

GMTH Proceedings 2015
herausgegeben von
Florian Edler, Markus Neuwirth und Immanuel Ott

Gegliederte Zeit

15. Jahreskongress
der Gesellschaft für Musiktheorie
2015 Berlin

herausgegeben von
Marcus Aydintan, Florian Edler,
Roger Graybill und Laura Krämer

Druckfassung: Georg Olms Verlag, Hildesheim 2020
(ISBN 978-3-487-15891-4)



Dieser Text erscheint im Open Access und ist lizenziert unter einer
Creative Commons Namensnennung 4.0 International Lizenz.



This is an open access article licensed under a
Creative Commons Attribution 4.0 International License.

Musiktheater als inszenierte Zeit

Zum Zusammenhang von dramaturgischer und harmonisch-kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken

Theater als Darstellung von fiktiver Realität findet in den Dimensionen von Raum und Zeit statt. Vor den Augen und Ohren des Auditoriums entwickelt sich musikalische Form hier entlang einer mehrschichtigen Zeitschiene. Hineingenommen in die Welt einer erdachten oder realen Handlung wird das Publikum Zeuge eines in der fernerer oder unmittelbaren Vergangenheit sich entfaltenden Geschehens; darüber hinaus werden Vergangenes und Gegenwärtiges im modernen Regietheater durch ästhetische Brechungen miteinander in Beziehung gestellt. Bei einer realen Aufführungsdauer von zwei bis vier Stunden entspinnt sich im Theater ein fiktiver oder historischer Ablauf, der wenige Stunden, aber auch Jahre oder ganze Epochen umfassen kann.¹ Zeit läuft somit im Theater auf mehreren Ebenen in unterschiedlicher Geschwindigkeit gleichzeitig ab, wobei das Tempo der dargestellten Zeit Schwankungen unterworfen ist. So erfahren die Zuschauer unter Umständen einen Sprung von zwanzig Jahren beim Übergang von einer Szene zur nächsten, um während eines anschließenden Monologs gleichsam einen Stillstand von Zeit zu erleben. Hörer und Betrachter nehmen Zeit als relatives und multiples Phänomen wahr. Zeit im Theater vermag Grenzen zu durchbrechen: sie kann durch Rückblenden verkehrt, durch Verschiebung und Verschränkung verdichtet oder durch Entzerrung nahezu aufgelöst werden.

Komposition im Musiktheater ist in besonderer Weise imstande, Zeit als relatives Phänomen umzusetzen und darzustellen. So kann der Augenblick des

1 Vgl. die z. T. an Heinrich Schenkers *Harmonielehre* (1906) anknüpfende Darstellung der psychologischen Wirkung dramaturgischer Inszenierung von Zeit bei Perry-Camp 1993, S. 821f.: »The distortion of narrative time alluding to real-world ontological time fits readily into the principle of art as abbreviation [...] The dialogue between the two systems of time, when perfectly used, grips the audience in a seminal moment of magnified awareness [...] What happens here is the manipulation of kinds of metrical time, which in turn controls the audience's perception of timing though the juxtaposition of apparently vastly different qualities of time.«

Sterbens eines Protagonisten mit kompositorischen Mitteln in eine gefühlte Unendlichkeit gedehnt werden. Jenseits solcher Möglichkeiten von Sprache, die dem Theater generell verfügbar sind, entfaltet Musik ein ganz eigenes Potential, Zeit innerhalb der Gesamtanlage eines Bühnenwerks einzusetzen.

Wolfgang Amadeus Mozarts Briefe belegen eine intensive Auseinandersetzung des Meisters mit der dramaturgischen Konzeption seiner Opern- und Singspiele. »um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet«,² schreibt er im Oktober 1781 an seinen Vater Leopold. Der Plan eines jeden musikalischen Werks, die Anlage, ist denn auch nach Johann Georg Sulzers Enzyklopädie *Allgemeine Theorie der Schönen Künste* der wichtigste Teil des Kompositionsprozesses, auf den die »größte Anstrengung des Geistes« zu richten ist.³

Die Basis für Mozarts dramaturgisches Konzept bildet das Gedankengut der Aufklärung, mit dem er durch einen freimaurerischen Freundes- und Kollegenkreis,⁴ aber auch durch die Beschäftigung mit dem Sprechtheater eines Molière, eines Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais oder eines Louis-Sébastien Mercier in Berührung kam.⁵ Dieses Konzept gilt gleichermaßen für das höfische und das volkstümliche, für das ernste und das heitere Genre.⁶ Die Aufhebung der Genre Grenzen zwischen Tragödie und Komödie⁷ und eine Berücksichtigung aller gesellschaftlichen Schichten in der Rollendisposition, wie sie die Opern und Singspiele der Wiener Schaffensperiode Mozarts kennzeichnen, waren bereits wesentliche Elemente der Dramentheorie von Mercier, dessen Drama *Jenneval, ou Le Barnevelt français* der Komponist kannte und schätzte.⁸ Gerhard Splitt setzt sich kritisch mit Forschungsbeiträgen zu Mozarts Opernästhetik auseinander.

2 Mozart, *Briefe und Dokumente*, Brief vom 13.10.1781.

3 Sulzer 1771, S. 56. Vgl. Splitt 1998, S. 51.

4 Bereits vor dem eigenen Beitritt in die Wiener Loge »Zur Wohltätigkeit« im Jahr 1784 unterhielt Mozart sehr enge Kontakte zu Freimaurern. Hierzu zählten neben dem Librettisten der *Entführung aus dem Serail* Gottlieb Stephanie d.J. auch die Darsteller von Belmonte, Osmin und Pedrillo in der Uraufführung 1782. Vgl. Strebel 1991, S. 24.

5 Splitt verweist auf die umfangreiche, im Nachlassverzeichnis dokumentierte Bibliothek sowie den Briefwechsel Mozarts. Splitt 1998, S. 62ff.

