulden zu⁴⁹, doch Direktor Liebich zahlte Weber nur die geringere Abendeinnahme⁵⁰, was diesen so sehr verärgerte, dass er noch am 14. April 1816 in dem Brief, in dem er Liebich mitteilte, seinen Prager Kontrakt nicht verlängern zu wollen, diesen Vertrags- und Vertrauensbruch thematisierte, auch wenn die Kündigung seiner Anstellung schon lange vor der Benefizvorstellung festgestanden hatte und ursächlich nicht mit dieser in Zusammenhang stand⁵¹. Webers künstlerische Kompromisslosigkeit hatte schon früher, ungeachtet einer ansonsten weitgehend ungetrübten Zusammenarbeit, zu kleineren Konflikten mit dem Theaterdirektor geführt: 1814 hatte er zu seinem ersten Benefiz in Prag (15. Januar) den *Don Giovanni* ausgewählt. Am 17. März, einen Tag nach der zweiten Vorstellung, bat Liebich, um einen ausgeglichenen Finanzhaushalt bemüht, seinen Opernchef, wie dieser im Tagebuch festhielt, „die 2 Orchester auf dem Theater wegzulassen [...] weil es zuviel Auslagen mache“ – gemeint ist die Bühnenmusik im Finale des I. Akts, wo drei Orchestergruppen parallel Menuetto, Contradanza bzw. Deutschen spielen. Doch Weber war zu diesem Eingriff, der lediglich pekuniären Rücksichten geschuldet war, nicht bereit und notierte: „ich werde doch nichts weglassen sondern es aus meiner Tasche bezahlen“⁵². Tatsächlich heißt es am Tag der dritten Vorstellung (20. März 1814) im Tagebuch: „ich habe heute die Ehre zu Mozarts Ruhm das *Orchester* auf dem Theater zu bezahlen mit 10 *f*“⁵³; damit scheinen die Fronten allerdings geklärt gewesen zu sein,

49 Die Einnahmen der Benefize in den Jahren zuvor lagen laut Webers Tagebuch-Notizen über dem garantierten Wert; der *Don Giovanni* am 15. Januar 1814 brachte 1200 Gulden W. W. abzüglich 91 Gulden an Ausgaben (A062634), *Così fan tutte* am 7. März 1815 1204 Gulden 14 Kreuzer abzüglich 92 Gulden Ausgaben (A062828).

50 Laut Tagebuchnotiz Webers (A063991) belief sich die Einnahme auf 785 Gulden 45 Kreuzer Wiener Währung, abzüglich der Kosten von 84 Gulden. Im Brief an Gänsbacher vom 18. März (A040886) behauptete Weber hingegen, nur 538 Gulden bekommen zu haben.

51 Vgl. A040894: „Dabey kann ich nicht umhin zu bemerken, daß die kleine Aufmerksamkeit [mich] herzlich gefreut haben würde, wenn Sie bey meinem letzten *Benefize*, sich hätten erinnern wollen daß es mit 1000 *f*garantirt war.“

52 Vgl. A062695.

53 Vgl. A060698.

denn im Zusammenhang mit der vierten und sechsten Vorstellung (11. Mai bzw. 14. Juni 1814) sind keine solchen Zahlungen vermerkt⁵⁴.

Auch wenn man Webers Ärger über das Unverständnis des Publikums nachvollziehen kann, muss man die Prager doch in Schutz nehmen: Ihre Reserviertheit gegenüber dem *Fidelio* ist keineswegs singulär. Hier lohnt ein Blick in die Aufführungsstatistik⁵⁵, wobei die Zahlen der Vorstellungen allein noch nicht aussagekräftig sind, aber sie signalisieren doch auffallende Diskrepanzen hinsichtlich des Publikumszuspruchs.

54 Vgl. A062734, A062753; zur fünften Aufführung fehlen die Tagebucheinträge.

55 Vgl. die nachfolgende Tabelle; Grundlage für die Zusammenstellung sind die Angaben in dem von Karl Theodor Winkler herausgegebenen *Tagebuch der deutschen Bühnen* (Jg. 1.1816 bis 12.1827) inklusive der Vorgängerpublikation *Verzeichnisse der Darstellungen auf den vorzüglichsten Bühnen Deutschlands nebst andern das Theater betreffenden Gegenständen* (Juli bis Dezember 1815), ergänzt durch Nachweise in der *AmZ* (Jg. 17.1815 bis 29.1827) und dem *Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* (Jg. 1.1815/16 und 2.1816/17); außerdem: Slg. Königsberger Theaterzettel im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Zettel Nr. 12087, 13142, 13244, 17102, 17120; Jg. 1819 fehlt; freundliche Mitteilung von Stephan Dörschel vom Archiv Darstellende Kunst); Arthur Woltersdorff, *Theatralisches. In vier Abschnitten*, Berlin 1856, S. 49 (zur Königsberger Premiere); Hedvig Belitska-Scholtz und Olga Somorjai, *Deutsche Theater in Pest und Ofen. 1770–1850*, Budapest [1995], Bd. 1, S. 332; Oscar Fambach, *Das Repertorium des Stadttheaters zu Leipzig 1817–1828 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 2), Bonn 1980, S. 143f.; ders., *Das Repertorium des Königlichen Theaters und der italienischen Oper zu Dresden 1814–1832 (Mitteilungen zur Theatergeschichte der Goethezeit*, Bd. 8), Bonn 1985, S. 224; Natalja Gubkina, *Nemezkiy muzykal'nyj Teatr v Peterburge v pervoj treti XIX veka* [Das deutsche Musiktheater in Petersburg im 1. Drittel des 19. Jahrhunderts], St. Petersburg 2003, S. 284; Ingrid Hammer, *Das Grazer Nationaltheater von 1813 bis 1819 unter der Direktion von Franz Xaver (Eduard) Hysel*, Diss. Graz 1976, S. 533, 592, 594, 596; Michael Hochmuth, *Chronik der Dresdner Oper*, Bd. 4: *Joseph Secondas „Operngesellschaft“*, Radebeul 2014, S. 300–303; Michael Jahn, *Die Wiener Hofoper von 1810 bis 1836. Das Kärnthnerthortheater als Hofoper (Veröffentlichungen des rism-österreich*, Reihe B, Bd. 6), Wien 2007, S. 272; *Johann Nestroy. Dokumente*, hg. von Walter Obermaier und Hermann Böhm, Wien 2009, S. 454–457 (Nestroys Rollenverzeichnis für Amsterdam; er sang den Pizarro).

