

FIDELIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

FIDELIO

OPER IN ZWEI AUFZÜGEN (1814)

MUSIK VON Ludwig van Beethoven

TEXT VON Joseph Sonnleithner und Friedrich Treitschke
nach dem Libretto zur Oper »Léonore ou L'amour conjugal«
von Jean-Nicolas Bouilly

URAUFFÜHRUNG

1. Fassung unter dem Titel »Fidelio oder Die eheliche Liebe«

20. November 1805

THEATER AN DER WIEN

2. Fassung unter dem Titel »Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe«

29. März 1806

THEATER AN DER WIEN

3. Fassung unter dem Titel »Fidelio«

23. Mai 1814

THEATER NÄCHST DEM KÄRNTNERTOR WIEN

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

11. Oktober 1815

HOFOPER UNTER DEN LINDEN

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

3. Oktober 2016

STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN IM SCHILLER THEATER

INHALT

HANDLUNG	6
SYNOPSIS	8
EINE »NEUE MANIER« DER OPER	
Zu Beethovens »Fidelio«	
von Derek Gimpel	11
ERFÜLLTE AUGENBLICKE	
Anmerkungen zur »Fidelio«-Musik	
von Detlef Giese	27
»... DER GROSSE GEISTIGE AUFSCHWUNG	
IN DIE UTOPIE«	
Gedanken zu Beethovens »Fidelio«	
von Harry Kupfer	31
SPRECHENDE WÄNDE	
Anmerkungen zum Bühnenbild	35
VON DEN SPIELARTEN DES GLÜCKS	
Eine Libretto-Auslese	
von Detlef Giese	41
ZEITTAFEL »FIDELIO«	47
BEETHOVENS »FIDELIO«	
AN DER BERLINER HOF- UND STAATSOPER	
Eine Chronologie	51
PRODUKTIONSFOTOS	56
AUTORENBIOGRAPHIEN	76

Produktionsteam und Premierenbesetzung 81

Impressum 82

HANDLUNG

6

In einem Staatsgefängnis nahe Sevilla ist Florestan eingekerkert, seit zwei Jahren schon. Er hatte es gewagt, die Verbrechen von Don Pizarro aufzudecken, der als Gouverneur dem Gefängnis vorsteht. Von Florestan, den Pizarro willkürlich im untersten Verlies angekettet hält, darf nichts nach außen dringen. Leonore, die Ehefrau Florestans, hat die Suche nach ihrem vermissten Gatten jedoch noch nicht aufgegeben. Inständig hofft sie, ihn zu finden und befreien zu können. Als Mann verkleidet ist sie in die Dienste des Gefängniswärters Rocco getreten. Sie nennt sich Fidelio.

I. AKT

Marzeline, Roccas Tochter, ist in Fidelio verliebt, der sich als tüchtiger Helfer erwiesen hat. Der Pförtner Jaquino, der Marzeline gerne heiraten möchte, hat das Nachsehen. Rocco wäre sehr froh, wenn Fidelio sein Schwiegersohn würde, Leonore hingegen fürchtet, in ihrer wahren Identität entdeckt zu werden und bei ihrem Vorhaben zu scheitern.

Don Pizarro erhält die Nachricht, dass der Minister auf dem Weg ist, um das Gefängnis zu untersuchen. Wenn herauskommt, dass er Florestan hier gefangen hält, wird er zur Rechenschaft gezogen werden. Pizarro beschließt, Florestan zu töten und danach alle Spuren zu verwischen. Rocco soll ihm dabei behilflich sein. Der Gefängniswärter weigert sich zwar, Florestan zu ermorden, im unterirdischen Gewölbe wird er aber das Grab bereiten.

Leonore hat von Pizarros Plänen erfahren. Mit allen Mitteln will sie die Tat vereiteln. Sie überredet Rocco, gemeinsam mit ihm in den verborgenen Kerker zu gelangen, wo sie Florestan vermutet. Zuvor schon hat sie ihn dazu bewegen können, die Kerkertore für die »leichteren« Gefangenen zu öffnen; Florestan

ist nicht darunter. Die Gefangenen genießen es, zumindest für kurze Momente an Luft und Sonne zu sein, bevor Pizarro sie wieder einschließen lässt. Er dringt auf eine schnelle Erledigung der Angelegenheit, während Rocco und Leonore dem Fortgang des Geschehens mit Furcht entgegensehen.

II. AKT

Tief unten im Kerker beklagt Florestan sein Schicksal, obwohl er sein Streben nach Wahrheit keineswegs bereut. In einer fieberhaften Vision erscheint ihm seine Frau Leonore.

Rocco und Leonore sind hinabgestiegen und beginnen damit, das Grab auszuheben. Noch hat Leonore nicht erkennen können, ob es sich bei dem Gefangenen tatsächlich um Florestan handelt. Dennoch will sie ihn unter allen Umständen retten. Florestan bittet um ein wenig Essen und Trinken; Rocco erfüllt ihm diesen vermeintlich letzten Wunsch.

Auf ein Signal Roccas erscheint Pizarro. Er gibt sich Florestan zu erkennen und schreitet zum Mord an seinem Gegner. In höchster Gefahr wirft sich Leonore schützend vor Florestan. Sie enthüllt, dass sie Florestans Gattin ist und zwingt Pizarro mit vorgehaltener Pistole zur Aufgabe. Ein Trompetensignal kündigt das Eintreffen des Ministers an. Pizarro wird nach oben geführt, Leonore und Florestan sind wieder glücklich vereint.

Im Beisein der Gefangenen und des Volkes verkündet der Minister Don Fernando, allen Fällen von Unrecht und Tyrannei nachgehen zu wollen. In dem vor ihm gebrachten Gefangenen erkennt er seinen Freund Florestan, den er tot glaubte. Rocco berichtet über das Geschehene, das die Anwesenden staunen macht, während Marzeline tief enttäuscht ist. Der Minister bittet Leonore, ihrem Mann die Ketten abzunehmen. Er gibt Florestan die Freiheit, Pizarro aber wird er vor Gericht stellen. Alle spüren die Magie des Augenblicks und feiern die mutige Rettungstat Leonores.

7

SYNOPSIS

8 Florestan has been incarcerated in the dungeon of a state prison near Seville now for two years for daring to uncover the crimes of Don Pizarro, the governor of the prison. Nothing from Florestan should reach the outside world, whom Pizarro at a whim decided to keep chained up in the lowest of the prison's cells. Leonore, Florestan's wife, has not given up the search for her lost husband. She fervently hopes to find him and liberate him. Dressed as a man, she has entered the service of the prison guard Rocco and taken on the name Fidelio.

ACT I

Marzeline, Rocco's daughter, is in love with Fidelio, who has proven to be a reliable helper. The doorman Jaquino, who would like to marry Marzeline, is out of luck. Rocco would be very happy to have Fidelio as a son in law, while Leonore, in contrast, is afraid that her true identity will be discovered, destroying her plans.

Don Pizarro receives the news that the minister is on his way to inspect the prison. If it is revealed that Florestan is being held here, he will be held accountable. Pizarro decides to kill Florestan and then to do away with all the evidence. Rocco is supposed to help him. The guard refuses to murder Florestan, but declares himself willing to prepare the grave in the lowest underground chamber.

Leonore has learned of Pizarro's plans, and would like to do everything to stop him. She convinces Rocco to allow her to descend with him down to the hidden dungeon where she thinks she will find Florestan. Before that, she was already able to convince him to open the dungeon doors briefly for the "lighter" prisoners: Florestan is not among

them. The prisoners enjoy just a brief moment of air and sun before Pizarro has them locked up again. He insists on getting the deed done with all haste, while Rocco and Leonore look on in horror.

ACT 2

9 Deep down in the dungeon, Florestan mourns his fate, although he does not regret his striving for truth. In a feverish vision, his wife Leonore appears to him. Rocco and Leonore have descended and begin to dig the grave. Leonore has still not been able to recognize whether the prisoner is actually Florestan. She still wants to save him under any circumstances. Florestan asks for something to eat and drink, and Rocco fulfils what he thinks to be his last request.

Upon a signal of Rocco's, Pizarro appears. He recognizes Florestan and walks forward to kill his enemy. In the greatest danger, Leonore throws herself before Florestan, and reveals that she is Florestan's wife, forcing Pizarro with her pistol drawn to abandon his plan. A trumpet signal announces the arrival of the minister. Pizarro is taken away, and Leonore and Florestan are happily united.

In the presence of the prisoner and the people, minister Don Fernando announces his plan to investigate injustice and tyranny. Among the prisoners brought before him, he recognizes his friend Florestan, who he thought was dead. Rocco reports on events, astonishing those present, while Marzeline is deeply disappointed. The minister calls on Leonore to remove her husband's chains and to restore Florestan's freedom, while Pizarro will be brought to trial. All feel the magic of the moment and celebrate Leonore's courageous rescue.

»ZU DER ZEIT ARBEITETE ICH, SOWEIT ES MIR
MEINE MÜHSAMEN AUFGABEN ERLAUBEN KONNTEN
(...) AN MEINEM STÜCK MIT DEM TITEL:
LEONORE ODER DIE EHELICHE LIEBE:
EINE ERHABENE, HELDENMÜTIGE UND SELBSTLOSE
HANDLUNG EINER DAME AUS DER TOURAINE,
DEREN GROSSMÜTIGEN BEMÜHUNGEN ICH
GLÜCKLICHERWEISE BEHILFLICH SEIN DURFTE;
EIN WERK, DAS WENIGE ZEIT NACH DER
SCHRECKENSHERRSCHAFT IM THÉÂTRE FEYDEAU
EINEN ZUGKRÄFTIGEN ERFOLG HATTE. (...)
ICH HIELT ALSO IN LA PLAINE DIE ERSTE LESUNG
DIESES WERKES: SIE MACHTE EINEN
SEHR BEMERKENSWERTEN EINDRUCK
AUF ALLE MEINE HÖRER.«

aus den Memoiren von Jean-Nicolas Bouilly,
der das Sujet zu Beethovens »Fidelio« nach einer wahren Begebenheit
aus der Zeit der Revolution entwickelte und ein Libretto
in französischer Sprache verfasste, das zur Grundlage einer 1798 in Paris
uraufgeführten Oper von Pierre Gaveaux wurde

EINE »NEUE MANIER« DER OPER

ZU BEETHOVENS »FIDELIO«

TEXT VON Derek Gimpel

11

Ein Kerker. Einer, der das Böse will.
Ein Todgeweihter. Kämpfend, eine Frau.
Ein heller Klang durchdringt den dunklen Bau,
Und einen Atem lang sind alle still.¹

1.

»Noch nie hat wohl irgend eine geistige Erscheinung zu so viel Betrachtungen Anlass gegeben, wie dieses Meisterwerk«², schrieb Otto Spazierer 1829 in seinem Artikel über Beethovens »Fidelio« in der »Berliner Allgemeinen Musikalischen Zeitung« und hätte damit wohl auch Recht behalten, wenn ihm nicht Richard Wagner mit seinem umfassenden Werkkatalog ein halbes Jahrhundert später den Rang streitig gemacht hätte. Dass Wagners Werke in unüberschaubar großer Menge rezipiert werden, erstaunt nicht – dafür hat der Komponist, der sich selbst immer erst als Dichter und dann als Musiker sah, schon gesorgt, indem er sich mit seinen theoretischen und politischen Schriften konstant fluktuierenden Spannungsverhältnis zu seinen Werken befand, Beethoven hingegen war jede über das Werk hinausgehende Werbung bezüglich seiner Person fremd.

Umso bedeutsamer ist deshalb, dass Beethovens »Fidelio« seit über 200 Jahren auf der Liste der wichtigsten Werke des Repertoires steht und damit fast schon die Stellung einer »Nationaloper« einnimmt – ein Prozess, der schon mit der Sonderaufführung der Oper 1814 in Wien im Beisein der zum Kongress angereisten Monarchen einsetzte und der durch die zentrale Stellung, welche die Oper im Lehrplan an Schulen einnimmt, ebenso aufrechterhalten wird wie durch die unzähligen Festvorstellungen, zu denen an deutschen Theatern Beethovens »Fidelio« zur Einweihung eines (wiederaufgebauten) Opernhauses (so u. a. Deutsches Opernhaus Berlin 1912, Staatsoper am Platz der Republik, die sogenannte »Krolloper« 1927, Dresden 1948, Wien 1955 und eigentlich auch geplant für eine mögliche Wiedereröffnung der Staatsoper Unter den Linden im Jahr 2016) angesetzt wurde.

