

DIE
MÜNCHNER
PHILHARMONIKER

DAS ORCHESTER DER STADT



Christian Thielemann
Edith Haller · Klaus Florian Vogt

25. Oktober 2009, 11 Uhr
26. Oktober 2009, 20 Uhr
28. Oktober 2009, 20 Uhr

Ludwig van Beethoven

„Fidelio“

Oper in zwei Akten op. 72

Ouvertüre zur Oper „Fidelio“

„Ah ! Perfido...“, Rezitativ und Arie für Sopran und Orchester op. 65

Rezitativ und Arie der Leonore (I. Akt, Nr. 9): „Abscheulicher ! Wo eilst du hin ?“

aus der Oper „Fidelio“

Ouvertüre zur Oper „Leonore“ Nr. 2

Ouvertüre zur Oper „Leonore“ Nr. 1

Introduktion und Arie des Florestan (II. Akt, Nr. 11): „Gott ! Welch’ Dunkel hier !“

aus der Oper „Fidelio“

Duett Leonore/Florestan (II. Akt, Nr. 15): „O namenlose Freude“

aus der Oper „Fidelio“

Ouvertüre zur Oper „Leonore“ Nr. 3

Christian Thielemann Dirigent

Edith Haller Sopran
Klaus Florian Vogt Tenor

Sonntag, 25. Oktober 2009, 11 Uhr
1. Abonnementkonzert H5

Montag, 26. Oktober 2009, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert E

Mittwoch, 28. Oktober 2009, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert A

„Fidelio“

Personenverzeichnis

Don Fernando, Minister (Bariton)
Don Pizarro, Gouverneur eines
Staatsgefängnisses (Bariton)
Florestan, ein Gefangener (Tenor)
Leonore, seine Frau, unter dem
Namen „Fidelio“ (Sopran)
Rocco, Kerkermeister (Bass)
Marzeline, seine Tochter (Sopran)
Jaquino, Pförtner (Tenor)
Erster Gefangener (Tenor)
Zweiter Gefangener (Bass)

Wachhauptmann, Offiziere,
Soldaten, Staatsgefangene, Volk

Ort der Handlung: Spanisches
Staatsgefängnis, einige Meilen
von Sevilla entfernt
Zeit: 18. Jahrhundert

Inhaltsangabe

Vorgeschichte

Don Pizarro, Gouverneur eines spanischen
Staatsgefängnisses, missbraucht seine Macht,
um persönliche Widersacher verschleppen
zu lassen und in Kerkern gefangen zu halten.
Auch sein gefährlichster Feind, Florestan, liegt
in Ketten, dem Tod näher als dem Leben. Des-
sen Frau aber, Leonore, hat sich, als Jüngling

verkleidet, unter dem Namen „Fidelio“ Zutritt
in das Gefängnis und eine Anstellung bei
Kerkermeister Rocco verschafft – in der
kühnen Hoffnung, ihren Mann retten und
befreien zu können.

Erster Aufzug

Der Hof des Staatsgefängnisses

Jaquino, der Pförtner, umwirbt die Tochter
des Kerkermeisters und versucht ihr den
Gedanken einer baldigen Heirat einzureden:
Marzeline aber weist ihn verärgert zurück.
Sie hat sich längst für einen anderen ent-
schieden: für Fidelio, den neuen Gehilfen
ihres Vaters. Auch Rocco selbst ist derart
eingenommen von dem vortrefflichen jungen
Mann, dass er ihm schon in allernächster
Zukunft seine Tochter zur Frau geben will.
Im Gegenzug erbittet Fidelio (Leonore) sein
Vertrauen, ihn endlich in die geheimen Ver-
ließe der Staatsgefangenen begleiten zu dür-
fen. Rocco erzählt von einem Inhaftierten, der
auf Befehl des Gouverneurs mit schwinden-
den Brotrationen dem sicheren Tod überant-
wortet werde. Schon trifft Pizarro selbst im
Gefängnis ein. Unter den Briefen, die ihm
Rocco aushändigt, findet er ein Schreiben,
das ihn vor der unmittelbar bevorstehenden
Inspektion seiner Anstalt durch den Minister
Don Fernando warnt. Pizarro befiehlt einem
Hauptmann der Wache, die Ankunft des

Ministers augenblicklich durch ein Trompetensignal zu melden. Dann weiht er den verstörten Rocco in seine Pläne ein: Gemeinsam würden sie in den Kerker zu „jenem Mann“ hinabsteigen; Rocco solle ein Grab ausheben, er selbst werde den Gefangenen „aus dem Weg räumen“. Leonore, die ahnt, was vor sich geht, spricht sich Mut zu in dieser scheinbar ausweglosen Lage, gibt die Hoffnung nicht auf und die „Pflicht der treuen Gattenliebe“. Während auf ihr Bitten die Insassen der „leichteren“ Gefängnisse für eine kurze Gnadenfrist sich im freien Sonnenlicht ergehen dürfen, erfährt Leonore, dass sie Rocco bei seiner schaurigen Aufgabe in den unterirdischen Gewölben zur Hand gehen soll. Pizarro kehrt wutentbrannt zurück, empört über das eigenmächtige Handeln seines Kerkermeisters, der den Häftlingen diese geringe Erleichterung zu gönnen wagte.

Zweiter Aufzug

Ein unterirdischer dunkler Kerker

Florestan, an der Mauer festgekettet, beklagt sein zerstörtes Leben, doch er tröstet sich mit der Gewissheit, seine Pflicht getan zu haben und schuldlos zu sein. In einer fiebrigen Vision erblickt er einen Engel in der Gestalt Leonores, der ihn aus seinem Grab in die Freiheit, ins himmlische Reich entführt. Rocco und Leonore steigen in das düstere Verließ herab und beginnen ihr Werk, räumen Trümmergestein von einer Zisterne. Im diffusen Licht erkennt Leonore bald ihren gesuchten Mann, der, zu Tode geschwächt, seine Wächter um Hilfe bittet: um eine Nachricht an seine Frau in Sevilla; um einen Tropfen Wasser wenig-

tens. Allzu bald jedoch stürzt Pizarro herbei: Wie besessen vom Triumph der Rache gibt er sich seinem Opfer zu erkennen, aber ehe er mit dem Dolch zustoßen kann, wirft sich Leonore schützend vor ihren Mann – „Töt' erst sein Weib!“ – und bedroht den Gouverneur mit vorgehaltener Pistole. Da ertönt die verabredete Trompetenfanfare und signalisiert das Eintreffen des Ministers. Die Stunde der Befreiung, des Gerichts bricht an: Pizarros Attentat ist gescheitert. In „namenloser Freude“ sinkt Florestan seiner Retterin in die Arme.

Paradeplatz des Schlosses mit der Statue des Königs

Der Minister Don Fernando erscheint vor den Gefangenen, um im Namen des „besten Königs“ Gerechtigkeit zu schaffen und die Willkürherrschaft des Gouverneurs zu beenden. In Florestan, der gefesselt aus dem Kerker heraufgebracht wird, erkennt er fassungslos den tot geglaubten Freund, den „Edlen, der für Wahrheit stritt“. Leonore allein gesteht er das Privileg zu, ihren Mann von der Last der Ketten zu befreien. Pizarro aber wird von der Wache abgeführt. Alle, die Gefangenen, das herbegeeilte Volk, preisen die ungeheure Rettungstat: „Wer ein holdes Weib errungen, / Stimm' in unsern Jubel ein! / Nie wird es zu hoch besungen, / Retterin des Gatten sein.“



Deuts Mittwoch den 20. November 1865
 Wird in dem k. k. priv. Schauspielhaus an der Wien
 gegeben:

Zum Erstenmal:
Fidelio,
 oder:
Die eheliche Liebe.

Eine Oper in 3 Akten, frey nach dem Französischen bearbeitet
 von Joseph Sonnleithner.
 Die Musik ist von Ludwig van Beethhoven.

P e r s o n e n .

Don Fernando, Wirthler	Dr. Weinstock.
Don Figarro, Gouverneur eines Staatsgefängnisses	Dr. Wien.
Rocco, ein Gefangenener	Dr. Demmer.
Leonore, seine Gemahlin unter dem Namen Fidelio	Frä. Wilder.
Pizarro, Kerkmeister	H. Nothe.
Marianna, sein Tochter	Die Wilder.
Joaquino, Pflanzler	Dr. Kochl.
Wachpostmann	Dr. Weisner.
Gevinger.	
Wache Volk.	

Die Handlung geht in einem Spanischen Staatsgefängnisse, einige Meilen von Sevilla vor.

Die Bücher sind an der Kassa für 15 kr. zu haben.

Preise der Plätze:

	fl.	kr.
Große Loge	10	—
Kleine Loge	4	—
Erste Parterre und erste Gallerie	—	44
Zweite Parterre und erste Gallerie ein geperrter Sitz	—	36
Zweite Gallerie	—	30
Dritte Gallerie ein geperrter Sitz	—	42
Vierte Parterre und dritte Gallerie	—	24
Fünfte Gallerie	—	12

Die Logen und geperrten Sitze sind bey dem Kassier des
 k. k. National-Theaters zu haben

Der Anfang um halb 7 Uhr.

Am Ende der Oper

Wolfgang Stähr

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

„Fidelio“

Oper in zwei Akten op. 72

Text von Joseph Ferdinand Sonnleithner,
Stephan von Breuning und Georg Friedrich
Treitschke

Lebensdaten des Komponisten

Genaues Geburtsdatum unbekannt; geboren
am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; dort
Eintragung ins Taufregister am 17. Dezember
1770; gestorben am 26. März 1827 in Wien.

Textvorlage

Das Sujet von Beethovens „Fidelio“ geht auf
die 1798 im Pariser Théâtre Feydeau erfolg-
reich uraufgeführte Oper „Léonore ou L’amour
conjugal“ zurück, die der französische Sänger
und Komponist Pierre Gaveaux (1760–1825)
auf ein Libretto von Jean Nicolas Bouilly
(1763–1842) komponiert hatte. Nach dieser
Vorlage erstellte Joseph Ferdinand Sonnleith-
ner (1766–1835) das Textbuch zur 1. Fassung
von Beethovens einziger Oper, deren 2. Fas-
sung von Stephan von Breuning (1774–1827)
und deren 3. und definitive Fassung von
Georg Friedrich Treitschke (1776–1842)
erarbeitet wurden.

Entstehung

Im Frühjahr 1804 erhielt Beethoven von Peter
von Braun, dem Intendanten des Theaters an
der Wien, einen Opernauftrag. Als Vorlage
wählte er Jean Nicolas Bouillys bereits mehr-
fach, im selben Jahr auch von Ferdinand Paer
vertontes Libretto „Léonore ou L’amour con-
jugal“, das er von Joseph Ferdinand Sonn-
leithner übersetzen und um sechs neue Num-
mern sowie umfangreichere Finali erweitern
ließ. In der Zweitfassung von 1806 wurde die
Oper von drei auf zwei Akte verkürzt, in der
ebenfalls zweiaktigen Drittfassung von 1814
dramaturgisch von Grund auf erneuert.

Uraufführung

1. Fassung in 3 Akten als „Fidelio oder Die
eheliche Liebe“: Am 20. November 1805 in
Wien im Theater an der Wien (Dirigent: Ignaz
von Seyfried); 2. Fassung in 2 Akten als „Leo-
nore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“:
Am 29. März 1806 in Wien im Theater an der
Wien (Dirigent: Ignaz von Seyfried); 3. und
letzte Fassung als „Fidelio“: Am 23. Mai 1814
in Wien im Kärntnertor-Theater (Dirigent:
Ludwig van Beethoven); nach dem Zeugnis
Treitschkes belastete Beethovens Schwer-
hörigkeit sein Dirigat erheblich, „aber Kapell-
meister Umlauf lenkte hinter seinem Rücken
alles zum besten mit Blick und Hand“.

