

Darstellung und Repräsentation der Konzertarien
Fragen zur Mehrschichtigkeit der Gattung

Es könnte sein, dass die Klassifikationsproblematik, vor die Mozarts Konzertarien uns stellen, nicht nur auf die besonderen Kennzeichen des Korpus dieser Gesangskompositionen mit Orchester zurückzuführen ist, sondern dass auch die beschränkenden Merkmale unserer inventarisierenden und deskriptiven Methodik beachtet werden müssen. Die musikwissenschaftliche Methodik ist, was ihre Entwicklung und Dynamik betrifft, angesichts ihrer Objekte in vielerlei Hinsicht – namentlich in Bezug auf das Festhalten an einem Diktat vermeintlich objektiver Tatsachen-Akkumulation, dem Diktat der Nomenklatur – die trügste und konservativste der Kunstwissenschaften. Mit einem ironischen Hinweis auf meine Doppelfunktion als Ordinarius für Musikwissenschaft und als Leiterin des Instituts für Vergleichende Kunstwissenschaft glaube ich, diesen Sachverhalt einigermaßen beurteilen zu können.

Die Kernfrage in diesem einleitenden Teil meines Beitrags kreist infolgedessen um den problematischen Charakter musikwissenschaftlicher Forschung, problematisch dort, wo diese Forschung an der Bedingung festhält, dass wir uns nur auf deskriptivem Wege die Verfügungsmöglichkeit verschaffen über Daten, die der musikhistorischen Wirklichkeit in unserem Bewusstsein anscheinend Übersichtlichkeit verleihen. Eine Übersichtlichkeit, die sich nicht nur auf Stileigenschaften, Formen und Gattungen bezieht, sondern die auch den Anspruch erhebt, besonders über biographische Forschungsmethoden sich dem 18. Jahrhundert zu nähern. Eher als um diese distanzierte Inventarisierung und Beschreibung so genannter Tatsachen, eine beschreibende Haltung, die im Hinblick auf das künstlerische Werk leicht in eine reine Etikettierungs-Problematik münden kann, geht es angesichts der Gesangskompositionen um die Suche nach Ausgangspunkten, von denen aus wir uns in den stets wechselnden Status gerade dieser eigenartigen Kompositionen versetzen könnten. Etwaige andere Ausgangspunkte, auf die ich vorsichtig hinweisen möchte, gründen auf der vielfach beschriebenen Tatsache, dass die Darstellung, mit der die musikalische Wirklichkeit des Notenbildes der Konzertarien uns konfrontiert, auf immer wechselnde und voneinander unterschiedliche Weisen nach den Entstehungsbedingungen verweist: Diese musikalischen Werke repräsentieren eine komplexe Wirklichkeit, in der stark von einander unterschiedene, erforschbare oder nicht-erforschbare historische Einzelheiten in Bezug auf musikalische oder musikalisch-textuelle Faktoren, die Biographie, der soziologische Kontext, das Ziel, die Intention, die Bestimmung, die Darstellungsmöglichkeit prävalieren können. Man könnte, da nun einmal von Gattung die Rede ist, in diesem Zusammenhang mehr oder weniger prävalente Gattungskonstituenten identifizieren.

In der gegenwärtigen Theoriebildung über die Wirkung und die Funktion der Kunst umfasst der Terminus Repräsentation einen Prozess von Verweisung nach der historischen Wirklichkeit, wobei der Einsicht Rechnung getragen wird, dass die vom Forscher bezogene Position – seine/ ihre »Wirklichkeit« – in der Orientierung am betreffenden historischen Material wirksam ist. Wenn man die Konzertarien als Repräsentation betrachtet, verzichtet man auf Ansprüche im Sinne einer wertfreien Erforschung des betreffenden Œuvres. Moderne Auffassungen aus dem Bereich der Geschichtsforschung, besonders der Kultur- und Mentalitätsgeschichte,

Geistesgeschichte und der Psychohistorie – auch die Mozartforschung bildet bereits einen Teil dieser Richtung – besagen, dass die Geschichte nicht länger eine chronologische Kumulation vermeintlicher Tatsachen sei, sondern dass es sich immer um eine Vorstellung der historischen und künstlerischen Objekte handelt, bei der die Prädisposition des Forschers eine maßgebliche Rolle spielt.

Bevor ich also einige mögliche Perspektiven auf dieses Œuvre andeute, die mir von einem kunstwissenschaftlichen Standpunkt aus sinnvoll scheinen, lege ich Ihnen eine Erwägung vor, die sich auf das bereits oft als solches erwähnte, außergewöhnliche Niveau mindestens eines Teils dieses Œuvres beziehen könnte, ein Faktum, das ich gerne in meine Überlegungen einbeziehe. Die Frage, ob die Gesangskompositionen mit Orchester als gesonderte Gattung betrachtet werden können, ist hierbei vermutlich weniger relevant als die Tatsache, dass der Repräsentations-Charakter dieser Kompositionen eine mehrschichtige, historiographische Methode verlangt. Und dieses könnte sowohl für den hier zur Debatte stehenden Teil von Mozarts Gesamtwerk als für eine Anzahl von einzelnen Werken selbst gelten. Diese Pluriformität innerhalb eines und desselben Zusammenhangs kennzeichnet die Konzertarien in so hohem Maße, dass es schon deswegen vollkommen legitim ist, von einer besonderen Kategorie zu sprechen. Ich möchte in Bezug auf den qualitativen Aspekt betonen – mir scheint dies eine faszinierende Sache –, dass es gerade dieses Œuvre betrifft, dieses Œuvre, in dem Mozart die Signatur seiner kreativen Persönlichkeit übt und weiterentwickelt – wir reden von seinem dramatischen Talent –, die sich offensichtlich einem nahe liegenden Schematismus im Sinne der traditionellen Klassifikation entzieht. Wie ist dies möglich? Warum verhält es sich so?

