

PATHOSFORMELN, FIGUREN UND ERINNERUNGSMOTIVE IN MOZARTS ZAUBERFLÖTE

Jan Assmann

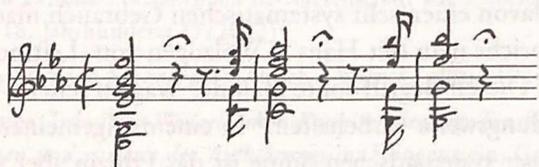
Der Vorschlag, Aby Warburgs Begriff der Pathosformel auch für die Musik, insbesondere die Oper, fruchtbar zu machen, kam vor einiger Zeit von Herbert Lachmayer.¹ Er erscheint umso legitimer, als Warburg sich, wie Sigrid Weigel zeigen konnte, in jungen Jahren intensiv mit der Vorgeschichte und Geschichte der frühen Florentiner Oper beschäftigt hat,² so dass man sich wundert, warum weder Warburg selbst, als er diesen Begriff in späteren Jahren fand, noch einer seiner Schüler in diesem Zusammenhang auf die Oper zurückkam. Der Grund liegt vermutlich in dem engen Bezug des Begriffs auf die griechisch-römische Antike und ihr ‚Nachleben‘ in der abendländischen Kunst- und Geistesgeschichte. Von diesem Bezug wird man ihn lösen müssen und ihn sehr viel allgemeiner fassen, um ihn auf musikalische Formeln anwendbar zu machen. Dafür passt aber das Element ‚Pathos‘ hier ganz besonders gut, vor allem, was die Oper betrifft, denn hier geht es doch offenbar vor allem darum, eine musikalische Ausdruckssprache für Leidenschaften – ‚pathē‘ – zu entwickeln. ‚Ausdruck‘ kennzeichnet einen weiteren Verbindungspunkt zum Warburg’schen Denken. Musik als Ausdruckskunst, damit ist die Musik einerseits in eine spezifisch Warburg’sche Interessenperspektive gerückt und andererseits die Mitte dessen getroffen, worum es Mozart ging. Mozart schuf sich in der Musik ein ebenso präzises wie differenziertes Ausdrucksmedium und entwickelte aus dem Geist der musikalischen Dramaturgie eine Formensprache, die er nicht nur in seinen textbezogenen Vokal- und Bühnenwerken, sondern auch in seiner Instrumentalmusik verwendete. Einige besonders prägnante Elemente oder ‚Formulierungen‘ dieser Ausdruckssprache lassen sich am besten als ‚Pathosformeln‘ bezeichnen. In diesem kurzen Beitrag möchte ich den Begriff der musikalischen Pathosformel einerseits anhand einiger Beispiele aus Mozarts *Zauberflöte* illustrieren³ und

ihn andererseits schärfer fassen, indem ich vorschlage, zwischen ‚Pathosformeln‘, ‚Figuren‘, ‚Klangsymbolen‘ und ‚Erinnerungsmotiven‘ zu unterscheiden. Zwar gibt es hier mannigfache Überschneidungen; trotzdem ist die Unterscheidung wichtig und sinnvoll. Der wichtigste Unterschied liegt wohl darin, dass ‚Erinnerungsmotive‘ intratextuell, Pathosformeln, Klangsymbole und Figuren dagegen extratextuell funktionieren. Erinnerungsmotive sind Formeln, die sich auf etwas schon Gehörtes zurückbeziehen. Bei Richard Wagner, der davon einen sehr systematischen Gebrauch machte, spricht man seit Hans v. Wolzogen von ‚Leitmotiven‘: Diesen Begriff sollte man der Wagner’schen Verwendungsweise vorbehalten.⁴ In einem allgemeineren, weniger systematischen Sinne ist das Prinzip aber viel älter und viel weiter verbreitet, und besonders die *Zauberflöte* macht davon einen ausgiebigen Gebrauch. Was ein ‚Erinnerungsmotiv‘ ist, lässt sich in der *Zauberflöte* am besten mit den 9 Akkordschlägen in Gestalt des aufsteigenden Dreiklangs illustrieren, der in der Mitte der Ouvertüre wie ein Signal aus einer anderen Welt in das turbulente Treiben des Fugatos hin-

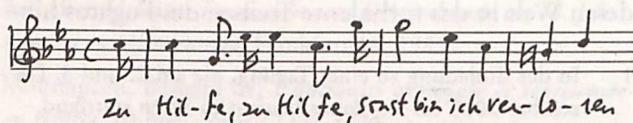
- 1 In der Einladung zu einer Tagung, die am 2. und 3. Dezember 2005 im Da Ponte Institut in Wien stattfand.
- 2 In ihrem noch unpublizierten Vortrag zu dieser Tagung.
- 3 Für die Einzelheiten verweise ich auf mein Buch *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*.
- 4 „R. Wagner, der es [das Wort Leitmotiv] zu markanter Bedeutung erhob, sprach selbst anfangs nur von ‚thematischen Keimen‘, von einer ‚Umbildung des thematischen Stoffes‘, vom Wiedererscheinen eines Themas mit dem ‚Charakter einer absoluten Reminiscenz‘; in der Schrift *Über die Anwendung der Musik auf das Drama* nennt er dann Hans von Wolzogen als Urheber dieses Kennwortes, das jedoch auch schon in dem 1871 gedr. *Thematischen Verzeichnis der Werke C. M. von Webers* von Jähns erscheint.“ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 3. Aufl., Bd. 8, S. 584–585.