Wo aber ist der Anlass für die fortgesetzte Beschäftigung zu suchen, die offensichtlich auch nach über 200 Jahren nach der Uraufführung noch nicht nachgelassen hat und sich auf so unterschiedliche Weise in philosophischen Abhandlungen wie Blochs »Das Prinzip Hoffnung« (dessen vorbereitender »Fidelio«-Artikel übrigens 1927/28 in den »Blättern der Staatsoper« erschienen ist) oder in erzählerischen Werken wie »Roccas Erzählung«, der Fortsetzung der »Fidelio«-Handlung durch Walter Jens, äußern? Die Rezensenten und Besucher der Uraufführungen der drei Fassungen waren nicht vollkommen von der Tragkraft des Werkes überzeugt; man hatte offensichtlich mehr an kompositorischen Wagnissen von dem Komponisten erwartet, der bisher durch seinen Humor und seine Capricen das Publikum, je nach Erwartungshaltung, mehr überrascht oder verschreckt hatte. Gängige Urteile lauteten: »Es fehlt Herrn B. gewiss nicht an hoher ästhetischer Einsicht in seine Kunst, [...], aber die Fähigkeit zur Übersicht und zur Beurteilung des Textes in Hinsicht auf den Totaleffekt scheint ihm ganz zu fehlen«³ (1805). »Das Ganze ist, wenn es ruhig und vorurteilsfrei betrachtet wird, weder durch

Erfindung noch durch Ausführung hervorstechend. [...] Den Singstücken liegt gewöhnlich keine neue Idee zu Grunde, sie sind größtenteils zu lang gehalten«⁴ (1806). »Die Musik sey, in Hinsicht des Gesangs, gewiss nicht so originell, als man von diesem Meister habe erwarten müssen«⁵ (1814). Dennoch wurde schon wenig später, als Spazierer seinen Artikel verfasste und Wilhelmine Schröder-Devrient ihre Interpretation der Partie der Leonore, welche die Rolle auf Jahrzehnte prägen sollte, auf die Bühne brachte, die Oper mittlerweile nahezu als konfliktlos »klassisch« akzeptiert. Und in der Tat, weder in der Kompositionstechnik der Binnenformen noch in der Instrumentation (wenn man einmal von Neuerungen etwa wie dem Pauken-Tritonus zu Beginn des zweiten Aktes absieht) schien er in seiner einzigen Oper, im Gegensatz zu seinen sinfonischen und kammermusikalischen Werken, Marksteine in der Formulierung gattungsspezifischer, formaler und kompositionstechnischer Probleme gestellt zu haben, an denen sich die nachfolgenden Musikergenerationen bis zum Aufkommen einer neuen Ästhetik abzuarbeiten hatten.

In allem Zauber von Musik und Bühne
Wird keinem Ruf so reiner Widerhall
Wie diesem herrischen Trompetenschall:
Dem Guten Sieg, dem Bösen harte Sühne.

2.

Wenn heutzutage das Wort »Fidelio« fällt, dann ist die erste und meistens auch einzige über den Titel hinausgehende Assoziation: »Gefangenenorchor«. Diese spontane oberflächliche Verknüpfung verschiebt Erwartungshaltung und Interpretationsansatz des Stückes gewaltig. Dass man sich in Nachkriegszeiten für das Stück den Status einer »Freiheitsoper« erarbeiten konnte, mag dem Bedürfnis ent-

sprochen haben, in diesem Chor eine Stimme gefunden zu haben, die sich als Opfer willkürlich ausgeübter Gewalt zu artikulieren verstand – eine Gewalt, von der man glaubte, unverschuldet in sie geraten zu sein und bereit war, dann diesen Teil der Oper für das Ganze zu nehmen. Will man – was für eine gewisse Zeit historisch und soziologisch verständlich gewesen ist – den Gefangenenchor zum zentralen und werkbestimmenden Interpretationsansatz des Stückes machen, kommt man schnell an die Grenzen dessen, was sich aus dem Stück extrapolieren lässt. Natürlich soll im Musiktheater nie die aktuelle politische Dimension des Werkes außer Acht gelassen werden, denn eine heutige Inszenierung muss sich die Tatsache zur Grundlage machen: »Fidelio« spielt nicht im KZ, aber in einer Zeit, die von KZs weiß.«⁶, aber gleichzeitig erkennen: »Fidelio« im KZ [...] informiert falsch über KZs und informiert falsch über Beethoven.«⁷ Wie sehr man unter solcher Prämisse falsch über Beethovens Absichten informiert, erkennt man sofort, wenn man das Werk mit Janáčeks »Aus einem Totenhaus« vergleicht, das ja bekanntermaßen auch in einem »Gefängnis« spielt.

Wenn sich noch in der zeitgenössischen Rezension: »Der Text, von Sonnleithner übersetzt, besteht aus einer Befreiungsgeschichte, dergleichen seit Cherubinis »Deux Journées« außer Mode gekommen ist«⁸, die »Befreiungsgeschichte« ausschließlich auf die Rettung des Gatten bezieht, wurde der Terminus später auch auf die postulierte Gattung »Rettungsoper« oder »Revolutionsoper« übertragen, welche jedoch mehr einen Typus als eine Gattung darstellt und sich zur Beschreibung dessen, was in »Leonore / Fidelio« vorgeht, als höchst unpassend erweist, denn: Eine Revolution findet auf dem Theater nicht statt, die Bestrafung des Bösewichts erfolgt hinter der Bühne; nicht das Volk befreit, sondern der König – auch nur vertreten durch den Minister –, und Gott gibt die Gerechtigkeit dazu; die herrschende Staatsform – die Pizarro eben nicht verkörpert – bleibt bestehen. In den

ersten beiden Fassungen musste sich der Minister noch in die untersten Verließe begeben, um Florestan zu befreien. Anders dann in Treitschkes Version: Er beschreibt das ursprüngliche Finale, das zunächst »... im finsternen Kerker spielte, in den höchst unpassend dann das ganze Volk kam.« In seiner Überarbeitung des letzten Bildes wurde auch dieser Vorgang kongresshaft konsolidiert: »Der Schluß spielt bei mir in der Tageshelle auf einem heiteren grünen Platze des Schlosses. Hier marschierten die Wachen auf, der Minister nahte mit zahlreichem Gefolge, die Staatsgefangenen fielen vor Don Fernando nieder, das Volk aber drängt sich durchs offene Tor und so begann der Chor als Anfang des neuen Finales«⁹, so dass nach erfolgter Huldigung des Ministers dementsprechend auch ein »Nicht länger kniet sklavisch nieder« an die Gefangenen gerichtet werden kann.

Und überhaupt die Gefangenen: Dem Textbuch können wir gar nicht entnehmen, warum sie gefangen sind, und müssen, historisch korrekt, vermuten, dass es sich in Beethovens Vorstellung dabei eher um Festungshaft und damit um eine besondere Art des Freiheitsentzuges¹⁰ handelte, die, weil sie nicht mit Arbeit verbunden war, vornehmlich hochgestellten Personen vorbehalten wurde. Als Beethoven die Musik zum Gefangenenchor »Oh, welche Lust« komponierte, konnte er dem Textbuch nur entnehmen (und folglich nur vertonen), dass die Gefangenen zur gewohnten Stunde im Schlossgarten spazieren gehen. So heißt es im Text von Sonnleithner: »Marzeline: Jetzt ist die Stunde, wo ich die Gefangenen die frische Luft genießen lassen muß.«¹¹ Und als Szenenanweisung: »Mit der Wäsche [der Gefangenen] durch den Bogengang ab.« Auch in der Fassung von Breuning war noch gar nicht daran zu denken, dass sich Leonore getrieben von einer Mischung aus Mitgefühl und Mut entschließt, Rocco zu drängen, die Gefangenen der leichteren Gefängnisse aus ihren Kerkern zu lassen: 1806 heißt es noch: »Leonore: (Sie sucht sich zu sammeln und man merkt,

daß sie einen Vorwand sucht Marzellinen zu entslüpfen) Doch ist die Stunde nicht schon da, wo ich den Gefangenen die Türen öffnen muß, um sie der freien Luft genießen zu lassen? Ich muß eilen, diese mir heilige Pflicht zu erfüllen.«¹² Den Gedanken des Komponisten an eine dramatische außerordentliche Handlung, die einer vorgezogenen Befreiung der Gefangenen gleichkommt, gibt es also hier ursprünglich nicht, und es ist ein seltener Fall von Anachronismus, dass erst in der letzten Version die Einmaligkeit des musikalischen Ereignisses erkannt und nachträglich durch das Textbuch begründet wird. Nur der Chor des gänzlich überarbeiteten Finales von 1814, »Leb wohl du armes Sonnenlicht«, ist im Bewusstsein geschrieben, dass es sich bei dem Gang im Schlossgarten um ein einmaliges Ereignis handelt und antwortet auf den Tonfall des vorangegangenen Chores in einem Duktus von Resignation und unnachgiebiger Einforderung. Trotzdem und überhaupt: Wie immer im Musikdrama darf man den Text nie ungetrennt von der Musik betrachten. So lässt Beethovens Tonsprache der Gefangenen nur einen Schluss zu: »Niemand kann sich dem Gefühl entziehen, daß denen, die so durch Töne reden, Unrecht geschehen ist.«¹³

Geborgen steigen sie empor ins Licht,
Gegrüßt von denen, die gefesselt waren,
Geleitet von befreienden Fanfaren.

3.

Wenn man behaupten möchte, dass »Fidelio« primär ein politisches Werk sei – und diese Behauptung nicht in den Bereich der nachgelagerten Interpretation verschieben will –, hat man es schwer, diese Argumentation durch historische Äußerungen zu stützen. Man sieht sich gezwungen, biographische Anekdoten zweifelhafter Authen-

tizität heranzuziehen, um dieses Moment als intentional für Beethovens Interesse an dem Stück zu begründen. Will man allerdings den Bereich der Biographik nicht vollkommen von der Entstehung des Werkes ausklammern, genügt ein Blick auf den Titel, den Bouillys französische Librettovorlage trägt: »Léonore ou L'amour conjugal«. Denn im Untertitel, der ja die Aufgabe hat, den zentralen Aspekt des Stückes genauer zu definieren – die deutsche Übersetzung wurde ja mit »Die eheliche Liebe« auf den Theaterzetteln der Fassungen von 1805 und 1806 beibehalten –, findet sich jene Thematik, die für den Komponisten mit Sicherheit zum konstituierenden Element für seine Beschäftigung mit dem Stoff geworden ist.

Die Jahre zwischen den beiden Uraufführungen 1805 und 1814, also ungefähr der Zeit zwischen dem »Heiligenstädter Testament« und dem »Brief an die unsterbliche Geliebte«, waren für Beethoven sowohl von großen musikalischen Erfolgen und der Anerkennung seiner Position als unabhängiger Künstler als auch von schweren persönlichen Enttäuschungen gekennzeichnet. Die Bewältigung und die Erinnerung an die schwere Lebenskrise, in die ihn die ersten Anzeichen der Ertaubung gestürzt hatten, sowie Beethovens aus vielfältigen Gründen gescheiterten Versuche, eine dauernde Partnerschaft mit einer Frau einzugehen, legen es nahe, seine eigene Lebenssituation in Beziehung zu der von Florestan zu sehen. Für ihn wie für Florestan galt es, aus dem Gefängnis der Einsamkeit, in das er sich durch seine Taubheit geraten glaubte, in dem er sich aber auch isoliert durch seine Stellung als Künstler befand, durch eine Frau – idealisiert in dem »Engel Leonoren« – gerettet und heraus an das Licht geführt zu werden. Es handelt sich dabei für Beethoven nicht um eine Rettung, bei der die Erlösung durch Selbstaufgabe oder Opferung erreicht wird – in Opern Richard Wagners ist dieser Frauen-Typus von Retterin-Erlöserin-Opfer von allen romantischen Opern am stärksten ausgeprägt –, sondern um die Vereinigung zweier gleich-

wertiger und dennoch unabhängiger Personen zu einem gemeinsamen Zusammenleben.

Ein Zitat Beethovens aus einem undatierten Brief aus der Zeit der Komposition der »Leonore« an Josephine Deym gibt an, was er für die Grundlage einer auf Liebe gegründeten Beziehung hielt: »Lange-Lange-Dauer möge unserer Liebe werden – sie ist so edel – so sehr auf wechselseitige Achtung und Freundschaft gegründet – selbst die große Ähnlichkeit in so manchen Sachen – im Denken und empfinden – o sie lassen mich hoffen, daß ihr Herz lange für mich schlagen werde – ...«, ¹⁴ Dieses Bild einer dauerhaften Partnerschaft war von der revolutionär-frühbürgerlichen Vorstellung von Gleichheit geprägt, in der sich nicht nur die Unterschiede des Standes, sondern auch der tradierten Geschlechterrollen aufheben sollten. Die treffendste Formulierung dieses Ideals findet sich im Text von Leonore, mit dem sie Roccas Ansichten über die Notwendigkeit des Geldes für die Ehe aus tiefverwurzelter Überzeugung widerspricht: »Ich behaupte, daß die Vereinigung zweier gleichgestimmter Herzen, die Quelle des wahren ehelichen Glückes ist – dieses Glück ist der größte Schatz auf Erden.«

Während viele seiner zeitgenössischen Künstlerkollegen zwar gesellschaftlichen Umgang mit gebildeten Frauen unterhielten, sich in der Ehe (man nehme nur als Beispiel Goethe oder Jean Paul) aber für eine Beziehung mit Partnerinnen entschieden, in der ein Austausch über künstlerische und politische Fragen vollkommen ausgeklammert werden konnte, war zu Beethovens Vorstellung von einem Eheleben diametral verschieden; denn die Frauen, mit denen er Verbindungen anknüpfte mit dem Ziel, eine konfliktfreie Existenz und Gründung einer Familie zu sichern, waren Persönlichkeiten, die auf pianistischem oder literarischem Gebiet Fähigkeiten und Kenntnisse besaßen und welche dieselben ethischen Ansprüche, die er an sich stellte, in sich tragen sollten.

