

MOZART-JAHRBUCH

2013

DER AKADEMIE
FÜR MOZART-FORSCHUNG
DER
INTERNATIONALEN STIFTUNG
MOZARTEUM SALZBURG



BÄRENREITER KASSEL · BASEL · LONDON · NEW YORK · PRAHA

2014

Schriftleitung
Ulrich Leisinger

Redaktion
Miriam Pfadt, Johanna Senigl und Till Reininghaus

Redaktionsadresse
Mozart-Jahrbuch
Dr. Ulrich Leisinger
Internationale Stiftung Mozarteum
Schwarzstraße 26
5020 Salzburg
Austria
mjb@mozarteum.at

AKADEMIE FÜR MOZART-FORSCHUNG

(Stand: Januar 2014)

Rudolph Angermüller, Eva Badura-Skoda, Otto Biba, Walther Brauneis,
Bruce Alan Brown, Gerhard Croll, Sibylle Dahms, Sergio Durante,
Bin Ebisawa, P. Petrus Eder OSB, Cliff Eisen,
Hellmut Federhofer (Ehrenmitglied), Ludwig Finscher, Giacomo Fornari,
Gernot Gruber, Peter Gülke, Gertraut Haberkamp, Daniel Hartz,
Helmut Hell, Ernst Hintermaier, Milada Jonášová, Simon P. Keefe,
Ulrich Konrad, Josef-Horst Lederer, Ulrich Leisinger (Sekretär),
Silke Leopold, Robert D. Levin, Helga Lühning, Laurenz Lütteken,
Martina Rebmann, Wolfgang Rehm, John A. Rice,
Manfred Hermann Schmid (Vorsitzender), Jiří Sehnal, Wolf-Dieter Seiffert,
Elaine Sisman, László Somfai, James Webster, Christoph Wolff, Neal Zaslaw

© 2014 Bärenreiter-Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel

Satz: ConText, Carola Trabert, Göttingen

Druck und Bindung: Beltz Bad Langensalza GmbH, Bad Langensalza

INHALT

Abkürzungen	VII
Vorwort	IX

I. WISSENSCHAFTLICHE BEITRÄGE

Helga Lühning: <i>Prima le parole?</i> Gedanken zur Edition von Operntexten	3
Iacopo Cividini, Adriana De Feo und Franz Kelnreiter: Zu einer »offenen« Ausgabe – Die Online-Edition der Mozart-Libretti in der <i>Digitalen Mozart-Edition</i>	17
Joachim Veit: »Editionstechniker«? – Von den Herausforderungen an künftige Editionen und Editoren	27
Ulrich Leisinger: Methoden und Ziele der <i>Digitalen Mozart-Edition</i>	43
Clemens Kemme: The »Et incarnatus est« from Mozart's Mass in C Minor K. 427. What Can Be Learnt from a Fragment	65
Eva Neumayr: Das »Vokabular« der Requiemversionen Johann Ernst Eberlins	93
Ann-Katrin Zimmermann: Arienformen der <i>Entführung aus dem Serail</i> KV 384	111
Adrian Kuhl: Ein Topos des Heroischen? Die Darstellung der standhaften Frauenfigur in Christian Gottlob Neefes <i>Adelheit von Veltheim</i> und Wolfgang Amadé Mozarts <i>Die Entführung aus dem Serail</i>	127
Julian M. Clarke: Zu Mozarts Proportionen	149
Michael Spors: Grundsätzliche Möglichkeiten nicht angezeigter Taktart- wechsel in Werken der Wiener Klassik sowie ihr konkretes Auftreten im Mozart'schen Œuvre	157
Christina A. Georgiou: The Historical Editing of Mozart's Piano Sonatas in the Nineteenth Century: Context, Practice and Implications	175

II. BESPRECHUNGEN

Daniel Brandenburg und Thomas Seedorf (Hrsg.): » <i>Per ben vestir la virtuosa</i> «. <i>Die Oper des 18. und frühen 19. Jahrhunderts im Spannungsfeld zwischen Komponisten und Sängern</i> (Raffaele Mellace)	197
Martin Harlow (Hrsg.): <i>Mozart's Chamber Music with Keyboard</i> (Paul Badura-Skoda)	198
Simon P. Keefe: <i>Mozart's Requiem. Reception, Work, Completion</i> (Manfred Hermann Schmid)	208
Lothar Kreimendahl (Hrsg.): <i>Mozart und die europäische Spätaufklärung</i> (Michael Fischer)	211
Christoph Wolff: <i>Mozart and the Gateway to His Fortune. Serving the Emperor 1788–1791</i> (Simon P. Keefe)	212
Ian Woodfield: <i>Performing Operas for Mozart. Impresarios, Singers and Troupes</i> (Tomislav Volek)	216

III. MOZART-BIBLIOGRAPHIE (Auswahl)

Neuerscheinungen 2011/2012 zusammengestellt von Johanna Senigl

a) Briefsammlungen	225
b) Biographische Studien	225
c) Opernstudien	226
d) Einzelstudien	227
e) Aufsatzsammlungen, Kongressberichte	228
f) Dissertationen	230
g) Kinder- und Jugendliteratur	230
h) Mozart in der Dichtung, humoristische Darstellungen	230

Helga Lühning (Bonn)

PRIMA LE PAROLE?

