

OPERNFÜHRER KOMPAKT

ROBERT MASCHKA

# Beethoven

## Fidelio

Bärenreiter  
HENSCHEL

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek  
Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der  
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten  
sind im Internet über [www.dnb.de](http://www.dnb.de) abrufbar.

© 2012 Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel  
Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel, und  
Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig  
Umschlaggestaltung: Carmen Klaucke, Berlin, unter Verwendung eines Fotos  
von Marco Arturo Marelli (»Fidelio«, New National Theatre Tokyo 2005;  
Bühnenbild und Regie: Marco Arturo Marelli)  
Lektorat: Jutta Schmoll-Barthel  
Innengestaltung und Satz: Dorothea Willerding  
Korrektur: Kara Rick, Eberbach  
Notensatz: Tatjana Waßmann, Winnigstedt  
Druck und Bindung: CPI – Ebner & Spiegel, Ulm  
ISBN 978-3-7618-2204-3 (Bärenreiter) ■ ISBN 978-3-89487-904-4 (Henschel)  
[www.baerenreiter.com](http://www.baerenreiter.com) ■ [www.henschel-verlag.de](http://www.henschel-verlag.de)

# Inhalt

<b>»Fidelio« – Eine Oper als Herzgewächs</b>	<b>7</b>
<b>Beethovens Leben und Werk im Spiegel seiner Zeit</b>	<b>9</b>
Von Bonn nach Wien zu erstem Ruhm 11 ■ Auf dem Weg zum Gegen-Napoleon 14 ■ Beethoven privat – Zwischen Heroismus, Liebesnöten und erzieherischem Scheitern 15 ■ Historische, biografische und werkspezifische Daten 16 ■ Rückzug aus der Öffentlichkeit – Innere Emigration 18	
<b>Entstehung, Fassungen und Sujet</b>	<b>20</b>
Entstehungsgeschichte 20 ■ Die Handlung 27 ■ Die Figurenkonstellation 29 ■ Die Frühfassungen von 1805 und 1806 im Vergleich 31	
<b>Die musikalische und dramaturgische Gestaltung</b>	<b>37</b>
Die Ouvertüren – Vier Blicke auf die Oper aus unterschiedlichen Perspektiven 38 ■ »Fidelio« (1814) – Die Nummernfolge 46 ■ Die Leitthemen des Librettos als Basis für Beethovens Kompositionsstrategien 47 ■ Die einzelnen musikalischen Nummern im Werkzusammenhang 54 ■ Die drei Fassungen im Überblick 82 ■ Essay: Beethovens Oper – Musiktheater mit gesellschaftlichem Verunsicherungspotenzial 86	
<b>Rezeptions- und Inszenierungsgeschichte</b>	<b>91</b>
Die Frühfassungen und die Ouvertüren – Eine Werkrezeption in Zeitsprüngen 91 ■ Auf dem Weg zum klassischen Bildungsgut 95 ■ Aufgerieben zwischen Gebrauch und Missbrauch durch die Politik 102 ■ Inszenierungsgeschichte zwischen Entpolitisierung und Utopie-Skepsis 109	
<b>Jenseits der Bühne: »Fidelio« auf CD, im Film und in anderen Medien</b>	<b>120</b>
<b>Anhang</b>	<b>131</b>
Glossar 131 ■ Zitierte und empfohlene Literatur 133 ■ Abbildungsnachweis 135	

Orchestersatz wie eine fixe Idee. Ohnehin wird Jaquinos Unsicherheit gerade durch überraschende Wechsel in der Harmonik ohrenfällig. Eine doppelbödige Funktion kommt jenem Klopfmotiv im Streicherunisono zu, das das Gespräch (unmittelbar vor der Textstelle »Zum Henker das ewige Pochen«) durch eine Rückung von E-Dur nach C-Dur (hier ohne den oben erwähnten tonartensymbolischen Aussagewert) stört und den an die Pforte pochenden Bittsteller signalisiert. Zum einen ist das Motiv in seiner lautmalerischen Klangphysiognomie ein Mittel der Komik, da es Jaquino in seiner Brautwerbung unterbricht, zum anderen macht es deutlich, dass Jaquino durch seine Arbeit als Gefängnisförhner fremdbestimmt ist. Bei seiner Reprise löst das Klopfmotiv sogar die in beschleunigtem Tempo ablaufende Coda aus, als ob sich die Protagonisten zur Arbeit gedrängt sähen, wonach Jaquino im Presto des Orchester-epilogs zur Pforte eilt – quasi wie im Zeitraffer eines Films. Indem das Klopfmotiv aber bei seinem ersten Eingreifen ins Geschehen Jaquinos zeitweiligen Abgang herbeiführt, gibt es Marzeline eine Gelegenheit zur Selbstaussprache. Durch die lyrische Führung der Gesangsstimme und die in weichem Espressivo hervortretenden Holzbläser kommt nun erstmals ein empfindsamer Ton zum Tragen, der – als musikalischer Ausblick auf die Hauptperson des Stücks – von Marzellines Gedanken an Fidelio ausgelöst wird.

