

JAN ASSMANN

OMBRA – DIE MUSIKALISCHE DARSTELLUNG VON TODESNÄHE IN MOZARTS LUCIO SILLA

Zur Darstellung von Todesnähe – dem Durchlässigwerden der Grenze zwischen Ober- und Unterwelt, der Erscheinung von Geistern, Furien, Toten, belebten Statuen und Ähnlichem bzw. der Erwartung des unmittelbar bevorstehenden Todes, des eigenen oder eines geliebten Menschen – und zum Ausdruck der damit verbundenen Gefühle von Schrecken, Schauer, Ehrfurcht, Entsetzen entwickelt sich im 17. und 18. Jahrhundert eine eigene musikalische Sprache, die in der Musikwissenschaft mit dem Begriff „ombra“ bezeichnet wird. *Ombra*, das italienische Wort für „Schatten“, bezeichnet die Form, in der nach der Vorstellungswelt der Opera seria die Toten in der Nähe ihrer Gräber fortexistieren und auch die Lebenden rächend heimsuchen oder liebevoll schützend umschweben können. Diese Vorstellungen haben mit den konventionellen christlichen Lehren vom Leben nach dem Tode nichts gemein. Sie beziehen sich ganz bewusst und explizit auf eine heidnische, vorchristliche Vorstellungswelt, entsprechend dem Bild, das man sich im 17. und 18. Jahrhundert vom antiken, insbesondere römischen Totenglauben machte. Darüber hinaus kultivieren sie die Distanz zum offiziellen und aktuellen christlichen Weltbild. Die Opera seria spielt in der Welt der Antike, einer Kunst-Welt, deren Götter und Glaubensvorstellungen vom Christentum abgeschafft und dadurch zur Ästhetisierung freigegeben wurden.

Den Begriff der „Ombra-Szene“ hat Hermann Abert in seinem Buch über Niccolò Jommelli als Opernkomponist (1908) geprägt;¹ er ist also nicht quellensprachlich. Wir dürfen uns also nicht vorstellen, dass ein Komponist, z.B. Mozart, mit dem Vorsatz ans Werk ging, eine „Ombra-Szene“ zu komponieren. Trotzdem handelt es sich ohne Zweifel um einen distinkten Typus, der eine mehr oder weniger klar umschriebene Affekt-Sphäre, die mit der Anmutung des Unheimlichen, Jenseitigen, Ungeheuren und – wie es dann im 18. Jahrhundert heißt – „Erhabenen“ assoziiert ist und ein entsprechendes, sich im Laufe des 18. Jahrhunderts erheblich wandelndes Repertoire von Stilmitteln entwickelt, sodass man mit Recht von einem „Ombra-Stil“ sprechen kann.² Dazu gehören etwa Moll-

¹ Hermann Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 121f.

² Abert hatte den Begriff „Ombra-Szene“ mit Bezug auf Beschwörungen und Visionen von Totengeistern (*ombre*) geprägt, also in einem sehr viel engeren und prägnanteren Sinne, als ich ihn hier im Anschluss an Clive McClelland, *Ombra. Supernatural Music in the Eighteenth Century. Context, Style and Signification*, Diss., Leeds 2001, verwende. Die Dissertation ist unter dem gleichen Titel inzwischen auch bei Lexington Books, Lanham/ML (2012) im Druck erschienen. Sehr viel ausgreifender noch ist Horst Goerges' Studie,

Tonarten (bei Jommelli aber Es-Dur)³, wechselnde Tonalität, desorientierende harmonische Schritte, Akkordrückungen wie Neapolitanische Sexten, Trugschlüsse, verminderte Septakkorde, exklamatorische, sprunghafte Melodik, synkopierte und schwere punktierte Rhythmen, ostinato oder chromatisch geführte Bässe, starke dynamische Kontraste (pianissimo, fortissimo, sforzati), ungewöhnliche Instrumentierung (z.B. sordinierte Streicher, pizzicato, später Posaunen) und anderes mehr.⁴

Man muss sich aber davor hüten, den Kunstbegriff „Ombra-Szene“ sowohl in inhaltlicher als auch stilistischer Hinsicht allzu eng zu definieren, um nicht zu Fehlurteilen zu gelangen, wie z.B. in Georg Friedrich Händels Opern gäbe es keine Ombra-Szenen im eigentlichen Sinne, weil keine wirklichen oder eingebildeten Geistererscheinungen vorkämen.⁵ Erstens kommen solche durchaus vor, z.B. Armidas „Furie terribili circondatemi“ in *Rinaldo*, Medeas „Ombre, sortite“ und „Dal cupo baratro venite, o furie“ in *Teseo*, Orlandos „Stigie larve“ (in *Orlando*) und Alcinas „Ah! ombre pallide“ (in *Alcina*), und zweitens sind Szenen der Ombra-Sphäre gerade bei Händel so häufig und großartig, dass man ihn als einen besonderen Meister des Ombra-Stils bezeichnen kann. Man denke nur – unter vielen, vielen weiteren Beispielen – an Cesares Anrufung der „alma“ des Pompeio in *Giulio Cesare in Egitto* (eine klassische Ombra-Szene), an die Sterbeszenen der Melissa in *Amadigi di Gaula* und vor allem des Bajazet in *Tamerlano* sowie, nehmen wir die dramatischen Oratorien hinzu, an die Menetekel-Szene in *Belshazzar*, an die Totenbeschwörung des Samuel in *Saul*⁶ und die Opferszene der Iphis in *Jephtha*; gerade diese letztere Szene ist besonders großartig durch den unvermittelt in die düsterste Ombra-Sphäre einbrechenden, wie ein Vorschein des Paradieses wirkenden, überirdischen Frieden der G-Dur-Arie „Waft her, angels, through the skies“. Auf einen ähnlichen Effekt werden wir bei Mozart in den Ombra-Szenen in *Lucio Silla* stoßen. Gerade bei Händel lässt sich zeigen, dass es in allen diesen und vergleichbaren Fällen um die Anmutung des Erhabenen und die Darstellung von Todesnähe in ihren verschiedenen Formen geht, und zugleich zeigt sich hier besonders deutlich der Zusammenhang mit der Lamento-Tradition. Viele der Händel'schen Lamenti reichen in die Ombra-Sphäre hinein, z.B. die Klage der Cleopatra („Se di me non ha pietà“) in *Giulio Cesare* sowie der Titelgestalten Rodelinda („Ombre, piante, urne funeste“), Radamisto („Ombra cara di mia sposa“), Ariodante („Scherza infida“) und Alcina („Ah mio cor“) in den gleichnamigen Opern. Händels Stil ist von Zeitgenossen oft als „sublime“ bezeichnet worden, und zweifellos ist die musikalische Ästhetik seiner Opern und besonders seiner Oratorien, die in diesem Punkt eine Steigerung darstellen, in engster Verbindung zu sehen mit der zentralen Rolle, die der Begriff des „Erhabenen“ in der ästhetischen, gerade auch

Das Klangsymbol des Todes im dramatischen Werk Mozarts. Studien über ein klangsymbolisches Problem und seine musikalische Gestaltung durch Bach, Händel, Gluck und Mozart, Nachdruck der Ausgabe von 1937, München 1969, angelegt (zur Geschichte der Ombra-Szenen siehe hier insbesondere S. 26–37).