***Fidelio*-Aufführungsstatistik (Erstaufführungen / Neueinstudierungen)
ausgewählter Bühnen bis März 1827**

Ort	Premiere(n)	Zahl	Wiederholungen
Wien	23. Mai 1814,	60	1814 V 26, VI 2, 4, 7, 21, VII 18, 22, 27, VIII 24, IX 4, 16, 20, 26, X 4, 9, 18, 28, XI 3, 22, 27, XII 27, 1815 I 3, II 18, 26, III 10, IV 9, 21, V 12, XII 11, 14, 31, 1816 I 7, 20, 25, II 3, 20, III 3, 7, 21, V 9, VI 22, 1817 V 15, 22, 31, VI 7, 22, VII 6, IX 1, 28, XI 1, XII 6, 1818 II 26, III 13, IV 25, VI 21, VII 5, 1819 I 23, III 2, V 23
	NE: 3. Nov. 1822	8	1822 XI 4, 26, XII 2, 17, 1823 I 28, III 3, 18
Prag	27. Nov. 1814	6/7?	1814 XI 29, XII 6, (21?) 1815 I 28, II 22, 1816 III 13
Leipzig (Jos. Seconda)	15. Febr. 1815 [Fassung 1806]	6	1815 II 17, 27, III 6, 1816 II 7, 11
Dresden (Jos. Seconda)	12. April 1815 [Fassung 1806]	1	–
Berlin	11. Okt. 1815	34	1815 X 14, 17, XI 10, 15, XII 8, 26, 1816 I 6, 22, II 13, III 4, 24, V 23, VI 25, VII 26, IX 6, X 7, XI 10, 1817 I 17, III 4, VI 15, VIII 20, IX 18, 1818 I 3, III 29, VII 14, 1820 X 15, 22, XII 7, 1821 XI 2, 1823 VI 13, VII 22, 1824 I 10, 1825 III 29
Graz	5. Febr. 1816	4	1816 II 10, III 14, IV 3
Karlsruhe	10. März 1816	3	1816 III 28, 1817 III 11
Pest	6. Mai 1816	2	1816 V 31
Hamburg	22. Mai 1816	8	1816 V 24, VI 17, 1817 IX 2, 8, 1818 IV 9, 1820 IX 15, 1823 VIII 15
Kassel	3. Juni 1816,	6	1816 VI 16, VIII 24, 1818 VIII 1, IX 12, 1819 III 13
	NE: 17. Febr. 1823	3	1823 II 26, VIII 13

Ort	Premiere(n)	Zahl	Wiederholungen
Breslau	12. Juli 1816,	14	1816 VII 13, 18, 28, IX 3, 26, X 9, 21, XII 10, 1817 II 3, 1818 IV 9, VII 21, 1819 I 5, IV 19
	NE: 28. Juni 1821	3	1823 V 1, 7
Weimar	4. Sept. 1816,	6	1816 IX 9, 25, XI 9, 1817 IV 7, XII 6
	NE: 13. Sept. 1823	5	1823 IX 27, XI 22, 1825 XI 26, 1826 IX 25
Brünn	24. Febr. 1817	3	1817 III 6, 1822 IV 29
Stuttgart	20. Juli 1817	2	1817 VIII 1
Leipzig	13. März 1818,	5	1818 III 14, VII 29, VIII 23, IX 30
	NE: 19. Sept. 1823	3	1823 IX 28, X 28
St. Petersburg	20. Aug. 1818 ^{jul.}	3	1818 IX 26 ^{jul.} , 1819 VI 2 ^{jul.}
Königsberg	10. Dez. 1819	6	1820 IV 27, 1821 VII 27, VIII 6, 1825 VI 6, VII 2
München	1. Juli 1821	7	1821 VII 27, 1822 V 27, VII 22, 1823 VII 22, 1824 V 27, 1826 II 28
Dresden	29. April 1823	5	1823 V 13, 24, X 23, 1824 VIII 10
Hannover	7. Dez. 1824	6	1824 XII 13, 1825 I 23, IV 20, XII 26, 1826 IV 7
Amsterdam	13. Nov. 1824	11	1824 XI 15, 22, XII 6, 11, 1825 I 19, II 16, III 30, V 30, VII 11, 27
Magdeburg	20. Sept. 1826	5	1826 IX 21, 25, 27, 30

