

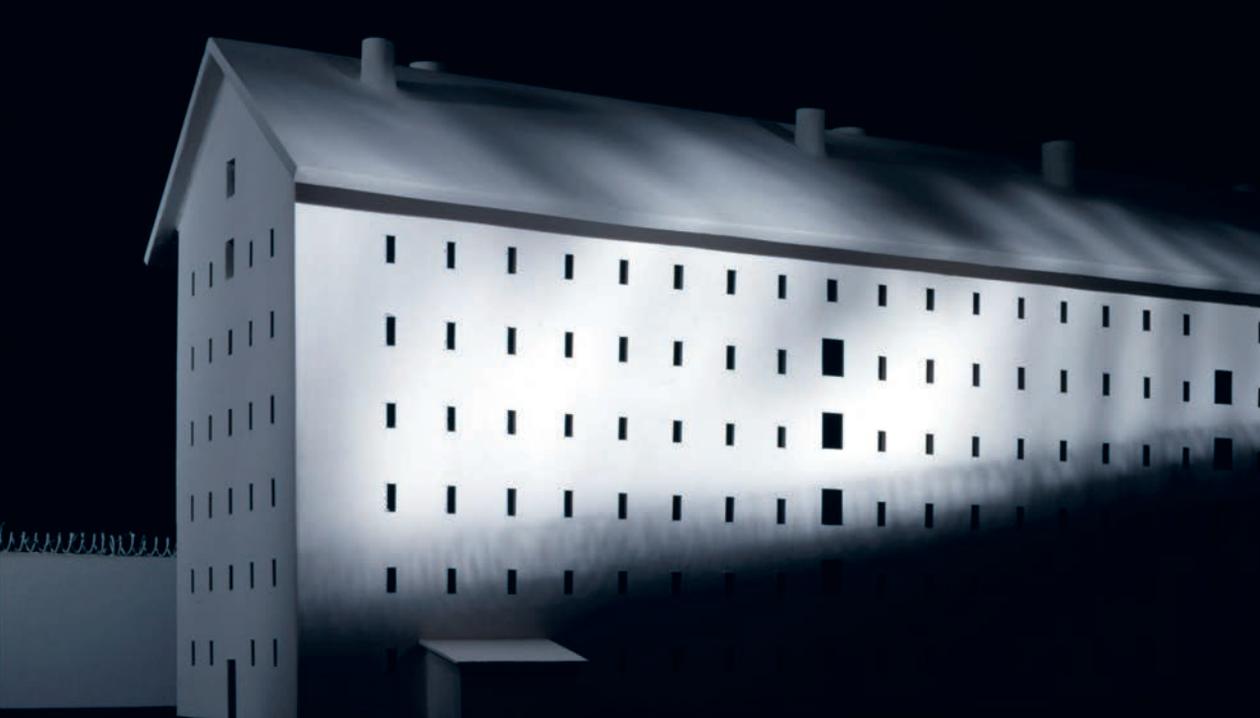
# DEUTSCHE OPER AM RHEIN



# FIDELIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Duisburger  
Philharmoniker





Komm, Hoffnung, lass den letzten Stern  
Der Müden nicht erbleichen!  
O komm, erhell' mein Ziel, sei's noch so fern,  
Die Liebe, sie wird's erreichen.

Leonore, 1. Aufzug

# FIDELIO

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Oper in zwei Aufzügen op. 72

Libretto von Joseph Sonnleithner, Friedrich Treitschke nach Jean-Nicolas Bouilly

Uraufführung (3. Fassung) am 23. Mai 1814

im Kärntnertortheater in Wien

Konzertante Operaufführung

mit Textinterventionen von Katja Petrowskaja

Musikalische Leitung: Vitali Alekseenok / Harry Ogg

Chor: Patrick Francis Chestnut

Dramaturgie: Katie Campbell

Koproduktion mit den Duisburger Philharmonikern

FIDELIO

2

# HANDLUNG

*Seit zwei Jahren gilt Florestan als verschollen, doch seine Frau Leonore vermutet ihn in der Gefangenschaft des Kerkermeisters Rocco. Sie verkleidet sich als Mann und beginnt unter dem Decknamen „Fidelio“ im Gefängnis zu arbeiten, um Gewissheit über den Verbleib Florestans zu bekommen. Die Vertuschung ihrer wahren Identität gelingt – so sehr, dass Marzeline, die Tochter des Kerkermeisters, sich in Fidelio verliebt.*

## ERSTER AUFZUG

Jaquino, der Pförtner des Gefängnisses, versucht Marzeline einen Heiratsantrag zu machen, doch sie lässt ihn abblitzen und träumt stattdessen von ihrem zukünftigen Eheglück mit Fidelio. Auch Rocco begrüßt die Verbindung seiner Tochter mit Fidelio, während Leonore ihr Inkognito davon gefährdet sieht. Doch sie nutzt das Vertrauen des Kerkermeisters, um an Informationen über Florestan zu kommen. So berichtet Rocco von einem geheimen Kerker, in dem ein unbekannter Häftling unter menschenunwürdigen Bedingungen gefangen gehalten wird. Nach neuen Anweisungen des Gouverneurs lässt Rocco den Insassen langsam verhungern. Leonore bittet Rocco, ihn in den Kerker begleiten zu dürfen. Rocco verspricht ihr, den Gouverneur Don Pizarro um Erlaubnis dafür zu fragen.

Pizarro hat von einem Informanten erfahren, dass Minister Don Fernando über willkürliche Gewalt im Staatsgefängnis in Kenntnis gesetzt wurde und zu einer Überprüfung dieser Zustände aufbrechen wird. Pizarro beschließt, seinen geheimen Insassen endgültig verschwinden zu lassen, und beauftragt den Kerkermeister mit dem Mord. Rocco weigert sich, für Pizarro zu töten, doch er erklärt sich immerhin bereit, ein Grab auszuheben. Leonore hat alles gehört und bittet Rocco mit neuer Entschlossenheit, den Gefangenen einen Spaziergang im Festungsgarten zu gestatten. Die Gefangenen treten ins Tageslicht hinaus.

Unterdessen hat der Gouverneur Fidelios Mitarbeit im unterirdischen Kerker zugestimmt. Fidelio und Rocco sollen unverzüglich beginnen, in einer Zisterne ein Grab für den unbekanntes Gefangenen auszuheben. Da stürzen Marzeline und Jaquino herein: Pizarro sei außer sich, denn er habe vom Freigang der Häftlinge erfahren. Rocco beruhigt den Gouverneur und die Gefangenen kehren zurück in ihre Zellen.

