Zur Aufführung von Ferdinando Paërs «Leonora» im Theater Winterthur

Fedele – Fidelios italienische Schwester

Wenn sich heute Abend im Theater Winterthur der Vorhang über Ferdinando Paers «Leonora ossia L'Amor conjugate» öffnet, geht es um die Musik im Hier und Jetzt der lebendigen Aufführung. Aber es stellen sich spannende musikhistorische Fragen im Zusammenhang mit dem italienischen «Fidelio».

■von HERBERT BÜTTIKER

«Nicht einfach eine historisch interessante Ausgrabung, sondern eine glänzende Oper» - der so urteilte, war der Dirigent Peter Maag, der sich als Erster um den vergessenen Komponisten Ferdinando Paër (1771-1839) kümmerte und in Parma die Partitur der «Leonora» aufstöberte - neugierig geworden, wie er in einem Interview anlässlich der Erstaufführung 1976 in Schwetzingen erzählte, durch Beethovens aussergewöhnlich positives Urteil über die Musik des fast gleichaltrigen Kollegen in einem seiner Briefe. So war es der «Fidelio»-Komponist selber, der den Weg zur «Leonora» wies, zum italienischen «Fidelio», der ein Jahr vor der Oper Beethovens, am 3. Oktober 1804, in Dresden zur Uraufführung kam und auf demselben französischen Text basierte wie Beethovens einzige Oper! Schnell wurde klar, dass es über die damit zwangsläufig gegebene Verwandtschaftlichkeit beider Werke hinaus Parallelen gibt, die nach einer gründlicheren Klärung des Verhältnisses zwischen Paer und Beethoven verlangen. Über den Einfluss des italienischen auf den deutschen «Fidelio» gibt es seither unterschiedliche Meinungen,, über die Rangordnung zwischen der Ausnahmeerscheinung Beethoven und dem zeittypischen Opernschöpfer jedoch nicht, aber wohl auch nicht über die musikalisch-dramatischen Qualitäten des wieder aufgetauchten Werks des kaum mehr bekannten Italieners.

Verblasster Ruhm

Der mächtige Schatten des «Fidelio» ist das Schicksal dieser «Leonora». Das war in der Entstehungszeit nicht so. Beethovens Werk setzte sich erst nach mehreren Anläufen durch, und Paers Oper hielt sich weiterhin neben ihm. Dass dann der Siegeszug des «Fidelio» auch das Schicksal des Komponisten Paër überhaupt besiegelt hat, ist nicht anzunehmen. Denn in seiner langen Komponistenlaufbahn entstanden über fünfzig weitere Opern, die Sämtliche ebenso vergessen gingen wie seine «Leonora».

An der Beachtung durch die Zeitgenossen fehlte es nicht. Paers Karriere war wahrhaft glänzend, wahrhaft europäisch: Musikdirektor in Parma, von 1798 bis 1804 Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, dann Kapellmeister am Hoftheater in Dresden, ab 1807 im Engagement Napoleons in Warschau und dann in Paris, wo er kaiserlicher Hofkomponist und 1812 Nachfolger Spontinis als Musikdirektor des Théâtre des Italiens war. Wenn sein Ruhm fast früher erlosch als sein Leben (Paër starb 1838), teilte er das Schicksal einer ganzen Generation von Opernkomponisten, die in den sechziger und siebziger Jahren des 18.. Jahrhunderts geboren worden waren und in ihren späten Jahren von Rossini und der romantischen Entwicklung in den Hintergrund gedrängt wurden. Oder was sind heute noch Luigi Cherubini (geboren 1760), von der «Medée» abgesehen, was Etienne Nicolas Méhul (1763), Gasparo Spontini (1774), Francois Adrien Boildieu (1775), was der Italiendeutsche Giovanni Simone Mayr (1763), Paers Nachbar in Bergamo, der seinerseits eine Leonora komponierte, die am 26. Juli 1805 in Padua unter dem Titel «L'amor conjugale» zur Uraufführung kam?