einbricht. Im Unterschied zu Figuren und Klangsymbolen ebenso wie zu dem, was hier als ‚Pathosformel‘ vorgeschlagen werden soll, funktionieren Erinnerungsfiguren nur durch ihre Wiederkehr im Rahmen desselben Werks. So wirken auch die Akkorde bei ihrem ersten Auftreten in der Overtüre zwar wie ein Klangsymbol, aber ohne erkennbare Bedeutung. Ihre Funktion als Signal im rituellen Prozess der Einweihung ergibt sich erst bei ihrem Wiederauftreten im zweiten Akt. Diese Form des Erinnerungsmotivs, das in der Overtüre anklingt, um dann bei seiner textunterstützten Wiederkehr im Verlauf der Oper mit Bedeutung gefüllt zu werden, verwendet Mozart auch in *Don Giovanni* und *Così fan tutte*.

In einer weniger prägnanten, freieren Form durchzieht der in Prim, Terz, Quint aufsteigende Dreiklang aber die gesamte Zauberflöte, angefangen von den 5 Akkordschlägen, mit denen die Overtüre beginnt:⁵



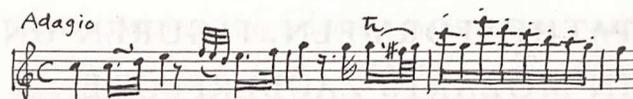
Als melodische Linie erscheint er, in c-Moll, bereits in der Introduction („Zu Hilfe, zu Hilfe, sonst bin ich verloren“: Nr. 1, T. 2 instrumental, T. 17 ff. mit Singstimme),



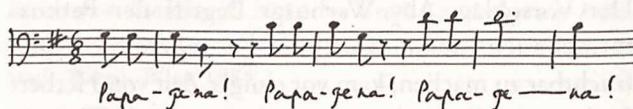
dann wieder in Es-Dur zu Anfang der Bildnisarie, wenn man das kurze Orchestervorspiel und den Einsatz der Singstimme zusammennimmt,



sowie in der Flötenstimme beim Marsch durch Feuer und Wasser, der als eine freie Variation über das Thema der Bildnisarie aufgefasst werden kann,⁶



und in den beiden unmittelbar anschließenden Nummern: dem Chor „Triumph, Triumph, du edles Paar!“⁷ (II., Finale, T. 390 ff.) und der Arie „Papagena, Papagena, Papagena!“ (II., 29. Auftritt, T. 413 ff.):



Vorher aber erklingt er in ähnlicher Skandierung wie zu Beginn der Overtüre zu Paminas Auftritt vor Sarastro als Orchestervorspiel (I., Finale, T. 395 f.) vor ihrem „Herr, ich bin zwar Verbrecherin!“:



Alle diese Vorkommen des Motivs sind bedeutungsvoll und von leitmotivischer Prägnanz. Bei seinen Worten „zu Hilfe, zu Hilfe!“ empfindet Tamino echte Todesangst, bei seinen verzweifelten Rufen „Papagena, Papagena“ ist Papageno von Selbstmordgedanken umgetrieben. Mit der Bildnisarie empfängt Tamino seine entscheidende emotionale Prägung, die ihn auf die Prüfungsbahn setzen wird. Mit den Worten „Herr, ich bin zwar Verbrecherin!“ stellt sich auch Pamina dem initiatorischen Prozess, der dann im gemeinsamen Marsch durch Feuer und Wasser kulminiert und mit dem Triumph-Chor abgeschlossen wird.

Ein Erinnerungsmotiv ist ein Selbstzitat, das uns auf

5 So beginnt übrigens auch, in c-Moll, die erste Zwischenaktmusik in Mozarts *Thamos, König in Ägypten*.

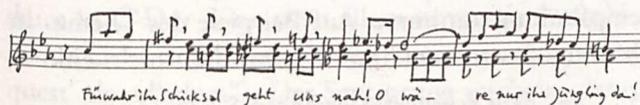
6 Mit Verweis auf Gernot Gruber wird diese Auffassung des Flötenmarschs ausführlich entwickelt bei Krämer, S. 589 f.

7 Vgl. Georgiades, *Der Chor, Triumph, Triumph, du edles Paar* aus dem zweiten Finale der Zauberflöte, in: ders., S. 145–156.

