

MOZARTS OPERNSCHAFFEN

*Von den ersten Theaterversuchen des Elfjährigen
bis zur „Zauberflöte“ und dem „Titus“*

LA FINTA SEMPLICE. BASTIEN UND BASTIENNE

ASCANIO IN ALBA IL SOGNO DI SCIPIONE

LUCIO SILLA IL RE PASTORE

LA FINTA GIARDINIERA

IDOMENEO DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

DER SCHAUSPIELDIREKTOR

LE NOZZE DI FIGARO DON GIOVANNI

COSÌ FAN TUTTE DIE ZAUBERFLÖTE

LA CLEMENZA DI TITO

APOLLO UND HYAZINTH

Libretto: *Rufinus Widl.* **Uraufführung:** *13. Mai 1767, Große Aula der Universität Salzburg*

Am Hof des Königs Oebalus wird ein Fest für den Gott Apollo zelebriert, das von einer Naturkatastrophe jählings unterbrochen wird: Ein Blitzschlag zerstört den Opferaltar. Apollo erscheint

als Hirte verkleidet und bittet um Quartier. Jupiter habe ihn verbannt. Während Zephyrus, der Vertraute des Königssohnes Hyacinth, den Fremden mißtrauisch beargwöhnt, verliebt sich die Königstochter Melia in Apollo, der auch um ihre Hand anhält. Da beschuldigt Zephyrus den Gast, Hyacinth mit einem Diskuswurf getötet zu haben. Oebalus will Apollo verbannen.

Der aber beschuldigt nun seinerseits den Zephyrus des Mordes und läßt ihn von den Winden in die Höhle des Äolus entführen. Melia, die zunächst an der Schuld Apollos gezweifelt hatte, wirft ihm nun vor, den Bruder und dessen Vertrauten auf dem Gewissen zu haben. Doch Oebalus hat den tödlich verwundeten Hyacinth noch finden können und von diesem den wahren

Mörder erfahren: Zephyrus hat die Tat vollbracht. Der König und Melia fürchten nun den Zorn des Apollo. Der aber zeigt sich versöhnlich, reicht Melia die Hand und bedeckt den Leichnam des Hyacinth mit Blumen.

HINTERGRÜNDE

Am Nachmittag des 13. Mai 1767 musizieren und singen Gymnasiasten in der Aula academica der Salzburger Universität das geistliche Drama „Apollo und Hyazinth“. Der lateinische Text paraphrasiert eine Episode aus Ovids Metamorphosen. Die Musik komponierte Wolfgang Amadeus Mozart, gerade elf Jahre alt, also zwei Jahre jünger als die jüngsten Mitwirkenden. Den zum Teil

halbwüchsigen Darstellern mutet der noch kindliche Komponist extrem schwierige Gesangspartien zu, was auf den enormen Standard der musikalischen Ausbildung schließen läßt, die man den Salzburger Studenten in jener Zeit angedeihen läßt. Darbietungen wie jene des „Apollo“-Dramas sind für die Studenten eine Selbstverständlichkeit. In der Regel werden die Stücke für die in Salzburg seit 1620 nachgewiesenen Produktionen von den Professoren nicht nur gedichtet, sondern auch komponiert, um die Vertrautheit der Schüler mit der Sagen- und Götterwelt der Antike sowie der lateinischen Sprache zu vertiefen. Bei dem von Mozart komponierten musikalischen Werk handelt es sich um ein Intermezzo, das während der Schauspielaufführung

von „Clementia Croesi“ für Abwechslung sorgen soll. Beide Texte, jener der „Clementia“ wie der des „Apollo“, stammen von dem Benediktinerpater Rufinus Widl (1731–1798). Für das Intermezzo schreibt die Poesie ganz nach Librettistenart Rezitative und Arien, Chöre und ein Terzett vor. Zehn musikalische Nummern hat der junge Mozart – offenkundig in drängender Zeitnot – zu erarbeiten. Er beschreitet damit, was damals niemand ahnen kann, die ersten Stufen auf dem Weg zu einer einzigartigen Karriere als Opernkomponist. Wie weit Vater Leopold dem Sohn bei der Arbeit als Berater, ja vielleicht sogar Mitarbeiter zur Hand geht, läßt sich nicht genau ausmachen. Die handschriftliche Partitur zeigt zwar, daß beide, Wolfgang Amadeus

und Leopold Mozart an der Verfassung des Manuskripts beteiligt waren, doch unterscheiden sich die Handschriften kurioserweise so wenig, daß nicht einmal mit Sicherheit zu sagen ist, wer von den beiden welche Eintragung gemacht hat. Daß der Sohn den Löwenanteil an der Komposition bestritten hat, steht insofern außer Zweifel, als die mangelhafte Beherrschung des Lateinischen in der musikalischen Rhythmisierung Spuren hinterläßt. Pater Widls Text ist in jambischen Trimetern abgefaßt. Mozart vertont sie mangels Einsicht als Prosa, und er leistet sich in der Betonung der Wörter machen Fauxpas. Gemessen an der eminenten Gesamtleistung sind das allerdings minimale Einwände, die letztlich nicht einmal die Bewunderung für

Vater Mozart schmälern können, der seinem Sohn, ohne daß dieser jemals eine Schule besucht hätte, eine für damalige Verhältnisse nicht nur musikalisch erstklassige Bildung angedeihen läßt.

Neben sittlichen Unterweisungen sieht der väterliche Unterricht zunächst das Lesen, Schreiben und Rechnen, später bald die Sprachen vor, die es anlässlich der Reisen zu beherrschen gilt. Wolfgang Amadé lernt neben dem Lateinischen auch Englisch, Französisch und vor allem Italienisch, das er mit vierzehn fließend parliert.

Das Salzburger Auditorium reagiert auf die musikalische Novität aus der Feder eines Kindes begeistert. Darauf läßt eine Anmerkung des Universitätsrektors schließen, der notiert, man empfinde „höchste Freude“ über die Musik. Dem

„größten Beifall“, dankt Mozart mit Improvisationen auf dem Klavier: „Bis in die Nacht“, so schreibt der Rektor, gibt der junge Mann „unerhörte Beweise seiner pianistischen Kunst“. In dieser hat er sich vom Vater auf den strapaziösen Konzertreisen längst emanzipiert. Jetzt gilt es, das Erreichte daheim zu festigen. Spätere Kommentatoren haben – nach Erstdruck (1879) und Wiederaufführung (1922) – zu hören vermeint, in mancher Phrase des „Apollo“ klinge bereits die künftige Meisterschaft des „Figaro“-Komponisten an. Das mag übertrieben klingen. Lauscht man den einzelnen Nummern der Oper unbefangen, empfindet man jedoch tatsächlich Augenblicke staunenswerter musikalischer Verdichtung, die wohl für die

Zeitgenossen unerhört geklungen haben muß. Allen voran ist hier das Duett Nr. 8 zu nennen, das Mozart selbst als außergewöhnlich empfindet, denn er schafft ihm in seinem Œuvrekatalog bald ein Gegenstück in Form des langsamen Mittelsatzes der frühen Symphonie in F-Dur KV 43. Diese Übernahme einer Vokalnummer in eine Instrumentalkomposition ist auch ein früher Beweis für den sicheren Instinkt dieses Komponisten für die richtige Gestaltung singbarer Melodien und die „gesangliche“ Schreibweise für Instrumente.

LA FINTA SEMPLICE

Opera buffa in 3 Akten

Text: Carlo Goldoni und Marco Coltellini

Uraufführung: möglicherweise in Salzburg, 1769

Rosina, eine ungarische Baroness, die Einfachheit vortäuscht, Schwester des Fracasso (Sopran) – **Don Cassandro**, reicher Gutsbesitzer aus Cremona, ein törichter und geiziger Kavalier (Baß) – **Don Polidoro**, sein jüngerer Bruder, ein törichter Kavalier (Tenor) – **Giacinta**, Schwester von Don Cassandro und Don Polidoro (Mezzosopran) – **Ninetta**, ihre Zofe (Sopran) – **Fracasso**, Hauptmann der in Cremona einquartierten Truppen, Bruder von Rosina (Tenor) – **Simone**, sein Feldwebel (Baß)

Drei Geschwister, die schöne Giacinta, der dominante Cassandro und der zartbesaitete Polidoro, leben zurückgezogen auf einem Schloß in der Nähe von Cremona. Als eines Tages der ungarische Kommandant Fracasso und sein Hauptmann Simone im Schloß einquartiert werden, kommt Bewegung ins beschauliche Leben. Fracasso verliebt sich in Giacinta, Simone

in die Zofe Ninetta. Ein Schlachtplan muß entworfen werden, um die Störung des eben erwachten Liebeslebens durch die notorisch weiberfeindlichen Brüder Giacintas zu verhindern. Ninetta weiß Rat: Die beiden Herren müssen sich selbst lieben.

Und zwar in Fracassos ebenso kluge wie schöne Schwester Rosina. Der Plan geht auf. Rosinas Charme bezaubert beide Herren. Der gutmütige Polidoro schenkt der Schönen einen prallgefüllten Geldbeutel, der geflüchtete Geizkragen Cassandro einen Ring. Doch geraten die Brüder, vom Weingenuß enthemmt, in Streit, wollen einander gar duellieren. Rosina fühlt sich zwar geschmeichelt, hat aber alle Hände voll zu tun, sich den zudringlichen Polidoro vom Leibe zu

halten. Als Cassandro sie beschuldigt, den Ring gestohlen zu haben, zieht Bruder Fracasso zur Verteidigung der Ehre seiner Schwester den Degen. Cassandro flieht. Giacinta und Ninetta haben die allgemeine Verwirrung genutzt und sind mit dem gesamten Vermögen durchgebrannt: Wer die flüchtigen Mädchen findet, so bestimmen die Hausherren, soll sie heiraten dürfen.

Darauf haben die beiden nur gewartet. Sie verabreden sich insgeheim mit ihren Geliebten, während Rosina Herrn Cassandro schöne Augen macht und ihn für ein zynisches Doppelspiel gewinnt, bei dem Bruder Polidoro als betrogener Liebeswerber auf der Strecke bleiben wird.

Hintergründe

Joseph II. ist ein wichtiger Förderer im Leben Wolfgang Amadeus Mozarts. Er dürfte anlässlich der Audienz, die er Leopold Mozart und seinem genial begabten Sohn im Jänner 1768 gewährt, angeregt haben, „eine opera zu componieren und selbe zu dirigieren“. So beschreibt es der Vater in einem Brief an den Salzburger Freund Lorenz Hagenauer. Hofopernintendant Giuseppe Affligio dürfte die Anregung aufgegriffen haben und vermittelte die Textvorlage zur Erfüllung des kaiserlichen Wunsches: Carlo Goldonis *Dramma giocoso* „La finta semplice“, 1764, komponiert von Salvador Perillos, in Venedig erstmals aufgeführt. Marco Coltellini, seit der Saison 1763/64 Nachfolger Pietro Metastasio als

Hofdichter, hat die Vorlage gestrafft, die Duellscene im Mittelakt neu arrangiert und das Finale umgedichtet. Goldonis Text, wiewohl gewiß nicht sein brilliantestes Stück, bietet feincharakterisierte Figuren weit über die standardisierten Schemata der Commedia dell'arte hinaus. Vor allem die Damen, die recht energisch und selbstbewußt die Liebeshandlung vorantreiben, sind liebevoll gezeichnet.

Mozarts Musik nützt die Möglichkeiten, die sich zur psychologischen Durchdringung bieten, erstaunlich subtil, schafft Stimmung und Atmosphäre in einer Vielfalt, die auf die Zeitgenossen wohl verblüffend gewirkt hätte, wären sie mit der „Finta semplice“ konfrontiert worden. Doch ist nicht sicher, ob das Werk

zu Mozarts Lebzeiten überhaupt öffentlich aufgeführt worden ist. In Wien kommt die Produktion nicht zustande, weil Intendant Affligio in finanziellen Schwierigkeiten steckt. Vielleicht auch, weil manche führende Musiker – Leopold Mozart schreibt: „darunter Gluck eine Hauptperson ist“ – gegen die Produktion der Oper eines Zwölfjährigen opponieren. Eine Intervention des Vaters beim Kaiser fruchtet nichts. Obwohl Joseph II. sogar in der Sache nachhakt, wird „La finta semplice“ nicht gespielt. Mit den Sängern hat Mozart sein Werk zwar geprobt, dann aber lediglich im Rahmen einer Privataufführung bei Gottfried van Swieten „beym Clavier produzieret“. Eine von manchen Kommentatoren angeführte Aufführung in Salzburg, 1769, ist nicht

mit Sicherheit nachzuweisen. In jenem Jahr erscheint jedoch das Textbuch im Druck und nennt auch die Namen der für die zumindest geplante Salzburger Produktion vorgesehenen Solisten.

BASTIEN UND BASTIENNE

Singspiel in einem Akt

Text: Friedrich Wilhelm Weiskern nach

„**Les amours de Bastien et Bastienne**“ von Marie-Justine Favart, Charles-Simon Favart und Harny de Guerville

Bastienne, eine Schäferin (Sopran) – **Bastien**, ihr Geliebter (Tenor) –

Colas, ein vermeintlicher Zauberer (Baß) – **Schäfer und Schäferinnen**

Die Schäferin Bastienne ist untröstlich: Ihr Geliebter Bastien begehrt eine andere, das Schloßfräulein, das ihn mit Geschenken zu locken versteht. Colas, ein erfahrener Mann mit gutem Gespür für das Seelenleben seiner Mitmenschen – man

hält ihn ob dieser Eigenschaften für einen Zauberer – gibt dem Mädchen einen Rat: Sie möge sich so lebenslustig und offenherzig-kokett benehmen wie ihre Altersgenossinnen aus der Stadt.

Darauf suggeriert er dem untreuen Schäfer, seine Bastienne hätte längst einen anderen Geliebten. Nun ist Bastien zutiefst getroffen: Er möchte alle Schätze des Schloßfräuleins nicht tauschen gegen die Anmut seiner Bastienne. Colas übt sich nun als Hellseher und prophezeit ein Wiedersehen. Freilich: Bastienne und Bastien wollen einander ihre Liebe nicht sogleich gestehen: Bastienne mimt die Spröde, läßt sich auch von Bastiens Selbstmorddrohung nicht umstimmen: Ein Duett beginnt als Abschiedszeremonie, wandelt sich aber in ein Versöhnungsfest.

Die Liebe ist stärker als die Eitelkeit.
Colas, der Zauberer, ist der Held und
richtet die Hochzeit aus.

Hintergründe

Das Theaterstück „Bastien und Bastienne“
ist ein Meilenstein bei den Versuchen einer
theatralischen Erneuerung in Wien. Graf
Durazzo, der „Generalspektakeldirektor“
Wiens, hat dafür gesorgt, daß 1764 ein
deutschsprachiges Arrangement der
Komödie „Les amours de Bastien et
Bastienne“ von Marie-Justine und
Charles-Simon Favart auf die Bühne
kommt. „Eine Französische
Operacomique“, heißt es auf dem
Titelblatt der deutschen Textausgabe, „auf
Befehl in einer freyen Uebersetzung
nachgeahmet.“ Es handelte sich dabei um

die ins rustikale Milieu verpflanzte Parodie auf Jean-Jacques Rousseaus Idyll „Le devin du village“, das als Intermezzo 1752 mit großem Erfolg in Paris gegeben worden war. Man hatte die parodierte Version 1755 erstmals in Wien gezeigt. Durazzo will sie zur Grundlage eines veritablen deutschen Singspiels machen, das den Vorstellungen der Wiener Theaterreformer genügen soll. Mozart lernt den Text in einer Bearbeitung von Johann Andreas Schachtner kennen, der die ursprünglich in Prosa gehaltene deutsche Übersetzung Friedrich Wilhelm Weiskerns in Verse faßt und dem Colas für seine Prophezeiungsszene noch eine pittoreske Zauberformel hinzudichtet. Mit dem Jahr 1768 ist das Autograph datiert. Leopold Mozart nimmt den Titel

ins Verzeichnis der Werke seines Sohnes auf, mit der Bemerkung: „Die Operetta Bastien und Bastienne, im Teutsch, hat er kürzlich hier in die Musik gesetzt.“ Der Komponist selbst schätzt „Bastien und Bastienne“ offenbar sehr, denn er beginnt etwas später sogar damit, die ursprünglich gesprochenen Zwischentexte als Rezitative zu vertonen, um aus der „Operetta“ eine durchkomponierte Oper zu machen. Diese Bearbeitung ist jedoch Fragment geblieben. Zu Mozarts Lebzeiten ist keine einzige Aufführung dieses später als Hohelied der Kinderzeit von sämtlichen Sängerknaben-Vereinigungen vielgesungenen Stücks nachzuweisen. Eine in frühen Biographien erwähnte Aufführung im Gartentheater des legendären Magnetiseurs Franz Mesmer

ist nicht verbürgt. Vor allem ist die aus Buchsbaumhecken geschnittene Freilichtbühne, auf der das Spektakel stattgefunden haben soll, im Entstehungsjahr noch gar nicht fertiggestellt.

MITRIDATE, RE DI PONTO

Opera seria in 3 Akten

Libretto: Vittorio Amedeo Cigna-Santi nach Racines „Mithridate“ (1673)

Uraufführung: 26. 12. 1770 Mailand, Teatro Regio Ducal.

Mitridate, König von Pontus (Tenor) – **Aspasia**, seine Verlobte (Sopran) – **Sifare**, sein Sohn (Sopran) – **Farnace**, erstgeborener Sohn Mitridates (Mezzosopran) – **Ismene**, Tochter des Königs der Parther (Sopran) – **Marzio**, römischer Tribun, Freund des Farnace (Tenor) – **Arbate**, Statthalter von Ninfea (Sopran)

Man hat die Nachricht vom Tod des Königs Mitridate ausgestreut. Zwischen seinen Söhnen, Sifare und Farnace, entbrennt ein Streit, nicht nur um die

Macht, sondern auch um Aspasia, die Verlobte des Vaters, die von beiden geliebt wird, doch bei Sifare Schutz sucht vor dem brutalen Werben Farnaces. Der von den Römern besiegte König Mitridate kehrt heim. Das Gerücht von seinem Tod hat er in die Welt gesetzt, um die Treue Aspasia, aber auch die seiner Söhne auf die Probe zu stellen. Statthalter Arbate berichtet ihm von der Ergebenheit Sifares. Farnace hingegen hätte um Aspasia ebenso gebuhlt wie um die Macht. Der Vater befiehlt dem untreuen Sohn, aus Staatsräson die Partherin Ismene zu heiraten.

