

RUDOLPH ANGERMÜLLER

WARUM WERDEN MOZARTS JUGENDOPERN SO SELTEN GESPIELT?

ABSTRACT - Mozart's early operas are rarely performed today in large opera houses, for they often include genres which are no longer interesting. Present-day ignorance of Greek and Roman history further frustrates understanding. Individual operas are too brief to fill an evening. The costs of hiring first-class singers and an extravagant ballet are prohibitive.

KEY WORDS - Mozart, Operas, Performance Practice today.

RIASSUNTO - Le opere di giovinezza di Mozart vengono raramente rappresentate nei grandi teatri lirici. Una causa sarà che si tratta di un genere abbastanza interessante. Oggi l'inconoscenza della storia greca e romana aggrava la comprensione. Alcune opere non sono sufficienti per una serata. Le spese per artisti di prima categoria e uno splendido balletto sono un impedimento per le produzioni.

PAROLE CHIAVE - Mozart, Opere, Scenografia d'oggi.

Eine Statistik aller auf dieser Welt aufgeführten Opern Mozarts ist bis heute nicht erstellt worden. Sie wird auch schwerlich zu machen sein, da alle benötigten Quellen nicht mehr vorhanden sind. Fest steht, daß *Die Entführung aus dem Serail*, *Le Nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte* seit ihrer Erstaufführung immer Repertoire-Opern gewesen sind. Welche von den genannten Opern Spitzenreiter ist, ist nicht genau zu bestimmen - sicher nicht *Die Entführung aus dem Serail*.

Das Erfolgsstück der Salzburger Festspiele von 1922 bis 1991 waren *Le Nozze di Figaro*, sie wurden in diesem Zeitraum 185mal gegeben. Im deutschsprachigen Gebiet wurden in den Spielzeiten 1932/33 bis 1942/43 2653 Aufführungen der *Nozze di Figaro* gezählt, es folgen *Die Zauberflöte* mit 2328, *Die Entführung aus dem Serail* mit 1692, *Don Giovanni* mit 1260, *Così fan tutte* mit 875 Aufführungen. Mozarts Jugendoper *La Finta semplice* brachte es in diesen zehn Jahren allerdings nur auf vier Aufführungen.

Besonders im deutschsprachigen Raum zählte und zählt *Die Zauberflöte* zu den Opernhits. Bereits am 1. Januar 1798 konnte Mozarts Librettist, der Theaterdirektor Emanuel Schikaneder (1751-1812) die 300. Aufführung verbuchen; in Hamburg wurde *Die Zauberflöte* am 29. November 1836 zum 200mal gegeben, Berlin feierte am 3. September 1905 die 500. Aufführung dieser deutschen Oper. Zum Vergleich: Die 600. *Don Giovanni*-Aufführung fand am 12. Juni 1902 im königlichen Opernhaus in Berlin statt. Besonders im 19. Jahrhundert zählte der *Don Giovanni* zu den Opern aller Opern, er wurde besonders in romanischen Ländern bevorzugt, die allerdings über weniger Theater verfügten als der deutschsprachige Raum.

Idomeneo, *Re di Creta*, *Così fan tutte* und *La Clemenza di Tito* sind erst in unserem Jahrhundert und das vornehmlich nach dem Zweiten Weltkrieg wieder vom Publikum entdeckt und geschätzt worden.

Besonders Mozarts Jugendwerke - ich begreife sie bis zum *Re pastore*, 1775 komponiert, sind von den Bühnen stiefmütterlich behandelt worden. Erst die Salzburger Mozartwoche der Internationalen Stiftung Mozarteum nahm sich seit 1956 in Verbindung von Praxis und Wissenschaft des «unbekannten» Mozart an und ließ ihn vornehmlich in den 1970er Jahren auf Platten einspielen. Das machte zahlreiche Opernhäuser neugierig, sie setzten in der Folge Mozarts Jugendopern - behutsam - auf ihren Spielplan.

Lassen wir die einzelnen dramatischen Jugendwerke Mozarts Revue passieren, betrachten wir ihre Eigenarten für die heutige musikalische Praxis.

Sein ganzes Leben fühlte sich Mozart dem Theater verbunden. Bereits mit fünf Jahren wirkte er als Tänzer am 1. September 1761 bei dem lateinischen Schuldrama *Sigismundus Hungariae Rex* im Salzburger Aulatheater mit. Die erste dramatische Komposition, die wir von Mozart kennen, ist das geistliche Singspiel *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* KV 35, am 12. März 1767 in der Salzburger Fürsterzbischöflichen Residenz uraufgeführt.

Salzburger Fürsterzbischöfe zeigten im 17. und 18. Jahrhundert eine besondere Vorliebe für das Theater. Große Opernspektakel, vom Personal der eigenen Hofkapelle bestritten, gab es bei höfischen Festen. Bedeutsam für die Szenerie war das Schuldrama, das vor allem pädagogische und sittliche Ziele verfolgte. Den Studiosi gab man hier Gelegenheit, ihre Kunst des Agierens und der Beredtsamkeit zu zeigen. Mythologische und historische Themen waren ebenfalls für die *ludi scenici* beliebt. Die Inszenen waren prächtig: die aufwendige Staffage huldigte dem Landesherrn, verschönerte Semesterabschlussfeiern, gedachte Jahresta-

gen von Universitätsheiligen. Die Musik hatte zwei Aufgaben zu erfüllen: einerseits illustrierte sie das Geschehen auf der Bühne, andererseits regte sie die Phantasie der Zuhörer an.

In Salzburg war es üblich, daß geistliche Singspiele auf mehrere Komponisten aufgeteilt wurden. So waren die drei Salzburger Mozart (Teil 1), Michael Haydn (1737-1806) (Teil 2) und Anton Cajetan Adlgasser (1729-1777) (Teil 3) mit der Komposition von *Die Schuldigkeit des Ersten und fürnemsten Gebots* (Markus 12,30: «*Du sollst Gott, deinen Herrn, lieben von ganzem Herzen, von ganzer Seele, von ganzem Gemüte und von allen deinen Kräften*») betraut. Die Musik der Teile 2 und 3 ist bis heute nicht aufgetaucht. Den Text verfaßte Ignaz Anton Weiser (1701-1785), der in der Salzach-Stadt von 1772 bis 1775 das Amt des Bürgermeisters bekleidete.

Mit der Gattung «*geistliches Singspiel*» kann man heute nicht international reüssieren, selbst in Salzburg ist diese Tradition verlorengegangen. Allegorische Figuren haben uns heute wenig zu vermitteln, zumal wenn die Sprache blumenreich und auf rhetorischen barocken Prunk angelegt ist. Für musikalische Erbauungsübungen von knapp 120 Minuten ist unsere Zeit zu kurzlebig, zumal sich in dem Stück eine gewisse Monotonie des Sopran- und Tenorklangs breit macht - eine Baßpartie fehlt.

In letzter Zeit haben zwei szenische Aufführungen der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* stattgefunden: 1987 in der Salzburger Mozartwoche (23. Januar) in der Aula der Salzburger Universität (Regie: Werner Hollweg) ⁽¹⁾ und am 10. September 1991 zum Linzer Bruckner-Fest in der dortigen Ursulinenkirche (Inszenierung: Federik Mirdita).

Dennoch: in der *Schuldigkeit des Ersten Gebots* zeigt der 11jährige Mozart bereits seine urdramatische Begabung. Wenn er auch noch ganz in barocker Salzburger Tradition verhaftet ist, trifft er dennoch schon seinen eigenen Stil. Er deutet den bilderreichen und mit vielen Bibelversen versehenen Text aus, gestaltet Affekte plastisch. Der Affekt, eine Gemütsbewegung wie Liebe, Leid, Freude, Zorn, Mitleid, Furcht, soll, verstärkt durch die Musik, Verwunderung erregen. Affekt kann durch folgende Kunstmittel zum Ausdruck kommen: langsame und schnelle Bewegung, exponierte Stimmlage, stufen- und sprungweiser Ge-

⁽¹⁾ Der Regisseur Werner Hollweg (* 1936) spielte die Szene auf einer großen herabhängenden Scheibe, die von Florian Parbs (* 1952) gestaltet war, und betonte das Tellurische des Stücks. Die Szene umgaben große Stoffverkleidungen, die das Ätherische versinnbildlichten.

brauch von Intervallen, leichte und schwere Intervalle, Akzente (Synkopen), Rhythmik, farbige Harmonik.

Durch Mischung von verschiedenen Affekten erreicht Mozart einen wirksamen Affektkontrast. So werden Höllengrund und Donnerworte mit Affektsymbolen des Schreckens, Freude durch Kraft und Erhabenheit geschildert. Sprachlicher Realismus und Bombast werden so in Musik umgesetzt. Die nach italienischer Manier komponierten Arien sind auf die geläufigen Gurgeln der Akteure abgestimmt, die Koloraturen sinngemäß verwendet. Die Rezitative sind ausdrucksstark, verdeutlichen das Anliegen des Textdichters, charakterisieren Personen. Mozart verwendet sogar zur Illustration ein obligates Instrument: Die Altposaune in No. 5 ist Symbol des Jüngsten Gerichtes. Mit *Die Schuldigkeit des Ersten Gebots* hat Mozart das Salzburger geistliche Singspiel bereichert, aber auch gezeigt, daß er heimische Tradition in sich aufnehmen, auf seine Art verarbeiten konnte.

Im gleichen Jahre, nämlich am 13. Mai 1767, wurde die Schulkomödie *Apollo und Hyacinth* KV 38 in der Großen Aula der Salzburger Universität aufgeführt. Das lateinische Intermedium *Apollo und Hyacinth* steht in der Tradition des Salzburger Ordensdramas, das seit der Gründung des Salzburger Benediktiner-Gymnasiums (1617) und der Universität (1622) eine zentrale Rolle im kulturellen Leben der fürsterzbischöflichen Residenzstadt spielte. Dem rein didaktischen Zweck, die Gymnasiasten mit Hilfe des lateinisch gesprochenen Dramas in ihrer Eloquenz zu schulen, gesellte sich auch bald der Aspekt der Unterhaltung und festlicher Repräsentation hinzu. Aus diesem Grund wurden vor allem der Musik im Rahmen des Dramas eine immer bedeutendere Rolle zugeordnet. Konzentrierten sich die musikalischen Abschnitte zunächst noch fast ausschließlich auf die traditionsgemäß mit «Chorus» bezeichneten Aktschlüsse, so breiteten sie sich im Verlauf des 17. Jahrhunderts auch auf andere Szenen innerhalb der Akte aus. Auf diese Weise entwickelte sich das Schuldrama zu einem barocken Gesamtkunstwerk, das sich immer mehr der Oper annäherte. Leider fehlen heute die meisten Vertonungen derartiger Stücke.

