

Der Werdegang des "Fidelio"

Autor(en): **Hess, Willy**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Monatshefte : Zeitschrift für Politik, Wirtschaft, Kultur**

Band (Jahr): **45 (1965-1966)**

Heft 1

PDF erstellt am: **07.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-161719>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

schenk, sondern eine immerwährende individuelle und ordnungspolitische Aufgabe sei. «Man kann nicht Freiheit und Risikolosigkeit haben wollen», heißt es in einer der Schriften Hans Barths. Konflikte, wahrhaft tragische Konflikte können auch in einer freiheitlichen Ordnung und Politik nicht vermieden werden. «Aber man kann versuchen und man soll versuchen, die Konflikte mit einem Minimum an Menschenopfern und einem Maximum an Achtung vor dem Gewissen zu bewältigen.»

Hans Barths Lebenswerk gipfelte in der Überzeugung, daß die Idee der menschenwürdigen Ordnung das Wagnis der Freiheit mit einschließe. Daß er dies Wagnis nicht nur gelehrt, sondern auch beispielhaft vorgelebt hat, das macht die besondere Größe seiner geistigen Leistung aus. Hier vor allem liegt auch die Quelle jenes Gefühls tiefer Dankbarkeit, das in diesen Tagen trotz schmerzlicher Erschütterung alle jene bewegt, die Hans Barth in seinem Leben verbunden waren und es über das Grab hinaus bleiben werden.

Richard Reich

Der Werdegang des «Fidelio»

WILLY HESS

Am 20. November 1965 sind es 160 Jahre her, seit Beethovens einzige Oper, *Fidelio*, uraufgeführt und in ihrer ursprünglichen Fassung zu Grabe getragen wurde. Denn die beiden Wiederholungen am 21. und 22. November änderten am Schicksal des Werkes nichts mehr. Und dennoch hat kaum eine klassische Oper einen solchen Siegeszug über sämtliche Bühnen aller Kulturstaaten angetreten wie *Fidelio* in seiner dritten, im Jahre 1814 entstandenen Fassung, und noch immer hat dieses Werk nichts von seiner Gewalt über die Menschen eingebüßt, im Gegenteil! Sein tiefes Ethos, sein Bekenntnis zur Idee der Freiheit und der Humanität ergreifen in unserer unheilschwangeren Gegenwart stärker als je. Und über kein anderes Opernwerk ist, natürlich abgesehen von Wagners *Ring*, so viel geschrieben worden wie über *Fidelio*. Die von mir für mein Werk *Beethovens Oper Fidelio und ihre drei Fassungen* (Atlantis Verlag, Zürich 1953) zusammengestellte Bibliographie reicht nur bis zum Jahre 1952 und umfaßt trotz sicher vieler Lücken nicht weniger als rund 250 Titel. *Fidelio* ist ein Sonderfall nicht nur im Leben Beethovens, sondern in der gesamten Opern-

literatur überhaupt, gibt es doch von ihm drei völlig in sich abgeschlossene Fassungen, von denen jede aufgeführt wurde, und dazu vier verschiedene Overtüren. Ein langer und dornenvoller Weg führte von der Urfassung der Oper *Leonore* zum heutigen *Fidelio*.

Der Handlung liegt übrigens eine historische Begebenheit zugrunde. Das Urbild der Leonore ist die heldenhafte Dame de Touraine, die als Mann verkleidet unter den Augen des Dichters Jean Nicolas Bouilly, damals Administrator eines Departementes in Tours, ihren Gatten in den schweren Nöten der Jakobinerherrschaft befreit hatte. Bouilly selber, der Textdichter von Cherubinis *Wasserträger*, «spielte» dabei die Rolle des Ministers. Das Erlebnis veranlaßte ihn zur Abfassung eines Opernbuches *Léonore ou l'amour conjugal*, das von Pierre Gaveaux vertont wurde. Als die *Léonore* in privatem Kreise vorgelesen wurde, begeisterte sich eine der Anwesenden derart für den Dichter, daß sie Bouillys Frau wurde. Die Oper erlebte am 19. Februar 1798 am Théâtre Faydeau in Paris ihre Uraufführung. Um die Zensur zu umgehen, hatte man den Schauplatz der Handlung nach Spanien verlegt, ja, den Zusatz «fait historique Espagnol» dem Operntitel beigegeben¹. Wir wissen nicht, ob Beethoven dieses französische Urbild seiner einzigen Oper gekannt hat. Dagegen fand sich in seinem Nachlasse eine Abschrift der Partitur der italienischen *Leonora* von Ferdinand Paër. Der Bearbeiter jenes Textbuches (wahrscheinlich war es der Sänger Giacomo Cinti, der damals zu solchen Nebenbeschäftigungen kontraktlich verpflichtet war) hat sich aber nicht streng an Bouilly gehalten, sondern viele neue Züge selbständig hinzugefügt, und wie Richard Engländer nachweist², hat bereits Sonnleithner und vor allem dann Treitschke für die dritte Fassung des *Fidelio* sich in manchen Einzelheiten nach der italienischen *Leonora* gerichtet. Deren Uraufführung fand am 3. Oktober 1804 in Dresden statt; die erste Wiener Aufführung erfolgte am 8. Februar 1809 und erlebte fünf Wiederholungen. Wie sehr der dichterische Stoff des Werkes damals sozusagen in der Luft lag, mag die Tatsache zeigen, daß es außer Paërs Werk noch eine zweite italienische *Leonora* gab, die unter dem Titel *L'amor conjugale* mit der Musik Johann Simon Mayrs, eines gebürtigen Bayers, 1805 in Padua uraufgeführt wurde. Von diesem Werke hat man später nichts mehr gehört.