## ZWEITER AUFZUG

Eingeschlossen in ein dunkles unterirdisches Verlies träumt Florestan von Leonore. Er sieht einen Engel vor sich erscheinen, ehe er erschöpft das Bewusstsein verliert. Derweil erreichen Rocco und Leonore das Kellergewölbe und machen sich an die Arbeit. Während sie gräbt, entschließt sich Leonore den hilfsbedürftigen Gefangenen vor Pizarro zu schützen, egal ob es ihr Florestan ist, oder nicht. Als der Insasse erwacht, erkennt sie ihren Mann. Rocco gibt Florestan etwas zu trinken, Leonore, die von Florestan nicht erkannt wird, reicht ihm ein Stück Brot. Schließlich tritt Pizarro in den Kerker. Als er sich auf Florestan stürzt, stellt Leonore sich ihm in den Weg und gibt ihre wahre Identität preis. Da erklingt ein Trompetensignal, das die Ankunft des Ministers verkündet. Florestan und Leonore fallen sich in die Arme, Pizarros Macht ist gebrochen. Der Minister empfängt die Gefangenen und das Volk und kündigt Gerechtigkeit und Gnade an, Leonore wird gefeiert. //

FIDELIO

4

# DIE TEXT- INTERVENTIONEN

VON KATJA  
PETROWSKAJA

*Im Sommer 2025 verfasste die deutsch-ukrainische Schriftstellerin Katja Petrowskaja vier ‚Textinterventionen‘, die als Bestandteil der konzertanten Operaufführung von Ludwig van Beethovens „Fidelio“ vorgetragen werden. Ihre Texte kreisen um akute, aktuelle und historische Perspektiven auf die großen Themenfelder der Oper und erweitern die Geschichte von Leonore und Florestan erzählerisch. Mehr dazu im Interview mit Katja Petrowskaja und Vitali Alekseenok ab Seite 14.*

Nr. 2 Arie:

„O wär' ich schon mit dir vereint“  
(Marzelline)

1. Intervention  
Olena

Nr. 9 Rezitativ und Arie:

„Abscheulicher! Wo eilst du hin?“  
(Leonore)

2. Intervention  
Krieg als Gefängnis

Nr. 11 Introdution und Arie:

„Gott! Welch Dunkel hier!“  
(Florestan)

3. Intervention  
Tetjana

Nr. 15 Duett:

„O namenlose Freude“  
(Leonore, Florestan)

4. Intervention  
Magda



Tunnels, 1995 (James Casebere)



FIDELIO

8

IM LICHT  
DER GESCHEITEN  
UND SINNIGEN  
FRANZÖSISCHEN  
OPERN:

ZUR  
WERKGESCHICHTE  
VON „FIDELIO“

VON KATIE CAMPBELL

Gut eine Dekade seines Lebens rang Ludwig van Beethoven mit seiner einzigen Oper. Als der Komponist begann, sich mit dem „Fidelio“-Stoff für ein mögliches Musiktheaterwerk zu beschäftigen, war er längst eine etablierte Größe in der Wiener Musikwelt. Mit den jüngsten Erfolgen seines dritten Klavierkonzerts und der zweiten Sinfonie in der Tasche suchte Beethoven nach einer neuen Herausforderung: Der Komposition einer Oper, die ihn nicht nur im Konzertsaal, sondern auch im Musiktheater bekannt machen würde.

Im Juni 1803 nahm Beethoven den Auftrag für eine Oper nach einem Libretto von Emanuel Schikaneder, bekannt als Librettist von Mozarts „Die Zauberflöte“, an. Dieses Stück, „Vestas Feuer“, sollte im antiken Rom spielen. Doch bevor er sich dieser Arbeit zuwandte – und sie letzten Endes wegen mangelndem Interesse doch verwarf – galt Beethovens Aufmerksamkeit einem anderen Werk: Seiner dritten Sinfonie, um die sich zahlreiche Anekdoten ranken. So soll Beethoven sie ursprünglich dem französischen Konsul Napoleon Bonaparte gewidmet haben. Es ist die bis dahin wohl gewaltigste Sinfonie, ein künstlerisch revolutionäres Werk, das eine musikalische Formsprache für einen überbordenden heroischen Idealismus findet. Als Beethoven jedoch erfuhr, dass Napoleon sich selbst zum Kaiser erhoben hatte, soll er die Widmung wutentbrannt zurückgezogen haben. „Nun wird er auch alle Menschenrechte mit Füßen treten, nur seinem Ehrgeiz fröhnen; er wird sich nun höher, wie alle Andern stellen, ein Tyrann werden!“, wird der Komponist von seinem Schüler Ferdinand Ries zitiert. Mit dem Titel „Sinfonia Eroica“ ging das Werk schließlich in die Musikgeschichte ein. Im April 1805 wurde sie uraufgeführt – im selben Jahr, wie die erste Fassung des „Fidelio“. Bis die Oper ihre heute bekannte Form erreichen würde, unternahm Beethoven eine ganze Reihe an Änderungen an dem Werk. Gerade deshalb scheint die Beziehung zwischen der dritten Sinfonie und dem „Fidelio“ mehr als nur zeitlich zu sein: Beiden Werken liegen Ideale wie politische Freiheit, stoische Stärke und heroischer Mut zugrunde, die Beethoven nicht nur wegen ihrer gesellschaftspolitischen Bedeutung interessierten, sondern ihn möglicherweise auch im Angesicht seines persönlichen Kampfes mit zunehmender Taubheit beschäftigten.

Das Libretto für Beethovens Oper lieferte schlussendlich nicht Schikaneder, sondern der umtriebige Theatermacher Joseph Sonnleithner, der einen außerordentlich erfolgreichen Stoff aus Zeiten der französischen Revolution ins Deutsche übersetzt hatte: „Léonore ou L'amour conjugal. Trait historique, en deux actes et en prose mêlée de chants“ (dt.: Léonore oder Die eheliche Liebe. Historisches Stück in zwei Akten und Prosa mit Liedern) von Jean-Nicolas Bouilly. Das Sujet dieses Theatertexts war für das Wiener Theaterpublikum seinerzeit vermutlich eindeutig als ‚Rettungsoper‘ zu erkennen. Diese Gattung, besonders aus der Feder französischer Komponisten, war um 1805 in Wien eine regelrechte Trenderscheinung. Die Stücke verhandelten mit hoffnungsvollem Ausblick die brennenden Themen der Stunde. Fragen nach gesellschaftlicher und individueller Freiheit im Verhältnis zu Politik und Staatsgewalt lagen nicht nur im postrevolutionären Frankreich, sondern

überall in Europa in der Luft. Typisch für die Rettungsoper ist genau die Handlungsanlage, wie Bouilly sie in seinem Libretto entwickelte. Dazu gehört, dass Leonore allein durch Mut und Entschlossenheit Florestan nicht retten kann. Das Happy End gelingt nur durch den Auftritt des Ministers, ein Deus ex Machina, der von außen Gerechtigkeit herstellt. Dieses Charakteristikum der Rettungsoper dürfte auch ein Hauptgrund für den Erfolg der Theaterform in den frühen 1790er Jahren sein: Die tröstliche Botschaft an das Publikum lautet, dass eine Veränderung der Verhältnisse nicht aktiv herbeigeführt werden kann. Vielmehr kommt es darauf an, durchzuhalten und die Hoffnung nicht aufzugeben.

