



FRANK PIONTEK (Bayreuth)  
***Der Musick gehorsame Tochter?***  
 Mozarts Librettisten

Wer sich an Mozarts Librettisten, also an seine Textbuch-Schreiber erinnert, wird, wenn er sich einigermaßen in der Operngeschichte auskennt, sogleich an zwei Namen denken: Lorenzo Da Ponte, geb. Emanuel Conegliano heißt der eine, Emanuel Schikaneder, geb. Johann Joseph Schickeneder der andere. Abgesehen vom Umstand, dass die Libretti, die diese Herren für Mozart schrieben, in dessen späte Jahre fallen, ist bemerkenswert, dass es neben diesen vier Opernbüchern noch Bücher zu weiteren 18 Bühnenwerken gibt, deren Dichter für den gemeinen Opernfreund im Schatten von Da Ponte und Schikaneder stehen. Nehmen wir noch die bedeutende (und schöne!) Musik hinzu, die Mozart für ein Schauspiel mit Musik und ein verschollenes Melodram schrieb, dann summiert sich die Anzahl der von ihm „vertonten“ Libretti auf 24 – nicht gezählt all die vielen Arien und Ensembles, die er für die Werke fremder Autoren oder für den Konzertsaal komponierte.

„Vertont“ – schon das Wort könnte, vermutet man dahinter eine Beziehung, die für frühere Mozartbiographen eher eine oberflächliche war, auf eben diese Nicht-Beziehung hinweisen, zieht man einmal jene Fälle ab, die Mozarts aktives, ja eingreifendes Interesse am Text und seine streitfähige Zusammenarbeit mit einem Librettisten deutlich bezeugen: die Fälle des *Idomeneo* und der *Entführung aus dem Serail*. Bei der weltberühmten *Zauberflöte*, deren Entstehungsgeschichte nur durch einige wenige äußere Daten erschließbar ist, können wir es durch einen Vergleich des Textbuchs mit der Fassung der Partitur zumindest ansatzweise herausfinden. In so gut wie allen anderen Fällen sind wir bei der Betrachtung des Verhältnisses zwischen Librettist und Komponist auf Vermutungen angewiesen – doch schon die Beschäftigung mit Leben und Werk der Mozart-Librettisten wird uns davon überzeugen, dass es der Musiker nicht – oder nicht in jedem Fall – mit bedeutungslosen No-names zu tun hatte. Wer sich näher mit den nicht weniger als 20 Autoren beschäftigt, die direkt und indirekt an den Mozartschen Libretti beteiligt waren, könnte leicht ein dickes Buch verfassen. Ich wundere mich, warum es noch nicht geschrieben wurde.

Beginnen wir am Anfang: bei Mozarts musiktheatralischem Opus 1. *Die Schuldigkeit des ersten Gebots* ist, nach älterer, aber falscher Titulierung, ein Geistliches Singspiel, richtig: eine Art Klerikal-Oratorium mit dramatischer Handlung, in seiner Form aber eine veritable Oper. Schon diese Mehrdeutigkeit der Gattungsbezeichnung sagt etwas über das spezielle Verhältnis zwischen Libretto und Partitur aus, indirekt auch über die Beziehung zwischen Texter und Musiker.

Das Werk des nur elfjährigen Komponisten war lange Zeit nur den wirklichen Mozart-Aficionados ein Begriff, was sich auch auf die Ansicht über, schlechter: gegen den Librettisten bezog. Nur die engagiertesten Salzburger Stadthistoriker würden heute den Ignaz Anton Weiser noch kennen, hätte er nicht 1767 sein dreiteiliges Textstück verfasst, von dem Mozart einen Teil komponierte. Für die Freunde Salzburgs ist er deshalb bedeutend, weil er es wahrscheinlich war, der 1747 den Mozarts die Wohnung in der Getreidegasse 9 besorgte: in seiner Eigenschaft als Bürger. Weiser war ein Musikfreund, der – neben seinem Hauptberuf als bürgerlicher Textilhändler und, seit 1749, als Mitglied des Stadtrats – in seinen „Nebenstunden“, wie man damals zu sagen pflegte, Dichtungen schrieb, die gelegentlich von den anerkannten Salzburger Komponisten Leopold Mozart und Ernst Eberlin vertont wurden.<sup>226</sup> Das Werk von 1767 war also das Werk eines Mannes, den man seinerzeit als „Dilettanten“ bezeichnete: ein Bürger oder Geistlicher oder Professor, der sich nebenbei der Dichtkunst widmete, ohne den Anspruch zu erheben, als Dichter zu gelten, entgegen dem Motto: „Mehr noch – er ist ein Poet.“ Nur wenig später wird ein zweiter Salzburger Dilettant in Mozarts Dunstkreis treten: der Pater Rufinus Widl, der zunächst als Gymnasialprofessor diente, dann als Professor der Philosophie an der Salzburger Universität, schließlich als Prior und Pfarrer in Seeon. Das Gymnasialprotokoll, das im Jahre 1767 die Aufführung der Schuloper *Apollo et Hyacinthus* vermerkt, nennt ihn einen „ausgezeichneten Professor“, zu dessen lateinischem Stück der elfjährige Knabe eine Musik geschrieben habe, die „allgemein gefiel“. Man muss das Lob für den Professor, der sich in diesem seltenen Fall als Lib-

<sup>226</sup> Rudolph Angermüller, *Vom Kaiser zum Sklaven. Personen in Mozarts Opern*, München – Salzburg 1989, S. 105. Hier findet sich auch eine komplette Übersicht über Mozarts Librettisten (S. 93-107).

rettist betätigte, weder über- noch unterbewerten, aber man wird bei genauerer Betrachtung von Text und Musik der Aussage nicht widersprechen: Mozart hat – hier wie im Fall der Geistlichen Oper – eine ausgezeichnete Arbeit abgeliefert. Frühere Biographen, unter ihnen Alfred Einstein und Wolfgang Hildesheimer, sahen das noch anders; selbst für Einstein, den vorsichtiger Argumentierenden von beiden, waren Kompositionen dieses Schlages im Grunde uninteressant, galten sie ihm doch als Werke minderer Qualität, ja: als dramatischer Unsinn.

Nicht erst Peter Sühling, der ein herausragendes Buch über Mozarts früheste Opern veröffentlicht hat<sup>227</sup>, war klar, dass derart pauschale Urteile die Werke völlig verkennen. Dass die Musik die Figuren nur im Ansatz derart charakterisiert, wie es Mozart erst mit dem *Idomeneo* von 1780 und in seinen sogenannten Meisteropern tat, und dass man trotzdem schwach werden könne, wenn man diese oder jene Stelle aus den früheren Opern studiere: diese Unsicherheit war schon Joachim Kaiser beigegeben, der sein nach wie vor vergleichsloses ABC-Buch über Mozarts Figuren *Mein Name ist Sarastro* mit eben jenem *Idomeneo* beginnen ließ.<sup>228</sup> Diese Unsicherheit aber weist auf die Bedeutung des Textbuchs hin, auch auf die Frage, welche Rolle ein wie auch immer geartetes Textbuch für die Komposition überhaupt besitzt: mag es „gut“ oder „schlecht“ sein (also von Weiser oder Da Ponte stammen) oder mag die Musik uncharakteristisch und also austauschbar (wenn auch äußerlich schön) oder unverwechselbar charakterisierend sein.

Die These sei aufgestellt: natürlich gibt es Textbücher, deren Lektüre schon *per se* Spaß macht, wofür man nicht einmal zu jenen exzeptionellen Libretti greifen muss, die uns die intensive wie nachprüfbare Zusammenarbeit eines Hugo von Hofmannsthal mit Richard Strauss oder eines Arrigo Boito mit Giuseppe Verdi (um nur die bekanntesten Beispiele von Co-Produktionen zu nennen) beschert hat. Natürlich gibt es Libretti, bei deren Lektüre man nicht an Dichtkunst denken kann – doch wer derartig urteilt, verkennet das besondere Verhältnis zwischen Text und Musik. Ob die Poesie wirklich als der „Musick gehorsame Tochter“ zu dienen hat: diese bekannte und zu Tode zitierte Formel, die auch den bewusst mit einem Fragezeichen versehenen Titel dieses Vortrags ziert, muss befragt

<sup>227</sup> Peter Sühling, *Die frühesten Opern Mozarts*, Kassel 2006.