Joseph von Sonnleithner (1765—1835), der älteste Sohn von Christoph von Sonnleithner, übertrug Bouillys Buch für Beethoven ins Deutsche. Gleich seinem Vater war er von Beruf Jurist, machte sich aber auch als Musikforscher, Komponist und Theaterschriftsteller einen geachteten Namen. Sonnleithner folgte im allgemeinen dem französischen Original, vermehrte aber die Musiknummern von 13 auf 18 und arbeitete das reine Singspiel zu einer wirklichen Oper um. Vor allem das große Kerkerquartett und die beiden Finales fehlen bei Bouilly. Es würde uns zu weit führen, Bouillys Buch hier Szene für Szene zu verfolgen. Interessenten seien auf den Neudruck verwiesen, der sich in Adolf

Sandbergers *Beethoven-Aufsätzen* (München 1924, S. 141 ff.) findet³. Viel Sing-spielartiges des Originals ist in Sonnleithners Buch erhalten geblieben, vor allem der breit ausgeführte gesprochene Dialog. Auch mag man es bedauern, daß eine der ergreifendsten Stellen, nämlich jene Szene nach dem Grabduett, wo Leonore ihren Mann erkennt, nicht der Musik anvertraut wurde, sondern dem gesprochenen Dialoge angehört. Wie hätte *Beethoven* so etwas vertonen können!

Bei den späteren *Fidelio*-Bearbeitungen, vor allem jener von 1814, wurde der gesprochene Dialog nicht unwesentlich verkürzt. Doch geht es nicht an, ihn überhaupt wegzulassen oder auf ein paar Stichworte zu reduzieren, wie das Wieland Wagner in Paris und Karl Heinz Krahl in Zürich so pietätlos versucht haben. Der Dialog vertritt ja hier das Secco-Rezitativ, er ist Träger der Handlung und verbindet die Musiknummern organisch. Wie ergreifend und bedeutsam leitet Roccas «Meinst du, ich kann dir nicht ins Herz sehen?» das Quartett «Mir ist so wunderbar» ein, viel unmittelbarer als es das schönste Rezitativ könnte. Nicht umsonst hat Richard Strauß einst gesagt, es müßte den Regisseuren von Amtes wegen verboten sein, im *Fidelio* auch nur ein einziges Wort des Dialoges zu streichen!

Ein weiterer Rest des Buches von Bouilly ist das Satyrspiel Jaquino-Marzelline, das zwar nicht in der Art des Paares Papageno-Papagena dem ernstesten Liebespaar gleichberechtigt gegenübersteht, aber doch seine organische Rolle im dramatischen Geschehen spielt. Sonnleithner übernahm diese Szenen fast wörtlich von Bouilly, während sie im *Fidelio* von 1814 stark beschnitten wurden. Daß sie aber auch dort nicht völlig fehlen, hat seinen guten Grund: Sie schaffen die Möglichkeit von Entspannung nach großen dramatischen Höhepunkten und damit den Ausgang zu neuen Steigerungen. Selbst eine tragische Dichtung kann nicht gänzlich auf das Element des Fröhlichen verzichten, oder, allgemeiner ausgedrückt, auf das Spiel der Gegensätze.

Unsere nun folgenden Ausführungen setzen die Kenntnis des *Fidelio*-Textes voraus, und es wird nützlich sein, dieses Textbuch zur Hand zu haben, um die Wandlungen verfolgen zu können, die der *Fidelio*-Text von der Urfassung des Jahres 1805 bis zur Endfassung von 1814 durchgemacht hat.

1805 begann die Oper mit einem kleinen gesprochenen Monolog Marzellinens, wie das damals in den Singspielen üblich war. Ihre Betrachtungen führen dann ganz organisch zur Arie «O wär ich schon mit dir vereint», die so dem Werke voransteht, quasi zum Kopfmotiv des Ganzen wird: ein inniges, schlichtes Bekenntnis zu treuer Gattenliebe. Hierauf tritt Jaquino auf, und ein kurzer Dialog der beiden leitet über zum Klopfduet «Jetzt, Schätzchen, jetzt sind wir allein», mit welchem der heutige *Fidelio* beginnt. Wiederum längerer Dialog; Jaquino quält Marzellinen mit seinen Liebesbeteuerungen, bis Rocco hinzutritt und erklärt, das Heiraten sei keine Sache, die man so leichthin abtun könne. Dies führt zu dem reizenden Buffoterzett in Es-Dur: «Ein Mann

ist bald genommen, leicht nimmt man sich ein Weib, doch nach dem Zeitvertreib kann bald die Reue kommen⁴.» Nach diesem Terzett tritt Leonore auf, und die Handlung geht nun weiter wie in der Endfassung. Mit dem Terzett «Gut, Söhnchen, gut, hab immer Mut» schließt der erste Aufzug⁵.

Der zweite beginnt mit dem kleinen Marsch als Eröffnungsmusik, und es folgen wie in der Endfassung Pizarros Arie mit Chor «Ha! Welch ein Augenblick!» und das Duett Pizarro-Rocco «Jetzt Alter, jetzt hat es Eile». Auf die musikalischen Abweichungen gegenüber der Endfassung gehen wir später im Zusammenhange ein, hier soll nun vorerst nur von der textlichen Gestaltung die Rede sein. Nach dem Duett Rocco-Pizarro gehen die beiden ab, von der andern Seite treten Marzeline und Leonore auf, und Marzellins Bemerkung «Er (Rocco) benutzt gewiß die Gelegenheit, dem Gouverneur von unserer Liebe zu sprechen» gibt Anlaß zu dem lieblichen C-Dur-Duett «Um in der Ehe froh zu leben», das mit seinem Violin- und Violoncello-Solo ein dankbares Stück Konzertgesangsmusik abgeben könnte, würden es unsere Sängerrinnen nur kennen! Nach dem Duett längere Gespräche zwischen Leonore und Marzeline; nachdem die letztere abgegangen ist, um die Gefangenen an die freie Luft zu führen, bleibt Leonore allein zurück und bricht in die bittersten Klagen aus darüber, daß die Umstände sie zwingen, dieses arglose und liebe Mädchen zu täuschen. Ob sie, Leonore, wohl die Kraft hat, durchzuhalten? «Ach brich noch nicht, so mattes Herz» — mit diesen Worten beginnt das Rezitativ ihrer großen Arie. Hierauf Verwandlung, Auftritt der Gefangenen, die also in dieser ersten Fassung zur gewohnten Stunde durch Marzellin in den Schloßhof geführt werden. Nach Ausklingen des Chores «O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben» werden sie von Rocco gleich wieder in ihre Zellen zurückgeschickt (kleines Rezitativ: «Entfernt euch jetzt. Nun, könnt ihr eilen? Ihr könnt ja morgen länger hier verweilen»), und es beginnt der musikalisch breit ausgeführte Dialog zwischen Rocco und Leonore, der wie in der Endfassung durch das eilige Hereinstürmen von Jaquino und Marzeline unterbrochen wird. Während aber in der Endfassung die Wut des Gouverneurs durch die Eigenmächtigkeit Roccas, die Gefangenen herauszulassen, bedingt ist, künden in der Urfassung Marzeline und Jaquino nur von der Wut Pizarros über Roccas Zögern, die Zisterne zu öffnen, in die die Leiche Florestans versenkt werden soll. So überschüttet der bald darauf auftretende Pizarro⁶ die drei denn auch nur mit den Vorwürfen über ihr Zögern und läßt sich durch ihr schüchternes «Ja, wir gehorchen schon» schnell besänftigen. Als Abschluß des Finales erklingt eine etwas äußerlich wirkende Arie des Pizarro mit dem Chor der Wache, welche letztere den tobenden und drohenden Tyrannen ihrer Treue und Wachsamkeit versichert⁷.

