

# Ein anderer «Fidelio»

**Bern. Unter dem Namen «Konzert Theater Bern» arbeiten in der Bundesstadt das Dreipartienhaus und das Orchester jetzt unter einem gemeinsamen institutionellen Dach. Mit Beethovens «Fidelio» in der Urfassung wurde am Samstag die Saison eröffnet.**

**Herbert Büttiker**

Ein 240 Seiten starkes Programmbuch für die Saison 2012/13 legt «Konzert Theater Bern» vor, grüne Seiten für das Schauspiel, rote für das Musiktheater, blaue für den Tanz und beige für die Konzerte. Es ist die erste Spielzeit der seit 2011 unter einer Stiftung zusammengefassten Institutionen.

Symphonieorchester, Oper, Ballett und Theater seien nun «endlich mehr als die Summe vier einzelner Sparten», schreibt Stephan Märki, der neue Direktor der schweizweit einzigartigen Vereinigung, in seiner Begrüssung. Bestätigen soll dies eine spartenübergreifende Produktion zum Thema «Blaubart» im Oktober. Die Eröffnungspremiere am Samstag aber war der Oper vorbehalten, und die Premiere schien auch einzulösen, was sich Märki erhoffte: Das Berner Publikum schien tatsächlich hingerissen von der «Euphorie des Anfangs».

Die Euphorie hatte einen Namen: Mario Venzago. Der Chefdirigent des Berner Symphonieorchesters seit der Saison 2010/11 dirigiert erstmals in Bern eine Opernpremiere; der Chefdirigent Srbojub Dinic wird später mit «Cenerentola» in Aktion treten. Mit der Präsentation der Urfassung des «Fidelio» war es für Venzago zugleich ein äusserst dezidierter Auftritt in Zusammenhang mit einem der allerwichtigsten Stücke und zugleich einem Sorgenkind des Repertoires. Denn Ludwig van Beethovens einzige Oper «Fidelio» liegt in drei verschiedenen Fassungen vor: derjenigen für die wenig erfolgreiche Uraufführung von 1805, einer für den zweiten Anlauf 1806, der es nicht über zwei Aufführungen hinaus brachte, weil sich Beethoven mit der Theaterdirektion überwarf, und der stark umgearbeiteten und heute zumeist gespielten Version von 1814.

## **Grossartige Geschlossenheit**

Mit der einen Einschränkung des «Sonnenlicht»-Chors (siehe Artikel unten) ist in Bern – laut Venzago strichlos – die Fassung von 1805 zu hören und mit ihr eine Aufführung von grossartiger musikalischer Dichte. Dazu tragen alle bei, das Berner Symphonieorchester, das im halb hochgefahrenen Orchestergraben mit glühendem Farbenreichtum und rhythmischer Verve agiert, und das Ensemble, das wuchtet und dabei differenzierte Stimmen vereinigt – Chor und Extrachor eingeschlossen. Venzago geht mit ihnen aufs Ganze, in zügigen Tempi, für die er sich am Sinfoniker Beethoven und an seinen Metronomzahlen orientiert. Das kann da und dort auch zu eilig wirken (Terzett («Gut, Söhnchen, gut») oder überraschend wie das so gar nicht feierlich überladene Quartett im wiegenden Sechsstück («Mir ist so wunderbar»). Im Ganzen erlebte man ein drängendes Musizieren mit der Brisanz, die Beethovens Geist zu beschwören scheint.

Miriam Clark als Leonore hat es hier noch mehr als in der bekannten Version neben dem dramatisch ausgreifenden Ton mit weitläufigen Koloraturen zu tun und zeigt sich den enormen Herausforderungen auf fulminante Weise gewachsen. Einzelne Naturalismen im grossen Rezitativ («Schmerz!») müssten nicht sein, denn bestechend sind gerade die Homogenität von Timbre und Duktus über den weiten Tonumfang und die dynamische Spannweite dieser Stimme.

Eine ideale Besetzung, voller sympathischer Wärme und Geschmeidigkeit ist der Tenor Tomas Zagorski für den in dieser Fassung stimmlich um einiges weniger exponierten Florestan, mit dem gebotenen Grimm agiert stimmlich Robin Adams als Pizarro, und auch das familiäre Terzett mit Pavel Shmulevich (Rocco), Camille Butcher (Marzelline) und Andries Cloete (Jaquino) singt tadellos.