3 Abert, Jommelli (wie Anm. 1), S. 179.

4 McClelland, Ombra (wie Anm. 2), passim.

5 Ebenda, S. 25.

6 Ebenda, S. 164–167.

musiktheoretischen Diskussion in England spielt. Bereits 1704 legte der englische Dichter John Dennis eine Liste schreckenerregender Vorstellungen vor, die sich auf den antiken Traktat des (Pseudo-)Loginus *Über das Erhabene* stützt.⁷

Götter, Dämonen, Hölle, Geister und Seelen von Menschen, Wunder, Vorzeichen, Beschwörungen, Zauber, Donner, Stürme, Meeresbrandung, Überschwemmungen, Ströme, Erdbeben, Vulkane, Monster, Schlangen, Löwen, Tiger, Feuer, Krieg, Pest, Hungersnot usw.

Wenn wir fragen, woher die Vorliebe des barocken Musiktheaters für die Ombra-Sphäre stammt – und das gilt nicht nur für die italienische Opera seria, sondern fast mehr noch für die französische Tragédie lyrique – dann hängt das sicher mit der Wiederentdeckung des Traktats des Longinus und der Kategorie des Erhabenen zusammen, seit der französischen Übersetzung von Nicolas Boileau 1674.

Die Wurzeln reichen aber weiter zurück. Auf zwei möchte ich hier kurz eingehen: die griechische Tragödie und die antike Musiktheorie. Szenen des Ombra-Typs sind in der attischen Tragödie so häufig, dass Heiner Müller feststellen konnte: „Das Drama war ja ursprünglich – jedenfalls die Tragödie – Totenbeschwörung, und das hat auch jetzt noch Sinn.“⁸ Thomas Oberender, der Schauspielleiter der Salzburger Festspiele, ging noch weiter mit seinem Satz: „Theater ist Totenbeschwörung“⁹. In der Tat enthält schon die älteste erhaltene Tragödie, *Die Perser* des Aischylos, die gewaltige Szene einer Totenbeschwörung des Darius. Die Dramen der *Orestie* des Aischylos, besonders *Die Choephoren* und *Die Eumeniden*, können als klassische Dramatisierungen der Ombra-Sphäre gelten. Besonders *Die Choephoren* geben für die erste große Ombra-Szene in *Lucio Silla* das offenkundige Vorbild ab. Besonders einflussreich für das barocke Theater waren die Dramen des Seneca, vor allem sein *Oedipus* mit der grandiosen, in allen Einzelheiten berichteten Totenbeschwörung des Laios. Die beiden *Iphigenien* des Euripides und seine *Alkestis* mit ihren Szenen von Menschenopfer und Unterwelt wurden im 17. und 18. Jahrhundert besonders oft vertont. Von daher erklärt sich, dass eine Gattung, die sich so ausdrücklich als Wiedererweckung der antiken Tragödie versteht wie die Oper, gerade der Ombra-Sphäre eine ganz besondere Bedeutung zuschreibt.

Die andere Wurzel möchte ich in der antiken Musiktheorie ausmachen.¹⁰ Diese konstatiert einen natürlichen Zusammenhang der Musik nicht nur mit dem Kosmos – der Sphärenharmonie –, sondern auch mit der menschlichen Seele und ihren Empfindungen.

⁷ (Pseudo-)Loginus, *Über das Erhabene*, zit. nach McClelland, Ombra (wie Anm. 2), S. 20. Übersetzung durch den Verfasser.

⁸ „Nekrophilie ist Liebe zur Zukunft. H. Müller im Interview mit Frank M. Raddatz“, in: Frank M. Raddatz, *Jenseits der Nation*, Berlin 1991, S. 23.

⁹ Thomas Oberender, „Interview“ in: *Der Standard*, Print-Ausgabe, 28. August 2009.

¹⁰ Andrew Barker, *Greek Musical Writings I. The Musician and his Art*, Cambridge 1984; ders., *Greek Musical Writing II. Harmonic and Acoustic Theory*, Cambridge 1990; ders., *The Science of Harmonics in Classical Greece*, Cambridge 2007.

„Die Musik“, schrieb der spätantike Philosoph Boethius, „ist mit uns von Natur aus verbunden und kann den Charakter verderben oder veredeln“, und er fährt fort: „[...] nichts ist kennzeichnender für die Natur des Menschen als durch sanfte Tonarten besänftigt und durch deren Gegenteil erregt zu werden.“¹¹

Diese Vorstellung einer engen und natürlichen, in der Natur des Menschen gelegenen Verbindung zwischen Musik und Gemütsbewegungen bildet die Zentralidee der Oper. So wie die Sprache den verstehenden Geist, berührt die Musik die empfindende Seele, und im Zusammenwirken beider entsteht eine im höchsten Grade gemütsbewegende Sprache und prägnant bedeutende, semantisch aufgeladene Musik, die etwas bedeutet, wie nur Sprache es vermag, und Worte, die uns berühren und bewegen, wie nur Musik es vermag. In der Form der Oper hat sich die Musik der Darstellung von Emotionen verschrieben. Es geht ihr um die „passioni dell'anima“, um *Les passions de l'âme*, wie eine 1649 erschienene Schrift von René Descartes heißt.¹² So kommt es zu einer Allianz zwischen Musiktheorie und Psychologie, der Lehre von den „passions de l'âme“ einerseits und den musikalischen Mitteln, diese Passionen auszudrücken und zu erregen, andererseits.¹³ Im Laufe der Entwicklung und Ausdifferenzierung weiterer musikdramatischer Gattungen wie des Intermezzos und der Opera buffa konzentriert sich dieses ästhetische Programm auf die Opera seria.

Das Grundprinzip der Opera seria besteht in der strikten Unterscheidung dreier Ebenen, der dramatischen, der expressiven und der reflexiven. In der dramatischen Form des continuobegleiteten sogenannten Secco-Rezitativs agieren die Protagonisten miteinander und treiben die Handlung voran; in der expressiven Form des orchesterbegleiteten sogenannten Accompagnato-Rezitativs überlassen sie sich ganz dem leidenschaftlichen Ausdruck ihrer wechselnden Emotionen; und in der reflexiven Form der Arie wird dann eine spezifische Emotion gewissermaßen stillgestellt, musikalisch portraitiert und moralisch reflektiert. Dabei tritt der Sänger aus der Handlung heraus und wendet sich an das Publikum. Die barocke Arie ist *ad spectatores* gesungen und konstituiert also gegenüber den dramatischen und expressiven Rezitativen eine Meta-Ebene. Typischer-

11 Anicius Manlius Severinus Boethius, *De institutione musica: Von der musikalischen Unterweisung*, neu ediert nach Gottfried Friedlein, Leipzig 1867, und ins Deutsche übersetzt von Hans Zimmermann, Görlitz 2009.

