

**Zeitschrift:** Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia

**Band:** 25 (2005)

**Artikel:** "O Gott - o Welch ein Augenblick!" : Beethovens Fidelio und die Dramaturgie der "Eile"

**Autor:** Gerhard, Anselm

**DOI:** <https://doi.org/10.5169/seals-835266>

### **Nutzungsbedingungen**

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. [Siehe Rechtliche Hinweise.](#)

### **Conditions d'utilisation**

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. [Voir Informations légales.](#)

### **Terms of use**

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. [See Legal notice.](#)

**Download PDF:** 16.10.2024

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

## «O Gott – o welch ein Augenblick!» Beethovens *Fidelio* und die Dramaturgie der «Eile»

---

Anselm Gerhard (Bern)

Zu den ergreifendsten Momenten der *Fidelio*-Partitur gehören die 56 Takte, mit denen Beethoven die eigentliche Befreiung Florestans markiert: Leonore soll ihrem Ehemann die Ketten abnehmen und stammelt zu einer weit ausladenden Oboen-Melodie: «O Gott! o Gott! welch ein Augenblick!» Dieser Höhepunkt des letzten Finales – in seiner dramaturgischen Funktion durchaus dem «pezzo concertato» vergleichbar, das sich in der italienischen Oper nach 1820 als stereotyper Teil des Finales des ersten Aktes durchsetzen sollte – findet sich kaum verändert in allen stark divergierenden Fassungen von Beethovens Oper (*Leonore* 1805, *Leonore* 1806 und *Fidelio* 1814), geht aber auf eine melodische Idee des Komponisten zurück, die viel älter ist als alle Opernpläne Beethovens.

Auch Peter Gülke hat in seinem Beethoven-Buch darauf hingewiesen, woher diese Melodie stammt: In einer Trauerkantate auf den Tod des Kaisers Joseph II., die Beethoven als noch nicht Zwanzigjähriger im Frühjahr 1790 in Bonn komponiert hatte, findet sich genau dieselbe Oboen-Melodie in einer «Aria con coro», die den moralischen Fortschritt symbolisiert, der durch die nach dem Namen des verstorbenen Kaisers als «josephinische» bezeichneten Reformen erreicht worden war. Zweifellos steckt «in dem Zitat aus dem Frühwerk», wie Peter Gülke formuliert hat, «viel mehr als nur die Wiederverwendung bereitliegenden Materials.»<sup>1</sup> Vorbereitet von Rezitativ und Arie, die von einem «Ungeheuer, sein Name Fanatismus», berichten, das erst durch den Auftritt des habsburgischen Monarchen vertrieben werden konnte, preist diese zweite Arie die klare aufklärerische Position des von 1780 bis 1790 regierenden Sohns Maria Theresias.

Man kann die melodische Koinzidenz mit der Opernpartitur unter stilistischen Aspekten als eines der relativ seltenen Beispiele dafür ansehen, dass Beethoven bisweilen die Mühe auf sich nahm, ausserordentliche Einfälle in einem umständlichen Prozess zu verfeinern. Auch kann man – wie es vor allem Harry Goldschmidt getan hat<sup>2</sup> – Schlüsse aus den politischen Implika-

1 Peter Gülke, *Über «Fidelio»* [1970 und 1988/89], in: Gülke, «... immer das Ganze vor Augen». *Studien zu Beethoven*, Stuttgart: Metzler/Kassel: Bärenreiter 2000, S. 257–267; hier S. 267.

2 Vgl. Harry Goldschmidt, *Die Ur-Leonore*, in: Goldschmidt, *Beethoven. Werkeinführungen* (Reclams Universal-Bibliothek, 628), Leipzig: Reclam 1975, S. 255–283; hier S. 282–283.

tionen der Texte ziehen und in der Wiederverwendung einer Melodie von 1790 ein klares Indiz dafür erkennen, dass Beethoven mit den Vertretern des «Bösen» in seiner einzigen vollendeten Oper nicht irgendwelche Provinz-Tyrannen im fernen Spanien assoziierte, sondern führende Vertreter der herrschenden Klasse im Österreich des ausgehenden 18. Jahrhunderts.