Meine Hypothese postuliert, dass ein Zusammenhang zwischen der so genannten Gattungsfrage und der außerordentlichen Intensität und Aussagekraft bestehen könnte, die Mozart in einer Anzahl dieser Probestücke, Übungsstücke, Atelierstücke erlangt. Er vermag, so könnte es wohl formuliert werden, jene Aussagekraft zu erreichen gerade dank der zuweilen nicht ganz feststehenden formalen Bestimmung, manchmal dagegen auch wegen einer geradezu exzeptionellen eindeutigen Bestimmung, wenn das Werk nämlich einem Sänger gewidmet wurde. Im Spielraum zwischen dem Probestück und der offiziellen Opernarie können Werke entstehen mit einer außergewöhnlichen dramatischen Intensität wie derjenigen exotischer, wilder Blumen, die nicht in die Flora aufgenommen wurden. Im bekannten Brief aus dem Jahre 1770 schreibt Mozart von Rom aus an seine Schwester, dass er Arien schreiben musste als Beweis für seine Fähigkeit, eine Oper schreiben zu können. Es ist also von einer Art Freiraum, Spielraum die Rede. Bevor der kreative Prozess sich den Gesetzen des großen Opernpodiums anzupassen hat, sprengt dies daher manchmal die traditionelle Form von innen heraus. Wenn diese Annahme richtig ist, so wäre der tiefere Grund, weshalb diese exzeptionelle Intensität in einer bestimmten Zahl von Stücken zustande kommen kann, selbstverständlich im kreativen Prozess zu finden. Die Tatsache, dass musikalische Intensität nun einmal nie an den Werken selbst mittels einer Analyse ablesbar ist, dass dagegen wir es sind, die diese Intensität als solche erfahren, gibt Anlass zu einer Bemerkung hinsichtlich einer möglichen Diskrepanz, welche sich in unserem Rezeptionsverfahren geltend lässt. Was auf uns als Zuhörer als Kombination extremer Luzidität und Dramatik wirkt, eine Kombination, die Mozart wie kein anderer in den Arien zur Schau stellt, fasziniert uns so heftig, weil in unserer Perzeption ein Effekt von Hybridität, eine innere Ambivalenz geweckt wird. Die Darstellung des Werkes als Notenbild, Text und dramatische Handlung stellt uns hier eigentlich nicht vor ernsthafte Probleme. Aber: Darstellung und Repräsentation, das heißt Bedeutungen, Verweise, Intensitäten und praktische Situationen, die bei einer Aufführung zustande kommen können,

entsprechen an mehreren Stellen in diesem Œuvre nicht unserem konditionierten Erwartungsmuster. Der Grund dafür ist, dass die Kategorien, die von den beiden Begriffen gemeint werden, an erster Stelle untereinander nicht im Gleichgewicht sind. Man könnte auf anachronistische Weise (nämlich von der theoretischen Hypothese ausgehend, dass es Mozart darum ging, einen Opernteil zu konzipieren) sogar von einer Zerrüttung zwischen Darstellung und Repräsentation reden. Diese Zerrüttung tritt infolge einer Affektkonstellation und Affektsteigerung auf, die immer auch von Dimensionen des Textes verursacht worden ist und die aufgrund unseres konditionierten Erwartungsmuster eigentlich den Rahmen einer Arie sprengt. Es könnte auch sein, dass diese Wirkung von Hybridität und enormer Intensität sich dort einstellt, wo die Arie, wenigstens in unserer Rezeption, eine virtuelle Oper zu sein scheint. Also – wenn wir Begriffe aus dem Bereich der Spannungsregelung benutzen – im schöpferischen Geist ein Prozess von Verdichtung und Kristallisation stattgefunden hat – sowohl im Sinne musikalischer Aussagekraft als auch was die dramatische Intrige betrifft. Hier haben wir es mit einer Sprengung des musikwissenschaftlichen und kunsthistorischen Idioms zu tun. Namentlich aber geht es um die Sprengung unseres konventionellen Erwartungshorizonts.

Es ist ein überlegener Enthusiasmus im klassischen Sinne, ein erhabenes Entzücken, das in diesem schöpferischen Zwischenbereich von Mozarts Konzertarien zum Ausdruck kommen kann. »Va dal furor portata« sagt das Textincipit von KV 21 aus Metastasios *Ezio*, Mozarts erster Arie aus dem Jahre 1765, in der Handschrift seines Vaters überliefert. Ebenfalls die erste Arie in der Gesamtausgabe Kunzes vom Jahre 1967: »Geh, lass dich von deiner Wut [dieses Wort ist an dieser Stelle mehrdeutig, E. M.] hinreißen«. Dass der bedeutungsvolle Affektbegriff »furor« zu den ersten Worten gehört, die Mozart in einer Arie vertont hat, führt wenigstens bei mir zu suggestiven Assoziationen. Bekanntlich konnte Mozart von einem Satzteil einem Wort so ergriffen sein, dass er deren Ladung in der Musik intensiv vergrößerte. Natürlich – dies soll beiläufig erwähnt werden – ist es reiner Zufall, dass dieser Teil des Œuvres gerade von jener dämonischen Wendung, als beträfe es ein Lebensmotto, als pars pro toto angespornt und angefeuert wird: »va dal furor portata...« »Furor« ist in einem allgemeineren Sinne, vergleichbar mit dem lateinischen »raptus«, ein Kernbegriff für den Augenblick heftigster kreativer Intuition und Entzückung.