Auch Descartes sah die Verbindung von Leidenschaften und Musik als naturgesetzlich begründet an (Renatus Descartes, *Musicae compendium*, Utrecht 1650, Neudruck *Musicae Compendium – Leitfaden der Musik*, lat./dt., hrsg. von Johannes Brockst, Darmstadt 1992).

12 René Descartes, *Traité des passions de l'âme*, Amsterdam und Paris 1649, mit einer Einleitung und Anmerkungen von Geneviève Rodis-Lewis, Paris 1964. – Übersetzung: Balthasar Tilesius, *Von den Leidenschaften der Seele*, Halle 1723; übersetzt und erläutert von Julius Hermann von Kirchmann, *Über die Leidenschaften der Seele*, Berlin 1870; übersetzt und erläutert von Artur Buchenau, *Über die Leidenschaften der Seele*, Leipzig 1911. Descartes unterscheidet sechs Grundformen von Affekten, die zu zahlreichen Zwischenformen miteinander kombiniert werden können: Freude (*joie*), Hass (*haine*), Liebe (*amour*), Trauer (*tristesse*), Verlangen (*désir*), Bewunderung (*admiration*).

13 Ferdinand Hermann, *Die musikalische Darstellung der Affekte in den Opernarien Georg Friedrich Händels*, Diss., Bonn 1958, verweist auf Christian Wolff, *Psychologia Empirica*, Frankfurt 1732, insbesondere das Kapitel „De affectibus“ (= Cap. III, § 603).

weise beschließt sie eine Szene und endet mit dem Abgang der Person. Sie hat keine dramatisch-kommunikative Funktion und erfordert keine Antwort innerhalb der dramatischen Handlung, sondern einzig und allein den Applaus des Publikums. Daher lassen sich „Abgangsarien“ auch leicht von einer Oper in die andere übertragen.¹⁴

So lässt sich vermuten, dass es die hochpathetische Form des *Accompagnato* ist, die sich für die Darstellung der *Ombra-Sphäre* besonders anbietet. Bei den *Accompagnati* lassen sich zwei Typen sehr deutlich voneinander unterscheiden: Der eine Typ begleitet die Singstimme mit breiten liegenden Akkorden; dieser Typ lässt sich vielleicht als „atmosphärisch“ charakterisieren. Beim anderen Typ tritt das Orchester durch kommentierende, exklamatorische Einwüfe mit der Singstimme in Dialog; dieser – bei Mozart besonders beliebte – Typ ist als im eigentlichen Sinne „expressiv“ zu bezeichnen.¹⁵ Das expressive *Accompagnato* bringt im Orchester die seelischen Vorgänge der Protagonisten zum Ausdruck, die in Worten nur ungenügenden Ausdruck finden. In Händels Oratorium *Theodora* kommt sogar ein *Accompagnato* (Nr. 20) vor, in dem die Singstimme vor überwältigender Qual vollkommen schweigt und nur eine Traversflöte deren Part in abgerissenen Klagelauten übernimmt.¹⁶

In der *Opera seria* gibt es, jedenfalls nach der strikten metastasianischen Observanz, weder Chöre noch Ensemble-Szenen, weil die Emotionen, um deren Ausdruck und Reflexion es geht, sich in der individuellen Seele abspielen, und weil die Funktion einer handlungstranszendierenden Reflexion, die im antiken Drama der Chor erfüllte, jetzt von der Arie wahrgenommen wird.¹⁷ Während im Sprechtheater die Handlungsebene dominiert und nur selten reflektierende Monologe die Handlung unterbrechen, ist es in der Oper umgekehrt: Hier stehen die reflektierenden und expressiven Formen, Arien und *Accompagnati*, im Vordergrund. Sie konstituieren das Drama, und die in die *Secco-Rezitative* verlegte Handlung tritt dahinter ganz zurück. Das mag auch der Grund dafür

¹⁴ Was den Starkult angeht, kann man die *Opera seria* nur mit dem heutigen Hollywood-Kino vergleichen, beiden ist der Charakter der Massenproduktion eigen. Zwar wurden die Opern nicht für die Massen geschrieben wie die Hollywood-Filme, aber sie wurden massenweise produziert, da die wenigsten Opern in einer späteren Saison oder gar außerhalb des Ortes ihrer Erstaufführung wieder aufgeführt wurden und für jede der unzähligen Bühnen für jede neue Saison neue Opern geschrieben werden mussten, wenn auch meist (jedoch nicht im Fall von *Lucio Silla*) unter Wiederverwendung bestehender Libretti.

¹⁵ Jean-Jacques Rousseau, „Wörterbuch der Musik“, in: ders., *Musik und Sprache. Ausgewählte Schriften*, hrsg. und übersetzt von Dorothea und Peter Gülke, Leipzig 1989, S. 212–329, hier S. 312–314, unterscheidet in gleichem Sinne zwischen „*récitatif accompagné*“ (liegende Akkorde) und „*récitatif obligé*“ (eingestreute Einwüfe des Orchesters).

¹⁶ Georg Friedrich Händel, *Theodora. Oratorio in three parts* HWV 68 (= Hallische Händel-Ausgabe I/29), hrsg. von Colin Timms, Kassel u.a. 2008, S. 126.

¹⁷ Ihre meta-dramatische Funktion ähnelt der kommentierenden und reflektierenden Meta-Ebene, auf der sich der Chor der antiken Tragödie bewegt. Auch darin kann man einen klassizistischen, an antiken Formen orientierten Zug der *Opera seria* erkennen und vielleicht auch einen der Gründe dafür, warum Chöre aus der *Opera seria* verbannt sind. Vgl. Sergio Durante, „Die *Opera seria* zu Mozarts Zeit“, in: Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (Hrsg.), *Mozarts Opern*, Bd. 1 (= *Das Mozart Handbuch*, Bd. 3/1), Laaber 2007, S. 163–177, S. 167.

sein, dass die Opera seria nur Stoffe aus der alten Geschichte oder Mythologie verwendet, die dem gebildeten Publikum ohnehin bekannt sind.¹⁸ Es geht nicht um dramatische Spannung, sondern um die Konstruktion von Situationen höchster emotionaler Intensität. Bei Mozart haben die Arien meist ihren meta-dramatischen Charakter aufgegeben; sie sind oft in die Handlung einbezogen und nicht *ad spectatores* gesungen, sondern drohend, beschwörend, einschüchternd, tröstend, beruhigend an den Szenenpartner gerichtet. In späteren Opern sind sie auch zu allermeist keine Da-capo-Arien mehr, sondern steigern sich – anstatt die Emotion durch Wiederholung unter Kontrolle zu bringen – in einen schnelleren B-Teil hinein. Sie kommentieren die Handlung nicht, sondern vollziehen sie mit.

