

vor. Die ersten fünf Achtel des Fugenthemas (die ersten fünf Töne bei Mozart sind genau dieselben!) finden sich bei Bach als Grundmotiv auch sonst, aber anders rhythmisiert: im «Wohltemperierten Clavier II», Fuge 24 (h-Moll) und in der «Kunst der Fuge», Contrapunctus I, Takte zwei bis vier (d-Moll). In Mozarts Requiem begegnen wir dem Motiv wieder gleich am Anfang, ebenfalls in d-moll, hier zugleich mit demselben synkopischen Beginn wie in der h-Moll-Skizze und mit derselben Reihenfolge der Stimmeneinsätze. Zufall?

Die Gestaltung des «bachischen» Kontrapunkts kann natürlich auch aus den Linienzügen der Chormelodie entstanden sein:

Choral Zeile 1 Zeile 3 (5)

Kontrapunkt

Trotzdem: Mozarts Kontrapunkt ist so bachisch wie vor 1782 nie etwas, ob nun die Identität mit Bach Zufall ist oder nicht.

1791 benutzte Mozart dieselbe Chormelodie in einer ganz neuen Bearbeitung im 28. Auftritt der «Zauberflöte» als «Gesang der geharnischten Männer» in c-moll.

Erste Frage: Warum griff Mozart nicht auf die h-Moll-Bearbeitung zurück?

Im «Zauberflöten»-Band der Neuen Mozart-Ausgabe figuriert unter den Skizzen im Anhang für den «Gesang der geharnischten Männer» eine erste, völlig andere, zum Teil auf einem Tonpsalmodierende Cantus-firmus-Melodie in c-moll. An zweiter Stelle steht dann das einstimmige Zitat des Chorals in c-moll, noch ohne die später angehängte Schlusszeile, die Mozart des Schikanederschen Textes wegen benötigte. Beigefügt ist dann noch die unvollendete h-moll-Bearbeitung, obwohl diese mit der Arbeit an der Zauberflöte in keinem Zusammenhang steht.²

Aus der Existenz der genannten ersten psalmodierenden Cantus-firmus-Melodie muss man annehmen, dass Mozart zunächst überhaupt nicht an die Chormelodie dachte. Bei der ersten Bearbeitung in h-moll war, wovon gleich die Rede sein wird, die Chormelodie gar nicht mit

einem Text verbunden, für die neue Bearbeitung in c-moll jedoch war die Verbindung mit einem Text ausschlaggebend und Grund für die Wahl der Melodie. Für die Behandlung der Schikanederschen Textzeilen, die auf den Choraltext Bezug nehmen, benötigte Mozart ganz neue Figuren: Die Kontrapunkt-Achtellinie, mit der die Szene nach den einleitenden Adagio-Takten beginnt, ist zwar derjenigen in der h-moll-Bearbeitung recht ähnlich, aber es ist ihr ein Quartschritt eingefügt, und sie ist ganz anders artikuliert:³ staccato = unsicheres, doch zuversichtliches, nicht «rüstiges» (wie Reinhold Hammerstein auf S. 15 schreibt!) Schreiten darstellend, ganz gemäss der Situation in der Opernszene:

Dazu kommt noch das in den Streicherstimmen sich unaufhörlich imitierende Seufzermotiv als zweiter Kontrapunkt, eine typische affektdarstellende Figur:

² Sie gehört vielmehr zu den Studien, welche durch die von Baron van Swieten 1782 vermittelte Bekanntschaft mit Werken J. S. Bachs und G. F. Händels angeregt wurden. So urteilen auch Reinhold Hammerstein, «Der Gesang der geharnischten Männer. Eine Studie zu Mozarts Bachbild», Archiv für Musikwissenschaft, 13. Jg. 1956, S. 15, und Robert Lach, «Mozart als Theoretiker», Wien 1918, S. 34f. Die Skizze ist dem Übungsheft für Barbara Ployer (1784) beigeheftet. Bei Lach sind alle beigegebenen Blätter abgedruckt. Im betreffenden Band der Neuen Mozart Ausgabe fehlen sie, doch das eine Blatt steht, wie oben erwähnt, im Anhang des Zauberflöten-Bandes. Simon Sechter, der Lehrer Anton Bruckners, hat die h-moll-Skizze meisterhaft zu Ende geführt (Österreichische Nationalbibliothek Wien, Sign. 17537), aber mit der irrtümlicherweise beigefügten späteren Mozartschen Schlusszeile.