Nach diesen einführenden Überlegungen und bevor ich den an dieser Stelle vorhandenen Antagonismus von Darstellung und Repräsentation beziehungsweise die Mehrschichtigkeit der vermeintlichen Gattung erläutere, lege ich einige Verbindungen zwischen meinen vorangehenden Behauptungen und dem Beispiel, das mein Ziel bildet. Ich lege diese Verbindungen mit Hilfe einiger Zitate aus Wolfgang Rufs Studie über die Rezeption von Mozarts *Le Nozze di Figaro* aus dem Jahre 1977. Die Zitate öffnen den Blick auf die neuen rezeptionstheoretischen Analyseverfahren, die ich erläutern werde.

Der apodiktische Eröffnungssatz seines Textes lautet: »Die Begegnung mit einem Kunstwerk ist die Begegnung mit seiner Geschichte«. Mit dem Wort »Geschichte« wird hier die Aufnahme des Werks bei Mozarts Zeitgenossen gemeint, als Ausgangspunkt für alle darauffolgenden, möglichen Interpretationen dieses Werks. Hierin liegt der Kern der Überlegungen in diesem Artikel: In der ersten Aufführung im damaligen Ambiente und im damaligen Kontext sind alle späteren Aufführungen und Interpretationen potentiell enthalten. Es ist also die Rede von einer ersten Aufführung und von einer Verabsolutierung des vom Forscher eingenommenen Standpunktes. Der Autor des späten 20. Jahrhunderts blickt über Jahrhunderte hinweg, ohne auf die Tatsache zu achten, dass er selber Produkt gerade dieser Periode sei, die zwischen ihm und dem Werk liegt. Die rezeptionstheoretische Betrachtungsweise, die in modernen

kunstwissenschaftlichen Bereichen außerhalb der Musikwissenschaft allgemein akzeptiert wird, müsste die Begegnung mit der Geschichte eines Werks jedoch, wie angedeutet, eher als eine Chronologie von Vorstellungsprozessen angesichts eines Werks auffassen, und zwar von seiner Entstehung an bis – in diesem Falle – zum Jahre 1977, in dem der Musikwissenschaftler seine Deutung zum Ausdruck bringt. Dieser (Wolfgang Ruf) betont den exemplarischen Charakter seines Standpunktes, indem er auf Leo Schrades Mozartstudie aus dem Jahre 1964 verweist. Auch Schrade hält die konkrete historische Situation von vornherein für vorstellbar, und sei es unter dem Vorbehalt, dass er mit der historischen Situation die des musikalischen Stils versteht, was die Sache meines Erachtens nicht einfacher macht.

Neben dem Notenbild – es geht hier um *Figaro* – wird in diesem Text die historische »wechselseitige Beziehung zwischen dem Theater und dem Publikum einerseits und der Eigenart der Musik andererseits« als Ausgangspunkt für die Bestimmung der Gattung »Oper« festgelegt. Wenn man eine derartige Voraussetzung, die besagt, dass diese historische Beziehung als konkrete Situation buchstäblich ermittelbar sei (oder noch stärker: greifbar sein müsse), auf die Orchesterarien anwendet, dann wäre es tatsächlich von vornherein unmöglich, über diese Werke als Gattung zu sprechen. »Jedem Werk«, so fährt Ruf fort, indem er über die historische Situation spricht, »entspricht eine spezifische Disposition des Publikums, da es nie als ein solch Neues auftritt, als dass ihm nicht schon bestimmte Erwartungen entgegengebracht würden«: »Sie knüpfen sich an die Vorstellungen, die der Aufnehmende mit künstlerischen Äußerungen im Gesamtkontext seiner (auch außerästhetischen) Lebenserfahrungen verbindet, insbesondere an die Gattung des Werks und an die stilistischen Beziehungen zu bekannten Schöpfungen anderer Zeitgenossen«. Hier endet das Zitat. Die aprioristische Verwendung des Terminus Gattung (als beträfe er einen Fixpunkt im Sonnensystem, den es immer schon gab) entkräftet hier den relativierenden Wert des psychologischen Aspekts, den der Autor in seinem offenkundigen Respekt vor dem Singulären jeder gesonderten »Verknüpfung« kurz durchschimmern lässt. Es handelt sich dabei um eine »Verknüpfung«, die jeder Zuhörer für sich mit dem Werk vollzieht, wodurch diese Aussage [die des Verfassers] einen ambivalenten Charakter bekommt. Der aprioristische und, sofern man sich auf die traditionelle Überlieferung der Nomenklatur beruft, auch anachronistische Gebrauch der musikwissenschaftlichen Terminologie wird immer aufs Neue sichtbar, wenn Forscher die äußerst wichtige Frage stellen, ob der Komponist einer Konvention oder bestimmten Regeln gemäß vorgegangen ist. In ihrem Beitrag für Band V des Neuen Handbuchs unter dem Titel »Mozart und die italienische Oper seiner Zeit« weist Silke Leopold 1985 mit Recht darauf hin, wie »die Schwierigkeiten, ein Bild zu entwerfen, das sowohl der Bedeutung Mozarts gerecht wird als auch die historische Situation der italienischen Oper seiner Zeit adäquat und ausgewogen wiedergibt, nicht geringer geworden sind«, nachdem Hermann Abert 1919 als erster den Versuch unternahm, die Wurzeln von Mozarts Reichtum an musikdramatischen Ideen in den Opern seiner Vorgänger und Zeitgenossen aufzuspüren. Gattungskapitel, wie sie Abert über die Opera seria und die Opera buffa geschrieben hat, wären für die 1980er-Jahre nicht nur am Beispiel Mozarts gescheitert. Und Leopold weist darauf hin, wie gerade in dieser Zeit die beiden Operntypen sich einander zu nähern, sich zu durchdringen und voneinander zu lernen begannen – in einer Weise, die die gattungsspezifischen Unterschiede gleichsam von innen her kontinuierte«. Ihrer Meinung nach ist es sogar so, dass Mozart seit *Idomeneo* über die Gattungsgrenzen hinausblickt. In der Geschichte der 1980er-Jahre nehmen seine Werke » – nicht nur aufgrund ihrer überragenden musikalischen Qualitäten – eine Sonderstellung ein: Jedes für sich repräsentiert eine Gattung in ihrer reinsten Form; jedes für sich stellt seine Gattung gleichzeitig auf eigentümliche Weise zur Diskussion«. Es ist, wie der letzte Satz beweist, tatsächlich sehr problematisch, wie wenig bei