Ursprung und Zentrum, gewissermaßen den Glutkern emotionaler Intensität bildet, was die Musik betrifft, die Klage. „Die Klage“, schreibt Thomas Mann, „ist der Ausdruck selbst, man kann kühnlich sagen, dass aller Ausdruck eigentlich Klage ist, wie denn die Musik, sobald sie sich als Ausdruck begreift, am Beginn ihrer modernen Geschichte, zur Klage wird und zum ‚Lasciate mi morire‘.“¹⁹ Um dieses Zentrum herum gruppiert sich das Spektrum der anderen Emotionen wie Hass und Liebe, Zorn und Begehren, Freude, Mut, Bewunderung und Verachtung. Bei Händel, der wohl als prominentester, wenn auch reichlich unorthodoxer Vertreter der barocken Opera seria gelten kann, ist es vollkommen unverkennbar, dass sein größtes Interesse und seine höchste kompositorische Sorgfalt den Lamenti, den Klage-Arien, gilt. Zwischen der Form des Lamento und dem Thema „Todesnähe“ gibt es, wie schon gesagt, sehr enge Beziehungen. Man klagt um den Tod des oder der Geliebten, so wie Orpheus, oder wünscht selbst zu sterben, weil man sich von dem oder der Geliebten verlassen glaubt, so wie Dido und Pamina, Armida, Alcina, Ariodante usw. usw. Die typischen Protagonisten stehen dem Tode und der Welt des Todes nahe. Entweder haben sie den eigenen Tod vor Augen oder sie fühlen sich von Totengeistern – „stygie larve“, wie es in Händels *Orlando*, „orride larve“, wie es in seinem *Admeto* heißt – umgeben. Oder sie beschwören die Geister von Vorfahren oder geliebten Toten. Oft drohen sie auch ihren potentiellen Mördern, sie als Totengeister heimzusuchen oder versprechen ihren Geliebten, sie als Geister zu beschützen. Wie auch immer: Die Idee einer besonderen Todesnähe scheint zur Vorstellung des Heroischen zu gehören; Pamina und selbst Papageno gelangen durch ihren versuchten Selbstmord in die Sphäre des Heroischen und werden von den Drei Knaben nicht nur gerettet, sondern sofort durch die Vereinigung mit dem geliebten Menschen belohnt. Selbst rasende Wut-Arien wie Elektras „Tutte nel cor vi sento“ und „D’Oreste, d’Ajace“ in *Idomeneo* und „Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen“ in *Die Zauberflöte* sind von Todesnähe geprägt, von Heimsuchungen durch Toten- und Höllengeister. Jedenfalls sieht es so aus, als sei die Opera seria insgesamt, als solche, eine todesnahe Gattung.²⁰

¹⁸ Das betont auch Durante, Opera seria (wie Anm. 17), S. 164.

¹⁹ Thomas Mann, *Doktor Faustus. Das Leben des deutschen Tonsetzers Adrian Leverkühn, erzählt von einem Freunde*, Frankfurt a. M. 2007, S. 703.

²⁰ Die Assoziation der Ombra-Sphäre mit dem Heroischen bewirkt auch, dass entsprechende Szenen im Allgemeinen auf die weiblichen und männlichen Helden, *prima donna* und *primo uomo*, beschränkt bleiben.

Daran, dass in Mozarts *Lucio Silla* so ungewöhnlich viele Ombra-Szenen vorkommen, ist Mozart natürlich unschuldig; das war ihm mit dem Libretto vorgegeben, dessen Dichter, Giovanni De Gamerra bekannt war für seine Vorliebe fürs Düstere, Schaurige und Todesbefallene. Darin zeigt sich aber nun ein neuer Impuls und Zusammenhang für die Darstellung der Ombra-Sphäre: die Entdeckung des Schaurigen, Grauererregenden, Haarsträubenden in den 1760er- und 70er-Jahren, in England in Form der „gothic novel“, in Deutschland in der Bewegung des Sturm und Drang. Horace Walpoles *Castle of Otranto* erschien 1764 und löste eine Hochkonjunktur der Schauerliteratur aus. Eine vorromantische Vorliebe für Nacht und Tod spricht schon aus Edward Youngs *Night Thoughts* (1742) und Thomas Grays *Elegy Written on a Country Churchyard* (1751).²¹ Die engste Entsprechung in der Musikgeschichte sind die Klavierfantasien von Carl Philipp Emanuel Bach, die in ihren jähren Wechsellern von Harmonie, Tempo, Melodik, ihren abgerissenen Phrasen und Stimmungsschwankungen der Ombra-Sphäre nahe stehen und ihr neue Impulse geben. De Gamerra steht offensichtlich dieser vor- und frühromantischen Richtung nahe.

Was die Ausbildung einer Tonsprache der Ombra-Sphäre angeht, lassen sich drei Schübe unterscheiden: 1. der „affective turn“, den die Musik um 1600 mit der *seconda prattica* und der Entstehung der Oper nahm und sie zur Ausdruckssprache der Gefühle bestimmte; 2. die Wiederentdeckung des Erhabenen als ästhetischer Kategorie um 1700 und der damit verbundenen Gefühle des Schauers, Schreckens und ehrfürchtigen Staunens; und 3. – im Zusammenhang des Zeitalters der Empfindsamkeit – die vor- und frühromantische Hochkonjunktur des Schauer- und Grauensvollen, die auf der Vorstellung des Erhabenen aufbaut. Händel gehört in die zweite, Christoph Willibald Gluck und der späte Jommelli, die Mozarts unmittelbare Vorbilder darstellen, gehören in diese dritte Phase, die Mozart vielleicht noch nicht in *Lucio Silla*, aber wenig später mit seiner Bühnenmusik zu *Thamos* und seinem *Idomeneo* entscheidend vorantreibt und mit *Don Giovanni* auf ihren absoluten Höhepunkt bringt.