6 Vgl. Krämer 2002, S. 99: »Höfische seria und deutsches Singspiel haben v. a. im Bereich der ihnen impliziten Anthropologie so viel gemeinsam, dass beide auch von daher nicht als Gegenmodelle, sondern als komplementäre Ausfaltungen einer gemeinsamen Kultur zu begreifen sind.«

7 Rosen 1998, S. 322, spricht von »mixed genre« mit besonderem Bezug auf *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

8 Splitt 1998, S. 63f.; Buthmann 1992, S. 102f.

der und beleuchtet detailreich Hintergründe zur Dramaturgie insbesondere von dessen Bühnenwerken der Wiener Schaffensperiode.

Freilich bestand er als Musikdramatiker wie kein anderer komponierender Zeitgenosse auf der minuziösen formalen und inhaltlichen Planung und verbalen Gestaltung seiner Libretti, um den jeweils optimalen musikalisch-dramatischen Effekt innerhalb eines dramaturgisch kohärenten und handlungslogisch begründeten Werkganzen erzielen zu können, eines Werkganzen, das das jeweilige Publikum [...] sowohl vergnügen als auch belehren, das heißt aufklären sollte.⁹

Charles Rosen attestiert Mozart »die Überzeugung, daß in der Oper Musik als dramatisches Ereignis den Vorrang vor Musik als Ausdruck hat.«¹⁰ Nach Rosen bewegt sich der klassische Stil »am ungezwungensten bei der Darstellung von komischer Intrigue und komischer Gestik.«¹¹ Rosen belegt die Übertragbarkeit klassischer Formmodelle auf das Musiktheater: »Es lässt sich [...] keine Beschreibung der Sonatenform geben, die [...] nicht [...] der Mehrzahl der musikalischen Formen in Mozarts Opern gerecht würde.«¹²

Die Gültigkeit klassischer Formmuster mit ihren harmonischen und melodischen Implikationen bildet die Voraussetzung für Mozarts musikalische Inszenierung von Zeit. Wenn in dieser Untersuchung die Rede ist von Effekten der Beschleunigung, der Entschleunigung oder des Stillstands, so können diese Phänomene als subjektive Wahrnehmung der Ereignisdichte bei der Rezeption eines Werks verstanden werden.¹³ Grundlage dieser Widerspiegelung ist die durch statistische Auswertung von Hörerfahrungen entwickelte Erwartung. Die Wirkung von Verdichtung oder Verlangsamung wird durch Überraschung erzielt, für die, wie David Huron beschreibt, als zwingende Voraussetzung eine Hörerwartung erforderlich ist.

I would like to focus on three strong emotions that are closely linked to surprise: *laughter*, *awe*, and *frisson* [...] Such emotions are typically sparked by particular musical moments or passages. Of course, not all listeners will respond to these passages in

9 Splitt 1998, S. 37.

10 Rosen 1999, S. 329. Vgl. Rosen 1998, S. 289: »Mozart never lost [...] his sense that, in opera, music as dramatic action takes precedence over music as expression.«

11 Rosen 1999, S. 329. Vgl. Rosen 1998, S. 289: »The classical style moves with the least strain in its depiction of comic intrigue and comic gesture.«

12 Rosen 1999, S. 335. Vgl. Rosen 1998, S. 296: »In fact, no description of sonata form can be given that will fit the Haydn quartets but not the majority of forms in a Mozart opera.«

13 Vgl. Huron 2007, S. 73: »Listeners appear to be sensitive to the frequencies of occurrence of different auditory events.«

the same way, and even a single individual listener may not have the same emotional experience each time the passage is encountered [...] We will see that each of these emotions is related to a violation of expectation. All three are specialized varieties of surprise.¹⁴

In den folgenden Beispielen aus Mozarts Werk geht es um dramaturgische Formung und Gestaltung von Zeit mit Mitteln der Satztechnik, insbesondere der Harmonik und des Kontrapunkts.

Harmonische Aspekte sollen im Zentrum der Untersuchung zum Duett zwischen dem spanischen Adligen Belmonte und Osmin, dem Aufseher eines türkischen Landhauses, aus dem ersten Akt von Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* stehen.¹⁵ Der Beginn wird in Abbildung 1 im Klavierauszug dargestellt.

The image shows a musical score for Belmonte and the strings (Str.). Belmonte's part is in the upper staff, and the string part is in the lower staff. The music is in 8/8 time and G minor. Belmonte's lyrics are: "Ver-wünscht seist du_samt dei-nem Lie-de! Ich bin dein Sin-gen nun schon mü-de,". The string part consists of chords and rhythmic patterns.

Abbildung 1: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, KV 384, Nr. 2 Lied und Duett, Takte 53–57

Zu Anfang gilt g-Moll, die Tonart des vorausgehenden Liedes des Osmin. Diese wird jedoch rasch verlassen: es erklingt ein Halbschluss (T. 59) und dann der Ganzschluss, der B-Dur als neue Tonart befestigt (T. 68).¹⁶ Die Ausweichung in die parallele Durtonart ist ein in der klassischen Syntax sehr typischer, demzufolge nicht überraschender Beginn. Wenn kurz darauf Osmin endlich bereit ist, auf die wiederholten Fragen des Belmonte zu antworten, erfolgt eine Modulation nach Es-Dur (T. 76), wenig später eine weitere nach F-Dur (T. 89).

