

Staats  Theater  
Kassel

Ludwig van Beethoven

# **Leonore**

SPIELZEIT

**7/** 97  
98

Staatstheater Kassel 1997 / 98 Opernhaus

2. November 1997 Premiere

In Zusammenarbeit mit den Kasseler Musiktagen

Ludwig van Beethoven

# LEONORE

Oper in drei Akten

Urfassung des „Fidelio“ von 1805

Dialoge von Gerhard Mohr

Don Fernando, <i>Minister</i>	Cyril Assaf
Don Pizarro, <i>Gouverneur eines Staatsgefängnisses</i>	Manfred Volz
<b>Florestan, ein Gefangener</b>	<b>Zachos Terzakis</b>
Leonore, <i>seine Gemahlin, unter dem Namen „Fidelio“</i>	Turid Karlsen
Rocco, <i>Kerkermeister</i>	Robert Holzer
Marzelline, <i>seine Tochter</i>	Petra Schmidt
Jaquino, <i>Pförtner</i>	Joachim Keuper
1. Gefangener	Dariusz Bator
2. Gefangener	Jürgen Appel
Musikalische Leitung	Marc Piollet
Inszenierung	Gerhard Mohr
Ausstattung	Dietlind Konold
Chöre	Hubert Dapp
Dramaturgie	Karl Gabriel von Karais
Regieassistenz	Roman Hovenbitzer, Wolfram Boder
Bühnenbildassistenz	Oliver Doerr
Kostümassistenz	Carolyn Hoven
Inspizienz	Eugenia Jurriens
Soufflage	Susanne Leinert

Orchester des Staatstheaters Kassel  
Opernchor und Extrachor des Staatstheaters Kassel  
Statisterie des Staatstheaters Kassel

Beginn: 19.30 Uhr · Pause nach dem 2. Akt · Ende ca. 22.30 Uhr

## **Für die Aufführung verantwortlich:**

Technische Leitung: Karl-Heinz Mittelstädt · Leitung der Werkstätten: Hermann Brandt · Leitung der Bühnentechnik: Georg Zingsem · Bühnenmeister: Klaus Dimmerling, Marcus Riedel, Hellmuth Werner · Leitung der Beleuchtungsabteilung: Werner Knoblich · Beleuchtungsmeister: Gerhard Jurkiewicz · Leitung der Tonabteilung: Rüdiger Ebel · Ton: Klaus-Dieter Günther, Werner Hirschfeld, Jürgen Köhler, Christina Birkhahn · Leitung der Kostümabteilung: Britta Brodda · Assistentin der Kostümabteilung: Claudia Schinke · Kostüme Damen: Sonja Huther · Kostüme Herren: Michael Lehmann · Putzmacherei: Doris Karl · Schuhmacherei: Horst Grenzebach (komm.) · Leitung der Maske: Dieter Edel · Maske: Rudi Noritsch, Karin Edel-Ranft · Leitung der Requisite: Josef Beppel · Requisite: Everhardus Friedrichs, Udo Heidemann · Malsaal: Peter Klimpel-Lämmel · Dekoration: Manfred Schmidt · Schreinerei: Harald Gunkel · Schlosserei: Fred Piotrowski (komm.) · Maschinenmeister: Jürgen Kappes · Rüstmeister: Manfred Göbmann

Fotografie: Thomas Huther

Aufführungsrechte: Breitkopf & Härtel, Wiesbaden; Schott-Verlag, Mainz (für den Marsch Nr. 7)

# Zum Inhalt der Leonore

In einem Gefängnis nahe Sevilla hält der Gouverneur Don Pizarro Feinde willkürlich gefangen, darunter seinen gefährlichsten Widersacher, Florestan. Auf der Suche nach Florestan gelangt Leonore, seine Frau, in dieses Gefängnis. Als Mann verkleidet, unter dem Namen Fidelio, läßt Leonore sich von Rocco, dem Kerkermeister, als Gehilfe anstellen.

## 1. Akt

Marzeline, Roccas Tochter, hat sich in Fidelio verliebt und hofft seine Frau zu werden. Der Schließer Jaquino pocht auf ältere Rechte an Marzeline, aber sie weist ihn zurück. Auch Rocco ist mehr an einer Verbindung seiner Tochter zu Fidelio gelegen; ihn beeindruckt sein Arbeitseifer, den er als Indiz der Liebe zu seiner Tochter deutet. Leonore sieht verzweifelt, welche Gefühle sie in Marzeline geweckt hat. Rocco schlägt eine baldige Heirat vor und predigt die Bedeutung des Geldes für das Glück. Fidelio bittet ihn künftig auch bei seiner schweren Arbeit in den Kerkern unterstützen zu dürfen. Rocco verspricht Pizarros Erlaubnis einzuholen.

## 2. Akt

Pizarro erscheint. Aus einem Brief erfährt er, daß eine Überprüfung seiner Gefängnisse durch den Minister bevorsteht. Er beschließt Florestans Tod. Rocco soll ihn beiseite schaffen. Als der den Mord verweigert, befiehlt Pizarro ihm, im Verlies ein Grab vorzubereiten: Er selbst will sich an dem Feind rächen. Marzeline zwingt Fidelio ein Gespräch über den Ehestand auf; zum Schweigen gezwungen, setzt Leonore alle Hoffnungen darauf, Florestan bald zu finden. Fidelio soll mit Rocco zusammen nun das Grab für einen Gefangenen ausheben, der sterben soll. Ungeduldig treibt Pizarro Rocco zur Eile und postiert Wachen auf den Türmen.