Farnace macht der ihm zugedachten Braut gegenüber kein Hehl daraus, daß sein Herz einer anderen gehört. Das bringt nicht nur

Ismene, die ihn begehrt, gegen den Königssohn auf, sondern auch den Vater, der eifersüchtig argwöhnt, Aspasia hätte ihn mit Farnace betrogen. Die Verwirrung der Herzen ist allgemein. Aspasia bekennt verzweifelt Sifare ihre Liebe, doch sehen beide nur einen Ausweg aus ihrem Dilemma: den Verzicht. Währenddessen hat Mitridate entdeckt, daß Farnace mit den feindlichen Römern konspiriert. In die Enge getrieben, verrät Farnace die wahre Neigung Aspasia – Mitridate verurteilt sie und beide Söhne zum Tod. Ismene wendet das Schicksal: Sie befreit Sifare, der verhindern kann, daß Aspasia den ihr zugedachten Giftbecher leert. Die Römer befreien ihren Verbündeten

Farnace, der jedoch einsichtig geworden ist und sich zum Vater bekennt. Der sterbende Mitridate, der sich aus Angst vor dem nahenden Römerheer selbst tödlich verwundet hat, kann seinen Söhnen noch vergeben. Aspasia vertraut er der liebenden Obhut Sifares, dessen Heer die Römer zuletzt zurückschlagen kann.

Hintergründe

Der „Mithridates“-Stoff ist seit dem frühen 18. Jahrhundert von vielen Komponisten vertont worden. Voran von Meistern wie Alessandro Scarlatti, dessen Oper 1707 in Venedig herauskam, Antonio Caldara (1728 in Wien) oder Joseph Haydns Lehrer Nicola Porpora (1733, wieder in Venedig). Neben den bedeutenden italienischen Häusern waren

„Mithridates“-Opern in Berlin, München, Lissabon und London zu sehen. Für Mozart bildet der so häufig vertonte Stoff Grundlage zu seiner ersten Opera seria, einer Form, mit deren Möglichkeiten sich der Fünfzehnjährige dank der ehrgeizigen Bildungspolitik seines Vaters bereits konsequent auseinandergesetzt hat, als er in Mailand eintrifft, um seinen Auftrag zur Komposition einer Oper für die Karnevalssaison 1771 zu komponieren. Die Faschingsaufführungen gelten seit der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts als Höhepunkt der Opernspielzeit. Mailand hat sich seit dem Ende der spanischen Herrschaft zu einer Hochburg des Musiktheaters entwickelt. Aus den im milanesischen Dialekt gesungenen Intermezzi entwickelt sich die ab 1745

regelmäßig im Frühling gespielte komische Oper, die „Opera buffa“. Zum Karneval spielt man die klassische Opera seria. Vier Werke Christoph Willibald Glucks erleben im Teatro Regio Ducale, eröffnet 1717, ihre Uraufführung.

Dominierender Meister des Mailänder Opernlebens ist Sammartini. Ein Kompositionsauftrag, die sogenannte Scrittura, für die Karnevalspremiere ist ehrenvoll. Daß ein 15jähriger Salzburger sie erhält, wertet man als Sensation. Es mangelt auch nicht an Intrigen, die dem jungen Mann das Leben schwerzumachen versuchen.

Wie damals üblich, schreibt Mozart sein Werk in enger Zusammenarbeit mit den Sängerstars, die für die Premiere engagiert wurden. Es steht fest, wer welche Partie

singen wird. Das Publikum kommt in erster Linie, die Primadonna zu hören, den Kastraten, den Tenor. Es ist auch üblich, daß die Sänger eigenmächtig über die musikalische Gestalt der Oper verfügen. Die Eitelkeit, der Stimmfetischismus herrschen absolut. Glaubt der Sänger, seine Koloraturen, seine speziellen technischen Fertigkeiten mit dem vom Komponisten gelieferten Notentext nicht glanzvoll genug präsentieren zu können, nimmt er eigenmächtig Veränderungen vor. Oder tauscht die Arie gegen eine Nummer aus einer ganz anderen Oper aus. Mozart nimmt sich viel vor. Vor allem will er keinesfalls dulden, daß ein Musikstück eines anderen Komponisten in seinem „Mitridate“ gesungen wird. Für die Primadonna Antonia Bernasconi (sie singt

die Rolle der Aspasia) ist er bereit, Arien mehrmals umzuarbeiten. So lange, bis sie all ihre Wünsche befriedigt sieht.

Kapriziöser als die Bernasconi ist hingegen Guglielmo D'Ettore, der Titelheld der Premiere, der etwa so jähzornig zu sein scheint wie die Figur, die er darzustellen hat. Er akzeptiert nur drei der von Mozart komponierten Arien, zwei weitere und das ihm im Verein mit der Bernasconi zuge dachte Duett lehnt er ab. Mozart gibt sich aber auch im Disput mit diesem „primo uomo“ nicht geschlagen, schreibt neue Versionen der beanstandeten Nummern. Fünfmal allein setzt er die Eingangskavatine „Se di lauri il crine adorno“ in Musik, bis der Sänger klein beigibt. Doch in einem Fall bleibt D'Ettore unbeugsam: Die Arie „Vado

incontro al fato estremo“ aus dem dritten Akt will er ausschließlich in der Fassung von Quirino Gasparini singen. Gasparini, 35 Jahre älter als Mozart, ist zwar vorrangig als Meister der Kirchenmusik bekannt, hat aber „Mitridate“ 1767 für Turin komponiert. In Mailand kennt man seine Version und nutzt sie zum Intrigenspiel gegen den allzujungen Mann aus Salzburg. Der gibt sich zwar im Fall dieser einen Nummer geschlagen, bearbeitet Gasparinis Arie aber gründlich, verwendet nur den ersten Teil und setzt auch diesen nach seinem Gusto neu. So wahren beide, der Sänger und der Komponist, ihr Gesicht – und Mozart darf behaupten, daß entgegen allen Unkenrufen zuletzt so gut wie die gesamte Musik der Mailänder Saisoneneröffnungspremiere aus seiner

Feder stammt. Sein Selbstbewußtsein ist gepaart mit einem Instinkt für Dramaturgie, der ihn schon in diesem jugendlichen Alter über prominente Zeitgenossen hinaushebt. Mit sicherem Griff streicht Mozart beispielsweise Textpassagen im Libretto, die ihm den Fortgang der Handlung zu hemmen scheinen. Vor allem die Rezitative verkürzt er zum Teil drastisch, setzt den verbleibenden Rest ungewöhnlich häufig unter Verwendung des gesamten Orchesters als *Accompagnati* in Musik, was ungleich plastischere Gestaltungsmöglichkeiten mit sich bringt und hie und da – wie später etwa auch im „*Idomeneo*“ – Verschmelzungen von Rezitativen und Arien ermöglicht, womit retardierende Zäsuren vermieden werden.

Überdies ist es faszinierend zu beobachten, wie der Komponist trotz Rücksichtnahme auf die Eitelkeiten der Interpreten in seiner Musik ganz unmißverständlich psychologische Vorgänge mitschwingen läßt – Seelenregungen, die auch den handelnden Personen selbst noch kaum bewußt, aber irritierend fühlbar werden. Gleich die ersten Solonummern der Partitur liefern in dieser Hinsicht Charakterstudien vom Feinsten: Aspasia zunächst, die sich ihre aufkeimende verbotene Liebe zu Sifare kaum einzugestehen wagt, Sifare selbst dann, der seinen Haß auf den vermessenen Bruder zügeln muß: Das Orchester scheint mit seinen ostentativen Wiederholungen förmlich aufzustampfen. Sobald Sifare von der Trauer über die Zurückweisung

durch die Geliebte spricht, wechseln Ton und sogar Takt der Musik, um von der Wut auf den Rivalen sogleich wieder in die anfängliche Bewegung zurückgetrieben zu werden. Derlei subtile Differenzierungskunst hindert nie die Entfaltung der Koloraturgewandtheit. Der Komponist bedient, was er selbst einmal die „geläufigen Gurgeln“ nennt. Nur, daß die Solisten mehr als sonst mit ihrer Virtuosität auch Ausdrucksqualitäten mitzuliefern haben.

ASCANIO IN ALBA

Festa teatrale in zwei Teilen. Libretto: *Giuseppe Partini*

Uraufführung: 17. Oktober 1771 Mailand, Teatro Regio Ducal.

Venus (Sopran) – **Ascanius**, ihr Sohn (Mezzosopran) – **Silvia, Nymphe** aus dem Geschlecht des Herkules (Sopran) – **Acestes**, Priester (Tenor) – **Faunus**, ein Hirt (Sopran)

Ascanio übernimmt von seiner Mutter Venus die Herrschergewalt über Alba, jene lieblichen Gefilde, in denen Venus einst ihre glücklichen Tage mit Aeneas verbrachte, dem Vater des Ascanio. Silvia, die Braut des Ascanio, soll Prüfungen unterzogen werden. Sie muß ihre Treue und Tugendhaftigkeit unter Beweis stellen. Um sie für ihren Sohn einzunehmen, zaubert Venus das Bild Ascanios in die Träume der Nymphe. Silvia gesteht dem Priester Acestes, den schönen Unbekannten zu lieben, der ihr erschienen sei.

Ascanio, der dieses Gespräch belauscht, weiß nicht, daß diese Liebe ihm gilt. Ein zarter Reigen der Hirten, Grazien und Genien verwandelt die Bäume der arkadischen Landschaft in die Säulen der Stadt Alba, die Ascanio beherrschen wird und deren Entstehung der Priester prophezeit hat.

Silvia erblickt Ascanio unter den Hirten. Faunus versichert der Nymphe, daß dieser junge Mann nicht ihr Bräutigam sein könne. Ascanio, der nach dem Willen seiner Mutter Silvias Liebe prüfen soll, ist untröstlich, den Irrtum nicht aufklären zu dürfen. Der Priester ermahnt Silvia, dem Ratschluß der Göttin zu vertrauen. Als sie demütig bereit ist, sich in ihr Schicksal zu ergeben, erscheint Venus und offenbart das Geheimnis ihrer Bestimmung: Die

geliebte Traumgestalt ist ihr Bräutigam
Ascanio.

Hintergründe

„Dieser Bursche wird uns noch alle in den
Schatten stellen“, soll Johann Adolf Hasse,
einer der führenden Komponisten seiner
Zeit, von dem jungen Mozart gesagt
haben, der im Falle der Feierlichkeiten um
die Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand
mit Maria Beatrice d’Este sein direkter
Konkurrent wird. Auch wenn der
Ausspruch nicht authentisch sein dürfte,
verrät er viel von der Mischung aus
Bewunderung und Neid, die dem jungen
Genie entgegenschlagen. Das Publikum
wird sein Urteil gnadenlos fällen: Hasse
schreibt für die Vermählungsfeiern sein

Drama „Ruggiero“ – es fällt durch. Mozart komponiert „Ascanio in Alba“ und gewinnt die Zuneigung und den Applaus des Mailänder Auditoriums. Hasse, der umworbene Großmeister der Oper, Wegbegleiter des führenden Musiktheaterdichters Metastasio, mehr als ein halbes Jahrhundert älter als der Herausforderer aus Salzburg, zieht sich nach dem Mailänder Mißerfolg zurück und widmet sich hinfort bis zu seinem Tode – er stirbt, hochbetagt, 1783, nur noch der Kirchenmusik.

Von den Konventionen jener Zeit ist auch der Text zu Mozarts „Serenata“ deutlich beeinflusst. Dem Erzherzog wird die tugendhafte Fabel bekannt vorgekommen sein, denn dergleichen erbauliche Lehrstücke prägen die musikalisch-

künstlerische Ausbildung der Erzherzöge und Erzherzoginnen am Wiener Hof. Sie stammen vorrangig aus Metastasios Feder. Die Huldigung an die alles wissende, alles lenkende und urweise Mutterfigur der Venus, jene sogenannte Licenza, mit der „Ascanio in Alba“ endet, aus der das gesamte Drama geboren wird und auf die es letztlich wieder zusteuert, ist selbstverständlich als Verbeugung vor Kaiserin Maria Theresia zu verstehen, die mit der Verehelichung ihres Sohnes mit der italienischen Prinzessin einen Grundstein zur habsburgischen Hausmacht in Norditalien legt, die in den folgenden Jahrzehnten durchaus zu unheilvollen Entwicklungen führen wird.

Mozart verfaßt das Auftragswerk in Windeseile, denn der Text erreicht ihn

ungebührlich spät, zu einem Zeitpunkt, als die Ouvertüre und das einleitende Ballett der Grazien – die ersten beiden Sätze der üblichen „Sinfonia“ (die Mozart mit KV 120 später zur Instrumentalsymphonie ergänzt) – bereits komponiert sind. Als das Libretto einlangt, nutzt es der Komponist zu geradezu phantastisch ausschweifenden musikalischen Formen. Spätere Kommentatoren werfen ihm Mangel an Straffheit, an formaler Stringenz vor. Gerade darin liegt freilich der Reiz der „Ascanio“-Musik, deren Phantastik sich weit über die platt moralisierende Vorlage hinaus zu einem poetischen, subtil differenzierten Drama entwickelt. In welcher Eile das geschieht, erweist die Geschichte der Ballettmusik, welche die beiden Akte des Dramas miteinander

verbindet. Erhalten hat sich davon lediglich eine nicht autographe Baßstimme in der Partitur der Oper. Die Ballettmusik hat Mozart offenkundig getrennt den Mailänder Tanzmeistern ausgehändigt, die am 13. September – also knapp zwei Wochen, nachdem Leopold Mozart den Erhalt des Librettos bestätigt (!) – mit den Proben beginnen.

Auch die Chöre, zu denen mehrheitlich ebenfalls getanzt wird, sind zu jenem Zeitpunkt bereits in Musik gesetzt. „Izt fehlen nur 2 Arien von der serenata hernach bin ich fertig“, schreibt Wolfgang Amadeus am 21. September. Danach wird probiert – sowohl Hasses „Ruggiero“ als auch Mozarts Stück. Wobei Mozart in der Kopistenpartitur während der Proben noch zahlreiche endgültige Korrekturen

vornimmt, wie stets im direkten Kontakt mit den Sängern und den Orchestermusikern.

Am 15. Oktober zelebriert man im Mailänder Dom die Hochzeit des herzoglichen Paares. Hasses Oper kommt am 16. Oktober zur Uraufführung, Mozarts Serenata einen Abend später.

„Mir ist leid“, schreibt Leopold Mozart, „die Serenata des Wofg. Hat die opera von Hasse so niedergeschlagen, daß ich es nicht beschreiben kann.“ Viermal wird „Ascanio“ im Rahmen der Hochzeitsfeiern wiederholt. Eine geplante sechste Aufführung muß wegen Erkrankung der Sängerin der Silvia entfallen.

Wie in allen Frühwerken Mozarts bezaubert neben der kühn wuchernden melodischen Erfindung auch die

klangliche Experimentierfreudigkeit, die den Komponisten dazu verleitet, eine der Arien des Titelhelden von zwei in der Partitur „Serpenti“ genannten Instrumenten begleiten zu lassen, die wohl nichts mit dem Serpent zu tun haben, sondern vermutlich Englischhörner sind, deren Namen in diesem Fall von der eigenwillig geschwungenen Bauweise der damals gebräuchlichen Instrumente herzuleiten ist. Den betörend schönen Alt-Klang der Englischhörner, den Zeitgenossen – etwa Haydn – zu besonderer Wirkung hie und da einsetzen, nutzt Mozart auch in der „Finta semplice“. Später wird er immer wieder neue Klangfarben – etwa die Bassetthörner – in seine Partituren einbringen, um koloristischen Reichtum zu erzielen, wie

er im „Ascanio“ vor allem aus dem in herrlich dunkle Farben getauchten Bläsersatz zu erleben ist. Der sinnliche Tonfall späterer „Harmoniemusiken“ – etwa der Serenade Ferrandos und Guglielmos im zweiten Akt der „Così fan tutte“ – ist da schon zu ahnen.

IL SOGNO DI SCIPIONE

Serenata drammatica in einem Akt Libretto: *Pietro Metastasio* Uraufführung: *1. Mai 1772 Salzburg*

Scipio (Tenor) – **Costanza** (Sopran) – **Fortuna** (Sopran)

Der Feldherr Scipio liegt in tiefem Schlaf in seinem Palast. Im Traum erscheinen ihm die Göttinnen Costanza und Fortuna und befehlen ihm, sich zu einer von ihnen zu bekennen. Scipio erbittet Bedenkzeit. Man führt ihn in den Himmelstempel, wo

er seine Ahnen befragt. Im Chor der Helden erheben sich die Stimmen von Publius, der die Tugend besingt und Emilio, der über die Eitelkeit des Erdendaseins philosophiert.

Die Bitte Scipios, sich ihnen anschließen zu dürfen, wird verwehrt: Er müsse sich die Aufnahme in den himmlischen Kreis erst verdienen. Rat im Streit zwischen Costanza und Fortuna muß er selbst suchen. Scipio erwählt Costanza, was Fortuna in Rage bringt. Ihrem Zürnen zum Trotz kehrt der Feldherr zur Erde zurück, entschlossen, seiner erwählten Schutzgöttin treu zu bleiben.

Hintergründe

Der „Traum des Scipio“ ist gewiß eines der am wenigsten dramatischen

Bühnenwerke Mozarts. Das Sujet bedingt eine gewisse Statik, geht es doch vorrangig um Ideen, um Gedanken, die hier vor dem Hörer entwickelt werden. Metastasios Libretto ist zum Zeitpunkt der Entstehung von Mozarts Komposition bereits Jahrzehnte alt. Es entstand 1735 zur Feier des Geburtstages von Kaiser Karl VI. im Auftrag der Kaiserin Elisabeth. Luca Predieri war der Komponist. Wie alle Metastasio-Libretti wurde auch dieses später mehrfach vertont. Es bildet aber keineswegs die erste Grundlage für „Scipio“-Opern. Bemerkenswerte Vertonungen des Stoffes stammen aus den Federn von Cavalli (bereits 1664), Alessandro Scarlatti (1714), Baldassare Galuppi (1742), Johann Christian Bach (1765) und – nach

Mozarts Tod – von Nicolas Méhul (1795) und Saverio Mercadante (1821).

Der Stoff stammt aus „De re publica“ von Cicero. Metastasio verwendet den Schlußteil des Werks, das den „Somnium Scipionis“ enthält. Mozart beginnt die Komposition des Librettos im Frühjahr 1771. Die Oper ist als Huldigung an den regierenden Fürsterzbischof von Salzburg, Graf von Schrattenbach, aus Anlaß des 50. Jahrestages von dessen Priesterweihe gedacht. Für 10. Jänner 1772 sind die Feierlichkeiten anberaumt. Doch der Fürsterzbischof stirbt unerwartet am 16. Dezember 1771. Mozart ist gezwungen, die Widmungskomposition umzuarbeiten. Spätere Untersuchungen erweisen, daß er lediglich die sogenannten Licenza, die Reverenz an den Widmungsträger,

korrigiert und den Namen Girolamo an Stelle des geplanten Sigismondo setzt. Hieronymus Graf Colloredo wird Nachfolger Schrattenbachs. Es ist aber keineswegs sicher, daß der Plan, den „Sogno di Scipione“ als Huldigungsfestspiel zur Krönung des neuen Fürsterzbischofs aufzuführen, gelungen ist. Der Komponist verwertet 1772 jedenfalls die Ouvertüre zu dem Werk und ergänzt sie durch ein Final-Presto zur Symphonie (KV 141a).

