

KARL-HEINZ KÖHLER

WOLFGANG AMADEUS MOZART
UND DIE ETHIK DER KLASSISCHEN ÄRA
(STRUKTUR UND CHARAKTERISIERUNG
IN VOKALWERKEN DES SALZBURGER GENIUS)

ABSTRACT - Characterisings of ethic statements in Mozart operas.

KEY WORDS - Ethic, Characterising, Opera, Mozart.

RIASSUNTO - L'etica e la sua riflessione musicale nelle opere di Mozart.

PAROLE CHIAVE - Etica, Riflessione, Opera, Mozart.

Musikalische Einleitung

[Vorspiel und Eingangstakte vom Duett No. 8 aus *Apollo et Hyacinthus* KV 38 /3. Akt Oebalus-Melia *Natus cadit/atque Deus*]

Das für diese Stunde gewählte Thema wurde von der Unruhe stiftenden Frage provoziert, ob es bei aller Vielfalt des Mozartschen Schaffens, eines an sich rational sicher *erklärbaren*, aber dennoch nicht *begreifbaren* Phänomens der jüngeren Kulturgeschichte, so etwas wie eine übergeordnete Sinnbezogenheit seiner musikalischen Absichten, eine Verkündigung seiner Ausdrucksfähigkeit gibt.

Man vermag in jüngster Zeit mehr und mehr als einen modernen Trend analytische Untersuchungen zu konstatieren, die sich ausschließlich der Beschreibung musikalischer Strukturen zuwenden und bei Reduzierung auf «rein» Musikalisches geradezu ängstlich jede Anbindung des Dargestellten an Gehaltliches oder Inhaltliches zu vermeiden suchen. Sicher vermögen solche Strukturanalysen - in der Fachliteratur und auf Kongressen stets in großer Zahl vorgetragen - immer von der Großar-

tigkeit des Baues zu überzeugen und die Bewunderung zu vertiefen, die dem «Tonarchitekten» gilt, wobei an der Vollkommenheit des Baumeisters Mozart ohnehin kein Zweifel bestünde, aber die Frage gewöhnlich doch unbeantwortet bleibt, warum der strukturelle Verlauf gerade so und nicht anders gewählt wurde. Ich bin mir der Gefahr durchaus bewußt, die ein Ausdeuten musikalischer Vorgänge - besonders der Instrumentalmusik - heraufbeschört, wurde dies doch vor allem in jüngerer Zeit oft genug ideologisch verdorben oder nur durch naive Hermeneutik erfüllt. Daneben sind aber dennoch bemerkenswerte Ansätze semantischer Forschung oder allgemein begriffsbildender Tendenzen zu verzeichnen, wie sie beispielweise mein Lehrer Heinrich Bessler mit dem Terminus «Charakter» als für die Klassik fundamental vor 35 Jahren erkannte. Dies ist keinswegs veraltet oder überholt. Zwingen uns indes die gegenwärtigen weltgeschichtlichen Vorgänge und die mit ihnen eng verbundenen religiösen und philosophischen Fragestellungen nach der Neubewertung ethischer Bindungen, mithin auch nach der ethischen Ausstrahlung der Kunst denn nicht, das aufgeworfene Problem mit aller Schärfe anzugehen, und - in unserem Falle - am Beispiel Mozarts zu exemplifizieren?

Eine sinnvolle Antwort auf die gestellte Frage böten uns zunächst die greifbaren Inhalte der von Mozart gewählten Stoffe seiner operndramatischen Werke. (Im Gegensatz zu den subjektiv ausdeutbaren Gehalten der reinen Instrumentalmusik wären diese zumindest objektiv fassbar.)

Auffällig bleibt, daß die Stoffe der dramatischen Jugendwerke Mozarts zumindest drei inhaltlichen Bereichen zuzuordnen wären: Zum ersten begegnen wir Werken, die der Huldigung des den Anlaß zur Komposition bietenden Souveräns dienen, um dessen vermeintliche Tugenden zu preisen. Zahl und Gewicht solcher reinen Huldigungswerke sind auffällig gering: *Ascanio in Alba* (1771/KV 111), zur Hochzeit des Erzherzogs Ferdinand mit Maria Ricciarda Beatrice von Modena in Mailand geschrieben, läßt die allegorisch gepriesenen Tugenden des jungen Paares greifbar werden, Beständigkeit ihrer Zuneigung zueinander und die von den neuen Herrschern erhoffte Weisheit zur Lenkung des Staates. *Il sogno di Scipione* (1772/KV 126), zum Einzug des neuen Fürsterzbischofs von Salzburg, Graf Colloredo komponiert, verdeutlicht, daß der Held der «Serenata drammatica», der sich zwischen »Costanza» und «Fortuna» zu entscheiden hat, natürlich die Standhaftigkeit - «Costanza» wählt! *Il Re pastore* (1775/KV 208), zum Besuch des Erzherzogs Maximilian in Salzburg komponiert, preist den Edelmut des Helden, der um der Liebe willen auf die Königskrone verzichtet, aber gerade damit

das Herz des Eroberers «Alexander» erweicht, der ihm die Herrschaft über Sidon anvertraut.