Auch ihre Arie (Nr. 2) hat solche vorausblickende Funktionen: Erstens gesteht sich darin Marzeline ihre konkreten Wünsche an Fidelio ein, deren baldige Erfüllung sie im beschleunigten Zeitmaß des Refrains und der noch zügigeren und geradezu mit einem überschwänglichen Jubelruf aufwartenden Coda herbeizusehnen scheint. Zweitens bereitet Marzellines Singspiellied dramaturgisch den Auftritt der Heldin vor, und drittens exponiert es musikalisch das Leitthema der Hoffnung, indem es jenen Moll-Dur-Aufhellungseffekt vorwegnimmt, der die Oper insgesamt prägt.

### **Das Quartett Nr. 3 »Mir ist so wunderbar«: Klingende Blickkontakte**

Gänzlich ohne Buffo-Anklang kommt der empfindsamer Ton dann in dem kontemplativen Quartett Nr. 3, dem berühmten *Fidelio*-Kanon, zum Tragen. Gleich die sonore Orchestereinleitung mit geteilten tiefen Streichern und Pizzicato-Bässen schafft eine neue Sphäre, die von Fidelios erstaunlicher Persönlichkeit erfüllt ist und das dramaturgische Konzept, die Hauptperson im Ablauf des Kanons beiläufig einzuführen, unterschwellig aushebelt. Bei allmählich beschleunigten Notenwerten und zunehmend stärkerem Orchestersatz wird der Kanon zum Sinnbild einer



Verschränkung, die die Protagonisten miteinander in Beziehung setzt und durch deren Seelengleichklang die Ständeklausel, die im ernsten Theatergenre die hochgestellten Personen von den kleinen Leuten zu scheiden pflegte, aufhebt. Auf diese Weise wird die Verflechtung der Personen in ein klingendes Bild gebracht. Einen szenischen Hinweis auf diese Funktion des Kanons geben die Blickkontakte zwischen den Protagonisten: Marzelline schaut auf Fidelio / Leonore, die ihrerseits auf Marzelline blickt; beide werden von Rocco betrachtet, und Jaquino beobachtet die Dreiergruppe von Vater, Tochter und mutmaßlichem Rivalen. Erst als Jaquinos Nervosität in deklamatorischen Sechzehnteln wieder hervorbricht, ist es um die kanonische Eintracht im Belcanto-Wohl-laut geschehen. So kommt die Singspielhandlung noch während des Quartetts wieder in Gang.

Herzenseintracht am Bügeltisch: Christa Ludwig als Leonore im berühmten Kanon des 1. Aktes in einer Inszenierung von Gustav Rudolf Sellner an der Deutsche Oper Berlin 1962.

### **Steckbrief: Marzelline, Roccas Tochter**

Roccas Tochter ist das unvermeidbare Opfer von Leonores verwegendem Befreiungsplan. Denn sie hat sich von Leonores angenommener Existenz als Fidelio so vollständig täuschen lassen, dass sie nun in den vermeintlichen Jüngling verliebt ist. Damit hat sie von Leonores außergewöhnlicher Persönlichkeit instinktiv mehr begriffen, als für beide gut ist. Und so fehlt Marzellines Liebe zu Fidelio bei Beethoven – im Gegensatz zur französischen Vorlage – jeder Anflug buffonesker Pikanterie. Wie an Marzellines eingängigem Singspiel-Tonfall wahrnehmbar ist, belässt Beethoven Roccas Tochter gleichwohl in ihrer kleinbürgerlichen Welt, dennoch achtet er ihre auf privates Glück gerichteten Hoffnungen nicht gering. Leonores Gewissenskonflikt, dass sie um ihres Gatten willen Marzelline gegenüber unehrlich sein muss, wird auf diese Weise überhaupt erst glaubhaft. Was aus Marzelline werden wird, nachdem sie über Leonores wahres Wesen aufgeklärt ist? Wird sie zum Pförtner Jaquino zurückkehren, dem sie zuvor noch wegen Fidelio den Laufpass gegeben hat? Wird Jaquino sie überhaupt noch wollen? Die Oper schweigt sich darüber aus.