Eine neue Entwicklung in der dramaturgischen Konzeption des Salzburger Benediktinerdramas zeichnet sich sodann im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts ab: Ganze Komplexe von Musikszenen konzentrieren sich an den Aktschlüssen der lateinischen Sprechstücke, bis schließlich der «Chorus» einen in sich geschlossenen Akt eines selbstständigen Opernwerkes repräsentiert. Dieses selbständige Opernwerk, beziehungsweise Intermedium, wurde also nun alternierend mit dem lateinischen Drama aufgeführt.

Aufführungen des Gymnasial- und Universitätsbetriebes fanden am Schluß eines Schulbeziehungsweise Studienjahres Ende August oder Anfang September statt; weitere Theateraufführungen auch während des Schuljahres. So wurde Mozarts *Apollo und Hyacinth* während der Schulzeit aufgeführt. Dem Professor der Syntax, Pater Rufinus Widl (1731-1798), fiel dabei die Aufgabe zu, ein Sprechstück und eine kürzere lateinische Oper von verwandter inhaltlicher Tendenz zu bringen.

Für das lateinische Sprechstück griff Widl auf den *Ayts*-Stoff zurück. Die Fabel eignete sich vorzüglich zur Ausarbeitung eines *Clementia*-Sujets, eines Dramentypus, der sich wegen seiner erzieherischen Tendenzen im 18. Jahrhundert großer Beliebtheit erfreute. Auch in Widls *Clementia Croesi* wird diese Tendenz spürbar: Milde und großmütiges Verzeihen wird am Beispiel des Lydier-Königs Croesus (6. Jahrhundert v. Chr.) aufgezeigt.

Bei der dramatischen Bearbeitung des *Hyacinthus*-Stoffes mußte Widl - vor allem in Hinblick auf die jugendlichen Darsteller - einige Retuschen anbringen. Die Hyacinthus-Sage, die in Ovids (43 v. Chr. - 17/18 n. Chr.) *Metamorphosen*, aber auch in einer Schrift des Aristoteles-Schülers Palaiphatos sowie im 14. Göttergespräch des Lukian (120-180) überliefert ist, behandelt das für eine Schüleraufführung heikle Thema der Knabenliebe Apollos und Zephyrs zu Hyacinth. Zephyrs Eifersucht ist es, die dem verhängnisvollen Diskus des Apoll die mörderische Richtung gibt, da er seinen Liebling an den Gott zu verlieren glaubt. Hier nun führt Widl als dramaturgische Hilfsmittel die Figur der Melia, einer in den antiken Quellen keineswegs aufscheinenden Schwester des Hyacinth, ein, die nun anstelle des schönen Knaben zum Interessenszentrum für die beiden rivalisierenden Liebhaber wird.

Apollo und Hyacinth ist wegen der Zeitdauer - gut 80 Minuten - für mittlere und größere Bühnen nicht geeignet, da das Werk nicht abendfüllend ist. Spielt man das Stück in der lateinischen Originalsprache, so stellt es an das Publikum zu große Anforderungen. Latein wird in unseren Gymnasien nur zweitrangig behandelt. Zu meiner Zeit war es noch üblich, daß ein Gymnasiast neun Jahre Latein lernte, heute verlassen die Schüler deutsche Gymnasien mit fünf Jahren Latein und es wird ihnen eingeredet, sie hätten das große Latinum. In Österreich beginnt überhaupt kein Gymnasium mehr mit Latein, nicht einmal Renommierschulen wie Kremsmünster, die Schotten in Wien etc.

Feind des Lateinischen sind vor allem die Kultusminister, die wenig auf antikes geistiges Erbe setzen. Vom Griechischen will ich hier gar nicht sprechen. So kann der normale Theaterbesucher der Handlung von *Apollo und Hyacinth* wenig Interesse entgegenbringen, die actio, die

in mythischer Zeit spielt, setzt die Kenntnis der Welt der Götter und der griechischen Geschichte voraus.

Des Werkes angenommen hat sich immer wieder das Salzburger Marionettentheater (1935 und 1975), zahlreiche Bearbeitungen sollten das Werk am Leben halten. ⁽²⁾

Als *Apollo und Hyacinth* am 6. Mai 1991 auf der Bühne des Münchner Cuvilliés-Theater gespielt wurde, sprach die Presse davon, daß das Stück nicht zu inszenieren, ein modernes Regietheater hier fehl am Platze sei. Der Regisseur Vittorio Patané verlegte die Handlung in ein Museum. Er führte die Sprechrolle eines Gelehrten ein, der im Betrachten der antiken Skulpturen, Sarkophage und Säulen die Geschichte des Dramas aufrollt. Träger der Opernhandlung werden dann die ausgestellten Figuren, der Chor kommentiert mit Mimik und Gestik. Ob die Kostüme, die ins frühe 20. Jahrhundert anzusiedeln sind, zu dieser Museumshandlung passen, scheint mehr als fraglich.

Bastien und Bastienne KV 50 (46a) wurde wahrscheinlich 1768 in Wien vollendet. Die erste nachweisbare Aufführung stammt aus dem Jahre 1890 (2. Oktober, Berlin, Architektenhaus). Diese deutsche Operette ist nicht abendfüllend, die Musiknummern dauern nur ca. 40 Minuten, dazu kommt ein gesprochenener Text oder: Rezitative. Ein Teil der Rezitative ist von Mozart um 1770 geschrieben worden, andere fehlen. Leopold Hager (*1935) komponierte 1976 für eine konzertante Salzburger Aufführung (Mozartwoche) die nicht von Mozart vertonten Rezitative neu - sie werden allerdings selten gespielt.

Vor allem Schülerbühnen und Marionettentheater haben sich des Dreipersonenstücks *Bastien und Bastienne* angenommen, ein Sujet, das im Schäfermilieu spielt, wenig Handlung kennt, Jean-Jacques Rousseaus (1712-1778) Intermede *Le Devin du village* verbunden ist. Im Laufe unseres Jahrhunderts hat das Stück zahlreiche Übersetzungen und Bearbeitungen erfahren. ⁽³⁾

⁽²⁾ 1936 erschien in München und London eine musikalische Bearbeitung des Werkes von Karl Schleifer (Neugestaltung des Textes, aus dem Lateinischen von Irmgard von Dinklage, gedruckt 1941/42 bei Bärenreiter in Kassel). Der Mitteldeutsche Verlag in Halle an der Saale veröffentlichte eine Neudichtung Erika Manns (1905-1969) für Schleifers Bühneneinrichtung, und 1937 übersetzte Roland Tenschert (1894-1970) das Werk ins Deutsche. Peter Stephan Schaller OSB schuf 1956 zum Mozart-Jubiläum in Ettal eine neue deutsche Übersetzung, und 1981 übertrug Walther Kraus (* 1902) den lateinischen Text für die Schallplattenbeilage der Deutschen Grammophon Gesellschaft.

⁽³⁾ 1900 legten Henry Gauthier-Villars (1859-1931) und Georges Hartmann (†1900) eine französische Fassung vor; Paris, Schott. Eine Aufführung dieser französischen Fassung fand am 9. Juni 1900 in der Pariser Opéra-Comique statt. 1906 bearbeitete Rai-

Mozarts Buffa-Erstling *La Finta semplice* KV 51 (46a) hat es nie leicht gehabt. Die geplante Wiener Premiere im Kompositionsjahr 1768 fiel wegen Intrigenwirtschaft ins Wasser, eine Aufführung in Salzburg hat wahrscheinlich 1769 stattgefunden. Die Oper dauert 140 Minuten ohne Pause, basiert auf einem Stück Carlo Goldonis (1707-1793) (bearbeitet von Marco Coltellini, 1719-1777), kennt zahlreiche komische Situationen und Requisiten der Commedia dell'arte. Fracasso, Lärm bedeutend, ist der alte Capitano, der antike miles gloriosus, Polidoro erinnert an den alten Pantalone.

Als Mozart 1768 *La Finta semplice* schrieb, hatte er italienischen Boden noch nicht betreten. Umso erstaunlicher ist es, daß der 12jährige Salzburger die italienische Sprache gut beherrschte, sich das oberste Gebot einer Opera buffa, die Textverständlichkeit, schnell zu eigen machte, daß sich in dieser ersten Buffa Mozarts übersichtlich gegliederte Arien und Finali finden, daß hier bereits Gefühlsnuancen des Textes zum Ausdruck gebracht werden, daß Mozart, gerade weil der Text ihm viel bedeutete, oft eine heikle Begleitung schreibt, den Instrumentalsatz der Vokallinie immer anpaßt.

Selbständiges und Nachgeahmtes findet sich in dieser Opera buffa: Mozart paßt sich dem Stil seiner Zeit an, wenn er auch oft noch «konventionell» schreibt, so weiß er doch immer, was das Genre verlangt, weiß die Palette vom Volkstümlichen bis zum Derbkomischen auszuschöpfen, bezieht Sentimentales und Naives - eine Modeerscheinung -

ner Simons «mit der Dichtung von Friedrich Wilhelm Weiskern» (1710-1768) das Werk für die Wiener Volksoper. (Gedruckt bei Philipp Reclam jun. in Leipzig. Universal-Bibliothek 4823. Opernbücher. 59. Band.) Carlo Rossi übersetzte 1914 den Weiskernschen Text für Venedig. Aufgeführt von der Società di Concerti *B. Marcello* am 16. und 17. Mai 1914 als «*Opera giocosa in due parti*». Gedruckt in Venedig in der Tipografia ditta V. Rizzi 1914. Faixà übertrug den Johann Andreas Schachtnerschen (1731-1795) Text um 1915 für Madrid (Madrid: Gil y Gordaliza). Olga Paul übersetzte um 1937 den Weiskernschen Text ins Englische (eine maschinenschriftliche Kopie wird heute in der Library of Congress in Washington aufbewahrt, Signatur: ML 50 M 939B23 1937), Kornell Goosens den Weiskernschen ins Flämische (für ein Puppentheater, aufgeführt am 9. Mai 1942 im Königlichen Kunstverband in Antwerpen; Ausgabe: Brüssel: Uitgeverij Steenlandt). 1957 machte Bernhard Sönnnerstedt eine Übersetzung für das Stockholmer Radio (Dirigent: Sten-Åke Axelsson, Regie: Bernhard Sönnnerstedt, maschinenschriftliche Kopie, Stockholm, Drottningholms Teatermuseum, Biblioteket), 1962 übertrug Max Leavitt Weiskerns Fassung ins Englische (eine maschinenschriftliche Kopie wird heute in der Library of Congress in Washington aufbewahrt, Signatur: ML 50 M 939B23 1962). Basil Swift bearbeitete KV 50 1969 für Pennsylvania (Pennsylvania: State University Press 1969. Penn State Music Series. 23.).

in sein Werk ein. Das Orchester wird abwechslungsreich behandelt, geht weit über Tagesproduktionen anderer zeitgenössischer Opernpartituren hinaus.