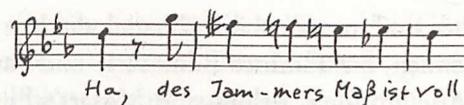
etwas schon Gehörtes und damit auf inhaltliche Bezüge im Handlungsaufbau aufmerksam machen soll. Es bezieht seine Bedeutung allein aus der Handlung. So ist die Bedeutung des aufsteigenden Dreiklangs als melodische Linie oder als Akkordschlag im initiatorischen Ritualgeschehen zu suchen. Mit dem Klangsymbol werden die drei Initianden in den Prozess hineingeholt, zuerst Tamino, dann Pamina und ganz zuletzt, gerade noch rechtzeitig, Papageno.

So wie Erinnerungsmotive nur durch ihre Wiederkehr im Werk als solche funktionieren, so wirken Figuren, Klangsymbole und Pathosformeln schon bei ihrem ersten Auftreten bedeutungsvoll. Mit dem Begriff ‚Figuren‘ beziehe ich mich auf die barocke Figurenlehre, die auch in der *Zauberflöte* von Mozart noch sehr bewusst verwendet wird, und zwar nicht nur im Rahmen der Geharnischtenszene, die als ein Stilzitat im strengsten Stil protestantischer Kirchenmusik am Vorbild Johann Sebastian Bachs orientiert ist,⁸ sondern auch in anderen Zusammenhängen. Der Gesang der Geharnischten verwendet die Melodie eines lutherischen Chorals, der als Cantus Firmus über eine fugierte Orchesterbegleitung gelegt ist. Das Fugenthema ist aus den beiden Figuren des ‚ascensus‘ und der ‚suspensio‘ zusammengesetzt. Das eine veranschaulicht das „Wandeln“, das andere die „Straße voll Beschwerden“: „Der, welcher wandelt diese Straße voll Beschwerden, / Wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden. / Wenn er des Todes Schrecken überwinden kann, / Schwingt er sich aus der Erde Himmel an. / Erleuchtet wird er dann imstande seyn, / Sich den Mysterien der Isis ganz zu weih'n.“

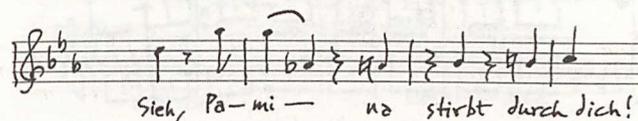
Das Seufzermotiv folgt überdies der melodischen Linie des chromatischen Quartfalls, der als ‚passus duriusculus‘ eine typische Klagefigur darstellt. Derselbe passus duriusculus begegnete vor dieser Szene schon in einem durchaus nicht barocken Kontext zu Beginn des II. Finales, als die drei Knaben Paminas verzweifelten Zustand kommentieren: „Fürwahr, ihr Schicksal geht uns nah! O weh – re nur ihr Jüngling da!“



und Pamina ausruft: „Ha, des Jammers Maß ist



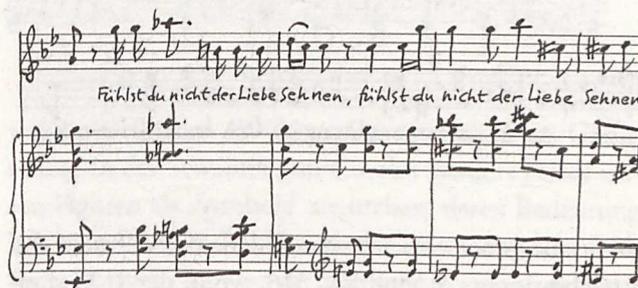
voll!“ Ähnlich wie der passus ist auch der ‚saltus duriusculus‘, der Sprung abwärts um eine Septime, eine Figur der Klage. In der Szene mit den drei Knaben vollzieht Pamina ihn in Takt 89: „Sieh, Pa – mi – na stirbt durch dich!“



Besonders auffällig und ausdrucksvoll taucht diese Figur in Paminas großer g-Moll-Arie auf, wo sie erst in Takt 17 und 19 durch Flöten und Oboen erklingt,



bevor sie dann in 24, 27 und 29 die Singstimme aufgreift.



Figuren sind per definitionem konventionell, sie folgen einem Code, der ihre Bedeutung festlegt, im Gegensatz zu Erinnerungsmotiven, deren Bedeutung sich verkümmern in der Wiederholung herstellt, im Gegensatz aber auch zu musikalischen Formulierungen, die als Ausdruck bestimmter Affekte wie Schmerz oder Entzücken dienen, als solche spontan verstanden werden wollen und den Begriff der ‚Pathosformel‘ nahe

8 Vgl. Hammerstein.

legen. Hier sind in erster Linie die melodischen Figuren zu nennen, die Taminos Bildnisarie und Paminas g-Moll-Arie eröffnen. Beides sind Mozart'sche Lieblingsformeln, die sich auch außerhalb der *Zauberflöte* in anderen Werken finden und dort eine ähnliche Bedeutung haben. Beginnen wir mit Paminas Arie.

Andante

Ach, ich fühls, es ist verschwunden ewig hinter Liebe Glück!