Der letzte Akt verläuft bis zum großen Kerkerquartett in allen drei Fassungen gleich, wenn wir von musikalisch sehr wesentlichen Umänderungen absehen⁸. Vom Kerkerquartett an aber gehen die beiden ersten Fassungen

andere Wege. 1805 und 1806 kommen keine Soldaten in den Kerker, die «den Herrn Gouverneur hinaufbegleiten», sondern Rocco entwindet Leonore die Pistole und eilt Pizarro nach. Leonore, wähnend, nun sei alles verloren, sinkt wie vernichtet am Rande der Zisterne nieder und ein sehr lang ausgeführtes, musikalisch wundervolles Rezitativ läßt die beiden Liebenden ganz allmählich zu sich kommen, bis sich Leonore mit den Ausruf «Ich bin bei dir!» an ihres Mannes Brust wirft und nun das Jubelduett anhebt, in riesengroßen Quatern ausströmend, dieses herrliche Duett, von dem Otto Jahn sehr feinsinnig bemerkte, es sei in der Endfassung durch den kurzen Dialog, der anstelle des Rezitatives trat, mehr vom Zaun gerissen als künstlerisch motiviert. Kaum beginnen sich die Liebenden nach dem Duett in einem kurzen Dialog über ihre Lage auszusprechen, da ertönt es unheimlich aus dem Hintergrunde der Bühne: «Zur Rache, zur Rache, wir müssen ihn sehn!» Entsetzen faßt beide, aber sie sind entschlossen, zusammen zu sterben, mutig dem Tod entgegenzugehen. Näher erklingt der Chor, die Türe öffnet sich, eine bunte Gesellschaft mit Fackeln erscheint, den Kerker erhellend. Leonore, nichts anderes glaubend, als daß nun Pizarro mit seinem Gefolge hier sei, will sich nochmals schützend vor ihren Mann werfen, da geschieht ein Wunder: Florestan erkennt seinen Freund Don Fernando, den Minister, und alle Spannung und Todesangst löst sich auf beim Erklingen jener wunderbaren Melodie in A-Dur zu Fernandos Worten «Steht auf, steht auf», die hier wie der Geist der Liebe und edlen Menschlichkeit wirkt, der Licht bringt in die Finsternis des Kerkers. In der Endfassung, wo schon alle Gefahr vorüber ist und wir die freie Luft des lichtüberfluteten Schloßhofes atmen, kann diese selbe Melodie nicht im entferntesten jene Wirkung tun wie hier in der Urfassung, wo sie wie eine Lichtgestalt in das Dunkel leuchtet. — Ab hier geht die Urfassung dichterisch denselben Weg wie die Endfassung: Leonore nimmt ihrem Manne die Fesseln ab, hierauf Apotheose, Feier, Jubel.

Die ursprünglich auf den 15. Oktober 1805 angesetzte Uraufführung mußte wegen Zensurschwierigkeiten schließlich auf den 20. November verschoben werden und wurde erst gestattet, nachdem Sonnleithner die krassesten Stellen seines Textbuches gemildert hatte. Sie fand in dem bereits durch die Uraufführung von Mozarts *Zauberflöte* geweihten Theater an der Wien statt, leider unter den denkbar ungünstigsten Umständen: Wien war von den Franzosen besetzt, der Adel hatte größtenteils die Stadt verlassen, so daß gerade jene fehlten, die am ehesten fähig gewesen wären, Beethovens Werk zu würdigen. Dennoch lag der Mißerfolg nicht nur an den Zeitumständen allein. Sonnleithners Textbuch hatte seine Schwächen; so wurde es vor allem getadelt, daß der ursprüngliche erste Aufzug so gut wie gar keine Handlung aufweist und als bloße Exposition, als Einleitung zum eigentlichen dramatischen Geschehen unstreitig zu lang ist. Dazu kommen dichterisch unglückliche Wendungen, eine nicht immer sehr poetische Sprache, wie zum Beispiel jene un-

möglichen Worte Leonorens (nach Marzellins Abgang nach dem Duett «Um in der Ehe froh zu leben»): «Es ist mir äußerst peinlich, daß ich das gute Mädchen täuschen muß, allein, Umstände zwingen mich dazu», und dergleichen mehr. Und schließlich wurde Beethoven vorgeworfen, seine Musikstücke seien zu lang, brächten endlose Textwiederholungen und hemmten empfindlich den Gang der Handlung.