Die Oper wurde im 19. Jahrhundert überhaupt nicht gespielt, Neubearbeitungen und Übersetzungen schuf unser Jahrhundert. ⁽⁴⁾

Gerade diese Opera buffa hätte es verdient, wieder mehr in das Bewußtsein der Öffentlichkeit zu gelangen. Für Regisseure, die mit der Commedia dell'arte umzugehen wissen, sich im italienischen Theater der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts auskennen, bietet *La Finta semplice* ein breites Betätigungsfeld.

Zwei neue Produktionen möchte ich hier erwähnen: Darmstadt stellte das Werk am 20. Mai 1990 in einer neuen deutschen Übersetzung von Peter Brenner (auch Regie) vor. Heidrun Schmelzer schuf dazu eine schräge Bühnenfläche, die einer Malerpalette gleich kam. An einer Seite sparte sie Platz für das mit ins Spiel einbezogene Orchester aus. Die Palette wurde von einer rund gezogenen Wand begrenzt - mit Noten und allerlei Kinderbuch-Malerei bunt bemalt -. Aus der Wand kamen via Tapetentür immer neue Dinge zum Vorschein: ein Weinschrank, ein Safe, ein Bett, eine Badewanne, in der eine der Damen saß und schlief. Die Regie Brenners war einfallsreich, ausgelassen und ironisch zugleich, ganz Goldonis Geist verpflichtet.

Die Aufführung der Innsbrucker Festwochen (19. August 1991) setzte auf Situationskomik (Regie: Christian Gagneron), die bewegte und beschwingte Inszene spielte in der durchsichtigen Architektur eines italienischen Gartenpavillons. Die Geschichte von klugen Damen, die zwei tölpelhaften Männern auf die Sprünge helfen, wurde mit psychologi-

⁽⁴⁾ 1921 erstellte Anton Rudolph (1890-1971) eine Neubearbeitung mit einer neuen Handlung und einem neuen deutschen Text unter dem Titel *Die verstellte Einfalt* für Karlsruhe (gedruckt daselbst 1933). Eine dänische Übersetzung, basierend auf Rudolph, erschien 1923 bei Wilhelm Hansen in Kopenhagen. Eine revidierte Fassung (italienisch/deutsch) von Bernhard Paumgartner (1887-1971) wurde am 21. Januar 1956 im Salzburger Landestheater (italienisch gespielt, am 5. August 1960 nahmen die Salzburger Festspiele das Stück auf (Residenz, Paumgartner-Fassung). Paumgartner übersetzte den italienischen Titel mit *Das schlaue Mädchen*. Erschienen in Mailand bei Ricordi (italienisch und deutsch) 1955. 1969 übersetzte Povl Ingerslev-Jensen die Oper für Kopenhagen (dänisch) unter dem Titel *Underfundig uskyld* (1969 in Kopenhagen erschienen). Rudolph Angermüller legte 1982 eine wortgetreue deutsche Übersetzung vor (erschieden in den Mitteilungen der Internationalen Stiftung Mozarteum 30 (1982), Heft 3/4, S. 15-22; auch als Sonderdruck bei Bärenreiter in Kassel 1982 erschienen). Am 21. Januar 1983 erfuhr *La Finta semplice* eine konzertante Aufführung im Großen Salzburger Festspielhaus (Mozartwoche), die sich nach der Neuausgabe im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe (Rudolph Angermüller und Wolfgang Rehm) richtete.

schem Scharfsinn, triumphaler Lebensweisheit und überschäumender Musikalität dargestellt.

Mozarts erste für Italien geschriebene Oper *Mitridate, Re di Ponto* KV 87 (74a), am 26. Dezember 1770 im Regio Ducal Teatro in Mailand uraufgeführt, setzt Kenntniss der römischen Geschichte voraus.

Stoffe aus der römischen Geschichte gehören zum Typus der Opera seria. Hier bot sich reichlich Gelegenheit, große heroische Charaktere zu entwickeln, aber ebenso Neid und Mißgunst, Intrige und Eifersucht ins Spiel zu bringen.

Wer war eigentlich der berühmt-berüchtigte Mithridates VI., was erfahren wir von ihm aus der Historie?

Mithridates VI. Eupator Dionysos, geboren ca. 132 v. Chr., wurde nach dem Tode seines Vaters von seiner ehrgeizigen Mutter bedroht. Sieben Jahre soll er, Städte und Dörfer meidend, im Gebirge gelebt haben. Nach dieser Zeit hat er ca. 112 v. Chr. seine Mutter beseitigen lassen, übernahm die Herrschaft in der Hauptstadt Sinope über sein Stamm-land, der am Südostrand des Schwarzen Meeres gelegenen Landschaft Pontos, die aus den Diadochenkämpfen der ersten Hälfte des 3. Jahrhunderts v. Chr. als selbständiges Königreich hervorgegangen war. Mithridates VI. nahm bald die Expansionspolitik seines Vater auf: er unterwarf die Gebiete um die Krim, erwarb kleinasiatische Landstriche von Kleinarmenien, Kolchis, Paphlagonien, Kappadokien. Ganz Kleinasien unter seine Herrschaft zu bringen scheiterte an dem Anspruch der Römer, die für die Rechte der kleinasiatischen Klientelstaaten einzutreten hatten.

Den ersten Krieg begann Mithridates VI. gegen Rom im Jahre 89 v. Chr., seine anfänglichen Erfolge in Kleinasien und Griechenland, die mit unsäglichen Leiden der Bevölkerung gezahlt werden mußten, machte Lucius Sulla - ihm hat Mozart in seiner Opera seria *Lucio Silla* KV 135 ein bleibendes Denkmal gesetzt - zunichte. Im Frieden zu Dardanos (84 v. Chr.) mußte Mithridates VI. alle Eroberungen preisgeben, Kriegsentschädigungen zahlen, Schiffe ausliefern, griechische Gefangene freilassen. Die unerträglichen Bußzahlungen ließen bald neue Unzufriedenheit in Kleinasien aufkommen.

Der römische Stadthalter Kleinasiens Murena fiel 83 v. Chr. von Kappadokien aus in das Gebiet des Mithridates VI. ein, wo er das reiche Heiligtum Komana plünderte. Ein Protest Mithridates VI. beim römischen Senat nützte nichts, da der Frieden mit Sulla nicht schriftlich fixiert worden war. Auch im Jahre 82 v. Chr. brach Murena in Pontos ein, wurde aber von Mithridates VI. in einem glänzenden Gefecht besiegt. Mit Hilfe seines Schwiegersohnes, Tigranes von Armenien († ca.

55 v. Chr.), überfiel Mithridates VI. Kappadokien, schleppte 300.000 Menschen in seine neue Hauptstadt Tigranokerta. Mithridates VI. sorgte bald für Verstärkung seiner Machtmittel: er ließ Schiffe bauen, Waffen herstellen, kaufte Getreide auf, warb Söldner an. Sein Heer soll 140.000 Mann zu Fuß und 16.000 Reiter gezählt haben.

Anlaß für einen weiteren Krieg Mithridates VI. mit Rom (74-65 v. Chr.) war der Tod Nikomedes III. Energetes von Bithynien (127-94 v. Chr.), der sein Reich den Römern vermacht hatte. Nach anfänglichen Erfolgen mußte Mithridates VI. sich dem römischen Konsul Lucius Lucullus (um 117-56 v. Chr.) mehrfach beugen: er floh nach Pontos und schließlich nach Armenien. Innerrömische Machtkämpfe ersetzten Lucullus durch Pompeius (106-48 v. Chr.), der Pontos und Armenien endgültig unterwarf. Obwohl Kleinasien verloren war, hat Mithridates VI. weiterhin versucht, von der Krim aus Rom Widerstand zu leisten. Mithridates VI. ließ sich 63 v. Chr. in der Burg von Pantikapeion (Kertsch) von dem keltischen Söldnerführer Bitoitos den Gnadenstoß mit dem Schwert geben.

Mithridates VI. war eine herausragende Herrscherpersönlichkeit des ersten vorschristlichen Jahrhunderts. Seine Ziele verfolgte er mit Grausamkeit, Verschlagenheit und Despotie. Der Historiker Eduard Meyer hat Mithridates VI. jede Fähigkeit abgesprochen, einen «Vielvölkerstaat» zu organisieren. Roms Macht im Mittelmeerraum war bereits so gefestigt, daß der Senat kein zweites selbständiges Reich entstehen lassen konnte und wollte.

Mithridates VI. war zudem von asiatischer, nicht aber von hellenistischer Kultur durchdrungen. Für die Griechen, deren Reich er für den Forstbestand des seinigen gewinnen mußte, war er zu sehr Despot, ihre Kultur, die er allerdings bewunderte, war ihm im Grunde wesensfremd. Mithridates VI. ist der letzte Herrscher gewesen, der die Kräfte des hellenistischen Orients zusammenfassen wollte. Er mußte bald erkennen, daß die Griechen sich geistig mehr zu Rom hingezogen fühlten als zu einem Regenten mit orientalisches-despotischen Herrschaftsstil. Zu bedenken ist auch, daß Mithridates VI. begabte römische Feldherren wie Sulla, Lucullus und Pompeius entgegentrat.

Das Debakel um die Kenntnis der römischen Geschichte beginnt - wie beim Latein - bereits in den Schulen. Griechische und römische Geschichte wird in den Grundschulen überhaupt nicht gelehrt, im Gymnasium heute nur gestreift - die Lehrpläne sind vornehmlich auf Zeitgeschichte ausgerichtet. An den Universitäten ist es auch nicht besser: Lehramtskandidaten verfügen heute über geringe Kenntniss der antiken Historie.

Beim Publikum ist die Gattung Opera seria wenig gefragt. *Mitridate, Re di Ponto*, dauert 144 Minuten, das Werk besteht aus Ouverture und 23 Gesangsnummern. Von diesen sind 21 Arien, ein Duett und ein Schlußquintett. Die Abfolge von Arie und langem Rezitativ ermüdet bald. Damals, zu Mozarts Zeit, erlebte das Werk in einer Saison 22 Wiederholungen. Aber der Theaterbesuch gestaltete sich anno 1770 anders: In den Logen wurde gespeist und parliert, Aufmerksamkeit schenkte man nur den Arien und nur solchen, die von artistischer Natur waren. Sekundarierarien waren eben nur Sekundarierarien.

