

Geniestreich eines Vierzehnjährigen

Haupt- und Staatshandlung: Adám Fischer beschert der Staatsoper Hamburg mit Mozarts „Mitridate, re di Ponto“ einen gewitzten Erfolg

„Ich meine“, sagte Hugo von Hofmannsthal, „ganz unrecht hat ein Publikum ja nie.“ Ganz so wie das oft wenig freundliche Hamburger Publikum schon nach der Pause beim herzlichen Beifall für den Dirigenten Adám Fischer, am Schluss beim Jubel für ihn wie das von ihm glänzend animierte Orchester, das in einer zugleich düsteren und witzigen Inszenierung von Wolfgang Amadé Mozarts „Mitridate, re di Ponto“ in das Bühnengeschehen einbezogen gewesen ist. Musiker und Sänger sind in der Inszenierung von Birgit Kajtna-Wönig durch einen vom Hintergrund bis zur Rampe reichenden Wandteppich (Bühne: Marie-Luise Otto) verbunden, dessen Bilder und Zeichen aus dem Arsenal der Theater- und Operngeschichte stammen und als Chiffren eines universalen Dramas über Macht und Milde, Gerechtigkeit und Tugend dienen.

Es ist der Versuch einer zeitgemäßen Inszenierung einer unzeitgemäßen Oper mit der Anregung, Vorurteile abzulegen. Es sind zwei Vorwürfe, die sich gegen die Gattung der Opera seria richten: Zum Ersten ist sie der Liebedienerei gegenüber feudalen Herrschern verdächtig. Mozarts Erstling in der Gattung der Opera seria hält sich an die gattungstypische Verschränkung von Haupt- und Staatshandlung: hier die Kämpfe des despotischen hellenischen Königs gegen die Römer in der Zeit um 63 vor Christus, dort der familiäre Widerstreit, in den seine Söhne Farnace und Sifare verwickelt werden. Sie entzweiten sich politisch, weil der Erstere mit den Römern kollabiert, während der Zweite seinem Lande treu bleibt; und sie

werden zu Rivalen um die Gunst der Aspasia, die als Braut des Mitridadé Königin werden soll und ihre Liebe zu Sifares als schmerzliches Dilemma erleidet. Der König ist zu erleben als der politisch Besiegte, von der Liebe Enttäuschte, der um Hilfe Flehende, der von der Welt Verlassene – dann endlich in seiner inneren Wandlung zu Milde und Güte.

Das Werk, geschrieben von einem noch 14-Jährigen, ist ein Beleg dafür, dass, so der zweite Vorwurf, ein Mittel des Ausdrucks – die Musik – zum Zweck des Ausdrucks wird, aber das Drama zum Mittel wird – als Sänger-Oper reinsten Wassers. Während der Arbeit schrieb Mozart aus Mailand nach Salzburg, der

Sohn habe erst die Rezitative schreiben müssen und für den Primo Uomo bislang eine einzige Arie notiert. Er wolle dessen Ankunft abwarten, um dem zum Cavaliere nobilitierten Tenor Guglielmo d'Etore „das Kleid recht an den Leib zu messen“. Er musste fünf Fassungen der Eingangsarie schneiden, bevor er den Star mit genügend vielen hohen As und Hs bedient hatte.

Hingegen war die Primadonna Antonia Bernasconi außer sich vor Entzücken darüber, wie kunstvoll der 14 Jahre alte Komponist eine damals zwingende Forderung erfüllt hatte: „die Virtuosa gut zu kleiden“. Auch wenn der junge Komponist nicht verschont blieb von Intrigen



Hamburger Tiefenentspannung bei Mozarts „Mitridate, re di Ponto“ Foto Brinkhoff/Mögenburg

der „virtuosa Canaglia“, überzeugte er seine sieben Sänger, darunter drei Kasstraten, so sehr, dass sie nicht auf Arien aus einem „Mitridate“-Vorgänger von Francesco Gasparini zurückgriffen. Der Uraufführung am 26. Dezember 1770 folgten 22 weitere Aufführungen, bevor sich der Staub der Archive auf Mozarts Gattungserstling ablagerte. 1971 kehrte die Oper in Salzburg in den Spielplan zurück. Dorthin wird sie von der Hamburger Staatsoper zu den Festspielen im August wandern.

Einmal mehr hat sich gezeigt, dass es nicht mehr des „gebenedeiten Messerschens“ bedarf, um geeignete Sänger für die 23 Arien der Oper (drei davon wurden gestrichen) zu finden: virtuose Mezzosopranen und Countertenöre für die oft fünf oder sechs Minuten langen Arien, in denen die Figuren im Wechselfieber extremer Gefühle zu erleben sind: in typisierten Arien wie der „Agitata“ oder einer in einer „Ombra“-Szene. Es sind „Aktionsarien“ (Alfred Einstein), die nicht länger durch das Scharnier der Rezitative – 50 lähmend lange Minuten der zweieinhalbstündigen Oper – zusammengehalten werden müssen. Sie wurden für die Aufführung stark gekürzt. Die Texte der Handlung sind, wie bei einem Comic-Strip, auf einem Bildschirm zu lesen, sprachlich knapp und lapidar up to date gebracht, bisweilen mit einem keckem Witz gewürzt, wenn in mitten einer turbulenten Auseinandersetzung zu lesen ist: „Den Rest machen die Götter.“

Aus einem trefflichen Ensemble ragte die Sopranistin Nikola Hillebrand heraus.

Als Aspasia hat sie vier Arien zu singen, darunter die lange, von dramatischer Ornamentik durchdrungene Schicksalsarie („Al destin che la minaccia“) und eine „Ombra“-Arie, ein verzweifeltes Seelenbild, das, so Stefan Kunze in seinem Mozart-Buch, von „Jenseitsluft“ angeweht ist. Dass Mozart den Tenor mit hohen Cs bedacht hat wie Donizetti seinen „Regimentstochter“-Tonio, erlebt man staunend, wenn Mitridate in seiner martialischen Verzweiflungsarie „Vado incontro“ binnen drei Minuten sechs dieser Spitzentöne abfeuert.

Vom Stimmklang her ist Robert Murray ein Baritenor, aber ohne die mühselige Höhe eines Michael Spyres, der diesem Typus neue Aufmerksamkeit gesichert hat. Bei den exorbitanten Sprüngen – bis zu zwei Oktaven – gerät die Latte, wie beim Hochsprung, gelegentlich ins Wackeln, und doch hat der Kampf mit dem und gegen den expressiven Widerstand seinen Reiz, zumal der englische Tenor die wehmütig-elegischen Farben der Partie mit feinem Piano singt.

Als Sifare kann Olivia Boehn zwar im Cantabile überzeugen, weniger aber mit den Höhen der für einen Soprankastraten geschriebenen Partie. Auch Adriana Biengnagni Lesca erfreut mit ihrer pastos dunklen Stimme eher in gebundenen als in virtuoseren Passagen. In fast allen Arien finden sich Fermaten und Triller als Ausgangspunkt für Kadenzes. Die neue Mozart-Ausgabe verzeichnet deren 26 – oft Folgen schnellster Koloraturen. Die aber wird nur vermissen, wer jemals Natalie Dessay als Aspasia oder Cecilia Bartoli als Sifare gehört hat. JÜRGEN KESTING