Die Musik zum Drama reagiert zwar nicht in revolutionierender Weise auf die Starrheit der formalen Vorgaben in Metastasios Dichtung (wie später „Clemenza di Tito“). Doch ist zu spüren, wie sensibel der 15jährige die Zeichen der Zeit erkennt und die Chancen nutzt, die

allzuruhige Handlung durch musikalische Straffung voranzutreiben. An die Stelle der damals noch geradezu sakrosankten Da-capo-Arien, in denen der erste Abschnitt der dreiteiligen Komposition nach dem Mittelteil zur Gänze wiederholt wird, setzt Mozart verkürzte Reprisen, sogenannte Dal-Segno-Arien, die den Beginn der Arie bei der Wiederholung kappen, oder überhaupt neu komponierte, nur Elemente des ursprünglichen Arienbeginns nutzende Rekapitulationen. Schon die zweite Gesangsnummer, die Arie der Fortuna (C-Dur), geht entsprechend originell mit dem Material um: Mozart zitiert das Hauptthema des ersten Abschnitts bereits gegen Ende des F-Dur-Mittelteils, erzielt also in jenem Moment den in der

Instrumentalmusik so beliebten Effekt einer Scheinreprise.

Insgesamt bleibt die vom Text und der Konvention vorgegebene Form freilich im „Sogno di Scipione“ noch erhalten. Der Komponist reiht Arien und Secco-Rezitative aneinander. Nur einmal, nachdem Scipio in einer virtuos verzierten B-Dur-Arie seine Entscheidung begründet, bricht die Musik in ein modernes, vom gesamten Orchester begleitetes sogenanntes Accompagnato-Rezitativ aus: Es stellt als Schlußpunkt der Handlung, vor der abschließenden Licenza, den furiosen Wutausbruch der abgewiesenen Glücksgöttin dar, samt dazugehörigen Blitzen und Donnerschlägen, die mit rasanten Läufen und Tremoli musikalisch nachgezeichnet werden.

LUCIO SILLA

Dramma per musica in drei Akten

Libretto: Giovanni de Gamerra, redigiert von Metastasio

Uraufführung: 26. Dezember 1772 in Mailand, Teatro Regio Ducal.

Lucio Silla, Diktator (Tenor) – **Giunia**, Tochter des C. Marius, Sillas Gegner im Bürgerkrieg, Verlobte Cecilios (Sopran) – **Cecilio**, verbannter Senator (Sopran) – **Lucio Cinna**, heimlicher Gegner Sillas (Sopran) – **Celia**, Schwester Sillas (Sopran) – **Aufidio**, Vertrauter Sillas (Tenor)

Der tyrannische Machthaber Lucio Silla hat den verbannten Senator Cecilio für tot erklären lassen, um dessen Verlobte Giunia heiraten zu können. Doch Giunia weist den Diktator, der sie mit Gewalt zur Frau nehmen will, als Mörder ihres Vaters zurück. Sie will Cecilio die Treue wahren, der aus der Verbannung heimlich zurückkehrt. Am Grabe von Giunias Vater kommt es zum glücklichen Wiedersehen der Liebenden. Aufidio, Sillas Ratgeber, stachelt den Ehrgeiz des Diktators an. Obwohl er bereits von Selbstzweifeln

geplagt wird, soll Silla Giunia öffentlich zu seiner Gemahlin erklären.

Cinna, der Geliebte von Sillas Schwester Celia, versucht, den wutschnaubenden Cecilio davon abzuhalten, einen Mordanschlag auf den Diktator zu verüben. Giunia, so suggeriert Cinna, wäre geeigneter für dieses Attentat, denn sie könne sich Silla zum Schein vermählen lassen, um ihn dann im Ehebett zu töten. Doch Giunia schreckt vor der Tat zurück, obwohl Silla sie mit Drohungen weiter in die Enge treibt. Cecilio dringt mit gezogenem Schwert in die Sitzung des Senats, bei der Silla sich zum Gemahl der Giunia erklären will. Die Wachen legen Cecilio in Ketten. Im Kerker nehmen Cecilio und Giunia voneinander Abschied.

Doch die Selbstzweifel des Diktators siegen über die Willkür: Silla verkündet eine Amnestie, stimmt der Hochzeit Cecilios und Giunias zu. Unter dem Jubel des Volkes beendet er die Zeit seiner Gewaltherrschaft.

Hintergründe

Weit hergeholt ist diese Handlung übrigens keineswegs. Zwar gehen die Librettisten frei mit den Begebenheiten der römischen Geschichte um. Doch hat der historische Sulla tatsächlich seiner blutrünstigen Herrschaft entsagt, im Jahr 79 v. Chr. seinen Titel Diktator zurückgelegt. Er starb ein Jahr darauf, zurückgezogen vom öffentlichen Leben.

Nur einmal noch erteilt das Mailänder Teatro Regio Ducal dem jungen Mozart einen Opernauftrag. „Mitridate“ war ein Erfolg. Schon im Jahr darauf sticht der komponierende Teenager noch einmal alle älteren, erfahrenen Kollegen aus. Bereits auf der Rückfahrt von der Italienreise im März 1771 erhält Leopold Mozart die Nachricht von dem ehrenden Kompositionsauftrag für die Karnevalssaison 1773.

„Herr Amadeus Mozart hat zugestimmt“, heißt es im Kontrakt, „das erste Drama in Musik zu setzen, das in diesem Teatro Regio Ducal von Mailand im Karneval 1773 aufgeführt werden wird, und es werden ihm als Honorar für seine musikalischen Bemühungen einhundertdreißig Gulden, in Zahlen 130

g., sowie möblierte Unterkunft angewiesen. Bedingung ist, daß der ebengenannte Maestro alle Rezitative bis einschließlich Oktober 1772 in Musik setzen und sich zu Anfang des darauffolgenden Monats November in Mailand einfinden muß, um die Arien zu komponieren und den für die Oper notwendigen Proben beizuwohnen.“

Es ist viel darüber spekuliert worden, ob der Wiener Hof in dieser Causa Druck gemacht haben könnte, um erneut dem Salzburger vor den Italienern den Vorzug zu geben. Erzherzog Ferdinand ist ein erklärter Freund des jungen Komponisten. Für seine Hochzeit mit der Prinzessin Maria Beatrice Riccarda d'Este im Oktober 1771 ergeht ausdrücklich ein Auftrag an Mozart, die für diesen Anlaß

vorgesehene festliche „Serenata teatrale“ („Ascanio in Alba“) zu schreiben. Doch rät Kaiserin Maria Theresia ihrem Sohn ausdrücklich davon ab, Mozart zu seinem Hofkomponisten in Mailand zu ernennen. „Sie erbitten von mir“, schreibt die Kaiserin am 12. Dezember 1771 an ihren Sohn, „daß Sie den jungen Salzburger in Ihren Dienst nehmen dürfen. Ich weiß nicht, als was, da ich nicht glaube, daß Sie einen Komponisten oder unnütze Leute nötig haben.“ Unnötig zu sagen, daß der Erzherzog sich fügte. Der Auftrag für „Lucio Silla“ wird jedoch erteilt. Danach aber sind aus Mailand nie wieder Einladungen an Mozart erfolgt. In die Arbeit am „Lucio Silla“ stürzt sich der Komponist, der sich zu diesem Zeitpunkt noch eine Zukunft in Mailand

erwarten darf, ab November 1772 mit Feuereifer. Die Zeichen stehen auf Erfolg, denn das Mailänder Opernensemble und nicht zuletzt das europaweit berühmte Orchester sind exzellent. Mit Anna de Amicis-Buonsolazzi, der Darstellerin der Giunia, und dem Kastraten Venanzio Rauzzini (Cecilio) stehen Superstars der damaligen Opernszene zur Verfügung. Und Mozart versteht sich mit den als exzentrisch verrufenen Diven glänzend, verhilft ihnen zu einer fordernden Grundlage für einen Sängerwettstreit der Sonderklasse: Beide singen vier virtuose Arien. Für Rauzzini, dessen Koloraturgewandtheit stupend ist, komponiert Mozart in jener Zeit überdies die Motette „Exsultate, jubilate“, KV 165. Nur für den Titelhelden muß er zaubern.

Denn der vorgesehene Arcangelo Cortoni sagt krankheitshalber ab. Eine Hiobsbotschaft, denn Cortoni wäre der dritte im Bunde der Weltstars in dieser Produktion. Auch für ihn hat Librettist Giovanni de Gamerra vier Bravourarien vorgesehen – nach seiner Genesung wird Cortoni in Mailand in Paesiellos „Andromeda“ gar fünf Arien singen! Diesmal aber springt ein Kirchensänger aus Lodi ein: Bassano Morgnoni, der kaum je auf einer Bühne gestanden ist, muß in ein glänzendes, theatererfahrenes Ensemble eingegliedert werden. So kommt es, daß dem Herrscher in diesem Werk nur zwei Soloszenen zugeordnet sind, deren zweite, die C-Dur-Arie im Gefolge der Auseinandersetzung mit Giunia, zeigt den Diktator aufgewühlt und in

verwirrtem Furioso: Die Geliebte, die ihm ihre Verachtung offenbart hat, will er sterben sehen; und doch entlarvt in ihm die Zuneigung zu der geliebten Frau das Verbrechen, das er zu begehen im Begriff ist. Mozart entspricht der ungewöhnlichen psychologischen Situation mit einer Arie, auf die sich keines der üblichen Formschemata anwenden läßt. Hier darf natürlicherweise nichts wiederholt werden, weil die seelische Entwicklung, die in Silla stattfindet, keine unveränderte Wiederaufnahme von Vergangenem rechtfertigen würde. Das trennt diese Nummer von der Gemütsaufwallung des Cecilio, die ihn kurz zuvor (Nr. 9) Rache schwören läßt. Silla, in ähnlicher Erregung, beginnt mit vergleichbarem musikalischen Furor, doch bringt die

Ratlosigkeit angesichts der unerklärlichen Seelenregungen das rasende Allegro assai zum Stillstand, die Musik stockt, mündet in ein Rezitativ, ehe sie wieder Kraft schöpft und sich zur energischen Schlußgeste durchringt. Keine Da-capo-Arie also, auch keine „Sonatenform“ mit Reprise des ersten Teils. Beide Möglichkeiten finden sich in „Lucio Silla“ auch. Hier aber – wie auch in zwei weiteren Nummern der Partitur – komponiert Mozart den Text ohne musikalische Rekapitulationen durch, setzt einzelne Abschnitte unvermittelt voneinander ab, je nachdem, wie sich inhaltliche Zäsuren durch den Text ergeben. Faszinierend auch, wie der Komponist althergebrachte Vorbilder transzendiert, nicht zuletzt durch die

Ausdehnung der einzelnen Formmuster. Keine Oper in jenen Jahren enthält dermaßen lange, schwierige Arien wie „Lucio Silla“. Überdies experimentiert Mozart auch wieder mit der orchestralen Farbgebung, mischt vor allem die Bläser-Couleurs immer wieder neu, setzt etwa die Fagotte erstaunlich solistisch und instrumentiert die typische „Ombra“-Szene (eine Totenbeschwörung) der Giunia im dritten Akt mit parallel geführten Flöten und (verdoppelten) Bratschen, um im Verein mit den mit Dämpfern spielenden Violinen und den Pizzicato-Bässen eine besonders dunkle, geheimnisvolle Atmosphäre heraufzubeschwören. Ein raffinierter dramaturgischer Kontrast zum vorausgehenden, bewegend schlichten Liebeslied des Cecilio, „Pupille amate“.

So ist die neue Mailänder Partitur vielleicht sogar zu gewagt und zuweilen allzu düster gefärbt, als daß sich der Herzog entschließen könnte, dem von seiner Mutter so abschätzig beurteilten Salzburger Komponisten noch einmal in sein Teatro Regio zu bitten.

La finta giardiniera

Uraufführung: 13. 1. 1775 München, Salvatortheater.

Don Anchise, Podestà (Bürgermeister) von Lagonero, verliebt in Sandrina (Tenor) – **Marchesa Violante Onesti**, Geliebte des Grafen Belfiore, als Gärtnerin unter dem Namen **Sandrina** (Sopran) – **Graf Belfiore**, früher der Geliebte von **Violante**, jetzt von Arminda (Tenor) – **Arminda**, vornehme Mailänderin, Nichte des Podestà, früher die Geliebte des Cavaliere Ramiro, jetzt Verlobte des Grafen Belfiore (Sopran) – **Cavaliere Ramiro**, Geliebter der Arminda, von ihr verlassen (Sopran) – **Serpetta**, Kammerzofe des Podestà (Sopran) – **Roberto**, Diener der Marchesa, als Gärtner unter dem Namen Nardo (Baß).

Ein feines Gespinst aus
Liebesbeziehungen knüpft alle handelnden
Personen aneinander. Verhinderte,

ehemalige, unerfüllte Amouren,
rettungslos ineinander verstrickt bereits,
wenn der Vorhang sich öffnet. Vor kurzem
hat der Podestà Don Anchise Sandrina und
deren Cousin Nardo als Gärtner
eingestellt. Nun ist er über beide Ohren in
Sandrina verliebt. Doch die erwidert die
Gefühle ihres Herrn nicht, erhört ihn
ebensowenig wie Serpetta den Gärtner
Nardo. Denn auch Serpetta ist verliebt,
jedoch in Don Anchise. Das Verwirrspiel
wird zusätzlich verkompliziert durch ein
Verwechslungs- und Täuschungsmanöver.
Denn Sandrina ist in Wahrheit nicht
Gärtnerin, sondern die Gräfin Onesti auf
der Suche nach ihrem Geliebten, dem
Grafen Belfiore. Belfiore, eitel,
prahlerisch und feig, ist geflohen, weil er

glaubt, seine Geliebte bei einer Auseinandersetzung getötet zu haben.

Ein Verwirrspiel

Auf dem Landgut des Don Anchise verliebt er sich in Arminda, die sich zwar als resche Frauensperson zu erkennen gibt, die sich gegen männliche Fehlleistungen zu wehren versteht, doch ihren früheren Geliebten Ramiro gern gegen den Grafen zu tauschen bereit ist. Völlige Konfusion herrscht, als Belfiore in der Gärtnerin, die zusammenbricht, als sie von seiner geplanten Hochzeit mit Arminda erfährt, seine frühere Geliebte wiederzuerkennen glaubt.

Die aber treibt das Vexierspiel auf die Spitze: Sie sehe der Gräfin, die gestorben sei, nur ähnlich. Erst als ein Haftbefehl

gegen Belfiore wegen Mordes an der Gräfin einlangt und der Podestà mit einer Untersuchung des Falles beginnt, lüftet sie ihr Inkognito. Doch gibt sie dem ehemaligen Geliebten im selben Atemzug die Chance, sich seiner neuen Verehrten zu widmen: Sie selbst sei an ihm nicht mehr interessiert. Belfiore droht dem Wahnsinn zu verfallen.

Der unentwirrbare Knäuel von Beziehungen entwirrt sich erst, als alle Beteiligten des Spiels in den dunklen Wald ausschwärmen müssen, um die plötzlich verschwundene Gräfin, die „Gärtnerin aus Liebe“, zu suchen. Über manch kokette Volte hinweg finden einander die richtigen Paare: Sandrina und Belfiore, Serpetta und Nardo, Arminda und Ramiro. Dem

Podestà aber bleibt die Hoffnung auf eine neue „Finta giardiniera“.

Hintergründe

Wenn es einen Wendepunkt in Mozarts Schaffen gibt, an dem deutlich wird, wie sich seine Musik, sein dramatisches Talent im besonderen von der Produktion seiner Zeitgenossen abhebt, so ist er vielleicht mit der „Finta giardiniera“ von 1775 erreicht. Oft zitiert wurde Christian F. D. Schubarts Uraufführungsbericht, in dem es heißt: „Genieflammen zucken da und dort, aber es ist noch nicht das stille, ruhige Altarfeuer, das in Weihrauchwolken gen Himmel steigt. Wenn Mozart nicht eine im Gewächshaus getriebene Pflanze ist, so

muss er einer der größten Komponisten werden, die jemals gelebt haben.“

Der Dichter verspürt jedenfalls das Besondere, das sich hier ankündigt, die Differenz, die jetzt schon zwischen dem auszumachen ist, was das Tagesgeschehen dem Kunstfreund in jener Ära unablässig zuträgt, und dem, was der 19jährige Mozart uns schenkt. Es ist die zweite Opera buffa, die er schreibt. Weder weiß man genau, wer ihm den Auftrag dazu vermittelt hat, noch wer tatsächlich der Librettist war. Sicher ist, daß denselben Text ein Jahr zuvor Pasquale Anfossi komponiert hat, ein Zeitgenosse von Format, dessen Werk sich größter Beliebtheit erfreut. Dem Interessenten gibt das die Möglichkeit, Mozart mit Anfossi zu vergleichen. Die Zeitgenossen, anders

als Schubart eher von der Genialität Anfossis überzeugt, vergessen Mozarts Oper schnell. Bei der Uraufführung freut sich Mozart über „ein erschreckliches Getöse mit Gläsern, und viva Maestro schreien“, und das „nach einer jeden Aria“. Doch verfliegt der Erfolg rasch, während Anfossis Vertonung in ganz Europa immer wieder neu produziert wird. 200 Jahre danach fällt das Urteil anders aus. Mag sein, daß das Publikum des ausgehenden 18. Jahrhunderts von der Kühnheit, die Schubart zu seinen Zukunftsvisionen verleitet, abgeschreckt wurde. Denn es ist kühn, was Mozart aus dem keineswegs über die Konventionen der üblichen Opera buffa erhabenen Text an musikdramatischen Funken schlägt. Zwar bietet ihm das Libretto zur „Finta

giardiniera“ noch nicht jene Herausforderung, die später Lorenzo da Ponte mit seinen Theaterarbeiten zum kongenialen Partner des Komponisten werden läßt. Noch gibt es nicht die Chance, über weite Strecken, ja ganze Akte dramaturgische Linien zu zeichnen, Spannungsbögen aufzubauen. Vor allem fehlen die von da Ponte mit architektonischem Gespür gesetzten Möglichkeiten zu Ensemblesätzen. Die Finalszenen verdichtet Mozart jedoch durchaus bereits zu bunten, von jähen Wechseln der Tonarten – auch zwischen Dur und Moll – charakterisierten Bilderfolgen. Im übrigen herrscht mit wenigen Ausnahmen noch die klassische Abfolge von Rezitativ und Arie, Rezitativ und Arie. Doch: Welche Arien! Welche

Erregung im g-Moll der Arminda zu Beginn des zweiten Akts, welche Mischung aus Aufbegehren und Verzweiflung im (von den Fagotten melancholisch gefärbten) c-Moll des Ramiro vor dem Finale (beide Arien mit Allegro agitato überschrieben). Wie feinsinnig werden die poetischen Bilder des Textes in klingende Figuren übersetzt, wenn etwa die Lerche, die sich in Ramiros erster Arie (Nr. 2) zunächst in flüchtigen Violinfiguren aus ihrem Gefängnis befreit, mit den Koloraturen der Singstimme unwiderruflich entflieht.