Vielleicht erfolgte das Vergessen im Falle Paërs ein wenig schneller und gründlicher als bei den anderen Protagonisten der Oper um 1800, und das könnte durchaus mit Beethovens «Fidelio» zu tun haben. Denn das «Hohelied der Gattenliebe», das hier in einer packenden Geschichte gesungen wird, ist nicht irgendein Sujet, wie sie der Opernalltag en masse verschlang, und dass die «Rettungsoper» von tatsächlichen Vorkommnissen inspiriert war («Fatto storico in due atti» lautet die Gattungsbezeichnung in Paërs Libretto), gab ihr auch in naiver Optik eine Brisanz, die mit der Anteilnahme des grossen Publikums rechnen durfte. Und vor allem: Der Erfolg dieser zweiten Vertonung von Jean

DER LANDBOTE • SAMSTAG, 9. SEPTEMBER 2000

ZEICHEN *und Werte* 19

KULTURELLE BEILAGE ZUM LANDBOTEN

PETER WEISS *Im Schnittpunkt des literarischen Schaffens* / 20

ABC-BILDER-BÜCHER *Schöne schräge Sprachgeschichten* / 21

ZUR AUFFÜHRUNG VON FEDRINANDO PAËRS «LEONORA» IM THEATER WINTERTHUR

Fedele – Fidelios italienische Schwester

Wenn sich heute Abend im Theater Winterthur der Vorhang über Ferdinando Paërs «Leonora ossia L'Amor coniugale» öffnet, geht es um die Musik im Hier und Jetzt der lebendigen Aufführung. Aber es stellen sich spannende musikhistorische Fragen im Zusammenhang mit dem italienischen «Fidelio».

■ VON HERBERT BÜTTIKER

«Nicht einfach eine historisch interessante Ausgrabung, sondern eine glänzende Oper» - der so urteilte, war der Dirigent Peter Maag, der sich als Erster um den vergessenen Komponisten Ferdinando Paër (1771-1839) kümmerte und in Parma die Partitur der «Leonora» aufstöberte - neugierig geworden, wie er in einem Interview anlässlich der Erstaufführung 1976 in Schwetzingen erzählte, durch Beethovens aussergewöhnlich positives Urteil über die Musik des fast gleichaltrigen Kollegen in einem seiner Briefe. So war es der «Fidelio»-Komponist selber, der den Weg zur «Leonora» wies, zum italienischen «Fidelio», der ein Jahr vor der Oper Beethovens, am 3. Oktober 1804, in Dresden zur Uraufführung kam und auf demselben französischen Text basierte wie Beethovens einzige Oper Schnell wurde klar, dass es über die damit zwangsläufig gegebene Verwandtschaftlichkeit beider Werke hinaus Parallelen gibt, die nach

Bild: MOV

Europäische Karriere zwischen Parma, Wien und Paris: Ferdinando Paër, 1809.

einer gründlicheren Klärung des Verhältnisses zwischen Paër und Beethoven verlangen. Über den Einfluss des italienischen auf den deutschen «Fidelio» gibt es seither unterschiedliche Meinungen, über die Rangordnung zwischen der Ausnahmeerscheinung Beethoven und dem zeittypischen Opernschöpfer jedoch nicht, aber wohl auch nicht über die musikalisch-dramatischen Qualitäten des wieder aufgetauchten Werks des kaum mehr bekannten Italieners.

Verblasster Ruhm

Der mächtige Schatten des «Fidelio» ist das Schicksal dieser «Leonora». Das war in der Entstehungszeit nicht so. Beethovens Werk setzte sich erst nach mehreren Anläufen durch, und Paers Oper hielt sich weiterhin neben ihm. Dass dann der Siegeszug des «Fidelio» auch das Schicksal des Komponisten Paër überhaupt besiegelt hat, ist nicht anzunehmen. Denn in seiner langen Komponistenlaufbahn entstanden über fünfzig weitere Opern, die sämtliche ebenso vergessen gingen wie seine «Leonora».