Was hat nun der junge Mozart aus De Gamerras Ombra-Szenen gemacht? Der Grundkonflikt in *Lucio Silla*,²² die Leidenschaft des Diktators Silla/Sulla für die Braut (*sposa*) des von ihm verbannten Senators Cecilio, ist eine typische Situation der Opera seria. Hinter dieser ungeheuerlichen emotionalen Zumutung, mit Einsatz der eigenen Machtposition als Erpressungsmittel Liebe von der Frau zu fordern, der man den Ehemann

Darüber hinaus gibt es, worauf mich Janine Firges hinweist, Figuren, die unabhängig von ihrer Stellung in der Hierarchie der Opera seria eine besondere Affinität zur Ombra-Sphäre aufweisen, z.B. Zauberinnen (Alcina, Armida, Morgana, Medea, Melissa bei Händel) und die schwer traumatisierte Elektra.

²¹ Edward Young, *Night Thoughts*, London 1742, war das Lieblingsbuch des gebildeten Europa und noch für Novalis einflussreich. Thomas Gray, *Elegy Written on a Country Churchyard*, London 1751, ist eine Meditation über den Tod der einfachen Leute.

²² Vgl. Silke Leopold, „Lucio Silla“, in dem von ihr herausgegebenen *Mozart-Handbuch*, Kassel 2005, S. 55–58; Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 80–95; Irene Brandenburg, „Mitridate und Lucio Silla“, in: Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber (Hrsg.), *Mozarts Opern*, Bd. 1 (wie Anm. 17), S. 186–201.

oder Geliebten entrissen hat, steht dann zuweilen auch noch, z.B. in Händels *Tamerlano* und eben auch in seinem *Lucio Cornelio Silla*, das machtpolitische Kalkül, durch eheliche Verbindung mit der besiegten Dynastie oder Partei Frieden und Versöhnung zu stiften und damit die politische Instrumentalisierung der angeblich so leidenschaftlich geliebten Frau.

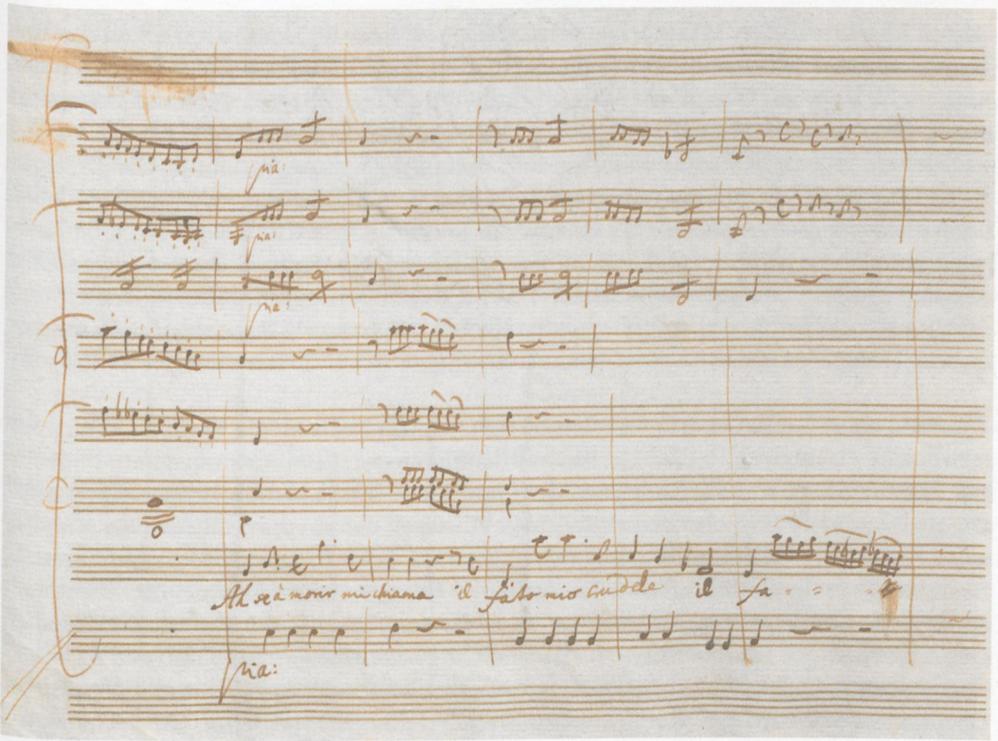
Die beiden herausragenden Momente in Sillas Leben, seine Machtergreifung im Jahr 83 v. Chr. und seine Abdankung im Jahr 79 v. Chr., bilden auch den historischen Hintergrund der beiden bedeutendsten Opern, die ihn behandeln, Händels *Silla* aus dem Jahr 1713 und Mozarts *Lucio Silla* von 1772. Zwei Motive sind beiden Opern gemeinsam und – jedenfalls was das Libretto von Giacomo Rossi angeht – in Händels *Silla* noch gesteigert: das Begehren Sillas, der dort mit Metella (Caecilia Metella Dalmatina) verheiratet ist, nach den Frauen anderer Männer, die er ins Gefängnis wirft und umbringen lassen will, sowie die Trauer dieser Frauen, die den Geliebten für ein Gespenst halten, als sie ihn lebend wiedersehen. Bei Händel spielt sich das aber weitgehend in Secco-Rezitativen ab; erst Mozart ist es, der dieses Motiv musikalisch prominent herausstellt.

Beim ersten Blick in das Szenenverzeichnis der Oper springt die hohe Zahl von *Accompagnati*, insgesamt neun, in die Augen. Cecilio erhält vier, Giunia zwei, eines singen sie gemeinsam. Je eines erhalten Silla und Cinna. Beim Blick in die Partitur fällt dann auf, dass fast alle Arien vom Orchester mit der vollen Bläsergruppe (Oboen, Hörner, Trompeten) begleitet werden.²³ Das ist hier die Normalform, der gegenüber die nur streicherbegleiteten Arien der Celia und die innige Trostarie des Cecilio Sonderformen darstellen. Manchmal fehlen die Trompeten (I/9, Cecilio; II/9, Cecilio²⁴; III/5, Giunia, anstelle der Trompeten erklingen Flöten und Fagotte). Die *Accompagnati* sind regelmäßig nur von Streichern begleitet. Nur das ausgeprägte *Ombra-Accompagnato* des Cecilio, mit dem die Grabesszene anhebt, und das nicht minder ausgeprägte *Accompagnato* der Giunia in der Kerkerszene machen hier eine Ausnahme. Bei den *Accompagnati* verwendet Mozart beide Typen, das „Atmosphärische“ mit liegenden Streicherakkorden und das „Expressive“ mit Einwüfen des Orchesters. In der Bevorzugung des *Accompagnato*, der expressivsten Form der *Opera seria*, drückt sich das Streben des jungen Mozart nach größtmöglicher dramatischer Expressivität aus, das dann acht Jahre später in *Idomeneo* zur Vollendung kommt.