GEDANKEN ZUR EDITION VON OPERNTEXTEN

Warum liest man ein Libretto? Welche Erkenntnisse, welche Einblicke erwartet man? Möchte man die Handlung und die dramatischen Personen kennenlernen? Möchte man den Wortlaut der Gesangstexte besser verstehen? Möchte man sich einen Überblick über Dramaturgie und szenische Gestaltung verschaffen? Möchte man das Drama einmal nur als Text, unbeeinflusst von der verwandelnden Musik, erfahren oder gar den Text so vor sich haben, wie er dem Komponisten vorlag, um die Angebote und die Gestaltungsmöglichkeiten, die er der Musik eröffnet, die dramaturgischen, die formalen und die rhythmisch-metrischen Vorgaben zu erkennen? Oder möchte man wissen, was im Textbuch nicht steht, was folglich Zutat oder Änderung des Komponisten ist? Anders herum gefragt: Warum, wozu, für wen werden Operntexte gedruckt? Als (am leichtesten) fixierbarer Teil des Theaterereignisses? Als Einführungstext? Als Dokumentation? Als Grundlage für die musikwissenschaftliche Analyse?

Folgende Prämisse ermöglicht eine erste Antwort auf diese Fragen: Libretto-Editionen sind stets(?) die Ergänzung zur Publikation der Opernmusik. Ihre Gestaltungsform, ihr Informationsgehalt und ihr philologischer Anspruch orientieren sich an der jeweiligen Publikationsform der Oper. Die kleinen Bücher, von denen die literarische Gattung der Operntexte ihre Bezeichnung erhielt, die Libretti des 17. und 18. Jahrhunderts, waren die Ergänzung zur Veröffentlichungsform Aufführung. Der Libretto-Text vermittelte die in der Oper erzählte Geschichte und forderte zum Mitlesen im Theater auf. Darüber hinaus hielten die Bücher Ort und Datum oder die *stagione* der Aufführung fest, nannten die Rollen und die Sänger, die Bühnenbilder, die *balli* und die Autoren. Daraus müssen sie wohl bald eine Art Erinnerungswert bezogen haben, aus dem sich erklären lässt, dass relativ viele von ihnen erhalten blieben. Als einziger gedruckter Teil der Theaterereignisse überlebten sie ihren Anlass und wurden so für weite Bereiche der Opern-Geschichte zu einzigartigen Dokumenten.

Um 1800 endet diese Tradition der Librettodrucke allmählich. Es entstehen neue Formen der Textpublikation, die nicht mehr auf die aktuelle Aufführung, sondern auf das »Werk«, auf den dauerhaften Bestand und auf überregionale Verwendbarkeit ausgerichtet sind. Nach und nach entfallen die aktuellen Angaben: die Namen der Sänger, Ort und Datierung der Aufführung.¹ Dadurch konnten die Bücher weiterver-

wandt werden, wenn das Stück mehrere Jahre gespielt, wenn die Besetzung längst gewechselt hatte und sogar wenn es nach längerer Pause wieder aufgenommen wurde. Darüber hinaus konnten solche Textbücher aber auch vertrieben werden, wenn das Stück gar nicht auf dem Theater gespielt, wohl aber z. B. als Klavierauszug zum eigenen Gesang zur Verfügung stand. Beispielsweise veröffentlichte der Wiener Verlag Wallishausser 1809 im Libretto zu *Agnes Sorel* von Joseph Sonnleithner und Adalbert Gyrowetz eine Liste von Textbüchern, die »allda zu haben« waren. Sie enthält in buntem Durcheinander: *Die Räuber*, *Macbeth*, *Der Oheim* von August Wilhelm Iffland und *Gesellschaftsspiele* von Joseph Ludwig Stoll, *Romeo und Julie*. *Ein Quodlibet von Charakteren in zwey Aufzügen*. *Vom Verfasser des Zwirnhändler* [d. i. Ferdinand Kringsteiner] und dazwischen u. a. *Camilla* (Ferdinando Paer), *Die Schweizerfamilie* (Joseph Weigl) und *Iphigenia in Aulis* (Christoph Willibald Gluck) – Opern also, die damals sehr bekannt waren und deren Texte offenbar (auch ohne Musik) gelesen wurden, allerdings wohl nicht in erster Linie als Literatur, um ihrer literarischen Qualitäten willen,² sondern um die berühmte Musik, die zu ihnen gehörte, in Erinnerung zu behalten. Solche Publikationen übernehmen andere, ganz neue, nämlich konservierende Funktionen und unterscheiden sich vor allem dadurch von den alten zu wechselnden Theateraufführungen gehörenden Libretti.