An der Beachtung durch die Zeitgenossen fehlte es nicht. Paërs Karriere war wahrhaft glänzend, wahrhaft europäisch: Musikdirektor in Parma, von 1798 bis 1804 Kapellmeister am Kärntnertortheater in Wien, dann Kapellmeister am Hoftheater in Dresden, ab 1807 im Engagement Napoleons in Warschau und dann in Paris, wo er kaiserlicher Hofkomponist und 1812 Nachfolger Spontinis als Musikdirektor des Théâtre des Italiens war. Wenn sein Ruhm fast früher erlosch als sein Leben (Paër starb 1838), teilte er das Schicksal einer ganzen Generation von Opernkomponisten, die in den sechziger und siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts geboren worden waren und in ihren späten Jahren von Rossini und der romantischen Entwicklung in den Hintergrund gedrängt wurden. Oder was sind heute noch Luigi Cherubini (geboren 1760), von der «Medée» abgesehen, was Etienne Nicolas Méhul (1763), Gasparo Spontini (1774), Francois Adrien Boildieu (1775), was der Italiendeutsche Giovanni Simone Mayr (1763), Paers Nachbar in Bergamo, der seinerseits eine Leonora komponierte, die am 26. Juli 1805 in Padua unter dem Titel «L'amor conjugale» zur Uraufführung kam?

Vielleicht erfolgte das Vergessen im Falle Paërs ein wenig schneller und gründlicher als bei den anderen Protagonisten der Oper um 1800, und das könnte durchaus mit Beethovens «Fidelio» zu tun haben. Denn das «Hohelied der Gattenliebe», das hier in einer packenden Geschichte gesungen wird, ist nicht irgendein Sujet, wie sie der Opernalltag en masse verschlang, und dass die «Rettungsoper» von tatsächlichen Vorkommnissen inspiriert war («Fatto storico in due atti» lautet die Gattungsbezeichnung in Paërs Libretto), gab ihr auch in naiver Optik eine Brisanz, die mit der Anteilnahme des grossen Publikums rechnen durfte. Und vor allem: Der Erfolg dieser zweiten Vertonung von Jean

Bild: Hilty-Haus, Das Fidelio-Buch

Leonora erkennt im Gefangenen ihren Mann. «Bild» geworden ist die Szene nicht durch Paër, sondern durch Beethoven – Stich nach einem Aquarell von Moritz von Schwind. Die Serie vorwiegend Scherenschnitten befindet sich im Besitz der Stadtbibliothek Winterthur.

Paër und von Beethoven, die Fassungen von 1805 und 1806 in Gegenüberstellung. Das Verhältnis Paër – Beethoven ist hier im Übrigen eher ein Nebenthema, aber es wird mit Hinweisen auf die weiterführende Literatur zusammenfassend referiert.

Den Versuchen, endlose Paërs schon in der Urfassung des «Fidelio» nachzuweisen, begegnet Willy Hess mit Skepsis – und gewissen man hier vor allem die Unterschiede nennen müssen: die unterschiedlichen Stimmcharaktere etwa (Pizarro ist bei Paër ein Tenor, Jaquino ein Bass), dann die Dramaturgie der italienischen Oper mit Rezitativen im Gegensatz zum Dialogspiel französisch-deutscher Prägung mit gesprochenen Dialogen. Oh es sich im Bereich der eigentlichen Komposition um mehr als zufällige Parallelen handelt (wenn beispielsweise Paër wie Beethoven die Leonorenarie von einem Hornsolo begleiten lassen oder manchmal dieselbe Tonart verwenden), ist natürlich schwer zu entscheiden. Viel spricht jedoch dafür, dass die Paër-Aufführung in Wien nicht ohne Folge war.