Mozart wenigstens in dieser musikdramatischen Kategorie schließlich vom Terminus übrig bleibt.

Möglicherweise ist es der Mühe wert, nach dem Vorbild der Literaturwissenschaft und anderer Kunstdisziplinen hinsichtlich rezeptionstheoretischer Fragen und hiermit zusammenhängender Kategorisierungsprobleme, in unserem Zusammenhang besonders in Bezug auf die Konzertarien, die Gültigkeit und den Wert von Theorien zu prüfen, die während der letzten Jahrzehnte von Kulturphilosophen wie Roland Barthes und Michel Foucault entwickelt wurden. Ich denke hier an Konzepte aus der angelsächsischen Welt, besonders an die Readers-response-Theorie, die mit einer Listeners-response-Theorie erweitert wurde. In dieser Theorie wird die Position des Interpreten oder Forschers derart in die Betrachtung einbezogen, dass von einer Bedeutungsgebung, auch im Sinne einer Definition, in der die Argumentation einer vermeintlichen historischen Situation entnommen wird, keine Rede mehr sein kann.

In ihrer 1994 erschienenen Dissertation über die Bedeutungen der Stimme in der westlichen Vokalmusik hat die niederländische Musikwissenschaftlerin Joke Dame auch anhand von Werken Monteverdis Vorschläge gemacht, dieser Theorie innerhalb der Musikwissenschaft Raum zu verschaffen. Sie vertritt eine Auffassung, in der die Argumente für Interpretation und Kategorisierung dem Standort entnommen werden, den der Interpret oder Wissenschaftler einnimmt. Zur Erklärung dessen, was die Readers-response-Theorie und die sich daran anschließende Listeners-response-Theorie bezwecken, könnte man karikaturistisch zugespitzt behaupten, dass der Interpret oder Forscher alle Bedeutungen im Grunde von der eigenen Konstellation im Heute aus selbst konstruiert, wobei keine historische Legitimierung mehr beansprucht werden kann. Diese, wie gesagt, karikaturistische Vorstellung der Sachen führt zu einer Radikalisierung im Hinblick auf konventionelle Auffassungen über Interpretation und Definition historischer Objekte. Übrigens könnten wir behaupten, dass die eng an die genannte Theorie sich anschließende Interpretationsform der Musik im Sinne der Aufführungspraxis und aller dynamischen Möglichkeiten, die in jenem Bereich auftreten, für die Musikwissenschaft als Denkdisziplin vorbildlich sein können. Die Problematisierung der musikalischen Aufführungspraxis von den 1960er-Jahren an, kam bekanntlich auf anlässlich der illusorischen Fixierung auf die historisch verantwortbare Uraufführung einschließlich einer Rekonstruktion des Ambiente. Allmählich, mit den modernen Darstellungs- und Registrationstechniken und der Digitalisierung, hat – allein schon wegen dieser technokratischen Entwicklung – eine Verschiebung auf eine durch die eigene Situation fokalisierte Perspektive auf das Material stattgefunden.

Die Annahme, die aus der Readers-response-Theorie hervorgeht und die im Zusammenhang mit der Gattungsfrage der Konzertarien von Bedeutung sein kann, lautet kurz zusammengefasst, dass Kompositionen ihre Einheit und ihre Kategorisierung nicht (oder nicht nur) ihrem Ursprung verdanken, im vorliegenden Falle dem Komponisten und seinem Ambiente, sondern dass es dabei um ihre Bestimmung, den Ort, an dem sie rezipiert werden und funktionieren, als Objekte gegenwärtiger Interpretation oder Forschung ankommt. Für musikhistorische Philologen wird eine solche Hypothese nicht ohne weiteres akzeptabel sein und auf Bedenken stoßen, da sie von einer totalen Wendung innerhalb der traditionellen Mentalität der musikhistorischen Forschung ausgeht. Aus den genannten Gründen scheint es mir an dieser Stelle um so bedeutender zu betonen, dass die Readers-response-Theorie nicht weniger aprioristisch ist als der traditionelle musikwissenschaftliche Ansatz, dass es aber von äußerster Wichtigkeit ist, den Gesichtskreis dank der Zusammenfügung der beiden methodologischen Sichtweisen zu erweitern.