An der Wiener Hofoper machte der *Fidelio* tatsächlich Furore: Die Einstudierung von 1814 war bis 1819 an insgesamt 60 Abenden zu erleben – allein im Jahr 1814 22mal, in den Jahren 1815, 1816 und 1817 gab es je zehn Wiederholungen – und kann damit als ein Sensationserfolg bewertet werden; die Neueinstudierung von 1822 brachte es nochmals auf acht Abende. Mit gehörigem Abstand, aber doch ansehnlichen Zahlen folgen die Königlichen Schauspiele in Berlin⁵⁶: Sie können bis zu Beethovens Tod 34 Vorstellungen

⁵⁶ Gegen die Vermutung von Helga Lühning (wie Anm. 8, S. 358), in Berlin könne die Oper 1815 „möglicherweise [...] in der zweiten Fassung“ (also *Leonore* 1806) gegeben worden sein, sprechen sowohl die zweite, ausführlichere Kritik (zur Vorstellung am 26. Dezember 1815) im *Dramaturgischen Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele*

vorweisen⁵⁷. Gemessen an der Zahl der Einwohner, der Wirtschaftskraft der Städte sowie der finanziellen Ausstattung der Theater nehmen sich auch die mindestens 17 Vorstellungen in Breslau (in zwei Einstudierungen) und die elf in Amsterdam stattlich aus. Zudem kann Leipzig mit einer längeren Aufführungstradition aufwarten: 1815/16 hatte die Gesellschaft von Joseph Seconda dort sechs Vorstellungen der *Leonoren*-Version von 1806 gegeben (mit Webers Nichte Nanette Kramer, geb. Lange, der Tochter von Aloysia Lange, geb. Weber, in der Titelpartie), es folgten Einstudierungen der *Fidelio*-Version in den Jahren 1818 mit fünf und 1823 mit drei Vorstellungen; die nächste Premiere fand knappe vier Monate nach Beethovens Tod statt: am 11. Juli 1827. Doch andere Bühnen, darunter auch einige Hoftheater, halten diesem Vergleich nicht stand; so ging der *Fidelio* bis 1827 am Hoftheater Dresden fünfmal in Szene⁵⁸, am ständischen Theater Graz viermal, am badi-schen Hoftheater Karlsruhe⁵⁹, am kaiserlichen deutschen Theater in St. Peters-

zu Berlin, 2. Halber-Jg., Nr. 2 (13. Januar 1816), S. 14–16 (gezeichnet „v. G.“), die fast alle Nummern der Oper (außer Terzett Nr. 5 und Marsch Nr. 6) einzeln anspricht, als auch der in Berlin erschienene Druck der „Arien und Gesänge | aus | Fidelio. | Nach dem Französi-schen neu bearbeitet, | von | F. Treitschke. | In Musik gesetzt | von | Ludwig v. Bethoven.“ (*D-B*, Mus. Tb 402/3). Der Druck (inklusive Terzett Nr. 5) ist zwar nicht datiert, die abgedruckten Besetzungsangaben entsprechen jedoch genau jenen des Theaterzettels zur Premiere am 11. Oktober 1815 (Don Fernando: Jonas Friedrich Beschort, Don Pizarro: Heinrich Blume, Florestan: Friedrich Eunike, Leonore: Josephine Schulze, Rocco: Carl Wauer, Marzelline: Constanze Sebastiani, Jaquino: Christian Gottlob Leberecht Reben-stein; nur der Hauptmann – laut Theaterzettel Johann Friedrich Ferdinand Rütthling – ist nicht angegeben, da es sich um eine Sprechrolle handelt, das Buch aber nur die Texte der Musiknummern enthält.

57 Die besondere Bedeutung von Wien und Berlin für die Werkrezeption wurde schon von Zeitgenossen hervorgehoben; so liest man in den *Originalien aus dem Gebiete der Wahrheit, Kunst, Laune und Phantasie*, Jg. 9 (1825), Nr. 147, Sp. 1180: „bei den Theoretikern in Wien und Berlin bildete sich eine große Parthei für Beethovens Fidelio, aber dieser Enthusiasmus hielt nicht an“.

58 Bereits 1815 hatte die Gesellschaft von Joseph Seconda die in Leipzig einstudierte *Leonore* von Beethoven einmal auch in Dresden herausgebracht, dort sprach möglicherweise der Aufführungsort (das Sommertheater auf dem Linckeschen Bad) gegen eine Wiederholung.

59 Das Karlsruher Hoftheater hatte die *Fidelio*-Partitur 1814 von Beethoven angekauft, die Erstaufführung kam jedoch erst kurz vor Ende der Intendanz von Karl Wilhelm Adolph von Ende im März 1816 zustande und wurde trotz vergleichsweise guter Besetzung (u. a. Catharina Gervais – Leonore, Sebastian Miller – Florestan, Carl Sehring – Pizarro, Henri-

burg und am Brünner Theater je dreimal, am württembergischen Hoftheater Stuttgart sowie am Stadttheater Pest je zweimal. Das Hoftheater Darmstadt verzichtete sogar – trotz Ankauf einer Partitur von Beethoven im Sommer 1814 – zu Lebzeiten des Komponisten auf eine Einstudierung. Die Prager Aufführungsserie muss also keinen Vergleich scheuen.

