## Werk

**Titel:** Leonore

**Untertitel:** die erste Fassung des "Fidelio"

**Autor:** Hehemann, Max

**Ort:** Berlin ; Leipzig

**Jahr:** 1906

**PURL:** https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?84623971X_005_01_17|LOG_0045

## Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

# LEONORE

## DIE ERSTE FASSUNG DES „FIDELIO“

von Max Hehemann-Essen

undert Jahre sind am 20. November d. J. verflossen, seit im Theater an der Wien zum ersten Male Beethovens „Fidelio“ lebendige Gestalt gewann. Ungünstigere Umstände wie damals haben wohl selten ein neues Kunstwerk bei seinem ersten Schritt in die Öffentlichkeit begleitet; erschien es doch inmitten der Wirren des Krieges vor einem Publikum, das, so wenig zahlreich es war, ihm doch in seinem grössten und entscheidenden Teile fremd gegenüberstehen musste. Geflohen war vor dem Feinde der Kreis von Beethovens Gönnern, der seinem Werke Verständnis hätte entgegenbringen können. Was aber hatte eine der edelsten Schöpfungen deutschen Geistes einem Parkett von französischen Offizieren zu sagen, die wenige Tage zuvor mit siegreichen Fahnen in die Kaiserstadt Wien eingezogen waren? Und wie konnte eine Zeit, der der Lärm der Geschütze und der feste Tritt schlachtgewohnter Bataillone vertraut im Ohre klang, unbefangen eine neue künstlerische Erscheinung würdigen, mochte sie noch so Grosses enthalten oder versprechen? Nach drei Aufführungen, am 20., 21. und 22. Nov. verschwand „Fidelio“ von der Szene, doch warb er bald ein zweites Mal um die Gunst der Hörer. Am 29. März 1806 erschien er wesentlich gekürzt und mit einigen Umarbeitungen versehen abermals auf dem Theater an der Wien. Doch auch hier machte das Schicksal bald alle Hoffnungen zunichte: Beethoven selbst zog seine Oper nach der zweiten Aufführung mit einer unbedachten Äusserung zurück, und der Wechsel in der Direktion des Theaters gab keine Gelegenheit, durch Ausgleichung des Missverständnisses zwischen Komponist und Direktor das Werk dem Spielplan wieder einzufügen. So blieb es denn acht Jahre liegen, bis sich Beethoven auf die Anregung mehrerer Mitglieder des Kärnthnertor-Theaters, die sich den „Fidelio“ zu ihrem Benefiz ausbaten, im Frühjahr 1814 zu einer völligen Umarbeitung entschloss. In dieser Gestalt ist des Meisters einzige Oper zum Gemeingut des deutschen Volkes, zu einer der edelsten Perlen in dem reichen Schatze geworden, mit dem seine grossen Genien es beglückten.

Von ihrer Urgestalt aber wissen nur wenige noch, die sich glückliche Besitzer eines der alten Klavierauszüge, des Jahnschen oder eines Nach-

druckes nennen dürfen. Der grossen Beethoven-Gemeinde ist sie verschollen, denn was allein ihr Leben vielleicht für die Öffentlichkeit hätte retten können, die Partitur, ist in unzählige Teile zerstreut und von Beethoven selbst als ihm gestohlen beklagt worden.[1]) Nur durch kurze Berichte von Zeitgenossen und vor allem durch die längeren Ausführungen in der Marxschen Biographie war der grössere Kreis der Beethovenfreunde — wer wäre das nicht — über den ursprünglichen „Fidelio" unterrichtet. Die vollständige Partitur kannte niemand; auch Otto Jahn hat sie bei Redaktion seines Klavierauszuges nicht zur Verfügung gestanden. Und so fehlte denn eine wesentliche Grundlage zum Urteil darüber, welches Unrecht vor hundert Jahren Beethovens Schmerzenskinde geschehen, und was die Arbeit zur letzten Fassung eigentlich bedeutete. Zur Jahrhundertfeier ist nun der „Fidelio" aufs neue erstanden, wie er zuerst aus seines Schöpfers Hand hervorging und am 20. Nov. 1805 zum ersten Male erklang. Es hat jahrzehntelangen mühseligen Sammelfleisses und grosser Opfer eines kunstbegeisterten Mannes bedurft, bis wir uns seiner freuen durften. Herr Dr. Erich Prieger in Bonn, dem die Beethovenforschung schon so manches verdankt, hat diese Rettung vollbracht und uns die verloren gegangene Partitur wiedergeschenkt. Zu schildern, aus wieviel Quellen das Material geflossen, von dem grosse Teile sich im Besitze der Kgl. Bibliothek in Berlin und der Gesellschaft der Musikfreunde in Wien befinden, ist hier nicht der Ort. Aus der Geschichte dieser mühseligen Rekonstruktion aber ersieht man, dass Beethoven um sein geistiges Eigentum noch mehr bestohlen worden ist, als er selber vielleicht geahnt hat.