## **Original und Originalität**

Sie alle tragen eine Aufführung, in der es nun freilich nicht nur um die «originale» Partitur geht, sondern um das Operntheater heute, und mit dem Regisseur Joachim Schlömer ist der Abend geprägt von einer «Originalität» ganz anderer Art. Mehr als das Thema der Ehe-Metaphysik interessiert ihn der sexuelle Übergriff: Im bösen Licht eines Vergewaltigers zeigt er Jaquino, und auch für Pizarro findet sich die Gelegenheit – in der Kerkerzene (!). Er stürzt sich auf Leonore, gleich nachdem sie sich ihm (hier unbewaffnet) als Frau zu erkennen gegeben hat.

Das verwundert im Handlungszusammenhang nur insofern nicht, als dieser Pizarro als grauslicher Party-Junkie erscheint, dem letztlich alles wurst ist, auch die eigene Haut. Statt der Soldateska hat er ein

Hündchen zur Begleitung, und dieses ist ein Holzklötz mit Leine: Man fragt nach der politischen Brisanz dieses Gouverneurs und ruft nicht nach der Revolution, sondern nach der Psychiatrie, und insofern ist es konsequent, dass Leonores revolutionäre Rettungsaktion suspendiert ist.

Für die düstere Atmosphäre des politischen Szenariums hat Olga Ventosa Quintana eine formklare und äusserst expressive Bühne gebaut. Die steile Rampe wird im Verbund mit der Drehbühne zur Raumschulptur, die ein ganzes System unterirdischer Gänge und Räume erahnen lässt und in ihrer Abstraktion die Atmosphäre der Oper genau trifft. Die Szene des Gefangenenchors, hier auf dem Weg nach draussen und wieder zurück ins Innere, ist ein besonders eindrückliches Beispiel für das Zusammenspiel von Raum, Figur, Musik und Aussage der Oper.

## Eheliche Liebe und Freiheitsutopie

Ganz unbekannt ist die Urfassung des «Fidelio» nicht. Vor allem in konzertanter Form und auf Tonträgern wird sie immer wieder zur Diskussion gestellt. Mario Venzago tut es nun aber apodiktisch: «Es gibt eine originale Partitur, und das ist die des Premieren-Vorabends vom 19. November 1805», schreibt er im Programmheft. Sein Plädoyer hat viel für sich – in der Argumentation, aber auch in der musikalischen Interpretation. Sie besticht durch ihre Geschlossenheit und zeigt, wie sich zum Beispiel der erste Akt mit der Abfolge Marzeline-Arie, Duett mit Jaquino und dem – später gestrichenen – Terzett Marzeline, Jaquino, Rocco flüssig entwickelt. Auch im zweiten Akt der ursprünglich dreiaktigen Oper ist eine später eliminierte Nummer zu hören, das musikalisch reizvolle, mit Solovioline und -violoncello konzertierende Duett von Marzeline und Leonore, dessen Ironie abgründiger ist, als es im ersten Moment scheint.

Gerade dieses Duett («Um in der Ehe froh zu leben») ist nämlich auch ein Hinweis auf die grundsätzliche Akzentverschiebung zwischen der Fassung von 1805 und 1814. Wo der Ur-Fidelio um den Kontrast der heroischen und konventionellen Ehe kreist («Fidelio oder Die eheliche Liebe» lautete gemäss dem französischen Original der Titel der Oper 1805), betont die spätere Fassung die Freiheitsthematik, das Politische beziehungsweise Utopische. Für Letzteres stehen besonders zwei erst für die Aufführung von 1814 komponierte Stücke: der zweite Teil des Gefangenenchors «Leb wohl du warmes Sonnenlicht» und zentral im Allegro-Teil von Florestans Arie mit der «in einer an Wahnsinn grenzenden, jedoch ruhigen Begeisterung» (Szenenanmerkung) hinaufgesungenen Engelsvision. Hier ging es auch für Venzago nicht ohne Kompromisse. Besagter Chor ist auch für ihn (anstelle einer lärmenden Pizarro-Arie zum Aktschluss) ein «künstlerisches Muss».

Für die von der Oboe angeführte Vision Florestans hat die Urfassung zwar sehr wohl eine bewegende musikalische Alternative, aber sie ist bezeichnenderweise wie der erste Teil auf den Rückblick auf das Leben gerichtet – weit entfernt vom Impetus und Freiheitsappell der späten Fassung. Hier gibt es nur ein Entweder-oder, und vielleicht ist es diese Stelle, an der sich entscheiden muss, welcher «Fidelio» gespielt werden soll oder sich zeigt, dass es zwei «Fidelios» gibt. (hb)