

THEATER an der Wien

DAS NEUE OPERNHAUS

Hauptsponsor



Das Theater an der Wien wird aus Mitteln
der Kulturabteilung der Stadt Wien gefördert.





FIDELIO

Oper in zwei Aufzügen (1814)

MUSIK VON LUDWIG VAN BEETHOVEN
LIBRETTO VON JOSEPH SONNLEITHNER UND
FRIEDRICH TREITSCHKE NACH JEAN-NICOLAS BOUILLY

In deutscher Sprache

Premiere: Sonntag, 17. März 2013, 19.00 Uhr
Aufführungen: 19., 21., 24., 26. & 28. März 2013, 19.00 Uhr



BESETZUNG	7
HANDLUNG	10
<i>Beethovens Fidelio: Der Preisgesang der Gattenliebe</i> Ein Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Anna Mika	18
<i>Einige Worte zum Instrumentarium</i> Nikolaus Harnoncourt	26
<i>Ein Stern der erfüllten Hoffnungen, genannt Erde</i> Jost Hermand	32
<i>Zu Fidelio</i> Ernst Bloch	38
<i>Die Freiheit, ein Augenblick. Wo spielt Fidelio?</i> Friedrich Dieckmann	46
Beethovens Brief an die „unsterbliche Geliebte“	56
Brief Beethovens an Georg Friedrich Treitschke	57
Zeittafel	60
BIOGRAFIEN	64
SYNOPSIS	77
IMPRESSUM	80



BESETZUNG

Musikalische Leitung
Inszenierung
Bühnenbild
Bühnenbildrealisierung
Kostüme
Licht
Dramaturgie

Nikolaus Harnoncourt
Herbert Föttinger
Rolf Langenfass †
Stago-Casall Arts
Birgit Hutter
Emmerich Steigberger
Ulrike Zemme

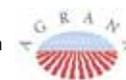
Leonore (Fidelio)
Florestan
Rocco
Don Pizarro
Marzelline
Jaquino
Don Fernando
Erster Gefangener
Zweiter Gefangener

Juliane Banse
Michael Schade
Lars Woldt
Martin Gantner
Anna Prohaska
Johannes Chum
Garry Magee
Andrew Owens*
Ben Connor*

CONCENTUS MUSICUS WIEN
ARNOLD SCHOENBERG CHOR (Ltg. Erwin Ortner)
Statisterie des Theater an der Wien

Dauer: ca. 2 $\frac{3}{4}$ Stunden – eine Pause nach dem ersten Akt

Diese Produktion wird unterstützt von



Das Fotografieren sowie die Herstellung von Ton- oder Bildtonaufnahmen aller Art vor, während und nach der Vorstellung sowie in der Pause ist aus urheberrechtlichen Gründen untersagt. Der Einlass für Zuspätkommende erfolgt ausnahmslos in der Pause.

*Mitglieder des Jungen Ensemble des Theater an der Wien

Musikalische Assistenz
Korrepetition
Choreinstudierung
Kampftainer
Regieassistenz
Regieassistenz & Abendspielleitung
Kostümassistenz
Regiehospitantz

Stefan Gottfried
Anton Ziegler
Jordi Casals, Ottokar Prochazka
Martin Woldan
Tamara Hattler
Rainer Vierlinger
Daniela Tidl
Gabor Kiss

Künstlerische Produktionsleitung
Produktionshospitantz
Statisterieleitung
Inspizienz

Petra Haidvogel
Svea Nieslony, Andreas Aigner
Simone Kraft
Jürgen Schneidenbach

Technische Leitung TAW
Technische Produktionsleitung
Technische Planung
Bühnenmeister
Beleuchtung
Ton
Requisite
Leitung Kostümabteilung
Produktionsleitung Kostüm
Leitung Maske
Leitung Ankleider

Christoph Bauch
Michael Baumeister
Ulrike Müller
Johann Ponleitner
Ralf Sternberg, Horst Adam
Robert Macalik
Michael Haas
Doris Maria Aigner
Nina Hörner
Gabriele Kammerer
Hannelore Habel

Dekorationsherstellung Bruckschwaiger Ges.m.b.H.
Deko-Bau sp.z.o.o.
Theater- & Dekorationsmaler
Hanno Frangenberg

Kostümherstellung Art Factory s.r.o.
Kostümwerkstatt Oláh
Wien Work
Zoltan Rösler
Stagione Schneiderei TAW
Ludwig Reiter
C.T.C. spa, Gio Fiore
Sickinger Holstererzeugungs-Ges.m.b.h
Kostümmalerei Raimund Steiger und Sarah Hye
Kostümfundus Birgit Hutter
Kappen Slama
Kostümfundus Theater in der Josefstadt



Dank an die Firma **LUDWIG REITER** für die freundliche Unterstützung.
WIEN 1885

BUWOG unterstützt das Junge Ensemble des Theater an der Wien

HANDLUNG

I. Akt

Ort: Ein Staatsgefängnis in der Nähe von Sevilla

Der Gouverneur Don Pizarro hält politische Häftlinge als Opfer willkürlicher Gewalt gefangen. Don Florestan ist seit zwei Jahren verschwunden. Seine Frau Leonore vermutet, dass ihr Mann ebenfalls im Machtbereich seines Gegners Pizarro festgehalten wird. Unter dem Namen „Fidelio“ verschafft sie sich im Staatsgefängnis eine Anstellung beim Kerkermeister Rocco.

Marzeline, Roccas Tochter, hat sich in Fidelio verliebt. Jaquino, ebenfalls bei Rocco angestellt, kann und will nicht verstehen, dass sich seine Marzeline von ihm abwendet. Sie weist ihn entschieden zurück und träumt vom Glück mit Fidelio. Rocco unterstützt die neuen Heiratsabsichten seiner Tochter, stellt Fidelio sogar den Heiratstermin in Aussicht und demonstriert geradezu besessen, dass man ohne Geld keine glückliche Ehe führen könne. Fidelio nützt die Gunst der Stunde und ersucht Rocco um ein Zeichen seines Vertrauens: Er will ihn in die Zellen der Häftlingen begleiten, um ihm bei der schweren Arbeit zu helfen. Rocco willigt ein, betont aber, dass er Fidelio nicht in die geheime Zelle mitnehmen dürfe, wo ein besonderer Gefangener eingekerkert sei. Auf Pizarros Befehl müsse er ihn langsam verhungern lassen. Als Fidelio beteuert, genügend Mut zu besitzen, um den Anblick des Gefangenen zu ertragen, lässt Rocco sich schließlich überreden und verspricht, mit Pizarro über Fidelios Mitarbeit und gleichzeitig auch über die Heirat zu sprechen.

Pizarro tritt mit seiner Leibgarde auf. Rocco übergibt ihm einen Brief, in dem Pizarro vor einer unmittelbar bevorstehenden Untersuchung des Gefängnisses gewarnt wird. An höherer Stelle habe man erfahren, dass politische Gefangene hier unrechtmäßig festgehalten werden. Pizarro befiehlt seiner Leibgarde, sofort ein Trompetensignal zu geben, wenn sich ein Wagen nähert. Nun muss Pizarro seinen ihm verhassten Gegner Florestan sofort beseitigen lassen. Rocco soll den Mord begehen – natürlich gegen gute Bezahlung. Aber Rocco weigert sich zu morden. Also beschließt Pizarro, Florestan selbst zu töten und befiehlt Rocco, das Grab auszuheben.

Leonore hat das Gespräch belauscht. Nun ist sie zu allem entschlossen. Sie überredet Rocco, den Gefangenen Ausgang zu gewähren und sucht unter ihnen vergeblich nach Florestan. Rocco kehrt zurück und berichtet, dass Fidelio noch heute mit ihm in die geheime Zelle gehen müsse, um dort das Grab für den Mann zu graben, den Pizarro töten will. Inzwischen hat Pizarro vom unerlaubten Ausgang der Gefangenen erfahren und wirft Rocco wütend seine Eigenmächtigkeit vor. Dieser kann Pizarros Zorn nur mühsam dämpfen, indem er als Grund den Namenstag des Königs angibt und den Gouverneur an die bevorstehende Tat erinnert.



II. Akt

In einer unterirdischen dunklen Zelle beklagt Florestan sein Schicksal. Er tröstet sich mit der Gewissheit, seine Pflicht erfüllt zu haben. Dann vermeint er in einer Wahnvorstellung, einen Engel mit den Zügen seiner Frau Leonore zu sehen, der ihn von seinen unmenschlichen Qualen befreit, und verliert das Bewusstsein.

Rocco und Fidelio betreten die Zelle, um das Grab auszuheben. Leonore versucht, das Gesicht des Gefangenen zu erkennen. Sie ist fest entschlossen, diesen Menschen – wer er auch sei – zu retten. Erst als Rocco mit dem Mann spricht, erkennt sie Florestan. Sie kann Rocco erweichen, ihm ein Stück Brot zu geben. Wie vereinbart erscheint Pizarro. Als er Florestan erstechen will, wirft sich Leonore vor ihren Mann, gibt sich als seine Frau zu erkennen, zieht ihre Pistole und bedroht Pizarro.

In diesem Augenblick ertönt das Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers verkündet. Florestan ist gerettet. Das Ehepaar ist überwältigt vor Glück. Die Gefangenen sind befreit. Erfüllt von der Hoffnung auf ein Leben in Freiheit brechen alle in einen Freudengesang aus.



Beethovens menschliche Ideale sind hoch und lauter; sie sind die Ideale der Gerechten aller Zeiten und Zonen: der Drang nach Freiheit, die Erlösung durch Liebe, die Brüderlichkeit aller Menschen. Liberté, Égalité, Fraternité: Beethoven ist ein Ergebnis von 1793, und der erste große Demokrat in der Musik. Er will, dass die Kunst ernst, das Leben heiter sei. Sein Werk tönt voller Unmut, denn das Leben ist eben nicht heiter; mit schöner Sehnsucht nach dieser Verwirklichung holt er immer wieder vom Leiden aus, ingrimmig und rebellisch.

Ferruccio Busoni

Utopien bedeuten ungefähr so viel wie Möglichkeiten; darin, dass eine Möglichkeit nicht Wirklichkeit ist, drückt sich nichts anderes aus, als dass die Umstände, mit denen sie gegenwärtig verflochten ist, sie daran hindern, denn andernfalls wäre sie ja nur eine Unmöglichkeit; löst man sie aus ihrer Bindung und gewährt ihr Entwicklung, so entsteht die Utopie.

Robert Musil



BEETHOVENS *FIDELIO*: DER PREISGESANG DER GATTENLIEBE

Ein Gespräch zwischen Nikolaus Harnoncourt und Anna Mika

geführt in Zürich im Februar 1994, aktualisiert und ergänzt für die Aufführung am Theater an der Wien im März 2013.

Beethovens Fidelio haben Sie bereits mehrfach dirigiert. Sie haben dabei immer mit herkömmlichen Orchestern gearbeitet, einmal abgesehen von Trompeten und Pauken. Hier am Theater an der Wien, dem Ort seiner Uraufführung, dirigieren Sie den Fidelio nun mit dem Concentus Musicus Wien, der durchwegs auf historischen Instrumenten spielt.

Die späten Opern Mozarts wie auch die Musik des 19. Jahrhunderts, mit Ausnahme des *Lazarus* von Schubert, habe ich bisher nicht mit historischen Instrumenten gespielt. Aber im vergangenen Sommer 2012, als ich bei den Salzburger Festspielen Mozarts letzte Oper *Die Zauberflöte* mit dem Concentus Musicus aufgeführt habe, ist mir klar geworden, wie grundlegend bedeutungsvoll auch hier das Instrumentarium ist. Ich habe *Die Zauberflöte* völlig neu erlebt und verstanden, dergleichen haben mir auch viele kompetente Hörer mitgeteilt.

Die intendierten Klangverschmelzungen und -trennungen, die Balance, die Bedeutung der Tonarten und vieles andere werden mit den historischen Instrumenten von Grund auf neu erlebt; sie führen zu neuen Deutungen.

Kann man daraus schließen, dass Mozarts Zauberflöte und Beethovens Fidelio in einer Linie zu sehen sind?

Fidelio ist wohl eine eigene Gattung Oper, ohne Vorgänger und Nachfolger, auch deshalb, weil in ihr ein starkes oratorisches Element vorhanden ist. Man kann nicht sagen: im deutschen Singspiel kam nach der *Entführung aus dem Serail* und der *Zauberflöte* als nächstes Stück *Fidelio*. Dieses Werk passt nicht in die Reihe. Die Anforderungen Beethovens an einen Text waren sehr streng, aber es waren wohl andere als die, die wir heute an ein Opernlibretto stellen. Er wollte weitere Opern schreiben, aber er war so empfindlich bezüglich des Textes, dass ich fast den Eindruck habe, er hätte die Oper aus seiner Sicht neu erfunden, aber nicht im Trend der Zeit.

Beethoven war durchaus vertraut mit historischer und gegenwärtiger Literatur – ja, viele seiner Instrumentalwerke sind auf Grund von Dichtungen entstanden. Wer also am Libretto des *Fidelio* herummäkelt – wie das immer wieder geschieht –, versteht offenbar Beethovens Werksicht nicht. Seine vergebliche und intensive Suche nach einem Libretto spricht für sich, denken Sie an die Ablehnung der eigens für ihn und seine Anforderungen geschriebenen *Melusine* von Grillparzer! Er hatte eine genaue, offenbar schwer zu erfüllende Vorstellung, wie so ein Text beschaffen sein müsste.

Man hat Beethoven oft vorgeworfen, dass der erste Aufzug, die Szene im Haus des Rocco, einen allzu singspielhaften Charakter habe.