Eine zweite Kategorie dramatischer Stoffe im Mozartschen Jugendwerk, ebenfalls nur mit drei Beispielen belegt, akzentuiert die amourösen Turbulenzen, die Verwechslungsspiele der Liebhaber, was der modischen Begierde nach Amusement eines wohl vorwiegend bürgerlichen Publikums entsprach, das moralisch-pädagogische Erwartungen an die Bühne noch nicht hatte, bei übrigens dominierendem Zeitgeschmack der sechziger und frühen siebziger Jahre dieses 18. Jahrhunderts mit Vorliebe für die grotesken Späße, wie sie die «Commedia dell'arte» wohl überlieferte. Teils gehören diese Werke dem Typus der «Opera buffa», teils dem in Mode kommenden deutschen «Singspiel» an: *La Finta semplice* (1768/KV 51), *Bastien und Bastienne* (ebenfalls 1768/KV 50) und *La Finta giardiniera* (1775/KV 196).

Aber erst eine dritte Stoffkategorie sollte unsere besondere Aufmerksamkeit fesseln, durch die im Sinne Friedrich Schillers die «Schaubühne» zur «moralischen Anstalt» avanciert (1784) und die zunehmend in Mozarts Gesamtschaffen eine vornehmliche Rolle spielen wird.

Schon im ersten Salzburger Schuldrama *Apollo et Hyacinthus* (1767/KV 38) dominiert die Verzahnung des Eros als handlungsbestimmenden Element mit der Untat des Freundesmordes, eine aus Eifersucht wider den Gott Apoll gelenkten Tat, der, unschuldig, dieses Mordes bezichtigt wird. Doch Apoll vermag den feigen Mörder Zephyrus zu bestrafen, von den Winden entführen und zerreißen zu lassen. Das sterbenden Opfer - Hyacinthus kann das Intrigenspiel aufdecken und der Gerechtigkeit zum aufstrahlenden Siege verhelfen. Apoll verwandelt den sterbenden Hyacinthus in ein lebendiges, blühendes Feld voller Blumen. Versöhnung bestimmt den Ausklang des Werkes, von der Liebe bestimmte Versöhnung zwischen der Gottheit und den irrenden Sterblichen. (1)

(1) Der von Ovid erstmals poetisch geformte Sagenstoff wurde im Verlaufe der Überlieferung mehrfach abgewandelt. Das von dem Salzburger Pater Rufinus Widl für Mozart verfasste Libretto bietet eine sehr eigenständige Fassung des Stoffes, um, wie Alfred Orel in seiner Edition für die Neue Mozart-Ausgabe (Serie II/5/1) nachweist, als *Lateinisches Intermedium* mit einer Parallelhandlung zu dem Schuldrama *Clementia Croesi* (nach dem 1. Buch der *Historiae* Herodots) verwendbar zu sein. Jedem Akt des Sprechdramas folgte ein Aufzug des Mozartschen Musikdramas. In dieser damals durchaus üblichen Verschränkung beider Stücke wurde *Apollo und Hyacinth* am 13. Mai 1767 in der großen Aula der Salzburger Universität uraufgeführt. Die Titelfassung ist posthum und wurde erstmals durch die Hand von Mozarts Schwester Nannerl 1799 bekundet.

Die Konfliktelemente sind greifbar:

Eros - als expositionelles Axiom
 Die *Untat* - - als dynamische Triebkraft
Gerechtigkeit als moralische Finalpointe,

Gerechtigkeit nicht nur als Untergang des Frevlers verstanden, sondern als lichtvolle Überwindung des Bösen schlechthin - eine moralische Kategorie klassischen Denkens!

Der bemerkenswert akzentuierte Einsatz der für *Apollo et Hyacynthus* konstatierten Handlungselemente findet schon drei Jahre danach, beim 14jährigen in der Opera seria *Mitridate, Re di Ponto* (1770/KV 87) seine Fortsetzung, wo die Untat, der doppelte Verrat Farnaces an seinem Vater Mitridate, durch Einsicht des Verräters, gepaart mit dem Verzeihen des Verratenen, überwindbar wird. ⁽²⁾

Beispiel

[*Mitridate, Re di Ponto* KV 87/74a, 3. Akt, Szene 9.

Rezitativ und Beginn der Arie No. 24 des Farnace: «*Vadasi... Oh ciel!*»/«*Gia dagli occhi il velo è tolto*» sowie Szene 12, Rezitativ Ismene-Mitridate «*Reo non si chiami, o Sire*»]

(Dem Verzeihen des Mitridate geht Reue, Einsicht, seelische Erschütterung des Farnace voraus. Dramatisch, rezitativisch gefasst, mündet Farnaces aufgewühlte Bewegung in eine knappe, den Affekt beruhigende Arie. Das Beispiel überspringt zwei Szenen bis zur rezitativisch mit Leidenschaft vortragenen Verteidigung des Beschuldigten durch Ismene, die dem Farnace zugesprochene Braut und endet mit dem erlösenden, übergläcklichen - musikalisch aufhellenden - Vergeben des sterbenden Königs.)