Allerdings, eine der entscheidenden Änderungen Beethovens in der Fassung von 1814 bedeutete zugleich ein deutliches Abrücken von Paërs Oper. An die Stelle einer grossen Arie des Pizarro trat das neue Erste Finale mit dem Chor der Gefangenen – und damit eine Wendung ins Oratorisch-Menschheitliche, das die ganze Oper in ein neues Licht rückt und die politische Freiheits- zur Erlösungsthematik überhöht. Dagegen kommt Paër überhaupt ohne Chor aus, das Pathos der Freiheitsoper ist ihm fremd. Aber die Konzentration auf das Gefühlsdrama der Protagonisten lässt sich in gewissem Sinn auch als realistischere Behandlung des Stoffes verstehen. Das zeigt sich auch daran, dass Paërs Pizarro nichts von jenem Urbösen an sich hat, mit dem ihn Beethovens Musik dämonisiert, im Kerker nimmt er sich selbstverständlich keine Zeit zur Selbstdarstellung wie sein deutscher Kollege. Eine Romantisierung scheint bei Paër dafür im Zusammenhang der Liebesthematik durch. Welch ein Kontrast im Duett Leonore-Florestan, das in beiden Opern der Finalszene vorausgeht: bei Beethoven der Jubel der «namenlosen Freude», bei Paër die Todesnähe und das «se t'ho vicino, contento ho il cor».

Die Leonorenszene

Das auffälligste Beispiel für eine Annäherung von Beethovens dritter Fassung an Paër bietet die Leonorenszene im ersten Akt. In Bouillys Libretto gibt es zwei Solozonen der Leonore, eine Romanze, die auf das Duett mit Marzelline folgt, und eine Arie nach dem Gespräch mit Rocco, in dem sie erfährt, dass der Gefangene getötet werden soll. Diese Arie wird mit den (gesprochenen) Worten vorbereitet: «Oui, oui; j'en profiterai, ...enlevable Pizarre! Je saurai déjouer tes complots et braver ta barbarie.» Paër wie Beethoven konzentrieren sich auf einen einzigen Solouftritt der Leonore. So ist in der Urfassung des «Fidelio» das Thema von Bouillys Arie «O toi, mon unique espérance» schon in die Romanzensituation nach dem Duett mit Marzelline gelegt. Schon in der Fassung von 1806 erfolgt die Umstellung, die die Ariensituation stärker motiviert. Leonores Solozone schliesst jetzt an den Dialog Pizarro–Rocco an, und so beherrscht die Gegenwart des Feindes, die Frage, was er im Schilde führt, das Rezitativ, und die Arie ist jetzt dramatisch fundiert.

Auf Bouillys eigentlich naheliegende Motivation der Arie – Leonore erfährt durch Rocco von Don Pizarros Mordplan – hat Beethoven mit dieser Verbesserung also nicht zurückgegriffen, sondern er folgt genau der Dramaturgie von Paërs Libretto. Der Wortlaut («Ha! Rocco spricht noch immer mit dem Gouverneur! ...») verrät allerdings noch keinen Bezug zu Paër, auch ist die Passage gesprochen, nicht gesungen. Erst in der Fassung von 1814 folgt dann auch die textlich-musikalische Annäherung «Esecrabil Pizarro! Dove va? - Che mediti? - Che pensi? - ...» (in der zeitgenössischen Übersetzung: «Abscheulicher Pizarro? Wo gehst du hin? Was denkst du? Was hast du vor?»), begleitet bei Paër das einleitende Rezitativ, bei Beethoven nun ganz ähnlich mit dem bekannten Text «Abscheulicher! Wo eilst du hin? was hast du vor?...»

Musikdramatisches Gespür

Die Empfindung musikalischer Ähnlichkeit, die sich hier unwillkürlich aufdrängt, mag sich aus dem Gestus des entsetzten Fragens von selber ergeben, aber eine inspirierende Wirkung, was die Leonorenszene insgesamt oder etwa auch die Introduktion des zweiten Aktes, die Schilderung der düsteren Kerkeratmosphäre, Florestans «Cielf Che profonda oscurità» betrifft, ist wohl ebenfalls nicht auszuschliessen. Gewiss ist, dass Beethoven mit Paër persönlichen Kontakt hatte, hinggen ist nicht gesichert, wann und wie er mit seiner «Leonora» bekannt wurde. Eine Abschrift der Partitur fand sich jedoch in Beethovens Nachlass.