Zwei Fehler sind in dieser Aussage: der eine ist, dass man das deutsche Singspiel herabmindert: *Die Entführung aus dem Serail*, ein sehr ernstes Stück, ist immerhin auch ein Singspiel und wird von Mozart sogar als Operette bezeichnet. Der andere: Die Sphäre des Hauses von Rocco im *Fidelio* ist musikalisch beklemmend tief dargestellt, es werden komplizierte Beziehungen, Zustände, Figuren geschildert und angedeutet – und dann diese Spannung: Was passiert, wenn die Handlung nicht rechtzeitig explodiert? Leonore hätte ja noch am selben Tag Marzeline heiraten müssen, da gab es überhaupt kein Entrinnen.

Die Stücke, denen man abwertend diesen singspielhaften Charakter nachsagt, sind in Wahrheit ganz anders. Beethoven wählt vordergründig den Singspielton, um ihn durch neuartige musikalische Inhalte zu unterhöhlen. Wenn Marzeline singt „*Fidelio hab ich gewählt*“, so klingt das plötzlich, als sänge Leonore, man blickt in einen Abgrund. Auch der Konflikt zwischen Marzeline und Jaquino ist kein kleiner herziger Konflikt am Bügelbrett: Es ist ein ganz harter Konflikt, das ist deutlich in der Musik zu hören. Beethovens *Fidelio* wird sehr oft missverstanden. Man kann das an den Gelegenheiten erkennen, zu denen er aufgeführt wird: etwa bei politischen Veränderungen. In Graz zum Beispiel 1933 pro Nationalsozialismus, 1945 contra Nationalsozialismus oder hier im Wien 1955, als die Staatsoper nach ihrem Wiederaufbau eröffnet wurde. Im Vordergrund stehen dann die Unterdrückung, das Gefängnis und die Befreiung. Dieses Umfeld ist aber



für Beethoven nur ein Mittel. Ihm geht es um die Liebe. Die wirkliche Handlung ist die zwischen Leonore und Florestan, es geht im Kern nur darum, was wahre Liebe bewirken kann, und dass eine liebende Frau bereit ist, für den Gatten alles zu tun und zu ertragen, natürlich in einer bedeutenden atmosphärisch-politischen Situation.

Die dramatisch interessanteste Figur ist zweifellos Rocco. Er ist als einzige Person psychologisch vollkommen durchgezeichnet. Alle anderen Personen haben nur jene Züge, die zum Ziel des Gesamtwerkes führen und dafür notwendig sind. Bei Rocco hat man einen Menschen vor sich, dessen Beweggründe, so oder anders zu handeln, man wirklich verstehen kann. Man erkennt Konflikte, erkennt sein Die-Augen-Verschließen vor dem eigenen Mitmachen. Das ist eine Figur, für die jeder, der die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts erlebt hat, Verständnis haben muss. Aber er hat noch eine andere Seite, die in der Gold-Arie zum Vorschein kommt. Da spricht er nicht wie ein netter Opernbass vom Gold, sondern Beethoven zeigt durch raffinierte rhetorische Figuren im Orchester, auch mit dem Einsatz auffälliger Taktarten, dass Rocco bis an den Rand des Wahnsinns besessen ist vom Geld und vom Gold, dass er in dem Moment, in dem er Gold in seine Hände bekommt, durchdreht. Vielleicht ist er ein Spieler. Das ist in dieser Arie geradezu gespenstisch gezeichnet: Wenn sie in einen echten und makabren walzerartigen Tanz übergeht oder wenn Rocco Worte wiederholt und dabei immer leiser und leiser wird, bevor es wieder seinen Körper durchzuckt mit „Das Glück dient wie ein Knecht für Sold“. Ich sehe diese Arie wie einen Spiegel, der dem Hörer in fast brutaler Weise vor Augen gehalten wird. Ich bin davon fest überzeugt, dass diese Arie nur sehr vordergründig mit einem Singspielstück zu tun hat, indem sie die Form übernimmt; der Hörer wird bewusst in die Irre geführt. Auch die vielfach als leichtgewichtige Singspielouvertüre gelästerte Ouvertüre ist ein sehr ernstes Stück, eine würdige Einleitung des Gesamtwerkes.

Man könnte denken, dass es bei den anderen Personen sehr klar ist, wer auf der guten, und wer auf der bösen Seite steht.

Ich kann das nicht so sehen. Man weiß zum Beispiel nicht, wohin die Gefangenen gehören – sie bilden wohl die politisch-atmosphärische Basis des Werkes. – Man kann beim Studium von Text und Partitur den Eindruck gewinnen, dass Florestan, der Minister und Pizarro sich schon sehr lange kennen, dass sie durchaus nicht immer Feinde waren. Man könnte meinen, es seien ehemalige Freunde, fast Spießgesellen, vielleicht von der Militär- oder Studienzzeit her. Sie werden gezeichnet, als hätten sie eine gemeinsame

Vergangenheit, da weiß natürlich jeder alles über den anderen. Vielleicht ist Politik dazwischen gekommen, vielleicht ein Verbrechen, jedenfalls ist die moralische Qualität der Figuren nicht erkennbar – außer in dem Moment, da Florestan sagt, dass er nicht bereit war, etwas – was eigentlich? – zu vertuschen. – Dabei wurde Pizarro zum Inbegriff des Bösen: Hass, Unterdrückung, Mord. –

Entscheidend für die Handlung ist, dass Florestan in einer ausweglosen Situation auf seine Frau vertraut, und dass sie bereit ist, alles, auch das unmöglich Erscheinende, für ihn zu tun. Diese Oper ist der große Preisgesang der Gattenliebe. Alle die anderen Handlungselemente heben das hervor. Es geht gegen die Ideen Beethovens, wenn man aus diesen Elementen eine Unterdrückungs- und Befreiungsoper macht.

Und das Schlussbild? Hat es auch für Sie diesen idealen und überhöhenden Charakter?

O ja! Das hat eine ganz große Verwandtschaft mit dem Finale der Neunten Symphonie und der Missa solemnis.

Zwischen der Kerkerszene und dem Schlussbild wird gewöhnlich die Dritte Leonoren-Ouvertüre eingeschoben. In Ihren Aufführungen bleibt sie weg.

Beethoven will, dass das Duett „O namenlose Freude!“ direkt in das Schlussbild führt. Er spricht davon, dass die Zeit zwischen den beiden Stücken nicht länger sein darf als sieben Sekunden. Ich finde, das ist eine absolute Forderung an den Bühnenbildner und den Regisseur. Meist meint man, man könne ja die für den Umbau erforderliche Zeit mit der herrlichen Musik der *Dritten Leonoren-Ouvertüre* ausfüllen. Eine sehr schlechte Idee, die die Tempodramaturgie empfindlich stört. Hier stimmen alle die Fassungen des Werks überein. Das Duett und der Marsch „Heil sei dem Tag“ haben genau dieselbe Tempobezeichnung. Das bedeutet, dass das Duett langsamer und der Marsch schneller als üblich sein müssen. Dramaturgisch sehr natürlich: dem Jubel der Liebenden haftet noch die ausgestandene Not an, er ist nicht nur ekstatisch, sondern auch innig – während der Jubel

des Finales alle aufgestauten Gefühle befreit. Man kann nicht sagen, Beethoven habe sich geirrt, das Duett gehöre schneller. Aber man kann natürlich immer Ausreden finden, wenn man die beiden Stücke in verschiedenen Tempi ausführen will. Dieses Aufeinanderprallen der Szenen, das Beethoven so wichtig war, steht jenseits der äußerlichen Realität.

Wenn das Schlussbild eine Vision, ein Traumbild ist, dann hat es eine Entsprechung im Quartett des Ersten Aufzugs.

Ja, in diesem Quartett wird ein Text gesprochen, der im Grunde mit der Musik nichts zu tun hat. Jede der vier Personen spricht ja einen anderen Text – steht völlig anders zum Geschehen – zur selben Musik. Meiner Meinung nach ist „wunderbar“ das die Musik bestimmende Wort. Wir sagen heute „wunderbar“, wenn etwas sehr schön ist; aber „wunderbar“ ist ja alles, worüber man sich wundert, was unbegreiflich ist. Ich glaube, jeder Mensch empfindet schon im Vorspiel mit den tiefen Streichern, dass hier Unbegreifliches geschieht. Die Figuren verwandeln sich.

Man sollte sich bei dieser Oper bewusst sein, dass das damalige Sprachverständnis vom heutigen abweicht. Das Wort „wunderbar“ ist ein gutes Beispiel, aber auch der Text im Grabe-Duett, wo Rocco sagt: „Nur hurtig fort, nur frisch gegraben. „Frisch, hurtig“, das sind Worte, die heute mit Heiterkeit und Leichtigkeit zu tun haben. Man muss nur dem Sprachgebrauch der damaligen Zeit folgen, dann stimmt es.

Die Gesangspartien werden heute gewöhnlich mit sehr dramatischen Stimmen besetzt. Wir wissen aber, dass die beiden ersten Leonoren, Anna Milder und Wilhelmine Schroeder-Devrient, noch ganz jung waren. Und auch für diese Aufführung am Theater an der Wien haben Sie Leonore und Florestan mit eher lyrischen, denn dramatischen Stimmen besetzt.

Beethoven hat auch bei der Neunten Symphonie und bei der Missa solemnis ganz junge Sängerinnen gehabt. Die Fachgrenzen waren damals viel weiter gesteckt als heute, so dass eine Sängerin ohne weiteres die Leonore als auch die Konstanze singen konnte. Die großen Sänger sind wohl schon



sehr früh in ihr Fach gekommen und haben ihr Ideal erreicht, bei dem sie dann möglichst lange geblieben sind. Sie haben nicht diese Entwicklung angestrebt, die Sänger heute zwischen ihrem 20. und 40. Lebensjahr machen, bei der die Stimmen immer größer und unbeweglicher werden. Man hat allerdings auch sicher nicht so laut gesungen wie heute. Auf eine sehr gute Gesangstechnik scheint man hohen Wert gelegt zu haben: die sängerischen Schulwerke der Zeit sind unglaublich streng, und viele Sänger sangen über Jahre dieselben Partien. Ich bin sicher, dass man Werke wie die Neunte Symphonie, die Missa solemnis oder die Arien der Leonore und des Florestan damals nicht so riesenhaft laut wie heute gesungen und gespielt hat.

Vom Fidelio gibt es insgesamt drei Fassungen. Haben Sie jemals daran gedacht, eine der ersten Fassungen aufzuführen?

Ich habe mich intensiv damit befasst. Aber eine andere Fassung aufzuführen als die letzte, wäre für mich derzeit nur historisch interessant, etwa um zu zeigen, auf welche Weise Beethoven zum endgültigen Resultat gekommen ist. So ein pädagogischer oder gar akademischer Zugang zu einer praktischen Aufführung ist mir fremd, das mache ich viel lieber am Schreibtisch.

Ich finde in der ersten und zweiten Version viele Dinge sehr interessant und als Wurf großartig, wie es ja oft so ist, dass der erste Gedanke nicht mehr übertroffen wird. Man spürt, dass der *Fidelio*, wie wir ihn kennen, nicht aus einer Zeit stammt, dass Beethoven da eine stilistische Wandlung durchgemacht hat. Ich glaube auch, dass er selbst nicht alle Änderungen wollte. Es haben in einer berühmt gewordenen Sitzung Freunde und alle, die gemeint haben, sie hätten da etwas zu sagen, auf ihn eingeredet, was er ändern, kürzen, weglassen sollte. Bei vielen Stücken wurden da und dort einzelne Takte oder Taktgruppen gestrichen. Die im Zuge dieser Bearbeitung neu komponierten Stücke sind natürlich wunderschön.

Ich meine, dass Beethoven die erste Fassung nicht als voll gelungen betrachtete, er wäre sonst nicht auf Änderungswünsche eingegangen. Andererseits weiß man, dass nicht alle Änderungen seinem Willen entsprachen, er stimmte ihnen widerstrebend zu, um das Stück zu retten. Die wirkliche Fassung, wie Beethoven sie eigentlich wollte, gibt es also gar nicht. Es müsste jemand mit einem Telefon zu Beethoven – oder mit einer sehr großen Sensitivität – herausfinden, was er selbst wollte und was ihm eingeredet wurde. Dann würde aus den drei Fassungen der optimale *Fidelio* entstehen. Ich habe einmal erwogen, das zu machen, die Aufgabe war aber zu groß für mich.

EINIGE WORTE ZUM INSTRUMENTARIUM

Ich denke, dass nur wenige Hörer heute wissen, worin die entscheidenden Umwandlungen des Orchesterklangs etwa von Haydn bis Brahms bestehen. – Und Beethoven ist da eine wichtige Schwelle.

Das Streichorchester, mit Darmsaiten und entsprechender Innenadjustierung (Bassbalken ca. 1/6 Volumen gegenüber dem heute üblichen!, etc.), bietet eine große Farbenvielfalt, Obertonreichtum und eine Extremdynamik, die allerdings nicht bis zum heute gewohnten Großfortissimo reicht. –

Die Blasinstrumente wurden einst nach grundsätzlich anderen Prinzipien gebaut und gespielt als heute: die Flöten, Oboen, Klarinetten hatten jeweils fixe Grundskalen, was bewirkt, dass jede Tonart anders klingt, – gedeckter, verschleierter, je weiter sie von der Grundskala entfernt ist (beispielsweise klingt D-Dur oder h-Moll auf der alten Flöte klar und natürlich). Je weiter die geforderte Tonart von dieser offenen Skala entfernt ist, desto dunkler und unterschiedlich werden die Klänge. – Beethoven nutzte natürlich dieses System.