Ein auf der Grundlage der Gleichheit erworbenes Glück erschöpft sich nach Beethovens Verständnis nicht in stiller Häuslichkeit, sondern besteht aus Teilhabe am gemeinsamen Leben und ist somit eine Glückseligkeit, die von der gesamten Menschheit geteilt werden kann. Ein Satz wie der aus dem »Heiligenstädter Testament«: »Gottheit du siehst herab auf mein inneres, du kennst es, du weißt, daß menschenliebe und neigung zum Wohlthun drin Hausen« ¹⁵, kann ebenso den Ursprung für Leonores Taten erklären. Allerdings: Aus reiner »Menschenliebe« hat Leonore die Anstellung bei Rocco nicht gesucht; sie ist nicht im Gefängnis, um dort für die Ideale der Freiheit zu kämpfen oder um etwa – wie man es häufiger auf der Bühne erlebt – die Befreiung der gesamten Menschheit zu betreiben, ihr geht es einzig um die Ausforschung des Aufenthaltsortes ihres Gatten; dennoch ist die Fähigkeit zur Menschenliebe, zum »Wer du auch seist, ich will dich retten«, von vornherein in Beethovens Verständnis ihrer Figur inkludiert.

»Fidelio« ist insofern eine politische Oper, als dass Beethoven den revolutionären Geist der Freiheit und das in der Aufklärung gewachsene Bewusstsein der Gleichheit der Geschlechter, das sich in Mozarts »Zauberflöte« mit »Mann und Weib und Weib und Mann« noch in naturhafte Naivität kleiden musste, miteinander verbindet und auf sein Ideal einer Partnerin übertrug und dann konsequent auf der Bühne in der Figur der Leonore ausformulieren sollte. Dadurch erst kann im Schlusschor des Finales die Musik eine universale Kraft besitzen, obwohl der Text nur von der einen Frau spricht, nur die eine Frau – Leonore – preist eine Kraft, die sich auf die Gemeinschaft überträgt und jedes Einzelschicksal ausklammert. So besitzt das vertonte und in Leonore verkörperte Ideal auch jene Fähigkeit zu gesellschaftlichen Auswirkungen, die den implizit politischen Charakter des Werkes ausmachen und der am treffendsten mit dem bei Harry Goldschmidt angeführten Zitat des jungen Marx

beschrieben wird: »... das Verhältnis des Mannes zum Weib ist das natürlichste Verhältnis des Menschen zum Menschen. [...] In diesem Verhältnis zeigt sich auch, inwieweit das Bedürfnis des Menschen zum menschlichen Bedürfnis, inwieweit ihm also der andere Mensch zum Bedürfnis geworden ist, inwieweit er in seinem individuellsten Dasein zugleich Gemeinwesen ist.«¹⁶

Im Leben gibt es diese Töne nicht.

Da gibt es nur ein lähmendes Verharren.

Danach ein Henken, ein Im-Sand-Verscharren.

4.

Ist man bereit, der gängigen Auffassung zu folgen, dass Beethoven der erste Komponist gewesen ist, der die Aufgabe der Musik aus ihr selbst heraus bestimmte, und ebenso bereit ist, »Fidelio« nicht als »Machwerk« anzusehen, sondern als »ein Produkt hoher künstlerischer Intuition oder Weisheit«¹⁷ anzuerkennen, dann scheint es nicht mehr gerechtfertigt, seine einzige Oper an Einheitskriterien einer Gattung zu messen, die einer dem klassischen Sprechdrama verhafteten Tradition angehört und deren formale Mittel sich ohnehin nur sehr bedingt auf das Musiktheater übertragen lassen. Erst die Aufgabe des Einheitsgedankens in stilistischer – und nicht inhaltlicher – Hinsicht ermöglicht es, jene so oft ausgesprochene Kritik zu widerlegen, der Komponist habe im »Fidelio« Elemente des Singspiels, den Ton heroischer Opern und den Oratorienstil in gattungsästhetischer Orientierungslosigkeit durcheinandergewürfelt.

Ab Beethovens sogenannter mittlerer Periode, die mit den Variationen für Klavier op. 34 und op. 35 eingeleitet wird und die Beethoven in dem vielzitierten Brief mit den Worten »Beide sind auf eine wirklich ganz neue Manier bearbeitet. [...] Ich höre es sonst nur von andern Sagen, wenn

ich neue Ideen habe, indem ich es selbst niemals weiß. Aber diesmal muß ich sie selbst von mir versichern, daß diese Manier ganz neu von mir ist«¹⁸ ankündigt, wird von ihm die formale Arbeit zunehmend als Prozess begriffen. Akzeptiert man Oper als »große Form«, ist auch hier ein eigenes Verfahren musikalischer Arbeit denkbar; die Auseinandersetzung mit jener »zielgerichteten Entwicklungsform«, die sich nun aus dem Bereich des rein Musikalischen auf einen literarisch fixierbaren, sich dramatisch äußernden Gedanken überträgt: den Gedanken der »L'amour conjugal«, der, bescheiden in der allerersten Nummer der Oper (1805) von Marzelline mit »Ach wär ich schon mit dir vereint« artikuliert, sich durch das ganze Werk hin bis zu einem vom gesamten Ensemble gesungenen, die Menschheit einschließenden apotheotischen Hymnus entwickelt.

Damit liegt in dieser Oper das ästhetische Primat der Einheit nicht auf der Beibehaltung eines musikalischen Stils, sondern auf einer dem Stück zugrunde liegenden Idee, die entsprechend der ihr gestellten Aufgaben in jeder neuen Situation mit unterschiedlichen musikalischen Mitteln formuliert wird.

Robert Schumann war ähnlicher Ansicht, als er die gemeinsame Edition aller vier »Leonoren«-Ouvertüren plante, denn dadurch, dass er jede Version gleichberechtigt nebeneinander stellen wollte und somit jeder einzelnen Ouvertüre ihre eigene Berechtigung zugestand, akzeptierte er sie als unterschiedliche Versionen der Verwirklichung eines einzigen stofflichen Gedankens von verschiedenen Standpunkten aus und differenzierte sie nicht nach wertenden Kriterien.

Ein solches Verfahren setzt auch eine neue Distanz des Komponisten zum Text voraus – eine Einsicht, die man bei Beethoven in seinem Urteil über die Kompositionsversuche des Erzherzogs Rudolph angedeutet findet, von denen er meint: »Hier erkennt man den kaiserlichen Geschmack. Die Musik hat sich der Poesie so herrlich angeschmiegt, daß wirklich man

sagen kann, daß sie beide ein paar langweilige Schwestern sind.«¹⁹ Treitschke berichtet, dass Beethoven den Auftrag, eine Oper zu schreiben, auf die Komposition des Oratoriums »Christus am Ölberge« hin erhielt, da man der Meinung war, »daß der Meister auch für die darstellende Musik wie seither für Instrumente Großes zu leisten im Stande sei.«²⁰ Auch hier ein Werk, dass schon bei der Uraufführung – genauso wie die Chorphantasie op. 80 – die Hörer irritiert zurückließ und als ein Werk eines gattungsgeschichtlichen Übergangs angesehen werden kann, deren überkommene, die Grenzen der Gattung sprengenden Elemente auch im »Fidelio« wiederzufinden sind. Damit zeigt Beethovens einzige Oper einen Weg auf, den Transformationsprozess der Operngattungen, der Buffa und insbesondere der Seria, deren Dramaturgie, die primär von der Wirkung kontrastierender Wechsel fest umrissener Affekte und Situationen ausgeht, beizubehalten und gleichzeitig voranzutreiben, indem er das Werk aus einem zentralen Gedanken entwirft, sich aber der für dessen Formulierung notwendigen kontrastierenden Stillagen bedient. Ohne den Umweg über die »genres intermédiaires« nehmen zu müssen, führt dieses Verfahren zu dem, was sich in einer Ausprägung später in der Verschränkung von politischem und privatem Konflikt sowie im inkludierenden Nebeneinander von musikalischen Formen wie Ensembles, Chören, Arien, Liedern und Tänzen als »Große Oper« auf der Bühne behaupten sollte.

Wenn das Publikum am Anfang noch glaubt, an einer singenspielhaften Handlung durch Miterleben und Mitfühlen teilhaben zu können, kehrt sich dieses Verhältnis zwischen Publikum und dem, was von der Bühne kommt, im Laufe des Abend geradezu um. Im letzten Bild geht es dann so weit, dass sich aus der Musik nicht mehr die Fortführung individueller Schicksale der einzelnen Personen ablesen lassen, die neu hinzugekommenen Akteure Don Fernando und der Chor nurmehr Musik sind, da ab diesem Zeitpunkt alles

das, was Beethoven sagen wollte, nur noch in Musik gesagt werden konnte. Im Brechtschen Sinn bemächtigt sich so die Musik der Bühne und damit des Publikums, ohne dabei jenen dämmernd träumerischen, den Verstand ausschaltenden Zustand von romantischem Geist geprägter Opern zu entfesseln.

Vergegenwärtigt man sich, dass mit dem gesprochenen Text eine Schwester- und nicht eine Tochterkunst der Musik die Opernbühne betritt, wird auffällig, wie wenig die Polemik über den vermeintlich poetisch schwachen Text trägt, und dass der sprechende Sänger sich in anderer Haltung äußern muss als der singende Sänger. Mit der fortschreitenden Reduzierung des Textes, der auf die komplette Eliminierung der Sprechrollen im Finale hinausläuft, wird vielleicht das erreicht, was Beethoven sich in einer Notiz auf einem Skizzenblatt vom 2. Juni 1804 vorgegeben hat: »Finale [der Leonore] immer simpler«.²¹ Streicht man etwa den Text bis zum Übermaß oder sogar ganz, gerät das sich stetig verändernde Gleichgewicht zwischen Musik und Spiel auf der einen und dramatischem Inhalt und musikalischer Form auf der anderen Seite außer Balance und stört Verständnis und die Wirkung des gesamten Werkes auf das Empfindlichste.

Die Komposition des »Fidelio« wurde von keinem anderem Standpunkt aus angegangen als jenem, welchen Beethoven in seiner berühmten Erklärung zur »Pastorale« aus dem Jahre 1807 beschreibt und der nun zu seiner »neuen Manier« geworden ist, und sein verändertes Verhältnis zu den Gedanken beschreibt, die von jetzt an einem musikalischen Werk zu Grunde liegen. »Wer nur eine Ahnung vom Landleben erhalten, kann sich ohne viel Überschriften selbst denken, was der Autor wohl will. Auch ohne Beschreibung wird man das Ganze, welches mehr Empfindung als Tongemälde, erkennen. Die Pastoralsymphonie ist keine Malerei, sondern worin die Empfindung, welche der Genuß des Landes in einem Menschen hervorbringt, wobei einige Gefühle des

Landlebens geschildert sind.«²² Entscheidend ist hier nicht nur der Vorsatz, eben keine Beschreibung einer kleinteiligen Handlung zu komponieren oder eine nur aus Affekten bestehende Illustration des Vorgangs zu vertonen, sondern auch der Anspruch, das »selbst Denken« vom Publikum einzufordern. Es beschäftigte ihn, im »Fidelio« das »Ganze«, die Idee der »L'amour conjugal«, die eben mehr als die Summe der einzelnen Nummern ist, die Empfindungen und Gedanken zu diesem Stück auszudrücken, und somit deutlich zu machen, dass sie auch als Äußerungen eines Menschen – nämlich derjenigen des Komponisten – zu verstehen sind.

Dieser Ansatz offenbart sich am deutlichsten in Nummern wie dem Quartett, denn indem man versucht, Carl Dahlhaus' Definition des kontemplativen Ensembles, »sie reden nicht, sondern ein Gefühl, das sie im Innersten verschlossen halten, dringt tönend nach außen«²³ auf das Quartett anzuwenden, wird deutlich, dass hier ein anderes Verfahren wirksam geworden sein muss. Aus der dramatischen Situation heraus ist klar, dass es sich bei der doppelten Brechung der Figuren im Kanon nicht um individualisiertes Nach-Außen-Dringen von Gefühlen handelt, sondern die musikalische Sprache jene Zuversicht und Hoffnung auf Ordnung ausdrückt, die allein Beethovens musikalischer Kommentar ist und dessen tönende Umsetzung hier weit über die Situation und den Horizont der Figuren hinausgeht.

In ähnlicher Weise werden dann auch häufig aufgeworfene Fragen – wie jene nach dem Wendepunkt des Stückes, dem Trompetensignal, also ob das, was Leonore und Florestan rettet, nun die Trompete, die Bedrohung Pizarros durch Leonore mit der Pistole oder beides gleichzeitig ist – obsolet, sobald man dieses Element der Ebene des malerisch-theatralischen Realismus entreißt und wie Harry Kupfer beantworten kann: »... das Trompetensignal ist das Nein, das ist Beethoven, seine Feststellung: Das darf nicht so sein.«²⁴

Es ist in dieser Oper erstmals der Komponist, der sich in aller Deutlichkeit neben seine Figuren stellt, der nicht mehr wie Mozart aus ihnen, sondern, als ein sich selbst bewusstes Subjekt, durch sie spricht. Bei keinem anderen Werk Beethovens wird dies deutlicher als im »Fidelio«.