Man kann sich aber auch – gerade im Blick auf den eminent politischen Charakter des Kantatentexts – darüber wundern, dass der semantisch eindeutige Text von 1790 («Da stiegen die Menschen ans Licht,/Da drehte sich glücklicher die Erd' um die Sonne/Und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit») in der Oper einem letztlich austauschbaren Lob des erfüllten Augenblicks weicht. Natürlich ist im Kontext der Finalszene des *Fidelio* offensichtlich, dass mit diesem «Augenblick» die Freiheit eines (oder sogar aller?) politischen Gefangenen gemeint ist, und selbstverständlich ist ein allegorischer Text in einer enkomiastischen Kantate besser angebracht als in einem auf der Bühne zu realisierenden Drama. Aber dennoch macht die Rede vom «Augenblick» stutzig – um so mehr, wenn man sieht, wie oft in dieser ungewöhnlichen Oper von Augenblicken und Zeitmassen die Rede ist.

### «Die Zeit ist dringend»

Denn nicht nur Leonore preist den Augenblick, der die Erfüllung ihrer heroischen «ehelichen Liebe» bedeutet, auch ihr Gegenspieler Pizarro spricht vom Augenblick, wenn er in seiner Arie des ersten Akts die Wonne-Gefühle der Rache an dem wehrlosen Gefangenen Florestan besingt («Ha, welch ein Augenblick!»), und erneut, wenn er im zweiten Akt seinem Opfer scheinbar zum letzten Mal gegenüber steht («Nur noch ein Augenblick,/Und dieser Dolch –»). Auch von «Eile» ist immer wieder die Rede: Pizarro drängt im ersten Akt nach seiner Rache-Arie den subalternen Gefängniswärter Rocco mit den Worten «Jetzt, Alter, hat es Eile!», während Leonore ihre ängstlichen Vorahnungen beim Anblick Pizarros in die Worte «Abscheulicher! Wo eilst du hin?» fasst. Marzeline kommentiert die Bewegungen der Gefangenen, denen Rocco einen kurzen Moment in der «freien Luft» des Gefängnishofes gewährt hat, mit dem Satz «Wie eilten sie zum Sonnenlicht», während «Nur hurtig fort, nur frisch gegraben» die Worte sind, mit denen Rocco in der Kerkerzene des zweiten Akts seinen Gehilfen Fidelio zum schnellen Arbeiten anhält.

Diese zum grössten Teil wörtlich aus der französischen Vorlage übersetzten Formulierungen weisen auf einen charakteristischen Aspekt des Stücks hin, das mit dem Text eines Jean-Nicolas Bouilly und der wenig inspirierten Musik von Pierre Gaveaux am «1er ventôse, an VI de la Républi-

que française», also am 19. Februar 1798 am «Théâtre Français de la rue Feydeau» uraufgeführt worden war. Denn nicht von ungefähr wurde dieses anspruchslose, mit Gesängen vermischte Schauspiel nicht mit dem Gattungstitel bezeichnet, der damals für das gebräuchlich war, was wir heute als «opéra-comique» klassifizieren: Im Libretto heisst es nicht «Comédie en deux actes et en prose, mêlée de chants», sondern «Fait historique en deux actes et en prose, mêlé de chants». Natürlich ging es dabei vor allem darum, das Publikum mit dem gebotenen Nachdruck darauf hinzuweisen, dass ihm eine Geschichte präsentiert wurde, die mit allen Attributen des Authentischen ausgestattet war – dass Bouillys vollmundige und bis heute für bare Münze genommene Behauptung, dieses Exempel der «ehelichen Liebe» habe er selbst im Schreckensjahr 1793 in der Touraine erlebt, einer kritischen Überprüfung nicht standhält,<sup>3</sup> steht dabei auf einem anderen Blatt.

Aber «fait historique» bedeutet noch weit mehr; die ungewöhnliche Gattungsbezeichnung zeigt unmissverständlich, dass der Dramaturgie dieses Stücks etwas vom Prinzip des «Historischen» eingeschrieben ist, das uns Nachfahren des Historismus als zweite Natur erscheint, aber in den Umwälzungen des späten 18. Jahrhunderts überhaupt erst denkbar geworden war. Wie noch die historischen Romane Walter Scotts oder Alessandro Manzonis zeigen, wurde nach den Peripetien der Französischen Revolution Geschichte nicht mehr als fast statisch wirkendes Kontinuum, sondern in seiner erschreckenden Dramatik als dynamischer Prozess wahrgenommen, deren literarische Bewältigung nicht mehr in der überkommenen Form der aufzählenden Chronik möglich schien, sondern nur noch in farbigen und hochdramatischen Romanen und Theaterstücken.