Heute will man, dass alle Instrumente so gleichmäßig wie möglich klingen (etwa wie das Klavier). Dieser Tendenz zur Glätte verweigerten sich die besten Musiker. So wurde die vor 1850 entwickelte Böhm-Flöte, ein Vorreiter der Gleichmäßigkeit, in Wien abgelehnt. Erst unter Gustav Mahler wurde sie 50 Jahre später im Hofopernorchester eingeführt.

Noch krasser ist der Unterschied bei den Blechblasinstrumenten, besonders bei den Hörnern. Als reine Naturinstrumente (lange Rohre ohne Löcher oder Ventile) kann man auf ihnen grundsätzlich nur die Naturtöne spielen, also:



Daher verlangt der Komponist des *Fidelio* Hörner in C, D, Es, E, F, G, A, B, also 8 verschieden lange Hörner. Die klingen natürlich ganz unterschiedlich: je kürzer desto heller; außerdem verlangt Beethoven zahlreiche Töne zwischen den Naturtönen, etwa Es, F, Fis, As, A, B, H, Cis, die nur mittels Handstopfens im Schallbecher und Lippenkünsten hervorgebracht werden können. Jeder dieser Töne hat dadurch einen besonderen Klang, den Beethoven raffiniert einsetzt. Diese Voraussetzungen waren den Musikfreunden vertraut.

Auf den heute gebräuchlichen Hörnern ist diese Wirkung nicht zu erzielen, weil alle Töne prinzipiell gleich klingen. – Natürlich ist durch die enge Nachbarschaft der Naturtöne das Risiko sehr groß – das wusste man damals auch, aber man stand bei der unvermeidlichen Frage: Schönheit oder Sicherheit bedingungslos auf der Seite der Schönheit (ich stehe auch grundsätzlich auf dieser Seite: höchste Wahrhaftigkeit verlangt höchstes Risiko). Noch Brahms liebte den Klang des Naturhornes und zog es dem Ventilhorn vor.

Nikolaus Harnoncourt





Innerhalb der Grenzen aber haben wir den Blick gerichtet auf das Vollkommene, das Unmögliche, das Unerreichbare, sei es der Liebe, der Freiheit oder jeder reinen Größe. Im Widerspiel des Unmöglichen mit dem Möglichen erweitern wir unsere Möglichkeiten. Dass wir es erzeugen, dieses Spannungsverhältnis, an dem wir wachsen, darauf, meine ich, kommt es an; dass wir uns orientieren an einem Ziel, das freilich, wenn wir uns nähern, sich noch einmal entfernt.

Ingeborg Bachmann

EIN STERN DER ERFÜLLTEN HOFFNUNGEN, GENANNT ERDE

Indem Beethoven im *Fidelio* das Politische aufs Engste mit dem Persönlichen verband, geht die Botschaft dieses Werks weit über den damals üblichen Typ der Rettungs- oder Revolutionsoper hinaus. Sie ist nicht nur eine vom Geist der Französischen Revolution inspirierte Zeitoper (obwohl sie das auch ist), sondern zugleich ein Werk von einer hohen utopischen Qualität, das gegen Schluss jenen „erfüllten Augenblick“ menschlicher Verwirklichung beschwört, der sich immer nur als erträumter Vorschein auf „bessere Welten“ zu erkennen gibt. Deshalb wäre es müßig zu diskutieren, ob sich dieses Werk in seiner politischen Orientierung als josephinisch oder jakobinisch deuten lässt; ob es in seiner Beschwörung „Gottes“ noch christliche Elemente enthält oder ob es bereits von rein säkularen Glücksvorstellungen ausgeht; ob die Befreiung der Gefangenen nur durch einen Zufall, das heißt die Ankunft des Ministers, oder durch Fidelios kühnes Eingreifen herbeigeführt wird. Auf alle diese Fragen gibt es keine eindimensionalen Antworten. Schließlich ging es Beethoven zwar auch um die Erfüllung der Forderungen nach „Liberté, Égalité et Fraternité“, aber doch weniger in einem zeitpolitischen als in einem menschheitlichen Sinne. Mit diesem Werk will Jemand nicht nur ein musikalischer Vollstrecker der Französischen Revolution sein, sondern bäumt sich zugleich gegen die politische Misere aller Zeiten auf, in denen idealistische Ansprüche hinter einem tyrannischen Machtstreben zurückstehen müssen. In ihm beschwört dieser Jemand jenen „erfüllten Augenblick“, wie er nur in Werken mit utopisch-messianischen Hoffnungen aufleuchtet. Hier werden jene „besseren Welten“ anvisiert, die – in den Worten Ernst Blochs – lediglich auf jenem „Stern der Hoffnungen“ zu finden sind, wo eine allgemeine Brüderlichkeit oder besser Mitmenschlichkeit herrscht, wie sie auch viele idealistisch ausgerichtete Utopien dieses Zeitraums ins Auge fassen.

Am Schluss dieser Oper steht daher nicht nur das „hohe Paar“ Florestan und Leonore auf der Bühne, sondern auch eine aus allen Ständen zusammengesetzte Menschenmenge, die jenes bessere Volk verkörpert, das sich nicht mehr unter den Machtwillen eines willkürlich handelnden Tyrannen beugt. In dieser Szene herrscht für einen Augenblick der Moment jener „erfüllten Hoffnungen“, wo sich „Gerechtigkeit“ mit „Huld“ vereint, wo jeder Mensch endlich seinen Mitmenschen findet und wo schließlich alle in

einen gemeinsamen „Jubel“ einstimmen. Dementsprechend mündet das Ganze in ein Hohes Lied der Freiheit, hinter dem eine so starke Tendenz ins Universale steht, dass man es weder auf eine Siegeshymne im Kampf gegen Napoleon noch auf einen Aufschwung aus dem Irdischen in das unbegreiflich Himmlische reduzieren sollte. Hier werden seelische Energien freigesetzt, die auch heute noch auf jeden ähnlich denkenden und empfindenden Menschen – trotz aller historischen Spezifität des Textes und der Musik – wegen ihres utopischen Mehrwerts eine ungeheure Wirkung ausüben können. Statt also Beethovens *Fidelio* im Hinblick auf irgendwelche zeitgeschichtlichen Ereignisse zu aktualisieren, sollte man lieber seine Tendenz ins Mitmenschliche, Erhabene, ja Heroische intensivieren. In ihm geht es nicht um die Befreiung aus vorübergehenden Qualen. Hier geht es um die Befreiung der Menschheit schlechthin, wie sie Beethoven dann im Schlusschor seiner 9. Symphonie noch einmal mit allen ihm zur Verfügung stehenden Ausdrucksmitteln zu beschwören versuchte.

Jost Hermand



Ich kann mir die gegenwärtige Lage der Menschheit schlechthin nicht denken als diejenige, bei der es nun bleiben könne, schlechthin nicht denken als ihre ganze und letzte Bestimmung. Dann wäre alles Traum und Täuschung; und es wäre nicht der Mühe wert, gelebt und dieses stets wiederkehrende, auf nichts ausgehende und nichts bedeutende Spiel mitgetrieben zu haben. Nur wiefern ich diesen Zustand betrachten darf als Mittel eines besseren, als Durchgangspunkt zu einem höheren und vollkommeneren, erhält er Wert für mich; nicht um sein selbst, sondern um des Besseren willen, das er vorbereitet, kann ich ihn tragen.

Johann Gottlieb Fichte



ZU FIDELIO

Nirgends brennen wir genauer.

Leid, wirre Hoffnung, Magie einer Treue ohnegleichen, in Pizarro der Dämon dieser Welt selbst auf der Bühne, und nun das ungeheure Grundspiel von Kampf, Not, Trompetensignal in die letzte Finsternis, Auferstehung.

Von Anfang an spannt sich der Ton, ladet. Schon im leichten Vorspiel zwischen Marzeline und Jaquino ist Unruhe, ein Klopfen nicht nur von außen. Alles ist auf die Zukunft gestellt, selbst der Bedacht Roccas; auch darin gärt und zielt diese Musik, bloßer Wille, glücklich zu werden. Aber zugleich geschieht in diesem Drängen Vorwegnahme, ein Mitspielen des fernen, wahren Jetzt und Da, als wäre es schon hier. Der „innere Trieb“ schäumt ebenso rasend an seinen Widerständen auf, wie er sein Zielbild in sich hat, nicht-haben und haben zugleich, wie alle Liebe, erst recht wie die Treue. Scheu und bedroht lebt dieser „Stern der Müden“, in die Gegenwart ungeheurer Gefahr eingebettet, doch ebenso fest und immerhin utopisch präsent. „Meinst du, ich könne dir nicht ins Herz sehen?“ fragt Rocco Leonore; und nun zieht sich die Szene zusammen, im Andante sostenuto eines Gesangs, der überhaupt nichts als sein Wunderbar aussingt, auf lauter Dunkelheit aufgetragen. Marzeline singt es für Leonore, die erst in der Ekstase ihren Farbenbogen und Stern sieht. Im Fürsich des Quartetts glänzte dies ferne Ziel noch still, aber in der großen Arie Leonores, im Gefangenenchor, in der Fieberekstase Florestans grell und hoch; nicht nur als Farbenbogen, sondern als Visionslicht ohnegleichen, in ungeheuren Schlusskadenz aufsteigend. Ja zuweilen erscheint das utopische Präsens, auf das *Fidelio* insgesamt aufgetragen ist, noch tiefer. Als ein merkwürdiger Bann, als Augenblick, in dem sich gerade der „Augenblick“, die Höhe des erregtesten Lebens selber fasst, die rasende Musik gleichsam senkrecht in sich hineinschlägt und verweilt. Diese Art präsent zu sein, dehnt sich wenig aus, ist nicht breit versenkt wie das erste Quartett oder ekstatisch weit wie die Arien Leonores und Florestans. Doch ebensowenig ist sie ein bloßer flüchtiger Blitz, sondern eben jener Augenblick klingt an, den Faust verweilen lassen möchte, und der doch dadurch nicht aufhört, „Augenblick“ zu sein. Seine senkrecht unergründliche Tiefe hat Dimension genug, um nicht flüchtig zu geraten; dennoch lässt sie sich immer nur ungefähr als Verweilen in der

Zeit, in weiter Arien- und Chorentwicklung transponieren. Der hohe Schrei Leonores: „Töt erst sein Weib!“, das Trompetensignal, doch auch die ungeheure Ruhe des Flötengesangs dahinter hat diese gleichsam senkrechte Ewigkeit, als die das Jetzt und Da in absoluter Nähe erscheint. Ihr Wesen ist Glorie tief innen, gleich, welches Tempo, ja fast gleich, welcher empirisch schon definierbare Ausdruck hier gestellt wird. „O Gott! welch ein Augenblick!“ singt Leonore an der höchsten Stelle des Werkes, ganz umgeben von Musik des Jetzt; alle Wege Fidelios führen nach diesem Rom. Seine Musik wird daran völlig unmittelbar, aus dem Prozess und der Strategie heraus, „seiend“ wie sonst nichts auf der Welt.

Nicht grundlos, dass damit auch jedes Gesicht übermäßig wird. Beethoven hat Mühe zu verkleinern, in diesem Raum sprengt fast alles ans Ende. *Fidelio* steht an sich im Zusammenhang der „Rettungsopern“, deren es zu seiner Zeit manche gab; der Bastillensturm hallte nach. Doch in *Fidelio* hallt es nicht bloß nach, sondern Beethovens Musik hat Revolution schlechthin als Handlungsraum. Ohne weiteres verwandelt sie den Text, revolutionär, aus einer bloßen, wenngleich großartigen Kolportage von Gattenliebe, ist Geburt der Revolution, unaufhörlich, unnachlasslich, aus dem Geist dieser Musik. Beethoven setzt den revolutionären Akt neu, aus dem gleichen Ursprung nochmals in anderer Sphäre begonnen. Wie in ihrem ersten, bald verlassenen Impuls, wie von der Zukunft ihres absoluten Beginns her kommt uns hier Revolution entgegen: als Zersprengung des Status, Anbruch der Freiheit. In *Fidelio* ist schlechthin apokalyptisches Dunkel und Licht, die Symbolik seiner Gestalten, Signale, Triumphe ist chiliastisch. Noch nicht bei Marzeline, Jaquino, Rocco, den Nebenfiguren, zuerst lebensgroß, zuletzt fast unsichtbar, tief unten. Aber in Leonores Treue geht noch ganz anders um, Erniedrigung, ja Höllenfahrt in den Kerker hinab. Und trägt die Musikgestalt Pizarro nicht alle Züge des Pharaos, Herodes, Geßler, Fenriswolfs, ja eben des gnostischen Satans, der uns in den Weltkerker brachte und festhält? Welch ungeheure Gründe klingen erst im Trompetensignal mit, in diesem seinem Augenblick, ganz hohe Zeit, gerufen, vermittelt, im Letzten unvermittelt wie pure Gnade und Ankunft



des Gottes. Dazu bedarf es keiner Assoziationen wie in schlechter Musik, sondern so hört man die Posaunen von Jericho, und die Mauern fallen, als metaphysisches Ereignis wiedergebracht. Ja das volle Requiem tönt an, die Posaune des Jüngsten Gerichts, der Schall der letzten Posaune, der verwandelt im Augenblick; dem Pizarro lauter dies irae, den Geretteten tuba mirum spargens sonum, so wie der gleiche Gott den Bösen als Hölle, den Gerechten als Himmel erscheint. Und wie geheimnisvoll sind Leonore und Florestan diesem Signal verbunden; es folgt dem letzten Laut Leonores in wahrhaft erfüllender Tonika, namen-namenlose Freude ist nicht mehr von dieser Welt, Marsch wird Choral, als ecclesia triumphans stehen die Befreiten im Licht, ihr Preis Leonores ist purer Mariengesang der Seligen geworden, ja ihre Freiheit tönt über alle gekannten Jubel, Tiefen, Inhalte hinaus. Dies Signal ist ein Morgenrot, dessen Tag noch nicht gekommen ist; im Abglanz des *Fidelio* ist er mit am genauesten verborgen.