<sup>228</sup> Joachim Kaiser, *Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteropern von Alfonso bis Zerlina*, München 1984.

werden, will man dem eigentümlichen Charakter nicht allein der Mozart-schen Opernmusik nahe kommen. Gerade die frühen, allzu lange im Dunkel nistenden Vertonungen zeigen uns nämlich, dass sich die Zusammenarbeit zwischen Librettist – mag er nun ein Dilettant oder ein Berufsautor sein – und Komponist nicht auf den persönlichen Kontakt und das nachweisbare Eingreifen des Musikers in den literarischen Text beschränkt. Die allgemeine Meinung aber lautete bis vor einigen Jahren noch schlicht und einfach, dass Mozart viele Texte zu vertonen hatte, „auf die er keinen Einfluss nehmen konnte“.<sup>229</sup> Soviel ist richtig: Mozart hat 14 Original-Libretti vertont und acht, die schon von anderen Komponisten in Musik gesetzt worden waren, was nicht immer bedeutete, dass im einen wie im anderen Fall der Text unangetastet bleiben musste; seine vorletzte Oper *La clemenza di Tito* ist ein Werk Metastasios und des Bearbeiters Mazzolà. Positiv ausgedrückt: in dem Moment, in dem ein Musiker einen Text mit Musik versieht, ist er schon an der Interpretation und am spezifischen Klang, also am Sinn des Textes beteiligt, der – als reiner Text genossen – niemals all das freigeben kann, was in ihm steckt. In diesem Sinn stehen scheinbar subalterne Figuren wie Weiser und Widl auf akkurat derselben Stufe wie ein Lorenzo Da Ponte, den die Nachwelt als das einzige Genie zu bezeichnen pflegt, mit dem Mozart das Vergnügen hatte, jemals zusammenzuarbeiten. In Sachen Schikaneder hat sich in den letzten Jahren viel an Rehabilitationsarbeit getan, und der große Metastasio ist endlich aus dem Schatten gerückt, in den ihn – was angesichts der nachmetastasianischen Libretto- und Opernentwicklung völlig begreiflich ist – die Nachwelt verdammt hat.

Peter Sühning also konnte zeigen, wie bereits der elfjährige Mozart ein Libretto „vertont“ hat. Seine Analysen weisen mit Nachdruck auf etwas Selbstverständliches hin: dass uns die separierte Betrachtung und Interpretation eines Textbuchs zu einem musikdramatischen Werk – noch dazu ohne die Betrachtung des historischen Gattungsumfelds – noch nichts über die Dignität einer Vertonung oder die Haltung des Komponisten zum Text verrät, ungeachtet dessen, dass er, wie Angermüller im Fall des *Apollo et Hyacinthus*-Librettos annahm, Textbücher „ohne weitere Umstände akzeptiert haben dürfte“.<sup>230</sup> Die Vermutung, dass Mozart in

<sup>229</sup> Rudolph Angermüller, *W.A. Mozart: Sämtliche Opernlibretti*, Stuttgart 1990, S. 5.

<sup>230</sup> Ebd.

seiner Vertonung des Weiserschen Textes bewusst die Vorgaben überschritten hat, die ihm die besondere Anlage des Textbuchs nahelegte, ist nicht von der Hand zu weisen: es ist möglich, dass Mozart bereits bei seinem ersten, zwei Stunden langen musikdramatischen Werk als Komponist in die Struktur des reinen Textes eingriff, sich somit als Mit-Autor betätigte, der, vermutlich ohne Willen des Autors, sein Konzept einer Oper realisierte. Wenn nicht alles täuscht, hat er, um Rezitative einer Oper schreiben zu können, die als Sprechtexte konzipierten Dialoge in lockeren Blankversen vertont. „Er betrachtete sich als Musiker, der zu komponieren habe, und wollte dies auch da durchsetzen, wo Konventionen oder ihn beschränkende Absichten von seiten der Librettisten es ihm nicht erlaubten.“<sup>231</sup> Doch ist dies nur eine Seite der Medaille. Für die Betrachtung des Librettos und also der Arbeit des Textdichters ist es entscheidend, dass der Text an sich dem Musiker die Möglichkeit bot, aus dem intendierten Singspiel eine „wahre Oper“ zu machen. Jahrzehnte später wird Mozart in seinem Werkverzeichnis eine seiner Opern als „vera Opera“ bezeichnen; schon im Fall der *Schuldigkeit des ersten Gebots* nutzt er die Möglichkeiten, die ihm der Librettist zur Verfügung gestellt hat, um aus dessen Material ein Stück zu machen, das den Rahmen des traditionell angelegten Textbuchs bricht. Wie der Autor sich dazu verhalten hat, ist leider nicht überliefert; vielleicht wird er mit Verwunderung registriert haben, was der junge Komponist aus seinem Werk gemacht hat. Denn „ob der extensive und expressive Aufwand, den Mozart mit dem Libretto trieb, ohne sich an die Beschränkungen der Vorlage zu halten, noch mit dem in Einklang zu bringen war, was der Vorbericht des Librettos als Zweck der Vorstellung angibt, nämlich ‚zwar nicht blos die Sinne zu ergötzen (als welchen keineswegs das rechte Ziel eines geistlichen Singspieles ist) sondern das Gemüth nützlich zu unterhalten‘, kann bezweifelt werden.“<sup>232</sup>

Spätestens hier aber muss die Vermutung wiederholt werden, dass *jegliche* Vertonung jeglichen Textes mehr oder weniger den Rahmen sprengt, den ihr der Text – nein: nicht vorgibt, aber zur Verfügung stellt. Betrachten wir nur einmal das Finale des Oratoriums, das der Dichter sehr schlicht angelegt hat. Auf drei Zeilen, die der Christgeist solistisch zu singen hat, folgt ein dreizeiliges Duett der Allegorien Barmherzigkeit

<sup>231</sup> Sühring (wie Anm. 227), S. 41.

<sup>232</sup> Ebd., S. 43f.

und Gerechtigkeit, dem vier abschliessende Verse des Christgeists folgen. Mozart hat aus dieser Nummer ein komplexes Gebilde von zehn Minuten Länge gemacht, in dem sich die Stimmen ein-, zwei- und dreistimmig abwechseln. Der Librettist konnte von der Vielgestaltigkeit des Satzes noch nichts ahnen – erst Mozarts musikalisches Talent brachte jene Sphäre hervor, die in den dreistimmigen Passagen aus der simplen Form einer *Aria a tre* einen wirkungsvollen Ensemblesatz schuf. Man mag über den Text und seine Form lächeln, doch gerade er war es, der dem Musiker die Gelegenheit verschaffte, sich im Stil der zeitgenössischen italienischen Oper erfolgreich zu üben.

