

Unverkäufliche Leseprobe



Manfred Hermann Schmid
Mozarts Opern
Ein musikalischer Werkführer

128 Seiten, Paperback
ISBN: 978-3-406-58261-5

2 Entstehung und Produktion einer Oper

Libretto, Stoffe, Bühnenbilder, Sänger

Die Vorbereitungen zu einer Oper begannen im 18. Jahrhundert gewöhnlich mit der Wahl des Stoffs. In den Residenzstädten mit ihren Hoftheatern war er mit hohen Beamten, wenn nicht gar mit dem Fürsten selbst abzusprechen. Günstigenfalls existierte bereits – so zu Mozarts *Sogno di Scipione* und *Re pastore* – ein Libretto, das sich zugrunde legen oder auch wie bei der *Clemenza di Tito* aktualisierend bearbeiten ließ. Hier konnte Mozart jeweils auf Operntexte des in höchstem Ansehen stehenden kaiserlichen Hofpoeten Pietro Metastasio zurückgreifen, die seit 1755 in verschiedenen Gesamtausgaben kursierten. War kein geeignetes Libretto für den gewünschten Stoff verfügbar,

galt es, eine andere, möglichst schon literarisch bearbeitete Vorlage zu finden. Dabei wurden mit Vorliebe – wie im Falle des *Mitridate* und *Idomeneo* – französische *tragédie*-Texte herangezogen. Der *Entführung* diente zwar ein deutsches Schauspiel als Basis, zum Missfallen des Autors; doch stammte eine von seinen direkten oder indirekten Vorlagen, das einaktige Prosastück *Les époux esclaves* von 1755, wiederum aus dem Französischen.

Aufgabe des Librettisten war es, die Zahl der Personen auf maximal sechs bis acht zu begrenzen, die Handlung zu straffen und in drei Akten zu disponieren. Zunächst nur bei der *opera buffa* kam in Erinnerung an ihre Intermezzo-Herkunft auch eine geradzahlige Einteilung in zwei oder vier Akte in Frage. Unverwüsthliches Handlungsmuster war es, ein Liebesverhältnis ins Zentrum zu stellen, das sich an einem widrigen Schicksal bewähren musste. Dabei verschiebt der Vorrang persönlicher Empfindungen die Akzente gegenüber einem Schauspiel. Aus Beaumarchais' *Le mariage de Figaro* als einer *comédie* von politischer Sprengkraft, nach Napoleons Worten «Sturmvogel» der Revolution, wird bei Da Pontes *Le nozze di Figaro* ein amüsanter Liebeshandel. Joseph II., der die Aufführung des Schauspiels verboten hatte, wusste schon, warum von der gleichnamigen Oper, die ungehindert auf die Bühne kommen durfte, weniger zu befürchten war. Die *Entführung* läuft zwar im Geiste Gotthold Ephraim Lessings auf die hehre Botschaft wahrer Menschlichkeit hinaus, wobei sich die morgenländische Welt als fähig erweisen sollte, der Untugend der Rache abzuschwören. Doch dringlicher und alleiniges Ziel der äußeren Handlung war es, Belmonte und Konstanze wieder zusammenzuführen. Das Schluss-Vaudeville nach ihrem Vereinigungsduett ist nur noch abrundende Zugabe.

Unverzichtbar war bei der komischen, aber auch bei jeder ernstesten Oper ein glücklicher Ausgang. Der *lieto fine* italienischer Praxis mag ein Erbe rein höfischen Theaters sein, fällt die Lösung des Konflikts doch häufig einem Herrscher zu, der seine besonderen Gaben wie Klugheit oder Großmut zur Schau stellen darf. Solche Schlüsse erleichterten den Übergang zur Huld-

gung alter *licenza*. Ersatzweise hatten Götter mit einem Orakelspruch einzuspringen wie beim *Idomeneo*. Im Schauspiel wären sie hingegen verpöht gewesen. So unterschieden sich Sprech- und Musiktheater in ihren Akteuren wie in ihrer Zielsetzung. Denn Musik kann in anderer Weise das Numinose evozieren. Vor allem aber war sie in der Lage, als oberstes und letztes Ziel Harmonie zu bewirken.