Ebenfalls literaturwissenschaftlicher Herkunft ist die zweite wichtige Rezeptionstheorie, die ich

hier streifen möchte, da sie durchaus in Betracht kommen könnte für eine weitreichende Anwendung auf Mozarts musikdramatisches Werk. Diese Theorie, die Fokalisierungstheorie, bezieht sich nicht nur auf den »Point of view« angesichts des Werks oder der Werke als eines auktorialen Bereichs, innerhalb dessen sie Verschiebungen verursacht. Vor allem ist diese Theorie auch auf den Wechsel der Perspektiven innerhalb des Dramas gerichtet. Die Fokalisationstheorie hält den Prozess der Bedeutungsverleihung, der Art und Weise, wie die Bedeutung zustande kommt (die Bedeutung ist ja nicht unvermittelt vorhanden, sie kommt unter bestimmten Bedingungen zustande), für abhängig davon, wie wir uns mit einem oder dem anderen Auktor innerhalb der musikdramatischen Konstellation identifizieren. Die Fokalisation impliziert, dass wir unterschiedliche »points of view« wählen können und dass unterschiedliche potentielle Blickwinkel innerhalb des Dramas oder der Intrige als Möglichkeiten zur Identifikation für den Zuschauer oder Zuhörer verkörpert sind. Kern dieses Gedankens ist, dass die Bedeutung, die wir erfahren, sich ändert je nach dem Wechsel des Gesichtskreises. Dies geschieht meistens, wenn wir uns vor verschiedene Regieauffassungen gestellt sehen. Eine solche Bedeutungsverschiebung kann sich aber auch ereignen, wenn der Forscher selber in der Lage ist, etwa auf der Grundlage anderen oder neuen Materials, den bestehenden Fokus auf das Werk zu ändern oder zu erweitern.

An diesem Punkte komme ich zu einer Erhärtung meiner vorangehenden Behauptungen. Ich wähle mit Absicht ein allbekanntes Beispiel, da im Laufe der Zeit, gerade weil es bekannt ist, ein diesbezügliches Bild entstanden ist, an Hand dessen der Nutzen der von mir erwähnten neuen Sichtweisen illustriert werden kann. Es eignet sich ganz besonders für eine Bedeutungsvertiefung im obenerwähnten Sinne. Es geht mir um die zwei Kompositionen, die Mozart zum gleichen Text aus Metastasios *Olimpiade* schrieb: »Alcandro lo confesso« – »Non so d'onde viene«, KV 294 für Sopran und Orchester, Aloysia Weber 1778 zugeordnet, und KV 512 für Bass und Orchester für Ludwig Fischer im Jahre 1787. In einem Artikel mit dem Titel »Two aria's and their background«, der in seinem Buch *Notes on Notes* 1974 veröffentlicht wurde, formuliert Marius Flothuis einige Bemerkungen zu diesem Thema. Vor dem Hintergrund meiner rezeptionstheoretischen Sicht schließe ich mich gerne den Gedanken dieses Artikels mit dem Ziel an, die Aufmerksamkeit auf die mehrschichtige Interpretation zu lenken, die sich hier ergibt. Bevor wir bei Metastasios Text und den unglaublichen Komplikationen verweilen, die daraus nach unserer Auffassung hervorgehen, bestätige ich nochmals, dass das Textmaterial von Mozart in zwei Arien verwendet wurde, während der Komponist im musikalischen Hauptthema von »Non so d'onde viene« auch nach der Meinung von Flothuis ein Zitat aus dem Andante des Klavierkonzerts KV 175 bildet, das Mozart am 13. Februar 1778 in Mannheim zur Aufführung brachte, anderthalb Wochen bevor die erste Arie zustandekam. Man kann infolgedessen behaupten, dass der Zusammenhang des musikalischen und des textlichen Materials sich über drei Darstellungen verbreitet, und dass es über die Gattungsgrenzen von Klavierkonzert, literarischem Drama und Konzertarie hinausreicht. Es betrifft hier Mozarts erstes Klavierkonzert, das er 1773 komponierte, über das er fünf Jahre später von Mannheim aus schreibt: »Dann habe ich mein altes Concert ex D gespielt, weil es hier recht wohl gefällt.« Über das Entstehen der beiden Arien sind aus dem Briefwechsel viele Einzelheiten bekannt. Aus den Primärquellen ergibt sich ebenfalls, dass die Scena KV 294 mit KV 295 (»Se al labbro mio no credi«) eng zusammenhängt und dass KV 294 ursprünglich für den Tenor Anton Raaff bestimmt war. Auch ist bekannt, dass Mozart sich hier direkt von einer Vertonung desselben Textes durch Johann Christian Bach inspirieren ließ, über den er sich seinem Vater gegenüber sehr positiv äußert: »Ich habe auch zu einer Übung die aria non so d'onde viene die schon von Bach componirt ist, gemacht, aus der ursach weil ich die vom Bach