Lange Zeit galten sie als Jugendwerke, die nur gelegentlich ausgegraben wurden, um zu bemerken, dass es da schöne Musik, aber dramaturgisch wenig Interessantes zu hören gäbe. Wer sich bei Wolfgang Hildesheimer über Mozarts frühe Opern, speziell die Opern der Gattung *Opera seria* und ihre Texte informiert, bekommt also nicht mehr als die Auskunft, dass es dem Komponisten nicht darauf ankam, das Gattungsmuster zu durchbrechen, das, rein psychologisch betrachtet, denkbar uninteressant sei: Mozart habe sein Genie an stilisierte Figurinen und artifizielle „gestellte“ Situationen verschwendet. Typisch ist seine Einschätzung des *Rè pastore*: „Die Oper, textlich ein Stück von der Stange aus der Kollektion Metastasio, zeigt uns einigermaßen deutlich, dass es für Mozart an der Zeit war, aus diesem Schema auszubrechen, dieser endlosen Aneinanderreihung rezitativischer Dialoge mit ihrer ermüdenden Rhetorik, die andauernd in Ausrufen wie ‚Oh, Dio‘, ‚O Numi‘, ‚Stelle‘ etc. kulminiert, während derer die ohnehin mühsam sich vorwärtsbewegende Handlung stillsteht. [...] Dieses Schema zu ändern oder zu beleben, stand nicht in der Macht des Komponisten, ihm fiel, buchstäblich, nur die ‚Vertonung‘ zu. Hier also hat Mozart vertont.“<sup>233</sup> In den Abgrund also mit den Herrschern Lucio Silla, Mitridate, Alessandro dem Großen und dem Himmelsbesucher Scipio. Als aber Thomas Hengelbrock im Mozart-Jahr 2006 den *Rè pastore* während der Salzburger Festspiele einstudierte, kam er zum Ergebnis, dass Mozart das alte Sujet so persönlich durchgeformt habe, „dass der Vorwurf, das Stück sei noch in der metastasianischen Tradition des Abstands geschrieben, eigentlich nicht haltbar ist“.<sup>234</sup>

<sup>233</sup> Wolfgang Hildesheimer, *Mozart*, Frankfurt am Main 1977, S. 155f.

<sup>234</sup> Programmheft *Il Rè pastore*. Salzburger Festspiele 2006, S. 20.

Heute also sehen wir die Libretti und ihre Dichter und Mozarts Sicht auf diese Libretti anders – und dies auch, weil wir in den Verfertigern der Textbücher bisweilen interessante Persönlichkeiten zu entdecken vermögen. Beispiel *Ascanio in Alba*:<sup>235</sup> Mozart komponierte die Festa teatrale aus Anlass einer hochfürstlichen Hochzeit. Ein Feuerwerk also, das indes nur dann verstanden werden kann, wenn wir es in den Kontext der höfischen Festkultur des Hauses Habsburg rücken. Vom Librettisten war zunächst nichts anderes zu erwarten als eine Darstellung höfischer Konflikte – doch besitzen sie einen gewichtigen Anteil einer gemäßigten Aufklärung, der 1770 *en vogue* war. Ein Blick auf Parinis Leben und Werk beleuchtet die zwiespältig erscheinende Stellung des Buches, dessen Intention weniger auf einer verfaulten Ideologie als auf dem Missverständnis beruht, dass der Adel reformierbar sei. Giuseppe Parini nimmt, wie Manfred Hardt geschrieben hat, „den Impetus der aufklärerischen Ideen seiner Epoche voll in sich auf und setzt ihn künstlerisch um in eine ironische, reflektierte Balance zwischen ästhetischem Formstreben und gesellschaftlichem Engagement.“<sup>236</sup> In seinem Werk verbindet sich ein Raffinement arkadisch-klassizistischen Zuschnitts mit einem aufklärerischen Reformbedürfnis, das „aus harten Lebenserfahrungen gespeist“ wurde.<sup>237</sup> Seine Biographie bietet bezeichnenderweise den Einblick in die typische Karriere eines Intellektuellen, der noch mit einem halben Fuß im Ancien Régime steckt, während die Revolution sich schon ankündigt. 1729 geboren, wurde der junge Verfasser bukolischer Lyrik Erzieher im Haus der Herzöge von Serbelloni. 1762 kam es zu einem Eklat: Als die Herzogin Maria Vittoria die Tochter des Instrumentalisten Sammartini ohrfeigte, wagte es Parini, dagegen zu protestieren, woraufhin er sich, wohl freiwillig, von den noblen Herrschaften verabschiedete. Solcherart den Adel studierend, schrieb er den *Dialogo sopra la nobiltà*: ein Gespräch zwischen einem Dichter und einem heruntergekommenen Adligen. Die Zweifel an der Legitimation des ersten Standes, verbunden mit einer Moralpauke gegen die Laster des Adels, werden von Parini jedoch maßvoll, im Ton der Versöhnung formuliert. Er spricht kein Verdammungsurteil

<sup>235</sup> Frank Piontek, *Vom Eros der Politik. Mozarts Ascanio in Alba*, in: Politische Mythen im (Musik-)Theater. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 2001, hg. von Peter Csobadi u.a., Anif/Salzburg 2003, S. 444-460.

<sup>236</sup> Manfred Hardt, *Geschichte der italienischen Literatur. Von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Düsseldorf – Zürich 1996, S. 488.

<sup>237</sup> Ebd.

über den ganzen Stand aus, sondern wusste zwischen räuberischen, blutrünstigen oder charakterlosen Adligen und den klugen, gerechten und großherzigen Vertretern dieses Standes zu unterscheiden. Der Hinweis auf die soziale Tugendfähigkeit des Adels aber grundiert unübersehbar das Finale des *Ascanio*. Mag auch die milde Form dieser Kritik auf die Rücksicht gegenüber seinen Gönnern, etwa dem Generalgouverneur der Lombardei, Carl Joseph Graf von Firmian beruhen, so zeigt auch Parinis berühmtestes Werk, das Epos *Il Giorno*, dass es ihm ernst war. 1763 veröffentlichte er mit *Il Mattino* den ersten Teil dieser Abrechnung mit dem nutzlosen Leben eines eitlen, hohlen und nichtsnutzigen Adligen, doch ist es bezeichnend, dass er auch hier „nie als hassender oder verachtender Richter oder als unversöhnlicher, fanatischer Moralprediger“ auftritt. Weitab von den Schärfen einer kompromisslosen aufklärerischen Ideologie, artikulierte sich sein Engagement vor dem Hintergrund eines „klassisch fundierten, moralisch sensiblen Humanismus traditioneller Prägung, mit dem übergeordneten Ideal eines Gleichgewichts zwischen Natur und Kunst, zwischen Sinnenfreude und Tugendhaftigkeit“.<sup>238</sup> So konnte es kein Zufall sein, dass dem Hauslehrer, Redakteur der *Gazzetta di Milano*, also des offiziellen Organs der österreichischen Regierung in der Lombardei, dem Professor für Rhetorik und Schöne Literatur, dem Bühnendichter des Teatro Ducale, im Jahre 1770 der Auftrag zukam, die Festlichkeiten mit einer Festa Teatrale zu krönen.

1786 kritisierte er die Reformen Josephs II., die inzwischen chaotische Formen angenommen hatten. Stimmte er zunächst der Französischen Revolution zu, so wurde er später zum Kritiker des Terreur-Regiments. 1796 wurde Parini sogar Mitglied der von den Franzosen eingesetzten Stadtverwaltung, aber wegen seiner offenen Kritik wurde er suspendiert und zog sich aus dem politischen Leben zurück. Als im April 1799 die Cisalpinische Republik unter dem Ansturm der Österreicher fiel, huldigte er dem neuen, alten Regiment mit einem Gedicht, „wohl weniger aus Überzeugung, als vielmehr in dem Wunsch, von ihnen in Ruhe gelassen zu werden.“ Er starb schließlich, politisch desillusioniert, am 15. August 1799.

Wie man sieht, war auch dieser Librettist kein uninteressanter Vielschreiber, sondern ein Repräsentant der unruhigen Epoche. Ob Mozart

<sup>238</sup> Ebd., S. 500.



ihn persönlich kannte oder seine Zustimmung zum Textbuch ausdrücklich äußerte, ist unwichtiger als die Tatsache, dass er ein Werk unter die Finger bekam, dessen Figuren ihm genügend Material für eine differenzierte Vertonung boten. Natürlich sind die Liebeskonflikte dieser festlichen Veranstaltung, die einem spezifischen Sinn und einer definierten Gesellschaft zu dienen hatte, nicht mit den Liebesverwirrungen zumal der *Così* vergleichbar, aber Mozart hätte niemals seine „Meisteroper“ komponieren können, hätte er nicht vorher Libretti von der Art des *Ascanio* oder jener komischen Opern in Musik gesetzt, die immer noch als „Jugendoper“ abgetan werden.