Eine Frage, die heute unlösbar ist, ist die der Kastraten. Sifare, Farnace und Abate waren bei der Uraufführung Kastraten, heute besetzt man diese Partien oft mit Sopranen.

Nach der Edition der Neuen Mozart-Ausgabe (1966) spielten die Salzburger Festspiele im August 1971 (7., 12., 16., 21., 25.) *Mitridate, Re di Ponto* in der Felsenreitschule - eine Übersetzung des italienischen Librettos von Erna Neunteufel erschien dazu im Eigenverlag der Salzburger Festspiele. In der Spielzeit 1971/72 (23. Oktober) inszenierte Ernst Ludwig Poettgen (*1922) die Opera seria für die Deutsche Oper am Rhein in Düsseldorf. Bedeutende szenische Realisierungen hat das Werk 1983 (4. Mai) bei den Schwetzingen Festspielen (Schwetzingen Produktion), 1984 im Teatro Olimpico in Vicenza und im Gran Teatro La Fenice, ferner im Opernhaus Zürich (1985), in Aix-en-Provence (1985) und beim Wexford-Festival (1989) erfahren.

August Everding (*1928) als Regisseur versuchte Mozarts *Mitridate, Re di Ponto* am 15. Juli 1990 im Münchner Cuvilliés-Theater neues Leben einzuhauchen. Um dem Publikum die Handlung zu verdeutlichen, schuf er laufende Untertitel, eine Methode, die man gerne in Amerika anwendet. Jorge Villarreal ersann für die Münchner Aufführung labyrinthische Palastschluchten, durch schablonierte Zementteile konnte er Räume verändern. Die Farben schwarz, grau und rot dominierten in den Kostümen, Aspasia trug einen schulterfreien Abendanzug, Mitridate und seine Söhne gehrockähnliche Anzüge. Um die Sologesänge nicht monoton werden zu lassen, begleitete ein Lichtwechsel jede Arie. Die in der Partitur komponierten Kastraten Farnace und Sifare wurden hier von einem Bariton beziehungsweise Tenor gesungen, was natürlich die Textur des musikalischen Satzes erheblich störte.

Hermann Abert ein einmal behauptet, Mozart sei der Komposition des *Mitridate, Re di Ponto* seelisch nicht gewachsen gewesen, Alfred Einstein schrieb, daß Leopold Mozart seinem Sohn hätte raten müssen, «*laß die Finger davon! Denn das geht über deine Kräfte. Warte, bis du reifer sein wirst, denn das ist das beste Libretto einer Opera seria, daß du je in*

die Hände kriegen wirst.» Wie aber hätte sich, so ist zu fragen, Mozarts italienische Karriere weiterentwickelt, wenn er diese Scrittura ausgeschlagen hätte? Was aber hat Mozart getan? Er hält die Konvention ein, löst die ihm gestellte Aufgabe, bietet das Verlangte an.

Der 14jährige Mozart betritt mit seinem *Mitridate, Re di Ponto* kompositorisches Neuland, entledigt sich der Aufgabe bravourös. Mozart sprengt keine Konvention, keinen Gattungstyp, sondern macht sich mit der Gattung Opera seria vertraut, liefert das von ihm verlangte. Wir sollten heute *Mitridate, Re di Ponto* nicht an Mozarts Meisteroperen der späten Schaffensperiode messen, sondern die Leistung des Knaben einfach schätzen, der mit seiner ersten italienischen Opera seria für sich eine terra incognita betrat und ohne Experimente sofort reüssierte.

Ascanio in Alba KV 111, am 17. Oktober 1771 im Regio Ducal Teatro in Mailand uraufgeführt, ist eine Festa teatrale oder eine Azione teatrale. Das Werk ist somit eine Misch- oder Zwischenform von Cantata und *Dramma per musica*, die in Italien und am Wiener Hof verbreitet war. Wenig Verständnis zeigt das heutige Publikum für Allegorie und Mythologie. Im allegorischen Gewand werden in *Ascanio in Alba* der Souverän und seine Gäste geehrt - das Stück wurde für die Vermählung des 17jährigen Erzherzogs Ferdinand von Österreich (1756-1806) mit der Prinzessin Maria Beatrice von Modena aus dem Hause Este (1750-1829) geschrieben. Ascanio, das ist Ferdinand, der einen neuen habsburgischen Staat in Italien gründen soll. Die Ehe ist somit Voraussetzung für den neuen Staat. In Venere ist unschwer Maria Theresia (1717-1780) zu erkennen, sie stiftete von Wien aus die Ehe. Silvia, die Braut Ascanios, das ist Maria Beatrice, bekommt ihren Bräutigam nicht vor der Hochzeit zu sehen.

Aufwendig sind bei dieser Festa teatrale, die 163 Minuten dauert, die Chöre und das Ballett. Von 33 Nummern sind 16 Chöre. Das Werk verlangt eine gute Balletttruppe, ist ziemlich aufwendig. Die dramatische Gratulation, Hochzeitsglückwunsch und Huldigung auf der Bühne, die in das Genre des Schäferspiels gehören - Pate haben Torquato Tassos (1544-1595) *Aminta* und Giovanni Battista Guarinis (1573-1612) *Il Pastor fido* gestanden -, ist für uns heute eher unzeitgemäß. Das Werk kann nur mit barockem Glanz und Prunk zur Geltung kommen - also kein Stück für Provinztheater mit Abonnementsystem.

In der Literatur ist bemerkt worden, daß Mozart in diesem bukolischen Werk nichts neues gebracht habe, das Festspiel kein Schritt auf dem Wege zum Musikdramatiker gewesen sei. Nun, für Mozart war dieser *Ascanio in Alba* doch etwas ungeheuer Attraktives und Einmaliges. Hatte der Salzburger Meister doch, was seine Bühnenwerke anbe-

langte, noch nie die Gelegenheit gehabt, ein pompöses Schäferspiel mit Chor- und Ballettsätzen, ferner Arien vor allem pastoralen Charakters zu schreiben.

In Mozarts Bühnenschaffen ist *Ascanio in Alba* nicht als irgendein Gelegenheitswerk anzusehen, diese Festa teatrale gehört in die Kette des sich zum Bühnenpraktiker entwickelnden Mozart. Der Fünfzehnjährige wurde glänzend mit der ihm gestellten Aufgabe fertig. *Ascanio in Alba* ist keine Eintagsfliege, das Werk, einst als pompöse Festbereicherung gedacht, begeistert auch heute noch. ⁽⁵⁾

Die Azione sacra *Betulia liberata* KV 118 (74c) (Spieldauer: 132 Minuten), 1771 in Salzburg komponiert, kam zum ersten Mal am 12. Juni 1963 im Berner Stadttheater auf die Bühne (deutsche Übersetzung von Otto Schmidtgen). Eine weitere Bühnenaufführung wurde am 25. und 27. Januar 1988 im Rahmen der Salzburger Mozartwoche realisiert. Der Regisseur Ernst Poettgen schrieb zu seiner Arbeit im Programmbuch: «*Mein Gedanke ist, die Dramaturgie, wie sie durch die Reihenfolge der Musiknummern gegeben ist, in einen präzisen Zusammenhang verständlich zu machen. Hier hilft der authentische Bericht der Bibel. Aus einer Augsburger Übersetzung des Jahres 1776, die noch dazu in dieser Zeit in St. Peter in Salzburg benutzt wurde, habe ich das Buch Judith in unsere Aufführung eingefügt. Dafür sind die noch verhältnismäßig wenig ausgesprochenen secco-Rezitative entfallen. Auf diese Weise erfährt der Zuhörer durch das gesprochene Wort unmittelbar die Geschichte. [...Es] schien mir besonders wichtig, aus der nun einmal eingeschlagenen Richtung der religio-Aussage mit dem neu gewonnenen Element Sprache so zu verfahren, daß sie folgerichtig in die dichtesten Augenblicke des Geschehens führt - wie etwa die genaue Zeitfolge der Tat der Judith - und doch ganz eng in das Musikalische eingeschlossen.*»

Eine Aufführung in der Wiener Universitätskirche am 11. Juli 1991 stellte Judith als Frau unserer Zeit dar, langsam gerät sie von der Gegenwart in biblisch-historische Vorgänge. Die Kostüme von Minna Antova ordneten jeder Person eine eigene Farbe zu. Um das Publikum nicht zu langweilen, wurden viele Rezitative gestrichen.

Mozart *Betulia liberata* ist im Stil der Opera seria vertont, ein Stil,

⁽⁵⁾ Für das Salzburger Landestheater bearbeitete und inszenierte Bernhard Paumgartner das Festspiel in italienischer Sprache (Mozartwoche, 25. Januar 1958). Es folgten Aufführungen in Bern (1961) und Würzburg (1962). Die Salzburger Festspiele brachten das Werk erstmals am 1. August 1967 im Hof der Residenz. Essen stellte das Werk 1969 vor. Am 3. Juli 1983 wurde die Festa teatrale im Teatro Olimpico in Vicenza vorgestellt.

der sich dem neapolitanischen Oratorium der Zeit - vor allem demjenigen von Johann Adolf Hasse (1699-1783) - fast deckt. Der heroische Stoff von *Betulia liberata* verlangte auch gleiche musikalische Formen wie die *Seria*. So finden wir bei Mozart eine dreiteilige Ouvertüre, Dacapo- und Bravourarien, Recitativi secchi und accompagnati. Mozart schenkt besonders der instrumentalen Ausgestaltung großes Augenmerk, er bezieht, wie Gluck (1714-1787), den Chor in die *actio* ein, gibt ihm Leben, löst ihn aus der *Staffage* heraus. Die musikalische Struktur und Faktur bewirkt eine innere Vertiefung des geistlichen Stoffes.

In seiner *Betulia liberata* hat der 15jährige Knabe alle Register seines Könnens gezogen, er hat ein buntes Bild mit einer farbenreichen Palette gemalt, gezeigt, daß er sich auch dem Oratorium ohne Mühe sofort stilistisch anpassen konnte.

Mozarts *Sogno di Scipione* KV 126 (Spieldauer: 84 Minuten) setzt die Kenntnis der römischen Geschichte voraus, namentlich den *Somnium Scipionis* von Marcus Tullius Cicero (106-43 v. Chr.) (*De re publica*, 51 v. Chr.). Dem Stück fehlt jede dramatische Handlung, ist damit fern aller Bühnenpraxis. Bestimmend für das Werk sind Betrachtungen über die Tugend, das irdische und himmlische Leben.

Die erste szenische Aufführung des *Sogno di Scipione* fand 1984 unter Christopher Hogwood beim 2. Festival di Vicenza statt.

