

Inhaltsverzeichnis

1	Ouvertüre	5
	AKT I — Theoretischer Teil	11
2	Der Prozess der Zivilisation	11
2.1	Gesellschaftlicher Wandel	11
2.1.1	Ein permanent voranschreitender Prozess	11
2.1.2	Figuration anstelle eines Homo Clausus'	14
2.1.3	Differenzierung gesellschaftlicher Funktionen	20
2.1.4	Von Fremdzwang über Selbstzwang zu Selbstverständlichkeit . . .	22
2.1.5	Bildung von Gewaltmonopolen	25
2.2	Sublimierung als Möglichkeit der Konfliktlösung	29
3	Gesellschaftliche Umbrüche im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts	35
3.1	Anschauungswandel im Zeitalter der Aufklärung	35
3.2	Aufstieg und Fall des aristokratischen Großbürgertums	36
3.3	Übernahme des mittleren Bürgertums	38
3.4	Auswirkungen auf die Musik	39
3.4.1	Musikalische Stilwandlungen	39
3.4.2	Die soziale Stellung des Musikers	45
4	Wolfgang Amadeus Mozart	47
4.1	Nährboden eines Konfliktes	47
4.2	Mozarts Revolte gegen Fürsterzbischof Colloredo	51
4.3	Mozart als freier Künstler	57
4.4	Ein unausweichlicher Konflikt	58
4.5	Revolte gegen den Vater	62
4.6	Gesellschaftliche Dimension eines persönlichen Konfliktes	63
4.7	Mozart im Lichte der Elias'schen Zivilisationstheorie	65

4.8	Sublimatorische Verarbeitung	71
-----	--	----

AKT II — Empirischer Teil 75

5 Qualitative Inhaltsanalyse 75

5.1	Ziele der qualitativen Inhaltsanalyse	75
5.2	Mayrings Spezifika der Inhaltsanalyse	75
5.3	Grundkonzepte der qualitativen Inhaltsanalyse	77
5.4	Methodisches Vorgehen	78
5.4.1	Material	78
5.4.2	Fragestellung	78
5.4.3	Bestimmung der Analysetechnik(en)	79
5.4.4	Definition der Analyseeinheiten	80
5.4.5	Entwicklung eines Categoriesystems	81
5.4.6	Analyseschritte mittels des Kategoriensystems	81

6 Analyse von W. A. Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* 83

6.1	Material	83
6.1.1	Festlegung des Materials	83
6.1.2	Analyse der Entstehungssituation	84
6.1.3	Formale Charakteristika des Materials	89
6.2	Fragestellung der Analyse	91
6.2.1	Richtung der Analyse	91
6.2.2	Theoretische Differenzierung der Fragestellung	93
6.3	Bestimmung der Analysetechnik und des konkreten Ablaufmodells	94
6.3.1	Analysetechnik	94
6.3.2	Ablaufmodell	96
6.4	Definition der Analyseeinheiten	98
6.5	Entwicklung eines Categoriesystems	98
6.5.1	Bestimmung der Kategorien	98
6.5.2	Lexikalische Definition der zu explizierenden Begriffe	99

6.6	Analyseschritte mittels Categoriesystem — Ergebnisse	101
6.6.1	Erster Aufzug	101
6.6.2	Zweiter und dritter Aufzug	106
6.6.3	Die Besetzung	107
6.6.4	O wie ängstlich, o wie feurig	112
6.6.5	Sonst schlag ich drein	115
6.6.6	Hin sind die Freuden	117
6.6.7	Nichts soll mich erschüttern	121
6.6.8	Bassa Selim lebe lang	125
7	Finale	131
	Literatur	I
	Glossar	VII
	Libretto	XIII
	Abstract	XXXIII

1 Ouvertüre

„Die relative Autonomie des Kunstwerkes (...) entbindet nicht von der Aufgabe, dem Zusammenhang nachzuforschen, der zwischen dem Erleben und Schicksal des kunstschaffenden Menschen in seiner Gesellschaft, also auch zwischen dieser Gesellschaft selbst und den von ihm geschaffenen Werken besteht“ (Elias 1993: 74). Ebendieser Forderung Elias' wird innerhalb der vorliegenden Masterarbeit Folge geleistet werden. Im Rahmen einer qualitativen Inhaltsanalyse des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart soll der von ihm attestierte Zusammenhang soziologisch untersucht werden.

Das Zentrum dieser Arbeit wird das von Norbert Elias verfasste und als Manuskript veröffentlichte Werk *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* darstellen. Der musikinteressierte Leser¹ wird sich hierbei unweigerlich die Frage stellen, ob es denn notwendig sei, die nahezu endlos erscheinende Fachliteratur über den Virtuosen und Komponisten Wolfgang Amadeus Mozart um ein zusätzliches Werk zu erweitern und inwieweit dieses die bereits bestehenden Erkenntnisse erweitern kann. Das Erkenntnisinteresse Elias' richtet sich jedoch auf einen Bereich im Leben Mozarts, dem bislang lediglich mit stiefmütterlicher Behandlung Aufmerksamkeit geschenkt wurde. Von den Eigentümlichkeiten des durch Europa reisenden musikalischen Wunderkindes aus dem Salzburg des 18. Jahrhunderts ist bei Elias nur wenig zu finden; sein Augenmerk richtet sich innerhalb seiner Studie vornehmlich auf Mozart als Individuum vor dem Kontext seines sozialen Umfeldes. Von Interesse ist nicht allein der Mensch oder der Künstler Mozart, der sich mehr oder weniger losgelöst von seinem gesellschaftlichen Rahmen bewegt. Elias beschäftigt sich vielmehr mit den gesellschaftlichen Bedingungen, unter denen Mozarts Werdegang verlaufen ist und die diesen maßgeblich geprägt haben. So geht er generell von einer dichten Interpendenz zwischen Individuum und Gesellschaft aus, die er explizit am Beispiel Mozart darlegt.

¹ Innerhalb dieser Arbeit wird auf eine gendersensible Schreibweise verzichtet. Etwaige sich ausschließlich auf das männliche Geschlecht beziehende Bezeichnungen implizieren, sofern nicht ausdrücklich anders angemerkt, ebenso die weibliche Form.

Im Rahmen dieser Masterarbeit soll vor allem auf einen Aspekt innerhalb Mozarts Biografie genauer eingegangen werden: auf den Konflikt zwischen ihm und seinem Salzburger Dienstgeber Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Dieser besteht im Kern darin, dass Mozart die dortigen Arbeitsbedingungen aufgrund einer mangelnden gleichwertigen Behandlung bezüglich seiner sozialen Stellung als menschlich erniedrigend empfand und zudem seine musikalische Entfaltung eingeengt sah — für Mozart zweifelsohne ein Umstand, der einem Gefängnisaufenthalt gleichkommt.

Für Elias stellt dieser Konflikt jedoch mehr dar als lediglich eine Auseinandersetzung zwischen zwei Menschen. Man müsse vielmehr von einem Konflikt zwischen zwei gesellschaftlichen Schichten sprechen — dem Bürgertum und dem Adel —, der von Mozart und Colloredo als Vertreter je einer dieser Gruppen ausgetragen wurde. Man könne somit von einem Mikroprozess innerhalb eines Makroprozesses ausgehen. „Hier (...) handelt es sich nackt und unverhüllt um einen Zwang aus dem Zusammenleben der Menschen und ihren ungleichen Machtpotentialen, um einen gesellschaftlichen Konflikt. Er spielte sich zunächst ab zwischen einem regierenden Fürsten und einem Bediensteten, der ein ungewöhnliches Talent besaß und danach verlangte, seinen eigenen Stimmen, seinem eigenen Kunstgewissen (...) nachzugehen. (...) Es ging um zwei Auffassungen von der sozialen Funktion des Musikers“ (Elias 1993: 163 f.).

Die Elias'sche Mozart-Studie lässt sich — wie von ihm selbst implizit angemerkt — als Exempel seiner umfassenden Zivilisationstheorie verstehen, die einerseits von einer sich permanent im Prozess der Zivilisation befindenden Gesellschaft ausgeht (vgl. Elias 1997: 323 ff.), zugleich jedoch die Interpendenz zwischen einer solchen Gesellschaft und den ebendiese Gesellschaft bildenden und formenden Individuen herausstellt. Weder Individuum noch Gesellschaft existieren ohne das jeweils andere. Es bestehe vielmehr eine Figuration, ein Netzwerk von gegenseitigen Abhängigkeiten. Nur durch diese Interpendenz sei eine Veränderung der Gesellschaft im Sinne der Zivilisation überhaupt erst möglich (vgl. Elias 2000: 139; 1997: 388).

Elias geht weiterhin nicht nur von einer Interpendenz von Gesellschaft und Individuen aus; er sieht zudem eine Verbindung zwischen dem durch eine gesellschaftliche Ordnung geprägten Individuum und dem von ihm geschaffenen künstlerischen Werk. Unter dem Stichwort Sublimierung fasst Elias die Verarbeitung von Ereignissen, Umständen, Konflikten, kurz: Situationen, mit denen ein Individuum durch das Zusammenleben mit anderen Individuen konfrontiert wird, in Kunst, Musik, Literatur und anderen künstlerischen Erzeugnissen zusammen. Gerade Mozarts Werke seien, so Elias, von seiner sozialen Situation stark geprägt. Gleichzeitig merkt Elias jedoch an: „Der heutige Stand unseres Wissens erlaubt es uns zwar noch nicht, die Zusammenhänge zwischen der sozialen Existenz und den Werken eines Künstlers wie mit einem Seziermesser offenzulegen; aber man kann sie mit der Sonde ausloten“ (Elias 1993: 69). Eine exemplarische Auslotung eines oder mehrerer Werke Mozarts fehlt bei Elias hingegen gänzlich. Die rein theoretischen Überlegungen werden lediglich mit einigen kurzen und allgemeinen hypothetischen Aussagen unterfüttert, ohne diese jedoch genauer zu verfolgen und empirisch zu belegen. An ebendiesem Punkt der Elias'schen Mozart-Studie soll die vorliegende Masterarbeit ansetzen und versuchen aufzuzeigen, inwieweit sich Mozarts Konflikt in einem ausgewählten Werk widerspiegelt. Der Zusammenhang dreierlei Komponenten — Gesellschaft, Individuum, künstlerisches Werk — soll innerhalb dieser Arbeit anhand des 1781 komponierten Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* analysiert werden. Die Wahl dieser Oper bzw. dieses Singspiels geht zum einen auf die Annahme Elias' zurück, gerade in Opern würde der sublimatorische Prozess Mozarts besonders zu Tage treten (vgl. Elias 1993: 124). Zum anderen liegt die Entscheidung für die „Entführung“ in dem Zeitpunkt ihrer Entstehung begründet. Sie stellt das erste Werk dar, das Mozart nach seiner Entlassung aus den Diensten Colloredos komponierte. Es ist somit sein erstes Werk „in Freiheit“, nach seiner Befreiung aus Colloredos „Gefängnis“.

Die Vorgehensweise innerhalb dieser Arbeit wird sich in zwei große Abschnitte unterteilen: Den ersten Teil wird eine umfassende theoretische Abhandlung der Elias'schen

Zivilisationstheorie bilden, in deren Zentrum die Einordnung der Mozart-Studie in einen allgemeineren soziologischen Kontext steht. Von Bedeutung werden vor allem jene Begriffe des Prozesses, der Figuration und der Sublimierung sein, die am Fall Mozart exemplarisch angewendet werden sollen.

Zum besseren Verständnis der Konfliktproblematik Mozarts soll eine kurze Einführung in das gesellschaftliche Zeitgeschehen die wichtigsten Aspekte unter besonderer Berücksichtigung des kulturellen Lebens jener Zeit darlegen. Gerade die Zeit der Aufklärung, in der sich Mozarts Konflikt abspielte, weist entscheidende gesellschaftliche und kulturelle Umbrüche und Veränderungen auf. Sie prägten nicht nur das politische, gesellschaftliche und kulturelle Leben, sondern spiegelte sich vor allem in den Empfindungen der Menschen wider. Der Mensch mit seinen Regungen und Empfindungen rückte ins Zentrum der Weltanschauung. Dieser Wechsel ist gerade bei der Betrachtung von Mozarts Werk von besonderer Bedeutung ist.

Den zweiten großen Abschnitt dieser Arbeit wird eine exemplarische Analyse des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* bilden. Mithilfe der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring soll dieses Werk auf seine Figurenkonstellationen mit besonderem Augenmerk auf Konflikte hin untersucht werden. An dieser Stelle sei bereits angemerkt, dass den Untersuchungsgegenstand nicht etwa die Partitur, sondern vielmehr das Libretto bildet, jedoch unter der Berücksichtigung einer Miteinbeziehung allgemeiner musikalischer durch einen Höreindruck vermittelter Stilmittel. Eine vorläufige These besteht darin, dass eine Verbindung zwischen der Opernfigur des Belmonte und Mozart sowie jener des Bassa Selim und Fürsterzbischof Colloredo besteht, die ebenfalls einen Konflikt austragen, indem es um die Befreiung von Belmontes Geliebter Konstanze aus dem Harem des Bassa Selim geht. Das Pendant zu der Opernfigur Konstanze in der realen Welt stellt dabei möglicherweise ganz allgemein die Musik bzw. Mozarts musikalische Phantasien dar, die er in seinem „Gefängnis“ am Salzburger Hof nicht frei ausleben konnte und um deren Befreiung er kämpfte.

Fragen, denen innerhalb dieser Masterarbeit nachgegangen werden soll, sind die folgenden:

- Inwieweit ist das individuelle Problem bzw. der persönliche Konflikt Mozarts so-
gleich von gesellschaftlicher Art?
- Wie spiegelt sich diese Problematik in Mozarts Werken wider?
- Inwieweit können somit musikalische Werke für die Analyse gesellschaftlicher
Phänomene herangezogen werden?

AKT I — Theoretischer Teil

2 Der Prozess der Zivilisation

2.1 Gesellschaftlicher Wandel

2.1.1 Ein permanent voranschreitender Prozess

Den Grundton der gesamten Elias'schen Zivilisationstheorie bildet das Verständnis von Zivilisation als eines ständigen Prozesses. Dieser Prozess beinhaltet die Veränderung menschlichen Verhaltens und Empfindens. Auch wenn er sich in eine ganz bestimmte Richtung zu vollziehen scheint, besitzt er dennoch keinen bestimmbareren Endpunkt. Entscheidend ist nicht nur das Fehlen eines angestrebten Zieles, sondern ebenso das eines Startpunktes. Man könne „stets lediglich Abstufungen, Zunahmen und auch Abnahmen von Distanzierung in verschiedenen Geschichtsphasen feststellen“ (Blombert 1989: 1). Die Tatsache eines nicht existierenden anzustrebenden Endzustandes ist bereits eine Schlussfolgerung dessen, dass zudem kein geplanter Anfangspunkt des Zivilisationsprozesses existiert. Der Blick in die Geschichtsbücher verweigert jeglichen Verweis auf eine in der Vergangenheit von unseren Vorfahren getroffene Übereinkunft, einen Plan zu entwerfen, um die Menschheit zu zivilisieren. Der Prozess der Zivilisation richtet sich ebenso wenig nach einem berechneten Plan wie er das Produkt menschlicher Ratio ist. Elias stellt in diesem Zusammenhang mit Recht die rhetorische Frage, wie es möglich wäre, dass einer allmählichen Rationalisierung, die mit der Zivilisation einhergeht, bereits etwas derartig Rationales wie die Planung einer Zivilisation zu Grunde liegen kann. Wie kann ein derartig komplexer und sich über Jahre hinweg erstreckender Prozess rational geplant sein, wenn doch die eigentliche Rationalisierung noch in ihren Kinderschuhen steckte? Der Prozess der Zivilisation „geht gewiss nicht auf eine rationale *Idee* zurück, die vor Jahrhunderten irgendwann einmal einzelne Menschen konzipierten und die dann einer Generation nach der anderen als Zweck des Handelns, als Ziel der Wünsche eingepflanzt wurde, bis sie schließlich in den ‚Jahr-

hundertens des Fortschritts' zur vollen Wirklichkeit wird; aber diese Transformation ist dennoch auch nicht ein strukturloser und chaotischer Wandel" (Elias 1997: 324).

Nicht das rationale Planen oder Verhalten habe die Zivilisation ermöglicht; der Zusammenhang stelle sich vielmehr genau umgekehrt dar: „Der gänzlich ungeplante, nicht bruchlos aus Einzelhandlungen ableitbare Prozeß der Zivilisation ermöglicht die Herausbildung von Langsicht, Berechnung und Selbstkontrolle und schafft damit gewissermaßen das Feld, in dem sich individuelle Zweckrationalität entfalten kann“ (Breuer 2006: 354).

Das Bedeutungsspektrum der Rationalisierung stellt sich somit bei Elias als wesentlich eingeschränkter dar als bei Max Weber, der sich vor allem im Rahmen seiner umfassenden Abhandlung der Religionssoziologie mit dieser auseinandersetzt. Während Weber den Begriff der Rationalisierung sowohl auf Einzelhandlungen als auch auf Ordnungen bezieht, reduziert Elias ihn auf die Ebene des Einzelsubjektes. Spricht Weber noch von einem rationalen Staat, einem rationalen Recht, ja gar von der Rationalisierung der gesamten okzidentalen Kultur, verwendet Elias den Begriff der Rationalisierung nur in Hinblick auf die Verhaltensweisen der Menschen. Er begreift die Rationalisierung als eine Veränderung des Seelenzustandes. Breuer stellt das Verhältnis von Rationalisierung und Zivilisation, wie Elias es beschreibt, in der Form dar, wie sich der Teil zu einem Ganzen verhalte: „Zivilisation ist die Bezeichnung für die gesellschaftliche Veränderung insgesamt, Rationalisierung der Name für ihren subjektiven Niederschlag“ (Breuer 2006: 354).