Das *Ombra*-Motiv hat seinen „ersten Auftritt“ in Szene I/5. Vorher hatten sich Cinna und Cecilio am Tiber-Ufer getroffen, und Cecilio hatte erfahren, dass Giunia ihn tot glaubt und am Grab ihres Vaters um ihn und den Vater zu trauern pflegt. In einem *Accompagnato* und der ihm folgenden Arie gibt der zärtliche, empfindsame Cecilio seinem

23 Das Mailänder Orchester zählte 60 Instrumentalisten, fast doppelt so viel wie das Wiener und andere Hoforchester mit etwa 35 Musikern (siehe Manfred Hermann Schmid, *Mozarts Opern*, München 2009, S. 39–48, über Mozarts Orchester). Der Einsatz von Trompeten auch in anderen als Herrscher-Arien ist ein Normverstoß, den sich Mozart hier und auch schon in *Mitridate* geleistet hatte.

24 Cecilio wird dadurch als weicher, empfindsamer charakterisiert als Cinna.

Wolfgang Amadé Mozart, *Lucio Silla*

Autographe Partitur. Arie Nr. 14 des Cecilio „Ah se a morir mi chiama“

Mitgefühl mit der trauernden Giunia Ausdruck. Währenddessen trifft sich Silla mit seiner Schwester Celia, und man erfährt, dass er Giunia begehrt und um diese werben will. In Szene I/5 konfrontiert er Giunia mit seinem Begehren; diese ruft die Schatten ihres Vaters und ihres Verlobten an, um ihren letzten Atemzug entgegenzunehmen (Nr. 4):²⁵

Dalla sponda tenebrosa
 vieni, o padre, o sposo amato,
 d'una figlia e d'una sposa
 a raccor l'estremo fiato.

Das Stichwort „ombra“ kommt hier zwar nicht vor, aber „sponda tenebrosa“ ist deutlich genug, um die Ombra-Sphäre zu evozieren; Todessehnsucht und Todesnähe kommen mit dem „estremo fiato“ zum Ausdruck. Mozart schreibt die Arie in Es-Dur, Jommellis klassischer Ombra-Tonart, und als Tempo gibt er „Andante ma adagio“ vor. Die punk-

²⁵ NMA II/5/7: *Lucio Silla* (Kathleen Kuzmick Hansell, 1986), Bd. 1, S. 99–116. – Soweit nicht anders angegeben, folgen alle Zitate aus Mozarts *Lucio Silla* ohne weiteren Nachweis dieser Ausgabe.

tierten Rhythmen, der Oktavsprung von *es*“ nach *es*‘ und die Modulation schon des Eingangsmotivs in die Subdominanttonart *As-Dur* strahlen Pathos und Würde aus. Zu den Streichern kommen Oboen und Hörner. Im B-Teil (*Allegro*) treten auch die Trompeten hinzu. Diese Arie ist nun alles andere als *ad spectatores* gerichtet. Der A-Teil richtet sich gebetsartig an den toten Vater und an den totgeglaubten Verlobten, der B-Teil an Sulla. Die abschließende Reprise des A-Teils ist „*Adagio*“ überschrieben, also vielleicht noch etwas langsamer als anfangs zu spielen. Nach der Arie tritt Giunia ab, Silla bleibt mit seinen Wachen zurück und bekommt sein einziges ihm in dieser Oper zugestandenes *Accompagnato*, um seinen zwischen Zorn und Bewunderung schwankenden Gefühlen Ausdruck zu geben. In der anschließenden Rache-Arie kommen dann sogar noch Pauken zu den Trompeten hinzu.

Während eines kurzen instrumentalen Zwischenspiels wechselt die Szenerie in eine unterirdische Gräberwelt, in der Cecilio auf Giunia wartet. Sein *Accompagnato* realisiert mit Bläserstößen, wahren Todessignalen, und Piano-Passagen die Grabesstimmung.²⁶ Die Synkopen der Streicherbegleitung destabilisieren das rhythmische Gefüge und drücken Spannung, Unsicherheit, Erwartung aus. Der breit ausgespielte Neapolitanische Sextakkord in den Takten 5 und 7 setzt einen schmerzlichen Akzent. Die Szene entspricht der unerwarteten Ankunft des Orest in den *Choephoren* des Aischylos. Auch Orest ist verbannt und darf sich zu Hause nicht blicken lassen. Am Grab des Agamemnon, an dem die Choephoren die Wasserspende des Totenkults darbringen, trifft er Elektra. Cecilios Gesang wird nur von liegenden Streicherakkorden begleitet, die Bläser treten mit ihren Signalen unterbrechend dazwischen. Sobald Cecilio Leute kommen hört, schlagen Stimmung und Tempo um. Er schwebt als Proskribierter ja in Lebensgefahr (T. 31–40). Aber sobald er Giunias ansichtig wird, beruhigt er sich wieder (T. 41–44). Erst als er merkt, dass sie nicht allein ist, kehrt die Angst zurück, und er versteckt sich hinter einer Urne (T. 44–64). Daran schließt sich *attacca* Szene I/8 an, der Chor von Giunias Gefolge mit ihrem Solo in der Mitte. Die Tonart *Es-Dur* und das Tempo *Adagio* vermitteln weiterhin eine reine *Ombra*-Atmosphäre mit Bläserstößen. Inhaltlich geht es um eine Anrufung der Totenseelen, „*alme onorate*“, aus ihren Urnen herauszukommen und die von Sulla verletzte römische Freiheit zu rächen. Wieder führt Mozart die hohen Streicher in Synkopen. Die chromatischen Quartfälle in den Bässen bilden ein *Lamentomotiv*. Mit Giunias Solo (T. 50–83) verstärkt sich der *Ombra*-Charakter. Das Tempo verlangsamt sich zu *Molto adagio*, die Tonart wechselt zu *g-Moll*.²⁷ Die Hörner und Trompeten schweigen, stattdessen kommen Fagotte hinzu. Die hohen Streicher spielen *con sordino*, die Violoncelli *pizzicato*. Die fast durchgehenden Synkopen in den Oberstimmen geben der Musik etwas Schwebendes, Erdfernes. Giunias Arie ist eine Totenbeschwörung und eine der großartigsten *Ombra*-Arien, die je geschrieben wurden.

26 Vgl. Goerges, *Klangsymbol* (wie Anm. 2), S. 83–85.

27 Zu Jommellis Vorliebe für *g-Moll* als Ausdruck leidenschaftlichen Schmerzes siehe Abert, *Jommelli* (wie Anm. 1), S. 178f.

