

EINE »NEUE MANIER« DER OPER

Zu Beethovens *Fidelio*

Derek Gimpel

*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

Roccos 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 Spazier 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 abzarbeiten 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: »Gefangenenchor«. 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 entsprochen 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 Tageshalle 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 kniet länger 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 entschlüpfen) 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 Gefangen 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 verschoben will –, hat man es schwer, diese Argumentation durch historische Äußerungen zu stützen. Man sieht sich gezwungen, biographische Anekdoten zweifelhafter Authentizität 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 Leonore« – 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 gleichwertiger 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 weist, 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 Marzeline 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 apothetischen Hymnus entwickelt.

Damit liegt in dieser Oper das ästhetische Primat der Einheit nicht auf der Beibehaltung eines musikalischen Stils, sondern auf einer dem Stück zu Grunde 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 *einzigsten* 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, das 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 politischen 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 singspielhaften 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, 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*.

- | | |
|---|--|
| <p>1 <i>Fidelio</i>, in: ALBRECHT HAUSHOFER: <i>Moabiter Sonette</i>, München 2012 (wie auch bei den folgenden Zwischenüberschriften).</p> <p>2 <i>Berliner AMZ</i>, Jg. 6, 1829, Sp. 357b ff.</p> <p>3 <i>Wiener Theaterzeitung</i> 1805, zitiert nach STEFAN KUNZE: <i>Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830</i>, Laaber 1987.</p> <p>4 <i>Leipziger AMZ</i>, Jg. 8, 1806, zitiert nach STEFAN KUNZE: <i>Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830</i>, Laaber 1987.</p> <p>5 <i>Leipziger AMZ</i>, Jg. 16, 1814, Sp. 420.</p> <p>6 PAUL BARZ: <i>Götz Friedrich</i>, Bonn 1978, S. 180.</p> <p>7 JOACHIM HERZ: <i>Politisch Lied, ein garstig Lied</i>, in: <i>Fidelio/Leonore. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996</i>, hrsg. von P. Csóbadı u. a., S. 231.</p> <p>8 <i>Leipziger AMZ</i>, 1806.</p> <p>9 FRIEDRICH TREITSCHKE: <i>Die Zauberflöte, Der Dorfbarbier, Fidelio</i>, in: <i>Orpheus. Musikalisches Taschenbuch</i>, Jg. 2, hrsg. von A. Schmidt, Wien 1841, S. 258.</p> <p>10 vgl. THOMAS VORMBAUM: <i>Gerechtigkeit mit Huld im Bunde. Rechtshistorische Betrachtungen zu Ludwig van Beethovens Leonore/Fidelio</i>, Münster 2015.</p> <p>11 Textbuch der Uraufführung: Reprint im Beiheft zur Schallplattenaufnahme von Beethovens <i>Leonore</i> (Eterna 826831-833).</p> | <p>12 Textbuch der Aufführung von 1806, zitiert nach WILLI HESS: <i>Das Fidelio Buch</i>, Winterthur 1986, S. 302.</p> <p>13 CARL DAHLHAUS: <i>Ludwig van Beethoven und seine Zeit</i>, Laaber 1987, S. 224.</p> <p>14 Beethoven an Gräfin Josephine Deym, März/April 1805, in: <i>Beethoven Briefe</i>, hrsg. von S. Brandenburg, München 1996, Bd. 1 Nr. 216.</p> <p>15 https://de.wikisource.org/wiki/Index:Heiligenstädter_Testament.pdf, Übertragung von Sieghard Brandenburg.</p> <p>16 HARRY GOLDSCHMIDT: <i>Beethoven Studien 2</i>; Leipzig 1977, S. 242.</p> <p>17 HERMANN W. VON WALTERSHAUSEN: <i>Zur Dramaturgie des Fidelio</i>. Wiederabdruck in: <i>Ludwig van Beethoven: Fidelio. Texte – Materialien – Dokumente</i>, hrsg. von A. Csampai und D. Holland, Reinbek 1981, S. 198.</p> <p>18 Ludwig van Beethoven an Breitkopf & Härtel vom 18. Oktober 1802, in: <i>Beethoven Briefe</i>, a.a.O., Bd. 2, Nr. 459.</p> <p>19 ALEXANDER WHEELLOCK THAYER: <i>Ludwig van Beethovens Leben</i>, Leipzig 1866–1908, Bd. 3, S. 206.</p> <p>20 FRIEDRICH TREITSCHKE, a.a.O., S. 260.</p> <p>21 ALEXANDER WHEELLOCK THAYER, a.a.O., Bd. 2, S. 463.</p> <p>22 DIETER REXROTH, <i>Beethoven</i>, Mainz 1982, S. 251.</p> <p>23 CARL DAHLHAUS: <i>Vom Musikdrama zur Literaturoper</i>, München 1989, S. 41.</p> <p>24 MICHAEL LEWIN: <i>Harry Kupfer</i>, Berlin 1988, S. 116.</p> |
|---|--|