Im Angesicht der politischen Zustände in Europa und ganz besonders in Frankreich, war Beethoven klar, was für eine Oper er schreiben wollte. In einem Brief an den Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz betont der Komponist, dass die Zeiten der effektvollen Märchenoper, für die der Zauberflöten-Librettist Schikaneder stand, vorbei waren: „Hr. Schikaneder [...], dessen Reich denn wirklich durch das Licht der gescheiden und Sinnigen französischen opern gänzlich aus ist.“ So ein ‚gescheites‘, ‚sinniges‘ Libretto war mit Sonnleithners neuer Bouilly-Übersetzung offenbar gefunden. Das sah allerdings nicht nur Beethoven so, denn das Libretto wurde mehrfach vertont. Der Komponist Pierre Gaveaux brachte es 1798 erstmals in Paris zur Aufführung, weitere folgten mit „Leonora“ von Ferdinando Paër 1804 in Dresden und 1805, kurz vor Beethovens Premiere, mit „L'amor conjugale“ von Johann Simon Mayr in Padua.

Die Inspiration für die Geschichte der heldenhaften Leonore, die durch Verkleidung ihren Mann aus dem Gefängnis befreien kann, soll laut Bouilly, seines Zeichens Rechtsanwalt, Kinderbuchautor und geschäftiger Dramatiker, auf einer wahren Begebenheit beruhen. Nicht ohne Grund gab er seinem Libretto den Untertitel „Fait historique“, wörtlich übersetzt „historische Tatsache“. So beschriebene Theaterstücke wurden Mitte der 1790er Jahre in Frankreich vermehrt aufgeführt und scheinen einem Bedürfnis nachgekommen zu sein, gesellschaftspolitische Ereignisse, wie beispielsweise den Sturm auf die Bastille, auf der Bühne nachzustellen, sie gemeinschaftlich zu bewältigen und Erkenntnisse für die Gegenwart aus ihnen zu ziehen. Auch die dramatische Befreiung aus Gefangenschaft, die Verurteilung willkürlicher Tyrannei, die Verkleidung und die finale Wiedervereinigung eines Paares gehören dabei zu den archetypischen Bestandteilen solcher Erzählungen.

Ob Bouilly tatsächlich Zeuge der mutigen Rettung eines willkürlich Inhaftierten durch seine liebende Ehefrau wurde, lässt sich historisch nicht zweifelsfrei belegen. Sicher ist allerdings, dass sich der Dramatiker durchaus darüber bewusst war, dass er mit seinem Stück politischen Zündstoff in der Hand hatte. Darum ist aus heutiger Perspektive für das Verständnis des „Fidelio“ auch weniger ausschlaggebend, ob es eine ‚echte‘ französische Leonore gegeben hat, als die Bezüge zwischen der Handlung und den realen Verhältnissen,

denen Bouilly seinerzeit in Frankreich ausgesetzt war. So kann die Gewaltherrschaft unter der Florestan in Gefangenschaft gerät, als eine Chiffre für den ‚Grande Terreur‘ gelesen werden, der Phase der Französischen Revolution, die zehntausende vermeintliche Gegner\*innen der Revolution das Leben kostete – und die sich zeitgleich mit der Entstehungszeit des Librettos ereignete. Nicht ohne Grund ist der Schauplatz der Handlung schon bei Bouilly Spanien und nicht Frankreich, denn die Kritik an den aktuellen Zuständen offen zu äußern, hätte für den Autoren gefährlich werden können.

Als endlich Beethovens Fassung des Stoffs „Fidelio oder Die eheliche Liebe“ am 20. November 1805 zur Uraufführung kam, traf das Drama um Leonore erneut auf politisch brisante Zeiten – auch das war ein Grund für den Misserfolg, der in der Werkgeschichte der Oper zunächst verzeichnet werden muss. Denn zum Zeitpunkt der Premiere befand sich Wien im völligen Ausnahmezustand. Am 13. November, also eine Woche zuvor, hatten Napoleons Truppen die Stadt eingenommen. Der Adel floh aufs Land und auch die übrige Stadtbewölkerung blieb sicherheitshalber lieber zu Hause, statt ins Theater zu gehen. Doch auch diejenigen, die sich ins Theater an der Wien begeben hatten, um die „neue Beethovensche Oper“ zu erleben, zeigten sich wenig begeistert. Nach nur drei Vorstellungen war Schluss mit der heute sogenannten „Ur-Leonore“.

Doch es waren nicht nur die äußeren Umstände: Bereits im Vorfeld war „Fidelio“ zu einem Sorgenkind geworden. Immer wieder musste die Premiere verschoben werden, weil Beethoven nicht fertig wurde; zudem gab es Schwierigkeiten mit der Zensur. Um die Zusammenhänge mit den realen Verhältnissen und die politische Kritik der Oper weiter zu entschärfen, versetzte Sonnleithner die Handlung nun noch in längst vergangene Zeiten und ließ den „Fidelio“ im Spanien des 16. Jahrhunderts spielen. Zusammen mit weiteren Veränderungen der Originalvorlage – vermutlich in den Dialogen – gab es schließlich doch die Genehmigung der Zensurbehörde.

Nach all den Mühen war Beethoven nach der Premiere noch nicht bereit, seine missglückte Oper an den Nagel zu hängen und machte sich bald an eine Überarbeitung des Werks. Zur Seite stand ihm dabei sein Freund, Stephan von Breuning, der die Handlung durch Umstellungen und Striche straffte. Die drei Akte der „Ur-Leonore“ wurden zu zweien zusammengefasst, zudem arbeitete Beethoven die Ouvertüre um. Diese Fassung, genannt „Leonore oder Der Triumph der ehelichen Liebe“, kam am 29. März und am 10. April 1806 im Theater an der Wien auf die Bühne. Von Breuning berichtet später von „größte[m] Beifall“, allerdings auch: „da er [Beethoven] mehrere, besonders bei der zweiten Vorstellung beleidigte, so haben diese es dahin gebracht, daß sie seitdem nicht weiter mehr gegeben worden ist“. Im Nachgang zu diesem Zerwürfnis forderte Beethoven die Partitur zurück und entzog sein Werk damit jeglicher weiteren Aufführung.