An dieser Stelle sei bereits ein besonderes Augenmerk auf die von Elias verwendete Begrifflichkeit gelegt. Die Bezeichnung *Zivilisation* lässt auf einen Endzustand, ein Resultat eines vorangegangenen Unterfangens schließen — ob bereits erreicht oder lediglich angestrebt sei einmal dahingestellt. Dieser Begriff ist von Elias in der Tat etwas missverständlich gewählt. Wie aus den vorherigen Ausführungen bereits hervorgegangen ist, stellt die Zivilisation laut Elias einen Prozess dar und keineswegs einen

Zustand, weder Endzustand noch vorübergehenden Zwischenstand. Die Verwendung des Begriffes *Zivilisation* darf über diesen Umstand jedoch nicht hinwegtäuschen. Unter der Berücksichtigung des Prozesscharakters erscheint die Bezeichnung *Zivilisierung* daher durchaus geeigneter, verdeutlicht sie doch eher den Prozesscharakter denn den Anschein eines Zustandes. Im weiteren Verlauf dieser Arbeit wird der von Elias eingeführte Begriff *Zivilisation* jedoch beibehalten, wohlgermerkt, dass mit diesem im Sinne der *Zivilisierung* immer der Prozess und keineswegs der Zustand gemeint ist.

Ebenso wenig wie der Prozess der *Zivilisation* einen rational geplanten Startpunkt aufweist, impliziert er einen angestrebten Endpunkt oder auch nur verschiedene Zwischenstationen. Elias geht davon aus, dass sich gesellschaftliche Prozesse nicht auf Zustände reduzieren lassen, zwischen denen sich der eigentliche Wandel vollzieht (vgl. Elias 1997: 323 ff.). In ebendiesem Punkt wendet Elias sich deutlich von der Systemtheorie Parsons ab, die er als eine reine Zustandssoziologie bezeichnet (vgl. Treibel 2008: 31). „Soziologische Momentaufnahmen reichen jedenfalls nicht aus, um die gesellschaftliche Wirklichkeit zu erklären. (...) Prozessstrukturen zu ermitteln, ist die primäre Funktion einer gleichermaßen explanativen und prognostischen Menschenwissenschaft“ (Baumgart/ Eichener 1991: 119). Als Gegenargument entwirft Elias eine Soziologie des Prozesses, die die Grundthese von einer sich in einem permanenten Wandel befindenden Gesellschaft beinhaltet. Die Systemtheorie stelle lediglich eine Vorphase des Wissens dar, indem sie einen partikularisierenden Ansatz aufweise. Elias' Ziel hingegen ist eine generalisierende Synthese. Menschen seien durchaus fähig zu einer Synthese, einer Verknüpfung von Ereignissen (vgl. Treibel 2008: 31). „Dem menschlichen Potential zur Synthese und der Komplexität von Gesellschaften wird die Systemtheorie aus Elias' Sicht nicht gerecht“ (Treibel 2008: 31).

Im Zentrum von Elias' Interesse steht jedoch nicht nur allgemein die Analyse von Prozessen. Er spricht explizit von der Analyse langfristiger Prozesse. Auch wenn viele Prozesse kurzfristiger Natur sind, steige jedoch der Erklärungswert, sobald sie in den Kontext langfristiger Prozesse eingeordnet werden. Zu dieser Erkenntnis kommt Elias über

die Beobachtung von nicht unilinear verlaufenden Prozessen; diese weisen vielmehr eine Pendelbewegung auf. „Lediglich einen einzigen Pendelausschlag zu analysieren und ihn als Entwicklungsrichtung zu identifizieren, wäre jedoch ein aktualistischer Fehlschluß, vor dem langfristige Analysen bewahren“ (Baumgart/ Eichener 1991: 119 f.). Es genüge nicht, wie Elias es der Geschichtsschreibung vorwirft, das Wissen von Einzeldaten kontinuierlich zu mehren, sondern vor allem deren Zusammenhänge. Ohne die Miteinbeziehung früherer Erkenntnisse sei ein Verstehen späterer nicht möglich. „Ohne Newton kann man Einstein nicht ganz verstehen“ (Elias 1999: 17 f.).

Elias' Entwicklung der Prozesssoziologie entspringt zusammengefasst seiner Kritik an der bisherigen Soziologie: Sie „sei ahistorisch (...) und sei im wesentlichen eine Zustandssoziologie. Diese will er durch eine Prozesssoziologie ersetzen“ (Treibel 2008: 34). Elias legt aus heutiger Sicht den Grundstein für eine eigenständige historisch-soziologische Kulturtheorie. Seine Theorie weist eine intensive Auseinandersetzung mit historischen Entwicklungen auf (vgl. Asch 2005: 121). „Der ‚Menschenwissenschaftler‘ Elias hat durch seine Analysen der höfischen Gesellschaft, der Herausbildung des modernen Staates (...) und der damit verbundenen zivilisatorischen Entwicklung ein Muster dessen geliefert, was für ihn eine wesentliche Aufgabe der Soziologie ist: Ausgehend von historischem (oder aktuellem) Material und unter Berücksichtigung einzelwissenschaftlicher Arbeitsergebnisse theoretische Modelle zu bilden, durch welche Zusammenhänge und Entwicklungstendenzen sozialer Prozesse sichtbar hervortreten als ohne diese Distanznahme vom Einzelfall“ (Thönnessen 2001: 132).

2.1.2 Figuration anstelle eines Homo Clausus'

Dass Elias ein klarer Befürworter von Analysen gesellschaftlicher *Prozesse* ist und sich gegen eine strukturfunktionalistische Zustandssoziologie richtet, ist bereits angeklungen. Eine solche Analyse gesellschaftlicher Prozesse reiche jedoch nicht aus, um den Vorgang der Zivilisation erklären zu können. Auch hier steht er mit seiner Ansicht im Widerspruch zu den strukturfunktionalistischen Ansätzen Parsons'. Diese würden sich

auf das seiner Meinung nach fälschliche Menschenbild als das eines „Homo Clausus“, eines abgekapselten Individuums stützen, das der Gesellschaft als etwas Äußeres gegenübertritt. Laut Elias können Individuum und Gesellschaft sich nicht als Gegensätze und auch nicht als gegeneinander abgeschlossene Konstrukte gegenüberstehen (vgl. Elias 2000: 125 ff.; 1976: XVIII).

Der Mensch sei vielmehr durch seine tägliche Interaktion mit anderen Individuen mit einer ständigen Wechselseitigkeit konfrontiert. Mit dieser Argumentation weist Elias eine deutliche Nähe sowohl zum Symbolischen Interaktionismus als auch zur Kommunikationstheorie auf, die ebenfalls von einer Wechselseitigkeit menschlicher Begegnungen ausgehen. Die meisten Interaktionstheoretiker würden jedoch fälschlicherweise von der Aktion eines Einzelnen ausgehen, von einem Individuum, das sich grundsätzlich von anderen Menschen absondert. Dieser Annahme folgernd stelle die Interaktion eine Abkehr von ebendieser Isolation dar, in der sich der Mensch ansonsten befinde. „Seine eigene Konzeption, so Elias, gehe von vornherein von einem anderen Menschenbild aus. Für ihn ist der Mensch nur in Zusammenhang mit anderen Menschen überhaupt vorstellbar“ (Treibel 2008: 33).

Ein zentraler Begriff innerhalb der Elias'schen Zivilisationstheorie ist jener der Figuration. Hierdurch werde ein Wandel überhaupt erst ermöglicht. „Sie ist es, die dem Prozeß der Zivilisation zugrundeliegt“ (Elias 1997: 325). Die Bezeichnung Figuration lässt sich als eine Verflechtung verstehen, die auf einer relativ einfachen Ordnung basiert: „Pläne und Handlungen, emotionale und rationale Regungen der einzelnen Menschen greifen beständig freundlich oder feindlich ineinander“ (Elias 1997: 324). Dies mag zunächst als widersprüchlich erscheinen, spricht Elias den Zivilisationsprozess zuvor doch von einer rationalen Planung los. Gemeint scheint hier jedoch weniger die von einer ganzen Gesellschaft ausgehende rationale Planung eines langfristigen gesellschaftsrelevanten Vorhabens. Von dieser Annahme distanziert sich Elias deutlich. Es handele sich vielmehr um rationale *Regungen*, die nicht zu vergleichen sind mit groß angelegten und weitreichenden Planungen. Diese Regungen seien lediglich kleine Funken innerhalb

eines sich ausbreitenden Feuers. Ebenso ist es von Bedeutung, dass es sich um die rationalen Regungen *einzelner* Menschen handelt und nicht um Kollektivbeschlüsse. Festzuhalten ist jedoch, „daß sich aus allem Planen und Handeln der Menschen vieles ergibt, was kein Mensch bei seinem Handeln eigentlich beabsichtigt hat“ (Elias 1997: 325).

In dieser Hinsicht unterscheidet sich Elias entscheidend von Max Weber, der zwar ebenso von langfristigen Entwicklungen wie der Rationalisierung, der Bildung von Städten und einer zentralen Macht ausgeht, diese laut Elias jedoch auf eine Formulierung einer abstrakten Handlungslehre reduziert und von den Menschen absieht. Ebenso vermeidet Elias den von Weber geprägten Begriff des sozialen Handelns. Nach Elias existiere kein nicht-soziales Handeln. „Bei Elias sind es immer die Menschen mit ihren emotionalen und rationalen Lebensäußerungen, die einmal freundlich, einmal feindlich miteinander leben“ (Korte 1997: 155). Die aus diesen Lebensäußerungen resultierenden Handlungsketten bringen Entwicklungen hervor, die mitunter von keinem der Beteiligten geplant waren (vgl. Korte 1997: 155).

Der so entstehende Zivilisationsprozess besitzt zwar eine Richtung, ist jedoch nicht bewusst gerichtet. Es ist nichts geplant; es ergibt sich. Diese Verflechtung entwickelt vielmehr eine Eigengesetzlichkeit. Bei aller Ungerichtetheit impliziert sie dennoch eine Struktur. Sie ist weder vollkommen rational noch gänzlich irrational. Es handelt sich um ein Zusammenspiel, eine Komposition aus rationalen Regungen einzelner Individuen, aus dem sich etwas Größeres, Weitreichenderes, gesellschaftlich Relevantes ergibt. Angetrieben und weiterhin angeheizt wird der Zivilisationszug mit Endstation „Ungewiss“ durch die Eigendynamik eines komplexen Beziehungsgefüges (vgl. Elias 1997: 325).

Elias ist demnach ein strikter Gegner von Theorien, in denen Gesellschaft von Individuen heraus gedacht wird oder die umgekehrt die einzelnen Individuen außer Acht lassen und stattdessen vom Ganzen ausgehen. Für Elias ist weder die eine noch die andere

Theorie in der Lage, den Prozess der Zivilisation zu erklären. Der Unterschied zwischen prozess- und figurationstheoretischen Ansätzen wie Elias sie vertritt und anderen soziologischen Theorien besteht laut Ralf Baumgart und Volker Eichener vor allem in zweierlei Aspekten. Analysen hinsichtlich sozialer Prozesse haben sich laut Elias auf Menschen zu beziehen, was zunächst einmal trivial erscheinen mag. Tatsächlich versuchen nicht wenige soziologische Theorieansätze die soziale Realität einzig durch Konzepte wie Variablen und Strukturen zu erklären, denen jeglicher Bezug zum Menschen fehle. Mit der Aussage Elias', Gesellschaft besäße keinen Körper außerhalb der Individuen, grenzt er sich scharf von strukturalistischen sowie makrosoziologischen Ansätzen ab (vgl. Baumgart/ Eichener 1991: 118). Der zweite Aspekt bezieht sich auf die Annahme Elias', der Ausgangspunkt einer Analyse sei auch nicht allein beim Individuum zu suchen, sondern vielmehr bei der Figuration. „Da Menschen nur als Pluralitäten vorkommen und sich immer in Abhängigkeitsnetzen befinden, hat jede menschenwissenschaftliche Analyse zunächst die (...) Interdependenzen zu untersuchen, die die Menschen aneinander binden, und daraus Figurationsmodelle zu bilden“ (Baumgart/ Eichener 1991: 118). Elias grenzt sich mit seinem Figurationsansatz somit nicht lediglich von strukturalisierenden und makrosoziologischen, sondern zudem auch von individualistischen Handlungstheorien ab (vgl. Baumgart/ Eichener 1991: 118).

Im Mittelpunkt einer Analyse zu sozialen Prozessen müssten somit die Menschen *und* ihre dynamischen Verflechtungen stehen. „Die ‚Umstände‘, die sich ändern, sind nichts, was gleichsam von ‚außen‘ an den Menschen herankommt; die Umstände, die sich ändern, sind die Beziehungen zwischen den Menschen selbst“ (Elias 1997: 388). Der Begriff der Figuration impliziert bereits, dass der Mensch als Einzelwesen praktisch nicht existiert, sondern immer in Zusammenhang mit anderen Menschen tritt. „Es gibt keinen Menschen, der nicht in ein Netzwerk von Personen verflochten ist“ (Elias 2000: 139). Menschen agieren nicht als einzelne Subjekte. Die nur allzu oft empfundene Trennung von Innen- und Außenwelt, eine Trennung von Individuum und Gesellschaft, existiert laut Elias nicht. Im Gegenteil! Zwischen ihnen stehe keine unsichtbare trennende

Mauer, sondern vielmehr verbindende Abhängigkeiten. Ebendies will der Begriff der Figuration verdeutlichen: eine Aufhebung der illusorischen Trennung von Individuum und Gesellschaft (vgl. Ruppel 2005: 208).

Der Mensch tritt nie als Einzelgänger auf, sondern ist immer Mitglied einer oder mehrerer Gruppen. Unter Gruppe ist in diesem Fall jedoch nicht ausschließlich die freiwillige und gewollte Zusammenschließung mehrerer Menschen mit einer bestimmten Absicht zu verstehen. Die Bezeichnung lässt sich vielmehr als Verbindung verstehen, die je nach Art und Zweck ihrer Schließung entsprechende Erwartungshaltungen mit sich bringt. Der Mensch „lebt von klein auf in einem Netzwerk von Abhängigkeiten, das er nicht einfach durch das Drehen eines Zauberringes, sondern nur soweit dessen Aufbau selbst es erlaubt, zu ändern oder zu durchbrechen vermag, in einem Gespinnst von beweglichen Beziehungen, die sich nun, mindestens zum Teil, in ihm niedergeschlagen haben als sein persönliches Gepräge“ (Elias 1987: 31 f.).

Unter dem Begriff der Figuration verbirgt sich jedoch weitaus mehr als die gegenseitige Abhängigkeit von Individuum und Gesellschaft. Figuration steht zudem in einem engen Zusammenhang mit dem Prozess, einem Wandel von Individuum und Gesellschaft. Elias sieht in Analogie zu der Abhängigkeit zwischen Individuum und Gesellschaft eine Parallelität von Psychogenese und Soziogenese. Unter Psychogenese ist ein langfristiger Wandel der menschlichen Persönlichkeitsstruktur zu verstehen, einhergehend mit spezifischen Wandlungen des menschlichen Verhaltens. Dies sind beispielsweise der Erwerb von Sprache, das Handeln in Beziehungen oder die sexuelle Orientierung (vgl. Treibel 2008: 19). Soziogenese hingegen stellt eine langfristige Entwicklung von gesellschaftlichen Strukturen dar wie sich verändernde gesellschaftliche Hierarchien und Machtverhältnisse (vgl. Treibel 2008: 19). Entscheidend ist an dieser Stelle, dass Soziogenese und Psychogenese nicht stillschweigend nebeneinander existieren, sondern sich eine Parallelität dieser beiden Entwicklungen aufzeigen lässt. Elias spricht sogar nicht lediglich von einer Parallelität, sondern gar von interdependenten Abhängigkeiten. Ebendiese Interdependenz bedinge überhaupt erst den Prozess der Zivilisation

(vgl. Schwarte 2002: 41). „Beide haben den Charakter von Prozessen, und es besteht nicht die geringste Notwendigkeit, bei einer Theoriebildung, die sich auf Menschen bezieht, von diesem ihrem Prozeßcharakter zu abstrahieren“ (Elias 1976: XVIII).