Mozart erfindet hier erstmals in solcher Fülle für jede Situation, für jeden Charakter nicht nur die einfühlsamsten Melodien und Harmonien, sondern auch die dazugehörigen formalen Muster,

wiederholt Passagen oder verhindert Wiederholungen, je nach Zustand des Dargestellten, oder sollte man besser sagen: des Analysierten?

Insofern finden sich in der „Finta giardiniera“ in Fülle Vorahnungen späterer meisterlicher Charakterbilder.

Il re pastore

Serenata in zwei Akten

Libretto: Pietro Metastasio

Uraufführung: 23. April 1775 im erzbischöflichen Palast, Salzburg

Alessandro (Alexander, König von Mazedonien, Tenor) – **Aminta**, Hirte, Geliebter der Elisa (Sopran) – **Elisa**, phönizische Nymphe (Sopran) – **Tamiri**, Tochter des Tyrannen Strato (Sopran) – **Agenore**, Edelmann aus Sidon, Geliebter der Tamiri (Tenor)

Alexander der Große und sein Vertrauter Agenor sind auf der Suche nach dem rechtmäßigen Herrscher des von

Alexanders Truppen eroberten Sidon. Dieser, so sagt man, lebe unerkant unter einfachen Bürgern. Inkognito treffen Alexander und Agenor auf den Hirten Amintas. Aus den Antworten, die dieser ihnen auf ihre Fragen gibt, glauben sie, in ihm den rechtmäßigen König von Sidon gefunden zu haben. Doch Amintas ist verzweifelt, will auf sein idyllisches Schäferleben an der Seite seiner Geliebten Elisa nicht verzichten, zumal deren Eltern endlich die Einwilligung zur Hochzeit erteilen.

Auch Tamiri, die Tochter des Tyrannen Strato, hat sich auf der Flucht vor Alexander in die Schäferidylle zurückgezogen. Agenor ist entzückt, das von ihm verehrte Mädchen zu finden, und gesteht ihr seine Liebe. Doch aus Furcht

vor Alexander will sie sich weiter verborgen halten.

Alexander faßt großmütige Entschlüsse. Pflicht muß vor Neigung gehen, also soll zur Versöhnung alter Gegner Tamiri als Tochter des gestürzten Tyrannen den rechtmäßigen König, Amintas, heiraten. Doch sowohl Tamiri als auch Elisa werfen sich Alexander zu Füßen und bitten ihn, seinen Entschluß zurückzunehmen.

Amintas legt die Königswürde zurück. Er will Elisa treu bleiben.

Überwältigt von der Kraft der Liebe, krönt Alexander Amintas und Elisa zum Königspaar von Sidon. Doch Tamiri und Agenor verspricht er, sie zu Herrschern des nächsten von ihm eroberten Landes zu machen: solche Tugend müsse Regierungsgewalterlangen.

Hintergründe

Die berühmtesten Opernmeister jener Zeit haben Pietro Metastasios Buch „Il re pastore“ bereits vertont. Auf die Uraufführung des von Giuseppe Bonno komponierten Werks, das Kaiserin Maria Theresia für eine Produktion in Schönbrunn in Auftrag gegeben hatte, folgten Kompositionen von Hasse, Gluck, Jomelli und Galuppi, ehe Mozart von Erzbischof Colloredo die Anweisung erhielt, eine Oper anlässlich des Besuchs des Erzherzogs Maximilian Franz – der auf der Reise von Wien nach Italien in Salzburg Station machte – zu verfassen. Die Mozarts, eben in München zur Premiere der „Finta giardiniera“, erleben in der bayerischen Metropole den Kastraten Tommaso Consoli. Er zählt zu

den ersten Virtuosen seiner Generation, singt in der Uraufführungsproduktion der „Finta giardiniera“ vermutlich den Ramiro und hat in München wenige Monate zuvor in einer Aufführung des „Re pastore“ in der Vertonung durch Pietro A. Guglielmi mitgewirkt. Consoli wird nun vom Salzburger Hof für die Festaufführungen zum Empfang des Erzherzogs engagiert, was Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart auf die Idee gebracht haben könnte, den diesem Sänger vertrauten Text zu „Re pastore“ für die Salzburger Produktion zu wählen.

Das Stück gehört zu jener nicht eben besonders dramatischen Gattung der „Festa teatrale“. Ihr ist etwa auch das Mailänder Auftragsstück „Ascanio in Alba“ zuzurechnen. Die Wiener

Aufführungstradition sieht für solche Stücke einen vernachlässigbar geringen szenischen Aufwand vor. Die zart-poetischen Geschichten aus dem Schäfermilieu, in das höhere Mächte eindringen, sehen zur Erbauung des Publikums stets tugendhaft-symbolische Schlußwirkungen vor. In Zeiten der Aufklärung kommt dem Bild des Herrschers als „gutem Hirten“ am Theater ein ganz spezieller Stellenwert zu. Mozart stellt sich auf den introvertierten, gar nicht dramatischen Gestus der Erzählweise Metastasios ein und komponiert die einzelnen Szenen als Seelenbespiegelung der dargestellten Charaktere. Als musizierender Psychologe ist er während seiner Mailänder Erfahrungen und in der Arbeit an der

„Gärtnerin aus Liebe“ merkbar gewachsen. Formalismen, wie sie sich in früheren Partituren in Anlehnung an barocke Traditionen noch ergeben, fehlen hier bereits gänzlich. Jede einzelne Arie ist ein neuer Kosmos, findet ihre jeweils idealtypische Form. Keine gleicht schematisch einer andern. Immer wieder greifen die Einleitungen zum Mittel des vom großen Orchester begleiteten Accompagnato-Rezitativs. Mozarts instinktive Neigung, übergreifende dramaturgische Bögen zu organisieren, zeigt sich besonders schön im Finale des ersten Akts, das er über das einleitende Rezitativ über das Duett zur großen, dreiteiligen Szene weitet – sogar unter Hinzunahme von Textpassagen, die so nicht bei Metastasio zu finden sind, um

mehr Raum für die architektonische Betonung des Aktschlusses zu gewinnen. Dieses A-Dur-Duett vereint zwei fühlbar bewegte Liebende, die eben daran sind, ihre Zuneigung der Staatsräson zu opfern. Große Seelenbilder späterer Opern kündigen sich da zumindest bereits an. Mozart wäre übrigens nie auf die Idee gekommen, daß Musik, wie er sie betrieb, nicht zur Unterhaltung, zur Erbauung ihrer Hörer dienen könnte. Die Trennung in „ernste“ und „unterhaltende“ Musik ist zu seiner Zeit schlicht undenkbar. Wenn schon, dann unterscheidet man geistliche und weltliche Kompositionen. Doch gibt es auch zwischen diesen beiden Welten innige Verbindungen.

Idomeneo, re di Creta

Dramma per musica in drei Akten

Libretto: *Gianbattista Varesco nach Antoine Danchet* Uraufführung: 29. Jänner 1781, Hoftheater München.

Idomeneo, König von Kreta (Tenor) – **Idamantes**, sein Sohn (Sopran oder Tenor) – **Ilia**, Prinzessin, Tochter des Priamus von Troja (Sopran) – **Elektra**, Tochter des Agamemnon (Sopran) – **Arbaces**, Vertrauter des Idomeneo (Tenor) – der **Oberpriester Neptuns** (Tenor) – die **Stimme des Orakels** (Baß)

Troja ist erobert. König Idomeneo hat vor seiner siegreichen Heimkehr die gefangenen Trojer nach Kreta geschickt. Prinzessin Ilia, die Tochter des trojanischen Königs Priamus, hat sich trotz der Feindschaft ihrer Völker in Idomeneos Sohn Idamantes verliebt, den wiederum Elektra leidenschaftlich begehrt.

Idomeneo, der kurz vor seiner Landung in der Heimat von einem Seesturm überwältigt wird, hat geschworen, das

erste menschliche Wesen, das ihm nach seiner Rettung begegnen wird, dem Neptun zu opfern. Zu seinem Schmerz ist es Idamantes, der ihm entgegentritt.

Freund Arbaces rät, den Sohn mit Prinzessin Elektra nach Argos zu senden, um so der Rache des Gottes zu entgehen. Als die beiden das Schiff besteigen möchten, erhebt sich ein Ungeheuer aus den Fluten. Es wird Kreta mit Leid überschütten.

Idamantes will den Kampf mit dem Ungeheuer aufnehmen, todesmutig, weil seiner Liebe zu Ilia keine Erfüllung beschieden sein kann. Obwohl der Vater und Elektra auf sofortige Abreise dringen und Arbaces anbietet, an Stelle von Idamantes den Opfertod zu sterben, muß der König im Angesicht der Leiden des

aufbegehrenden Volkes bekennen: Nur der Tod seines Sohnes wird Neptun besänftigen.

Da kehrt Idamantes siegreich zurück. Er hat das Ungeheuer getötet. Doch ist er bereit, den Schwur seines Vaters zu erfüllen. Idomeneo zückt das Opfermesser, da fällt ihm Ilia in den Arm. Sie will für den Geliebten sterben. Ein Orakel verkündet die Lösung des Konflikts: „Idomeneo sei nicht mehr König, König sei Idamantes und Ilia seine Gemahlin.“ Rasend vor Eifersucht stürzt Elektra davon. Idomeneo krönt Idamantes.

Hintergründe

Mit dem „Idomeneo“, der 1781 als Festoper für den Münchner Karneval

entsteht, definiert Mozart noch einmal seine singuläre Stellung als Musikdramatiker, der aus eigener Kraft althergebrachte Formen erneuert und mit ungeahntem Leben erfüllt. Er mischt die Stile, nimmt aus italienischen und französischen Vorbildern, was er für seine Ausdruckssprache braucht. „Idomeneo“ ist – ungewöhnlich genug – nach dem Vorbild von Gluck, Lully und Rameau durchaus eine Choroper. Doch sind die einzelnen Partien – wie schon bei den Mailänder Werken – in enger Zusammenarbeit mit den Darstellern konzipiert. Ab November 1780 arbeitet Mozart, dem wiederaufgenommenen Dienst in Salzburg entfliehend, in München mit der Uraufführungsbesetzung. Der ausführliche Briefwechsel mit dem Vater dokumentiert,

wie oft der Komponist einzelne Szenen umgestaltet und im Detail verbessert. Er weiß, daß er für eines der besten Orchester seiner Zeit schreiben darf. Der neue Regent Kurfürst Karl Theodor von der Pfalz hat einen Großteil des technisch so phänomenalen Mannheimer Orchesters nach München beordert. Mit dessen Kapellmeister Christian Cannabich erarbeitet Mozart die vielleicht schwierigste Partitur, die diesem Orchester, „einer Armee von Generälen“, wie die Zeitgenossen hochachtungsvoll kommentieren, je vorgelegt wurde. In seiner Ausdruckswut zieht Mozart sämtliche Register, malt Meeresstürme ebenso wie seelische Aufwallungen mit differenziertesten Mitteln. Von den furiosen Gesängen der Elektra bis zu den

zarten Farben, die Ilias Arien mit pastelliger Stimmungsmalerei umgeben, reicht ein bis dahin wohl unerhörter Spannungsbogen. Alle Formengrenzen scheinen gesprengt, Arien münden unversehens in Aufzugsmärsche, ganze Szenenblöcke sind in zukunftsweisender Manier realistisch durchkomponiert, durch kurze, pittoresk-orchestral ausgemalte Rezitative verbunden; oder getrennt, gesprengt, wie man's nimmt. Im Zentrum steht einer der bewegendsten Ensemblesätze der gesamten Opernliteratur, das Quartett „Andrò ramingo e solo“, in dem vier kontrastierende Gefühlsebenen übereinandergeschoben werden: Elektras ungeduldiges Aufbegehren; die Liebessehnsucht der Ilia, die auf

Idamantes nicht verzichten will; dessen Einsamkeit und Todessehnsucht; und die aufbegehrende Verzweiflung des Königs – „Schlimmer als der Tod ist so großer Schmerz“: Auf dem Sterbebett wird Mozart 1791 bitten, dieses Quartett zu hören; und dabei in Tränen ausbrechen . . .

Thamos, König von Ägypten

„Thamos, König von Ägypten“ enthält erstaunliche Vorgriffe auf die dämonischen Klangwelten des „Don Giovanni“, konfrontiert aber auch mit der Figurenwelt der späteren „Zauberflöte“.

Die ungewöhnlichen, mutigen Mittel, mit denen Mozart in seinem „Idomeneo“ plastisch wie nie zuvor den Seelenaufbruch

seiner Gestalten in Töne setzt, finden sich vorgebildet in einem Werk, das spätere Generationen kaum beachten, handelt es sich doch um die Musik zu einem Schauspiel, das bald dem Vergessen anheimfällt: „Thamos, König von Ägypten“ von Tobias Freiherr von Gebler (1726–1786). Gebler ist von Mozarts Musik begeistert: „Schließe auf allen Fall die Musik des Thamos bey“, schreibt er an einen Freund, „so wie selbige unlängst von einem gewissen Sigr. Mozzart gesetzt worden. Es ist sein Originalconcept und der erste Chor sehr schön.“ 1773 hat Mozart die Schauspielmusik bereits skizziert, doch findet die Gesamtaufführung des „Thamos“ erst 1779 in Salzburg statt. Mozart überarbeitet für diesen Zweck die bis dahin

existierende, durchaus pathetische Musik gründlich und fügt einen weiteren Chor nach einem Text von

Andreas Schachtner („Ihr Kinder des Staubes“) hinzu. Ebendieser Chor lotet mit seinen kühnen Klangwelten neue, abgründige

Ausdrucksmöglichkeiten aus, wie sie später für die Erscheinung des Steinernen Gasts im „Don Giovanni“ charakteristisch werden. „Nie zuvor“, schreibt Mozart-Forscher H. C. Robbins-Landon, weder bei Haydn noch bei Mozart, war die Angst auf vergleichbare Weise dargestellt worden: Es ist, als hebe sich der Vorhang, um eine Szenerie des Grauens bloßzulegen, mit all den Ängsten, die als Archetypen in die kommende Musikwelt eingehen sollten. Es existiert noch eine

frühere d-Moll-Instrumentaleinlage, die nach dem vierten Akt gespielt werden sollte und die ebenfalls die Dämonen entfesselt.“

Nicht nur Gebler ist von den Klängen fasziniert. Die Theatertruppe von Johann Böhm verwendet die „Thamos“-Musik für eine Aufführung von Karl Martin Plümickes „Lanassa“, einer deutschsprachigen Übersetzung von Antoine Lemierres Tragödie „La veuve du Malabar“. Womit die „Thamos“-Musik taxfrei vom ägyptischen ins indische Milieu versetzt wird. Diese Produktion steht jahrelang auf dem Spielplan der Wandertruppe, unter anderem auch anlässlich einer Stagione in Frankfurt, wo Mozart seine Musik in diesem neuen Zusammenhang hören kann, als er zu den

Krönungsfeierlichkeiten Leopolds II.
anreist.

Das freut ihn gewiß besonders, denn er schätzt seine Komposition sehr und klagt bereits 1783 in einem Brief an den Vater: „Es thut mir recht leid daß ich die Musique zum Thamos nicht werde nützen können! – dieses Stück ist hier, weil es nicht gefiel, unter die verworfenen Stücke; welche nicht mehr aufgeführt werden – es müßte nur blos der Musick wegen aufgeführt werden, – und das wird wohl schwerlich gehen; – schade ist es gewis!“

Die Ideen und Figurenwelt aus Geblers Drama spukt in seiner Phantasie über lange Zeit. Nicht nur der ägyptische Schauplatz findet sich in der späteren „Zauberflöte“ wieder. Auch manche

Charaktere der handelnden Personen sind hier bereits vorgezeichnet.

Die Entführung aus dem Serail

Singspiel in drei Akten

Libretto: Johann Gottlieb Stephanie d. J. nach Ch. Fri Bretzner

Uraufführung: 16. Juli 1782, Burgtheater Wien

Selim Bassa (Sprechrolle) – **Konstanze**, Geliebte des Belmonte (Sopran) – **Blonde**, Zofe der Konstanze (Sopran) – **Belmonte** (Tenor) – **Pedrillo**, Diener des **Belmonte**, Aufseher über die Gärten des Bassa und Geliebter der **Blonde** (Tenor) – **Osmin**, Aufseher über das Landhaus des Bassa (Baß)

Seeräuber haben Konstanze, ihre Zofe Blonde und deren Geliebten Pedrillo entführt und als Sklaven an den Hof Selim Bassas verkauft. Belmonte, Konstanzes Bräutigam, ist auf der Suche nach seiner Geliebten. Er stößt vor dem Anwesen des Bassa auf den Aufseher Osmin, der gerade

singend Feigen pflückt und den ungebetenen Gast verjagt, als der ihn nach dem Verbleiben von Pedrillo fragt. Denn auf den neuen Sklaven ist Osmin wütend, weil der die Gunst der Blonde genießt, die er selbst begehrt.

Konstanze, von Selim Bassa verehrt, weist dessen Anträge zurück. Sie steht zu ihrer Liebe zu Belmonte. Einen einzigen Tag will ihr der Herrscher noch Aufschub gewähren. Nichtsahnend nimmt er Belmonte in seine Dienste auf: Pedrillo hat ihn ihm als geschickten Baumeister präsentiert. Osmin schäumt, muß aber dem neuen, verdächtigen Fremdling Einlaß gewähren. Im Innern des Palastes erhält der Aufseher von Blonde eine Lektion in christlichen Werten: Europäische Mädchen sind den Männern niemals als Sklavinnen

zu Willen. Auch Bassa Selim muß erfahren, daß die von ihm verehrte Konstanze lieber bereit ist, Martern aller Arten zu erdulden, als sich ihm, gezwungen, hinzugeben.

Belmonte und Pedrillo bereiten die nächtliche Flucht aus dem Serail vor. Osmin wird von Pedrillo betrunken gemacht. Konstanze und Blonde, mit ihren Geliebten wieder vereint, zerstreuen deren Zweifel an ihrer Treue. Die Nacht soll die Freiheit bringen.

