

Fidelio

Ludwig van Beethoven



DEUTSCHE OPER BERLIN

Fidelio

Ludwig van Beethoven [1770–1827]

Große Oper in zwei Aufzügen
Text von Ferdinand Sonnleithner,
Stephan von Breuning und Georg Treitschke
nach Jean-Nicolas Bouilly
Uraufführung am
23. Mai 1814 am Kärntnertortheater Wien

Handlung

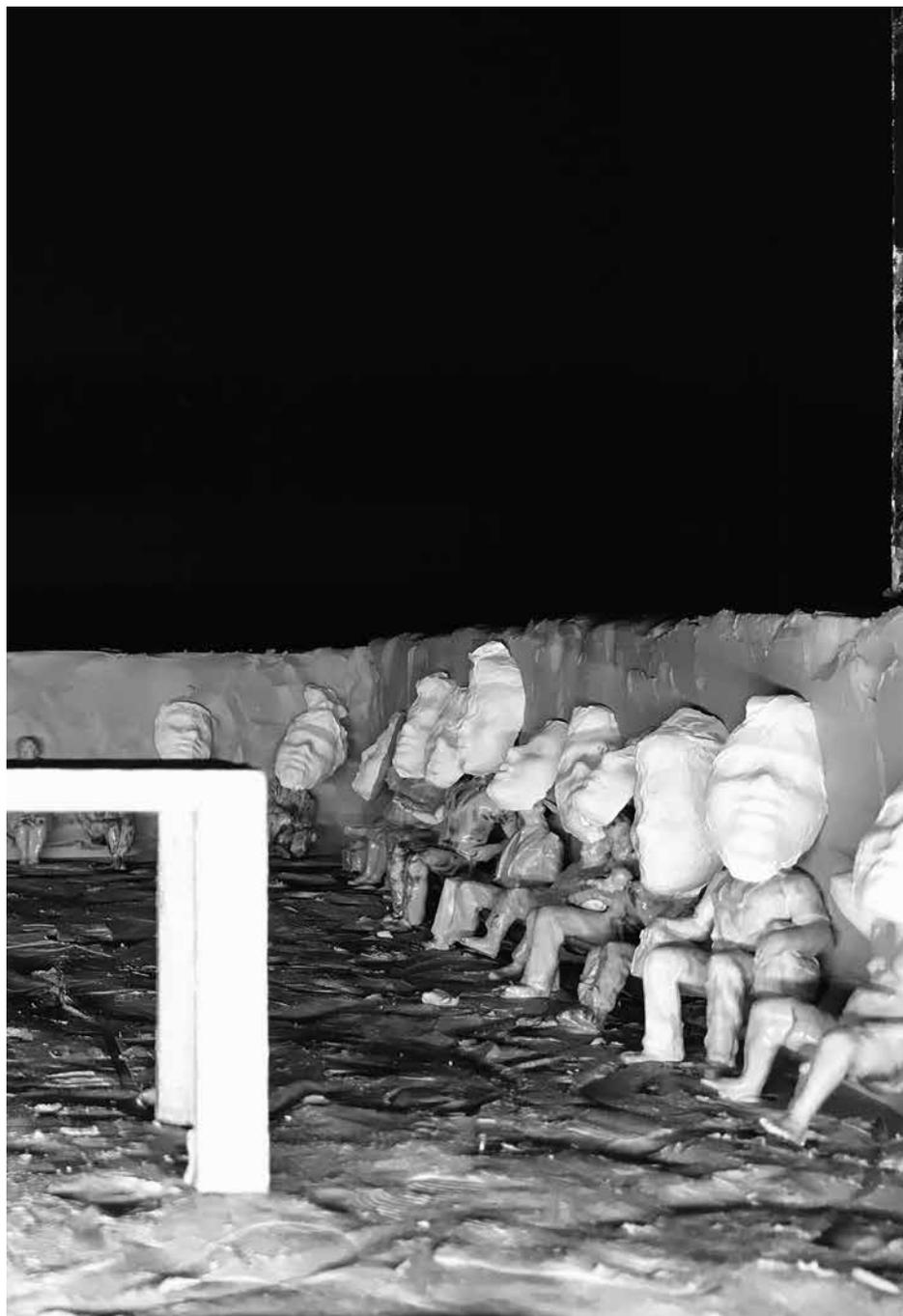
Kurz bevor Florestan die verbrecherischen Machenschaften des Gouverneurs Don Pizarro aufdecken konnte, ließ ihn dieser entführen und widerrechtlich inhaftieren. Leonore, Florestans Frau, sucht seitdem ihren als verschollen geltenden Mann. Sie schleust sich incognito in ein Staatsgefängnis ein und lässt sich von Rocco, dem Kerkermeister, unter dem Namen Fidelio als Gehilfe einstellen. Roccas Tochter Marzeline hat sich in Fidelio verliebt.

Erster Aufzug

Jaquino bedrängt Marzeline, seinen Heiratsantrag anzunehmen. Marzeline weist ihn zurück, sie wünscht sich eine Zukunft mit Fidelio. Rocco schätzt Fidelio und stimmt einer Hochzeit mit seiner Tochter zu; Jaquino stößt er von sich. Leonore nutzt das Vertrauen zu Rocco und bittet darum, ihn in ein Kellerverließ begleiten zu dürfen, in dem sie Florestan vermutet. Rocco verspricht ihr, Pizarro um Erlaubnis dafür zu fragen. Pizarro erfährt aus einem Brief, dass der Minister Don Fernando das Gefängnis einer Inspektion unterziehen will; er habe vernommen, dass sich dort Opfer willkürlicher Gewalt befinden. Pizarro will verhindern, dass Florestan entdeckt wird und fordert Rocco auf, ihn noch vor der Ankunft des Ministers zu töten. Rocco weist Pizarros Befehl zurück, willigt aber ein, das Grab für Florestan in der Zisterne auszuheben. Leonore, die das Gespräch der beiden heimlich verfolgt hat, schöpft neuen Mut und erwirkt den kurzzeitigen Freigang der Gefangenen der oberen Zellen. Währenddessen hat Rocco die Erlaubnis für die Heirat und Fidelios Mithilfe in den tiefer liegenden Gewölben eingeholt. Pizarro ist wütend über den nicht abgesprochenen Freigang der Häftlinge. Er mahnt Rocco zur Eile, seine Mission in den unterirdischen Gewölben auszuführen.

Zweiter Aufzug

Florestan fristet sein Dasein im Kerker, dem Tode nah. In einer hoffnungsvollen Vision erscheint ihm seine Frau Leonore als rettender Engel. Leonore und Rocco steigen in den Kerker hinab und heben das Grab aus. Leonore drängt Rocco dazu, dem Gefangenen zu Essen und zu Trinken zu geben; erst nachdem Florestan erwacht ist, erkennt sie ihn. Pizarro kommt in den Kerker, um Florestan zu töten. Im letzten Moment wirft sich Leonore dazwischen und gibt sich als Florestans Frau zu erkennen. Ein Trompetensignal verkündet die Ankunft des Ministers Don Fernando. Unter Anwesenheit der Bevölkerung spricht sich der Minister im Namen des Königs gegen tyrannische Unterdrückung und politische Willkür aus. In dem Gefangenen erkennt er seinen totgeglaubten Freund Florestan. Rocco informiert den Minister über Pizarros eigenmächtiges Handeln und über Leonores Mission. Pizarro wird abgeführt, Marzeline ist entsetzt über die Täuschung, die sie durch Leonore erfahren hat. Florestan wird befreit, Leonores Taten werden besungen.



Freiheit – und dann?

Harald Hodeige

In Beethovens einziger Oper gibt es keine in Liebesschmerz zerfließende Diva und keinen Tenor, der hingebungsvolle Arien schmettert. Es gibt keinen Herrscher, um dessen Entscheidungen man sich sorgen müsste, und keinen launischen Gott, dem die Menschheit ausgeliefert wäre. Niemandem wird der Hof gemacht, gestorben wird überhaupt nicht. Schon aufgrund dieser Äußerlichkeiten steht FIDELIO an der Schwelle zum 19. Jahrhundert außerhalb der damals gängigen Operntradition. Persönliche Befindlichkeiten in Sachen Liebesglück [bzw. -pech] sind zweitrangig. Jaquino etwa, dessen Verlobte sich plötzlich in einen anderen „Mann“ verliebt, bekommt zu keinem Moment Gelegenheit, in einer Arie darzulegen, was er eigentlich davon hält: Nach dem ersten Streit mit Marzeline darf er nur noch in Ensembles mitsingen, das große Ganze ist wichtiger als sein persönliches Befinden. Dabei sind er und Marzeline das „niedere Paar“ des traditionellen Opernschemas, das als Kontrapunkt die ernste Haupthandlung aufzulockern hat – man sollte annehmen, dass beiden ausreichend Raum gegeben würde. Mitnichten. Denn auch Marzeline, die anfangs noch vom Eheglück mit ihrem vermeintlichen neuen Geliebten träumt, wird im Jubel-Finale ebenfalls nicht nach ihrer Sicht der Dinge gefragt. Ob sie und Jaquino miteinander glücklich werden, ist zweitrangig. Schließlich geht es Beethoven in dem gemeinhin als revolutionäre „Rettungs-“ bzw. „Freiheitsoper“ bezeichneten Werk um Höheres, für das jeder seinen Preis zu zahlen hat, wobei Regisseur David Hermann bereits hier ein erstes Fragezeichen setzt. Für ihn ist das Stück nämlich – zwingendes Bonmot – eine Oper, in der es sich vor allem um Gefangenschaft handelt. FIDELIO beginnt noch ganz im Stil der Wiener Spieloper. Allerdings startet das Ganze schon bald in Richtung universelles Ideendrama durch, das Beethoven während der langen und verwickelten Werkentstehung immer mehr in den Fokus gerückt hat.

Die Märtyrerkrone

Das 1799 von Emanuel Schikaneder gegründete Theater an der Wien stand von Anfang an in Konkurrenz zum Wiener Hoftheater. Der Schauspieler, Regisseur und Impresario, der seit 1773 Mitglied der umherreisenden Moserschen Schauspielgesellschaft gewesen war [so hatte ihn Mozart 1780/1781 in Salzburg kennengelernt], verfügte über genaueste Kenntnisse des Wiener

Theaterbetriebs, da er bereits umfassende Erfahrungen als Direktor des Theaters im Starhembergischen Freihaus auf der Wieden hatte sammeln können, das als Bestandteil einer steuerbegünstigten Trabantenstadt mit 225 Wohneinheiten gewissermaßen als Sozialeinrichtung fungierte. Mit dem Theater an der Wien rückte er näher ins Stadtzentrum vor, und im August 1802 hatte hier Luigi Cherubini's Comédie lyrique LES DEUX JOURNÉES OU LE PORTEUR D'EAU [DER WASSERTRÄGER] ihre gefeierte Premiere: eine auf dem Nervenkitzel der äußeren Handlung aufbauende zeitgenössisch-französische „Rettungsoper“, ohne die es FIDELIO wohl nicht gegeben hätte: Erzählt wird von einem einfachen Wasserlieferanten, der sich mit Zivilcourage und Humanität in den Dienst des politisch verfolgten Parlamentspräsidenten Graf Armand stellt.

Nachdem Beethoven am 5. April 1803 mit der Premiere des Oratoriums „Christus am Ölberge“ an dem Haus seinen Einstand gegeben hatte, stand für ihn bald auch ein erstes Opernprojekt an, das im März 1804 über die Bühne gehen sollte: VESTAS FEUER nach einer Textvorlage von Schikaneder. Es entstand die Eröffnungsszene – 81 Seiten des Manuskripts sind überliefert, rund 20 Minuten Musik –, bevor Beethoven die Arbeit abbrach, da Schikaneder ausgebootet worden war und seinen Posten verloren hatte. Ein neues Opernvorhaben ließ nicht lange auf sich warten: LEONORE bzw. FIDELIO, ein Bühnenwerk, das Beethoven ab dem Jahreswechsel 1803/1804 als „work in progress“ in den nächsten 11 Jahren immer wieder beschäftigen sollte. Noch Anfang März 1814 übersandte er an seinen letzten Librettisten Georg Friedrich Treitschke den Stoßseufzer: „Die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone“.

„Lebenswahre historische Ereignisse“

Joseph Sonnleithner, Schikaneders Amtsnachfolger und bald auch Sekretär des Wiener Kärntnertheaters, lieferte den Text zur „Ur“-LEONORE: eine Übersetzung und Bearbeitung des Librettos LÉONORE OU L'AMOUR CONJUGALE aus der Feder von Jean-Nicolas Bouilly, das in einer Vertonung von Pierre Gaveaux am 19. Februar 1798 am Pariser Théâtre Feydeau seine erfolgreiche Premiere hatte und dort bis 1801 im Repertoire blieb. Die Geschichte basierte, wie Bouilly später in seinen 1836/1837 erschienenen Memoiren „Mes Récapitulations“ berichtete, auf einer wahren Begebenheit, die sich im französischen Département Indre-et-Loire zugetragen hatte: „lebenswahre historische Ereignisse“, bei denen ein von Machtmissbrauch betroffener Aristokrat gerettet wurde; Bouilly behauptete, er selbst habe eine gewisse Madame de La Valette bei ihren Versuchen unterstützt, ihren unschuldigen Mann vor der Guillotine zu bewahren. Verglichen mit den Legenden der klassischen Mythologie, die das Theater im achtzehnten Jahrhundert geprägt hatten, musste die Geschichte in ihrer plakativen Zeichnung ungemein aktuell gewirkt haben – unterstützt von den allgemeinverständlichen, sprechenden Namen, die Bouilly seinen Figuren gab: FIDELIO leitete er vom lateinischen „fidelis“ ab [treu, zuverlässig], Florestan von „florus“ [blühend, prächtig], womit die beiden Lichtgestalten der Geschichte genannt wären. Roc, Beethovens Rocco, gibt sich standhaft wie der sprichwörtliche Fels in der Brandung, auch wenn ihn der verlockende Schimmer des Goldes in Versuchung führt. Der Name Dom Pizare stand damals für den Missbrauch königlicher Macht durch die spanischen Conquistadores während ihrer brutalen Eroberung der Neuen Welt. Und das Buffo-Paar, das traditionell die beiden Helden spiegelt, trägt typische Dienstoffnamen im Diminutiv:

Jaquino = kleiner Jakob und Marceline/Marzelline = Mariechen. Allerdings verlegte der französische Dramatiker die Geschichte, die sich in Frankreich zur Zeit des Jakobiner-Terrors ereignet haben müsste, als „fait historique espagnol“ in ein spanisches Staatsgefängnis in der Nähe von Sevilla. Aus dem Bösewicht Pizare einen Repräsentanten der Revolutionsregierung zu machen, wäre 1793, als das Stück entstand, und wohl auch noch zur Zeit der Uraufführung zu heikel gewesen. Dieser Kunstgriff wurde auch in der italienischen Adaption LEONORA OSSIA L'AMOR CONJUGALE übernommen, die am 3. Oktober 1804 in einer Vertonung von Ferdinando Paërs in Dresden erstmals über die Bühne ging.