Im Oktober 1950, wenige Monate nach seiner Rückkehr aus dem amerikanischen Exil, besuchte Günther Anders in Wien eine Aufführung des „Fidelio“. Und war zutiefst verstört von diesem Erlebnis. In seinem Tagebuch vermerkte der Schriftsteller: „Deprimierend, wie enthusiastisch sie nahher klatschten und riefen, dass sie sich ausschließlich als ‚Publikum‘ benahmen. Ihr Leben, ihre Überzeugungen, ihre Schuld hatten sie an der Garderobe mit abgegeben. Keinem fiel es ein, zwischen der Handlung des Stückes und den eigenen Erfahrungen eine Brücke zu schlagen. Dass es sich bei der Heldin um eine Frau handelt, die einen durch Willkür Entrechteten befreit, ...also um eine Schwester all derer, die sie noch eben mit den Augen des Diktators gesehen, der Polizei des Diktators denunziert oder sogar mit den Waffen des Diktators selbst misshandelt hatten, das spürten sie nicht.“

Auf der Höhe der Zeit

Was sich zugetragen hat, damals und in den seither vergangenen Jahrzehnten, wissen wir – wenn wir es wissen wollen. Das dramatische Geschehen des „Fidelio“ bewahrt seine Gegenwartigkeit, wann und wo auch immer, es bleibt auf der Höhe der Zeit, solange es Menschen gibt. Und doch wirkt Beethovens Werk, das eine wie das ganze, im kulturellen Milieu der westlichen Wohlstands – und Spaßgesellschaften denkbar unzeitgemäß. Beethovens einzige Oper, die nach seinem Willen „Leonore“ heißen, den wahren Namen der Protagonistin tragen sollte, nicht den bei Shakespeares „Cymbeline“ entlehnten Tarnnamen „Fidelio“ – der Stoff, die Idee, vor allem: die Wahl dieses Dramas bezeugen ein künstleri-

ches Selbstverständnis, wie es anachronistischer kaum erscheinen könnte.

Beethoven, wie er selbst sich sah: Vor zweihundert Jahren, zu einer Zeit, da er die Urfassung des „Fidelio“ komponierte, gab er sich der Welt in einem Portrait zu erkennen, das sein wahres Gesicht enthüllen sollte, in einem Bildnis, das ihn als Held und Herrscher, Priester und Prophet zeigte. Um 1804/05 traf er sich mit dem jungen Maler Willibrord Joseph Mähler in Wien zu einer Reihe von Sitzungen, in deren Folge jenes berühmte Gemälde entstand, „auf welchem Beethoven beinahe in Lebensgröße sitzend dargestellt ist; die linke Hand ruht auf einer Lyra, die rechte ist ausgestreckt, als wenn er in einem Momente musikalischer Begeisterung den Tact schlug; im Hintergrunde ist ein Tempel des Apollo“. So schilderte und erläuterte Mähler das eigene Werk, dessen Gehalt und Programm aber zweifelsohne ganz im Sinne des Portraitierten geraten waren.

Der Priester des Apoll

Wir sehen: einen jugendlichen Mann, weltmännisch, elegant, den Mantel schwungvoll-lässig um die Hüften gewunden, das Haar nach der modischen Titus-Frisur gerichtet, mit kunstvoll in die Stirn gekräuselten Locken und langen Koteletten; in stolzer, aufrechter Haltung schaut der Held in die Ferne, mit wachem Blick, zielgewiss und selbstbewusst. Doch damit ist nur die halbe Wahrheit des Bildes ausgesprochen. Beethoven sitzt in einer dramatisch inszenierten Landschaft. Der Himmel bewölkt sich vorgewittrig und unheilswanger; am rechten Bildrand ragt eine mächtige Eiche auf, ein heiliger Baum,



*Joseph Willibrord Mähler:
Ludwig van Beethoven als
„Orpheus“ in arkadischer
Landschaft (um 1804/05)*

dem griechischen Zeus wie dem germanischen Donar geweiht, Wegeszeichen auch des Heldentums in einer heroischen Epoche. Doch posiert Beethoven nicht im mystischen Dunkel des deutschen Waldes, sondern vor einer offenen Ideallandschaft, einem englischen Garten ähnlich. In der Tiefe gewahrt man einen Monopteros, den von Mähler ausdrücklich genannten „Tempel des Apollo“. Der Mythos kennt den Musenführer als Gott der Weissagung, der Heilkunst und des Leierspiels: „Durch mich wird Zukünftiges, Vergangenes und Gegenwärtiges offenbar, durch mich tönt harmonisch das Lied zu den Klängen der Saiten“, rühmt sich Apoll in den „Metamorphosen“ des Ovid.

Auf dem Mähler'schen Portrait hält Beethoven mit der linken Hand eine Lyra – als deren Erfinder Apoll oder sein Bruder Hermes galt –, während die Rechte, „in einem Momente musikalischer Begeisterung“ erhoben, aus der Perspektive des Betrachters den Tempel im Park zu berühren scheint. Dieser ideelle „Kontakt“ erhebt Beethoven in den Rang eines Künders, eines „Priesters des Apollo“. Mit diesem Titel schmückte er sich ja tatsächlich in seinen Briefen: Apollo habe ihn zur Unsterblichkeit bestimmt, schrieb er schon 1801, und noch über zwanzig Jahre später heißt es: „Apollo u. die Musen werden mich noch nicht dem KnochnMann überliefern laßen, denn noch so vieles bin ich ihnen schuldig.“ Die stilisierte Haltung Beethovens auf dem Portrait, seine Mittlerstellung zwischen Tempel und Lyra, dem himmlischen Apoll und der irdischen Musik erinnert allerdings noch an eine grundlegende Äußerung des Komponisten gegenüber seinem Schüler und Förderer, dem Erzherzog Rudolph, dem

er bekannte: „Höheres gibt es nichts, als der Gottheit sich mehr als andere Menschen nähern und von hier aus die Strahlen der Gottheit unter das Menschengeschlecht verbreiten.“

Der erste Lehrer der Nation

Beethovens Worte verraten es ebenso wie das Mähler'sche Portrait, dass der Komponist von einem geradezu prometheischen Sendungs- und Verantwortungsbewusstsein beseelt war: „Nie, von meiner ersten Kindheit an, ließ sich mein Eifer, der armen, leidenden Menschheit wo mit meiner Kunst zu dienen, mit etwas anderm Abfinden“, erklärte er. Dieser hohe moralische Anspruch war Beethoven schon in frühester Jugend von seinem Bonner Lehrer, dem Hoforganisten Christian Gottlob Neefe, eingepägt worden: „Trachten nach Tugend; Ausdauern in ihr; Widerstreben dem Laster; Mitleid und Hilfe dem Unglücklichen; Verderben dem unverbesserlichen Bösewicht; Duldung der Schwachheit; Unterricht dem Unwissenden; Aufklärung dem Irrthum“, lauteten die Grundsätze Neefes, die sich Beethoven nach Geist und Buchstaben aneignete.

Musste dieser Komponist, wenn er denn je eine Oper schreiben sollte, von der Dichtung der „Léonore“ nicht unfehlbar im Innersten getroffen sein? Musste Beethoven nicht in jenem Libretto, das der Franzose Jean Nicolas Bouilly nach wahren Begebenheiten aus der Zeit der jakobinischen Schreckensherrschaft erfunden hatte und das der Wiener Joseph Ferdinand Sonnleithner, Sekretär der Kaiserlichen Hoftheater-Verwaltung, „nach dem Französischen“ bearbeitete, die Handlung

seines Lebens erkennen? Hilfe dem Unglücklichen, Verderben dem Bösewicht, Aufklärung dem Irrtum, die vornehmsten Gedanken und höchsten Ideale fand er in diesem Drama konzentriert: die unbeugsame Wahrheitsliebe des edlen Florestan, den heroischen Opfermut seiner Frau und Retterin, die Befreiung der Geknechteten und Gefangenen. Musste die ungeheure Tat der Leonore, der Abstieg in das nachtschwarze Totenreich der Kerker und Gräber, der Aufstieg in das Morgenlicht einer „namenlosen Freude“, nicht den Nerv der Beethoven'schen Musik treffen, ihre läuternde Symbolkraft und radikale Menschlichkeit, ihren leidgeprüften, in Tonart, Pulsschlag, Melodie bekräftigten Optimismus?

Beethovens Überzeugung, der „armen, leidenden Menschheit“ mit seiner Kunst dienen zu können, gründete in der antiken Lehre vom Ethos der Musik, von der reinigenden, erhebenden, ermutigenden Gewalt der Töne über die Seele des Hörers: „Mir ist gar nicht bange um meine Musik, die kann kein böses Schicksal haben; wem sie sich verständlich macht, der muss frei werden von all dem Elend, womit sich die anderen schleppen.“ Im Geiste Schillers rang er um die „Ästhetische Erziehung des Menschen“: „Gib der Welt, auf die du wirkst, die Richtung zum Guten“, heißt es in den gleichnamigen Briefen des Dichters. „Diese Richtung hast du ihr gegeben, wenn du, lehrend, ihre Gedanken zum Notwendigen und Ewigen erhebst.“ So sagte es Friedrich Schiller. Und so dachte Ludwig van Beethoven: Der Künstler müsse der erste Lehrer der Nation sein, der die Menschen von ihrem Elend befreit, von ihrer Unwissenheit und ihrem Irrtum. Welcher Opernstoff kam diesem Ziel näher als das Drama der Leonore, das

Hohelied der Gattenliebe, der Brüderlichkeit, die – wie Günther Anders es nannte – „Apotheose der Menschenrechte“? Aber das Ziel war äußerst mühsam errungen.

Überwindung des Unzulänglichen

„Allein Freyheit, weiter gehen, ist in der Kunstwelt, wie in der ganzen großen Schöpfung, zweck.“ Der Optimismus Ludwig van Beethovens, der Leben und Schaffen unter dasselbe Gebot der Sittlichkeit stellte – „nicht [nur] als Künstler sollt ihr mich größer, sondern auch als Mensch sollt ihr mich besser, vollkommener finden“, schrieb er 1801 – behauptete sich als ein Urvertrauen in die Rationalität und verborgene Weisheit des Weltenlaufs: ein wieder und wieder erschütterter, ertrotzter Glaube, erprobt und geläutert. Das aktivistische Pathos der Beethoven'schen Musik, der elektrisierende Ton, der „élan terrible“, der mit Händen zu fassende Einfluss der französischen Revolutionsmusik künden als oft bis zur Schroffheit getriebene Außenseite seiner Werke von den schweren inneren Kämpfen, die er ausstehen musste: gegen sich und die Welt. Im Falle des unerschöpflich revidierten und dreimal uraufgeführten „Fidelio“, der niemals vollendeten Oper, wie Romain Rolland urteilte, musste Beethoven sich obendrein mit den Widrigkeiten des Theaters auseinandersetzen, dessen Alltag und Praxis in himmelschreiendem Widerspruch standen zu den idealistischen Höhenflügen seiner Komposition.

Und dieses Missverhältnis konnte nie ganz ausgeräumt werden – der Absturz in die Banalität der gesprochenen Dialoge etwa, den man durch Notlösungen wie die hinzu

gedachte Figur eines Erzählers zu mildern versuchte. Auch zeigt sich die ins Spanien des 18. Jahrhunderts verlegte Handlung nicht frei von Absurditäten. Weshalb muss Leonore den gefährlichsten aller Rettungsversuche wagen, da doch ein Appell an den im zweiten Finale besungenen „besten König“ oder ein Hilfesuch an den Minister Don Fernando, den Freund des eingekerkerten Florestan, rasch und gefahrlos dessen Befreiung erwirkt hätten? Ohnehin diese Verkleidung, hart am Rande der unfreiwilligen Komik, wenn Marzeline sich in einen „Mann“ verliebt, den jeder Stehplatzbesucher auf der Galerie schon beim ersten Blick als Frau erkennt! Wer Vergnügen am Theater finden wolle, müsse oft hingehen, schreibt Theodor Fontane: „Wer selten hinkommt, leidet unter der Unwahrheit dessen, was er sieht.“ Es ist am Ende ausschließlich die Musik Ludwig van Beethovens, das musikalische Drama, das die Unzulänglichkeit der Bühnendichtung überwindet und die belächelte Unwahrheit in eine höhere, unangreifbare Wahrheit verkehrt. Am Ende der Oper.