Pedrillos Romanze gibt das Zeichen zur Flucht. Doch der erwachende Osmin schlägt Alarm. Bassa Selim hält über die vier Flüchtlinge Gericht: Obwohl er erfährt, daß Belmonte der Sohn seines größten Feindes ist, schenkt er den Gefangenen die Freiheit. Osmin, der auf

Rache sinnt, belehrt der Herrscher: „Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den soll man sich vom Halse schaffen.“

Hintergründe

Ein Werk der Befreiung. Als Bediensteter des Salzburger Fürsterzbischofs wird Mozart nach Wien zitiert, wo sein Dienstherr gerade auf Staatsbesuch weilt und seinen Hofstaat um sich haben will; auch um mit den Qualitäten seiner Musiker zu renommieren. Doch Mozart will endgültig fliehen, provoziert den Hinauswurf, den der Oberküchenmeister des Fürsten, Graf Arco, mit einem legendären „Tritt im Arsch“ (Mozart) besiegelt. Rückholversuche des Vaters

fruchten nichts mehr. Wolfgang Amadeus Mozart ist ab sofort ein freier Mann. In Wien – „für mein Metier der beste Ort von der Welt“ – will er, ganz auf sich und seine Kunst gestellt, reüssieren. Mit Konzerten, in denen er seine Werke präsentiert, gelingt ihm das auch glänzend. Während ihn die mittlerweile in Wien logierende Familie Weber erneut umgarnt – diesmal endet die Vereinnahmung mit der Unterzeichnung eines Ehekontrakts: Statt Aloisia, die ja mittlerweile mit dem Burgschauspieler Joseph Lange verheiratet ist, wählt Mozart deren Schwester Constanze und heiratet sie – dem Zorn des Vaters zum Trotz, dessen Einwilligung zur Verehelichung erst nach der Trauung eintrifft.

Liebeserklärungen an eine andere Constanze führen ihn zur selben Zeit zur Oper zurück. Im August 1781 beginnt Mozart sein ehrgeiziges Unterfangen, dem Vorhaben des Kaisers zur Etablierung eines „Deutschen Nationalsingspiels“ ein geeignetes Werk zu schaffen. An der Gestaltung des Textbuchs nimmt er besonders regen Anteil. Es darf angenommen werden, daß sein dramaturgischer Instinkt dafür verantwortlich ist, daß im Finale eine brisante Zuspitzung der Handlung eintritt. In Bretzners Vorlage entpuppt sich Belmonte als verlorener Sohn des Bassa Selim. Mozart (beziehungsweise sein Librettist) machen aus ihm den Sohn des ärgsten Feindes des Bassa, der so zum großen verzeihenden Herrscher wird, wie

er uns in Mozarts Opern immer wieder entgegentritt. Bassa Selim ist damit ein Verwandter jener edlen orientalischen Herrscher, die in Zeiten der Aufklärung gern als Bühnenfiguren gezeigt wurden – am prominentesten wohl von Lessing im zwei Jahre vor der „Entführung“ gedichteten Drama „Nathan der Weise“. Mozart kennt jedenfalls Glucks „Pilgrime von Mekka“, die 1764 herausgekommen sind, Haydns „Incontro improvviso“ von 1775, aus der Literatur vielleicht auch Voltaires „Zaire“.

Das damals populäre türkische Kolorit der Musik – denken wir an Mozarts eigene Stilzitate im A-Dur-Violinkonzert, in der Klaviersonate mit dem „Türkischen Marsch“, aber auch an die Janitscharenmusik in Joseph Haydns

späterer „Militärsymphonie“ (Hob. I/100) – entsprang, psychologisch betrachtet, zwar eher dem unbewußten Versuch, die Angst vor der damals höchst aktuellen Bedrohung durch die Türkenkriege zu bannen. Doch hebt sich vor dieser Klangfolie die aufklärerische Tendenz der Dramendichtung umso effektvoller ab. Mozarts musikalische Gestaltungskraft kann sich in der neuerfundenen Gattung des deutschen Singspiels endlich frei von jeglichem formalen Zwang entfalten. Die Nummern werden nicht durch Rezitative, sondern durch gesprochenen Dialog verbunden. Die Länge der Gesangsnummern, ihre Ausdruckssprache sind höchst subjektiv nach den dramaturgischen Vorgaben auf die jeweilige Situation zugeschnitten. Und sie

berücksichtigen virtuos die Möglichkeiten der Uraufführungsbesetzung mit Caterina Cavalieri (Konstanze), Johann Valentin Adamberger (Belmonte) und Johann Ignaz Fischer (Osmin). Es waren glänzende Köpfe, deren Repertoire Mozart auskostet; womit er spätere Interpreten vor zum Teil halsbrecherische vokale Aufgaben stellt.

Die geniale Mischung aus liedhaftem Stil – man wird das später als den veritablen „Singspielton“ bezeichnen – und präziser musikalischer Charakterisierung führt von schlichten Arien zu konzertanten Bravourarien. Konstanze, die mit ihrer Auftrittsarie technisch vielleicht die schwierigste Aufgabe zu bewältigen hat, wird im zweiten Akt zu einem artistischen „Doppelschlag“ genötigt, der von der

lyrisch zurückgenommenen g-Moll-Welt der „Traurigkeit“ zum konzertanten Virtuosenakt der „Marternarie“ führt, in der Mozart die barocke Tradition der Arie mit konzertierenden Instrumenten neu definiert.

Raffinierte Kunstgriffe allerorten: Die Ouvertüre endet auf einem Halbschluß, führt sogleich in die Auftrittsarie des Belmonte, die wiederum auf die nach Dur gewendete Melodie des Ouvertüren-Mittelteils gesungen wird. Im darauffolgenden Lied des Osmin erprobt Mozart nicht nur von Strophe zu Strophe seine subtile Kunst der Textausdeutung (Man höre, wie die „losen Dinger“, wie der Aufseher die Haremsdamen nennt, „nach Schmetterlingen haschen“ – hinzutretende Oboen-Töne malen die

Bewegung charakteristisch; demnächst werden die Holzbläser mit frechen Trillern über die Worte „Ich hab auch Verstand“ kichern). Osmin kann seine schlichte Weise nicht einfach zu Ende singen, sondern muß, weil Belmonte ihn immer wieder mit Fragen unterbricht, schließlich in ein Duett einstimmen, das, von einem Rezitativ unterbrochen, in eine rasante Stretta mündet. Unvorhergesehene Wendungen der Handlung verwandeln dieserart auch die musikalischen Formen. Aus dem Andante ist unversehens ein erregtes Presto geworden.

Auch erstaunliche harmonische Abenteuer bietet die Partitur. Sie müssen zeitgenössische Hörer in ihrem Wagemut geradezu enthusiastisiert haben. Mozart selbst beschreibt, warum er etwa in der

Osmin-Arie plötzlich entfernte Tonarten aufsucht: „Da sein Zorn immer wächst, so muß – da man glaubt die aria sei schon zu Ende – das allegro abai ganz in einem andern zeitmaaß; und in einem andern Ton – eben den besten Effect machen: denn ein Mensch der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals blos zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schauervollsten lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß, so habe ich keinen fremden ton zum f (zum ton der aria) sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den

nächsten, D minor, sondern den weitem, A minor, gewählt“. Das Ohr soll den Geist beflügeln, es soll gereizt, doch nicht beleidigt werden. Ein kompositorisches Credo von bestechender Prägnanz.

Den Zorn des Osmin wendet Mozart im Finale noch einmal „in das Komische“, wie er es nennt, indem er ihn zu simpelsten Harmonien und stampfender „türkischer Musik“ in den einträchtigen Rundgesang hereinbrechen läßt: Ein letzter Verstoß gegen die formale Geschlossenheit, der dramaturgische Funktion erfüllt: Osmin gehört nicht zu denen, die aus des Bassas weisen Ratschlüssen klug werden.

Keine andere Oper erringt zu Mozarts Lebzeiten solche Erfolge wie die „Entführung“, die nach Wien auch in Prag

(1782), Berlin (1788) und in Paris (1798) gegeben wird. „Neulich ward die Entführung aus dem Serail, componirt von Mozart gegeben“, schreibt Johann Wolfgang von Goethe, ein früher Zeuge des Triumphzugs der Oper durch Deutschland, 1785 an Philipp Christoph Kayser, „jedermann erklärte sich für die Musick. Das erstemal spielten sie es mittelmäßig, der Text selbst ist sehr schlecht und auch die Musick wollte mir nicht ein. Das zweytemal wurde es schlecht gespielt und ich ging gar heraus. Doch das Stück erhielt sich und ieder mann lobte die Musick. Als sie es zum fünftenmal gaben, ging ich wieder hinein. Sie agirten und sangen besser als iemals, ich abstrahirte vom Text und begreiffe nun die Differenz meines Urtheils und des

Eindrucks aufs Publikum und weis woran ich bin.“

Zaide

Mozarts Versuch im Genre der „Entführung“

Die „Entführung aus dem Serail“ hat ein bemerkenswertes Vorläuferstück, das Mozart 1779 ohne erkennbaren Auftrag zu komponieren beginnt, wohl in der Absicht, in Wien Fuß zu fassen. Joseph II. hatte 1776 angeregt, ein „deutsches Nationalsingspiel“ zu etablieren, für das brauchbare Stücke in deutscher Sprache geschaffen werden mußten. Singspiele in deutscher Sprache hat Mozart auf seinen Reisen kennengelernt. In Mannheim wurden sie gepflegt, aber auch in

München. Gesprochene Dialoge traten dort bereits an die Stelle der gesungenen Rezitative. Mozart versucht sich in seinem ersten Singspiel auch an jener Form des Melodrams („Melologo“ genannt), die er bei Benda kennen und schätzen gelernt hat, später jedoch nicht mehr verwenden wird. Der fürsterzbischöfliche Hoftrompeter Johann Andreas Schachtner verfaßte den Text – die Herausgeber zu Beginn des 19. Jahrhunderts werden das Stück „Zaide“ nennen. Bei Mozart hat es noch keinen Titel. Vater Leopold meldet am 11. Dezember 1780, das Werk sei „noch nicht ganz fertig“. Und doch: In großen Zügen liegt die Musik zu einer vollständigen Oper vor. Nur eine Ouvertüre und ein Finale fehlen.

Versuche, „Zaide“ auf die Bühne zu bringen, erweisen immer wieder, daß Mozart hier bereits versucht, was ihm in der „Entführung“ gelingen wird: Er schafft einen genuinen „Singspielton“, der dank seiner Schlichtheit und Innigkeit in manchem vielleicht bereits auf die Eingangsszenen von Beethovens „Fidelio“ (Quartett Nr. 15), sicher auf den einen oder anderen Moment bei Lortzing vorausweist. Die Handlung nimmt in erstaunlichem Gleichklang Elemente der „Entführung“ vorweg: In „Zaide“ verlieben sich zwei Gefangene im Serail Solimans ineinander: Die Titelheldin und Gomatz. Sie schmieden Fluchtpläne, besorgen sich türkische Kleider und ein Boot, mit dem sie übers Meer fahren möchten. Doch wird die Flucht entdeckt.

Die Gefangenen und auch ihr Fluchthelfer Allazim werden zum Tod verurteilt. Doch weil Allazim dem Sultan einst das Leben gerettet hat, wird er befreit. Er kann auch um Gnade für Gomatz und Zaide bitten.

Der Schauspieldirektor

Komödie mit Musik in 1 Aufzug

Libretto: Johann Gottlieb Stephanie d. J.

Uraufführung: 7. Februar 1786, Orangerie des Schlosses Schönbrunn.

Frank, Schauspieldirektor (Schauspieler) – **Madame Herz**, Sängerin (Sopran) – **Mademoiselle Silberklang**, Sängerin (Sopran) – **Monsieur Vogelsang**, Sänger (Tenor) – **Buff**, Schauspieler (Baß) – **Eiler**, ein Bankier (Schauspieler) – **Herz**, Schauspieler, **Madame Pfeil**, **Madame Krone**, **Madame Vogelsang**, Schauspielerinnen (Schauspieler)

„Diensttags gaben Se. Maj. der Kaiser den durchlachtigsten Generalgouverneuren der k. k. Niederlanden und einer

Gesellschaft des hiesigen Adels ein Lustfest zu Schönbrunn. Es waren dazu 40 Kavaliers (...) geladen, die sich ihre Dames selbst wählten, und paarweise in Pierutschen und geschlossenen Wägen um 3 Uhr, von der hiesigen Hofburg aus, mit Sr. Kais. Maj. (. . .) nach Schönbrunn aufbrachen, und allda in der Orangerie abstiegen. Diese war zum Empfang dieser Gäste auf das herrlichste und zierlichste zum Mittagmahle eingerichtet. (...)

Nach aufgehobener Tafel wurde auf dem an einem Ende der Orangerie errichteten Theater ein neues für dieses fest eigens komponirtes Schauspiel mit Arien, betitelt: Der Schauspiel Director, durch die Schauspieler von der k. k. Nazionalbühne aufgeführt. Nach dessen Ende wurde auf der wälschen Bühne, die am andern Ende

der Orangerie errichtet war, die ebenfalls ganz neu für diese Gelegenheit verfaßte Opera buffa unter dem Titel: Prima la Musica e poi le Parole, von der Gesellschaft der Hofoperisten vorgestellt.“ Was die Wiener Zeitung mit diesen Worten in ihrer Ausgabe vom Mittwoch, dem 8. Februar 1786, vermeldet, ist ein auch im theaterverwöhnten Wien äußerst ungewöhnliches Bühnenereignis von historischer Dimension. Kaiser Joseph II., der seine Ambitionen, in Wien neben der italienischen Oper auch ein deutsches Nationalsingspiel zu etablieren, nicht vergessen hat, wagt anläßlich des Besuchs des Herzogs Albert Kasimir von Sachsen-Teschen und dessen Gemahlin, Erzherzogin Maria Christine, die Probe aufs Exempel. Die erlauchte Gesellschaft

soll im Rahmen eines Galadiners in der Orangerie von Schloß Schönbrunn eine singuläre Unterhaltung geboten bekommen. An beiden Enden des länglichen Saals wird eine Bühne aufgebaut. Auf jeder dieser Bühnen wird ein Einakter einstudiert, hier einer in italienischer Sprache – eine klassische Opera buffa –, da ein deutschsprachiges Singspiel. Ein solcher Wettstreit hat noch nie stattgefunden und vereint zwei der prominentesten Musiker der Zeit, den Hofkapellmeister Antonio Salieri, der die italienische Oper komponiert, und Wolfgang Amadeus Mozart, den Meister der „Entführung aus dem Serail“, für das deutsche Singspiel.

So viel künstlicher Theaterzwist soll auch auf den Bühnen Niederschlag finden.

Beide Werke nehmen in parodistischer Weise die Bühnengepflogenheiten der Zeit aufs Korn.

Giambattista Casti dichtet für Salieri ein Libretto unter dem Titel „Prima la musica e poi le parole“ – was etwa 200 Jahre später Richard Strauss und seinen Ko-Librettisten Clemens Krauss zu dem altersweisen, die musikalische Romantik endgültig verabschiedenden Einakter „Capriccio“ inspirieren wird.

Der „Entführungs“-Librettist Gottlieb Stephanie der Jüngere schreibt für Mozart den Text zu „Der Schauspieldirektor“.

Anders als Casti, der in althergebrachter Opernform über die Vorrangstellung der Musik über den Text verhandeln läßt, will Stephanie Sprechtheater und musikalische Komödie verschmelzen und führt uns –

etwa nach dem Vorbild von Metastasios „Impresario delle canarie“ und Goldonis „Impresario von Smyrna“ – hinter die Kulissen des damaligen Theaterbetriebs. Doch hebt die Komödie geradezu wie ein Satyrspiel auf die Kunst- und Theaterbräuche des beginnenden 21. Jahrhunderts an, suggeriert doch der geschäftstüchtige Buff dem künftigen Prinzipal einer Wandertruppe, möglichst billige Künstler zu engagieren. Es komme, so Buff, ausschließlich darauf an, effektiv genug Werbung zu machen und große Events anzukündigen. Die Qualität der Darsteller sei Nebensache. Unter diesen Auspizien beginnen die Vorstellungen der Kandidaten, die zur köstlichen Parodie auf die Theaterpraxis der Mozart-Zeit werden, voll von

Anspielungen auf damals gerade aktuelle Stücke des Wiener Repertoires.

Als erste Künstlerin erscheint Madame Pfeil, die zwar bisher völlig erfolglos versucht hat, ihre Karriere zu starten, doch von einem reichen Bankier protegiert wird, der verspricht, die Wandertruppe finanziell zu unterstützen. Madame Pfeil und Bankier Eiler geben gemeinsam eine Szene aus einem Stück namens „Der aufgehetzte Ehemann“ zum besten. Ein solches ist in den Theaterspielplänen jener Zeit zwar nicht nachweisbar, doch nehmen Mozart und sein Librettist Stephanie hier ein nicht zuletzt aus etlichen vielgespielten englischen Komödien geläufiges Genre aufs Korn.

Da Schauspielertruppen in jener Zeit flexibel alle Gelüste des Publikums zu

bedienen haben, erscheint auch Madame Krone, die sich als Tragödin empfehlen möchte und mit ihrem Auftritt beim Impresario Erfolg hat: Sie wird ebenso engagiert die Madame Vogelsang, die sich im Verein mit Buff in einer Paraphrase auf die seit 1776 im Wiener Burgtheater gespielte Komödie „Der Jurist und der Bauer“ von Johann Rautenstrauch präsentiert.

Im Verlauf der folgenden Proben der neu zusammengestellten Truppe kommt es zu den üblichen Theaterkabalen und Streitigkeiten. Sie gipfeln im Terzett „Ich bin die erste Sängerin“, das deutlich von Christoph Willibald Glucks „Recontre imprévue“ inspiriert ist. Sogar die Technik, die verwendeten Worte „Adagio, Allegro“ et cetera durch die

entsprechenden Vortragsbezeichnungen in der Partitur sozusagen musikalisch lebendig werden zu lassen, findet sich in dem Vorgängerstück.

Zu allem Überfluß kommen die Ehepartner der Künstler ins Spiel.

Während die Frau des Schauspielers Herz und Mademoiselle Silberklang den Impresario umgarnen, treibt der Tenor, mit dem Madame Vogelsang verheiratet ist, in Gagenverhandlungen seine Preisvorstellungen in die Höhe. Das zwingt den Impresario zu einer List: Er droht, die Tournee abzusagen, und holt damit alle Beteiligten auf den Boden der Realität zurück. Gemeinsam besingt man die Tugend des Künstlervolks.

Es ist gewiß kein Zufall, daß an diesem Abend im „Schauspieldirektor“ zusätzlich

zu allen aktuellen Anspielungen im Text auch das Auftreten zweier Künstlerehepaare für Amusement des Publikums sorgt: Die gefeierte Schauspielerin Maria Anna Adamberger und ihr Mann, der Tenor Johann Valentin Adamberger, sowie der Schauspieler Joseph Lange und seine Frau, die einst von Mozart so angebetete Aloisia Weber. Wobei Anna Adamberger, die am Burgtheater in Rautenstrauchs Komödie Erfolge feiert, sich in ihrer als Parodie auf Rautenstrauch angelegten Szene sozusagen selbst persifliert.