### **Roccas »Gold-Arie« Nr. 4 und das Terzett Nr. 5 »Gut, Söhnchen, gut«: Zwischen Krämerphraseologie und trügerischer Herzenseintracht**

Gewissermaßen in umgekehrter Richtung erfolgt die Integration von Roccas *Gold-Arie* (Nr. 4) in das Stück – wie Marzellines Arie ein zwei-strophiges mit Refrain ausgestattetes Singspiellied, dessen Strophen vom  $\frac{2}{4}$ - in den  $\frac{6}{8}$ -Takt wechseln und mit dem Refrain wieder zum  $\frac{2}{4}$ -Takt zurückkehren. Diesem Vorläufer von Brechts *Lied von der belebenden Wirkung des Geldes* ist die Bekundung einer materialistischen Lebensauffassung einkomponiert, indem die Geigen während der  $\frac{6}{8}$ -Takt-Passage eine rollende Münzen nachahmende, schwungvolle Girlandenfigur beschreiben. Aufgrund seines volkstümlichen Tonfalls und seiner einfachen Form mutet Roccas Arie an wie ein Wiener Volksstück-Couplet, durchaus tauglich für improvisierte Strophen. Die resümierende Krämergeist-Phraseologie des Textes liefe Gefahr, aus der Handlung herauszutreten und die Wirkung einer Rede ad spectatores, also ans Publikum, hervorzurufen, würde Rocco seine Ausführungen nicht direkt an Marzelline und Fidelio richten. In einem winzigen Detail aber blitzt ganz zum Schluss des Stücks Roccas innerer Zwiespalt plötzlich auf: Zwar stellt er die Refrain-Parole »Es ist ein mächtig Ding, das Gold, das Gold« abschließend

noch einmal affirmativ heraus allerdings mit einem überraschenden Piano in der Schlusskadenz – ein durch zurückgenommene Lautstärke kenntlich gemachtes Fragezeichen. Mit ihm scheint Rocco seine Distanz gegenüber jenem materialistisch bestimmten Gesellschaftszustand zum Ausdruck zu bringen, den er selbst so nüchtern beschreibt.

Mit noch mehr Nachdruck wird opportunistisches Verhalten in dem Terzett Nr. 5 problematisiert. Drei Haltungen treffen hier aufeinander: erstens Roccas Fügsamkeit gegenüber seinem Vorgesetzten trotz des Wissens um die »fürchterlichen Dinge«, die auf Pizarros Konto gehen,

### **Steckbrief: Rocco, der Kerkermeister**

Zunächst scheint Rocco durch den Gefängnisalltag abgestumpft, ein typischer Befehlsempfänger, der ausführt, was ihm aufgetragen wird. Er schaut weg, wo Unrecht ihm ins Auge stechen müsste. Und so kürzt er auf Pizarros Befehl dem in Einzelhaft gehaltenen Florestan die Nahrungsrationen. Mehr als Florestans Schicksal bewegen Rocco die Heiratspläne seiner Tochter Marzelline. Auch er hält den neuen tüchtigen Gehilfen Fidelio für eine bessere Partie als den Pförtner Jaquino: Insbesondere die finanzielle Zukunft seiner Tochter, aber auch die eigene Altersversorgung wären durch einen pflichtbewussten Schwiegersohn wie Fidelio gesichert. Mit Roccas Opportunismus ist es aber vorbei, als ihn Pizarro mit einer reich gefüllten Börse zum Mord an dem geheimnisvollen Gefangenen anstiften will. Zum Komplizen eines Verbrechens will er sich nicht machen lassen. Von nun an stellt er sich mehr und mehr gegen Pizarro. Er erlaubt Fidelio, einige der Gefangenen in den Festungsgarten zu lassen. Mit ungeahnter Chuzpe rechtfertigt Rocco diese Eigenmächtigkeit vor dem Gouverneur durch den Hinweis auf den Namenstag des Königs. Während Rocco unten im Verlies zusammen mit Fidelio dem Gefangenen ein Grab aushebt, lässt er sich Pizarros Verbot zum Trotz dazu bewegen, dem geschwächten Häftling Brot und Wein zu reichen. Und im Moment höchster Gefahr, da sich Fidelio als Leonore zu erkennen gibt und ihren Mann vor den Mordstreichen Pizarros bewahrt, fällt Rocco ihr nicht in den Arm! Mehr noch, Rocco entschließt sich zur Flucht nach vorn und setzt den eben angekommenen Minister über Pizarros Schurkenstück in Kenntnis – freilich nicht ohne den opportunen Hintergedanken, sich gegen den Vorwurf der Mittäterschaft zu verteidigen. Das kann Roccas moralische Leistung aber nicht schmälern. Erst zum Schluss also wissen wir wirklich, wer Rocco ist: ein Mann auf dem Weg zur Zivilcourage – und damit die heimliche Identifikationsfigur der Oper.