Beethovens Freunde, denen der Erfolg der Oper am Herzen lag, drängten energisch auf Beseitigung dieser Mängel, und so kam jene denkwürdige Zusammenkunft im Dezember desselben Jahres im Palais des Fürsten Carl Lichnowsky zustande, bei welcher die Praktiker den Sieg über den Komponisten davontrugen und ihn zu einschneidenden Kürzungen zu überreden vermochten. Beethovens Freund Stephan von Breuning arbeitete das Buch um, und viele der textlichen Verbesserungen, die sich im heutigen *Fidelio* gegenüber dem Buche Sonnleithners finden, sind nicht etwa das Werk Friedrich Treitschkes (der die dritte Fassung textlich bearbeitete), sondern gehen auf Breuning zurück. Vor allem wurden der erste und zweite Akt zusammengezogen, so daß die Oper wieder zweiaktig wurde. Der Dialog wurde gestrafft, zu Beginn fielen das Es-Dur-Terzett «Ein Mann ist bald genommen» und Roccas Goldarie weg, um möglichst rasch zur eigentlichen Handlung zu kommen. Nach dem Duett «Jetzt Alter, jetzt hat es Eile» tritt Leonore «in heftiger innerer Erregtheit» von der anderen Seite her auf, und es folgt gleich ihre große Arie. 1814 wurde, dieser Situation entsprechend, das alte Rezitativ («Ach brich noch nicht, du mattes Herz») durch das heute bekannte «Abscheulicher, wo eilst du hin?» ersetzt. Nach der Arie versinkt Leonore in tiefe Gedanken; Marzeline erscheint und will ihren *Fidelio* trösten, es schließt sich nunmehr das C-Dur-Duett «Um in der Ehe froh zu leben» an. Jaquino überrascht die beiden, schmäht Marzellinen, Rocco tritt hinzu und beschwichtigt, was zum nun nach hier verlegten Es-Dur-Terzett «Ein Mann ist bald genommen» führt⁹. Hierauf Verwandlung zum ersten Finale wie 1805. 1814 fielen Duett und Terzett gänzlich weg, und nur der gesprochene Dialog erinnert noch an jene Szenen. Man sollte ihn aber nicht streichen, wie das heute üblich ist, denn er bringt die notwendige dramatische Entspannung nach der großen Arie der Leonore.

Eine kleine, aber bezeichnende Wandlung hat ferner das Textbuch darin durchgemacht, daß in der ersten Fassung Marzeline die Gefangenen frei läßt, in der zweiten dagegen Leonore dieses ihr «heilige Amt» übernimmt. Nicht nur ihrem Manne, sondern *allen* Leidenden möchte sie Freiheit und Erlösung bringen. Bis auf einschneidende musikalische Kürzungen stimmen die Fassungen 1805 und 1806 des Finales sonst überein. 1814 bringt nun eine große, bedeutsame Steigerung dadurch, daß Leonore Vater Rocco bittet, die Gefangenen eigenmächtig freizulassen, während früher einfach «die Stunde da ist, wo man die Gefangenen lustwandeln läßt». Die Wut Pizarros wird nun durch

diese Eigenmächtigkeit Roccas verursacht, und, was wesentlich ist, dieser hält dem Tyrannen Stand. Es ist, als ob etwas von der Seele Leonorens in Rocco gezündet hat. Er wird sich seiner Mission als Mensch bewußt. Pizarro, der sich natürlich nicht den Anschein geben darf, als ob ihm des Königs Namenstag, auf welchen Rocco klug hinweist, gleichgültig sei, läßt sich beschwichtigen und befiehlt, die Gefangenen sofort wieder einzuschließen. So rundet der ergreifende Gefangenenchor «Leb wohl, du warmes Sonnenlicht», der 1814 anstelle des früheren Finaleschlusses mit dem Chor der Wache und Pizarros Arie trat, das Finale in schöner Gegensymmetrie zur Begrüßung des Lichtes (Chor «O welche Lust, in freier Luft den Atem leicht zu heben») ab, und der Chor, der früher nur Staffage war, wird zum wesentlichen Gliede der dramatischen Handlung.

Der zweite Aufzug, der also mit dem ursprünglichen dritten identisch ist, blieb 1806, abgesehen von wiederum einschneidenden musikalischen Kürzungen, im wesentlichen unverändert.

So verkürzt und überarbeitet, ging die Oper am 29. März 1806 wiederum über die Bretter des Theaters an der Wien und erlebte eine Wiederholung. Allein Beethoven, der sich finanziell vom Theater übervorteilt glaubte, überwarf sich mit Baron Braun, dem Leiter des Theaters, und zog selber die Partitur zurück. Volle acht Jahre ruhte nunmehr das Werk, abgesehen von vereinzelten, quasi inoffiziellen Aufführungen, wie zum Beispiel jenen der Theatergesellschaft des Franz Seconda, Aufführungen, mit denen Beethoven nichts zu tun hatte. Erst am 23. Mai 1814 schlug die Stunde der Auferstehung, nunmehr im Theater am Kärntnertor. Die Sänger Saal, Vogel und Weinmüller der k.k. Hofoper bekamen damals eine Vorstellung zu ihrem Benefiz zugeteilt, und da Beethoven in jenem Jahre im Zenith seines Ruhmes und Erfolges stand, so wählten sie den *Fidelio*. Beethoven war bereit, die Partitur zur Verfügung zu stellen, wünschte aber zuvor das Ganze gründlich umzuarbeiten. Die Neufassung des Textbuches besorgte, wie bereits mitgeteilt, Friedrich Treitschke, der für Beethoven damals (1814 und 1815) auch die beiden patriotischen Singspiele (Einakter) *Die gute Nachricht* und *Die Ehrenpforten* verfaßte. Zu Beginn wurden die Arie der Marzeline und das Klopfduetto umgestellt, so daß die Oper nunmehr gleich mit der *Handlung* (und nicht mit Marzellinens Betrachtungen) beginnt. Die Tonart A-Dur des Duettes bedingte auch eine entsprechende neue Tonart der Ouvertüre. Zunächst versuchte Beethoven eine Neubearbeitung der allerersten, schon 1805 zurückgestellten Ouvertüre, gab diesen Plan dann aber auf und schrieb die E-Dur-Ouvertüre, die sich endgültig als Eröffnungsmusik des *Fidelio* erhalten hat. Ungleich den Ouvertüren Nr. 2 (zur Fassung 1805 der Oper gehörig) und Nr. 3 (zu 1806 gehörig) nimmt dieses schöne, festliche Stück nicht mehr den Höhepunkt des ganzen Werkes vorweg, sondern bereitet in einer feinen Weise das dramatische Geschehen lediglich vor. — Die einschneidendste Änderung der Fassung von 1814 gegenüber

den früheren Fassungen besteht im Verlegen des zweiten Finales in den Schloßhof. Das ist einesteils zu bedauern, denn nunmehr fällt der ganze so wirkungsvolle Beginn des ursprünglichen Finales dahin. Dennoch verstehen wir, daß die Autoren die Befreiung aus dem Kerker auch *sichtbar* darstellen wollten, und in der Tat geht nun eine schöne visuelle Steigerungslinie durch das Ganze: Von der bürgerlichen Gemütlichkeit des Pförtnerstübchens führt uns das Bild immer tiefer in die Schrecken des Gefängnisses, bis hinunter in das finstere Verlies Florestans. In bewußtem Kontrast hierzu bringt dann das letzte Bild den offenen, freien Schloßhof, strahlenden Sonnenschein und den Blick auf ferne Hügelzüge. Es braucht schon eine jammervolle Verkrampftheit und Naturferne, diese schöne, sichtbare Entwicklungslinie zu zerschlagen und alles, selbst das letzte Bild in ein ewig graues Einerlei zu tauchen. Man spricht heute viel von der Krise des Theaters — nun, diese Krise ist vor allem eine Krise der Darstellung. Über die Naturferne, ja Perversität mancher Spielleiter ließe sich ein Buch schreiben.