Der Quintabgang mit Oktavsprung ist, wie besonders Judith Eckelmeyer gezeigt hat, ein typisch mozartisches ‚Leidmotiv‘, das in seiner allgemeinen Form beschrieben werden kann als Abfolge zweier kurzer Phrasen, von denen sich die erste im Quintraum bewegt („Ach, ich fühls [...]“) und die zweite mit einem Oktavsprung nach oben ansetzt („es ist [verschunden]“).⁹ So beginnt zum Beispiel auch das *Lied der Trennung* KV 519 in f-Moll, wo sich die erste Phrase auf die Worte „Die Engel Gottes weinen“ im Quintraum (f–c) bewegt, gefolgt von dem Oktavsprung auf die Worte „[wo] Liebende [sich trennen].“ Paminas Arie noch

Die Engel Gottes weinen, wo Liebende sich trennen

näher aber steht vielleicht das Thema des 4. Satzes des Streichquintetts g-Moll KV 516, wo in der 1. Violine auf die erste Phrase zunächst ein Septsprung und dann, nach der um einen Ton nach oben versetzten Wiederholung, der Oktavsprung folgt.¹⁰

Adagio

Das scheint mir einer der interessantesten Aspekte von Mozarts Musik, dass wir den besonders ausdrucksprägnanten Formulierungen seiner musikalischen Dramaturgie, deren Bedeutung sich aus dem Text und der dramatischen Situation eindeutig ergibt und für die sich der Begriff der Pathosformel anbietet, auch in seiner Instrumentalmusik begegnen. Auch das Thema, mit dem das Klavier im ersten Satz von Mozarts Klavierkonzert d-Moll KV 466 einsetzt, lässt sich unserem Leidensmotiv vergleichen.

Hier beginnt zwar schon die erste Phrase mit dem Oktavsprung a²–a³, aber die Abfolge Quinte (a) – Oktave (d) ist trotzdem sehr deutlich, ebenso wie die schmerzliche Stimmung.

Entsprechendes lässt sich auch zum Thema von Taminos Bildnisarie feststellen, das auf die Worte „dies Bildnis“ mit einem Sextsprung von der Unterquart auf die Oberterz anhebt – der ‚emphatischen Sexte‘, die in der barocken Figurenlehre als ‚exclamatio‘, d. h. schmerzlicher oder freudiger Ausruf gilt –, um dann mit den Worten „ist bezaubernd schön“ zur Unterquint abzu- steigen.

Dies Bildnis ist bezaubernd schön

Anna Amalia Abert, die diesem Motiv in einem Aufsatz nachgegangen ist, charakterisiert es als „Sextaufschwung mit anschließendem Skalenabstieg“.¹¹ Sie zeigt, dass dieses Motiv in verschiedensten Abwandlungen in so gut wie allen Opern Mozarts, von *Apollo und Hyacinth*, *Bastien und Bastienne* und *Ascanio in Alba* angefangen bis zu *La Clemenza di Tito*, vorkommt, aber erst von der *Entführung aus dem Serail* an die eindeutige Bedeutung als Ausdruck aufwallender Liebesempfindung annimmt. Auf Beispiele des Themas in Mozarts Instrumentalmusik geht Abert nicht ein.

9 Vgl. dazu Eckelmeyer, besonders S. 11–22.

10 Vgl. Eckelmeyer.

11 Vgl. Abert, S. 7–14.

In *Così fan tutte* hören wir (mit etwas längerem Verweilen auf der Unterquart vor dem Sextsprung) dieses Motiv in dem Terzetto „secondate, aurette amiche“.



Man fühlt sich aber auch lebhaft erinnert an viele Stellen in Mozarts Instrumentalmusik, zum Beispiel den langsamen Satz aus der Bläuserserenade KV 388



oder den langsamen Satz der *Linzer Symphonie* KV 425.



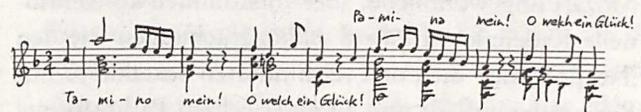
Alle diese Stellen scheinen von derselben zärtlichen Empfindung getragen, die bei den musikdramatischen Beispielen aus den Texten hervorgeht. Das heißt, dass Mozart auch in seiner Instrumentalmusik dieselben Pathosformeln zum Ausdruck von Empfindungen verwendet, die er in seiner musikalischen Dramaturgie entwickelt hat. Vielleicht die eindrucksvollste und semantisch eindeutigste Variante dieser Formel steigert den Sextsprung zur Septime. In der Kavatine des Ferrando Nr. 27 aus *Così fan tutte* wechseln sich wütende Verzweiflung („tradito, schernito [...]“) und Liebe ab. Das Verzweiflungsthema in c-Moll spiegelt Ferrandos Zerrissenheit; in größtmöglichem Kontrast dazu drückt das zunächst nur von den Bläsern angestimmte und begleitete Liebethema zuerst in Es-, dann in C-Dur seine trotz allem unvermindert glühende Liebe und Sehnsucht aus („io sento che ancora quest' alma l'adora“). Der Septsprung erscheint dann auch in der Bildnisarie, wenn auch nicht von einem Skalenabstieg gefolgt, als deutliche Steigerung der

‚emphatischen Sexte‘ bei dem Wort „dies Götterbild“: eine echte ‚exclamatio‘. Den Aufschwung vom b' zum as" vollführt Tamino zunächst als Sprung und später auf die Worte „o wenn sie doch schon vor mir stände!“ als Skalenaufstieg.