zweitens Leonores heroische Bereitschaft, sich eben diesen fürchterlichen Dingen zu stellen, und drittens Marzellines ebenso naive wie begütigende Verharmlosungsstrategie, die Pizarros herrschaftskriminelle Umtriebe ausblendet. Dass in diesem Terzett die handlungsbestimmende Konfliktlage der ganzen Oper erstmals enthüllt wird, zeigt sich auch tonartensymbolisch, indem das Glücksverlangen der Protagonisten in emphatischem C-Dur (»Wir werden glücklich sein«) bei der Textstelle »Der Gouverneur soll heut' erlauben, dass du mit mir die Arbeit teilst« auf Pizarros Tonart D-Dur trifft, lediglich verknüpft durch eine leiser werdende chromatische Linie in den Streichern – eine Vorwegnahme der Unisonogänge, die sich in den späteren Nummern als Todessymbole entpuppen – und durch eine knappe Ausweichung nach A-Dur. Diese Gelenkstelle wirkt umso beklemmender, da Rocco bei der Erwähnung des Gouverneurs zunächst ängstlich ins Stocken kommt und die Phrase erst im zweiten Anlauf zu Ende führen kann. Im Allegro-molto-Schlussstil des Terzetts, der Verlobungsfeier von Marzeline und Fidelio, wird der Singspielton dann vollends unbehaglich: Hier wird die (vermeintliche) Herzenseintracht des Brautpaares in Terzparallelen beschworen. Dennoch legt die Musik alsbald die peinvolle Situation Leonores, die sich zur Unaufrichtigkeit gegenüber der arglosen Marzeline gezwungen sieht, um zu ihrem Gatten zu gelangen, auf lapidare Weise bloß. Der emotionale Gehalt von Marzellines »süßen Tränen« der Freude und Leonores »bittern Tränen« des Schmerzes kommt hier wie dort in gefühlsgeladenen Sekundenvorhalten zum Tragen, jedoch mit dem bedeutsamen Unterschied von großer und kleiner Sekunde:

Marzeline

o sü - ße, sü - ße Trä - nen,

Leonore

zum sü - ßen Band, o bitt - re Trä - nen,

Während Marzeline ihrem Herzensüberschwang Luft verschafft, entringen sich Leonores bedrängtem Herzen Klagelaute. Damit hat dieses doppelböde Terzett gewissermaßen einen offenen Schluss: Die Brüchigkeit des Kleinbürgeridylls ist schonungslos offengelegt, das Drama hat unzweifelhaft begonnen.



Oben: Ann Petersen als kämpferische Urleonore in derselben Aufführung. ■ Unten: Das Zitat aus Beethovens berühmtem Brief »An die Unsterbliche Geliebte« charakterisiert Leonore (Brigitte Hahn) als innig liebende Frau in Georg Schmedleitners Inszenierung an der Staatsoper Hannover (2009).





Marzelline (Elizabeth Rae Magnuson) im Jubel-Finale von Jürgen Flimms Züricher Inszenierung (2004) als traurige Braut: Aus Scham über ihre Amour fou zu Fidelio/Leonore will sie sich erschießen, wird aber im letzten Moment von Jaquino daran gehindert.