## 3. Akt

Florestan sitzt allein in einem unterirdischen Kerker. Er erinnert sich der glücklichen Zeiten an der Seite seiner Frau. Rocco und Leonore sind in den Kerker hinabgestiegen und beginnen das Grab auszuheben. Im Dunkel kann Leonore den Gefangenen nicht erkennen — tief bewegt beschließt sie ihn zu retten, wer er auch sei. Erst als Florestan Rocco

nach dem Gouverneur des Gefängnisses fragt, erkennt sie ihn an der Stimme. Aber aus Vorsicht gibt sie sich nicht zu erkennen. Auf ein Zeichen Roccas erscheint Pizarro. Als er den Dolch zückt, stellt sich Leonore schützend vor Florestan und bedroht Pizarro mit der Pistole. Von draußen hört man Trompeten. Pizarro flieht. Rocco entwaffnet Leonore und folgt ihm. Leonore sieht alle Hoffnung verloren, aber übergelukkig sinken sie und Florestan sich in die Arme. Racherufe dringen in den Kerker. Im Glauben, die Drohung gelte ihnen, wollen sie nun gemeinsam in den Tod gehen. Doch da erscheint, geführt von Rocco, der Minister im Kerker. Er befreit Florestan und läßt Pizarro abführen. Leonores Hoffnung hat sich erfüllt.

Karl Dietrich Gräwe

## »Leonore« oder »Fidelio« — eine offene Frage

Wer »Fidelio« kennt und dann »Leonore« kennenlernt, wird feststellen: Die Familienähnlichkeit ist unverkennbar. Was unterscheidet die ältere von der jüngeren Schwester? Erster Eindruck: »Leonore« ist eher wuchtiger und kompakter Statur, ihre Gliedmaßen greifen weiter aus, die ganze Anatomie beansprucht Weiträumigkeit. »Fidelio« ist nicht nur schlanker und agiler, »er«/sie spannt auch fortgesetzt die Muskeln, wie in Sprungbereitschaft.

Es ist ein dramatisches Erlebnis eigener Art, Umarbeitungsprozesse zu verfolgen, analoge Stadien zu vergleichen. Eine Illusion zu glauben, ein gelungenes Kunstwerk sei in jedem Fall etwas Endgültiges, Unwiderrufliches, damit auch Unnahbares; zwischen »schwächeren« Frühformen und den »vollendeten« Verlautbarungen letzter Instanz gäbe es einen auf Optimierung bedachten linearen Verlauf. Wo Verdi eine Oper, Bruckner eine Sinfonie in verschiedenen Versionen vorlegt, entkräften beide den Fortschritts- und Wunschgedanken, die letzte Fassung garantiere auch immer den bisherigen Höchststand der Vollkommenheit. »Fidelio« von 1814 ist nicht darum besser als die Urfassung der »Leonore« von 1805, weil neun Jahre des Werkelns, Brütens, Reifens eine Partitur ihrem Optimum zugeführt hätten. Wäre es so einfach, hätte der alte Wagner, ein halbes Leben lang mit »Tannhäuser«-Plänen beschäftigt und Urheber immerhin zweier Alternativfassungen von spezifischem Rang, nicht zuletzt resignierend und wohl auch mit Koketterie gestanden, er sei der noch einen »Tannhäuser« schuldig. Gewissermaßen wäre Beethoven dann der Welt noch einen »Fidelio« schuldig. Nein, er schuldet ihr der Welt so wenig wie Wagner einen dritten »Tannhäuser«. Zur Vollkommenheit der Kunst gehört, daß sie eine offene Frage bleibt. Mozarts Münchner, Prager, Wiener Opernvarianten, Beethovens »Leonore«-»Fidelio«-Komplex (die mittlere, kompromißhaft amputierte Fassung von 1806 sei getrost mitgezählt, ihr ist immerhin die Dritte Leonoren-Ouvertüre zu danken), Verdis erstaunlich zahlreichen Alternativ-Lösungen gerade zu den Meisterwerken, Wagners »nur« doppelter »Tannhäuser«, sie alle verhindern die fromme Täuschung, mit einer gedruckten Partitur sei ein Fall ein für alle Mal besiegelt und jetzt ginge es nur noch darum, dem Buchstaben des Gesetzes zu folgen. Nicht im »Fidelio« allein (auf den als sichere Bank sich alle Theaterpraxis hartnäckig verläßt), vielmehr in der Polarität »Leonore« — »Fidelio« werden offene Rechnungen beglichen, wird die offene Frage

zur Antwort. Nur daß große Meister ihre Anhänger irritieren, indem sie ihren Glauben an das alleinseligmachende Eine unterlaufen und der Qual der Wahl aussetzen, hält die Kunst als Frage offen und verheißt überraschende, beglückende Vorschläge, aber nie besiegelnde Patentantworten.

In der »Leonore« sagt Beethoven alles doppelt und dreifach, seine Musik auch. Daß Beethoven sein Anliegen der Nachdrücklichkeit und Beschwörung mit einer Art Wiederholungszwang ausstattet, fällt besonders deutlich auf, weil uns »Fidelio« geläufig ist und längst gelehrt hat, daß einfache Aussagen genügen, zumal wenn sie von einer Musik gestützt werden, die ihre Muskeln spannt und genau weiß, wie sie auf kürzestem Weg ihr Ziel erreicht. »Zur Hälfte nur bekennen« und »der Fleiß verscheucht die Sorgen«, gleich zu Anfang der »Leonore« sagt Marzeline es doppelt in wechselnden musikalischen Ausformungen. Sie mit ihren Heirats- und Liebesgedanken eröffnet die Oper von 1805, wo sie in »Fidelio« mit ihrem Solo auf die zweite Stelle rückt. »Fidelio« fängt mit einem Streitduett an, mit Auseinandersetzung, Aktien, »Leonore« hingegen mit Reflexion. Das ist kein dramaturgischer Zufall. Alle Akteure der »Leonore« bekräftigen ihre Aussage in der Wiederholung, oder sie sinnen dem eben Gesagten noch einmal nach, überprüfen ihre Gedanken am Echo, das sie nach sich ziehen. Hier und da ist es ein einzelner Takt, oft aber sind es Einschübe, sich addierende Perioden, die den Verlauf strecken und den Zeitfluß anhalten.