Bei der Gestaltung seines Librettos nach Szenen und Bildern war der Dichter an die Bühnenausstattung gebunden. Mit den Standardkulissen wie Meeresstrand, Gemach in einem Palast, dem obligatorischen Garten oder Tempel konnte er immer rechnen. Die Schauplätze von Mozarts Opern sind deshalb beschränkt und wiederholen sich auch. Allerdings gewann eine Oper an Wichtigkeit, wenn zumindest Teile ihrer Dekoration neu waren. Darauf legte Schikaneder bei der *Zauberflöte* größten Wert. Stoffbahnen, montiert auf eine Rückwand, und seitliche, symmetrisch angeordnete Schiebekulissen ließen sich über Schnurzüge sehr rasch wechseln, gegebenenfalls auch bei offener Bühne. Mozart nutzte das im *Idomeneo* und *Titus* für besondere Effekte, wenn er die Musik weiterlaufen ließ und den sichtbaren Veränderungen mit seinem Orchester unerwartet *Gehör* verschaffte.

Der Komponist schloss seinen Vertrag mit dem Impresario, wenn Fragen des Textes und der Ausstattung weitgehend geklärt waren. Mozart sah sich allerdings nie als bloßer Erfüllungsgehilfe, sondern wollte für das Ganze verantwortlich sein, war doch für ihn die Musik «die Hauptsache bey jeder opera» (21.6.1783). So konnte es sein, dass er mit dem Impresario Franz Graf von Orsini-Rosenberg in Wien 1783 verhandelte, noch bevor ein Text feststand. Am liebsten arbeitete Mozart mit Librettisten, die bereit waren, ihren Text nach Wünschen des Musikers zu modifizieren. «So muß er mir Sachen verändern und umschmelzen so viel und oft ich will», verlangte er als Gegenleistung vom Salzburger Giambattista Varesco, seinem früheren Mitarbeiter beim *Idomeneo*, für die Bereitschaft, ihn als Librettisten in Wien zu empfehlen. An Gottlieb Stephanie dem Jüngeren schätzte er bei der Arbeit an der *Entführung* eben

diese Fähigkeit: «er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm!» (26.9.1781).

In einem gewissen, wenn auch schwer abschätzbaren Umfang – betonte er doch ausdrücklich, «ich kann nicht Poetisch schreiben; ich bin kein Dichter» (8.11.1777) – sind auch die Texte Schöpfungen Mozarts. Das Genre war ihm weitläufig vertraut. In Erwartung eines Auftrags sah er allein 1782/1783 «leicht 100 – ja wohl mehr bücheln» durch, die er sich zum Teil aus Italien, zum Teil mit Hilfe des Hofkapellmeisters Luigi Gatti aus Salzburg hatte kommen lassen (21.12.1782, 22.1. und 7.5.1783).

Nicht immer fand Mozart mit seinen Librettisten zu einer einvernehmlichen Lösung. Ein Kompromiss war dann, im Textbuch die Fassung des Dichters drucken zu lassen. Zu hören war jedoch eine abgeänderte Version, wie sie in der Partitur stand. Dieses ausgiebig im *Idomeneo* geübte Verfahren konnte sich auf die italienische Praxis berufen, unverändert gebliebene Verse mit Anführungszeichen zu kennzeichnen, ging aber tendenziell einen Schritt weiter. So wollte Schikaneder bei der Bildnissarie der *Zauberflöte* ein «die» fett gedruckt als Demonstrativpronomen verstanden wissen («soll die Empfindung Liebe seyn?»), wurde von Mozart aber korrigiert, der es entgegen der Position am Platz einer Hebung als bloß bestimmten, doch einer Senkung zuzuordnenden Artikel behandelte – für Mitleser während der Aufführung, eine bei italienischen Libretti keineswegs seltene Praxis, eine Pointe für sich.

Am liebsten war es Mozart freilich, wenn er als selbstbewusster Musiker mit einem «gescheiterten» Poeten zusammenarbeiten konnte, der sein Metier ebenso wie die Erfordernisse der Musik verstand: «da ist es am besten wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen.» In diesem Brief vom 13.10.1781 bekennt Mozart sich leidenschaftlich zu einer Gemeinschaft aller Anteile im Zeichen der Musik und erträumt ein Ideal, dem er erst spät, in der Begegnung mit Lorenzo Da Ponte, nahekommen sollte. Der wen-

dige Venezianer hatte wohl als erster Verständnis für Worte, die «nur blos für die Musick geschrieben sind».