so gut kenne, weil sie mir so gefällt, und immer in ohren ist, denn ich habe versuchen wollen, ob ich ungeacht diesen allen im stande bin, eine aria zu machen, in denselben vom Bach gar nicht gleicht. sie sieht ihr auch gar nicht, gar nicht gleich.« Weiterhin berichtet der Komponist über einige markante Erlebnisse beim Schreiben dieses Stückes. Er hat die Arie für den Tenor geschrieben, doch er habe den Part zu hoch angelegt. Die hohe Lage gefällt ihm aber so sehr, dass er das Stück für Aloysia bestimmt. Da er aber eine Arie für Raaff schreiben sollte, unterbricht er dieses Vorhaben einstweilen und meldet seinem Vater – und dies ist höchst bemerkenswert – eine Art innere Blockade: »[...] entschloss ich mich diese aria für die weberin zu machen, ich legte sie beyseit, und nahm die wörter se al labbro etc. für den Raaff vor, ja da war es umsonst, ich hätte unmöglich schreiben können, die erste aria kamm mir immer im kopf, – mithin schrieb ich sie.« Die Arie, die er dem Tenor schuldig war und die wir als KV 295 kennen, kommt wenige Tage später zustande. Die erotischen Verwicklungen zwischen Mozart und der »Weberin«, die Reise, die Mozart zusammen mit ihr machen wollte, und das Verbot des Vaters sind allbekannte Tatsachen aus Mozarts Biographie. Laut einem Brief vom 12. März 1783 hat Aloysia, zu der Zeit Mozarts Schwägerin, die betreffende Arie nochmals in Wien gesungen. Am 12. April, einen Monat später, verspricht Mozart seinem Vater, die »varierte Singstimme« dieser Arie zu schreiben, eine außergewöhnliche Tatsache. »Non so s'onde viene« ist die einzige Gesangskomposition, von der eine von Mozart selbst variierte Fassung existiert. Zwei Monate vor dem Tod des Vaters, am 18. März 1787, komponiert Mozart denselben Text für den Bassisten Ludwig Fischer.

So weit eine komplexe Menge Tatsachen auf dem Niveau der Primärquellen. Es liegt nahe, im Zusammenhang mit dem Zustandekommen der beiden Arien den Tod von Mozarts Vater, kurz nach der Vollendung von KV 512, explizit zu erwähnen. Flothuis erwähnt den Tod im genannten Artikel, in dem auch die Vater-Sohn-Beziehung in Verbindung mit diesen zwei Stücken und außerdem in Verbindung mit der Intrige, von der der Text spricht, erörtert wird. Damit hier adäquat, mit Hilfe der theoretischen Konzepte, die ich angab, weitergedacht werden kann, werde ich zunächst die textliche Basis, das heißt, die Metastasio *Olimpiade* entlehnten dramatischen Fakten erheblich erweitern. Im Grunde führt Flothuis dieses Element – auch Einstein befürwortet dies – auf die Tendenz der ersten Zeilen der Arie zurück: »Non so d'onde viene quel tenero affetto«, die in der Tat, wenn man sie aus dem Kontext herauslöst, sehr gut zu den Gefühlen eines verliebten jungen Mannes passen. Gerade diese kontextlosen Worte, in denen seine eigenen Empfindungen für Aloysia aufbewahrt sind, legt Mozart nach Flothuis seiner Aloysia buchstäblich in den Mund: »He lets her interpret his feelings«. Dass es in Metastasio Text im Grunde um eine ganz andere dramatische Situation geht, wird von Flothuis selbstverständlich erwähnt: In Metastasio Konzept handelt es sich um die Vater-Sohn-Beziehung Clisthenes-Licida. Der »zärtliche Affekt« weist auf die Gefühle des Königs hin, der Auge in Auge mit dem tot geglaubten Sohn konfrontiert wird, den Sohn, den er aber noch nicht als solchen wiedererkannt hat. Flothuis fasst dies folgendermaßen zusammen: »a father (king Kleisthenes) who expresses his feelings, when again he sees his son, whom he thought dead«. Flothuis stellt weiter, wie bereits gesagt, die Entstehung der Arie KV 512 direkt ins Licht der Versöhnung zwischen Vater und Sohn Mozart beziehungsweise in den Schatten des Todes. Implizit wird hiermit innerhalb eines sehr beschränkten Rahmens ein komplexer Zusammenhang zwischen dem gewählten Text und der Biographie hergestellt. Aus der Sicht der Readers-response-Methode fällt auf, dass die musikwissenschaftlichen Kommentare davon ausgehen, dass Mozart in Bezug auf die hier gemeinten Arien aus Metastasio *Olimpiade* nur für diese eine Stelle Interesse hatte, deren Text ihm über Johann Christian Bach bekannt war. Das ist sehr wohl möglich. In der heutigen Rezeptionstheorie setzt man voraus, dass Texte sich