Im Münchner Cuvilliés-Theater wurde das Werk am 6. Mai 1991 gespielt. Der Regisseur Vittorio Patané versetzt das Stück in ein Museum, das von Bildungstouristen besucht wird. Einer schläft am Ort der konservierten Kunstdenkmäler ein und träumt, er sei jener römische Feldherr Scipio Aemilius Africanus Numantinus (185/84-129), der für seinen künftigen Lebensweg zwischen Fortuna, der Göttin des wechselnden Glücks, und Costanza, der Tugend der Beständigkeit, zu wählen hat. - Die Originalhandlung spielt im Königreich Massinissas von Numidien (um 240-149 v. Chr.) in Afrika. - Scipio wird eine vorübergehende Aufenthaltsgenehmigung im Universum gewährt, wo ihm seine verstorbenen Ahnen Publius (Scipio Africanus Major, Publius Cornelius, ca. 236-184 v. Chr.) (= Scipios Adoptivgroßvater) und Aemilius Lucius Paullus Macedonius (230-160 v. Chr.) (Scipios Vater) die Winzigkeiten des Planeten Erde und die Vanitas des irdischen Glücks deutlich machen. Als er wieder erwacht, will er nur der Beständigkeit huldigen.

Die Aufführung im Ludwigshafener Pfalztheater am 4. Juni 1991 (Regie: Christian Sauser) sah in Scipio Mozart, in Emilio Leopold Mozart und in Publio den Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Graf Colloredo (1732/1772-1803/1812). Am Ende wacht Mozart auf dem

Thron auf. Guy-Claude François baute ein chagall-blaues Bild, einen Styroporhügel, auch in blau, ließ Salzburg-Gebäude oder römische Ruinen, vergoldet und verkleinert, durch die Lüfte schweben, im Wechsel mit Schiffen und schwarzen Sternen, einschließlich der Erde. Jan Skalicky schuf dazu üppige, farbige und raffinierte Kostüme.

Die negative und oberflächliche Bewertung des Dramaturgischen von KV 126 hat als Pauschalurteil natürlich auch auf die Musik abgefärbt, obwohl diese (zumindest für sich allein betrachtet) weder besser noch schlechter als andere Kompositionen dieser Zeit ist. Im Zusammenhang mit dem Text allerdings erweist sich im Hinblick auf die Gesamtwirkung des Werkes sicherlich die Tatsache als Nachteil, daß die Musik rund 40 Jahre später als das Libretto entstand. Dadurch ergab sich nämlich eine Diskrepanz zwischen musikalischem Ablauf und szenischem Geschehen, die ihre nähere Ursache darin hatte, daß Mozarts Musik zahlreiche musikalisch-barocke Gestaltungsprinzipien bereits überwunden hatte, die Dichtung jedoch noch ein echtes Produkt dramaturgischer Form des Barocktheaters darstellte und somit der jeweilige Szenentypus nicht mehr seine konsequente Entsprechung in der Musiktypologie fand. Für die sich so dem Dramaturgischen gegenüber als fortschrittlich erweisende musikalische Gestaltung war in erster Linie die Abkehr vom barocken Reihungsprinzip des Fortspinnungstypus von Bedeutung, die in steigendem Maße dem zur Klassik hinführenden Kontrasttypus mit Themen und Motiven gegensätzlichen Charakters Platz machte. Weiterhin bewirkt Mozart in den Arien eine formale Änderung im großen durch die Loslösung von der strengen Hesseschen Da capo-Form zugunsten der *Da l'adesso*-Arie. In ihr wurde mit dem Wegfallen des ersten Abschnittes von Teil A in der Reprise der übertriebenen barocken Affektintensivierung Einhalt geboten und dadurch eine musikalische Straffung erzielt.

Auch Mozarts letzte für Italien geschriebene Oper *Lucio Silla* KV 135, die am 26. Dezember 1772 im Regio Ducal Teatro in Mailand erst-aufgeführt wurde, verlangt Kenntnisse der römischen Geschichte (Aufführungsdauer: 211 Minuten).

Lucius Cornelius Sulla (138-76 v. Chr.) - Sulla in antiker Aussprache Sülle, später Sylla, französisch Sylla, italienisch Silla - ist eine schillernde, zwielichtige Gestalt der römischen Geschichte im ersten vorchristlichen Jahrhundert. Postume Quellen für Leben und Taten des römischen Diktators sind Plutarch (50-125) und Appian (* um 95). Als zeitgenössisches historisches Werk verdienen die *Memoires de Silla* besonderes erwähnt zu werden. Die in 22 Büchern abgefaßten *Res gestae* sind weniger als Autobiographie, sondern als nach einem bestimmten

Auswahlprinzip durchgeführte Darstellung von Lebensabschnitten anzusehen.

Sulla, aus einer Patrizierfamilie stammend, erhielt sowohl gelehrten Unterricht im Griechischen als auch im Lateinischen, eignete sich einen hohen Grad von Bildung an. Nach Sallust (86-35 v. Chr.) war er ernster Beschäftigung wenig hold. Er liebte es, mit Schauspielern minderen Ranges zu verkehren, gewöhnte sich in ihrem Kreise das Trinken an, war ein Freund wüster Zechgelage, pflegte die *Amicitia facilis*. Plutarch berichtet, daß er mit seinen blonden Haaren und seinen blauen Augen auffallend schön gewesen sei; von der Gunst der Frauen umschmeichelt, lebte er in der Vorstellung, er sei der auserkorene Liebling der Venus. *«Zuweilen brachte ihm seine Liebe auch etwas ein. Er verliebte sich zum Beispiel in die Nicopolis, eine gemeine, aber begüterte Dirne, und gewann durch sein gefälliges Wesen und die Reize seiner Jugend ihre Gegenliebe in dem Grade, daß er von ihr bei ihrem Tode zum Erben eingesetzt wurde.»* Im 30. Lebensjahr, im Jahre 107 v. Chr., ließ sich Sulla zum Quästor wählen, durch Los kam er zum Konsul Marius (157-86 v. Chr.). Ohne tiefere Kenntnis des Kriegshandwerks wurde er bald der Tüchtigste im Heere des Marius. Sulla gelang die Auslieferung des Numieder-Prinzen Jugurta (160-104 v. Chr.) durch seinen Schwiegervater, den König Bocchus von Mauretanien. Nach dieser Tat wurde der Ausspruch geprägt, in Sullas Seele hausten ein Löwe und ein Fuchs, und der Fuchs mache denen, die mit ihm zu tun hätten, am meisten zu schaffen.

Im Krieg gegen die Cimbern und Teutonen - die Teutonen wurden im Jahre 102 bei Aquä Sextia, die Cimbern im Jahre 101 bei Vercellä geschlagen - wehrte er zusammen mit dem Feldherrengenie, dem *Homo novus* Marius, den ersten Ansturm der Germanen gegen das römische Reich ab. Im Jahre 92 war Sulla *Propraetor* von Kilikien, er hatte den Auftrag, dort gegen Mithridates VI. von Pontos einzuschreiten - Mozart hat diesem asiatischen Herrscher seine erste italienische Oper gewidmet -. Im Jahre 91 brachte der Volkstribun Livius Drusus verschiedene Gesetze ein, die unter anderem die Verleihung des Bürgerrechts an die Bundesgenossen vorsahen. Drusus stieß auf Widerstand aller Klassen; die Bundesgenossen fielen von Rom ab und gründeten eine eigene Eidgenossenschaft mit der Hauptstadt Corfinum. Rom kämpfte drei Jahre 91 bis 88 gegen die Aufständischen, ihnen gelang nach mannigfachen Auseinandersetzungen die volle Verleihung des Bürgerrechts.

Der militärische Sieger im Bundesgenossenkrieg war Sulla. Im Jahre 88 wurde er Konsul und mit der Führung des Krieges gegen Mithridates betraut, der in der Provinz Asia eingerückt war und an einem Ta-

ge 80.000 Römer und Italiker hingemetzelt haben soll. Gegen den Oberbefehl Sullas in diesem Kriege wandten sich die Popularen, der Volkstribun Sulpicius Rufus setzte beim Volk durch, daß Marius mit dem Oberbefehl im Osten betraut wurde. Sulla sammelte seine Legion, führte sie von Nola nach Rom. Zum ersten Mal erstürmte ein römisches Heer die Tiber-Stadt. Die Führer der Popularen wurden vertrieben, die Senats Herrschaft wiederhergestellt. Sulla zog nun gegen Mithridates, dessen Truppen inzwischen in Griechenland Fuß gefaßt hatten. Im Jahre 86 stürmte Sulla Athen, vertrieb die Heere des Mithridates aus Griechenland. In der griechischen Hauptstadt ließ Sulla seine Soldaten morden und plündern. *«Die Zahl der Getöteten»*, so Plutarch, *«läßt sich nicht berechnen, sondern noch jetzt pflegt man sie nach dem Raum, wieweit das Blut geflossen ist, zu beurteilen»*. Von Griechenland aus setzte Sulla über den Hellespont und zwang den König Mithridates zum Frieden von Dárdanos. Für ihren Abfall von Rom wurde die Provinz aufs greulichste bestraft, Ritter und Optimaten raubten das Land aus. Von der Aussaugung dieser Provinz gibt Plutarch folgende Schilderung: *«Sulla legte Asien eine Geldstrafe von 20.000 Talenten auf, außerdem aber richtete er noch fast jedes einzelne Haus durch den Übermut und die Habsucht der einquartierten Soldaten zu Grunde. Denn er befahl, daß der Wirt dem Soldaten, der bei ihm im Quartier lag, täglich 16 Drachmen (das Vierzigfache der gewöhnlichen Löhnung) und nicht nur ihm, sondern auch seinen Freunden, so viele er einladen möchte, zu essen geben sollte.»*

Im Sommer der Jahres 84 trat Sulla, nachdem er seine Habgier in Asien befriedigt hatte, von Ephesos die Rückfahrt an. Im Hafen von Piräus machte er drei Tage Station. Aus Athen nahm er viele Kunstschätze mit. Bedeutungsvoll für die Wissenschaft des Abendlandes ist der Umstand geworden, daß er sich die Bibliothek des Apellikon von Theos aneignete, in der sich zahlreiche Werke des Aristoteles (384-322 v. Chr.) und Theophrastes (ca. 372-287 v. Chr.) befanden, die bis dahin in Rom so gut wie unbekannt waren.