Wie in Abbildung 2 erkennbar ist, führt die Überleitungsfigur zu dem hier beginnenden Rezitativ zunächst zu dem typischen initialen Sextakkord der

14 Huron 2007, S. 25 f.

15 Eine Quelle für Mozarts unvollendetes Singspiel *Zaïde*, Vorläufer von *Die Entführung aus dem Serail*, war Voltaires Drama *Zaïre*. Vgl. Schroeder 1999, S. 144: »Set in a Turkish harem, it pits Christian against Muslim with no preference for either side, underlining Voltaire's concept of ›ethical relativity‹.«

16 Alle Taktzahlen entsprechen der Neuen Mozart-Ausgabe.

Dominante des in Takt 92 erreichten d-Moll. Die grundständige Form der tonikalen Harmonie erwartet der Hörer jedoch vergeblich; mit dem irregulären Sprung der verminderten Quarte *cis-f* anstelle der regulären Diskantklauel *cis-d* im instrumentalen Bass wird d-Moll nur als Sextakkord erreicht. Diese Konstellation dient als Voraussetzung für Mozarts nächsten harmonischen Kunstgriff. Die wütende Reaktion Osmins, der durch die Erwähnung Pedrillos,¹⁷ des Geliebten der von ihm umworbenen englischen Zofe Blonde, erzürnt ist, unterstreicht der lizenziöse übermäßige Quartsprung bei seinem Ausruf (T. 92). Mozart inszeniert hier den phrygischen Halbschluss über dem Halbtonschritt *f-e* im instrumentalen Bass mit dem übermäßigen Sextakkord *f-a-dis*¹⁸ als zugleich subdominantische und doppeldominantische Vorbereitung der auf a-Moll zu beziehenden Dominante E-Dur.

Belmonte: Wie kann ich den Pe-drill wohlspre-chen, der hier in sei nen Dien-sten steht?

Osmin: Den Schur-ken, der den Hals soll bre-chen?

Abbildung 2: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2 Lied und Duett, Takte 90–93

Die Wendung – eine der zahlreichen Belegstellen für den Gebrauch dieser Formel als Fragetopos bei Mozart – illustriert die aufbrausende, Belmontes Frage nach Pedrillo replizierende Gegenfrage: »Den Schurken, der den Hals soll brechen?« Dass Osmin die Antwort schuldig bleibt, unterstreicht die Figur der Aposiopesis,¹⁹ der Generalpause. Ebenso bleibt die Musik die zu erwartende Tonika schuldig. Sie erscheint erst deutlich später, und zwar überraschend in der Variante A-Dur nach Osmins grollender Aufforderung »Seht selber zu, wenn's anders geht!« (T. 99).

17 Pedrillo, Bediensteter des spanischen Edlen Belmonte, wurde in der Vorgeschichte der Handlung gemeinsam mit dessen Verlobter Konstanze und deren Zofe Blonde von Piraten entführt. Alle drei gelangten als Sklaven in das Gefolge des Bassa Selim, dem Osmin als Palastaufseher angehört. Blonde, ihrerseits die Geliebte des Pedrillo, wird von Osmin erfolglos umworben, weshalb dieser Pedrillo als seinen Rivalen bekämpft.

18 Zu unterschiedlichen Deutungs- und Bezeichnungsmöglichkeiten des Akkords vgl. Kaiser 2016.

19 Vgl. die chronologische Darstellung der Belege zur rhetorischen Figur der Aposiopesis und zur Generalpause als musikalisch-rhetorischem Pendant bei Bartel 1985, S. 104 ff.

Im nächsten Abschnitt (Abbildung 3), in dem die beiden Kontrahenten jeweils im Selbstgespräch ihre Haltung zueinander mit abqualifizierenden Bezeichnungen artikulieren, entspinnt sich eine kanonartige Imitation der Singstimme auf der Basis einer Quintfallsequenz. Die ersten drei Stufen des fortgesetzten Quintfalls (Takte 105–108) erhalten durch die kleine Septime dominantischen, die jeweils folgende Stufe gewinnt vorübergehend tonikalen Charakter. Daraus ergibt sich die absteigende, chromatisch eingefärbte Melodik beider Singstimmen im Kanon sowie ein schwindelerregend rascher Absturz der Klänge im Quintenturm von H-Dur nach D-Dur. Der in Takt 149 erreichte D-Dur-Sextakkord alteriert chromatisch nach d-Moll und schreitet mittels der übermäßigen Sexte *f-dis*¹ zum phrygischen Halbschluss auf dem E-Dur-Dreiklang fort.

Belmonte:
Was für ein al - ter gro - ber Ben - gel, Was für ein al - ter gro - ber
Ben - gel, was für ein al - ter gro - ber, al - ter gro - ber Ben - gel!

Osmin: Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just
so ein Gal - gen - schwen - gel! Das ist just so ein Gal - gen - schwen - gel!

Abbildung 3: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 104–110

Es folgt ein neuerlicher harmonischer Schnitt, der die Rückkehr zur direkten Kommunikation kennzeichnet. Anstelle der nach dem Halbschlussklang E-Dur zu erwartenden Tonika a-Moll folgt in C-Dur (T. 111f.) die Behauptung des Belmonte: »Ihr irrt, es ist ein braver Mann.« Unterstrichen wird der Unschuldsgestus der mit Reinheit konnotierten Tonart C-Dur²⁰ durch die Unbedarftheit einer zweimaligen, schulmäßigen Kadenz.²¹ Das harmonische Umfeld entlarvt diesen Satz jedoch als Lüge: das C-Dur ist in keiner Weise vom harmonischen Kontext her gerechtfertigt und daher genauso »falsch« wie die Behauptung des Belmonte selbst. Osmin kommentiert den Satz mit einer Imitation, die durch die Übertragung nach c-Moll verfremdet wird – als Darstellung eines »höhni-

20 Vgl. u. a. Schubart 1806, S. 284: »C-Dur, ist ganz rein. Sein Charakter heißt: *Unschuld, Einfalt, Naivität, Kindersprache.*«

21 Der Einsatz in C-Dur markiert zugleich die Rückkehr vom Selbstgespräch der Kontrahenten zu Rede und Gegenrede.

schen Nachhaffens« mit harmonischen Mitteln (T. 114 ff.) und gleichzeitig durch die Gegensätzlichkeit der Tonartencharaktere als mit einer jähen Eintrübung einhergehender Kontrast.²²