In der *Zauberflöte* fungiert diese eindeutige Pathosformel zugleich auch als Erinnerungsmotiv. Die Melodie, mit der sich Tamino und Pamina endlich vereint in die Arme sinken („Tamino mein! O welch ein Glück!“), ist eine eindeutige Wiederaufnahme dieser Formel. Auch der Marsch durch Feuer und Wasser variiert nicht nur den aufsteigenden Dreiklang, der ja auch im kurzen Orchestervorspiel der Bildnisarie erklingt, sondern auch die Liebesformel.

Den Unterschied zwischen Figuren und Pathosformeln



würde ich in der An- bzw. Abwesenheit eines Codes sehen. In der Semiotik von Charles Sanders Peirce wären Figuren als ‚Symbole‘ anzusehen, deren Bedeutung konventionell, im Rahmen eines Codes, festgelegt sind, Pathosformeln dagegen als ‚Symptome‘, spontaner Ausdruck dessen, worauf sie verweisen: verzweifelte Enttäuschung in der Pamina-Arie, aufkeimende Liebe in der Bildnisarie. Wie Dieter Borchmeyer gezeigt hat, greift ja auch der als Sonett gestaltete Text der Bildnisarie das von Marivaux auf die Bühne gebrachte Motiv des ‚amour naissant‘ auf, der im Vollzug des dramatischen Auftritts überhaupt erst entstehenden und sich erst allmählich ihrer selbst bewusst werdenden Liebe.¹²

12 Vgl. Borchmeyer, S. 29–89, zur Bildnisarie vgl. speziell S. 29–35.

Natürlich wird es immer ein Problem bleiben, wann und in welchem Sinne in der Musik überhaupt von einem ‚Code‘ die Rede sein kann. Vielleicht beschränkt sich dieser Fall auf die barocke Figurenlehre. Musik ist an sich a-semantic, ihr fehlt, was man in der Sprachwissenschaft ‚double articulation‘ nennt: die Artikulation diskreter Einheiten auf den beiden Ebenen der Laute („Phoneme“) und des Sinns („Seme“). Sie kennt – zumindest von Haus aus – nur die Ebene der Laute, die sie im abendländischen Bereich in Ganz- und Halbtonschritten artikuliert. Nur in ganz spezifischen Kontexten wie besonders der barocken Figurenlehre entwickelt sich daneben auch eine zweite Ebene diskreter Sinneinheiten. Die textgestützte Musikdramatik stößt in diese Ebene vor und entwickelt eine Formensprache, die auf die Instrumentalmusik abstrahiert und dort, ohne textliche Verdeutlichung, Ansätze einer zweiten Ebene der Artikulation hervorbringt. In der Entzifferung dieser Formensprache ist jedoch höchste Vorsicht geboten. Gunthard Born, der diesen Ansatz am konsequentesten verfolgt hat, geht meines Erachtens viel zu weit, wenn er glaubt, ein regelrechtes Wörterbuch Mozart’scher Formeln aufstellen zu können.¹³

Besonders interessant sind nun jene Fälle, in denen Mozart ungewöhnliche, aber vollkommen konventionelle Kadenzschritte bzw. Akkordrückungen wie den ‚Neapolitaner‘ oder den verminderten Sextakkord mit Bedeutung auflädt und zu einer echten Pathosformel steigert. Der Neapolitaner wird als ‚Moll-Subdominante mit kleiner Sext statt Quint‘ beschrieben. Die Subdominante von a-Moll ist d-Moll. Erhöhen wir die Quint, also a, zur Sext = b, erhalten wir einen Akkord, der wie B-Dur klingt, allerdings immer mit der Terz (also in unserem Fall nicht B, sondern dem im Verhältnis zu A subdominantenischen D) im Bass. Das ist ein sanfter und bereichernder Kadenzschritt, den zum Beispiel Beethoven im 1. Satz der cis-Moll-Sonate op. 27.2 („Mondschein“) unauffällig auf schwachem Taktteil (T. 3) durchführt.¹⁴ Man kann ihn aber auch als eine geradezu schockartige Akkordrückung auffassen, denn wir fallen damit ja um zwei Stufen im Quintenzirkel (von 0 b zu 2 b) herunter und vom Moll ins Dur.¹⁵ So muss Mozart den Neapolitaner empfunden haben, wie er ihn in den langsamen Sätzen seiner Klavierkonzerte Es-Dur KV 271 („Jeunehomme“) und