„Auf Nimmerwiederkehr“

Der „Fidelio“, in dem ältere und neueste Aspekte der italienischen Opera seria, der französischen Opéra comique und des deutschen Singspiels „aufgehoben“ erscheinen, treibt die vielgeliebte, rasch verhöhlte Gattung bis an die Grenze der künstlerischen Legitimation und kühn darüber hinaus. Denn Beethoven war nicht allein ein epochaler Vorläufer, er war zugleich ein Vollstrecker und Vollender, auch in der niemals vollendeten „Leonore“. Er schuf die „letzte“ Symphonie, die „Neunte“, in der Richard Wagner „die

Erlösung der Musik aus ihrem eigensten Elemente heraus zur allgemeinen Kunst“ erblickte.

Und wenn wir dem Organisten Wendell Kretzschmar aus Thomas Manns Roman „Doktor Faustus“ folgen wollen, dann komponierte Beethoven auch die „letzte“ Klaviersonate, sein Opus 111: „Es sei geschehen, dass die Sonate im zweiten Satz, diesem enormen, sich zu Ende geführt habe, zu Ende auf Nimmerwiederkehr. Und wenn er sage: ‚Die Sonate‘, so meine er nicht diese nur, in c-Moll, sondern er meine die Sonate überhaupt, als Gattung, als überlieferte Kunstform: sie selber sei hier zu Ende, ans Ende geführt, sie habe ihr Schicksal erfüllt, ihr Ziel erreicht, über das hinaus es nicht gehe, sie hebe und löse sich auf, sie nehme Abschied.“ Nicht anders die Oper „Fidelio“: auch sie nimmt Abschied, löst sich auf; doch kehrt sie, im Gegensatz zur 9. Symphonie, von der „allgemeinsamen Kunst“ zurück an den Ursprung des Dramas: die Musik. Das uninszenierbare Finale des „Fidelio“, der Freiheitsjubel der erlösten Menschheit, ist kein Theater mehr, keine Bühne, kaum ein Bild, nur noch Musik, „auf Nimmerwiederkehr“.

„Da stiegen die Menschen ans Licht“

Denn diese Oper weiß noch von einem anderen Ende. Das Kunstwerk, so betonte der katholische Religionsphilosoph Romano Guardini, jedes Kunstwerk gehe „aus der Sehnsucht nach jenem vollkommenen Dasein hervor, das nicht ist, von dem aber der Mensch trotz aller Enttäuschung meint, es müsse werden“.



*Isidor Neugass: Ludwig van Beethoven zur Entstehungszeit der zweiten,
„Leonore“ betitelten Fassung seiner Oper „Fidelio“ (um 1806)*

In dieser Verheißung sei der zutiefst religiöse Charakter der Kunst verankert, lehrte Gardini: in ihrem „Hinweis auf die Zukunft; auf jene schlechthinnige ‚Zukunft‘, die nicht mehr von der Welt her begründet werden kann. Jedes echte Kunstwerk ist seinem Wesen nach ‚eschatologisch‘ und bezieht die Welt über sie hinaus auf ein Kommendes.“ Mit Leonores erstem Auftreten ändert sich alles in Beethovens Oper, ein neuer Ton klingt an, ein Widerschein des Kommenden, der erhofften, ersehnten „Zukunft“ leuchtet auf. Dem Quartett des 1. Akts „Mir ist so wunderbar“, das Marzelline und Leonore, Rocco und Jaquino mit unvereinbaren Empfindungen in einem Kanon vereint, der geheimnisvoll entrückt, verheißungsvoll der Zeit enthoben scheint – diesem Quartett stellte Beethoven eine Introduction von dunklem Klang und einer, beinahe möchte man sagen, sakralen Aura voran. Die Instrumentation – geteilte Bratschen und Celli bei ausgesparten Violinen – sollte er später auch für jenes „Praeludium“ wählen, das dem Benedictus seiner „Missa solemnis“ vorausgeht und den liturgischen Rang einer „Elevationsmusik“, eines Zwischenspiels während der Wandlung, einnimmt. Die Einleitung zu den Worten „Ihr stürzt nieder, Millionen ? / Ahnest du den Schöpfer, Welt ?“ im Chorfinale der 9. Symphonie weist dasselbe Klangbild auf – ein instrumentaler Topos Beethovens, der die Gedanken vorbereitet auf das „Wunderbare“, den „Stern der Müden“ in der Finsternis.

Alles wendet sich zum Licht in Beethovens Musik, alles weist hinaus über die Gefängnis – und Theatermauern, hinaus aus den Abgründen von Kerker, Gruft und Grab: Leonores trotziger Hoffnungsgesang von g-Moll über

e-Moll nach E-Dur, der viel zu kurze Aufstieg der Gefangenen an die freie Luft, Florestans ekstatische Vision eines himmlischen Reiches von f-Moll über As-Dur nach F-Dur – bis endlich, unwiderruflich, mit dem Signal der Trompete die Zeit erfüllt ist. Was fortan geschieht, lässt sich allenfalls noch in Zeichen andeuten, in Sprachbildern und Handlungen der apokalyptischen Prophetie: „Siehe, ich sage euch ein Geheimnis. Wir werden nicht alle entschlafen, wir werden aber alle verwandelt werden; und das plötzlich, in einem Augenblick, zur Zeit der letzten Posaune“, wie Paulus im 1. Korinther-Brief schreibt. Beethovens „Fidelio“ aber, Inbegriff des eschatologischen Kunstwerks, vermag die „namenlose Freude“, das unaussprechliche Glück, wahrlich jenseits aller Sprache und bildnerischen Phantasie, dennoch zum Ausdruck zu bringen. „O Gott ! – Welch ein Augenblick !“ ruft Leonore aus, wenn sie ihren Mann, den tot Geglaubten, den Erretteten, von seinen Ketten befreit. Im Gesang der Bläser ertönt dazu eine hymnische Weise, die Beethoven nach seiner eigenen, frühen Bonner Kantate auf den Tod Josephs II. zitiert. Und so beschwört er, unausgesprochen, die Worte herauf: „Da stiegen die Menschen ans Licht, / da drehte sich glücklicher / die Erd‘ um die Sonne.“

Der Kontrapunkt des Bösen

Aber muss uns nicht, wenn wir diesem Finale unseren Beifall spenden – Günther Anders zum Graus – , das Gefühl beschleichen, einem ganz und gar unzeitgemäßen Schauspiel beigewohnt zu haben, dessen ungebrochen utopisches Denken nie in Einklang zu bringen sei mit unserer Skepsis, unserem täglich bestätigten Zweifel am Walten des Fortschritts in

der Geschichte der Menschheit ? Ist der Traum von der friedvoll-brüderlichen Gemeinschaft, von der Freiheit und Selbstbestimmung des Menschen, der sich „zum Ewigen erhebt“, nicht vollkommen illusorisch ? Oder sogar gefährlich – wie alle Versuche, ein „Paradies auf Erden“ zu errichten, grauenvoll bewiesen haben ? Wird nicht jede Aufführung des „Fidelio“ von der Realität, von Mord, Krieg und dem Faustrecht des Stärkeren Lügen gestraft – und dadurch zur Flucht aus der Wirklichkeit ? Diese Fragen und Klagen sind so alt wie die Menschheit, und ihre Berechtigung erweist sich als gesichert und trügerisch zugleich. Ludwig van Beethoven kannte die hässlichen und erschreckenden Nachtseiten des menschlichen Daseins, den Alpdruck übermächtiger Gewalten nur zu genau. „Welch zerstörendes, wüstes Leben um mich her, nichts als Trommeln, Kanonen, Menschenelend in aller Art“, klagte er während der Besetzung Wiens durch napoleonische Truppen. Und doch gehört in seiner Musik der Hoffnung das letzte Wort: dem Freiheitsjubel, dem Dankgesang, der Apotheose, der Verherrlichung des Menschen, der „namenlosen Freude“.

Mit schönem Schein, Konvention und „lieto fine“ hat dies alles nichts gemein. Beethovens Musik reicht tiefer hinab, als es die Worte eines Sonnleithner, Breuning oder Treitschke errahnen lassen. Sie berührt das dunkelste Geheimnis der menschlichen Existenz, den „düsteren Kontrapunkt des Bösen, der in unserem Wesen, ja von unserem Wesen, doch nicht unser Wesen ist“, wie der Schwede Dag Hammarskjöld, der 1961 ermordete UNO-Generalsekretär, sagte – jene Kraft, „die in uns die Katastrophe begrüßt, das Misslingen

herbeiwünscht, von der Niederlage stimuliert wird“. Diese abgründige Macht der menschlichen Psyche, die destruktiver wirkt und unheimlicher herrscht als jede Aggression oder Gemeinheit: Beethoven hat sie erkannt, erlitten, gebrochen und gebannt. Dadurch ist sein Werk von Grund auf immunisiert gegen Zeiten und Moden, gegen Chaos und Katastrophen. Deshalb klingt sein Triumph niemals hohl, schmeckt seine Freude niemals schal. Von ihm lassen wir uns verkünden: „Alle Menschen werden Brüder !“ Ihm glauben wir das Ziel und das Ende und das Glück der Ankunft. Er entkräftet unsere Trauer und beschämt unsere Verzagtheit. „Er schreitet weit der Bildung der ganzen Menschheit voran“, schrieb Bettina von Arnim. „Ob wir ihn je einholen ?“

Das Crisostomus ist der ist der
ganz dem unruhigen Konu-
stos unruhiger Klavierspie-
ler wie für im Seinerzeit
Mizhich, Beck im Hofe
ist 2ten Welt, sehr schöne
Könige demnach ist unruhigen
mit Zierlichkeit - die Klavierspie-
ler der Oper ist so, so, so
Lof unruhigen, ist ist zu einer
unruhigen, in unruhigen
für die Klavierspie-
ler ist unruhigen, unruhigen
Könige ist unruhigen, in
Lof der. Die Oper erwirbt
wie die Klavierspie-
ler unruhigen, ist so, so, so
Könige demnach unruhigen, unruhigen
in sehr unruhigen, unruhigen

Aus einem Brief Beethovens an seinen Textdichter Georg Friedrich Treitschke (April 1814):

„Ich versichre Sie, lieber T., die Oper erwirbt mir die Märtyrerkrone...!“

Befreiung oder Freiheit ?

Wandlungen einer revolutionären Idee von 1789 bis 1814

Gefallen ist des Despotismus Kette,
Beglücktes Volk, von Deiner Hand !
Der Fürsten Thron ward Dir zur Freiheitsstätte,
Das Königreich zum Vaterland.
Kein Federzug, kein „Dies ist unser Wille !“,
Entscheidet mehr des Bürgers Los.
Dort liegt sie im Schutte, die Bastille,
Ein freier Mann ist der Franzos.

Eulogius Schneider, Lehrer Ludwig van Beethovens, trug seinen Bonner Studenten, unter denen sich auch Beethoven befand, dieses Gedicht wenige Tage nach dem Sturm auf die Bastille vor (1789)

Verlassen wir diese traurige Stätte, wo das Verbrechen endlich demaskiert wurde. Strenge wir uns an, die Erinnerung daran auszulöschen durch die unmittelbare Wiederkehr der Gerechtigkeit und der Wahrheit.

Dom Fernand in „Léonore ou L'amour conjugal“ von Jean Nicolas Bouilly (1798)

Ja, doch um die Tugend nur zu rächen,
um eure Ketten zu zerbrechen,
als Euer Retter bin ich da !