Wie kamen diese signifikanten Unterschiede zustande? Über Erfolg oder Nichterfolg der Oper beim Publikum entschied in besonderem Maße die Besetzung der Titelpartie, die nicht nur ein außerordentliches sängerisches, sondern auch darstellerisches Können verlangt. Die Wiener Hofoper war in der komfortablen Lage, gleich mehrere Leonoren im Ensemble zu haben, zwei darunter von besonderem Format: Bei der Premiere 1814 war dies (wie bereits bei beiden *Leonoren*- Fassungen 1805/06) Anna Milder-Hauptmann⁶⁰, bei der Neueinstudierung 1822 Wilhelmine Schröder. Beide prägten die Rollendarstellung maßgeblich und gastierten mit der Partie auch außerhalb Wiens.

Auch Berlin hatte ein hinreichend großes und hinsichtlich Rollencharakteren spezialisiertes Ensemble; hier sang Josephine Schulze die Leonore in der Premiere, wurde aber bereits ab der zweiten Vorstellung von Anna Milder verdrängt⁶¹, die zunächst nur in Berlin gastierte, dann aber endgültig dort blieb. Clemens Brentano verlieh seiner Begeisterung über die Leistung dieser Künstlerin nach ihrem Auftritt als Leonore am 14. Oktober 1815 in einem Gedicht Ausdruck⁶². Aber auch Josephine Schulze zeigte sich der Partie zumindest stimmlich gewachsen. Im Vergleich der ersten beiden Berliner Vorstellungen kam der Kritiker des *Dramaturgischen Wochenblatts* zu dem Urteil,

ette Sehring – Marzelline) und einer durchschnittlichen Einnahme am Premierenabend (145 Gulden 45 Kreuzer) kein Erfolg; vgl. Günther Haass, *Geschichte des ehemaligen Großherzoglich-Badischen Hoftheaters Karlsruhe von seiner Gründung bis zur Berufung seines Reformators Eduard Devrient 1806–1852*, Bd. 1 (Diss.), Karlsruhe 1934, S. 185.

60 Nachdem sie Wien kontraktbrüchig verlassen hatte (letzter Auftritt als Leonore am 12. Mai 1815), übernahmen Antonia Campi (zwischen Dezember 1815 und April 1817 sowie von Januar bis Mai 1819) bzw. Josepha Höning (zwischen Mai 1817 und Juli 1818) die Rolle; vgl. Jahn (wie Anm. 55), S. 273. Josepha Höning war ab April 1814 an der Wiener Hofoper tätig; vgl. ebd., S. 328. Sie war ursprünglich bereits 1814 für die *Fidelio*-Premiere als Interpretin der Leonore vorgesehen, wurde dann aber kurzfristig durch Anna Milder ersetzt.

61 J. Schulze sang nur noch in wenigen Folgeaufführungen die Leonore, u. a. am 8. Dezember 1815.

62 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1815, Nr. 125 (19. Oktober).

im I. Akt, „besonders in den Recitativen und der großen Arie [Nr. 9] vor dem Finale“, spreche „die überaus kunstvolle vortreffliche Ausführung der Mad. Schulz“ mehr an, während Anna Milder vorrangig in der Kerkerszene des II. Akts überzeuge und „vom schauerlichen Grabes Duo [Nr. 12] an, bis zur erschütternden Katastrophe [gemeint ist sicherlich das Quartett Nr. 14] nichts zu wünschen übrig“ lasse⁶³, also vor allem in jenen Teilen, in denen das darstellerische Moment überwiegt. Weber übrigens zeigte sich vom Berliner *Fidelio* nicht nachdrücklich beeindruckt, die Aufführung am 25. Juni 1816 charakterisierte er in seinem Tagebuch als „nicht sonderlich“⁶⁴.

Wie schwer es war, die Partie der Leonore hinreichend zu besetzen, zeigt der Umstand, dass an manchen Orten das Stück längere Zeit nicht auf den Spielplan kam, wenn die Rolleninhaberin das Theater verließ, so etwa in Breslau nach dem Abgang von Katharina Geyer zu Ostern 1820⁶⁵ oder in Magdeburg nach jenem von Josephine Weitner Anfang Oktober 1826⁶⁶. Sogar in Wien bedeutete der Wechsel von Wilhelmine Schröder nach Dresden im Frühjahr 1823 das vorläufige Aus für den *Fidelio*; die Oper kam dort bis zu Beethovens

63 Vgl. *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin*, 1. Halber-Jg., Nr. 16 (21. Oktober 1815), S. 127 (gezeichnet „Ge.“).

64 Vgl. A064095. Im Brief an Caroline Brandt vom 29. Juni 1816 (A040913) erwähnt Weber den Besuch der Vorstellung nur beiläufig. Leider fehlen aus diesem Jahr in der Theaterzettelsammlung der Königlichen Schauspiele (*D-B*, Yp 4824/2100) sämtliche Belege, so dass die Besetzung unklar bleibt. In den Spielplanübersichten im *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin* (Jg. 2, Nr. 4 vom 27. Juli 1816, S. 32) und im *Tagebuch der deutschen Bühnen* (Jg. 2, Nr. 8 vom August 1816, S. 230) finden sich keine Besetzungshinweise, ebenso wenig in der Ankündigung in: *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1816, Nr. 76 (25. Juni).

