



Gemessen an dem überragenden Rang, der Mozart einhellig zugestanden wird, sind von den 626 Nummern des Köchelverzeichnisses nicht allzu viele in den Konzertsälen und im Rundfunk gegenwärtig. Gerade Mozarts musikdramatisches Schaffen wird nunmehr recht selektiv wahrgenommen; landauf, landab ist neben dem Dreigestirn der unübertrefflichen da Ponte-Opern – neben dem *Figaro*, dem *Don Giovanni* und *Così fan tutte* – eigentlich nur noch die ebenso beliebte wie unergründliche *Zauberflöte* in schöner Regelmäßigkeit auf der Bühne zu sehen. Als unverwüstlich hat sich weiter noch *Die Entführung aus dem Serail* erwiesen, die über die Jahre nichts von ihrer aparten Frische eingebüßt hat; daneben gibt Mozarts Hauptbeitrag zum Genre der Se-

ria, der *Idomeneo*, bisweilen noch die Projektionsfläche für ambitionierte, weitausgreifende Allegoresen und Welterklärungsversuche des Regietheaters ab. Demgegenüber sind – ebenso wie die späte *Clemenza di Tito* – die vor dem *Idomeneo* entstandenen Jugendopern echte Raritäten; sie gelten gemeinhin als bloße Vorstufen zu den einzigartigen Geniestreichen, als Bürgschaften auf künstlerische Großtaten, die Mozart später denn auch überreichlich eingelöst hat. Man durchmustert die Werke gewöhnlich auf Versprechungen und Vorausdeutungen, auf Zukunftsträchtiges und zieht dabei wohl selten in Erwägung, dass der reife Mozart auf dem Scheitelpunkt seiner Karriere manches von dem, was seine früheren Kreationen an Möglichkeiten in sich bergen, unverwirklicht ließ: etwa weil eine so singuläre schöpferische Höhe nur um den Preis läuternder Verengung des gestalterischen Spektrums, der Still-Legung mancher ästhetischen Potenz, die der konzeptionellen Einordnung widerstrebte, zu erreichen war . . . Doch sei hier auf derlei Spekulationen verzichtet; sie bringen uns vom Wege ab.

Einer persönlichen Neigung folgend, möchte ich aus dem reichen Fundus der vernachlässigten, unterschätzten und verkannten Mozart-Werke die Oper *La finta giardiniera* (KV 196) herausgreifen, die am 13. Januar 1775, gut zwei Wochen vor dem neunzehnten Geburtstag des Komponisten, in München ihre Premiere feierte. In seinem schönen Mozart-Buch hat Heinrich Eduard Jacob von der Handlung dieses *Dramma giocoso* eine Zusammenfassung gegeben, die an Bündigkeit schwerlich zu überbieten sein dürfte: »Ein Graf, der seine Geliebte in Eifersucht verwandelt hat, glaubt, er habe sie gemordet und flieht. Sie, eine Marchesa, geht als Gärtnerin verkleidet auf die Suche nach ihm, den sie niemals aufgehört hat zu lieben. Sie findet ihn mit einer schönen, stolzen Mailänderin verlobt; und er entdeckt in der Gärtnerin Sandrina betroffen das scheinbare Ebenbild der von ihm vermeintlich Ermordeten.«¹ Jacob tut sich mit dem Stück sichtlich schwer; er betrachtet es als bloße Zwischentappe auf dem Entwicklungsgang, der Mozart zum *Figaro* führt, und fällt über die Musik das harsche Verdikt, ihr hafte – und zwar ohne dass der Komponisten es darauf angelegt hätte – »etwas Marionettenhaftes« an: »Der Podestà, der hinter den Frauen her ist« – so Jacobs Fazit – »die Kammerzofe Serpetta, die ›Schlange‹, oder Nardo, der Pulcinell, wir wünschten sie etwas menschlicher.«²

Alfred Einstein, einer der großen Doyens der Musikwissenschaft des 20. Jahrhunderts – über ein etwaiges Verwandtschaftsverhältnis zum weltberühmten Physiker lässt sich den Quel-

¹ Heinrich Eduard Jacob, Mozart. Der Genius der Musik. München 2005 (erstmalig 1955 erschienen), S. 159.