Nichts kann uns heute den Schrecken verdeutlichen, den die Zeitgenossen empfunden haben müssen, als sie am 21. Januar 1793 Zeugen der Hinrichtung eines zum einfachen «citoyen» namens Louis Capet degradierten Monarchen wurden, dessen Familie fast tausend Jahre lang «von Gottes Gnaden» über das Reich der Franken regiert hatte. Dieses Fanal und die Terror-Herrschaft der Jahre 1793/94, auf die sich Bouillys Libretto indirekt bezieht, hatten die Überzeugung, in einer vorgegebenen Weltordnung zu leben, nicht nur erschüttert, sondern endgültig zerstört; der dort erlittene Schrecken schrie geradezu nach literarischen Darstellungsformen, die auf eine neue Weise Prozesse gestalteten, in denen sich die Ereignisse regelrecht überschlugen. Man vergegenwärtige sich: 1789 Sturm auf die Bastille, Aufhebung des Feudalsystems und Enteignung der kirchlichen Besitztümer,

3 Vgl. Helmut C. Jacobs, *Jean Nicolas Bouilly (1763–1842) und die Genese des Leonorenstoffes. «Léonore ou L'amour conjugal» als «Fait historique» der Revolutionszeit*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 48 (1991), S. 199–216.

1790 Abschaffung des erblichen Adels, 1791 Fluchtversuch des Königs Louis XVI, 1792 Krieg gegen Österreich und Preussen, Suspendierung des Königtums und Einführung eines allgemeinen Wahlrechts, 1793 Hinrichtung des Königs auf der Guillotine und Machtübernahme Robespierres, 1794 Hinrichtung desselben Robespierre...

Vor diesem Hintergrund lässt sich besser verstehen, warum Bouilly in seinem Libretto den Akzent so sehr auf das wechselnde Glück der Hauptfiguren gelegt und die Protagonisten seines Dramas einer hektischen Betriebsamkeit ausgesetzt hat, die diese immer wieder eine augenblickliche Veränderung der Situation befürchten oder erhoffen lässt.<sup>4</sup> Das Trompetensignal, das in Beethovens Komposition geradezu zum Signet unseres *Fidelio*-Bilds geworden ist, lässt sich aus der operntypischen Tradition des «deus ex machina» nur zu einem Teil erklären, denn in der Dramaturgie von Bouillys Libretto und noch in den ersten Fassungen von Beethovens *Leonore* ist es eingebunden in eine mehrstufige Entfaltung eines «suspense», wie er für die Dramaturgie des Melodrams und noch des Kriminalfilms charakteristisch werden sollte: Denn das ferne Trompetensignal führt in den ersten beiden Fassungen von Beethovens Oper nur dazu, dass Pizarro von seinem Mordplan ablässt und mit Rocco, der Leonore die Pistole entwenden konnte, den Kerker verlässt. Als sich Leonore und Florestan somit zusammen im verschlossenen Kerker wiederfinden und von aussen einen Chor hören, der Rache fordert, haben sie deshalb allen Grund, die letzte Hoffnung aufzugeben und sich auf einen gemeinsamen Tod vorzubereiten – erst die Ankunft des Ministers im Kerker führt zum Umschlagen der Situation und zur endlichen Befreiung Florestans.

In seiner letzten Fassung von 1814 hat Beethoven diese zusätzliche Komplikation verworfen. Nun verdeutlicht bereits nach dem Trompetensignal der Auftritt von Soldaten, dass die Macht Pizarros gebrochen ist; nach dem ersten Freuden-Duett übernimmt Rocco die Aufgabe, das Ehepaar aus dem Kerker auf den Paradeplatz des Schlosses zu führen, wo die Befreiung Florestans in hellem Tageslicht zelebriert werden kann. Insofern unterscheidet sich Beethovens Oper nicht nur in der Lichtregie von der französischen Vorlage; sie unterscheidet sich – in allen drei Fassungen – von Bouillys «fait historique» vor allem durch die konsequente Musikalisierung der vorgefundenen «suspense»-Dramaturgie.

4 Vgl. zu diesem Aspekt Albert Gier, *Befristete Gefahren. (Nicht nur) vergleichende Bemerkungen zur Zeitstruktur im «Fidelio»*, in: *Fidelio/Leonore. Annäherungen an ein zentrales Werk des Musiktheaters. Vorträge und Materialien des Salzburger Symposions 1996*, hrsg. von Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler (Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge, 39), Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1998, S. 295–305.