65 Die Neueinstudierung vom Juni 1821, u. a. mit Wilhelmine Mosewius als Leonore, ihrem Ehemann Johann Theodor Mosewius als Pizarro und Albert Wagner als Florestan (vgl. *Taschenbuch für Schauspieler und Schauspielereunde auf das Jahr 1822*, hg. von Johann Wenzel Lembert, Wien [1821], S. 246f.) konnte an die vorherigen Erfolge nicht anknüpfen. Lemberts *Taschenbuch* (S. 250) gibt (für die Zeit zwischen 1. Juli 1820 und 30. Juni 1821) zwei Aufführungen der Neueinstudierung an, doch das *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 6, Nr. 7 (Juli 1821), S. 233 nennt nur die Neueinstudierungs-Premiere am 28. Juni 1821 (in diesem Jahrgang des *Tagebuchs* fehlen allerdings Nachweise für November und Dezember 1820).

66 Dort führte erst ein Gastspiel von Wilhelmine Schröder-Devrient zu einer Wiederaufnahme am 23. Juni 1827.

Tod nicht mehr auf die Bühne. Am Dresdner Hoftheater wurde die Sängerin bereits ungeduldig erwartet; Weber bekannte gegenüber Karl August Böttiger am 2. April 1823: „Ich kann den *Fidelio* nicht geben, ehe ich nicht die kleine Schröder hier habe.“⁶⁷ Die Dresdner Erstaufführung fiel mit dem dortigen Debüt der Sängerin zusammen; Weber beurteilte sie in seinem Tagebuch am Premierenabend als „trefflich“⁶⁸, und auch der Theatersekretär Karl Theodor Winkler gab seiner Begeisterung Ausdruck:⁶⁹

„Denselben Eindruck, den die junge Debütantin in Wien hervorgebracht



hatte, machte sie auch hier. Ihre klangvolle, einfach schöne, zu dem Herzen sprechende Stimme, so wie ihr herrliches Spiel, erwarben ihr den rauschendsten Beyfall, der sich zuletzt in Hervorrufen aussprach. [...] ich wüßte nicht, wie die Scene im Kerker von einer Künstlerin ergreifender dargestellt werden könnte. Es war eine ausgezeichnete, tief ins Herz dringende Leistung.“

Abb. 1: Wilhelmine Schröder-Devrient
Porträt von Charles August Schuler

67 Vgl. A042112.

68 Vgl. A063672.

69 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 17, Nr. 130 (31. Mai 1823), S. 520 (Autorenzuweisung nach dem handschriftlichen Eintrag im Redaktionsexemplar der Zeitung im Cotta-Archiv in *D-MB*). Selbst in Berlin, wo Anna Milder-Hauptmann als Leonore allseits gerühmt wurde, zeigte man sich nach dem Gastauftritt der Schröder-Devrient am 22. Juli 1823 begeistert. In der *Zeitung für Theater, Musik und bildende Künste* (Beilage zum *Freimüthigen*, Jg. 3, Nr. 30 vom 26. Juli 1823, S. 118) heißt es: „Wer bis jetzt noch nicht wußte, was diese Parthie eigentlich ist, und was sich aus ihr machen läßt, wenn Gesang und Spiel in gleicher Trefflichkeit sich vereinigen, dem mußte es heut klar geworden sein.“ Auch im Bericht an die *Dresdner Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 255 (24. Oktober 1823), S. 1020 heißt es zur Darstellung der Leonore durch die Schröder-Devrient: „An Bedeutsamkeit des Spiels – darüber herrscht hier nur Eine Stimme – wird sie von keiner unserer Sängerinnen erreicht.“

Marie Börner-Sandrini erinnerte sich 1879 an Wilhelmine Schröder als Leonore:⁷⁰

„ihre wunderschöne Gestalt, ihr reizendes, von blonden Locken umwalltes Antlitz, das leidenschaftliche Feuer ihres Spiels bei der Anmuth und Noblesse ihrer Bewegungen und die liebliche, jugendliche frische Stimme entzückten die Zuhörer [...].“

Mit der Rollen-Darstellung durch die Sängerin stieg oder fiel der Erfolg; so liest man in der Dresdner *Abend-Zeitung* zur Vorstellung am 23. Oktober 1823: „Mad. Devrient war leider unwohl, und die Oper verlor daher an ihren Glanzpunkten.“⁷¹

An anderen, auch größeren Häusern behalf man sich nicht selten mit Gastrollen: Am Stadttheater Leipzig (März 1818) und selbst am Hoftheater München (Juli 1821) nutzte man ein Gastspiel von Henriette Eberwein, um das Werk in Szene zu setzen⁷², und auch am Hamburger Theater war die Partie überwiegend mit Gastsängerinnen besetzt, hier wiederum zweimal mit der Eberwein (September 1817)⁷³. An deren Heimatbühne Weimar hatte 1816/17 Caroline Jagemann, die Favoritin des Herzogs Carl August, Anspruch auf die erste Rolle; erst nachdem Henriette Eberwein bei ihren auswärtigen Auftritten als Leonore brilliert hatte, wurde ihr die Partie bei der Neueinstudierung im September 1823 auch in Weimar anvertraut⁷⁴.