### **Steckbrief: Die beiden Gefangenen**

Sie treten während des ersten Finales aus dem Kollektiv der Gefangenen heraus und entfalten trotz der Kürze ihrer Solopartien Profil. Der erste Gefangene versucht, wie am Kirchenliedton seines Gesangs wahrnehmbar ist, aus seiner Religiosität heraus sich und den Mitgefangenen Hoffnung zu geben. Sein ungebrochener Idealismus löst bei den anderen eine fiebrig-überschwängliche Freiheitsvision aus. Der andere Gefangene hingegen zeigt sich in stockendem Tonfall misstrauisch, verstört und durch Dauerüberwachung traumatisiert. Indem seine Gesangsart von den Mithäftlingen schließlich übernommen wird, erweist sich der zweite Gefangene als Realist.

als eine nur zeitweilig gewährte Freiheit unter Vorbehalt und Aufsicht begreifen. Überdies schaut der Gefangenenchor in den 2. Akt voraus: Indem erster und zweiter Gefangener aus der Gemeinschaft der Häftlinge solistisch hervortreten, erhalten sie einen Augenblick lang individuelle Kontur (ein Verfahren, das dem filmischen Perspektivenwechsel von der Totalen zur Nahaufnahme vergleichbar ist). Diese Individualisierung weist ebenso auf Florestan voraus wie die kollektive Freiheitsvision der Gefangenen auf dessen Vision von Leonore, die als Freiheitsengel vor Florestans geistiges Auge tritt.

Eine weitere Verbindungslinie zwischen erstem Finale und 2. Akt ergibt sich aus Roccas schwankendem Charakterbild, das erste Anzeichen inneren Widerstands erkennbar werden lässt. Im Duett mit Leonore fällt Rocco immer wieder aus dem Singspieltonfall, sobald er auf den Gefangenen zu sprechen kommt (»Wir müssen ihn, doch wie? – befrei'n«). Selbst über sein belastetes Gewissen gibt die Musik Auskunft, wenn die Streicherbässe nach der Textstelle »Der Gouverneur kommt selbst hinab« jene Kadenzformel in Erinnerung bringen, die im Duett Nr. 8 an Pizarros Mordabsicht gekoppelt war (»ein Stoß – und er verstummt!«). Rocco rühmt sich gar seiner Eigenmächtigkeit, den Aufenthalt der Gefangenen außerhalb ihrer Zellen erlaubt zu haben, und die Art und Weise, wie er alsbald vor dem aufgebrachtten Gouverneur sein unbefugtes Tun mit der angeblichen Feier des königlichen Namenstags rechtfertigt, gleicht einer kaum verhohlenen Aufsässigkeit.

Eng verknüpft sind erstes Finale und 2. Akt auch durch die Art und Weise, wie die Musik Leonores emotionale Ausnahmesituation vergegen-

## Jenseits der Bühne: »Fidelio« auf CD, im Film und in anderen Medien

Die Rezeption dieser Oper schlägt sich in der vielfältigen Medienwelt des 20. und 21. Jahrhunderts in Ausprägungen nieder, mit denen zur Beethovenzeit keinesfalls zu rechnen war. Da gibt es – verblüffend genug – *Fidelio* im Kleinstformat, zusammengeschrumpft auf Briefmarkengröße. So feierte Österreich 1969 in einer Briefmarkenserie den 100. Geburtstag des Hauses am Ring mit Opernszenen, wobei auf der 2-Schilling-Marke Florestan in Ketten abgebildet ist, in Gestalt Anton Dermotas, des Wiener

### Hanns Eislers Merkspruch zu »Fidelio«

Walter Felsensteins *Fidelio*-Film-Kompagnon Hanns Eisler (1898–1962), Schüler Arnold Schönbergs und Komponist der Nationalhymne der DDR *Aufstanden aus Ruinen*, brachte 1956 seine Auffassung zu Beethovens Oper in einem viel zitierten Statement auf den Punkt: »Man hat oft den »Fidelio« das Hohelied der Gattenliebe genannt. Mit einer solchen Bezeichnung trifft man jedoch nur eine Seite des Inhalts. Die andere zeigt uns den Kampf gegen Tyrannei und Despotenwillkür, und das ist der eigentliche Inhalt dieser einzigen Oper Beethovens.«