Don Fernando in „Fidelio oder Die eheliche Liebe“ (1805) und „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“ (1806)

Des besten Königs Wink und Wille
Führt mich zu euch, ihr Armen, her,
Daß ich der Frevler Nacht enthülle,
Die all' umfängen schwarz und schwer.
Nein, nicht länger knieet sklavisch nieder,
Tyrannenstrenge sei mir fern.
Es sucht der Bruder seine Brüder,
Und kann er helfen, hilft er gern.

Don Fernando in „Fidelio“ (1814)

Zusammenstellung: Stephan Kohler

Potpourri, Drama „en miniature“ oder musikalische Abstraktion ?

Nicole Restle

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

Ouvertüren zur Oper „Leonore“
Nr. 1, 2 und 3

Ouvertüre zur Oper „Fidelio“
op. 72

Lebensdaten des Komponisten

Genaueres Geburtsdatum unbekannt; geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; dort Eintragung ins Taufregister am 17. Dezember 1770; gestorben am 26. März 1827 in Wien.

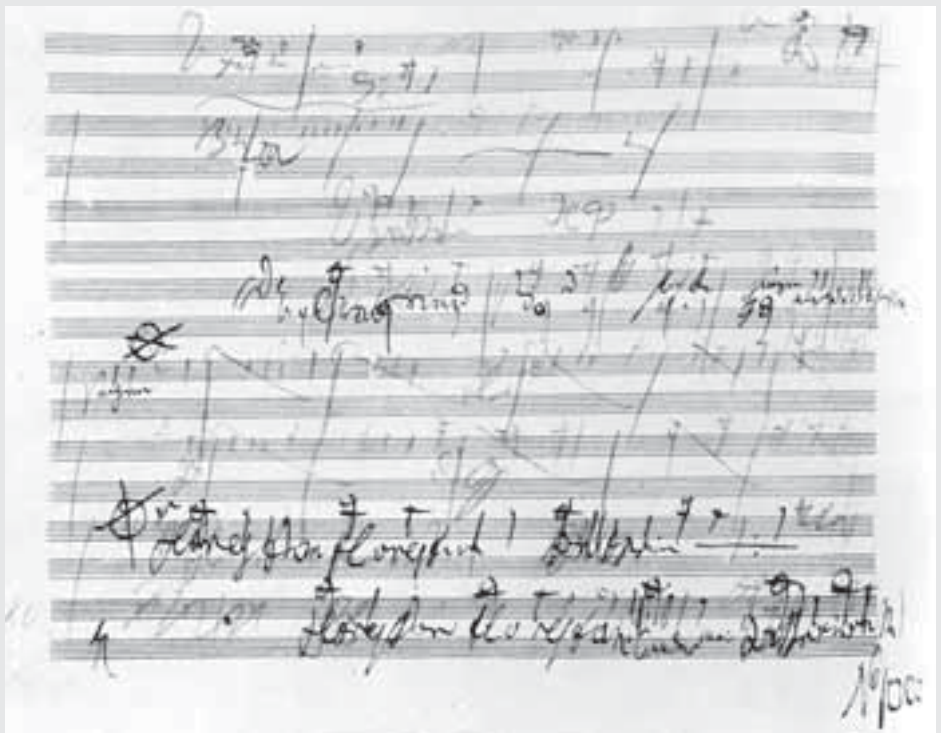
Entstehung

Die sogenannte 2. „Leonore“-Ouvertüre entstand im Oktober und November 1805 in Wien für die dreiaktige 1. Fassung von Beethovens Oper „Fidelio oder Die eheliche Liebe“. In der 2. Fassung von 1806 wurde die Oper, die nun „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“ hieß, von drei auf zwei Akte verkürzt; für sie schrieb Beethoven die

sogenannte 3. „Leonore“-Ouvertüre. Die sogenannte 1. „Leonore“-Ouvertüre komponierte er 1806/07 für eine geplante Aufführung am Prager Nationaltheater. 1814 kam die ebenfalls zweiaktige 3. Fassung der Oper unter dem Titel „Fidelio“ am Wiener Kärntnertor-Theater heraus – dramaturgisch von Grund auf erneuert und mit einer völlig neuen Ouvertüre versehen, der nunmehr sogenannten „Fidelio“-Ouvertüre in E-Dur.

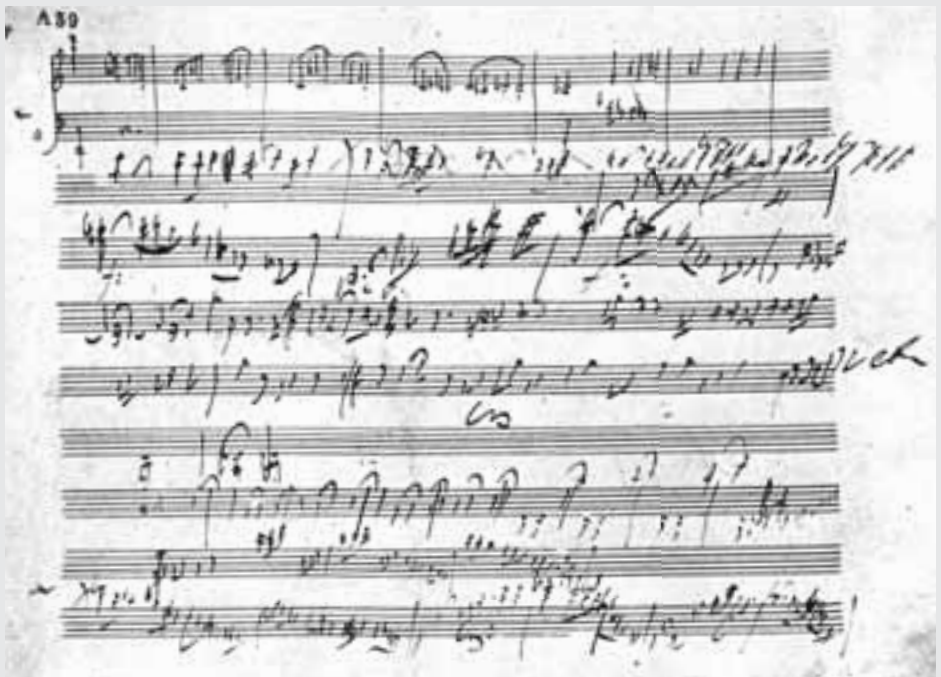
Uraufführungen

„Leonore“-Ouvertüre Nr. 2: Im Rahmen der Uraufführung der 1., dreiaktigen Fassung von Beethovens Oper unter dem Titel „Fidelio oder Die eheliche Liebe“ am 20. November 1805 in Wien im „Theater an der Wien“ (Orchester des „Theaters an der Wien“ unter Leitung von Ignaz von Seyfried). „Leonore“-Ouvertüre Nr. 3: Im Rahmen der Uraufführung der 2., zweiaktigen Fassung von Beethovens Oper unter dem Titel „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“ am 29. März 1806 in Wien im „Theater an der Wien“ (Orchester des „Theaters an der Wien“ unter Leitung von Ignaz von Seyfried). „Fidelio“-Ouvertüre: Im Rahmen der zweiten Aufführung der 3. und endgültigen Fassung von Beethovens Oper unter dem Titel „Fidelio“ am 26. Mai 1814 in Wien im Kärntnertor-Theater; zur Premiere am 23. Mai war die Ouvertüre noch nicht fertig. „Leonore“-Ouvertüre Nr. 1: Am 7. Februar 1828 in Wien (eine Aufführung zu Beethovens Lebzeiten ist nicht belegt).



Oben: Skizzen zur Urfassung des „Fidelio“ (1804/05)

Unten: Skizzen zur „Leonore“-Ouvertüre Nr. 1 (1806/07)



Eine Oper und vier Ouvertüren – das ist in der Musikgeschichte ein wohl einzigartiger Fall und eine ständige Quelle für Studien, Forschungen und Spekulationen. Generationen von Komponisten, Musikern und Wissenschaftlern haben sich damit beschäftigt. Die vier Ouvertüren wurden verglichen, analysiert und gegeneinander abgewogen. Schon Robert Schumann plädierte dafür, sie in einer Art Gesamtausgabe herauszugeben – als „denkwürdiges Zeugnis einesteils des Fleißes und der Gewissenhaftigkeit, andernteils der wie im Spiel schaffenden und zerstörenden Erfindungskraft dieses Beethoven, in den die Natur nun einmal verschwenderisch niederlegt, wozu sie sonst tausend Gefäße braucht“.

Falsche Nummerierung und wahre Chronologie

Lange Zeit ging man davon aus, dass die in C-Dur stehenden „Leonore“-Ouvertüren Nr. 1 – 3 auch in der Reihenfolge ihrer Nummerierung entstanden. Doch schon auf Robert Schumann wirkte die „Zweite“ so, als ob Beethoven sie als „Erste“ komponiert hätte – „da sie ganz den Charakter eines kühnen ersten Anlaufs hat, wie in der kräftigsten Freude über das vollendete Werk geschrieben scheint, das in den Hauptzügen sie im kleineren Raum widerspiegelt“. Heute sind sich die Musikwissenschaftler darin einig, dass die zweite Ouvertüre tatsächlich die zur Uraufführung 1805 gespielte „Urform“ darstellt. Ihr folgten die so genannte „Dritte“, die Beethoven 1806 für die umgearbeitete zweiaktige Fassung der Oper entwarf, und nach ihr die „Erste“, deren Entstehungszeit zwar mit 1806/07 angegeben wird, die aber erst nach Beethovens Tod, nämlich im Februar 1828, zum ersten Mal

erklang. Die 4. (und letzte) Ouvertüre in E-Dur ist diejenige, die man heute in der Regel tatsächlich als Vorspiel zur Oper „Fidelio“ auführt. Sie entstand im Frühjahr 1814 anlässlich ihrer 3. (und letzten) Fassung. Allerdings nimmt man an, dass sie bei der Premiere des umgearbeiteten Werks am 23. Mai 1814 im Wiener Kärntnertor-Theater noch gar nicht erklang, sondern erst bei einer der folgenden Aufführungen.

„Leonore“-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 3: Die Frage nach Form und Inhalt

Das zentrale Problem, das Beethoven bei der Komposition seiner Ouvertüren zu lösen versuchte, war, symphonische Form und dramatischen Inhalt auf überzeugende Weise in Übereinstimmung zu bringen. Was sollte, konnte oder durfte eine Opernleitung von der folgenden Handlung vorwegnehmen? Diese Frage beschäftigte die Komponisten seit den Opernreformen Christoph Willibald Glucks. Ein rein instrumentales Eröffnungstück genügte nicht mehr; vielmehr sollte die Ouvertüre mit der folgenden Opernhandlung programmatisch verbunden sein. Beethoven experimentierte mit verschiedensten Lösungsansätzen. Zunächst versuchte er, Schlüsselthemen der Oper in eine symphonische Form zu bringen – sozusagen als orchestrales „Destillat“ des Dramas. Das Ergebnis dieses Versuchs sind die beiden „Leonore“-Ouvertüren Nr. 2 und Nr. 3. Sie sind sich kompositorisch am ähnlichsten, weil in ihnen nicht nur die gleichen Opern-Zitate, Themen und Motive verwendet werden, sondern weil sie auch denselben musikalischen Gestus besitzen. Beethoven arbeitet sozusagen mit denselben

Bausteinen, gewichtet diese jedoch anders, so dass ein unterschiedlicher dramaturgischer Spannungsbogen entsteht. Dabei geht er sehr plastisch und bilderreich vor.