Die Kgl. Oper in Berlin hat es übernommen, das Werk am Gedächtnistage in seiner ursprünglichen Form den Musikfreunden darzubieten. Es wird den „Fidelio", wie wir ihn alle kennen und lieben, nicht verdrängen, denn seine Vorzüge gegenüber der älteren Fassung sind namentlich in dramaturgischer Hinsicht schwerwiegend, wenn auch an sehr entscheidenden Stellen der ersten Fassung der Vorzug zu geben ist. Aber neben dem „Fidelio" mag „Leonore", wie das Werk nach des Meisters ursprünglicher Absicht genannt werden sollte, namentlich zu einer dramatischen Beethovenfeier bestehen. Wir lernen daraus den Werdegang eines Genies und sein heisses Ringen um Vollendung. Erst wer „Leonore" kennt, wird recht verstehen, was Beethoven uns mit seinem „Fidelio" errungen, denn wir sehen ihn sich aus den Bedingungen seiner Zeit heraus und in Anlehnung an sie zu

[1]) Beethoven schrieb am 19. April 1817 an Charles Neate: „... es ist möglich, dass in London vielleicht die Oper sich befindet, wie sie zum erstenmal war, so ist sie denn auch gestohlen worden, wie das beim Theater kaum möglich ist zu vermeiden." — Zum ersten Male gedruckt in den „Neuen Beethovenbriefen", herausgegeben und erläutert von Dr. Alfr. Chr. Kalischer, Berlin 1902.

seiner Grösse als Dramatiker entwickeln. Die „Leonore“ gibt uns zudem Töne, die, wenn sie auch vom musikalischen Zeitcharakter beeinflusst sind, doch zum Rührendsten gehören, was je aus Beethovens Feder geflossen. Um es in zwei Worte zu fassen: im „Fidelio“ spricht mehr der der Ewigkeit gehörende Beethoven, in der „Leonore“ mehr der seiner Zeit tributpflichtige, doch sie unendlich überragende und in die Ewigkeit weisende. Doch nehme man diesen Unterschied nicht zu scharf, sonst würde er an der vielfachen Kongruenz beider Werke zuschanden!

Die Anfänge zu „Leonore“ reichen zurück bis in den Beginn des Jahres 1804. Schon 1803 hatte sich Beethoven mit den Entwürfen zu einer Oper beschäftigt, die einen Stoff aus dem klassischen Altertum behandelte. Schikaneder, damals Direktor des Theaters an der Wien, hatte hierzu den Text geschrieben. Als nun Baron Braun für den Hof auch dieses Theater erwarb, wurde Beethoven seiner Verpflichtung gegen Schikaneder ledig, und er erhielt bald von dem nunmehrigen Direktor den Auftrag zu einer neuen Oper. Joseph Sonnleithner, der Sekretär des Theaters, arbeitete zwei Textbücher aus, deren eines sich eng an das einer in Frankreich erfolgreich aufgenommenen Oper „Leonore, ou l'amour conjugal“ anlehnte, zu der J. N. Bouilly die Dichtung verfasst hatte, während die Musik von Pierre Gaveaux, einem Sänger am Théatre Feydeau, stammte. Das andere Opernbuch Sonnleithners war „Faniska“, dem später Cherubini seine Kunst widmete. „Leonore“ gehörte zu der durch die noch frisch in aller Gedächtnis lebenden Ereignisse der Revolution besonders beliebt gewordenen Gattung der „Rettungsstücke“, von denen sich Cherubini's „Wasserträger“ als ein wenn auch seltener Gast aus jenen Tagen in unsere Zeit hinübergefunden hat. Der Erfolg der Gaveaux'schen „Leonore“ in Frankreich hatte nun zur Folge, dass man nicht nur in Wien, sondern auch in Dresden auf den Gedanken verfiel, sie in anderer Gestalt für Deutschland zu gewinnen. Und so erschien sie denn in italienischer Bearbeitung und in der Komposition von Paër am 3. Okt. 1804 unter grossem Beifall auf der Dresdener Bühne. Beethoven muss aber schon vorher sich zur Komposition des Sonnleithnerschen Textes mit dem gleichen Titel entschlossen und auch den Auftrag dazu erhalten haben, denn, wie Marx richtig betont, hätte Baron Braun bei der Beliebheit Paër's schwerlich einen in der Oper noch unerprobten Komponisten wie Beethoven mit demselben Stoff gegen Paër in die Schranken treten lassen. Das geht schon daraus hervor, dass Bethovens Oper trotz des Komponisten entschiedenem Willen nicht unter dem Titel „Leonore“, sondern als „Fidelio“ aufgeführt wurde. Im Sommer 1805 wurde das Werk in der Sommerfrische zu Hetzendorf vollendet und ging dann am 20. November unter den eingangs geschilderten ungünstigen Umständen zum ersten Male in Szene. Der Theaterzettel lautete:

K. auch. K. K. pr. Schauspiel a. d. Wien.

Neue Oper.