von ihrem Autor loslösen und auf diese Weise autonom, multifunktionell und mehrschichtig werden. So könnte das hier gegangen sein, aber sicher ist dies keineswegs. Für Abert, Einstein und Flothuis verschwinden die enormen Verwicklungen von Metastasio Libretto, verschwindet der Kontext der Arie hinter der Bedeutung der zugegebenermaßen bemerkenswerten Gefühlsäußerung, um die es hier geht. Einstein behauptet im Zusammenhang mit KV 294, dass Mozart sogar die Situation Clisthenes und Licidas, des Vaters und des tot geglaubten Sohnes, wahrscheinlich nicht hat aufgreifen wollen, sondern dem Text andere Motive unterlegt hat. Kunze erwähnt bei der Edition von KV 294, dass der König, das heißt der Vater, hier Auge in Auge steht mit einer Person, die auf ihn ein Attentat verübt haben könnte und der gleichzeitig auch dessen tot geglaubter Sohn ist. Dieser Gedanke stimmt mit der Intrige Metastasio überein, die dazu noch eine erhebliche Zahl anderer Aspekte umfasst, von denen ich anschließend einen herausheben möchte, Aspekte, die bei der Interpretation eine Rolle spielen könnten. Angesichts der musikwissenschaftlichen Vorüberlegung im Hinblick auf die Bedeutung und den Sinn des ursprünglichen Textes und Kontextes könnte man hier den Wert und den Nutzen der Readers-response-Methode untermauern, und zwar von der Sicht des Librettisten aus: Der Text geht seine eigenen Wege. Wie Foucault es formulierte, in einem metatheoretischen und symbolischen Sinne: »L' auteur est mort.« Ich gehe aber davon aus, dass es sich hier vor allem um eine musikwissenschaftliche Unterschätzung der Textbedeutung, nicht im Sinne des Textausdrucks, zu dem Mozart sich selber so schön geäußert hat (das gehorsame Tochter-Sein der Musik), sondern im Sinne von Kontextualität und assoziativem Zusammenhang, eine Textbedeutung, die möglicherweise auch in der Konzipierung der Musik wirksam ist und die ohne Zweifel mit in unsere Betrachtung des Gesamtmaterials einbezogen werden muss. In seinem Aufsatz »Two arias and their background« stellte Flothuis eine subtile Verbindung zwischen Mozarts liebevoller kompositorischer Pflege des »tenero affetto« und dessen Gefühlen für Aloysia Weber her. Neben den Readers-responses, die diese interessante psychobiographische Interpretation legitimieren könnten, müsste man auch auf die Bedeutung des Gender-Verfahrens hinweisen. Bekanntlich geht die Gender-Theorie von der Tatsache aus, dass die Kategorien der so genannten Maskulinität, beziehungsweise Femininität, die kulturbestimmend sind, über die Grenzen der geschlechtlichen Identität hinausreichen, was im Zusammenhang mit Mozarts äußers biegsamer kreativer Identität ein besonders interessantes Thema ist.

In KV 294 bringt Mozart eine sowohl Metastasio gegenüber als auch in Bezug auf den von ihm bewunderten Johann Christian Bach diametral entgegengesetzte Bedeutung zustande, indem er den Text eines königlichen Mannes für eine Frauenstimme bestimmt. Hier tritt ein Prozess mehrschichtiger Bedeutungsgebung in Kraft. Einerseits kennen wir die Bedeutung dieser Textzeilen und ihres Hinweises auf Clisthenes und Licida. Andererseits eröffnet sich die Möglichkeit, sich Mozarts Gender-Transformation als den Ausdruck des »tenero affetto« seiner Verliebtheit anzuhören oder als Ausdruck der Hoffnung auf Erwidern dieser Empfindungen beziehungsweise als Vorwegnahme dieser Erwidern zu verstehen, indem die betreffenden Worte ausgerechnet ihr, seiner damaligen Geliebten, in den Mund gelegt werden, die mit dem mythologischen König Clisthenes überhaupt nichts zu tun hat.

Metastasio *Olimpiade* kann mit seiner höchst komplexen Intrige und immer wieder neuen Affektkonstellationen als ein Grundbestand an dramatischen Situationen aufgefasst werden, die einzeln vergrößert werden können. Gemäß der Intrige ist der Sohn, Licida, ahnungslos in Bezug auf die Tatsache, dass er vielfache Anstrengungen unternimmt – das Gewinnen der Olympischen Spiele unter dem Namen eines anderen – weil er sich den Besitz seiner Zwillingschwester in den Kopf gesetzt hat, einer Schwester, die er als solche nicht kennt, da

dieses familiäre Verhältnis erst am Ende des Dramas deutlich wird. Die Verwicklungen sind von der Art, dass der Sohn den Beschluss fasst, den König, den er noch nicht als seinen Vater erkannt hat, zu töten. An dieser Stelle springt, wenn auch nur kurz, eine buchstäbliche Paraphrase des Oedipus-Mythos in die Augen, auch wenn das Attentat misslingt. Sobald deutlich ist, dass Licida, der das Attentat plante, sein Sohn ist und sobald geklärt worden ist, wie alles so hat verlaufen können, wird Clisthenes von den Göttern von seiner Pflicht befreit, ihn mit dem Tode zu bestrafen. Eine psychoanalytische Leseweise dieser Stellen – auch das ist Readers-response – verschafft eine suggestive Analogie zur beladenen oedipalen Konstellation von Mozart und seinem Vater. Außerdem muss in diesem Kontext der Aspekt der Rivalität mit dem großen Vorbild Johann Christian Bach erwähnt werden. Der Bedeutungskomplex, die Mehrdeutigkeit, ist von existentiellem Gewicht, – das musikalische »Feld«, das »Gebiet«, auf dem diese komplizierte Intrige beruht oder das von ihr berührt wird, ist so umfassend (das Klavierkonzert, die beiden Arien), dass sich die Frage stellt, ob Mozart vielleicht wegen der Analogien zu seiner eigenen emotionalen Verfassung stärker engagiert war als nur mittels der Bach-Arie. Er hatte ja zumindest ein starkes Gefühl für Metastasios Grundthemen, wenn nicht gar ein genaues Wissen um diese.