Ähnliches wiederholt sich im Werk des 16 jährigen, in der Oper Lucio Silla (1772/KV 135). Auch hier geht es um den Versuch, ein liebendes Paar durch Intrige zu entzweien, da der Herrscher die Braut begehrt. Die Liebenden beschließen, den Tyrannen zu ermorden, doch der Anschlag mißlingt. Entgegen aller Erwartung vollzieht Silla die Um-

⁽²⁾ Daß es sich um die Akzentuierung eines schwelenden Zeitgeistes handelte, erhellen die Fakten: Der Stoff geht zurück auf Jean Racines Drama *Mitridate* (1763) und diente vor Mozart unter anderem Carl Heinrich Graun als Textvorlage zu einer Oper. Das von Mozart verwendete Libretto des Turiner Amadeo Cigna-Santi wurde 1767 bereits von Gasparini vertont.

kehr. Es verzeiht den Verschwörern, verzichtet auf die Macht und gibt Rom die Freiheit zurück.

Ein solcher dramatischer Ablauf entspricht dem von Mozart mehr und mehr bevorzugten Handlungsmodell mit der Überwindung (der in diesem Falle doppelt verstrickten) Untat durch das (gegenseitige) Vergeben der beteiligten Opfer. ⁽³⁾

Beispiel

[*Lucio Silla* KV 135, 3. Akt, Szene 8, aus dem Rezitativ ab Silla «*Coronisi da me. Romani, Amici...*» sowie Beginn des Finalchores No. 23 «*Il gran Silla a Roma in seno...*»]

(Die überraschende Wende wird auch hier in größter seelischer Erregung rezitativisch von Silla vorgetragen. Erst danach vermag - erlösend und aufhellend - der huldigende Finalchor sinnvoll zu folgen.)

Wir bemerken mit Erstaunen, daß nur die dritte Kategorie der Stoff- und Handlungsmodelle das künftige dramatische Schaffen Mozarts bestimmen wird, während die erste und zweite zunehmend aus dem Schaffensumfeld des reifenden Komponisten entschwinden, mit Ausnahme vielleicht der ach so problemreichen *Così fan tutte* (1790/KV 588), die wir aber in dem zu behandelnden Zusammenhang aus der Diskussion entlassen sollten. Aufs Ganze gesehen wird Mozart Opernhandlungen künftig meiden, die dem skizzierten ethischen Modell entgegenstehen und wenn sie ihm aufgezwungen werden, legt er sie rasch unvollendet beiseite, wie 1783 *L'Oca del Cairo* (KV 422) und *Lo Sposo deluso* (KV 430).

Vollends aufhorchen läßt die Handlung der Opera seria *Idomeneo, Re di Creta* (1781/KV 366). Idomeneo, König von Kreta kehrt heim aus dem trojanischen Feldzug. Seine Flotte gerät in Seenot. Der König beschwichtigt den erzürnten Meeresgott Poseidon durch das Gelübde, das erste Lebewesen, das ihm bei der Heimkehr begegne, dem Gotte zu opfern. Als erster aber tritt ihm Idamante, der eigene Sohn entgegen, der sich überdies mit der Sklavin Ilia zu vermählen gedenkt. Der Gott, von der gemeinsamen Opferbereitschaft der Liebenden ergriffen, erläßt das

⁽³⁾ Wiederum bezeugen die Usancen durch die mehrfache Verwendung des gleichen Librettos, daß sich die Fundamente des Handlungsmodells um einen bestimmten Zeitgeist ranken, der allmählich eine besondere Funktion entwickelt. Das für Mozart sehr frei gestaltete Libretto des Giovanni de Gamerra (nach Plutarchs Schilderung der Vita des römischen Diktators Lucius Cornelius Sulla) wurde 1774 von Anfossi für Venedig und 1779 von Mortellari für Turin erneut komponiert.

Opfer unter der Bedingung, daß Idomeneo des Thrones zugunsten des Sohnes entsagt und diesem die Sklavin vermählt. Die Dynamik der Handlung zielt also auf das Erlassen des Opfers, die Vermenschlichung des Mythos (der die Opferung des Sohnes ja noch zuläßt) als Finalpointe des von Eros und Schuldverstrickung bewegten Geschehens. Man denke dabei an Ähnliches in Händels Oratorium *Jephtha* oder an Glucks große Reformopern *Orpheus* und *Alceste*, um sich das Heraufdämmern eines neuen Zeitgeistes zu verdeutlichen, geprägt von ethischen Wertvorstellungen, die in Mozarts Operschafften besondere Akzentuierung erfahren, Verkündung eines ideal geprägten Humanitätsverständnisses als Bühnenbotschaft Mozartscher Dramatik! (*)

Beispiel

[*Idomeneo, Re di Creta* KV 366 3. Akt, Szene 10, aus dem Rezitativ No. 27 Ilia «*Ferma, oh sire, che fai?*» und No. 28d La Voce «*Ha vinto Amore... Idomeneo*»]