70 Vgl. Marie Börner-Sandrini, *Erinnerungen einer alten Dresdnerin*, Neue Folge, Dresden 1879, S. 12; die Autorin schränkte allerdings ein, dass die Sängerin 1823 „noch weit von jener Vollkommenheit der Gestaltung dieser Partie entfernt war, welche sie in späterer Zeit darin entwickelte.“

71 *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 269 (10. November 1823), S. 1080. Das Presseecho zu den Aufführungen in Dresden 1823 war erheblich größer als das zu denen in Prag. Bereits Volkmann machte auf Premieren-Berichte im Dresdner *Merkur* (3. Mai), der *Abend-Zeitung* (9./10. Mai), der *Allgemeinen Zeitung* (9. Mai), der Wiener *Moden-Zeitung* (31. Mai) und der *AmZ* (13. August) aufmerksam; vgl. Volkmann (wie Anm. 6), S. 110–113.

72 In München gastierten als Leonore außerdem 1823 Amalie Spitzeder und 1824 Wilhelmine Schröder-Devrient; 1826 übernahm Nanette Schechner die Partie.

73 Die Leonore wurde dort u. a. 1818 von Anna Milder, 1820 von Susette Neumayer und 1823 von Wilhelmine Schröder-Devrient gesungen.

74 Eine begeisterte Kritik über ihre dortige Leistung findet sich u. a. in: *Abend-Zeitung*, Jg. 7, Nr. 232 (27. September 1823), S. 928; vgl. auch *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 810.

Wie ausschlaggebend die Besetzung der Titelpartie für die Wahrnehmung der Oper sein konnte, davon zeugt schließlich auch die Berichterstattung aus Königsberg. Die Theatergesellschaft von Direktor Daniel Huray hatte den *Fidelio* 1818/19 bereits in Danzig und Elbing zur Aufführung gebracht, jeweils mit Emilie Gos(s)ler als Leonore, Clemens Huray als Florestan, Heinrich Gos(s)ler als Rocco und Christiane Weise als Marzelline⁷⁵, wobei besonders die beiden Erstgenannten diesen Partien wohl nur bedingt gewachsen waren. Nach dem Wechsel der Huray-Truppe nach Königsberg kam die Oper Ende 1819 auch dort mit identischer Besetzung dieser Partien zur Aufführung⁷⁶ – „mit sehr geringem Beyfall“, wie man der *Allgemeinen musikalischen Zeitung* entnehmen kann⁷⁷. Dieselbe Quelle berichtet, das Werk sei dann nochmals „auf Verlangen, bey leerem Hause und so wiederholt [worden], dass Niemanden nach etwas mehr, als nach dem Ende der Vorstellung gelüstete“. Erst im Rahmen der Gastspiele von Anna Milder-Hauptmann im Juli / August 1821 sowie von Wilhelmine Schröder-Devrient im Juni / Juli 1825 wich die anfängliche Enttäuschung wahrhafter Begeisterung⁷⁸.

Eine Erfolgsgarantie war freilich auch eine adäquate Besetzung der Titelpartie nicht, wie der ausbleibende Erfolg der Oper in Prag (mit Therese Grünbaum) und die geringe Zahl der Aufführungen in Dresden (mit Wilhelmine Schröder-Devrient) bekunden. In Kassel, wo Wilhelmine Guhr als erste Sängerin die Leonore gab, wird das Hoftheater am Premierenabend (3. Juni 1816) als „überevull“ beschrieben⁷⁹, und die Leistungen der beteiligten Künstler

75 Vgl. Otto Rub, *Die dramatische Kunst in Danzig von 1615 bis 1893*, Danzig 1894, S. 73 und Bruno Satori-Neumann, *Dreihundert Jahre berufsständisches Theater in Elbing. Die Geschichte einer ostdeutschen Provinzialbühne*, Bd. 1, Danzig 1936 (= *Quellen und Darstellungen zur Geschichte Westpreußens*, Bd. 20), S. 232.

76 Slg. Königsberger Theaterzettel im Archiv der Akademie der Künste Berlin (Zettel Nr. 12087 zum 27. April 1820).

77 Vgl. *AmZ*, Jg. 22, Nr. 6 (9. Februar 1820), Sp. 94.

78 Vgl. *Zeitung für die elegante Welt*, Jg. 21, Nr. 249 (20. Dezember 1821), Sp. 1991 sowie Jg. 25, Nr. 184 (20. September 1825), Sp. 1471. Die Partien der Marzelline, des Florestan und des Rocco waren 1821 noch ebenso wie 1819/20 besetzt; 1825 sangen Agathe Geißler, geb. Lanz, die Marzelline, Wilhelm Rohloff den Florestan und Friedrich Weise den Rocco; vgl. die Theaterzettel (wie Anm. 76), Nr. 13142 (27. Juli 1821) und 17102 (6. Juni 1825).

79 *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 10, Nr. 149 (21. Juni 1816), S. 596.

unter Leitung von Carl Guhr waren dem Werk offenbar angemessen, wie man dem *Tagebuch der deutschen Bühnen* entnehmen kann:⁸⁰

„Die außerordentlich schwierige Musik dieser Oper ward durchaus fehlerlos ausgeführt, und es verdient sowohl das Orchester, als auch das sämtliche, darin beschäftigte Sängersonnale, der [...] Erwähnung. [...] die Darstellung ward theilweise mit rauschendem Beifall aufgenommen.“

Doch bereits hier kam der Berichterstatter zu dem Schluss:

„Es dürfte aber zu bezweifeln sein: daß *Fidelio* dem Caßler Publikum eine Lieblingsoper würde, indem wohl nur die tiefste Musik-Kenntniß alle Schönheiten derselben als ein Ganzes zu fassen, und zu genießen vermag, und diese jedoch hier, bei vieler Liebe zur Musik, nur bei wenigen wissenschaftlich gekannt und geübt, zu finden ist.“

Er sollte recht behalten; bereits die zweite Aufführung am 16. Juni fand bei „wenig gefülltem Hause“, wenn auch „mit Beifall“, statt⁸¹; ihr folgten zunächst nur vier Wiederholungen⁸², und auch die Neueinstudierung von 1823 fand angesichts der Zahl von nur drei Vorstellungen wohl keine überwältigende Resonanz.