- 1 »Fidelio«, in: Albrecht Haushofer: *Moabiter Sonette*, München 2012 (wie auch bei den folgenden Zwischenüberschriften).
- 2 Berliner AMZ, Jg. 6, 1829, Sp. 357b ff.
- 3 Wiener Theaterzeitung 1805, zitiert nach Stefan Kunze: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.
- 4 Leipziger AMZ, Jg. 8, 1806, zitiert nach Stefan Kunze: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, Laaber 1987.
- 5 Leipziger AMZ, Jg. 16, 1814, Sp. 420.
- 6 Paul Barz: *Götz Friedrich*, Bonn 1978, S. 180.
- 7 Joachim Herz: *Politisch Lied, ein garstig Lied*, in: *Fidelio/Leonore. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*, hrsg. von P. Csóbadí u. a., S. 231.
- 8 Leipziger AMZ, 1806.
- 9 Friedrich Treitschke: *Die Zauberflöte, Der Dorfbarbier, Fidelio*, in: *Orpheus. Musikalisches Taschenbuch*, Jg. 2, hrsg. von A. Schmidt, Wien 1841, S. 258.
- 10 vgl. Thomas Vormbaum: *Gerechtigkeit mit Huld im Bunde. Rechtshistorische Betrachtungen zu Ludwig van Beethovens Leonore/Fidelio*, Münster 2015.
- 11 Textbuch der Uraufführung: Reprint im Beiheft zur Schallplattenaufnahme von Beethovens »Leonore« (Eterna 826831-833).
- 12 Textbuch der Aufführung von 1806, zitiert nach Willi Hess: *Das Fidelio Buch*, Winterthur 1986, S. 302.
- 13 Carl Dahlhaus: *Ludwig van Beethoven und seine Zeit*, Laaber 1987, S. 224.
- 14 Beethoven an Gräfin Josephine Deym, März/April 1805, in: *Beethoven Briefe*, hrsg. von S. Brandenburg, München 1996, Bd. 1, Nr. 216.
- 15 https://de.wikisource.org/wiki/Index:Heiligenstädter_Testament.pdf, Übertragung von Sieghard Brandenburg.
- 16 Harry Goldschmidt: *Beethoven Studien 2*, Leipzig 1977, S. 242.
- 17 Hermann W. von Waltershausen: *Zur Dramaturgie des Fidelio*. Wiederabdruck in: *Ludwig van Beethoven: Fidelio. Texte – Materialien – Dokumente*, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek 1981, S. 198.
- 18 Ludwig van Beethoven an Breitkopf & Härtel vom 18. Oktober 1802, in: *Beethoven Briefe*, a.a.O., Bd. 2, Nr. 459.
- 19 Alexander Wheelock Thayer: *Ludwig van Beethovens Leben*, Leipzig 1866–1908, Bd. 3, S. 206.
- 20 Friedrich Treitschke, a.a.O., S. 260.
- 21 Alexander Wheelock Thayer, a.a.O., Bd. 2, S. 463.
- 22 Dieter Rexroth: *Beethoven*, Mainz 1982, S. 251.
- 23 Carl Dahlhaus: *Vom Musikdrama zur Literaturoper*, München 1989, S. 41.
- 24 Michael Lewin: *Harry Kupfer*, Berlin 1988, S. 116.

»HOCHLÖBL. K. AUCH K. K. POLIZEYHOFSTELLE!
 DEN 30ST. DES VORIGEN MONATHS HABE ICH VON EINER HOCHL.
 K. AUCH K. K. POLIZEYHOFSTELLE DIE OPER: »FIDELIO« MIT DEM
 BESCHIED: DASS SIE ZUR AUFFÜHRUNG NICHT GEEIGNET SEY,
 ZURÜCK ERHALTEN. DA ICH ERSTENS DIESE OPER NACH DEM
 FRANZÖSISCHEN ORIGINALE DES BOUILLY (LEONORE OU L'AMOUR
 CONJUGAL) BETITELT VORZÜGLICH DARUM BEARBEITET HABE,
 WEIL IHRE MAJESTÄT DIE KAYSERIN KÖNIGIN DAS ORIGINAL SEHR
 SCHÖN FINDEN, UND MICH VERSICHERT HABEN, DASS KEIN
 OPERNTEXT HÖCHSTDENSELBN JEMAHLS SO VIEL VERGNÜGEN
 GEMACHT HABE, DA ZWEYTENS DIESE OPER, VOM KAPELL-
 MEISTER PAER AUF ITALIENISCHEN TEXT BEARBEITET, SCHON ZU
 PRAG UND DRESDEN GEGEBEN WORDEN IST, DA DRITTENS
 H. BEETHOVEN ÜBER ANDERTHALB JAHR MIT DER COMPOSIZION
 MEINES BUCHS ZUGEBRACHT HAT, AUCH, DA MAN NICHT IM
 GERINGSTEN EIN VERBOTH BESORGTE, BEREITS PROBEN GEHAL-
 TEN, UND ALLE ÜBRIGEN VORANSTALTEN GETROFFEN WORDEN
 SIND, DA DIESE OPER AM NAMENSFEST IHRER MAJESTÄT DER
 KAYSERIN GEGEBEN WERDEN SOLLTE, DA VIERTENS DIE HAND-
 LUNG SELBST, WELCHES ICH AUF DEM TITEL ANZUMERKEN
 VERGESSEN HATTE, IM 16TEN JAHRHUNDERT VORGEHT, ALSO GAR
 KEINER BEZIEHUNG UNTERLIEGEN KANN, DA ENDLICH FÜNFTENS
 EIN SO GROSSER MANGEL AN GUTEN OPERNBÜCHERN IST UND
 [DAS] GEGENWÄRTIGE DAS RÜHRENDSTE GEMÄHLDE DER
 WEIBLICHEN TUGEND DARSTELLT, UND DER BÖSGESINNTE
 GOUVERNEUR NUR EINE PRIVATRACHE [...] AUSÜBT, BITTE ICH,
 EINE HOCHL. K. AUCH K. K. POLIZEYHOFSTELLE GERUHE DIE
 AUFFÜHRUNG DIESER OPER ZU GESTATTEN, UND DIE ÄNDE-
 RUNGEN, DIE ETWA NÖTIG BEFUNDEN WERDEN DÜRFTEN,
 BALD MÖGLICHST AN DIE HAND ZU GEBEN.«

ein vom 2. Oktober 1805 datiertes Gesuch von Joseph Sonnleithner, seines Zeichens
 »k. auch k. k. Hoftheatersecretär« in Wien, der ausgehend von Bouillys Text ein
 Opernlibretto für Beethoven verfertigt hatte, das dieser von 1803 an vertonte

ERFÜLLTE AUGENBLICKE

ANMERKUNGEN ZUR »FIDELIO«-MUSIK

TEXT VON Detlef Giese

27

»O Gott, welch ein Augenblick« – inmitten des Jubelfinales, mit dem sein »Fidelio« schließt, hat Ludwig van Beethoven eine Ensemble-Episode gesetzt, in der die Zeit stehen zu bleiben scheint. Gleichsam exterritorial wirkt diese Musik, wie plötzlich eingeschwebt aus einer anderen Welt. Bezwingende Ausdruckskraft ist ihr allzumal eigen, erzeugt durch ein vollkommen organisch strömendes Melos der Singstimmen wie der Instrumente. Wie sich etwa aus den gehaltenen Akkorden der Holzbläser und der Hörner in glockenreinem F-Dur auf grundierenden sanften Streicher-Pizzicati eine hochemphatische Oboenkantilene herausschält, aus der sich ein vielstimmiges Gewebe der vokalen wie der instrumentalen Parts entwickelt, ist von phänomenaler Wirkung. Bezeichnenderweise hat Beethoven das Tempo hier merklich zurückgenommen (Sostenuto assai) – wie ohnehin die »magischen Momente« der »Fidelio«-Partitur von 1814 sich zumeist in sehr ruhiger Bewegung vollziehen. Augenblicke des Innehaltens sind es, die hier Präsenz gewinnen, zeitenthobene Zustände des Reflektierens und des spontanen wie ungläubigen Staunens, in denen die Figuren ganz bei sich sind und doch über sich hinausweisen – auf etwas Allgemeingültiges hin, das größer ist als sie selbst.

»O Gott, welch ein Augenblick« – dieser komponierte Moment höchster Ergriffenheit, den man gut und gerne dem »reifen« oder gar »späten« Beethoven

zuordnen möchte, greift in Wirklichkeit auf ein Stück des erst Zwanzigjährigen zurück. 1790 hatte Beethoven, noch in seiner Heimatstadt Bonn, eine Trauerkantate auf den Tod von Kaiser Joseph II. geschrieben, eine Komposition von erstaunlicher Qualität und Empfindungstiefe, die er selbst offenbar sehr geschätzt hat. Aufgrund »zu großer Schwierigkeiten« blieb dem Werk zum damaligen Zeitpunkt die Aufführung versagt, erst ein knappes Jahrhundert später, 1884, kam diese Musik an die Öffentlichkeit. »Fidelio« hatte sich inzwischen längst auf den europäischen Bühnen durchgesetzt – dass diese so eindruckliche, viel bewunderte und immer wieder die Hörer berührende und erhebende Passage ihren Ursprung in einem Gelegenheitswerk des jungen Komponistentalents besitzt, drang erst nach und nach ins Bewusstsein.

Die besagte Episode der fünf Solisten (allein Pizarro und Jaquino pausieren) und des Chores ist keineswegs der einzige »erfüllte Augenblick«, der Beethoven in seinem »Fidelio« gelungen ist. Drei vergleichbare musikalische (Teil-)Nummern sind in diesem seinem Ausnahmewerk zu finden, denen ähnliche Gestaltungsstrategien zugrunde liegen. Zunächst das Quartett aus dem ersten Aufzug (Nr. 3), das desgleichen wie aus dem Nichts im Piano anhebt und sich zu bemerkenswerter Satzdicke und Klangintensität steigert. Dem Prinzip des Kanons entsprechend tritt auf der vokalen Ebene eine Stimme nach der anderen hinzu; dass sich darüber hinaus aber auch das Orchester immer weiter auffächert, indem beständig Instrumente hinzukommen und hinsichtlich ihrer Motorik wie ihrer Dynamik einer Steigerungsdraturgie folgen – bis hin zu zwei Fortissimo-Akkorden am Schluss –, ist zwar durchaus naheliegend, indes nicht unbedingt zwingend. Keine Figur kommuniziert hier mit einer anderen, sämtlich sind sie auf sich geworfen, in ihren Gedanken und Emotionen, um deren Wahrheit und Tiefe sowie Höhenflüge und Abgründe allein die Musik weiß. So lapidar und skizzenhaft der Beginn dieses Quartetts auch wirken mag, so kunstvoll und souverän zeigt es sich doch

in seiner Anlage und Durchgestaltung, vom Tonsatz der Instrumente mit ihren je individuellen Timbres bis zu der charakteristischen Verzahnung der Singstimmen.

Es scheint so, dass Beethoven seine Gabe, Musik gleichermaßen eindringlich wie unaufdringlich aus der Stille heraus erstehen zu lassen, gerade im »Fidelio« in besonderer Weise aktiviert und kultiviert hat. Das Paradebeispiel hierfür ist sicher der Beginn des ersten Finales, vor allem die einleitenden 18 Takte. Der Chor der Gefangenen mit seiner wie schwerelos daherkommenden Instrumentaleinleitung hat nicht umsonst Berühmtheit erlangt, war es Beethoven doch daran gelegen, aus dem äußersten Pianissimo ein eindrucksvolles Crescendo zu entfalten, von anfänglicher Erstarrung wieder ins pulsierende Leben hinein, erfüllt von neuer Hoffnung und vitalisierendem Optimismus. Beethoven schreibt zwar »Allegro, ma non troppo« über diesen Teil des Finales – der Eindruck, zumindest jener der Introduction, ist jedoch keineswegs der eines schnellen Tempos, eher der einer großen, noch unerschütterten Ruhe, aus der sich Klang und Bewegung sukzessive entwickeln. Ein Denken über die Taktgrenzen hinweg ist hier intendiert, gerichtet auf größere musikalische Zusammenhänge, fernab aller Kleingliedrigkeit, die der vorgeschriebene 2/4-Takt zunächst suggerieren könnte. Analog zu den anderen »erfüllten Augenblicken« ist die äußere Handlung auf ein Minimum reduziert, befindet sich im Grunde sogar in völligem Stillstand. Das »Oratorische«, auf das man im Blick auf Beethovens Oper oft und gern verwiesen hat, ist hier gewiss eine Dimension des Ganzen, tritt aber keineswegs plakativ in den Vordergrund.