Oper zwischen den Fronten

Die für Sommer 1805 avisierte Uraufführung von Beethovens LEONORE verzögerte sich, weil die Zensur die politische Brisanz des Stoffs mit einer gegen Despotenwillkür agierenden Protagonistin erkannt und Einspruch erhoben hatte. Sonnleither reagierte prompt und katapultierte das Geschehen in ferne Vergangenheit: „Es ist wahr, ein Minister mißbraucht seine Gewalt, aber nur zur Privatrache – in Spanien – im 16. Jahrhunderte –, aber er wird bestraft, durch den Hof bestraft, und der Heroismus der weiblichen Tugend steht [diesem Vergehen] gegenüber.“ Weiterhin lancierte er in seiner Korrespondenz mit der k. u. k. Polizeihofstelle den Hinweis, dass „Ihre Majestät die Kaiserinn Königin [Maria Theresia von Sizilien, die Frau von Kaiser Franz I. von Österreich] das Original sehr schön finden, und mich versichert haben, daß kein Operntext höchstdenselben jemahls so viel Vergnügen gemacht habe“. Im Übrigen seien „bereits Proben gehalten [...] worden [...], da diese Oper am Namensfest Ihrer Majestät der Kaiserinn gegeben werden soll.“ Die Behörde ging Sonnleither auf den Leim und gab das Stück frei, wenn auch mit der Forderung, die „grobsten Scenen“ zu überarbeiten. Im Manuskript sucht man nach derartigen Änderungen allerdings vergebens.

Die Oper wurde gegen Beethovens Willen als FIDELIO, ODER DIE EHELICHE LIEBE angekündigt, wohl um Verwechslungen mit Paërs LEONORA zu vermeiden. Die Premiere am 20. November 1805 im Theater an der Wien wurde von den politischen Ereignissen überrollt. Napoleon, der sich in der Kathedrale von Notre Dame zum Kaiser gekrönt hatte, war wenige Tage vorher mit seinen Truppen in der österreichischen Hauptstadt einmarschiert. Die zur Premiere erwarteten Adligen waren geflohen, und die ehemals französische LEONORE geriet zwischen die Fronten. In der besetzten Stadt, heißt es in August von Kotzebues Zeitschrift „Der Freimüthige“, herrschte „eine ganz ungewöhnliche Stille [...]. Natürlich war es, daß man wenig an Zeitvertreib dachte, wo die Sorge für die Erhaltung so mächtig wirkte, und die Furcht vor möglichen Collisionen und unangenehmen Auftritten so Manchen und Manche zu Hause erhielt.“ Außerdem war das zu der Zeit noch dreiaktige Bühnenwerk weder dramaturgisch noch musikalisch ausgereift, weshalb in der gleichen Zeitung zu lesen war: „Eine neue Beethovensche Oper: FIDELIO, ODER DIE EHELICHE LIEBE, gefiel nicht. Sie wurde nur einigemal 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 Cherubinischen Werken so unwiderstehlich ergreift.“

Auch Beethoven war mit seiner LEONORE unzufrieden, da sie noch ganz dem traditionellen Opernschema folgte. Bereits im Dezember 1805 nahm er sich

das Werk erneut vor, nun gemeinsam mit seinem alten Freund aus Bonner Zeit Stephan von Breuning, mit dem er das Libretto überarbeitete, den dramatischen Gesamtaufbau straffte und die drei Akte auf zwei zusammenstrich, um „der oper einen lebhaftern Gang zu geben“, wie er schrieb. Dass der Komponist schließlich dieser zweiten LEONORE-Version die dritte Leonoren-Ouvertüre voranstellte, in der der Dramenkern symphonisch verhandelt wird, zeigt, worauf es ihm ankam: auf den Vorrang der hinter dem Ganzen stehenden Idee vor der eigentlichen Bühnenhandlung.

Zweiter und dritter Anlauf

In der Revisionsfassung kam LEONORE am 29. März und 10. April 1806 im Theater an der Wien auf die Bühne und machte, wie das „Journal des Luxus und der Moden“ im Mai 1806 berichtete, „ungeachtet mancher Kabalen“ ihr „entschiedenstes Glück“. Dass es dennoch nur bei den beiden Aufführungen blieb, lag wohl an einem Zerwürfnis zwischen Beethoven und dem Intendanten des Theaters, dessen Ursache bis heute ungeklärt ist. Wie auch immer: Beethoven zog LEONORE zurück und ließ die Partitur für einige Jahre in der Schublade verschwinden. Zwar war 1807 eine Wiederaufführung in Prag geplant, für die eine weitere Ouvertüre entstand [die aufgrund einer falschen chronologischen Einordnung der frühen Beethoven-Forschung als Leonoren-Ouvertüre I gezählt wird]. Da es aber keine Berichte über eine Aufführung gibt, nimmt man an, dass sie nicht zustande kam.

1810 ließ Beethoven dann einen Klavierauszug beim Leipziger Verlag Breitkopf & Härtel drucken, wohl in der Hoffnung, seiner einzigen Oper so zu einer Wiederaufführung zu verhelfen. Doch erst 1814 sollte die Stunde des Werks schlagen, da gleich drei Inspizienten der k. u. k. Hofoper, Ignaz Saal, Johann Michael Vogl und Karl Friedrich Weinmüller, Beethoven um eine Aufführung baten – in einer politisch illusionslosen Zeit der Restauration, in der alle Freiheitsträume der Vergangenheit angehörten. Die damit verbundene erneute Revision des Werks, bei der die Autoren die Entwicklung der Handlung erneut beschleunigten, das Drama konzentrierten und die entscheidenden Wendungen schärfen, beschrieb Beethoven als äußerst aufreibend. Allerdings erwies sich sein letzter Librettist Georg Friedrich Treitschke als idealer Partner: „Hätten Sie nicht sich so viel Mühe damit gegeben und so sehr vortheilhaft alles bearbeitet, ich würde mich kaum überwinden können – Sie haben dadurch noch einige gute Reste von einem gestrandeten Schiff gerettet“ [Beethoven].

Als die finale Operfassung am 23. März 1814 im Wiener Kärntnertortheater mit großem Erfolg über die Bühne ging, hatte der FIDELIO endlich die Form angenommen, die Beethoven vorgeschwebt hatte. Laut der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“ hat man „die meisten Musikstücke lebhaft, ja tumultuarisch beklatscht, und den Componisten nach dem ersten und zweyten Act einstimmig hervorgerufen.“ Der Rezensent der „Wiener Theater Zeitung“ bezeichnete das Stück euphorisch als „ein tiefgedachtes, feinempfundenes Gebilde der schöpferischen Phantasie, der lautersten Originalität, des göttlichsten Aufschwung des Irdischen in das unbegreifliche Himmlische“. Dabei hatte Beethoven seinen FIDELIO zu diesem Zeitpunkt noch nicht ganz fertig stellen können, weshalb die neukomponierte Ouvertüre erst ab der zweiten Aufführung am 26. Mai zu hören war. Die definitive Version der Leonoren-Arie erklang sogar erst acht Wochen später, im Rahmen einer Benefizvorstellung am 18. Juli 1814.

Ideenwerk

In der endgültigen Version seiner Oper nutzt Beethoven alle Möglichkeiten, um dem gängigen Schema in Richtung „zeitloses Ideenwerk“ zu entkommen. Die Handlung schreitet in rasantem Tempo voran. Denn kaum sind die ersten beiden Nummern vorbei, tritt bereits die als Fidelio verkleidete Leonore auf, bevor das Quartett „Mir ist so wunderbar“ hintersinnig die Mechanik des Singspiels außer Kraft setzt, da die Akteure bei gleicher Melodie abwechselnd von höchst unterschiedlichen Dingen singen. Bei Leonores Rezitativ und Arie „Abscheulicher! Wo eilst du hin?“, die wie in einer romantischen Oper beginnt, führt Beethoven eine symphonische Dramatisierung ein, mit der er das Ganze auf eine neue Ebene hebt: Der Zuschauer soll nicht nur die Darstellung der Gefühle durch die Sängerin erleben, sondern die Gefühle selbst erfahren und in das Drama mit hineingerissen werden. Anders als Mozart, der in seinen Opern die Wahrhaftigkeit der Empfindungen in den Mittelpunkt stellte, ging es Beethoven um die Wahrhaftigkeit des Dramas, was in dieser Absolutheit etwas Neues war. Ebenfalls neu ist, dass Beethovens gesamter FIDELIO aus der Perspektive Leonores zu hören ist, einer Frau, womit die traditionell-stereotype Rollentypologie des weiblichen Opernpersonals der Zeit auf den Kopf gestellt wird. Der gesamte Plot dient letzten Endes der Charakterisierung Leonores bzw. der hinter ihrer Figur stehenden Idee; selbst Florestan steuert mit der Vision von seiner Gattin im dunklen Verlies hierzu bei.

Dramaturgische Hürden des Plots

Unter dramaturgischen Gesichtspunkten ist der FIDELIO-Stoff alles andere als unproblematisch. Denn er liefert eigentlich keine abendfüllende Handlung, sondern spinnt sich als punktuelles Ereignis um die kurze Schlüsselszene im Gefängnis. Außerdem muss dem Zuschauer, dem die Vorgeschichte von Florestans Verhaftung fehlt, deutlich gemacht werden, dass Leonore keine wirkliche Hosenrolle spielt. Auch hierfür kommt Marzeline ins Spiel, aus deren Liebe zum vermeintlichen Fidelio sich ohnehin allerhand bühnenwirksame Konflikte ableiten lassen. Da Leonore zunächst in den Dienst Roccas gelangen muss, um in die Nähe ihres Mannes zu kommen, war es naheliegend, Marzeline als Roccas Tochter ebenfalls auf den für eine Oper ungewöhnlichen Handlungsraum „Gefängnis“ zu beziehen. Die Exposition ihres Rollenprofils in den ersten fünf Nummern der Oper leitet das Drama ein. Anschließend wird der Konflikt zwischen Don Pizarro und Florestan verdeutlicht: Pizarro tritt auf und findet als gezielte Indiskretion eine Nachricht, die ihn vom Kontrollbesuch des Ministers unterrichtet, dem seine krummen Machenschaften zu Ohren gekommen sind. Es besteht dringender Handlungsbedarf, weshalb der unschuldig Inhaftierte so schnell wie möglich beseitigt werden soll. Doch es kommt zu Verzögerungen. Denn Leonore hat von Rocco die Erlaubnis bekommen, den Inhaftierten, deren düster-stickige Verliese unter der Erde liegen, Ausgang ans Tageslicht zu gewähren. Der Beweggrund des Manövers läuft allerdings ins Leere: Ihr Mann ist nicht dabei, da er in Einzelhaft gefangen gehalten wird. Anschließend spitzt sich die Situation zu, da Leonore und Rocco in die tiefsten Tiefen des Gefängnisses hinabsteigen, um in der Zisterne ein Loch auszuheben, in dem Florestan verscharrt werden soll. Es kommt zum Dialog, der zur Erkennungsszene zwischen Leonore und Florestan führt. Jetzt erst vollzieht sich mit Leonores Vereitelung der Tat und der Ankunft des Ministers die eigentliche „Handlung“, die schließlich mit dem allgemeinen Jubel-Finale ausklingt.

Per aspera ad astra

Betrachtet man die Konzeption der endgültigen FIDELIO-Fassung, wendet sich das Geschehen im ersten Akt zunehmend vom Heiteren ins Düstere, während dann der zweite Akt bis zum triumphalen Finale ins Licht zurückkehrt. Akzentuiert wird dieser gegenläufige Verlauf durch die Musik, die in deutlicher Abkehr zur damals gängigen Opernkonvention die jeweilige Bühnensituation nicht nur illustriert, sondern den Stoff, in dem das Personal als Verkörperung abstrakter Ideen über sich hinauswächst, in einem bis dahin ungeahnten Maß vertieft und ausdeutet – etwa, wenn der Schurke des Stücks im Marsch Nr. 6 mit einer aus dem Tritt geratenden Militärmusik eingeführt wird, voller metrischer und formaler Irregularitäten. Die Nummer, die in der Fassung von 1806 noch die bloße Aufgabe hatte, den Aufmarsch von Pizarros sich ordnender Wachmannschaft zu choreographieren, wird zum Charakterstück umgedeutet, zu dem sich nicht wirklich marschieren lässt: Das militärische Zeremoniell gerät zur Grotteske. Pizarros hohle Herrscherpose wiederum findet ihre musikalische Entsprechung in einem grellen Moll-Dur-Wechsel sowie in der Tempobezeichnung „Allegro agitato“ als Ausdruck aggressiver Spannung. Zudem äußert sich die Brutalität dieser holzschnittartig das Böse schlechthin repräsentierenden Figur in einem schwerlich als Belcanto zu bezeichnenden Ansingen gegen das bis ins fortissimo gesteigerte Orchester – kein Wunder, dass sich Rocco vor diesem Mann fürchtet. Das offen ausklingende erste Finale mit der Rückkehr der Gefangenen in ihre Zellen führt dann über die Aktgrenzen hinweg direkt in Florestans lichtloses Verlies, wobei das Orchester hier mit dunklen Farben, Tremoli und grellen Hell-Dunkel-Kontrasten eine düstere Stimmung evoziert. Florestan sieht dem Tod ins Auge. Erst danach folgt als Auftakt seiner Rettung die zentrale Demaskierungsszene, in der sich Pizarro seinem Gegenspieler Florestan zu erkennen gibt. Zweimal schreitet Leonore bei diesem „Showdown“ gegen Pizarros Mordversuche ein, zuletzt mit gezogener Pistole, wobei die Musik erwartungsgemäß ihren dramatischen Höhepunkt erreicht. Der Orchestersatz steigt während Pizarros gesanglichem Ausbruch chromatisch in die Höhe, um sich dann im martialischen D-Dur-Triumph zu entladen. Nach der Dialogpassage „Soll ich vor einem Weibe beben?“ – „Der Tod sei dir geschworen“ erfolgt die Rettung – durch das von außen einfallende Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers ankündigt.