# FIDELIO

12

Erst 1814 erkundigte sich ein Sänger bei dem Komponisten, ob nicht eine erneute Vorstellung seiner Oper zu wagen sei. Beethoven stimmte überraschend zu und widmete sich einer gründlichen Revision. Mit Georg Friedrich Treitschke ging ihm ein erfahrener Theatermann zur Hand, der Teile des Librettos neu dichtete. Beethoven schuf mühsam einige Neukompositionen, unter anderem auch eine weitere – die letztgültige – „Fidelio-Ouvertüre“. Als ewiger Bearbeiter seiner selbst wurde der Komponist allerdings erst zur zweiten Vorstellung damit fertig. Dennoch: Mit dem nun in „Fidelio“ rückbenannten Werk gelang bei seiner Premiere am 23. Mai 1814 ein Durchbruch. Ein Rezensent jubelt: „Die Musik zu dieser Oper ist ein tiefgedachtes, reinempfundenes Gebilde der schöpferischen Phantasie, der lautersten Originalität, des göttlichsten Aufschwungs des Irdischen in das unbegreifliche Himmlische.“

Bis heute bleibt das aufklärerische Fundament dieses Werks als Aufruf für ein humanistisches Menschenbild spürbar, das bereits Jean-Nicolas Bouilly in sein Libretto legte und von Beethoven auf unverwechselbare Art und Weise aufgegriffen wurde. Vielleicht gerade deshalb wird es besonders oft in gesellschaftlich turbulenten Zeiten rezipiert. Mit seiner inhärenten Kritik an unmenschlichen Herrschaftsordnungen und politischen Gewaltregimen kann „Fidelio“ immer wieder zum Spiegel der zeitgenössischen Gesellschaften werden. Ein Ideal als Messlatte, wie es in der Oper erklingt:

„Es sucht der Bruder seine Brüder / Und kann er helfen, hilft er gern.“ //



Barrel Vaulted Room, 1994 (James Casebere)

FIDELIO

14

„WAS ES  
EIGENTLICH  
BEDEUTET,

EIN MENSCH  
ZU SEIN“

VITALI ALEKSEENOK UND KATJA PETROWSKAJA  
IM GESPRÄCH MIT KATIE CAMPBELL

**Welche Bedeutung hat die Oper „Fidelio“ für euch? Wann und wie habt ihr dieses Werk kennengelernt?**

**Vitali Alekseenok (VA):** Ich habe Beethoven durch seine Symphonien und Kammermusik kennengelernt, erst später kam die Oper „Fidelio“ dazu. Damals habe ich noch kein Deutsch gesprochen und konnte dieses Werk zuerst nicht richtig einordnen. Ich glaube, man muss sich auf diese Oper einlassen, da die meisten Schätze, die darin liegen, etwas versteckt sind. Erst viel später habe ich verstanden, dass Beethoven nicht umsonst so viel daran gearbeitet hat, denn die Oper ist sehr tiefgründig. Er hatte einen Drang, immer idealistischer zu werden, etwas allgemein Menschliches zu erzählen und sich vom Alltäglichen, Konkreten zu entfernen. Diesen Weg konnte ich in meiner Rezeption von Beethoven mitgehen. Obwohl ich „Fidelio“ anfangs eher als eine Perle in der Musikgeschichte wahrgenommen habe, ist es für mich heute, 2025, eines der aktuellsten Stücke.

**Katja Petrowskaja (KP):** Ich habe „Fidelio“ auch erst sehr spät kennengelernt. Mit Freunden, die an der Manhattan School of Music waren, bin ich in Verdis „Nabucco“ an der Metropolitan Opera gegangen. Ich fand den berühmten Chor der Gefangenen darin so ergreifend, dass mir ein Freund daraufhin den Gefangenenchor aus „Fidelio“ gezeigt hat. Irgendwann habe ich dann auch die ganze Oper gesehen. Daraus hat sich eine Reihe ergeben, die ich immer zusammen rezipiert habe: Der Chor der Gefangenen aus „Nabucco“, aus „Fidelio“ und dann der Chor aus Beethovens neunter Sinfonie als utopische Vorstellung der Verbrüderung.

**VA:** Das ist spannend, denn es zeigt, dass man die Musikgeschichte nicht chronologisch entdecken muss. Man kennt einiges sehr gut und das andere gar nicht, und sicherlich verändert sich die Wahrnehmung von „Fidelio“ nachdem man „Nabucco“ gehört hat, genauso wie umgekehrt.

**KP:** „Fidelio“ ist eine sehr ergreifende ‚Befreiungssoper‘, ihre Aufführungsgeschichte markiert verschiedene historische Ereignisse. Was für unser Projekt unerwartet war – Vitali und ich haben einander vor fünf Jahren ausgerechnet wegen einer Verhaftung kennengelernt, auf einer Demonstration am Potsdamer Platz in Berlin: Marija Kalesnikowa, eine der brilliantesten Frauen ihrer Generation – Musikerin, Kuratorin, Mitbegründerin des Musikfestivals „Eklat“ in Stuttgart und oppositionelle Politikerin – wurde in Belarus verhaftet. Vitali kommt aus dem Land, das vor fünf Jahren gegen Wahlfälschung aufgestanden ist, es gab viel Hoffnung. Die Proteste wurden brutal unterdrückt. Noch heute sitzen deshalb tausende Menschen im Gefängnis. Ihr Schicksal ist völlig unklar. Auch das von Marija. Es ist reiner Zufall, dass wir uns plötzlich in diesem Projekt wiedersehen. Wir bringen beide verschiedene Kontexte mit, haben Berührungen mit der Musik und in besonderer Weise mit diesem inhaltlichen Erbe, weil wir eigentlich ganz aktuell mit den Themen, die diese Oper verhandelt, weiterleben.

**Ist „Fidelio“ aus eurer Sicht ein politisches Werk?**

**VA:** Jein. Vor allen Dingen ist es für mich ein großes Kunstwerk. Ob es als politisch

wahrgenommen wird, hängt letztlich von seiner Rezeption ab und nicht von dem Werk an sich. „Fidelio“ wurde so oft interpretiert und auch instrumentalisiert. Die eigentliche Frage ist, was es bedeutet, ‚politisch‘ zu sein. Natürlich gibt es eine Ebene, wo das Politische und die Kunst sich mischen, wie auch zur Zeit der Uraufführung. Damals war Wien von den Franzosen besetzt und in so einer Zeit eine Befreiungsoper zu schreiben – ist das schon ein politisches Statement? Vielleicht hat Beethoven auch deshalb mit diesem Werk gehadert und es immer mehr verallgemeinert. Denn in der Oper steckt viel mehr als eine konkrete politische Situation.

**KP:** Für mich ist alles das ‚politisch‘, was in einer Zeit verankert ist. Es geht um sehr allgemeine Fragen von Freiheit, den Verhältnissen in der Gesellschaft. Und somit wird Beethoven immer wieder auch für politische Zwecke instrumentalisiert. „Fidelio“ ist aber auch eine Art historische Oper geworden, die wichtige Ereignisse in der Geschichte markiert. Zum Beispiel die Inszenierungen nach dem Ende des Zweiten Weltkriegs zur Wiedereröffnung der Opernhäuser in Berlin, Dresden und Wien, oder auch kurz vor dem Mauerfall 1989 in Dresden. Das waren riesige Ereignisse und mit „Fidelio“ wurde damit die Sprache für eine bestimmte Zeit gefunden. Es ist auch interessant, wie die Oper immer wieder von ihrer Geschichte eingeholt wird. Das erste Libretto entstand in der französischen Revolution und Beethovens Premiere spielte dann eine Woche nach dem Einmarsch der Franzosen in Wien. Die Aristokraten flohen und im Saal saßen Franzosen, die überhaupt nicht gewöhnt waren, eine Oper

auf Deutsch zu hören. Auch dieses Chaos ist historisch.