Die Arbeitsprozesse im Ringen um den Text sind beim *Idomeneo* und der *Entführung* ungewöhnlich gut dokumentiert, legte Mozart doch in Briefen an den Vater Rechenschaft über seine Beweggründe ab. Er wandte sich gegen Stilbrüche bei unpassenden Einzelworten, gegen komplizierendes Enjambement innerhalb von Arien, gegen unnatürliches Beiseite-Sprechen. Sein Ziel war Kürze im Detail wie im Gesamtaufbau, für den er dramatische Zuspitzung anstrebte. So plädierte er beim *Idomeneo* mit guten Gründen für das Streichen eines Duets vor dem Orakelspruch: «daß die scene durch eine aria oder duetto matt und kalt wird – und für die andern acteurs, die so hir stehen müssen sehr genant ist – und überdiß würde der großmüthige kampf zwischen Ilia und Idamante zu lange, und folglich seinen ganzen Werth verlieren» (13.11.1780).

In der Kritik wusste er sich generell mit dem Vater einig. Nur bei der *Entführung* sah er sich genötigt, auch einmal den Librettisten zu verteidigen, zumal einige Wendungen wohl auf eigene Vorschläge zurückgingen: «Nun wegen dem text von der opera. – ... ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist – doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken |: die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten :| überein gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; ... – was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. – die aria von belmont; o wie ängstlich etc: könnte fast für die Musick nicht besser geschrieben seyn» (13.10.1781). Von solch seltenen Zustimmung abgesehen, litten die Mozarts, Vater und Sohn, an einem fehlenden deutschen Standard. Von der in Jahrhunderten errungenen Geschmeidigkeit und stilistischen Treffsicherheit des Italienischen waren deutsche Verse noch weit entfernt.

Mit dem Komponieren begann Mozart in aller Regel erst, wenn er die Sänger kannte und bei sich hatte. Vorher waren nur Rezitative und Ensemblenummern absolvierbar. Für die Arien brauchte Mozart unverzichtbar den lebendigen Kontakt mit den Sängern. Wenn sie erst spät eintrafen wie für den *Mitridate*

in Mailand oder wieder den *Idomeneo* in München, kamen alle Terminpläne in Gefahr. Mozart nahm eine solche Situation gelassen. Es gibt keinerlei Anzeichen, dass er sich je Sorgen gemacht hätte, nicht fertig zu werden. Überarbeitung war etwas für andere. Sein Tempo war allerdings auch erstaunlich. Bei der *Entführung* wurden zwei Arien und ein Terzett in «anderthalb tügen» fertig.

Um nicht unnötig Papier zu verschwenden, skizzierte Mozart von Arien zunächst nur den Part der Singstimme. Erst nach ausdrücklicher Billigung durch den Sänger wechselte Mozart auf die Partitur. Die Briefe sind voll von Hinweisen auf erstes Probieren, wobei Mozart sich schmeichelte, das Richtige fast immer schon im ersten Anlauf getroffen zu haben:

«Raaf ... war gestern bei mir – Ich habe ihm seine erste Aria vorgeritten, und er war sehr damit zufrieden» (15.11.1780). «Gestern vormittag war wieder M:^r Raaff bey mir, um die Aria im zweyten actt zu hören. – der Mann ist so in seine Aria verliebt, als es nur immer ein Junger feuriger Mann in seine schöne seyn kann – ... er ist zufrieden wie ein könig» (1.12.1780). Bei der *Entführung* äußerte sich Mozart knapper als beim *Idomeneo*, aber in gleichem Sinne: «der Adamberger, die Cavallieri und der fischer sind mit ihren arien ungemein zufrieden» (8.8.1781).

Von ersten Verständigungsproben am Klavier berichten die 1826 veröffentlichten Memoiren des Sängers Michael Kelly, der das Duett «Crudel» im dritten Akt des *Figaro* als erster zu hören bekam: «I called on him one evening, he said to me ‹I have just finished a little duet for my opera, you shall hear it›. He sat down to the piano, and we sang it. I was delighted with it, and the musical world will give me credit for being so, when I mention the duet, sung by Count Almaviva and Susanna, *Crudel perchè finora farmi languire così*. A more delicious morceau never was penned by man.»