Die Vorratshaltung von Textbüchern lohnte sich indes nur, wenn die Operntexte unverändert blieben. Bei den Arien und Ensembles war dies durch die Vertonung weitgehend gewährleistet. Für die gesprochenen Dialoge galt dies jedoch nicht. Sie konnten verändert werden, und dies geschah auch laufend – gefördert durch die Verbreitung des Singspiels und mehr noch durch die singspielartigen Übertragungen von *Opere buffe* und *Opéras comiques*, die in den ersten Jahrzehnten nach 1800 an deutschsprachigen Theatern den Löwenanteil des Repertoires bildeten. Die Dialoge gehörten in den Bereich der Aufführung – etwa vergleichbar den Verzierungen, mit denen die Gesangsstimmen immer wieder neu überzogen wurden. Sie durften zwar nicht fehlen, aber ihr Wortlaut musste nicht festgeschrieben werden. Schon bald nach 1800 wurden in der Regel nur noch die Texte der Gesänge, quasi ohne Handlung, ohne verbindende Dialoge, gedruckt. »Arienbücher« hat Willy Schuh diese Textdrucke genannt.³ Von 50 Textbüchern aus der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts,

¹ Die Namen der Ausführenden werden nicht mehr im Libretto, sondern auf dem Theaterzettel bekannt gegeben. In Wien ist dies schon um 1800 Usus, andernorts erst später. In Berlin hält sich der alte Brauch am längsten. In den Libretti der Königlichen Oper werden noch bis in die 1830er-Jahre hinein die Sänger angegeben und dabei selbst kurzzeitige Besetzungswechsel registriert. Siehe dazu meinen Aufsatz »Gehören Operndialoge in eine »Werk«-Ausgabe?« in: *Der Text im musikalischen Werk. Editionsprobleme aus musikwissenschaftlicher und literaturwissenschaftlicher Sicht*, hrsg. von Walther Dürr (= Beihefte zur Zeitschrift für Deutsche Philologie 8), Tübingen 1998, S. 169–183.

² *Camilla* und *Iphigenia in Aulis* waren ohnehin nur Übersetzungen der original italienischen bzw. französischen Stücke; obendrein Übersetzungen, die primär auf die originale musikalische Deklamation und erst in zweiter Linie auf sprachliche Qualitäten Rücksicht nehmen mussten.

³ Willy Schuh, »Über einige frühe Textbücher zur »Zauberflöte««, in: *Bericht über den Internationalen musikwissenschaftlichen Kongreß, Wien, Mozartjahr 1956*, hrsg. von Erich Schenk, Köln und Graz 1958, S. 571–578.

die ich früher einmal durchgesehen habe, enthielten nur zehn die Dialoge. Von ihnen waren fünf Uraufführungslibretti. Offenbar wurde, zumindest bei anspruchsvollen Opern, Wert darauf gelegt, den Text wenigstens zur Uraufführung vollständig darzubieten, bevor die üblichen Reduktionen auf die »Arien und Gesänge aus der großen romantischen Oper ...« [*Euryanthe*, *Der Vampyr*, *Hans Heiling* etc.] vorgenommen wurden. Das Pendant der Arienbücher sind die Klavierauszüge – in Deutschland die erste und fast 100 Jahre lang die reguläre Form der Opern-Publikation im Notendruck. Durch sie konnte man sich das Opern-Repertoire aus dem Theater in den eigenen Lebensbereich holen. Auch Klavierauszüge enthielten in der Regel keine Dialoge.

Der nächste gewichtige Schritt in der Geschichte des Libretto-Drucks ist die Rückkehr zu vollständigen Texten, die auch die musiklosen Dialoge wieder einbeziehen. Repräsentanten sind – bis heute bekannt und existent – die Reclam-Heftchen, die auch Übersetzungen vor allem der italienischen Erfolgsopern aufnahmen und – durch professionelle Einführungstexte ergänzt – zu speziellen Opernführern wurden. Reclams Universal-Bibliothek reiht die Libretti bereits unter die in gleicher Form publizierten klassischen Dramen, Romane und Abhandlungen ein – als selbständige Literatur. Die Vorstellungen von der Autonomie des Textes und von der Oper als »Vertonung« eines präexistenten Librettos, die seit Mitte des 19. Jahrhunderts vor allem in Deutschland beherrschend werden, erhalten dadurch eine Art Bestätigung. Im Konzept ähnliche, auch erweiterte Projekte anderer Verlage folgten. Ihr Pendant ist das sich allmählich festigende historistische Opern-Repertoire.

