



Der andere Fidelio

«Fidelio». Unter diesem Titel schrieb Ludwig van Beethovens einzige Oper Musikgeschichte. Dabei hieß sie in den ersten beiden der insgesamt drei Fassungen «Leonore». Und ist nicht die einzige Vertonung eines französischen Stoffes um eine heldenhafte Frau, die als Mann verkleidet unter dem Namen Fidélio ihren unschuldig gefangen gehaltenen Gatten aus den Klauen eines Tyrannen befreit. Vor Beethoven haben der Pariser Komponist Pierre Gaveaux, der in Italien als Opernkomponist erfolgreiche Bayer Simon Mayr und der italienische Komponist Ferdinando Paër die Geschichte von unumstößlicher Gattentreue vertont. Alle drei Komponisten und ihre Opern sind heute weitgehend vergessen. Aber Beethoven wird hingegen keineswegs gefragt haben: «Paër? Wer?». In seiner Zeit war der aus Parma gebürtige und nach ersten Erfolgen in seinem Heimatland dann in Dresden und Wien erfolgreiche Opernkomponist ein Begriff. Beethoven schätzte den Italiener mit Vorfahren in der österreichischen Habsburger-Monarchie und dessen traditionsreichen Opernstil überaus. Er besaß eine Partitur von Paërs «Leonora», die ein Jahr vor Beethovens Erstfassung der „Leonore« in Dresden uraufgeführt wurde und in Wien nur wenige Tage vor Beethovens Zweitfassung der «Leonore» im Palais des Fürsten und Beethoven-Förderers Franz von Lobkowitz gezeigt wurde. Offensichtlich sollte das Werk Beethovens, für den das Genre Oper Neuland und erst zu erobern war, am Werk eines damals renommierten Opernkomponisten gemessen werden, der mit allen musikdramatischen Wassern gewaschen war. Im Gegensatz zu Beethoven, der mit seiner «Leonore» und vor allem der Drittfassung unter dem Titel „Fidelio“ eine völlig neue Form innerhalb der noch jungen deutschen Operntradition schuf, bewegte sich Paër auch in der «Leonora» immer auf dem sicheren Terrain des italienischen musikalischen Dramas, das auf der Barockoper fußte und den Gesetzen der Opera seria und der Opera buffa folgte.

2020, im Beethoven-Jahr, wird nun mit Paërs «Leonora» eine Oper aus der Vergessenheit geholt, die auf Beethoven nachhaltigen Eindruck hinterlassen haben muss. Im Unterschied zu Beethoven war Paër bereits ein erfahrener Opernkomponist, «Leonora» war sein bereits 27. Musiktheaterwerk, dem noch gut zwanzig weitere folgen sollten. Beethoven hat offenbar sehr genau hingeschaut, denn im dramatischen Aufbau von Akten folgte er der Steigerung von Arie, Duett, Terzett bis zum Quartett und Quintett. Manches an Gestaltungsmitteln scheint von Beethoven direkt übernommen worden zu sein: etwa das Pochen an die Pforte, das Giachino in seinem Liebeswerben um Marcellina immer wieder stört; oder Kompositionstechniken wie kanonische Ensembles und orchestrale Besonderheiten wie die Begleitung von Arien durch obligate Soloinstrumente Violine, Violoncello, Horn und Fagott. Selbst mit seiner Musiksprache entfernte sich Beethoven oft gar nicht so weit von Paërs Musik, dies vor allem in den dramatischen Szenen mit düsterer Stimmung und Harmonik. Freilich ist die Vertonung Paërs von Fidelios heldenhafter Geschichte in vielem auch deutlich unterschieden von Beethoven:

- Zu allererst durch die italienische Sprache, die ganz andere Auswirkungen auf den melodischen, rhythmischen und rhetorischen Fluss und den Ausdruck der Musik hat.