Text und Musik der »Leonore« sind nicht umständlich aus dramaturgischer Schwäche, struktureller Brüchigkeit oder Mangel an Zeitgefühl. Im »Fidelio« nimmt Beethoven »überzählige« Perioden heraus oder auch nur einen einzigen Takt, er treibt die Musik mit manchmal winzigen, unmerklichen Verkürzungen voran, er läßt sie die Rolle des Schützen spielen, der den Pfeil auf die Sehne legt und den Bogen ständig spannt. In der »Leonore« ist Beethoven weder nachlässiger noch redseliger noch spannungsärmer, er legt das Kräftespiel nur anders an. Er selbst stemmt sich der Flüchtigkeit der Theaterzeit entgegen, stellt sich der Musik in den Weg, als wollte er den Augenblick zum Verweilen zwingen und das menschliche Erleben von seiner Vergänglichkeit befreien.

Die »Fidelio«-Partitur macht sich Pizarros Wort zu eigen: »Die Zeit drängt«. In »Leonore« wird sorgsam ein Stein auf den anderen gesetzt. Marzeline beginnt mit ihrer Arie. Es folgt das Streitduett mit Jaquino. Die Wahrscheinlichkeit läßt als nächstes erwarten: Terzett. Und tatsächlich: Es erklingt ein Terzett, in Hörnerklang gebettet. In den »Fidelio« wurde es nicht übernommen. Rocco gibt bereits hier zu erkennen: Er hat ein Gespür für soziale Aura, er weiß: der geheimnisvolle fremde

Bursche ist etwas Besseres. Ihm entgeht zwar — wie allen anderen auch —, daß in den Männerkleidern eine Frau steckt. Aber sein unter der Maske des Biedermannes genährter spekulativer Optimismus frohlockt bei dem Gedanken, eine Ehe stiften zu können, die so glücklich wie nützlich ist. Was einerseits zusätzliches Licht auf die Exposition, auf individuelle Motivationen, auf das Zusammenspiel der Akteure wirft, stellt sich andererseits der dramatischen Zeit entgegen und läßt sie nur allmählich und stockend in Bewegung kommen.

Als könnte Beethoven dem Hang zur Addition nicht mehr entkommen, läßt er auf das Terzett folgen, was folgen muß: ein Quartett. Dieses Quartett nun allerdings ist der Fall einer Paradoxie, der nur mit musikalischen Mitteln beizukommen ist. Jeder der Beteiligten, Marzeline, Leonore, Jaquino, Rocco, verfolgen unter absurd gegenläufigen Vorbedingungen ihre Strategien. Die Summe gegenseitiger Negationen birgt Beethoven im Schein ungetrübter klingender Harmonie. Er hebt die gesangliche und verbale Diskrepanz auf in einem Ton, dem Marzeline das Stichwort gibt: »Mir ist so wunderbar«. Im Augenblick magischer Einhelligkeit bindet Beethoven die Widersprüche in eine musikalische Form, die gleichsam materialiter Konsens verkörpert: in einen Kanon.

Und dieser unerhörte Kanon ist bereits die Errungenschaft der »Leonore«. Kaum nötig zu betonen, daß Musik einer solchen (ja gerade von Paradoxien getragenen) Höhe souverän den pedantischen Einwand entkräftet, die singspielhaft biedermeierliche Anfangsphase und der ständig drohende Absturz in den Verkleidungsschwank hätten der Oper ihre ungut heterogene Gemischtheit eingebracht. Hofmannsthals durchaus dramaturgisch gemeinter, wenn auch nicht auf diesen Zusammenhang gemünzter Begriff der »kontrapunktischen Notwendigkeiten« könnte hier seine Anwendung finden, mit um so größerem Recht, als Beethovens Musik der Heterogenität eine Form verleiht, die sie jeder Verdächtigung entzieht.

»Leonore« ist in drei, »Fidelio« in zwei Akte aufgeteilt. Der Anschein allerdings ist eher äußerlich, daß die im »Fidelio« allerorten wirksame Tendenz zur Verknappung und Straffung sich auch in einer Verminderung der Akte auswirkte. Tatsächlich verläuft zwischen dem Terzett Nr. 5 (Rocco, Leonore, Marzeline) und Marsch und Auftritt Pizarros eine Trennungslinie, die latent eine Aktgrenze spüren läßt. Das dramatische Klima schlägt in der einen wie der anderen Fassung ruckartig um. Zwar gab es vorher genug Anzeichen, daß es mit dieser dem bedrückenden Kerkermilieu abgetrotzten Kleinbürgeridylle nicht ganz geheuer sei. Urplötzlich aber offenbart der Inkubus Staatsgefängnis seine ganze Schrecklichkeit. Der Marsch, der dem Gleichgewichtssinn des Hörens zum Trotz den ersten Schritt abtaktig auf die betonte Domi-

nante, den zweiten auf die weniger betonte Tonika setzt, weckt ein Gefühl von labiler Statik, von unterschwelliger Bedrohung. Von nun an werden alle Handlungsimpulse unberechenbar, das läßt das übers Kreuz angelegte »Mißverhältnis« von »schwerer« Dominante und »leichter« Tonika ahnen, bevor es die jetzt sich in den Vordergrund spielenden neuen Handlungsmomente Zug um Zug bestätigen. Die »Leonore« von 1805 kannte diesen Marsch noch nicht, ein anderer eröffnete hier den 2. Akt, um dann, als »Intermezzo« getarnt, unerkannt in die Schauspielmusik eines ganz anderen Stückes einzugehen. Der »Fidelio«-Marsch mit seinen irregulär markanten Akzenten macht darauf aufmerksam, daß jetzt mit Vehemenz eine neue Handlung einsetzt, auch wenn die Aktzäsur aufgehoben wurde. In »Leonore« bleibt Beethoven seiner Tendenz treu, jeden neuen Handlungsschub mit einem retardierenden Moment zu bremsen. Den Mordplan, den Pizarro seinem Helfer Rocco anvertraut und der das psychologische Tempo rasant antreibt, steigert er 1805 noch nicht mit Leonores aufgewühlter Reaktion (sie ihrerseits steht unter gesteigertem Zugzwang, da sie Pizarro zuvorkommen muß). Statt »Abscheulicher, wo eilst du hin?« schließt sich ein Duett zwischen Leonore und Marzeline an, mit konzertierendem Duo aus Violine und Cello und der beiderseitigen Versicherung, daß Vertrauenswürdigkeit das A und O einer guten Ehe sei. Zwar wirft dieses Duett ein weiteres Mal Licht auf Leonores zwiespältige Lage, unter der aufgezwungenen Maske des Einvernehmens ein Spiel voranzutreiben, das auch gegen gute Hoffnungen und Erwartungen gerichtet ist. Aber wieder nimmt die Handlung auch einen Umweg, der das Gefühl der Stagnation aufkommen läßt.