Ernst Bloch, 1927

Nur was wir träumen, sind wir wirklich, denn
alles Übrige gehört, weil es verwirklicht ist,
der Welt und allen Menschen.

Fernando Pessoa





Das Schicksal – das Privileg und die Ehre –
des Menschen ist es, niemals ganz zu
erreichen, was er sich vornimmt,
und bloßer Anspruch, lebende Utopie zu sein.
Immer schreitet er der Niederlage entgegen,
und schon ehe er in den Kampf eintritt,
trägt er die Wunde an der Schläfe.

José Ortega y Gasset

DIE FREIHEIT EIN AUGENBLICK. WO SPIELT *FIDELIO*?

Allerorten Sevilla

Joseph Sonnleithners Textbuch von 1805 bezeichnet den Schauplatz, sogar der Programmzettel der Uraufführung gibt ihn an: „Die Handlung geht in einem spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.“ Neun Jahre später, als das Werk in seiner zweiten (eigentlich dritten) Fassung des Dramaturgen Friedrich Treitschke durchdringt in Wien, ist daran nichts geändert. Was ist ein Staatsgefängnis? Ein Verwahrungsort für Staatsfeinde, für politische Gefangene, also das Gegenteil eines Kriminalgefängnisses? Oder ist es einfach ein vom Staat – statt von einer Stadt oder einem Feudalherrn – unterhaltenes Gefängnis? Die beiden Fassungen von Beethovens Oper beantworten diese Frage auf je eigene Weise. Der Große Meyer von 1897 ist eindeutig: „Staatsgefängene“, erläutert Band 17, „früher Gefangene, welche nicht wegen eines begangenen Verbrechens durch gerichtliches Urteil der Freiheit beraubt waren, sondern die man eingekerkert hatte, weil es das Interesse des Staates oder Fürstenhauses zu fordern schien.“

Florestan ist einfach verschwunden, abgeholt, ohne dass die Angehörigen eine Nachricht erhalten haben; was hat man seiner Frau bei ihren Erkundigungen geantwortet? Bis zu welchen Instanzen ist sie vorgedrungen, wer hat sie abgewiesen, hingehalten, vertröstet? Ihr Mann wollte mit begründeter Anklage gegen einen Mächtigen im Staat auftreten, das Material, das er gesammelt hatte, um es dem zuständigen Minister zu übergeben, reichte aus, den Machthaber zu stürzen; daraufhin hat dieser ihn verschwinden lassen. „...diesen Florestan, der mich vor dem Minister enthüllen und mir seine Gunst entreißen wollte“, sagt – in beiden Fassungen – der Festungsgouverneur Pizarro (er trägt den Namen eines furchtbaren spanischen Kolonialeroberers) von dem Staatsgefängenen in dem geheimsten der „geheimen Kerker“, von denen Rocco seinem anstelligen Gehilfen erzählt.

Aber wie hat er das Verschwinden-Machen eines weder unbekanntes noch einflusslosen Mannes bewerkstelligt? Der Text von 1805 (und nur dieser) weiß die Antwort: er hat ihn mit falscher Anschuldigung denunziert. „Er ist's“, ruft Florestan, der Angekettete tief unten im Festungskeller, aus, als er, kurz bevor er umgebracht werden soll, endlich den Namen des

Kommandanten erfährt: – „er ist's, dessen Verbrechen, dessen Missbrauch der Gewalt ich zu entdecken wagte; er ist's, der einen höheren Befehl zu erschleichen wusste, um mich in diese Wohnung des Todes zu stürzen.“

Das heißt, eine höhere Instanz weiß Bescheid. Florestan ist verschwunden nur für die Öffentlichkeit und seine Angehörigen, er ist unter falscher Anschuldigung festgenommen und dann ohne Prozess in dieses Gefängnis verschleppt worden, zu dessen Befehlshaber sein Feind sich hat machen lassen. Haben andere die Entlarvung Pizarros inzwischen mit größerem Erfolg betrieben? Ist der Politiker, der Pizarro deckte, gestürzt worden und hat der Nachfolger den Fall neu aufgerollt? Irgendetwas Entscheidendes muss in der Hauptstadt passiert sein.

„Der Minister“ – er heißt Don Fernando – erscheint und öffnet die geheimen Kerker. Liegt hier der unmittelbare Grund für Leonores tollkühne Maskerade? Sie weiß, dass der eingetretene Macht- und Richtungswechsel Florestans Leben aufs äußerste bedroht, da das Auffinden dieses verborgenen Gefangenen den Gouverneur aufs schwerste belasten würde. Es ist kein Zufall, dass diese drei: die verkleidete Gefährtin, Pizarro und der neue Minister fast gleichzeitig am Tatort eintreffen. Was sich begibt, ist ein Wettlauf um Florestans Leben.

Wir kennen solche Geschichten – die gut und die schlecht ausgehenden – aus den Zeitungen, den Fernsehmagazinen; es ist unsere Welt, die *Fidelio* beschreibt. Der Ort der Handlung ist überall; weniger denn je kann man ihn nach Diktaturen und freier Welt, nach konvertibler und nichtkonvertibler Währung sondern. Sonnleithners Sevilla, das ist überall.

Der Namenstag der Kaiserin

Der Hinweis auf den „höheren Befehl“, der Florestans Verschwinden deckte, fehlt in der Fassung von 1814; wollte Friedrich Treitschke, der von Beethoven berufene Textbearbeiter, jedes Zensurrisiko vermeiden? 1805 hatte die „k. auch k.k.“ (also königliche und kaiserlich-königliche, mithin: umfassend ermächtigte) „Polizei Hofstelle“ die für den 15. Oktober vorgesehene Premiere einen halben Monat vorher durch ihr Veto zu Fall gebracht;

nur mit Mühe hatte Sonnleithner die Zurücknahme des Verbots erwirken können, die am 5. Oktober mit dem Vermerk erfolgte, dass „dem Bittsteller die Aufführung dieses Stückes nach Abänderung der grobsten [sic!] Szenen bewilligt worden“ sei. Jener erste *Fidelio*-Text, den wir kennen, ist eine Zensurfassung.

Von Stahl hieß der Staatsrat, der sich hatte erweichen lassen; Sonnleithner hatte starke Kanonen auffahren müssen. Sein argumentum ad hominem war kein geringeres als die Kaiserin, Maria Theresia, die zweite Frau des Doppelkaisers Franz, einer verhängnisvollen Gestalt deutscher wie österreichischer Geschichte. Der Sohn des früh verstorbenen Kaisers Leopold war in diesem fünften Jahr des Jahrhunderts *noch* Franz II., nämlich als Kaiser des von Napoleon überrannten alten deutschen Reiches, und *schon* Franz I., als frischgekröntes Oberhaupt des von ihm gegründeten Kaisertums Österreich. Vier Monate, ehe Napoleon sich zum Kaiser der Franzosen gekrönt hatte, hatte der sechsunddreißigjährige Habsburger diese sicherere Würde angenommen. Maria Theresia, eine neapolitanische Königstochter und ausgebildete Sängerin, war dreiunddreißig Jahre alt und hochmusikalisch. Hinter sie hatten sich Beethovens Freunde spätestens nach dem Verbot der Oper gesteckt, und so konnte Sonnleithner der Zensurbehörde entgegenhalten, dass er „diese Oper nach dem französischen Original des Bouilly (*Leonore ou L'amour conjugal* betitelt) vorzüglich darum bearbeitet habe, weil Ihre Majestät die Kaiserin Königin das Original sehr schön finden und mich versichert haben, daß kein Operntext höchst denselben jemals so viel Vergnügen gemacht habe“.

Dergleichen konnte der Hoftheatersekretär nicht ohne Wissen und Zustimmung der Kaiserin erklären, und auch der Hinweis, dass alle Anstalten getroffen worden seien, um die bereits im Probenstadium befindliche Oper „am Namensfest Ihrer Majestät der Kaiserin“ zu geben, musste von Maria Theresia autorisiert worden sein. Sie war das stärkste, aber nicht das einzige Argument des bestürzten Verfassers. Unter Punkt 2 hatte er die Behörde darauf hingewiesen, dass derselbe Stoff, „auf italienischen Text bearbeitet, schon in Prag und Dresden gegeben worden“ sei, nicht gerade Hochburgen aufsässiger Operntätigkeit, und unter Punkt 5 war vermerkt,

dass die Oper nichts als „das rührendste Gemälde der weiblichen Tugend darstellt und der bösgesinnte Gouverneur nur eine Privatrache... ausübt“. Schließlich versichert der Autor noch, auf dem Titel der Oper den Hinweis vergessen zu haben, dass die Handlung im sechzehnten Jahrhundert spiele. Das war noch um ein Jahrhundert weiter als bei Bouilly, der den Stoff in ein Sevilla des siebzehnten Jahrhunderts versetzt hatte.

„Sie werden die Kaiserin... unendlich verbinden“, bekräftigte Sonnleithner in einer zweiten, unmittelbar an den Hofrat v. Stahl gerichteten Petition das Engagement Maria Theresias. „Es ist wahr“, fügte er, auf den zentralen Zensureinwand eingehend, hinzu, „ein Minister missbraucht seine Gewalt, aber nur zur Privatrache – in Spanien – im 16. Jahrhunderte, – aber er wird bestraft, durch den Hof bestraft, und der Heroismus der weiblichen Tugend steht gegenüber.“ Man merkt diesem Brief an, dass er in höchster Besorgnis und drängender Eile geschrieben wurde. Offenbar hatte Sonnleithner unmittelbaren Kontakt zu der Kaiserin – einer Schutzpatronin, die im kritischen Moment volle Rückendeckung gab. Kein Zweifel, Maria Theresia war die Leonore der „Leonore“, obschon sie, das Werk freizukämpfen, im kaiserlichen Schlafzimmer schwerlich eine Pistole zücken musste.

Dass der „hochlöbl. k. auch k.k. Polizeihofstelle“ der Text nicht passte, konnte nicht wundernehmen; sie mochte sich getroffen fühlen. Elf Jahre lag der berüchtigte Jakobinerprozess zurück, der Wien im Jahre 1794 erschüttert hatte, ein Terrorakt gegen die progressive Intelligenz des Habsburgerreichs mit Anklagen, bei deren Fabrikation sich der inzwischen zum Innenminister und kaiserlichen Kanzleichef aufgerückte Graf Saurau hervorgetan hatte.

Hatte sich Beethoven den falschen Stoff für seine Oper ausgesucht? Der Spätsommer 1805 war eine ausgesprochen brisante Zeit für das östliche Kaiserreich. Die Monarchie stand militärisch auf der Kippe. Österreich hatte sich mit unzulänglichen Bündnispartnern in seinen dritten Koalitionskrieg gegen ein Frankreich gestürzt, das keine Republik mehr war. An jenem 2. Oktober, da Sonnleithner sich gegen das Verbot verwahrte, hatte sich Bayern auf Napoleons Seite geschlagen; hat diese Anfang Oktober eintretende Verschlechterung der militärischen Lage (zwei Wochen später

kapitulierte eine umzingelte österreichische Armee bei Ulm) die Aufhebung des Verbots begünstigt? Wenn der äußere Feind vor die Tore rückt, muss man im Innern Zugeständnisse machen.

Wahrscheinlich hatte Napoleons Vormarsch an der schließlichen Genehmigung der Oper einen ähnlich großen Anteil wie der Rückhalt, den Maria Theresia Beethoven und Sonnleithner gegeben hatte. Als die Uraufführung am 20. November 1805 endlich vonstatten ging, war Wien seit acht Tagen von französischen Truppen besetzt. Hof und hoher Adel, damit aber ein Großteil des Opernpublikums, hatten die Stadt verlassen. Trotz einer überragenden Leonore, der zwanzigjährigen Anna Milder, war die Aufführung kein Erfolg.

Im April 1806, als das Werk in einer geringfügig geänderten Fassung (einige Nummern waren umgestellt worden, in manche hatte Beethoven kürzend eingegriffen, entfallen war nur Roccas arioser Goldpreis) auf einmal durchdrang, griff der Theaterdirektor von Braun zu diesem Mittel; im Verlauf einer Auseinandersetzung, die von dem miserabel spielenden Orchester auf die dem Komponisten als ein besonderes Privileg gewährte Tantieme überging, erklärte Herr von Braun dem über die geringen Einnahmen erbosten Beethoven, Mozart, dessen Musik alle, nicht nur die Kenner, angesprochen habe, wäre bei gleicher Regelung ein reicher Mann geworden. Worauf der Komponist sich augenblicklich die Partitur aushändigen ließ und *Leonore* – so hatte er, anders als der Theaterdirektor, sein Werk genannt – vom Theater zurückzog.