Diese Attitüde sichert zwar das Gaudium des Publikums, das die Wiedererkennungseffekte genießt. Doch verliert die Komödie durch die Aneinanderreihung von kabarettistischen

Einzel szenen an dramaturgischer Konsistenz. Vielleicht liegt es daran, daß bei diesem Wettstreit in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn nach allgemeiner Meinung Antonio Salieri mit seiner meisterlich geformten, zwar clownesken, aber allen Regeln der Theaterkunst entsprechenden Opera buffa „Prima la musica“ den Sieg davonträgt. Salieris Figuren gewinnen dank des raffiniert gedrechselten Librettos von Casti klares Profil. Gottlieb Stephanies Figuren bleiben demgegenüber platt. Dennoch ist die Nachwirkung von Mozarts Stück enorm. Während Salieris Komödie in Vergessenheit versinkt, wird der „Schauspieldirektor“ noch zu Lebzeiten Salieris immer wieder als Bravourstück für Sänger neu inszeniert, nicht zuletzt von

Johann Wolfgang von Goethe, der Christian August Vulpius beauftragt, Nummern aus Mozarts Werk 1797 in seine Weimarer Produktion von Domenico Cimarosas „L’impresario in angustie“ einzuarbeiten.

Le nozze di Figaro

Opera buffa in vier Akten

Libretto: Lorenzo da Ponte nach Beaumarchais’ „La folle journée ou Le mariage de Figaro“

Uraufführung: 1. Mai 1786, Burgtheater, Wien

Graf Almaviva (Bariton) – **Gräfin Almaviva** (Sopran) – **Susanna**, Kammermädchen der Gräfin, Figaros Braut (Sopran) – **Figaro**, Kammerdiener des Grafen (Baß) – **Cherubino**, Page des Grafen (Sopran) – **Marcellina** (Alt) – **Bartolo**, Arzt (Bariton) – **Basilio**, Musikmeister (Tenor) – **Don Curzio**, Richter (Tenor) – **Antonio**, Gärtner, Onkel der Susanna (Baß) – **Barbarina**, Tochter des Antonio (Sopran)

Graf Almaviva stellt Figaro und Susanna, die heiraten möchten, ein Zimmer im

Schloß zur Verfügung. Susanna ahnt, was der Graf, der ihr seit langem nachstellt, im Schilde führt. Um den Hochzeitstermin Susannas zu verzögern, ist ihm jedes Mittel recht. Figaro hat gegen ein Darlehen der Haushälterin Marcellina die Ehe versprochen. Kann er das Geld nicht zurückzahlen, will Marcellina auf die Einhaltung des Versprechens dringen. Doktor Bartolo will sie dabei unterstützen, denn er ist wütend, daß Figaro einst dem Grafen zur Ehe mit seinem Mündel Rosina verholpen hat.

Die Gräfin beklagt mittlerweile ihr Schicksal: Der Graf ist längst ihrer überdrüssig. Im Verein mit Susanna und Figaro will sie dem untreuen Mann ein Schnippchen schlagen. Man wird ihm ein Billett zuspiesen, das ihm von einer

Liebesaffaire seiner Frau berichtet. Zugleich wird Susanna ihn zu einem Schäferstündchen bitten. In Frauenkleidern soll ihn dann freilich der Page Cherubino überraschen, den der Graf zum Militär abkommandiert, weil er in pubertärer Liebestollheit seinen Amouren immer wieder im Wege steht. Doch die Handlungsfäden verknoten sich auf unvorhersehbare Weise.

Der Graf, eifersüchtig, vermutet in einer Nebenkammer des Zimmers der Gräfin den Pagen. Susanna wendet die drohende Katastrophe ab, indem sie mit Cherubino Platz tauscht. Doch dessen Flucht wird entdeckt. Beim Sprung aus dem Fenster hat er Blumen abgeknickt, was Gärtner Antonio beklagt und damit die vollständige Verwirrung besiegelt: Das

Billett in der Hand des Grafen, das von der Untreue seiner Frau berichtet, der Vertrag in der Hand Marcellinas, die auf Verheiratung mit Figaro drängt, das Offizierspatent, das Cherubino beim Sprung aus dem Fenster verlor, in der Hand des Gärtners, Figaros raffinierte Volten beim Versuch, all das als Mißverständnis aufzuklären . . .

Der Graf ist wütend, als er hört, wie Susanna Figaro zuflüstert, er hätte den Prozeß gegen Marcellina schon gewonnen. Doch kann Susanna ihn mit dem Versprechen, ihm im Garten ein Stelldichein zu gewähren, beruhigen. Den Prozeß gewinnt Figaro tatsächlich, denn es stellt sich heraus, daß er der leibliche Sohn Marcellinas und Bartolos ist. Eine Phalanx formiert sich nun gegen den lüsternen

Feudalherrn. Ein Verkleidungstrick entlarvt seine Absichten. Almaviva muß um Verzeihung bitten – und Figaros Hochzeit seinen Segen geben.

Hintergründe

Der Weg zum Sensationserfolg des „Figaro“, der sich, verhaltener in Wien, triumphal dann in Prag, einstellen wird, ist für Mozart dornenvoll. Denn wider Erwarten dauert es Jahre, bis der „Entführung“ die nächste Bühnenarbeit folgen kann. Die vielen Aufführungen, die der „Entführung aus dem Serail“ beschieden sind, können nicht verhindern, daß Kaiser Josephs Versuch, ein „Deutsches Nationalsingspiel“ in Wien zu etablieren, zum Scheitern verurteilt ist.

Schon zwei Jahre nach der „Entführungs“-Premiere sind die Vorstellungen der deutschsprachigen Opern leer. Demgegenüber feiern die italienischen seit April 1783 mit Salieris „Scuola dei gelosi“ und den „Frà due litiganti il terzo gode“ von Sarti wieder enorme Erfolge. Es kann nicht ausbleiben, daß Mozart sich nach unliebsamen Erfahrungen mit deutschsprachigen Libretti um ein italienisches umsieht. „Nun hat die italiänische opera buffa wieder hier angefangen“, schreibt er am 7. Mai 1783 – noch vor der umjubelten Sarti-Premiere – an den Vater, „und gefällt sehr. Der Buffo ist besonders gut, er heißt Benucci. Ich habe leicht 100 – ja wohl mehr Büchel durchgesehen – allein ich habe fast kein einziges gefunden, mit welchem ich

zufrieden seyn konnte – wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden. Und wenn sich schon ein Dichter mit diesem abgeben will, so wird er vielleicht leichter ein ganz neues machen – und neu, ist es halt doch immer besser.“

Erstmals fällt in der Korrespondenz der Name jenes Mannes, der in den folgenden Jahren Mozarts kongenialer Partner bei der Revolutionierung der Opernform sein wird. „Wir haben hier“, schreibt der Komponist, „einen gewissen Abbate da Ponte als Poeten – dieser hat nunmehr mit der Correctur im Theater rasend zu thun, er muß per obligo ein ganz neues Buch für den Salieri machen, das wird vor 2 Monaten nicht fertig – dann hat er mir ein neues zu machen versprochen. Wer weiß nun, ob er dann auch sein Wort halten

kann oder will! – Sie wissen wohl, die Herren Italiäner sind ins Gesicht sehr artig – genug, wir kennen sie!“

Vor allem fürchtet Mozart die Übereinkunft da Pontes mit seinem erfolgreichsten Gegenspieler: „Ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein Lebtag keins – und ich möchte gar so gern mich auch in einer welschen Oper zeigen. Mithin dünkte ich, wenn nicht Varesco wegen der Münchner opera noch böse ist, so könnte er mir ein neues Buch auf 7 Personen schreiben – basta, Sie werden am besten wissen, ob das zu machen ist. Er könnte unterdessen seine Gedanken hinschreiben und in Salzburg dann wollten wir sie zusammen ausarbeiten. Das Nothwendigste aber dabey ist, recht komisch im Ganzen – und

wenn es dann möglich wäre zwei gleich gute Frauenzimmer-Rollen hineinzubringen – die eine müßte seria, die andere aber mezzo carattere seyn, aber an Güte müßten beide Rollen ganz gleich seyn. Das dritte Frauenzimmer kann aber ganz buffa seyn, wie auch alle Männer, wenn es nöthig ist. Glauben Sie daß mit dem Varesco was zu machen ist, so bitte ich Sie bald mit ihm zu sprechen.“

Varesco scheint sich, vielleicht auch gelockt von Mozarts Versprechen, mit der neuen Oper etwa 400 bis 500 Gulden verdienen zu können, interessiert gezeigt zu haben. Jedenfalls findet sich in Mozarts Nachlaß, von Varescos Hand geschrieben, ein vollständig ausgeführter Akt und die ausführliche Inhaltsangabe des zweiten und dritten Akts einer Oper namens „L’oca

del Cairo“, zu der Mozart auch mehrere Nummern skizziert. Die Handlung führt Homers Trojanisches Pferd auf die Ebene der Rokokoposse. Biondello liebt Celidora, wird von deren Vater aber gehindert, zu ihr vorzudringen. Freilich verspricht der Vater, seine Einwilligung zu einer Heirat zu geben, wenn es dem Bräutigam in spe gelingen sollte, in den Turm, in dem er seine Tochter gefangenhält, einzudringen. Biondello greift zu einer List, versteckt sich in einer mechanischen Gans, die angeblich während eines Unwetters aus Kairo einhergeflogen kam. Sonderlich inspiriert war der Komponist von diesen Vorgängen nicht. Er unterbricht seine Arbeit nach Skizzierung von zwei Arien, zwei Duetten und einem Quartett sowie dem ersten

Finale. Vor allem sein untrügliches Gespür für dramaturgische Fragen halten ihn zurück. Die Tatsache, daß die beiden Hauptdarstellerinnen, Celidora und die von deren Vater begehrte Zofe, in Gefangenschaft ausharren müssen, stört den Komponisten. Er ist überzeugt, „daß die Oper wirklich fallen muß, wenn keine von den zwey Haupt-Frauenzimmern eher als bis auf den letzten Augenblick auf das Theater kommen, sondern immer in der Festung auf der Bastei oder Rempart herumspazieren müssen. Einen Act durchtraue ich den Zusehern noch so viel Geduld zu, aber den zweyten können sie ohnmöglich aushalten.“

Am 6. Dezember 1783 erwähnt Mozart die „Gans von Kairo“ das letzte Mal in seiner Korrespondenz. Was uns an Skizzen

erhalten ist, verrät die Handschrift des reifen Dramatikers. Die Auftrittsarie des Vaters Don Pippo, „Siano pronte“, die uns in einer Abschrift Johann Simon Mayrs aus Bergamo erhalten ist, weist im Tonfall auf Bartolos „La vendetta“, aber auch die Grafenarie aus dem „Figaro“ voraus.

Noch einen weiteren Opernversuch bricht Mozart 1783 wieder ab: Von „Lo sposo deluso“ sind überhaupt nur Entwürfe für die Ouvertüre und ein unmittelbar anschließendes Quartett, ein Terzett und zwei Arien erhalten. Wer das Libretto verfaßt hat, von dem nur Fragmente vorliegen, ist nicht gesichert. Die Annahme, es könnte von Lorenzo da Ponte stammen, widerlegt der eklatante Qualitätsunterschied zwischen „Sposo deluso“ und dem „Figaro“, der Mozart im

Oktober 1785 vorliegt – und mit dem da Ponte sein zwei Jahre altes Versprechen einlöst. Übrigens durchaus auf Drängen des Komponisten, der den Stoff für die Komödie selbst auswählt, wie da Ponte in seinen Erinnerungen bezeugt.

Die Aufführung von Beaumarchais' „La folle journée ou Le mariage de Figaro“, die Emanuel Schikaneder mit seiner Truppe für den 3. Februar 1785 im Kärntnertortheater vorbereitet, findet zwar nicht statt. Joseph II. untersagt die Premiere wegen des revolutionären Inhalts der Komödie. Interessanterweise darf aber der Druck des Stücks in der Übersetzung von Johann Rautenstrauch erscheinen. Mozart besitzt ein Exemplar und drängt da Ponte, das Stück zum Libretto umzuarrangieren. Nicht nur durch die

Absage der Premiere ist „Figaro“ in Wien Tagesgespräch. Auch die Berichte von der skandalumwitterten Uraufführung des französischen Originals, die im Vorjahr in Paris stattfand, haben die Wiener hellhörig gemacht. Immerhin wird hier ein lüsterner Graf lächerlich gemacht, von seinem Barbier und der Zofe der Gräfin blamiert. Immerhin werden alte Vorrechte des Adels im Licht der aufgeklärten Gedankenwelt als Unrecht decouvriert. Beaumarchais' Vorgängerstück, „Der Barbier von Sevilla“, den später Gioacchino Rossini zum Opernerfolg machen wird, hat bereits 1783 in Form einer Opera buffa Einzug in den Wiener Spielplan gehalten.

Bemerkenswert, daß Joseph II., stets interessiert an musiktheatralischen Novitäten, regen Anteil an der Entstehung

der Oper „Le nozze di Figaro“ nimmt und letztendlich die Erlaubnis zur Uraufführung erteilt. Da Ponte hat geschickt die umstürzlerischen Passagen aus dem Text entfernt. Was stehenbleibt, ist zwar nach wie vor von einiger Sprengkraft, doch überwiegt die hintersinnig-komödiantische Charakterzeichnung, die sich hier in Text und Musik zu ungeahnten Höhen aufschwingt: „Figaro“ wird die musikalische Komödie schlechthin, in allen Punkten psychologisch feinsinnig in Seelentiefen lotend. Mozart, der – anders als sein Vater – kein einziges Dokument hinterläßt, das auf das leiseste Interesse an politischen Fragen schließen ließe – schreibt sie in unglaublicher Geschwindigkeit, noch während des

Kompositionsprozesses von da Ponte Änderungen und Einschübe erbittend. Die Premiere am 1. Mai 1786 ist zwar kein ganz ungetrübter Erfolg. Doch müssen bei der zweiten Aufführung nach dem Zeugnis von Vater Leopold bereits fünf, bei der dritten sieben Nummern da capo gegeben werden. Bis zum Herbst finden Vorstellungen in Wien und im Hoftheater von Schloß Laxenburg statt, ehe der Erfolg von Vicente Martín y Solers „Cosa rara“, der Mozart im „Don Giovanni“ zitierenderweise ein Denkmal setzen wird, „Figaro“ zunächst aus dem Spielplan verdrängt.

Erst 1789 nimmt man das Stück in Wien wieder auf, umgearbeitet für die neue Sängerin der Susanna, Adriana Ferraresi, damals unumschränkte Primadonna in

Wien, die später auch die erste Fiordiligi in „Così fan tutte“ sein wird. Sie erhält die charmant walzende Arie KV 579 statt der bezaubernden, aber keineswegs applausverdächtigen Nummer während der Verkleidung Cherubinos im zweiten Akt. Interessant, wie der Komponist auf die Repräsentationsbedürfnisse seiner Sänger einzugehen bereit ist, obwohl in diesem Fall die feinsinnige Dramaturgie des „Figaro“ empfindlich gestört wird. Susanna wird in der originalen – und später in der Regel immer gespielten – Fassung zwar dank ihrer Dauerpräsenz zur eigentlichen Hauptfigur der Oper, singt aber vor allem in Ensembles. Erst die verträumte „Rosenarie“ läßt die Zeit einen Augenblick lang stillstehen. Hier freilich entfaltet der Melodiker Mozart seine

magischen Fähigkeiten zu voller Blüte: In dieser Arie scheint alles geradezu volksliedhaft schlicht aus wenigen Motivelementen entwickelt; und doch wiederholt sich keine einzige Phrase wörtlich, entfaltet sich die Stimme frei und in immer innigerem Ausdruck, kommentiert von den behutsam-liebvollen Bläserwürfen. Der Ferraresi war auch das zu unspektakulär! Sie singt 1789 an Stelle dieses musikhistorischen Kleinods das Rondo „Al desio, di chi t’adora“ (KV 577), steht damit vom Rang her sozusagen auf gleicher Stufe mit der Interpretin der Gräfin. Das verhilft ihr zu lautem Beifall, doch sehr zuungunsten der dramaturgischen Balance, die Mozart und da Ponte mit der originalen Version ihrer Oper erreicht haben. Und zwar ohnehin

durch eine Verschiebung der ursprünglichen Dramaturgie zugunsten Susannas: Der Platz den die „Rosenarie“ einnimmt, war ursprünglich für eine weitere Arie der Primadonna, also der Gräfin reserviert!

Durch die Umwidmung in eine lyrische Szene für Susanna ist in der Uraufführungsversion des „Figaro“ alles perfekt austariert — auch die tonalen Verknüpfungen, die in feiner Verästelung der Intrige folgen und auf deren Höhepunkt, im Moment der äußersten Verwirrung, wenn im Finale des zweiten Akts entgegen aller Wahrscheinlichkeit plötzlich Susanna statt des Pagen Cherubino erscheint, den äußersten harmonischen Gegenpol zur „Grundtonart“ der Oper erreichen: Von

diesen zentralen As-Dur-Takten führt der Weg wieder zurück, bis zuletzt die Tonart der Ouvertüre, D-Dur, endgültig bestätigt wird, die unentwegt hinausgezögerte Hochzeit endlich stattfinden kann.

Die architektonische Glanzleistung wird getragen von Einzelnummern, die jede für sich bis ins Detail liebevoll gearbeitet sind. Jeder Charakter ist mit Psychologienblick gezeichnet. Die sprichwörtlichen juvenilen Schmetterlinge im Bauch, die in Cherubinos Auftrittsarie (in den Holzbläsern) hörbar werden, hat wohl kein anderer Komponist je anschaulicher in Töne zu setzen gewußt, ebenso die Melancholie einer verlassenen Ehefrau, wie sie die erste Arie der Gräfin umflort, oder die Wut des eifersüchtigen Figaro, wenn er im vierten Akt von den

gehörnten Ehemännern singt – und gleich aus dem Orchester, von den Hörnern, versteht sich, kommentiert wird.

Einen unvergleichlichen Siegeszug tritt die neue Oper in Prag an, wo die sensationelle Aufnahme durch das Publikum zum nächsten Opernauftrag für Mozart führt: Den „Don Giovanni“ schreibt er für Prag, wo man auf den Straßen seit Jänner 1787 „nichts als den Figaro“ singt und pfeift, wie der Komponist mit Stolz nach Hause berichtet. Prag ist offenkundig auch Schauplatz der ersten deutschsprachigen „Figaro“-Produktion. Diese Singspielfassung wird bis weit ins 19. Jahrhundert hinein jene Variante sein, die zur enormen Popularität des Werks beiträgt. Wie populär manche Nummer der Oper sogleich geworden ist, demonstriert

Mozart selbst: Er zitiert Figaros „Non piu andrai“ in Form einer Paraphrase für Bläserensemble im Finale des „Don Giovanni“. „Die Musik kommt mir äußerst bekannt vor“, kommentiert Leporello, als die Melodie erklingt.