Florestan von 1955. 1977 erinnerte dann die Antillenrepublik Dominica mit einer *Fidelio*-Szene auf einer 1-Cent-Marke an Beethovens 150. Todestag. Warum aber die Mongolei 1981 ihre 30-Möngö-Marke mit Leonore und Beethoven zierte, bleibt ein Rätsel. Im Riesenformat hingegen war *Fidelio* 1995 während der 50. Bregenzer Festspiele in einer Inszenierung

von David Pountney unter dem Dirigat von Ulf Schirmer auf der Seebühne zu erleben. Ein Hightech-Produkt vor einer 36 Meter in den Himmel ragenden Kulisse mit hellblauem, schäfcchenbewölktem Freiheitshimmel, einer hydraulisch versenkbaren Häuserzeile (Bühnenbild: Stefanos Lazaridis) und mit pyrotechnischen Spezialeffekten (inklusive explodierendem VW) zum Schlussjubel war diese kolossale Bühnen-Show ein das Publikum hinreißendes Kunstereignis, das eben nach den Gesetzen des großen Maßstabs funktionierte. Solche Übersetzung in ein anderes Medienformat blieb für *Fidelio* aber eher die Ausnahme.

So ist, von den auf DVD erhältlichen Operaufführungen abgesehen, lediglich eine *Fidelio*-Verfilmung entstanden, die von vornherein filmisch konzipiert wurde: Walter Felsensteins 1956 herausgekommene, inzwischen auf DVD erhältliche Schwarz-Weiß-Version mit Außenaufnahmen und traumbildartigen Einblendungen während der inneren Monologe. Immer wieder wird die Wettermetapher (Himmel und Sonne als Freiheitssymbol) eingesetzt, die im Gegenbild einer Gewitterszene während Pizarros Arie *Ha! Welch ein Augenblick!* zu einer der packendsten Szenen herangezogen wird. Wie vom legendären Gründer der Komischen Oper Berlin nicht anders zu erwarten, spielen die teilweise von Schauspielern gedoppelten Sänger mit Sinn für die kleine Geste in naturalistischer Anmutung. Freilich enttäuscht die unter dem Dirigat von Fritz Lehmann stehende Produktion aufgrund des sängerischen Mittelmaßes. Auch wurde die Partitur stark gekürzt, obgleich der Komponist Hanns Eisler Felsensteins musikalischer Partner war. Wie die Striche sind auch textliche Veränderungen in den gesprochenen und den gesungenen Passagen mitunter tendenziös, als ob kommunistischen Doktrinen Folge geleistet werden sollte. Dementsprechend ist Rocco sogar unter Ausparung seines Gewissenskonflikts auffallend verzeichnet, nämlich als Handlanger Pizarros und somit als sogenannter Lumpenproletarier ohne Klassenbewusstsein, der der herrschenden (Feudal-)Klasse um seines eigenen kleinen Vorteils willen zuarbeitet und sich opportunistisch erst gegen Pizarro stellt, als alles entschieden ist.



Anton Dermota als Florestan auf einer österreichischen Briefmarke von 1969.

Ansonsten spielt *Fidelio* im Filmgenre so gut wie keine Rolle, von einem Querverweis in Stanley Kubricks letztem Film *Eyes Wide Shut* von 1999 einmal abgesehen. Dort wird dem Protagonisten Bill (Tom Cruise) auf das Passwort »Fidelio« hin Einlass in eine abgelegene Villa gewährt, wo sich bizarre Sexszenen abspielen, in denen Bill in tödliche Gefahr gerät, als er als Eindringling entlarvt wird. Eine der dort anwesenden Frauen rettet ihn, indem sie sich für ihn opfert.

Eine beklemmende *Fidelio*-Adaption erregte 2010 in einem Land Aufsehen, in dem Beethovens Oper eher selten aufgeführt wird: in Russland. Dort hatte das Opernhaus der am Ural gelegenen Stadt Perm den britischen Regisseur Michael Hunt engagiert, um das 100km von der Stadt entfernt liegende Gelände des ehemaligen sowjetischen Straflagers für politische Gefangene Perm-36 mit *Fidelio* zu bespielen. Ausschnitte dieser Aufführung sind inzwischen auf YouTube eingestellt. »Die fünfhundert Personen starke Theatertruppe macht den Gulag-»Fidelio«, so FAZ-Korrespondentin Kerstin Holz, »zu einer Menschenlandschaft, die das Publikum durchwandern muss.« Und da zahllose ähnliche Schicksale wie die in der Oper angesprochenen für Perm-36 dokumentiert