An den Chor Nr. 6, der die Nummer beschließt und dann abzieht, schließt sich ein *Accompagnato* der Giunia an (I/8–9), das das Gegenstück zu dem des Cecilio darstellt, das die Szene eröffnet hatte. Der erste Teil (ein Gebet an die *ombra* des Vaters, zu kommen, und an die *ombra adorata* des Geliebten, seiner treuen Verlobten beizustehen) wird von liegenden Streicherakkorden begleitet. Dann gibt sich Cecilio zu erkennen, worauf das *Accompagnato* erregt und von leidenschaftlichen Einwüfen des Orchesters unterbrochen wird. Sie hält Cecilio für ein Gespenst. Im anschließenden Liebesduett Nr. 7 (I/9) in A-Dur, *Andante* vorzutragen, spricht Giunia Cecilio weiterhin als *ombra* an und bittet, im Elysium auf sie zu warten; im terzenseligen, schnelleren B-Teil fassen sie sich aber an den Händen und Giunia kann nicht länger an Cecilios körperlicher Präsenz zweifeln. Mit dieser echten *Ombra*-Szene, die im Ganzen circa 18 Minuten dauert, schließt der erste Akt.

Im zweiten Akt gibt es eine kurze, aber sehr bezeichnende *Ombra*-Szene in Gestalt der Botschaft des toten Marius, der Cecilio an seinem Grabe erschienen sei. Cecilio berichtet Cinna von dieser Vision in einem *Secco-Rezitativ*, das aber beim Zitieren der Worte des Geistes in ein *Accompagnato* (mit liegenden Akkorden) übergeht (II/3, T. 62–75). Die Szene II/9 beginnt mit einem längeren Dialog zwischen Giunia und Cecilio in Form eines *Secco-Rezitativs*, das in ein kurzes *Accompagnato* übergeht, als Cecilio der todesnahe Gedanke kommt, es könnte diese Umarmung die letzte sein. In der folgenden *Ombra*-Arie Nr. 14 (Es-Dur) imaginiert er sich als „treuer Schatten“, der die Geliebte schützend begleiten und um sie sein wird:

Ah se a morir mi chiama
 il fato mio crudele
 seguace ombra fedele
 sempre sarò con te

Auffallend sind in dieser Arie die weiten Intervalle auf dem Wort „*ombra*“, von *c*“ nach *d*“ und *es*“ nach *b* (T. 103f.).

Der dritte Akt führt dann zur klassischen Kerkerzene, dem typischen Ort der *Ombra*-Sphäre. Cecilio ist in Ketten und wartet auf seinen Tod. Giunia, von Aufidio und Wachen begleitet, kommt, um Cecilio das letzte Lebewohl zu sagen. Cecilio antwortet ihr mit einer unbegreiflich abgeklärten, innigen Arie (Nr. 21, A-Dur, *Tempo di Menuetto*), die den einzigen Zweck verfolgt, die Geliebte zu trösten. Wie sehr würde man diese Arie missverstehen, wenn man sie nicht kommunikativ, sondern reflexiv oder expressiv, *ad spectatores* auffassen würde!²⁸ Cecilio wird von Aufidio und den Wachen abgeführt, Giunia bleibt allein. Ihr *Accompagnato* „Sposo... mia vita...“ fällt wieder in die düsterste

²⁸ Sehr passend scheint mir Stefan Kunzes Vergleich mit der Arie der Vitellia Nr. 23 „Non più di fiori“ in *La clemenza di Tito* KV 621, ebenfalls ein langsames Menuett, ebenfalls in Dur (C-Dur) in einem *Ombra*-Kontext (Vitellia erwartet ihren Tod: „veggo la morte a me s'avanzar“), ebenfalls kurz vor dem überraschenden *lieto fine* (Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 94).

Ombra-Sphäre zurück (III/5). Die aufgewühlten Streicher-Einwürfe werden von Trompeten-Stößen skandiert. Nach mehrfachen Tempo- und Stimmungswechseln fasst sie, wenn Flöten an die Stelle der Trompeten treten (Adagio, Es-Dur), den Entschluss, dem Geliebten in den Tod zu folgen. Die anschließende Arie Nr. 22²⁹ trägt wieder reinste Ombra-Stimmung (Andante, c-Moll). Die Bläsergruppe bilden Flöten, Oboen, Fagotte; auf Hörner und Trompeten wird also verzichtet. Seufzer und liegende Akkorde in den Bläsern, repetierende Triolen in den sordinierten Streichern, Bässe pizzicato. Typisch für diese Oper sind auch die expressiven Sforzati.

Die Kerker-Ombra-Szene ist die Umkehrung der Grabes-Ombra-Szene: Diese begann düster und endete in elysischem A-Dur, jene beginnt in elysischem A-Dur und endet düster. Aber nur, damit das unverhoffte und einigermaßen unmotivierte *lieto fine* um so strahlender eintreten kann. Möglicherweise sind die Ombra-Szenen des jungen Mozart bei aller Professionalität und souveräner Beherrschung der Mittel nicht mehr als eine perfekte Erfüllung der vorgegebenen Struktur; aber mit dem Einschluss der beiden A-Dur-Nummern, des Duetts zu Ende der Grabesszene und Cecilios Trostarie zu Beginn der Kerkerszene, transzendiert Mozart die Gattungsvorgaben, so wie diese beiden Nummern mit ihrem Vorschein des elysischen Friedens die düstere Ombra-Sphäre transzendieren.

Abschließend möchte ich einige Bemerkungen zu Mozarts weiterer musikalischer Entwicklung anfügen, die sich hoffentlich nicht allzu weit in das Gebiet der Spekulation vorwagen. Die vielen Ombra-Szenen in *Lucio Silla*, so viel ist klar, gehen auf das Konto des Librettisten Giovanni De Gamerra, der eine Neigung zum Schaurigen hatte. Aber es ist auch deutlich geworden, dass Mozart sie mit einigem Gusto vertont hat, und wenn man auf seine späteren Werke blickt, wird deutlich genug, wie viel ihm diese Tradition bedeutet hat, denken wir nur an „Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti“ (II/15) in *Don Giovanni*, den absoluten Höhepunkt. Aber schon die Bühnenmusik zu Thamos berührt vielfältig die Ombra-Sphäre. In *Idomeneo* bringt Mozart mindestens fünf großartige Ombra-Szenen, d.h. Szenen der Todesnähe, unter: die beiden Wut- und Wahnsinnsarien der Elektra, in denen sie die Furien der Unterwelt beschwört, die erste (Nr. 4) in d-Moll, die zweite (Nr. 29) in c-Moll, die Arie Nr. 6 des dem Meer entkommenen Idomeneo, der von Schrecken und Grausen übermannt wird, als er fürchtet, einem menschlichen Wesen zu begegnen, das er opfern muss und dessen Totenschatten ihn verfolgen wird; das großartige Quartett Nr. 21, als Idamante, den Tod vor Augen, zum Kampf mit dem Ungeheuer aufbricht, und schließlich die Szene mit dem Orakel des Neptun Nr. 28.