Während sich Reclams »Universal-Bibliothek«, Breitkopf & Härtels »Textbibliothek« oder Rowohlt/Ricordis »Opernbücher« (um nur die bekanntesten Publikationsreihen zu nennen) immer noch um eine gewisse Sorgfalt der Textedition bemühten, geht es den Booklets zu Schallplatten- und CD-Produktionen in der Regel nur noch um die Erfüllung von Standards. Texte und Übersetzungen werden bedenkenlos dort abgeholt, wo sie am wenigsten Kosten verursachen. Doch wie in den vorhergegangenen Stadien steht auch hier die Form der Textwiedergabe in einem funktionalen Verhältnis zur Art der Opern-Publikation.

*

Prima le parole? Die Frage nach Ursache und Wirkung im Bezug zwischen Operntext und -musik hat einen chronologischen und einen ästhetischen Aspekt. Die Opern-Traditionen haben nicht nur den literarischen Gattungsbegriff »Libretto« mit seinen komplexen Implikationen hervorgebracht, sondern sie haben auch die Vorstellungen von der Schlüsselrolle des Textes für die Musik geprägt und folglich auch die Erwartungen, die man an eine Libretto-Publikation richtet. Seit Anbeginn der Oper wurden die in Musik gesetzten Verse in ihrer literarischen Form als Texte gedruckt – entweder zusammen mit der Partitur oder, alsbald immer häufiger, als selbständiges Buch.⁴ Darin entsprachen sie zunächst der Vorrangstellung, die die

⁴ Als erstes Theater-Libretto gilt das zur Aufführung von Giulio Strozzi's *Delia*, Venedig 1639 (Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, vol. II, Cuneo 1991, S. 298, Nr. 7315).

Autoren für sich beanspruchten. Immerhin sahen sie die Oper als Rekonstruktion der griechischen Tragödie und sich selbst als Nachfahren der antiken Dichter. Mit der Einrichtung öffentlicher Theater und dem wachsenden Bedürfnis nach neuen Stücken trat zwar eine gewisse Verflachung ein. Doch bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts behauptete sich in der ersten Oper der Primat der Texte – durch alle Wandlungen, durch nationale Innovationen und durch die Dramen- und Opern-Reformen eher verstärkt als revidiert. Metastasio fühlte sich nicht als Librettist, sondern als Dichter und wurde als solcher anerkannt. Schon zu Lebzeiten erhielt er eine der ersten (oder überhaupt die erste) Gesamtausgabe der Literaturgeschichte. Die Texte seiner *Drammi* wurden dadurch festgeschrieben; die aus ihnen abgeleiteten Libretti waren quasi Derivate. Zu Recht bezeichnet man die Opera seria des 18. Jahrhunderts auch als »Metastasianische Oper«.

Mit der ungeheuren Verbreitung und der regelrechten Massenproduktion auch mit Hilfe von Parodie und Pasticcio verliert sich nun allmählich nicht nur die musikalische, sondern auch die textliche Konsistenz der Stücke. Trotzdem werden die Aufführungslibretti weiterhin gedruckt. Sie werden jetzt zu einer Art Protokoll des Theaterereignisses. Ihre Informationen entsprechen weitgehend dem, was heute ein Opern-Programmheft bietet. Oft sieht man den Drucken die Eile an, in der sie gesetzt worden sind. Der Gewinn war ihre Aktualität. Sie sollten möglichst genau dem aufgeführten Text entsprechen, die ersetzten Arientexte und die stets gekürzten Fassungen der Rezitative enthalten oder – besonders apart – die Kürzungen durch Markierungen angeben. Als solchermaßen zuverlässige Textzeugen haben die Aufführungslibretti der Opera seria ihren spezifischen Quellenwert. Edieren wird man sie meistens am sinnvollsten als Faksimile. Eventuelle Differenzen zwischen Libretto und musikalischen Quellen wird man zwar erklären müssen, doch sind sie sekundär. Das historische Interesse richtet sich auf die Bearbeitungsvorgänge, die zur speziellen Libretto-Fassung geführt haben, auf den Vergleich mit den Vorlagen: mit dem Metastasio-Text und möglicherweise auch mit bereits bearbeiteten Vorgänger-Libretti. Die Gründe für die Änderungen können theaterpraktischer Art sein, aber sie können auch dramaturgisch-musikalische Absichten erkennen lassen, etwa die Aufweichung des starren Szenenbaus mit dem System der Abgangsarien. Gelegentlich kann man vermuten, dass dabei der zuständige Theaterdichter und der Komponist zusammengewirkt haben.