Elias plädiert generell für die Verbindung der Soziologie mit anderen wissenschaftlichen Disziplinen, insbesondere der Psychologie sowie der Psychoanalyse. Nicht umsonst verwendet Hermann Korte in seiner Abhandlung *Über Norbert Elias* im Untertitel die Bezeichnung eines „Menschenwissenschaftlers“. Neben Elias existieren weitere, jedoch gescheiterte Versuche, die Soziologie mit der Psychologie zu verbinden. Der Unterschied zu Elias' Vorgehensweise zeichnet sich durch ein Fehlen der geschichtlichen Dimension der meisten anderen Ansätze aus. Die von Psychoanalytikern selbst unternommenen Versuche, ihre Theorien mit historischem Hintergrund zu unterfüttern, „scheitern regelmäßig (...) an der Unfähigkeit, Individuen in sozialen Zusammenhängen zu sehen“ (Blombert 1989: 4). Ebendiese Schwäche besitze die Elias'sche Synthese nicht. Elias' Arbeitsweise sei von einem interdisziplinären Denken geprägt und versammelt sowohl soziologische als auch medizinische, psychologische und psychoanalytische Ansätze. Die menschliche Psyche spielt bei ihm eine herausragende Rolle. Sie stehe in engem Zusammenhang mit der Modellierung und Einpassung von Trieben in gesellschaftlich vorgesehene Verhalten. „Hier steht Elias unübersehbar in der Tradition Freuds, ohne dessen Theorie seine Zivilisations- und Prozesstheorie nicht denkbar wäre“ (Treibel 2008: 19). Neben einem allgemeinen Einfluss der Erkenntnisse Freuds knüpft Elias insbesondere an einen Gedanken Freuds an: „Ein Prozeß der Zivilisation — Freud verwendet auch den Begriff Kultur — existiere neben der Entwicklung der ökonomischen Notwendigkeiten. In ihm und durch ihn würden Triebe verschoben, das Empfinden und Verhalten der Individuen verändert“ (Korte 1997: 142). Zweierlei Hinweise Freuds waren für Elias von besonderer Bedeutung. Dies ist zum einen die Freud'sche Annahme, aller innerer Zwang, aller Selbstzwang gehe zunächst ein äußerer, ein Fremdzwang voraus. Auf diesen Aspekt wird in Kapitel 2.1.4 noch näher eingegangen. Zum anderen ist dies die Auffassung, die psychogenetische Entwicklung

eines jeden Menschen stelle die Wiederholung der Menschheitsgeschichte in jedem einzelnen Menschen dar. Von Freud trennt Elias hingegen das Erkenntnisinteresse: Elias interessiert sich in erster Linie für langfristige Entwicklungen dieser Zwänge und zwar unter soziologischer Perspektive. Die psychogenetische Entwicklung bringt er in engen Zusammenhang mit der soziogenetischen Entwicklung (vgl. Korte 1997: 143).

„Beim Zivilisationsprozess handelt es sich, verkürzt gesprochen, um langfristige Verhaltensänderungen der Individuen und der gesellschaftlichen Beziehungsgeflechte“ (Treibel 2008: 20). Hierin unterscheidet sich Elias von vielen anderen Versuchen, Soziologie und Psychologie miteinander zu verbinden: Er bindet den geschichtlichen Verlauf, die Langfristigkeit der Verhaltensänderungen, als wichtiges Element mit ein. Es geht ihm nicht lediglich um die Analyse der gesellschaftlichen Entwicklung, sondern insbesondere um die Veränderung des Blicks auf diese Entwicklung. Die Geschichte der Wissenschaften und ihrer Begriffe besitzt bei Elias einen großen Stellenwert (Treibel 2008: 20).

2.1.3 Differenzierung gesellschaftlicher Funktionen

Die Begriffe der Figuration und des Prozesses, die in der Elias'schen Theorie eine zentrale Rolle spielen, können ebenso wenig wie Individuum und Gesellschaft als zwei voneinander unabhängige Komponenten betrachtet werden. Sie sind auf das Engste miteinander verwoben. Der Kern der Abhängigkeit von Individuum und Gesellschaft besteht in einer von früheren Zeiten ausgehenden Differenzierung der gesellschaftlichen Funktionen in der abendländischen Gesellschaft. Dieser Differenzierung liegen zwei-erlei Komponenten zugrunde: die Figuration und der Prozess. Sie basiert nicht zuletzt auf einem starken Konkurrenzdruck. Je mehr sich nun diese gesellschaftlichen Funktionen differenzieren, desto größer wird zugleich die Zahl der einzelnen Funktionen. Man könnte die Differenzierung gesellschaftlicher Funktionen auch als Arbeitsteilung bezeichnen. An der Produktion von einzelnen Gütern jeglicher Art sind immer mehr und mehr Menschen beteiligt. Jeder übernimmt eine kleine Teilfunktion innerhalb des

Gesamtgefüges. Je mehr sich nun diese Funktionen immer weiter ausdifferenzieren, sich also jeder *auf* seine und *innerhalb* seiner Funktion spezialisiert und sie vielleicht wiederum in mehrere Funktionen unterteilt, desto mehr Menschen sind auch an diesem Prozess beteiligt. Steigt die Gesamtzahl der Funktionen und der sie ausführenden Menschen, steigt zugleich die Anzahl der Menschen, von denen der Einzelne abhängig ist (vgl. Elias 1997: 327).

Folge einer solchen Ausdifferenzierung in einzelne Funktionsbereiche ist eine Spezialisierung und eine Professionalisierung jedes Bereiches. Dieses System bezieht sich jedoch nicht nur auf die Produktion von materiellen Gütern, sondern ebenso auf Verwaltungs- und Organisationswesen sowie auf einfache individuelle Alltagssituationen. Immer mehr Menschen müssen ihr Verhalten aufeinander abstimmen. Handlungen bedürfen einer genaueren Organisation, „damit die einzelne Handlung darin ihre gesellschaftliche Funktion erfüllt“ (Elias 1997: 327). Der Einzelne ist nun zu einem differenzierten, stabilen und gleichmäßigen Verhalten gezwungen und muss dieses dementsprechend regulieren. Eine zunehmende Differenzierung ist somit mit einer zunehmenden Interpendenz verbunden. Es kommt zu einer Verlängerung der Wirkungskette. Die Verlängerung dieser Wirkungskette basiert auf einer Interpendenz zwischen dem gesellschaftlichen Entwicklungsprozess einerseits und der Figuration, die ihrerseits bereits eine Abhängigkeit zwischen Individuum und Gesellschaft darstellt, andererseits. Die Entwicklung der Gesellschaft steht also in Abhängigkeit mit der Abhängigkeit zwischen der Gesellschaft selbst und den sie bildenden Individuen.

Mit dieser Theorie der Interpendenz übt Elias erneut fundamentale Kritik an Soziologen wie Talcott Parsons, der die Theorie des Strukturfunktionalismus vertritt. „Man kann es mit großer Bestimmtheit aussprechen, daß die Beziehung dessen, was man begrifflich als ‚Individuum‘ und als ‚Gesellschaft‘ verarbeitet, so lange nicht erfaßbar bleiben wird, als man mit diesen Begriffen in Gedanken eo ipso so hantiert, als ob man es mit zwei getrennt existierenden Körpern zu tun hätte und überdies noch mit zwei normalerweise ruhenden Körpern, die erst sozusagen nachträglich miteinander in Berührung kommen“

(Elias 1976: XIX). Elias spricht sich also sowohl für die Abhängigkeit von Individuum und Gesellschaft als auch für die von Figuration und Prozess aus. Sein Bestreben liegt nicht allein darin, aufzuzeigen, dass Individuum und Gesellschaft in einer interdependenten Beziehung zueinander stehen, sondern zusätzlich, wie diese Beziehung genau beschaffen ist. Sie bilden keine statische Figuration; sie befinden sich in einem permanenten interdependenten Prozess. Figuration und Prozess bedingen einander.

2.1.4 Von Fremdzwang über Selbstzwang zu Selbstverständlichkeit

Wie bereits erläutert, handelt es sich bei dem Prozess der Zivilisation nach Elias nicht um eine aktiv begonnene und bewusst regulierte Entwicklung. Gerade diesen unbewussten Prozess sieht Elias als charakteristisch für die Veränderung der psychischen Apparatur des Menschen im Zuge der Zivilisation. Die stabile und differenzierte Regulierung menschlicher Verhaltensweisen werde jedem Menschen von Geburt an bereits angezuchtet. Er kann sich gegen diesen ihm auferlegten Zwang nicht wehren, ganz gleich wie stark dieser Wunsch dafür in seinem Bewusstsein verankert sein mag. Bei der Größe und Komplexität dieses Handlungsgewebes und der Anspannung, sich „richtig“ zu verhalten, entwickelt sich beim Menschen zusätzlich zu seiner bewussten Selbstkontrolle eine automatisch arbeitende Selbstkontrollapparatur. Diese versucht, „durch einen Zaun von schweren Ängsten Verstöße gegen das gesellschaftsübliche Verhalten zu verhindern“ (Elias 1997: 328).

Menschliches Verhalten erfahre im Zuge der gesellschaftlichen Entwicklung eine Wandlung dahingehend, dass spontanes trieb- und affektgeleitetes Verhalten nach und nach vermehrt durch reguliertes Verhalten ersetzt wird. Selbstkontrolle wird immer mehr zum Element der Persönlichkeitsstruktur. „Die Angst vor dem Verlust oder auch nur vor der Minderung des gesellschaftlichen Prestiges ist einer der stärksten Motoren zur Umwandlung von Fremdzwängen in Selbstzwänge“ (Elias 1997: 377). Was uns heute als selbstverständlich erscheint — bestimmte Umgangsformen, angemessenes Verhalten wie Tischsitten — sind über einen langen Zivilisationsprozess hinweg anerzogen und

keineswegs ein Naturresultat. Gutes Benehmen liegt nicht unbedingt in der menschlichen „Natur“. Es handelt sich vielmehr um eine Modellierung der menschlichen Psyche, bedingt durch die Soziogenese. Durch die gesteigerten Erfordernisse wie Rücksichtnahme, Pünktlichkeit oder generell Verlässlichkeit, also die Forderung nach einem allgemein kontrollierten und beherrschten Verhalten, beobachten die Menschen gründlicher und werden gründlicher beobachtet. Sie befinden sich unter der ständigen Kontrolle ihrer Mitmenschen. Diesem permanenten Kontrollapparat ausgesetzt, beeinflussen und formen sich die Menschen gegenseitig (vgl. Elias 1997: 328).

Es wäre sicherlich nicht weitreichend genug, an dieser Stelle von einem bloßen Verhaltenswandel zu sprechen. Es handelt sich vielmehr um eine Verhaltensregulierung, im Zuge derer das menschliche Verhalten in eine ganz bestimmte Richtung gelenkt wird. Dieser Regulierung des menschlichen Verhaltens geht eine Modellierung der Persönlichkeit voraus, die Elias als Psychogenese beschreibt. Erst aus der Modellierung der Psyche könne ein reguliertes Verhalten resultieren. Diese Modellierung stellt ein Zurückdrängen der Triebe und Affekte dar, die das menschliche Verhalten ohne ein Eingreifen leiten (vgl. Elias 1997: 330).

In Kapitel 2.1.2 ist bereits auf die starke Einflussnahme Freuds eingegangen worden, insbesondere auf dessen Annahme von der Verlagerung von Fremd- in Selbstzwänge. Elias unterscheidet sich von Freud jedoch nicht nur durch sein Interesse an der langfristigen Entwicklung der Zwänge, der Soziogenese, sondern zudem durch das verwendete empirische Material „Er mußte nach anderem Material suchen, aus dem sich der langfristige Prozeß der Zivilisation als ein Prozeß der Veränderung der Außenzwänge in Selbstzwänge herausarbeiten ließ. (...) Dieses Material fand Elias in Manierbüchern“ (Korte 1997: 143). Dieses verwendete er in ähnlicher Weise, wie Psychoanalytiker aufgezeichnete Patientengespräche nutzen. Mithilfe der Analyse dieser Manierbücher sollten unbewusste Triebregulierungen von Affekten und Gefühlen sichtbar gemacht werden. Von Interesse ist bei Elias weniger die Veränderung eines Benimmstandards als vielmehr die Veränderung der Grenze von Peinlichkeit und Scham als Ausdruck eines

Prozesses, der eine Verlagerung von äußeren in innere Zwänge beinhaltet (vgl. Korte 1997: 143). Wieder ist es der Begriff des Prozesses, der das Denken und Forschen Elias' prägt.

Damit eine Grundlage für Berechenbarkeit und Verlässlichkeit überhaupt erst geschaffen werden kann, müsse die Spontaneität, mit der trieb- und affektgesteuertes Verhalten auftritt, kanalisiert werden. Dies gilt umso mehr in Gesellschaften mit zunehmender Differenzierung. Auch wenn es sich bei diesem Zivilisationsprozess laut Elias um einen anhaltenden Fluss handelt und nicht um statische Zustände mit Phasen des Wandels dazwischen, lassen sich dennoch verschiedene Schübe ausmachen. Man könne hierbei nicht von in sich abgeschlossenen Prozessen sprechen, deren Abschluss einen neuen in Gang *setzt*. Schübe sind vielmehr als Anschübe zu verstehen, die den Prozess in Gang *halten*. Auslöser eines neuen Schubes sind gesellschaftliche Ge- oder Verbote, verbunden mit entsprechenden Sanktionen. Es handelt sich also zunächst um Fremdzwänge, die von außen an die einzelnen Individuen herangetragen werden und sie beeinflussen. Damit diese Fremdzwänge jedoch dauerhaft wirksam sein können, müssen sie in Selbstzwänge umgewandelt werden, um auf diesem Weg automatisch und situationsunabhängig funktionieren zu können. Dies ist erreicht, wenn bestimmte Verhaltensweisen „gewollt“ werden und nicht durch die Androhung und Ausführung von Sanktionen erzwungen werden müssen. Das Wollen eines angemessenen gesellschaftlichen Verhaltens ist demnach gesellschaftlich anerzogen; die Regulierung von Trieben und Affekten wird ansozialisiert. Elias bezeichnet diesen Prozess als „Konditionierung auf den bestehenden gesellschaftlichen Standard“ (Elias 1976: 329). Es handelt sich um das Phänomen, das Sigmund Freud als das Über-Ich bezeichnet und im Volksmund als Gewissen oder Vernunft bekannt ist. „Die gesellschaftlichen Beziehungen der Menschen lagern sich in einer Weise um, daß die Zwänge, die die Menschen aufeinander ausüben, sich dem Einzelnen immer ausgeprägter in Selbstzwänge verwandeln; die Über-Ich-Beziehung wird dadurch fester. Es ist mit einem Wort jener Sektor des Individuums, der den gesellschaftlichen Code repräsentiert, es ist das eige-

ne Über-Ich, das heute den Einzelnen dazu anhält, sich regelmäßig zu waschen und zu säubern“ (Elias 1976: 328 ff.). Das eigene Gewissen, das Über-Ich oder die Konditionierung auf den gesellschaftlichen Standard ist gesellschaftlich verankert, ist ein ansozialisierter Selbstkontrollapparat (vgl. Schwarte 2002: 42 f.). Von der Differenzierung von gesellschaftlichen Funktionen ist in Kapitel 2.1.3 bereits die Rede gewesen. Die den Mensch vom Tier unterscheidende Fähigkeit der Selbststeuerung wird umso mehr von jedem einzelnen Menschen abverlangt, je komplexer und differenzierte sich die Gesellschaft darstellt, in der er sich befindet (vgl. Treibel 2008: 60 f.).

Der Kern der Zivilisation liegt also in einer Verlagerung der Außenzwänge in Selbstzwänge. „Nichts anderes ist gemeint, wenn von höfischem Verhalten die Rede ist“ (Korte 1997: 152). Elias befasst sich im Zuge seiner Abhandlung über den Prozess der Zivilisation eingehend mit der Rolle des Hofes. Die Elite gewalttätiger Krieger wird nach und nach von einer Führungsschicht abgelöst, die ebendiesen Akt der Affekt- und Triebbeherrschung erfolgreich vollzogen hat. Ehre und Status werden mehr und mehr mit psychischer denn mit physischer Gewalt erzielt. „Man muß jetzt planen statt kämpfen“ (Korte 1997: 152). Ihre neue Waffe ist jene des Wortes (vgl. Elias 1997: 353 ff.).

2.1.5 Bildung von Gewaltmonopolen

Was sagt nun ein solcher Prozess über eine Gesellschaft aus, innerhalb derer sich dieser vollzieht? Um welche Art Gesellschaftsform handelt es sich, wenn nicht mehr gekämpft, sondern vielmehr geplant werden muss? Elias definiert dies folgendermaßen: „Gesellschaften ohne stabiles Gewaltmonopol sind immer zugleich Gesellschaften, in denen die Funktionsteilung relativ gering und die Handlungsketten, die den Einzelnen binden, verhältnismäßig kurz sind. Umgekehrt: Gesellschaften mit stabilen Gewaltmonopolen, verkörpert zunächst stets durch einen größeren Fürsten- oder Königshof, sind Gesellschaften, in denen die Funktionsteilung mehr oder weniger weit gediehen ist, in denen die Handlungsketten, die den Einzelnen binden, länger sind und die funktionellen Abhängigkeiten des einzelnen Menschen von anderen größer sind“ (Elias 1997:

332). Der Dreh- und Angelpunkt einer zivilisierten bzw. sich permanent zivilisierenden Gesellschaft ist die Herausbildung eines Monopols.

Mit seiner Theorie zur Staatenbildung geht Elias über den Bereich der Mikroprozesse des Benehmens oder guter Manieren der einzelnen Menschen hinaus und richtet den Blick auf institutionelle und staatliche Makroprozesse. „Eine zentrale Elias'sche Perspektive des ersten Bandes findet auch im zweiten Band ihren Niederschlag: das Leitmotiv der *wechselseitigen Abhängigkeit der Menschen* voneinander“ (Treibel 2008: 55). Elias unterscheidet zwischen zwei Arten von Monopolen, die als Wegbereiter für die Staatenbildungsprozesse stehen: das Steuer- und das Gewaltmonopol. Die Organisationsform der Gesellschaft, der Staat, ergibt sich erst aus einer Verbindung dieser beiden Monopole. Staaten sind laut Elias eine stark monopolisierte Monopolverwaltung. „Die Zugriffsmöglichkeiten auf die einzelnen Menschen werden abstrahiert und anonymisiert, Gewalt wird tendenziell entpersonifiziert“ (Treibel 2008: 57). Das in Kapitel 2.1.4 unter dem Aspekt der Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge angeführte Credo „Planen statt kämpfen“ findet auch auf makrosoziologischer Ebene Anwendung. Es schützt zwar den Einzelnen weitgehend vor plötzlicher und willkürlicher Gewalt gegen ihn; diese Schutzmauer wehrt jedoch nicht nur äußerliche Gefahren ab, sondern bildet gleichermaßen eine Gefängnismauer, die Leidenschaftsausbrüche eindämmt und sie davor bewahrt, zu Wallungen zu werden, die den Insassen zu körperlichen Angriffen auf andere antreibt. Die Garantie zu einem Existieren ohne körperliche Gewalt ist die Kontrolle und die Modellierung der Triebe und Affekte jedes Einzelnen (vgl. Elias 1997: 332). „Als Kontrollmechanismus unterjocht der Fremdzwang zwar die Untergebenen, bietet ihnen jedoch auch einen Schutz gegenüber Dritten“ (Treibel 2008: 58).