„O namenlose Freude!“

Im gleichen Tempo beginnt das Finale: „Heil sei dem Tag, heil sei der Stunde!“ – in der finalen Opernfassung auf dem Paradeplatz des Schlosses, wo sich die gesamte Menschheit eingefunden zu haben scheint. Treitschke hat diese Schluss-Apotheose, in der die Utopie der Freiheit in der Art eines Oratoriums ihre musikalische Erfüllung findet, bewusst mit einem Szenenwechsel von der linearen Opernhandlung getrennt, weshalb nicht wenige Regisseure diesen utopischen Schluss wie ein Oratorium inszeniert haben – bei offenem Saallicht und mit Sängern in Alltags- oder Konzertkleidung. Dennoch: Leonore, die Florestan selbst die Fesseln abnehmen darf, hat als einzelner Mensch und Frau das Unerhörte vollbracht und durch Zivilcourage Gewaltmaschinerie und Unrechtsregime überwunden. Das gesamte „Volk“, Marzelline und Jaquino inklusive, stimmt in die chorisches vertonte Schiller-Hommage ein, die eine Brücke zum idealistischen Finale der Neunten Symphonie schlägt. Doch obsiegt am Ende die Freiheit?

Zunächst schon, sagt auch Regisseur David Hermann, da Leonore unter Einsatz ihres Lebens das Unmögliche erreicht, da sie nicht nur ihren unschuldigen Mann befreit, sondern auch den entscheidenden Anstoß zum Zusammenbruch von Pizarros Unrechtsregime gibt: Nach lang erduldeten Ungerechtigkeiten ist für das Volk der vom Minister verkündete Regimewechsel ein vollkommen unerwartetes Ereignis „vor unseres Grabes Tor“, wie der Chor in düsterem Unisono feststellt. Allerdings, so Hermann weiter, erfolgt diese Befreiung vollkommen unvermittelt, wie ein „Fremdkörper“. Und tatsächlich wäre Leonores Mut und Entschlossenheit ohne den eigentlich überkommenen Kunstgriff des alle Konflikte lösenden „Deus ex machina“ [in Form des Ministers] wirkungslos geblieben. In Bouillys LÉONORE, die zur Zeit der Terreur entstand, als zahllose „konterrevolutionärer“ Umtriebe Verdächtige verhaftet und viele von ihnen guillotiniert wurden, war die tröstliche und ermutigende Botschaft dieses Schlusses, dass man die Veränderung der Verhältnisse nicht aktiv herbeiführen muss – eine Botschaft, die nach dem Ende der Terreur noch gern gehört wurde, da die gesellschaftlichen Umwälzungen seit 1789 zweifellos radikal waren. [Interessant in diesem Zusammenhang: Die Musik zu Florestans Rückkehr in die Freiheit, „O Gott! Welch' ein Augenblick!“, stammt aus Beethovens frühem Hymnus „Da stiegen die Menschen ans Licht“ aus der 1790 komponierten „Kantate auf den Tod Kaiser Joseph II.“, einem Aufklärer und Neuerer in vielen Bereichen.] Doch was bedeutet die abrupte Wendung in Beethovens „Gefangeneneroper“ FIDELIO? Ohnehin bleibt offen, was nach dem bewusst szenisch abgesetzten und quasi symphonischen Ende geschieht. Denn, so muss man sich fragen, kann die gerade noch vom Freiheitstaumel überwältigte Gesellschaft mit all ihren Partikularinteressen überhaupt etwas mit der neu gewonnenen Freiheit anfangen? Eine Frage, die für David Hermanns Inszenierung zentral ist. Denn wie geht die Geschichte weiter, nachdem die Herrschenden die Bühne verlassen haben?

Die Oper erwirbt Märtyrer

mir die
krone

Oper zwischen den Welten

David Hermann, Sir Donald Runnicles
und Johannes Schütz im Gespräch
mit Carolin Müller-Dohle

Carolin Müller-Dohle

Beethoven rang lange um die Entstehung von FIDELIO, er beschrieb die Komposition und die über zehnjährige Beschäftigung damit als inneren Kampf. Mit der Fassung von 1814 hatte er sich endgültig von den Gattungskonventionen seiner Zeit gelöst. Sie ist ein Amalgam aus Singspielszenen, romantischen Arien, sinfonischen Skizzen und einem oratorischen Chorfinale. Welchen Umgang finden Sie mit den strukturellen und musikalischen Kontrasten der Oper?

Sir Donald Runnicles

Die Oper stellt äußerlich dar, was Beethoven, dieser letzte ewige Revolutionär, künstlerisch und politisch zur Entstehungszeit durchlebte. FIDELIO ist vielleicht seine größte „Kopfgeburt“, da seine revolutionären Ideen über zehn Jahre reifen und in mehreren Versuchen erprobt werden mussten – es war wahrhaftig ein „work in progress“. Die drei Fassungen spiegeln wider, wie er allmählich Konventionen durchbrach und Grenzen überschritt, vom Singspiel zum Sinfonischen, vom Licht ins Dunkel und wieder zum Licht. Jede Nummer ist ein neues Wagnis und das ganze Werk eine aufwühlende, bewegende Reise. Darauf muss man sich in der Umsetzung, aber auch in der Rezeption immer wieder mit Staunen einlassen.

David Hermann

Die Brüche in FIDELIO bieten für die inszenatorische Arbeit eine große Freiheit. Die Dialoge zum Beispiel sind als Gelenke nicht zu unterschätzen, denn mit ihnen kann man Rahmungen bauen und die Sicht auf das nächste Stück neu kalibrieren. Trotz der Heterogenität des Materials hat die Oper jedoch einen enormen Druck und eine Fokussiertheit. Da sie in einem Gefängnisapparat spielt, sind die Figuren permanent unter Spannung. Diese Existenzialität hebt über die verschiedenen Musiken hinweg; oft merkt man schon Minuten vorher, wie Beethoven auf eine Auflösung zielt, auch der zweite Aufzug ist schon im ersten grundiert. In deinem Bühnenbild, Johannes, gibt es eine Wunde, ein schwarzes Loch, ein Gravitationsfeld, in das Leonore hinein will. Sie manipuliert ihr Umfeld so lange, bis es ihr gelingt. Nach der Pause können wir ihr als Zuschauer*innen dorthin folgen. Das Zielbewusste von Beethovens Musik wird also auch im Bühnenbild aufgegriffen.

Johannes Schütz

In diesem Gefängnis gibt es eine Oberwelt und fast wie bei Dantes „Göttlicher Komödie“ eine Unterwelt, das Oben und Unten ist Teil der Musik. Beethoven ist oft sehr emblematisch in den Erzählsträngen: Das Stück besteht aus zwei Keilen, die aufeinander liegen und ein Rechteck bilden. Das Singspiel, das am Anfang ganz präsent ist, nimmt mit der Ankunft des Bösen, Pizarros, zunehmend ab, während das politische Oratorium, die Synodalutopie immer mehr zunimmt. Es ist nicht möglich, einen Punkt zu bestimmen, an dem beides ausgeglichen ist, die Verstrebung geht langsam von einem ins andere über. Emblematisch an FIDELIO ist auch, dass die Oper mit einer Männergesellschaft beginnt und als gemischte Gesellschaft endet.

Carolin Müller-Dohle

Beethoven hielt sich bei LEONORE / FIDELIO zunächst an die Gattung der Rettungsoper, die im Frankreich des 18. Jahrhunderts große Beliebtheit genoss. In dieser Tradition wurzeln die Genreszenen des ersten Aufzugs, die die Kleinfamilie des Gefängniswärters Rocco porträtieren.

Johannes Schütz

Neben der großen Freiheitserzählung hat FIDELIO einen bürgerlichen Plot: Es gibt zwei Paare, deren Beziehungen unterbrochen werden und für einen Moment lang neu entstehen, um sich dann wieder aufzulösen. Letztlich ist es auch eine Erzählung über eine Oberschicht, die sich gegenseitig zugrunde richtet – zunächst unkontrolliert durch Pizarro und nachträglich, fast zu spät, durch den Kontrollbesuch und die Inspektionsreise des Ministers. Die Revolution kommt vielleicht auch von unten, aber sie ist nur möglich, weil es oben die Verwerfungen gibt. Das Staatsgefängnis, in dem die ersten Szenen des Singspiels stattfinden, ist eine Miniaturabbildung der großen Organisationsform und ein Kontrollrevier.

David Hermann

Die Figuren sind durch das Leben in diesem System stark beschädigt, voller Aggressionen und unterdrückter Gefühle. An so vielen Stellen bricht Gewalt, Erschöpfung und Ohnmacht aus ihnen heraus. Sie sind gefangen in einer vertikalen Hierarchiekette, in der die Frustration immer nach unten geleitet wird. Das Witzige und das Groteske gehören bei Beethoven zusammen. Man merkt das Rocco, Marzeline und Jaquino vor allem in den ersten Szenen der Oper an, die ja noch mehr an die Spieloper angelehnt sind. Beethoven hat das Scherzo erfunden, ungefähr zur gleichen Zeit, als Goya die „Caprichos“ erfand. In diesen Zeichnungen, die sich auf das Wesentliche beschränken, tritt die Karikatur einer Person und ihre Essenz auf radikale Weise hervor. So sehe ich die Genreszenen im ersten Aufzug: In der Groteske findet sich die Kompression eines Charakters.

Sir Donald Runnicles

Beethoven führt uns in den ersten beiden Szenen mit Marzeline und Jaquino ein wenig aufs Glatteis: Sie entsprachen sicher der Vorstellung, die das Publikum damals von einer Rettungsoper hatte. Aber dann kommt plötzlich dieses ungeheuerliche Quartett! Beethoven lässt uns schon hier nach innen schauen, nicht erst bei den großen, später folgenden Arien. Die Singspieldynamik wird unterbrochen und die Szene eingefroren: Die Figuren stehen für sich, obwohl sie miteinander singen. Plötzlich sind wir nicht mehr in der Oper, es könnte genauso gut ein Streichquartett oder eine Sinfonie sein. Immer wieder hat man bei Beethoven das Gefühl, dass die Musik das Echte ausdrückt. Die grundlegende Frage, die Beethoven angestoßen

hat, und die alle Komponist*innen nach ihm beschäftigte, war: Wie weit kann Musik alleine gehen? Wann muss die menschliche Komponente dazukommen und die Stimme übernehmen?

David Hermann

In dieser Welt der Kontrolle und des Drucks ist der musikalische Ausdruck entweder ein Ventil und eine Entladung oder ein Gegenentwurf, ein Moment des Innehaltens, der Beschwörung einer Hoffnung und Schönheit, die nicht da sind. In jedem Fall ist der Moment des Singens bei Beethoven immer existenziell.

Sir Donald Runnicles

Absolut, Beethoven geht es nie um Virtuosität als Selbstzweck und damit hebt er sich bewusst von der italienischen Tradition ab. Keine Kadenz, keine Verzierung, kein Spitzenton ist rein formal gesetzt. Ihm geht es ausschließlich um das Innere der Figuren, deshalb werden wir als Zuhörer*innen auch unmittelbar in ihr Drama involviert. Beethoven transformiert ihre inneren Kämpfe in Musik und überschreitet damit die traditionelle Form.

Carolin Müller-Dohle

Sich für das Gefängnis als einzigen Spielort der Handlung zu entscheiden, war eine kühne und bis dahin beispiellose Setzung von Beethoven und seinen Librettisten. Bis heute finden wir in der Opernliteratur kaum Werke, die auf solch existenzielle Weise die Gefangenschaft zum Thema machen.

Johannes Schütz

Beethoven schafft eine Präfiguration der Organisationsformen von politischen und kriminellen Gefangenen, die sich in der Realität des 20. Jahrhunderts zu den Lagerformen der Gulags und Konzentrationslager weiterentwickelt haben. Die häufig getroffene Entscheidung, FIDELIO in einem Gefängnis zwischen Auschwitz und Stammheim spielen zu lassen, fand ich oft fleißig, bisweilen aber auch pietätlos und politisch fragwürdig. Deshalb haben wir uns für eine Übersetzung entschieden. Das Bühnenbild besteht formal ausschließlich aus zwei reduzierten Materialien: Metall für die Requisiten und Lehm für die Mauer und den Boden. Das erhöht die Datumslosigkeit, da ihre Ästhetik so purifiziert ist. Der Lehm ist ein antidekoratives, rudimentäres Material, die Ursubstanz, zu der sowieso alles wird: Erde. Es lässt allerdings auch gewisse zivilisatorische Möglichkeiten zu, wie zum Beispiel die Mauer.