Um die Mitte des 18. Jahrhunderts neigt sich die Ära Metastasio dem Ende zu. Gleichzeitig verändern sich die kompositorischen und die dramaturgischen Grundlagen der italienischen Oper fundamental. Dabei geht auch der Primat des Textes verloren. Zugespißt kann man sagen: Aus den Opern-Dichtern, deren letzter Repräsentant Metastasio war, werden nun Librettisten. Natürlich vollzieht sich der Wechsel nicht abrupt und nicht in allen musikalischen und dramaturgischen Bereichen mit gleicher Dynamik. Aber die alte, auch ganz grundsätzliche, im 19. Jahrhundert wieder auflebende Vorstellung, dass einer Oper ein fertiger Text zugrunde liegt, der – koste es, was es wolle – zu einem musikalischen Ereignis geführt werden muss, ist schon seit dem Ausklang der Metastasio-Zeit nicht mehr zutreffend. In allen dramatischen Gattungen – der Opera seria, der allmählich erwachsen werdenden Opera

buffa und dem noch in den Kinderschuhen steckenden Singspiel – werden Texte nicht mehr präexistent mit eigenem Anspruch gedichtet, sondern im Hinblick auf eine bestimmte musikalische Umsetzung verfasst. Die Zusammenarbeit mit dem potenziellen oder dem speziellen Komponisten wird für Librettisten allmählich unabdingbar. Der Operntext, das Libretto, wird dabei immer mehr zu einem diffusen Gebilde, das zwischen Literat und Komponist ausgehandelt wird und erst in der Zusammenarbeit definitive Formen annimmt. In der Gegenüberstellung wird die veränderte Situation deutlich: In der Metastasianischen Oper steht der Text im Zentrum; um ihn herum kreist eine Vielzahl von Vertonungen. Jetzt, im letzten Drittel des Jahrhunderts, werden die Texte nur noch einmal vertont. Greift man dasselbe Sujet erneut auf, so wird das Libretto grundlegend neu eingerichtet. Die Vorgaben werden nicht mehr vom Text, sondern von den kompositorischen Möglichkeiten gestellt.

*

Man ist versucht, sich bei der Beurteilung der Vorgänge an dem zu orientieren, was wir aus der Mozart-Forschung erfahren. Zwar ist über die Oper des ausgehenden 18. Jahrhunderts in den letzten 40 Jahren viel gearbeitet worden. Aber bei keinem anderen Komponisten sprudelt die Quellenflut so kräftig, kein anderer hat so viele plastische, gut interpretierbare briefliche Äußerungen hinterlassen wie Mozart. Seine komponierenden, dichtenden und ästhetisierenden Zeitgenossen können darin selbst in ihrer Summe kaum mithalten. Offenbar war Mozart bestimmter und sicherer in seinen dramaturgischen Vorstellungen und dadurch wohl auch durchsetzungsfähiger gegenüber seinen Librettisten als andere Komponisten. Aber tendenziell bewegen sich die Beziehungen zwischen Textdichtern und Komponisten, zwischen Libretto und Oper in ähnlichen Bahnen.

Bei seinen Mailänder Opern werden Mozart die Libretti vorgegeben; auf mögliche Änderungen hatte er kaum Einfluss. Bei *Il re pastore*, für den er ein älteres Libretto (München 1774) benutzt, in dem Metastasios Drama bereits recht planmäßig gekürzt worden war, bringt er bereits eigene kleine, überwiegend musikalisch motivierte Veränderungen an.⁵ In Mannheim haben sich die Verhältnisse dann bereits umgekehrt; Mozart ist gleichsam von lauter »Opern-Reformen« umgeben: Er studiert Johann Christian Bachs *Lucio Silla* (»weil ich nun die nehmliche zu Mayland geschrieben habe«⁶), lernt die *Alceste* von Christoph Martin Wieland und Anton Schweitzer kennen, begeistert sich für die Melodramen von Georg Benda und für den *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer – für lauter mehr oder weniger geglückte Experimente.

⁵ »Vorwort«, in: NMA II/5/9: *Il re pastore* (Pierluigi Petrobelli und Wolfgang Rehm, 1985), S. XI–XIII.

⁶ Brief Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, 13. November 1777, BD 370 (Bd. 2, S. 119). Über Mozarts *Lucio Silla*, über Bachs Vertonung des gleichen Librettos und über die Bezüge zu Mozarts *Idomeneo* siehe *Mozart Lucio Silla. Ein frühes Meisterwerk*, hrsg. von Michael Fischer, Johannes Honsig-Erlenburg und Ulrich Leisinger, Salzburg 2013.