Wie gesagt, verschafft uns die Fokalisationstheorie gewisse Möglichkeiten, die Intrige auf mehrere Weisen zu verstehen, indem man als Forscher, Leser oder Zuhörer innerhalb der dramatischen Handlung die Sichtweise wechselt, was sich aus der Identifikation mit unterschiedlichen Protagonisten in einem Drama ergibt. Infolgedessen ist es unter anderem möglich, die Worte von Clisthenes »Non so d'onde viene« als die Gefühlsäußerung von Licidas Zwillingsschwester zu interpretieren, die er – nicht ahnend, dass sie seine Schwester sei – zu erobern sich in den Sinn gesetzt hat. Es ist ja denkbar, dass auch diese Person, Aristeia, genauso wie ihr gemeinsamer Vater direkt konfrontiert mit diesem tot geglaubten jungen Mann – das heißt: wenn wir als Leser uns vis-à-vis ihm gegenüberstellen –, verwirrenden Gefühlen preisgegeben ist. Um diese Interpretation zu ermöglichen, nimmt man sich die Freiheit, die Intrige gleichsam aufzubrechen, um die emotionale Konstellation so tiefeschürfend wie möglich zu erkunden. Wenn wir es für denkbar halten, dass Mozart Metastasios Text aus dem Kontext heraushob und diesen auf seine Aloysia projizierte, dann ist es auch denkbar, dass die betreffenden Worte innerhalb des bestehenden Textganzen für Aristeia bestimmt sind.

Flothuis interpretiert die Vertonung desselben Textes für Bassstimme aus dem Jahre 1787 (KV 512) im Lichte der Vater-Sohn-Beziehung. Er zitiert Einstein und dessen Annahme, dass der Komponist in keinem der beiden Fälle das ursprüngliche Libretto beachtet habe, wonach er die These formuliert, dass »the choice of a male voice at least leaves open the possibility that Mozart did indeed think of this«. Er erwähnt anschließend den bekannten Brief vom 4. April 1787, in dem der Tod im Mittelpunkt steht.

Einige Wochen später stirbt Mozarts Vater, und Flothuis macht hierzu die kryptische Bemerkung, dass »Father and son have found each other again«. Vermutlich macht er dies vor dem Hintergrund der zwischen beiden entstandenen Aufregung im Zusammenhang mit der emotionalen Ladung von KV 294, konkret der Faszination für Aloysia, dies eine konfliktreiche Situation, die erst mit dieser korrekten Vertonung korrigiert wäre. Dies alles in Analogie zur dramatischen Intrige, in der auch von einem wechselseitigen Wiederfinden die Rede ist.

Ein großer Reichtum an potentiellen Verfahrensweisen und eine pluriforme Bedeutungszuweisung unterstreichen den interessanten Zusammenhang des vorliegenden Materials: des Textes von Metastasio, der Arie von Johann Christian Bach, der beiden Arien auf den gleichen Text, der Anspielung in KV 294 auf das erste Klavierkonzert, der biographischen Einzelheiten. Die heutige Rezeptionstheorie kennt als Begriff für die

Verbindung zwischen diesen – auch selbstständigen – semiotischen Schichten den Terminus Intertextualität, eine Relation andeutend zwischen verschiedenen Texten, Texten in der lateinischen Bedeutung von Stoff oder Gewebe.

Ich erhebe selbstverständlich nicht den Anspruch, an Hand dieses Beispiels ein exemplarisches Analyseverfahren für die Konzertarien geboten zu haben. Es ist allerdings möglich, dank der Vielgestaltigkeit des Materials und der intertextuellen Verbindungen gerade hiermit zu veranschaulichen, wie breit die gegenwärtige Skala der Verfahrensweisen inzwischen ist und welche Nuancen, in jedem Werk wieder andere, die Bedeutungsgebung beeinflussen können. Der Zusammenhang des Gesamtkorpus von Mozarts Konzertarien, als Gattung bezeichnet oder nicht, bietet sich uns im Lichte dieser als subtil und detailliert gestalteten Sichtweisen als ein dynamisches Feld der Forschung dar.

Natürlich ist es nach wie vor von großer Bedeutung, allgemeine, kategoriale Begriffe angesichts dieses Werks auf ihren heuristischen Wert hin zu prüfen. Wie auch immer wird man in diesem Kontext bei mehrdeutigen und mehrschichtigen Definitionen ankommen.

Wenn man auf den Zwang zu übergreifender, integraler Kategorisierung verzichtet und eine eher induktive – bottom up – Verfahrensweise wählt, ist nicht auszuschließen, dass, wenigstens hier, das Gattungsproblem einen untergeordneten Platz einnimmt. Für diese Stellungnahme habe ich hiermit ein kleines Plädoyer zu halten versucht. Die Fragen und Probleme auf musikalische gattungsmässige Einstufung treten automatisch hervor, wenn man sich eingehend mit den einzelnen Werken befasst. Fragen der Rubrizierung müssen diskutiert werden können. Eine Offenheit gegenüber methodologischem Paradigmenwechsel könnte die Mozartforschung bereichern.

Literatur

Joke Dame: *Het zingend lichaam. Betekenissen van de stem in westerse vocale muziek*. Kampen 1994

Marius Flothuis: »Two arias and their background«, in: ders., *Notes on Notes. Selected essays*, Amsterdam 1974, S. 37–41

Michel Foucault: *Qu'est-ce qu'un auteur. Bulletin 6. Société Française de Philosophie*. Paris 1969

Silke Leopold: »Die Metastasianische Oper«, in: Carl Dahlhaus (Hg.), *Neues Handbuch der Musikwissenschaft*, Band V: Die Musik des 18. Jahrhunderts, S. 73–84

Etty Mulder: »Mozart jenseits der Aufklärung. Zur Entwicklung der musikalischen Subjektivität«, in: Moritz Czáky und Walter Pass (Hg.), *Europa im Zeitalter Mozarts*, Wien 1995 (Schriftenreihe der Österreichischen Gesellschaft zur Erforschung des 18. Jahrhunderts, 5) S. 179–184

Wolfgang Ruf: *Die Rezeption von Mozarts »Le Nozze di Figaro bei den Zeitgenossen*, Wiesbaden 1977 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 16)