- Fidelio heißt in Paërs Oper Fedele als Deckname für die Treue der verkleideten Leonore.
- Marcellina, die Tochter des Kerkermeisters Rocco, die sich in Fedele verliebt hat, kommt in Paërs Oper eine noch wesentlich größere Rolle, ja am Ende sogar entscheidende Rolle zu. Sie folgt ihrem geliebten Fedele bis in den Kerker, wo sie von ihrem vermeintlichen Geliebten den Auftrag erhält, den im Gefängnisareal angekommenen Minister zur Rettung und Befreiung des Gefangenen Florestan in das Verlies zu holen. Damit Marcellina auch wirklich bereit ist, den von ihr als Gatten erhofften Fedele im dunkelsten Winkel des Gefängnisses wieder zurückzulassen und den Auftrag auszuführen, muss ihr Fedele die Liebe erklären und die Hochzeit versprechen – und dies vor Leonoras noch immer in Ketten liegendem Ehemann Florestano. Denn dass Fedele in Wahrheit eine Frau ist, erfährt Marcellina erst ganz am Ende der Oper, wenn die Titelfigur als Lebensretterin ihres Gatten erkannt wird.
- Drei Männerfiguren unterscheiden sich zwischen Paërs und Beethovens Oper in den Stimmfächern: Der Tyrann Pizarro, bei Beethoven ein Bariton, ist bei Paër ebenso ein Tenor wie der Minister Don Fernando (bei Beethoven ein Bassbariton), während wiederum Giachino, in Paërs Oper ein Bass, bei Beethoven zum Tenor wurde. Florestano ist aber in beiden Opern ein Tenor mit Tendenz ins heldische Fach.
- Paër komponierte noch wesentlich mehr Koloraturen für die Hauptfiguren als Beethoven, da kommt der italienische Opernkomponist in der hohen neapolitanischen, eindeutig noch auf Hasse und Porpora zurückweisenden Schule durch, aber darüber hinaus auch der Zeitgenosse Cherubini.
- Im musikalischen Stil und Charakter weist Paërs Oper ganz andere Züge auf. Während Beethoven schon das Musikdrama des 19. Jahrhunderts vor allem der deutschen Prägung prophezeit, hört man bei Paër eine Generation vor Rossini, Bellini und Donizetti sensationelle Vorwegnahmen zu deren Stil und Musiksprache: im mehrteiligen Aufbau der Arien von begleitetem Rezitativ über Cavatine bis zur Cabaletta, aber auch im motorischen Orchester-Crescendo! Überhaupt sind der instrumentale Stil und die Instrumentationstechnik bei Paër überaus hochwertig. Paërs «Leonora» ist eine ebenso große Herausforderung für das Sängereensemble und das Orchester wie Beethovens «Leonore»!

Rainer Lepuschitz



Die Liebe in Zeiten der Revolution

«Leonora oder Die eheliche Liebe» (Dresden 1804), das Libretto, das Giuseppe Maria Foppa für Ferdinando Paër schrieb (die Autorschaft war lange unklar, bis Iris Winkler in der Biblioteca comunale von Treviso Foppas Autograph ausfindig machte), wird auf dem Titelblatt als «fatto storico», «Episode aus der (Zeit-)Geschichte», bezeichnet. Jean Nicolas Bouilly nannte die französische Vorlage «Léonore ou l'Amour conjugal» wohl nur deshalb «fait historique», weil seinen Memoiren zufolge die Figur der treu liebenden Gattin ein Vorbild in der wirklichen Welt hatte. Der Form nach handelt es sich um eine «opéra-comique» (d.h. ein Singspiel), mit gesprochenen Dialogen und dreizehn Musiknummern.

«Léonore» vertritt den Typus der «Rettungsoper», der seit Anfang der 1790er Jahre vor allem auf französischen Bühnen erfolgreich war. Hier geraten die Helden oder Heldinnen in scheinbar ausweglose Situationen, werden aber zuletzt auf spektakuläre Weise gerettet. Paërs Librettist übernimmt das Personal der französischen Vorlage unverändert und folgt auch dem Handlungsverlauf sehr genau – ähnlich wie Josef Sonnleithner, der 1805 das «Fidelio»-Libretto für Beethoven schrieb.

Man muss annehmen, dass der Gouverneur Pizare Florestan widerrechtlich hat verhaften und in das Gefängnis einliefern lassen; niemand weiß, was aus ihm geworden ist, der Schurke hat das Gerücht ausgestreut, er wäre tot. Léonore ist überzeugt, dass Florestan noch lebt, aber sie kann nichts für ihn tun, solange sie seinen Aufenthaltsort nicht kennt. Sie hat richtig kombiniert, dass Pizare ihren Mann in einem fast unzugänglichen Bereich der unterirdischen Verliese festhält; aber sie muss sich Gewissheit verschaffen.