Die Frage, wo Beethovens Oper spiele, zieht die Antwort auf sich: bestimmt nicht in Sevilla. So universell aber ihr Schauplatz in der menschlichen Gesellschaft ist: das Werk ist französischem Revolutionsboden entsprossen und hat dort seinen ursprünglichen Ort. Jean Nicolas Bouilly hieß ihr literarischer Urheber. Dass die Rettungsoper, die er 1798 zu Händen des Komponisten Gaveaux für seine Freundin, die Sängerin Scio, verfasste, einen autobiographischen Hintergrund besaß, der mit dem Überlebenskampf der Republik in den 1790er Jahren zu tun hatte, erfuhr das Publikum erst Jahrzehnte nach dem Erfolg der Oper. Bouillys Memoiren konnte man

entnehmen, dass die Bezugsfigur Florestans ein Graf de Semblancay war, der zu den Führern des antirepublikanischen Aufstands in der nordfranzösischen Vendée gehört hatte und, gefangengenommen und vor Gericht gestellt, von einem Ankläger beschützt wurde, der ihn aus Jugendtagen kannte und dafür sorgte, dass die Frau des Grafen, als Bäuerin verkleidet, sich mit Duldung des Aufsehers in das Gefängnis einschleichen konnte; dieser Ankläger war Bouilly selbst gewesen. Die Befreiung des Grafen misslang, ein terroristischer Revolutionskommissar, Carrier mit Namen, betrieb Semblancays Todesurteil, wurde aber, ehe dieses erging, wegen unnötiger Härte und ungesetzlicher Handlungen von Robespierre abgelöst und durch einen milderen und gerechteren Konventsbeauftragten namens Saint-Andrée ersetzt. Carrier, schon auf dem Rückweg nach Paris, erfährt, dass der gegenrevolutionäre Anführer freigelassen werden soll, und macht kehrt, um ihn im Gefängnis selbst zu richten. Als er den Dolch zückt, springt die verkleidete Gräfin hervor und zieht eine Pistole; Saint-Andrée, der Nachfolger, tritt auf den Plan und stellt den Grafen unter seinen Schutz. Bouilly, der Ankläger, verschleppt den Prozess, bis sich in Paris das Blatt gegen die Jakobinerherrschaft gewendet hat, unter Mitwirkung des von Robespierre wegen Linksradikalismus abgelösten Carrier, der auf diese Weise unbeschadet in die neue Ära gelangt.

So ist der Urstoff beschaffen, aus dem Beethovens Oper gemacht ist.

Friedrich Dieckmann



Die idealische Freiheit

Aus dem Leben heraus sind der Wege zwei dir geöffnet:
Zum Ideale führt einer, der andre zum Tod.
Siehe, dass du bei Zeit noch frei auf dem ersten entspringest,
Ehe die Parze mit Zwang dich auf dem andern entführt.

Friedrich Schiller

Wien, 22. Mai 1793

„Ich bin nicht schlimm. – Heißes Blut ist meine Bosheit –
mein Verbrechen Jugend. – Schlimm bin ich nicht,
schlimm wahrlich nicht – wenn auch oft wilde
Wallungen mein Herz verklagen – mein Herz ist gut.“

Wohltun, wo man kann! – Freiheit über alles lieben! –
Wahrheit nie, auch sogar am Throne nicht, verleugnen!

Denken Sie auch ferner Ihres Sie verehrenden Freundes
Ludwig Beethoven aus Bonn im Kölnischen.

*Stammbuch-Eintragung Beethovens für A. Vocke aus
Nürnberg, mit einem Zitat aus Schillers „Don Carlos“*



BEETHOVENS BRIEF AN DIE „UNSTERBLICHE GELIEBTE“

Am 6. Juli morgens

Mein Engel, mein Alles, mein Ich! – Nur einige Worte heute und zwar mit Bleistift – (mit Deinem). Erst bis morgen ist meine Wohnung sicher bestimmt: welcher nichtswürdige Zeitverderb in dergleichen! – Warum dieser tiefe Gram, wo die Notwendigkeit spricht? – Kann unsre Liebe anders bestehen als durch Aufopferungen, durch nicht alles verlangen? Kannst Du es ändern, daß Du nicht ganz mein, ich nicht ganz Dein bin? – Ach Gott, blick in die schöne Natur und beruhige Dein Gemüt über das Müßende! – Die Liebe fordert alles und ganz mit Recht; so ist es mir mit Dir, Dir mit mir. – Nur vergisst Du so leicht, daß ich für mich und für Dich leben muß. – Wären wir ganz vereinigt, Du würdest dieses Schmerzliche ebensowenig als ich empfinden. – Meine Reise war schrecklich – ich kam erst morgens vier Uhr gestern hier an. Da es an Pferden mangelte, wählte die Post eine andre Reiseroute, aber welch schrecklicher Weg! Auf der vorletzten Station warnte man mich bei Nacht zu fahren, machte mich einen Wald fürchten, aber das reizte mich nur – und ich hatte unrecht. Der Wagen mußte bei dem schrecklichen Wege brechen, grundlos, blosser Landweg! Ohne vier solcher Postillione, wie ich hatte, wäre ich liegen geblieben unterwegs. Esterhazy hatte auf dem andern gewöhnlichen Wege hierhin dasselbe Schicksal mit acht Pferden, was ich mit vier. – Jedoch hatte ich zum Teil wieder Vergnügen wie immer, wenn ich was glücklich überstehe. – Nun geschwind zum Innern vom Äussern! Wir werden uns wohl bald sehn. Auch heute kann ich Dir meine Bemerkungen nicht mitteilen, welche ich während dieser einigen Tage über mein Leben machte. – Wären unsre Herzen immer dicht aneinander, ich machte wohl keine dergleichen. Die Brust ist voll, Dir viel zu sagen. Ach – es gibt Momente, wo ich finde, daß die Sprache noch gar nichts ist. – Erheitere Dich – bleibe mein treuer, einziger Schatz, mein Alles, wie ich Dir. Das übrige müssen die Götter schicken, was für uns sein muß und sein soll. –

Dein treuer Ludwig.

BRIEF BEETHOVENS AN GEORG FRIEDRICH TREITSCHKE

im April 1814, zur letzten Fassung des *Fidelio*

Lieber werther T.!

Die verfluchte Akademie, wozu ich zwar zum Theil durch mein schlechten Umstände gezwungen ward, sie zu geben, hat mich in Rücksicht der Oper zurückgesetzt.

Die Kantate, die ich geben wollte, raubte mir auch 5 bis 6 Tage. – Nun muß freilich alles auf einmal geschehen und geschwinder würde ich etwas Neues schreiben, als jetzt das Neue zum Alten; – wie ich gewohnt bin zu schreiben, auch in meiner Instrumentalmusik, habe ich immer das Ganze vor Augen, hier ist aber mein Ganzes überall auf eine gewisse Weise getheilt worden, und ich muß neuerdings hineindenken. – In 14 Tagen die Oper zu geben ist wohl unmöglich, ich glaube immer, daß 4 Wochen dazu gehn können.

Der erste Akt ist indessen in einigen Tagen vollendet. – Allein es ist im 2. Akt doch viel zu thun, auch eine neue Ouvertüre, welches zwar das leichteste ist, da ich sie ganz neu machen kann. Vor meiner Akademie war nur hier und da einiges skizzirt, sowohl im ersten als im zweiten Akt, erst vor einigen Tagen konnte ich anfangen auszuarbeiten. Die Partitur von der Oper ist so schrecklich geschrieben als ich je eine gesehen habe, ich müßte Note für Note durchsehn, (sie ist wahrscheinlich gestohlen); kurzum ich versichere Sie, lieber T., die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone, hätten Sie sich nicht so viel Mühe damit gegeben, und so sehr vortheilhaft alles bearbeitet, wofür ich Ihnen ewig danken werde, ich würde mich kaum überwinden können. Sie haben dadurch noch einige gute Reste von einem gestrandeten Schiffe gerettet.

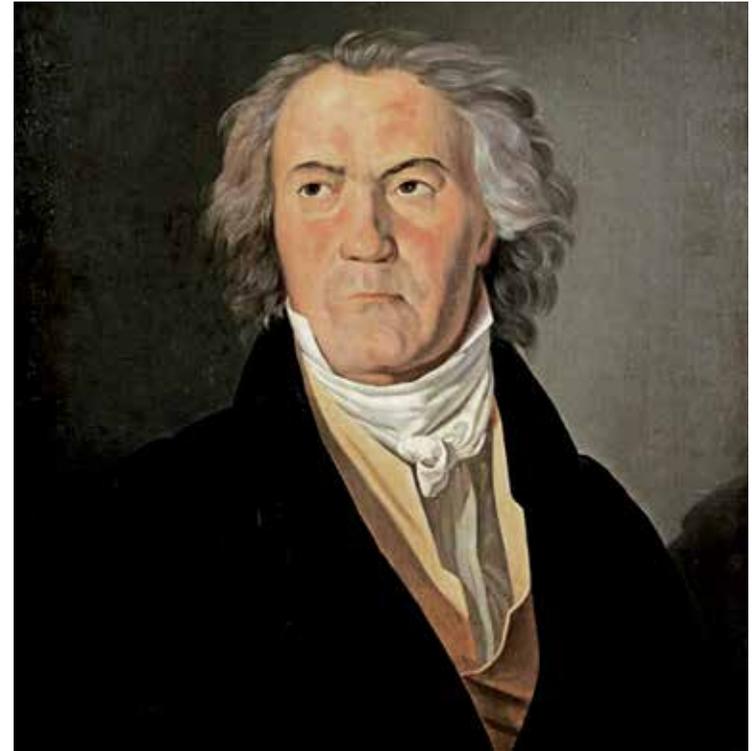
Unterdessen, wenn Sie glauben, daß Ihnen der Aufenthalt mit der Oper zu groß wird, so schieben Sie selbe auf eine spätere Zeit auf, ich fahre jetzt fort, bis alles geendigt ist, und auch ganz wie Sie alles geändert und besser gemacht haben, welches ich jeden Augenblick ja mehr und mehr einsehe, allein es geht nicht so geschwinde, als wenn ich etwas Neues schreibe. – Und in 14 Tagen, das ist unmöglich; – handeln Sie, wie es Ihnen am besten dünkt, jedoch aber als Freund für mich, an meinem Eifer fehlt es nicht.

Ihr Beethoven.



ZEITTADEL

- 1770** **17.12.: Taufe Ludwig van Beethovens in Bonn**
Anfänge der Industriellen Revolution
- 1774** **Beginn der Musikunterweisung durch den Vater**
Goethe: *Die Leiden des jungen Werther*
Gluck: *Iphigenie in Aulis*
- 1776** Unabhängigkeitserklärung der USA
- 1778** **26.3.: Erstes Auftreten in einem Kölner Akademiekonzert**
Tod von Rousseau und Voltaire; „Werthertracht“
- 1781** **Reise nach Rotterdam mit der Mutter**
Kaiser Joseph II. schafft Leibeigenschaft und Folter ab,
gibt Religionsfreiheit und hebt die Klöster auf
- 1782** **Beginn des Unterrichts bei Neefe; erste Kompositionen**
Watt baut doppelte Dampfmaschine
Schiller: *Die Räuber*
- 1783** **Veröffentlichung der Kurfürsten-Sonaten**
Versailler Friede: England erkennt Unabhängigkeit der USA an
- 1784** **Ernennung Beethovens zum 2. Hoforganisten**
Wahl des Erzherzogs Maximilian Franz
zum Kurfürsten von Köln; Kant: *Was ist Aufklärung?*
Beaumarchais: *Figaros Hochzeit*; Schiller: *Kabale und Liebe*
- 1787** **April: Aufenthalt in Wien, Besuch bei Mozart**
Schiller: *Don Carlos*
- 1789** Französische Revolution
- 1790** **Bekanntschaft mit dem Grafen Waldstein**
Tod Joseph II.; Mozart: *Così fan tutte*
- 1791** **Reise mit der Kapelle nach Bad Mergentheim**
Frankreich wird konstitutionelle Monarchie;
Tod Mozarts
- 1792** **November: Zweite Reise Beethovens nach Wien**
Streichtrio op. 3
Frankreich erklärt Österreich den Krieg
Sturm auf die Tuilerien;
Nationalkonvent erklärt Frankreich zur Republik.
- 1793** **Unterricht bei Haydn und Schenk**
Ludwig XVI. wird hingerichtet;
Juni: Verkündung der republikanischen Verfassung in Frankreich,
tritt nicht in Kraft, stattdessen Beginn des Terrors (bis 1794)



- 1794** **Unterricht bei Albrchtsberger und Salieri**
Robespierre wird hingerichtet
- 1795** **Frühjahr: Beendigung der Ausbildung**
Mitwirkung in Konzerten vom 29. bis 31. März
Herausgabe des Klaviertrios op. 1
Schiller: *Über naive und sentimentale Dichtung*
Goethe: *Wilhelm Meisters Lehrjahre*
- 1798** **Beginn des Gehörleidens; Klaviersonate op. 13**
Seeschlacht bei Abukir: Admiral Nelson besiegt
die französische Flotte
- 1800** **Streichquartette op. 18**
erste eigene Akademie am 2. April: Erste Symphonie,
Septett op. 20 und Erstes Klavierkonzert
Schiller: *Das Lied von der Glocke, Maria Stuart, Wallenstein*
- 1801** **28.3.: Die Geschöpfe des Prometheus**
im Hofburgtheater uraufgeführt
Schiller: *Die Jungfrau von Orleans*; Haydn: *Die Jahreszeiten*