Je größer nun diese befriedeten Räume sind, in denen die Menschen sich bewegen, je dichter die Interpendenzverflechtung mit voranschreitender Funktionsteilung in diesen Räumen ist, desto mehr ist der Einzelne bedroht, bedroht in seiner sozialen Existenz, wenn er sich seinen Leidenschaften und spontanen Wallungen hingibt. Gleichzeitig ist derjenige, der ebendieser Versuchung widersteht und seine Triebe und Affekte unter-

drücken oder zumindest im Zaum halten kann, in einem großen gesellschaftlichen Vorteil. Die erfolgreiche Umsetzung dieser Triebregulierung setzt jedoch voraus, von klein auf zu lernen, die Wirkungen der eigenen und jene der Handlungen anderer zu bedenken (vgl. Elias 1997: 332 f.).

Die entstehende Sicherheit stellt sich als „eine eigentümliche Form von Sicherheit“ (Elias 1997: 336) dar. Der Einzelne bewegt sich nicht mehr in einem Spannungsfeld zwischen Schlagen und Geschlagen werden. Er lebt nicht mehr mit der Angst, aus einem Lustausbruch als Sieger oder Besiegter hervorzugehen. Es wird vielmehr ein gleichmäßiger Druck auf jeden Menschen ausgeübt, der von ihm kaum noch bewusst wahrgenommen wird, da er beinahe vollkommen an ihn gewöhnt ist aufgrund seiner Gleichmäßigkeit und seiner Aneignung von frühester Kindheit an. Es handelt sich somit bei dieser Prägeapparatur des Verhaltens nicht lediglich um die Regulierung einzelner Verhaltensweisen; vielmehr ändert sich das gesamte Verhaltensgepräge, „der ganze Aufbau der psychischen Selbststeuerung“ (Elias 1997: 336). Entscheidend ist, dass sich diese Veränderung der individuellen Verhaltensweise im Zuge gesellschaftlicher Wandlung und unter gesellschaftlichem Einfluss oder gar Druck vollzieht. Diesem Druck ist die Eigenschaft impliziert, voraussehbar zu sein und sich zudem beständig auf den Einzelnen auszuüben. Der Zwang oder Druck, der von der Monopolorganisation ausgeübt wird, stellt keine unmittelbare Bedrohung dar; sie ist eher ein kontinuierlich aber beharrlich mitschwingender Unterton, eine innere Stimme, die mit der Stimmführung der Gesellschaft den Einzelnen zur Order ruft. Der Druck wird indes nur indirekt von der Gesellschaft ausgeübt. Es handelt sich um eine allgegenwärtige Kontrollinstanz. Den eigentlichen Zwang übt der Einzelne selbst aus mit dem Wissen um die Folgen seiner Handlungen. Durch diesen Selbstzwang wird die Gewaltausübung berechenbarer, verlangt den Menschen innerhalb dieser befriedeten Räume jedoch ein hohes Maß an Eigenverantwortlichkeit und Eigendisziplin ab. „Es ist eine Veränderung des Verhaltens im Sinne der Zivilisation“ (Elias 1997: 333).

Als Beispiel für diese zivilisatorische Veränderung führt Elias den Wandel des Adels

an, der sich aus einer Schicht von kriegerischen Rittern in eine Schicht zivilisierter Höflinge gewandelt hat. Die einstigen adeligen Krieger lebten größtenteils von ihren eigenen Erzeugnissen ihres Grund und Bodens. Dementsprechend kurz waren die Abhängigkeitsketten des Einzelnen und die Funktionsteilung. Gewalttaten waren an der Tagesordnung. Dies gilt nicht nur für das Leben der Krieger selbst, sondern zudem für alle anderen in dieser Gesellschaft Lebenden. Sie führten — im Gegensatz zu Menschen in Gesellschaften mit befriedeten Räumen — ein Leben zwischen den Extremen. Einerseits bietet dieses sich zwischen zwei Polen bewegende Leben die Möglichkeit, Gefühlen und Leidenschaften freien Raum zu lassen, „die Möglichkeit zu wilden Freuden, zu einer hemmungslosen Sättigung von Lust an Frauen oder auch von Haß in der Zerstörung und Qual alles dessen, was Feind ist oder zum Feinde gehört“ (Elias 1997: 333). Eine regulierte Zurückdrängung der Triebe und Affekte ist sowohl unnütz als auch unmöglich. Andererseits bedroht den ritterlichen Krieger das Leben zwischen diesen Extremen. Er sieht sich permanent mit der Gefahr konfrontiert, der Gewalt und der Leidenschaft Anderer ausgeliefert zu sein. Ebendiese Wallungen, die Gewalt und die Leidenschaft, die er selbst im Stande ist auszuüben und *gegen andere* zu verwenden, können ebenso *gegen ihn* verwendet werden. Erst mit der Herausbildung eines Gewaltmonopols sinkt die physische Gewalt gegen den Einzelnen und wird unpersönlicher (vgl. Elias 1997: 333 f.).

Die Antwort auf die Frage, wie es zu einer solchen Monopolbildung überhaupt kommen konnte, sieht Elias in der Konkurrenz zwischen den einzelnen Gesellschaftsmitgliedern bzw. in dem Ausgang eines solchen Konkurrenzkampfes. „Wenn in einer größeren, gesellschaftlichen Einheit (...) viele der kleineren, gesellschaftlichen Einheiten, die die größere durch ihre Interpendenzen bilden, relativ gleiche, gesellschaftliche Stärke haben und dementsprechend frei — ungehindert durch schon vorhandene Monopole — miteinander um Chancen der gesellschaftlichen Stärke konkurrieren können, also vor allem um Subsistenz- und Produktionsmittel, dann besteht eine sehr große Wahrscheinlichkeit dafür, daß einige siegen, andere unterliegen und daß als Folge davon nach und

nach immer weniger über immer mehr Chancen verfügen, daß immer mehr aus dem Konkurrenzkampf ausscheiden müssen und in direkte oder indirekte Abhängigkeit von einer immer kleineren Zahl geraten“ (Elias 1997: 153).

2.2 Sublimierung als Möglichkeit der Konfliktlösung

Laut Elias stellt jeder Zivilisationsschub „einen Versuch dar, im Verkehr miteinander die ungezähmten animalischen Impulse (...) durch gesellschaftlich geprägte Gegenimpulse zu zähmen oder je nachdem sublimatorisch und kulturell zu transformieren“ (Elias 1993: 72). Auf diese Weise sei es den Menschen möglich, miteinander aber auch mit sich selbst zu leben.

Anhand der Beschäftigung Elias' mit der Thematik der Sublimierung zeigt er erneut seine in Kapitel 2.1.2 bereits erwähnte Tendenz zur interdisziplinären wissenschaftlichen Arbeit, in diesem Fall eine auffallende Nähe zur Psychoanalyse insbesondere zu Sigmund Freud. Dieser spricht von der Sublimierung als einer Vertauschung sexueller Triebziele in andere, nicht sexuelle Ziele. Durch die Sublimierung werden unerfüllte Triebwünsche durch Ersatzhandlungen, die gesellschaftlich höher bewertet werden als sexuelle Triebe, befriedigt. Erst durch einen Triebverzicht sei die Entwicklung von Kultur möglich. Für ein zivilisiertes Zusammenleben sei eine Unterdrückung der Urtriebe des Es notwendig (vgl. Doucet 1972: 152 ff.).

Zu den Eigenarten des Zivilisationsprozesses gehört es jedoch, dass soziale Kanons, an denen sich die Menschen im Zuge ihrer Triebregulierung orientieren, nie planmäßig entstehen und sich entwickeln, sondern Ungleichmäßigkeiten, Schwankungen oder gar Widersprüche hervorbringen. Menschen, die der extremsten Ausprägung dieser Triebregulierung folgen, neigen mitunter dazu, angesichts dieser zivilisatorischen Überreaktion den „Menschen begrifflich in zwei Teile zu zerlegen“ (Elias 1993: 73). So entstehen Wortambivalenzen wie Natur vs. Kultur oder Körper vs. Geist.

Eine ähnliche Tendenz sei laut Elias auch bei einer Trennung zwischen Künstler und

Mensch, zwischen dem Genie und dem gewöhnlichen Menschen zu beobachten. Kunst werde oft geradezu als etwas behandelt, das in der Luft schwebt, losgelöst von den in einem gesellschaftlichen Zusammenhang lebenden Menschen. „Die relative Autonomie des Kunstwerkes und die Schwierigkeiten des Fragekomplexes, der sich mit alledem auftut, entbindet nicht von der Aufgabe, dem Zusammenhang nachzuforschen, der zwischen dem Erleben und Schicksal des kunstschaffenden Menschen in seiner Gesellschaft, also auch zwischen dieser Gesellschaft selbst und dem von ihm geschaffenen Werken besteht“ (Elias 1993: 74).

Bei Betrachtungen über Ausnahmekünstler wie Mozart kommt den Autoren nur allzu leicht der Begriff des Genies über die Lippen. Dabei wird zumeist die Annahme impliziert, die Fähigkeit des Kunstschaffens sei eine angeborene Eigenschaft, ein naturgegebenes Talent. In der Tat erscheint es, als ergössen sich Mozarts musikalische Phantasien mit an Naturgewalten erinnernder Spontaneität in Tongestalten. Hierbei handelt es sich jedoch weniger um das Ausdrücken angeborener Energieströme per se als vielmehr um eine sublimatorische Umformung dieser (vgl. Elias 1993: 76).

Zunächst gilt es, den Begriff der Phantasieströme genauer zu definieren. Im Gegensatz zu Freud spricht Elias nicht lediglich von sexuellen Trieben, die sublimatorisch in kulturelle Erzeugnisse umgewandelt werden. Er spricht allgemein von Phantasien. Gemeint sind in diesem Zusammenhang keineswegs jene Phantasien, wie sie dem Schlafenden in seinen nächtlichen Träumen begegnen. Diese zumeist chaotischen oder zumindest wenig geordneten Gedanken sind in der Regel — wenn überhaupt — nur für die betreffende Person von Interesse; für Außenstehende sind sie hingegen schlechthin belanglos. Anders verhält es sich dagegen mit Phantasien, die ihre Gewalt in Kunstwerken zu Tage fördern. Sie entzünden sich an einem für die Allgemeinheit zugänglichen Material. Im Gegensatz zu Traumphantasien handelt es sich um eine Entprivatisierung von individuellen Phantasien (vgl. Elias 1993: 80).

Die Kunst des Kunstschaffens besteht darin, die Brücke der Entprivatisierung bzw. der

Sublimierung zu überschreiten. Der Prozess des Kunstschaffens fordert vom Künstler, sein Phantasieren den Eigengesetzmäßigkeiten des vorhandenen Materials zu unterwerfen und es „von den ausschließlich ich-bezogenen Schlacken zu reinigen. Sie müssen ihnen (...) neben der Ich-Relevanz auch eine Du-, Er-, Wir-, Ihr- und eine Sie-Relevanz geben“ (Elias 1993: 80). Mit der Unterordnung der Phantasien unter ein Material ist ein Einströmen dieser gemeint, ohne dabei jedoch an Spontaneität zu verlieren. Die Fähigkeiten, die dem Künstler hierbei abverlangt werden, übersteigen die des bloßen Phantasierens um den entscheidenden Faktor des genauen Kennens der Eigentümlichkeiten des zu belebenden Materials. Diese Fähigkeiten sind nicht — wie eingangs bereits erwähnt — von Natur aus dem einen Menschen gegeben und dem anderen nicht. Es bedarf vielmehr einer intensiven und umfangreichen Schulung dieser Eigengesetzmäßigkeiten (vgl. Elias 1993: 80 f.).

Die Gefahr, die bei diesem Transformationsprozess besteht, ist jene des Verlustes der Spontaneität, die das Phantasieren ursprünglich mit sich bringt. Die verlockende Möglichkeit, die individuellen Phantasien in Form von Tongestalten oder andersartigen Kunstwerken weiterzuentwickeln, stellt sogleich die Gefahr dar, diese durch einen misslungenen Sublimierungsprozess zu lähmen. In ebendieser Balancehaltung auf der Gradwanderung zwischen genauer Kenntnis und der Verwendung des bestehenden Materials und der Spontaneität der Phantasieströme liegt die Kunst des Kunstschaffens, das sich somit schon als eine Kunst an sich darstellt (vgl. Elias 1993: 81).

Durch die Umwandlung von Phantasien in künstlerische Erzeugnisse erfahren diese eine Entanimalisierung. Wie eingangs bereits erläutert wurde, stellt der Prozess der Zivilisation, wie Elias ihn beschreibt, ein Umformen von Fremdzwängen in Selbstzwänge dar, die das menschlich-animalische Verhalten in ein menschlich-gesellschaftsorientiertes verwandelt. Einen ähnlichen bzw. ausweichenden Prozess stellt die Sublimierung dar. „Denn die Umformung, die Entanimalisierung, die Zivilisierung des elementaren Phantasiestroms durch den Wissensstrom und, wenn alles glückt, die schließliche Verschmelzung des ersteren mit dem letzteren bei der Handhabung des Materials stellt einen

Aspekt der Konfliktlösung dar“ (Elias 1993: 81). Die Lösung des Konfliktes, eine Versöhnung von ursprünglich antagonistischen Persönlichkeitsstrukturen, besteht darin, die libidinösen Impulse, die das menschliche Handeln zu steuern versuchen und dabei „die Kammern der Erinnerung durchfluten, dort die Feuer der Traumphantasien entzünden“ (Elias 1993: 81), durch einen Wissensstrom bei der Schaffung von Kunstwerken zu läutern.

Bei der Betrachtung des Schaffens von Kunstwerken darf ein weiterer entscheidender Aspekt nicht außer Acht gelassen werden. Dieser offene Prozess stellt sich als ein Vordringen in bislang unbekanntes Terrain dar — allgemein unbekannt oder zumindest für den schaffenden Künstler. Dieser Vorgang bietet die Möglichkeit des Experimentierens, birgt jedoch zugleich die Gefahr des Entgleisens. Zur Erstellung eines Kunstwerkes ist nicht nur ein Wissensstrom vonnöten, sondern zudem eine Persönlichkeitsinstanz, eine Art innere Stimme, die dem Künstler zuflüstert, wie er sein Werk zu schaffen hat, wie es geschaffen werden muss, um als solches anerkannt zu werden. Solange sich der Künstler auf bekannten Bahnen bewegt, erfüllt die Gesellschaft bzw. der gesellschaftliche Kunstkanon die Funktion dieser inneren Stimme. Verlässt er diese hingegen und dringt in unbekannte Gebiete vor, ist er auf sein eigenes Kunstgewissen angewiesen. So ist der Kunstschaffende auch auf dieser Ebene gezwungen, ursprünglich miteinander in Spannung liegende Strömungen zu versöhnen (vgl. Elias 1993: 81 f.).

Gerade Gesellschaften, die das Kunstschaffen als eine höchst spezialisierte und komplexe Sonderbetätigung ansehen, erwarten von ihren Individuen eine Differenzierung der Es-, Ich- und Über-Ich-Funktionen. Ohne die Kontrolle der libidinösen Phantasieströme durch Wissen und Gewissen entstehen lediglich unkontrollierte und zusammenhangslose Kunstgestalten. Die Eigengesetzlichkeit des Materials verliert so ihre Sozialisierungsfunktion. Die Möglichkeit des Künstlers, über dieses Kommunikationsmedium seine Empfindungen oder Visionen anderen mitzuteilen, verliert ihre Funktion (vgl. Elias 1993: 82 f.).

„Die Höhe des Kunstschaffens wird erreicht, wo die Spontaneität und Erfindungskraft des Phantasiestroms so mit dem Wissen um die Eigengesetzlichkeit des Materials und mit der Urteilskraft des künstlerischen Gewissens verschmilzt, daß der innovatorische Phantasiestrom bei der Arbeit des Schaffenden gleichsam von selbst in materialgerechter und dem Kunstgewissen entsprechender Weise zutage tritt. Das ist einer der sozial fruchtbarsten Typen des Sublimierungsprozesses“ (Elias 1993: 83).

Die Phantasien eines Künstlers sind im Gegensatz zu Traumphantasien nicht nur material-, sondern auch gesellschaftsbezogen. Sie stellen eine ganz eigene Form der Kommunikation dar, sind auf Resonanz ausgerichtet. „Die Einfälle kommen. Zuweilen rollen sie wie die Träume des Schlafenden einige Zeit lang von selbst ab und hinterlassen vielleicht ihre Spuren mehr oder weniger vollkommen auf dem Recorder, den wir ‚Gedächtnis‘ nennen, so daß der Künstler seine eigenen Einfälle wie ein Zuschauer dem Werk eines anderen gegenüber treten kann“ (Elias 1993: 84). Elias spricht sich deutlich gegen eine Trennung von künstlerischen Erzeugnissen wie musikalischen Kompositionen und dem sie schaffenden Künstler aus. „Im Gegenteil, hier ist eine Brücke über den fatalen Abgrund, den man aufreißt, wenn man den Künstler von dem Menschen (.) zu trennen versucht“ (Elias 1993: 77).