Wenden wir uns nun den Wandlungen zu, die die Musik durchmachen mußte! Von den vier Ouvertüren war bereits die Rede. Die Arie der Marzeline erklang schon bei der Uraufführung in dritter Fassung, indem zwei frühere von Beethoven beiseite gelegt wurden. Die allererste steht noch durchwegs in C-Dur, kennt also den so eindrucklichen Wechsel von Moll nach Dur noch nicht. Die zweite umgekehrt hat einen viel knapperen Durteil als in der Endfassung und dafür ein Eingangsritornell von sieben Takten; sie betont vor allem das Sehnsüchtige, ja Schmachende. Die verschämten Seufzer der Holzbläser bei der Stelle «doch wenn ich nicht erröten muß ob einem warmen Herzenskuß» sind so entzückend in ihrer unmittelbaren Ausdruckskraft, daß man es lebhaft bedauern kann, diese Fassung von Beethoven verworfen zu sehen. Beide Frühfassungen wurden von mir in Band 2 der *Supplemente zur Beethoven-Gesamtausgabe* 1960 im Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden, in Partitur originalgetreu veröffentlicht.

Drei weitere Teile seiner Oper entnahm Beethoven, natürlich in von Grund auf neuer Fassung, früheren Werken. So finden wir den Beginn des ursprünglich dritten und späteren zweiten Aufzuges bereits in der Einleitung zu der in Bonn komponierten Kantate auf den Tod Josephs II., und der herrliche F-Dur-Satz «O Gott, o welch ein Augenblick» im zweiten Finale findet sich ebenfalls in nuce in der erwähnten Kantate, dort zu den Worten «Da stiegen die Menschen ans Licht, und die Sonne wärmte mit Strahlen der Gottheit». Die Musik zum Duett «O namenlose Freude» endlich hat Beethoven dem Schlußterzett der von ihm im Partiturentwurf vollendeten ersten Szene zu Schikaneders Opernbuch *Vestas Feuer* entnommen, eine Oper, die den Meister 1803 beschäftigte und die dann zugunsten des *Fidelio* beiseite gelegt wurde. Diese an sich hochbedeutsame und in jedem Takte den *Fidelio* vorausahnende Opernszene habe ich 1953 instrumental vervollständigt und in Partitur

herausgegeben; den Klavierauszug ließ der Verlag 1958 folgen¹⁰. Ich hoffe, über diese erste Beschäftigung Beethovens mit der Gattung der Oper hier später einmal ausführlicher berichten zu können.

Die Urfassung der Oper *Leonore* (so wird sie heute allgemein genannt zum Unterschiede von der Endfassung) zeigt nun zweierlei. Einmal ist sie ausgezeichnet durch einen Reichtum an mächtig und breit ausströmenden Sätzen; namentlich die Duette und Terzette, aber auch die Chöre stellen riesige sinfonische Quader dar, die den Gang der Handlung nicht unbeträchtlich aufhalten, musikalisch aber von einer hinreißenden Schönheit und packenden inneren und vor allem auch äußeren Größe sind. Ja, Beethoven vergaß den Fluß der Bühnenhandlung derart, daß er nach dem Fallen des Vorhanges nach dem ersten Finale die Musik volle hundert Takte im Orchester weiterspann, auf diese Weise die Architektur der Großform dieses Satzes vollendend — was der Zuschauer nach Aktschluß im dunklen Theaterraume damit anfangen sollte, darum kümmerte sich der Meister der Sinfonie nicht; für ihn waren musikalische Gesetze wichtiger als jene der Bühnenwirksamkeit. So stellte sich bereits 1806 das Problem der radikalen Kürzung der einzelnen Musiknummern, wobei nicht nur die beiden Finales, sondern vor allem die so weit ausschwingenden Duette und Terzette recht eigentlich verstümmelt wurden. Von der großartigen Urfassung des Jubelduettes und seines Rezitatives blieb kaum die Hälfte übrig, und im A-Dur-Terzett «Euch werde Lohn in bessern Hälften» strich Beethoven sogar die gesamte Reprise weg. So weit war er durch das unaufhörliche Drängen der Praktiker nach Kürzungen veranlaßt worden, gegen sein eigen Fleisch und Blut zu wüten. August Röckel, der Florestan der Aufführungen von 1806, berichtete dem Beethovenbiographen A. W. Thayer über jene denkwürdige Sitzung vom Dezember 1805, in welcher Beethoven die Kürzungen abgerungen wurden; er berichtete, mit welcher Leidenschaftlichkeit sich Beethoven zunächst gegen jegliche Kürzungen wehrte und seinen künstlerischen Standpunkt mit einer Hoheit und Würde verteidigte, daß man ihm hätte zu Füßen sinken mögen.

Musikalisch kann die Fassung von 1806 nur als Verstümmelung bezeichnet werden; an Neuem kamen, außer der neuen Ouvertüre, lediglich zwei kleine, unbedeutende Stellen hinzu: Im Rezitative der Arie des Florestan wurde eine neue, viel kürzere und gänzlich unbedeutende Musik geschrieben zu den Worten «doch gerecht ist Gottes Wille. Ich murre nicht, das Maß der Leiden steht bei dir». 1814 hat Beethoven hier mit vollstem Rechte wieder auf die Urfassung zurückgegriffen. Die zweite Änderung betraf eine Stelle im zweiten Finale. 1805 folgte nach dem F-Dur-Satz «O Gott, o Welch ein Augenblick» die Verurteilung Pizarros durch Don Fernando und die Bitte der beiden Liebenden um Milde für ihren Peiniger. Diese ganze, ziemlich weit ausgeführte Partie fiel 1806 weg, an ihre Stelle trat eine kurze Aufforderung Fernandos, Leonorens Tat als Retterin des Gatten zu preisen. 1814, als das Finale von

Grund auf umgearbeitet wurde, fiel auch dieser Passus weg, doch scheint es, Beethoven habe ihn zuerst beibehalten wollen, denn eine handschriftliche Partitur, die früher im Besitze des Dresdner Theaters war und bei den Bombardierungen des Zweiten Weltkrieges leider vernichtet wurde, enthält jene Stelle in einer bemerkenswert schönen Neukomposition. Man kann es bedauern, daß sie ganz wegfiel, denn nunmehr schließt sich ohne Übergang und organische Vorbereitung gleich der Jubelchor an den F-Dur-Satz an.