Das Finale des 1. »Fidelio«-Aktes gewinnt dann eine Dimension, die das Pendant des 2. »Leonore«-Aktes ins Hintertreffen bringt. Das erste »Fidelio«-Finale ist unvergleichlich überlegen, gerade weil es plötzlich Anspruch auf Raum und Zeit erhebt. »Leonore« gewinnt hier keine neue Höhe hinzu. Pizarro hält dem Rocco lediglich sein Zögern bei den Mordvorbereitungen vor und macht seinem Ärger in einem Aufmunterungsappell an die Soldaten Luft. Ein Abgesang, der das bisher Gewonnene nicht überbietet, sondern eher wie eine Verlegenheitslösung wirkt, bewegt von der Frage: »Wie stehle ich mich als Komponist möglichst kurz und bündig aus einem Aktfinale?« Vergleichslos dagegen Beethovens Lösung für den 1. »Fidelio«-Akt: Pizarros handlungstreibender Wutausbruch über Roccas Eigenmächtigkeit, der Rückzug der Gefangenen in den Kerker, der hochgeschichtete, vielfältig bewegte und durchbrochene Ensemblekomplex aus konträren Chorgruppen und Solisten, aus unterschiedlichen Stimmungen und Aussagen.

Der 2. »Fidelio«-Akt erlaubt sich ein weiteres Mal den Ausnahmefall,

mehr Raum und Zeit zu beanspruchen als der parallele Vorgang in der »Leonore«. In der Urfassung endet Florestans Kerkerarie mit einem wehmütigen, resignativen Rückblick auf die »schönen Tage« des ehelichen Glücks und eines Lebens in Freiheit und Rechtschaffenheit. Die Arie gehorcht gleichsam dem physischen Erschöpfungsgrad der darzustellenden Rolle und sinkt entkräftet in sich selbst zusammen. 1805 finden die Musik, mit ihr die Phantasie und das utopisch-visionäre Potential des Helden noch nicht die Kraft, sich aus den Fesseln der (wenn auch fiktiven) Gefängnisrealität zu befreien. Im Florestan von 1814 verbünden sich Fieberphantasien, der »Engel Leonore« und Beethovens Musik zur alles überwindenden Dreieinigkeit, die Ketten sprengt, Gefangene befreit, eine ganze Menschheit erlöst. »Leonore« stand noch im Bann des Revolutions- und Rettungsdramas, wie die anderen »Leonore«-Opern von Gaveaux, Paer und Mayr auch. Am Vorabend des Wiener Kongresses und der Neuordnung eines von der Kriegsfurie Napoleons befreiten Europa brechen Visionen und Utopien sich Bahn (noch nicht ahnend, daß Metternichs polizeistaatlich regulierte Friedhofsruhe sie wieder zum Erliegen bringen wird). In den Fiebervisionen Florestans leuchtet der »Engel Leonore« dem Aufbruch voran, in beinahe greifbarer Gestalt, die Oboe macht die Spuren hörbar, die Leonore in die Nacht des Kerkers wie mit Flammenschrift einbrennt.

»Fidelio« verläßt den Boden der irdischen Wirklichkeit, wenn der fiebernde Florestan sich von ihm löst. Die Oboe, Leonores Engelsstimme, bindet Florestans Ekstase an den zweiten magischen Augenblick der Oper, einen Augenblick der nun endlich auch aufgehobenen Paradoxien: die Gatten stehen sich Auge in Auge gegenüber, und Leonore nimmt Florestan die Ketten ab.

Ob dieses Finale denn nicht die Rolle des dramaturgischen Spielverderbers übernehme, indem es sich schnöde den Vorgaben der Bühnehandlung entziehe, einen Schluß von rein sinfonischer, gar sakraler Art herbeizaubere und Neunte Sinfonie und Missa Solemnis auf eigene Faust betreibe — diese Erörterung wird schon lange geführt und nicht ohne stichhaltige Argumente. Tatsache ist, daß Beethoven, nachdem er Florestan eine gewaltig ausgedehnte und gesteigerte Arie zugestanden hat, sich endgültig auf das frisch erprobte Prinzip der Zeitraffung besinnt und so umstandslos wie möglich auf sein sinfonisch-utopisches Finale zusteuert. Um das Erreichte ins rechte Licht zu rücken, nimmt er einen weiteren Bühnenumbau in Kauf, verlegt den Schluß ins Freie, trennt die Apotheose von ihren weltlichen Vorbedingungen. Wer den 3. Akt der »Leonore« kennt, könnte die Zielstrebigkeit, ja atemlose Kürzelhaftigkeit, mit der Beethoven 1814 die Kerkerszene der öffnenden Verwandlung entgegentreibt, als Einbuße gegenüber der Urfassung