Es besteht somit nicht lediglich eine Interpendenz zwischen dem einzelnen Individuum und der Gesellschaft, in der er lebt, sondern zudem ein enger Zusammenhang zwischen den einzelnen Menschen bzw. Künstlern und ihren Werken. Dies lässt die Schlussfolgerung zu, ebenfalls einen Zusammenhang zwischen einer Gesellschaft und einem von einem Künstler in ebendieser Gesellschaft lebenden und durch sie geprägten geschaffenen Werk zu ziehen. Einem solchen Zusammenhang soll im weiteren Verlauf im Rahmen einer Analyse des Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* von Wolfgang Amadeus Mozart nachgegangen werden. Zu der Begründung der Auswahl ebendieses Werkes wird an späterer Stelle genauer eingegangen. Um eventuelle gesellschaftliche Umstände in ebendiesem Werk ausfindig zu machen, sei zunächst ein kurzer Überblick über die gesellschaftliche Situation zu Mozarts Zeiten eingeschoben.

3 Gesellschaftliche Umbrüche im Mitteleuropa des 18. Jahrhunderts

3.1 Anschauungswandel im Zeitalter der Aufklärung

Für uns im 21. Jahrhundert Lebende und an einen „freien“ Musikmarkt Gewöhnte mag die Problematik, in der sich Mozart um die Mitte des 18. Jahrhunderts befand, zunächst nur begrenzt verständlich erscheinen. Das Anlegen aktueller und moderner Theorien an ebendiese Thematik wird nur einen begrenzten Blick auf die Situation Mozarts werfen und zu unzureichenden und mitunter voreiligen und verfälschten Schlussfolgerungen führen. Ein Blick auf die gesellschaftlichen Zustände, Veränderungen und Bewegungen, in denen Mozart agierte, in denen er aufwuchs und die ihn prägten und letztlich verzweifeln ließen, erscheint bei einer solchen Analyse unabdingbar. Daher soll im Folgenden zunächst eine grobe Darstellung der bedeutendsten geschichtlichen gesellschaftlichen Phänomene stehen. Die allgemeinen Ausführungen vertiefend, wird näher auf die Situation der Musiker zu ebendieser Zeit eingegangen werden. Ergänzend zu der sich im Zuge der gesellschaftlichen Wandlungen des 18. Jahrhunderts ergebenden sozialen Stellung von Musikern, wird zudem näher erläutert werden, wie sich nicht nur das Selbstverständnis des Musikers, sondern auch seine Produkte, die musikalischen Werke, gewandelt haben. An dieser Stelle sei bereits darauf hingewiesen, dass es sich hierbei nicht um eine musikwissenschaftliche Analyse handelt, sondern lediglich jene prägnanten Merkmale herausgestellt werden sollen, die im Zuge der gesellschaftlichen Veränderungen von Bedeutung sind. Zur näheren Erläuterung spezifischer musiktheoretischer und -geschichtlicher Begriffe befindet sich im Anschluss dieser Arbeit ein entsprechendes Glossar.

Um die gesellschaftliche Situation — sofern man Veränderung denn als Situation bezeichnen kann —, in der sich Mozart bewegte, mit nur einem Begriff zu beschreiben, eignet jener der Aufklärung wohl am besten. Immanuel Kant definiert Aufklärung folgendermaßen: „Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschul-

deten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen; selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursachen derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der EntschlieÙung und des Mutes liegt, sich seiner ohne die Leitung eines anderen zu bedienen“ (Kant 1999: 20).

Der Verstand galt als oberster Leitgedanke der aufklärerischen Periode. Nach jahrelanger Unterdrückung durch absolutistische Herrscher war es das Bestreben der „Aufklärer“, die Menschen über ihre soziale wie politische Unterdrückung zu belehren, um ihnen neue Ziele vor Augen zu führen. Diese lauteten Freiheit statt Absolutismus; Gleichheit anstelle einer Ständeordnung; Erfahrungen und wissenschaftliche Erkenntnisse zugunsten von Vorurteilen und Aberglaube. Sie alle beinhalten die Grundvoraussetzung des selbständigen Denkens, wie Kant es formuliert (vgl. Rebling 1935: 12).

„So ergab sich auf allen Gebieten der menschlichen Lebensäußerungen ein grundlegender Anschauungswandel, der soziologisch gesehen eine vielfältige und sich überall in anderer Weise äußernde Reaktion des freien städtischen Bürgertums und hier wieder besonders der mittleren Schichten darstellt gegen die Dekadenz, Erstarrung und Volksfremdheit der damaligen höfischen Kultur“ (Rebling 1935: 21).

3.2 Aufstieg und Fall des aristokratischen Großbürgertums

Um die Mitte der 17. Jahrhunderts kristallisierte sich in Europa eine gesellschaftliche Schicht heraus, die sich von allen anderen bürgerlichen Schichten markant unterschied. Diese Distanzierung zeichnet sich vor allem durch eine stetige selbständige Aristokratisierung aus, was ihr die Bezeichnung des aristokratischen Bürgertum verlieh. Die Standesunterschiede, die zwischen dem aristokratischen Bürgertum und den anderen bürgerlichen Schichten klafften, wurden nicht zuletzt durch die Unterstützung des Staates gefördert, der diese Unterschiede eher begünstigte denn auszugleichen versuchte. Im Zuge der ansteigenden Machtstellung des aristokratischen Großbürgertums wurde der

Grundstein für ein neues kulturelles Leben gelegt, das in den größeren Handelsstädten schon bald gleichwertig neben die großen höfischen Kulturzentren trat (vgl. Rebling 1935: 11).

Die Bildung eines neuartigen Kulturlebens infolge eines gesellschaftlichen Wandels, genauer: durch das Emporstreben einer neuartigen bürgerlichen Schicht, zeigt einmal mehr, inwieweit sich gesellschaftliche Umstände anhand kultureller Phänomene aufzeigen und erklären lassen. Das Credo dieser bürgerlichen Kultur ist ein gesteigertes Ich-Gefühl. Der einzelne Mensch mit seinen Empfindungen und Gefühlen tritt in den Vordergrund der kulturellen Erzeugnisse (vgl. Rebling 1935: 13).

Mit Beginn des 18. Jahrhunderts erlangte das aristokratische Großbürgertum unter der Fürsorge des Staates, der schützend seine Hand über dieses hielt, zweifellos eine große Machtstellung und verselbständigte sich weitestgehend. Nichtsdestotrotz bestand weiterhin eine starke Bindung an den höfisch-kulturellen Kanon. Die neue bürgerliche Kultur zeichnet sich durch eine Orientierung an der höfisch-französischen Lebensform und eine Distanzierung vom übrigen Volk aus (vgl. Rebling 1935: 13).

So machtvoll dieses empordrängende aristokratische Großbürgertum auch erschienen sein mochte, stellte es jedoch lediglich den Beginn einer noch größeren und machtvolleren Bewegung dar und kann vorausschauend auf das ihm Folgende lediglich als eine Übergangserscheinung betrachtet werden. Gerade durch die Abwendung des aristokratischen Großbürgertums vom übrigen Volk und dem damit verbundenen Volkstümlichen schuf es sich mehr oder weniger selbst eine stetig und schnell wachsende Gegnerschaft. War der Einfluss des Staates auf die Förderung von Handel und Gewerbe bislang hauptsächlich dem Großbürgertum von Nutzen, profitierten nun auch zunehmend die mittleren bürgerlichen Schichten von diesem wirtschaftlichen Aufschwung. Dieses mittlere Bürgertum wandte sich bewusst gegen die Aristokratisierung und das damit verbundene Franzosentum. Es machte vielmehr die deutschen Rechte geltend und setzte auf nationale und volkstümliche Kultur. Diese eigenständige deutsche Volks-

kultur stellte sich bald als die stärkere Macht heraus. „Während also am Anfang des 18. Jahrhunderts die geistige Regsamkeit des Großbürgertums den Beginn einer großen neuen bürgerlichen Epoche ankündigte, mußte seit den dreißiger Jahren diese noch im höfischen Mantel steckende bürgerliche Kultur das Feld vor der neuen Volkskunst des mittleren Bürgertums räumen, das allmählich die Führung in allen geistigen Dingen übernahm und um 1770 unangefochten dastand. Damit hatte aber auch die Todesstunde des aristokratischen Großbürgertums geschlagen. Und um 1780 war es eine Seltenheit, wenn sich Bürger noch bemühten höfische Sitten nachzuäffen“ (Rebling 1935: 14 f.).

Auch wenn das aristokratische Bürgertum zwar nur eine Übergangserscheinung mit kurzer Lebensdauer darstellte, bildete es dennoch den Grundstein für eine Entwicklung auf allen weiteren Gebieten des menschlichen Daseins und wälzte die bis dahin vorherrschenden Lebensformen um (vgl. Rebling 1935: 15).

3.3 Übernahme des mittleren Bürgertums

Die mittleren bürgerlichen Schichten erstarkten besonders in den größeren Städten schnell zu einer stolzen Größe. Eine Folge des Absolutismus bildete die ausgedehnte Städteverwaltung mit entsprechendem Beamtenkörper. Ebendiese mittlere Beamten-schaft, zu der mittlere Kaufleute, besser gestellte Handwerker und auch Gelehrte des mittleren Standes gehörten, bildete den Kern der neu aufkommenden Bewegung. Zu ihnen zählten unter anderem Dichter wie Goethe und Schiller, aber auch Musiker wie der aus einer Hufschmiedfamilie stammende Haydn oder Leopold Mozart als Sohn eines Buchbinders (vgl. Rebling 1935: 15).

Auch wenn der Boden für einen kulturellen Aufstieg durch das aristokratische Großbürgertum bereits geebnet worden war, war es jedoch das mittlere Bürgertum, das als der Vollender und Gestalter der neuen bürgerlichen Kultur galt. Man untersagte und widersetzte sich allem Gezierten oder Galanten. Natürlichkeit und Einfachheit galt als

Prämisse. Im Zentrum des Interesses lag — wie schon vom aristokratischen Großbürgertum eingeleitet — der Mensch. Entdeckungen über die eigenen Regungen und Empfindungen verdrängten geziertes und unnatürliches Gebaren. Nicht nur charakterologische und psychologische Studien fanden aufkeimenden Anklang; das Schreiben von Briefen entwickelte sich zu einem regelrechten Kult, bot der Brief doch die Möglichkeit, ihm sein Herz auszuschütten. Doch damit noch nicht genug; die Privatsphäre des Briefes überwindend wurden vermehrt Romane in Briefform verfasst. Um dem Drang, sein Innerstes preiszugeben, nachzugehen, kam das Führen von Tagebüchern in Mode. Vom Voranschreiten dieses Dranges zeugen zahlreiche Selbstbiografien, die die persönlichen Tagebücher für ein großes Publikum publik machten (vgl. Rebling 1935: 16)

Der eingangs angeführten Kant'schen Definition von Aufklärung folgend lässt sich erst das mittlere Bürgertum als aufgeklärt bezeichnen. Auch wenn das aristokratische Großbürgertum diesen Trend bereits ins Leben rief, waren es jedoch die mittleren bürgerlichen Schichten des 18. Jahrhunderts, die eine Kultur hervorbrachten, die sich bewusst von der unbewussten und unhinterfragten Nachahmung des gesellschaftlich-kulturellen Kanons der aristokratischen Schicht distanzierte.

3.4 Auswirkungen auf die Musik

3.4.1 Musikalische Stilwandlungen

Wie in allen anderen Künsten der bürgerlichen Kultur vollzog sich auch innerhalb der Musik der Stilwandel von objektiven, normativen Formen hin zu subjektiveren und ungebundeneren. In der Musik äußert sich dieser Wandel hingegen am deutlichsten. Erstmals in der Geschichte wird die Musik zu einer historisch repräsentativen und führenden Kunstform. In keiner anderen Gattung vollzog sich dieser Umschwung mit einer derartigen plötzlichen Heftigkeit, die Zeitgenossen gar von einer „großen Katastrophe“ sprechen lässt (vgl. Hauser 1975: 594). Der gesellschaftliche Wandel, der sich im 18. Jahrhundert vollzog, ist somit eng verbunden mit dem Wandel des Ausdrucks innerhalb

der Musik (vgl. Wörner 1980: 220). „Die Musik wird geradezu zu einem Forschungsinstrument, um diese verborgene Welt zu erkunden und ihr einen Ausdruck zu verleihen“ (Oberhoff 2008a: 164).

Die musikalische Epoche, die wir heute einheitlich als Klassik bezeichnen, ist geprägt von der Entdeckung der inneren Stimme, was eine Veränderung der Blickrichtung mit sich führt. Der Blick richtet sich ebenso wenig nicht mehr nach außen auf den affektiv sprechenden Menschen wie nach oben auf eine vollkommene Göttlichkeit, die es abzubilden gilt, sondern nach innen. „Er wendet sich introversiv und introspektiv den Befindlichkeiten im Innern der eigenen Person zu“ (Oberhoff 2008a: 164).

In Anlehnung an die rasche Abfolge von aristokratischem und mittlerem Bürgertum findet sich ein Übergangsprozess auch auf musikalischer Ebene wieder. Karl Wörner spricht der Musik des 18. Jahrhunderts einen Übergangscharakter zu. Ein Stilwandel, der seinen Beginn mit dem Ende des Barockzeitalters nahm, und bereits 1780 mit der Wiener Klassik seinen Höhepunkt erfuhr, führte weg „vom pathetischen und konventionellen Spätbarock zur innigen und schlichten Frühromantik“ (Hauser 1975: 594). Generell ist eine Vereinfachung der Stilmittel zu beobachten: Als klarer Konter zu Bachs veralteter Fugenform, über die sich seine Nachfolgeneration bereits lustig zu machen anfang, wurde die Harmonik zu Gunsten einer dominierenden Melodie zurückgedrängt (vgl. Hauser 1975: 594). Es ist eine allgemeine Schwerpunktverlagerung von Harmonik auf Melodie erkennbar (vgl. Rebling 1935: 1). Die Vorherrschaft des Generalbasses verlor an Autorität: Die Kompositionen richteten sich nicht mehr an der Basslinie aus, sondern orientierten sich mehr und mehr an der Ober-, der Melodiestimme. Die musikalischen Neuerungen, in deren Zentrum Einfachheit und Klarheit standen, waren jedoch nicht allein ästhetischer Natur. Die Einfachheit sollte nicht lediglich irgendeiner Quelle entspringen, sondern gemäß der Ansichten der Aufklärung vernunftgemäß hergeleitet werden. Der neue musikalische Stil stellte somit eine bürgerliche, antifeudalistische Richtung dar, die ebendiesem neuen Stil Kraft verlieh (vgl. Schleuning 1994: 363). „So wie auf der politisch-gesellschaftlichen Ebene die absolute Herrschaft der Landesfürs-

ten und des Königs allmählich sein Ende findet, so entledigt sich auch die Musik dieser im basso continuo symbolisierten Vorherrschaft einer einzigen Stimme, die über alles bestimmt und nach der sich alles ausrichtet. Es kommt zu einem Systemwechsel, bei dem an die Stelle einer fest gefügten Dominanz des fürstlichen Basses (Mozart spricht einmal vom ‚basso ducato‘) ein freieres Dialogisieren ausgesprochen individuell geprägter und volksliedartiger Melodie tritt“ (Oberhoff 2008a: 165 f.). Der Rückgang der Vorherrschaft des Basses ist zudem in der Orchesterstruktur zu erkennen. So ging die Leitung nach und nach vom Cembalisten an den Konzertmeister über (vgl. Oberhoff 2008a: 166).

Die erlangte Vorherrschaft des Melodischen zog zwangsläufig eine Vereinfachung der Harmonik nach sich; ebenso verzichtete man auf eine Gleichberechtigung aller Stimmen. Das Zeitalter der polyphonen Stimmgewebe wird von homophonen Kompositionen mit „einer einzigen melodischen Bewegung vor dem in einfachen harmonischen Verhältnissen fortschreitenden einheitlichen Unterbau“ (Rebling 1935: 3) abgelöst.

Die im Barock vorherrschende gestaffelte Dynamik, die durch das Ablösen von Tutti- und Soli-Passagen erzeugt wurde, und das Festhalten an einer Affekteinheit war schon bald nicht mehr vereinbar mit dem ständigen Wechsel subjektiver Empfindungen, die es durch die Musik auszudrücken galt. Folglich wurde diese Einheit aufgebrochen. Der wohl bekannteste und radikalste Bruch ist die Einführung der Sonatenform, deren markantestes Zeichen die Durchführung bildet. Die beiden Hauptthemen, die sich in der Regel vom Charakter konträr gegenüberstehen, werden hier dialektisch zueinander verändert (vgl. Rebling 1935: 3 ff.).