Auch die Librettisten der anderen Mozart-Opern waren gebildete Leute, was keine Ausnahmen markierte, im Gegenteil: zu Mozarts Zeit galt das Verfassen von Libretti noch als Kunst, die sich eines gediegenen Handwerks versichern konnte.<sup>239</sup> „Es gibt Regeln für alles, und es wäre ein Verbrechen, sie zu verletzen und nicht zu beachten“, lässt Goldoni in seinen Memoiren einen Theaterdirektor sagen. Mag sein, dass die Befolgung dieser Regeln allzu oft in einen öden Schematismus mündete. Es war die Kunst des jeweiligen Mitarbeiters am Gesamtwerk, also des Musikers, jene Regelhaftigkeit (die nicht nur in der *Seria*, sondern auch in der *Buffo*-Oper zum Tragen kam) mit seinen Mitteln anzureichern oder zu variieren. Auch dies ist eine Tatsache, die uns dazu zwingen sollte, das Phänomen Libretto historisch zu betrachten – denn ein Librettist, der 1770 oder 1780 etwas auf sich hielt, war stolz darauf, die Kunst des Librettoschreibens vor der Folie einer gediegenen Bildung zu pflegen. Nicht allein Lorenzo Da Ponte hat, auch in der *Così*, mit lässiger Hand darauf verweisen können, dass er sich in der Literatur der Alten und der jüngeren Vergangenheit so glänzend auskannte wie der große Belletrist Casanova, der dazu befugt war, dem Librettisten Änderungsvorschläge für das Buch zum *Don Giovanni* zu unterbreiten. Leider hat Mozart Casanovas Verse nicht vertont; sonst hätten wir es mit einer einzigartigen musikdramatischen Begegnung zweier Ausnahmestalten des 18. Jahrhunderts zu tun gehabt.

Pietro Metastasio steht, was Rang und Namen betrifft, an der Spitze jener Librettisten, die vor Da Ponte Berühmtheit erlangten. In seinem

<sup>239</sup> Albert Gier, *Handwerk, Machwerk – oder doch Kunst? Kleine Apologie des Librettos*, in: „Gehorsame Tochter der Musik“. Das Libretto: Dichter und Dichtung der Oper, hg. von Cécile Prinzbach, München 2003, S. 19-25.

langen Leben, das von 1698 bis 1782 währte, also alle Tendenzen zwischen dem Spätbarock und der Empfindsamkeit aufnehmen konnte, hat er die maßgeblichen Libretti für unendlich viele Musiker geliefert; etliche seiner Textbücher wurden viele Dutzendmal, insgesamt nicht weniger als 800mal vertont. Mozart hat drei seiner Libretti komponiert: neben der Oper über Alexander den sogenannten Großen schuf er die Gestalten des Himmelsschauers Scipio und der biblischen Judith. Noch am Ende seines Lebens wird Mozart – und wieder erhält er einen Auftrag und damit, nicht aus eigener Wahl, das Textbuch – ein Libretto des Großmeisters zur Hand nehmen. Nun aber kann ihm der bloße Text nicht mehr genügen. Der Poet Caterino Mazzolà (mit dem auch Da Ponte in Dresden in Kontakt kommt) überarbeitet es grundlegend, um daraus eine „vera opera“, eine wahre, nach neuesten dramatischen Gesichtspunkten konzipierte Oper von 1791 zu machen. Konnte Glucks Librettist Calzabigi, mit dem zusammen er seine sogenannten Reform-Opern erdacht hatte, noch mit guten Gründen das Lob Metastasios als eines Dichters singen, der „wahre, vollkommene und kostbare Tragödien“ geschrieben habe, die die Laster auslöschen und den Sinn für die Tugend erwecken würden, hat sich das Ideal im Lauf der Mozart-Zeit gewandelt – was die frühen Werke des Komponisten der älteren Libretti doch nicht unbedeutend macht.

Kam Metastasio, durchaus als ein Mann der gemäßigten Aufklärung, aus der römischen Schule der feinsinnigen Dichterakademie Arcadia, so sehen wir Mozarts andere Librettisten in anderen Akademien am Werk. Vittorio Amadeo Cigna-Santi war Mitglied der Turiner Accademia dei Trasformati und schuf das Libretto zu *Mitridate, Re di Ponto* auf der Grundlage der Tragödie von Jean Racine, also eines Werks der literarischen Hochkultur. Marco Coltellini, der *La finta semplice* nach der Komödie Goldonis bearbeitete, war ursprünglich Geistlicher, kannte sich in England aus und wurde als Nachfolger Metastasios Poeta cesareo am Wiener Kaiserhof, bevor er auf Einladung des russischen Hofes nach St. Petersburg ging. Giovanni da Gama, der das Libretto zu *Lucio Silla* schrieb, war Abate, studierte Jurisprudenz, trat dann in österreichische Kriegsdienste und lebte ab 1765 in Mailand, wo er sich im Kreis der Aufklärer bewegte. Ab 1775 trifft man ihn in Wien, wo er 1793 als Poeta cesareo Dichter des Hoftheaters wurde. Später übersetzte er die *Zauberflöte* ins Italienische. Bemerkenswert ist auch, dass ihn die Zeitgenossen den „Poeta lagrimoso“ nannten. Seine Libretti unterscheiden sich strukturell

nicht von den ‚typischen‘ der opere serie, aber sie enthalten ein Element, das man „vorromantisch“ genannt hat. Die Wendung zum *lieto fine* durch einen überraschenden Durchbruch zur überwältigenden, verwirrend abstrakten, menschlichen Größe – in der Geste der Versöhnung, der Verzeihung, Entsagung –, dies ist herkömmlich, doch als Vertreter der italienischen „drammi lagrimosi“ betonte Gamerra besonders das Wunderbare und Melodramatische. Gamerra, der im *Argomento* zum *Lucio Silla* den Großmeister des Librettos ausdrücklich lobt, reformierte gewiss nicht die metastasianische Oper, aber er gehörte zu jenen, die das Genre der Opera seria spezifisch einfärbten: im Sinne der „pièces larmoyantes“, gerade im *Lucio Silla*, der drei Ombra-Szenen enthält und leicht auf die zeitgenössische Politik der Habsburger in der Lombardei bezogen werden konnte.

Giuseppe Petrosellini, der die *Finta giardiniera* dichtete, diente als Sekretär des Fürsten Giustiniani, später als päpstlicher Kammerdiener. Er war Mitglied dreier römischer Akademien und schrieb sein berühmtestes Libretto für Paisiello: den *Barbiere di Siviglia*.<sup>240</sup> *Die Gärtnerin aus Liebe* gehört einem besonderen Typus an: der *Commedia dell'arte*; es ist indes diese Buffaoper, welche die aus differenzierten Charakteren gebauten, späteren Opern Mozarts ahnen lässt. Johann Andreas Schachtner war vor allem Salzburger Hoftrompeter und Komponist, aber auch ein renommierter Lokalpoet, der Mozart zwei Libretti schrieb: *Bastien und Bastienne* und *Zaide*. Gilt das erste Stück als gelungene Petitesse eines frühreifen Knaben, so das zweite als bedauerlicherweise Fragment gebliebenes, herausragendes Singspiel. In beiden Fällen hat das Textbuch, dessen Naivitäten man belächeln mag, einen kaum zu vernachlässigenden Anteil, auch wenn dies im Fall der musikalisch betörenden *Zaide* nur nach den übrig gebliebenen Textfragmenten und Schachtners Stückvorlage beurteilt werden kann.

<sup>240</sup> [Lorenzo Bianconi hat gezeigt, daß das (von Paisiello in St. Petersburg vertonte) Libretto des *Barbiere di Siviglia* so viele Gallizismen, Prosodiefehler und Verstöße gegen die Regeln der it. Metrik enthält, daß der Verfasser unmöglich italienischer Muttersprachler gewesen sein kann; es könnte sich um einen Russen oder Franzosen gehandelt haben, vgl. L. Bianconi, *Wer schrieb das Libretto zu Paisiellos Barbiere di Siviglia?*, in: Mitteilungen des Dokumentationszentrums für Librettoforschung 12 (2005), S. 6f. – A.G.]

