

Leonore II – das Opfer von Leonore III

Leonore II –
la victime de Léonore III

Leonore II – das Opfer von Leonore III

Nach der Uraufführung seiner Oper «Leonore» im Jahre 1805 sah sich Beethoven aufgrund des Misserfolgs zu Strichen und Umarbeitungen genötigt. Wolf Rosenberg weist nach, dass im Falle der Ouvertüre diese Revision einer Zerstörung gleichkommt. Trotzdem ist diese Fassung – bekannt unter dem Namen Leonore III – noch immer eine heilige Kuh des Musikbetriebs. Rosenberg plädiert nachdrücklich für die Rehabilitierung von Leonore II.

Leonore II – la victime de Léonore III
Après la création de son opéra «Léonore», en 1805, Beethoven s'est vu obligé, en conséquence de l'insuccès, de faire dans la partition quelques coupures et transformations. Wolf Rosenberg est persuadé que concernant l'ouverture de l'oeuvre la révision est proche d'une destruction de l'idée musicale. Cependant, la nouvelle version – connue sous le titre «Léonore III» – est restée le tabou dans le domaine musical d'aujourd'hui. Rosenberg plaide énergiquement la réhabilitation de Léonore II.

Von Wolf Rosenberg

Es könnte sich lohnen, einmal die Kriterien zu suchen, nach denen der Musikbetrieb die Werke der Komponisten in a) ständig und bis zur Bewusstlosigkeit, b) möglichst selten und c) am liebsten gar nicht aufzuführende einteilt. Dann wüsste man vielleicht, warum Bachs *Passion nach Johannes* so sehr unter der Konkurrenz jener *nach Matthäus* zu leiden hat, obwohl sie gewiss nicht schlechter ist, vielleicht sogar als reicher, dramatischer und interessanter in der Harmonik eingestuft werden könnte. (Auch Schumann gab ihr den Vorzug.)

Ein anderes Beispiel: Wenn einmal ein Opernhaus sich herablässt, ein Werk von Gluck auf die Bühne zu bringen, auf welches, in neuneinhalb von zehn Fällen, wird die Wahl fallen? Sie haben es erraten: auf *Orpheus und Eurydike*, und gewiss in dem Mischmasch aus italienischer und französischer Fassung; während die späteren, weit bedeutenderen Musikdramen, die beiden *Iphigenien*, *Armide* und vor allem *Alkestis*, weiterhin ignoriert werden (selbst die grandiose, sogar sehr erfolgreiche Aufführung des letztgenannten Werkes unter Michael Gielen scheint nichts ausgerichtet zu haben). Und wer einmal durch einen glücklichen Zufall eine grössere Anzahl von Walzern des Johann Strauss-Vater gehört hat, wird konstatiert haben, dass dessen Niveau der Sohn nur selten erreicht hat. Die, welche den Vater aus der Musikgeschichte hinausintrigiert haben, müssen das gewusst haben; daher das Bemühen, seine Werke unter c) einzureihen (mit Ausnahme des äusserst schwachen *Radezky-Marsches*; man stelle sich vor, was aus Verdi geworden wäre, wenn man alle seine Werke, ausser dem Streichquartett, in den Orkus geschickt hätte). Das einzige Verdienst, das dem Vater angerechnet wird, ist, dass er einen «genialen» Sohn in die Welt gesetzt hat.

Wie es dazu kam, dass Beethovens *Ouvertüre Leonore Nr. 3*, im folgenden als *L. 3* bezeichnet, in die Kategorie a) kam und auch weiterhin bis zum Überdruß

aufgeführt wird, während man in bezug auf *L. 2* wohl nur von Unterdruss sprechen kann, ist nicht mehr auszumachen, aber wenn da Gerechtigkeit herrschen würde, also beide Werke regelmässig zu hören wären, dann könnte ans Licht kommen, dass *L. 3* keineswegs einer Steigerung über *L. 2* hinaus gleichkommt; vielmehr ist das Gegenteil der Fall. Hat sich einmal ein Irrtum, wie gewaltig auch immer, etabliert, darf nicht daran gerüttelt werden.