David Hermann

Das Beobachten und Beobachtet-Werden, das Belauern, heimlich Mithören und etwas Verbergen sind zentrale Momente in diesem labilen System, in dem Druck und Vakuum so nah beieinander sind. Im ersten Akt wird dies auch in der Raumanordnung verdeutlicht: Es gibt keine Versteckmöglichkeiten und viele Ebenen, von welcher Höhe auf wen schauen kann. Die Geschlossenheit des Ortes erzeugt Druck zwischen den Figuren. Sowohl die Eingesperrten als auch die Menschen, die im Gefängnis arbeiten müssen, sind ausgeliefert und befinden sich in einer Art doppelten Gefangenschaft. Es gibt kein Entkommen, keine Privatsphäre, man befindet sich in einer parallelen Realität ohne Tageslicht und mit eigenen Regeln und Ritualen. Im zweiten Aufzug ist der Raum dann wie zerschmolzen und aufgelöst, die Figuren sind schutzlos und verloren.

Johannes Schütz

Wir haben im Hinblick auf Florestans Situation oft über die Agoraphobie gesprochen, die Vereinsamungsangst in zu großen, weiten Räumen. Denn der Kerker ist bei uns unnützerweise viel größer als der Raum des ersten Aufzugs, obwohl wir auf derselben Grundfläche agieren. Im ersten Aufzug gibt es noch eine intakte Aufteilung zwischen Drinnen und Draußen, zwischen dem Gefängnis innerhalb der Mauern und den Bereichen außerhalb, die an die Freiheit zumindest angrenzen. Der Schnitt vom ersten zum zweiten Akt, von Oben nach Unten, ist meiner Ansicht nach wichtig: Man muss die Spezialhaft für Florestan von der des Männerkollektivs aller Gefangenen abheben.

Carolin Müller-Dohle

Bezeichnenderweise bringt eine Frau das patriarchal dominierte System ins Schlingern. Leonore hebt sich stark ab von den meisten weiblichen Hauptfiguren des Opernkanons, weil sie die Handlung entschieden vorwärts treibt. Wegweisend ist auch, dass es bei FIDELIO der Mann ist, der Hilfe braucht. Bis sie in der Handlung als Leonore in Erscheinung treten kann, ist die Oper jedoch fast zu Ende. Davor lernen wir sie in ihrer Verkleidung als Mann, als Fidelio, kennen. Was bedeutet diese Camouflage und was löst sie in ihrem Umfeld aus?

Johannes Schütz

Beethoven nutzte das Sujet der Hosenrolle im Sinne eines kriminalistischen Plots. Die Hosenrollen, die wir aus der Opernliteratur davor kennen, sind ja vor allem musikalisch begründet und nicht aufgrund der Handlung gesetzt, außer vielleicht bei Händels ALCINA. Leonore muss es tun, die Tarnung ist ihr Schutz. So wird aus einer Formalie des Musiktheaters eine tatorthafte dramaturgische Notwendigkeit. Das hat zur Folge, dass die Frage von Leonores Enthüllung ständig im Raum steht.

David Hermann

Die Verkleidung ist wie ein Gift, das ganz langsam wirkt innerhalb der kleinen Familie und alle Beteiligten antriggert. Die menschlichen Beziehungen sind plötzlich auf den Kopf gestellt. Daraus erwächst ein wahnsinnig spannender, instabiler Zustand. Die Not der Verkleidung kommt schon im Quartett des ersten Aufzugs zur Sprache und Leonore sagt hier auch, dass die Verstellung für sie unerträglich ist. Leonore ist sicher ein Mensch mit Idealen und mit einer fast übermenschlichen Ausdauer und Hartnäckigkeit, aber auch sie muss im System mitspielen, sich verleugnen, lügen und in unserer Fassung auch töten. Das ist bei Beethoven so nicht vorgesehen, aber es war uns wichtig zu zeigen, welches Leid es bei ihr auslöst, bis zum Letzten gehen zu müssen, um in ihrer Rolle aufzugehen.

Sir Donald Runnicles

Den Zwang zur Verstellung macht Beethoven in der Musik deutlich: Man merkt immer wieder, wie groß die Herausforderung für Leonore ist, sich zu kontrollieren, denn sie hat ja eine übermenschliche Mission und ist bereit, alles für ihren Mann zu tun. Schon im Terzett „Gut, Söhnchen, gut“ spürt man ihren Mut, fast Übermut, doch sie hält sich noch an die Spielregeln ihrer Umgebung. Ihre nach Pizarros Auftritt folgende Arie ist eine große musikalische Zäsur in der Partitur. Nach den Spieloper-Szenen hören wir zum ersten Mal eine Arie von überwältigender dramatischer Innerlichkeit, eine sinfonische Szene, die für sich alleine stehen könnte. Jetzt strömt und fließt alles. Diese Reise zur Selbstermächtigung lässt Beethoven von drei Hörnern und einem Fagott begleiten – ihre menschliche

Wärme und ihr unbändiger Mut kommen uns auch durch den Klang der Instrumentierung nah. Sicher gab es auch davor Engführungen von Instrumenten mit Sängerstimmen wie die Sesto-Arie in Mozarts LA CLEMENZA DI TITO, aber wie virtuos Beethoven das Wechselspiel zwischen der menschlichen Stimme und den Hörnern komponiert, ist nicht weit entfernt von Richard Strauss.

Carolin Müller-Dohle

Beethoven und sein Librettist Georg Treitschke strichen die Singspielszenen für die Fassung von 1814 noch einmal drastisch zusammen, sie beschleunigten die Handlung auf ein rasantes Tempo und schafften somit dem Ideendrama und der universellen Dimension des Werks mehr Raum. In den überarbeiteten Arien von Leonore und Florestan führte Beethoven eine sinfonische Dramatisierung ein und revolutionierte somit das Verhältnis zwischen menschlicher Stimme und Instrumenten. In Leonores und Florestans utopischen Visionen wird das Orchester zur zentralen Erzählinstanz und zum Kommunikationsmittel des inneren Dramas. Inwiefern zeigen sich im Vorspiel zum zweiten Aufzug und in Florestans Arie die tondichterischen Qualitäten des Sinfonikers Beethoven?

David Hermann

Zum Zeitpunkt der Komposition war Beethoven schon schwer taub und in allen Kompositionen wurde das Eingeschlossensein zum Thema, denn die Taubheit war für ihn ja auch eine Art Gefängnis. Im Vorspiel zu Florestans Arie hört man regelrecht das innere Rauschen und Schreien. Vielleicht konnte er dieses sinfonische Fresko, dieses dreidimensionale Klangbild eines Zustands nur aufgrund seiner persönlichen Erfahrung so komponieren. Das untermauert noch einmal mehr, dass man an dieser Stelle auf keinen Fall ein Gefängnis auf der Bühne sehen möchte. Was Beethoven da skulptural aus der Dunkelheit heraus auftürmt und beleuchtet, ist sehr bedrückend.

Sir Donald Runnicles

Im Vorspiel und in der Arie wird Beethovens Vorstellung von Chiaroscuro-Dramaturgie besonders deutlich; es ist eine Reise von der Dunkelheit ins Licht. Um die hellste aller Visionen, Leonore, glaubwürdig zu machen, ist die düstere Grundierung der tiefen Streicherunisoni und Tremolopassagen in f-Moll notwendig. Wenn dann über eine Rückung von As-Dur nach F-Dur und eine Klंगाufhellung das Solo der Oboe hereinbricht, ist das eine wahrhaftige musikalische Utopie. Florestan tastet sich langsam heran und klettert mit der Musik empor, die ihm schier übermenschliche Kraft verleiht. Da steckt eine Metaphysik im Musikalischen, die wir später bei Wagner, zum Beispiel in SIEGFRIED, wieder sehen. Und so wie sich Florestan mithilfe der Musik aufgeschwungen hat, bricht er bei ihrer plötzlichen Implosion wieder in sich zusammen.

Johannes Schütz

Es ist eine Vorhöllensituation, in die uns Beethovens Musik führt. So gesehen ist Leonores Eintritt in diese Unterwelt auch eine Umkehrung des Orpheus-Mythos, in dem ein Mann in einen Bereich eindringt, den man als Lebender eigentlich nicht betreten darf. Sicher kannte Beethoven Glucks ORFEO ED EURIDICE, also hat er die Konstellation getauscht und sie in zeitgenössische Verhältnisse übersetzt. Denn jetzt ist es eine Frau, die, als Mann verkleidet, in die Unterwelt geht, um ihren Gatten zu erlösen.

Carolin Müller-Dohle

Zwischen diesen übermenschlich großen und idealisierten Figuren steht Rocco, der eine Schlüsselrolle im Gefüge innehat. Er durchlebt eine fundamentale Entwicklung und muss eine große Entscheidung treffen.

Sir Donald Runnicles

Oft bleiben Figuren in der Oper, abgesehen von Nuancen, geradlinig und selten erlebt man eine solch dramatische Wandlung wie bei Rocco. Er startet als prototypischer Spielbass, seine „Gold-Arie“ und seine ersten Szenen der Oper haben einen starken Buffo-Charakter. Schnell wird jedoch klar, dass es um seine Existenz geht: Pizarro wäre jederzeit in der Lage, Rocco und seine Familie ernsthaft in Gefahr zu bringen. Sich auf Fidelio einzulassen und durch sein/ihr Einwirken mutiger zu werden, ist ein Spiel mit dem Feuer. Wir gehen als Publikum jeden Schritt in dieser Entwicklung mit.

Johannes Schütz

Bei Rocco wird nie ganz klar, ob er Teil des Problems oder Teil der Lösung ist. Einerseits sehen wir die Ordnungssehnsüchte, die er für den Staat in seiner Funktion ausführt. Im zweiten Aufzug andererseits zeigt er uns sein ambivalentes Verhältnis zur Pflichterfüllung [zum Mordauftrag] und seine subversiven Energien, sich dagegenzustellen. Er steht unter dem Zwang, eine Entscheidung treffen zu müssen. Das macht ihn möglicherweise zu einer Figur, die im Zuschauerraum den größten Magnetismus auslöst. Die Distanzen zu den anderen – zu der moralischen Verwahrlosung Pizarros, den Sehnsüchten Leonores oder der Beschädigung des fast hingerichteten Florestan – sind sicherlich größer. Rocco sitzt im Zuschauerraum neben uns. Er ist der, wenn man so will, deutschsprachige Familienvater zwischen Exekutive und häuslichem Bereich. Und sicher war das für das Publikum der Uraufführung auch schon so, denn in seiner einzigen Arie geht es um Geld, das zentrale Thema des Bürgertums des 19. Jahrhunderts.

David Hermann

Rocco ist extrem beschädigt, das zeigt sich in seinem Ausspruch „Ich bin ja bald des Grabes Beute“. Zwar ist dieser Satz in einem Terzett kodiert und man kann ihn überhören, aber es ist eine Sollbruchstelle, die Beethoven anzeigt, und somit eine ganz zentrale Aussage. Da ist jemand nicht nur müde, sondern psychisch erschöpft, unter diesem Druck, der Beobachtung und den illegalen Machenschaften von Pizarro arbeiten zu müssen. Rocco baut sich ein Pseudo-Wertesystem auf, das ihm eine Rechtfertigung dafür bietet, Teil dieses völlig entkoppelten Systems Gefängnis zu sein. Er wird in etwas hineingezogen, das er vielleicht gar nicht wollte, und bis zum Schluss bleibt er ambivalent. Gleichzeitig finde ich es eine präzise Beobachtung, dass Rocco die Mehrheit repräsentiert, die Beethoven ansprechen wollte. Er wirft in ihm die Frage auf, wie wir uns positionieren wollen.

Carolin Müller-Dohle

Die nachdrückliche Affirmation der Freiheit und des Humanismus bricht sich schließlich im sinfonisch angelegten Finale Bahn, in dem Beethoven mit einem Zitat aus Schillers „An die Freude“ schon auf die Zukunftsmusik seiner „Neunten“ vorausdeutet. Die Aufstände im Iran führen uns vor Augen, wie relevant und zeitlos Beethovens Botschaft nach wie vor ist. Gleichzeitig stellen Pandemie und Klimawandel die Freiheit auf den Prüfstand. Der Liberalismus, so wie wir ihn in Westeuropa in den letzten Jahrzehnten kannten, stößt in Zeiten globaler Krisen mehr und mehr an seine Grenzen. Wie ist dieses Finale – auch im Hinblick auf die heutige Weltlage – zu deuten?

Johannes Schütz

Das Finale enthält sich jeglicher Art von Happy End im Sinne der Handlung und ist in einer großen, scheinbar unszenischen, offenen Form dem Oratorium näher. Viele sehen darin einen schwierigen Kipppunkt des Stücks, ich finde es konsequent, dass hier eine offene musikalische Fläche entsteht und keine Auflösung stattfindet. Die Frage wird an die Gesellschaft delegiert. Eigentlich müsste der Orchestergraben hochfahren und der Zuschauerraum mitsingen, damit sich die Theaterform der italienischen Bühne auflöst. Es ist ein echtes Wir-Erlebnis.

Sir Donald Runnicles

Das Finale von Beethoven ist kein Fremdkörper, wie oft behauptet wird, sondern ein sinnfälliger Abschluss dieser Partitur. Mit dem virtuosens und ekstatischen Schlusschor spricht Beethoven uns alle an. Obwohl er, wie in seiner „Neunten“, die Sprache hinzunimmt, um eine Botschaft zu transportieren, spüren wir allein durch die Musik, dass es um nichts weniger als um die Zukunft der Menschheit geht. Das ist pure Energie und zeigt, was eine Gruppe wohlwollender Menschen erreichen kann. Der Krieg in der Ukraine und die Aufstände im Iran machen deutlich, wie nötig die Welt FIDELIO hat. Das sollten wir uns hier immer wieder ins Gedächtnis rufen: Diese Oper ist ein klingendes Gewissen, ihre Botschaft zeitlos.