Mozart hat auch den Stoff zum *Idomeneo* nicht selbst ausgewählt<sup>241</sup>, aber er hat mit dem Librettisten um die Textgestalt gerungen wie niemals zuvor. Zumindest gibt es keine Hinweise darauf, dass er sich jemals um ein Libretto so gekümmert hat wie im Fall *Idomeneo*. Noch das vollendete Werk verrät den Ehrgeiz, der das Junggenie beseelt haben muss, der für den Münchner Hof etwas außergewöhnlich Kostbares liefern wollte. Der Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco hat aus dem antiken Mythos vom kretischen Herrscher Idomeneo und seinem Sohnesopfer, wie er bei Crébillon père und im Telemach-Roman von Fénelon erzählt wird, eine Opera seria gemacht, mit der sich Mozart nicht zufrieden geben wollte. Der jesuitisch erzogene Priester Varesco, der sich in der antiken und christlichen Literatur hervorragend auskannte, wurde von Mozart genau instruiert: hier sollte eine Arie geändert werden, dort, nicht zum Vergnügen des Librettisten, die viel zu lange und umständliche Orakelszene gekürzt werden. Mozart hat sich nicht nur – weit davon entfernt, ein passiver Lieferant zu sein – mit dem viel zu alten und zu schlechten Sänger des Idomeneo auseinandergesetzt, sondern auch mit dem Dichter, dessen Text nicht ungeprüft blieb. Beide Male entpuppt sich der Komponist als Mitschöpfer eines Gesamtkunstwerks, dessen Grundstruktur er nicht dem ungeübten Dichter und einem unfähigen Sänger überlassen möchte – nebenbei: wer eine Oper des 18. Jahrhunderts nur nach den heute vorliegenden Libretti beurteilt, wird nicht begreifen können, wie flexibel die Aufführungsbedingungen der Zeit aussahen. Denn ein Text war – bis ein Mozart die Dramaturgie von Text und Musik, auch mit Änderungen, etwa einer Ersatzarie, fixierte – nicht sakrosankt. Beim Text hatte zur Hochzeit der Opera seria ein Sänger oder eine Sängerin mitzusprechen und zu dichten, indem er oder sie seine persönlichen Forderungen nach mindestens einer Glanznummer befriedigte: mit irgendeiner Arie aus irgendeiner anderen Oper. Sich den Librettisten – selbst einen *Gran uomo* wie Metastasio oder Apostolo Zeno – als autonomen Autor vorzustellen, geht an der Realität der Opernpraxis noch der frühen Mozartzeit vorbei, in der auch ein Genie zu Kompromissen bereit sein musste.<sup>242</sup>

<sup>239</sup> Daniel Hertz, *Hat Mozart das Libretto zu Idomeneo ausgewählt?* in: *Idomeneo 1781-1981*, München 1981, S. 62-70.

<sup>242</sup> Tomislav Volek, *Warum hat Mozart einen solchen Text gewählt?* in: *Mozart-Jahrbuch* (2011), S. 179-187. Volek erläutert diese Tatsache am Paradefall des *Mitridate*.

Mozart aber gedachte keine Kompromisse mit Varesco einzugehen, wovon seine Produktionsbriefe beeindruckend zeugen. Hier offenbarte sich im Licht des Münchner Hofes eine Persönlichkeit, die mit der Kompetenz jener Erfahrungen auf die Dignität seines – also des Musikers – Kunstwerks verweisen konnte, in dessen Ganzem die Poesie eben nur „der Musick gehorsame Tochter“ zu sein habe. Mozart hat diese Forderung erst später aufgestellt, aber er hätte sie schon im Winter 1780/81 an den Librettisten oder an den Vater Leopold, der an den dramaturgischen Diskussionen beteiligt war, richten können. Der Kaplan nahm dem jungen Mann übrigens den bisweilen deutlichen Ton nicht übel. Er wird ihm noch in der Wiener Zeit einen Text liefern.

Der noch von Voltaire und Rousseau bewunderte Metastasio starb 1782; etwa Ende der 70er Jahre beginnt sein Ruhm zu welken, obwohl man noch im 19. Jahrhundert, in dem die ersten großen Erfolge Giacomo Meyerbeers die völlige Abwendung von der metastasianischen Dramaturgie markieren, seine Libretti vertont. Mozart hat noch 1791 die *Clemenza di Tito* als „vera opera“ komponiert und den Text mit dem Dresdner Librettisten Caterino Mazzolà (auch diese Zusammenarbeit ist nicht dokumentiert) derart gravierend verändert, dass der Stoff neuen politischen Deutungen ausgesetzt werden konnte.<sup>243</sup> Der Übergang zwischen der alten und der neuen Zeit ist fließend. Kurz nach 1780 beginnt auch Mozarts Weg zur Neuen Oper bzw. zum Singspiel: mit dem *Idomeneo* als Grenzwerk zwischen der Opera seria, deren Typus von Metastasio geprägt wurde, und der modernen, dramaturgisch anderen, psychologisch vertiefteren Oper. Die *Entführung aus dem Serail* zeigt Mozart zum zweiten und letzten Mal – soweit dies dokumentarisch nachweisbar ist – bei der Arbeit am Text. Mozart macht es sich auch hier nicht leicht: sein Autor Gottlieb Stephanie der Jüngere, der später noch die Texte zu Mozarts *Schauspieldirektor* und zu Dittersdorfs einst beliebtem *Doktor und Apotheker* schreiben sollte, beginnt seine Theaterlaufbahn beim Militär, wo er

<sup>243</sup> Friedrich Dieckmann, *Gespaltene Welt und ein liebendes Paar. Oper als Gleichnis*, Frankfurt / M. 1999, S. 23f. – Helga Lühning, *Titus-Vertonungen im 18. Jahrhundert. Untersuchungen zur Tradition der opera seria von Hasse bis Mozart* (= *Analecta musicologica* 20), Laaber 1983.

vielleicht auch das Saufen lernt - „ein Alkoholiker, verwahrlost und ver-  
schlagen, der Machtspiele genießt und es genießt, Schauspieler, Stücke-  
schreiber oder Komponisten durchfallen zu sehen“.<sup>244</sup> Mag sein, dass er  
deshalb mit dem skrupulösen Komponisten manchen Disput auszufech-  
ten hat – doch der berühmte Brief, dem dieser Vortrag seinen Titel ver-  
dankt, sagt uns Wesentliches über das Verhältnis von Musik und Text,  
von Musiker und Texter, wie Mozart es sah. Am 13. Oktober 1781<sup>245</sup> also  
schreibt Mozart an seinen Vater:

Nun wegen dem text von der *opera*. – was des Stephani seine arbeit anbelangt, so haben sie  
freylich recht. – doch ist die Poesie dem karakter des dummen, groben und boshaften *osmin*  
ganz angemessen. – und ich weis wohl daß die verseart darinn nicht von den besten ist –  
doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken (die schon vorher in meinem  
kopf herumspatzierten) übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; –  
und ich wollte wetten daß man bey dessen aufführung – nichts vermissen wird. – was die  
in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verrachten.  
– Die *aria* von *belmont*; o wie ängstlich etc : könnte fast für die Musick nicht besser geschrie-  
ben seyn. – das hui, und kummer ruht in meinem schoos (denn der kummer – kann nicht  
ruhen) ausgenommen, ist die *aria* auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. – und ich  
weis nicht – bey einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter  
seyn. – warum gefallen denn die Welschen kommisschen opern überall? – mit allem dem  
Elend was das buch anbelangt! – so gar in Paris – wovon ich selbst ein zeuge war. – weil da  
ganz die Musick herrscht – und man darüber alles vergisst. – um so mehr muß Ja eine *opera*  
gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet; die Wörter aber nur blos für die Musick  
geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen (die doch, bey  
gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts bey-  
tragen, wohl aber eher schaden bringen) worte setzen – oder ganze strophen die des kom-  
ponisten seine ganze *idée* verderben. – verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste  
– aber Reime – des reimens wegen das schädlichste; – die herrn, die so *Pedantisch* zu werke  
gehen, werden immer mit sammt der Musick zu grunde gehen. – Da ist es am besten wenn  
ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und  
ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. – Dann darf einem vor  
dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. – . die Poeten kommen mir fast vor

<sup>244</sup> Eva Gesine Baur, *Emanuel Schikaneder. Ein Mann für Mozart*, München 2012, S. 108.