³ Hammerstein a. a. O. S. 11: Nach Hermann Abert und der ihm folgenden Literatur soll dieses Achtel-Kontrapunktmotiv aus dem Kyrie einer Messe von Heinrich Biber (1701) stammen. Hammerstein bezweifelt dies aber, wohl zu Recht. Die Beziehung zu J. S. Bach, wie auch in der h-moll-Skizze, ist viel deutlicher. Vgl. auch M. Taling-Hajnali, «Der fugierte Stil bei Mozart», 1959, S. 111. Das Motiv könne auch, so wie das gleich zu nennende zweite Kontrapunktmotiv, einfach eine für die Opernszene bewusst ausgewählte textinterpretierende Formel aus dem Schatz der musikalisch-rhetorischen Figuren des Barocks sein.

Sie malt die Beklemmung der Prüfungssituation, die Chormelodie der geharnischten Männer repräsentiert dazu als Cantus firmus die innere «Hoffnungsfestigkeit» der Geprüften. Die h-moll-Bearbeitung dagegen dokumentiert eine ruhevolle Entfaltung objektiver geistiger Kunstbeherrschung, ihr Achtelkontrapunkt hat keinerlei affektdarstellende Funktion, die ganze Skizze ist fern jedes Gedankens an eine Opernszene (und eher für eine Orgelübertragung geeignet,⁴ obwohl für Streichquartett notiert). Mit der Übernahme dieser so deutlich «bachischen» kontrapunktischen Arbeit hätte Mozart zwei ganz verschiedene Sphären durcheinander gebracht.

Die Verbindung der beiden typischen Kontrapunkt-Figuren, des aufwärts steigenden Schreitmotivs und des Seufzermotivs zu einem Cantus firmus findet sich, worauf Hammerstein hinweist (a. a. O., S. 15 f.), ganz ähnlich im fünften Vers von Bachs Motette «Jesu meine Freude (BWV 227) auf den Text «Gute Nacht». Hatte Mozart dieses Werk seit seinem Leipziger Besuch 1789 im Ohr, wo er die Stimmen Bachscher Motetten studierte? Doch dies nur eine Hypothese am Rand.

Nun sind noch zwei weitere Fragen zu beantworten:

Zweite Frage: Woher hatte Mozart die Chormelodie?

Nächstliegende Möglichkeit ist die Schrift «Kunst des reinen Satzes» des Bach-Schülers Johann Philipp Kirnberger (Berlin und Königsberg 1776–1779, Faks.-Druck Hildesheim 1968). In der I. Abteilung dient die Chormelodie «Ach Gott, vom Himmel sieh darein» in sechs Beispielen als Cantus firmus (vier Note-gegen-Note-Sätze, ein Bicinium und eine dreistimmige kontrapunktische Bearbeitung). Hammerstein bezweifelt die Möglichkeit, dass Mozart die Melodie aus diesem Werk bezogen hat, weil es in Mozarts Nachlass nicht vorhanden war. Aber man sollte diese Möglichkeit nicht ausschliessen, denn die sechs Beispiele stehen alle in h-moll,⁵

der Tonart von Mozarts erster Bearbeitung, und wichtig: Mozarts Melodiefassung stimmt *tongenau* mit derjenigen Kirnbergers überein.⁶ Die Wiederholung der ersten zwei Choralzeilen übernimmt Mozart nur in der h-moll-Bearbeitung. Mozart konnte das Werk Kirnbergers 1782 von van Swieten zu Studienzwecken leihweise erhalten haben. Aber die schliessliche Wahl dieser Chormelodie für die Opernszene kann nur durch die als dazugehörig und als Parallele zu Schikaneders Textzeilen erkannte Liedstrophe Luthers veranlasst worden sein.

Dritte Frage: Woher hatte Mozart den Choraltext?

Kirnberger nennt zu ändern verwendeten Chormelodien jeweils die erste Textzeile, aber ausgerechnet zu der von Mozart benutzten Melodie nennt er sie nicht. Für die h-moll-Bearbeitung spielte der Text, wie oben festgestellt, noch keine Rolle. Als Textquelle für die Zaubrerflöten-Bearbeitung hingegen kann eigentlich nur ein Gesangbuch in Frage kommen. Hammerstein vermutet ein protestantisches Gesangbuch oder ein Gesangbuch, das in Freimaurerkreisen benutzt wurde, wo «Kenntnis und sogar Pflege der Psalmen(-lektüre) vorausgesetzt werden kann» (S. 10). Luthers Strophen stammen aus Psalm 12, dessen siebter Vers wie folgt lautet: «Die Reden des Herrn sind lautere Reden, sind Silber, im Tiegel zu Boden geschmolzen, siebenfach geläutert.» Die entsprechenden Zeilen in Luthers Liedtext lauten: «Das Silber durch Feuer siebenmal bewährt wird lauter funden.» Schikaneders Text: «Der, welcher wandelt diese Strasse voll Beschwerden, wird rein durch Feuer, Wasser, Luft und Erden ...» Dazu Hammerstein (S. 9): «Die geistige Verknüpfung des Mysterientextes (Schikaneder) mit dem Psalmtext durch die Wahl gerade dieses Chorals kann kein Zufall sein – sie war zweifellos Mozarts Tat. An dieser Tat hat vermutlich auch Schikaneder seinen Anteil. Sein Zaubrerflöten-Libretto stützt sich auf eine Vielfalt von literarischen Quellen. Er war, wie Mozart, Mitglied der Loge (seit 1788, Regensburg)