Doch zurück zur Frage der harmonischen Zeitgestaltung – vergegenwärtigen wir uns noch einmal den bisherigen Tonartenverlauf. Ausgehend von der Anfangstonart g-Moll werden, von Stufen mit sehr kurzer Verweildauer abgesehen, als wesentliche Tonarten B-Dur, Es-Dur, F-Dur, ein aufgrund fehlender grundständiger Tonika instabiles d-Moll sowie a-Moll, C-Dur und c-Moll berührt, und zwar innerhalb von rund 60 Takten bzw. anderthalb Minuten. Für den kurzen Abschnitt einer Singspielszene um 1782 zeigt sich hier eine ungewöhnliche Ereignisdichte.²³ Im weiteren Verlauf wendet sich das musikalische Geschehen nach g-Moll (T. 129 ff.) und mittels mehrfachen Quintfalls über chromatisch fallendem Bass erneut nach B-Dur (T. 149), das seinerseits als Modulationsakkord im Kontext einer phrygischen Wendung einen Übergang nach d-Moll und später nach D-Dur herbeiführt. Die letztere Tonart dominiert den Schlussteil der Szene mit Ausnahme einer kurzen Ausweichung in die Oberquinttonart A-Dur.

Die Zuschauer erleben im ersten Teil des Duetts eine extreme Raffung harmonischer Zeit, eine abenteuerliche Jagd der Kontrahenten über die Bühne und durch den Raum des Quintenzirkels. Das folgende Diagramm zeigt den tonartlichen Verlauf von Takt 53 bis 164 schematisch. Die y-Achse stellt dabei die Position im Quintenturm durch die Anzahl der Vorzeichen dar. Negative Zahlen bezeichnen B-Vorzeichen, positive die Kreuzvorzeichen. Tonale Stationen in Dur sind durch Rhomben, solche in Moll durch Kreise markiert.²⁴

22 »At a secular level, Mozart's C minor may convey plain anger or frustration.« (Mann 1977, S. 21). Vgl. auch Marc-Antoine Charpentiers Charakterisierung von c-Moll als »obscur et triste« (düster und traurig) in den um 1692 entstandenen *Règles de Composition* (Eckle 2013, S. 27). Für den zeitgenössischen Theaterbesucher mag das Chiaroscuro dieses Wechsels aufgrund der ungleichschwebenden Temperatur noch deutlicher hörbar gewesen sein.

23 In der *Entführung* ist das Duett hinsichtlich der modulatorischen Reichweite nicht singular. Verwiesen sei auf das Finale des ersten Aufzugs in D-Dur, dessen harmonische Amplitude nach Konstanzes Worten »O wie du mich betrübst« bis b-Moll herabreicht. Vgl. *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 16, Takte 156–166.

24 T. 1 ff. im Diagramm entspricht T. 53 ff. im Duett Belmonte–Osmin. Dargestellt ist der harmonische Ablauf der Szene in vereinfachter Form. Zusätzlich zu den eigentlichen tonalen Zentren wurden die Harmonien der Takte 53, 56, 57 sowie 117 bis 123 als auffällige Klänge in die Grafik aufgenommen. Die Passage von der zweiten Hälfte des Taktes 164 bis zum übermäßigen Quintsextakkord in Takt 168 lässt sich in der Übersicht nicht angemessen wiedergeben.

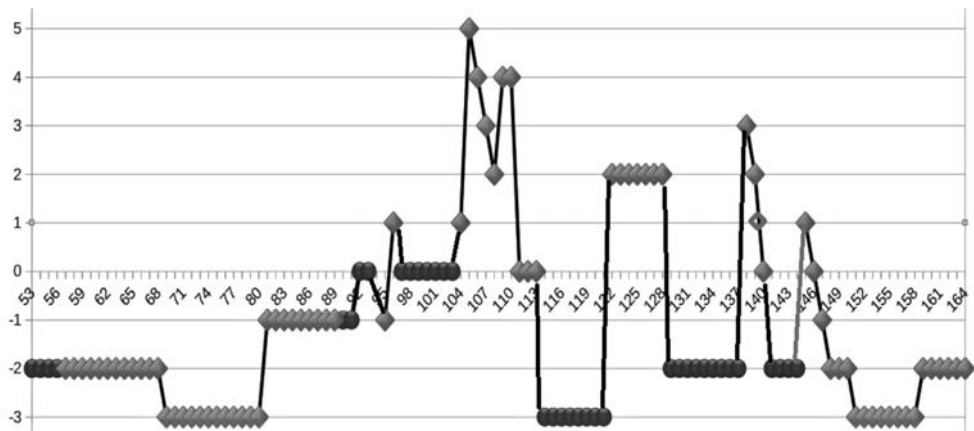


Abbildung 4: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 53–164.
Wesentliche und auffällige harmonische Stationen

Hinsichtlich ihrer harmonischen Dichte gipfelt die Szene in der von der zweiten Hälfte des Taktes 164 bis zum übermäßigen Quintsextakkord *b/d/f/gis* in Takt 168 reichenden Passage, die auch durch chromatische Melodik den Gestus des Außer-sich-Seins beider Kontrahenten zum Text Belmontes »Ihr seid besessen, sprecht voller Galle mir so vermessen ins Angesicht« unterstreicht. Sie mündet in einen mehrtaktigen Schlussteil (Takte 169–175) auf der Dominante des folgenden, in D-Dur stehenden Prestos.

Die Analyse der Harmonik respektive des tonartlichen Verlaufs allein vermag nicht den Spannungsreichtum dieser Szene zu erklären. Sprachliche, szenische, melodische und rhythmische Komponenten, auf die hier nicht eingegangen werden kann, spielen ebenso eine Rolle.²⁵ Das nahezu vollständige Durchschreiten der ›Nordhalbkugel‹ des Quintenzirkels und damit des gesamten Spektrums der bis zur klassischen Epoche überwiegend verwendeten Tonarten ist allerdings eine Besonderheit dieser Szene – ein »Zusammenfall von musikalischem und dramatischen Ereignis«²⁶ und Indiz dafür, dass Mozart mit der *Entführung* über die damalige Tradition des deutschen Singspiels weit hinausging und dieser Gattung einen neuen Rang verlieh.²⁷ In der abschließenden Stretta der Szene

25 Vgl. die Darstellung der Szene bei Krämer 1998, S. 415 ff.

26 »The coincidence of musical and dramatic events is the glory of Mozart's operatic style.« (Rosen 1998, S. 309, vgl. Rosen 1999, S. 352.)