Sicherlich wird man Bach und seine Generation zu Unrecht verurteilen, wenn man ihm unterstellt, weniger tiefe und intensivere Gefühle zu besitzen; der Generationsgegensatz besteht jedoch darin, dass die Nachfolgeneration diese Gefühle ernster nahm. Um die Wichtigkeit des Gefühlsausdrucks zu betonen, wurden Emotionen zusätzlich dramatisiert. War die alte Musik noch geprägt von einer gleichmäßigen Behandlung

von emotionalem Inhalt, kam es in der neuen Musik zu einem ständigen Auf und Ab, einem Spannung aufbauenden Wechsel verschiedener Stimmungen. Der Monothematik des Barock stellt sich die Sonatenform der aufkommenden Klassik entgegen, gleich einem Gefühlsausbruch mit Steigerung und Höhepunkt, „womöglich mit einem Konflikt und einer Lösung, im Gegensatz zur Schilderung eines konstanten, über den ganzen Satz sich gleichmäßig ausbreitenden Gefühls“ (Hauser 1975: 595). Dieser Affektenwechsel erscheint als eine Spiegelung wirklicher Gefühle, die nie in einem Zustand verharren, sondern sich mitunter schlagartig ändern. Die Herausforderung ist das Sichüberlassen der Gefühle, die nicht in ein starr vorgefertigtes Korsett aus musikalischen Formen gezwungen werden können. „Die Musik zögert hier, beschleunigt dort, macht hier eine längere Pause, um dort *attacca* einzusetzen, sie schwillt an und ebbt ab ect.“ (Oberhoff 2008a: 164). Zu einem wenig konstanten Rhythmus gesellt sich eine sowohl plötzlich als auch sich aufbauend ändernde Dynamik. Sich dem Aufkommen des musikalischen Stilmittels des Crescendos anpassend wird das im Barock noch üblicherweise eingesetzte Cembalo durch das Pianoforte ersetzt. Wie der Name bereits verspricht bietet sich durch eine ausgereifere Technik auf diesem Instrument die Möglichkeit, während eines Stückes oder einzelnen Sätzen zwischen verschiedenen Dynamiken zu wechseln. Das auf diese Weise entdeckte Stilmittel ließ sich hingegen nicht nur auf ein einzelnes Instrument beschränken, sondern ließ sich zudem auf einen gesamten Orchesterapparat anwenden. Für Furore sorgte mit diesem Stilmittel erstmals das Orchester des Kurfürsten Karl Theodor in Mannheim. „Kein Orchester der Welt hat es je in der Aufführung dem Mannheimer zuvorgetan. Sein Forte ist ein Donner, sein Crescendo ein Catarakt, sein Diminuendo — ein in die Ferne plätschernder Krystallfluss, sein Piano ein Frühlingshauch“ (Schubart 1806: 130). Das Mannheimer Orchester sollte jedoch nicht das einzige bleiben; schnell breitete sich das dynamische Stilmittel innerhalb Deutschlands aus (vgl. Oberhoff 2008a: 165).

Mit Beginn des 18. Jahrhunderts erfuhr die Musik eine Neuprägung der seelischen Ausdrucksform. Alles Künstliche und Unnatürliche galt als verpönt. Dies ist nicht zuletzt ei-

ne Reaktion auf das Überhandnehmen einer reinen Verstandeskultur, deren Herrschaft der Ratio es mit einer Bereicherung des menschlichen Gefühlslebens zu überwinden galt. Menschliche Gefühle wurden als das Natürliche schlechthin angesehen. „Das reizbare und sensible Gemüt des neuen Menschen lehnte sich gegen die eine große kontrapunktische Kunst erfordernder Barockmusik auf; es empfand die Verwebung mehrerer gleichberechtigter Stimmen als ausgeklügelte Künstlichkeit und das gleichzeitige Nebeneinander kontrastierender Klangfarben als zwiespältiges rationales Wollen. Als die ursprünglichste und natürlichste Aeußerung des menschlichen Gefühls erkannte man den Gesang“ (Rebling 1935: 2).

Nicht zuletzt in der durch die gesellschaftlichen Umbrüche gewonnene Möglichkeit der freischaffenden Tätigkeit eines Komponisten liegt die dramatische und impulsive Ausdrucksweise seiner Kompositionen begründet. Von dortan wurde er mit einer neuen Art der Abhängigkeit konfrontiert: mit einem anonymen Publikum. Die Loyalität bzw. zunächst die Aufmerksamkeit seines Publikums versuchte sich der Komponist mithilfe wirkungsvoller Stilmittel zu sichern und „entwickelte das Musikstück zu einer Folge von immer neuen Impulsen und steigerte es von einer expressiven Intensität zur anderen“ (Hauser 1975: 595). So ist ein aufkeimendes Wetteifern unter den Komponisten um die originellste Melodie zu beobachten. Originalität und Einzigartigkeit galten als musikalische Genialität. Nicht zuletzt deshalb ging Mozart als musikalisches Genie in die Geschichte ein; brachte er es doch fertig, nicht nur wie für die Sonatenform typisch ein Haupt- und ein Seitenthema zu komponieren, sondern gar mehrere Themen hinzutreten zu lassen (vgl. Oberhoff 2008a: 166).

Ebenso wie es sich auf gesellschaftlicher Ebene bei der Zeit der Aufklärung nicht um eine einheitliche Epoche handelt — von den verschiedenen Strömungen bürgerlicher Schichten war bereits die Rede —, kann auch innerhalb des musikalischen Prozesses nicht von einem einheitlichen klassischen Stil gesprochen werden. Die Zeit ab Beginn des 18. Jahrhundert bis in seine letzten Jahrzehnte hinein stellt vielmehr einen Wandel auch innerhalb dieses relativ kurzen Zeitraumes dar, der sich in Verbindung mit

der Ablösung von Adel – aristokratische Großbürgertum – mittleres Bürgertum bringen lässt:

1. Der *galante Stil* kam etwa um 1700 auf. Ausgehend von der französischen Lautenmusik wurde das starre Korsett der Barockzeit aufgelockert. Die zumeist zwei- bis dreistimmigen Sätze waren von durchsichtiger und dünner Art und mit zahlreichen rokokohaften Verzierungen versehen. Der Satz war homogen und einfach. Deutlich trat in dieser Kompositionsweise der Wunsch des aristokratischen Bürgertums nach Einfachheit zu Tage. Dennoch war eine weiterhin vorhandene Orientierung zum galanten französischen Hof erkennbar, die das aristokratische Bürgertum nach wie vor pflegte (vgl. Wörner 1980: 220).
2. Der etwa um 1730 aufkommende *empfindsame Stil* stand ganz im Zeichen der Individualisierung, die vom aristokratischen Großbürgertum bereits eingeläutet worden war und die das mittlere Bürgertum aufgriff und weiterführte. Charakteristisch für diesen Stil waren sein kontrastreicher Ausdruck und die kantable Melodieführung. Expressive, dynamische Gegensätze spiegelten menschliche Empfindungen wider. Äußerst beliebt waren formelhafte Wendungen wie Seufzermotive (vgl. Wörner 1980: 220).
3. Der Stil des *Sturm und Drang* ab den 1760er Jahren schließlich war das „Bekenntnis zum uneingeschränkten Subjektivismus“ (Wörner 1980: 220). Die Idee der expressiven und dynamischen Gegensätze erfuhr hier ihre Vollendung: Dynamik, Melodik, Instrumentation und Orchestereffekte wie Crescendo ließen die Musiker die Ausdrucksskala emporklettern und den empfindsamen Stil um ein Vielfaches übertreffen. Die Zeit stand ganz unter dem Motto „zurück zur Natur“. An der Spitze der menschlichen Werte befand sich das Genie (vgl. Wörner 1980: 220).

Dieser Stilwandel ist gesellschaftlich bedingt und zwar durch das Aufkommen des Bürgertums als neuem sozialem Stand. Der Geist der Aufklärung diente als Nährboden für die neue bürgerliche Kunst. Ausgehend von Kants Definition über den Ausgang von der

selbstverschuldeten Unmündigkeit beugten sich nun die sozial aufstrebenden bürgerlichen Musiker nicht länger dem Kanon eines höfischen Musikgeschmacks; sie kehrten in sich und gaben sich allein, ohne äußeren Zwang ihren Phantasien hin.

3.4.2 Die soziale Stellung des Musikers

Die gesellschaftlichen Umbrüche des 18. Jahrhunderts machten sich nicht nur im Kunst- bzw. Musikstil bemerkbar. Die soziale Stellung des sie produzierenden Künstlers sah sich bahnbrechenden Veränderungen gegenüber. Norbert Elias sieht die Umbrüche, die ab Beginn und vor allem um die Mitte des 18. Jahrhunderts im gesellschaftlichen und kulturellen Leben in Deutschland stattfanden, nicht lediglich als einen Wandel; er spricht gar von einem sozialen Problem. Dieses manifestiert sich im Übergang der Handwerkerkunst hin zur Künstlerkunst. Erstere entstand stets im Auftrag von Kirche oder Adelshäusern. Die Auftraggeber waren zumeist sozial höher gestellt als die produzierenden Künstler. Die soziale Stellung von Musikern war zu vergleichen mit bediensteten oder beamteten Handwerkern. „Sie war nicht sehr verschieden von der eines Holzschnitzers, Malers, Kochs oder Juweliers, der auf den Befehl vornehmer Damen und Herren geschmackvolle, elegante oder je nachdem auch in Maßen erregende Produkte zu ihrer Erbauung und Unterhaltung, zur Erhöhung der Qualität ihres Lebens zu schaffen hatte“ (Elias 1993: 164). In diesem speziellen Fall war es der Musiker, der seine Produkte für einen Fürstenhof zu dessen Präsentation schuf. Von diesem Machtgefälle ausgehend ist die Phantasie des Künstlers dem Kanon des Kunstgeschmacks des jeweiligen Auftraggebers untergeordnet. Musik wurde nicht um ihrer selbst Willen komponiert; vielmehr übernahm sie eine Funktion innerhalb einer sozialen Tätigkeit des Auftraggebers (vgl. Elias 1993: 177).

Künstlerkunst hingegen wird für einen anonymen Markt hergestellt, was dem Produzenten eine größere Unabhängigkeit bezüglich eines gesellschaftlichen Kunstgeschmacks bietet. Des Weiteren unterscheidet sich die Künstlerkunst von ihrem Vorgänger durch die soziale Gleichstellung von Kunstproduzent und Kunstkonsument (vgl. Elias 1993:

177).

In Kapitel 2.1.3 ist bereits von einer Ausdifferenzierung gesellschaftlicher Funktionen die Rede gewesen (vgl. Elias 1997: 327). Eine entsprechende Veränderung lässt sich ebenso im kulturellen Bereich aufzeigen, insbesondere innerhalb des Musik- und Theaterlebens. „Schon im ausgehenden 17. Jahrhundert hatte ein Professionalisierungsprozeß im deutschen Theaterwesen eingesetzt“ (North 2003: 171). Diese Spezialisierung und Professionalisierung von sowohl Musik- und Theaterschaffenden, als auch -ausführenden ging einher mit einer Kommerzialisierung des Kulturlebens. Das zahlende Publikum, die Konsumenten der neuen bürgerlichen Kultur, war im Entstehen begriffen (vgl. Pahlen 1997: 197; Walter 1997: 318; Rainer 1994: 245).

Nun ist dieser Umschwung nicht mit einem einfachen Handschlag zwischen Tür und Angel vereinbart worden. Er ist vielmehr das Ergebnis eines wenn auch relativ gewaltfreien aber dennoch harten Kampfes gewesen. Eben hier lag das soziologische Problem, mit dem sich laut Elias viele Musiker — insbesondere Wolfgang Amadeus Mozart — konfrontiert sahen (vgl. Elias 1993: 177 f.).

Die Gründe für die gesellschaftlichen Veränderungen wurden bereits ausführlich erläutert. Der soziale Aufstieg der berufstätigen Massenschichten ließ die Mittelständler zu Kunstkäufern und -konsumenten werden.

Ebendieser Übergang von der Handwerkerkunst zur Künstlerkunst ist charakteristisch für einen Zivilisationsschub, wie ihn Elias in seiner Theorie zum Zivilisationsprozess beschreibt. Durch seine Unabhängigkeit verliert der Künstler sogleich die Sicherheit, die ihm die Orientierung an dem Kanon des Musikgeschmacks seines Auftraggebers bot. Mit der gewonnenen Freiheit ist ihm zugleich ein eigenverantwortlicher Selbstzwang auferlegt, seine künstlerische Phantasie zu kontrollieren und zu kanalisieren (vgl. Elias 1993: 178).

4 Wolfgang Amadeus Mozart

4.1 Nährboden eines Konfliktes

Wie ist nun Wolfgang Amadeus Mozart in die oben erläuterten gesellschaftlichen Zustände und Wandlungen einzuordnen? Die in Kapitel 3 angeführten Erläuterungen lassen den Eindruck erwecken, als wären die genannten gesellschaftlichen Umbrüche ein selbstfahrender Zug, auf den Mozart nur aufzuspringen und sich vom Strom mitreißen zu lassen brauchte. Mozart stellt jedoch vielmehr die ziehende Lokomotive oder wenigstens eine Vorhut dar. Wie in Kapitel 2.1.2 erläutert, sind es laut Elias die rationalen Regungen der einzelnen Menschen, die einen gesellschaftlichen Wandel vollziehen (vgl. Elias 1997: 325). Einen dieser rationalen Funken stellt Wolfgang Amadeus Mozart dar.

Wenn man das Scheitern Mozarts in seinem lebenslangen Kampf um Anerkennung im Nachhinein betrachtet, stellt er jedoch eine zu voreilige und zu kleine Vorhut dar, die den bestehenden Umständen noch zu sehr unterlegen war, als dass sie einen Sieg davontragen konnte. „Mozarts Tragödie hatte ihren Grund nicht zuletzt darin, daß er persönlich, aber auch in seinem Schaffen versuchte, ganz allein und für sich die Schranken des Machtgefüges seiner Gesellschaft zu durchbrechen, an deren Geschmackstradition seine eigene musikalische Phantasie zusammen mit seinem musikalischen Gewissen noch in sehr hohem Maße gebunden war, und daß er das in einer sozialen Entwicklungsphase tat, in der die herkömmlichen Machtverhältnisse noch so gut wie intakt waren“ (Elias 1993: 24).

Die Ausführungen in Kapitel 3.4.2 haben bereits einen Eindruck davon vermittelt, was von einem als Bediensteter am fürstlichen Hof angestellten Musiker erwartet wurde: absoluter Gehorsam, untertänige Haltung und uneingeschränkte Unterwerfung unter den vorherrschenden Kanon des fürstlichen Musikgeschmacks. Wollte ein Musiker anerkannt werden und mit seinen musikalischen Fähigkeiten seinen Lebensunterhalt verdienen, war er auf eine feste Einbindung in ein Netzwerk einer solchen höfisch-aristokratischen

Institution angewiesen. „Er hatte keine andere Wahl“ (Elias 1993: 21). Dies waren die Rahmenbedingungen für die musikalische Entfaltung eines Musikers jener Zeit. Die meisten Musiker fügten sich wohl bedingungslos in dieses unliebsame Schicksal, so auch Mozarts Vater Leopold. Problematisch wird es jedoch, wenn ein Musiker nicht bereit ist, dieses Opfer darzubringen und seine eigenen musikalischen Phantasien denen eines aristokratischen Kanons unterzuordnen. Einen solchen Fall stellt Wolfgang Amadeus Mozart dar (vgl. Rebling 1935: 26).

Um jedoch den Menschen Mozart in seiner ganzen Vielfalt betrachten zu können und ihn seine vollständige Gestalt entwickeln zu lassen, ist es vonnöten, ihn und sein Bestreben im Kontext der damaligen Gesellschaft zu betrachten. „Sein Leben ist ein Modellfall für eine Situation, deren Eigentümlichkeit uns heute oft entgeht, weil wir gewohnt sind, mit statischen Begriffen zu arbeiten“ (Elias 1993: 17). An ebendiesem Punkt sieht Elias die Problematik vieler Betrachtungen über Mozart. Den Versuch von einer Zuordnung seiner Musik in eine bestimmte Epoche erscheint ihm nicht nur schwierig, sondern gar unzulänglich. Die Einteilung der Geschichte in Epochen entspräche akademischen Abstraktionen, die einem Prozesscharakter keinen Raum geben, ihn schlechthin eliminieren. Von der Theorie des Prozesses von Norbert Elias ist bereits ausführlich die Rede gewesen: Im Zusammenhang mit der menschlichen Zivilisation stellt Elias einen *ständigen* Wandel, ein immer währendes Vorwärtsschreiten heraus und spricht sich vehement gegen die teilweise unter Soziologen vertretene Annahme aus, der Wandel würde sich zwischen einzelnen in sich abgeschlossenen und statisch existierenden Abschnitten vollziehen. Zumindest am Beispiel Mozart zeigt sich die empirische Anwendbarkeit des Ansatzes eines permanenten Wandels. Gerade die Schwierigkeit, Mozarts Werke einer bestimmten Epoche zuzuordnen, impliziert bereits die Unzulänglichkeit dieser Herangehensweise (vgl. Elias 1993: 17 f.)

Sofern man die Vorstellung von einer geschichtlichen Einteilung in Epochen nicht gänzlich widerrufen will, ist für Elias weniger die Blütezeit einer Epoche als vielmehr die Übergangszeit zwischen den einzelnen Epochen von Belang. Ebendiese Übergangs-

zeit sei geprägt von der Dynamik eines Kanonkonfliktes, bedingt durch den Aufstieg neuer gesellschaftlicher Schichten. Ein solcher Konflikt sei charakteristisch für Mozarts Werke und Wirken. Erst die Berücksichtigung dieses Konfliktes könne laut Elias zu einem zulänglichen Verständnis des Menschen und des Künstlers führen. Diese bilden eine Konstellation, die sich nicht in seine einzelnen Komponenten zerlegen lasse, sofern man zu einem tiefgründigen Verständnis Mozarts und auch anderer Künstler gelangen will. Laut Elias ist der Künstler Mozart nicht vom Menschen Mozart trennbar. „Im Gegenteil, hier ist eine Brücke über den fatalen Abgrund, den man aufreißt, wenn man den Künstler von dem Menschen Mozart zu trennen versucht“ (Elias 1993: 77). Auf den Zusammenhang von Künstler und Mensch bzw. Werk und Mensch wird an späterer Stelle — unter dem Stichwort der Sublimierung — noch genauer eingegangen. Zunächst steht jedoch eine Abhängigkeit im Vordergrund, die nicht getrennt von jener zwischen Mensch und Künstler zu betrachten ist.