Selbst in Berlin, wo die Aufführungszahlen zunächst für einen Publikums-erfolg zu sprechen scheinen, war der *Fidelio* kein Garant für volle Kassen; so berichtet Clemens Brentano in seiner begeisterten Premieren-Besprechung, dass das Opernhaus „ziemlich leer“ gewesen sei, „für die, welche drin sind, denn es sind die Verehrer des exzentrischen Beethovens [...] sehr leer“⁸³. Das ist ein Indiz dafür, dass hohe Aufführungszahlen nicht immer gleichbedeutend mit großem Publikumszuspruch sein müssen. Offenbar bedurfte es einer bewussten Entscheidung der Theaterdirektion für das Werk, um es zum Erfolg werden zu lassen, was sicherlich für ein finanziell weitgehend abgesichertes

80 *Tagebuch der deutschen Bühnen*, Jg. 1, Nr. 8 (August 1816), S. 222.

81 Ebd., S. 223.

82 Die Aussage in der *AmZ*, Jg. 25, Nr. 28 (9. Juli 1823), Sp. 450, das Werk sei „schon früher eine Lieblingsoper unsers Publikums“ gewesen, wird durch diese Zahlen nicht bestätigt.

83 *Berlinische Nachrichten von Staats- und gelehrten Sachen*, 1815, Nr. 124 (17. Oktober); die Autoren-Sigle „C. B.“ dürfte Clemens Brentano bezeichnen, dessen Mitwirkung an diesem Blatt für 1815 gesichert ist (vgl. Anm. 62).

Hoftheater einfacher war als für ein privatwirtschaftlich geführtes Unternehmen wie das Prager Ständetheater. Doch auch an solchen Häusern konnte man steuernd eingreifen, wie das Beispiel Breslau zeigt. Dem dortigen Theater auf Aktienbasis stand ab 1813 (erneut) Johann Gottlieb Rhode als künstlerischer Leiter vor. Er rechnete 1817 aus, dass die ersten zehn Breslauer Vorstellungen des *Fidelio* eine durchschnittliche Einnahme von 123 Talern gebracht hätten – schlechter war der Ertrag im Opernsektor nur bei Mozarts *Titus* (116 Taler) und Spontinis *Vestalin* (110 Taler), wogegen Kainers *Donauweibchen* durchschnittlich 187 Taler, Süßmayrs *Spiegel von Arkadien* 196 Taler, Lustspiele sogar über 200 Taler abendlich erwirtschaftet hatten⁸⁴. Trotzdem kann gerade Breslau zu Lebzeiten Beethovens die höchste *Fidelio*-Aufführungsdichte außerhalb der Hoftheater vorweisen. Dort war es demnach ein erklärtes Ziel der Direktion, dieses Werk als Muster einer ambitionierten deutschen Oper im Spielplan zu halten, weshalb man die finanziellen Verluste mit Mehreinnahmen aus dem Unterhaltungstheater aufzufangen versuchte.

Der Prager Theaterdirektor Liebich positionierte sich nicht derart klar wie Rhode, und auch an anderen Theatern blickte man eher auf die Kasse, wie etwa in der wohlhabenden Kaufmannsstadt Frankfurt am Main, wo sich nicht die Theaterdirektion, sondern der Musikdirektor Carl Guhr für das Werk stark machte und es – wie Weber 1816 – zu seinem Benefiz ansetzte: Er führte es am 16. April 1824, einem Karfreitag(!), konzertant auf⁸⁵; eine szenische Neueinstudierung kam erst am 20. August 1827 zustande⁸⁶. Über die Gleichgültigkeit des Frankfurter Publikums dem *Fidelio* gegenüber empörte sich noch 1842 Hector Berlioz, der einer Aufführung unter Guhrs Leitung attestierte: „Diese Vorstellung war eine der schönsten, die ich in Deutsch-

84 Vgl. Johann Gottlieb Rhode, *Ueber die gegenwärtige Lage des Theaters in Breslau und die Verwaltung desselben von den Jahren 1813 bis 1817*, Breslau 1817; die Zahlen sind auch wiedergegeben in: *Dramaturgisches Wochenblatt in nächster Beziehung auf die Königlichen Schauspiele zu Berlin*, Jg. 2, Nr. 44 (3. Mai 1817), S. 351.

85 Vgl. *Morgenblatt für gebildete Stände*, Jg. 18, Nr. 133 (3. Juni 1824), S. 532. Am Frankfurter Theater ließ sich nach der Premiere am 12. Dezember 1814 (als Benefiz der Leonore-Darstellerin Caroline Schmitt) bislang nur eine Wiederholung am 23. August 1819 belegen; hier steht allerdings eine genauere Prüfung der Theaterzettel noch aus.

86 Vgl. u. a. *Iris. Unterhaltungsblatt für Freunde des Schönen und Nützlichen*, 1827, Nr. 170 (26. August), S. 678f.

land erlebt habe [...]; selten ist mir ein vollkommenerer musikalischer Genuss zuteil geworden“⁸⁷.