empfinden. In »Leonore« bleibt das Innere des Kerkers der Schauplatz bis zuletzt, der Ort für den Auftritt des Ministers, für Amnestie und Befreiung ist die schaurige Gruft unter Tage. Der Gang der finalen Handlung wird aber anders motiviert als im »Fidelio«. Leonore zeigt mit ihrer Tat übermenschliche Größe. Aber es scheint zunächst, als müsse die Befreiung dennoch mißlingen. Leonore muß glauben, im Augenblick des Wiederfindens und der Rettung sei ihr Spiel auch schon wieder verloren. In der (unbegründeten) Gewißheit des nahen Endes, vermeintlich im Angesicht des Todes retten sich die Gatten aus der realen Bedrängnis in eine imaginäre Freiheit: im Jubel, im Glück, daß sie, komme was da wolle, wieder vereint sind. Was Beethoven dem Florestan von 1805 an ekstatischer Entrücktheit vorenthielt, erstattet er dem vereinten Paar überreichlich zurück. Hier ist das Duett »O namenlose Freude« in seinen monumentalen Ausmaßen und seiner unerschöpflichen Kraft nun tatsächlich imstande, der Namenlosigkeit des Jubels zur musikalischen Gestalt von gleicher Mächtigkeit zu verhelfen. Die Größe der Errungenschaften in »Leonore« und »Fidelio« wird erkennbar und ermeßbar in dem Licht, das beide sich gegenseitig spenden.



»Fidelio« in Kassel, Kurfürstlich Hessisches Hoftheater, 1830

# Die Nummern der beiden Fassungen

## Fassung 1805

### 1. Akt

Nr. 1

Arie Marzeline

»O wär ich schon mit dir vereint«

Nr. 2

Duett Marzeline, Jaquino

»Jetzt, Schätzchen,  
jetzt sind wir allein«

Nr. 3

Terzett Marzeline, Jaquino, Rocco

»Ein Mann ist bald genommen«

Nr. 4

Quartett Marzeline, Leonore,  
Jaquino, Rocco

»Mir ist so wunderbar«

Nr. 5

Arie Rocco

»Hat man nicht auch Gold  
beineben«

Nr. 6

Terzett Marzeline, Leonore, Rocco

»Gut, Söhnchen, gut«

### 2. Akt

Nr. 7

Marsch

Nr. 8

Arie Pizarro mit Chor

»Ha, welch ein Augenblick!«

Nr. 9

Duett Pizarro, Rocco

»Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile«

Nr. 10

Duett Marzeline, Leonore

»Um in der Ehe froh zu leben«

## Fassung 1814

### 1. Aufzug

Nr. 1

Duett Marzeline, Jaquino

»Jetzt, Schätzchen,  
jetzt sind wir allein«

Nr. 2

Arie Marzeline

»O wär ich schon mit dir vereint«

Nr. 3

Quartett Marzeline, Leonore,  
Jaquino, Rocco

»Mir ist so wunderbar«

Nr. 4

Arie Rocco

»Hat man nicht auch Gold  
beineben«

Nr. 5

Terzett Marzeline, Leonore, Rocco

»Gut, Söhnchen, gut«

Nr. 6

Marsch

Nr. 7

Arie Pizarro mit Chor

»Ha, welch ein Augenblick!«

Nr. 8

Duett Pizarro, Rocco

»Jetzt, Alter, jetzt hat es Eile«

- Nr. 11  
Rezitativ und Arie Leonore  
»Ach, brich noch nicht,  
du mattes Herz!«
- Nr. 12  
Finale Chor der Gefangenen  
»O welche Lust, in freier Luft«
- Nr. 12a  
Arie Pizarro mit Chor der Wachen  
»Auf euch nur will ich bauen«

### 3. Akt

- Nr. 13  
Rezitativ und Arie Florestan  
»Gott! welch Dunkel hier!«
- Nr. 14  
Melodram und Duett Leonore,  
Rocco  
»Wie kalt ist es in diesem  
unterirdischen Gewölbe!«  
»Nur hurtig Fort,  
nur frisch gegraben!«
- Nr. 15  
Terzett Leonore, Florestan, Rocco  
»Euch werde Lohn in bessern  
Welten«
- Nr. 16  
Quartett Leonore, Florestan,  
Pizarro, Rocco  
»Er sterbe!«
- Nr. 17  
Rezitativ und Duett Leonore,  
Florestan  
»Ich kann mich noch nicht fassen«  
»O namen-, namenlose Freude«
- Nr. 18  
Finale Chor, Leonore, Florestan,  
Rocco, Don Fernando, Marzelline  
Jaquino  
»Zur Rache«  
»Gott schützet die gerechte  
Sache«

- Nr. 9  
Rezitativ und Arie Leonore  
»Abscheulicher!  
Wo eilst du hin?«
- Nr. 10  
Finale Chor der Gefangenen  
»O welche Lust, in freier Luft«
- Nr. 10a  
Chor der Gefangenen  
»Leb wohl, du warmes  
Sonnenlicht«

### 2. Aufzug

- Nr. 11  
Rezitativ und Arie Florestan  
»Gott! welch Dunkel hier!«
- Nr. 12  
Melodram und Duett Leonore,  
Rocco  
»Wie kalt ist es in diesem  
unterirdischen Gewölbe!«  
»Nur hurtig Fort,  
nur frisch gegraben!«
- Nr. 13  
Terzett Leonore, Florestan, Rocco  
»Euch werde Lohn in bessern  
Welten«
- Nr. 14  
Quartett Leonore, Florestan,  
Pizarro, Rocco  
»Er sterbe!«
- Nr. 15  
Duett Leonore, Florestan  
»O namen-, namenlose Freude
- Nr. 16  
Finale Chor, Don Fernando,  
Rocco,  
Pizarro, Leonore, Marzelline,  
Florestan, Jaquino  
»Heil sei dem Tag«