27 Steptoe 1988, S. 50 ff., sieht in dem harmonischen und melodischen Ideenreichtum Mozarts eine Überforderung und damit einen Grund für die im Vergleich zu anderen an Wiener Bühnen vertretenen Opernkomponisten nur mäßige Resonanz im Wiener Publikum. Er beruft sich

in D-Dur (Takte 169–175) gelangt die Harmonik weitgehend zur Ruhe,²⁸ hier ist es vorrangig die Kontrapunktik, die das Tempo der Handlung unterstreicht. Vokal- und Instrumentalbass bilden einen Kanon mit geringem zeitlichem Einsatzabstand. Jede Kanonstimme vollzieht einen vollständigen Terzenzirkel aufwärts, der von *d* ausgehend über sämtliche leitereigenen Stufen nach *d* zurückführt. Verschleiert wird dieser Terzenzug durch die Oktavierung der vierten Station nach unten, die neben den Geboten des Richtungswechsels und der Mannigfaltigkeit stimmtechnische Gründe hat. Die gleiche Wendung wiederholt sich beim Einsatz des Belmonte in der Oberquinttonart A-Dur: ein Fugato, verschränkt mit kanonischer Engführung des Themas als Darstellung von Flucht und Verfolgung²⁹ – ein aufmerksamer Regisseur wird diese atemlose Jagd auch auf der Bühne sichtbar machen.³⁰

Osmin:
Scheret Euch zum Teu - fel, Ihr kriegt, ich schwö - re, sonst oh - ne Gna - de die Ba - sto - na - de, noch

Belmonte: Es bleibt kein Zwei - fel, Ihr seid von Sin - nen,
habt Ihr Zeit, noch habt Ihr Zeit.

Abbildung 5: W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail*, Nr. 2, Takte 176–190

dabei u. a. auf folgende Aussage des zeitgenössischen Komponisten Karl Ditters von Dittersdorf (1801, S. 237): »Ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der einen so erstaunlichen Reichtum an Gedanken besitzt [...] Er lässt den Zuhörer nicht zu Athem kommen; denn, kaum will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorherigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann.«

28 Ein gewisses Moment der Unruhe stellt allerdings die chromatische Quintfallsequenz (Takte 206–211) dar, die auf frühere Sequenzen (T. 105ff. und T. 145ff.) zurückweist.

29 Zur Figur der Fuga vgl. Bartel 1985, S. 172ff.

30 Die Einbeziehung kontrapunktischer Techniken befeuerte ebenso wie die anspruchsvolle Harmonik die Kritik von Mozarts Konkurrenten, wie Steptoe 1988, S. 52, mit Bezug auf eine Äußerung des erfolgreichen Opernkomponisten Giuseppe Sarti feststellt: »In the mid-eighteenth century, music that smacked of counterpoint was castigated as learned, artificial, and scholastic by admirers of the ›galant‹.«

Im Duett Belmonte–Osmin wird durch Verdichtung des harmonischen Ablaufs sowie durch Imitationen in kurzer Einsatzfolge die Wirkung einer Beschleunigung von dramaturgischer Zeit erzielt. Eine Inszenierung von Entschleunigung finden wir dagegen in der »Freitod-Papagena-Szene«³¹ des Papageno im Finale des zweiten Aktes der *Zauberflöte* (Abbildung 6). Ein verzweifelter, aber dennoch höchst komischer Papageno will seinem Leben ein Ende setzen und versucht dabei, den entscheidenden Moment hinauszuzögern.

Papageno:

Nun! ich war - te noch! es sei! ich
 war - te noch! nun - es sei - bis man zäh - let:
 eins, zwei, drei! (pfeift) eins! zwei! drei!

Abbildung 6: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Nr. 21, Takte 522–534, »Nun, ich warte noch!«

Vor dem Hintergrund einer zwischen Tonika und Dominante in G-Dur pendelnden, weitgehend zum Stillstand gekommenen Harmonik inszeniert Mozart eine Verlangsamung bis zum völligen Innehalten auf allen Ebenen. Die Tabelle in Abbildung 7 zeigt innerhalb der 13 Takte die schrittweise Reduzierung der harmonischen und rhythmischen Struktur, die Verringerung der Stimmenzahl und

31 Dibelius 1985, S. 33.

der rhythmischen Impulse.³² Von der Sechzehntel- über eine Achtelbewegung, die von länger und häufiger werdenden Pausen durchsetzt ist, gelangt der Orchestersatz zum Verlöschen. Analog nimmt die Silbenzahl der Singstimme pro Takt ab. Der Komponist reduziert den Satz zunächst zum Unisono (T. 527), dann – wenn das Schweigen nur noch durch die Fünftonreihe des Pfeifchens und die ersterbende Sprechstimme unterbrochen wird – zur Einstimmigkeit (T. 530). Die Musik kommt in allen Dimensionen zum Stillstand. Die folgende Generalpause (T. 534) lässt die Leere greifbar werden – ein Gestus, der durch Regie und Darsteller zu visualisieren ist. Der anschließende Neueinsatz von Singstimme und Orchester in der Varianttonart g-Moll verdeutlicht die vermeintliche Erkenntnis Papagenos, dass sein Wunsch unerfüllt bleiben wird.