Heute Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem K. auch. K. K. priv. Schauspielhaus an der Wien gegeben zum ersten Mal

Fidelio

oder

Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem französischen bearbeite[t] von Joseph Sonnleitner.

Die Musik ist von Ludwig van Beethoven.

---

Personen.

| | |
|---|---|
| Don Fernando, Minister | Hr. Weinkopf. |
| Don Pizarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses | Hr. Meier. |
| Florestan, ein Gefangener | Hr. Demmer. |
| Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio | Dlle. Milder. |
| Rocco, Kerkermeister | Hr. Rothe. |
| Marzelline, seine Tochter | Dlle. Müller. |
| Jaquino, Pförtner | Hr. Caché. |
| Wachehauptmann | Hr. Meister. |

Gefangene. Wache. Volk.

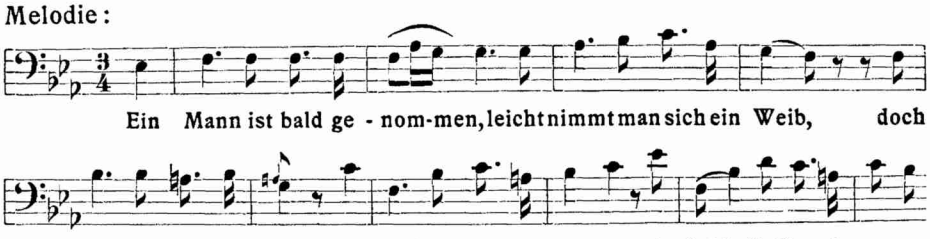
Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse, einige Stunden von Sevilla, vor.

Schon aus dem Theaterzettel ergibt sich ein bedeutender Unterschied dieser ersten Fassung gegen die endgültige: die Teilung in drei Akte. Ein anderer ist die wesentlich breitere Ausdehnung fast aller Musikstücke und die Reichhaltigkeit des Beiwerks. Darin lehnte sich der Sonnleithnersche Text dem Geschmack der damaligen Zeit an, dem Beethoven durch die schon in den Berichten über die erste Aufführung beklagten vielen Textwiederholungen ebenfalls huldigte. Das Wesentliche in der zweiten Fassung, deren Textredaktion v. Breuning besorgte, besteht in der durch Streichungen des Beiwerks erreichten Zusammenziehung auf zwei Akte und der Beseitigung der Textwiederholungen. Mögen diese nun auch, namentlich von unserer heutigen Auffassung aus, sehr grosse Berechtigung gehabt und dem Werke zum Vorteil gereicht haben, so lässt sich über manche Kürzungen und Änderungen, die später Treitschke im dritten Akt vornahm, doch zweierlei Meinung hegen. In der „Leonore“ scheint manches bedeutend besser motiviert, namentlich das im „Fidelio“ ohne rechte Überleitung losplatzende Duett „O namenlose Freude“, das in der „Leonore“ so wundervoll durch ein Rezitativ eingeleitet wird.

In der „Leonore“ spielten die beiden ersten, später in einen zusammengezogenen Akte im Freien, der dritte ganz im Kerker. Als Ouvertüre war zuerst die nach Beethovens Tode erschienene op. 138 gedacht, ein Bild

des Glückes vor den aufregenden Begebnissen der Oper, und die rechte Einleitung und Ergänzung zu den harmlosen Szenen des ersten Aktes. Von seiner Arbeit nicht recht überzeugt, und auf das Anraten seiner Freunde sandte Beethoven seiner Oper eine zweite Ouvertüre voraus, die, wenn sie auch die Grossartigkeit der bekannteren dritten nicht erreicht, dieser doch, als Ouvertüre genommen, und auch formal durch ihre kühnere, konzisere Fassung überlegen ist. Es ist diejenige, der man in England wegen des zweimaligen Einsetzens ihres Anfangs den Namen der „Ouvertüre mit dem falschen Start" gegeben hat. Zu dem ersten Akt der Oper will sie eigentlich nicht recht passen. Sie ist zu pathetisch geraten für ihn, denn sein Inhalt dreht sich der Hauptsache nach um das Liebesverhältnis zwischen Marzelline, dem angeblichen Fidelio und dem kaltgestellten Jaquino, das Rocco Veranlassung zu seinen, materiellen Gesichtspunkten entspringenden Bassarien gibt. — Wenn auch die meisten Stücke der „Leonore" in die spätere Fassung übergegangen sind, so mag doch gleich bemerkt werden, dass ausser dem Marsch und dem Ritornell keine einzige Nummer ohne Änderung Aufnahme in die letzte Redaktion gefunden hat. Schon daran mag man die Gründlichkeit von Beethovens Umarbeitung ermessen.