- 1802 „Heiligenstädter Testament“
- 1803 5.4.: Akademie: Zweite Symphonie, Drittes Klavierkonzert und Oratorium *Christus am Ölberge* im Theater an der Wien
Aufführung der *Kreutzer-Sonate*
Opernauftrag von Schikaneder für das Theater an der Wien
Schiller: *Die Braut von Messina*; Tod von Klopstock
- 1804 Komposition der *Eroica*
Arbeit an der Oper *Fidelio*
Bonaparte macht sich zu Napoleon I., etabliert französisches Erb-Kaisertum
- 1805 7.4.: *Eroica*-Aufführung
20.11.: *Fidelio* (1. Fassung) im Theater an der Wien
Schlachten bei Austerlitz und Trafalgar
Einzug der französischen Truppen in Wien
- 1806 29.3.: *Fidelio* (2. Fassung) im Theater an der Wien
23.12. Uraufführung des Violinkonzerts;
Streichquartette op. 59 im Theater an der Wien
Napoleon gegen Preußen und Rußland siegreich
- 1808 22.12.: Große Akademie: Fünfte und Sechste Symphonie, Chorphantasie und Teile der Messe op. 86 im Theater an der Wien
Wellington siegt in Spanien über Napoleon
Goethe: *Faust*
- 1809 Fünftes Klavierkonzert; Streichquartett op. 74
Napoleon als Sieger in Wien
Goya: *Die Erschießung spanischer Freiheitskämpfer*
- 1810 Heiratsprojekt mit Therese Malfatti
Musik zu *Egmont* (15.6. erste Aufführung)
Begegnung mit Bettina Brentano
Andreas Hofer in Mantua erschossen
Goethe: *Farbenlehre*; Kleist: *Das Käthchen von Heilbronn*,
Michael Kohlhaas, *Die Marquise von O.*
- 1812 9.2.: Aufführungen der Schauspielmusiken zu *Ruinen von Athen* und *König Stephan* in Pest
Zusammentreffen mit Goethe in Teplitz
Brief an die „Unsterbliche Geliebte“
Russlandfeldzug Napoleons I.: Brand Moskaus
Napoleon flieht nach Paris
- 1813 Uraufführungen: *Wellingtons Sieg*; Siebente Symphonie
Deutscher Befreiungskrieg gegen Napoleon
Völkerschlacht bei Leipzig
- 1814 23.5.: *Fidelio* (3. Fassung) im Kärntnertheater
Napoleon wird nach Elba verbannt
Wiener Kongress
- 1815 Tod des Bruders Karl
Übernahme der Vormundschaft für den Neffen
Napoleon kehrt von Elba nach Paris zurück und wird bei Waterloo endgültig geschlagen
- 1816 Prozessbeginn wegen der Vormundschaft
Liederkreis *An die ferne Geliebte*
- 1819 Völlige Taubheit; Konversationshefte
Beginn der Arbeit an der *Missa Solemnis*
„Karlsbader Beschlüsse“ gegen politische und geistige Freiheit in Deutschland (bis 1848)
- 1820 Vormundschaftsprozess zu Beethovens Gunsten entschieden
- 1821 Gelbsucht
Klaviersonate op. 110
- 1822 3.10.: Ouvertüre *Die Weihe des Hauses* zur Eröffnung des Josefstädter Theaters
Schubert: Achte Symphonie
- 1823 Beendigung der *Missa Solemnis* und der *Diabelli-Variationen*
Revolution in Spanien gegen König Ferdinand VII. mit französischer Hilfe niedergeschlagen
- 1824 7. Mai: Große Akademie: Neunte Symphonie und Teile der *Missa Solemnis*
- 1825 Aufführungen der Streichquartette op. 127 und 132 durch Schuppanzigh und Böhm
Dekabristenaufstand um eine Verfassung in Russland niedergeworfen.
- 1826 Selbstmordversuch des Neffen
Letzte Komposition: neues Finale zu op. 130
Schwere Erkrankung
- 1827 26. März: Tod nach langjährigem chronischen Leberleiden
Schubert: *Die Winterreise*



NIKOLAUS HARNONCOURT

Musikalische Leitung

Harnoncourt war Cellist der Wiener Symphoniker und gründete 1953 den Concentus Musicus Wien. Seit seinem Debüt als Operndirigent 1971 im Theater an der Wien mit Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria* ist er Gast an den Opernhäusern in Wien und Zürich. Seit 1985 dirigiert er jährlich bei der styriate Graz und wird dort in diesem Jahr u.a. Offenbachs *Barbe-Bleue* leiten. Er tritt regelmäßig bei den Salzburger Festspielen auf, wo er heuer die drei zentralen Oratorien Joseph Haydns zur Aufführung bringen wird. Mit dem Concertgebouw-Orkest, dem Chamber Orchestra of Europe sowie den Wiener und Berliner Philharmonikern erarbeitete Harnoncourt ein großes Repertoire, das von Haydn bis Berg reicht. Mit den Neujahrskonzerten der Wiener Philharmoniker 2001 und 2003 erreichte der Dirigent ein Millionenpublikum. Im Theater an der Wien war er zuletzt im März 2011 mit Händels *Rodelinda* zu sehen.



HERBERT FÖTTINGER

Inszenierung

Der in Wien geborene Künstler erhielt nach der Matura privaten Schauspielunterricht. Sein erstes Engagement war am Städtebundtheater Hof, nach weiteren Stationen ging er ans Wiener Volkstheater. Seit 1993 ist er Ensemblemitglied des Theaters in der Josefstadt, die erste der vielen Hauptrollen war Alfred in Horváths *Geschichten aus dem Wiener Wald*. Föttingers Regiedebüt 2004 – *Nestroys Kampf* – folgten weitere Inszenierungen: u.a. *Das vierte Gebot* (Anzengruber), *Mein Nestroy* (Turrini), *Buddenbrooks* (Th. Mann), *Der blaue Engel* (H. Mann), *Geschichten aus dem Wiener Wald* und *Der Mentor* (Kehlmann). Seit 2006/07 ist Herbert Föttinger Künstlerischer Leiter des Theaters in der Josefstadt. 1998 bekam er den Wiener Schauspielerring, seit 2012 ist er Kammerschauspieler. Derzeit ist er in Horváths *Kasimir und Karoline* und *Der Mentor* zu sehen. Er führt Regie bei Turrinis *Aus Liebe*, UA Mai 2013. *Fidelio* ist seine erste Opern-Inszenierung.



ROLF LANGENFASS †

Bühnenbild

Nach Abschluss des Studiums in England arbeitete der in Deutschland aufgewachsene Künstler an den Opernhäusern und großen Theatern Wiens, bei den Salzburger und Bregenzer Festspielen sowie bei den Seefestspielen Mörbisch und gestaltete Bühnenbilder für die wichtigsten Opernhäuser Europas. Mehrmals arbeitete er mit Otto Schenk und Harold Prince an der Metropolitan Opera New York und der New York City Opera zusammen. Für das Theater in der Josefstadt war er jahrzehntelang als Bühnenbildner tätig, ab 2004 als Technischer Direktor. Seit der Eröffnungsproduktion von Herbert Föttingers Intendanz *Mein Nestroy* (Turrini) entwarf er jedes Bühnenbild für ihn und war mitverantwortlich für die neue Ästhetik des Hauses. Er war Ehrenmitglied des Theaters in der Josefstadt, Träger der Kainzmedaille und zweimal für den Nestroy-Preis nominiert. Nach langer Krankheit ist Rolf Langenfass im Mai 2012 verstorben.

STAGO-CASALL ARTS

Bühnenbildrealisierung

Der Name Stago-Casall steht für ein vielseitig kreatives Team, das sich in der künstlerischen Projektgestaltung besonders auf den Gebieten von Bühne, Film und Ausstattungswesen bewährt hat. Realisiert wurden Projekte in Zusammenarbeit mit der Albertina Wien, dem Museum für angewandte Kunst Wien, Schloss Schwarzenau NÖ, der Staatsoper Wien, den Bregenzer Festspielen, den Seefestspielen Mörbisch, der Deutschen Oper Berlin, Arena di Verona, Metropolitan Opera New York, Fernsehwerbung ORF, ABC Entertainment L.A. und den Walt Disney Productions.



BIRGIT HUTTER

Kostüme

Sie erhielt ihr Diplom für Kostüm und Bühnenbild an der Hochschule für Bildende Künste in Wien und arbeitet für Oper, Theater, Film und TV. Sie war Assistentin bei Vivienne Westwood und Marc Bohan und hat Lehraufträge an der Hochschule für Angewandte Kunst Wien. Zu ihren Kinofilmen gehören u.a. *Paganini*, *Für immer und ewig – Grete und Georg Trakl*, *Goethe!*, *Nordwand*, *Klimt* und *Gripsholm*. Unter den zahlreichen TV-Produktionen verdienen *Kennedys Hirn*, *Böses Erwachen*, *Das jüngste Gericht*, *Der Mörder meines Vaters*, *Mozart – Ich hätte München Ehre gemacht* besondere Erwähnung. Die Produktion *Das weite Land* wurde mit dem Bundesfilmpreis ausgezeichnet. Hinzu kommen zahlreiche Opern wie bei den Salzburger Festspielen Rossinis *Moïse et Pharaon*, Purcells *King Arthur* und Mozarts *Lucio Silla*, Verdis *Un ballo in maschera* in Basel und J. Strauss' *Die Fledermaus* in Zürich. Es ist ihre erste Arbeit für das Theater an der Wien.



EMMERICH STEIGBERGER

Licht

Als Lichttechniker kam er an das Theater in der Josefstadt, war Beleuchtungschef und ist heute Technischer Direktor der Josefstadt. Bei zahlreichen Produktionen war er für das Lichtdesign verantwortlich. Er arbeitete dabei u.a. mit den Regisseuren Peter Stein, Otto Schenk, Helmuth Lohner, Torsten Fischer und Günther Krämer. Eine enge Zusammenarbeit verbindet ihn mit dem Regisseur und Intendanten Herbert Föttinger und dem verstorbenen Ausstattungsleiter Rolf Langenfass. Für sie erstellte er das Lichtdesign u.a. für *Buddenbrooks* (Th. Mann), *Der Blaue Engel* (H. Mann), *Mein Nestroy* und *Jedem das Seine* (Turrini). Emmerich Steigberger arbeitete auch für die Wiener Festwochen, das Grazer Schauspielhaus, die Bregenzer Festspielen, das Edinburgh Festival und das Renaissancetheater in Berlin. Es ist seine erste Arbeit für das Theater an der Wien.



ULRIKE ZEMME

Dramaturgie

Ulrike Zemme studierte Slawistik und Germanistik in Salzburg. Nach ihrem Abschluss war sie von 1989 bis 1995 Produktionsdramaturgin am Wiener Burgtheater. Dort arbeitete sie als Dramaturgin und Übersetzerin u.a. mit Dieter Giesing (Babels *Sonnenuntergang*) und Peter Zadek (Tschechows *Iwanow* und *Der Kirschgarten*) zusammen. Ihre Übersetzungen von Gorkij und Tschechow waren außerdem Grundlage u.a. für Inszenierungen von Jürgen Gosch, Matthias Hartmann, Karin Henkel, Stephan Kimmig und Sebastian Nübling. Seit 1999 am Theater in der Josefstadt, ist sie derzeit Leiterin der dortigen Dramaturgie. Ihre Bühnenfassung von Glattauers Bestseller *Gut gegen Nordwind* wurde bereits an 80 Bühnen gespielt. Seit 2004 arbeitet sie mit Herbert Föttinger zusammen, u.a. bei Turrinis *Mein Nestroy*, *Buddenbrooks* (Th. Mann), *Der Blaue Engel* (H. Mann), zuletzt Kehlmanns *Der Mentor*. Sie ist erstmals am Theater an der Wien tätig.



JULIANE BANSE

Leonore (*Fidelio*)

Ihr Bühnendebüt gab sie in Mozarts *Die Zauberflöte* (Regie: Harry Kupfer) an der Komischen Oper Berlin. Seither stellte Juliane Banse ihre künstlerische Vielseitigkeit in zahlreichen Partien unter Beweis. Heute ist sie auf den großen internationalen Opernbühnen zu Hause, darunter Brüssel, Salzburg, Wien, München und Zürich und arbeitet mit namhaften Orchestern und Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Bernard Haitink, Lorin Maazel, Kent Nagano, André Previn, Simon Rattle und Franz Welser-Möst zusammen. Als Liedsängerin gastiert Banse u.a. bei der Schubertiade Schwarzenberg, im Wiener Konzerthaus und in der Londoner Wigmore Hall. Gleich zwei ihrer zahlreichen CD-Aufnahmen erhielten den Echo Klassik: Braunfels' *Jeanne d'Arc* mit dem Swedish Radio Symphony Orchestra und Mahlers 8. Sinfonie mit dem Tonhalle Orchester Zürich. Am Theater an der Wien sang sie zuletzt 2007 in Haydns *Orlando paladino*.



MICHAEL SCHADE

Florestan

Als einer der führenden Tenöre unserer Zeit gastiert der Deutsch-Kanadier an den wichtigsten Opernbühnen in Europa und Nordamerika wie z.B. in Hamburg, New York, Toronto, am Teatro alla Scala in Mailand, in Covent Garden London, in Paris, Barcelona, Amsterdam und bei den Salzburger Festspielen. Die Wiener Staatsoper, wo er in allen Mozart- und R. Strauss-Partien seines Fachs zu hören war, ernannte ihn 2007 zum Kammersänger. Mit Nikolaus Harnoncourt verbindet ihn eine lange, enge Zusammenarbeit. Er widmet sich der Konzentliteratur und dem Liedgesang und hat mit führenden Orchestern unter Dirigenten wie Claudio Abbado, Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Daniel Harding, Mariss Jansons, Riccardo Muti, Simon Rattle, Christian Thielemann, Franz Welser-Möst und Simone Young gesungen, was auf zahlreichen Aufnahmen dokumentiert ist. Im Theater an der Wien war er zuletzt Silvester 2009 mit Haydns *Schöpfung* zu Gast.