Und dann gibt es im »Fidelio« noch einen weiteren Moment, der außergewöhnlicher Natur ist. In der Kerkerzene des zweiten Aktes, inmitten des Quartetts Nr. 14, nach der vereitelten Mordtat und dem Trompetensignal, sind die Protagonisten ein weiteres Mal in einer Art Schockstarre gefangen, musikalisch wiederum sehr plastisch imaginiert.

Aus hochgesteigerten Impulsen heraus – die vorausgehende Szene ist sicher die aktionsreichste und »dramatischste« des gesamten Werkes – wird das Geschehen gleichsam eingefroren, mit einer quasi-statischen Musik, die Ausdruck des Glücks (Leonore und Florestan) wie der Betäubung (Pizarro und Rocco) gleichermaßen ist. Erneut ein Augenblick, der außerhalb des unerbittlichen Fortschreitens der Zeit steht, einer jener magischen Momente, wie er in dieser Form und dieser Wirkung wohl nur dem Musiktheater mit seinen besonderen Mitteln möglich ist – »O Gott, welch ein Augenblick«.

»... DER GROSSE GEISTIGE AUFSCHWUNG IN DIE UTOPIE«

GEDANKEN ZU BEETHOVENS »FIDELIO«

TEXT VON Harry Kupfer

Das Stück geht auf eine wahre Begebenheit während der Französischen Revolution zurück. Nur dass die Frau, die ihren Mann aus dem Gefängnis befreit hat, sich nicht in einen Mann verwandelt hat. Schon vor Beethoven wurden Opern darüber geschrieben, aus politischen Gründen wurde das Geschehen aber von Frankreich nach Spanien verlegt.

Beethoven hat sich diesem Stoff aus sehr individuellen Gründen angenähert. Die Leonoren-Figur war so etwas wie seine geheime Sehnsucht. Er hatte ja durchaus viele Beziehungen zu Frauen, aber nie das Glück, die Partnerschaft zu finden, die er sich erträumt hat. Diese hat er sich als Ideal erträumt und in der Figur der Leonore gefunden.

Beethoven hat fast neun Jahre an seiner Oper gearbeitet. Man weiß nicht, wie er gerungen hat. Der Misserfolg der ersten Aufführung 1805, die zur Zeit der französischen Besatzung stattfand, hat ihn dazu bewogen, aus der dreiaktigen Oper eine zweiaktige zu machen. Aber auch die zweite Fassung war noch nicht das, was wir heute unter der Oper »Fidelio« verstehen: Es fehlte noch der große geistige Aufschwung in die Utopie. Das ist ihm erst in der letzten Fas-

sung von 1814 mit dem großen Finale gelungen, das beinahe an die 9. Sinfonie erinnert.

Diese Entwicklung ist stufenweise vorangegangen. Beethoven war ja ein politisch denkender Mensch. Das wird z. B. dadurch deutlich, dass er die Musik der Kantate, die er anlässlich des Todes von Kaiser Joseph II. geschrieben hatte, für das Opernfinale direkt übernommen hat, für den Moment der Kettenabnahme. In der bereits 1790 entstandenen Kantate heißt der Text: »So stiegen die Menschen ans Licht!« Beethoven war ein Mensch, der im realen Leben stand und politisch dachte. Das alles ist in die Arbeit am »Fidelio« mit eingeflossen.

Dass die Oper als Spieloper beginnt und dann über die große heroische Oper in ein Oratorium endet, ist eine falsche Annahme. Man muss vielmehr vom Inhaltlichen ausgehen. Beethoven war ein kompromissloser Mensch. Das beweisen Takt für Takt seine Musik und seine musikalische Entwicklung. Er hat nicht zur Kenntnis nehmen wollen, wie man Opern nach festen Schemata komponiert. Er hat jede Situation so gestaltet, wie sie ihm inhaltlich notwendig erschien. Da gibt es die kleine, banale, zugleich fürchterliche Welt im Gefängnis: Der Vater, Rocco, mit seiner Tochter, ohne Mutter. Und in dieser bedrückenden Atmosphäre spielen sich private Dinge ab: Es entstehen Liebesbeziehungen. Und genau so hat er die Beziehung von Jaquino und Marzelline komponiert, das heißt, es hat mit dem Beginn als »Spieloper« nichts zu tun, sondern ist allein von der Situation, in denen sich die Figuren befinden, her gedacht. Die Marzellinen-Arie beinhaltet Sehnsüchte eines jungen Mädchens, das im Gefängnis leben muss, dieses als Normalität betrachtet und dennoch Sehnsüchte hat. Da sind schon Töne und Anklänge enthalten, die an die große Leonoren-Arie erinnern. Und das Quartett sprengt ohnehin alles in die Luft!

Die vorgegebenen Formen interessieren Beethoven nicht – und so schreibt er ein fast oratorisches erstes Finale,

diesen grandiosen Gefangenenchor, dazu das kurze, aber sehr markante Duett zwischen Rocco und Leonore. Auch das Melodram im zweiten Akt ist ein außergewöhnliches Gestaltungsmittel, ebenso die Szene zwischen Rocco, Leonore und dem fast verendenden Florestan, die zum Höhepunkt der gesamten Opernliteratur gehört.

Beethoven war Realist. Er wusste genau, dass er keine große Freiheitsoper schreiben wollte, und so werden am Schluss auch nicht alle Gefangenen befreit. Folgt man dem Libretto, wird allein Florestan die Freiheit gegeben, die anderen Fälle werden, laut dem Minister, erst untersucht. Leonore wird belohnt durch die Befreiung des zu Unrecht aus politischen Gründen gefangen gehaltenen Florestan, die anderen bleiben jedoch vorerst im Gefängnis. Der Jubel gilt der Tat Leonores und der Liebe. Die ganze Oper ist keine Befreiungsoper, sondern eine Oper über die Menschenliebe, die weit über Sexualität hinausgeht.

Beethoven hat genaue musikalische Charakterisierungen bei den Figuren vorgenommen. Leonore möchte wissen, ob es ihr Mann ist, der eingekerkert ist. Bevor sie aber Gewissheit hat, dass es wirklich Florestan ist, muss sie entdecken, dass dort jemand verendet, der ermordet werden soll und beschließt: »Wer du auch seist, ich will dich retten!« Sie gibt ihren ursprünglichen Plan, der aus ihrer privaten Beziehung, aus ihrer Liebe zu Florestan, heraus geboren ist, zugunsten eines ihr noch völlig unbekannten Menschen auf. Das ist schon bemerkenswert.

Rocco ist die Schlüsselfigur des ganzen Stückes. Er ist derjenige, der aus persönlicher Haltung und aus Not heraus bereit ist, alles zu tun. Er macht Geschäfte. Er geht sogar so weit, und das ist gefährlich, dass er als Befehlsempfänger die Anweisungen Don Pizarros ernst nimmt und den Gefangenen systematisch und sukzessive tötet. Er weigert sich jedoch, den Gefangenen direkt umzubringen. Rocco ist eine typische und zeitlose Figur. Leider sind diese Zustände

in unserer Welt immer noch nicht vorbei. Es gibt immer Leute, die dergleichen ausführen und sich ein Hintertürchen offen lassen. Sinngemäß sagt Rocco: »Ich töte nicht, aber das Grab werde ich graben. Im Tod wird ihm besser sein.« Diese Differenzierung kann man in seinen Duetten und Terzetten musikalisch sehr genau verfolgen, so auch in der »Gold-Arie«, die leider in vielen Produktionen gestrichen wird. Rocco besitzt Lebenserfahrung – er weiß, was Armut bedeutet und wie wichtig es ist, nebenbei etwas Geld zu verdienen. Das gipfelt in dem Satz: »Und Macht und Liebe verschafft dir das Gold!«

Unbedingt erschien es mir notwendig, die gesprochenen Dialoge in ihrem originalen Duktus mit einzubeziehen. Nur auf diese Weise ist es möglich, das Stück zu verstehen, nur dadurch werden die Figuren richtig charakterisiert. Wir haben die Dialoge zwar gekürzt, z. B. sogar stark, aber nicht umgeschrieben.

Wie bekommt man nun diese merkwürdige musikalische Formenmischung, die Beethoven aus inhaltlichen Gründen vorgenommen hat, in einen Guss? Eine Gemeinschaft von jungen Künstlern mit ihren Dozenten beschließt, dieses Stück zu untersuchen und in einer improvisierten Handlung zu interpretieren. Und so wird daraus, fernab jeglicher Gefängnisromantisierung, ein geistiger Vorgang, der sich mit dem Stück und den Figuren auseinandersetzt. Auf diese Weise eröffnet sich auch die Möglichkeit der Utopie am Schluss. Denn was der Minister am Ende sagt, ist reine Utopie – das sind die Gedanken von Beethoven, dem großen Humanisten.

aus einem Gespräch mit Harry Kupfer zu Beginn der Proben
im Schiller Theater, Ende August 2016

SPRECHENDE WÄNDE

ANMERKUNGEN ZUM BÜHNENBILD

1.800 sehr eindrückliche Inschriften haben Häftlinge im sogenannten EL-DE-Haus, dem Gefängnis der Kölner Gestapozentrale, das seit 1981 eine Gedenkstätte ist, auf den Wänden ihrer Zellen hinterlassen – Worte des Abschieds, des Protestes, der Verzweiflung, der Hoffnung, der Sehnsucht, der Liebe. Rund 1.400 von ihnen sind so erhalten, dass sie einen Sinn ergeben. In der von Werner Jung edierten Dokumentation »Wände, die sprechen«, 2014 im Herman-Josef Emons Verlag Köln veröffentlicht, werden sie vergegenwärtigt. Hans Schavernoch hat eine Reihe dieser in verschiedenen Sprachen abgefassten Inschriften für sein Bühnenbild verwendet – mit freundlicher Unterstützung des Herausgebers und des Verlages.

Nachfolgend sind einige Informationen zu dieser singulären zeitgeschichtlichen Quelle versammelt, die der genannten Publikation entnommen sind:

Unmittelbar nach der Übernahme des EL-DE-Hauses [in der Kölner Innenstadt] durch die Gestapo wurde im Keller des Gebäudes das Hausgefängnis der Gestapo gebaut. Es sollte vom Prinzip her der Unterbringung von Häftlingen dienen, solange die Gestapo die Verhafteten verhörte. Doch Inschriften belegen, dass Häftlinge mehrere Wochen und sogar Monate dort verbringen mussten. Das Hausgefängnis bestand aus zehn Zellen, Waschräumen und sanitären Einrichtungen sowie aus Räumen für die Wachleute der Gestapo. Bauliche Veränderungen wurden während des Krieges durchgeführt, nachdem 1943 das Haus nach schweren Bombenschäden



geräumt und renoviert wurde. [...] Danach wurde bis zum Ende der Tätigkeit der Gestapo Anfang März 1945 baulich nichts mehr verändert. In diesem Zustand ist das Hausgefängnis weitgehend bis heute erhalten geblieben. [...]

Die Zellen waren für ein bis bestenfalls zwei Personen gedacht, doch wurden sie – insbesondere in den letzten Kriegsjahren – extrem überbelegt. Selbst die Gestapo sprach im November 1944 von einer acht- bis zehnfachen Überbelegung. [...] Nach einer französischen Inschrift sollen in Zelle 6 bis zu 33 Häftlinge eingepfercht gewesen sein. An den Wänden und im Boden sind noch deutlich die Einkerbungen für die Befestigung der ursprünglich vorhandenen Pritschen zu erkennen, die wohl in den letzten Monaten des Krieges entfernt wurden, um Platz zu gewinnen. Voneinander getrennte Frauen- und Männertrakte haben nicht bestanden, [...]. Die erhalten gebliebenen Inschriften belegen, dass in beiden Teilen des Gefängnisses sowohl Frauen als auch Männer eingesperrt waren, allerdings nicht gleichzeitig in einer Zelle. Die meisten Inschriften stammen von Frauen. [...]

Die Inschriften der Gefangenen sind ein einzigartiges Dokument und machen die besondere Bedeutung der Gedenkstätte aus. Nach den aufwendigen Restaurierungen sind rund 1.800 selbstständige Inschriften oder Zeichnungen gezählt worden, jedoch lässt sich bei genauem Hinsehen eine Vielzahl weiterer kleiner Eingravierungen erkennen. Die Inschriften stammen aus der Zeit von Ende 1943 bis zum 30. Juni 1945. Am 7. März 1945, einen Tag nach der Befreiung, trug sich ein amerikanischer Soldat in Zelle 2 ein. Am 30. Juni 1945 wurde die kyrillische Inschrift »Am Leben geblieben« auf eine Wand in Zelle 1 geschrieben. Der letzte Anstrich der Zellen wird wohl Ende 1943 nach schweren Bombenschäden aufgetragen worden sein. Ältere Inschriften wurden dabei übertüncht. Ab und zu schimmern sie durch die obere Farbschicht hindurch oder kommen dort zum Vorschein, wo diese abgeplatzt ist. [...]