A-Dur KV 488 verwendet, wo er ihn auf einen bzw. zwei ganze Takte ausdehnt und als disruptive musikalische Ereignisse inszeniert, besonders im Jeunehomme-Konzert, wo nach dem hochpathetischen, über einen ganzen Takt ausgedehnten Neapolitaner die Oberstimme in ein opernhafes Rezitativ übergeht. In der *Zauberflöte* erscheint der Neapolitaner nur 17 Mal,¹⁶ und jedes Mal wird er sehr bewusst und bedeutungsvoll eingesetzt. Überall bedeutet die Figur Schmerz und Leiden. Nach Taminos Schmerzensschrei aus Angst vor der „listigen Schlange“ (Nr. 1, T. 34: „rettet, rettet“) hören wir ihn wieder in der Arie der Königin der Nacht auf die Worte „das tiefbetrübtete“ (Nr. 4, T. 19), und zwar in unmittelbarer Verbindung mit einer anderen typischen Pathosformel, dem verminderten Septakkord auf „Mutterherz“ (T. 20).



Nichts scheint besser auf Mozarts Verwendung der neapolitanischen Sexte zu passen als der Begriff der Pathosformel, denn hier handelt es sich um ein erstens formelhaftes und zweitens hochpathetisches Motiv. Dasselbe gilt nun auch für den verminderten Septakkord. Auch dieser ist schon in der Barockmusik verbreitet (bevor er dann im 19. Jahrhundert geradezu inflationär wird), aber er wird genau wie der Neapo-

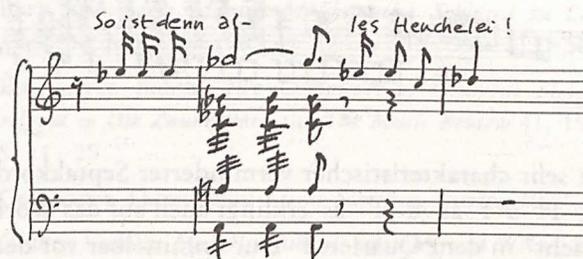
- 13 Vgl. Born. Für einen behutsameren Umgang mit Mozarts Semantik, für den ich auch hier plädieren möchte, vgl. etwa Gruber und Knepler, hier besonders das Kapitel *Semantisierung der Instrumentalmusik durch Vokalmusik*, S. 294–330.
- 14 In diesem konventionellen Sinne verwendet Mozart den Neapolitaner als Kadenzschritt zum Beispiel auch in der von ihm hinzukomponierten Schlusszeile des Chorals *Der welcher wandelt* auf das Wort „Isis“: „Sich den Mysterien der Isis ganz zu weihn.“ (II., Finale, T. 235.)
- 15 Dieses Beispiel entnehme ich dem Internet, nämlich Christian Kühns verdienstvoller Erklärung des Neapolitaners bei matthies-koehn.de/harmonielehre/html/neapolitaner.html. Kühn verweist dort auch zum Kontrast auf Mozart, KV 488.
- 16 Vgl. Peters, S. 111.

litaner meist als ein Schritt in der Kadenz verwendet, um den Übergang weicher zu gestalten. Auch von ihm macht Mozart einen ganz anderen Gebrauch, indem er ihn aus dem Akkordfluss heraushebt, auf einen oder mehrere Takte ausdehnt, mit Bedeutung auflädt und zu einem musikalischen Ereignis steigert. Was ist ein ‚musikalisches Ereignis‘? Ein musikalisches oder sonstiges Ereignis hebt sich von seinem Kontext ab und unterbricht den normalen Gang der Zeit. Es setzt einen Bruch, eine Diskontinuität und macht dadurch im kontinuierlichen Übergang von Erinnerung und Erwartung ein ‚Jetzt‘ spürbar, das sich ‚ereignet‘. Mozart wie überhaupt die Wiener Klassik macht von diesem Mittel reichen Gebrauch und erzeugt so eine viel intensivere Form von Präsenz des musikalischen Geschehens, die auch eine neue Form von Aufmerksamkeit erzwingt.

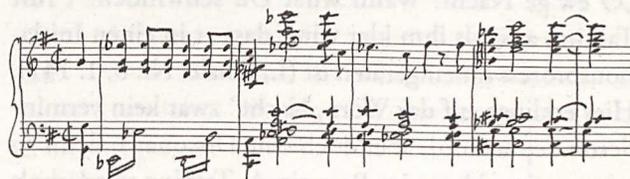
Der verminderte Septakkord ist eigentlich ein kleiner Nonakkord, dem der Grundton fehlt, so dass eine Sept übrig bleibt. Dieser übrig bleibende Akkord besteht aus lauter kleinen Terzen, so dass man nicht mehr eindeutig entscheiden kann, welches eigentlich der weggefallene Grundton ist. Errichten wir zum Beispiel einen kleinen Nonakkord über einem G, so erhalten wir die Reihe H–d–f–as–h usw. Jetzt nehmen wir das G weg. Der entstehende Akkord hätte statt des G ebenso auch ein B zum Grundton haben können. Ein über B errichteter vermindertes Nonakkord sähe genauso aus: d–f–as–h–d. Entsprechend vielfältig kann so ein Akkord, der zu den starken Dissonanzen gehört, aufgelöst werden. Arnold Schönberg hat in seiner Harmonielehre (1911) nicht weniger als 44 mögliche Auflösungen festgestellt und bezeichnet den verminderten Septakkord daher als einen vagierenden Akkord.¹⁷