Takt	Stimmenzahl Gerüstsatz	Impulse Orchestersatz	Silben Gesangstimme	Silben Sprechstimme
1	3	15	2	
2	3	14	4	
3	3	15	2	
4	3	14	3	
5	3	15	2	
6	3	6	3	
7	2	6	2	
8	1	6	2	
9	1	1	1	
10	1	0	0	1
11	1	0	0	1
12	1	0	2	1
13	3	6	4	

Abbildung 7: W.A. Mozart, *Die Zauberflöte*, Nr. 21, Takte 522–534, »Nun, ich warte noch!«: Ereignisdichte im zeitlichen Verlauf

Die Szene des Papageno nimmt für den Protagonisten ein gutes Ende, im Gegensatz zum folgenden Beispiel, dem Finale des zweiten Aktes des »Dramma giocoso« *Don Giovanni*.³³ Ein anderer Aspekt der Gestaltung von Zeit soll hier

32 In Abbildung 7 entspricht Takt 1 dem Takt 522 in der Nr. 21 aus *Die Zauberflöte*. Ein Impuls umfasst alle gleichzeitig im Orchester neu angespielten Töne.

33 Nicolas Schalz (1991, S. 335) stellt fest, dass »nicht die Wiederherstellung einer Gemeinschaft das Ziel dieser Oper« sei, sondern – und hier wird Kunze 1984, S. 320, zitiert – »die Rettung Einzelner aus dem von Don Giovanni glühender Dynamik entfesselten Chaos und die Ausstoßung jener Kraft, die das Chaos herbeiführte.« Die Oper sei, so Schalz, »paradoxal formuliert, inszeniert als die Konstruktion dieser Destruktion.« Dagegen konstatiert Waldoff 1997, S. 294:

beleuchtet werden: die Spiegelung von Bühnen-Vergangenheit in die Gegenwart des dramatischen Geschehens. Die Handlung kulminiert in diesem Finale durch die Konfrontation des ambivalenten Helden³⁴ mit Donna Elvira und dem Komtur als den Repräsentanten zahlloser Opfer seiner Untaten.³⁵

Charles Rosens exemplarische Charakterisierung der Konstruktion von Finalen anhand des zweiten Akts von *Le nozze di Figaro* gilt auch für den hier betrachteten Werkausschnitt: »Jede neu eingeführte Figur bereichert den Klang, und die wachsende dramatische Verwicklung bildet den idealen Hintergrund für die zunehmende Brillanz und Lebendigkeit der Musik.«³⁶ Allerdings wird der beschriebene Effekt von Verdichtung und Spannungsaufbau im zweiten Finale von *Don Giovanni* nicht durch eine Akkumulation von in die Szenerie eintretenden Personen erreicht, befinden sich doch im Moment der Katastrophe lediglich vier Darsteller auf der Bühne. Die vollständige Ensemblekonstellation wird erst nach Don Giovannis Untergang erreicht.

Der Beginn des Finales führt in die heitere Atmosphäre eines Saals mit festlich gedeckter Tafel, an der Don Giovanni sich schon vor dem Eintreffen seiner Gäste der Speisen erfreut. Dabei nötigt er seinen Diener Leporello durch Nachfragen zum Eingeständnis des Mundraubs einiger Leckerbissen. In der Bühnenmusik

»Most important concerns raised by the ›lieto fine‹ [...] are not those of the internal workings of the final scene alone. The ›lieto fine‹ needs to be understood in relation to the denouement it follows and to the opera as a whole. That in *Don Giovanni* is no exception.«

34 Rosen 1998, S. 323, weist auf die politische Dimension der Titelfigur hin: »The political ambience of *Don Giovanni* is given greater weight by the close relation in the eighteenth century between revolutionary thought and eroticism. [...] Political and sexual liberalism were intimately connected in the 1780s.«

35 Vgl. Hunter 1999, S. 196: »Finales [...] often replay in miniature the central narrative.« In Mary Hunters ausführlichem Kapitel zu Introduktionen und Finalen der Opera Buffa finden auch Martín y Solers Oper *Una cosa rara* sowie *Fra i due litiganti* von Giuseppe Sarti Berücksichtigung, die Mozart im Finale des zweiten Aktes von *Don Giovanni* zitiert. Waldoff 2002, S. 555, urteilt: »The focus on the repertory as a whole [...] sets Hunter's book apart from other studies of Mozart's context or contemporaries.«

36 Rosen 1999, S. 343. Vgl. Rosen 1998, S. 302: »The successive addition of new characters constantly enriches the sonority, and the growing complication of the plot is the ideal foil to the increased brilliance and animation of the music.«

dieser Szene werden drei dem zeitgenössischen Publikum sehr bekannte Opernpassagen zitiert.³⁷ Das dritte Zitat stammt aus einem eigenen Werk. Mozart nutzt die Theater-auf-dem-Theater-Technik für einen autobiographischen Zeitsprung zu seiner anderthalb Jahre vor *Don Giovanni* uraufgeführten Opera buffa *Le nozze di Figaro*.³⁸

Leporello:

Que-sto poi là co-nos-co per trop - po!

Abbildung 8: W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Nr. 24, Szene 13, Takte 163–166

Die auf den ersten Blick verspielt und zufällig wirkende Reminiszenz erweist sich als konzeptionelle Kernidee der Szene. Der Text zur Arie des Figaro »Non piu andrai farfallone amoroso«³⁹ dürfte dem Prager Publikum von 1787 Erinnerungswert gewesen sein.⁴⁰ Die drei zitierten Szenen weisen inhaltliche Parallelen auf, »es werden dabei [...] Feststellungen in der *Zukunftsform* formuliert«,⁴¹ die dem jeweiligen Adressaten das Ende galanter Ausschweifungen ankündigen. Die Geister der Vergangenheit brechen in die Gegenwart ein. Dabei spitzt sich die anfangs plakativ als harmlos-alltäglich inszenierte Situation der Vorbereitung

37 Vgl. die detaillierte Darstellung bei Armbruster 2001, S. 82 ff., zu den Zitaten aus Solers *Una Cosa rara* sowie aus Sartis *Fra i due litiganti. Una Cosa rara* hatte im Jahr 1886 mit seinem immensen Erfolg *Le nozze di Figaro* aus dem Repertoire des Wiener Burgtheaters verdrängt. Vgl. hierzu Steptoe 1988, S. 47 f.