Aber auch in jenen Nummern, wo nicht so rigoros gekürzt wurde, riß Beethoven 1806 bald da, bald dort einzelne Taktgruppen heraus, um den Gang der Handlung zu beschleunigen, was die formale Struktur empfindlich stören mußte. Das einzig schöpferisch Neue dieser Fassung ist die Umarbeitung der zweiten Leonoren-Ouvertüre in die dritte. Zwar ist von der zweiten im Jahre 1927 eine stark verstümmelte Fassung bekannt geworden, die damals etwas voreilig als «Urfassung» die Runde durch die Konzertsäle machte. Tatsächlich weiß man aber nicht, ob diese Kürzungen schon 1805 angebracht wurden oder erst für 1806 versucht worden sind.

Entstand so die Fassung von 1806 unter dem Zwang äußerer Verhältnisse, durchaus gegen den Willen des Komponisten, so unternahm Beethoven die Umarbeitung von 1814 aus freien Stücken. Dabei sind jedoch von den 1806 angebrachten Kürzungen lediglich drei wieder aufgemacht worden: Jene bereits erwähnte Stelle im Rezitativ der Florestan-Arie, sodann wurde die Reprise im A-Dur-Terzett wieder hergestellt und endlich eine arge formale Verstümmelung im F-Dur-Terzett («Gut, Söhnchen, gut, hab immer Mut») wenigstens teilweise rückgängig gemacht. Im übrigen aber wurde das Herausschneiden einzelner Takte sogar rigoros weitergetrieben, wobei viele der Nummern von Grund auf umgearbeitet wurden, so vor allem die Arie der Leonore und die Finales. Und dabei kommen wir nun zum zweiten wesentlichen Problem, das sich neben der Kürzung auf kleinere Formen stellte. Beethovens Kompositionstechnik ist 1814 anders als jene des Jahres 1805: Das architektonische Formprinzip tritt zurück zugunsten einer gesteigerten Formendynamik. Der Leser muß sich das so vorstellen, daß beim erstgenannten Stilprinzip *ein* Formenzug führend hervortritt und dem Ganzen seinen Stempel aufdrückt. So ist ein Menuett deutlich in Hauptsatz, Seitensatz (Trio genannt) und Wiederaufnahme des Hauptsatzes gegliedert, läßt also vor allem den sogenannten Bogentypus, den wir mit den Buchstaben A, B, A symbolisieren könnten, klar hervortreten, selbst wenn die Wiederaufnahme des Hauptsatzes in variiertem Form erfolgt. Das *dynamische* Prinzip dagegen schafft ein äußerlich ungegliedertes Abfließen der Musik dadurch, daß sich mehrere Formenzüge überlagern, so, daß immer der eine gerade dort gliedert, wo ein anderer eben nicht gliedert. Typisch in dieser Art ist der nachkomponierte Chor «Leb wohl, du warmes Sonnenlicht». Nun ist die *Leonore* vom Jahre 1805 noch durchaus in der früheren Art komponiert, und die Überarbeitungen des Jahres 1814,

mit denen Beethoven seinem Werke «einige Zufriedenheit anflücken» wollte, bringen deutlich ein dieser Musik fremdes Stilelement in das Ganze: Thematik und Form stimmen im *Fidelio* von 1814 sehr oft *nicht* mehr überein. Wer beispielsweise je Gelegenheit hatte, die Marzellinen-Arie in ihrer Fassung von 1805 zu hören, der kann sich des Eindruckes nicht erwehren, daß diese liedhaft-einfache Thematik zur formalen Gestaltung von 1814 einfach irgendwie nicht mehr passen will. Und das ist bei den meisten Nummern der Fall, wo Beethoven durch Kürzungen formale Überschneidungen zu erzeugen suchte. Die nachkomponierten Teile aber fallen erst recht aus dem Rahmen des Übrigen, so vor allem der visionäre F-Dur-Schluß der Florestan-Arie, der 1814 anstelle der rührend schönen f-Moll-Arie («Ach, es waren schöne Tage, als mein Blick an deinem hing») trat. Was der *Fidelio* von 1814 der *Leonore* von 1805 zweifellos voraus hat, das ist die größere dramatische Wirksamkeit, die Kleinformen, die den Gang der Handlung nicht unnötig aufhalten, sowie ein Reichtum an feinen Einzelzügen, die nachträglich hinzukamen. Nicht nur sind die Gesangspartien vielfach sanglicher als in der Urfassung, sondern auch im Instrumentalen sind viele feine Züge hinzugekommen, ich erinnere nur an das Weglassen der Pauken und Trompeten in der 1814 dem Sänger des Rocco zuliebe wieder eingefügten Goldarie, an die größere Sparsamkeit mit dem Bleche überhaupt. Und neuhinzukomponierte Teile, wie der Chor «Leb wohl, du warmes Sonnenlicht», die neue Einleitung der Leonoren-Arie und jene Stelle im zweiten Finale «Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern» sind derart echtster Beethoven, daß wir sie nie mehr missen möchten. Andererseits enthält auch die *Leonore* von 1805 Schönheiten, die man im heutigen *Fidelio* schmerzlich vermißt. Dazu gehört in erster Linie die mächtiger ausgeführte Einleitung zum letzten Akt, der organisch besser ins Ganze sich fügende Schluß der Florestan-Arie, und vor allem das prachtvolle Rezitativ zum Jubelduett in seiner großartigen Urform. Auch der ergreifende F-Dur-Satz «O Gott, o Welch ein Augenblick» ist in der letzten Fassung nur noch ein Schatten seiner selbst. Was die *Leonore* ihrerseits dem *Fidelio* voraus hat, ist neben einem Reichtum an musikalisch weit ausschwingenden Sätzen ihre absolute stilistische Einheitlichkeit. Dies sichert ihr ihren ebenbürtigen Platz neben dem *Fidelio*, und man ist fast versucht, den Vergleich zu ziehen mit Bruckners erster Sinfonie in ihrer ursprünglichen (Linzer) Fassung und der späteren Wiener Fassung. Auch dort hat die Urfassung den Vorteil einer absoluten stilistischen Einheitlichkeit und eines kühnen jugendlichen Schwunges, wogegen die spätere Fassung gemäßigter sich gibt, reich an schönen, meisterhaften Einzelzügen, aber bar jener Unmittelbarkeit der ursprünglichen Fassung. Und so, wie es nicht angeht, aus beiden Fassungen eine quasi Idealfassung zusammenzubrauen, so müssen wir auch der Versuchung widerstehen, einige der so unbillig verkürzten Nummern des *Fidelio* durch die vollständigen Fassungen aus der *Leonore* zu ersetzen. Selbst Berlioz hat einmal diesbezügliche