All das ist, wie gesagt, eher Thema der Beethoven-Forschung. Die für Paër heute wichtigere Frage ist die; wie stark Beethovens «Fidelio» in Paërs Musik «hineinfunkt», ist der eigener Ton stark genug, um die hörpsychologische Irritation zu verhindern? Die Antwort wird von der Aufführung erteilt werden müssen. Hier sei nur noch auf einige Merkmale des Werkes hingewiesen, die ein

Fortsetzung nächste Seite

No. 6. Leonora

Aria

Pianoforte

Bild: Paër «Leonora», Klavierauszug

«Abscheulicher! Wo eilst du hin? Was hast du vor?» – Was wir von Beethovens Leonore im Ohr haben, in Paërs früherer Komposition.

Nicolas Bouillys (1763-1842) Libretto – diejenige von Pierre Gaveaüx (1761-1825) erlebte nur eine kurze Bühnenexistenz (1798) – basierte auf musikalischen Qualitäten, die sich nicht so leicht abnutzen.

Zwischen «Fidelio II» und «Fidelio III»

Gehörte zur Erfolgsgeschichte der «Leonora» auch die Tatsache, dass sie gut vier Jahre nach der Dresdener Uraufführung in einer deutschen Übersetzung am 8. Februar 1809 auch in Wen auf die Bühne kam? Damals hatten die Wiener schon zweimal mit Beethovens «Fidelio» Bekanntschaft machen können, anlässlich der Uraufführung am 20. November 1805 im Theater an der Wien und in einer überarbeiteten Fassung im März 1806 im selben Theater. Fünf Aufführungen insgesamt, drei in der ersten Serie, zwei in der zweiten, kamen zustande: kein Anzeichen für einen nachhaltigen Publikumserfolg, mochten daran auch äussere Umstände mitschuldig sein. Über die Hintergründe, die dazu führten, dass 1809 Päers Konkurrenzfassung nach Wen kam, lässt sich nur spekulieren. Dass dann 1814 in Wien wieder Beethoven zum Zug kam, ist nachvollziehbar. Der Komponist (vor allem auch der «Schlachtsymphonie») hatte den Zenit seines Erfolgs erreicht, an deutschen Opern herrschte gerade Mangel, das Kärntnertortheater war in Verlegenheit...

Die Geschichte des «Fidelio», der erst in dieser Fassung von 1814 die heute bekannte Form erhalten hat, ist ein prominentes Thema der Beethoven-Forschung, ein komplexes und spannendes, das sich am besten anhand der ausführlichen, aber auch klaren Darstellung von Willy Hess («Das Fidelio-Buch - Beethovens Oper Fidelio, ihre Geschichte und ihre drei Fassungen», Amadeus Verlag, Winterthur 1986, 428 Seiten) verfolgen lässt. Das Buch bietet auch reichlich Quellen, unter anderem vollständig die Libretti von Bouilly, von Paër und von Beethoven, die Fassungen von 1805 und 1806 in Gegenüberstellung. Das Verhältnis Paer Beethoven ist ein Nebenthema, aber es wird mit Hinweisen auf die weiterführende Literatur zusammenfassend referiert.

Bild: Willy Hess, «Das Fidelio-Buch»

Leonora erkennt im Gefangenen ihren Mann. «Bild» geworden ist die Szene nicht durch Paër, sondern Beethoven – Stich nach einem Aquarell von Moritz von Schwind. Die Serie von vier Szenenbildern befindet sich im Besitz der Stadtbibliothek Winterthur.