<sup>245</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe*, hg. von der Internationalen Stiftung  
Mozarteum. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch,  
Bd. 3. Kassel u.a. 1963, S. 167f.

wie die trompeter mit ihren Handwerks Possen! – wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln (die damals, als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren) folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln, verfertigen.

Stephanie sah es übrigens genauso: 1792 schrieb er – im vollen Bewusstsein der Subalternität des *Büchels* –, „dass bey einem Singspiele der Musikkompositor immer den größten Antheil an der bessern oder geringern Aufnahmen derselben hat“, doch bleibt der Nachsatz bedenkenswert: „allein der Dichter des Buchs legt doch gleichsam immer den Grund zu dem Vergnügen, welches der Kompositor dem Publikum verschafft“.<sup>246</sup>

*Wenn ein guter komponist der das theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen...* Mozart sollte sich in den nächsten Jahren schwertun, ein geeignetes Libretto für eine weitere italienische Komische Oper zu finden. Er habe, schrieb er am 21. Mai 1783, „leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln durchgesehen“<sup>247</sup> und kein geeignetes zur Veroperung gefunden. Die stoffverwandte *Zaide* des Hoftrompeters Schachtner, die er vor der *Entführung* anging, blieb schon unvollendet, weil Mozart keine Chance einer Aufführung sah, doch vielleicht auch aus dramaturgischen, also textlichen Gründen. Das Libretto des Salzburger Lokalpoeten und Pharmazeutikfachmanns krankt nämlich an einer Statik, die im Quartett Nr. 15 so deutlich wird, dass es wohl nicht allein die äußeren Umstände waren, die Mozart die Komposition abbrechen ließen.

Ebenso blieben die inhaltlich läppischen Opern *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso* unvollendet. Zu viele Änderungswünsche, ja -forderungen, zu viele theatralisch-dramaturgische Ungeschicklichkeiten des Büchelschreibers Varesco, die Mozarts Nerven strapazierten, provozierten schließlich die scheinbare Pause der Unternehmung Gänseoper, an der die „Eyle“ des Librettisten, sein Unvermögen nicht den geringsten Teil beitrug.

Ob und wie Mozart bei den Textbüchern als Co-Autor der sogenannten Da-Ponte-Opern, die für Da Ponte Mozart-Opern waren, mitarbeitete:

<sup>246</sup> Vorrede zu: *Stephanie des Jüngerer sämtliche Singspiele*, Liegnitz 1792, nach: „Gehorsame Tochter der Musik“ (wie Anm. 239), S. 48.

<sup>247</sup> Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 245), Bd. 3, S. 268.

ausgerechnet dies entzieht sich völlig unserer Kenntnis. Mozart habe ihn zur Versifizierung des *Figaro* von Beaumarchais angeregt – das ist die einzige Bemerkung Lorenzo Da Pontes im Vorwort zum Textbuch, die darauf schließen lassen könnte, dass Mozart auch an der Konstruktion des Textbuchs beteiligt war. *Don Giovanni*, schrieb er in seinen Memoiren, sei von ihm, dem Librettisten, selbst ausgewählt worden (übrigens nach einem bereits vorliegenden Libretto von Bertati). Die dritte Zusammenarbeit, *Così fan tutte*, ist eine Originalidee des Textdichters, der allerdings traditionelle Erzählmotive in sein Sujet einarbeitete, doch auch hier wissen wir nicht, in welcher konkreten Form die Co-Produktion vor sich ging. Hat Mozart sich an der Dramaturgie oder gar der Textgestalt beteiligt? Hat er zu 100 Prozent das komponiert, was ihm der geschickte Büchschreiber lieferte? Wir wissen nur, dass die Zusammenarbeit drei Produkte ermöglichte, die zum Vollkommensten der Operngeschichte gehören. Vorbei war die Zeit, in der er sich mit charmanten, wenn auch musikalisch schönen Nichtigkeiten wie der *Oca del Cairo* zufrieden gab, doch kann nur sehr unsicher vermutet werden, dass er hier mit seinem Librettisten ähnliche Kämpfe ausfocht wie mit Varesco und Stephanie. „Wie hat Mozart sich gequält mit seinen Libretti und Librettisten“, meinte Alfred Einstein.<sup>248</sup> Doch war es gerade der Librettist Da Ponte, der mit dem *Figaro* „den Durchbruch Mozarts am Feld der Buffo-Oper ermöglichte“.<sup>249</sup> Allein Da Ponte war nicht nur ein intelligenter und gebildeter Abenteurer. Er war vor allem ein Intellektueller, der in seinen Memoiren kritische Überlegungen über die Gattung Libretto festhielt.

Sämtliche anderen Opern, zu denen Da Ponte das Textbuch lieferte, sind übrigens im Orkus der Operngeschichte verschwunden – wäre da nicht die Frage vonnöten, ob die Libretti des guten Textdichters Da Ponte nicht im Allgemeinen überbewertet werden? Man stelle sich nur Folgendes vor: nehmen wir an, dass nicht Mozart, sondern der gute Anfossi den *Figaro* komponiert hätte, der gelegentlich einfallsreiche Salieri die *Così* und der interessante Cimarosa den *Don Giovanni*. Natürlich würde heute kein normaler Opernfreund mehr von diesen Werken wissen, mag das Libretto auch so brillant sein wie nur möglich. Tatsächlich hat Da Ponte

<sup>248</sup> Alfred Einstein, *Mozart*, Frankfurt am Main 1968, S. 399.

<sup>249</sup> Harald Goertz, *Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte*, München 1988, S. 10.



seine Bücher den Talenten seiner jeweiligen Komponisten derart angepasst, dass die drei komplexen Libretti für Mozart schon deshalb Ausnahmen<sup>250</sup> markieren, weil Mozarts Musikdramaturgie und Genie eben außergewöhnlich waren.

Sobald Da Ponte von der Wiener Bildfläche verschwand, weil er vom neuen Kaiser, Leopold II., fristlos entlassen wurde, dann nach London und schließlich in die USA ging, wo er kein einziges Libretto mehr schrieb, erschien ein anderer bedeutender Theatermann am Horizont: Emanuel Schikaneder. Ein klassischer Fall von Ablösung und Paradigmenwechsel: zwischen italienischem *Dramma giocoso* und deutscher Singspieloper, zwischen „welscher“ moderner Librettistik und süddeutsch-spätbarocker Büchelschreiberei, doch beides im Geist der Wiener Aufklärung. Eines fällt zuerst auf: Kein anderer Textautor einer Mozart-Oper wurde so geschmäht wie Schikaneder – und keiner so rehabilitiert. Eva Gesine Baur hat im Waschzettel ihrer ausgesprochen schönen Schikaneder-Biographie das Wesentliche über diesen interessanten Mann gesagt:

Dass er das Libretto zu Mozarts letzter Oper, der *Zauberflöte*, schrieb, hat seinen Namen unvergesslich gemacht. Seinen Zeitgenossen aber war er aus ganz anderen Gründen ein Begriff: als waghalsiger Unternehmer, revolutionärer Theatermacher und frecher Kampfgeist, der sich mit Goethes Schwager Vulpius ebenso anlegte wie mit Kritikern und der Obrigkeit.