Besonders aussagekräftig sind bekanntlich Mozarts Briefe über die Entstehung der Libretti zu *Idomeneo* und zur *Entführung*. In dem berühmten Brief vom 26. September 1781 an den Vater schreibt er über die *Entführung*:⁷

die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephani eine kleine ariette daraus zu machen [»Hier soll ich dich denn sehen«] – und daß anstatt nach dem liedchen des osmin [»Wer ein Liebchen hat gefunden«] die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde [»Verwünscht seist du samt deinem Liede«].⁸ – [...] dieser osmin hat [...] im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts, außer dem Terzett und final. dieser hat also im Ersten Ackt eine aria bekommen [»Solche hergelaufne Laffen«], und wird auch im 2:^{ten} noch eine haben [was nicht geschehen ist]. – die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben; – und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste.

Es folgt die Beschreibung der Komposition, die einmal mehr verdeutlicht, wie kalkuliert Mozart die musikalischen Mittel dramaturgisch einsetzt: die türkische Musik für die komische Wirkung, die schönen tiefen Töne des Sängers (Ludwig Fischer), die Tempowechsel, die Überraschungen.

das, *drum bey dem Barte des Propheten* etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten – und da sein zorn immer wächst, so muß – da man glaubt die aria seye schon zu Ende – das allegro abai – ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern Ton – eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber [...] die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu [...] gewählt.⁹

Wer sich solche Gedanken über die Wirkungsweise einer Arie macht, der kann sich nicht mit einem vorgegebenen Libretto zufrieden geben, sondern er braucht einen Textdichter, der ihm zuarbeitet, der auf seine Ideen eingeht. Mozart hat von Johann Gottlieb Stephanie nicht nur eine Reihe neuer Nummern verlangt, sondern im dritten Akt eine ganz neue Disposition der Handlung.¹⁰ Der Brief endet geradezu programmatisch: »alles schmelzt über den Stephani [...] aber er arrangirt mir halt

⁷ Brief Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, 26. September 1781, BD 629 (Bd. 3, S. 162).

⁸ Das Beispiel und das Briefzitat nehmen Bezug auf das Fragment von Mozarts Abschrift des Librettos, das in der *Biblioteca Mozartiana* der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg, Signatur: *Autogr 384*, verwahrt wird. Es enthält die Texte der drei ersten Nummern. Siehe dazu unten S. 10 f.

⁹ Brief Wolfgang Amadé Mozart an Leopold Mozart, 26. September 1781, BD 629 (Bd. 3, S. 162).

¹⁰ Ebenda, S. 163 f.: »Nun sitze ich wie der Haaß im Pfeffer [...] weil izzt die ganze geschichte umgestürzt wird – und zwar auf mein verlangen. – zu anfang des dritten Ackts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final – dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:^{ten} Ackts haben. um das bewerkstelligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden.« – Man kann also annehmen, dass auch die meisten anderen Nummern, die nicht durch das Bretzner'sche Libretto angeregt sind, zwischen Mozart und Stephanie abgesprochen wurden.

doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm!«¹¹

Nach der *Entführung* versiegt die Quelle der Briefe. Über die Zusammenarbeit mit Lorenzo Da Ponte erfahren wir von Mozart leider nichts. Und auch Da Pontes Memoiren sind für Auskünfte über die Zusammenarbeit nur begrenzt verwertbar. Einen einzigen kleinen Hinweis enthält ein Brief von Leopold an Nannerl vom 11. November 1785: »[...] das wird ihm eben vieles Lauffen und disputiern kosten, bis er das Buch [Da Pontes Bearbeitung von Beaumarchais' *Figaro*-Komödie] so eingerichtet bekommt, wie ers zu seiner Arbeit zu haben wünschet«¹². Doch zur *Entführung aus dem Serail*, zu *Le nozze di Figaro*, zu *Don Giovanni* und zu *La clemenza di Tito* sind die unmittelbaren Vorlagen der Libretti bekannt. Oft gehen die Gründe für die Umarbeitungen aus Mozarts Dramaturgie deutlicher hervor als aus der der Texte. Wir erfahren also aus der musikalischen Konzeption, welche bestimmende Rolle Mozart bei der Umarbeitung gespielt haben muss und wie eng die Zusammenarbeit auch mit Da Ponte und Mazzolà war. Kein Zweifel, dass Mozart Anregungen gegeben, Vorgaben gemacht und Weichen gestellt hat. Und wenn eine Figur oder eine Aussage oder die Form einer musikalischen Nummer nicht nach Wunsch geriet, so konnte er sie durch die Komposition immer noch verändern. Das »letzte Wort« hatte ja ohnehin der Komponist – nicht nur indem er über den realisierten Text entschied, sondern indem er ihm durch die Musik einen anderen Bezug gab, eigene Akzente setzte, ihn in eine andere Sphäre hob und oft genug auch in seiner Aussage, seinem emotionalen Gehalt und seinen Strukturen verwandelte.