David Hermann

Ja, leider ist die Botschaft des Finales – die Befreiung von Menschen aus unrechtmäßiger Gefangenschaft – nach wie vor brandaktuell. Auch dass eine Frau das alles bewirkt, ist visionär. Allerdings ist die Vehemenz der Affirmation des Chores am Ende des Stückes auch angsteinflößend und birgt eine überrollende Energie. Ist das wirklich eine Stimme, mit der der Chor da spricht? Können wir das heute noch? Oder sind wir in unserer individuellen Freiheit und Meinungsäußerung schon so zersplittert, dass diese musikalische Energie von Beethoven eher ein Aufbegehren gegen etwas ist, ein Streiten, indem jede Stimme die eigene Meinung vehement artikuliert?



Eine heitre Abschiedsstunde!
Süßen Schlaf im Leichentuch!
Brüder – einen sanften Spruch
Aus des Totenrichters Munde!

































Speak to me
Won't you speak,
sweet angel?
Don't you
remember me?
I was God's
favorite customer

Heiligenstädter Testament

Ludwig van Beethoven

40 41

Im Zustand größter Verzweiflung verfasste der erst 32-jährige Ludwig van Beethoven die beiden Nachlassbriefe für seine Brüder Caspar Anton Carl und Nikolaus Johann mit der Bitte, dass sie nach seinem Tode zu lesen und zu vollziehen seien. Beethoven befand sich zum Zeitpunkt der Verschriftlichung auf Kuraufenthalt in Heiligenstadt, sein schlechter gesundheitlicher Zustand und seine zunehmende Ertaubung führten ihn immer weiter in die gesellschaftliche Isolation. Das „Heiligenstädter Testament“ wurde nie abgeschickt und erst nach Beethovens Tod gefunden. Auffällig ist, dass sich bei der Anrede seines Bruders Nikolaus Johann eine Leerstelle befindet. Warum, ist ungewiss: Sie könnte auf das spannungsreiche Verhältnis zwischen den Brüdern hindeuten oder darauf, dass sich Beethoven unsicher war, ob er seinen Bruder mit Nikolaus [so wurde er Zuhause gerufen] oder Johann [so nannte sich sein Bruder in Wien] anreden sollte. Gut ein Jahr nach dem Verfassen der beiden Briefe begann die Arbeit an LEONORE.

Heiligenstadt am 6. Oktober 1802 für meine Brüder Carl und Beethoven

O ihr Menschen, die ihr mich für feindselig, störrisch oder misanthropisch haltet oder erkläret, wie unrecht tut ihr mir! Ihr wisst nicht die geheime Ursache von dem, was euch so scheint. Mein Herz und mein Sinn waren von Kindheit an für das zarte Gefühl des Wohlwollens. Selbst große Handlungen zu verrichten, dazu war ich immer aufgelegt. Aber bedenket nur, dass seit sechs Jahren ein heilloser Zustand mich befallen, durch unvernünftige Ärzte verschlimmert. Von Jahr zu Jahr in der Hoffnung gebessert zu werden, betrogen, endlich zu dem Überblick eines dauernden Übels, dessen Heilung vielleicht Jahre dauern wird oder gar unmöglich ist, gezwungen, mit einem feurigen, lebhaften Temperamente geboren, selbst empfänglich für die Zerstreuungen der Gesellschaft, musste ich früh mich absondern, einsam mein Leben zubringen. Wollte ich auch zuweilen mich einmal über alles das hinaussetzen, o, wie hart wurde ich durch die verdoppelte traurige Erfahrung meines schlechten Gehörs dann zurückgestoßen, und doch wars mir noch nicht

möglich den Menschen zu sagen: sprecht lauter, schreit, denn ich bin taub. Ach, wie wär es möglich, dass ich die Schwäche eines Sinnes zugeben sollte, der bei mir in einem vollkommeneren Grade als bei anderen sein sollte, einen Sinn, den ich einst in der größten Vollkommenheit besaß, in einer Vollkommenheit, wie ihn wenige von meinem Fache gewiss noch gehabt haben. O, ich kann es nicht. Drum verzeiht, wenn ihr mich da zurückweichen sehen werdet, wo ich mich gerne unter euch mischte. Doppelt wehe tut mir mein Unglück, indem ich dabei verkannt werden muss. Für mich darf Erholung in menschlicher Gesellschaft, feinere Unterredungen, wechselseitige Ergießungen nicht statthaben. Ganz allein fast, nur so viel als es die höchste Notwendigkeit fordert, darf ich mich in Gesellschaft einlassen. Wie ein Verbannter muss ich leben. Nahe ich mich einer Gesellschaft, so überfällt mich eine heiße Ängstlichkeit, indem ich befürchte, in Gefahr gesetzt zu werden, meinen Zustand merken zu lassen.

So war es denn auch dieses halbe Jahr, was ich auf dem Lande zubrachte. Von meinem vernünftigen Arzte aufgefordert, so viel als möglich mein Gehör zu schonen, kam er mir fast meiner jetzigen natürlichen Disposition entgegen, ob-schon, vom Triebe zur Gesellschaft manchmal hingerissen, ich mich dazu verleiten ließ. Aber welche Demütigung, wenn jemand neben mir stund und von weitem eine Flöte hörte und ich nichts hörte, oder jemand den Hirten singen hörte, und ich auch nichts hörte. Solche Ereignisse brachten mich nahe an Verzweiflung: es fehlte wenig und ich endigte selbst mein Leben. Nur sie, die Kunst, sie hielt mich zurück. Ach es dünkte mir unmöglich, die Welt eher zu verlassen, bis ich das alles hervorgebracht, wozu ich mich aufgelegt fühlte, und so fristete ich dieses elende Leben, wahrhaft elend, einen so reizbaren Körper, dass eine etwas schnelle Veränderung mich aus dem besten Zustande in den schlechtesten versetzen kann.

Geduld, so heißt es, sie muss ich nun zur Führerin wählen: ich habe es. Dauernd hoffe ich, soll mein Entschluss sein, auszuharren, bis es den unerbittlichen Parzen gefällt, den Faden zu brechen. Vielleicht geht's besser, vielleicht nicht: ich bin gefasst. Schon in meinem achtundzwanzigsten Jahre gezwungen, Philosoph zu werden, es ist nicht leicht, für den Künstler schwerer als für irgendjemand.

Gottheit, du siehst herab auf mein Inneres, du kennst es; du weißt, dass Menschenliebe und Neigung zum Wohlthun drin hausen. O Menschen, wenn ihr einst dieses leset, so denkt, dass ihr mir unrecht getan, und der Unglückliche, er tröste sich, einen seinesgleichen zu finden, der trotz allen Hindernissen der Natur, doch noch alles getan, was in seinem Vermögen stand, um in die Reihe würdiger Künstler und Menschen aufgenommen zu werden.

Ihr meine Brüder Carl und _____, sobald ich tot bin, und Professor Schmidt lebt noch, so bittet ihn in meinem Namen, dass er meine Krankheit beschreibe, und dieses hier geschriebene Blatt füget Ihr dieser meiner Krankengeschichte bei, damit wenigstens so viel als möglich die Welt nach meinem Tode mit mir versöhnt werde. Zugleich erkläre ich euch beide hier für die Erben des kleinen Vermögens [wenn man es so nennen kann] von mir. Teilt es redlich und vertragt und helft Euch einander. Was ihr mir zuwider getan, das wisst Ihr, war euch schon längst verziehen. Dir, Bruder Carl, danke ich noch insbesondere für Deine in dieser letzteren, späteren Zeit mir bewiesene Anhänglichkeit. Mein Wunsch ist, dass Euch ein besseres, sorgenloseres Leben als mir werde. Empfiehlt Euren Kindern Tugend: sie nur allein kann glücklich machen, nicht Geld; ich spreche aus Erfahrung. Sie war es, die mich selbst im Elende gehoben; ihr danke ich nebst meiner Kunst, dass ich durch keinen Selbstmord mein Leben endigte. Lebt wohl und liebt Euch!

Allen Freunden danke ich, besonders Fürst Lichnowsky und Professor Schmidt. Die Instrumente von Fürst Lichnowsky wünsche ich, dass sie doch mögen

aufbewahrt werden bei einem von Euch; doch entstehe deswegen kein Streit unter Euch. Sobald sie Euch aber zu was Nützlicherem dienen können, so verkauft sie nur. Wie froh bin ich, wenn ich auch noch unter meinem Grabe euch nützen kann!

So wärs geschehen. Mit Freuden eil ich dem Tode entgegen. Kommt er früher, als ich Gelegenheit gehabt habe, noch alle meine Kunstfähigkeiten zu entfalten, so wird er mir trotz meinem harten Schicksal doch noch zu frühe kommen, und ich würde ihn wohl später wünschen. Doch auch dann bin ich zufrieden: befreit er mich nicht von einem endlosen, leidenden Zustande? Komm, wann du willst; ich gehe dir mutig entgegen. Lebt wohl und vergesst mich nicht ganz im Tode. Ich habe es um Euch verdient, indem ich in meinem Leben oft an Euch gedacht, Euch glücklich zu machen; seid es!

Ludwig van Beethoven

Heiligenstadt am 10. Oktober 1802

So nehme ich den Abschied von Dir, und zwar traurig. Ja, die geliebte Hoffnung, die ich mit hierher nahm, wenigstens bis zu einem gewissen Punkte geheilet zu sein, sie muss mich nun gänzlich verlassen. Wie die Blätter des Herbstes herabfallen, gewelkt sind, so ist auch sie für mich dürr geworden. Fast wie ich hierher kam, gehe ich fort. Selbst der hohe Mut, der mich oft in den schönen Sommertagen beseelte, er ist verschwunden. O Vorsehung, lass einmal einen reinen Tag der Freude mir erscheinen! So lange schon ist der wahren Freude inniger Widerhall mir fremd. O wann, o wann, o Gottheit, kann ich im Tempel der Natur und der Menschen ihn wieder fühlen! – Nie? nein – o, es wäre zu hart!



Eröffnungspremiere FIDELIO, 1912

FIDELIO in Charlottenburg – Ein Blick zurück

Curt Roesler

44 45

Keine Frage: FIDELIO ist eine politische Oper; Beethoven stemmte sich mit ihr gegen die sich abzeichnende Restauration, die – den Begriff der „Befreiungskriege“ mit dem eigenen Herrschaftsanspruch vermengend – sich bereits abzeichnete; zwei Monate vor der Uraufführung der ersten Fassung hatte Napoleon Österreich den Krieg erklärt. Bei der Uraufführung der endgültigen Fassung dann war Napoleon in der Verbannung und wenige Monate später trafen sich in Wien Diplomaten aus ganz Europa zum „Wiener Kongress“, auf dem die alte feudale Ordnung wiederhergestellt, also die Willkürherrschaft Napoleons durch eine angeblich gottgewollte Willkürherrschaft ersetzt wurde. Dass die Zensur die Aufführungen nicht verhinderte, war nur dem Trick des Theaterdirektors und Librettisten Sonnleithner zu verdanken, die Geschichte absurderweise ins Spanien des 16. Jahrhunderts zurückzuerlegen. Aber auch die Errichtung und Eröffnung des Deutschen Opernhauses 1912 in Charlottenburg, der aufstrebenden Industrie- und Beamtenstadt zwischen Berlin und Spandau, war ein politischer Akt. Das kann man schon daran sehen, dass ihr Siegfried Jacobsohn in seiner Wochenzeitschrift „Die Weltbühne“ mehrere Seiten widmend dem Unternehmen ein „Ich grüße das Deutsche Opernhaus in Charlottenburg“ entgegenschickte. Er fährt fort: „Es ist äußerlich und innerlich ganz neu. Ihm fehlt jede Tradition, aber seine Leute sind frisch an Arbeitskraft und jung an Jahren.“ Und seine Quintessenz lautet: „Es war ein überraschend guter Anfang. Wenn es so fortgeht, wird hier endlich die Lücke ausgefüllt, die bis jetzt in unserm Opernleben geklafft hat, wird das Ziel erreicht werden: der breiten Masse für wenig Geld anständige Aufführungen guter Opern zu bieten.“

Eröffnung mit FIDELIO

Jacobsohn hat sich auch die Eröffnungsvorstellung angeschaut und kommt zu diesem Schluss:

„Nach dem FIDELIO zu urteilen, geht in dem neuen Haus vor allem ein guter Musikgeist um. Eine gesunde, sinnfällige Ausarbeitung des Werkes ohne Mätzchen und neumodische Zutaten war unverkennbar.“

Der gute Musikgeist in dieser Vorstellung war Ignatz Waghalter zu verdanken. Und sein Wirken in Charlottenburg war ein politisches Statement. Ein polnischer Jude dirigiert die deutsche Referenz-Oper, das gefiel nicht jedem im späten Kaiserreich. Der Dirigent und Komponist erinnert sich an die Begegnung mit dem Intendanten Georg Hartmann nach der Premiere:

„Hartmann bedankte sich und zeigte mir ein ganzes Paket Briefe, welche die unflätigsten anonymen antisemitischen Angriffe gegen mich enthielten. So wurde ihm der Vorwurf des Verrates am Deutschtum gemacht, dass er ein so deutsches Werk wie Beethovens FIDELIO einem polnischen Juden zur Leitung und Einstudierung übergeben hatte. Es kann Hartmann nicht hoch genug angerechnet werden, dass er den Angriffen des Pöbels standhielt. Der Erfolg belohnte seinen festen Charakter.“

Und ein Erfolg war dieser FIDELIO auf jeden Fall, wenn er auch von den Kritikern unterschiedlich beschrieben wird. Einhellig wird die Leonoren-Ouvertüre Nr. 3 gelobt, die offenbar zu Beginn gespielt wurde, und damit das Orchester, als dessen Konzertmeister Waghalters Bruder Wladyslaw wirkte. Zum Bühnengeschehen meldet das Berliner Tageblatt und Handelszeitung am 8. November 1912:

„Mit der Inszenierung hat sich Direktor Hartmann vorteilhaft eingeführt. Das erste Zimmer, der Gefängnishof waren charakteristische Bilder. In Florestans Gewölbe herrschte zu viel Dunkelheit. Hier muss der Zuschauer auch das Mienenspiel erfahren können. Die letzte Szene spielt im Freien, vor dem Burgtor – eine wenig glückliche und deshalb unnötige Änderung. Die singenden Mitglieder werden wir allmählich in verschiedenen Rollen kennen lernen. Den Vogel schoss gestern Herr Braun-Großer ab. Er zeigte als Pizarro imponierend kernige und wohlgeschulte Stimmittel. In Herrn Lordmann [Rocco] erneuerte man eine alte Bekanntschaft auf die angenehmste Weise. Die allzu kühle Marzeline Mizzi Fink und der Jaquino des Herrn Bruno Werner traten weniger bedeutsam hervor; auch an dem Florestan des Herrn Kirchner fiel mehr die frische und hohe Tenorstimme als künstlerische Reife auf. An den Fidelio endlich Elsa Blands durfte man namentlich in gesangstechnischer Hinsicht nicht allzu hohe Anforderungen stellen. Der Chor steht, was Stimmmaterial und Sorgfalt des Studiums betrifft, vorläufig noch weit hinter dem Orchester zurück. Die Anwesenden sparten nicht mit ostentativem Beifall und riefen am Schluss auch den Direktor, Regisseur und Kapellmeister auf die Bühne.“

Am 7. November 1922 erinnerte das Opernhaus mit einer Festaufführung des FIDELIO an jene Eröffnung zehn Jahre zuvor. Die Eintrittspreise gingen bis 1.000 Mark. Mizzi Fink und Bruno Werner waren immer noch mit dabei, aber alle anderen Protagonisten und der Dirigent waren andere. Ignatz Waghalter war zwar noch in Berlin, erst im Jahr darauf zog er vorläufig nach New York, aber Rudolf Krasselt, der von Anfang an die gleichen Rechte als Musikalischer Leiter genossen hatte, dirigierte jetzt. Auch in diesem Punkt handelte es sich beim Deutschen Opernhaus um eine republikanisch verfasste Institution ohne einen „General“. Eine letzte, einzelne Vorstellung dieser Produktion fand am 8. März 1925 statt.

Bruno Walter in Charlottenburg

Wurde die erste Inszenierung des FIDELIO im Charlottenburger Opernhaus also vor allem als musikalisches Ereignis wahrgenommen, so gilt das für die zweite noch umso mehr. In der Abendausgabe der Deutschen Allgemeinen Zeitung stand am Tag nach der Premiere am 14. September 1926: „In Bruno Walter sehen wir, die wir fast ein Menschenalter jünger sind, den Großsiegelbewahrer einer Tradition, die nur er allein uns lebendig macht.“ Bereits 1924 hatte sich die Stadt Berlin, zu der Charlottenburg seit 1920 gehörte, entschlossen, das finanziell gescheiterte Opernhaus als Stadttheater zu übernehmen. Die Rechtsform der Aktiengesellschaft wurde erhalten, aber der einzige Aktionär war ab 1925 die Stadt Berlin. Mit der administrativen Leitung wurde der Regisseur und Kapellmeister Heinz Tietjen betraut, der sich die künstlerische Leitung mit Bruno Walter teilte. Wie Tietjen gelegentlich auch dirigierte, führte Bruno Walter mit Leidenschaft auch Regie – so auch bei FIDELIO, mit dem er die zweite Spielzeit begann. Bruno Walters musikalische Interpretation des FIDELIO ist vielfach dokumentiert, allerdings ist die älteste erhaltene Übertragung von der Metropolitan Opera, mehr als 14 Jahre nach der Berliner Premiere, gemacht worden. Beim Berliner FIDELIO war er 50 Jahre alt [das Programmheft enthält eine ausführliche Gratulation von Oscar Bie zum Geburtstag], nun stand er im 65. Lebensjahr, in dieser Zeit ändern sich oft Tempoauffassungen. Doch der unbedingte Wille zur musikalisch-szenischen Aussage war gewiss damals in Berlin nicht geringer. Die Bühnenbilder und Kostüme von Alfred Roller hatten sich schon zwei Jahrzehnte zuvor in Wien bei Gustav Mahler bewährt, das ist Teil der von der Deutschen Allgemeinen Zeitung angeführten Tradition.

In Berlin gab es an der [gerade im Umbau befindlichen] Staatsoper schon Neueres von Panos Aravantinos, gegen das es sich beharren konnte und musste. Und es sollte noch mehr Konkurrenz kommen. Das preußische Kultusministerium, das der Stadt Berlin schon einen Wink bei der Besetzung des Intendanten und des Generalmusikdirektors an der Städtischen Oper gegeben hatte, arbeitete daran, aus Berlin ein einmaliges Opernzentrum zu machen und startete das „Experiment Krolloper“ mit Otto Klemperer. Der fing sein Anti-Star-Projekt 1927 ebenfalls mit FIDELIO an, auch er inszenierte selbst, die Ausstattung baute ihm Ewald Dülberg. Schon 1931 wurde die Krolloper auf Druck der rechten Parteien geschlossen. Die Städtische Oper hingegen überlebte und wurde dann vom „Reich“ und seinem Propagandaminister vereinnahmt.

Deutschtum und Nationalsozialismus

Nach der Übernahme des Charlottenburger Opernhauses, nun wieder in Deutsches Opernhaus umbenannt, durch den Propagandaminister Joseph Goebbels 1934 wurde auf Weisung Hitlers jener Wilhelm Rode Intendant, der im FIDELIO von 1926 noch Don Pizarro sang. Die Inszenierung mit den Dekorationen von Alfred Roller war immer noch im Repertoire. Als Regisseur wurde nun aber Alexander d'Arnals genannt. Auch wenn d'Arnals Änderungen an der Inszenierung vorgenommen haben mag, wäre der Hinweis „nach einer Inszenierung von Bruno Walter“ angemessen gewesen – außer man befindet sich in einer Diktatur. Dass FIDELIO genau die Willkürherrschaft, in die man sich nun begab, an den Pranger stellt, wollte man nicht sehen.

Da man sich aufgemacht hatte, alles zu erneuern und die Erinnerungen an die Jahre der Republik, die man verächtlich „Systemzeit“ nannte, vergessen zu machen, musste bald ein neuer FIDELIO her. Bei der Premiere der Neuproduktion am 27. November 1937 sang wieder Wilhelm Rode den Pizarro, jetzt aber in seiner eigenen Inszenierung. Als Ausstatter hatte seit der Machtübernahme Benno von Arent, SS-Mitglied und späterer „Reichsbühnenbildner“, dem Haus seinen Stil aufgeprägt. Für FIDELIO holte sich Rode nun den szenischen Leiter der Bayreuther Festspiele Emil Preetorius, was sich auch bei der sprichwörtlichen und in dieser Zeit besonders ideologisch aufgeladenen Linie von Beethoven zu Wagner anbot. Preetorius war indes kein Unbekannter am Haus, er hatte schon 1925 mit Bruno Walter und Heinz Tietjen gearbeitet. Die musikalische Leitung des Opernhauses, das manche als Reichsoper bezeichnen wollten, was jedoch auf höhere Weisung unterbleiben musste, hatten ab 1934 Artur Rother und Karl Dammer. Die letzte Aufführung des FIDELIO im alten Deutschen Opernhaus fand am 14. März 1943 statt. Wilhelm Rode hatte sich bereits nach Illertissen aus dem Staub gemacht, da er aufgrund des Kriegsverlaufs nicht mehr den Schutz Hitlers gegen Goebbels genießen konnte, und wurde kurz darauf offiziell entmachtet. Auch wenn das Opernhaus mehrmals von Bomben getroffen wurde, lief der Spielbetrieb, teilweise in Ausweichquartieren, noch bis zum 31. August 1944 weiter.

Die Nachkriegsjahre im Ausweichquartier

Mit einem großen Gala-Ballett-Abend für die Besatzungstruppen begann der Spielbetrieb 1945 im Ausweichquartier Theater des Westens. Michael Bohnen hatte Sänger und Sängerinnen, Orchestermitglieder und die Technischen Abteilungen um sich geschart und, so wird berichtet, eigenhändig Schutt weggeräumt, bis das Haus bespielbar war. Aber vor allem hat er unzählige Gespräche mit den verschiedenen Stadtkommandanten geführt um zu erreichen, dass wieder Oper gespielt wird. So kam wenige Tage danach die erste Neuinszenierung nach der Befreiung: FIDELIO. Auf dem Besetzungszettel stand noch „Deutsches Opernhaus“ mit der Adresse an der Kantstraße und „Director of the Theatre: Michael Bohnen“. Das Werk war durchdacht ausgewählt, denn es bildete einen Bezug zur Geschichte des Hauses, spiegelte die damit verbundene bürgerliche Tradition wieder und konnte als buchstäbliche „Befreiungsoper“ ein Plädoyer für einen weltumspannenden Humanismus bieten. Dennoch war die Nachkriegsproduktion von FIDELIO nur eine Notlösung – wie zu dem Zeitpunkt überall in Deutschland gab es mehr angedeutete als ausgeführte Dekorationen. Die Gelegenheit, das Werk „richtig“ neu machen zu können, ließ noch ein paar Jahre auf sich warten. Michael Bohnen indes zwang das Urteil einer „Spruchkammer“ 1947 zum Rücktritt.

Just in der Zeit galt Heinz Tietjen, der Intendant von 1925, als „entnazifiziert“ und durfte somit wieder künstlerisch arbeiten. Noch bevor er vom Magistrat die Intendanz der Städtischen Oper vollends übertragen bekam, begann der Aufbau eines hochwertigen Ensembles und eines gefestigten Repertoires. Mitten in der Berlin-Blockade wurde die Städtische Oper neben Philharmonikern und RIAS zu einem Ankerpunkt im westlichen Teil der Stadt. Tietjen engagierte Dietrich Fischer-Dieskau, Josef Greindl und den Dirigenten Ferenc Fricsay. Alle drei feierten in der ersten gemeinsamen Produktion, Verdis DON CARLO, Triumphe. Wenige Wochen



GRAND-OPENING-PERFORMANCE

of the Operatic Season 1945-1946

SUNDAY, THE 2nd SEPTEMBER 1945 AT 2.30 pm FINISH 5.15 pm

FIDELIO

GRAND OPERA IN TWO ACTS (FOUR SCENES)

MUSIC BY LUDWIG VAN BEETHOVEN

TEXT AFTER THE FRENCH OF J.N. BOUILLY BY JOSEPH SONNLEITHNER
AND FRIEDRICH TREITSCHKE

CONDUCTOR: ROBERT HEGER

STAGE-DIRECTION: HANS WENZEL · SCENERY AND COSTUMES: PAUL HAFERUNG

Don Fernando, Minister Hans Wocke
Don Pizarro, Governor of a Fortress Hanns Heinz Nissen
Florestan, a Prisoner Günther Treptow
Leonore, his wife, under the name of "Fidelio" Karina Kutz
Rocco, Jailer of Fortress Prison Wilhelm Schirp
Marzelline, his daughter Irma Beilke
Jaquino, Doorkeeper Erich Witte (Deutsche Staatsoper)
First Prisoner Ernst Franke
Second Prisoner Robert Koffmane

Officers, Guards, Prisoners, People

Place of action: a spanish Fortress some miles outside Seville

PAUSE AFTER ACT ONE (SCENE TWO).

nach der aufsehenerregenden Premiere erhielt Ferenc Fricsay vom Magistrat der Stadt einen Doppelvertrag für die Leitung sowohl des RIAS-Orchesters [dem heutigen DSO] als auch der Städtischen Oper als deren Generalmusikdirektor ab September 1949. Nun war die Gelegenheit einer Neuproduktion des FIDELIO gekommen. Ferenc Fricsay dirigierte sie als designierter Generalmusikdirektor, Heinz Tietjen inszenierte und als Ausstatter wurde wieder Emil Preetorius herangezogen. Auch diese FIDELIO-Produktion wurde als politisches Signal verstanden. Während vier Jahre früher die Befreiung von der eigenen Willkürherrschaft gefeiert wurde, ging es jetzt darum, die drohende Fremdherrschaft und Vereinnahmung durch das sowjetische System abzuwehren. Die Premiere vier Wochen nach Ende der Berlin-Blockade geriet schon fast automatisch zur Jubelfeier der gegenwärtigen Umstände.

Von der Wiedereröffnung zu Vorwendezeit

Der Neubau des Architekten Fritz Bornemann wurde 1961 als Deutsche Oper Berlin eröffnet. Ein Senatsbeschluss hatte dem Haus an der Bismarckstraße diesen neuen Namen auf Vorschlag von Fricsay gegeben. Am 7. November 1962 wurde 50-jähriges Jubiläum mit einer Neuinszenierung des FIDELIO des Intendanten Gustav Rudolf Sellner gefeiert, die zudem Anfang 1963 aufgezeichnet und vom Fernsehen ausgestrahlt wurde. Es wurde also wieder einmal Politik damit gemacht, da man der DDR signalisieren wollte, der einzig legitime Vertreter des deutschen Erbes zu sein. Wie schon bei den früheren FIDELIO-Produktionen galt das Lob vor allem der Musik. So schrieb etwa Werner Oehlmann im Tagesspiegel:

„Aber das szenische Bild ist nebensächlich gegenüber dem Klang dieser einzigartigen Partitur. Artur Rother, langjähriger Musikchef des Charlottenburger Opernhauses war wiedergeholt worden, die Jubiläumsaufführung zu dirigieren. Seine Leistung war ein Zeugnis für die Überlegenheit der älteren Generation: sie hatte klassischen Stil.“

Dass Christa Ludwig die Titelpartie sang, wurde einhellig als das Ereignis dieser Produktion gefeiert. Am Pult standen bei diesem FIDELIO in der Folge viele prominente Dirigenten, darunter Knappertsbusch, Böhm und der spätere Chefdirigent Lorin Maazel.