Während bei Bouilly die Figur Pizarros als reine Sprechrolle konzipiert und daher die ganze Szene mit Pizarro im Dialog gestaltet worden war, sah hier Beethoven mit dem Quartett von Leonore, Florestan, Rocco und Pizarro ein zentrales Stück seiner Partitur vor. Erst bei ihm wird das (nun zweimal erklingende) Trompetensignal, das von Gaveaux nicht einmal notiert, sondern dem Belieben des jeweiligen Trompeters überlassen ist, zu einem in die musikalische Dramaturgie integrierten Ereignis; als – wiederum sei Peter Gülke zitiert – «Geschenk einer großen geschichtlichen Stunde»<sup>5</sup> ist es Höhepunkt des umgebenden Quartetts und gleichzeitig mit seiner Tonart B-Dur irritierender Fremdkörper in diesem grossartigen D-Dur-Ensemble, das so merkwürdig beginnt: Auf einen Ausschnitt der D-Dur-Skala folgt ein e-moll-Akkord, bevor sich die Harmonien zu Pizarros Solo wie atemlos von einer zur nächsten Stufe hochwinden und das schliesslich erreichte D-Dur von Leonore und Florestan gleich wieder konterkariert wird. Noch in der mehr als eigenwilligen harmonischen Disposition verrät dieses Ensemble etwas von der angespannten Nervosität der in höchster Unruhe vorgestellten Beteiligten. Nicht zufällig weist der letzte gesprochene Satz, den Beethoven zum Auslöser seines Quartetts genommen hat, in lapidarer Kürze auf ein, nein, auf das zentrale Motiv dieser Oper: «Die Zeit ist dringend.» (In Bouillys Libretto: «Le temps presse.»)

### «In zwei Minuten sind wir wieder zusammen»

Die aussergewöhnliche Prägekraft dieser dramaturgischen Idee zeigt sich aber noch deutlicher im Umstand, dass nicht nur die an dem politischen Drama Beteiligten ständig von Zeit und Zeitdruck reden. In diesem heterogenen Stück ist das Vokabular aller Figuren von einer ängstlichen Auseinandersetzung mit dem Ablauf der Zeit gezeichnet. In den Fassungen von 1805 und 1806, die noch mit der später an die zweite Stelle der Nummernfolge verschobenen Arie der Marzeline begannen, endet der dieser Arie vorausgehende Monolog mit dem Seufzer: «Ach wäre diese Zeit schon da! →»

In dem Duett Marzellines und Jaquinos, das Beethoven in der Fassung von 1814 dieser Arie vorangestellt hat, weist die erste Aussage Marzellines wiederum auf den Leitbegriff der «Eile»: «Ich darf bei der Arbeit nicht zaudern». Und der in Marzeline verliebte Jaquino akzeptiert widerspruchlos diese Proklamation einer bürgerlichen Arbeitsethik, wenn er seinen Wunsch nach einem vertraulichen Gespräch sogleich relativiert: «Ein Weilchen nur höre mir zu»; mehr noch: Am Ende der ersten Szene benennt er Marzeline

5 Gülke, *Über «Fidelio»* (wie Anm. 1), S. 267.

die Dauer seiner Abwesenheit mit einer Präzision, die uns Benutzer von Eisenbahn-Fahrplänen und digitalen Uhren nicht überraschen mag, in einer Zeit, die noch keine Armbanduhren und kaum Sekundenzeiger kannte, aber sicher ein wenig gesucht wirken musste: «Bleib fein hier, in zwei Minuten sind wir wieder zusammen».

Dieser im Extremfall minutengenauen Zeitmessung entspricht die häufige Verwendung des Worts «Stunde» für einen präzisen Zeitpunkt: Leonore fasst in der Kerker-Szene ihre widerstreitenden Gefühle in den Satz «Die hehre, bange Stunde winkt,/die Tod mir oder Rettung bringt»; alle vier Protagonisten des Kerker-Dramas besingen nach dem zweiten Trompeten-Signal die veränderte Situation mit dem Verweis auf «der Rache Stunde» (Leonore und Florestan), die «verfluchte» Stunde (Pizarro) beziehungsweise die «fürchterliche Stunde» (Rocco), und schliesslich singt auch der Chor im 1814 neu komponierten Eröffnungschor des zweiten Finales «Heil sei dem Tag,/ Heil sei der Stunde!»