(*Das Beispiel zeigt jene Szene, in der die Liebenden ihre Bereitschaft demonstrieren, sich am Altar des Gottes Neptun zu opfern wiederum in höchster seelischer Erregung rezitativisch, vorgetragen. Ihnen verkündet die göttliche Stimme das Aufheben des Opfers und die daran geknüpften Bedingungen - ein wohl vorweggenommener Komtur aus dem Don Giovanni!*)

Wir müssen nicht die Handlungsabläufe der Bühnenwerke aus Mozarts letztem Lebensjahrzehnt vor uns ausbreiten, sind diese doch unter Musik- und Theaterfreunden als hinlänglich bekannt voraus zu setzen. Aber, was wir am Inhalt der nahezu vergessenen, zumindest stark vernachlässigten musikalischen Dramen der skizzierten dritten Kategorie (bis 1780 noch in der Minderheit) als dominierend und die Aussage bestimmenden Komponente konstatierten, gedeiht nunmehr ausschließlich zur handlungstragenden Idee, die sich formelhaft relativ leicht darstellen und erfassen läßt: 1.) Stets bildet Eros das expositionelle Axiom.

(*) Daniel Hertz tritt in seiner Ausgabe des *Idomeneo* für die Neue Mozart-Ausgabe (Serie II/5/11) nachdrücklich die Vermutung, daß Mozart den Stoff für den Münchener Auftrag selbst ausgesucht habe. Es sei durchaus möglich, daß der Komponist die französische Fassung von Danchets *Idoménée*, vertont von Campra 1712, gekannt hat (Mozarts Paris-Besuch 1778!) und daß der Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco, Mozarts Librettist, von den Mozarts ausgesucht, sich als Textdichter dem Komponisten unterzuordnen hatte.

2.) Die dynamische Triebkraft entspringt immer der dramatischen Verwicklung, abzielend auf das Aufheben regelhaft «unmenschlicher» Beziehungen der in die Handlung Verstrickten, wie in der *Entführung*, im *Figaro*, im *Titus*, oder des durch Untat gezeichneten «Bösen» mit dessen Überwindung, wie im *Don Giovanni* und der *Zauberflöte*. 3.) Die Finalpointe mündet stets in das strahlend - sieghafte Durchsetzen der Gerechtigkeit, wie im *Don Giovanni* oder, dem gleichgesetzt, in die einsichtigen, vergehenden, auch verzeihenden Lösungen- auch wohl «Erlösungen», wie in der *Entführung*, im *Figaro* und im *Titus*. Die Gegner einer historistischen Kunstpflege machen es sicher zu leicht, das Geschilderte als Darstellung einer irrealen «heilen» Welt zu interpretieren. Wir stehen im Gegenteil den Allegorien sehr realer menschlicher Verstrickungen gegenüber - durch ihre Mythologisierung respektive Fabulisierung zeitlich neutralisiert - allerdings mit dem sehr realen klassisch formuliertem Anspruch versehen, aus diesen Verstrickungen auch wieder herauszufinden (ganz im Gegensatz zum tragischen Untergang des schuldig oder unschuldig gewordenen Helden romantischer Lösungen im späteren 19. Jahrhundert!).

Nun ist es sicher kein Zufall, daß mit der entwicklungsgeschichtlich gegebenen Abkehr von der Gattung «Opera seria», dem Aufgreifen des Singspiels und dessen Entwicklungsanteil an der «Opera giocosa» - eine Entwicklung, an der der Innovator Mozart einen herausragenden Anteil hatte - die Verwendung eines weiteren dynamischen Handlungselementes möglich, ja nötig wird. Neben die seriösen Spielebenen tritt stets der «Contrapunct comique», so in der *Entführung*, im *Figaro*, im *Don Giovanni* und erst recht in der *Zauberflöte*!

Damit wird die moralisierende Pointe nun keineswegs aufgehoben - die Bühnenbotschaft erfüllt immer im Sinne Schillers ihren Auftrag, das Theater als «moralische Anstalt» wirken zu lassen - aber sie wird sehr wirkungsvoll ihres Zeigefingerduktus enthoben. Wo der Humor, wenn es die dramatische Gestaltung erfordert, dem Librettisten abhanden gekommen, da wendet ein Mozart sich ab oder es bleibt abermals beim Fragment, wie im Falle der *Zaide* (1779/KV 344), dem inhaltlich tragisch geformten Vorläufer der *Entführung*. Das klassisch «Humane» mit der Überwindung des «Bösen» schlechthin, einer, wie auch immer angestrebten «Er-lösung» bleibt kongruent mit dem christlich Humanen, von Mozart im breiten Spektrum seiner Messen, Offertorien und Lytaneien nicht minder packend dramatisch behandelt, und er akzentuiert auch dort ethische Wertvorstellungen, die noch bis in sein letztes *vollendetes* Werk, die Freimaurerkantate *Laut verkünde unsre Freude*

(1791/KV 623) hineinragen, wo wir unter anderen diesen Verszeilen begegnen:

«*Verbannet sei auf immer Neid,
Habsucht und Verleumdung
aus uns'rer Maurerbrust,
und Eintracht knüpfe fest das teure Band,
das reine Bruderliebe webte.*»

Es mag also durchaus reizvoll sein, die dramatischen Werke Mozarts weniger gattungsgeschichtlich, als vielmehr inhaltsgeschichtlich zu untersuchen, um zum Wesen der Aussageabsicht des Komponisten vorzudringen. Eine solche würde freilich nur dann vorliegen, wenn den gewählten Stoffen ein musikalisches Durchdringen, eine Integration zwischen Handlung, Text und Musik entspräche. Eine ausführliche Untersuchung und Darlegung dieser Verschmelzung der skizzierten Elemente des Dramas im Schaffen Mozarts, ja vielleicht sogar in den verschiedenen Schaffensperioden, ist sicher notwendig, müßte aber ganze Vorlesungsreihen und Bücher füllen, sodaß wir uns hier nur mit einigen Hinweisen, Beispielen und auch Anregungen begnügen sollten.