Den Versuchen, Einflüsse Paërs schon in der Urfassung des «Fidelio» nachzuweisen, begegnet Willy Hess mit Skepsis – und gewiss wird man hier vor allem die Unterschiede betonen müssen: die unterschiedlichen Stimmcharaktere etwa (Pizarro ist bei Paër Tenor, Jaquino ein Bass), dann die Dramaturgie der italienischen Oper mit Rezitativen im Gegensatz zum Singspiel französisch-deutscher Prägung mit gesprochenen Dialogen. Ob es sich im Bereich der eigentlichen Komposition um mehr als zufällige Parallelen handelt (wenn beispielsweise Paër wie Beethoven die Leonorenarie von einem Horn begleiten lassen oder manchmal dieselbe Tonart verwenden), ist natürlich schwer zu entscheiden. Viel spricht hingegen dafür, dass die Paër-Aufführung in Wien nicht ohne Folge war.

Allerdings, eine der entscheidenden Änderungen Beethovens in der Fassung von 1814 bedeutete zugleich ein deutliches Abrücken von Paars Oper: An die Stelle einer grossen Arie des Pizarro trat das neue Eiste Finale mit dem Chor der Gefangenen – und damit eine Weitung ins Oratorisch-Menschheitliche, das die ganze Oper in ein neues Licht rückt und die politische Freiheits- zur Erlösungsthematik überhöht. Dagegen kommt Paër überhaupt ohne Chor aus, das Pathos der Freiheitsoper ist ihm fremd. Aber die Konzentration auf das Gefühlsdrama der Protagonisten lässt sich in gewissem Sinn auch als realistischere Behandlung des Stoffes verstehen. Das zeigt sich auch daran, dass Paërs Pizarro nichts von jenem Ur bösen an sich hat, mit dem ihn Beethovens Musik dämonisiert; im Kerker nimmt er sich selbstverständlich keine Zeit zur Selbstdarstellung wie sein deutscher Kollege. Eine Romantisierung scheint bei Paër dafür im Zusammenhang der Liebesthematik durch. Welch ein Kontrast im Duett Leonore-Florestan, das in beiden Opern der Finalszene vorausgeht, bei Beethoven der Jubel der «namenlosen Freude», bei Paër die Todesnähe und das «se t'ho vicino, contento ho il cor».

Die Leonorenszene

Das auffälligste Beispiel für eine Annäherung von Beethovens dritter Fassung an Paër bietet die Leonorenszene im ersten Akt. In Bouillys Libretto gibt es zwei Soloszenen der Leonore, eine Romanze, die auf das Duett mit Marzelline folgt, und eine Arie nach dem Gespräch mit Rocco, in dem sie erfährt, dass der Gefangene getötet werden soll. Diese Arie wird mit den (gesprochenen) Worten vorbereitet: «Oui, oui, j ‚en profiterai, ... execrable Pizare! Je saurai déjouer tes complots et braver ta barbarie.» Paër wie Beethoven konzentrieren sich auf einen einzigen Soloauftritt der Leonore. So ist in der Urfassung des «Fidelio» das Thema von Bouillys Arie «O toi, mon unique espérance» schon in die Romanzensituation nach dem Duett mit Marzelline gelegt. Schon in der Fassung von 1806 erfolgt die Umstellung, die die Ariensituation stärker motiviert. Leonores Soloszene schliesst jetzt an den Dialog Pizarro-Rocco an, und so beherrscht die Gegenwart des Feindes, die Frage, was er im Schilde führt, das Rezitativ, und die Arie ist jetzt dramatisch fundiert.

Auf Bouillys eigentlich naheliegendste Motivation der Arie – Leonore erfährt durch Rocco von Don Pizarros Mordplan – hat Beethoven mit dieser Verbesserung also nicht zurückgegriffen, sondern er folgt genau der Dramaturgie von Paärs Libretto. Der Wortlaut («Ha! Rocco spricht noch immer mit dem Gouverneur!...») verrät allerdings noch keinen Bezug zu Paër, auch ist die Passage gesprochen, nicht gesungen. Erst in der Fassung von 1814 folgt dann auch die textlich-musikalische Annäherung. «Esecrabil' Pizarro! Dove vai? – Che mediti? – Che pensi? – ...» (in der zeitgenössischen: Übersetzung: «Ab-

scheulicher Pizarro! Wo gehst du hin? Was denkst du? Was hast du vor?»), beginnt bei Paër das einleitende Rezitativ, bei Beethoven nun ganz ähnlich mit dem bekannten Text «Abscheulicher! Wo eilst du hin? was hast du vor?...».