### «*Mir ist so wunderbar*»

Es wäre ein Leichtes, solche Eigenheiten dem tatsächlichen oder unterstellten Unvermögen der Librettisten zuzuschreiben. Aber auch hier – denke ich – gilt Peter Gülkes Feststellung, dass «keiner der Versuche», solche «Risse und Brüche [...] auf die Textdichter abzuwälzen, [...] überzeugen» kann.<sup>6</sup> Natürlich könnte man sich darüber verständigen, dass diese irritierende Häufung von Wörtern wie «Augenblick», «Eile», «Zaudern» und «Stunde», für die nur einige wenige Belege herangezogen wurden, auch auf den Mangel poetischer Erfindungskraft bei den Wiener Literaten hindeutet, die das französische Libretto Bouillys – weitgehend in wörtlicher Übersetzung – für Beethoven einrichteten. Und ohne jeden Zweifel steht der wiederkehrende Hinweis auf einen präzisen Zeitpunkt in den geschlossenen Nummern dieser Oper für eine grundsätzliche Besonderheit des Musiktheaters, die die meisten zwischen 1750 und 1900 entstandenen Opern in immer neuen Varianten ausnützen: In sogenannten «kontemplativen» Ensembles kann der Fortgang der Handlung unterbrochen und im synchronen Nebeneinander widerstreitender Stimmen die gerade entstandene Situation kommentiert werden, so dass die dramatische Zeit wie suspendiert erscheint.

Auch Beethoven bediente sich dieser Konvention, wobei ihm mit seinem Quartett im ersten Akt («*Mir ist so wunderbar*») eine besonders überzeugende lyrische Verinnerlichung der heiklen Situation zwischen der verliebten Marzeline, dem bedrängten «Fidelio», dem eifersüchtigen Jaquino und

6 Ebd., S. 257.

dem väterlichen Rocco gelang. Er «dehnt einen für jeden der Beteiligten wichtigen Moment realer Zeit in musikalische Zeit aus, die spannungsvolle Strenge der Form gibt den vollen Widerschein der Gegensätze, die sie zur Einheit zwingt.»<sup>7</sup> Solches oder ähnliches Lob dieses Ensembles fehlt in keiner Beschreibung von Beethovens Oper, und immer wird die Kunst des Komponisten gerühmt, einen Augenblick gleichsam in die Länge zu ziehen. Das ist freilich insofern erstaunlich, als es sich bei diesem Quartett um einen doch eher konventionellen Teil der Partitur handelt. Denn gerade die Technik des «falso canone» bindet es in eine Tradition ein, der auch Mozarts *Così fan tutte* (1789), mehrere Messen Joseph Haydns und etwa Ferdinando Paërs *Camilla* (1799) angehören.<sup>8</sup> Aber ganz abgesehen von solchen kompositionsgeschichtlichen Überlegungen lässt sich die Gestaltung des «Augenblicks» in Beethovens Oper gewiss nicht auf dieses in seiner Intensität unbestritten aussergewöhnliche Ensemble reduzieren.

Denn gerade jenseits von solchen «kanonischen» Lösungen zeigt sich vor allem auch in *Fidelio*, wie die sprachlichen Vorgaben prägend für die musikalische Gestaltung geworden sind, so dass es sinnlos ist, vermeintliche musikalische Qualitäten dieses scheinbar nur «mit knapper Not geglückten» Meisterwerks<sup>9</sup> gegen vermutete Schwächen seines Textes auszuspielen: An anderen Stellen seiner Partitur geht Beethoven noch wesentlich weiter im Versuch, Bouillys Dramaturgie des Zeitdrucks in musikalisch erfahrbare Strukturen umzusetzen. In der eröffnenden Musiknummer der Fassung von 1814, dem Duett zwischen Marzeline und Jaquino, ist das «Pochen» und damit die Furcht Jaquinos, in seinen Liebeserklärungen immer wieder unterbrochen zu werden, den hauptsächlich im staccato geführten Orchesterstimmen ebenso eingeschrieben, wie dann das eröffnende Streicher-Motiv der anschliessenden Arie Marzellines deren ängstliche Erwartung eines entscheidenden Augenblicks zum Ausdruck bringt.