Ohne Zweifel zielt die Charakterisierung des Musikalischen aufs Ganze gesehen wenigstens auf vier sich aufeinander beziehende Bereiche: 1.) Auf die in ihrem Charakter unveränderlichen Partien und handelnden Gruppen. 2.) Auf die durch die Dynamik des Handlungsverlaufes im Schnitt mit den Charakteren der handelnden Personen provozierten Emotionen, respektive Affekte. 3.) Auf die Szenen-Situation und 4.) auf die Wort- Text- und Sinnausdeutung des sprachlich Vorgegebenen.

Damit wir uns in diesen knapp zu haltenden Ausführungen nicht in nur schwer nachvollziehbaren Komplikationen bewegen, darf ich das soeben Formulierte an sicher einleuchtenden Beispielen der jedem meiner Zuhörer geläufigen *Zauberflöte* demonstrieren.

ad 1.) Leicht nachvollziehbar ist die lapidare Feststellung, mit welcher unverändert, aber dennoch sehr differenzierten Charaktermerkmalen die Träger der verschiedenen Partien textlich und musikalisch durchgehend gezeichnet werden. *Tamino* etwa, der verhaltene, würdevolle, emotional steigerungsfähige, des Mitleids teilhaftige und dabei entschlossen und standhaft männliche Held des Stückes, dem - um es anzudeuten - zur Charakterisierung seiner Würde stets die Dominanz der Gesangsstimme, das langsame Zeitmaß, die ornamentierte Thematik und die formal übersichtliche Gliederung zugewiesen wird. Da aber, wo die Vorstellung des Komponisten vom «Helden» nicht mit der vom Librettisten beabsichtigten Handlung übereinstimmt, ändert Mozart den Text,

wie aus dem Autograph leicht zu ersehen. Wäre es nämlich nach dem Librettisten Schikaneder gegangen, so würde Tamino in der *Introduction* dem «grimmigen Löwen zum Opfer erkoren» sein. Doch vor diesem fiele kein ehrlich kämpfender Held in Ohnmacht, aber, so nun eben die Änderung in Mozarts Handschrift, gegen die «listige Schlange» vermag dieser nichts auszurichten und überdies wird der Melodieverlauf an dieser Stelle - «der listigen Schlange zum Opfer erkoren, barmherzige Götter» - sogleich einer Schlangenlinie ähnlich gestaltet (ein zusätzlich naturalistisches Charakterisierungselement, dessen sich bereits Johann Sebastian Bach in der *Matthäuspassion* zur Kennzeichnung des Judas bediente).

ad 2.) Breit ist das Spektrum der sich durch die Schnittstellen des Handlungsverlaufs mit den Charaktermerkmalen der handelnden Person *Tamino* sich ergebenden Emotionen. Sie reichen von der Angst und Beklemmung, der psychischen Spannung und deren Bewältigung, der Liebesempfindung und dem Trennungsschmerz bis zur jubelnden Freude und jedesmal bedient sich der Komponist anderer musikalischer Charakterisierungsmerkmale, die übrigens aus allen Bereichen der musikalischen Positionen stammen. Taminos von Angst gekennzeichnet erster Auftritt etwa ist vor allem durch die kurzatmigen kleingliedrigen Motive der ersten Violinen und die geradezu beengende Chromatik im rezitativisch angelegtem Gesang charakterisiert. Tonart (c-Moll) und das rasche Zeitmaß (Allegro) treten hinzu und der pausendurchsetzte Rhythmus (Achtel-Viertel-Achtel-Viertel)-(«*schon nahet sie sich*») - führt eine zusätzliche Steigerung herbei.

Beispiel

[*Die Zauberflöte* KV 620 1. Aufzug, aus No. 1. Introduction: Tamino «*Zu Hilfe! Zu Hilfe! Sonst bin ich verloren*»]

ad 3.) Zahlreich und vielfältig sind die Beispiele für die Situations-Charakteristik, treffend wohl jenes im Finale II, Abschnitt 9, wo zur Schilderung des herangereiften Unterganges der *Königin der Nacht* ganze zwei Takte mit kühn verdichteter Modulation benötigt werden (c-b). Sowohl die Modulation, als auch die Dissonanz allegorisieren die Notwendigkeit der Härte in diesem Geschehen. Nach weiterem Modulationsgang nach h-Moll («*Wir alle gestürzt in ewige Nacht*») folgt aufhellender chromatischer Übergang (über a-Moll nach F-Dur) womit Sarastros kurzes B-Dur-Rezitativ dominantisch vorbereitet wird: «*Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*». Es markiert Sieg, aber nicht Triumph.