Wenn man davon ausgehen darf, dass Mozart mit Szenen der Todesnähe besonders viel anfangen konnte, wie muss es dann auf ihn gewirkt haben, als er selbst als Protagonist in eine Inszenierung von Todesnähe geriet? Ich meine seine Aufnahme in den Freimaurerorden im Winter 1784/85. Bei der Initiation zum Lehrling wurde der Initiand zunächst

²⁹ Vgl. dazu die eindrucksvolle Beschreibung von Goeges (Klangsymbol [wie Anm. 2], S. 86–88).

in die „dunkle Kammer“ geführt und an einem Tisch mit Totenkopf und Buch sowie mit Strick und Dolch eine gute Weile sich selbst überlassen. Bei der letzten Stufe, der Erhebung in den Meisterstand, musste der Initiand die Passionsgeschichte des Adon Hiram, des Architekten von Salomos Tempel und Schutzheiligen der Freimaurer, nachspielen, sich also symbolisch erschlagen und in einen Sarg legen lassen, wo er dann eine gute Viertelstunde verbrachte. Da fand sich nun Mozart selbst mitten in einer Ombra-Szene und hatte Zeit genug, sich eine musikalische Idee einfallen zu lassen. In jenen Wochen entstand das Klavierkonzert d-Moll KV 466, das mit seiner düsteren Stimmung und vor allem seinen drängenden, destabilisierenden Synkopen schon die *Don Giovanni*-Sphäre vorwegnimmt. Das Orchester spielt hier den Part des düster drohenden Schicksals, das Klavier den des bedrohten Subjekts, das eine Klage anstimmt. Natürlich ist es die reinste Spekulation, sich vorzustellen, dass Mozart diese Einfälle bei seinen Empfindungen in der inszenierten Todesnähe des Freimaurerrituals gekommen sind. Aber immerhin ist das höchst ungewöhnliche Klavierkonzert in unmittelbarer zeitlicher Nähe dieser Erfahrung entstanden wie auch dann die vollkommen eindeutig als Beschwörung der Ombra-Sphäre zu verstehende *Maurerische Trauermusik* KV 477.

Wenig später, am 22. April 1785, hatte er noch einmal Gelegenheit, diesem Ritual beizuwohnen, als nämlich sein Vater Leopold, der ihn in Wien besuchte und gleich am Tage seiner Ankunft, dem 11. Februar, die Uraufführung des d-Moll-Klavierkonzerts erlebt hatte, in der Loge *Zur wahren Eintracht* zum Meister erhoben wurde. Bei dieser Gelegenheit hielt Bruder Anton Kreil einen Vortrag, der mit den Worten schloss:³⁰

Im Meistergrade, o ihr waret eben Zeugen, welche Empfindungen in dem Herzen eines Bruders erregt werden, und mit welcher Rührung er weggeht, wenn er mit ganzer Seele und mit ganzer Theilnehmung zugegen war. Dieses Bild des Todes, diese lebhaftete Versetzung in den Sarg, die ewige Ruhestätte, die Aller wartet, dieser Versuch zum Voraus, wie sichs in dem engen Gehäuse liegen liesse, o meine Brüder! sie machen herrliche Wirkung in dem Gemüthe all derer, die der Pflege der Weisheit fähig sind.

Die freimaurerische Meisterweihe war nach dem Modell dessen, was man sich damals unter den ägyptischen Mysterien vorstellte, als eine Konfrontation mit dem Tod, also eine echte Ombra-Szene angelegt, und man kann sich wohl fragen, welche „herrliche Wirkung“ sie auf das Gemüt eines Komponisten gehabt haben muss, der gerade Ombra-Szenen liebte. Vor allem aber fragt man sich, ob es Mozart nicht reizte, diese *Großen Mysterien* mit ihrer Inszenierung von Todesnähe einmal auf die Bühne zu bringen, zumal Kreils Vortrag von den „Ägyptischen Mysterien“ handelte. Genau das macht er sechs Jahre später in der *Zauberflöte*. Das Finale des zweiten Akts steht hier im Prozess von Tamins Einweihung an der Stelle der *Großen Mysterien*, der Meisterweihe; die Schreckensportfen konfrontieren ihn mit dem Tod, dessen Schrecken er beim Gang durch Feuer

³⁰ [Anton Kreil], „Über wissenschaftliche Freymaurerey“, in: *Journal für Freymaurer* 7, Wien 1785, S. 49–78, hier S. 72 (siehe Jan Assmann und Florian Ebeling, *Ägyptische Mysterien. Reisen in die Unterwelt in Aufklärung und Romantik*, München 2011, S. 137).

und Wasser überwinden muss. Bei Mozart wird daraus eine ganz einzigartige und großartige Ombra-Szene, auf die ich abschließend noch einen Blick werfen möchte.

Zunächst beginnt das Finale mit dem Gesang „Bald prangt, den Morgen zu verkünden“ der Drei Knaben in Es-Dur, trübt sich dann aber mit dem Auftritt der Pamina, die sich das Leben nehmen will, in ein hochpathetisches c-Moll ein und gewinnt mit schmerzvollen Intervallen, kühnen Modulationen und chromatischen Quartfällen eindeutigen Ombra- und Klagecharakter. Aber die Knaben wenden mit ihrer Intervention die Szene wieder ins Heitere. Dann aber wandelt sich die Szene: Tamino steht vor den Schreckenspforten, „die Not und Tod [ihm ...] dräun“, und vor den beiden Geharnischten, die sie bewachen. Wieder in c-Moll erklingt lang – kurz – lang auf c, *unisono*, ein unerbittliches Todessignal, gefolgt von einem schmerzlichen Quartfall. Dasselbe wiederholt sich ebenso unerbittlich auf G. Unvermittelt und eindeutig sind wir in die dunkelste Ombra-Sphäre entrückt. Dann aber beginnt – wie Luft von anderem Planeten – eine fugierte Choralvariation im Stil Johann Sebastian Bachs, zu der die Geharnischten in parallelen Oktaven den *cantus firmus* des Luther-Chorals „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“ anstimmen (von den Bläsern in nicht weniger als vier parallelen Oktaven *unisono* begleitet). Dieser Choral ist bewusst als ein musikalischer Fremdkörper aus einer anderen Welt in die Ombra-Sphäre eingeschaltet, in die nun Tamino mit seiner Reaktion in einem echten Ombra-Accompagnato in f-Moll zurückkehrt – bis dann Paminas unverhofftes Erscheinen die Szene entscheidend aufhellt. Worauf diese Bemerkungen abzielen ist nur, zu zeigen, dass Mozarts Behandlung der Ombra-Szenen in *Lucio Silla* keine isolierte Episode in seinem Œuvre darstellt. Im Gegenteil hat ihn die musikalische Darstellung der Erfahrung von Todesnähe bis zuletzt, bis zum Requiem, beschäftigt und zu immer großartigeren Lösungen inspiriert.