Elias geht davon aus, dass es sich bei Mozarts Revolte nicht lediglich um einen Konflikt zwischen zwei gesellschaftlichen Schichten wie im vorliegenden Fall die bürgerliche und die höfisch-aristokratische handelt. „Er spielte sich vor allem auch in vielen einzelnen Menschen, darunter in Mozart selbst ab, als ein Kanonkonflikt, der ihre soziale Existenz durchzog“ (Elias 1993: 18). An früherer Stelle ist bereits ausführlicher auf den Begriff der Figuration eingegangen worden. Am Beispiel Mozart lässt sich diese Interpendenz auf anschauliche Art und Weise darstellen. Mozart repräsentierte geradezu prototypisch die Gruppe der bürgerlichen Schicht, als deren Mitglied er im Dienste am fürstlichen Hof wie ein von diesem abhängiger Außenseiter behandelt wurde.

Nicht unwesentlich ist der Zeitpunkt, zu dem sich dieser Kanonkonflikt zugetragen hat: zu jener Zeit — um die Mitte des 18. Jahrhunderts — war der Machtvorsprung des Hofes zwar noch groß, jedoch nicht mehr groß genug, um Proteste auf wenn nicht politischem aber zumindest auf kulturellem Gebiet zu unterbinden. Der Befreiungskampf, den Mozart gegen seinen Dienstherrn auf eigene Faust ausfocht, war nicht nur um seiner Musik, sondern zudem um seiner selbst Willen (vgl. Elias 1993: 18). Auch

an dieser Stelle schwingt bereits wieder die Unmöglichkeit der Trennung zwischen dem Menschen und dem Künstler Mozart mit.

Zu den biografischen Gegebenheiten Mozarts Kindheit ist an anderer Stelle bereits ausführlichst berichtet worden, als dass auf dieses durchaus ungewöhnliche und einmalige Phänomen innerhalb dieser Arbeit weiter eingegangen werden muss. Die durchschnittliche Kenntnis des musikalischen Wunderkindes aus dem Salzburg des 18. Jahrhunderts mit seinen zahlreichen vom Musikervater Leopold arrangierten Konzertreisen zu den großen Adelshäusern Europas wird genügen, um sich ein Bild von der außergewöhnlichen musikalischen Begabung Mozarts machen zu können. Dass ihn gerade diese Fähigkeit des Musizierens und Komponierens menschlich wie sozial ruiniert hat, mag weniger bekannt sein.

Um nicht weiterhin nur allgemein von Mozart und seiner Zeit zu sprechen, soll innerhalb dieser Arbeit einem konkreten Moment innerhalb Mozarts Biografie Aufmerksamkeit geschenkt werden, der als entscheidender Punkt innerhalb seiner sowohl musikalischen als auch persönlichen Entwicklung anzusehen ist und die Konfliktproblematik am deutlichsten widerspiegelt: sein Verhältnis zu seinem Salzburger Dienstgeber Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo.

„Das individuelle Schicksal Mozarts, sein Schicksal als ein einzigartiger Mensch und so auch als ein einzigartiger Künstler, war aufs stärkste beeinflusst von seiner sozialen Situation, von der Angewiesenheit eines Musikers seiner Zeit auf die höfische Aristokratie“ (Elias 1993: 22). Auch wenn die Soziologie oft dem Vorwurf einer reduzierenden oder gar destruirenden Wissenschaft standhalten muss, erweist sich das Handwerk des Soziologen als durchaus erkenntnismaximierend, wenn es darum geht, die individuellen Lebensprobleme einer Persönlichkeit wie Mozart etwa in biografischer Form für die nachfolgende Generation zu veranschaulichen. Das Defizit vieler Biografien — insbesondere jener über Mozart — besteht darin, es bei einer historischen Abhandlung zu belassen, ohne direkter auf die gesellschaftlichen Zwänge einzugehen, denen

jedes Individuum ausgesetzt ist und die es prägen. Der Bedeutung einer Figuration, die jedes Individuum durch die Interpendenz mit anderen bildet, wird nur allzu oft allzu wenig Rechnung getragen. Und nur unter dieser Bedingung erscheint es möglich, die Entwicklung eines Musikers wie Mozart in vollem Ausmaß begreifen zu können.

4.2 Mozarts Revolte gegen Fürsterzbischof Colloredo

Die Beziehung zwischen Mozart und Colloredo besaß von Anfang an eine deutliche Schiefelage. Mozart hatte sich im Laufe seiner Lebensjahre einen Namen als Virtuose und Komponist an den großen Adelshöfen Europas gemacht. Das einzige, was ihm fehlte, war eine Festanstellung. Da ihm diese versagt wurde, blieb ihm lediglich die Möglichkeit, nach seinen Reisen durch Europa auf der Suche nach einer gesicherten Anstellung als Musiker nach Salzburg zurückzukehren und am dortigen Hof die Stelle des Hoforganisten anzutreten; eine Position, die ihm zutiefst zuwider war, glich sie doch mehr der eines Kammerdieners denn der eines kreativ arbeitenden Künstlers. Eine andere Wahl blieb ihm hingegen nicht (vgl. Elias 1993: 145 f.).

Auch wenn eine solche Anstellung für einen jungen Musiker im 18. Jahrhundert gewiss nicht schlecht war, empfand der junge Mozart dieses Arbeitsverhältnis ganz und gar nicht als angenehm. Seinen Amtsverpflichtungen in Hofkapelle und Dom sowie den verpflichtenden Kompositionen, die er auf Verlangen für den kirchlichen wie höfischen Gebrauch anzufertigen hatte, kam er nur mit äußerstem Widerwillen nach. Als Selbstverständlichkeit seiner Zeit galt ein regelmäßiges tägliches Melden bei Hofe; einer Aufgabe, der sich Mozart nur allzu gern entledigte. Nicht zuletzt aus diesem Grund war Colloredo mit Mozarts Dienst nur allzu oft unzufrieden (vgl. Elias 1993: 146).

Darüber hinaus kam Mozart nicht nur seiner Pflicht, sich täglich bei Hofe zu melden, nicht nach, sondern war zudem oft wochenlang von Salzburg fern. Seine Festanstellung hielt ihn nicht davon ab, seinen Konzertreisen ins europäische Ausland weiterhin nachzugehen — sehr zum Unmut seines Dienstherrn (vgl. Pahlen 1997: 190). Einer dieser

Aufenthalte außerhalb von Salzburg sollte der Stein sein, der den Konflikt zwischen Mozart und Colloredo ins Rollen brachte: Im Herbst 1780 erhielt Mozart vom bayrischen Hof den Auftrag, anlässlich der Karnevalsfestlichkeiten in München im Frühjahr 1781 eine Oper zu komponieren. Um sich innerhalb dieser kurzen Zeit von wenigen Monaten ganz dem Komponieren der Oper — *Idomeneo* — widmen zu können, benötigte Mozart Urlaub, den er ordnungsgemäß anforderte und auch erhielt. Nach der Fertigstellung dieser war sein Aufenthalt in München jedoch längst nicht abgeschlossen. Er beantragte erneuten Urlaub für die Einstudierung der Sänger und des Orchesters, den Colloredo ebenfalls gewährte; gewähren *musste* war in diesem Fall wohl der treffendere Ausdruck. Auch wenn Mozart unverzüglich Urlaub erhielt, geschah dies wohl kaum aus Wohlwollen seitens des Fürsterzbischof. Politische Motive mögen hier als Grund wahrscheinlicher erscheinen. Die Verweigerung eines Urlaubs für Mozart zu diesem Zweck wäre einer Ungefälligkeit gegenüber dem ranghöheren bayrischen Hof gleichgekommen, deren Folgen Colloredo wohl kaum riskieren wollte. Um so mehr muss es ihn persönlich wie politisch getroffen haben, Mozart diesen sechswöchigen Urlaub zu gewähren (vgl. Elias 1993: 147).

Mozart indes genoss die so gewonnene Freiheit auf zweierlei Weise: zum einen konnte er so dem strengen Zeremoniell des Salzburger Hofes entkommen; zum anderen konnte er sich mit vollem Eifer in eine Arbeit stürzen, die ihn am meisten erfüllt: das Komponieren einer Oper. Die Tatsache, dass er in München nahezu als Gleichberechtigter behandelt und seine Oper gefeiert wurde, mag ihm die Entscheidung erleichtert haben, seinen Urlaub ungefragt zu verlängern. Dass er mit diesem Wagnis eine Entlassung seitens Colloredos riskierte, scheint ihn dabei wenig beunruhigt zu haben. Es scheint vielmehr, als habe er es gar darauf angelegt. „Apropós wie ist es denn mit dem erzbischof? — künftigen Montag wird es sechs Wochen daß ich von Salzburg weg bin; sie wissen, mein liebster Vater, daß ich nur ihnen zu liebe in bin — denn — bey gott, wenn es auf mich ankäme — so würde ich bevor ich dießmal abgereiset bin, an den letzten *Decret* den Hintern geputzt haben denn, mir wird bey meiner Ehre nicht

Salzburg — sondern der Fürst — die stolze Noblesse alle tage unerträglicher — ich würde also mit vergnügen erwarten, daß er mir schreiben liesse, er brauche mich nicht mehr“ (Mozart 1963: 60), schrieb Mozart bereits am 16. Dezember 1780 an seinen Vater. Die gleichberechtigte Behandlung und den Erfolg seiner Oper *Idomeneo* interpretierte Mozart — fälschlicherweise — dahingehend, nach Beendigung seiner Tätigkeit am bayrischen Hof dort eine Festanstellung zu erhalten. So erklärt sich sicherlich seine Entscheidung, seine Anstellung in Salzburg durch die Überziehung seines Urlaubs derartig leichtfertig aufs Spiel zu setzen (vgl. Elias 1993: 148).

Für Colloredo war es indes unmöglich, Mozart zu kündigen, solange er im Auftrag des bayrischen Kurfürsten arbeitete, wollte er einen Affront gegen letzteren vermeiden. Auch wenn Mozarts Abwesenheit einen deutlichen Geldausfall bedeutete, war es wohl in erster Linie die Unbotmäßigkeit eines Untergebenen, die Colloredo verärgerte (vgl. Elias 1993: 150).

Am 29. Januar 1781 schließlich fand die Uraufführung von *Idomeneo* statt, die — wie zu erwarten war — mit großen Erfolg gefeiert wurde. Dies bedeutete jedoch, zumindest für Mozart, keineswegs die Rückkehr nach Salzburg. Er legte es erneut darauf an, aus den Diensten Colloredos entlassen zu werden und überzog seinen Urlaub unerlaubt um weitere Wochen. Am 12. März schließlich erhielt Mozart von Colloredo, der inzwischen wegen seines erkrankten Vaters in Wien weilte, die Anweisung, ihm nach Wien nachzureisen. Dem ausdrücklichen Befehl Colloredos folgend, bezog er in der erzbischöflichen Residenz Quartier. Doch bereits Anfang Mai desselben Jahres ordnete Colloredo die Räumung an und setzte Mozart vor die Tür. Nun kam es zum endgültigen Bruch zwischen Mozart und seinem Dienstherrn: Am 9. Mai erhielt Mozart die Anweisung, eiligst ein Paket nach Salzburg zu bringen. „Mozart, der noch Gelder einzutreiben hatte, sprach beim Erzbischof vor und entschuldigte sich, er könne so rasch nicht weg. Auf Anraten eines Kammerdieners gebrauchte er die Notlüge, daß die Postkutsche voll belegt sei“ (Elias 1993: 151). Die gegenseitigen Beschimpfungen, die sodann folgten, sind uns nur aus Mozarts Briefen an seinen Vater überliefert. „Ich bin noch ganz voll der

Galle! (...) Er nannte mich einen buben, einen liederlichen kerl — sagte mir ich sollte weiter gehen — und ich — litte alles — empfand daß nicht allein meine Ehre sondern auch die ihrige dadurch angegriffen wurde“ (Mozart 1963: 110).

Diese der höfischen Etikette mehr als unangemessene Unterredung ließ Colloredo offenbar derartig in Aufruhr bringen, Mozart gegenüber zu äußern, er wolle nichts mehr mit ihm zu tun haben. Diese Aufforderung fasste Mozart nur allzu gerne wörtlich auf und kündigte für den nächsten Tag seinen Abschiedsgesuch an. Was für den einen eine aus der spontanen Erregung heraus getätigte unüberlegte Äußerung war, könnte für den anderen an Aufrichtigkeit kaum überboten werden. Mit einer solchen Reaktion hatte Colloredo wohl keineswegs gerechnet. Er hatte seinen Untergebenen zur Rechenschaft ziehen wollen, ihn zu Gehorsam bringen und in seine dem Hofmusiker angemessene Rolle zwingen wollen. Darauf „daß sein Untergebener den Spieß umdrehen und seinerseits den Dienst quittieren könnte“ (Elias 1993: 152), war er wohl nicht gefasst. Dabei stellt sich die Frage, was den Fürsterzbischof mehr verärgert haben mochte: die Tatsache, nun ohne seinen Hoforganisten auskommen zu müssen oder, dass er sich diesen Umstand durch eine unüberlegte Äußerung, zu der er sich aus einer erhitzten und ganz und gar nicht dem höfischen Verhalten angemessenen Unterredung hat bringen lassen, selbst zuzuschreiben hatte. Die Schmach, vor einem Untergebenen die Fassung zu verlieren, deren Konsequenzen einzig ihm allein schadeten, schien offenbar stärker an ihm zu nagen. Dies erklärt zumindest sein Verhalten in den nachfolgenden Wochen Mozart gegenüber.

Am 10. Mai schließlich setzte Mozart sein angekündigtes Vorhaben in die Tat um und überreichte seinem unmittelbaren Vorgesetzten Graf Arco sein formelles Kündigungsschreiben. Dieser verweigerte jedoch die Annahme, was vermutlich auf eine vorherige Absprache mit Colloredo zurückzuführen ist. Am 12. Mai schrieb Mozart erneut an den Vater und berichtete ihm von seiner ungebrochenen Entschlossenheit, seinen Dienst am Salzburger Hof zu quittieren. Nach einer derartigen Beleidigung durch den Fürsterzbischof bleibe ihm schließlich keine andere Wahl. Diese Reaktion zeigt einmal mehr,

wie fest die Vorstellung Mozarts von einer Gleichberechtigung in ihm verankert gewesen sein musste. Vater Leopold war indes wenig angetan von dem Vorhaben seines Sohnes und riet ihm inständig, nach Salzburg zurückzukehren und die Angelegenheit vor Ort zu klären. Nur so könne er sich mit Anstand aus dieser Affäre ziehen (vgl. Elias 1993: 152).

Die Beweggründe Leopolds für diesen Ratschlag mögen verschiedener Herkunft gewesen sein. Sicherlich ging es ihm nicht allein um die zu rettende Ehre seines Sohnes, sondern zudem um die Sicherung seiner eigenen Zukunft. Denn wie könnte diese noch aussehen nach einem derartigen Fauxpas des Sohnes? Zudem verdächtigte er diesen, einzig aus Gründen des Vergnügens in Wien zu verharren. Weiterhin bereitete ihm die Tatsache Sorge, dass Wolfgang erneut in Verbindung zur Familie Weber trat — nach seiner Ausquartierung aus der bischöflichen Residenz lebte er bei ihnen als Untermieter —, in eine der Töchter er sich bereits während seines Aufenthaltes in Mannheim verliebt hatte; Vater Mozart wusste sehr wohl von der Existenz zweier weiterer lediger Töchter (vgl. Elias 1993: 154).

Mozart war vom Brief des Vaters, in dem dieser ihm seine Bedenken äußerte, äußerst tief getroffen. So drohte sich die Revolte, die Mozart gegen den Fürsterzbischof hegte, auf den Vater auszuweiten. Im Gegensatz zu Mozart erkannte der Vater nicht, welchen Spannungen der Sohn in Salzburg ausgesetzt war, mit welcher Erniedrigung dieser sich dort konfrontiert sah. Was der Vater im Gegensatz zum Sohn sehr wohl erkannte, waren die Schwierigkeiten, mit denen Mozart nach einer Trennung vom Salzburger Hof konfrontiert werden würde. Graf Arco, dem Mozart im Folgenden ein zweites und drittes Bittgesuch um Entlassung aushändigt — wiederum vergebens —, hielt ihm nur allzu deutlich vor Augen, was einem Musiker in Wien ohne feste Anstellung droht: „Glauben sie mir, sie lassen sich hier zu sehr verblenden; — hier [in Wien; d.Verf.] dauert der Ruhm eines Menschen sehr kurz — von anfang hat man alle lobsprüche, und gewinnt auch sehr viel, das ist wahr — aber wie lange? — nach etwelchen Monathen wollen die Wiener wieder was neues“ (Mozart 1963: 124). Die Frage, ob dieser Rat Arcos als

solcher gemeint war, oder lediglich eine Einschüchterung Mozarts bewirken sollte, um diesen zur „Vernunft“ zu bringen, sei mit den Worten Kants beantwortet: „Daß der bei weitem größte Teil der Menschen (...) den Schritt zur Mündigkeit, außer dem, daß er beschwerlich ist, auch für sehr gefährlich halte: dafür sorgen schon jene Vormünder, die die Oberaufsicht über sie gütigst auf sich genommen haben“ (Kant 1999: 35).