Musikdramatisches Gespür

Die Empfindung musikalischer Ähnlichkeit, die sich hier unwillkürlich aufdrängt, mag sich aus dem Gestus des entsetzten Fragens von selbst ergeben, aber eine inspirierende Wirkung, was die Leonorenszene insgesamt oder etwa auch die Introduktion des zweiten Aktes, die Schilderung der düsteren Kerkeratmosphäre, Florestans «Ciel! Che profonda oscurità» betrifft, ist wohl ebenfalls nicht auszuschliessen. Gewiss ist, dass Beethoven mit Paër persönlichen Kontakt hatte, hingegen ist nicht gesichert, wann und wie er mit seiner «Leonora» bekannt wurde. Eine Abschrift der Partitur fand sich jedoch in Beethovens Nachlass.

All das ist, wie gesagt, eher Thema der Beethoven-Forschung. Die für Paër heute wichtigere Frage ist die, wie stark Beethovens «Fidelio» in Paërs Musik «hineinfunkt». Ist der eigener Ton stark genug, um die hörpsychologische Irritation zu verhindern? Die Antwort wird von der Aufführung erteilt werden müssen. Hier sei nur noch auf einige Merkmale des Werkes hingewiesen, die ein Licht auf Paërs kompositorische Gestaltungskraft werfen. Zu beobachten ist generell das italienische Gespür für die Stimme, eine flüssige, belcantistische Schreibweise, die aber auch eine farbige Instrumentation und eine starke Sensib- lität für den Text einschliesst. Im Rezitativ gewinnt ihm Paer mit gezieltem Einsatz von Accompagnato starke Wirkungen ab, in geschlossenen Nummern mit Taktwechseln in den Mittelteilen oder überhaupt mit einer Erweiterung der Form zur eigentlichen Gesangsszene.

Die Soloszene der Leonora zum Beispiel lockert die Grossgliederung Rezitativ, Cavatina (Larghetto) und Aria (Allegro) weiter auf. Im Accompagnato-Rezitativ schiebt sich zwischen einen dramatischen Allegroteil und einen Largoabschnitt ein Andantino espressivo, ein rein instrumentales viertaktiges Thema: Der Hörer kennt es aus der Ouvertüre, wo es devisenartig im ganzen dreimal erklingt – das frühe Beispiel eines Leitthemas, das von seinem lyrischen Charakter her unschwer mit dem Gedanken an den «amor coniugale» in Verbindung zu bringen ist. Am Ende des Terzetts in der Kerkerszene, das Leonore und Florestan erstmals in Terzen und Sextenparallelen vereinigt, wird es nochmals wiederholt. Einen wiederum rezitativischen Einschub erhält die Leonora-Szene zwischen Cavatine und Arie. Sie ist «Risoluto» überschrieben und formuliert nun die «Devise» im Wort: «Vedrai di ch'e capace in questo petto vivo e costante, coniugale affetto.»

Ein kleines Beispiel für musikdramatisches Gespür bietet auch der Beginn des Duetts Rocco-Leonore im ersten Akt. Im Rezitativ zuvor hat Rocco erzählt, dass der Gefangene getötet werden soll. Das Allegro moderato beginnt «subito», aber eigentlich noch rezitativisch. «Sterben?», fragt sie. «Ja, das ist sein Urteil», bestätigt er. Sie wiederholt ungläubig die Frage, und nun möchte er sozusagen darüber hinweggehen und beginnt mit dem eigentlichen Allegro-moderato-Thema. Aber er kommt nur zwei Takte weit, dann interveniert Leonora wieder, und jetzt wird das Wort «morto» mit Fragezeichen bzw. Ausrufezeichen fünfmal gewechselt, bis das eigentliche Allegro seinen geregelten Lauf nimmt.