Dem entspricht die Bedeutung, die Mozart in der *Zauberflöte* mit ihm verbindet, nämlich Orientierungslosigkeit, die sich bis zur Panik steigern kann. Orientierungslosigkeit und die daraus entspringende Angst ist nun auch die wichtigste Emotion, die nach Vorstellung der damaligen Zeit in den Einweihungen in die antiken Mysterien den Initianden vermittelt werden sollte und die nach deren Vorbild auch das Initiationsritual der Freimaurer im ‚Suchenden‘ erzeugen will. Der Initiand wird mit verbundenen Augen und entblößtem Oberkörper, eine Degenspitze auf der Brust, in der Loge herumgeführt und durch Emp-

findungen und Reden in Angst und Schrecken versetzt. Genau so stellte man sich auch die Einweihung in die antiken Mysterien vor, wie sie in der *Zauberflöte* auf die Bühne gebracht wird. Tamino bricht in dieses Gefühl der Orientierungslosigkeit aus, als ihm der Sprecher klar macht, dass Sarastro auch in diesen Gründen herrscht (Nr. 8, T. 101): „So ist denn alles Heuchelei!“



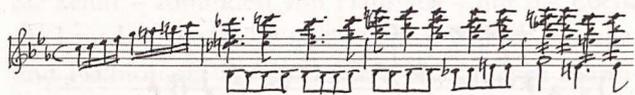
Zum Ausdruck von Panik wird der verminderte Septakkord an den beiden Stellen eingesetzt, an denen die „Weiber“, von den Priestern vertrieben, in der Versenkung verschwinden bzw. zur Hölle fahren. So endet das Quintetto Nr. 12, als die drei Damen im Prüfungstempel erscheinen und Tamino und Papageno von dem Prüfungsweg abbringen wollen, den sie gerade beschritten haben. Der verminderte Septakkord erklingt fortissimo in T. 155–159 nach der Intervention der Priester „Entweiht ist die heilige Stelle! Hinab mit den Weibern zur Hölle!“ Das Textbuch beschreibt diesen Akkord mit den Worten: „Ein schrecklicher Akkord mit allen Instrumenten; Donner, Blitz und Schlag.“



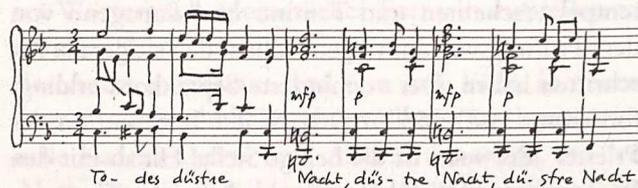
Noch dramatischer geht es in den Takten 807–814 des zweiten Finales zu, als die Königin der Nacht mitsamt Monostatos und ihrem Damengefolge zur Hölle fährt. Zu dieser Stelle heißt es im Textbuch: „[D]a hört man den stärksten Akkord, Donner, Blitz, Sturm“. Als ‚stärkster Akkord‘ erklingt ein vermindertes Septakkord [C]

17 Vgl. Schönberg, S. 214–221, speziell 217.

7>/9>, der nach Auflösung (wohin auch immer, besonders zu f-Moll) förmlich schreit, aber unaufgelöst über mehrere Takte durchgehalten wird. „Zerschmettert, zernichtet ist unsere Macht“ singen unisono die Verschwörer und versinken, indem ihr Gesang zu den Worten „wir alle gestürzt in ewige Nacht“ von as” zum h, also über fast zwei Oktaven, absteigt, im Boden.



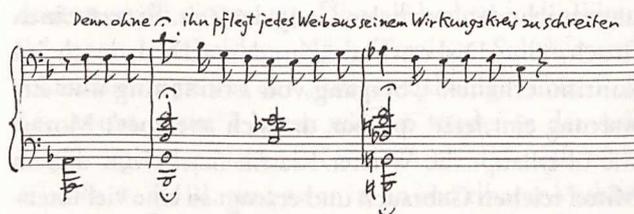
Ein sehr charakteristischer vermindert Septakkord [G]-H-d-f-as-d'-f'-as' erklingt auch auf das Wort „Nacht“ in dem Quartett F-Dur unmittelbar vor der Feuer- und Wasserprobe, ein typisches Beispiel eines musikalischen ‚Ereignisses‘, weil er aus dem lieblichen „piano“ des F-Dur-Kontexts, durch „mf“ auch dynamisch hervorgehoben, besonders schmerzlich herausspringt (II., Finale, T. 348 und 350).