Aus dem Dunkel hervor ans Licht

Beide Ouvertüren beginnen mit einer langsamen Einleitung, in der zur Eröffnung eine absteigende Tonskala von lichten Höhen in dunkle Tiefen führt – ein musikalisches Symbol für die Einkerkung des Helden Florestan. Diesen bringt Beethoven auch gleich ins Spiel, indem er den Anfang der Arie „In des Lebens Frühlingstagen“ zitiert, in der Florestan seine Vision von Befreiung und Freiheit zum Ausdruck bringt. Es folgt ein Allegro-Teil, dessen synkopisch emporstrebendes Hauptthema aus der Stretta der Arie abgeleitet ist und den „Engel Leonore“, Florestans Gattin, beschwört. Ein weiteres wichtiges, wenn nicht das wichtigste Element beider Ouvertüren ist das zweimalige Trompeten-Signal. Plötzlich und unvermutet hereinbrechend, verheißt es Rettung und Befreiung. Sowohl mit dem Arien-Zitat als auch dem Trompeten-Signal bezieht sich Beethoven auf die Schlüsselstelle der Oper – auf die Kerkerzene, in deren Verlauf der zu Unrecht inhaftierte politische Gefangene Florestan durch das mutige Eingreifen seiner Gattin Leonore und durch das Erscheinen des Ministers Don Fernando seine Freiheit wiedererlangt.

Symphonischer Anspruch

Gleichwohl auf demselben musikalischen Material basierend, unterscheiden sich die beiden Ouvertüren vor allem in formaler Hinsicht. Nr. 2 spiegelt potpourriartig die Dra-

maturgie der Handlung, während Nr. 3 mehr den Gesetzmäßigkeiten eines Symphoniesatzes gehorcht. Das alles entscheidende Trompeten-Signal erscheint beispielsweise in Nr. 2 erst vor der jubelnden, sieghaften Coda, in Nr. 3 bereits vor der Reprise. Auch setzt Nr. 3 stärker auf thematische Kontrastierung: Besonders eindrucksvoll erscheinen nach den schmetternden Trompeten die weichen, lang ausgehaltenen Bläserklänge, ein Zitat aus dem Quartett „Ach, du bist gerettet“. Einig ist sich die Nachwelt, dass die „Dritte“ die wirkungsvollere der beiden Ouvertüren sei. Dazu Richard Wagner: „Fern davon, nur eine musikalische Einleitung zu dem Drama zu geben, führt sie uns dieses bereits vollständiger und ergreifender vor, als es in der nachfolgenden gebrochenen Handlung geschieht. Dieß Werk ist nicht mehr eine Ouvertüre, sondern das gewaltigste Drama selbst.“ Wagners Urteil benennt die Größe des Werks und gleichzeitig seine Schwäche: Indem Beethoven die Idee seiner Oper bereits in der Ouvertüre so eindringlich darstellt, wird alles Nachfolgende (fast) überflüssig. Der Komponist hat diese Diskrepanz gespürt und deswegen noch zwei weitere Versuche unternommen.

„Leonore“-Ouvertüre Nr. 1: Hommage an die Liebe

In seiner nächsten Ouvertüre, der sogenannten „Ersten“, verzichtet Beethoven gänzlich auf das Trompeten-Signal und nimmt dem Stück somit seinen dramatischen Charakter. Dreiteilig angelegt wirkt sie sehr viel lyrischer als ihre beiden Vorgänger. Beethoven rückt hier seine Helden, Florestan und Leonore, in den Mittelpunkt. Musikalisch wird das dadurch deutlich, dass der langsame Mittelteil (Adagio,

ma non troppo) auf das Thema der Florestan-Arie, das ja schon in Nr. 2 und Nr. 3 eine Rolle spielte, zurückgreift und mehrmals variiert. Eingerahmt wird das Adagio von zwei korrespondierenden Allegro-Abschnitten, von denen der erste eine langsame Einleitung aufweist. Das rasche, hochfahrende Thema dieser beiden Teile scheint zunächst in keinem Zusammenhang mit der Oper zu stehen. Doch Beethoven bezieht sich hier (allerdings in sehr variiert Form) auf eine Tonfolge, die Florestan in seiner Arie bei der Textstelle „ein Engel Leonore“ singt. Eben jener „Leonore“-Ruf erklingt am Ende der Ouvertüre triumphierend in den Bläsern.

„Fidelio“-Ouvertüre: Von Leonore keine Spur ?

Ganz losgelöst von den drei „Leonoren“-Ouvertüren erscheint das letzte und endgültige Vorspiel. Der Musikwissenschaftler Adolf Bernhard Marx bezeichnete es als eine der „geistreichsten, von Talent und Kunstgeschick funkelnden Kompositionen. Aber von Leonore keine Spur.“ Schon die Tonart ist anders: E-Dur statt C-Dur, was sich dadurch erklärt, dass Beethoven mit dieser Einleitung harmonisch auf die erste, in A-Dur stehende Opernszene, hinführen will. Die „Fidelio“-Ouvertüre wirkt in erster Linie heiter und beschwingt, mehr den tändelnden Beginn des ersten Akts vorbereitend, als auf den dramatischen Kern der Handlung vorausweisend. Und dennoch steht sie nicht beziehungslos neben den anderen Ouvertüren. Vielmehr macht sie deutlich, dass Beethoven gewisse Ideen und Elemente der vorangegangenen Vorspiele aufgreift – wenn auch in veränderter und sehr abstrahierter Art und Weise. Das beste Beispiel dafür ist

der Beginn. Eine triumphierende, vom gesamten Orchester vorgetragene Fanfare wechselt mit einem innigen, besinnlichen Bläsermotiv. Nicht thematisch, aber in seiner gestischen Haltung erinnert diese Eröffnung an die Trompetensignal-Stelle von „Leonore“ Nr. 3. Nicht zuletzt besitzen viele melodische Gedanken die gleiche vorwärtsdrängende, synkopische Emphase, die auch die Themen der anderen Ouvertüren auszeichnet. Von wegen „keine Spur von Leonore“ ! Ohne die Erkenntnisse und Erfahrungen, die Beethoven aus seinen drei „Leonore“-Ouvertüren gewonnen hat, wäre die „Vierte“ in dieser Form vermutlich nie entstanden.

Frühes Plädoyer für eine Gesamtauführung

Übrigens: Der erste, der auf die Idee kam, alle vier Ouvertüren zusammen aufzuführen, war Felix Mendelssohn Bartholdy. Im Januar 1840 präsentierte er sie im Rahmen eines Leipziger Gewandhauskonzerts. Dieses Ereignis riss Robert Schumann zu dem folgenden schwärmerischen Vergleich hin: „Ähnlich wie die Natur bildet, sehen wir in ihm [= dem Komplex der vier Ouvertüren] zuerst das Wurzelgeflecht, aus dem sich in der zweiten der riesige Stamm hebt, seine Arme links und rechts ausbreitet, und zuletzt mit leichterem Blütengebüsch schließt.“



*Joseph Willibrord Mähler: Ludwig van Beethoven
zur Entstehungszeit der dritten, endgültigen
Fassung seiner Oper „Fidelio“ (um 1814)*

ERSTER AKT

SECHSTER AUFTRITT

Leonore allein.

Nr. 9 Rezitativ und Arie

LEONORE

Abscheulicher ! Wo eilst du hin ?
Was hast du vor in wilдем Grimme ?
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme –
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn ?
Doch toben auch wie Meereswogen
Dir in der Seele Zorn und Wut,
So leuchtet mir ein Farbenbogen,
Der hell auf dunkeln Wolken ruht:
Der blickt so still, so friedlich nieder,
Der spiegelt alte Zeiten wider,
Und neu besänftigt wallt mein Blut.

Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern
Der Müden nicht erleichen !
O komm, erhell' mein Ziel, sei's noch so fern,
Die Liebe, sie wird's erreichen.
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe !
O du, für den ich alles trug,
Könnst' ich zur Stelle dringen,
Wo Bosheit dich in Fesseln schlug,
Und süßen Trost dir bringen !
Ich folg' dem innern Triebe,
Ich wanke nicht,
Mich stärkt die Pflicht
Der treuen Gattenliebe !

ZWEITER AKT

ERSTER AUFTRITT

Florestan allein.

Nr. 11 Rezitativ und Arie

FLORESTAN

Gott ! Welch' Dunkel hier ! O grauenvolle
Stille !
Öd' ist es um mich her. Nichts lebet außer mir.
O schwere Prüfung ! –
Doch gerecht ist Gottes Wille !
Ich murre nicht ! Das Maß der Leiden steht
bei dir.

In des Lebens Frühlingstagen
Ist das Glück von mir geflohn !
Wahrheit wagt ich kühn zu sagen,
Und die Ketten sind mein Lohn.
Willig duld' ich alle Schmerzen,
Ende schmäählich meine Bahn;
Süßer Trost in meinem Herzen:
Meine Pflicht hab' ich getan !
Und spür' ich nicht linde, sanft säuselnde Luft ?
Und ist nicht mein Grab mir erhellet ?
Ich seh', wie ein Engel im rosigen Duft
Sich tröstend zur Seite mir stellet,
Ein Engel, Leonoren, der Gattin, so gleich,
Der führt mich zur Freiheit ins himmlische
Reich.

FÜNFTER AUFTRITT

Leonore, Florestan.

FLORESTAN

Du bist's !

FLORESTAN

Meine Leonore, was hast du für mich getan !

LEONORE

Ich bin's !

LEONORE

Nichts, nichts, mein Florestan !

FLORESTAN

O himmlisches Entzücken ! Leonore !

Nr. 15 Duett

LEONORE

Florestan !

LEONORE

O namenlose Freude !

Mein Mann an meiner Brust !

BEIDE

O namenlose Freude !

Mein Weib, mein Weib, an meiner Brust !

FLORESTAN

O namenlose Freude !

An Leonorens Brust !

Du wieder mein, an meiner Brust !

O dank dir, Gott, für diese Lust !

BEIDE

Nach unnennbarem Leide

So übergroße Lust !

Text: Georg Friedrich Treitschke nach Vorarbeiten von Stephan von Breuning und Joseph Ferdinand Sonnleithner, die sich ihrerseits auf ein Libretto von Jean Nicolas Bouilly stützten

LEONORE

Du wieder nun in meinen Armen !

FLORESTAN

O Gott, wie groß ist dein Erbarmen !

BEIDE

Mein Weib, mein Weib, an meiner Brust !

Mein Mann, mein Mann, an meiner Brust !

O dank dir, Gott, für diese Lust !

Nur eine musikalische Fingerübung ?

Nicole Restle

Ludwig van Beethoven

(1770–1827)

„Ah ! Perfido...“
Rezitativ und Arie für Sopran
und Orchester op. 65

Text von Pietro Metastasio (Rezitativ)
bzw. anonym (Arie)

Lebensdaten des Komponisten

Genaues Geburtsdatum unbekannt; geboren am 15. oder 16. Dezember 1770 in Bonn; dort Eintragung ins Taufregister am 17. Dezember 1770; gestorben am 26. März 1827 in Wien.

Textvorlage

Der Text des Rezitativs ist dem 3. Akt des Opernlibrettos „Achille in Sciro“ von Pietro Metastasio (1698–1782) entnommen, für den Arientext konnte kein Autor ermittelt werden.

Entstehung

Im Februar 1796 begab sich Beethoven in Begleitung seines Freunds und Förderers Fürst Carl von Lichnowsky auf eine Konzertreise nach Prag; dort schrieb er für Mozarts Prager Freundin Josepha Duschek die Konzertarie „Ah ! Perfido...“.

Widmung

Nur auf dem Partiturautograph, nicht in der gedruckten Ausgabe von 1805: „Recitativo e Aria composta e dedicata alla Signora Contessa Di Clari Da L. v. Beethoven“; Josephine von Clary (1777–1828) galt in der Prager Gesellschaft als begabte Amateur-Sängerin.

Uraufführung

Am 21. November 1796 im Theater am Ranstädter Tor in Leipzig (Solistin: Josepha Duschek).

„Ah ! Perfido...“

Das Komponieren von Arien für die Oper oder das Konzert galt im 18. und 19. Jahrhundert als eine der vornehmsten musikalischen Aufgaben. Vor allem junge Tonsetzer konnten an dieser kleinen dramatischen Form zeigen, ob sie Talent für das Musiktheater hatten. An die künstlerische Ausführung solcher Gesangsstücke wurden hohe Erwartungen gestellt. Denn die Arie sei – so heißt es noch 1846 im „Allgemeinen Theater=Lexikon“ – „eine der schwierigsten Parthien in der Composition, wie im Vortrage; als das musikalische Gemälde eines Seelenzustandes erheischt sie vom Componisten, dass er alle divergierenden Nuancen des darzustellenden Zustandes zu erfassen und musikalisch auszusprechen wisse“.