Mozart wusste, dass ohne «zufriedene» Sänger eine Oper keinen Erfolg haben konnte. Um sie zu gewinnen, hatte er sich angewöhnt, subtil auf die individuelle Stimme einzugehen: «O wie ängstlich ... ist ganz für die Stimme des Adamberger geschrieben.» Im Interesse der Stimme war Mozart sogar zu musika-

lischen Kompromissen bereit: «die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:^{selle} Cavallieri aufgeopfert» (jeweils 26.9.1781). Zu diesem Credo hatte er sich bereits 1778 in Mannheim dem Vater gegenüber bekannt, als er über eine Begegnung mit dem erwähnten Tenoristen Anton Raaff berichtete, der später den Idomeneo singen würde: «Gestern war ich bey dem Raff, und bracht ihm eine aria die ich diese täge für ihn geschrieben habe. ... ich habe ihm gesagt, er soll mir aufrichtig sagen, wenn sie ihm nicht taugt, oder nicht gefällt; ich will ihm die arie ändern wie er will, oder auch eine andere machen. ... ich habe sie mit fleis etwas länger gemacht, denn wegschneiden kann man allzeit, aber dazusezen nicht so leicht. ... als ich weggieng, so bedanckte er sich sehr höflich bey mir; und ich versicherte ihn im gegentheil, daß ich ihm die aria so arangiren werde, daß er sie gewis gerne singen wird; denn ich liebe daß die aria einem sänger so accurat angemessen sey, wie ein gutgemachts kleid» (28.2.1778).

Die sorgfältige Anpassung an die Fähigkeiten aller Akteure – das Bild des Arien-«Kleids» hatte schon der Vater in einem Brief vom 24.12.1770 benutzt – brachte es mit sich, dass bei Wiederaufnahmen Änderungen unumgänglich waren. Für eine spätere *Figaro*-Aufführung 1789 schrieb Mozart der Adriana Ferrarese als ausgetauschter Susanna zwei völlig neue Stücke, die Arietta KV 579 und das Rondo KV 577. Für den *Don Giovanni*, als er von Prag nach Wien transferiert wurde, erwiesen sich Neukompositionen für die Sänger des Don Ottavio und der Donna Elvira als unvermeidlich. Beim Wiener *Idomeneo*, der 1786 unter grundlegend veränderten Bedingungen zur Aufführung kam, weil die Kastratenrolle des Idamante einem Tenor übertragen wurde, entstanden eine neue Arie und ein neues Duett (KV 489 und 490). Für solche Arbeiten den Sängern zuliebe war sich Mozart auch nicht zu schade, wenn es um Opern anderer Komponisten ging. So schuf er Ersatzstücke für erneut aufgeführte Opern von Pasquale Anfossi, Giovanni Paisiello, Domenico Cimarosa und Vicente Martín y Soler.

Die enge Zusammenarbeit mit italienischen Sängern, die mit dem Einstudieren ihre Fortsetzung fand – dem ersten Sänger des

Idamante musste er seine Partie bis hin zu Verzierungen und kleinen Kadenzen regelrecht eintrichtern (15.11.1780) –, war eine Garantie dafür, dass Mozart sich in Aussprache und Tonfall des Italienischen völlig sicher sein konnte. Fehler kommen in seinen Partituren nicht vor. Eine merkwürdige Ausnahme bilden die ominösen zertrampelten Nelken im zweiten *Figaro*-Finale, vom Gärtner Antonio, der es wissen müsste, falsch und auch noch widersprüchlich als «garofáni» betont, obwohl der Graf, wenn er auf die Geschichte des Fenstersprungs zurückkommt, korrekt von «garófani» spricht (III/12). Bei den verstechnisch gebotenen Vokalverschleifungen war Mozart hin und wieder großzügig, aber das waren auch seine muttersprachlich italienischen Kollegen, zumal mechanischer Regelbefolgung in Rezitativ-Versen ein Personenwechsel an der kritischen Stelle entgegenstehen konnte: «Tu piangi | Ah parti» (vgl. unten S. 31).

Die musikalischen Nummern entstanden gewöhnlich nicht in der Abfolge des Librettos, sondern nach dem Fortschritt in der Zusammenarbeit mit den Sängern. Der Komponist begann jedes neue Stück einfach mit einer frischen Lage Papier. Am Ende mussten die Blätter nur in die richtige Reihenfolge gebracht werden. Als letztes Stück entstand üblicherweise die instrumentale Einleitung. An diese Praxis hielt sich auch Mozart, außer beim *Ascanio*, für den er die Ouvertüre in einem Akt der Selbstbeschäftigung noch vor Ankunft der Sänger schrieb. Die Ouvertüre zum *Don Giovanni* soll erst wenige Stunden vor der Uraufführung fertig geworden sein, so dass die Musiker aus tintenfrischen Noten spielen mussten. Einen Vorzug hatte die späte Entstehung. In der Ouvertüre ließ sich bereits aus der Oper zitieren. Mozart machte sich das bei *Entführung* und *Così fan tutte*, aber eben auch beim *Don Giovanni* programmatisch zu nutzen.