In Abwesenheit Sullas hat Lucius Cornelius Cinna (ca. 130-84 v. Chr.), der Konsul des Jahres 87, den Führer der Popularen, Marius, wieder zurückgerufen. Dieser besetzte mit einem rasch gesammelten Heer Rom, gab die Hauptstadt zur Plünderung frei und ließ viele Aristokraten niedermetzeln. Im Jahre 86 waren Marius und Cinna Konsuln. Marius starb zu Beginn dieses Jahres. Cinna beseitigte die Sullanischen Gesetze. Im Jahre 84 wurde der von meuternden Soldaten erschlagen.

Nachdem Sulla im Jahre 83 in Brindisium gelandet war, zog er mit seinen Soldaten zum zweiten Mal gegen Rom. Das Heer der Marianer und der Samniten vernichtete er am Collinischen Tor. Als Sieger über

äußere und innere Gegner betrat er nun Rom. Hier ließ er sich zum Diktator auf unbeschränkte Zeit wählen und mit uneingeschränkten Vollmachten ausstatten. Mit großer Rachsucht bestrafte er nun seine Gegner, Menschlichkeit war ihm fremd. Livius Satz *«Sulla pulcherrimam victoriam crudelitate, quanta in nullo hominum fuit, inquinavit»*, gibt davon Kunde. Sulla, der durch brutale Ächtungen seine Gegner verfolgte, brachte oftmals den Besitz seiner politischen Feinde an sich. Köpfe von Ermordeten ließ er in sein Haus bringen und öffentlich auf dem Markt aufstellen, eingezogenen Güter als feindliche Beute versteigern. Allem Volk zeigte er auf der Rednerbühne den abgeschnittenen Kopf des verstorbenen Marius. Leopold von Ranke (1795-1886) vergleicht in seiner Geschichte Frankreichs die Sullanischen Proskriptionen mit den Greuelszenen der Bartholomäusnacht und den danach über ganz Frankreich ausgedehnten Hugenottenverfolgungen. Nur wenige Geächtete entgingen dem Tode, so unter anderem Julius Cäsar (100-44 v. Chr.), ein Verwandter des Marius.

Noch nie sind Recht und Menschlichkeit gegenüber römischen Gemeinden so mißachtet worden wie unter Sullas Diktatur. Er vereinigte alle rechtliche Gewalt auf sich, Leben und Gut eines jeden Bürgers war in seine Hand gelegt. Als Diktator stellte Sulla die Herrschaft des Senates wieder her. Das Einspruchsrecht der Volkstribunen wurde erheblich eingeschränkt. Ihre Anträge mußten vorher vom Senat gebilligt werden. Die Konsuln hatten ihr Amtsjahr in Rom zu verbringen, ihre im nächsten Jahr zu verwaltenden Provinzen wurden ihnen vom Senat vorgeschrieben.

Im Jahre 79 verzichtete Sulla auf seine Diktatur. *«Sulla setzte auf seine Taten, mehr noch auf sein Glück so viel Vertrauen, daß er die Diktatur aus freien Stücken niederlegte und dem Volke das Recht, Konsuln zu wählen, zurückgab. Ja, er bewarb sich nicht einmal um das Amt des Konsuls, sondern ging wie ein gewöhnlicher Bürger auf dem Markt umher. Jedem, der ihn zur Rechenschaft ziehen wollte, stellte er sich. Den zehnten Teil seines Vermögens weihte er dem Herkules. Dem Volke gab er kostspielige Gastmähler, bei denen auf seine Kosten viel gegessen und getrunken wurde.»* (Plutarch) Nach seiner Abdankung bezog er sein Landgut. Hier kehrte er laut Appian wieder zu den Unterhaltungen und Zerstreuungen seiner Jugend zurück: Jagd und Fischfang wechselten mit ausgedehnten Zechgelagen. Mit Hilfe des freigelassenen gebildeten Griechen Cornelius Epicadus schrieb er im Ruhestand seine Memoiren. Im Jahre 78 ist Sulla gestorben. Sullas Politik, die Gegensätze der verschiedenen Parteien in Rom zu überbrücken, scheiterte. Ihn haben Ehrgeiz und Genußsucht anstelle von Staatsethos altrömischer Prägung beherrscht. Die

Ansiedlung seiner Veteranen in ganz Italien war ein bedeutender Schritt auf dem Wege der Romanisierung dieses Landes. Mehr und mehr rückte die lateinische Sprache in den Vordergrund: Lateinisch wurde die Sprache von Cäsars *De bello Gallico*.

Lucio Silla ist ein Stiefkind der Mozart-Literatur. Die Oper wird zwar in zahlreichen Biographien und Schriften über Mozart Opern erwähnt, jedoch ist diesem Werk bis heute keine spezielle Studie gewidmet worden. Libretto sowie Musik des *Lucio Silla* werden allgemein als mittelmäßig abgetan, die Oper «ist nur interessant als Episode in der Entwicklung eines großen Mannes, im großen ganzen aber ist es eine mittelmäßige Oper, nicht einmal so gut wie *Mitridate*». ⁽⁶⁾ Der Texte Gammers (1743-1803), den seine Zeitgenossen den poeta lagrimoso nannten, wird als schwaches Erzeugnis der Metastasianer, widersinnig in der Charakteristik, stellenweise kaum verständlich, hilflos und unmotiviert in der Führung der Handlung und trocken und steif im äußeren Ausdruck, formell nicht schön geschrieben, gekennzeichnet.

Gamerra hat sich getreu an die Metastasianische Libretto-Struktur gehalten, ja er ist stolz darauf, daß der Wiener Hofpoet «s'è degnato d'onorare il presente Drammatico Componimento d'una pienissima approvazione». So finden wir auch bei ihm die charakteristischen Elemente, die Ludwig Finscher für den Formenschematismus einer Opera seria aufgestellt hat: «drei Akte mit Exposition, Entwicklung, Peripetie und Lösung des dramatischen Konfliktes; eine - meist historische - Haupthandlung, verbunden mit einem sekundären love interest; in der Regel sechs bis sieben Personen, hierarchisch geordnet, das heißt zwei Protagonisten, ein untergeordnetes Paar und zwei Vertraute oder Diener oder ein Bösewicht und ein Vertrauter oder ähnliche Konstellationen; ein Handlungsgewebe aus sich überkreuzenden Motiven der Haupthandlung und der Liebeshandlung, vorgebracht durch Diskussionen, Intrigen und rhetorisch-emotionale Ausbrüche; Reduktion der Personen auf devisenhaft unwandelbare Grundhaltungen, Güte, Weisheit, Großmut, Tapferkeit, finstere Bosheit und so weiter; Lösung des Konflikts zum lieto fine mittels eines plötzlichen Durchbruchs zu äußerster (und äußerst abstrakter) menschlicher Größe - Versöhnung, Verzeihung, Entsagung. Das szenische Detail entspricht diesem Schema genau: Zerlegung der Handlung in je für sich stehende Szenen mit genau geregelten Auftritten und Abgängen, monologisch oder dialogisch-diskursive Zuspitzung der szenischen Situation im Rezitativ, Zusammenfassung der Situation in der Arie, die formal Abgangsarie ist und inhalt-

⁽⁶⁾ EDWARD J. DENT, *Mozarts Opern*, Berlin (1922), S. 31.

lich ebenfalls streng typisiert wird: als Affekt-Arie, Sentenz-Arie oder Gleichnis-Arie. Duette oder größere Ensembles sind selten, entsprechen der prinzipiellen Vereinzelung der Personen, von der schon die Rede war und die ihrer Reduktion zu Trägern typischer Eigenschaft so genau korrespondiert. Den Schluß der Oper bildet ein sentenziöser Chor.» (7)

Mozart scheint das Gamerrasche Libretto nicht vollständig gebilligt zu haben, er ging der Dramatik des Stoffes tiefer auf den Grund als der Dichter, er gibt in seiner Musik mehr als das Textbuch. Mozarts subjektive Auffassung von Drama und Musik im *Lucio Silla* ist vor allem von Wyzewa und Santi-Foix als «*grande crise romantique*» bezeichnet worden. Zugleich wollte man auch bei diesem Werk eine Sturm- und Drangperiode in Mozarts Operschaffen beobachten (8). Entscheidend ist aber, wie Leopold Conrad in Mozarts Dramaturgie der Oper (9) dargestellt hat, daß Mozart sich im Rahmen der Barockdramaturgie bewegt. Stimmungsgegensätze, die die Partitur kennzeichnen, sind im Sinne der barocken Kontrastdynamik zu verstehen, einer Kontrastdynamik freilich, die persönlich gefärbt ist. Auffallend sind im *Lucio Silla* die subjektiven Stimmungen, die Schattenseiten des Seelenlebens widerspiegeln, ebenso die Ausstattung der Sekundarier mit vollgültigen Gesangstücken, was einerseits vom *Seria*-Brauch abweicht, andererseits die Protagonisten heraushebt.

Die Partie des *Lucio Silla* tritt in der Partitur deutlich hinter anderen Rollen zurück. Der Wert einer Arie und Partie hing in der *Seria* oft von dem stimmlichen Vermögen eines Sängers ab. Mozart wußte bis zuletzt nicht, wem er die Partie des *Silla* «auf den Leib» schreiben mußte. So ist es nicht verwunderlich, daß Mozart Teile der Partie des *Silla*, die vor dem Eintreffen des Sängers komponiert waren, vergleichsweise konventionell geraten sind, sie zeichnen den Protagonisten als landläufigen Bösewicht.

In den Arien machen sich wiederholt Ungleichheiten bemerkbar: einerseits schrieb Mozart, der Konvention folgend, die vom Sänger gewünschte Arie, andererseits sind einige der Sologesänge ohne Rücksicht

(7) *Die Opera seria*, in: Mozart-Jahrbuch 1973/74, Salzburg 1975, S. 21-38, hier S. 28.

(8) Vergleiche dazu *Théodore de Wyzewa et Georges de Saint-Foix, W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre de l'enfance à la pleine maturité (1756-1773). Essai de biographie critique suivi d'un nouveau catalogue chronologique de l'oeuvre complète du maître. L'enfant prodige*, Paris 1936, S. 473-478.

(9) Würzburg 1943. (Das Nationaltheater. 8.).

auf den Sänger und Zuhörer komponiert und legen Zeugnis seines Inneren ab.

Einer der Höhepunkte der Partitur - dramatisch gesprochen ist es die Krisis des 7. Auftrittes des ersten Aktes - ist die Szene, da sich Cecilio und Giunia an dem «*luogo sepolcrale molto oscuro*» treffen. Diese Begegnung, die in das Arsenal der beliebten Ombra-Szenen gehört, ist von Mozart mit allen musikalischen Mitteln ausgestattet: die Tonart Es-Dür, Synkopen, Tremoli, tief geführte Bläser, die an Geisterlaute erinnern, außergewöhnliche Harmonien, kühne und spannungsgeladene Übergänge, neue instrumentale Wendungen. Der Chor wird zum Hauptträger der Handlung, eine Technik, die Mozart Glucks *Orfeo* abgelauscht haben dürfte.

