

Drama ohne Bühne

Mozarts Konzertarien

Es gibt viele Wunder bei Mozart – abgesehen von der Tatsache, dass er an sich ein Wunder ist. Aber das ganz Eigene bleibt seine Zauberhand im Umgang mit der Tradition und somit den bewährten Formen, etwa der guten alten Arie. Was er daraus gemacht hat, ist in einem Konzert des Freiburger Barockorchesters mit Miah Persson zu erleben.

Die Arie ist vom Ursprung her jedenfalls ein musikalischer „Innenwert“ und bei aller Vielfalt des Gestalt-wechsels durch die Geschichte auch geblieben – vielleicht könnte man sagen, „innen“ sei auch das „Lied“, die Urgestalt der musikalischen Äußerung des Menschen, aber die Arie ist nicht Lied, sondern sozusagen die bewusste Kunstform desselben, die im Laufe der Zeiten auf faszinierende Weise weg vom dramatisch bedingten Inhalt umschlug in die Selbstdarstellung der virtuosen und artifiziell ins Irrwitzige gesteigerten belcantistischen Gesangkunst. Und damit wurden „Opera seria“ wie „buffa“ sozusagen dekadent zugunsten inhaltsleerer sängerischer Kapriolen – mitbegründet in der Unnatur des Kastraten-wesens, wobei die Technik dieser Artisten absolut stupend war und deren emotionale Strahlung, die aus ihrer „begreiflichen Schwermut“ – treffend gesagt von Helmut Schmidt-Garré – hervorstach, durchaus magisch.

Ohne Darstellungspflicht

Mit dieser Fracht kommt die Arie als „Form“ auf Mozart, und sein bestürzender dramatischer Sinn durchpulst sie von innen, gibt zwar der Virtuosität des Singens alle Möglichkeit, führt sie jedoch zum Sinn zurück und entfaltet dabei das Innigste des menschlichen Gefühls als Einzelereignis. Ja, und damit werden seine Arien auch als „Konzertarien“ verständlich: Offenbarungen der Intimität ohne jede Darstellungs-pflicht, eben ohne Bühne, einzigartig in ihrer Chance, wahr zu sein. Nur darum geht es Mozart. In nahezu jeder der rund sechzig Konzertarien, von der frühesten des Neunjährigen bis zu den letzten aus dem Todesjahr, lässt Mozart seelische Situationen von Menschen, bei vierzig Sopran-Arien freilich Frauen, nahtlos Musik werden, als wäre es „absolute Musik“, kurios genug: auf Text!

„... wie ein gut gemachtes Kleid“

Die vier Sopran-Arien, die das Programm des Freiburger Barockorchesters bietet, sind Spätwerke, komponiert, nachdem die Meisteroper „Figaro“ und „Don Giovanni“ bereits auf der Welt waren. Zunächst das Paar aus dem Oktober 1789 „Chi sà, chi sà, qual sia“ (KV 582) und „Vado, ma dove? – Oh Dei“ (KV 583). Diese von der Forschung als Konzertarien kategorisierten Stücke sind durchaus für die Bühne geschrieben, und das ist kein seltener Fall bei Mozarts Einzelarien – sie sind durch die Aufführungs-situationen bedingte „Einlagen“ in fremde oder eigene Opernwerke, in diesem Falle für die Wiener Wiedereinstudierung der beliebten Oper „Il burbero di buon core“ von Vicente Martín y Soler, einer Buffa nach Goldoni mit Text von da Ponte. Für die Sängerin der Umbesetzung, die aus Venedig eiligst engagierte Berühmtheit Louise Villeneuve, musste ein passendes Belcanto-Ausstellungsstück herbeigezaubert werden, und so war Mozart gefragt, speziell von dieser Sängerin, der Mozart schon eine solche Einlage für eine Cimarosa-Oper wenige Wochen zuvor gefertigt hatte. Sie hatte gleichsam am eigenen Leib erfahren, wie sehr nur dieser Komponist für den Menschen schreibt, der eine bestimmte Stimme trägt und somit eine Musik für das eigene Wesen braucht jenseits der Rolle – er wolle, so Mozarts eigene Aussage, dem Sänger die Arie „accurat“ anpassen „wie ein gutgemachtes Kleid“. Er wusste die Villeneuve in ihrer Persönlichkeit musikalisch zu erkennen, sie wird 1790 die erste Dorabella in „Così fan tutte“ sein.