Beispiel

[*Die Zauberflöte* KV 620, 2. Aufzug, No. 21 Finale von: Monostatos «*Nur stille, stille, stille, stille!/Bald dringen wir im Tempel ein*» bis: Sarastro «*Die Strahlen der Sonne vertreiben die Nacht*»]

ad 4.) Auch für den Bereich der Text-Wort- und Sinnausdeutung sind die Beispiele zahlreich. Zwei Hinweise mögen diese Skizze abrunden: Im Terzett des zweiten Aufzuges der *Zauberflöte* hält Pamina verzweifelt und vorwurfsvoll dem Prinzen ihr «*O liebtest Du, wie ich Dich liebe*» entgegen. Dieses *Du* aber steht auf betontem Taktteil und Mozart unterstreicht es mit einem verminderten Septakkord (C7), für 1791 doch wohl völlig ungewöhnlich, ginge es dabei nicht um ein Charakterisierungselement des Textes!

Ein nicht minder interessantes Feld Mozartscher Charakterisierung ist seine Kunst der Instrumentierung, so etwa, wenn er zur Ironisierung des Priesterduettes «*Bewahret Euch vor Weibertücken*» zusätzlich - und im Autograph nachgetragen- die Verwendung der Klarinetten fordert! Ich darf überdies für diesen interessanten Bereich des sinnausdeutenden Einsatzes musikalischer Elemente auch auf den zweiten Teil des lesenswerten Buches von Gunthard Born: *Mozarts Musiksprache*, München 1985, verweisen. Leider muß ich der Versuchung widerstehen, vor Ihnen auszubreiten, was den Inhalt einer ganzen Habilitationsarbeit füllt.

Doch führen uns die skizzenhaft vorgetragenen Überlegungen zu einer Kernfrage des gewählten Themas: Hat Mozart akzentuiert und mit Absicht die ihm zur Verfügung stehenden musikalischen Mittel zur Darstellung seiner ethisch motivierten Bühnendramenhandlungen als Gehalts- und Textintegration eingesetzt, (was mit dem Terminus «*Charakterisierung*» knapp umschrieben wäre), oder ist dies alles nur das zufällige Ergebnis genial, instinktiv rascher Niederschrift? (Was uns ja gelegentlich literarisch, filmisch und pseudowissenschaftlich weisgemacht wird.) Die Antwort vermag nur der Philologe zu geben, für den die Begegnung mit Mozarts Handschrift sich immer wieder zum besonderen Abenteuer gestaltet.

Als Bibliothekar hatte ich zwischen 1956-1979 das Glück, ca. 40 Mozart-Autographe an der Ostberliner Staatsbibliothek bewahrend verwalten zu dürfen, und mehrere davon habe ich eingehender untersucht. Viele von ihnen zeigen ein recht merkwürdiges Bild. Die Partiturseiten sind nämlich fast immer - auch die der Instrumentalwerke - mit zwei recht unterschiedlich eingefärbten Tinten geschrieben. In knapper Zusammenfassung darf hierzu folgendes bemerkt werden: Die Farbe der Tinten vermag unterschiedlich auszufallen, weil man sie nach bestimm-

ten Rezepten in jener Zeit offensichtlich zu Hause herstellte, dabei die Substanzen in quantitativ differenzierten Mengen zusammen goß und die fertigen Tinten auch mit Wasser verdünnen konnte. So hatte man also ständig völlig verschieden eingefärbte Tinten zur Verfügung. Im Falle der *Zauberflöten*-Handschrift sind allein 16 Farbwerte in der Niederschrift zu erkennen.

Es wird dabei deutlich, daß Mozart in einem ersten Kompositionsgang die musikalischen Hauptvorgänge niederschrieb (Thematisches, harmonietragende Bässe, charakteristische Begleitfiguren = Kontur) und die harmoniefüllende Mitte zunächst frei blieb = Füllwerk. Dieses Füllwerk wurde gewöhnlich viel später, wie eine Schularbeit nachgetragen, mit dann anderer, zumeist sehr verdünnter Tinte, weil die ursprüngliche eben nicht mehr zur Verfügung stand. Gelänge es nun, diese unterschiedlichen Tinten einander zuzuordnen (unter Einbeziehung der durch die Wasserzeichen markierten Papiere - im *Zauberflöten*-Autograph sind es nicht weniger als zehn!), so müßte es doch möglich sein, den Kompositionsgang nachvollziehen zu können.

Das Ergebnis solcher Untersuchungen, die auf diesen Überlegungen basierten, war denn auch jedesmal überraschend. In keinem Falle ist ein dramatisches Werk Mozarts in einem Zuge von vorn nach hinten durchgeschrieben worden. Es wurden vielmehr jene Textstellen zusammengefasst, die bei stets überraschender Vielfalt der musikalischen Lösungen die gleichen oder ähnlich gelagerte Charakterisierungsmerkmale erfordern. Die so komponierten Szenenkomplexe wurden vom Komponisten zunächst abgelegt, gesondert paginiert und erst ganz zum Schluß wurde dann die Ordnung des Ganzen hergestellt, und dies wieder mit einer neuen durchgängigen Blattzählung.