»I think that poetry is the door to music, which can be very handsome, and much admired for its exterior, but no body [!] can see its external beauties, if the door is wanting.«¹³ Sehr selbstbewusst äußert sich Da Ponte hier 1819 über die Bedeutung, die die Kenntnis des Textes für eine dramatische Komposition hat. Hans Joachim Kreutzer hat übersetzt und interpretiert: »Ich bin der Überzeugung, daß die Dichtung so etwas wie die Tür ist, die zur Musik hinführt. Musik kann sehr schön sein, ihr Äußeres kann sehr bewundert werden, aber niemand ist imstande, die inneren Schönheiten wahrzunehmen, wenn es die Tür nicht gibt.«

In der Tat: der Text ist eine Tür zum Verständnis, zum Eindringen in kompositorische Strukturen. Wer sich etwa mit einem Lied von Schubert befasst, sollte zunächst die zugrunde liegende Dichtung so vor Augen haben, wie sie Schubert vorlag; er sollte versuchen, sich in die Rolle des Komponisten zurückzusetzen und, möglichst weit von der Musik abstrahierend, die Aussagen, die Versformen, die Rhyth-

¹¹ Ebenda, S. 164.

¹² Brief Leopold Mozart an Maria Anna Reichsfreiin von Berchthold zu Sonnenburg, 11. November 1785, BD 897 (Bd. 3, S. 444).

¹³ *An Extract from the Life of Lorenzo Da Ponte. With the History Of Several Dramas Written By Him, and among others, Il Figaro, Il Don Giovanni, and La scuola degli amanti, set to Music By Mozart*, New York 1819, S. 27 (zit. nach Hans Joachim Kreutzer, »Don Juan – Vom Drama zur Oper«, in: *Wolfgang Amadeus Mozart, Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni K. 527, 540^a, 540^b. Facsimile of the Autograph Score [...]*, Introductory Essay by Hans Joachim Kreutzer, Musicological Introduction by Wolfgang Rehm [= Mozart Operas in Facsimile IV], Los Altos/CA, S. 31–42, hier S. 41).

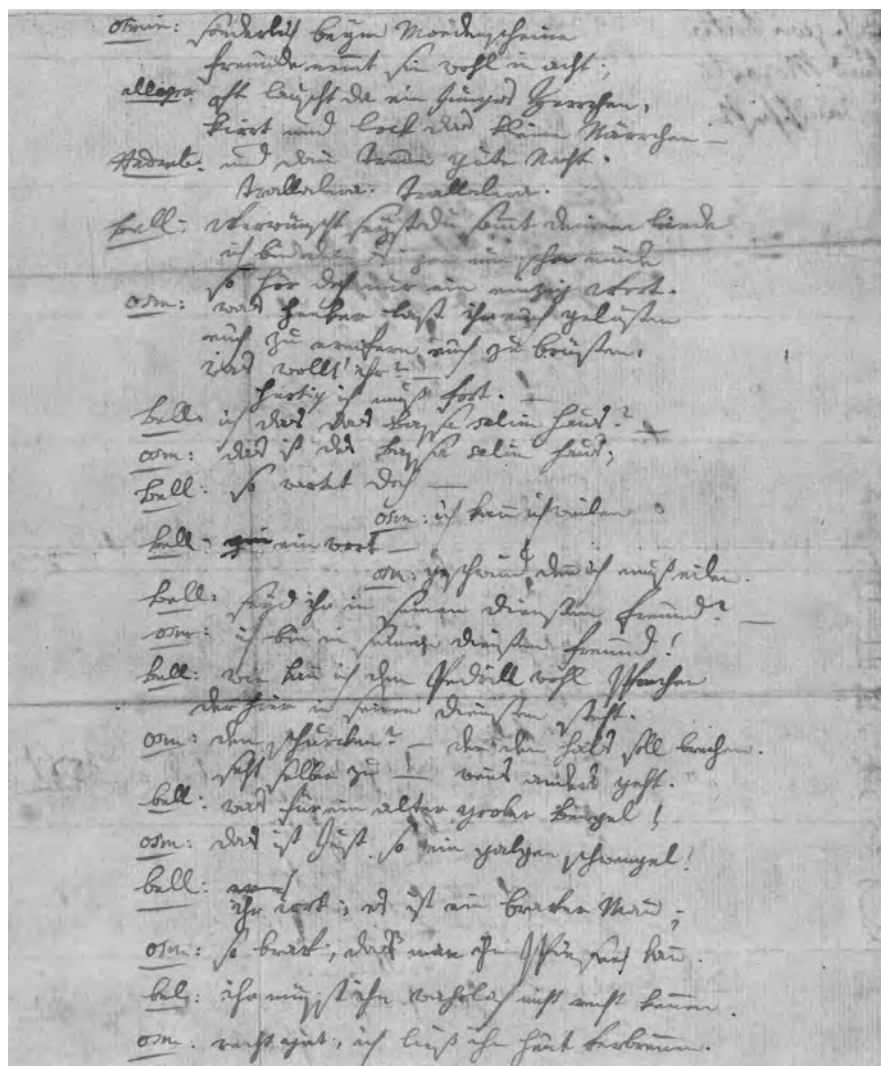
men, den sprachlichen Duktus erkennen und in sich aufnehmen, um sich eine Basis zu schaffen, von der aus er an die Komposition herantritt. Diesen Wunsch trägt man – zu Recht und zu Unrecht – auch an die Lektüre eines Librettos heran. Man möchte und kann am Libretto die Gliederung, die dramaturgischen Strukturen, den formalen Bau der musikalischen Nummern besser erkennen als in der Partitur oder gar in der Aufführung. Der Vergleich mit der Gedichtvorlage des Liedes macht jedoch auch die prinzipiellen Unterschiede zum Libretto deutlich: Das Gedicht liegt »vor« dem Lied; es ist abgeschlossen und besitzt literarische Autorität. Im Allgemeinen war es bereits gedruckt und ist in derselben Form auch heute noch zugänglich. Sowohl die Fixierung als auch die Autorität fehlen Mozarts Libretti. Es ist sicherlich kein Zufall, dass sich zu den Opern der Wiener Zeit keine einzige Libretto-Vorlage erhalten hat. Es hat sie nämlich – so will ich provozierend behaupten – gar nicht gegeben. Das, was Mozart vorlag, wenn er sich auf ein Projekt einließ, waren mehr oder weniger genau ausgearbeitete Entwürfe, aus denen erst in der Zusammenarbeit mit dem Textdichter das Libretto erwuchs. Aber auch die dann entstandenen Verse für die musikalischen Nummern hatten nicht die unantastbare Autorität einer Gedichtvorlage.