7 Ebd., S. 264.

8 Eine präzise Geschichte des Phänomens ist noch zu schreiben; erste vorläufige Informationen finden sich bei Julian Budden und Stanley Sadie, *Canon*, in: *The new Grove dictionary of opera*, hrsg. von Stanley Sadie, Band I, London: Macmillan 1992, S. 715. Vgl. auch Heinrich W[ilhelm] Schwab, «Mir ist so wunderbar». *Zum Kanon auf der Opernbühne*, in: *Von der «Leonore» zum «Fidelio». Vorträge und Referate des Bonner Symposions 1997*, hrsg. von Helga Lühning und Wolfram Steinbeck (Bonner Schriften zur Musikwissenschaft, 4), Frankfurt am Main: Lang 2000, S. 235–248; Sabine Henze-Döhring, *Französisch – Italienisch – Deutsch: Zur Gattungsproblematik des «Fidelio»*, ebd., S. 121–133; hier S. 126 f.; Anselm Gerhard, «Mit Lied und Wort von Ort zu Ort». *Zwei «pièces fugitives» von Giacomo Meyerbeer und die «longue durée» des «falso canone»*, in: *Bühnenklänge. Festschrift für Sieghart Döhring zum 65. Geburtstag*, hrsg. von Thomas Betzwieser, Daniel Brandenburg, Rainer Franke, Arnold Jacobshagen, Marion Linhardt, Stephanie Schroedter und Thomas Steiert, München: Ricordi 2005, S. 377–398.

9 Gülke, *Über «Fidelio»* (wie Anm. 1), S. 257.



Auch dass Marzeline, wie Peter Gülke in einer eindringlichen Beschreibung verdeutlicht hat, «schon, wenn wir sie kennen lernen, nicht mehr einfach ein und dieselbe» ist, «sondern zerspalten wie ihre Arie»,<sup>10</sup> hat präzise mit der eigentümlichen Gestaltung der Zeit in dieser Nummer zu tun: Ihre Gesangslinie ist von Pausen durchsetzt, in denen der Sekundenschlag spürbar wird. Die charakteristische Abfolge von Achtelnote, Sechzehntelpause und Sechzehntelnote, auf die zurückzukommen sein wird, prägt eine Spielart des «canto spezzato» aus, die in dieser Zeit mehr als ungewöhnlich ist.

Ein Höhepunkt einer solchen Problematisierung der Zeit und Zeitwahrnehmung ist dann im berühmten Chor der Gefangenen am Beginn des ersten Finales erreicht. Hier dehnt Beethoven den Lobpreis der «freien Luft» auf geradezu epische Weise aus: 219 Takte in der *Leonore* von 1805 und in der gekürzten Fassung von 1814 immer noch 178 Takte, die mit ihrer fast statisch wirkenden Verankerung in B-Dur – der Tonart des Trompetensignals – die Sehnsucht verdeutlichen, dieser kurze «Augenblick» möge von längerer Dauer sein.

Dem entspricht am Beginn des zweiten Akts eine Musik, die die Erstarrung einer unstrukturierten Zeit im ewigen Dunkel des Kerkers förmlich mit Händen greifen lässt: Vor allem in dem 1814 nachkomponierten Melodram, das dem gesprochenen Dialog Leonores und Roccas musikalische Konturen verleiht, wird der Wechsel von klaren rhythmischen Motiven und «erstarrten» Akkorden, wie er seit Rousseau und Benda der melodramatischen Komposition eignet, in kongenialer Weise eingesetzt, um den Verlust der Zeit- und Raum-Orientierung in Isolationshaft erfahrbar werden zu lassen.

Aber auch der bereits erwähnte – und ebenfalls 1814 neu komponierte – Eröffnungchor des letzten Finales («Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde!») macht deutlich, wie sehr Beethovens Partitur vor allem in der letzten Fassung von einer Sensibilität für die prekäre Kategorie der Zeit geprägt ist: Der stereotype punktierte Rhythmus des langen Orchester-Vorspiels gewinnt durch den synkopischen pianissimo-Einsatz der ersten Violinen im dritten Takt und durch das weitgespannte Crescendo eine unvorstellbare Dynamik, die in eklatantem Kontrast steht mit dem mehr als statisch wirkenden Wechsel von Tonika- und Dominant-Akkorden, der das Fehlen jeglicher Spannung in der harmonischen Disposition nur notdürftig verschleiert. Zugespitzt erscheint das dynamische, atemlos wirkende Element durch die eigentümliche Notation, die im schnellen Allegro vivace-Tempo sich nicht mit staccato-Anweisungen begnügt, sondern statt «normaler» Punktierungen ein weiteres

10 Peter Gülke, *Si j'étais roi* (9. II. 1992), in: Gülke, *Fluchtpunkt Musik. Reflexionen eines Dirigenten zwischen Ost und West*, Kassel: Bärenreiter/Stuttgart: Metzler 1994, S. 10–19; hier S. 12.