Ernst Bloch

## Marseillaise und Augenblick in Fidelio

Es gibt ein Stück, worin der Ton ganz sonderlich gleichzeitig ladet und zielt. Es ist der »Fidelio«, einen Ruf gilt es darin hörbar zu machen, auf ihn hin spannt jeder Takt. Schon im leichten äußeren Vorspiel zwischen Marzeline und Jaquino ist Unruhe, ein Klopfen nicht nur von außen. Alles ist auf Zukunft gestellt, »dann ruhn wir von Beschwerden«, jeder Ton ist stellvertretend. »Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?« fragt Rocco Leonore; und nun zieht sich die Szene zusammen, vier Stimmen bauen pures Innen auf. »Mir ist so wunderbar, es engt das Herz mir ein«, das Quartett beginnt, Andante sostenuto eines Gesangs, der überhaupt nichts als sein Wunderbar aussingt, auf lauter Dunkelheit aufgetragen. Marzeline singt es für Leonore, die Hoffnung erhellt das Ziel, in großer Gefahr. »Da leuchtet mir einen Farbenbogen, der hell auf dunklen Wolken ruht«, in diesem Licht spricht Leonore selber, in der wahrsten Arie der Hoffnung, über finsternen Klangbewegungen hinauf, hinab, dem Stern der Müden zugewendet. Der Stern wirkte schon in dem scheuen Wunderbar, worin das Quartett begann, er wirkt in der Arie Leonores, im Gefangenenchor, wenn nicht nur Leonore und Florestan, wenn alle Verdammte dieser Erde zum Licht von morgen emporsehen. Der Stern aber steht grell und hoch in der Fieberekstase Florestans, als Leonore selber; ihm gehört der Visionsschrei »zur Freiheit ins himmlische Reich«, mit übermenschlichen Kadenzen aufsteigend, in Ohnmacht zerbrechend, verlöschend. Bis dann das unterirdische Monodram beginnt, die wildeste Spannungsszene überhaupt, Pizarro vor Florestan, »ein Mörder, ein Mörder steht vor mir«, Leonore deckt Florestan mit ihrem Leib, so gibt sie sich zu erkennen, erneuerter Ansturm des Mords, die auf Pizarro gehaltene Pistole, »noch einen Schritt und du bist tot«. Geschähe sonst nichts, aus dem Geist und Handlungsraum dieser Musik, dann wäre der Schuß das Symbol wie der Akt der Rettung, seine Tonika wäre die Antwort auf das Gerufene und den Ruf von Anfang an. Aber diese Tonika findet, auf Grund des notwendig apokalyptischen Geists und Handlungsraums dieser Musik, ein Symbol aus dem Requiem, mehr: aus dem geheimen Ostern im Dies irae; es ist das *Trompetensignal*. Dieses Signal, wenn man es äußerlich faßt, von der früheren Weisung des Pizarro her, es zu seiner Warnung von der Zinne her zu blasen, kündigt buchstäblich nur die Ankunft des Ministers an, auf der Straße von Sevilla her, doch als tuba mirum spargens sonum kündigt es bei Beethoven eine Ankunft des Messias an. So

# FIDELIO

T. KARLSEN.



2110. 18/100 97, 112. d. Knospe.

tönt es in den Kerker herunter, in die Fackeln und Lichter, die den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten. In die namen-, namenlose Freude, worin Beethovens Musik keinen Vorhalt mehr setzt, in das »Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde«, auf dem verwandelten Hof der Festung. Es war eine große Eingebung Mahlers, die dritte Leonorenouvertüre zwischen Kerker und dem Schlußakt der Freiheit spielen zu lassen, die Overtüre, die in Wirklichkeit eine utopische Erinnerung ist, eine Legende der erfüllten Hoffnung, konzentrisch um das Trompetensignal. Das Signal klingt nun, ohne Szene, nach ihr, die Musik antwortet mit einer Ruhemelodie, die nicht langsam genug gespielt werden sollte, das Signal tönt zum zweitenmal, und die gleiche Melodie antwortet, geheimnisvoll moduliert, in einer entfernten Tonart aus einer bereits veränderten Welt. Und nun zurück in den Freiheitsakt, in die Marseillaise über der gefallenen Bastille. *Der große Augenblick ist da*, der Stern der erfüllten Hoffnung im Jetzt und Hier. Leonore nimmt Florestan die Kettan ab: »O Gott, Welch ein Augenblick« — genau auf diese, durch Beethoven in Metaphysik gehobenen Worte entsteht ein Gesang, der, ohnehin das Verweilen selbst, würdig wäre, niemals ein Ende seiner Ankunft zu nehmen. Sprunghaft entrückender Tonartenwechsel zu Beginn; eine Oboemelodie, die Erfüllung ausdrückt; das Sostenuato assai stillstehender, zum Augenblick aufgegangener Zeit. Jeder künftige Bastillensturm ist in Fidelio intendiert, eine beginnende Materie der menschlichen Identität erfüllt im Sostenuato assai den Raum, das Presto des Schlußchors gibt nur den Reflex hinzu, den Jubel um Leonore—Maria militans. Beethovens Musik ist chiliastisch, und die damals nicht seltene Form einer Rettungsoper brachte der Moralität dieser Musik nur den äußeren Stoff. Trägt die Musikgestalt Pizarro nicht alle Züge des Pharaos, Herodes, Geblers, des Winterdämons, ja des gnostischen Satans selber, der den Menschen in den Weltkerker brachte und darin festhält? Wie nirgends sonst wird aber Musik hier Morgenrot, kriegerisch-religiöses, dessen Tag so hörbar wird, als wäre er schon mehr als bloße Hoffnung. Sie leuchtet als reines Menschenwerk, als eines, das in der ganzen von Menschen unabhängigen Umwelt Beethovens noch nicht vorkam. So steht Musik insgesamt an den Grenzen der Menschheit, aber an jenen, wo die Menschheit, mit neuer Sprache und der *Ruf-Aura um getroffene Intensität, erlangte Wir-Welt*, sich erst bildet. Und gerade die Ordnung im musikalischen Ausdruck meint ein Haus, ja einen Kristall, aber aus künftiger Freiheit, einen Stern, aber als neue Erde.