Stilles Gebet an Gott Amor

Mozart lässt in der ersten der beiden Arien an Artistik nichts nach, setzt diese jedoch so punktgenau auf die momentane seelische Regung an, dass sie im Handlungsverlauf eine musikalische Enklave bedeutet: Nur die liebende, leidende Frau zählt im Moment ihres Zweifels und dessen Überwindung durch treue Liebe gegen alle Widerstände, die in geradezu halsbrecherischen Koloraturen gezeichnet werden. Die originale Komödie, die „Buffa“, ist durch Mozart vergessen. In der zweiten Arie steigert er die Tragik, als Lucilla, die Protagonistin, sich fragen muss, ob trotz allem ihre Liebe noch hält. Dem zutiefst lyrischen Naturell der Sängerin entsprechend sprengt Mozart alle Formen: Der dramatisch-gejagte Anfangsteil schlägt einmal nicht um in die erwartete hochvirtuose und erfolgssichere Cabaletta, sondern in ein nahezu stilles Gebet an Gott Amor, ein zartes Andante von befriedender Innigkeit und lyrischer Größe, ganz dem Wesen der Interpretin gemäß. Mozart bringt „die Empfindungswelten der Seria gleichsam von Konventionen befreit in die Buffa ein“ – so Stefan Kunze, der uns die Bedeutung der Mozart’schen Konzertarien durch Edition und Kommentar seit 1967 vorbildlich bewusst gemacht hat.

Prager „Don Giovanni“-Glück

Man darf die privaten Konnexen Mozarts beim Betrachten seiner Konzertarien nie ganz außer Acht lassen – dafür symbolisch stehen sieben Arien für die von Mozart geliebte Aloysia Weber, die ihn leider als Mann nicht wollte, weshalb er deren kleine Schwester Constanze nahm, die auch ganz schön sang. Und so werden manche Arien gleichsam „Schicksalsstückchen“ – wie auch im Falle von „Bella mia fiamma, addio – Resta, oh cara“ (KV 528). Gewiss ein Meisterstück, und zwar direkt aus der Hand des „Don Giovanni“-Komponisten zur Zeit der Prager Endproben und Uraufführung der Oper am 29. Oktober 1787, einer Zeit, die zu Mozarts glücklichsten gehört, da er sie luxuriös in Stadtwohnungen wie der Villa Bertramka der berühmten und begüterten Sängerin Josefa Duschek und ihres Gatten verleben durfte. Die Duscheks waren ihm echte Freunde, und für Josefa hatte er bereits 1777 in Salzburg eine vielbewunderte meisterliche Einzelarie geschrieben und daselbst aufgeführt („Ah, lo previdi“, KV 272), wenig später jedoch der geliebten Aloysia in Mannheim umgewidmet.

Verzweiflung in C-Dur

Nun wollte oder sollte er der Duschek für die Prager Gastfreundschaft eine „große Verzweiflungs- und Abschiedsszene des Seriatheaters“ (Kunze), die Titano-Szene aus dem Libretto einer Jommelli-Oper von 1772 komponieren, dort für einen „Castrato“ erdacht. Dieser Titano jedenfalls befindet sich in der seria-typischen Aporie: gefangen, zum Tode verurteilt und scheinbar auf ewig getrennt von der Geliebten, die er entführt hatte. Das Geschlecht spielt bei Mozart keine Rolle, er spürt die leidende Seele auf und schafft für Josefa die große, pathoserefüllte Soloszene, die er – nach der von ihm bevorzugten Art als „Rezitativ mit Rondo“ – der für ihre dramatische Kraft, aber auch Exzentrik berühmten Duschek auf den Leib schrieb. Den Tiefpunkt gestaltet er als fast tonlos-verzweifeltes Rezitativ in Mollfarben, daraus erheben sich die Besinnung in der Arie (Andante) und der Schritt zur Tat im Rondo (Allegro) – Verzweiflung in gleißendem C-dur!