Mal die Abfolge von Achtelnote, Sechzehntelpause und Sechzehntelnote fordert. Wieder scheint es, als versuche Beethoven, einen erfüllten «Augenblick» für alle Ewigkeit zu bannen – im schmerzlichen Wissen, dass solche Versuche zum Scheitern verurteilt sind.

So zeigen gerade einige Tendenzen der Umarbeitung, wieviel Beethoven an Details der Zeitgestaltung gelegen haben muss. Auch wenn ein Vergleich der drei Fassungen auf sehr viele und sehr verschiedene Strategien der Veränderung schliessen lässt, erlaubt es die hier exponierte Perspektive doch, einige Probleme von Beethovens Bearbeitungsprozess besser zu verstehen. Denn in einer Oper, deren erstes Ziel es ist, Augenblicke zu bannen, hat eine in sich geschlossene Ouvertüre, die ja nur auf das Drama vorbereiten soll, einen wesentlichen Teil ihrer «raison d'être» verloren; kein Wunder, dass sich Beethoven bis zuletzt mit der Entscheidung schwer tat, welche Eröffnung seiner Oper angemessen sein könnte. Ähnliches gilt für das letzte Finale, das in den Bearbeitungen von 1806 und 1814 den meisten Eingriffen ausgesetzt war. Dabei macht noch die Einfügung eines Chors, dessen Text den Moment – den «Tag» und die «Stunde» –, nicht aber das zu besingende Ereignis in den Vordergrund stellt, überdeutlich, wie sehr Beethoven Tendenzen weiterentwickelt hat, die in Bouillys Libretto nur angelegt waren.

Dort preist der ausserordentlich knappe Schlusschor «le pouvoir et les charmes/de la constance et de l'amour», und ähnliche poetische Strategien finden sich auch in den beiden unabhängig von Beethoven entstandenen italienischen Bearbeitungen des französischen Librettos: In der von Ferdinando Paër komponierten Fassung eines anonymen Librettisten (*Leonore ossia L'amor conjugale*, Dresden 1804) kulminiert das Finale in «ottonari», also in achtsilbigen Versen, die von metastasianischer Kühle sind: «Quando prima suon di morte/Ecchegiava quì d'intorno,/Suon di gioia in sì bel giorno/S'oda ovunque ad ecchegiar». In der von Giovanni Simone Mayr komponierten Einrichtung Gaetano Rossis (*L'amor coniugale*, Padua 1805) wird dagegen der Titel des Werks zum Motto des sentenzhaften und ebenfalls den Bogen vom Titel zum Schlussvers spannenden Finalchors gemacht: «Coniugal celeste amore,/Quando accendi un fido cor/Dolci rendi affanni e stenti/Tutto soffri, tutto tenti/E felice alfin trionfi/Coniugal celeste amor». Nur bei Beethoven hingegen wird – bis in die frenetische, die Neunte Symphonie vorwegnehmende «stretta» des Chors hinein – etwas vom Bestreben deutlich, diesen glücklichen «Augenblick» zu transzendieren.

«Verweile doch! Du bist so schön!»

«Die ganze Oper erscheint mir oft wie ein Wunder. Es kommt mir vor, als habe ein Mensch sie geschaffen, der mit Sehnsucht nach einem fremden

«Etwas ringt, nach einer himmlischen Schönheit, deren Daseyn er nur ahnet, – aber sie nicht fesseln kann.»<sup>11</sup> In den Worten eines anonymen Mitarbeiters der Mainzer Zeitschrift *Caecilia* von 1826 scheint die herausragende Qualität von Beethovens einziger Oper mit poetischen Worten erfasst, die gleichzeitig deutlich machen, wie sehr das sehnsüchtige Ringen um den Ausdruck transzendentaler Erfahrungen charakteristisch für den Übergang vom 18. zum 19. Jahrhundert gewesen ist, auch wenn nur wenige Künstler die Darstellung solcher Sehnsüchte in derartige Extreme getrieben haben wie Beethoven.