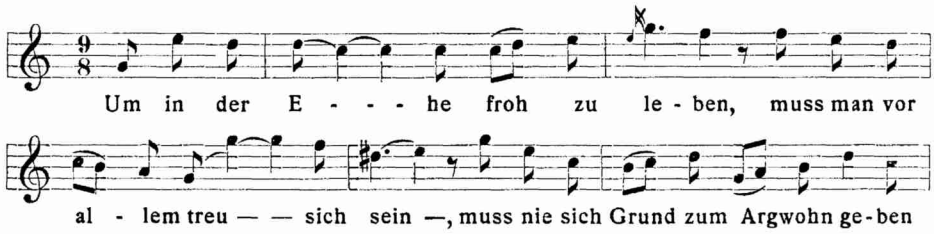
Im Gegensatz zur jetzigen Fassung eröffnet den ersten Akt die Arie Marzellinens „O wär' ich schon mit dir vereint", die in noch zwei anderen Kompositionen vorliegt. Dann erst folgt das Duett zwischen Jaquino und Marzelline: „Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein", mit dem Beethoven später die Oper einleitete. Hierauf findet Rocco Gelegenheit, seine trockenen Ermahnungen über den Ehestand anzubringen, die zu einem Terzett zwischen ihm, Marzelline und Jaquino führen. Dessen musikalische Grundlage bildet folgende, Rocco's nüchternen Sinn trefflich bezeichnende Melodie:



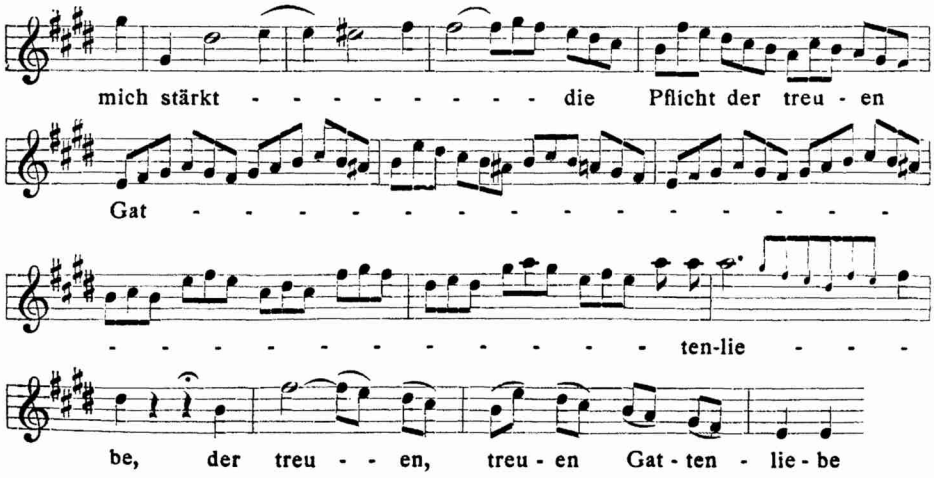

Fidelio's Eintritt führt wie jetzt zu dem Kanon „Mir ist so wunderbar", zu Rocco's Arie „Hat man nicht auch Gold daneben" und dem Duett „Gut, Söhnchen gut". Damit ist der erste Akt beschlossen, der Leonoren die Erfüllung ihres Wunsches, in den Kerker zu dringen, verheisst.

Mit dem Aufmarsch der Soldaten beginnt nun der zweite Akt, der durch das Eingreifen Pizarro's die bisher stillstehende Handlung dem Konflikte näher führt. Auch hier tritt Pizarro mit seiner Arie „Ha, welch

ein Augenblick“ auf, die von Cherubini's Geist nicht unbeeinflusst geblieben ist und wieder auf den Komponisten des „Freischütz“ weist. Pizarro's Duett mit Rocco „Jetzt, Alter, hat es Eile“ schliesst sich an. Der Gouverneur enthüllt seine schwarzen Pläne gegen Florestan und sucht den Kerkermeister, wenn auch vergeblich, zum Morde zu dingen. Ganz im Gegensatz zu der unmittelbar die Geschehnisse verknüpfenden letzten Fassung schiebt sich hier ein Duett zwischen Marzelline und Leonore ein:

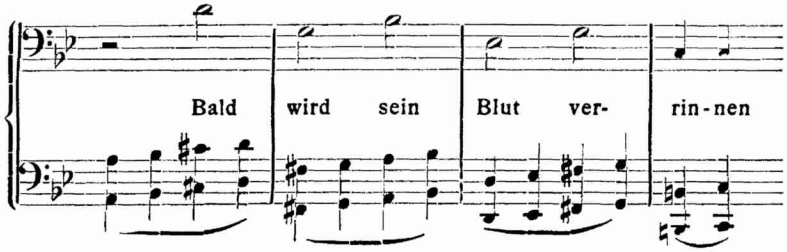



in dem Marzelline sich der Ahnung künftiger Mutterfreuden hingibt, während Leonore, im tiefsten Innern aufgewühlt, sich nicht zu erkennen geben darf und das arglose Kind weiter täuschen muss. Aus diesem Gefühle heraus wird die grosse Arie Leonorens vorbereitet, die in der späteren Fassung aus dem Abscheu über den glücklich erlauschten ruchlosen Plan Pizarro's entspringt. Die eminenten gesanglichen Schwierigkeiten, die diesem Stück heute noch anhaften, begreifen sich aus seiner ersten Anlage als Bravourarie. Ihre jetzige Gestalt ist einfach zu nennen gegen die erste, die vollständig zu singen sich Frl. Milder, die damalige Vertreterin der Partie, später direkt geweigert hat. Heute würden sich wohl nicht allzuviele Sängerinnen an das Stück heranwagen, zumal wenn von ihnen folgende, nachher von Beethoven selbst gestrichene Passage verlangt würde:



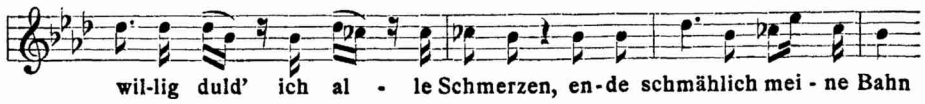
Das ist allerdings mehr aus einem Instrument, als aus der menschlichen Stimme heraus gedacht.

Leonorens Arie schliesst sich nun der Chor der Gefangenen an, die nicht ohne Zustimmung des Gouverneurs, sondern zu der gewohnten Stunde einen kurzen Augenblick den Anblick der Sonne in freier Luft geniessen. Die beiden Soli der Gefangenen fehlen noch, und Pizarro's Zorn gegen Rocco wird nicht durch die eigenmächtige Freilassung, sondern durch das Zögern zum Bereiten des Grabes für Florestan geweckt. Nachdem Rocco mit Leonore zum Kerker geschritten, richtet Pizarro in Sorge für das Gelingen seines Planes die schärfsten Ermahnungen an die Wache um erhöhte Aufmerksamkeit, und weidet sich schon zuvor an den Qualen seines Opfers. Hier hat sich nun, so seltsam es scheinen mag, Beethoven eine Bosheit gegen den Bassisten Meier, einen Verwandten Mozarts, nicht versagen können. Meier hatte ihn durch sein Dreinreden und sein stetes Berufen auf Mozart so gereizt, dass er ihm als Pizarro zumutete, folgendes zu singen:

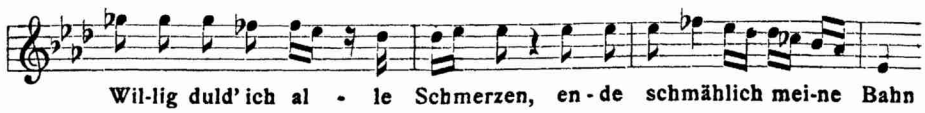



Vergegenwärtigt man sich nun, dass das Orchester, bei dem dieser Scherz natürlich dankbare Gegenliebe fand, die kleine Sekunde zu den Noten des Sängers noch besonders betonte, so kann man sich denken, dass dieser in helle Empörung geriet. (Siehe auch „Die Musik" IV. Jahrg. Heft 1 S. 45 f.)