Die Beispiele liessen sich vermehren, Hinweise auf ausdrucksspezifische Instrumentation, konzertanten Reichtum solistischer Instrumente kämen hinzu, die Frage, ob die kompositorischen Mittel überall in der gleichen Dichte für Spannung sorgen, vielleicht auch. Aber Peter Maags Urteil «Nicht einfach eine historisch interessante Ausgrabung, sondern eine glänzende Oper» ist in vieler Hinsicht zu belegen. Ob daraus der Funke springt, der heute das Publikum trifft, muss sich erweisen.

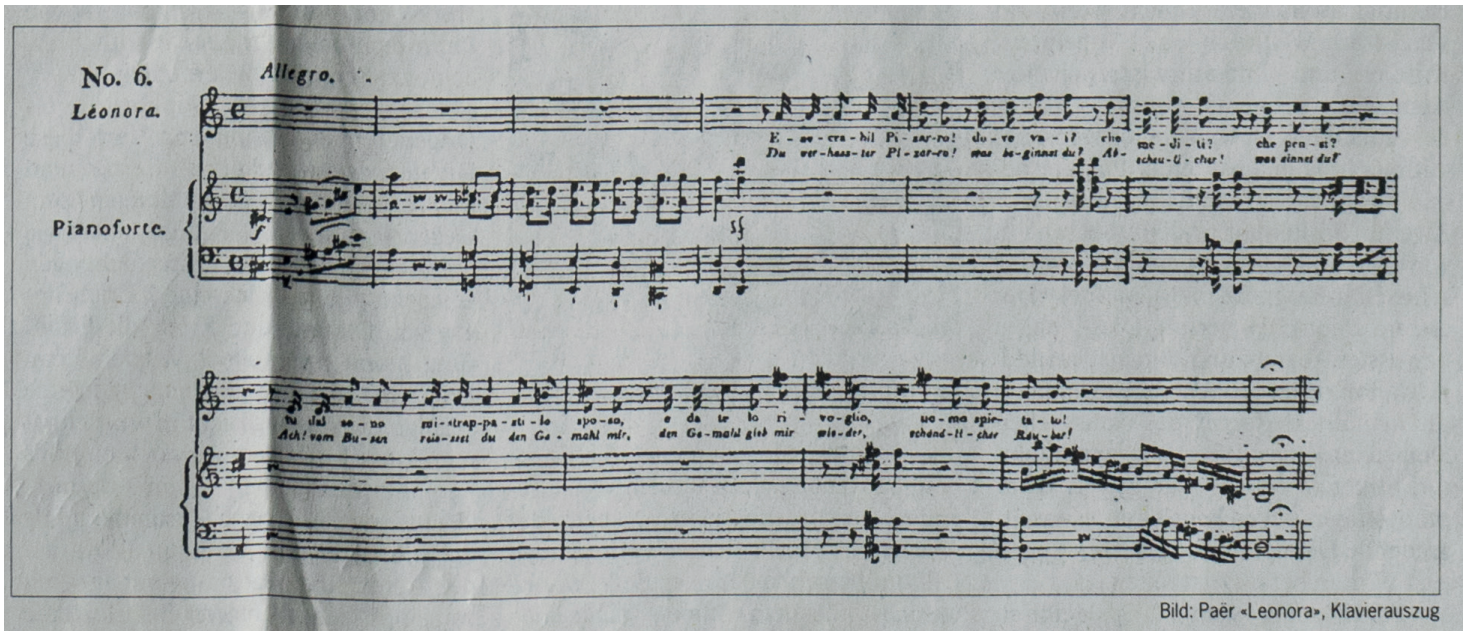

Bild: Paër «Leonora», Klavierauszug

«Abscheulicher! Wo eilst du hin? Was hast du vor?» – Was wir von Beethovens Leonore im Ohr haben, in Paërs früherer Komposition.