² Ebd.

len kein eindeutiger Aufschluss entnehmen –, ist der *Giardiniera* prinzipiell ebenfalls nicht sonderlich gewogen, doch liest sich sein Urteil insgesamt doch differenzierter als das Jacobs – man könnte es auch zwiespältig nennen, denn zum einen wirft Einstein Mozart vor, er habe sich nur an »die Darsteller, die Konvention« gehalten, »statt seinen Personen ins Herz zu sehen«, ³ zum anderen lässt er sich zu einem so weitreichenden Zugeständnis wie dem folgenden herbei: »Aber nachdem man den Grundfehler dieser Oper ausgesprochen hat, daß Mozart sie komponiert hat, muß man seinem Entzücken Ausdruck geben, wie er sie komponiert hat.« ⁴ Mehr noch: Er bescheinigt dem Werk, dass es für den Kenner, der ihm seine Schwächen nachsieht, »ein Entzücken von Anfang bis zu Ende« sei, ⁵ was ja nun doch wie eine – wenn auch nicht unumwundene – Apologie anmutet. Wolfgang Hildesheimer, von dem eine der hintergründigsten Monographien über Mozart stammt, lenkt das Augenmerk auf die Arie des Ramiro (Nr. 26), von der er meint, dass sie, »gleichzeitig kühn und seltsam geläutert«, frei von aller Konventionalität, »urplötzlich in eine geheimnisvolle Tiefe« ⁶ vordringt; weiter hebt er »das Adagio der Erkennungs-Szene, ›Dove mai son!‹ (›Wo bin ich wohl?‹) (Nr. 27)« hervor, das mit seinen rokokohaft stilisierten Naturklängen in Mozarts Schaffen singulär geblieben sei. ⁷ In Anbetracht solcher Befunde konstatiert Hildesheimer, »die einzelnen Elemente« der Oper seien »durchaus polyvalent«. ⁸ Ob man diese Einschätzung – im Verein mit der Betonung, die auf die innovativen Details der Partitur gelegt wird – als Plädoyer für die *Giardiniera* deuten darf, sei dahingestellt; ich meinerseits möchte hier einmal nachdrücklich eine Lanze für sie brechen: Die Einwände, die gerne gegen sie vorgebracht werden, zumal das Argument, die Figurenzeichnung Mozarts sei schabloniert und zweidimensional, können mich nicht überzeugen; auch wenn man bei der Würdigung dieser Jugendoper den wahrlich ultimativen *Figaro* als Fluchtpunkt im Blick behält – was wohl unvermeidlich ist, da von manchen Nummern gerade Linien auf ihn zuzulaufen scheinen –, ist ein ausgewogeneres, großzügigeres Votum angezeigt. Auch da, wo sich der Vergleich mit den überlegenen Schöpfungen des reifen Mozart aufdrängt, gilt es, den Besonderheiten der Musik und den in ihnen beschlossenen Qualitäten gerecht zu werden, sie als absolute Werte und nicht nur als Vorannahmen, als Antizipationen zu verstehen. – Nebenbei bemerkt, ist meines Erachtens auch das Libretto bei weitem nicht so übel, wie das notorische Naserümpfen bei seiner Erwähnung vermuten lässt, obwohl gewiss richtig ist, dass es an das Niveau der Produktionen da Pontes, des genialsten Textdichters von Mozart, nicht heranreicht. Man kann dieser Vorlage aber schwerlich nachsagen, dass sie nicht bühngerecht wäre; phasenweise bildet sie dramaturgisch überaus stringent eine regelrechte Eskalationslogik mit geistreichen szenischen Detonationen aus; an phantasievollen Wendungen herrscht fürwahr kein Mangel. Mozarts Gabe, fragile, schwankende Figurenkonstellationen, uneindeutige zwischenmenschliche Beziehungen, die mannigfachen Spielarten subversiven sprachlichen Handelns – sei es bewusst oder unbewusst – vernehmlich zu machen und musikalisch auszuleuchten, seine Meisterschaft in der klanglichen Vergegenwärtigung zwielichtigen Empfindens dürfte von dem Textbuch vielfältige Stimulanzien empfangen haben. Gefühle, die der eine für den anderen hegt, wie auch ihre fortwährenden Metamorphosen, ihre notorische Unstetigkeit, Anziehung, die sich, niemals unwiderruflich, ins Gegenteil kehrt, innere Regungen, wie ein unerwartetes Wort, eine verblüffende Wendung sie auslöst, seelische Konsonanz und Dissonanz: Bereits der junge Mozart weiß dies alles in Klang umzusetzen, den untergründigen und den augenfälligen Emotionen im Erklingen nachgerade gestische Prägnanz zu verleihen, sie prisma-tisch zu zerstreuen und wieder zusammenzufassen. Vielleicht ist in der *Giardiniera* manches noch vordergründiger, grobkörniger als in den späteren Werken, aber gerade da, wo das Ober-