Das Schlußterzett des zweiten Aktes «*Quell'orgoglioso sdegno*», No. 18, zeichnet das differenzierte psychologische Stadium der einzelnen Akteure: Silla ist der zornige und herrschsüchtige Diktator, Cecilio feurig, Giunia gesteht ihre Liebe.

Tragische Größe haben zwei Einzelszenen der Giunia im dritten Akt: Giunia ruft den Schatten ihres Vaters an, sie ist bereit zu sterben. Ihre letzte Arie «*Frà i pensier*», No. 22, ist nach Einstein «*ganz einfach und kurz in der Form, ohne allen virtuosen Schmuck, so erlebt und erfunden, daß sie mit Ehren noch im Mund der Donna Anna figurieren könnte*»⁽¹⁰⁾. In die Partie der Giunia hat sich Mozart besonders vertieft. Sie weicht vom herkömmlichen Typus der Seria-Liebhaberin ab.

Nach den Forderungen der Zeit hielt sich Mozart an das Gesetz der Reihung von Arie und Rezitativ, um damit «*alle Leidenschaften bey dem Zuschauer zu erregen*»⁽¹¹⁾. Die Arie sollte, so wollten es die Theoretiker, den Affekt in seiner völligen Stärke zeigen, sie war retardierendes Moment, nicht dazu angetan, den Gang der Handlung fortzuführen. Nach dem Dichter Christoph Martin Wieland (1733-1813) kann Handlung nicht gesungen, sondern nur agiert werden. Das heißt: je mehr Handlung eine Oper hat, desto weniger Raum bietet sie dem Gesang.

Lucio Silla ist die erste Oper, in der Mozart dem Recitativo accompagnato besonderes Augenmerk geschenkt hat. Konventionelle Recitativi secchi werden durch Recitativi accompagnati ersetzt, die etwas über den seelischen Zustand der agierenden Person aussagen. Beim *Lucio Silla* ist zum letzten Mal, soweit wir wissen, die Ouverture tatsächlich vor

⁽¹⁰⁾ ALFRED EINSTEIN, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, (Frankfurt am Main 1968), S. 416.

⁽¹¹⁾ Theaterkalender von Wien für das Jahr 1772, S. 94.

der Oper geschrieben worden. Mozarts Opernorchester ist im *Lucio Silla* gegenüber seiner ersten italienischen Oper, *Mitridate, Re di Ponto*, anspruchsvoller geworden. Vorgänge auf der Bühne werden instrumental gleichsam begleitet und erläutert. Der Orchesterapparat hat sich vervollständigt: die zweiten Violinen gehen eigene Wege, die Violen lösen sich vom Baß, treten häufig geteilt auf, die Bläser sind mit ausdrucksvollen Motiven und eigentümlichen Klangwirkungen bedacht. Manche Nummer mutet wie eine symphonische Komposition mit obligater Gesangsstimme an.

Mit dem *Lucio Silla* nimmt Mozart Abschied von Italien, aber auch von seiner Jugend. Er komponiert die ihm aufgetragene *Seria* und sprengt dabei die Ketten der Konvention. Es ist nur schwer verständlich, daß Mozarts Musik zwar das Mailänder Publikum in den Bann geschlagen hat, aber kein weiterer Auftrag für eine Oper an Mozart ergangen ist. Wie sehr er danach verlangt hat, beweist ein Brief aus Mannheim vom 4. Februar 1778 an seinen Vater: «*Ich bitte sie machen sie ihr mögliches das wir [Wolfgang und Aloisia Weber] nach italien kommen, sie wissen mein gröstes anliegen - opern zu schreiben.*»

Lucio Silla, eine dramatische und effektvolle Opera seria ist in den 1980er Jahren immer mehr in den Blickpunkt des Interesses gerückt. Jean-Pierre Ponnelle (1923-1988), der das Stück am 28. Februar 1981 im Zürcher Opernhaus herausbrachte, entschied sich gegen eine einheitliche Bühne. Er schuf mit einer Reihe von (nach Piranesi- und Bibiena-Stichen) bemalten, herauf- und herabfahrenden Prospekten eine illusionistisch wandelbare, Raumtiefe und antikes Ambiente vorspiegelnde Szene. Seine Antike gestaltete er allerdings nach Vorstellungen des 18. Jahrhunderts. Die antiken Personen zeigte er als Figuren der Mozart-Zeit, sie waren mit zeitlosen menschlichen Leidenschaften ausgestattet.

In unserem Jahrhundert nahm sich zunächst das Prager Theater des *Lucio Silla* an (14. Dezember 1929). Die Salzburger Festspiele brachten die Oper erstmals am 28. Juli 1964. Patrice Chéreau (*1944) (Mailänder Scala 5. Juni 1984, Théâtre des Amandiers in Nanterre 30. September 1984 und Opéra National de Belgique in Brüssel 22. Januar 1985) betonte die geometrische Handlung, indem er die Figuren in schwarze Rokoko-Uniformen steckte und ihre Handlungen in begleitenden Personengruppen brach, die wie Echos, wie Schatten wirkten. Eine verschiebbare graue Mauer, die immer neue Dimensionen annahm, bildete den Hintergrund dieser Opera seria, die bei Chéreau zur Tragödie wurde.

Eine neue Produktion bereitet die Salzburger Mozartwoche 1993

gemeinsame mit den Salzburger Festspielen vor (Regie: Peter Mussbach, Bühnenbild: Robert Longo).

In *La Finta giardiniera* KV 196 (Spieldauer: 204 Minuten) findet Mozart auf weite Strecken zu einer musikalisch individuellen Sprache. Melodik, Harmonik und Rhythmik lassen die großen Wiener Opern schon ahnen. Mozart vertont einen Text (Giuseppe Petrosellini (?), 1729-1797?), der eine neue Entwicklung der Opera buffa anbahnt. Es finden sich partiserie und parti buffe, die eine eigene Charakteristik verlangen. Mozart vertont im Grunde ein Drame bourgeois Diderotscher Prägung, das sowohl eine ernste als auch eine heitere Gefühlswelt dem Zuschauer offerieren soll. Durch die Gefühlsbereiche des Ernsten und Heiteren wird die Opera buffa instrumental und formal bereichert, ist keinem einheitlichen Schema mehr unterlegen. Damit war Mozart der Weg geöffnet, eine Oper der Mannigfaltigkeit zu schreiben.

Bis 1987, dem Erscheinungsdatum der *Finta giardiniera* in der Neuen Mozart-Ausgabe (Rudolph Angermüller und Dietrich Berke), konnte die Oper überhaupt nicht in der Originalfassung gespielt werden. Die Ursache ist in der komplizierten Quellenlage zu suchen. Von Mozarts Autograph fanden sich nach seinem Tode nur der zweite und dritte Akt in seinem Nachlaß. Der erste Akt fehlte bereits kurz nach seinem Tod, vielleicht auch schon zu seinen Lebzeiten. Die alte Mozart-Ausgabe publizierte nur die Musiknummern des ersten Aktes mit deutschem Text. Damit war die Oper im Grunde unspielbar: die italienische Fassung konnte nicht auf die Bühne gebracht werden, weil der Text zum ersten Akte fehlte, ferner die italienischen Rezitative nicht vorhanden waren, die deutsche Fassung kam nicht in der Originalgestalt zur Geltung, da der Dialogtext fehlte.

Besonders die Arbeit an der Neuen Mozart-Ausgabe und Forschungen von Robert Münster (*1928), München, ermöglichten die Wiederherstellung der beiden authentischen Fassungen. Die Editionsleitung der Neuen Mozart-Ausgabe konnte im Mährischen Museum in Brünn eine dreibändige Partiturnachbildung (um oder vor 1800) aus Namešter Beständen ausfindig machen, die einen italienischen und deutschen Text aufweist, somit auch die italienischen Rezitative vollständig wiedergibt.

Hinzu kommt, daß 1976 das Libretto zu Pasquale Anfossis (1727-1797) *Finta giardiniera*, das für Mozarts Text relevant ist, vom Autor in der Biblioteca St. Cecilia in Rom aufgefunden werden konnte. Mitte der 1960er Jahre hat Robert Münster in der Bayerischen Staatsbibliothek ein deutsches Originallibretto mit dem Titel *Die verstellte / Gärtnerin / ein / Singspiel / in / drey Aufzügen. / Aus dem italienischen ins Teutsche übersetzt. / Die Musik, von Herrn Mozart Hoch- / fürstlich-*

Salzburgischen Kapellmeister. / Augsburg, / gedruckt bey Johann Slansky, entdeckt. Dadurch konnte der vollständige Dialog der deutschen Fassung wieder hergestellt werden. Zu diesem Libretto gehört eine dreibändige Partiturskopie, um 1800, die in der Österreichischen Nationalbibliothek aufbewahrt wird, die nur die geschlossenen Nummern mit deutschem Text enthält, im Anschluß an die Musiknummern Stichworte des deutschen Dialogs bringt, die wiederum mit dem aufgefundenen Libretto übereinstimmen ⁽¹²⁾.

Die originale deutsche Fassung ist von der Bayerischen Staatsoper 1979 bei den Schwetzingen Opernfestspielen vorgestellt worden (24. Mai), dann von den Münchner Opernfestspielen übernommen worden (11.