FLORESTAN



Willy Hess

## »Leonore«, die Urfassung von »Fidelio«

Wenn ein Werk wie Beethovens »Fidelio« in drei verschiedenen Fassungen und sogar mit vier Ouvertüren vorliegt, dann fragt sich auch ein Laie mit Recht, weshalb es zu den verschiedenen Bearbeitungen gekommen ist. Die Urfassung fordert unser allergrößtes Interesse, entspricht sie doch jener Form des Werkes, in welcher es der Autor, unbeeinflusst von Rücksichten rein praktischer Art, entworfen hat.

Die »Leonore« von J. N. Bouilly (Musik von Pierre Gaveaux) wurde von Joseph Sonnleithner frei ins Deutsche übertragen. Da es auch eine italienische »Leonora« mit Musik von Ferdinand Paër gibt, zog die Theaterdirektion in Wien gegen Beethovens Wunsch den Namen »Fidelio« vor. Heute gibt man den von Beethoven gewünschten Titel »Leonore« der Urfassung, zum Unterschied vom »Fidelio« von 1814.

Begonnen wurde die Komposition gegen Ende 1803, die Hauptarbeit fällt in die Jahre 1804 und 1805. Bei der Uraufführung am 20. November 1805 (Wiederholungen folgten am 21. und 22. November) erklangen nicht alle Musikstücke in ihrer ursprünglichen Fassung. Die später aus dem Nachlaß als op. 138 veröffentlichte Ouvertüre wurde von Beethoven nach probeweisem Durchspielen als zu schwach beiseite gelegt. An ihre Stelle trat die Leonoren-Ouvertüre Nr. 2, die in einer grandiosen Weise das Drama in Tönen nachzeichnet, ja, aus dichterisch-dramatischen Gründen sogar auf die reguläre Reprise nach der Durchführung verzichtet, diese lediglich durch eine jubelnde Schluß-Stretta andeutend.

Von Marzellines Arie »Ach, wär ich schon mit dir vereint!« gibt es sogar zwei von Beethoven vor der Uraufführung zurückgestellte Fassungen, eine davon in C-Dur, also noch ohne den eindrucksvollen Wechsel von Moll nach Dur. Auch die berühmte Arie der Leonore hat Beethoven kurz vor der Uraufführung überarbeitet, und das Grabduett »Nur hurtig fort, nur frisch gegraben« war zuerst viel massiger instrumentiert. Diese Änderungen noch vor der Uraufführung erfolgten aus rein künstlerischen Gründen und zeigen, wie Beethoven unentwegt nach immer schlackenloserer Vollkommenheit rang.

Der Gang der Handlung, den wir als bekannt voraussetzen dürfen, ist in der »Leonore« annähernd derselbe wie im »Fidelio«. Die Oper beginnt in ihrer Urfassung mit der Arie der Marzelline, hierauf folgen das Zankduett »Jetzt Schätzchen, jetzt sind wir allein« und ein reizvolles, später gestrichenes Terzett in Es-Dur (»Ein Mann ist bald genommen, leicht nimmt man sich ein Weib«), in welchem Rocco vor übereiltem Heiraten warnt. Dann geht es weiter wie im »Fidelio«, und mit dem Terzett »Gut, Söhnchen, gut, hab immer Mut« schließt der erste Akt. Den zweiten eröffnet der bekannte Marsch<sup>1)</sup>, und es folgen wie im »Fidelio« Pizarros Rachearie und das Duett »Jetzt, Alter, jetzt hat es

Eile«. Es folgt ein liebliches Duett in C-Dur von Marzeline und Leonore (»Um in der Ehe froh zu leben«), das mit seinem Violin- und Violoncello-Solo ein Stück wirkungsvolle Konzertmusik abgibt, den Gang der Handlung aber unnötig aufhält. Es wurde im »Fidelio« ebenso gestrichen wie das Es-Dur-Terzett im ersten Akt. Nach Marzellines Abgang versinkt Leonore in tiefe Gedanken. Ihre Arie beginnt mit einem matten »Ach, brich noch nicht, du mattes Herz« (e-Moll), — es ist, als ob Leonore nach Fassung ringt. Das folgende E-Dur (»Komm Hoffnung«) wirkt dann ausgesprochen belebend, im Gegensatz zum »Fidelio«, wo nach dem leidenschaftlichen »Abscheulicher, wo eilst du hin?« der Eintritt der E-Dur-Arie als ein Sichglätten der seelischen Wogen empfunden wird. Beethoven hat die Arie in diesem Sinne auch formal grundsätzlich umgearbeitet.

Das Finale beginnt mit dem Gefangenenchor, und die Handlung ist zunächst in allen Fassungen gleich. Während jedoch in der »Leonore« Pizarros Zorn lediglich Roccas Zögern im Ausführen der erteilten Befehle gilt, läßt im »Fidelio« Rocco die Gefangenen auf Leonores Bitte eigenmächtig frei und weckt dadurch die Wut des Gouverneurs. Während 1814 der Akt mit dem wundervollen nachkomponierten Chor »Leb wohl, du warmes Sonnenlicht« schließt, folgte 1805 eine Triumpharie Pizarros mit dem Chor der Wache, musikalisch zweifellos eine schwache Partie. Bei Pizarros Stelle »Bald wird sein Blut verrinnen, bald krümmt sich der Wurm« setzt der Sänger stets eine halbe Sekunde höher ein als das in mächtigem Unisono gehende Orchester. Damit wollte Beethoven dem damaligen Pizarro, Sebastian Meyer, einem Schwager Mozarts, eine Falle stellen, weil jener behauptet hatte, alles singen zu können. Natürlich blieb der wutschnaubende Pizarro an dieser Stelle »hängen« und warf Beethoven ingrimmig die Noten an den Kopf mit der Bemerkung, einen so verfluchten Unsinn hätte sein Schwager (also Mozart) nicht geschrieben. Auf jeden Fall bedauern wir es nicht, daß diese Nummer im »Fidelio« durch den ergreifenden Gefangenenchor ersetzt wurde.