LARS WOLDT

Rocco

Lars Woltd studierte in Detmold Komposition und Gesang und war dann engagiert in Detmold, Innsbruck, der Volksoper und der Staatsoper Wien, wo er u.a. erfolgreich Waldner (R. Strauss: *Arabella*), Ochs (*Der Rosenkavalier*), Fasolt (Wagner: *Das Rheingold*) und Rocco sang. Als Gast war er als Ochs in Budapest, Hamburg, Kopenhagen, Stuttgart und Taipeh, Kaspar (Weber: *Der Freischütz*) in Barcelona, Hamburg, Wien und beim London Symphony Orchestra, Doktor (Berg: *Wozzeck*) in Innsbruck, Herr Kabulke (Krenek: *Kehraus um St. Stephan*) in Bregenz sowie Daland (Wagner: *Der fliegende Holländer*) in Köln und Fasolt in Paris. Pläne sind Baculus (Lortzing: *Der Wildschütz*) an der Volksoper und Rocco an der Staatsoper Wien, Osmin (Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*) in Paris sowie Ochs in Düsseldorf und Glyndebourne. Woltd hat eine Professur an der Hochschule für Musik in Detmold. Er debütiert im Theater an der Wien.



MARTIN GANTNER

Don Pizarro

Der deutsche Bariton studierte Gesang an der Musikhochschule in Karlsruhe und war von 1993 bis 2006 im Ensemble der Bayerischen Staatsoper, wo er 2005 Kammersänger wurde. Er gastierte u.a. bei den Salzburger Festspielen, dem Maggio Musicale Fiorentino, am Teatro alla Scala und an den Opernhäusern in Barcelona, Zürich, Paris, Bologna, Köln, Berlin, Los Angeles, Chicago, Wien, Dresden und Tokio. Sein Repertoire umfasst u.a. Amfortas (Wagner: *Parsifal*), Wolfram (*Tannhäuser*), Beckmesser (*Die Meistersinger von Nürnberg*), Kurwenal (*Tristan und Isolde*), Posa (Verdi: *Don Carlo*) und Nick Shadow (Strawinski: *The Rake's Progress*). Vergangene Spielzeit war er u.a. in München und Zürich als Faninal (R. Strauss: *Der Rosenkavalier*), Jochanaan (*Salome*), Beckmesser sowie in Salzburg u.a. als Sprecher (Mozart: *Die Zauberflöte*) zu erleben. Am Theater an der Wien debütierte er 2000 in Massenets *Werther*.



ANNA PROHASKA

Marzelline

Anna Prohaska studierte an der Musikhochschule Hanns Eisler Berlin und ist im Ensemble der Staatsoper Berlin. Sie singt dort u.a. Anne Truelove (Strawinski: *The Rake's Progress*), Susanna (Mozart: *Le nozze di Figaro*), Blonde (*Die Entführung aus dem Serail*), Poppea (Händel: *Agrippina*). Ständiger Gast bei den Festivals in Salzburg und Luzern, debütierte sie jüngst an der Bayerischen Staatsoper und am Teatro alla Scala. Konzerte gab sie mit den Berliner Philharmonikern (Simon Rattle, Claudio Abbado), Wiener Philharmonikern (Pierre Boulez), dem Sinfonieorchester des Bayerischen Rundfunks (Daniel Harding, Mariss Jansons) und Los Angeles Philharmonic Orchestra (Gustavo Dudamel). Recitals gab sie mit Eric Schneider in Schwarzenberg, Wien, Berlin, Frankfurt und London. Aufnahmen beinhalten zwei Soloalben *Sirene* und *Enchanted Forest* (Deutsche Grammophon) und Pergolesis *Stabat Mater* sowie Bergs *Lulu-Suite* mit dem Simon Bolivar Youth Orchestra.



JOHANNES CHUM

Jaquino

Mit dem Menelaos in der Uraufführung von Trojahns *Orest*, dem Freudhofer in Kienzls *Der Evangelimann* und dem Lyonel in Flotows *Martha* zeichnet sich ein Fachwechsel des Sängers vom lyrischen zum jugendlich-dramatischen Tenor ab. Dies bestätigen seine zahlreichen zukünftigen Verpflichtungen, insbesondere sein Debüt als Lohengrin im September 2013 in Graz, sowie weitere Wagner-Partien bei den Tiroler Festspielen in den Jahren 2014 und 2015. In Vorbereitung sind ebenso Partien des italienischen Fachs wie Cavaradossi in Puccinis *Tosca* und die Titelpartie in Verdis *Don Carlo*. Die jüngsten Aufführungen von Beethovens 9. Sinfonie unter Riccardo Chailly machen diese Entwicklung auch auf dem Konzertpodium deutlich. Chum war zuletzt 2009 in Henzes *Prinz von Homburg* zu Gast im Theater an der Wien.



GARRY MAGEE

Don Fernando

Garry Magee war Preisträger des Kathleen Ferrier Award und des Internationalen Belvedere Wettbewerbs. Er sang u.a. Fernando (Prokofjew: *Die Verlobung im Kloster*) in Toulouse und Paris, Tschaikowskis Eugen Onegin an der Salle Pleyel, in Russland und in Cardiff. Als Figaro (Rossini: *Il barbiere di Siviglia*) trat er u.a. in London und Florida, als Don Alfonso (Mozart: *Così fan tutte*) und Conte di Almaviva (*Le nozze di Figaro*) in Amsterdam, als Jean (Boesman: *Julie*) in Brüssel, Aix-en-Provence und Wien auf. In München sang er Debussys *Pelléas et Mélisande* und in Berlin Bergs *Wozzeck*. Auf CD ist er u.a. mit Mozarts Don Giovanni und Valentin (Gounod: *Faust*) bei Chandos und mit Sibelius' *The Maiden in the Tower* bei Virgin/EMI dokumentiert. Zukünftige Pläne sind u.a. Tonio (Leoncavallo: *Pagliacci*) und Shelkalow (Mussorgski: *Boris Godunow*). Zuletzt sang er im Theater an der Wien in Monteverdis *Il ritorno d'Ulisse in patria*.



ANDREW OWENS

Erster Gefangener

Der amerikanische Tenor stammt aus Philadelphia und studierte bei Dominic Cossa und Enrico Di Giuseppe. Er erhielt u.a. Preise beim Gesangswettbewerb der Marilyn Horne Foundation sowie beim Mario Lanza Wettbewerb. Er ist Mitglied des Opernstudios der Bayerischen Staatsoper gewesen und im Young Singers Project der Salzburger Festspiele. Er war Apprentice Artist der Central City Opera New York, wo er in mehreren Rollen zu hören war. Weiters ist er u.a. mit dem Cleveland Orchestra aufgetreten. Er ist Mitglied des Jungen Ensembles des Theater an der Wien. Am Theater an der Wien wirkte er zuletzt in Rossinis *Le Comte Ory* mit, an der Kammeroper wird er in dieser Spielzeit noch in einem Portraitkonzert zu erleben sein.



BEN CONNOR

Zweiter Gefangener

Der australische Bariton absolvierte 2009 an der Australian National University sein Gesangsstudium. Er war Stipendiat des Harmony Endowment und des Richard Wagner Verbandes. Seit 2010 lebt Ben Connor in Wien, wo er bis 2012 an der Universität für Musik und darstellende Kunst bei Sebastian Vitucci und Uwe Theimer studierte. Er ist u.a. Preisträger des National Eisteddfod Canberra- sowie des Orange Eisteddfod-Wettbewerbes. Sein Repertoire umfasst u.a. Conte Almaviva (Mozart: *Le nozze di Figaro*), Fiorello (Rossini: *Il barbiere di Siviglia*) und *Schubert – eine Winterwanderung* am Schauspielhaus Wien. Er ist Mitglied des Jungen Ensembles des Theater an der Wien. Am Theater an der Wien wirkte er zuletzt in Rossinis *Le Comte Ory* mit, an der Kammeroper wird er in dieser Spielzeit noch in einem Portraitkonzert zu erleben sein.

CONCENTUS MUSICUS WIEN

Nikolaus Harnoncourt gründete 1953 das Ensemble Concentus Musicus Wien mit einigen Musikern der Wiener Symphoniker als Spezialensemble für Alte Musik auf Originalinstrumenten. Bis 1987 leitete er es vom Cello aus und ist bis heute sein künstlerischer Leiter. Mehr als vier Jahre verbrachten die Musikerinnen und Musiker zunächst ausschließlich mit Probenarbeit, bis sie 1957 im Wiener Palais Schwarzenberg erstmals an die Öffentlichkeit traten. Von da an fanden jährliche Konzertreihen mit dem Concentus Musicus statt. 1963 wurden die ersten Werke für Teldec eingespielt. Etwa zur gleichen Zeit führten Konzertreisen das Ensemble durch ganz Westeuropa. Auf dem Programm standen u.a. Bachs *Brandenburgische Konzerte* und österreichische Barockmusik. 1966 unternahmen sie ihre erste Tournee in die USA und nach Kanada.

Von 1970-89 spielte der Concentus Musicus Wien die gesamten Kantaten von Bach ein, dieses beeindruckende Projekt wurde mit einem Gramophone Award ausgezeichnet. Gleichzeitig wurden eigene Konzertreihen im Wiener Musikverein initiiert und Werke von Monteverdi, Purcell, Bach, Händel und Mozart eingespielt. Durch zahlreiche Einspielungen und Konzertreisen ist das Ensemble zum Inbegriff des Musizierens auf authentischen Instrumenten geworden. Tradition sind für den Concentus Musicus und Nikolaus Harnoncourt mittlerweile auch die Kirchenkonzerte in Stainz bei der Styriarte, die jährlich neue Begegnungen mit dem kirchenmusikalischen Repertoire Mozarts und Haydns ermöglichen.

Auch bei Opernproduktionen und -einspielungen wirkt das Ensemble regelmäßig in Wien (Theater an der Wien), Graz (Styriarte) und bei den Salzburger Festspielen (zuletzt 2012 bei Mozarts *Die Zauberflöte*) mit.

Neben Konzerten in Wien, unternimmt der Concentus Musicus Konzertreisen in alle Teile Europas. Sein Repertoire reicht von der Renaissance bis zu Haydn und Mozart, es umfasst gleichermaßen geistliche und weltliche Werke. Konzertmeister in der Nachfolge von Alice Harnoncourt ist Erich Höbarth, für den Continuo an Cembalo und Orgel sorgt Herbert Tachezi. Am Theater an der Wien war der Concentus zuletzt 2011 bei Händels *Rodelinda* zu hören.



Violine I Erich Höbarth | Alice Harnoncourt | Anita Mitterer | Thomas Fheodoroff | Veronica Kröner | Annelie Gahl | Silvia Iberer | David Drabek

Violine II Andrea Bischof | Peter Schoberwalter sen. | Karl Höffinger | Peter Schoberwalter jun. | Barbara Klebel-Vock | Elisabeth Stifter | Annemarie Ortner | Florian Schönwiese

Viola Pablo De Pedro | Dorothea Sommer | Gertrud Weinmeister | Ursula Kortschak | Magdalena Fheodoroff

Violoncello Dorothea Schönwiese | Nikolay Gimaletinov | Matthias Bartholomey

Kontrabass Andrew Ackermann | Hermann Eisterer

Flöte Robert Wolf | Reinhard Czasch | Marie Celine Labbe

Oboe Hans Peter Westermann | Marie Wolf

Klarinette Rupert Frankhauser | Georg Riedl

Fagott Eleanor Froelich | Urs Dengler

Kontrafagott Katalin Sebella

Trompete Andreas Lackner | Herbert Walser-Breuß | Bernhard Pronebner

Horn Hector McDonald | Georg Sonnleitner | Christoph Peham | David Kammerzelt

Posaune Otmar Gaiswinkler | Johannes Fuchshuber

Pauke Martin Breinschmid

ARNOLD SCHOENBERG CHOR

Der 1972 von seinem künstlerischen Leiter Erwin Ortner gegründete Arnold Schoenberg Chor zählt zu den vielseitigsten und meistbeschäftigten Vokalensembles Österreichs. Das Repertoire reicht von der Renaissance- und Barockmusik bis zur Gegenwart mit dem Schwerpunkt auf zeitgenössischer Musik. Das besondere Interesse des Chores gilt der A-cappella-Literatur, aber auch große Chor-Orchester-Werke stehen immer wieder auf dem Programm.

Ein weiterer Schwerpunkt ist die Mitwirkung bei Opernproduktionen, beginnend mit Schuberts *Fierrabras* (Regie: Ruth Berghaus) unter Claudio Abbado bei den Wiener Festwochen 1988, Messiaens *Saint François d'Assise* (Regie: Peter Sellars) unter Esa-Pekka Salonen (1992) sowie die Uraufführung von Berios *Cronaca del Luogo* (Regie: Claus Guth) unter Sylvain Cambreling (1999) bei den Salzburger Festspielen. Weitere Fixpunkte der szenischen Tätigkeit des Chores sind die regelmäßige Mitwirkung bei den Opernproduktionen des Theater an der Wien und beim Festival d'Aix-en-Provence.

Seit über 25 Jahren besteht eine enge Zusammenarbeit mit Nikolaus Harnoncourt; der Arnold Schoenberg Chor unternimmt zahlreiche Konzertreisen und ist seit Jahren bei den Wiener Festwochen, den Salzburger Festspielen, bei wien modern, dem Carinthischen Sommer und der styriarte Graz zu Gast.

1994 wurde der Chor von einer internationalen Jury mit dem „Classical Music Award“ ausgezeichnet. 1996 nahm der Chor unter seinem künstlerischen Leiter Erwin Ortner das gesamte weltliche Chorwerk Franz Schuberts auf und erhielt dafür den „Preis der deutschen Schallplattenkritik“, den „Diapason d'or“, den „Prix Caecilia“ und den „Grand Price of the Academy Awards 1997“. Die Aufnahme von Bachs Matthäus-Passion unter Nikolaus Harnoncourt wurde 2002 mit einem „Grammy“ ausgezeichnet. Am Theater an der Wien sang der Chor zuletzt in Rossinis *Le Comte Ory*.