Daher zieht Léonore Männerkleider an und erreicht, dass der Kerkermeister den jungen Burschen «Fidélío» bzw. «Fedele» als Gehilfen anstellt. Es dauert Wochen oder Monate, bis sie in die Nähe der «geheimen Gefängnisse» kommt: Bevor sie den Vorschlag machen kann, der Kerkermeister möge sie dorthin mitnehmen, muss sie sein Vertrauen gewinnen.

Die Situation verändert sich schlagartig, wenn Dom Pizare die Nachricht erhält, dass der Minister noch am selben Tag das Gefängnis inspizieren, mit den Gefangenen sprechen und seine, Pizares, Amtsführung untersuchen will. Jetzt hat der Gouverneur plötzlich keine Zeit mehr: Florestan muss verschwinden, sofort, sonst geht es seinem Peiniger an den Kragen. Um die Leiche zu beseitigen, braucht er Helfer, das heißt: Mitwisser.

Damit ist Pizare nicht mehr Herr seiner Entschlüsse, er muss auf eine unerwartete Bedrohung reagieren. Der Gouverneur vertraut darauf, dass sich sein goldgieriger Gefängniswärter bestechen lässt und dass Fidélío tut, was Roc von ihm verlangt. Wenn dann allerdings Roc die Seiten wechselt und dem Minister die Wahrheit sagt, hat Pizare keine Möglichkeit, ihn daran zu hindern; das hätte ihm eigentlich klar sein müssen.

Pizares Mordplan wäre wahrscheinlich gelungen, wenn sich ihm nicht Léonore in den Weg gestellt hätte; dann hätte die Zeit wohl gereicht, um Florestan zu erstechen und seine Leiche in die Zisterne zu werfen. In dem Verlies kann Léonore Pizare mit ihrer Waffe auf Distanz halten; das Paar hat allerdings keine Chance zu fliehen. Bis zum Auftritt Dom Fernands rechnen die Eheleute immer noch damit, dass sie sterben müssen.



Im Gegensatz zu Pizare wissen Leonora und Florestano nicht, dass sie gar nicht zu fliehen brauchen, da die Rettung schon nahe ist. Léonore muss den Mord lediglich um die entscheidende Viertel- oder allenfalls halbe Stunde bis zur Ankunft des Ministers seiner Ankunft verzögern. Das gelingt, denn für kurze Zeit kann der eindeutig Schwächere einem übermächtigen Gegner Paroli bieten. Diese Denkfigur ist im späten 18. Jahrhundert weit verbreitet. Das vielleicht markanteste Beispiel bieten Mozarts «Nozze di Figaro», wo der machtlose Diener seinen fast allmächtigen Herrn daran hindert, seine Braut zu verführen. Bouillys «Léonore» wurde seiner Autobiographie zufolge 1793 verfasst. Die Zeit der Terreur, als zahllose «konterrevolutionäre» Umtriebe Verdächtige guillotiniert wurden (1792-1794), verbrachte er als Verwaltungsbeamter in Tours. Dort dürfte er mehr als einmal mit radikalen Revolutionären aneinandergeraten sein. Das hätte leicht übel ausgehen können, auch wenn er, wie es scheint, unbehelligt blieb.

Léonore beweist Mut und Entschlossenheit, indem sie sich schützend vor Florestan stellt und Pizare mit ihrer Waffe bedroht, aber ohne Hilfe von außen könnte sie ihren Mann nicht retten. Das ist charakteristisch für die Rettungsoper, und dürfte ein Hauptgrund für den Erfolg dieser Theaterform sein: Die Botschaft an das Publikum lautet, dass man die Veränderung der Verhältnisse nicht aktiv herbeiführen muss; es kommt vielmehr darauf an, durchzuhalten, bis der Wind sich dreht.

Diese Botschaft wurde auch nach dem Ende der Terreur noch gern gehört. Als Bouillys «Léonore» 1798 aufgeführt wurde, war das Stück nicht nur in Frankreich erfolgreich. Auch die drei in kurzem Abstand in Dresden (Paër, 1804), Venedig (Simon Mayr, 1805) und Wien (Beethoven, 1805) aufgeführten Opernversionen zeigen, dass die Geschichte immer noch den Nerv der Zeit traf.

Albert Gier