Vereinfachend und zusammenfassend kann man folgendes feststellen: Es lassen sich im Falle der *Zauberflöte* - als niedergeschriebene Komplexe greifbar - 11 verschiedene Arbeitsphasen konstatieren. Nach fünf, respektive inklusive der nachfolgenden Ouverture, sechs Arbeitsphasen, war das Werk im Sinne Mozarts «komponiert», den Rest betreffen das angedeutete Füllwerk und einige notwendige Ergänzungen (Abschlussszenen des zweiten Finales, am Schluß der Partitur angehängte, noch fehlende Bläser- und Paukenstimmen, Priestermarsch und den dreimaligen B-Dur-Bläserakkord, der der weihevollen Tempelhandlung zu Beginn des zweiten Aufzuges vorausgeht).

Das zusammenfassende Ergebnis solcherart Untersuchung sei an dieser Stelle wenigstens skizziert: Eine erste Kompositionsphase wird greifbar mit den Szenen des ersten Aufzuges, mit Ausnahme von Papagenos Vogelfängerlied. Sie reicht bis zur ersten Arie des Sarastro zu Beginn

des zweiten Aufzuges. Alle diese Szenen stehen zu Handlungen des Tamino in Beziehung oder sie dienen seiner Charakterisierung, respektive der um ihn herum agierenden Gruppen und Partien dieser seriösen Spielebene. Ein zweiter, geschlossener Kompositionsgang dient der Erfassung der komischen Spielebene mit Dominanz der Partie des Papageno, inklusive der zu ironisierenden, die Priester betreffenden Textteile. Soweit läßt sich der Kompositionsfluß durch die Bestimmung der Tintenfarben und der durch die Wasserzeichen gekennzeichneten Papiersorten und beider Schnittstellen leicht beschreiben und erfassen. Dennoch werden auch scheinbare Kompliziertheiten im Kompositionsverlauf greifbar. So wird die zweite Phase (komische Ebene) unterbrochen durch die Charakterisierung der die Gruppe der Priester und der Geharnischten betreffenden Aspekte (Phase 3) und die gesonderte Komposition der zweiten Arie der Königin (Phase 4). Schließlich folgen (Phase 5) alle jene Szenen der seriösen Ebene, die in Verbindung mit den zu erwartenden Prüfungen des Paares Pamina-Tamino stehen.

Im Mozartschen Sinne wäre damit die Oper «komponiert», denn alle notwendigen Charakterisierungsmerkmale sind bis dahin entwickelt, erfasst und verteilt. Als sechste Phase folgt die Kontur der Ouvertüre, in die alle skizzierten Charakterisierungsmerkmale einfließen. (Die Legende, Mozart habe gewöhnlich die Ouverturen erst in der letzten Nacht, vor der Aufführung geschrieben, kann sich allenfalls auf das Ausfüllen der noch fehlenden harmonischen Mitte beziehen!)

Vorausgehende Untersuchungen am Autograph des *Figaro* führten zu ähnlich gelagerten, überraschenden Ergebnissen, die ebenfalls verdeutlichen, daß die Operndramatik Mozarts durch eine, verschiedene Ebenen durchdringende Integration zwischen Handlung, Text und Musik bestimmt ist, durch die deren Gehalt zur ethischen Botschaft pointiert wird, wie wohl bei keinem seiner komponierenden Zeitgenossen.

Wäre es - so fragen wir abschließend - denn nicht reizvoll, die vorgetragene Gedankenskizze durch weitere Untersuchungen an den Quellen zu vertiefen, die Ergebnisse mit dem Zeitgenössischen in Beziehung zu setzen - ein Blick in die literarische Klassik könnte dabei sicher hilfreich sein - und wäre es nicht vor allem sinnvoll und von wirkungsvollem Nutzen, in jeder nur denkbaren praktischen Umsetzung, Mozarts Dramatik aus ihrer durch den Genius postulierten Ethik zu begreifen?

Ausleitungsmusik

[*Apollo et Hyacinthus* KV 38, 3. Akt, No. 8 Duetto
Oebalus-Melia, Schluß.]

(*Kehren wir zur Eingangsmusik zurück, jenem, das Finalgeschehen von Apollo et Hyacinthus bestimmenden Duett: König Oebalus und dessen*

Tochter Melia beschwören, psychisch aufgewühlt, die beleidigte Gottheit: «Laß Dich umstimmen, kehre zu uns zurück!-Numen! quaeso, flectere, et ad nos revertere!»)