Schon die Unterschiede in den ersten Takten weisen auf Symptomatisches hin. Tonleitern sind nicht sehr erspriesslich, vor allem im Adagio-Tempo, und zumal wenn sie völlig unmotiviert aus dem Nichts hervorgehen (1), sind auch



(1)

eigentlich zum Üben da, und ich habe mich stets gefragt, was Beethoven mit diesen vier Taktten sagen wollte ausser, dass ihm nichts Besseres eingefallen war. Erst als ich zufällig einmal L. 2 hörte, fiel es mir «wie Schuppen» von den Ohren (dank Fritz Busch, der zu den wenigen zählte, die das schmächtig vernachlässigte Werk zu lancieren suchten): Hier war die Tonleiter motiviert, war abgeleitet aus dem Florestan-Motiv g-f-e (2). Mehr noch: In diesen fünf Taktten manifestiert sich schöpferische Grösse dadurch, dass das Banale der Tonleiter nicht mehr spürbar wird. Man hört nicht die Schritte abwärts; man hört den eingekerkerten Florestan. Unverständlich aber bleibt, bis auf weiteres, warum Beethoven bei der Umarbeitung das Wichtigste, nämlich besagtes Motiv entfernte, so dass nur noch die Tonleiter übrig blieb. Man weiss, dass er bei der Umarbeitung auch Kürzungen anbringen wollte, und so scheint die Reduktion der fünf Takte auf vier (gleichzeitig Reduktion einer asymmetrischen Phrase auf eine brav symmetrische) eine erste Sparmassnahme gewesen zu sein; aber warum Beethoven den Kopf abschnitt, anstatt, was doch näher gelegen hätte, den Schwanz zu kürzen, lässt sich kaum nachvollziehen.

Auch die Instrumentation änderte er keineswegs zum Besseren. In L. 2 setzten die Bläser im vierten Takt aus, so dass das Florestan-Motiv abgehoben und das dynamische Decrescendo von einem klanglichen sekundiert wurde; in der späteren Fassung gehen Bläser und Streicher Arm in Arm die Skala bis zum bitteren Ende hinab.



(3)

Als weiteres Beispiel sei die Überleitung zum Allegro-Hauptsatz erwähnt. In L. 2 (3) löst sich das Hauptmotiv allmählich auf, während die meist chromatisch fortschreitende Basslinie die Brücke zum Allegro vorbereitet; das Faszinierende an dieser Passage ist, dass nicht nur Oberstimmen und Bass in dauernder quasi disharmonischer Spannung zueinander verlaufen, sondern auch, dass keine stabile Tonart herrscht und der Einsatz des Allegros in blankem C-Dur völlig überraschend kommt, trotz der sorgfältigen Vorbereitung; man nennt das dialektisches Komponieren.

Im Vergleich dazu geht es in L. 3 (4) recht gemütlich zu; C-Dur ist bereits sechs Takte vor Adagio-Schluss erreicht, das Geschehen setzt sich auf dem Dominant-Sept-Akkord fest, und als ob es dem Hörer noch kräftiger ein-

gebleut werden müsste, wird C-Dur noch einmal vor dem Doppelstrich bestätigt durch eine überaus konventionelle Auftaktfigur; das hätte auch Clementi komponieren können...

Aus den Notenbeispielen wird auch ersichtlich, dass in der ersten Fassung das Allegro-Thema in der tiefen Lage, in den Violoncelli, in der zweiten in den Violinen angestimmt wird. Auch darin kann man beim besten Willen keine Verbesserung erblicken, denn die Folge in L. 3 ist, dass die Steigerung bis zu jenem Punkt, da das Thema in der höchsten Lage und im ff wiederholt wird, unproportioniert wirkt; die Höhe ist bereits nach zwölf Taktten erreicht (in L. 2 erst nach 20), und danach ist die Steigerung zum Kulminationspunkt, da ausser dem Crescendo sich nichts ereignet, viel zu lang.



(2)



(4)