Große Gefühle in festen Formen


Für jene großen, leidenschaftlichen und überwältigenden Emotionen, die nachgezeichnet werden sollten, hatten sich ausgehend von der italienischen Oper im Laufe der Zeit sehr feste, ja man könnte beinahe sagen, starre Formen herausgebildet. War im Barock die Da-capo-Arie vorherrschend, in der ein einziger menschlicher Affekt wie beispielsweise

Rache, Trauer oder Sehnsucht dargestellt wurde, so kam Ende des 18. Jahrhunderts die aus einem Rezitativ, einem langsamen und einem schnellen Teil bestehende „Szene“ in Mode, in der sich verschiedene, oftmals kontrastierende Gefühlsregungen einander gegenüberstanden. Eben jener traditionellen Form entspricht auch die Konzertarie „Ah ! Perfido...“, die Ludwig van Beethoven während einer Reise, die er mit seinem Gönner, dem Fürsten Lichnowsky, unternahm, 1796 in Prag schrieb. Beethoven war zu diesem Zeitpunkt gerade seit zwei Jahren Schüler von Antonio Salieri, der ihn speziell in der Kunst der Gesangskomposition unterrichtete.

Die Szene „Ah ! Perfido...“ entspricht in mehrfacher Hinsicht den gängigen Konventionen: Nicht allein, dass Beethoven hier ein bestimmtes formales Muster bedient und spezielle, für die Arie typische Melodiefloskeln verwendet – auch bei der Wahl des Textes hielt er sich an Bewährtes. Der erste Teil der Szene stammt vom meistvertonten Dichter der Zeit, von Pietro Metastasio, dem genialen Librettisten, der die Operndramaturgie des 18. Jahrhunderts so nachhaltig beeinflusst hat. Das



LUDWIG BECK
Kaufhaus der Sinne
KAUFHAUS DER SINNE



WIR BERATEN SIE IN AUSGEZEICHNETER BESETZUNG. IHRE KLASSIKEXPERTEN VON LUDWIG BECK – HEUTE ABEND AN UNSEREM CD-STAND IN DER PHILHARMONIE. UND IN STÄNDIGER BESETZUNG IN UNSERER MUSIKABTEILUNG AM MARIENPLATZ.

ebenfalls charakteristische Thema der Arie ist das der verlassenen, verratenen Liebe.

Emotionale Turbulenzen

Bereits im einleitenden Rezitativ, in dem Beethoven siebenmal das Tempo und die musikalische Haltung wechselt, prallen die unterschiedlichsten Emotionen aufeinander: Zorn auf den treulosen Geliebten („Ah ! Perfido...“), Fassungslosigkeit wegen seines plötzlichen Abschieds („E son questi gli ultimi tuoi congedi ?“), Verdammung und Ruf nach Rache („Va', scellerato !“), Bedauern dieser Rachegeleüste („Ah no ! Fermate, vindici Dei !“) und die Bereitschaft für den Geliebten zu sterben („Voglio morir per lui !“). Die verschiedenen Gefühle spiegeln sich vor allem in der Orchesterbegleitung wieder. Die Wut findet ihren Ausdruck in der fanfarenartigen Fortissimo-Eröffnung und den aufgeregten Sechzehntelfiguren der Violinen, die Rachegeleüste lösen bebende Streichertremoli aus, und die Todessehnsucht der verschmähten Geliebten entlockt den Bläsern eine klagende Kantilene.

Das Hauptthema des Adagio „Per pietà, non dirmi addio“ entwickelt Beethoven aus der kleinen Sexte, einem Intervall, das seit den Anfängen der Oper als Symbol für Trauer und Schmerz eingeführt ist. Während die Gesangssolistin in diesem sehr lyrisch gestalteten ersten Teil um Mitleid fleht und aus Liebe sterben möchte, ändert sich die Stimmung im folgenden Allegro schlagartig. Hier stehen sich zwei musikalisch sehr gegensätzlich gestaltete Gefühle gegenüber. Da ist zunächst das leidenschaftliche Aufbegehren gegen den grausamen Geliebten („Ah crudel ! Tu

vuoi ch'io mora !“) und – in etwas langsameren Tempo – die bange und resignierende Frage, ob die Verschmähte aufgrund ihres Schmerzes nicht größeren Mitleids würdig sei („Non son degna di pietà ?“). Noch mehr als im Vorausgehenden spielt Beethoven hier mit musikalischen Kontrasten: weitausgreifende melodische Gestik wechselt mit verhaltenen, nur stufenweise hochgeschraubten Tonfortschreitungen – auch dies typische Elemente des damals gebräuchlichen italienischen Gesangsstils.

Vorstufe zum „Fidelio“

Die Szene „Ah ! Perfido...“ wird in der musikwissenschaftlichen Literatur gerne in Zusammenhang mit Beethovens einziger Oper „Fidelio“ gesehen. Sie ist in der Tat eine Art „Vorübung“ zu diesem in Beethovens Schaffen singulären Werk, zumal die große Arie der Leonore „Abscheulicher, wo eilst du hin?“ dieselbe Szenenform aufweist. Allerdings wissen wir aus seinen Schriften, dass Beethoven bereits seit 1790 nach geeigneten Libretti suchte und sich gedanklich intensiv mit der Gestaltung von Opern auseinandersetzte. Unabhängig vom „Fidelio“ war dem großen Symphoniker die Beschäftigung mit dramatischen Formen und Ausdrucksweisen ein ständiges Bedürfnis, selbst wenn er nur wenige opernhafte Werke hinterlassen hat.



*Johann Joseph Neidl nach einer verschollenen Zeichnung von
Gundolf Stainhauser-Treuberg: Ludwig van Beethoven (um 1800)*

Recitativo

Ah ! Perfido, spergiuro, barbaro traditor,
tu parti ?
E son questi gli ultimi tuoi congedi ?
Ove s'intese
tirannia più crudel ?
Va', scellerato ! Va', pur fuggi da me !
L'ira dei Numi non fuggirai.
Se v'è giustizia in ciel,
se v'è pietà,
Congiureranno a gara tutti
a punirti !
Ombra seguace,
presente ovunque vai,
Vedrò le mie vendette,
io già le godo immaginando.
I fulmini ti veggio già balenar d'intorno.

Ah no ! Ah no !
Fermate, vindici Dei !
Risparmiate quel cor, ferite il mio !
S'ei non è piu` qual era,
son io qual fui.
Per lui vivea, voglio morir per lui !

Rezitativ

Treuloser, eidbrüchiger, grausamer Verräter,
du gehst fort ?
Und dies sind deine letzten Abschiedsworte ?
Wo hörte man je von einer
grausameren Tyrannei ?
Geh', du Ruchloser ! Geh', flieh' vor mir !
Dem Zorn der Götter wirst du nicht entfliehen.
Wenn es im Himmel Gerechtigkeit
und Mitleid gibt,
werden sich alle im Wettstreit einen,
dich zu strafen !
Als Schatten folge ich dir,
wohin du auch gehst,
meine Rache erlebe und
genieße ich bereits.
Ich sehe dich schon von Blitzen umflammt.

Ah, nein ! Ah, nein !
Haltet ein, Götter der Rache !
Verschont sein Herz, verwundet meines !
Wenn er nicht mehr ist, der er war,
so bin doch ich, die ich war.
Für ihn lebte ich, für ihn will ich sterben !

Aria

Per pietà, non dirmi addio !
Di te priva che farò ?
Tu lo sai, bell'idol mio !
Io d'affanno morirò.
Ah crudel !
Tu vuoi ch'io mora !
Tu non hai pietà di me ?
Perché rendi a chi t'adora
Così barbara mercè ?
Dite voi, se in tanto affanno
Non son degna di pietà ?

Arie

Hab' Mitleid, sag' mir nicht Lebewohl !
Was werde ich ohne dich tun ?
Du weißt es, mein teurer Geliebter !
Ich werde vor Leid sterben.
Ah, du Grausamer !
Du willst, dass ich sterbe !
Hast du kein Mitleid mit mir ?
Die dich liebt, warum
belohnst du sie so grausam ?
Sagt, ob ich in diesem Leid
nicht des Mitleids würdig bin ?

Text des Rezitativs: Pietro Metastasio

Text der Arie: Unbekannter Autor

Christian Thielemann

Dirigent



Christian Thielemann wurde in Berlin geboren und begann seine Laufbahn an der Deutschen Oper Berlin, wo er von 1997 bis 2004 Generalmusikdirektor war. Seit 2004 ist er Generalmusikdirektor der Münchner Philharmoniker.

Thielemann gastiert an den wichtigsten Opernhäusern der Welt, wie z. B. an der Wiener Staatsoper, der Metropolitan Opera New York und der Covent Garden Opera London;

ebenso verbindet ihn eine enge Zusammenarbeit mit dem Festspielhaus Baden-Baden. Bei den Bayreuther Festspielen dirigierte er „Die Meistersinger von Nürnberg“, „Parsifal“, „Tannhäuser“ und den „Ring des Nibelungen“.

Darüber hinaus gibt Christian Thielemann Gastkonzerte bei den Berliner und Wiener Philharmonikern, bei der Staatskapelle Dresden, dem Concertgebouw Orkest Amsterdam, dem Israel Philharmonic Orchestra und dem Philharmonia Orchestra London; in den USA verbindet ihn eine regelmäßige Zusammenarbeit mit den Orchestern in New York, Philadelphia und Chicago.

Für die UNITEL nehmen die Münchner Philharmoniker unter Christian Thielemann einen Bruckner-Zyklus und verschiedene andere Werke auf; mit den Wiener Philharmonikern erarbeitet Thielemann seit 2008 einen Beethoven-Zyklus, der pünktlich zur zyklischen Gesamtauführung 2010 auf DVD erscheinen wird. Bei der Deutschen Grammophon Gesellschaft sind zahlreiche symphonische Werke und Opern unter seiner Leitung erschienen.

Im Rahmen der Salzburger Festspiele 2011 leitet Christian Thielemann „Die Frau ohne Schatten“ von Richard Strauss.

Edith Haller

Sopran



In Meran / Südtirol geboren, erhielt Edith Haller ihre Ausbildung am „Mozarteum“ in Salzburg, besuchte Meisterkurse der „Münchner Singschul“ und gewann 2003 den 1. Preis beim Gesangswettbewerb „Mario Lanza“ in Filignano. Nach ersten Engagements in Salzburg, Prag und Ljubljana war Edith Haller von 2002 bis 2005 Ensemblemitglied des Stadttheaters St. Gallen. Dort umfasste ihr Repertoire Partien wie Desdemona („Otello“), Tatjana („Eugen Onegin“), Contessa („Le nozze di Figaro“), Giulietta („Les contes d’Hoffmann“) und Silva Varescu („Csardasfürstin“). Nach ihrem Wechsel zum Badischen Staatstheater Karlsruhe 2005

sang Edith Haller Senta in „Der fliegende Holländer“, Sieglinde in „Die Walküre“, Elektra in „Idomeneo“, Agathe in „Der Freischütz“, Gutrune in „Götterdämmerung“ und Ursula in „Mathis der Maler“. Gastengagements führten Edith Haller zu den Salzburger Festspielen als Erste Dame in „Die Zauberflöte“, an die Bayerische Staatsoper München als Helmwig in „Die Walküre“ und Gutrune in „Götterdämmerung“, sowie an die Vlaamse Opera Antwerpen als Hanna Glawari in „Die lustige Witwe“. Nach einem viel beachteten Rollendebüt als Ariadne in „Ariadne auf Naxos“ in der Spielzeit 2007/2008 gastierte die Künstlerin u. a. am New National Theatre Tokyo. Bei den Bayreuther Festspielen debütierte Edith Haller 2006 als Gutrune und war seitdem auch als Freia („Das Rheingold“), Helmwig („Walküre“) und 3. Norn („Götterdämmerung“) auf dem Grünen Hügel zu erleben.