Der nächste FIDELIO folgte unter der Intendanz von Götz Friedrich 1984 und wurde ein Misserfolg auf breiter Linie. Die Inszenierung von Jean-Pierre Ponnelle schien aus der Zeit gefallen. Spätestens mit Hans Neuenfels in Frankfurt und Patrice Chéreau in Bayreuth hatte sich das Regietheater in der Oper etabliert. Erwartet wurde, dass die gesellschaftliche Relevanz für die Gegenwart herausgearbeitet werde. Ponnelles Bildfindung passte da nicht so richtig und noch weniger passte seine streng der Musik folgende Führung der Figuren – alles erschien altbacken. Die Tempi, die Daniel Barenboim als Dirigent anschlug führten zu Zeitungstiteln wie „Ein Alptraum in Zeitlupe“ oder „Der langsamste FIDELIO seit je“. Schon zur Pause hatte es Buhs gegeben, die sich gegen den Dirigenten richteten. Den seit jeher als nicht inszenierbar geltenden Schluss verlagerte Ponnelle direkt in das Publikum: Der Zuschauerraum wurde hell, aus der Oper wurde Oratorium oder Sinfonie. Der Bösewicht Don Pizarro wurde nicht abgeführt oder irgendeiner realistischen Strafe

zugeführt, sondern fiel einfach um. Ratlosigkeit. Trotz heftiger Ablehnung gab es auch positive Stimmen, so versuchte Klaus Geitel in der Morgenpost zu vermitteln:

„Dabei arbeiten Dirigent und Regisseur, was selten geworden ist, ästhetisch zielstrebig einander zu. Ponnelle hat Barenboims FIDELIO-Auslegung zu der seinen gemacht. Barenboim fügt sich gleichzeitig in Ponnelles Willen. Beide sind überdies gesonnen, Beethoven zu huldigen, seine Botschaft an die Menschheit unge-
trübt weiterzugeben.“

Mehr als zehn Jahre hielt sich FIDELIO in der Inszenierung von Ponnelle im Repertoire, trotz des nicht ganz einfachen Bühnenaufbaus gab es fast 100 Vorstellungen.

Der letzte FIDELIO

2001 trat Udo Zimmermann die Nachfolge von Götz Friedrich als Generalintendant der Deutschen Oper Berlin an. Ein ehrgeiziges Programm sollte einen Neuanfang markieren. Dazu gehörten nicht nur zeitgenössische Werke, sondern auch die Neubefragung der Klassiker. Und da durfte FIDELIO nicht fehlen. Doch die Inszenierung von Christof Nel stand unter keinem guten Stern, denn Zimmermann hatte sich bei der Planung dieser Oper ein Experiment erlaubt, indem die musikalische Leitung an Heinrich Schiff ging, der zuvor ausschließlich Konzerte dirigiert hatte. Schon während der Einstudierung zeigte sich, dass er der Aufgabe nur mit Mühe und viel Hilfe aller Beteiligten gewachsen war. So konnte die musikalische Interpretation wenig überzeugen. Hinzu kam eine Indisposition des Sängers des Florestan, Mark Baker. Dies in Kombination mit den Provokationen der Inszenierung ließen das Publikum grob werden. Es wurde lautstark die Ablösung des Intendanten gefordert. Und es sollte nur etwa ein Jahr dauern, bis die Politik dieser Forderung nachkam. Im Tagesspiegel setzte Christine Lemke-Matwey zum Gegenangriff an:

„Nein, liebes Publikum der Deutschen Oper, das muss nicht sein [andere Städte sind da übrigens schon weiter]. Seien Sie doch geistig einfach mal ein bisschen locker, freuen Sie sich an Ihrer Wut und denken Sie an die vielen öden Kulturkröten, die Sie sonst so willig schlucken. Auf dass die Oper bleibe was sie ist: eine Kunst des Herzens [ja, ja], ein Spiel auf Leben und Tod.“

Zu verteidigen wusste auch sie freilich nur die provokante Inszenierung, die Beethoven radikal in Frage stellte. Alles und jedes wurde ins Lächerliche gezogen, von der Goldarie mit rosa Sparschwein über den Gefangenenchor zum Duett der Gattenliebe, in dem sich die beiden völlig getrennt ans Publikum wenden. Und das Gefängnis, in dem Florestan die Arie „Gott, welch Dunkel hier“ anstimmt, war grellweiß ausgeleuchtet. Die beeindruckenden vokalen Leistungen auf der Bühne wurden kaum gewürdigt. Alle hatten sich, wenn nicht mit heißer Überzeugung, so doch mit stoischer Professionalität in das Abenteuer gestürzt. Die Inszenierung überlebte trotzdem nicht. Und das Betrübliche bei diesem Rückblick ist, dass FIDELIO dadurch an der Deutschen Oper Berlin 20 Jahre Pause hatte und es somit bis heute keine Alternative zu den Interpretationen an der Staatsoper und der Komischen Oper gab.



Überwachen und Strafen

Die hierarchisierte, stetige und funktionelle Überwachung gehört gewiss nicht zu den großen technischen „Erfindungen“ des 18. Jahrhunderts – vielmehr beruht ihre schleichende Ausweitung auf den neuen Machtmechanismen, die sie enthält. Mit ihr wird die Disziplinargewalt ein „integriertes System“, das von innen her mit der Ökonomie und den Zwecken der jeweiligen Institution verbunden ist und das sich so zu einer vielfältigen, autonomen und anonymen Gewalt entwickelt. Denn die Überwachung beruht zwar auf Individuen, doch wirkt sie wie ein Beziehungsnetz von oben nach unten und bis zu einem gewissen Grade von unten nach oben und nach den Seiten. Dieses Netz „hält“ das Ganze und durchsetzt es mit Machtwirkungen, die sich gegenseitig stützen: pausenlos überwachte Überwacher. In der hierarchischen Überwachung der Disziplinen ist die Macht keine Sache, die man innehat, kein Eigentum, das man überträgt; sondern eine Maschinerie, die funktioniert. Zwar gibt ihr der pyramidenförmige Aufbau einen „Chef“; aber es ist der gesamte Apparat, der „Macht“ produziert und die Individuen in seinem beständigen und stetigen Feld verteilt. Das erlaubt es der Disziplinarmacht, absolut indiskret zu sein, da sie immer und überall auf der Lauer ist, da sie keine Zone im Schatten lässt und da sie vor allem diejenigen pausenlos kontrolliert, die zu kontrollieren haben; und zugleich kann sie absolut „diskret“ sein, da sie stetig und zu einem Gutteil verschwiegen funktioniert. Die Disziplin hält eine aus Beziehungen bestehende Macht in Gang, die sich durch ihre eigenen Mechanismen selber stützt und aufsehenerregenden Kundmachungen ein lückenloses System kalkulierter Blicke vorzieht. Dank den Techniken der Überwachung vollzieht die „Physik“ der Macht ihren Zugriff auf den Körper nach den Gesetzen der Optik und der Mechanik und in einem Spiel von Räumen, Linien, Schirmen, Bündeln, Stufen und verzichtet zumindest im Prinzip auf Ausschreitung und Gewalt. Diese Macht ist scheinbar um so weniger körperlich und physisch, je gelehrter und physikalischer sie ist.

Gekränkte Freiheit: Aspekte des libertären Autoritarismus

Carolin Amlinger
und Oliver Nachtwey

Die libertären Autoritären richten ihren Zorn auf den modernen Staat. Dieser ist kein Klassenstaat bismarckscher Prägung mehr, er ist ein komplexer Interventionsstaat: ein Instrument zur Durchsetzung sozialer Fortschritte. Gleichzeitig reproduziert er Ungleichheiten, Klassenlagen und Ausschlüsse. In der Vergangenheit zielte die Kritik am Staat [vor allem von links] insbesondere darauf, dass er letztendlich nichts gegen die Ungleichheiten unternahme, ja sie am Leben erhalte und sogar noch steigern. In der Wahrnehmung klassischer Neoliberaler stellte er hingegen eine Bedrohung für die Funktionsfähigkeit der Märkte und der Wettbewerbsfähigkeit dar. Für die libertären Autoritären der letzten Jahre erscheint er nun als Maschine, die individuelle Freiheiten einschränkt, sei es durch Inklusionspolitik, Multikulturalismus oder durch das Erzwingen von Solidarität in der Pandemie. Einige soziale Gruppen, darunter Männer höheren Alters, büßen ihre unangestastete Machtposition ein – und deuten dies als Freiheitsverlust. Die normative Demokratisierung, Inklusion und Egalisierung der Gesellschaft beschränkt die subjektiven Freiheiten, die sie zuvor in ihrer Klassen- und Hierarchieposition genossen.

An der staatlichen Macht und ihrer Kritik kristallisieren sich die meisten Fragen: Libertäre Autoritäre sehen sich durch den Staat in der Ausübung ihrer unveräußerlichen Freiheiten eingeschränkt. Viele von ihnen betrachten sich als Opfer vermeintlicher progressiver Usurpatoren [„linksliberale Kosmopoliten“], die sich des Staates, der Universitäten und der Medien bemächtigt haben. So entsteht aus ihrer Sicht eine neue Frontstellung: der Antagonismus zwischen einer illiberalen Herrschaft linksliberaler Eliten und einer demokratischen Mehrheit, zwischen einem universitär gebildeten Zentrum und einer hart arbeitenden Peripherie. Wobei die Kosmopolit*innen in urbanen Milieus angeblich auf Letztere herablicken. Wir würden nicht bestreiten, dass es unangenehme, als herablassend wahrnehmbare Wortmeldungen von Linksliberalen gibt. Dass solche Konflikte real häufiger auftreten, halten wir allerdings nicht für ausgemacht. Wechselseitige Ressentiments zwischen Stadt und Land, Arbeiter*innen und Angestellten etc. hat es schon immer gegeben. Real sind allerdings die Machtverschiebungen im Staat. Exklusionen und Ungleichheiten in den Statusordnungen wurden sukzessive verringert. In diesem Sinne ist es genau umgekehrt, als von der sentimentalisierten Freiheitsnostalgie [„Früher konnte man noch alles sagen!“] suggeriert. Frauen beispielsweise konnten in den retrospektiv idealisierten Zeiten eben keineswegs alles sagen oder tun, dazu hatten sie weder die Macht noch die notwendigen Sprechpositionen. In der Schweiz wurde das allgemeine Frauenwahlrecht erst 1971 eingeführt, in Deutschland galt

bis 1977 die Hausfrauenehe, das heißt, Ehemänner hatten beispielsweise das Recht, die Arbeitsstellen ihrer Gattinnen zu kündigen.

Dass damals viele Dinge gesagt oder getan werden konnten, die heute als anstößig gelten, hat weniger mit einem Verfall der Meinungsfreiheit als vielmehr damit zu tun, dass damals niemand die Macht hatte, solchen Äußerungen zu widersprechen. Und dass außerdem damals eine Art Schere im Kopf existierte: Viele kamen gar nicht erst auf die Idee, gegen sexistische Konventionen oder rassistische Bezeichnungen aufzubegehren. Auch heute existieren Diskriminierungen fort, etwa in den Haushalten, bei der Vergabe von Führungspositionen und vor allem beim Einkommen. Aber zumindest normativ war der Anspruch auf Gleichheit nie so weit fortgeschritten wie in der Gegenwart. Die affektiven Aufladungen aktueller Konflikte resultierten nicht aus einer neuen Empfindlichkeit, sondern aus Machtfragen, die im Register der Moral ausgetragen werden.

Die Ausweitung von demokratischer Inklusion und Egalisierung hat jedoch einen Preis, der die Freiheitskonflikte der Gegenwart befeuert. Für die etablierten Eliten liefen die Egalisierung und die Inklusion bisher exkludierter Gruppen auf einen Machtverlust hinaus. In diesem neuen Machtkampf verhalten sich Linksliberale nicht selten genau wie diejenigen, die ihre Privilegien nun teilweise eingebüßt haben: wie Eliten. Sie bekämpfen die Konkurrenz und gehen dabei nicht zimperlich vor. Indem der Linksliberalismus, wenn er als „progressiver Neoliberalismus“ auftritt, jedoch materielle soziale Fragen ignoriert, hat er es nicht nur den libertären Autoritären erlaubt, sich als Vertreter der „kleinen Leute“ zu gerieren. Von dieser Gelegenheit machen auch Rechtspopulisten eifrig Gebrauch.