„Nacht“ steht symbolisch für die Orientierungslosigkeit des Initianden, dem die Augen verbunden sind. „O ew'ge Nacht! Wann wirst Du schwinden?“ ruft Tamino aus, als ihm klar wird, dass er in einen Initiationsprozess hineingeraten ist (I., Finale, Nr. 8, T. 141). Hier erklingt auf das Wort „Nacht“ zwar kein vermindert Septakkord, aber doch eine Dissonanz, denn zu seinem gis erklingt im Bass ein A. Tamino wiederholt hier in a-Moll die Wendung, mit der die Königin der Nacht ihn in B-Dur begrüßt hatte: „O zittre nicht, mein lieber Sohn!“ (Nr. 4, T. 11) Dort erklingt dieselbe Dissonanz (a' in der Singstimme, B im Bass) auf das Wort „nicht“.

Orientierungslosigkeit will Mozart wohl auch andeuten, wenn er Sarastros Worte „denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus ihrem Wirkungskreis zu schreiten“ nun gleich mit zwei um eine kleine Sekund verrückten

verminderten Septakkorden (b-des-e-g, h-d-f-as) begleitet, dazu mit Fermaten auf den Silben „ihn“ und „Wir[kungskreis]“. Das deutet auf die völlige Desorientierung des aus seinem Wirkungskreis schreitenden Weibes, aber vielleicht auch auf die innere Qual, die Sarastro bei dieser Vorstellung weiblicher Emanzipation empfindet.



Das dissonanteste Beispiel eines solchen verminderten Septakkords findet sich in dem geradezu überirdischen Terzettino Nr. 10 „soave sia il vento“ aus *Così fan tutte*, denn hier tritt zu dem Akkord, der sich auf dem ais (mit dazuzudenkendem, weggefallenem Fis als Grundton) aufbaut: also ais-cis-e'-g'-ais' etc., im Bass und in den Hörnern (in E) ein h hinzu (im Bass pizzicato, aber in den Hörnern durchgehalten!), das sich sowohl mit dem ais als auch mit dem cis denkbar scharf reibt (T. 22 und 25). Das Wort, auf das diese Dissonanz erklingt, lautet: „desir(i)“, d. h. ‚Wünsche‘, aber auch, und durch solche Vertonung eindeutig gesteigert, ‚Sehnsucht‘, die sich ins Ziellose dehnt: ein ‚musikalisches Ereignis‘ erster Größenordnung.

Fl., Clar., Fag.

Hörner, Viola

Violin

Vc, Cb pizz.

Singstimmen

(de) sir

Das sind einige Beispiele von Mozarts Verwendung von Formeln, die er teils vorfindet, teils prägt und die er zu Pathosformeln steigert, indem er sie auflädt mit Ausdruck und Bedeutung. Ganz im Sinne von Aby Warburg werden diese Formeln dadurch zu Behältern oder ‚Konserven‘ affektiver Energieströme, die Mozart sehr gezielt einsetzt, um Affekte nicht nur auszudrücken, sondern auch im Hörer zu evozieren. So wird Musik zu einer Ausdruckssprache, die Mozart aufs Vielfältigste einsetzt.

Eine systematische Untersuchung von Pathosformeln in Mozarts Musiksprache, aber darüber hinaus auch in der Geschichte der Oper bis zurück zu Monteverdi wäre dringend zu wünschen, um das Verhältnis von Konventionalität und Individualität in der Prägung musikalischer Pathosformeln abschätzen zu können. Eine solche möglichst groß und interdisziplinär, d. h. im Sinne Aby Warburgs angelegte Untersuchung wäre eine gute Möglichkeit, den Impuls eines Gedenkjahres umzusetzen in längerfristige und nachhaltige Forschungsarbeit.

BIBLIOGRAPHIE

- Äbert, Anna Amalia: *Bedeutungswandel eines Mozartschen Liebingsmotivs*, in: *Mozart Jahrbuch* 1965/66, S. 7–14
- Assmann, Jan: *Die Zauberflöte. Oper und Mysterium*, München 2005
- Borchmeyer, Dieter: *Mozart oder Die Entdeckung der Liebe*, Frankfurt 2005
- Born, Gunthard: *Mozarts Musiksprache. Schlüssel zu Leben und Werk*, München 1985
- Eckelmeyer, Judith: *Two Complexes of recurrent Melodies related to Die Zauberflöte*, in: *The Music Review* 41, 1980, S. 11–25
- Georgiades, Thrasybulos: *Kleine Schriften*, Tutzing 1977
- Gruber, Gernot: *Mozart verstehen*, Salzburg und Wien 1990
- Hammerstein, Reinhold: *Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild*, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 13, 1956, S. 1–24
- Knepler, Georg: *Wolfgang Amadé Mozart: Annäherungen*, Berlin 1991
- Krämer, Jörg: *Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert*, Tübingen 1998
- Peters, Christian: *Die Sprache der Musik in Mozarts Zauberflöte*, Stuttgart 1983
- Schönberg, Arnold: *Harmonielehre*, Wien 1911