**Was ist das Zeitlose an der Geschichte der Oper, das es ermöglicht, sie immer wieder zu erzählen?**

**VA:** Ich denke, dass die Erzählung vor allem durch die Musik und Beethovens Persönlichkeit funktioniert. Die Geschichte berührt uns, selbst wenn sie ziemlich unglaublich ist. In der Oper ist so eine Verkleidungsgeschichte ja auch nichts Neues, nur eben normalerweise eher typisch für die Opera buffa. Das Spiel mit ‚buffa‘ und ‚seria‘ ist auch das Spannende an dieser Oper. Der ganze erste Teil ist wortwörtlich ‚oberflächlich‘, denn wir sind noch nicht in der Tiefe des Kerkers. Es gibt ganz normale Menschen, die ihren Alltag leben. Mit dem zweiten Akt gibt es einen Cut. Vielleicht braucht es diese Helligkeit, diese Normalität an der Oberfläche, um den abscheulichen Zustand des Kerkers zeigen zu können. Beethoven begibt sich mit diesen Kontrasten in ein Spannungsfeld zwischen einer sehr innovativen Dramaturgie und handwerklichen, gattungsbedingten Schwierigkeiten.

**KP:** Das Libretto ist natürlich etwas unglaubwürdig, aber wer hat schon glaubwürdige Opernlibretti gesehen? Man staunt über die eigenen Gefühle, weil man bei Opern trotzdem mitkommt, mitleidet und fasziniert wird. Bei „Fidelio“ fragt man sich, wie dieser Alltag wirklich funktioniert. Wir können nicht alles verstehen und das ist auch schön, denn es gibt eine abstrakte Ebene. Für mich war interessant, wie sich Beethoven aus dieser Buffonade im ersten

Akt befreit und damit in die Tiefe des Kerkers steigt. Auch deswegen habe ich als erste Intervention eine banale, fast alberne Alltagssituation ausgewählt, die in einen Abgrund führt. Gleichzeitig ist es eine dichte Dramaturgie, es gibt so viele Geschichten, die in „Fidelio“ angelegt sind: Die Befreiung aus dem Gefängnis, eine verdrehte „Orpheus und Eurydike“-Erzählung und alles wird innerhalb eines Tages erzählt. Und wir haben es mit zwei Konzepten von Befreiung zu tun, die aufeinanderprallen. Einerseits gibt es eine Frau, die seit zwei Jahren in diesem Gefängnis schuftet. Es geht um Ausdauer, Geduld und Treue. Andererseits gibt es den Minister, der genau im richtigen Moment auftaucht. Wir vergessen ganz und gar, dass Leonore bewaffnet ist und alle möglichen Optionen hat. Wichtig ist mir, dass diese Befreiung nicht nur von Leonore kommt, sondern von einem guten Machthaber. Es gibt ein Stück Hoffnung. Das Stück hat so viele Spuren von visionären politischen Denkern und steht zwischen klassizistischen Konzepten sozialer Gebilde und utopischen Vorstellungen von Gesellschaft. Gleichzeitig gibt es romantische Figuren, die für etwas kämpfen. Dabei geht es grundlegend um die Frage, was es eigentlich bedeutet, ein Mensch zu sein.

**Die Kontraste der ‚Welten‘ an der Oberfläche und in der Tiefe des Kerkers können wir natürlich auch in der Musik hören. Wie hat Beethoven die Unterwelt des Kerkers musikalisch gestaltet?**

**VA:** Der zweite Akt beginnt mit einem tiefen f-Moll voller Dissonanzen, vom ersten Takt an hört man Dunkelheit. Durch krasse, verrückte Harmonik, Rhythmik und

Orchestrierung entstehen sehr instabile, kontrastreiche musikalische Momente. Überhaupt hat das Vorspiel wenig Form. Es entsteht ein Eindruck von Zerrissenheit: Eigentlich passiert viel zu viel – nicht nur musikalisch gesehen, denn auch für Florestan ist jeder Tag im Kerker einer zu viel. Mich erinnert das an die erste Nummer aus Haydns „Schöpfung“, die erst wenige Jahre vor „Fidelio“ komponiert wurde. Haydn lässt die Welt aus dem finsternen Chaos entstehen. Man hört verschiedenste harmonische Klänge, die alles andere als normal klingen. Und genauso ist es im Vorspiel zu Florestan. Bei Haydn kommt dann der Chor und sagt „Und es ward Licht“. Plötzlich kommt dann ein strahlendes C-Dur. Bei Florestan ist es anders, er singt „Gott! Welch Dunkel hier!“ Wir bleiben in diesem Zustand der Dunkelheit ohne Licht. Das ist in der Musik genial dargestellt.

**Wie lässt Beethoven dann am Schluss die Rückkehr ans Tageslicht klingen?**

**VA:** Auch „Fidelio“ kommt zu einem strahlenden C-Dur, nur ca. eine Stunde später, ganz am Schluss. Im zweiten Akt erleben wir eine sinfonische Entwicklung aus der Dunkelheit in das Licht, in eine idealistische Vorstellung vom Menschsein. Es beginnt sehr düster, es gibt einen Konflikt, eine Auflösung, in der die Zeit kurz stehen-zubleiben scheint, und dann ein triumphales Ende. Darin steckt auch dieses Konzept von „per aspera ad astra“ – also wörtlich: ‚durch das Raue zu den Sternen‘. Wenn wir auf die ganze Oper schauen, hieße es eher ‚durch das Alltägliche, Banale zu den Idealen‘. Für den zweiten Akt gibt es also eine eigene konzeptuelle Form.



Prison Cell with Skylight, 1993 (James Casebere)



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.

Florestan, 2. Aufzug, Nr. 11 Arie

Die Befreiungsoper findet eigentlich überwiegend darin statt. Das ist auch eine Parallele zur neunten Sinfonie, deren vierter Satz formell eigentlich selbst eine ganze Sinfonie ist. Bei „Fidelio“ funktioniert die Entwicklung hin zum Licht bereits durch die Figur Leonores und die empathische Darstellung der Gefangenen im ersten Akt. Mit der musikalischen Charakterisierung von Florestan und Leonore wendet sich Beethoven im zweiten Akt aber noch mehr von einer ‚normalen‘ Oper ab und schafft etwas Neues.

**Warum eignet sich diese Oper, die so stark von der Form aus gedacht ist, dafür, sie gemeinsam mit neuen Texten aufzuführen?**

**VA:** Hier muss eigentlich jeder selbst entscheiden, was die Gattung Singspiel heute, 2025, bedeutet. Wie stark ist die Musik mit dem Text verbunden? In welchem Maß sind wir eingeladen, beides einzeln zu betrachten? Ich glaube, es ist durchaus legitim, die Dialoge wegzunehmen. Wir sind noch einen weiteren Schritt gegangen, indem es ‚Textinterventionen‘ gibt. Ich finde die Idee von Katja total spannend, das so klar zu benennen. Sie ersetzen keinen Text, sondern lassen ganz bewusst etwas anderes entstehen. Ich bin sehr gespannt, das zu sehen und zu spüren!