Der dritte Akt, also der jetzige zweite, verläuft bis zum Kerkerquartett in allen drei Fassungen gleich, dann aber gehen »Leonore« und »Fidelio« getrennte Wege. In der »Leonore« kommen keine Soldaten in den Kerker, sondern Pizarro stürzt ab, offenbar in der Hoffnung, zu retten, was noch zu retten ist, und Rocco folgt ihm, nachdem er Leonoren die Pistole entrissen hat. Diese glaubt, nun sei alles verloren und sinkt wie vernichtet nieder. Es folgt nun ein im »Fidelio« gestrichenes Rezitativ, das zum Ergreifendsten der ganzen Oper gehört: Florestan, überwältigt vom Gedanken, daß seine Gattin bei ihm ist und ihn gerettet hat, Leonore allmählich zu sich kommend, bis sie mit den Worten »Ich bin bei dir« sich in Florestans Arme stürzt, worauf das Jubelduett »O namenlose Freude« folgt, in dieser Fassung breit und mächtig ausschwingend. Hierauf erklingt drohend ein sich nähernder Fernchor »Zur Rache, wir müssen ihn sehn«. Die Liebenden glauben, es komme Pizarro mit

seinen Schergen, und sind bereit, zusammen zu sterben. Näher und näher kommen die Stimmen, eine bunte Gesellschaft mit Fackeln betritt das Verlies, aber da geschieht ein Wunder: Florestan erkennt seinen Freund Fernando, Rocco klärt diesen über alles auf, Pizarro wird abgeführt und Leonore löst die Ketten ihres Mannes. Darauf Feier, Apotheose, Schlußchor wie im »Fidelio«, aber alles musikalisch viel weiter ausschwingend.

Und damit berühren wir bereits den wesentlichsten Grund zur Umarbeitung! Ganz allgemein wurde 1805 die Länge der Musikstücke gerügt, die den Gang der Handlung empfindlich aufhielten. Zudem geschah im ursprünglichen ersten Akt so gut wie nichts. In der »Leonore« von 1805 türmt der Symphoniker Beethoven unbekümmert um die Handlung mächtige Formquadern auf, ja, im Finale des ursprünglichen zweiten Aktes spielt das Orchester nach Fallen des Vorhanges noch rund 60 Takte weiter, die sinfonische Form abrundend ohne Rücksicht auf die Zuschauer im dunklen Theaterraum. Gegen die Forderung nach Kürzungen wehrte sich Beethoven zuerst wie ein Löwe, aber die Praktiker setzten ihren Willen durch. Stephan von Breuning arbeitete das Buch um, wobei die beiden ersten Akte in einen zusammengezogen wurden, so, wie es heute im »Fidelio« der Fall ist. Roccas Goldarie fiel ganz weg, einige Nummern wurden umgestellt und fast sämtliche Musikstücke zum Teil erbarmungslos gekürzt. Die »Leonore« von 1806 kann vom musikalischen Standpunkt aus nur als Verstümmelung gelten. Das einzig schöpferisch Neue war die neue Ouvertüre<sup>2</sup>), die dritte. In ihr ist der symphonische Prolog zur traditionellen Ouvertüre umgearbeitet, eine Konzession an den Zeitgeschmack. Beethoven selber sagte später zu Schindler, er habe das Tonstück mit dieser Umarbeitung »vermeistert«.

Am 29. März 1806 erfolgte die erste Aufführung der neuen Fassung; eine einzige Wiederholung fand statt, dann entzweite sich Beethoven mit dem Intendanten des Theaters und zog seine Partitur zurück. Erst 1814 erfolgte die Auferstehung. Drei Sänger wünschten zu ihrem Benefiz ein Werk des damals im Zenit seines Ruhmes stehenden Beethoven, und dieser sagte zu, arbeitete aber die Oper zuvor von Grund auf um. So entstand »Fidelio« in der Form, wie er sich die Welt eroberte.

Eine Gegenüberstellung von Erst- und Endfassung zeigt zweifellos viele feine Züge in dem nochmals umgearbeiteten Werk, vor allem auch in der musikalischen Sprachbehandlung, und Sätze wie den Chor »Leb wohl, du warmes Sonnenlicht« möchten wir heute nicht mehr missen. Auch die neue, nunmehr im Schloßhof spielende Schlußszene ist echter Beethoven, so sehr man auch das grandiose ursprüngliche Finale vermissen mag. Aber die stilistische Einheitlichkeit des Ganzen ging verloren. Beethoven war 1814 ein anderer als 1805. Viele Musikstücke blieben in der verstümmelten Form von 1806 erhalten, und man muß es mit Otto Jahn bedauern, daß Beethoven in nur drei Fällen Kürzungen

## **Text- und Bildnachweise:**

*Karl Dietrich Gräwe:* »Leonore oder Fidelio — eine offene Frage« ist ein Originalbeitrag für das Programmheft des Staatstheaters und die Kasseler Musiktage.

*Ernst Bloch:* Gesammelte Werke Bd. 9, Frankfurt am Main 1975.

*Willy Hess:* »Leonore«, die Urfassung des »Fidelio«, Zürich 1978.

*Cedric Dumont:* Beethoven, Braunschweig 1978 (Umschlag-Rückseite).

*Ursula Schulz-Dornburg:* [Sonnenstand], Köln, Du Mont 1993 (Seite 5).

Vom Himmel durch die Welt zur Hölle, Köln 1988 (Seite 12).

Kostüm-Figurinen: Dietlind Konold (Seite 17 und 19).

Aufführungsfotos: Thomas Huther (Seite 1, 3 und 11).

## **Impressum Heft 6**

Herausgeber: Staatstheater Kassel, Intendant Michael Leinert,  
Spielzeit 1997/98

Redaktion und Gestaltung: Andreas Franz

Herstellung: FSA, Steinweg 5, 34117 Kassel, Telefon (0561) 779257



*Ludwig van Beethoven  
zur Entstehungszeit der Leonore (1804/1805)  
Das sogenannte „Portrait aus dem Brunsvikhaus“  
von Isidor Neugaß*