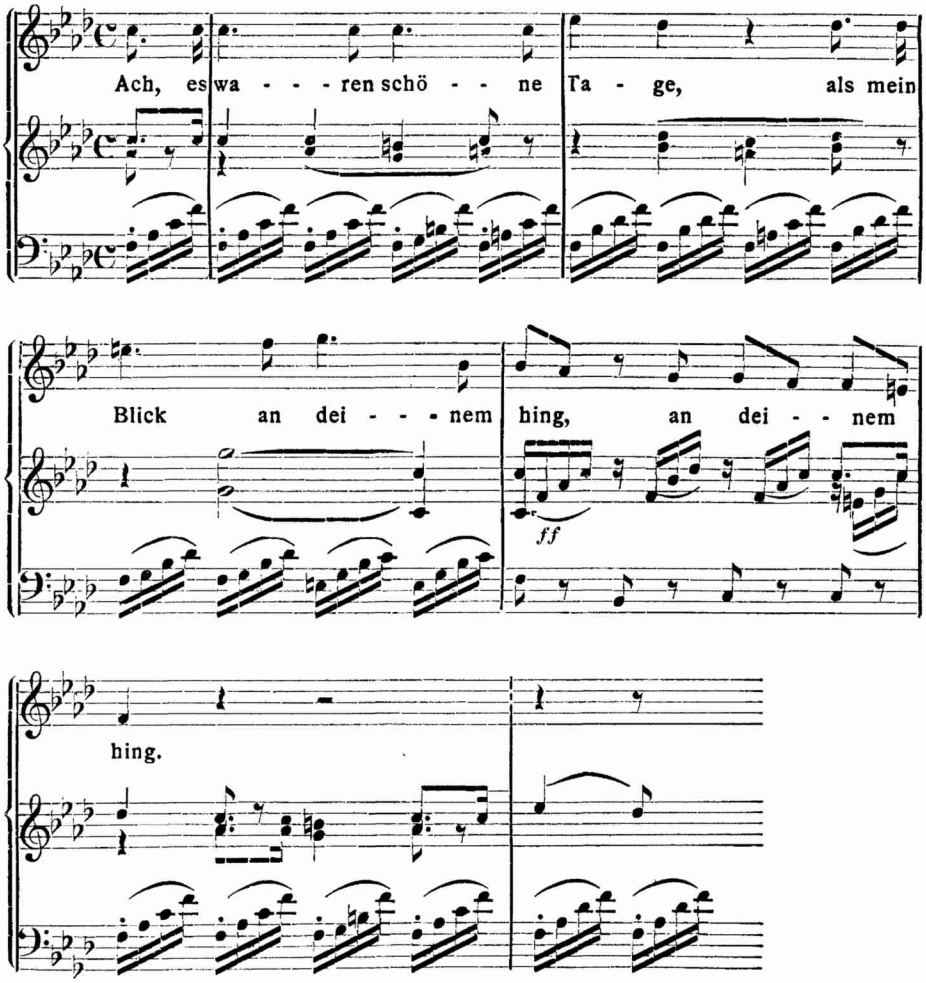
Mit dem dritten Akt betreten wir den Kerker, den Aufenthalt Florestans. Doch ist es nicht der Florestan, der uns vertraut geworden ist, den selbst nach langer schwerer Haft noch ein Zug des Heroischen umwebt. Wir haben einen Entsagenden vor uns, der sich gebrochen in sein Schicksal ergab. Der ganze Charakter des Rezitativs und der Arie ist verändert, wie schon aus folgenden kurzen Beispielen sich erkennen lässt. In der ursprünglichen Fassung singt Florestan u. a.:



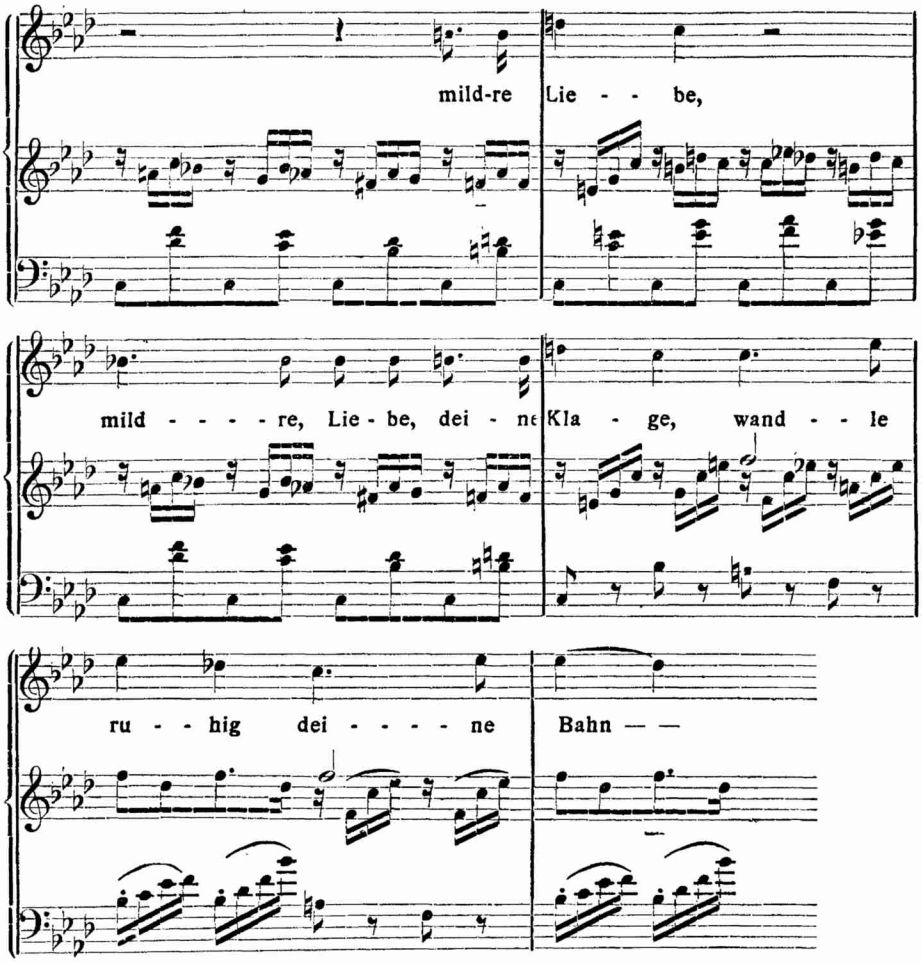

während diese Worte in der endgültigen viel entschlossener deklamiert sind:



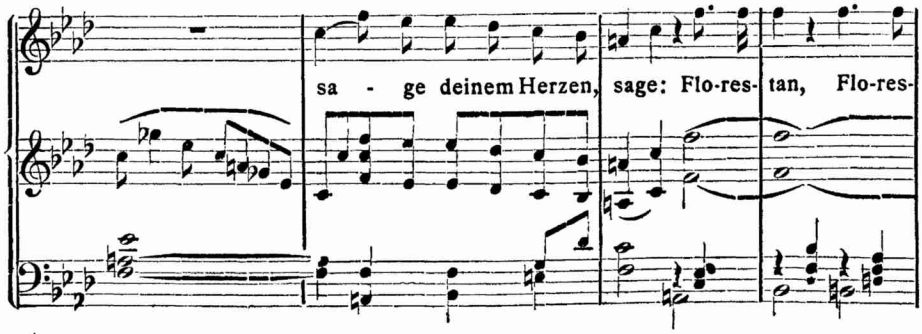
Der zweite Teil der Arie aber, jetzt eine der gefürchtetsten Aufgaben für den Sänger, steht in seiner wehmutvollen Schönheit und Weichheit beim Gedenken an Leonore im gesamten Schaffen Beethovens einzig da. Der Genius italienischer Melodik hat den Meister berührt, als er diese Weise ersann, die zugleich in ihrer Stimmung und Harmonik einen Ton anschlägt, der später erst in der Tonkunst weiter ausgebildet worden ist. Wenige Auszüge mögen dies bestätigen, bei deren erstem der Eintritt der Dur-Terz im letzten Viertel des zweiten Taktes besonders auffallen wird:

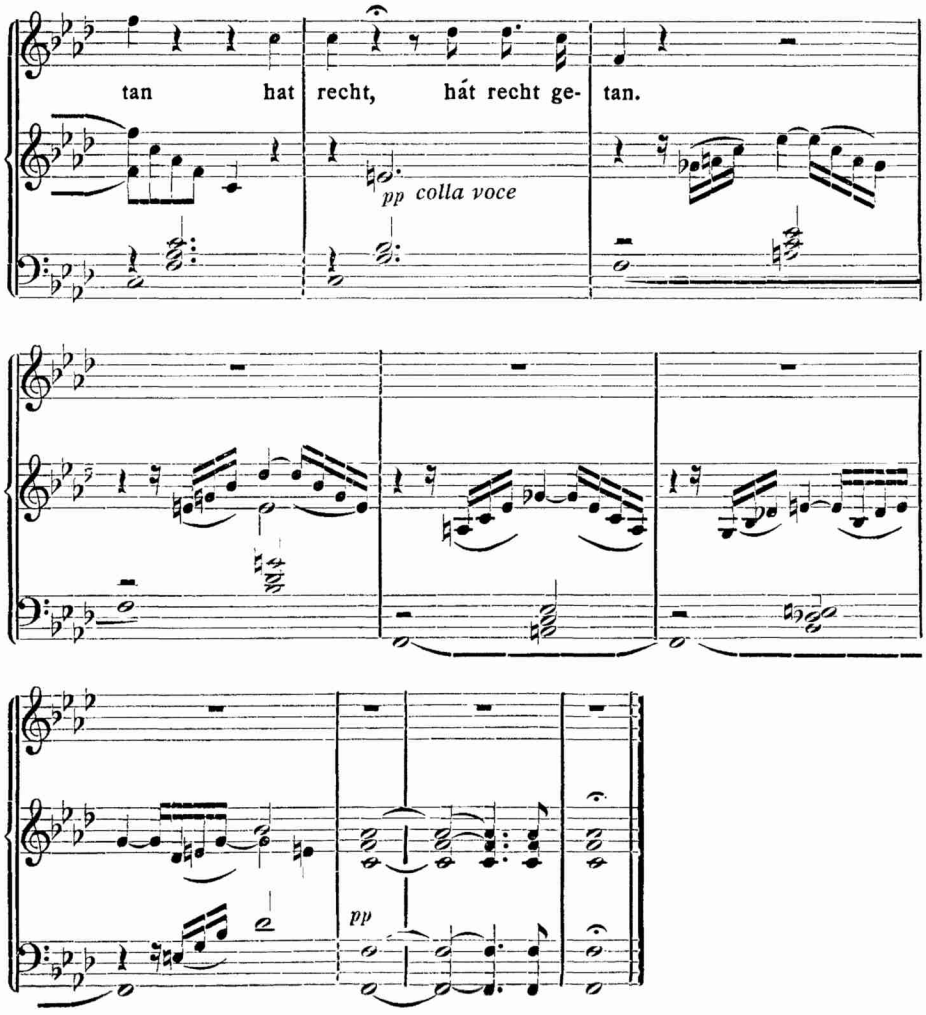



Wie schluchzt das Orchester, wie klingt die Singstimme gepresst bei den Worten:

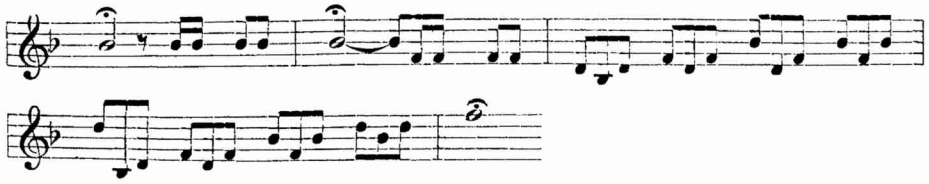



Und wie eindrucksvoll ist die bei Beethoven so seltene, hier im Vorhalt eintretende kleine None; wie realistisch, und doch mit bezaubernder Schönheit ist das Einschlummern des Gefangenen in den Schlusstakten geschildert:

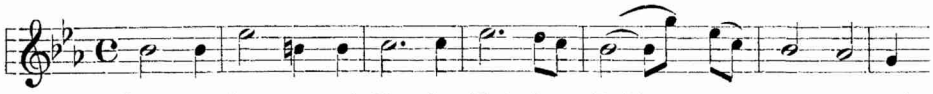





Wie im „Fidelio“ folgt nun mit Einschluss des Melodrams das Duett zwischen dem im Kerker angelangten Rocco und Fidelio „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben,“ das Terzett „Euch werde Lohn in bessern Welten“ und darauf Pizarro's Eintreten, an das sich das Quartett „Er sterbe!“ anschliesst. Die Unterbrechung geschieht hier durch das Trompetensignal:



mit dem Beethoven dessen weit eindrucksvollere heutige, schon in der Bearbeitung von 1806 auftretende Gestalt noch nicht gewonnen hatte. Bei Pizarro's Wegeilen sinkt Leonore, der Rocco die Pistole entwunden, bewusstlos nieder. Rocco eilt Pizarrro nach, und der gefesselte Florestan ist allein mit seinem Weibe. Langsam erst kommt Leonore zu sich, und da beide Fassung gewonnnen und sich in den Armen liegen, vereinigen sie ihre Stimmen zu dem Duett „O namenlose Freude!", dessen Melodie der Meister aus seiner eingangs erwähnten unvollendeten Oper herübernahm. Doch neuer Schrecken droht dem Paare. Von draussen tönt der Ruf nach Rache. Der Chor stimmt ihn an, und die beiden kaum Wiedervereinigten sehen in ihm die Ankündigung einer neuen Gefahr, des drohenden Todes. Doch hier ist Florestan der Mutigere, und mit Hoheit ruft er in einer wundervoll deklamierten Melodie aus:




Die Spannung aber löst sich bald zum Guten; der Minister erscheint mit Rocco und Pizarro im Kerker und erkennt seinen Freund Florestan und dessen Retterin Leonore. Der musikalische Verlauf schliesst sich nun ziemlich eng dem aus „Fidelio" bekannten an, nur fehlt der dem Hörer so liebgewordene Spruch des Ministers „Es grüsst der Bruder seine Brüder", für den das etwas ausgedehnte, aber schon in der zweiten Redaktion beseitigte Gericht über Pizarro keinen Ersatz zu bieten vermag. Der allgemeine Jubelchor „Wer ein holdes Weib errungen" bringt hier wie dort das Werk zum glanzvollen Ende.