⁴ Dass die Schlusszeile Mozarts nur in der Opernszene sinnvoll ist, hat Helmut Bornefeld in seiner Orgelübertragung der c-moll-Bearbeitung berücksichtigt und die Zeile weggelassen (Ms., datiert 1957, Kopie erhalten von Edwin Peter, Bern). P. Winklhofer jedoch hat sie in seinen Übertragungen beider Bearbeitungen belassen (1984, Edition Kunzelmann, GM 1133).

⁵ Die II. Abteilung enthält noch zwei Bearbeitungen in a-moll.

⁶ (Betreffend Notenwert, Taktstriche und ersten Ton der zweiten Choralzeile.) Wenn allerdings, wie Hammerstein vermutet (a. a. O., S. 9), die Melodiefassung bei Kirnberger im 18. Jahrhundert Allgemeingut war, könnte Mozart auch anderswo auf die gleiche Melodiefassung gestossen sein; aber das schliesst keineswegs aus, dass er ihr erstmals bei Kirnberger begegnet ist.

und kannte doch wohl deren Bücherei. Es ist sehr gut denkbar, dass er es war, der Mozart auf ein Gesangbuch verwies, in welchem sich nebst dem entsprechenden Text auch die Choralmelodie in derselben Fassung befand, die Mozart bereits kannte; und so konnte er ihr – zusammen mit dem Text – ein zweites Mal begegnen, was erst jetzt zum Entschluss führte, die Melodie für die «Zauberflöte» zu verwenden. Das ist eine Möglichkeit, sich den ganzen Vorgang vorzustellen und zu erklären. Hammerstein beschliesst seine Studie mit der Feststellung, dass Mozart die Bachsche Kunst der darstellenden Figuren und ihre kontrapunktische Verbindung mit Choralmelodien aus dem kirchlich-liturgischen Bereich und dem Dienst der Bibelwortverkündigung im engeren Sinn in den Bereich der Verkündigung eines rein humanitären Ideals heraushebt. Nur noch eine allgemeine Assoziation zum Religiösen sei vorhanden: ein «grandioser Säkularisierungsprozess». Diese Aussagen sind, scheint mir, ungenau. Es gilt zu differenzieren: Die Oper ist ein weltliches Werk. Wenn Mozart hier darstellende Figuren benützt, tut er nichts anderes, als was Bach in seinen weltlichen Kantaten auch getan hat, jedoch ohne Verwendung von Choralmelodien. Die Figuren an sich und ihre kontra-

punktische Verwendung sind durchaus neutral. Aber während Bach im Allgemeinen kirchliche Werke nicht für weltliche Zwecke umtextiert, wohl aber recht häufig weltliche Werke für kirchliche Zwecke, geschieht ersteres in der «Zauberflöte» mit der Choralmelodie, sie wird hier für einen säkularen Zweck eingesetzt; darin kann man eine Säkularisierung sehen, nicht in der Verwendung barocker Technik mit an sich ja neutralen Figuren.

Zuletzt aber ist noch zu fragen: Worin liegt eigentlich der Unterschied zwischen kirchlich und weltlich, zwischen biblischer Wortverkündigung und Verkündigung eines rein humanitären Ideals? Der Unterschied ist ein äusserer; innerlich haben Kirche und Kunst dasselbe Ziel, nämlich den Dienst am Menschen. Kirche, Liturgie, Glaubenslehre kennen immer konfessionelle Schranken. Kunst aber ist, obwohl jeder Konfession zu dienen bereit, doch zugleich überkonfessionell, ein Dienst am Humanum im umfassendsten Sinn. Die Choralmelodie wird durch die Verwendung in der Oper nicht profaniert im Sinne einer «Entheiligung», die Oper erweist sich vielmehr als würdig, die Sphäre des Chorals zu berühren und so deren Zusammenhang mit jenem Umfassendsten fühlbar werden zu lassen.