Vorschläge gemacht. Geradezu grotesk mutet eine Anregung Hans Joachim Mosers an, Sätze aus beiden Fassungen zu kombinieren, zum Beispiel an den Schluß der ursprünglichen Florestan-Arie den F-Dur-Satz der Fassung von 1814 anzuhängen und den ganzen c-Moll-Beginn des zweiten Finales in seiner Urfassung mit dem Fernchor als Begleitmusik zu einer Wandeldekoration zu benutzen, die den Gang Florestans und Leonores in den Schloßhof begleitet, worauf dann sich sofort der Chor «Heil sei dem Tag» aus der Endfassung anzuschließen hat¹¹. So undiskutabel solche Vorschläge sind (und sie wurden auch nie in der Praxis ausprobiert), so zeigen sie doch die große Wertschätzung der musikalischen Schönheiten der Urfassung, Schönheiten, die wir nur dadurch der Kunst und dem Leben retten können, daß wir neben dem *Fidelio* bei besonderen Gelegenheiten auch die *Leonore* aufführen.

Über den Siegeszug, den *Fidelio* bald nach seiner Uraufführung in der dritten, endgültigen Fassung über die Bühnen der ganzen Welt antrat, braucht hier nichts weiter ausgeführt zu werden. Beethoven selber hat noch die beispiellosen Triumphe erleben dürfen, die sein geniales Werk vor allem mit Wilhelmine Schröder-Devrient als Leonore errang. All das gehört nicht mehr zu unserem eigentlichen Thema. Dagegen sei noch kurz auf das fernere Schicksal der ersten und zweiten Fassung der *Leonore* hingewiesen, bis zur Wiederaufführung der Urfassung am 20. November 1905 im damaligen königlichen Opernhaus zu Berlin. Es ist typisch für das Genie, daß es selten eine Neigung zum Archivieren der eigenen Werke verspürt. Beethovens schöpferischer Genius stürmte rastlos von Werk zu Werk; was geschaffen war, das lag hinter ihm und kümmerte ihn wenig mehr. So konnte es geschehen, daß sich eine vollständige Partitur der Urfassung der *Leonore* weder in Beethovens Autograph noch in Abschrift erhalten hat. Sie blieb verschollen und vergessen, und im Drucke erschien zu Beethovens Lebzeiten gar nichts davon. Ein etwas besseres Los war der zweiten Fassung beschieden, indem Beethoven 1810 nicht nur die Ouvertüre, sondern auch die Oper selber im Klavierauszug (Verfasser: Carl Czerny) herausgab¹²; eine zweite Auflage des letzteren erschien 1815, also nach Erscheinen des Klavierauszuges des endgültigen *Fidelio*. Außerdem wurde die Partitur der Oper eine Zeitlang in Abschriften vertrieben. Dennoch kam auch von dieser zweiten Fassung keine vollständige Partitur auf uns. Einzelne Nummern waren im Konzertsaal nicht selten anzutreffen, so vor allem das Es-Dur-Terzett «Ein Mann ist bald genommen» und das C-Dur-Duett «Um in der Ehe froh zu leben», beide jedoch in der verstümmelten Fassung von 1806. Um 1850 gelang es dem Mozartforscher Otto Jahn, einen vollständigen Stimmensatz aus dem Nachlaß der fahrenden Theatergesellschaft von Franz Seconda zu finden¹³. Die darnach hergestellte Partitur (heute im Besitze des Beethovenarchives in Bonn) diente zur Herstellung eines ausgezeichneten Klavierauszuges, erschienen um 1851 bei Breitkopf & Härtel. Die Reihenfolge der Nummern stimmt hier allerdings mit 1805 überein; Jahn

hatte damals noch keine Kenntnis des Textbuches von 1806, und es scheint, daß bei den nach 1806 stattfindenden vereinzelt weiteren Aufführungen dieser Fassung die Reihenfolge der Musiknummern von Fall zu Fall verändert wurde. Die Secondasche Gesellschaft scheint sich an das Buch von 1805 gehalten zu haben. In seinem Klavierauszug berichtet Otto Jahn nicht nur über sämtliche damals bekannten Autographen und Kopien, sondern gibt auch schon eine Reihe von Nummern anhangsweise in der ersten Fassung heraus. Zu einer Wiederaufführung des Werkes in dieser verstümmelten zweiten Fassung ist es jedoch nie wieder gekommen, und die Partitur blieb bis heutigen Tages ungedruckt. 1905 schlug endlich auch der Urfassung die Stunde der Erlösung aus ihrem Dornröschenschlaf! In 25jähriger unermüdlicher Forschertätigkeit hatte ein reicher Bonner Privatgelehrter, Erich Prieger, das Material zu ihrer Herausgabe gesammelt und konnte zur Hundertjahrfeier den Klavierauszug bei Breitkopf & Härtel erscheinen lassen, die zur Wiederaufführung des Werkes nach hundertjährigem Schlummer auch ein Textbuch herausbrachten. Die Partitur wurde ebenfalls gestochen, jedoch nur in sechs Exemplaren abgezogen. Seither begegnet man dem Werke ab und zu; so wurde es im März 1940 zur Eröffnung des neuen Radiogebäudes in Zürich gesendet, und vor einigen Jahren erfolgte eine bühnenmäßige Aufführung im Rahmen der Bregenzer Festspiele. Da der Neudruck des Textbuches längst wieder vergriffen ist und das Buch von 1806 überhaupt nie wieder nachgedruckt wurde, so habe ich in meinem eingangs erwähnten Werke über die drei Fassungen des *Fidelio* anhangsweise die vollständigen Textbücher von 1805 und 1806 abgedruckt, mit allen Varianten und Zusätzen, die sich gegenüber dem originalen Texte Sonnleithners beziehungsweise Breunings bei der Komposition ergaben. Und endlich darf ich verraten, daß ich zur Zeit an der Neurevision der Partitur von 1805 arbeite, die im Rahmen der Supplemente zur Beethoven-Gesamtausgabe endlich der Öffentlichkeit vorgelegt werden soll. Ein späterer Band wird die sämtlichen Abweichungen der Fassung von 1806 gegenüber 1805 in Partitur erschließen, so daß damit zum ersten Male alle drei Fassungen von Beethovens einziger Oper vollumfänglich veröffentlicht sein werden.