Nur sehr langsam setzte sich die von der Fachpresse meist überschwänglich als Meisterwerk gepriesene Oper auch beim breiten Publikum durch. Ein Rezensent des *Journals für Literatur, Kunst, Luxus und Mode* bekannte 1823:⁸⁸

„Merkwürdig war mir immer, wie das Publikum diese Oper aufnimmt. Es geschieht theils kalt, theils enthusiastisch, und leicht findet sich der Grund davon darin, daß, um die Musik ganz zu fassen, mehrmaliges Hören nicht nur, sondern selbst schon ein ziemlicher Grad musicalischer Bildung erfordert wird“.

Angesichts der Weimarer Neueinstudierung konnte er immerhin feststellen:⁸⁹

„Indessen schien mir die Oper gegenwärtig schon viel wärmer aufgenommen zu werden als vormals, und die Zahl der Enthusiasten hatte sich sichtbar gemehrt.“

Ironie der Geschichte: Nach 1823 gingen die Aufführungszahlen des Werks erst einmal zurück: Es hatte, sieht man von „Nachzügler-Bühnen“ wie Hannover, Amsterdam, Magdeburg oder Braunschweig ab, seinen Rang als Novität verloren und etablierte sich erst nach und nach als Repertoirestück.

Kommen wir in diesem Zusammenhang nochmals zu unserem Ausgangspunkt Prag zurück: Im *Notizen-Buch* Webers wurden nach dessen Abgang vom Ständetheater zum *Fidelio* Alternativbesetzungen für fast alle Partien eingetragen⁹⁰, was zunächst auf eine Neueinstudierung hindeutet. Sieht man sich die bis zu drei neuen Besetzungsvorschläge pro Rolle – eingetragen von drei verschiedenen Schreibern (Webers Notizen nicht mitgezählt) und meist unter Streichung der vorhergehenden Namen – genauer an, so wird klar, dass alle diese Vorschläge in der ersten Hälfte der 1820er Jahre hinzugefügt sein müssen. So wurden beispielsweise als Florestan nacheinander von Schreiber 1

87 Vgl. Hector Berlioz, *Memoiren*, neu übers. von Dagmar Kreher, hg. und kommentiert von Frank Heidelberger, Kassel u. a. 2007, S. 319.

88 *Journal für Literatur, Kunst, Luxus und Mode*, Jg. 38, Nr. 99 (Oktober 1823), S. 809.

89 Ebd., S. 809f.

90 Vgl. A100000 (nur im Faksimile, nicht in der Textübertragung); lediglich in der Partie des Pizarro wurde Kainz per Nachtrag als Rolleninhaber bestätigt.

Ferdinand Pohl, von Schreiber 2 Sebastian Binder und von Schreiber 3 Joseph Eichberger, als Leonore von Schreiber 1 Henriette Sontag und von Schreiber 2 Elise Erhart, als Rocco von Schreiber 1 Josef Emanuel Ranftl und von Schreiber 2 Wenzel Michalesi vermerkt. Die ersten Einträge müssen von etwa 1822/23 stammen, denn Henriette Sontag sang am Ständetheater nur in diesen Jahren Partien des ersten Fachs und ging dann nach Wien (dort ab Juli 1823), Ranftl kam erst im August 1822 von Linz nach Prag (Pohl war als Solist von 1819 bis 1823 dort tätig). Die zweite Korrekturschicht stammt von etwa 1823/24, als Elise Erhart in Prag engagiert war (debütiert hatte sie mit der Mezzo-Partie des Tancred!); auch Michalesi kam erst 1823 nach Prag (dort bis 1826 tätig; Binder war von 1822 bis 1829/30 in Prag engagiert). Etwa aus derselben Zeit müssen aber auch die Einträge des dritten Schreibers stammen, denn Eichberger war zunächst Chorist und sang am Prager Ständetheater erst ab 1823 Solopartien, wechselte aber 1824 bereits nach Pest. Für die genannten Nachträge kommt also lediglich das Zeitfenster von August 1822 bis 1824 in Betracht – aus diesen Jahren liegen keinerlei Hinweise auf eine Prager Neueinstudierung vor⁹¹; sie blieb wohl, ebenso wie die ersten Aufführungsbemühungen von 1807/08, in der Planungsphase stecken. Auch diesmal scheint dem *Fidelio* in Prag der Erfolg versagt geblieben zu sein.

Der letztendliche Siegeszug des *Fidelio* liegt selbstverständlich in seiner musikalischen Qualität begründet, befördert durch die stimmige Libretto-Bearbeitung Treitschkes. Um die Durchsetzung des Werkes auf den Bühnen machten sich aber viele weitere Persönlichkeiten verdient: Sängerinnen wie Anna Milder-Hauptmann und Wilhelmine Schröder-Devrient, Dirigenten wie Carl Maria von Weber und Carl Guhr, Theaterdirektoren wie Johann Gottlieb Rhode und Musikschriftsteller wie Amadeus Wendt. Ihre Namen bleiben mit der frühen Rezeptionsgeschichte der Oper untrennbar verbunden.

91 Im *Tagebuch der deutschen Bühnen* gibt es für diese Jahre allerdings Überlieferungslücken; der Spielplan ist darin nur für Januar bis Juni 1822, Januar bis Oktober 1823 und Mai bis August 1824 dokumentiert.