Klaus Florian Vogt

Tenor



(„Die verkaufte Braut“) und Matteo („Arabella“). Seit seinem aufsehenerregenden Debüt am Erfurter Theater in der Titelrolle von „Lohengrin“ gastierte er mit dieser Partie an der Dresdner Semperoper, bei den Festspielen Baden-Baden, an der Mailänder Scala, an der Metropolitan Opera und der Wiener Staatsoper. Auch mit anderen Wagner-Partien hat sich Klaus Florian Vogt weltweit einen Namen gemacht – bis hin zum Walther von Stolzing, mit dem er 2007 bei den Bayreuther Festspielen debütierte. Außerhalb des Wagner-Fachs feierte Klaus Florian Vogt Erfolge als Florestan in Los Angeles, als Hoffmann in Tokio, als Paul in Korngolds „Die tote Stadt“ in Wien und als Andrej in Mussorgskijs „Chowanschtschina“ an der Bayerischen Staatsoper, der ihm eine Nominierung für den Deutschen Theaterpreis einbrachte. Vor kurzem debütierte Klaus Florian Vogt erfolgreich als Alwa in Alban Bergs „Lulu“ an der Londoner Covent Garden Opera.

Der gebürtige Holsteiner studierte zunächst Horn und war nach seiner Diplomprüfung im Philharmonischen Staatsorchester Hamburg tätig. Währenddessen schloss er seine Gesangsausbildung an der Musikhochschule Lübeck bei Günter Binge ab. Seine Orchesterstelle gab Klaus Florian Vogt 1997 zugunsten eines Festengagement als Tenor am Landestheater Flensburg auf. 1998 wechselte er an die Dresdner Semperoper, wo er u. a. mit Dirigenten wie Giuseppe Sinopoli und Colin Davis zusammen arbeitete. Sein Repertoire erweiterte er dort in Richtung jugendlich dramatisches Fach mit Partien wie Tamino, Hans

Die Musiker der Münchener Philharmoniker

Generalmusikdirektor

Christian Thielemann

Katrin Schirrmeister

Persönliche Mitarbeiterin
im Büro des Generalmusik-
direktors

Ehrendirigent

Zubin Mehta

1. Violinen

Sreten Krstić

Lorenz Nasturica-Herschovici

Julian Shevlin

Konzertmeister

Karel Eberle

Odette Couch

stv. Konzertmeister/in

N. N.

Vorspieler

Manfred Hufnagel

Theresia Ritthaler

Katharina Krüger

Masako Shinohe

Claudia Sutil

Philip Middleman

Nenad Daleore

Peter Becher

Regina Matthes

Wolfram Lohschütz

Mitsuko Date-Botsch

Martin Manz

Céline Vaudé

Yusi Chen

2. Violinen

Simon Fordham

Alexander Möck

Stimmführer

Ilona Cudek

stv. Stimmführerin

Matthias Löhlein

Vorspieler

Josef Thoma

Zen Hu-Gothoni

Katharina Reichstaller

Nils Schad

Clara Bergius-Bühl

Esther Merz

Katharina Triendl

Ana Vladanovic-Lebedinski

Bernhard Metz

Namiko Fuse

Qi Zhou

Clément Courtin

N. N.

N. N.

N. N.

Bratschen

Vincent Aucante

N. N.

Solo

Burkhard Sigl

Julia Rebekka Adler

stv. Solo

Max Spenger

Herbert Stoiber

Wolfgang Stingl

Gunter Pretzel

Wolfgang Berg

Dirk Niewöhner

Beate Springorum

Agata Józefowicz-Fiolek

Konstantin Sellheim

Thaïs Coelho

Julio Lopez

Violoncelli

Michael Hell

Konzertmeister

N. N.

Solo

Stephan Haack

Thomas Ruge

stv. Solo

Das Orchester

Herbert Heim	N. N.	Fagotte
Veit Wenk-Wolff	stv. Solo	Lyndon Watts
Sissy Schmidhuber		Bence Bogányi
Elke Funk-Hoever	Martin Belič	Solo
Manuel von der Nahmer		
Isolde Hayer	N. N.	Jürgen Popp
Sven Faulian	Piccoloflöte	Barbara Kehrig
David Hausdorf		
Joachim Wohlgemuth	Oboen	Jörg Urbach
	Ulrich Becker	Kontrafagott
Kontrabässe	Marie-Luise Modersohn	
Matthias Weber	Solo	Hörner
Sławomir Grenda		Ivo Gass
Solo	Lisa Outred	Jörg Brückner
		Solo
Alexander Preuß	Bernhard Berwanger	
stv. Solo	Kai Rapsch	David Moltz
	Englischhorn	Ulrich Haider
Stephan Graf		stv. Solo
Vorspieler	Klarinetten	
	Alexandra Gruber	Robert Ross
Holger Herrmann	Laszlo Kuti	Alois Schlemmer
Erik Zeppezauer	Solo	Hubert Pilstl
Stepan Kratochvil		Waltraud Prinz
Jesper Ulfenstedt	Annette Maucher	
Shengni Guo	stv. Solo	Trompeten
N. N.		Guido Segers
	Peter Flähmig	Florian Klingler
Flöten		Solo
Michael Martin Kofler	Albert Osterhammer	
Burkhard Jäckle	Bassklarinette	Bernhard Peschl
Solo		stv. Solo

Franz Unterrainer
Markus Rainer

Posaunen

Dany Bonvin
N. N.
Solo

Matthias Fischer
stv. Solo

Bernhard Weiß
Benjamin Appel
Bassposaune

Tuba
Thomas Walsh

Pauken
Stefan Gagelmann
Guido Rückel
Solo

Walter Schwarz
stv. Solo

Schlagzeug
Arnold Riedhammer
1. Schlagzeuger

Jörg Hannabach

Harfe

Sarah O'Brien
Solo

Orchestervorstand

Stephan Haack
Wolfgang Berg
Konstantin Sellheim

**Stipendiaten der
Orchesterakademie
2009/2010**

Violine

Ching-Ting Chang
Julia Simon
Katarzyna Woznica
Julia Zyzik

Viola

Julia Barthel
Johannes von Bülow

Violoncello

Caroline Busser
Lidija Cvitkovic

Kontrabass

Dominik Luderschmid
Krasen Zagorski

Flöte

Daniela Koch

Oboe

Tjadina Würdinger

Klarinette

Claudia Mendel

Fagott

Johannes Hofbauer

Posaune

Andreas Oblasser

Tuba

Yusuke Kasai

Schlagzeug

N. N.

Harfe

N. N.

Kurze Geschichte der Münchener Philharmoniker

Ihre Gründung verdanken die Münchener Philharmoniker der Privatinitiative von **Franz Kaim**, Sohn eines in Kirchheim/Teck ansässigen Klavierfabrikanten.

13. Oktober 1893

Hans Winderstein
Der erste Chefdirigent leitet das Gründungskonzert.

Herbst 1895

Hermann Zumpe
wird neuer Leiter des Orchesters – bis 1897.

27. März 1897

Gustav Mahler
Erstes Auftreten als Gastdirigent.

1897

Ferdinand Löwe
Der Bruckner-Schüler und Begründer der Bruckner-Tradition der Münchener Philharmoniker übernimmt die Chefposition – bis 1898.

1898

Felix von Weingartner
wird zum neuen Chefdirigenten berufen – bis 1905.

1898

Volkssymphonie-Konzerte
werden eingerichtet, um allen Bevölkerungsschichten Konzertbesuche zu ermöglichen.

25. November 1901

4. Symphonie von Gustav Mahler
Uraufführung unter Leitung des Komponisten.

3. April 1903

Hans Pfitzner
tritt zum ersten Mal als Komponist und Dirigent bei den Philharmonikern auf.

Oktober 1905

Georg Schnéevoigt
übernimmt die Position des Chefdirigenten – bis 1908.

15. Dezember 1905

Max Reger
Erstes Auftreten mit Werken von Franz Liszt und Hugo Wolf.

19. Februar 1906

Wilhelm Furtwängler
Der 20-jährige gibt sein Debüt als Dirigent.

6. April 1907

Edvard Grieg
dirigiert eigene Werke.

Herbst 1908

Ferdinand Löwe
übernimmt zum zweiten Mal die Chefposition – bis 1914.

12. September 1910

Mahlers „Achte“
Der Komponist leitet die Uraufführung seiner „Symphonie der Tausend“.

20. November 1911

„Lied von der Erde“
Uraufführung von Mahlers nachgelassenem Werk unter Bruno Walter.

Sommer 1915

Erster Weltkrieg
Stilllegung des Orchesters.

Saison 1919/20

Neubeginn mit Pfitzner
Der Komponist Hans Pfitzner übernimmt die Leitung des Orchesters.

Oktober 1920

Siegmond von Hausegger
wird Chefdirigent – bis 1938.

21. Februar 1924

Anton Bruckners
100. Geburtstag
Die Philharmoniker feiern ihn mit einer Reihe von Sonderkonzerten.

7. Oktober 1924

Ethel Leginska
Zum ersten Mal tritt eine Frau vor die Münchner Philharmoniker – als Dirigentin, Pianistin und Komponistin.

13. November 1930

Igor Strawinsky
Der Komponist dirigiert eigene Werke.

2. April 1932

9. Symphonie von Anton Bruckner
Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger.

28. Oktober 1935

5. Symphonie von Anton Bruckner
Uraufführung der Originalfassung unter Leitung von Siegmund von Hausegger.

3. Februar 1937

Oswald Kabasta
stellt sich mit Bruckners „Achter“ erstmalig in München vor und wird ab 1938 neuer künstlerischer Leiter – bis 1944.

Herbst 1938

„Orchester der Hauptstadt der Bewegung“
Auf Wunsch Hitlers tragen die Philharmoniker fortan diesen „Ehrentitel“ – bis 1944.

25. April 1944

Katastrophe
Ein Bombenangriff auf München legt die Tonhalle und den Odeonssaal in Schutt und Asche.

9. August 1944

Letztes Konzert
Das Orchester wird zum zweiten Mal stillgelegt.

8. Juli 1945

Erstes Konzert
Eugen Jochum dirigiert im Prinzregententheater das erste Konzert nach dem Zweiten Weltkrieg.

Herbst 1945

Hans Rosbaud
wird neuer Chefdirigent der Münchner Philharmoniker – bis 1948.

16.–18. Oktober 1947

Wilhelm Furtwängler
Erste Konzertserie des Dirigenten im Nachkriegs-München.

Herbst 1949

Fritz Rieger
wird neuer Chefdirigent – bis 1966.

Saison 1953/54

„Konzerte für die Jugend“
Die Tradition der heutigen „Jugendkonzerte“ wird begründet.

25. März 1953

Herkulesaal
Erstes Konzert in der Residenz. Der Herkulesaal wird vorübergehend Heimstätte der Münchner Philharmoniker.

1. Januar 1967

Rudolf Kempe
tritt sein Amt als Generalmusikdirektor an – bis 1976.

14. Februar 1979

Erste Begegnung
Sergiu Celibidache dirigiert erstmals das Orchester.

19. Juni 1979

Sergiu Celibidache
wird zum Generalmusikdirektor der Landeshauptstadt München berufen.

10. November 1985

Philharmonie im Gasteig
Die Münchner Philharmoniker beziehen nach über 40 Jahren wieder einen eigenen Konzertsaal.

25. April 1988

Luigi Nono
leitet die Uraufführung seiner Komposition „Caminantes ... Ayacucho“.

1988–1994

Musikalische Botschafter
Die Münchner Philharmoniker werden wiederholt eingeladen, die Bundesregierung oder den Bundespräsidenten auf Auslandsreisen zu begleiten.