³ Alfred Einstein, Mozart. Sein Charakter, sein Werk. Frankfurt a.M. 1968 (erstmalig 1947 erschienen), S. 429.

⁴ Ebd., S. 430f.

⁵ Ebd., S. 431.

⁶ Wolfgang Hildesheimer, Mozart. Frankfurt a.M. 1977, S. 155.

⁷ Ebd.

⁸ Ebd.

flächliche, Plakative mutwillig gesteigert, ins Komische gewendet ist, wo sich Mozarts Witz daran entzündet, ist es wirklich, mit Einstein gesprochen, ein unversieglicher Quell des Entzückens! Und Sandrina, die falsche Gärtnerin – freilich nicht nur sie –, erlangt durch Mozarts Musik wahrlich eine höchst imposante Statur! In dem sonderbaren Versteckspiel, das ihr mehr als befremdliche Verhältnisse aufnötigen und das ihr in dem gleichen Maße Unbill bringt, wie es ihr zu einer aktiven Rolle verhilft, erscheint sie gebrochen, in ihrer Identität beschädigt; auch könnte man hier und da den Eindruck gewinnen, dass sich Spuren nur allzu begreiflicher traumatischer Verstörungen in ihre Stimme eingezeichnet haben. Jedenfalls bringen die Stimmen der Figuren hier bereits, in dieser frühen, durch und durch mozarteskten Schöpfung, mehr zum Ausdruck, als sie mit Worten sagen und als sich überhaupt sagen lässt; sie offenbaren etwas von ihrer Wahrheit und zugleich auch von der Wahrheit des Menschseins an sich.

Das Werk liegt in einer magistralen Gesamtaufnahme mit dem *Concentus musicus* unter Nikolaus Harnoncourt vor; es handelt sich um einen Live-Mitschnitt vom Juni 1991, der Harnoncourts energetischen, konturenscharfen und nuancenreichen, das Hintergründige der Musik miterfassenden Ansatz auf eindringliche Weise dokumentiert: eine Pioniertat, die interpretatorischen Ernst mit unwiderstehlicher Musizierfreude vereinigt. Nobilitiert wird die Einspielung durch Edita Gruberová in der Rolle der Sandrina alias Violante; mit den Qualitäten, die Dieter David Scholz der im Oktober 2021 verstorbenen Primadonna in seinem Nekrolog nachrühmt – »technische[] Brillanz, Makellosigkeit der Tonbildung und stupende[s], subtile[s] Gestaltungs- wie Ausdrucksvermögen«⁹ –, arbeitet sie die vielen Facetten der falschen Gärtnerin ebenso feinsinnig wie kunstvoll heraus.

⁹ <https://dieterdavidscholz.de/nachrufe/edita-gruberova.html>