»NUN MUSS FREILICH ALLES AUF EINMAL
 GESCHEHEN, UND GESCHWINDER WÜRDTE ICH
 ETWAS NEUES SCHREIBEN, ALS JETZT DAS NEUE
 ZUM ALTEN – WIE ICH GEWOHNT BIN ZU SCHREIBEN.
 AUCH IN MEINER INSTRUMENTAL-MUSIK HABE ICH
 IMMER DAS GANZE VOR AUGEN; HIER ABER IST MEIN
 GANZES ÜBERALL (...). IN 14 TAGEN DIE OPER ZU
 GEBEN, IST WOHL UNMÖGLICH; ICH GLAUBE IMMER,
 DASS 4 WOCHEN DAZU GEHEN KÖNNEN. DER ERSTE
 AKT IST INDESSEN IN EINIGEN TAGEN VOLLENDET –
 ALLEIN ES IST AM 2TEN AKT DOCH VIEL ZU TUN;
 AUCH EINE NEUE OUVERTÜRE, WELCHES ZWAR DAS
 LEICHTESTE IST, DA ICH SIE GANZ NEU MACHEN
 KANN. (...) DIE PARTITUR VON DER OPER IST SO
 SCHRECKLICH GESCHRIEBEN, ALS ICH JE EINE
 GESEHEN HABE; ICH MUSSTE NOTE FÜR NOTE
 DURCHSEHN (...); KURZUM ICH VERSICHERE SIE,
 LIEBER TR., DIE OPER ERWIRBT MIR DIE
 MÄRTIRKRONE; HÄTTEN SIE NICHT SICH SO LIEB
 MÜHE DAMIT GEGEBEN UND SO SEHR VORTEILHAFT
 ALLES BEARBEITET, WOFÜR ICH IHNEN EWIG
 DANKEN WERDE, ICH WÜRDTE MICH KAUM
 ÜBERWINDEN KÖNNEN – SIE HABEN DADURCH
 NOCH EINIGE GUTE RESTE VON EINEM
 GESTRANDETEN SCHIFFE GERETTET.«

aus einem Brief Ludwig van Beethovens
 an Georg Friedrich Treitschke vom April 1814

Die Inschriften oder Zeichnungen wurden mit
 Bleistift, Kreide- und Kohlestücken geschrieben oder mit
 Eisennägeln, Schrauben oder Fingernägeln eingeritzt; es
 wurde auch Lippenstift verwendet. Mehr als 600 Inschriften –
 über ein Drittel – sind in kyrillischer Schrift von Russen und
 Ukrainern verfasst, weitere 230 in anderen ausländischen
 Sprachen, vor allem in Französisch, Polnisch und Nieder-
 ländisch. Die Inschriften spiegeln damit die Endphase des
 Zweiten Weltkrieges wider, als sich eine große Anzahl von
 Zwangsarbeiterinnen und Zwangsarbeitern sowie Kriegs-
 gefangenen in Köln befand, Juden bereits deportiert waren
 und der politische Widerstand der ersten Jahre nach der
 Machtübernahme der Nationalsozialisten längst gebrochen war.

39

aus: Wände, die sprechen. Die Wandinschriften im Kölner Gestapogefängnis
 im EL-DE-Haus, hrsg. von Werner Jung, Köln 2014, Emons-Verlag, S. 25 ff.
 (Abdruck mit freundlicher Genehmigung des Herausgebers)

»DIE MUSIK IST EINE DER SCHÖNSTEN UND
VOLLKOMMENSTEN, DIE MAN HÖREN KANN;
DAS SUJET IST INTERESSANT; DENN ES STELLT
DIE BEFREIUNG EINES GEFANGENEN DURCH DIE TREUE
UND DEN MUTH SEINER GATTINN VOR; ABER BEI DEM
ALLEN HAT NICHTS WOHL BEETHOVEN SO VIEL
VERDRUSS GEMACHT, ALS DIESES WERK, DESSEN
WERTH MAN IN DER ZUKUNFT ERST VOLLKOMMEN
SCHÄTZEN WIRD. ZUERST WURDE SIE SIEBEN TAGE
NACH DEM EINMARSCHE DER FRANZÖSISCHEN
TRUPPEN, ALSO IM ALLERUNGÜNSTIGSTEN
ZEITPUNKTE, GEgeben. NATÜRLICH WAREN DIE
THEATER LEER UND BEETHOVEN, DER ZUGLEICH
EINIGE UNVOLLKOMMENHEITEN IN DER BEHANDLUNG
DES TEXTES BEMERKTE, ZOG DIE OPER NACH
DREIMALIGER AUFFÜHRUNG ZURÜCK. NACH DER
RÜCKKEHR DER ORDNUNG NAHMEN ER UND ICH SIE
WIEDER VOR. ICH ARBEITETE IHM DAS GANZE BUCH
UM, WODURCH DIE HANDLUNG LEBHAFTER UND
SCHNELLER WURDE; ER VERKÜRZTE VIELE STÜCKE,
UND SIE WARD HIERAUF DREIMAL MIT DEM GRÖSSTEN
BEIFALL AUFGEFÜHRT. NUN STANDEN ABER SEINE
FEINDE BEI DEM THEATER AUF UND DA ER MEHRERE,
BESONDERS BEI DER ZWEITEN VORSTELLUNG
BELEIDIGTE, SO HABEN ES DIESE DAHIN GEBRACHT,
DASS SIE [DIE OPER] SEITDEM NICHT WEITER MEHR
GEgeben WORDEN IST.«

aus einem Brief von Stephan von Breuning vom 2. Juni 1806,
in dem der mit Beethoven befreundete Literat über die gemeinsame Umformung
der ursprünglichen Fassung des »Fidelio« berichtet

VON DEN SPIELARTEN DES GLÜCKS

EINE LIBRETTO-AUSLESE

TEXT VON Detlef Giese

41

»Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erbleichen!
O komm, erhell mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe, sie wird's erreichen.«

LEONORE

Viel lässt sich vom Glück singen und sagen. Dass die Vorstellungen darüber, was dieses Phänomen nun eigentlich bedeutet und beinhaltet, teils deutlich auseinandergehen, liegt in der Natur der Sache. Denn obwohl das Streben nach Glück ein alter, sich immer wieder erneuernder Menschheits Traum ist, uns allen in irgendeiner Weise eingegeben, verbindet Jede und Jeder etwas Anderes damit. Die antiken Philosophen haben sich mit der Frage nach dem Glück ebenso beschäftigt wie die mittelalterlichen und neuzeitlichen Denker. Vielgestaltig, teils auch widersprüchlich sind die Antworten, die sie darauf gefunden haben. Mit entspanntem und doch hellstichtigem Ernst haben Platon & Co. das Glück als erstrebenswerte Begleiterscheinung eines aktiven, tugendhaften Lebens bestimmt – im Sinne einer Harmonie, bei der die Gegensätze zum Ausgleich gebracht sind. »Eudaimonia«, das Glück, das sich als eine Art »heitere Gelassenheit« offenbart, wird zum

höchsten Ziel und Zweck, dem sich der Mensch überhaupt annähern kann und dessen er fähig ist.

Allzu ideal mag das klingen, definiert sich »Glück« bei nicht wenigen doch auch – und vor allem – über das Materielle. Wohlstand, Gewinn und Sicherheit sind zweifellos Triebfedern, die des Menschen Denken und Handeln antreiben. Manch einem scheint dies aber zu profan, zu diesseitig zu sein – ein wirkliches, oft beschworenes »Wunschlos-Glücklich-Sein« stellt sich hier wohl kaum einmal ein. Anders schon, wenn die sprichwörtliche Magie des Moments ihre Wirkung entfaltet: in der Nähe des/der Geliebten, in der Aura der Natur, im Erleben von Kunst. All das kann eine bezwingende Macht ausüben und tief innen ein Gefühl von Glück erzeugen.

Realen Personen ist das gegeben, aber auch Bühnenfiguren. Die Protagonisten in Beethovens »Fidelio« gehören gewiss dazu, tragen sie ihre Emotionen doch gleichsam auf der Zunge. In den ihnen zugeordneten Texten, zumal den gesungenen, artikulieren sie (fast) alle, was sie vom Glück halten und was sie glücklich macht: der Kerkermeister Rocco und seine Tochter Marzelline, der Gefängnisgouverneur Pizarro, der Chor der Gefangenen sowie natürlich Florestan und Leonore, das »hohe Paar« des Dramas.

Wie ein roter Faden zieht sich das Reden vom Glück durch das Werk, auffällig häufig und mit einem erstaunlich breiten Spektrum an Gedanken und Emotionen versehen. Die Liebe ist, wie kann es anders sein, Ursache und Ziel des Glücks: im Kleinen wie im Großen, jene im selbstgenügsamstillen Winkel ebenso wie jene von gleichsam weltumspannenden Weite. Aber auch Rettung und Freiheit, Gold und Geld, selbst die gewaltbereite Rache – durch all das kann ein Gefühl von Glückseligkeit hervorgerufen werden. Aus je eigener Perspektive, mit je eigener Motivation, bringen dies die Figuren der Oper eindringlich zum Ausdruck, in Kombination mit ihrer Musik, die man sich bei Gelegenheit

durchaus hörend vergegenwärtigen sollte. Denn dann wird erst so richtig spürbar, wo Beethovens Sympathien liegen: auf der Seite der Liebenden und Leidenden, die mit nimmermüder Hoffnung nicht aufgeben, nach ihrem Glück zu suchen und es auch erreichen zu wollen, allen offensichtlichen Ängsten und Gefahren zum Trotz. Am Schluss jedoch zieht die Größe des Augenblicks alle überwältigend und erhebend in ihren Bann – und zugleich die Allmacht der Liebe, die mit ihren schier unendlichen Kräften alle Hürden zu überwinden vermag.

»O wär' ich schon mir dir vereint
 Und dürfte Mann dich nennen!
 Ein Mädchen darf ja, was es meint,
 Zur Hälfte nur bekennen.
 Doch wenn ich nicht erröten muss
 Ob einem warmen Herzenskuss,
 Wenn nichts uns stört auf Erden –
 Die Hoffnung schon erfüllt die Brust
 Mit unaussprechlich süßer Lust,
 Wie glücklich will ich werden!«

MARZELLINE

»Hat man nicht auch Gold beineben,
 Kann man nicht ganz glücklich sein.
 Traurig schleppt sich fort das Leben,
 Mancher Kummer stellt sich ein.
 Doch wenn's in den Taschen
 fein klingelt und rollt,
 Da hält man das Schicksal gefangen,
 Und Macht und Liebe
 verschafft dir das Gold
 Und stillt das kühnste Verlangen.
 Das Glück dient wie ein Knecht
 für Sold, Es ist ein schönes Ding,
 das Gold.«

ROCCO

»Ha! Welch ein Augenblick!
 Die Rache wird' ich kühlen!
 Dich rufet dein Geschick!
 In seinem Herzen wühlen,
 O Wonne, großes Glück!«

DON PIZARRO

»Wir wollen mit Vertrauen
 Auf Gottes Hilfe bauen!
 Die Hoffnung flüstert sanft mir zu:
 Wir werden frei, wir finden Ruh.
 O Himmel! Rettung! Welch ein Glück!
 O Freiheit! Kehrest du zurück?«

I. GEFANGENER UND
 CHOR DER GEFANGENEN

»In des Lebens Frühlingstagen
 Ist das Glück von mir geflohn!
 Wahrheit wagt' ich kühn zu sagen,
 Und die Ketten sind mein Lohn.
 Willig duld' ich alle Schmerzen,
 Ende schmähhch meine Bahn.
 Süßer Trost in meinem Herzen:
 Meine Pflicht hab ich getan!«

FLORESTAN

»O Gott! – Welch ein Augenblick!
 O unaussprechlich süßes Glück!
 Gerecht, o Gott, ist dein Gericht!
 Du prüfest, du verlässt uns nicht!«

LEONORE, FLORESTAN, DON FERNANDO,
 MARZELLINE, ROCCO UND CHOR

»MAN GING BEETHOVEN UM DIE HERLEIHUNG AN, DER MIT GRÖSSTER UNEIGENNÜTZIGKEIT SICH BEREIT ERKLÄRTE, JEDOCH ZUVOR VIELE VERÄNDERUNGEN AUSDRÜCKLICH BEDINGTE. ZUGLEICH SCHLUG ER MEINE WENIGKEIT ZU DIESER ARBEIT VOR. ICH HATTE SEIT EINIGER ZEIT SEINE NÄHERE FREUNDSCHAFT ERLANGT, UND MEIN DOPPELTES AMT ALS OPERN-DICHTER UND REGISSEUR MACHT MIR SEINEN WUNSCH ZUR TEUREN PFLICHT. MIT SONNLEITHNERS ERLAUBNIS NAHM ICH ZUERST DEN DIALOG VOR, SCHRIEB IHN FAST NEU, MÖGLICHST KURZ UND BESTIMMT, EIN BEI SINGSPIELEN STETS NÖTIGES ERFORDERNIS ...«

aus einem Bericht von Georg Friedrich Treitschke über seine Texteinrichtung der dritten Fassung des »Fidelio« von 1814, die sich auf den Opernbühnen der Welt als »eigentliche« Werkgestalt durchgesetzt hat. Treitschke war zum Zeitpunkt der Urfassung 1805 Spielleiter am Theater an der Wien und mit Beethovens Opus bestens vertraut.

ZEITTADEL ZU »FIDELIO«

1770
16. Dezember: Ludwig van Beethoven wird in Bonn geboren.