Sopran Silvia Bergsmann | Susanne Grunsky | Natalia Hurst | Astrid Juhls
Constanze Klug | Rie Kunikado | Madeline Menager-Lefebvre | Daliborka
Miteva | Marina Spielmann | Ilse Stangl | Elke Voglmayr | Birgit Völker

Alt Anne Alt | Andrea Frosch-Radivo | Helga Gebhart | Claudia Haber
Kathryn Humphries | Elisabeth Kogler-Schoberwalter | Akiko Mozumi
Katharina Nesterova | Michiko Ogata | Sybille Richards | Kanako Shimada
Molly Wurth

Tenor Matthias Binder | Bernhard Brunner | Roland Girardi | Peter
Haigermoser | Takanobu Kawazoe | Daeun Kim | Patrick Maria Kühn
Alexander Linner | Nenad Marinkovic | Thomas Palfner | Guillermo Pereyra
Dejan Toshev

Bass Alexander Arbeiter | Balasz Banfi | Stefan Dolinar | Yevgen Gembik
Stefan Herndlhofer | Mirza Hrustanovic | Marcell Krokovay | Tomasz Kufka
Frederic Pfalzgraf | Daniel Simandl | Andreas Werner | Jürgen Zwick



Stil und Qualität
seit über 150 Jahren



Kattus ist offizieller Partner des

THEATER
an der Wien
DAS NEUE OPERNHAUS

Act I

Scene: A state prison near Seville

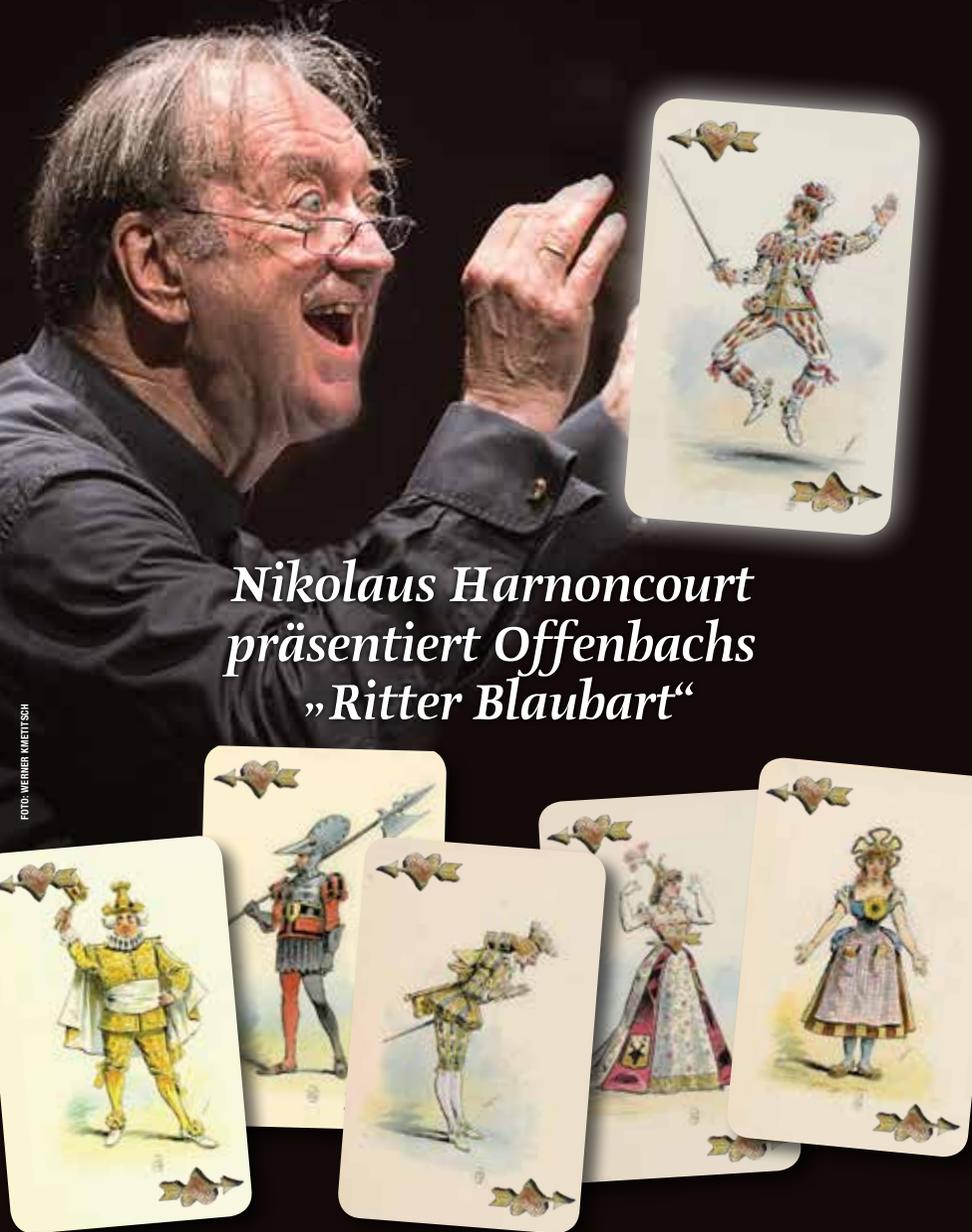
In an act of arbitrary barbarism the prison governor Don Pizarro is keeping political prisoners locked away. Don Florestan has been missing for two years. His wife, Leonore, suspects that her husband is one of those being held in the clutches of Pizarro, his political adversary. Assuming the name of Fidelio she succeeds in securing employment in the prison under the gaoler Rocco.

Marzelline, Rocco's daughter, has fallen in love with Fidelio. Jaquino, another employee of Rocco's, vainly tries to reassert his position as Marzelline's betrothed. But Marzelline flatly rejects his wooing and dreams instead of a life of happiness with Fidelio. Rocco supports his daughter's new marriage plans and even suggests a date for the wedding to Fidelio. He explains to the young couple that unless they have money their marriage will not be a happy one. Fidelio seizes the opportunity and asks Rocco for a token of trust: he declares his desire to accompany him to the cells holding the state prisoners to help him with this demanding work. Rocco agrees, but stresses that he cannot take Fidelio to the secret cell where a very special prisoner is being held. On Pizarro's orders Rocco must slowly starve this prisoner to death. When Fidelio assures him that he has enough courage to bear the sight of this prisoner, Rocco finally assents and promises to talk to Pizarro about Fidelio's diligence and about the marriage.

Pizarro enters with his bodyguards. Rocco hands him a letter which warns of an impending prison inspection. Someone high up has heard that political prisoners are being held there without justification. Pizarro commands his bodyguards to give an immediate signal as soon as they see a coach approaching. Now Pizarro must get rid of his hated adversary Florestan without delay. He orders Rocco to commit the murder – for which he will of course be well paid. But Rocco refuses, so Pizarro decides to kill Florestan himself and orders Rocco to start digging the grave.

STYRIARTE

Die steirischen Festspiele



Nikolaus Harnoncourt
präsentiert Offenbachs
„Ritter Blaubart“

Gefährliche Liebschaften
21. Juni bis 21. Juli 2013

styriarte • A-8010 Graz, Sackstraße 17 • Tel. 0043.316.825 000 • www.styriarte.com

Leonore has overheard this conversation. She is torn between a yearning for death and her love for Florestan, but ultimately plucks up her courage again. She is now ready for anything. She persuades Rocco to let the prisoners out for some fresh air. She searches for Florestan among the prisoners, but does not see him. Rocco returns and tells Fidelio that he is to accompany him to the secret cell that very day to dig the grave for the man Pizarro intends to kill. In the meantime Pizarro has learned of the prisoners' unauthorised outing and furiously berates Rocco for acting without permission. Rocco only succeeds in placating Pizarro by using the king's saint's day as an excuse and reminding him of the deed they are about to commit.

Act II

In a dark underground cell Florestan bewails his fate. He consoles himself in the knowledge that he has done his duty. He sees an angel with the face of his wife, Leonore, who releases him from the inhuman torture inflicted on him. Then he loses consciousness.

Rocco and Fidelio enter the cell to dig the grave. Leonore tries to identify the prisoner's face. She is determined to rescue him, whoever he may be. It is not until Rocco speaks to the man that Leonore recognises him as her husband. She manages to persuade Rocco to give Florestan a piece of bread. Pizarro appears as arranged. When he lunges to stab Florestan, Leonore leaps between them, reveals herself to be a woman, draws her pistol and threatens Pizarro.

At that moment a trumpet sounds, signalling the arrival of the minister. Florestan is saved. Husband and wife are overjoyed. The prisoners are all freed. Filled with the hope of a life of freedom they all break out in a song of joy.

IMPRESSUM

TEXTNACHWEISE

Die Handlung schrieb Ulrike Zemme für dieses Heft. | Ingeborg Bachmann: *Gedichte, Erzählungen, Hörspiel, Essays*. München, 1999. | Wolfgang Biesterfeld (Hrsg.): *Utopie. Arbeitstexte für den Unterricht*. Stuttgart, 1985. Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsg.): Ludwig van Beethoven: *Fidelio. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek, 1981. | Friedrich Dieckmann: *Die Freiheit ein Augenblick*. In: Sinn und Form, Beiträge zur Literatur, 52. Jahr / 1. Heft, Aufbau Verlag, Berlin 2000. (Auszug.) | Johann Gottlieb Fichte: *Die Bestimmung des Menschen*. Hamburg, 2000. | Paul Fiebig (Hrsg.): *Über Beethoven. Von Musikern, Dichtern und Liebhabern. Eine Anthologie*. Stuttgart, 1993. | Jost Hermand: *Beethoven*. Wien, 2003. | Vladimir Kabusicky: *Beethovens Brief „An die unsterbliche Geliebte“*. Wiesbaden, 1977. | Robert Musil: *Der Mann ohne Eigenschaften*. Reinbek bei Hamburg, 1992. | José Ortega y Gasset: *Vom Menschen als utopisches Wesen. Vier Essays*. Zürich, 1951. Fernando Pessoa: *Das Buch der Unruhe*. Zürich, 2003. | *Programmheft* zu Fidelio von Ludwig van Beethoven, Bayerische Staatsoper, München 1977. | Friedrich Schiller: *Sämtliche Gedichte und Balladen*, Frankfurt am Main, 2005. | *Einige Worte zum Instrumentarium* ist ein Originalbeitrag von Nikolaus Harnoncourt Das Gespräch *Beethovens Fidelio: Der Preisgesang der Gattenliebe* wurde von Anna Mika extra für dieses Heft bearbeitet. | englische Synopsis: wordworks

BILDNACHWEISE

Umschlag © corbis images

S. 61 Ferdinand Georg Waldmüller (1792-1865): Beethoven um 1823

Probenfotos © Moritz Schell

Auf den Probenfotos sind zu sehen:

S. 2 Michael Schade, Juliane Banse | S. 6 Juliane Banse | S. 12 Michael Schade

S. 14 Michael Schade, Juliane Banse | S. 17 Juliane Banse, Anna Prohaska, Lars Woldt

S. 20 Anna Prohaska, Johannes Chum | S. 24/25 Michael Schade, Juliane Banse

S. 28/29 Lars Woldt, Martin Gantner | S. 30 Anna Prohaska, Juliane Banse

S. 34/35 Anna Prohaska | S. 37 Martin Gantner | S. 40 Lars Woldt, Michael Schade, Juliane Banse

S. 43 Anna Prohaska | S. 44 Anna Prohaska, Lars Woldt | S. 52 Michael Schade, Juliane Banse

S. 55 Martin Gantner, Michael Schade | S. 58/59 Arnold Schoenberg Chor

S. 64 Nikolaus Harnoncourt © Marco Borggreve | Herbert Föttinger © Moritz Schell

S. 65 Rolf Langenfass © Theater in der Josefstadt | S. 66 Birgit Hutter © Nurith Strauss

S. 67 Ulrike Zemme © Moritz Schell | Juliane Banse © Stefan Nimmes

S. 68 Michael Schade © Harald Hoffmann | Lars Woldt © Dimo Dimov

S. 69 Anna Prohaska © Harald Hoffmann

S. 70 Garry Magee © John Batten | S. 71 Andrew Owens © Lukas Beck | Ben Connor © Lukas Beck

S. 73 Concentus Musicus Wien © styriarte

S. 75 Lars Woldt, Garry Magee, Juliane Banse, Michael Schade, Anna Prohaska, Johannes Chum,

Arnold Schoenberg Chor, Nikolaus Harnoncourt © Moritz Schell | andere unbezeichnet

Die Texte sind teilweise in sich gekürzt und mit neuen Überschriften versehen.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

Änderungen der Vorstellungszeiten, Preise, Preiskategorien, Öffnungszeiten sowie Besetzungen vorbehalten.

Theater an der Wien – Intendant DI Roland Geyer

Medieninhaber & Herausgeber:

Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. – Generaldirektor Mag. Thomas Drozda

Theater an der Wien, Linke Wienzeile 6, 1060 Wien

Tel. (+43/1) 588 30-660 | oper@theater-wien.at | www.theater-wien.at

Für den Inhalt verantwortlich: Intendant DI Roland Geyer

Redaktion: Ulrike Zemme, Katharina Schuster, Karin Bohnert, Ksenija Zadavec | Biografien: Martin Gassner

Grafik: Martina Heyduk, Nadine Dellitsch | Herstellung: Walla Druck

Änderungen vorbehalten | DVR 0518751 | Preis des Programmheftes € 3,80 inkl. 10 % MwSt.

MEDIENPARTNER 2012/13