⁽¹²⁾ Im späten 19. Jahrhundert hat es nicht an Versuchen gefehlt, Mozarts *La Finta giardiniera* wieder auf die Bühne zu bringen. Im Mai 1881 erschien das Stück in der alten Mozart-Ausgabe bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Wahrscheinlich im gleichen Jahr legte Richard Kleinmichel (1846-1901) bei Bartholomäus Senff in Leipzig einen bearbeiteten Klavierauszug (deutsch) vor, 1881 arrangierten Max Kalbeck (1850-1921) und Johann Nepomuk Fuchs (1842-1899) die Oper mit neuem Text und Dialog für Wien. 1892 veröffentlichte Adolph W. Künast in Wien das Libretto dieser Bearbeitung. 1893 erschien ein Textbuch der *Gärtnerin aus Liebe* bei Breitkopf & Härtel in Leipzig. Im Jahre 1911 wurde die von Oscar Bie (1864-1938) neu bearbeitete *Gärtnerin aus Liebe* in einem Akt bei der Universal Edition in Wien und Leipzig publiziert. 1915 richteten Rudolf und Ludwig Berger (1892-1969) (d.i. Bamberger) das Werk auf deutsch für Mainz neu ein; Bies Fassung wurde in Darmstadt gespielt. 1917 versah Anton Rudolph das Stück mit neuem Text und Dialog - das Libretto erschien bei Ferdinand Zierfuß in München -, und 1918 übernahm Karlsruhe diese Fassung. Rudolf Bechtold & Comp. in Wiesbaden veröffentlichten 1927 Bergers und Bies Bearbeitung. Um 1927 erschien die comic opera *The Love Game*, ins Englische übersetzt von F. Harrison Dowd (nach der Rudolphschen Fassung) maschinenschriftlich in New York (eine Kopie wird heute in der Library of Congress in Washington aufbewahrt, Signatur: ML 50 M 939G14 1927). 1928 richtete Siegfried Anheißer *Die Gärtnerin aus Liebe* in einer zweiaktigen Fassung für den Rundfunk ein (Rufu-Verlag G.m.b.H. Köln). 1934/35 wurde Anheißers deutsche Übertragung und Bearbeitung in München aufgeführt (Bühnenbild: Leo Pasetti, 1882-1937), das Textbuch erschien im Deutschen Musikverlag in der NS-Kulturgemeinde in Berlin. Karl Schleifers Partitur der *Finta giardiniera* (mit erweitertem Orchester nach der Handschrift Oels) erschien 1956 in Hamburg und Berlin. Text und szenische Neugestaltung nach dem Italienischen des Raniero de' Calzabigi (!) - der wahrscheinliche Textdichter heißt Giuseppe Petrosellini - wurde von Ernst Legal (1881-1955) und Hans Henny Jahnn (1894-1959) besorgt (Philipp Reclam jun. Leipzig (1956). Reclams Universalbibliothek. 8183.). Im Mai 1963 wurde die Oper im Théâtre Montansier und im Mai 1965 im Théâtre des Champs-Élysées in Paris gespielt. 1965 legte Bernhard Paumgartner eine musikalische und szenische Einrichtung vor, die die Salzburger Festspiele am 1. August dieses Jahres in der Residenz aufführten - dazu erschien im Bärenreiter-Verlag in Kassel 1965 ein Textbuch, Übersetzung: Bernhard Paumgartner -. Hans Schmidt-Isserstedt (1900-1973) spielte das Werk 1972 mit dem Orchester des Norddeutschen Rundfunks (Hamburg) ein.

Juli). Das Salzburger Landestheater brachte zu Weihnachten (23. Dezember 1979) als zweite Bühne die originale deutsche Version. Die authentische italienische Fassung wurde wegen Sängerquerelen nur konzertant in der Mozartwoche 1980 (25. Januar) gespielt - sie hätte im Landestheater mit einer erstklassigen Besetzung gegeben werden sollen.

Seitdem ist *La Finta giardiniera* von zahlreichen Bühnen szenisch aufgeführt worden, neu war die Inszenierung von Karl-Ernst und Ursel Herrmann für die Opéra National de Belgique am 15. April 1986. Diese Produktion wurde auch bei den Wiener Festwochen 1986 und während der Mozartwoche in Salzburg 1987 gezeigt. Nota bene: Diese Inszenierung haben die Salzburger Festspiele 1992 auch in ihren Spielplan aufgenommen.

«Den schlichten Bühnenverhältnissen kam Herrmanns Einheitsbild entgegen, ohne daß sich auch nur einen Augenblick der Eindruck von Beschränkung oder Provisorium aufdrängte. Ein schütteres Wäldchen junger Birken, die sich beim Nachtgewitter schief legen, bildet die an die Steinsche "Sommergäste"-Inszenierung wie an Fellinis "Amarcord" gemahnender Naturkulisse. Die unauflösbare Spannung von Natur und gesellschaftlicher "Unnatur" bildet das ironisch-dramatische Grundmotiv dieser Erzählungsweise. Oft wird die Musik zu längerem Schweigen verhalten, und es sind dann nichts als rätselhafte Naturlaute zu vernehmen: schwirrende Zikaden, quakende Frösche, krächzende Raben. Schroff lösen in der Handlung Licht und Schatten einander ab. Herrmanns akribische Arbeit läßt Komik und Tragik oszillieren.»⁽¹³⁾

1989 haben zwei *Finta giardiniera* - Aufführungen von sich reden gemacht: die Frankfurter Oper stellte das Stück am 22. Oktober und die Oper der Stadt Köln am 21. Dezember 1989 vor. Die Frankfurter Oper verpflanzte *La Finta giardiniera* in ein Labyrinth, in ein Psycholabor. Die modernen Kostüme waren Hollywood verpflichtet.

Eine Aufführung im Schönbrunner Schloßtheater am 15. Januar 1991 zeichnete sich besonders durch Tortenschmeißen aus.

Schließlich sei noch auf zwei Bühnenaufführungen der zweiaktigen Serenata *Il Re pastore* KV 208 hingewiesen. Die erste nachweisbare in unserem Jahrhundert fand am 13. Oktober 1988 im Teatro dell'Opera in Rom statt. Die Kritik bestätigte dem Theater, daß es eine der schönsten Produktionen der letzten Jahre gewesen sei - die Aufführung spielte sich im Rokoko-Milieu ab. Die Mozartwoche 1989 (20., 22., 23. Ja-

⁽¹³⁾ HANS-KLAUS JUNGHEINRICH, in: *Musica* 40 (1986), Heft 4, Juli/August 1986, S. 352-353.

nuar) folgte mit einer Inszenierung von John Cox (Ausstattung: Elisabeth Dalton, Dirigent: Neville Marriner). Barbara Zuber schrieb zu dieser Aufführung in der *Süddeutschen Zeitung* vom 28./29. Januar 1989: «Nun gut, man kann sich darüber streiten, ob man dieses Stück überhaupt szenisch aufführen soll. Wenn man sich allerdings dazu entschließt, dann sollte man wahrlich mehr aus dem jugendlichen Geist von Mozart-Musik auf die Bühne holen als nur eine blasse historische Anspielung auf das aparte Treiben einer unterhaltungsbeflissenen Aristokratie, die sich im lichtgelben Salon feiern läßt und kokett zum bändergeschmückten Schäferstab greift. Daß diese Oper in Wahrheit eine halbszenische Serenata ist, kann doch keine Begründung dafür sein, ein vorzügliches Ensemble recht einfallslos auf einem kleinen Podium, dekoriert mit einer albernen Säule und zwei silbernen, dämlich dreinblickenden Schafen, posieren zu lassen, als sei es ein Panoptikum aus dem Theatermuseum. Um etwas Betriebsamkeit rund um seine Standbilder vorzugaukeln hatte Cox zu dem bewährten Mittel gegriffen, die Oper als Spiel im Spiel zu inszenieren. Keine schlechte, wenn auch nicht brandneue Idee, im Wechselspiel von Schein und Wirklichkeit der Rokoko-Flucht in die künstliche Schäferidylle den Spiegel vorzuhalten. Da hätte man durchaus spannendes Musiktheater entdecken, die handlungsarme Form der Serenata auflockern können. Doch was sich im aristokratischen Salon, rund um den Schäfertrödel abspielte, was dann doch nur nebensächliche Dekoration: Jede Menge befrackte Lakaien, wohlgezogene Sänger, die sich nach ihrem Abtritt artig und zierlich hinsetzen durften. Die eine Welt ging bruchlos in die andere über. Ohne Perspektivwechsel oder jeglichen Funken leisester, sich distanzierender Ironie ließ Cox seine Truppe treu und ergeben für Felix Austria in Gestalt eines hoch oben schwebenden Doppeladlers jublieren. Und den hatte man so schön vergoldet.»

Das Mozart-Jahr 1991 hat dazu beigetragen, daß viele Jugendopern des Salzburger Meisters in neuem, zeitgenössischem Licht gezeigt wurden. So manche musikalische Perlen finden sich im Oeuvre des jungen Mozart, sie der Allgemeinheit wieder zugänglich zu machen, sollte uns Aufgabe und Verpflichtung sein.

Daß aber dennoch zu wenig Jugendopern Mozarts gespielt wurden, hat auch am Aufführungsmaterial gelegen. Erst in den letzten 20 Jahren sind Orchestermaterial und Klavierauszüge nach der Neuen Mozart-Ausgabe hergestellt worden. Dieses Material ist vielfach nur «Leihmaterial», das hohe Produktionskosten für die Bühnen verursacht - zugegeben: die Verleger müssen auch leben und verdienen.

Zahlreiche Bühnen haben sich oft aus Kostengründen ein altes Material besorgt, einstudiert wurde vielfach nach alten und billigeren Klavierauszügen, die nicht dem authentischen Text entsprachen.

Es ist zu konstatieren, daß Mozarts Jugendopern nicht für ein Massenpublikum gedacht sind, daß Intendanten, besonders großer Bühnen, vor leeren Häusern zurückschrecken, daß renommierte Sänger die schwierigen und manchmal unergiebigsten Partien für einige Vorstellungen nicht studieren und probieren wollen, es sei, man bietet ihnen eine Platteneinspielung oder eine Fernsehproduktion an. Aufwendige Ausstattungen, die nicht weiterverwandt und verkauft werden können, verbieten von selbst Mozarts Jugendopern.

Überschaut man Mozart-Filme der letzten Jahre, so werden die Jugendwerke sträflich vernachlässigt. Man sieht hie und da eine Arie, vortragen von einer Sängerin oder einem Sänger, die von einem kostümierten Cembalisten begleitet werden. Der Trick ist einfach: Man will das teure Orchester einsparen oder die Lizenzen für die bereits bestehenden Einspielungen umgehen. An Mozart will man zwar verdienen, für ihn trachtet man aber so wenig Geld wie möglich auszugeben.

Fassen wir zusammen: Verschiedenen Komponenten haben dazu beigetragen, daß Mozarts Jugendopern von den Bühnen stiefmütterlich behandelt wurden:

1. Uninteressante Gattungen: Geistliches Singspiel, Festa teatrale, Opera seria.
2. Allegorische und mytische Figuren sind wenig bekannt.
3. Die blumenreiche Sprache einzelner Libretti führt zu Langeweile.
4. Die monotone Abfolge von Arie und Rezitativ ist ungewohnt.
5. Einzelne Werke sind nicht abendfüllend.
6. Unkenntnis der lateinischen Sprache und der griechischen und römischen Geschichte erschweren das Verständnis.
7. Lateinische Literatur ist heute nur wenigen geläufig.
8. Kosten für erstklassige Sänger und ein gutes Ballet werden nur selten ausgegeben, spielen sich vielfach nicht ein.
9. Kosten des Materials werden gescheut.

Indirizzo dell'autore:

Prof. Dr. Rudolph Angermüller M.A. - Moosstrasse 92/A - A-5020 Salzburg