### **Martha Mödl: Die Leonore der 1950er-Jahre**

In Bayreuth war Martha Mödl (1912–2001) neben Astrid Varnay während der 1950er-Jahre Wieland Wagners führende Hochdramatische. Zu ihren bedeutendsten Partien außerhalb des Wagnerfachs zählte Beethovens Leonore. In der weltweit im Rundfunk übertragenen *Fidelio*-Aufführung (überdies die erste Übertragung einer Oper im österreichischen Fernsehen) zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper am 5. November 1955 sang sie unter Karl Böhm als einzige Deutsche in einem österreichischen Ensemble die Titelpartie. Freilich schätze die Mödl Wilhelm Furtwängler als Dirigenten mehr. »Es hat ihn auch nicht so gestört, wenn kleine Fehler drin waren – wenn es nur vom Ausdruck her gestimmt hat!« Zwar ist auf der Aufnahme von 1953 unter Wilhelm Furtwängler das eine oder andere Legato nicht perfekt, aber Kraft und Intensität der Sängerin sind nach wie vor beeindruckend. In ihrem Lebensrückblick *So war mein Weg* äußert sich Martha Mödl über die Rolle wie folgt: »Die Leonore ist eigentlich keine »Partie«, sondern ein Zustand. Die kann man nicht einfach so singen. Sondern man muss sie sich erkämpfen, ja fast erleiden, würde ich sagen. Beethoven hat's so komponiert, dass man einfach an seine Grenzen kommen muss.«

seien, »fiel auf die Leidensgeschichte des Ortes ein tröstliches Stück Sinnstiftung durch Weltkultur.« An einem Unort trug sich im Frühherbst 2011 auch die szenische Installation *Der entfesselte Fidelio oder Das Blut der Freiheit* zu, nämlich in dem seit Jahren leer stehenden ehemaligen Landesbehördenhaus Bonn, in dem auch das Polizeipräsidium untergebracht war. Lediglich *Fidelio*-Versatzstücke wie etwa der Gefangenchor waren in diese ansonsten von der Opernhandlung unabhängige Produktion Klaus Weises integriert. Die Verbindung zum Freiheitskonflikt der Oper war in dieser mit szenischen Aktionen, mit akustischen, optischen und sonstigen Effekten aufwartenden Raumcolage entgegen dem Werktitel also kaum mehr als assoziativ.

Das neben der Operaufführung populärste Format moderner *Fidelio*-Rezeption ist zweifellos die Schallplatte, wobei etliche der alten LP-Einspielungen inzwischen, akustisch aufbereitet, auf CD erhältlich sind. Unüberschaubar sind die teilweise als Live-Mitschnitte, teilweise im Studio entstandenen Aufnahmen, in denen einige der Pultstars wie Wilhelm Furtwängler, Herbert von Karajan, Karl Böhm, Otto Klemperer etc. sogar mit mehreren Einspielungen brillieren, und Gleiches gilt für etliche der Gesangssolisten. Aus dem Genre der Studioeinspielungen älterer Provenienz seien zwei exemplarische Einspielungen, nämlich die von Furtwängler 1953 und die von Otto Klemperer 1962 herausgestellt, obgleich weder die eine noch die andere, wie übrigens auch die sonstigen Aufnahmen nicht, die Bedingungen einer Tonkonservenproduktion etwa in der Art eines Hörspiels reflektiert, wie es 2009 René Jacobs mit Mozarts *Zauberflöte* exemplarisch vorgeführt hat.

Furtwänglers ohne Sprechdialoge produzierter *Fidelio* – eine Mono-Aufnahme, die dennoch einen fülligen Klang suggeriert – lebt von der spannenden schlussstrebigen, quasi sinfonischen Konzeption. In dem Marzeline mit einer jugendlich-dramatischen Sängerin wie Sena



#### CD-Tipps: Historische Referenz-Aufnahmen

Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Wilhelm Furtwängler mit Martha Mödl (Leonore), Wolfgang Windgassen (Florestan) u. a., eine Mono-Aufnahme von 1953, erschienen bei EMI und anderen. ■ Philharmonia Orchestra and Chorus unter der Leitung von Otto Klemperer mit Christa Ludwig (Leonore), Jon Vickers (Florestan), Walter Berry (Pizarro), 1962 stereofon eingespielt, und von EMI mehrfach wiederaufgelegt.