Seine Karriere begann ganz unten. Schikaneder war ein Lakaiensohn. Doch er wurde zu einem Universal talent: Bühnendichter und Theaterdirektor, Tänzer und Regisseur, gefeierter Darsteller des Hamlet und Sänger des ersten Papageno. Kein Theatermann seiner Zeit besaß mehr Instinkt für das Populäre, mehr Sinn für Bühnenmagie durch die neuesten Techniken und Erfindungen, mehr Mut für Experimente. Schikaneders Freilichtaufführungen mit Kutschen, Pferden und Feldlagern, seine Dramen mit brennenden Schlössern und fliegenden Walküren, seine Lustspiele voll Drastik und Erotik machten ihn berühmt.

Stärker als die wenigen ganz großen Genies erhellt eine Gestalt wie Schikaneder die eigene Epoche, weil die Achterbahn seiner Existenz durch alle Wirklichkeiten führt, die erbärmlichen, die schrillen und die funkelnden.

<sup>250</sup> Albert Gier hat darauf hingewiesen, dass sich Da Ponte als Librettist niemals wiederholt: als habe es ihm genügt, jedes Operngenre mit jeweils einem Libretto zu bedenken.

Galt es für viele Opernfreunde des 19. und noch des späten 20. Jahrhunderts als ausgemacht, dass Schikaneder ein dilettantisches Libretto zusammengebastelt habe<sup>251</sup>, so wurden doch keinem anderen deutschsprachigen Librettisten des 18. Jahrhunderts so viele meist dickleibige Biographien gewidmet<sup>252</sup> – obwohl auch heute noch Opernfreunde auf die eine oder andere „schwache Stelle“ oder die angeblich fehlerhafte Dramaturgie des Werkes hinweisen mögen.<sup>253</sup> Um das Textbuch zu verteidigen, hat man stets zwei Goethe-Zitate zur Hand gehabt: ein authentisches und, was für den Streitfall bezeichnend ist, ein erfundenes.<sup>254</sup> Es gehöre, meinte der Weimarer Meister gemäß der apokryphen Überlieferung, mehr Bildung dazu, den Wert des Textbuchs zu erkennen als ihn zu leugnen. Dass Goethe einen zweiten Teil zur *Zauberflöte* konzipierte und die Oper unter seiner Theaterleitung oft – wenn auch, was üblich war, in bearbeiteter Form – in Weimar gespielt wurde, sagt uns mehr über Goethes Spaß an der Sache als irgendein hin- und hergewendetes Zitat.

Auch im Fall der *Zauberflöte* wissen wir praktisch nichts über die Gespräche Mozarts mit Emanuel Schikaneder, die zur Schlussgestalt der Oper führten. Schikaneder hat später berichtet, dass er mit Mozart zusammen den Stoff „fleißig durchdacht“<sup>255</sup> habe. Daran ist nicht zu zweifeln, auch wenn es *en detail* nicht belegt werden kann. Dass sich zwischen dem (auffällig qualitativ) gedruckten Textbuch und der Partitur etwa 50 kleinere Abweichungen finden ließen<sup>256</sup>, sagt uns noch nichts über Mozarts Haltung zum Text – nur soviel, dass er zuletzt befugt war, noch

<sup>251</sup> Die Urteile finden sich bei Günter Meinhold, *Zauberflöte und Zauberflöten-Rezeption*, Frankfurt / M. 2001.

<sup>252</sup> Egon Komorzynski (letzte Fassung: 1951), Kurt Honolka (1984), Max Kammermayer (1992), Anke Sonnek (2001) und Eva Gesine Baur (2012).

<sup>253</sup> Mir war beispielsweise immer unklar, wieso Papageno zwanglos in den Palast eindringt und als erster der Pamina begegnet, während Tamino noch vor den Toren umherirrt. Vermutlich wollte sich Schikaneder als erster Papageno-Darsteller nur einen wirkungsvollen Auftritt und ein schönes Duett verschaffen. In diesem Sinne besitzt die Szene eine „Motivation von hinten“ (Clemens Lugowski), die nicht weiter kritisiert werden muss. Der theatralische Zweck heiligt eben viele Mittel.

<sup>254</sup> *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (Musik-Konzepte 3/1978), S. 36.

<sup>255</sup> *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter*, hrg. von Werner Wunderlich u.a., Anif / Salzburg 2007, S.25.

<sup>256</sup> Die beste Edition des Textbuchs mit allen Varianten der Partitur findet sich bei Friedrich Dieckmann, *Die Zauberflöte. Max Slevogts Randzeichnungen zu Mozarts Handschrift*, Berlin 1984, S. 9-117. Ein Faksimile des Textbuchs und der Zusatzstrophen wurde zuletzt

sprachliche Einzelheiten (denn es geht hier nicht um dramaturgische Fragen) zu verändern. Der linkslastigen, sich ideologiekritisch gebärdenden These (die in den 70er Jahren derart intensiv diskutiert wurde, dass der Opernfreund heute darüber nur den Kopf schütteln kann), derzufolge Mozart weit unter seinem Niveau komponiert und das Libretto nicht ernst genommen habe,<sup>257</sup> wird man in der aktuellen Forschungsliteratur nicht mehr begegnen. Es ist schwer vorstellbar, dass Mozart nach der langen Reihe aller seiner „wahren Opern“ sich mit einem minderwertigen Libretto begnügt hätte. Im Gegenteil: für seine Anteilnahme am Libretto spricht die Tatsache, dass er nach einem Besuch einer Aufführung seiner Frau mitteilte: deren Mutter und seinem Sohn Carl habe nicht nur die Musik, „sondern das Buch und alles zusammen gefallen“.<sup>258</sup> Zu den Personen um Schikaneder gehört auch die These, dass nicht er, sondern sein Inspizient und Hilfsdichter Giesecke weite Teile des Textes geschrieben habe.<sup>259</sup> Die Absonderlichkeit ist unausrottbar; die Meinung findet sich noch im angeblich maßgeblichen Mozart-Lexikon.<sup>260</sup>

Tatsächlich kann man durchaus annehmen, dass es sich bei der *Zauberflöte* – wie bei vielen anderen Werken des sehr fleißigen Theaterdirektors, -dichters und -regisseurs – um eine Teamarbeit handelt, an der dieser oder jener Gehilfe oder der Musiker selbst einen wie auch immer gearteten Anteil hatte. Streng beweisbar ist nichts, nur der Umstand, dass Mozart in seinem Werkverzeichnis den stets von ihm geschätzten Schikaneder, den er seit Salzburger Tagen kannte und mochte, als einzigen Textautor nannte. In Schikaneders Fabrik, die zwischen Kunst und Kommerz vermittelte, stellte Mozarts letzte Oper – so singulär sie auch für uns

2007 in Anif/Salzburg publiziert: innerhalb des Bandes *Mozarts Zauberflöte und ihre Dichter* (wie Anm. 255), S. 62-185.

<sup>257</sup> Höhepunkt des Streits war das berühmte Heft 3 der Reihe Musik-Konzepte: *Ist die Zauberflöte ein Machwerk?* (wie Anm. 254). Dagegen hilft das Gegengift, das Kurt Honolka 1984 in die musiktheaterhistorische Welt gestreut hat: *Papageno. Emanuel Schikaneder. Der große Theatermann der Mozart-Zeit*, Salzburg 1984. Man lese nur die Seiten 120 bis 138, also den Dialog zwischen einem Schikaneder-Kritiker und einem Schikaneder-Verteidiger.

<sup>258</sup> Brief vom 14. Oktober 1791, in: Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* (wie Anm. 245), Bd.4, S. 161.

<sup>259</sup> Die beste Zusammenfassung des Falles findet sich bei Friedrich Dieckmann, „Der entlaufene Schneiderssohn oder Wer schrieb die Zauberflöte?“ in: *Gespaltene Welt und ein liebendes Paar*, (wie Anm. 243), S.44-70.