Schon Goethes Faust musste im sehnsüchtigen Ausruf «Verweile doch! Du bist so schön!» erkennen, dass der Versuch, den flüchtigen Augenblick zu bannen, zum Scheitern verurteilt ist. Beethovens *Fidelio*-Partitur scheint mit beachtlicher Hartnäckigkeit diesen Umstand ignorieren zu wollen und statt dessen zu versuchen, ein Prinzip allen menschlichen Freiheitsdrangs dingfest zu machen. Nicht zufällig liess sich Ernst Bloch für entscheidende Passagen seines Hauptwerks *Prinzip Hoffnung* von einer zugespitzten Interpretation des *Fidelio* leiten, in der «Revolution schlechthin als Handlungsraum» von Beethovens Musik bezeichnet wird.<sup>12</sup> Blochs prononciert «linke» Sicht wurde in den 1970er und 1980er Jahren durch verschiedene Adepten des Tübinger Philosophen nachhaltig popularisiert, mit Wolfgang Osthoff ergriff aber auch ein Musikwissenschaftler für eine eher «rechte», bürgerliche Deutung von Beethovens Oper das Wort.<sup>13</sup> Dabei ist Osthoff sicher zuzustimmen, dass Beethovens Libretto nicht so eindeutig «republikanisch» ist, wie es Bloch gerne gesehen hätte. Gerade der Verweis auf die Trauerkantate auf den Tod Joseph II. spricht dafür, die Möglichkeit nicht völlig von der Hand zu weisen, dass für Beethoven auch eine Neuauflage eines «aufgeklärten» Absolutismus noch eine politische Option gewesen sein könnte. Und die Tatsache, dass Bouillys Text aus der politischen Situation in Frankreich heraus nur als Warnung vor den Exzessen der Revolution verstanden werden kann, sollte hier zusätzlich zu denken geben.

11 Anonym, *Aus dem Nachlass eines jungen Künstlers*, in: *Caecilia. Eine Zeitschrift für die musikalische Welt* 4 (1826), S. 5–8, hier S. 5; zitiert nach: *Ludwig van Beethoven. Die Werke im Spiegel seiner Zeit. Gesammelte Konzertberichte und Rezensionen bis 1830*, hrsg. von Stefan Kunze, Laaber: Laaber 1987, S. 204–205; hier S. 204.

12 Ernst Bloch, *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt am Main: Suhrkamp 1959, S. 1295–1297.

13 Vgl. Wolfgang Osthoff, *Beethoven als geschichtliche Wirklichkeit*, in: *Jahrbuch des Staatlichen Instituts für Musikforschung Preußischer Kulturbesitz 1970*, hrsg. von Dagmar Droysen, Berlin: Merseburger 1971, S. 7–21; hier S. 12–18; Wolfgang Osthoff, *Ludwig van Beethoven. Fidelio*, in: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, hrsg. von Carl Dahlhaus und Sieghart Döhring, Band I, München/Zürich: Piper 1986, S. 215–219; hier S. 217–218.

Andererseits erweist sich aber auch die Übereinstimmung mit der idealistischen Ästhetik Friedrich Schillers als nicht so zwingend, wie Osthoff dies behauptet. So offensichtlich es ist, dass in Weimar wiederholt entscheidende Entwicklungen ihren Ausgang genommen haben, so wichtig scheint mir auch, daran zu erinnern, dass manches eben erst in reflektierter Distanz von Weimar seine charakteristische Ausprägung gefunden hat. So ist es eine Sache, wenn Schiller in seinem vierzehnten Brief *Über die ästhetische Erziehung des Menschen* einen «Spieltrieb» beschreibt, der «dahin gerichtet sein» würde, «die Zeit *in der Zeit* aufzuheben, Werden mit absolutem Sein, Veränderung mit Identität zu vereinbaren».<sup>14</sup> Denn allzu offensichtlich fügt sich das «utopische» Moment von Beethovens Musik gerade nicht dieser klassizistischen Forderung, sondern lässt das Unerreichbare aller menschlichen Sehnsucht Gestalt annehmen. Das «Prinzip Sehnsucht» ist in dieser einzigartigen Oper umgesetzt mit dem Sensorium von Zeitgenossen, denen Zeit zum Problem geworden war, und eines Komponisten, der noch in der Gestaltung des kleinsten Details musikalischer Zeitstrukturen aufzeigte, wozu die äusserste Anstrengung des menschlichen Willens in der Lage sein kann – oder zumindest sein sollte.

14 Friedrich Schiller, *Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen* [1795], in: Schiller, *Sämtliche Werke in fünf Bänden*, hrsg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel, Band V, München/Wien: Hanser 2004, S. 570–669; hier S. 612–613 (Hervorhebung im Original).