1790
Beethoven komponiert seine Kantate auf den Tod Kaiser Josephs II., aus der er eine Melodie später in seinem »Fidelio« (»O Gott, welch ein Augenblick«) übernimmt.

1792
November: Kurfürst Maximilian Franz von Österreich schickt Beethoven zur Ausbildung nach Wien. Beethoven wird Schüler von Haydn, Albrechtsberger und Salieri.

1793/94
Der Librettist Jean-Nicolas Bouilly (1763–1842) erlebt während der Ausübung seines Amtes als öffentlicher Ankläger in Tours die angebliche Rettung eines Freundes. Diese Begebenheit diente ihm einige Jahre später als Anre-

gung zu seinem Operntext »Léonore ou L'amour conjugal« (»Leonore oder die eheliche Liebe«).

1798
19. Februar: Die Oper »Léonore ou L'amour conjugal« mit dem Text von Jean-Nicolas Bouilly wird in der Vertonung von Pierre Gaveaux im Pariser Théâtre de la Rue Feydeau uraufgeführt. Das Stück ist sehr erfolgreich und hält sich fast zwei Jahre auf dem Spielplan.

1803/04
Kurz vor der Vollendung seiner 3. Sinfonie (der »Eroica«) entschließt sich Beethoven zur Vertonung des »Leonore«-Stoffes anhand des Librettos von Joseph Ferdinand von Sonnleithner (1766–1835). »Ich habe mir nun geschwind ein altes französisches Buch bearbeiten lassen, und fange jetzt daran an zu arbeiten«, teilt er Anfang Januar 1804 dem Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz mit.

1804/05

Intensive Arbeit an »Leonore«.

1804

18. Mai: Empört über die Kaiserkrönung Napoleons zerreißt er daraufhin die Widmung der 3. Sinfonie an ihn, weil er die Krönung als Verrat an den republikanischen Ideen empfindet. 3. Oktober: In Dresden wird die Oper »Leonora ossia L'amore conjugale« von Ferdinando Paër uraufgeführt, die denselben Stoff in Form einer italienischen Opera semiseria behandelt. Eine Partiturabschrift findet sich später in Beethovens Nachlass. Ob Beethoven allerdings zur Zeit der Komposition der 1. Fassung seines »Fidelio« die Oper Paërs kannte, ist nicht feststellbar.

1805

13. November: Einzug Napoleons in Wien. Der Adel flieht, die Stadt ist in Aufruhr. 20. November: Uraufführung von Beethovens 1. Fassung von »Fidelio/Leonore« im Theater an der Wien mit mäßigem Erfolg: »Eine neue Beethovensche Oper: »Fidelio, oder die eheliche Liebe«, gefiel nicht.

Sie wurde nur einigemale aufgeführt und blieb gleich nach der ersten Vorstellung ganz leer. Die Melodien sowohl als die Charakteristik vermissen, so gesucht auch manches darin ist, doch jenen glücklichen, treffenden, unwiderstehlichen Ausdruck der Leidenschaft, der uns aus Mozartschen und Cherubinishen Werken so unwiderstehlich ergreift...«, schreibt einer der Berichterstatter. Fast ausschließlich französische Soldaten saßen im Zuschauerraum. Nach zwei Wiederholungen wird die Oper abgesetzt.

1805/06

Nach dem Misserfolg der Uraufführung überarbeitet und kürzt Beethoven die »Leonore«. Stephan von Breuning, sein Bonner Jugendfreund, ändert den Handlungsablauf und arbeitet die dreiaktige 1. Fassung in die zweiaktige 2. Fassung um.

1806

29. März: Uraufführung der 2. Fassung im Theater an der Wien mit großer, positiver Resonanz seitens des Publikums. Nach der Wiederholung am 10. April wird die Oper nach

einem Zerwürfnis mit dem Theaterleiter Baron Braun dennoch abgesetzt. Beethoven zieht, da er sich finanziell benachteiligt fühlt, seine Partitur zurück.

1807

Eine auswärtige Aufführung ist vermutlich für Prag geplant; Beethoven schreibt für sie eine neue Ouvertüre (»Leonore I«), doch das Projekt kommt nicht zustande. Die Ouvertüre bleibt ungespielt und wird erst nach Beethovens Tod wieder entdeckt. Sie wird wegen ihres weniger pathetischen Charakters als angeblich verworfene Frühfassung und deshalb als Nr. 1 der drei »Leonoren«-Ouvertüren gezählt, tatsächlich ist sie aber die zuletzt entstandene.

1810

Beethoven lässt den ersten Klavierauszug der Oper (2. Fassung von 1806) mit der Ouvertüre »Leonore III« nach der Bearbeitung von seinem Schüler Carl Czerny veröffentlichen – vermutlich in der Hoffnung, dadurch seinem Werk zu einer Wiederaufführung zu verhelfen.

1814

Anfang des Jahres ergibt sich wieder eine Möglichkeit zur Aufführung. Es ist zu vermuten, dass Beethoven bereits Pläne zur Umarbeitung der Oper entworfen hatte.

23. Mai: Erste Aufführung der endgültigen 3. Fassung des »Fidelio« im Wiener Kärntnertor-Theater mit neuem Libretto von Georg Friedrich Treitschke. Beethoven empfindet die erneute Umarbeitung als mühselig. Da Beethoven die neukomponierte E-Dur-Ouvertüre (die sogenannte »Fidelio«-Ouvertüre) erst zur zweiten Vorstellung am 26. Mai der Oper fertigstellen konnte, wird zur Premiere an dessen Stelle die Ouvertüre »Die Ruinen von Athen« (andere Quellen geben die Ouvertüre zu »Die Geschöpfe des Prometheus« an) aufgeführt. Er erinnert sich später: »Die Leute klatschten, ich aber stand beschämt: Es gehörte nicht zum Ganzen.« August: Der erste Klavierauszug der endgültigen Fassung des »Fidelio« wird herausgegeben, bearbeitet von Ignaz Moscheles. 16. September: Eröffnung des Wiener Kongresses; »Fidelio«

ist die erste große Oper, die in Gegenwart der anwesenden Monarchen zur Aufführung gelangt.

November: Erste auswärtige Darbietung in Prag unter der Leitung von Carl Maria von Weber. Frankfurt, Berlin, Graz, Karlsruhe, Budapest, Hamburg, Kassel, Breslau und Weimar folgen bereits bis Ende 1816.

Auch in Wien bleibt »Fidelio« auf dem Spielplan. Der Erfolg der Oper ist gesichert.

1815

Mai: Nachdem Kontakte mit verschiedenen anderen Verlegern, darunter auch Breitkopf & Härtel, ohne Ergebnis geblieben waren, übereignet Beethoven dem Wiener Verleger Sigmund Anton Steiner eine Partitur des »Fidelio« und räumt ihm mit Ausnahme Englands das uneingeschränkte Verlagsrecht ein.

1822

3. November: Wiederaufnahme der Endfassung des »Fidelio« in Wien – erstmalig ohne Revisionen des Komponisten. Neu ist vor allem die erst 17-jährige Wilhelmine Schröder in der Rolle der Leonore, die für

lange Zeit zur prägenden Persönlichkeit in der Rezeptionsgeschichte des »Fidelio« wird. Beethoven soll sich seinerseits zunächst skeptisch über die Besetzung dieser ungewöhnlich schwierigen Rolle mit einem »solchen Kinde« geäußert haben.

1826

August: Ein halbes Jahr vor Beethovens Tod erscheint in Frankreich, im Ursprungsland der »Léonore«, die erste Partiturausgabe des »Fidelio« mit einem ins Französische zurückübersetzten Text. Die erste deutsche Partitur wird erst 1847 bei Simrock in Bonn erscheinen.

1827

26. März: Ludwig van Beethoven stirbt in Wien.

BEETHOVENS »FIDELIO« AN DER BERLINER HOF- UND STAATSOPER

EINE CHRONOLOGIE

Beethovens einzige Oper ist bekanntlich ein häufig gespieltes Werk und mittlerweile seit mehr als zwei Jahrhunderten auf den Bühnen der Welt zu Hause. Dass dieses Werk beizeiten, und zwar schon im Jahr nach der Wiener Uraufführung der endgültigen Fassung, in Berlin Fuß fasste, ist kaum ein Zufall, erkannte man doch sogleich die eminenten Qualitäten des Stückes, hinsichtlich des Sujets wie der Musik. Und dass es über die gesamte Zeit im Spielplan der Berliner Hof- bzw. Staatsoper Unter den Linden präsent blieb, spricht ebenso für sich: »Fidelio« war und ist, von Beethovens Lebzeiten bis in unsere Gegenwart hinein, ganz offenbar ein Opus, das immer wieder aufs Neue zur szenischen und musikalischen Auseinandersetzung anregte und anregt.

Die Produktion im Schiller Theater vom Herbst 2016 ist bereits die zwölfte Inszenierung in der Geschichte der Berliner Staatsoper. Berühmte Dirigenten waren am Werk (gleichsam ein Ausschnitt aus der beeindruckenden Ahnenreihe der Generalmusikdirektoren): Felix von Weingartner, Richard Strauss (der genau 100 Jahre nach der Uraufführung der Urfassung 1805 am Theater an der Wien ebendiese Version der Opernwelt und den Berlinern erstmals wieder präsentierte), Erich Kleiber, Otto Klemperer (der zu Beginn seiner

Amtszeit als Künstlerischer Leiter der Staatsoper am Platz der Republik, der sogenannten »Krolloper«, eine Aufsehen erregende Produktion der Öffentlichkeit vorstellte), Clemens Krauß und Hermann Abendroth, nach dem Zweiten Weltkrieg im wiederaufgebauten Haus Unter den Linden dann Franz Konwitschny, Otmar Suitner bis hin zu Daniel Barenboim. Profilierte Sängerdarsteller mit prominenten Namen haben den Figuren Gesicht, Gestalt, Ausdruck und Stimme gegeben, über die Zeitläufte hinweg, in unterschiedlichsten szenischen Arrangements und Deutungen. Es muss viele eindrucksvolle Abende gegeben haben, die gewiss in vielen Erinnerungen haften geblieben sind. Wir können an dieser Stelle nur die bloßen Namen und Daten dokumentieren, die Wirkung – und womöglich auch der Zauber – der vergangenen Aufführungen lässt sich indes lediglich erahnen, jedoch nicht wirklich vermitteln.

Premiere am 11. Oktober 1815

DON FERNANDO

Jonas Friedrich Beschort

DON PIZARRO Heinrich Blume

FLORESTAN Friedrich Eunicke

LEONORE

Josephine Schulz-Killitschky

ROCCO Johann Wauer

MARZELLINE Frä. Sebastiani

JAQUINO Ludwig Rebenstein

HAUPTMANN Hr. Rütbling

Premiere am 23. Oktober 1895

DIRIGENT Felix von Weingartner

INSZENIERUNG Carl Tetzlaff

BÜHNENBILD A. Hertel

DON FERNANDO Franz Betz

DON PIZARRO Josef Mödlinger

FLORESTAN Eloi Sylva

LEONORE Ida Hiedler

ROCCO Emil Stammer

MARZELLINE Marie Dietrich

JAQUINO Robert Philipp

ZWEI GEFANGENE

Kurt Sommer, Rudolf Krasa

Premiere am 20. November 1905

(Urfassung »Leonore« von 1805)

DIRIGENT Richard Strauss

INSZENIERUNG Georg Droyscher

BÜHNENBILD Gebr. Kautsky,

Franz Angelo Rottonara

DON FERNANDO Putnam Griswold

DON PIZARRO Baptist Hoffmann

FLORESTAN Ernst Kraus

LEONORE Thila Plaichinger

ROCCO Paul Knüpfer

MARZELLINE Emilie Herzog

JAQUINO Carl Jörn

Premiere am 26. September 1925

DIRIGENT Erich Kleiber

INSZENIERUNG Karl Holy

AUSSTATTUNG Panos Aravantinos

DON FERNANDO Friedrich Schorr

DON PIZARRO Leo Schützendorf

FLORESTAN Fritz Soot

LEONORE Frida Leider

ROCCO Otto Helgers

MARZELLINE Else Kneipel-Ossyra

JAQUINO Waldemar Henke

ZWEI GEFANGENE

Robert Philipp, Rudolf Watzke

Premiere am 19. November 1927
(Staatsoper am Platz der Republik)

DIRIGENT Otto Klemperer
INSZENIERUNG Otto Klemperer
AUSSTATTUNG Ewald Dülberg
CHOR Hugo Rüdel

DON FERNANDO Oscar Kalmann
DON PIZARRO Max Roth
FLORESTAN Hans Fidesser
LEONORE Rose Pauly
ROCCO Martin Abendroth
MARZELLINE Irene Eisinger
JAQUINO Albert Peters
ZWEI GEFANGENE
Caspar Koch, Otto Freund

Premiere am 2. November 1935

DIRIGENT Clemens Krauß
INSZENIERUNG Rudolf Hartmann
AUSSTATTUNG Ludwig Sievert
CHOR Karl Schmidt

DON FERNANDO
Walter Großmann
DON PIZARRO Jaro Prohaska
FLORESTAN Franz Völker
LEONORE Viorica Ursuleac
ROCCO Josef von Manowarda
MARZELLINE Erna Berger
JAQUINO Erich Zimmermann
ZWEI GEFANGENE
Gustav Rödin, Josef Knapp