**KP:** Für mich ist es ein Experiment! ‚Intervention‘ ist ein militärischer Begriff. Selbst Intervenieur zu sein, ist für mich eine ungewohnte Rolle, vielleicht steht sie mir nicht zu. Das Verfahren der Intervention habe ich zum ersten Mal im Zusammenhang mit moderner Kunst wahrgenommen, komischerweise in Wien! Ich war im Kunsthis-

torischen Museum, wo die alten Meister hängen. Ich komme aus der akademischen Literaturwissenschaft, also bin ich daran gewöhnt, dem Werk, egal ob es ein Bild, eine Oper oder ein literarischer Text ist, zu dienen. In Wien gab es eine Intervention von Jan Fabre, der riesige Leinwände mit Kugelschreiber bemalt hatte – und der Effekt war unfassbar. Natürlich sind blaue Flächen nicht mit ideologischen oder politischen Inhalten gefüllt, aber es war eine Art Zäsur, als würden wir durch den Meerblick auf alte Meister schauen.

Beim Schreiben für unsere Produktion von „Fidelio“ hat mich die Überlegung beschäftigt, dass ich vielleicht etwas mit Beethoven mache, was man eigentlich nicht darf. Darum war für mich erst die Arbeit mit der Oper an sich sehr wichtig. Ich habe viel über Beethovens Taubheit in Bezug zur Befreiung nachgedacht. Darüber, was es bedeutet, nicht hören zu können und trotzdem fähig zu sein, diese Musik zu schreiben. Ich habe mich gefragt, „Wie nähere ich mich diesem Koloss Beethoven?“. Auch Mauricio Kagel stellt diese Frage sehr ironisch in seinem Film „Ludwig van“. Beethoven ist so eine große Figur. Was letztendlich entstanden ist, hat, ehrlich gesagt, mit einer öffentlichen Verzweiflung zu tun. Was mache ich als kleiner Mensch in Zeiten mehrerer Kriege, die man nicht verschweigen kann? Aus dieser Verzweiflung und Unbeholfenheit sind die Texte entstanden. Der Krieg intervenierte in unser Leben, ich interveniere mit den Erzählungen aus dem Krieg. Für mich ist es sehr interessant, ob und wie das funktionieren wird.

### Welche Menschen und Erzählungen begegnen uns in deinen Interventionen?

**KP:** Es gibt jetzt so viele Geschichten aus dem ukrainischen Krieg. Man hat das Gefühl, es ist ein Chor aus der griechischen Tragödie und mit meinen Texten bin ich nur eine Stimme von vielen. Die erste Geschichte habe ich bei mir zu Hause in Berlin erlebt. Sie handelt von einer Frau, von der ich nur weiß, dass sie vor dem Krieg geflüchtet ist, und dass sie auf keinen Fall darüber reden will. Ihre Mühe, sich täglich seelisch aufzurichten, normal zu leben, das hat mich an „Fidelio“ erinnert. Die erste Szene ist fast albern in ihrer Alltäglichkeit, wir haben gelacht, weil wir keinen Kaffee mehr trinken. Ohne es zu wissen, begegnen wir hunderttausenden Menschen, die jeden Tag eine Kriegstragödie erleben. Die Geschichte von Olena war so eine plötzliche Explosion neben mir.

Die zweite Geschichte akkumuliert die Erfahrung mehrerer Menschen, die gleichzeitig in Freiheit und Unfreiheit leben. Die Kriegssituation ist eine Art Gefangenschaft: Man weiß überhaupt nicht weiter. Trotzdem lebt man einfach einen Alltag. Krieg und Frieden gleichzeitig. Was bedeutet da Freiheit? Ich hatte ein Gespräch mit einer Frau, die mir gesagt hat: „Wir brauchen Freiheit und deswegen fahren wir raus aus der Ukraine.“ Und dann: „Wir brauchen Freiheit, deswegen fahren wir zurück.“

Der dritte Text ist buchstäblich die Geschichte von „Fidelio“. Es geht um eine Frau aus Cherson. Ihre Geschichte hat mich erschüttert. Vor allem die Stimme dieser Frau. Ich habe insgesamt ca. 20 Stunden mit ihr

gesprachen und konnte das alles gar nicht glauben. Eine Frau, hübsch und ziemlich jung, um die 35. Ihre Lust am Leben, an Liebe, an Erhaltung des Lebens, an der Zukunft ist einfach enorm. Vielleicht entsteht sie im Leiden noch viel mehr. Sie hat mir erzählt, wie sie nach ihrem von Russen verhafteten Mann gesucht hat, überall – in den russischen Behörden, in den Gefängnissen – obwohl klar ist, dass sie foltern, dass sie Frauen vergewaltigen, und dass die Menschen einfach verschwinden. Nachdem sie ihn in einem Kriegsgefängnis fand, hat sie ihn und fast 30 andere ukrainische Häftlinge monatelang eigenhändig mit Medikamenten und Essen versorgt. Als er überraschend befreit wurde, mussten die beiden einen über 1000 Kilometer langen Umweg machen, weil sie nicht durch Front zurück nach Hause konnten. Dann wurde er erneut verhaftet und nach Russland gebracht. Sie ist ihm gefolgt und hat wieder Unmögliches geleistet – eine Geschichte mit einer beinahe inflationären Menge an Wundern.

Die letzte Intervention hat nichts mit dem aktuellen Krieg zu tun, aber sie tastet sich an Vorstellungen von Alltag, Krieg und Freiheit heran. Sie basiert auf den wenigen Seiten eines Tagebuchs von einer Frau, die 1944 verhaftet wurde und in ein polnisches KZ kam. Ihr Tagebuch erzählt vom ersten Tag der Befreiung bis zwei Wochen danach. Sie erlebt den Wahnsinn dieser Befreiung im Frühling 1945 und denkt an „Fidelio“. Später stellt sie fest, dass ein Happy End nur bedeutet, rechtzeitig aufzuhören zu schreiben. Es ist auch eine Frage an die Oper: Wir steigen in dem Moment der Befreiung und der Vereinigungen der Liebenden aus. Doch was passiert am nächsten

Tag? Ob die Liebe besteht? Bei Magda gibt es am Ende noch eine Trumpfkarte. Es steht nicht in ihrem Tagebuch, aber durch Recherchen fand ich heraus, dass sie dank einer Scheinehe nach Amerika auswandern konnte – und diese Scheinehe wurde ihre ewige Liebe. Einer ihrer Verwandten erzählte mir, dass es eine der glücklichsten Ehen geworden ist, die er in seinem Leben kannte. Das bedeutet aber nicht, dass diese Menschen nicht jeden Tag an ihrer Liebe gearbeitet haben. //

Fidelio

*Albrecht Haushofer*

Ein Kerker. Einer, der das Böse will.  
Ein Todgeweihter. Kämpfend, eine Frau.  
Ein heller Klang durchdringt den dunklen Bau.  
Und einen Atem lang sind alle still.