ZUSAMMENFASSUNG

Um sich der in verschiedenen Epochen der Überlieferung Mozart-scher Musik häufig und unterschiedlich gestellten Frage nach deren gehaltlich, inhaltlicher Aussage und mithin ethischen Anbindung sinnvoll zu nähern, geraten die Stoffe der Opern Mozarts ins Blickfeld. Im dramatischen Jugendwerk sind drei Stoffbereiche zu konstatieren, die Huldigungsoperen, die von Amusement geprägten Unterhaltungswerke und die sich von besonderer Bedeutung erweisenden moralisch akzentuierten Dramen. Deren Handlungs- und Konfliktelemente akzentuieren sich auf Eros (expositionelles Axiom), Untat, Verbrechen, Verstrickung (dynamische Triebkraft), Gerechtigkeit (moralische Finalpointe), lichtvolle Überwindung des Bösen. Dies darf - im Sinne Schillers (*Die Schaubühne als moralische Anstalt* - 1784) als ethische Kategorie klassischen Denkens definiert werden, was weitgehend den europäischen Kulturzeitgeist in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bestimmt. Als Beispiele werden beleuchtet: *Apollo et Hyacinthus*-1767/*Mitridate*-1770/*Lucio Silla*-1772/*Idomeneo*-1781. Die Behandlung dieser Stoffe ist von ethischen Wertvorstellungen geprägt, die in Mozarts Opernschaffen auch des letzten Lebensjahrzehntes besondere Akzentuierung erfahren. Durch Mythologisierung und Fabulisierung zeitlich neutralisiert, werden Allegorien realer menschlicher Verstrickungen vorgestellt und mit dem klassisch formulierten Anspruch versehen, aus diesen auch wieder herauszufinden, ganz im Gegensatz zum tragischen Untergang romantischer Helden in der Operndramatik des späteren 19. Jahrhunderts.

Mit der gattungsgeschichtlichen Abkehr von der «Opera seria» tritt in der «Opera giocosa» neben die seriöse Spielebene stets eine komische, die die moralische Belehrung ihres Zeigefingerduktus wirkungsvoll enthebt, ja mehr noch, auf menschliche Schwächen spiegelbildlich hinzuweisen vermag. Aus alledem erhebt sich Forderung und Anregung, die dramatischen Werke Mozarts weniger gattungsgeschichtlich, als inhalts-geschichtlich zu untersuchen, um zum Wesen der Aussageabsicht des Komponisten vorzudringen.

Die Fragestellung führt damit zum Problemfeld der Integration zwischen Handlung, Text und Musik, zur Charakterisierung des Librettos durch Mozarts Komposition. Diese erstreckt sich im Allgemeinen auf

vier sich aufeinander beziehende Bereiche: Auf die im Charakter unveränderlichen Parteien und Gruppen, auf die Emotionen und Affekte, auf die Szenen-Situation und auf die Wort-Text- und Sinnausdeutung des sprachlich Vorgegebenen.

Im Referat werden die Charakterisierungsbereiche durch Beispiele aus der *Zauberflöte* exemplifiziert: Musikalische Charakterisierung der Partie des Tamino, das emotionale Spektrum dieser Partie, die Mittel zur Darstellung der Szenensituation, die sich mit dem Untergang der Königin der Nacht verbindet (nur zwei Takte voller modulatorischer Spannung werden benötigt!) und Wortausdeutungen mittels Harmonik und Instrumentation aus dem Handlungsbereich Pamina/Priester.

Die Kernfrage lautet indes, ob der Komponist mit Absicht und kompositorischem Ringen seine musikalischen Mittel zur Charakterisierung der ethisch motivierten dramatischen Handlungen einsetzt und ob dies ablesbar ist. Der Autor vertritt die Auffassung, daß die philologische Beschaffenheit Mozartscher Autographe darüber entscheidend Aufschluß gibt. Viele der Partiturseiten, vor allem seiner Opern weisen den Farbduktus unterschiedlich eingefärbter Tinten auf. An anderer Stelle vorgestellte Untersuchungsergebnisse (*Zauberflöte/Figaro*) verdeutlichen, daß wenigstens zwei Kompositionsgänge jeweils vorliegen (Kontur/Füllwerk). Der farblich sichtbare Tintenfluß und die damit verbundene Papierverwendung belegen, daß Textstellen zusammen komponiert wurden, die die gleiche oder ähnlich gelagerte Charakterisierungsmerkmale erfordern. Lassen sich im Falle der *Zauberflöte* 11 verschiedene Arbeitsphasen konstatieren, so war die Charakterisierung - im Sinne Mozarts die Komposition - bereits nach fünf Arbeitsphasen abgeschlossen. Eine Skizzierung der Reihenfolge dieser Phasen verdeutlicht die Absicht des Komponisten: Akzentuierung der ethischen Aspekte der Handlung mit den Mitteln der Musik.

Aus der im Referat entwickelten Gedankenskizze, deren Thesen mit Musikbeispielen aus dem Jugendschaffen Mozarts und der *Zauberflöte* gestützt wurden, leitet sich Forderung und Vorschlag ab, die Thesen durch weitere Untersuchungen an den Quellen zu vertiefen, Vergleiche mit Werken der literarischen Klassik zu wagen und in jeder nur denkbaren praktischen Umsetzung Mozarts Dramatik aus ihrer durch den Genius postulierten Ethik zu begreifen.

Indirizzo dell'autore:

Prof. Dr. Karl-Heinz Köhler - Bonhoeffer-Str 5 - Weimar - Deutschland 99427