38 Mozart, KV 492, Nr. 10.

39 Mit dem Text, wörtlich übertragen: »Du wirst nicht mehr gehen als zärtlicher Frauenheld«, beginnt die Arie des Figaro am Ende des ersten Aktes von *Le nozze di Figaro*, dort in der Tonart C-Dur.

40 In Prag, dem Ort der Uraufführung von *Don Giovanni*, war *Le nozze di Figaro* zuvor (1786/87) zu überragendem Erfolg gelangt.

41 Armbruster 2001, S. 108.

eines Festmahls zu einem grauenerregenden Szenario zu. Nicht Anatole Litvak⁴² oder Alfred Hitchcock sind die Erfinder des Psychothrillers, vielmehr stehen Mozart und Lorenzo da Ponte in einer Traditionslinie, die vom antiken Drama über William Shakespeare – man denke an die Ähnlichkeit der Friedhofsszenen von *Hamlet* und *Don Giovanni*⁴³ – bis zur modernen Filmkunst führt.⁴⁴

Als Vorbotin der Katastrophe tritt Don Giovannis verlassene Geliebte Donna Elvira auf (Szene 14, T. 200 f.). Ihre expressiven, harmonisch komplexen Passagen beantwortet der Held mit fröhlichen Spielfiguren über schlichtester Pendelharmonik – von allen Beteiligten, das Publikum eingeschlossen, scheint Giovanni der letzte zu sein, der den Ernst der Situation erfasst. Mozart stellt eine Gleichzeitigkeit gegensätzlicher Emotionen auf der Bühne dar, das Verharren Don Giovannis in Feststimmung parallel zu Elviras und Leporellos Vorwegnahme der Katastrophe (vgl. Abbildung 9). Der Gegensatz der Emotionen zeigt sich in Text und Motivik. Die Melodik von Elviras zornigen Ausrufen⁴⁵ wird durch Leporello im Kanon der unteren Doppeloktave übernommen, wenn er die Hartherzigkeit seines Herrn kommentiert.⁴⁶ Er ergreift damit auch musikalisch die Partei der Betrogenen. Don Giovanni hingegen hält mit seinem »Viva le femmine, viva il buon vino« in Dreiklangsmelodik an der Fassade seiner ›heilen Welt‹ fest.

42 Vgl. Anatole Litvak, Regie, und Lucille Fletcher, Drehbuch: »Du lebst noch 105 Minuten«.

43 »Wäre in Hamlet die Rede des Geistes [...] nicht so lang, sie würde noch von besserer Wirkung sein.« (W.A. Mozart, *Briefe und Dokumente*, NMA). Splitt 1998, S. 124, zitiert den Brief Mozarts vom 29. 11. 1780 als Beleg für die Auseinandersetzung des Komponisten mit dramaturgischen Aspekten des Shakespeare-Dramas. Auf der Grundlage des gleichen Zitats stellt Brophy 1988, S. 242f., fest: »Hamlet can be clearly recognized [...] as one of the sources of Don Giovanni«. Auf Shakespeare nimmt auch Mercier in seiner Dramentheorie Bezug (Buthmann 1992, S. 99f.).

44 Beispiele aus diesem Genre anzuführen, erscheint uferlos. Verwiesen sei hier auf die dramaturgische Einbindung von *Don Giovanni* in Miloš Formans *Amadeus* aus dem Jahr 1984.

45 Wörtlich übertragen: »Bleib, Barbar, in schmutziger Verworfenheit.«

46 »Wenn ihre Klagen ihn nicht rühren, dann hat er ein Herz aus Stein.«

Donna Elvira:
Re - sta - ti, bar - ba - ro, nel

Don Giovanni:
Vi - va le fem - mi - ne!

Leporello:
Se non si muo - ve

lez - zo im - mon - do, re - sta - ti,

Vi - vo il buon vi - no!

del suo do - lo - re

Abbildung 9: W.A. Mozart, *Don Giovanni*, Nr. 24, Takte 314–322

Mit dem Entsetzensschrei der Elvira beim Anblick des Komturs (T. 352) wandelt sich der bis dahin überwiegend tänzerische Gestus abrupt; chromatische Harmonik, aufgewühlte Melodik und Rhythmik widerspiegeln nun Angst und Entsetzen Elviras und Leporellos, die vom Grauen der Erscheinung des Komturs erfasst werden. Giovanni's Versuch, die Fassung zu bewahren, wird durch Dreiklangsmelodik im Unisono dargestellt (T. 398). Der Moment des Begreifens, in dem sich der Held den Verbrechen seiner Vergangenheit und damit seinem Untergang stellt, erscheint als dramatischer Umbruch der harmonischen, melodischen und rhythmischen Faktur. Die folgende, von apokalyptischer Dichte und Dramatik erfüllte Szene ist nicht mehr Gegenstand dieser kurzen Betrachtung.⁴⁷

Auf der einen Seite – in den Werkausschnitten aus *Entführung* und *Zauberflöte* – Raffung und Dehnung durch bis ins Extreme geführte Verdichtung oder Ent-

47 Vgl. das aufschlussreiche Kapitel »*Don Giovanni*: Musical Form and Dramatic Cohesion« bei Steptoe 1988. Der Einschätzung, die Struktur des *Don Giovanni* sei weniger überzeugend als die des *Figaro* (Steptoe 1988, S. 185), wird hier mit Blick auf die dargestellte Szene widersprochen.

zerrung, Be- oder Entschleunigung harmonisch-kontrapunktischer Abläufe, auf der anderen im zweiten Finale des *Don Giovanni* die Darstellung eines Einbruchs der Vergangenheit in die Gegenwart im Erleben der auf der Bühne handelnden Personen: der meisterhafte Einsatz kompositorischer Mittel zur Inszenierung von Zeit stellt sich als wesentliches Element der Theaterdramaturgie Wolfgang Amadeus Mozarts dar.