DON GIOVANNI

Dramma giocoso

Libretto: *Lorenzo da Ponte*

Uraufführung: 29. Oktober 1787, Gräflisch Nostitzsches Nationaltheater, Prag

Don Giovanni (Bariton) – der **Komtur** (Baß) – **Donna Anna**, seine Tochter, Verlobte des Don Ottavio (Sopran) – **Don Ottavio** (Tenor) – **Donna Elvira**, von Giovanni verlassene Edeldame aus Burgos (Sopran) – **Leporello**, Diener Don Giovanni (Baß) – **Masetto**, ein junger Bauer (Baß) – **Zerlina**, Verlobte Masettos (Sopran)

Leporello, seines Dienstes beim zügellosen Don Giovanni überdrüssig,

wird Zeuge eines Mordes: Wie so oft ist sein Herr auf Liebeszug, versucht, maskiert, die schöne Donna Anna zu verführen. Doch diese wehrt sich lautstark. Als ihr Vater, der Komtur, erscheint, kommt es zu einem Kampf: Giovanni ersticht den Komtur. Donna Anna, die ins Haus zurückgeeilt war, um Hilfe zu holen, nimmt ihrem Verlobten, Ottavio, das Gelübde ab, den Mord zu rächen.

Giovanni ist auch durch diese Untat nicht von seinem Weg abzubringen: Er verführt eine Frau nach der andern. Donna Elvira hat er die Ehe versprochen. Leporello klärt sie auf: Sie ist nur eine von Tausenden getäuschten Geliebten des Unersättlichen. Auch dem Bauernmädchen Zerlina verspricht Giovanni die Ehe, lockt sie aus den Armen ihres Bräutigams Masetto auf

sein Schloß. Doch brauen sich Gewitterwolken über seinem Kopf zusammen: Donna Anna erkennt in ihm bei einem zufälligen Zusammentreffen den Mörder ihres Vaters. Sie stellt ihn im Verein mit Ottavio und Elvira auf seinem Schloß, als er gerade Zerlina zu vergewaltigen versucht. Giovanni bezichtigt zwar Leporello, dem Mädchen zu nahe gekommen zu sein. Doch schenkt man ihm keinen Glauben. Den Rachegeleüsten kann sich Giovanni nur durch Flucht entziehen. Sein Lotterleben führt er ungeniert weiter. Leporello muß, als Don Giovanni verkleidet, Donna Elvira zu einem Stelldichein bitten. Denn Giovanni braucht freie Bahn, Elviras Zofe ein Ständchen zu singen. So entlädt sich der Zorn der Verfolger über dem

vermeintlichen Don Giovanni: Leporello muß sich zum Entsetzen Elviras zu Erkennen geben, als er in Gefahr gerät, der Lynchjustiz zum Opfer zu fallen.

Nur höhere Gewalt kann dem Treiben Giovannis Einhalt gebieten. Die Erscheinung des Komturs – den er frevelhaft auf dem Friedhof zum Souper geladen hat – führt ihn zur Hölle.

„Also stirbt, wer Böses tat“, verkünden die Zurückgebliebenen zuletzt; doch ist ihr Leben verändert: Leporello sieht sich nach einem neuen Herrn um, Elvira zieht sich ins Kloster zurück, Anna bittet Ottavio um ein weiteres Jahr Geduld, ehe sie sich zu heiraten entschließen will.

Hintergründe

Wie kann man sagen: Mozart habe seinen ‚Don Juan‘ komponiert! Composition ein Stück Kuchen oder Biscuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt! Eine geistige Schöpfung ist es, das Einzelne wie das Ganze aus einem Geiste und Guß und von dem Hauche eines Lebens durchdrungen, wobei der Producirende keineswegs versuchte und stückelte und nach Willkür verfuhr, sondern wobei der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, sodaß er ausführen mußte was jener gebot.“ Goethes Worte spiegeln perfekt den Sonderstatus wider, den „Don Giovanni“ bereits eine Generation nach Mozarts Tod im Bewußtsein der deutschsprachigen Kulturelite innehatte.

Die Aufführungsgeschichte der Oper ist denn auch wie die keiner anderen (zumindest vor Wagnerschen) befrachtet mit ideologischem und kunstphilosophischem Ballast. Der „Don Juan“ Stoff ist zwar schon zu Mozarts Zeiten ein beliebtes Theatersujet. Tirso de Molina hat ihn als „Burlador de Sevilla y convidado de piedra“ 1630 dramatisiert. Mit Molière (1665) und Goldoni (1736) folgen zwei der größten Theaterpraktiker ihrer Zeit, während Volkstheater und sogar Marionettenbühnen ihre komödiantischen Versionen erarbeiten. Als „Don Juan“ zur Figur der Opera buffa wird, ist der Stoff bereits allbekannt. Da Ponte greift in seinem Libretto direkt auf Giovanni Bertatis Text für Gazzanigas „Don Giovanni“ von 1787 zurück, bereichert ihn

jedoch um etliche psychologisierende Szenen. Mozarts Musik erhebt „Don Juan“ dann aber in geradezu mystische Regionen. Bei E. T. A. Hoffmann setzt die Bildung des romantischen Giovanni-Mythos 1813 ein, der alle Details der Handlung und ihrer musikalischen Umsetzung umfaßt. Seit Hoffmanns „Don Juan“-Novelle rätselt die Musikwelt beispielsweise, ob es zwischen dem Titelhelden und der Donna Anna nun eine Liebesbeziehung gibt, wie der Dichter insinuiert.

Kierkegaard bezeichnet „Don Giovanni“ als „Inkarnation der Genialität des Sinnlichen“. Auch im 20. Jahrhundert fehlt es nicht an tiefgründigen Deutungen und Wortmeldungen – von Broch bis Ernst Bloch. Die unterschiedlichen

Charakterbilder, psychologischen Konnotationen und Mystifizierungen, die Handlung und Figuren inzwischen erfahren haben, werden wohl nie wieder den Blick auf die Urgestalt des Werkes freigeben. Zumal auch geschichtsbeflissene Interpreten nicht einmal imstand scheinen, einer der beiden Varianten der Partitur, die Mozart erarbeitet hat, unverfälscht auf die Bühne zu bringen.

Die Prager Urfassung muß der Komponist für die Wiener Aufführung bearbeiten, nicht zuletzt, weil der Tenor der Wiener Premiere „Il mio tesoro“ nicht singen will. So entsteht die stille „Dalla sua pace“-Arie für den ersten Akt. Elvira erhält, was zunächst nicht vorgesehen ist, eine große Arie für den zweiten Aufzug und wird

damit gegenüber der Primadonna, Donna Anna, aufgewertet. Überdies schreibt der Komponist noch ein Duett für Zerlina und Leporello – es wird in der späteren Aufführungsgeschichte konsequent ignoriert, während man die anderen hinzukomponierten Stücke sämtlich im Verband der Prager Version aufführt; auch um den Preis, die Balance des zweiten Aktes durch das Hintereinander großer Arien von Ottavio und Elvira entschieden durcheinanderzubringen.

Nicht gesichert ist, ob Mozart bei der Wiener Premiere tatsächlich – wie in der Romantik dann üblich – auf das moralisierende Final-Sextett verzichtet. Generationen von Musikfreunden wachsen jedenfalls in der Meinung auf, die Höllenfahrt Giovannis beschließe das

Werk mit dämonischem Aplomb.
Aufschlußreich hingegen,
wie Komponist und Librettist die Wiener
Zensur austricksen, indem sie vor der
Premiere ein verkürztes Textbuch
lancieren lassen: Deutlich Bezug
genommen wird auf dem
Vorsatzblatt des Erstdrucks auf die
Bestimmung: Das Werk soll – im Gefolge
des sensationellen Erfolgs, den der
„Figaro“ erzielt hat – anlässlich der
Durchreise von Erzherzogin Maria
Theresia und ihrem Bruder, des nach-
maligen Kaisers Franz, in Prag
uraufgeführt werden. Im Text fehlt der
Schluß des ersten Aufzugs, in dem nicht
nur die versuchte Vergewaltigung Zerlinas
Anstoß erregen könnte, sondern vor allem
die allseits lautstark gesungenen Worte

„Viva la libertà“. Sie beziehen sich zwar auf die Maskenfreiheit, werden in Mozarts auftrumpfender Instrumentation jedoch als durchaus zweideutig empfunden.

Die Hoheiten erleben dann in Prag zwar nicht den „Giovanni“, der noch nicht fertiggeprobt ist, sondern eine Wiederaufnahme des „Figaro“.

Doch wird auch die Novität bei ihrer Premiere ein Erfolg. Die Charakterisierung menschlicher Gefühle erlangt hier auch eine bei Mozart zuvor nicht erreichte Tiefe und Plastizität.

Ensembles wie das Quartett Anna-Ottavio-Elvira-Giovanni im ersten Akt sind in ihrer Durchgestaltung von fast unheimlicher Vielschichtigkeit: Anna/Ottavio in skeptisch-irritierter Distanz, Giovanni in seinem beinahe schizophrenen

Versuch, Elvira als Verrückte darzustellen, während er sie selbst zu beruhigen versucht, Elvira wiederum in immer verzweifelterer Aufwallung ob der Ungeheuerlichkeit des Vorgangs. Kühneres ist auch nachher auf der Opernbühne selten gewagt worden. Schon die ersten Minuten der Oper verweisen auf die Umwertung aller formalen Werte: Die Ouvertüre mit ihrem Wechsel vom metaphysischen Schauer zum Lustspielton mündet bruchlos in die Introduction, die disparateste Momente vereint und mit dem Tod des Komturs in nichts zerfällt. (Dem Kenner erscheint das beinahe wie die Nutzanwendung jener Prinzipien, die Mozart selbst früher, wie eine Vorahnung, in der Einleitung seines „Sogno di Scipione“ erstellt hat . . .)

Così fan tutte

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto: *Lorenzo da Ponte*

Uraufführung: 26. Jänner 1790, Burgtheater, Wien.

Fiordiligi und Dorabella, Schwestern, aus Ferrara, in Neapel wohnend (Sopran, Mezzosopran) – **Guglielmo**, Offizier, Liebhaber Fiordiligis (Bariton) – **Ferrando**, Offizier, Liebhaber Dorabellas (Tenor) – **Despina**, Kammermädchen der Damen (Sopran) – **Don Alfonso**, ein alter Philosoph (Baß)

Don Alfonso, ein lebenskluger Mann („Mein Haar ist schon grau, ich spreche aus Erfahrung“), schlägt den Offizieren Ferrando und Guglielmo eine Wette vor: Da sie so begeistert von der Tugendhaftigkeit ihrer Bräute schwärmen, will er ihnen beweisen, daß diese innerhalb kürzester Zeit untreu würden, sobald sich Gelegenheit dazu böte.

Die beiden willigen ein, täuschen eine Einberufung ins Feld vor und verkleiden sich nach tränenreichem Abschied als

türkische Reisende. Auf diese Weise getarnt, macht nun jeder der Braut des jeweils anderen den Hof. Alfonso und die Zofe Despina fungieren als Spielmacher – und das Unvermeidliche, wie es schon Goethe in seinen „Wahlverwandtschaften“ beschreibt, geschieht: Dorabella, die temperamentvollere der beiden Damen, verfällt dem Werben des Guglielmo, woraufhin Ferrando, der tatsächlich in Liebe zu Fiordiligi entflammt, diese neue Leidenschaft besiegelt und die mit argen Gewissensbissen kämpfende ehemalige Braut seines Freundes verführt. Don Alfonso treibt das Spiel auf die Spitze: Die neuen Paare heiraten. Den Ehevertrag besiegelt die als Notar verkleidete Despina. Doch als die Trompeten zum Finale des Spiels blasen – die

demaskierten Offiziere zurückkehren –,
müssen die Damen ihre Untreue
bekennen.

Hintergründe

Das fröhliche Finale, in dem das Werk
nach Auszahlung des ausbedungenen
Preisgelds an Don Alfonso endet,
verschleiert nur notdürftig, was an
Verwirrung unauslöschlich in den Seelen
der vier jungen Menschen eingebrannt
bleiben muß.

Vielleicht erreicht Mozart in der
Vertonung dieses bösen Intrigenspiels die
höchste Meisterschaft seiner
Charakterisierungskunst. Die im Prinzip
banale, dem Maskenspiel der Commedia
dell'arte angelehnte Handlung dient ihm

vor allem als Grundlage zu intensiver musikalischer Seelenbespiegelung. Die Grenze zwischen ehrlicher Empfindung und Zynismus ist dabei oft nur schmal. Das E-Dur-Terzett, das Don Alfonso und die beiden Damen den eben entschwundenen Offizieren auf die Reise nachsenden, ist ein zauberisches Moment von entrückter Selbstvergessenheit, bevor das böse Intrigenspiel seinen Lauf nimmt. Wenige Augenblicke zuvor hat der „vecchio filosofo“ Alfonso noch hämisch gelacht, während Fiordiligi und Dorabella schluchzend von ihren Geliebten Abschied nahmen. Wie so oft vereint Mozart hier disparate Stimmungen in einem einheitlich verdichteten Klanggemälde. Fulminante Gegensätze prägen die ersten Arien der beiden Damen: Dorabella reagiert auf das

Verlassensein mit einer vulkanösen Anrufung der Rachegöttinnen, von keuchenden, abgerissenen Figuren der Violinen angestachelt. Die erste große Arie übrigens in dem bisher von Ensembles beherrschten Werk. Fiordiligi wiederum pariert das erste Erscheinen der türkischen Verführer mit der aus dem Figurenrepertoire der Opera seria entlehnten Gleichnissarie über den „Felsen in der Brandung“.

Guglielmos Selbstsicherheit und Jovialität offenbart sich in zwei spielerischen G-Dur-Arien, schlägt jedoch im Finale in Bitterkeit um. Hatte er sich noch kurz zuvor als überlegener Sieger gefühlt, weil seine Braut ihm die Treue hielt, aber auch Dorabella seinem Liebeswerben erlegen war, quittiert er Fiordiligis Verbindung mit

Ferrando schließlich mit Verzweiflung. Er als einziger stimmt nicht in den kanonischen Vermählungsgesang ein, sondern wünscht, der Wein auf der Hochzeitstafel möge vergiftet sein. Mozart setzt hier sozusagen das symmetrische Gegenstück zum Tränen-Quintett des ersten Akts, zu dem Don Alfonso, unhörbar für die anderen, seine Kommentare abgibt.

Faszinierend entwickelt sich vor den Augen und Ohren des Publikums das Schicksal des Ferrando. Von der zart schwebenden Liebeserklärung der „Aura amorosa“ in der klassischen Liebestonart A-Dur führt ihn der Weg zur leidenschaftlich bewegten B-Dur-Arie, in der sich Freude über die vermeintliche Treue der Frauen mit Wehmut mischt. Der

junge Mann erkennt, daß er längst Fiordiligi liebt. Die Wette mit Don Alfonso entlarvt also nicht nur die Frauen. Statt „Così fan tutte“ müßte es „Così fan tutti“ heißen. Zuletzt, nach der verzweifelten c-Moll-Kavatine im Gefolge von Guglielmos Bericht über Dorabellas Untreue, führt der Zwiespalt in Ferrandos Herzen zum beängstigend tiefschürfenden Duett mit Fiordiligi. Es beginnt im A-Dur der „Aura amorosa“ mit der nämlichen Figur in der Orchestereinleitung (!) und führt über mehrere Stufen zur Entfaltung der zuvor uneingestandenen Liebe: Ekstatischer als mit den Koloraturen, mit denen Fiordiligis und Ferrandos Gefühle außer Rand und Band zu geraten scheinen, hat Mozart keine Liebesszene komponiert.

Distanziert freche Akzente setzt demgegenüber die Zofe Despina mit zwei aufmüpfigen Arien, vor allem aber mit etlichen quirligen Nebenbemerkungen samt kleinen klassenkämpferischen Sticheleien. Don Alfonso singt als einziger keine große Arie, bleibt als Drahtzieher doch unentwegt präsent. Sein kurzes Arioso, mit dem er die Damen zu Beginn der Handlung aufrüttelt, ist ein Meisterstück an musikalischer Schauspielerei, beklagt er doch in atemlosem f-Moll das Schicksal der einberufenen Offiziere, das er selbst erfunden hat. Vor dem Finale versammelt er die beiden Verlierer zum ostentativen Terzett: „Così fan tutte“, so machen's alle, heißt es da. Wir haben es inmitten der rastlos pulsierenden Ouvertüre bereits als

Motto vernommen – das hämische Gegenstück zu den Schicksalsschlägen am Beginn des „Don Giovanni“, wenn man so will.

Ein Erfolg kann „Così fan tutte“, ein Werk, dem man später lange Zeit Immoralität unterstellen wird – und obwohl man der Musik, um sie zu „retten“, sogar neue Texte (etwa Shakespeares „Verlorene Liebesmüh“ oder, noch 1909 in Dresden!, Calderóns „Dame Kobold“) unterlegt –, zu Mozarts Lebzeiten nicht werden, weil bald nach der Uraufführung Kaiser Joseph II. stirbt und die Theater schließen müssen. Schon Beethoven äußert sich pikiert über das Libretto, nutzt aber das Vorbild des E-Dur-Rondos der Fiordiligi mit dem großen Hornsolo für die in derselben Tonart

stehende große „Leonoren-Arie“ in seinem „Fidelio“. Die Prüderie der bürgerlichen Gesellschaft des 19. Jahrhunderts verhindert eine Verbreitung des Stücks. Selbst ein Richard Wagner erkennt die dem Stück eigenen Qualitäten nicht. Erst das Engagement von Dirigenten wie Hermann Levi, Richard Strauss oder Clemens Krauss leitet Anfang des 20. Jahrhunderts eine Wende ein. Hundert Jahre später gilt „Così fan tutte“ als unerreichtes Meisterwerk psychologischer Musiktheaterkunst.