In allem Zauber von Musik und Bühne  
Wird keinem Ruf so reiner Widerhall  
Wie diesem herrischen Trompetenschall:  
Den Guten Sieg, dem Bösen harte Sühne.

Geborgen steigen sie empor ins Licht,  
Gegrüsst von denen, die gefesselt waren,  
Geleitet von befreienden Fanfaren.

Im Leben gibt es diese Töne nicht.  
Da gibt es nur ein lähmendes Verharren.  
Danach ein Henken, ein im Sand Verscharren.



Prison Cell with Toilet, 1993 (James Casebere)

Abscheulicher! Wo eilst du hin?  
Was hast du vor in wildem Grimme?  
Des Mitleids Ruf, der Menschheit Stimme -  
Rührt nichts mehr deinen Tigersinn?

Leonore, 1. Aufzug, Nr. 11 Arie

# DAS ERWACHEN DES RIESEN

EINE DER HAUPTFRAGEN DES „FIDELIO“ LAUTET: WAS IST EIN MENSCH UND WAS BEDEUTET MENSCHLICHKEIT? DIESER FRAGE WIDMET SICH AM 20. SEPTEMBER AUCH DIE PERFORMANCE „DER MENSCHHEIT STIMME“ AUF DEM OPERNPLATZ.

EIN GESPRÄCH MIT REGISSEUR GEORG SCHÜTKY – ÜBER MENSCHENRECHTE, RIESEN UND EIN BESONDERES MUSIKTHEATER

VON JULIANE SCHUNKE

Parallel zur konzertanten Opernproduktion des „Fidelio“ in der Mercatorhalle entwickelt sich keine 100 Meter entfernt auf dem Opernplatz, direkt vor dem Theater, ein Musiktheater der ganz anderen Art: „Der Menschheit Stimme“ – der Titel zitiert aus dem „Fidelio“ – ist eine große, einmalige sowohl von professionellen Sänger\*innen und Spieler\*innen als auch von spiel- und singbegeisterten Chören, Bürgerinnen und Bürgern aufgeführte Performance zum Thema Menschenrechte.

Regisseur Georg Schütky eröffnet mit dieser ungewöhnlichen Inszenierung die Spielzeit der Deutschen Oper am Rhein und des UFOs in Duisburg. Die Menschenrechte rücken ins Zentrum des theatralen und gesellschaftlichen Interesses. Ein überdimensional großes Thema – für das der Regisseur ein ebenso überdimensional großes Bild gefunden hat: einen schlafenden Riesen der Menschenrechte, der unter dem König-Heinrich-Platz/Opernplatz liegt und geweckt werden soll.

„Am Anfang war die Überforderung“, sagt der Theatermacher. „Was bedeutet eigentlich ‚Menschenrecht‘? Es geht um den Menschen – und um das Recht. Meistens begegnet uns Recht in der Frage: Habe ich etwas falsch gemacht? Doch Menschenrechte sind universelle Schutzrechte, keine moralischen Gefühle. Sie existieren nicht von allein, sondern nur, wenn wir sie anerkennen und immer neu aushandeln. Sie sind dynamisch und brauchen uns. Und sie verknüpfen sich zwangsläufig mit Pflichten – denn Demokratie funktioniert

nur, wenn wir sie gemeinsam gestalten. Um beidem näherzukommen, bietet das Musiktheater eine Chance: Im gemeinsamen Tun erleben wir, was Menschen sind. Singend, spielend, schreiend, lachend – nähern sie, nähern wir uns an, erfahren wer der andere ist. Daraus baut sich eine Gesellschaft mit Bedürfnissen, mit Fragen, Rechten und Pflichten. Zusammenleben heißt immer, Haltung einzunehmen.“

Das Bild des Riesen entstand, als das Team die Architektur des Theaters betrachtete: Die Fassade wirkte wie der Hut oder Kopf eines unter dem Platz Schlafenden. „Da war plötzlich diese Idee: Unter uns liegt etwas Riesiges, das nur durch unser Tun (wieder) zum Leben erweckt werden kann. Ein Wesen, das auf uns angewiesen ist, um erwachen zu können, wieder unter uns zu sein.“ Im übertragenen Sinne bedeutet das: Menschenrechte sind nichts Selbstverständliches, sondern müssen immer wieder neu freigelegt, gepflegt, erzählt werden. Und der Untergrund, in dem der Riese schläft und wartet, hat es historisch gesehen in sich. Der König-Heinrich-Platz ist nicht nur einer der belebtesten und meistfrequentierten Plätze Duisburgs, er umfasst auch viele historische Ereignisse, die Duisburg seit dem Beginn des 20. Jahrhunderts, als aus dem ehemaligen Friedhof erstmals ein „Platz“ wurde, maßgeblich mitgeformt haben.

Die Produktion versteht sich bewusst als „gläsern“: Proben und Arbeitsprozesse finden offen statt, Passant\*innen und Vorbeigehende können jederzeit zuschauen. „Wir wollen, dass die Stadt miterlebt, wie wir diesen Riesen gemeinsam mit dem Publikum ausgraben, ihn aufwecken – mit Gesang, Tanz und Bewegung.“ Doch Duisburg soll nicht nur zuschauen, sondern auch mitmachen: Ein über 300-köpfiger Chor aus Duisburger Bürgerinnen und Bürgern, drei Solist\*innen des Opernensembles, viele begeisterte Laiendarsteller\*innen, Kinder, Jugendliche und eine Schauspielerin – alle werden Teil der Aufführung. Digitale Elemente kommen hinzu: Der Komponist Amir Shpilman, der eigens für den großen Chor eine Komposition erdacht hat, bringt zusätzlich eine Klangbibliothek mit Stimmen aus aller Welt mit ein, manche real, manche künstlich generiert. Diese Klänge bilden den Grundton des Stückes, den Herzschlag des Riesen.

Die Schauspielerin übernimmt eine besondere Rolle: Sie ist der Mensch. Mitten auf dem Platz, unter den Zuschauenden gräbt sie als neugierig Suchende nach dem Riesen – und nach Gedanken. „Sie ist die Vermittlerin zwischen Bühne und Publikum. Sie fragt, zweifelt, lacht stellvertretend für alle. Man kann kaum anders, als Teil der Erweckung zu werden.“

Die musikalische Gestaltung neben der Komposition von Shpilman spannt den Bogen von Mozart bis Wagner und Strauss. Der Riese träumt – und seine Träume erklingen in bekannten Opern- und Liedklängen. „Wir nehmen diese Musik ernst, aber auf eine andere Weise. Nicht als Darstellung im klassischen Opersinn, sondern als Erinnerung, als Klanggewebe, das tief in uns verankert ist.“ Und verknüpft ist das Projekt auch aufs engste mit Beethovens Oper „Fidelio“, die gleichzeitig in der nahegelegenen Mercatorhalle gespielt

wird. „Fidelio ist ein Manifest von Freiheit und Recht. Was wir auf dem Platz beginnen, findet dort eine geschichtliche und musikalische Vertiefung. Diese Werke sind ein Schatz, der uns daran erinnert, warum Menschenrechte so wichtig sind.“

Und was bleibt, wenn die Bühne nach dem 20. September längst abgebaut ist? „Vielleicht erzählt man sich in Duisburg noch lange von diesem Riesen. Legenden haben die Eigenschaft, sich zu verändern und weiterzuwandern. Wenn wir so eine Spur hinterlassen, wäre das großartig.“ Dabei geht es dem Regisseur um Ernsthaftigkeit und Demut: „Wir können mit Kunst nicht die Welt retten. Aber ohne Kunst wird sie sicher nicht besser.“ Und auch die Erzählung geht weiter: Die im Rahmen des 20. Septembers erstmals zu besuchende knallrote Klangzelle verbleibt bis zum endgültigen Abbau des UFOs auf dem Opernplatz und lädt alle Bürgerinnen und Bürger zum Besuch, zum Zuhören und selbst Erzählen zum Thema Menschenrechte ein.