<sup>260</sup> *Mozart-Lexikon*, Laaber 2006, Artikel „Librettistik“, S. 385.

geworden ist – zumindest textlich und dramaturgisch keine Ausnahme dar. Es hatte gute Gründe: schon 1787 hatte Schikaneder das Wesen und die Bedingungen seines freien Theaters definiert, das eben kein Hoftheater war. Mit diesem Satz im Hinterkopf werden wir auch *Die Zauberflöte* und ihr Libretto besser begreifen: „Ich schreibe nicht für Leser, ich schreibe für die Bühne, dahin verweise ich selbst meinen Herrn Rezensenten und – er mache sich alsdann noch lustig [...] Mein einziger Hauptzweck dabei ist, für die Kasse des Direktors zu arbeiten und zu sehen, was die größte Wirkung auf der Bühne macht, um ein volles Auditorium und gute Einnahmen zu erzielen...“.<sup>261</sup> Zur „Wirkung“ gehörten im Wesentlichen die szenischen Effekte und Kontraste, die durch die ungewöhnlich tiefe Bühne des Theaters auf der Wieden ermöglicht werden konnten. Eva Gesine Baur hat darauf hingewiesen, dass Schikaneder das Libretto so angelegt habe, „dass sich Szenen, die wie die allererste eine tiefe Bühne verlangten, mit solchen abwechselten, die nur wenig Spielraum brauchten“.<sup>262</sup>

Auch dies waren die Bedingungen, unter denen ein Librettist des Wiener Volkstheaters, der sich nicht als literarisch autonomer Künstler verstehen konnte, zu Mozarts Zeiten gearbeitet hat, wobei am meisten erstaunt, dass unter diesen Bedingungen doch gelegentlich Künstlerisches herauskam. Um etwa Da Pontes Libretti mit ihren vielfältigen Bezügen und Mozart als „Schnittstelle eines kulturellen Netzwerks“<sup>263</sup> einordnen zu können, müsste man sie mit seinen anderen Arbeiten und den italienischen Opern und Operntexten des Wien der 80er Jahre vergleichen. Um Schikaneders *Büchel* gerecht zu werden, genügt es nicht, auf „schwache Stellen“ und eine angeblich mangelhafte Dramaturgie zu verweisen. Erst im Fokus der Wiener Gattungen Zauberoper und Maschinenkomödie, an deren Ausprägung das Theater des genialischen Prinzipals, ehemaligen Shakespeare-Darstellers und Burgtheatermitglieds Schikaneder einen entscheidenden Anteil hatte, erschließt sich manche Eigenheit des Werks. Erst aus der Kenntnis sämtlicher literarischer Quellen, des freimaurerischen Umfelds und des kulturellen Kontexts der Wiener Theater-

<sup>261</sup> Honolka (wie Anm. 257), S. 68.

<sup>262</sup> Baur (wie Anm. 244), S. 204.

<sup>263</sup> Michele Callela, „Meisterwerke“ ohne Hintergrund? Überlegungen zur historischen Kontextualisierung von Mozarts Wiener Opere buffe, Mozart-Jahrbuch (2011), S. 21-33, hier: S. 33.

kultur des Jahres 1791, in der politische Anspielungen nicht mehr erwünscht waren, gewinnt das Libretto seine volle Dignität – doch genügt es schon, darauf hinzuweisen, dass Schikaneders *Zauberflöten*-Dramaturgie wesentlich einfallsreicher und wirkungsvoller ist als die vergeblichen Angriffe seiner Gegner. Solange die Oper gespielt wird, wird man den Text Emanuel Schikaneders und den nach wie vor zwingenden Spannungsbogen einer ungewöhnlich dialektischen Dramaturgie wahrnehmen.

Natürlich ist es allein Mozarts Musik, die dem Werk seine Unsterblichkeit und Schikaneder nicht weniger als fünf Biographien verschafft hat, denn ohne *Die Zauberflöte* wäre er vermutlich nur noch wenigen Theaterhistorikern als beeindruckender Theatermensch des 18. Jahrhunderts ein Begriff. Um dies zu belegen, genügt schon die Vorstellung, dass nicht Mozart, sondern Peter von Winter den Text vertont hätte. Dieser Meister war ein Komponist, der mit dem *Zauberflöten*-Sequel *Das Labyrinth* – im Licht der lediglich hübschen Musik ist's begreiflich – nur einen kurzfristigen Erfolg erringen konnte. Trotzdem muss festgehalten werden, dass Mozart seine populärste Oper niemals ohne den Textdichter geschrieben hätte. Schikaneder hat den Musiker, im Bewusstsein von dessen Größe, in Allem nur Möglichem kompromißlos unterstützt; er war ein Textdichter in der glücklichen Doppelfunktion eines Theaterdirektors und -regisseurs, der sein Metier glänzend beherrschte – und *er* war es schliesslich, der für seinen wahrlich guten Freund, der niemals ein böses Wort gegen den Theatermann geschrieben hatte, die Trauerfeier mit dem unvollendeten Requiem ausrichtete: wohl wissend, dass die Aufführung des Auftragswerks, rein juristisch betrachtet, illegal war.

Werner Wunderlich hat die Eigenheiten des Werks umrissen und damit auch die Verdienste des einst vielgeschmähten Schikaneder ins rechte Licht gerückt: Die *Zauberflöte* „ist eines der populärsten und zugleich tiefgründigsten Musikwerke. Das Werk feiert seit seiner Uraufführung [...] triumphale Erfolge und ist aus dem weltweiten Repertoire gar nicht mehr wegzudenken. Regiekonzepte ebenso wie eine unüberschaubare Zahl von Interpreten versuchen seit jeher, Partitur und Text, Handlung und Figuren mit wechselnden Perspektiven und den unterschiedlichsten Ansätzen zu deuten. Die Eingängigkeit der Musik und die Schlichtheit des Bühnengeschehens sind dabei die Vermittler einer weit

hinter- und tiefgründigeren Komplexität kunstvollster Komposition, musikalischer Strukturen, geistiger Traditionen und vielfältiger Bedeutungsschichten.“<sup>264</sup> So, und nur so, sieht eine gerechte Beurteilung des Anteils des Textdichters aus, dessen Werk von dem des Musikers nicht mehr getrennt werden kann, obwohl es allein der Musiker ist, der uns das Vergnügen garantiert. Grillparzer hatte völlig Recht: „Keine Oper sollte vom Gesichtspunkt der Poesie betrachtet werden [...] sondern vom Gesichtspunkt der Musik“<sup>265</sup> – doch ohne die Poesie und die Poeten gäbe es keine Oper. „Dass die Texte von Mozarts deutschen Singspielen nicht auf der Höhe der drei Libretti Da Pontes stehen“<sup>266</sup>, wie es das Mozart-Lexikon leicht hochnäsig vermerkt, ist so richtig wie unwichtig. Mozart hatte wohl Recht, als er den vielzitierten Satz schrieb: „Bey einer *opera* muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame tochter seyn“.

Doch wenn es glückt, ist's eine besonders schöne Tochter.

Ps: Ein moderner Kritiker hat, auf der Grundlage der wenigen überlieferten Textseiten, das *Zaide*-Libretto als „etwas verunglückt“<sup>267</sup> charakterisiert. Allein dieses „unglückliche“ Textbuch verschaffte Mozart die Gelegenheit, eine seiner allerschönsten Arien zu komponieren.

*Ruhe sanft, mein holdes Leben,  
schlafe, bis dein Glück erwacht;  
da, mein Bild will ich dir geben,  
schau, wie freundlich es dir lacht:  
Ihr süßen Träume, wiegt ihn ein,  
und lasset seinem Wunsch am Ende  
die wollustreichen Gegenstände  
zu reifer Wirklichkeit gedeihn.*

Er empfand die Verse nicht als „etwas verunglückt“...

<sup>264</sup> Mozarts Zaubrerflöte und ihre Dichter (wie Anm. 255), S. 7.

<sup>265</sup> Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, hg. von August Sauer, Bd. 15, Stuttgart/Berlin 1887, S. 117, zitiert nach: *Ist die Zaubrerflöte ein Machwerk?* (wie Anm. 254), S. 52.

<sup>266</sup> *Mozart-Lexikon* (wie Anm. 260), Artikel „Librettistik“, S. 385.

<sup>267</sup> Rudolph Angermüller in: Mozart, *Sämtliche Libretti* (wie Anm. 229), S. 456.