¹Umgekehrt wurde bei den ersten Aufführungen von Beethovens *Fidelio* im Odeontheater zu Paris der Schauplatz der Handlung nach Deutschland verlegt; Rocco hieß dort Rock und Pizarro Dolkarre! ²Richard Engländer: Paërs *Leonora* und Beethovens *Fidelio*. Neues Beethoven-Jahrbuch IV, Augsburg 1930, S. 118 ff. ³Ausgewählte Aufsätze zur Musikgeschichte, Band 2. ⁴Dieses Terzett findet sich nicht bei Bouilly, wohl aber hat Paër an der entsprechenden Stelle ein ziemlich gemeines Zankterzett der drei Personen. ⁵Von den 6 Musiknummern dieses ersten Aufzuges der Urfassung des *Fidelio* finden sich bei Bouilly nur die Marzellinen-Arie, das Klopfduet und Roccas Goldarie. Aus seinem ersten Aufzuge hat Sonnleithner zwei gemacht. Bei Bouilly geht die Handlung ohne Unterbruch gesprochen weiter bis zum Duett Marzeline-Leonore (bei Sonnleithner «Um in der Ehe froh zu leben»), hierauf folgen zwei Arien der Leonore (bei Sonnleithner in eine zusammengezogen) und als Abschluss des ersten Aktes jener Gefangenenchor, der bei Sonnleithner das Finale des zwei-

ten Aktes einleitet. ⁶Dieses nochmalige Erscheinen Pizarros vor dem Aktende findet sich wiederum bei Paër, nicht aber bei Bouilly, wo Pizarro nur eine Sprechrolle innehat. Und an der Stelle, wo Sonnleithners Rachearie des Pizarro steht («Ha! Welch ein Augenblick!»), finden wir bei Paër ein Terzett von Rocco, Leonore und Pizarro, in welchem sich nach Engländer «Mordstimmung» vorbereitet. ⁷An diese Arie mit Chor knüpft sich eine verbürgte, von Schindler überlieferte köstliche Anekdote: Bei der Uraufführung sang Sebastian Meyer, der Schwager Mozarts, den Pizarro. Meyer war sehr von sich eingenommen, pflegte bei Mozart zu schwören und sich überhaupt alles zuzutrauen. Beethoven gedachte ihm nun eine Lehre zu erteilen und führte zu den Worten: «Bald wird sein (Florestans) Blut verrinnen, bald krümmt sich der Wurm» das Orchester im kräftigsten Fortissimo unisono, und zwar so, daß der Sänger stets auf die kleine Sekunde des Orchesterunisonos einzusetzen hatte. Schindler berichtet: «Der Pizarro von 1805 vermochte nun trotz allem Krümmen und Gestikulieren dem gefährlichen Hindernis nicht auszuweichen, zumal die schadenfrohen Spieler da unten die Malice gehabt, die kleine Sekunde durch einen Akzent noch mehr hervortreten zu machen; somit mußte der wutschnaubende Pizarro die ganze Stelle hindurch am Bogen der Spieler hängen bleiben. Das verursachte Gelächter. Darüber erhob aber der in seiner Einbildung verletzte Sänger ein Geschrei und warf mit Ingrim dem Komponisten unter andern auch die Worte an den Kopf: ‚Solchen verfluchten Unsinn hätte mein Schwager nicht geschrieben.‘» ⁸Bei Bouilly verläuft dieser Akt nahezu gleich wie bei Sonnleithner, auch die Musikstücke entsprechen sich bis auf das im französischen Buche fehlende Kerkerquartett, wo bei Bouilly alles gesprochen wird. Anstelle des Finales bringt Bouilly lediglich zwei Chöre: den Fernchor «Zur Rache» und den Schlußchor. Alles andere wird gesprochen. ⁹Beide Stücke erbarmungslos verkürzt. ¹⁰Alkor-Edition, Kassel. ¹¹H. J. Moser: Ist *Leonore* für *Fidelio* nutzbar zu machen? Neues Beethoven-Jahrbuch II, Augsburg 1925, S. 56ff. ¹²Nach damaliger Sitte ohne Ouvertüre und Finales. Die Ouvertüre wurde dann dem Neudruck von 1815 beigegeben. ¹³Diese Stimmen kamen später an das städtische Theater zu Wiesbaden und wurden im Zweiten Weltkrieg leider vernichtet.

Peter Tschaikowskij's «Pathétique» und das Spätbürgerliche

ROLF URS RINGGER

Die Symphonie, welche ich eigentlich Dir widmen wollte — aber ich muß mir diese Sache noch überlegen! — macht Fortschritte. Ich bin mit ihrem Inhalt sehr zufrieden, mit ihrer Instrumentation jedoch nicht ganz. (Aus einem Brief Tschaikowskij's an seinen Neffen Wladimir Davidow.)

Wer von Tschaikowskij's *Pathétique* spricht, setzt selbst beim großen Publikum die Kenntnis voraus, daß es sich um ein symphonisch-orchestrales Werk handelt. Mit ihm scheint sich die Vorstellung des Orchesterklanges ähnlich zu verbinden wie mit Beethoven diejenige der Klaviersonate. Was die frühen Musik-