Premiere am 16. Februar 1938

DIRIGENT Hermann Abendroth
INSZENIERUNG Edgar Klitsch
AUSSTATTUNG Edward Suhr
CHOR Karl Schmidt

DON FERNANDO Walter Großmann
DON PIZARRO Jaro Prohaska
FLORESTAN Franz Völker
LEONORE Viorica Ursuleac
ROCCO Josef von Manowarda
MARZELLINE Carla Spletter
JAQUINO Erich Zimmermann
ZWEI GEFANGENE
Gustav Rödin, Otto Helgers

Premiere am 30. März 1952

DIRIGENT Hermann Abendroth
INSZENIERUNG Werner Kelch
AUSSTATTUNG Werner Kelch
CHOR Kurt Schmidt

DON FERNANDO Kurt Rehm
DON PIZARRO Jaro Prohaska
FLORESTAN Helge Rosvaenge
LEONORE Hedwig Müller-Bütow
ROCCO Heinrich Pflanzl
MARZELLINE Ruth Keplinger
JAQUINO Gerhard Unger
ZWEI GEFANGENE
Helmut Meinokat, Eugen Fuchs

Premiere am 28. September 1955

DIRIGENT Franz Konwitschny
INSZENIERUNG
Erich-Alexander Winds
AUSSTATTUNG Hainer Hill
CHOR Karl Schmidt

DON FERNANDO Heinz Imdahl
DON PIZARRO Josef Herrmann
FLORESTAN Helge Rosvaenge
LEONORE Gertrud Grob-Prandl
ROCCO Gerhard Frei
MARZELLINE Ingeborg Wenglor
JAQUINO Gerhard Unger
ZWEI GEFANGENE
Helmut Meinokat, Martin Abendroth

Premiere am 16. Dezember 1970

DIRIGENT Otmar Suitner
INSZENIERUNG Erhard Fischer
AUSSTATTUNG Wilfried Werz
CHOR Siegfried Völkel

DON FERNANDO Heinz Reeh
DON PIZARRO Theo Adam
FLORESTAN Martin Ritzmann
LEONORE Ludmila Dvořáková
ROCCO Siegfried Vogel
MARZELLINE
Renate Frank-Reinecke
JAQUINO Harald Neukirch
ZWEI GEFANGENE
Peter Schreier, Erich Siebenschuh

Premiere am 29. Januar 1995

DIRIGENT Daniel Barenboim
INSZENIERUNG
Stéphane Braunschweig
BÜHNENBILD
Stéphane Braunschweig,
Giorgio Barberio Corsetti
KOSTÜME Bettina Walter
CHOR Ernst Stoy

DON FERNANDO Kwangchul Youn
DON PIZARRO Falk Struckmann
FLORESTAN Peter Seiffert
LEONORE Catherine Malfitano
ROCCO René Pape
MARZELLINE Carola Höhn
JAQUINO Endrik Wottrich
ZWEI GEFANGENE
Peter Bindzus, Bernd Riedel

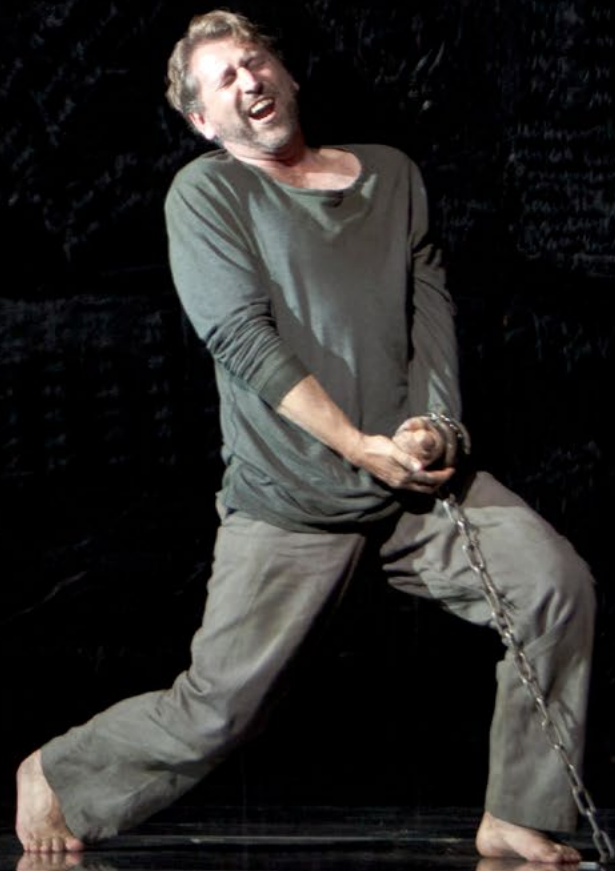








Freiheit!









1. 2. 3.

1945.
Ремонт на улице Звезда
Звезда

Freiheit

19. 12. 44

Зоя Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда

Звезда





AUTORENBIOGRAPHIEN

DEREK GIMPEL

76 In Berlin geboren, studierte Derek Gimpel Kunst- und Musikwissenschaft, bevor er von 1996 bis 2001 als Regieassistent und Abendspielleiter an der Staatsoper Unter den Linden Berlin arbeitete. Seit 1989 verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit Harry Kupfer. Im April 2017 hatte seine Produktion von Verdis »Don Carlo« am Kroatischen Nationaltheater in Zagreb Premiere. In der Werkstatt der Staatsoper im Schiller Theater inszenierte er 2014 Harrison Birtwistles »Punch and Judy«. Derek Gimpel führte Regie bei Musiktheaterwerken von Komponisten wie Monteverdi, Händel, Mozart und Offenbach bis zu Gérard Grisey und Alexander Goehr und arbeitete dabei sowohl mit Ensembles für frühe Musik, wie der Akademie für Alte Musik Berlin, als auch mit zeitgenössischen Musikensembles wie dem Klangforum Wien zusammen. Als Übersetzer erarbeitete u. a. eine deutsche Fassung von Donizettis »Le convenienze ed inconvenienze teatrali«, die mit der Dresdner Philharmonie und Michael Sanderling uraufgeführt wurde. Darüber hinaus arbeitet er mit jungen Sängerinnen und Sängern in Kursen und Workshops an der Universität der Künste Berlin, in Tokio sowie dem Royal College of Music in London.

DETLEF GIESE

77 Detlef Giese, geboren in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Im Anschluss an seine Ausbildung war er von 1998 bis 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie/ Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er freiberuflich, u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie »Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation«, Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften, zahlreiche Programmheftbeiträge sowie 2012 einen Opernführer zu Giuseppe Verdis »Aida«. Darüber hinaus hält er wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, moderiert musikalische Veranstaltungen, gestaltete Rundfunksendungen und nahm Lehraufträge in Berlin, Dresden und München wahr. Seit 2008 ist Detlef Giese als Dramaturg für Musiktheater und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden engagiert. Hier arbeitet er u. a. mit Daniel Barenboim, René Jacobs und Jürgen Flimm zusammen.

Der langjährige Operndirektor und Chefregisseur der Komischen Oper Berlin studierte Theaterwissenschaft in Leipzig. Nach seinem Debüt 1958 in Halle mit Antonín Dvořáks »Rusalka« übernahm er die Leitung des Opernensembles am Stralsunder Theater und wurde 1962 Oberspielleiter in Karl-Marx-Stadt (heute wieder Chemnitz). 1966 folgte die Operndirektion am Deutschen Nationaltheater und an der Staatskapelle Weimar, 1972 übernahm er als Operndirektor und Chefregisseur die künstlerische Leitung der Staatsoper Dresden. 1981 wurde er schließlich als Chefregisseur an die Komische Oper Berlin berufen. Unter anderem inszenierte er Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg«, die Erstaufführungen (in der damaligen DDR) von Aribert Reimanns »Lear« und Händels »Giustino«, die Uraufführung von »Siegfried Matthus' »Judith«, Mussorgskys »Boris Godunow« (in der Originalinstrumentation), Christoph Willibald Glucks »Orfeo ed Euridice«, »Carmen« – Eine Version nach Georges Bizet, Offenbachs »Hoffmanns Erzählungen«, »Julius Cäsar in Ägypten« von Handel und »Die Fledermaus« von Johann Strauß sowie einen von »Idomeneo« bis zur »Zauberflöte« reichenden und unter einem übergreifenden Konzept stehenden Mozart-Zyklus. An der Komischen Oper führte er zuletzt 1996 bei Gaetano Donizettis »Lucia di Lammermoor«, 1997 bei Ludwig van Beethovens »Fidelio«, 1998 bei Hans Werner Henzes »König Hirsch« sowie bei Jacques Offenbachs »Orpheus in der Unterwelt« Regie.

Harry Kupfer war Mitglied der Akademie der Künste in Berlin, der Freien Akademie der Künste in Hamburg und der Sächsischen Akademie der Künste in Dresden sowie Professor an der Hochschule für Musik »Carl Maria von Weber« in Dresden. Über 220 Inszenierungen entstanden in Graz, Kopenhagen, Amsterdam, Cardiff, London, Wien, Salzburg, San Francisco, Moskau, Zürich, Frankfurt, Köln, Mannheim,

Stuttgart, München, Hamburg, Sydney und Berlin. Bei den Bayreuther Festspielen führte er 1978 bei »Der fliegende Holländer« und 1988 bei »Der Ring des Nibelungen« Regie. Der gemeinsam mit Daniel Barenboim erarbeitete Wagner-Zyklus an der Staatsoper Unter den Linden Berlin wurde 1997 mit dem gesamten »Ring des Nibelungen« beendet. In Wien inszenierte er insgesamt sieben Mal an der Staatsoper und der Volksoper: Puccinis »La Bohème« und Händels »Il Giustino«, Krzysztof Pendereckis »Die schwarze Maske«, Strauss' »Elektra« (beides Koproduktionen mit den Salzburger Festspielen), Bernd Alois Zimmermanns »Die Soldaten«, Tschaikowskys »Eugen Onegin« und zuletzt »Boris Godunow«. Am Theater an der Wien entstanden Inszenierungen von Strauss' »Ariadne auf Naxos« sowie die Uraufführung der Musicals »Elisabeth und Mozart!«. Zu Harry Kupfers Arbeiten der letzten Jahre zählen Lehárs »Die lustige Witwe« in Hamburg, Pfitzners »Palestrina« und Wagners »Die Meistersinger von Nürnberg« in Helsinki, Berlioz' »La damnation de Faust« und Prokofjews »Der Spieler in Frankfurt«, »Parsifal« in Tokio, »Die Meistersinger von Nürnberg« in Zürich, »Hoffmanns Erzählungen« in Tel Aviv, die vom Publikum und Kritik gleichermaßen gefeierte Inszenierung von Strauss' »Der Rosenkavalier« bei den Salzburger Festspielen im Sommer 2014 und Glinkas »Ein Leben für den Zaren« an der Oper Frankfurt 2015. Zudem inszenierte er Schostakowitschs »Lady Macbeth von Mzensk« an der Bayerischen Staatsoper in München. Seine letzte Regiearbeit an der Staatsoper Unter den Linden galt 2018 Verdis »Macbeth«, musikalisch geleitet von Daniel Barenboim. Harry Kupfer starb am 30. Dezember 2019 in Berlin.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG Daniel Barenboim
INSZENIERUNG Harry Kupfer
REGIEMITARBEIT Derek Gimpel
BÜHNENBILD Hans Schavernoch
KOSTÜME Yan Tax
LICHT Olaf Freese
EINSTUDIERUNG CHOR Martin Wright
DRAMATURGIE Detlef Giese

81

PREMIERENBESETZUNG

DON FERNANDO Roman Trekel
DON PIZARRO Falk Struckmann
FLORESTAN Andreas Schager
LEONORE Camilla Nylund
ROCCO Matti Salminen
MARZELLINE Evelin Novak
JAQUINO Florian Hoffmann

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE 3. Oktober 2016
STAATSOPER UNTER DEN LINDEN
IM SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

82

TEXT- UND BILDREDAKTION Dr. Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden, Mitarbeit: Urte Alvermann, Sebastian Garten 2., revidierte und neu gestaltete Auflage 2021

© 2016 Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Derek Gimpel, Detlef Giese und Harry Kupfer sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Die Libretto-Auslese »Spielarten des Glücks« wurde ursprünglich für das Magazin Nr. 5 der Staatsoper im Schiller Theater erstellt und ist dort zuerst abgedruckt worden. Die Informationen zum Bühnenbild sind der Publikation »Wände, die sprechen«, hrsg. von Werner Jung, Köln 2014, entnommen. Die Aufführungschronologie stellten Urte Alvermann und Sebastian Garten zusammen. Die Zeittafel stammt von Sophie Gaffrontke, Marianne Jugan und Tessa Singer. Die Handlung schrieb Detlef Giese.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

PRODUKTIONSFOTOS Bernd Uhlig

GESTALTUNG Dieter Thomas nach Herburg Weiland



ILG The
Found
ation.

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

M D C C X L I I I



STAATS OPER UNTER DEN LINDEN