Wahrheit einer Legende

Ein Blick in die Noten der Gesangspartie allerdings lässt uns ungewöhnliche, ja exotische Figurationen entdecken – berichtet wird nämlich, die Duschek habe Mozart zur Komposition dieser Arie für ihre künftigen Konzerte, die sie tatsächlich von Mozart „accompagniert“ im Folgejahr etwa in Leipzig und Dresden auch realisiert hat, in einen Pavillon eingeschlossen, um ihn erst nach Vollendung wieder freizulassen, wofür dieser sich mit sängerischen Zumutungen gerächt haben soll, nicht mit Koloraturen, sondern mit permanent chromatischer Akrobatik, die der Stimme ein intonatorisches Kunststück abverlangt. Und er soll von der Duschek gefordert haben, dass sie ihm makellos das Ungetüm prima vista vorzutragen habe, sonst würde er das Opus vernichten – und das Werk lebt! Auf die Wahrheit dieser Kunde lässt auch schließen, dass sie von Mozarts Sohn überliefert ist, zumal nach des Vaters jähem Tod 1791 die Duscheks aus Freundschaft die Mozart’schen Kinder in ihr Haus aufnahmen.

Exotisch wilde Blumen

Die Arie „Ch’io mi scordi di te? – Non temer, amato bene“ (KV 505) ist gewiss die bekannteste typisch-untypische unter Mozarts Konzertarien, die – sagt Ety Mulder so schön – sich ausnehmen wie „exotische wilde Blumen, die nicht in die Flora aufgenommen wurden“. Kurios genug auch die Geschichte dieser Arie; denn wieder ist sie für eine von Mozart geliebte Sängerin erdacht, die damals berühmte Britin Nancy Storace – in der „Figaro“-Uraufführung war sie die Susanna, eine Rolle, mit der Mozart vielleicht sein ideales Frauenbild gezeichnet hat, das die Storace gewissermaßen perfekt erfüllte gemäß ihrer wunderbaren lyrischen Qualität: keine artistische Kolorateuse, sondern die filigrane, leichte Lyrische von unerhörter Anmut und vor allem Natürlichkeit. Der Eros mag auch hier die Musik diktiert haben, die jene „Susanna-Aura“ nun in der Konzertarie fortsetzt. Denn: Beim Wiener Abschiedskonzert der englischen Primadonna, die nach London wechselte, wollte Mozart explizit dabei sein – und das ist ihm wunderbar gelungen. Am zweiten Weihnachtsfeiertag 1786 greift er in aller Eile auf seine Münchner Oper „Idomeneo“ von 1781 zurück, für deren Wiener konzertante Aufführung er wenige Monate zuvor dem statt mit Kastrat nun mit Tenor besetzten Idamante eine zusätzliche Arie (KV 490) komponiert hatte.

Die innigsten Sekunden

Diese Arie – übrigens mit obligater Violine – legt er, subtil modifiziert, kurzerhand dem weiblichen Wesen in den Mund und erfindet für sich als Pianisten einen raffinierten obligaten Klavierpart anstelle der Violine, erfasst damit aufs intimste die Persönlichkeit und stimmliche Gegebenheit der Storace, setzt der Arie ein knappes hochdramatisches Accompagnato-Rezitativ voran, um dann eine ausladende zweiphasige Rondo-Szene in Es (Andante–Allegretto) folgen zu lassen, mit der nun die Liebende wiederum die Sterne um Rat bittet. Das Enorme an diesem Opus von – und auch für – Mozarts Hand ist, dass der bei Arienbeginn einsetzende Klavierpart die Stimme systematisch mit Klavier-Koloratur umspielt, das eigentlich Virtuose übernimmt und der Storace die zauberlichsten Legato-Linien zudenkt, die ihr Wesen offenbaren; denn an ihr liebt Mozart die Herztöne. Ihm hingegen bleibt als Pianist am Instrument die Kunst, und die geradezu persifliert er, indem er sie die Wahrheit lediglich noch „garnieren“ lässt. Nur eine Stelle, inmitten – da schweigt für zwölf Takte das Orchester: Klavier und Stimme begegnen einander für die innigsten Sekunden auf einer Moll-Insel von nicht zu beschreibender Jenseitigkeit. Ety Mulder würde das zu Recht „totale Subjektivität“ nennen, die sich jedem Zeitgeist verschließt, auch dem der vielbemühten „Aufklärung“. Das Wunder bleibt nur in einem Wort, wenn auch nicht erklärbar, so doch benennbar: Mozart.

Georg-Albrecht Eckle

Georg-Albrecht Eckle lebt in München und ist Autor und Regisseur – mit einem besonderen Akzent auf dem Dialog zwischen Wort und Musik.