Die frühesten Textfassungen, die wir haben, sind ganz überwiegend die Libretti der ersten Aufführungen – der Uraufführung und (sofern es sie gab) der bearbeiteten zweiten Fassung. Sie sind jedoch keinesfalls die Vorlagen, sondern – bereits zeitlich eindeutig – die letzten Text-Quellen, denn sie wurden erst gedruckt, als die Kompositionen fertig und zur Uraufführung bereit waren. Sie sollten bei der Aufführung sekundieren, also in der Regel keine gravierenden Differenzen zum vertonten Text mehr enthalten. Zwar besteht bei den Wiener Opern laut Auskunft der *Neuen Mozart-Ausgabe* eine ganze Reihe mehr oder weniger gewichtiger Abweichungen zwischen Libretti und Autographen, die »nur zu einem geringen Teil auf Irrtümern Mozarts [beruhen].« Daher liegt »die Vermutung nahe, daß [...] Da Ponte für die Drucklegung später noch geändert«¹⁴ hat. Die Differenzen zwischen Uraufführungslibretto und musikalischen Quellen sind nur die letzten Reste aus dem Entstehungsprozess, aus dem Widerstreit zwischen Librettist und Komponist. Welche Bedeutung sie für die Komposition haben, muss von Fall zu Fall entschieden werden. Das, was man eigentlich wissen möchte, ist aus den Textquellen kaum zu erfahren: Was fand Mozart vor? Wie ging er damit um? Was hat er warum geändert?

Dennoch ist das Libretto eine »Tür« zum Verständnis der kompositorischen Erfindung, allerdings anders als in Da Pontes Vorstellung. Der Vergleich mit der Komposition veranschaulicht vor allem, was alles im Libretto nicht steht. Als kleines Beispiel dient noch einmal Osmins Lied »Wer ein Liebchen hat gefunden«, zu dem sich Mozarts Libretto-Abschrift erhalten hat.

Die zweite Seite (siehe Abbildung) beginnt mit der dritten Strophe: »Sonderlich beym Mondenscheine / Freunde nemmt sie wohl in acht [usw.]«. Im sechsten Vers beginnt das von Mozart geforderte Duo. Belmonte greift ein: »Verwünscht seyst du

¹⁴ »Vorwort«, in: II/5/17: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm, 1968), S. XV.



W.A. Mozart, *Die Entführung aus dem Serail* KV 384,
Libretto-Fragment, 1. Aufzug, 2. Auftritt. Autograph (Verso-Seite),
Internationale Stiftung Mozarteum, Salzburg, Signatur: *Autogr 384*

sammt deinem Liede/ich bin dein Singen nun schon müde/so hör doch nur ein einzig Wort.« Osmin reagiert unwirsch: »was Henker lasst ihr euch gelüsten/euch zu ereifern, euch zu brüsten [usw.].« Dann fragt Belmonte: »ist das des Bassa selim Haus? –«, und Osmin antwortet: »das ist des Bassa selim Haus.« Die Textidee besteht darin, dass Osmin Belmontes Worte einfach nachplappert. Mozart hat aber