13. Juli 1991

Christian Thielemann
dirigiert zum ersten Mal die Münchner Philharmoniker.

August 1996

Sergiu Celibidache
stirbt im Alter von 84 Jahren.

September 1999

James Levine
wird Chefdirigent – bis 2004.

Juli 2000

„Klassik am Odeonsplatz“
Erstes Open-Air-Konzert
– seit 2002 jährlich.

Januar 2004

Zubin Mehta
wird zum ersten „Ehrendirigenten“ in der Geschichte des Orchesters ernannt.

29. Oktober 2004

Christian Thielemann
dirigiert sein Antrittskonzert als neuer Generalmusikdirektor der Münchner Philharmoniker.

20. Oktober 2005

Vatikan-Konzert
Die Münchner Philharmoniker geben unter Christian Thielemann ein Konzert vor Papst Benedikt XVI. in Rom.

November 2007

Asien-Tournee
In Japan, Korea und China werden die Philharmoniker bei Konzerten mit Christian Thielemann am Pult bejubelt.

12. Juli 2008

850 Jahre München
Bei freiem Eintritt für alle Bürger feiern die Münchner Philharmoniker den Stadtgeburtstag mit einem Konzert in der Philharmonie im Gasteig: Unter Christian Thielemann erklingt Beethovens 9. Symphonie.

Januar 2009

Festspielhaus Baden-Baden
Nach längerer Pause treten die Münchner Philharmoniker wieder in einem Opernhaus auf: Unter Christian Thielemann und mit einem außergewöhnlichen Sängensemble interpretieren sie Strauss' „Rosenkavalier“, der anschließend in Paris und München auch konzertant zu hören ist.

Hans Günter Billig zur Verabschiedung in den Ruhestand



Lieber Hansi !

Es ist keine einfache Aufgabe, in wenigen Worten zu beschreiben, was Du für die Münchner Philharmoniker bedeutest.

Nach Deinem frühen Engagement zu Beginn der 60er Jahre als Soloflötist des „Symphonieorchesters Graunke“ (der jetzigen Münchner Symphoniker) wurdest Du 1971 stellvertretender Soloflötist unseres Orchesters und hast unter den Chefdirigenten bzw. Generalmusikdirektoren Kempe, Celibidache, Levine und Thielemann glanzvolle Zeiten erlebt und das Orchester entscheidend mitgeprägt.

Außer in zahlreichen Kammermusikabenden wusstest Du als begnadeter Sänger und Entertainer vieler Kabarett-Programme eine große Zahl von Zuhörern zu erfreuen und mit geistreichen, meist von Deinem guten Freund und Weggefährten Jupp Peters verfassten Texten zum Lachen zu bringen.

Dein ausgeglichener, stets freundlicher und hilfsbereiter, immer loyaler Charakter erlaubte es Dir, so manchen von uns in schweren Zeiten treu und mitfühlend zur Seite zu stehen. Du konntest Dich aber auch über Erfolge anderer auf eine ganz besondere Art und Weise ehrlich mitfreuen. In jedem Menschen hast Du immer das Positive gesehen. Wenn Du gebraucht wurdest, warst Du da und hast

durch Deine unproblematische Hilfe es immer verstanden, die Lage für den oder die Betreffenden zu entspannen.

Als Musiker warst Du bis zum heutigen Tage immer sehr gewissenhaft und vorbildlich vorbereitet und am Orchester, an Orchesterversammlungen und Probespielen äußerst interessiert – rundum: ein Kollege, wie man ihn sich nicht besser hätte wünschen können. Mit Deiner Verabschiedung in den Ruhestand verlieren die Münchner Philharmoniker in vieler Hinsicht ein Vorbild für das gesamte Orchester !

Du wirst uns sehr fehlen und hast schon jetzt bei uns Philharmonikern einen ganz besonderen Platz in unserem Herzen. Für den kommenden Lebensabschnitt wünschen wir Dir und Deiner Familie alles erdenklich Gute, vor allem Gesundheit und weiterhin viel Lebensfreude !

Michael Martin Kofler

Dietmar Forster zur Verabschiedung in den Ruhestand



Wer Dietmar Forster das erste Mal begegnet, stellt ihn sich vermutlich eher hinter einem Gemüsestand am Viktualienmarkt vor als bei den Münchner Philharmonikern, so urwüchsig bayrisch kommt er daher. Wer sich dann näher mit ihm unterhält, dem wird schnell klar, dass er es hier mit einem der (nicht nur musikalisch) Gebildetsten in diesem Orchester zu tun hat.

Dieser quicklebendige, humorvolle und liebenswerte Kollege, dessen schwärzester Tag vermutlich das Inkrafttreten des Rauchverbots war, gehörte zu den profiliertesten und unersetzlichsten der Münchner Philharmoniker. Sein berühmter Lehrer Sandor Vegh hat einmal – auf seine eigene Pensionierung angesprochen – erregt ausgerufen: „Ein Musiker wird niemals pensioniert!“ Diesen Geist repräsentiert auch Dietmar.

Denn man verrät kein Geheimnis, wenn man zugibt, dass es zu den schwierigsten Herausforderungen des Orchestermusikers gehört, sich über Jahrzehnte hinweg jenes innere Feuer zu bewahren, das aus dem bloßen Verrichter von Dirigentenanweisungen einen Mitverantwortlichen und Mitsucher nach der besten Lösung macht. Nicht allen gelingt es, ihren letzten Arbeitstag mit derselben Verve zu bestreiten wie ihren ersten, und nur wenigen gelingt es so überzeugend wie Dietmar.

Dabei konnte gerade dieses leidenschaftliche Temperament ihn bisweilen verleiten, schroffere Töne anzuschlagen, und auch Dirigenten waren vor seinen Attacken nicht sicher, wobei erschwerend hinzukam, dass Dietmar – des Flüsterns unkundig – seine Bemerkungen stets in einem Dynamikspektrum zu machen pflegte, das ein gesundes Mezzoforte nie unterschritt, so dass es eigentlich an ein Wunder grenzte, dass er nie von Rauswurf bedroht war.

Das hat zwei Gründe: 1) Dietmar hatte in der Sache fast immer recht, was ihm Respekt verschaffte. 2) Man konnte immer spüren, dass es ihm nie um die Abwertung der Person ging – zu einem musikalischen Fehler zu schweigen, hätte er einfach als einen Verrat an der Komposition empfunden.

Und so wird der Tag kommen, an dem (was offiziell natürlich nie passiert !) ein Dirigent musikalischen Unsinn fordert, und alle werden das Gleiche denken, aber niemand besitzt diese anarchische Impulsivität, die keine Konsequenzen fürchtet, um es einfach hinauszurufen... Und dann werden ihn viele schmerzlich vermissen, diesen legendären Zwischenruf tief aus dem Mittelfeld der zweiten Geigen heraus:

„LÄ - CHER - LICH !“

Matthias Löhlein

Konzertvorschau

Besuchen Sie uns auch unter www.mphil.de

Donnerstag, 5. November
2009, 20 Uhr
3. Abonnementkonzert G
Freitag, 6. November
2009, 20 Uhr
3. Abonnementkonzert C
Samstag, 7. November
2009, 19 Uhr
2. Abonnementkonzert D
Donnerstag, 5. November
2009, 10 Uhr
Öffentliche Generalprobe

Igor Strawinsky
„Le Chant du Rossignol“,
symphonische Dichtung
Maurice Ravel
„Shéhérazade“,
drei Gedichte für
Mezzosopran und
Orchester
Nikolaj Rimskij-Korsakow
„Scheherazade“ op. 35

Andrey Boreyko
Dirigent
Ann-Katrin Naidu
Mezzosopran

Sonntag, 15. November
2009, 11 Uhr
2. Abonnementkonzert M
Dienstag, 17. November
2009, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert F
Mittwoch, 18. November
2009, 20 Uhr
2. Abonnementkonzert K5
Donnerstag, 19. November
2009, 20 Uhr
3. Abonnementkonzert B

Wolfgang Amadeus Mozart
Symphonie G-Dur KV 318
Pjotr Iljitsch Tschaikowsky
Konzert für Klavier und
Orchester Nr. 1 b-Moll
op. 23
Béla Bartók
Konzert für Orchester
Sz 116

Thomas Hengelbrock
Dirigent
Alice Sara Ott
Klavier

Sonntag, 22. November
2009, 11 Uhr
2. Kammerkonzert

Joseph Haydn
Klaviertrio Es-Dur Hob. XV:10
Ernest Bloch
Drei Nocturnes für Klavier,
Violine und Violoncello
Dmitrij Schostakowitsch
Klaviertrio Nr. 1 c-Moll op. 8
Johannes Brahms
Klaviertrio A-Dur op. posth.

Verdandi-Trio:
Ilona Cudek
Violine
Elke Funk-Hoever
Violoncello
Mirjam von Kirschten
Klavier

Herausgeber

Münchner Philharmoniker
Generalmusikdirektor: Christian Thielemann
Intendant: Paul Müller
Musikdramaturg: Stephan Kohler
Kellerstraße 4, 81667 München

Redaktion und Gestaltung

Auswahl, Zusammenstellung
und graphische Gestaltung:
Stephan Kohler (verantwortlich)
Redaktionelle Mitarbeit: Christine Möller

Textnachweise

Wolfgang Stähr, Stephan Kohler und Nicole Restle stellten ihre Texte als Originalbeiträge für die Programmhefte der Münchner Philharmoniker zur Verfügung. Die Wiedergabe der Gesangstexte des „Fidelio“ und der Arie „Ah ! Perfido...“ folgt den von Beethoven komponierten Textvorlagen in der Fassung der jeweiligen Orchesterpartitur. Die lexikalischen Angaben und Kurzkomentare zu den aufgeführten Werken verfasste Stephan Kohler, die Künstlerbiographien Christine Möller. Alle Rechte bei den Autorinnen und Autoren; jeder Nachdruck ist seitens der Urheber genehmigungs- und kostenpflichtig.

Bildnachweise

Abbildungen zu Ludwig van Beethoven und seiner Oper „Leonore“ bzw. „Fidelio“: Joseph Schmidt-Görg und Hans Schmidt (Hrsg.), Ludwig van Beethoven, Bonn / Hamburg / Braunschweig 1969; H. C. Robbins Landon, Beethoven – A documentary study, New York / Toronto 1970.

Corporate Design

peterschmidt ●
christian von der heide ●

Satz und Layout

dm druckmedien gmbh · München

Druck und Herstellung

Color-Offset GmbH · München

Marketing und Vertrieb

Tel +49 (0)89/480 98-5100
Fax +49 (0)89/480 98-5130
presse.philharmoniker@muenchen.de

Anzeigenverkauf

G.o. MediaMarketing GmbH
Sedelhofstraße 7, 81247 München
Ansprechpartnerin: Angela Großmann
Tel 089/89 12 88-0, Fax 089/89 12 88-90
office@go-mediemarketing.de

Abonnementbüro

Tel +49 (0)89/480 98-5500
Fax +49 (0)89/480 98-5400
abo.philharmoniker@muenchen.de
Mo-Do 9:30–18:00 Uhr, Fr 9:30–13:00 Uhr

Einzelkartenverkauf

München Ticket GmbH
Postfach 20 14 13, 80014 München
Tel 0180 54 81 81 8 (€ 0,14 pro Minute*)
Fax +49 (0)89/54 81 81 54
Mo-Fr 9:00–20:00 Uhr, Sa 9:00–16:00 Uhr
www.muenchenticket.de

KlassikLine (Kartenverkauf mit Beratung)
Tel 0180 54 81 81 0 (€ 0,14 pro Minute*)
Mo-Fr 9:00–18:00 Uhr

(*) aus dem deutschen Festnetz, gegebenenfalls
abweichende Preise aus dem Mobilfunk

'09

mphil.de

'10

112. Spielzeit seit der Gründung 1893
Christian Thielemann Generalmusikdirektor
Paul Müller Intendant



Landeshauptstadt
München