Literatur

- Armbruster, Richard, *Das Opernzeit bei Mozart* (Schriftenreihe der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg 13), Kassel u. a. 2001.
- Bartel, Dietrich, *Handbuch der musikalischen Figurenlehre*, Laaber 1985.
- Brophy, Brigit, *Mozart the Dramatist*, London 1988.
- Buthmann, Sigrid, *Das Theater von Louis Sébastien Mercier* (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 57), Bonn 1992.
- Dibelius, Ulrich, »Eine Ungleichung mit zwei Bekannten. Ruhm und Realität von Mozarts ›Zauberflöte‹«, in: *Mozart. Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (Musik-Konzepte 3), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1985, S. 21–33.
- Dittersdorf, Karl Ditters von, *Lebensbeschreibung. Seinem Sohne in die Feder diktirt*, Leipzig 1801.
- Eckle, Otto, *Regeln für die Komposition von Marc-Antoine Charpentier*, Frankfurt a. M. 2013.
- Hunter, Mary, *The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna* (Princeton Studies in Opera), Princeton, NJ 1999.
- Kaiser, Ulrich/Helmberger, Andreas, *Der übermäßige Quintsextakkord in Theorie und Praxis*, www.musikanalyse.net/tutorials/uebermaessiger56-akkord (letzter Abruf: 26.2.2020).
- Krämer, Jörg, *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung*, Teil 1 (Studien zur deutschen Literatur 149), Tübingen 1998.
- Krämer, Jörg, »Ein ›für die musikalische Poesie höchst musterhafter und klassischer Dichter‹. Metastasio und das deutsche Singspiel«, in: *Metastasio im Deutschland der Aufklärung. Bericht über das Symposium Potsdam 1999* (Wolfenbütteler Studien zur Aufklärung 28), hg. von Laurenz Lütteken u. Gerhard Splitt, Tübingen 2002, S. 85–102.
- Mann, William, *The Operas of Mozart*, London 1977.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, *Briefe und Dokumente – Online-Edition*, hg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, <http://dme.mozarteum.at/briefe/> (abgerufen am 26.2.2020).
- Perry-Camp, Jane, »Mozartian Time and Proportion«, in: *Internationaler Musikwissenschaftlicher Kongreß zum Mozartjahr 1991. Baden – Wien. Bericht, Band II: Free Papers*, hg. von Ingrid Fuchs, Tutzing 1993, S. 815–824.

- Rosen, Charles, *The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven*, New York u. London 1998.
- Rosen Charles, *Der klassische Stil. Haydn, Mozart, Beethoven*, Kassel u. a. 1999.
- Schalz, Nicolas, »Mozart oder die Intuitionen der Modernität«, in: *Mozart – Die da Ponte-Opern* (Musik-Konzepte, Sonderband), hg. von Heinz-Klaus Metzger u. Rainer Riehn, München 1985, S. 322–354.
- Schroeder, David, *Mozart in Revolt. Strategies of Resistance, Mischief and Deception*, New Haven, CT u. London 1999.
- Schubart, Christian Friedrich Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst* (Erstdruck Wien 1806), hg. von Jürgen Mainka, Leipzig 1977.
- Splitt, Gerhard, *Mozarts Musiktheater als Ort der Aufklärung: Die Auseinandersetzung des Komponisten mit der Oper im josephinischen Wien* (Rombach Wissenschaften Reihe Litterae 57), Freiburg i. Br. 1998.
- Stephens, Andrew, *The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to ›Le nozze di Figaro‹, ›Don Giovanni‹ and ›Così fan tutte‹*, Oxford 1988.
- Strebel, Harald, *Der Freimaurer Wolfgang Amadé Mozart*, Stäfa 1991.
- Sulzer, Johann Georg, Art. »Anlage«, in: *Allgemeine Theorie der Schönen Künste. Erster Theil*, Leipzig 1771, S. 55–57.
- Waldoff, Jessica, »Antonio Salieri and Viennese Opera by John A. Rice; The Culture of Opera Buffa in Mozart's Vienna: A Poetics of Entertainment by Mary Hunter«, in: *Journal of the American Musicological Society* 55 (2002), S. 547–562.
- Waldoff, Jessica, »›Don Giovanni‹: recognition denied«, in: *Opera buffa in Mozart's Vienna* (Cambridge studies in opera), hg. von Mary Hunter u. James Webster, Cambridge 1997, S. 286–307.

© 2020 Elke Reichel (reichel-elke@freenet.de)

Hochschule für Musik »Franz Liszt« Weimar [University of Music FRANZ LISZT Weimar]

Reichel, Elke (2020), »Musiktheater als inszenierte Zeit. Zum Zusammenhang von dramatischer und harmonisch-kontrapunktischer Zeitgestaltung in Mozarts Bühnenwerken« [Music theatre as staged time: On the connection between dramatic and harmonic-contrapuntal timing in Mozart's stage works], in: *Gegliederte Zeit. 15. Jahreskongress der Gesellschaft für Musiktheorie Berlin 2015* (GMTH Proceedings 2015), hg. von Marcus Aydintan, Florian Edler, Roger Graybill und Laura Krämer, Hildesheim, Zürich, New York: Olms Verlag, 119–135. <https://doi.org/10.31751/p.177>

SCHLAGWORTE/KEYWORDS: Die Entführung aus dem Serail; Die Zauberflöte; Don Giovanni; Oper; opera; vocal music; Vokalmusik; Wolfgang Amadeus Mozart

eingereicht / submitted: 20/07/2018

angenommen / accepted: 20/07/2020

veröffentlicht (Druckausgabe) / first published (printed edition): 28/09/2020

veröffentlicht (Onlineausgabe) / first published (online edition): 04/12/2022

zuletzt geändert / last updated: 27/11/2022