Die Zauberflöte

Große Oper in zwei Akten

Libretto: *Emanuel Schikaneder*

Uraufführung: 30. September 1791 Wien, Theater im Starhembergschen Freihaus auf der Wieden

Sarastro (Baß) – **Königin der Nacht** (Sopran) – **Pamina**, ihre Tochter (Sopran) – **Tamino** (Tenor) – **Papageno** (Bariton) – **ein altes Weib**, später **Papagena** (Sopran) – **Sprecher** (Baß) – **erster Priester** (Baß) – **zweiter Priester** (Tenor) – **Monostatos**, ein Mohr (Tenor) – **drei Damen** der Königin (Sopran, Mezzosopran, Alt) – **drei Knaben** (Soprane) – **zwei Geharnischte** (Tenor, Baß)

Prinz Tamino, der sich auf der Jagd verirrt hat, fällt beim Anblick einer giftigen Schlange in Ohnmacht. Die drei Damen der Königin der Nacht töten die Schlange und eilen fort, um ihrer Herrin von dem Vorfall zu berichten. Als Tamino erwacht, entdeckt er den gefiederten Papageno, Vogelfänger der Königin, der prahlt, die Schlange selbst getötet zu haben. Die drei Damen fahren dazwischen, legen dem

Lügner ein Schloß vor den Mund und überreichen Tamino das Bild Paminas, der Tochter der Königin. Tamino, von Paminas Liebreiz bezaubert, ist entsetzt, als er erfährt, daß die Schöne von Sarastro entführt wurde. Die Königin erscheint und bietet ihm Paminas Hand, wenn es ihm gelingt, die Tochter zu befreien. Papageno soll den Prinzen begleiten, drei Knaben werden den Weg weisen. Instrumente sollen magischen Schutz üben: eine Zauberflöte für Tamino, ein Glockenspiel für Papageno.

Die beiden ziehen ins Ungewisse. Bald findet Papageno Pamina im Palast des Sarastro. Tamino versucht inzwischen, in den Tempel der Eingeweihten einzudringen. Ein Priester mahnt ihn, den Aussagen der Königin nicht unhinterfragt

zu trauen. Pamina lebe noch, versichert man ihm. Verwirrt spielt er, allein geblieben, auf seiner Flöte. Ihr Klang freut nicht nur wilde Tiere, er lockt auch Pamina und Papageno, die ausgezogen sind, Tamino zu suchen, um mit ihm zu fliehen. Monostatos, der böse Mohr in Sarastros Diensten, spürt die Flüchtlinge auf, kann aber mit Papagenos Glockenspiel besänftigt werden.

Da erscheint Sarastro. Pamina bekennt sich zu ihrem Fluchtversuch, denn Monostatos wollte sie zur Liebe zwingen. Sarastro läßt den Mohren bestrafen. Tamino und Papageno aber werden in den Prüfungstempel geführt.

Sarastro verkündet seinen Priestern, die Götter hätten Tamino und Pamina füreinander bestimmt. Nun müsse der

Prinz den Prüfungen unterzogen werden, um ihn den Eingeweihten zuzuführen. Auch Papageno ist bereit, sich Prüfungen zu unterziehen, freilich nur mangels Fluchtmöglichkeit – und weil die Priester ihm in Aussicht stellen, daß auch auf ihn ein hübsches Mädchen, Papagena, warte. Standhaftigkeit, Schweigsamkeit, Selbstüberwindungskraft wird den Prüflingen nun abverlangt. Doch auch Pamina muß Versuchungen trotzen: Ihre Mutter erscheint, überreicht ihr einen Dolch, mit dem sie Sarastro töten soll. Monostatos hat das Gespräch belauscht und droht nun, den Mordplan zu verraten, wenn sich Pamina weiterhin weigert, ihm zu Willen zu sein. Sarastro verjagt den Mohren und versichert Pamina, die um Nachsicht für ihre Mutter bittet, daß es im

Weisheitstempel den Begriff der Rache nicht gebe.

Doch die Zusammenführung der Liebenden wird zur schwersten Prüfung. Tamino, durch sein Schweigegegelübde gebunden, spricht kein Wort mit Pamina. Auch Sarastros Prophezeiung eines „frohen Wiedersehens“ kann ihre Seelenqual nicht lindern. Die drei Knaben verhindern ihren Selbstmordversuch. Als possenhaftes Satyrspiel dazu ist Papagenos Begegnung mit Papagena zu verstehen, die ihm zunächst verkleidet als altes Weib naht, nach ihrer komödiantischen „Enttarnung“ aber sofort wieder verschwinden muß. In sympathisch wienerischer Komödiantik parieren die drei Knaben auch Papagenos Entscheidung, aus dem Leben zu

scheiden: Er möge lieber der Kraft seines Glockenspiels vertrauen. Der Vereinigung mit Papagena steht nichts mehr im Wege. Neuerlangter Mut macht Pamina bereit, unter dem Schutz der einst von ihrem Vater geschnitzten Zauberflöte an der Seite Tamino die schwersten letzten Prüfungen zu bestehen. Durch Feuer und Wasser führt der Weg in den Tempel der Eingeweihten. Die Macht der Finsternis ist gebrochen.

Hintergründe

Mann und Weib und Weib und Mann, reichen an die Gottheit an“, singen Pamina und Papageno anlässlich ihrer Erstbegegnung, weil Papageno dem für ihn unerreichbaren, weil einer anderen

Klasse angehörenden Mädchen klagt, es fehle ihm zum Glück „eine Papagena“. Es ist erstaunlich, daß die bibliothekfüllend angewachsene „Zauberflöten“-Literatur dem Umstand wenig Beachtung geschenkt hat, daß in diesem „Mann und Weib“ – vor allem, um mit Wagner und „Tristan“ zu sprechen, im „süßen Wörtlein: und“ – ein Schlüssel zum Verständnis des Werks liegt, der jedenfalls alle Spekulationen relativiert, in der Mitte der „Zauberflöte“ sei ein Bruch zu bemerken. Schikaneder hätte auf Wenzel Müllers (von Joachim Perinet gedichtetes) Singspiel „Die Zauberzither oder Kaspar der Fagottist“ reagiert, das ein ähnliches Thema behandelt, und den Gang der Handlung nach Fertigstellung weiter Teile des ersten Akts einfach umgedreht. Sarastro wäre

dann unversehens der Gute, die Königin der Nacht zur Inkarnation des Bösen gewandelt. Wer der „Zauberflöte“ ihren naiven Märchenton beläßt, wird mit dergleichen Wandlungen keine Mühe haben, handelt doch das gesamte Stück von einer gigantischen Metamorphose, von einem Erkenntnisprozeß, an dem auch das Publikum teilhaben darf. Abgehandelt wird er auf verschiedenen Ebenen, die dem Wertesystem der Mozart-Zeit angepaßt sind, das auch aufklärerische Bestrebungen nicht umzustürzen beabsichtigen: Hie die adelige Welt Tamino und Pamina, da Papageno, dem immerhin die Chance eingeräumt wird, an den „Freuden der Eingeweihten“ teilzuhaben, der freiwillig seinen Platz behalten mag. Läuterung wird auch ihm

zuteil. Zentrales Ereignis freilich ist der Sieg einer neuen Generation, die Hand in Hand zu gehen entschlossen ist: Nicht Tamino allein, sondern Tamino und Pamina bestehen Feuer und Wasserprobe. „Mann und Weib und Weib und Mann“ – eine humane Botschaft, die noch wenigstens ein Jahrhundert nach Vollendung der Oper utopisches Format haben wird.

Daß deren Vermittlung in der Manier des simplen Volkstheaters und ohne Desavouierung gesellschaftlicher Reglements gelingt, sichert der „Zauberflöte“ sogleich ungeahnte Popularität. Mozart erlebt den enormen Erfolg seiner Oper, deren Uraufführung er selbst vom Flügel aus leitet. Er freut sich besonders über den „stillen Beifall“.

Bereits wenige Wochen nach der Premiere erscheint die Oper in Druck. Die Aufführungsgeschichte ist die eines nie abreißenden Erfolgs, begleitet von einer ebenso konsequenten Deutungs- und Interpretationslawine, die den Rätseln des Textes immer neue Hieroglyphen hinzufügt. Ägyptologie, Freimaurerei, Aufklärung, Volkstheater, Kasperliade – Schikaneder und Mozart vereinen das Unvereinbare, dessen Wahrhaftigkeit anrührend aus den Tönen spricht. Die Trauer, die aus Paminas g-Moll-Arie spricht, ist so archetypisch wie der schlichte Volksliedton Papagenos. Mozarts Kunst beherrscht das Schwierigste mit leichtester Hand, stellt es vor, als wär's ein Kinderspiel. Schon die Ouvertüre vereint nach feierlicher Introduction

springlebendigen Singspielton mit kunstvoll kontrapunktischer Fugato-Arbeit. Auch dämonische Klänge wie jener an der Strenge Bachscher Choralbearbeitungen orientierte Gesang der Geharnischten vor der alles entscheidenden letzten Prüfung, fügen sich ins Kaleidoskop der Partitur zu diesem Welttheater ein.

Die Ensemblesätze sind im Detail mindestens so artifiziell wie die vergleichbaren Stücke der Da-Ponte-Opern. Schon im ersten Terzett sind die drei Damen feinsinnig voneinander unterschieden: Die dritte verliebt sich besonders intensiv in den schönen Jüngling Tamino: Ihre nervösen Achtelkaskaden drohen den mit Mühe in Form gehaltenen Ablauf des Terzetts zu

sprengen. Eine von zahllosen minutiös gedrechselten Pointen – auch der Kenner entdeckt ihrer immer neue bei jedem Hören. Der Nuancenreichtum ist mittlerweile überbordend, doch immer elegant, mit feiner Klinge in den Sprachduktus der Musik eingebunden, in der Elemente der Opera buffa, der seria und des Singspiels einander je nach dramaturgischer Situation harmonisch ergänzen.

Schikaneder spielt in ähnlicher Virtuosität mit textlichen Vorlagen, Szenen aus Stücken, die seine Truppe im Repertoire hatte, wie Paul Wranitzkys „Oberon“. Die Anspielungen auf Ägyptisches, auf den Isis-Kult zumal, entnimmt er dem damals populären Bestseller „Séthos“ von Abbé Jean Terrasson, aber auch dem „Thamos“

von Tobias Philipp von Gebler, zu dem Mozart die Schauspielmusik komponiert hat. Die Zauberflöte selbst und manch magisches Detail finden sich in Liebeskinds Novelle „Lulu oder die Zauberflöte“, die 1789 in Christoph Martin Wielands Anthologie „Dschinnistan“ erschien, der auch die Geniengestalten der drei Knaben entlehnt sind. Manche Details der Prüfungsrituale waren Mozart wiederum aus seiner Aktivität in der Freimaurerloge bekannt.

La clemenza di Tito

Opera seria in zwei Akten

Libretto: *Caterino Mazzolà nach Pietro Metastasio*

Titus Vespasianus (Tenor) – **Vitellia**, Tochter des Vitellius (Sopran) – **Servilia**, Schwester des Sextus, Geliebte des Annius (Sopran) – **Sextus**, Freund des Titus, Geliebter der Vitellia (Sopran) – **Annius**, Freund des Sextus, Geliebter der Servilia (Sopran) – **Publius**, Präfekt (Baß)

Vitellia, die Tochter des ermordeten Kaisers Vitellius, schmiedet Rachepläne. Um auf den Thron zu gelangen, wollte sie den regierenden Kaiser, Titus, heiraten. Doch der Kaiser liebt Berenice, die Prinzessin von Judäa, und will sie zur Frau nehmen. Vitellia versucht, Sextus für ihren Racheakt zu gewinnen. Er ist ein Freund des Kaisers. Doch ist er auch in Vitellia verliebt. Als diese ihn in ihre Pläne einweiht, gerät er in einen Gewissenskonflikt.

Nun berichtet Annius, daß Titus aus Gründen der Staatsräson seiner Liebe zu Berenice entsagt hat. Er kann die Ausländerin nicht heiraten. Vitellia schöpft wieder Hoffnung. Doch stiftet auch die nächste Ankündigung des Titus Unfrieden. Denn die neue Auserwählte ist keineswegs Vitellia, sondern Servilia, die Schwester des Sextus. Diese ist aber dem Annius zugetan und versichert ihn ihrer unverbrüchlichen Liebe. Daß ihr Herz nicht mehr frei ist, gesteht sie auch dem Kaiser, der großmütig auch auf sie verzichtet und nun doch Vitellia erwählt. Diese hat jedoch nichtsahnend inzwischen den Sextus gedungen, das Kapitol in Brand zu setzen und Titus zu ermorden. Hilflos der Schönheit der Angebeteten verfallen, willigt Sextus in das

mörderische Komplott ein. Als Vitellia vom Sinneswandel des Titus erfährt, steht das Kapitol bereits in Flammen. Nur zögert Sextus noch, den Mord auszuführen. Während das Volk glaubt, der Kaiser sei in den Flammen umgekommen, verrät ein Verschwörer Sextus. Publius verhaftet ihn. Der Senat hält über ihn Gericht und verurteilt ihn zum Tod in der Raubtierarena. Doch Titus beschließt, von Annius bestürmt, seinen zum Brandstifter und Verräter gewordenen Freund noch einmal anzuhören. Sextus bekennt, nennt jedoch nicht den wahren Grund seiner Handlungen. Vitellia, von Gewissensbissen geplagt, gesteht ihre Schuld. Der Kaiser verzeiht allen. Das Volk besingt seine Güte.

HINTERGRÜNDE

Wiederholt wurde von einem „Rückfall“ gesprochen: Die Form der Opera seria, der „Titus“ verpflichtet ist, schien mit „Idomeneo“ überwunden. Mozart selbst hatte nicht zuletzt mit seinen Da-Ponte-Opern eine neue Sprache gefunden und damit das Korsett der aus dem Barock überkommenen Gattungen gesprengt. Und nun eine Seria als Huldigungsoper zur Krönung Leopolds II. zum König von Böhmen in Prag? Die böhmischen Stände haben „La clemenza di Tito“ als Würdigung der aufgeklärten Politik des neuen Herrschers ausdrücklich bestellt. Man kannte das Libretto Metastasios, das in Arrangements in den habsburgischen Erblanden immer wieder komponiert worden war. Caldara schuf 1734 einen

„Titus“ für den Wiener Hof, Hasse, Gluck, Jomelli und Scarlatti hatten das Buch in Musik gesetzt. Was freilich am 6. September 1791 im Altstädtischen Theater von Prag über die Bühne geht, ist alles andere denn eine Wiederaufnahme altgewohnter Praktiken. „Zu einer wahren Oper umgearbeitet“, vermerkt Mozart selbst in seinem handschriftlichen Werkverzeichnis über das Textbuch, das Caterino Mazzola aus Metastasios Vorlage erarbeitet hat. Aus der starren Abfolge von Rezitativen und Arien wird auf diese Weise ein durchaus modernes Musikdrama, in dem die handelnden Personen auch in Ensemblesätzen, Duetten und Terzetten sowie zwei großen Finalszenen interagieren und miteinander konfrontiert werden. Mozart muß beim

Komponieren also keineswegs auf die zuletzt errungene Meisterschaft in der psychologischen Durchzeichnung von Handlung und Personen verzichten. Was rein äußerlich wie ein Rückgriff auf überwundene Schemata aussehen mag, ist in seiner endgültigen Klanggestalt ein fesselndes Drama. Schon das einleitende Duett zwischen Sextus und Vitellia überwältigt durch seine explosive Stimmung, die deutlich macht, welche Emotionen in den Figuren schlummern, von den Umständen unterdrückt, doch für die Intrige fruchtbar. Welch ein Wandel des Ausdrucks, wenn in der folgenden Arie Vitellia den ihr verfallenen Sextus mit Liebesversprechungen umgarnt: Da zieht eine Frau alle Register ihrer Verführungskunst – Drohgebärden sind

ihrem eiskalten Stil neben schmeichelnden Gesten stets immanent.

Was dem „Titus“ schadet, ist aber die Tatsache, daß Mozart in der wenigen Zeit, die ihm für die Komposition der Oper zur Verfügung steht, nur die orchesterbegleiteten Teile des Werks zu Papier bringen kann. Die Rezitative überläßt er seinem Schüler Franz Xaver Süßmayr, der die Aufgabe mit Geschmack und Können, aber nicht mit der von Mozart zu erwartenden Genialität zu lösen vermag.

Doch in den Arien und Ensemblesätzen finden wir den reifen Mozart des „Don Giovanni“ und auch den der zur gleichen Zeit vollendeten „Zauberflöte“, deren oft volksliednaher Ton hie und da durchschlägt, nicht zuletzt in den der

Servilia zugeordneten Nummern. Die Schlichtheit ist freilich in Wahrheit raffiniertes, durch (oft von Interpreten übergangene) dynamische Nuancen noch differenzierteres Ausdrucksmittel, das die Spannweite der musikalischen Expression zwischen Naivität und furiosem Haß (Vitellia) enorm erweitert und zur Vielfalt und dem Farbenreichtum der Partitur beiträgt. Die im „Idomeneo“ hie und da geradezu rüde und ins Bizarre aufgeputschte Darstellungswut ist im „Titus“ vielleicht formal gebändigter, doch keineswegs aufgehoben.

Die meisterliche Klangregie bindet auch die dunkel leuchtenden Farben des Bassethorns mit ein, das konzertierend Arien des Sextus und der Vitellia begleitet. Aus dem Terzett (Nr. 10), in dem Vitellia

erfährt, daß Titus sie zur Braut gewählt hat, spricht der Meister des vielschichtigen Quartetts aus dem „Don Giovanni“. Hier findet sich nicht Elvira, sondern Vitellia in atemloser, ja zerrütteter Situation. Die Violinen beschreiben ihre Seelenlage mit handgreiflichen Gebärden: Diese Frau weiß, welche Tragödie sie mit ihrem Intrigenspiel ausgelöst hat. Und daß sie jetzt kein Mittel mehr in der Hand hat, sie abzuwenden.

Barocke Formenwelt, wie sie die Opera seria suggeriert, beschwört Mozart im „Titus“ nur ein einziges Mal, in jenem Chor am Beginn des zweiten Finales, in dem das Volk die Gottähnlichkeit des Kaisers besingt. Im übrigen herrscht jene Beweglichkeit, jene virtuose Beredtheit der Seelenmalerei, die auch die

Vorgängeroperen seit dem „Idomeneo“ auszeichnet. Unmittelbar nach dem barocken Huldigungschor erklingt im folgenden Accompagnato-Rezitativ die kraftvollste Musik, die sich denken läßt: Der Kaiser erhebt sich, als er von Vitellia die ganze Wahrheit erfährt, im Bewußtsein seiner Macht zu voller Größe – daß in diesem Moment auch die Vernichtung das Los seiner Gegner sein könnte, wird in Mozarts Klangsprache unmittelbar deutlich. Meist überhört wird die irritierend neue Musik, die in den letzten Takten der „Clemenza di Tito“ anklingt, wahrhaft unerhörte Töne, die mit an Beethovens „Fidelio“ gemahnender Intensität weit in romantische Gefühlstiefen hinausweisen.

Ein aufrüttelnder Abschied – nicht nur von der Opernbühne. Dem „Titus“ folgt chronologisch zwar der Uraufführungserfolg der „Zauberflöte“. Doch der Werkkatalog nennt an größer dimensioniertem nur noch das „Requiem“. Der Komponist wird es nicht mehr vollenden.

mehr

Sinkothek

Beckmessers Diarium

Operamania

Interpreten