Libertäre Autoritären kämpfen aus ihrer Sicht gegen eine Diktatur, sie sehen sich als Heroen im Namen der Demokratie, unterlaufen jedoch demokratische Normen. Das ist zuweilen verwirrend. Zur Unordnung unserer Tage gehört ein gewisses babylonisches Sprachgewirr: Auch diejenigen, die Demokratie und Freiheit subversiv zersetzen wollen, tun dies im Namen von Demokratie und Freiheit. Die häufig anzutreffende Sprache der Emanzipation und Herrschaftskritik, die jedoch in ihrer Bedeutung verkehrt wird, reflektiert auch die Schwäche traditioneller progressiver Bewegungen, die sich entweder deradikalisiert haben oder in die staatlichen Institutionen eingezogen sind – oft sogar beides zugleich. Ältere emanzipatorische Bewegungen zogen ihre Kraft aus dem gemeinsamen Kampf gegen Stände, Hierarchie und Herrschaft, gegen Könige und die Kirche. Sie stritten für eine allgemeine Befreiung, für eine demokratische Gesellschaft der Bürger*innen, für eine Demokratie, die sich selbst konstituierte, regierte und kontrollierte. Seit dem letzten Drittel des 20. Jahrhunderts glaubten viele Beobachter, Freiheitsbewegungen hätten diese Kraft eingebüßt, da die große Disruption – die Konstitution von Bürgerrechten und Demokratie – bereits passiert war. Ab jetzt ging es eher um die inkrementelle Ausdehnung individueller Rechte. Damit veränderte die Kritik aber ihren Standort, ging es ihr doch nicht länger um die Transformation der kapitalistischen Totalität, sondern allein um ihre Korrektur. Grundsätzliche und umfassende Kritik an der kapitalistischen Moderne ist kaum noch vernehmbar – und wenn doch, dann praktisch ohne jede Chance auf praktische Umsetzung. Die traditionelle Herrschaftskritik ist schwach und orientierungslos, sie weist so viele blinde Flecke auf, dass sie im Dagegensein keine Orientierung und keinen Halt mehr bietet. Da die progressiven Kräfte sich nach dieser Metamorphose nicht länger gegen den Staat, gegen die doxa der Medien [wo sie nun selbst einflussreiche Positionen bekleiden], gegen die biopolitischen Regierungsmaßnahmen zur Wehr setzen und da sie aus der Sicht zahlreicher Menschen nicht länger gesellschaftskritisches Denken, ja den „Volkswillen“ repräsentieren, haben linke Parteien oder soziale Bewegungen, die für ein kollektives Realitätsprinzip stehen, als Stimme der Herrschaftskritik ihre Glaubwürdigkeit verloren.

Das Haus aus Stein

Aslı Erdoğan

Von Jenseits der Mauer

Die Mauer, die dich von dir trennt, ist kalt und feucht, ist zerlöchert, voll mit Wörtern, die von Tausenden Händen hineingeritzt und von der Zeit und tausenden weiteren Händen wieder getilgt wurden. Von jenseits dieser Steinmauer spricht deine wahre Stimme zu dir. „Bist du da?“, ruft sie dich. „Keine Angst, wir bleiben nicht lange“, tröstet sie dich. Das erinnert dich an die von deiner Mutter gesungenen Wiegenlieder, diesmal gesprochen wie ein Gebet oder Klagelied. Aus dem Käfig der Sprache werden Wörter gezogen, an denen du dich aufrichten kannst, die du im Dunkeln wie eine Kerze entflammen oder in die Hand nehmen und streicheln kannst. Je dicker die Mauern, umso größer deine Fantasie. Du gehst am Himmel dahin, auf Feldern, auf Sand, auf Wasser, und gehst und gehst und gehst. Ein unseliger Fleck wird zu den Augen eines einst geliebten Menschen, zu einem Baum voller Früchte, einem Urwald, einem Kontinent. Zu endlosen Geschichten voller Farben und Bilder. Zu Geschichten, die es nicht ans Ufer schaffen, nicht in den nächsten Morgen. Aus dem Nichts entsteht ein Universum, das dich im Morgengrauen wieder dem Ort deiner Geburt übergibt, nämlich dem Nichts. Du schlägst die Augen auf in einer Welt reinen Lichts. Wenn du sie denn aufschlagen willst. Als jene Stimme, die dich ruft, dich tröstet, die in deinem Namen schreit und sich in deine Nacht mischt, plötzlich verstummt, bleibt nicht einmal mehr die Einsamkeit.

Der Engel

Wir alle haben den Engel gesehen. Zu verschiedenen Zeiten, an verschiedenen Orten, auf zugigen Dächern, in kalten, leeren Zimmern, in Gängen, die keiner betritt. Haben gesehen, wie er aus einer Dachluke die vorbeiziehenden Sterne anrief. Wie er zwischen Steinen seinen Namen verleugnete, sein Schicksal, die Wege des Himmels gar, und nackt und verzweifelt dasaß. Wie er an Abgründen mit schiefem Lächeln die Schwelle zum Unendlichen überschritt. Zu morgenroten, blutroten, flammenroten Stunden haben wir ihn gesehen, in goldenem Licht, im grellen Schein nackter Glühbirnen, in dunklen Momenten, die sich nicht unterscheiden ließen. An den Grenzen zwischen dem Sein und dem Nichts, zwischen dem Sichtbaren und dem Unsichtbaren flog er hin und her, verschwand und tauchte wieder auf.

Dem einen fielen nur seine ungekämmten Haare auf, seine Löwenmähne, dem anderen die wie feuchte, einsame Sterne glänzenden Augen im eingefallenen Gesicht. Allzu lange betrachten konnte ihn keiner von uns. Vielleicht sahen wir einen tanzenden Lichtpfeil oder spürten nur dessen lebendigen Hauch, erfüllt von Frühling und Judasbaumduft. Schon das genügte uns. Ein Flügelschlag, ein kurzes Lied, ein aufblühender Augenblick, ein paar Tropfen Regen. Er hatte uns gehört, war im Nu vom Himmel heruntergerauscht, die Hände, die Arme, die Taschen voll mit Mondlicht und vom Sternenstaub besprenkelten Briefen, Botschaften, Versprechen, Melodien. Er hatte Regentropfen mitgebracht, tosende Flüsse, Wellenberge, weite Ferne. So manchem gab er seine Kindheit zurück, manch anderem schenkte er einen Ruf in die Unendlichkeit. Der eine bekam den Duft von Kiefern, der andere ihr Rauschen. Er umarmte uns alle, beruhigte uns durch eine leise Berührung mit seinen geschwungenen Flügeln, durch ein paar vergossene Tränen. Dies zu träumen, wäre uns nicht gelungen, denn unsere Träume hatten wir längst verbraucht. Hätten wir uns treffen können – was aber nie passierte –, so hätten wir die disparaten Bilder von ihm zusammensetzen können, ein Stück von hier, ein Stück von da, und ihn so zu einem Wesen aus Fleisch und Blut werden lassen. Hätten seine unvollständige Geschichte um unsere Sätze ergänzen und ihn dadurch retten können. Oder vielleicht doch nicht. Er war das, was wir verloren hatten, auf immer und ewig, was wir längst verloren hatten und noch verlieren würden. Er war müde, sehr müde, war erschöpft und hatte die Farbe von Hunger, Durst und Einsamkeit. Den Kopf hatte er auf die Knie gestützt, die Haare nach vorn geworfen. Er saß gekrümmt da, als hätte er Schmerzen und würde in seinem zu weit gewordenen Körper verschwinden. Sein Gewand war zerrissen, mit Ruß und Schmutz besudelt. Die Regentropfen, die aus seinen nassen Flügeln troffen, bildeten um ihn herum kleine Pfützen. Er kam vom Himmel her, von einem Ort ganz nah am Herzen, und kam für immer, hatte in aller Eile die Nacht der Welt von einem zum anderen Ende durchquert. Als wäre er schon zu spät dran. Er hatte die Welt der Menschen im Dunkeln durchstreift, ohne so recht zu wissen, ob er nun die Lebenden vernahm oder die Toten. Er war gekommen, um unter uns zu leben, hatte bei uns übernachtet, sich bei uns verbraucht. Hatte viele Geheimnisse gesehen, viele Wunder, viele Verbrechen, viele Scheidewege der Menschwerdung. Hatte alles gesehen und in allem sich selbst gesehen. Unserer Welt aus Geräuschen und aus Sinn maß er immer weniger Bedeutung zu, darum schwieg er.

Auf einmal hob er rasch den Kopf und warf ihn, wie eine Marionette, so heftig zurück, dass man fürchten musste, er breche sich das Genick. Seine Haare flogen durch die Luft, und ein wieherndes, entsetzliches Gelächter ertönte, ein nächtliches Lachen aus tiefsten Tiefen, das von den Wänden widerhallte, auf die Steine schlug und dort zersprang, wild, erhaben, herrenlos. So zeigte der Engel seine tödlichen Wunden. Die auf unseren Körpern rot aufblühenden Schnitte, die blauen Male, die Brandwunden, die urwaldartig verflochtenen Spuren der Schläge und schließlich das Blut, das wie wilde Rosen trocknende, zügellos dahinschießende, endlos quellende Blut. Er zeigte auch seine Flügel, die er nicht mehr zu bewegen vermochte. In einem unermesslich kurzen Augenblick sah ich, dass sein von einer tiefen Narbe gespaltenes, schweißgebadetes Gesicht zu einer leeren Maske geworden war. Dann sank sein Haupt wieder nach vorn, wie beschwert von all den Toten – von deinem Tod und auch dem meinen –, und sank ihm herab bis auf die Knie. Seine Blicke brachen wie zwei abgeknickte Zweige. Es war, als platzte das Universum der Länge nach auf und als senkten sich zwei riesige Vorhänge auf seine Augen, die er uns hinterließ. Mutterseelenallein, besiegt, aber stolz, verfiel er schließlich in einer letzten, übermenschlichen, grandiosen Anstrengung in eine Welt der Träume.

Synopsis

Shortly before Florestan was able to reveal the criminal machinations of the governor Don Pizarro, the latter had him kidnapped and illegally imprisoned. Ever since, Leonore, Florestan's wife, has been searching for her husband, generally believed to be lost. In disguise, she gains entry to the state prison, where she convinces Rocco, the jailer, to hire her as his assistant under the name of Fidelio. Rocco's daughter Marzelline has fallen in love with Fidelio.

Act One

Jaquino, one of Rocco's employees, demands that Marzelline give in to his demands to marry him. While previously fond of him, Marzelline now rejects Jaquino. She longs for a future with Fidelio. Rocco values Fidelio as a son-in-law and agrees to a wedding with his daughter; he also rejects Jaquino. Leonore takes advantage of Rocco's trust, asking him to allow her to accompany him into a dungeon where she suspects her husband Florestan. Rocco promises to ask Pizarro for permission for her to work in the secret dungeons. Pizarro appears and learns from a letter that Don Fernando, the minister, is planning to inspect the prison, having learned that victims of arbitrary violence are being held here by Pizarro. Pizarro wants to prevent Florestan's discovery and tells Rocco to kill him in secret before the minister arrives. Rocco refuses to carry out Pizarro's command, but agrees to dig a grave for Florestan inside the cistern. Leonore, who has secretly listened to their conversation, gathers new courage and gains permission to have the prisoners released from the upper cells for a short while. In the meantime, Rocco has secured permission for the wedding and Fidelio's assistance in the lower dungeons. Pizarro storms back in, furious about the prisoners' unauthorized break from their cells, urging Rocco to hurry up with his mission in the subterranean vault.

Act Two

Florestan is languishing in the dungeon, close to death. He has a vision of hope in which his wife Leonore appears to him as a saving angel. Leonore and Rocco descend to the dungeon and dig the grave. Leonore urges Rocco to give the prisoner food and drink; only after Florestan has woken up does she recognize her husband. Pizarro appears to kill Florestan himself. At the last moment, Leonore throws herself between them, revealing that she is Florestan's wife. A trumpet signal announces the arrival of Don Fernando, the minister. In the presence of the people, the minister speaks on behalf of the King against tyrannical oppression and political despotism. In the prisoner, he recognizes his friend Florestan, whom he had believed dead. Rocco informs the minister about Pizarro's unauthorized actions and Leonore's rescue mission. Pizarro is taken away; Marzelline is aghast at the deception Leonore has practiced upon her. Florestan is liberated, and Leonore's deeds are praised.

Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin
Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant Dietmar Schwarz; *Geschäftsführender Direktor* Thomas Fehrlé; Spielzeit 2022/23;
Redaktion Carolin Müller-Dohle; *Gestaltung* Lilian Stathogiannopoulou; Druck: trigger.medien gmbh, Berlin

Textnachweise

Die Handlung [Carolin Müller-Dohle, Übersetzung von Alexa Nieschlag], das Vorwort zum „Heiligenstädter Testament“ [Carolin Müller-Dohle], die Artikel „Freiheit – und dann?“ und „Fidelio in Charlottenburg“ sowie das Gespräch „Oper zwischen den Welten“ sind Originalbeiträge für dieses Heft

Ludwig van Beethoven, „Heiligenstädter Testament“, zitiert nach: Walter Riezler, „Beethoven“, Schott Verlag, Zürich 1966
Michel Foucault, „Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses“, Suhrkamp Verlag, Frankfurt a. M. 1976
Carolin Amlinger, Oliver Nachtwey, „Gekränkte Freiheit. Aspekte des libertären Autoritarismus“, Suhrkamp Verlag, Berlin 2022
Aslı Erdoğan, Das Haus aus Stein, Übersetzung: Gerhard Meier, Penguin Verlag in der Penguin Random House Verlagsgruppe, München 2019

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

Bildnachweise

Die Fotos des Bühnenbildmodells stammen von Johannes Schütz
Bernd Uhlig fotografierte die Klavierhauptprobe am 16. November 2022

Ludwig van Beethoven

Fidelio

Oper in zwei Aufzügen

Libretto: Josef Sonnleithner, Stephan von Breuning und Georg Friedrich Treitschke

Uraufführung am 23. Mai 1814 in Wien

Premiere am 25. November 2022 an der Deutschen Oper Berlin

Musikalische Leitung: Sir Donald Runnicles; Inszenierung: David Hermann; Bühne, Kostüme: Johannes Schütz; Licht: Ulrich Niepel;
Chor: Jeremy Bines; Dramaturgie: Carolin Müller-Dohle

Leonore: Ingela Brimberg; Florestan: Robert Watson; Don Pizarro: Jordan Shanahan; Rocco: Tobias Kehrer;
Marzelline: Sua Jo [*Gerhard-Baum-Stipendiatin*]; Jaquino: Gideon Poppe; Don Fernando: Thomas Lehman;
Erster Gefangener: Kieran Carrel [*Bartho-Stipendiat*]; Zweiter Gefangener: Artur Garbas [*Walter-Sandvoss-Stipendiat*]

Chor der Deutschen Oper Berlin, Orchester der Deutschen Oper Berlin, Statisterie der Deutschen Oper Berlin