„Der Menschheit Stimme“ ist ein Projekt, das den öffentlichen Raum in eine Bühne verwandelt und aus Bürgerinnen und Bürgern Mitwirkende macht. „Wenn die Menschen den Platz verlassen und das Gefühl mitnehmen, Teil einer größeren Geschichte zu sein, dann ist der Riese wirklich erwacht.“ //

# SYNOPSIS

*Florestan has been missing for two years, but his wife Leonore suspects that he is being held captive by the jailer Rocco. She disguises herself as a man and begins working in the prison under the alias “Fidelio” in order to find out what has become of Florestan. She succeeds in concealing her true identity—so much so that Marzeline, the jailer’s daughter, falls in love with the hard-working employee Fidelio.*

## FIRST ACT

Jaquino, the prison gatekeeper, tries to propose marriage to Marzeline, but she rejects him and instead dreams of her future marital bliss with Fidelio. Rocco also welcomes his daughter’s relationship with Fidelio, while Leonore sees her undercover status endangered. However, she uses her familiarity with the jailer to obtain information about Florestan. Rocco tells her about a secret dungeon where an unknown prisoner is being held in inhumane conditions. Following new instructions from the governor, Rocco is slowly starving the prisoner to death. Leonore asks Rocco to let her accompany him to the dungeon, where she suspects Florestan is being held. Rocco promises to ask the Governor Don Pizarro for permission.

Pizarro has learned from an informant that Minister Don Fernando has received word of arbitrary violence in the state prison and will be setting out to investigate the situation. Pizarro decides to make his secret prisoner disappear for good and orders the jailer to murder him. Rocco refuses to kill for Pizarro, but agrees to dig a grave. Leonore has heard everything and, with new resolve to find her husband, asks Rocco to allow the prisoner to take a walk in the fortress garden. The prisoners step out into the daylight.

Meanwhile, the governor has agreed to the marriage and to Fidelio’s work in the underground dungeon. Fidelio and Rocco are to begin digging a grave for the unknown prisoner immediately. Marzeline and Jaquino rush in: Pizarro is furious because he has learned of the prisoners’ release. Rocco reassures the governor and the prisoners return to their cells.

## SECOND ACT

Locked in a dark underground dungeon, Florestan dreams of Leonore. He sees an angel appear before him before he loses consciousness from exhaustion. Meanwhile, Rocco and Leonore reach the cellar vault and set to work. As she digs, Leonore decides to protect the prisoner in need from Pizarro, regardless of whether it is Florestan or not. When the prisoner awakens, she recognizes her husband. Rocco gives Florestan something to drink, and Leonore, who is not recognized by Florestan, hands him a piece of bread. Finally, Pizarro enters the dungeon. When he lunges at Florestan, Leonore stands in his way and reveals her true identity. A trumpet signal sounds, announcing the arrival of the minister. Florestan and Leonore fall into each other's arms, and Pizarro's power is broken. The minister receives the prisoners and the people and announces justice and mercy, and Leonore is celebrated. //

---

Die Bildmotive dieses Programmheftes sind Arbeiten des US-amerikanischen Künstlers James Casebere (\*1953). Seine Werke sind u.a. im Museum of Modern Art und dem Solomon R. Guggenheim Museum in New York, in der Tate Gallery in London sowie im Museum of Modern Art Oxford ausgestellt. In Deutschland wurde er 2016 mit einer großen Retrospektive im Haus der Kunst in München gewürdigt. Seit über 40 Jahren baut und fotografiert Casebere Architekturmodelle, die das Verhältnis zwischen Skulptur, Fotografie, Architektur und Film befragen. In den 1990er Jahren setzte er sich unter dem Eindruck von Michel Foucaults philosophischen Schriften intensiv mit architektonischen Konventionen der Aufklärung auseinander und richtete seinen Blick dabei insbesondere auf Gefängnisbauten. Casebere wird von der Sean Kelly Gallery in New York und Los Angeles sowie der Galerie Templon in Paris und Brüssel vertreten. Der Abdruck seiner Fotografien erfolgt mit freundlicher Genehmigung von James Casebere und der Sean Kelly Gallery.

---

Herausgeber:  
Deutsche Oper am Rhein Theatergemeinschaft  
Düsseldorf Duisburg gGmbH  
Geschäftsführende Direktorin:  
Alexandra Stampler-Brown

Kommissarischer Künstlerischer Leiter:  
Marwin Wendt

Programmheft zu „Fidelio“  
von Ludwig van Beethoven  
Premiere am 10. September 2025 in der  
Philharmonie Mercatorhalle

Redaktion: Katie Campbell  
Gestaltung: Neusitzer Brand Identity  
Lithographie und Druck: D+L Printpartner GmbH

Textnachweise: Die Inhaltsangabe, die Texte  
„Im Lichte der gescheiterten und sinnigen französischen Opern“ und „Das Erwachen des Riesen“  
sowie das Interview mit Vitali Alekseenok und  
Katja Petrowskaja sind Originalbeiträge für  
dieses Heft.

Das Gedicht „Fidelio“ stammt aus den „Moabiter  
Sonetten“ des Widerstandskämpfers Albrecht  
Haushofer, der am 13. April 1945 im Gefängnis

Lehrter Straße im Berliner Bezirk Moabit ermordet wurde.

Die Übersetzung der Handlung ins Englische verfasste Katie Campbell.

Bildnachweise: Sing Sing, 1992 (Cover), Tunnels  
1995 (S. 6-7), Barrel Vaulted Room, 1994 (S. 13),  
Prison Cell with Skylight, 1993 (S. 20-21), Prison  
Cell with Toilet, 1993 © James Casebere

Medienpartner Rheinische Post

**RHEINISCHE POST**

Urheber\*innen, die nicht zu erreichen waren, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgleichung um Nachricht gebeten.

Die Deutsche Oper am Rhein gendert in all ihren Publikationen. Lediglich aus Gründen der Lesbarkeit und bei Verwendung von historischen und Fremdtexen wird an einigen Stellen darauf verzichtet.