Bis Anfang Juni zog sich dieses Tauziehen zwischen Mozart und Colloredo nun bereits hin und war längst zum amüsanten Alltagstratsch der Wiener geworden. „Die ganze Stadt Wien weiß schon meine Geschichte — die ganze Noblesse redet mir zu ich soll mich ja nicht mehr ein führen lassen“ (Mozart 1963: 115).

Das Finale trug sich am 8. oder 9. Juni 1781 zu: bei einem erneuten Vorsprechen Mozarts beim Grafen Arco um die Entlassung aus den Diensten des Fürsterzbischofs kam es schließlich zur Eskalation. Der Graf verlor die Geduld und setzte den jungen Musiker mit einem Fußtritt vor die Tür. „Anstatt ihm *wenigstens* den Zutritt zu verstaten, ihn zur Thüre hinaus schmeißt, und einen Tritt im Hintern giebt. (...) Was geht es ihn an, wenn ich meine Entlassung haben will? — und denkt er wirklich so gut für mich, so soll er mit Gründen Jemand zureden — oder die Sache gehen lassen wie sie geht. aber nicht mit Flegel und Pursche herum werfen, und einen bey der Thüre durch einen Tritt im Arsch hinaus werfen; doch ich habe vergessen daß es vielleicht Hochfürstlicher Befehl war. (...) Nun, das heißt auf Teutsch, daß Salzburg nicht mehr für mich ist; ausgenommen mit guter Gelegenheit dem H. Grafen wieder ingleichen einen Tritt im Arsch zu geben, und sollte es auf öffentlicher Gasse geschehen“ (Mozart 1963: 125 ff.).

Auch wenn Mozart erzürnt über diese erniedrigende Behandlung war, verflüchtigte sich die anfängliche Wut rasch und wich zugunsten einer Genugtuung. Er hatte erreicht, was er wollte: seine Entlassung aus den Diensten des Salzburger Hofes, seinem persönlichen Gefängnis. „Übrigens bitte ich Sie, munter zu seyn — denn izt fängt mein Glück an“ (Mozart 1963: 111).

4.3 Mozart als freier Künstler

Mozarts Entscheidung, seinen Dienst am Salzburger Hof aufzukündigen, lässt sich in Kürze folgendermaßen zusammenfassen: „Statt als fester Angestellter eines Patrons wollte er seinen Lebensunterhalt fortan als ‚freier Künstler‘ verdienen, durch den Verkauf seines Geschicks als Musiker und seiner Werke auf dem offenen Markt“ (Elias 1993: 40). Im Gegensatz zum Bereich der Literatur, für deren Erzeugnisse es im 18. Jahrhundert bereits einen freien Markt gab, hinkte die Entwicklung innerhalb der Musik diesbezüglich deutlich hinterher. Mozarts Loslösung vom Salzburger Hof fiel somit in eine Zeit, die Musikern hohen Ranges noch keinen Raum bot. Die Bildung eines freien Marktes mit entsprechenden Institutionen steckte noch in ihren Kinderschuhen. Eine Festanstellung, wie sie Mozart durch Colloredo geboten wurde, war vorerst Gang und Gäbe. „Damals war in diesem sozialen Raum noch so gut wie keine Alternative in Sicht“ (Elias 1993: 166). Auch die Ausrichtung von öffentlichen Konzerten für ein zahlendes Publikum war zu Zeiten von Mozarts Revolte noch weitesgehend unüblich und befand sich wenn überhaupt erst im Aufbau. Konzerte und Opernaufführungen wurden in Österreich wie in den meisten deutschen Gebieten von Aristokraten veranstaltet und finanziert, zu denen sich zudem nur ein geladenes Publikum — zumeist ebenfalls Angehörige der aristokratischen Schicht — einfand. Für das Komponieren von Opern, das im Zentrum Mozarts Interesses stand, war er also weiterhin auf die Gunst der Adels Häuser angewiesen (vgl. Elias 1993: 40 ff.).

In seinen Zielen und Wünschen nach einem Leben als freier Künstler nahm Mozart vieles einem späteren Künstlertypen vorweg. Institutionell gesehen bewegte er sich noch ganz in der Situation des Amtskünstlers, eines bei Hofe bediensteten Künstlers. Seine Persönlichkeitsstruktur jedoch betreffend repräsentierte er durch den Drang, seinen eigenen musikalischen Phantasien nachzugehen, einen freien hoch individualisierten Künstler. Diese tiefverwurzelte Ambivalenz zeigt einmal mehr, welchen Spagat Mozart im Zuge seiner Revolte gegen Colloredo vollführte (vgl. Elias 1993: 43 ff.; 178).

Doch bereits 15 Jahre später zeigten Musiker wie Ludwig van Beethoven ein Leben als Musiker auf, wie Mozart es sich erwünscht hatte. „Erst die Überhöhung des Künstlers bzw. des Komponisten zum Heroen, zum ‚Tonkünstler‘, im Napoleonischen Zeitalter (...), erst dieser grundlegende Wandel in der Einstellung zum Muskschaffenden, ermöglichte Beethoven eine Existenz als freischaffender Künstler“ (Rainer 1994: 245). Dieser Umstand und der weiterreichende Blick auf unsere heutige Musikersituation legt die Annahme nahe, dass Mozart in seinem Bestreben nach Unabhängigkeit nicht lediglich einen einmaligen und folgenlosen Ausreißer darstellte, sondern bereits den Blick darauf vorwegnahm, was nur wenige Jahre später Gang und Gäbe ist — ein Standard, für den Mozart noch hart kämpfen musste und der sich erst im Laufe des Zivilisationsprozesses als solcher entwickelte. Mozart stellt hier gewissermaßen einen Vorreiter dar, einen rationalen Funken innerhalb eines gesellschaftlichen Prozesses. „Es ist fraglich, ob man zu dieser Zeit irgendeinen anderen hochqualifizierten Musiker findet, der sich in gleicher Weise von der höfischen Patronage, von der gesicherten Position eines Hofbediensteten unabhängig zu machen suchte“ (Elias 1993: 42).

4.4 Ein unausweichlicher Konflikt

Die Bedeutung des Mozart'schen Konfliktes und letztlich seine Entscheidung für sich als Mensch aber auch als Musiker und somit auch für seine Musik kann jedoch erst dann vollständig zu Tage treten, wenn man diesen nicht als das Einzelschicksal eines Menschen ansieht. Erst durch die Einordnung dieses Konfliktes in einen gesellschaftlichen Rahmen „kann man erkennen, was jemand, der in diese Gesellschaft verwoben war, als einzelner zu tun und was er, wie stark, wie groß, wie einzigartig er auch war, nicht zu tun vermochte. Erst dann, mit einem Wort, kann man sich verständlich machen, welche unentrinnbaren Zwänge auf einen Menschen einwirken und wie er sich angesichts dieser Zwänge verhielt, ob er sich ihrem Druck fügte und dadurch auch in seinem Muskschaffen geprägt wurde oder ob er versuchte, ihnen zu entkommen, vielleicht gar sich ihnen zu widersetzen“ (Elias 1993: 23 f.).

Das gesellschaftliche Ausmaß dieses persönlichen Konfliktes verdeutlicht sich sodann äußerst plakativ, wenn man sich vor Augen führt, dass Mozart als bürgerlicher Musiker in der höfischen Gesellschaft verkehrte, also „zwischen zwei sozialen Welten lebte“ (Elias 1993: 27). Mit unserer heutigen Vorstellung eines Großunternehmens, das ein Fürstenhof zu Mozarts Zeiten zumindest bezogen auf die Anzahl der innerhalb dieses Lebenden und Arbeitenden durchaus darstellte, wird sich kaum ein Verständnis dessen aufbauen lassen, was zu einem derartigen Konflikt geführt haben könnte. Ganz im Gegensatz zu neuzeitlichen Großkonzernen erwies sich die soziale Distanz, die zwischen einem Dienstgeber wie dem Fürsterzbischof und einem angestellten Musiker wie Mozart lag, als äußerst groß, nicht so die räumliche Distanz. Die räumliche Nähe, etwa erkennbar in der gemeinsamen Einnahme der Mahlzeit — wenn auch mit einer hierarchisch klar strukturierten Sitzordnung an der Tafel —, zeichnet sich zudem dadurch aus, dass der Fürsterzbischof seine Angestellten stets persönlich auswählte und einstellte. Dieser Umstand lässt die Schärfe erahnen, die dem Konflikt zwischen Mozart und Colloredo innewohnte: auch wenn Mozart u.a. mit dem Fürsterzbischof gemeinsam speiste, wurde ihm dennoch und vielleicht gerade dadurch tagtäglich vor Augen geführt, dass er keineswegs zum Kreise der sozial besser Gestellten gehörte (vgl. Elias 1993: 26).

Vater Leopold erzog seinen Sohn ganz gemäß des Kanons des höfischen Musikgeschmacks sowie des bei Hofe abverlangten Verhaltens. Erstes gelang, zweites schlug fehl und zwar in seiner wohl extremsten erdenkbaren Ausprägung. Was Leopold Mozart erreichen wollte, war eine, wie er es nannte, kriecherische Haltung gegenüber den Angehörigen des Hofes (vgl. Mozart 1963: 127). Letztlich erreichte er jedoch das genaue Gegenteil. Mozart hielt wenig von einer untertänigen Haltung gegenüber ihm sozial höher gestellten Personen; betrachtete er sie doch erst gar nicht als höher gestellt. „So wie er eine ungeheure Spontaneität des Gefühls in seiner Musik hatte, so hatte er auch im persönlichen Verkehr eine außerordentliche Direktheit“ (Elias 1993: 28). In der Tat fiel es Mozart nicht leicht, seine Gefühle zu unterdrücken und gemäß eines an-

gemessenen höfischen Verhaltens zu zügeln. Von dem zivilisatorischen Prozess des Umwandelns von Fremd- in Selbstzwänge ist bereits ausführlich die Rede gewesen. Ebendiese Transformation schlug bei Mozart gänzlich fehl; sei es aus gegebenem Unvermögen oder bewusstem Widerstand. Dies erscheint umso erstaunlicher als er doch bereits seit frühester Kindheit den Verkehr mit den Vertretern der großen Adelshöfe Europas gewohnt war und somit mit der dort vorherrschenden Etikette hätte vertraut sein müssen. Dies lässt die Frage aufkommen, ob er sich ein solches höfisches Verhalten nicht aneignen *konnte* oder aus Protest nicht *wollte* (vgl. Elias 1993: 28).

Mit ziemlicher Sicherheit lag die Begründung nicht darin, dass er kein Interesse daran hatte, als Mann von Ehre angesehen zu werden. Den Begriff „Ehre“ gebraucht er in der Tat nur allzu häufig, ja scheint ihn geradezu in sein Selbstbild aufgenommen zu haben. Offenbar handelt es sich jedoch um Ehre in einem anderen Sinn, der mit dem des höfischen Modells nur wenig gemein hat. Sein Verständnis von Ehre zielte auf eine *Gleichwertigkeit* seiner Person mit den höfischen Menschen ab. Dieses versuchte er mit der zumeist nicht geglückten und wohl auch wenig aus Überzeugung von ihm inszenierten *Gleichheit* im höfischen Verhalten zu erlangen. Offensichtlich fühlte er sich menschlich — künstlerisch allemal — den Mitgliedern des Fürstenhofes gleichwertig, wenn nicht gar überlegen. Seine Auslegung und Darbietung höfischen Verhaltens entsprang wohl weniger einer Achtung dieser gegenüber als vielmehr einer *Verachtung* und einer entsprechenden Belustigung über diese. Dies mag seine nur wenig überzeugende Darbietung höfischen Verhaltens erklären. Hierbei scheint er sich der Tatsache nicht bewusst gewesen zu sein, dass Gleichwertigkeit eine Wertvorstellung darstellt, die nur dann Bestand hat, wenn sie auf Gegenseitigkeit beruht. Ebendiese fehlende Sensibilität oder diplomatische Geschicklichkeit im Umgang mit Angehörigen des Adels haben ihm genau diesen Weg zu Gleichwertigkeit oder zumindest zu einer ihm angemessen erscheinenden Anerkennung verbaut (vgl. Elias 1993: 29).

Über die Rolle von Mozarts Abneigung zum höfischen Adel in seinen Werken (auf die an späterer Stelle noch zu sprechen gekommen wird) kann sicherlich erst dann etwas

Zuverlässiges gesagt werden, wenn man sich vor Augen führt, in welchem Verhältnis Mozart sich selbst zu der herrschenden Schicht seiner Zeit sah. Auch wenn er sich der sozialen Diskrepanz, die zwischen ihm und den höfischen Aristokraten klaffte, bewusst war, sah er sich aufgrund seiner musikalischen Begabung als durchaus gleichwertig, wenn nicht gar als überlegen an. Mit dem eingeschränkten Blick auf die damalige Situation mag man diese augenscheinliche Arroganz als überhebliche Selbsteinschätzung bezeichnen; der Vorsprung einer Kenntnis der gesellschaftsgeschichtlichen Weiterentwicklung eines heute Lebenden hingegen ermöglicht die Annahme, dass Mozart in dieser Hinsicht seiner Zeit weit voraus war. Er lebte jedoch in einer Gesellschaft, in der das Genie seiner musikalischen Fähigkeiten noch nicht anerkannt und gewürdigt wurde, „deren sozialer Kanon dem hochindividualisierten genialen Künstler noch keinen Platz in ihrer Mitte bot“ (Elias 1993: 30). Wie in Kapitel 3.4.1 bereits erläutert, steckte die Phase des Sturm und Drang, an deren Höhepunkt das musikalische Genie steht, noch zu sehr in ihren Kinderschuhen, als dass Mozart davon hätte profitieren können (vgl. Wörner 1980: 220).

Genau dieser Umstand Mozarts, „ein Genie vor der Geniezeit“ (Elias 1993: 30) zu sein, eröffnet dem Forscher einen Zugang, den Menschen und Künstler Mozart zu durchleuchten. Er war mit einer Grundambivalenz konfrontiert, die sich einerseits durch die Identifizierung mit dem Hof und dessen Geschmack, andererseits durch die Erniedrigung durch diesen ausdrückt. Diese ambivalenten Erfahrungen ließen Mozart das Leben am Hof wie die Gefangenschaft in einem Gefängnis erscheinen. Wurde er als Wunderkind noch an den Adelshöfen Europas geliebt und gefeiert, musste er nun um eine feste und erniedrigende Anstellung bei Hofe betteln. Es scheint somit nicht verwunderlich, dass er die gesellschaftliche Welt als „falsch eingerichtet“ (Elias 1993: 31) ansah.

An politischen Idealen war Mozart wenig interessiert (vgl. Protschka 2007: 2). Seinen sozialen Protest focht er allein und in seinem Kopf (und seinen Werken) aus, wodurch er letztlich zum Scheitern verurteilt war. Er besaß „wenig von der gelassenen Eleganz,

dem Esprit, der Leichtigkeit etwas plänkelder Wortgefechte (...), mit der man in höfischen Kreisen sein Boot durch verborgene Klippen und Untiefen auf das erwünschte Ziel zusteuerte“ (Elias 1993: 32). So lief er mit seinem unhöfischen Verhalten auf Grund bei dem Versuch, sich durch die raue See der Untiefen der höfischen See zu kämpfen, um seine Ziele zu erreichen.

4.5 Revolte gegen den Vater

Von der Bedeutung, die Mozarts Vater für ihn gespielt hat, wurde bereits implizit berichtet. Die Revolte Mozarts gegen Fürsterzbischof Colloredo bzw. gegen die höfische Gesellschaft generell fand zudem auf innerfamiliärer Ebene statt: gegen seinen eigenen Vater als einen Vertreter der „Kriecher“, die Mozart so verabscheute. Vater Leopold erzog seinen Sohn, ja trainierte ihn geradezu dahingehend, eine Karriere als Musiker am fürstlichen Hof zu ergreifen. Mit diesem Anstreben stand Leopold noch ganz in der Tradition der Handwerker der vorangegangenen Generation, in der der Lehrmeister sein handwerkliches Können an den Sohn weitergab. Als angestellter Hofmusiker am Salzburger Hof hoffte er sicherlich, diesen Posten irgendwann an seinen Sohn weitergeben zu können (vgl. Elias 1993: 33).

Nach erfolgloser Suche nach einer festen Anstellung in Paris 1779 stand Mozart somit nicht nur unter der Kontrolle seines Dienstherrn Colloredo, der ihn in Salzburg als Hoforganisten einstellte, sondern zudem unter der seines eigenen Vaters. Die Entlassung aus dem Dienst am Salzburger Hof mit dem berühmten Fußtritt zum Abschied bildete den Höhepunkt Mozarts Revolte; eine Revolte nicht nur gegen seinen Dienstgeber und seinen Vater, sondern „gegen die ihm aufgezwungene soziale Einpassung in eine untergeordnete Stellung als Bediensteter eines absoluten Herrschers“ (Elias 1993: 34). Fügte sich Vater Leopold noch bedingungslos in die hierarchische Pyramide des Sozialgefüges am Fürstenhof ein, so verlangte er von seinem Sohn vergebens Selbiges. Als wäre der unerfüllte Wunsch nach einer festen Anstellung für seinen Sohn an einem großen Hof an Enttäuschung noch nicht genug, kündigte der unbeugsame

Sohn zudem seine sichere Stellung am Salzburger Hof. Mozarts Revolte galt somit nicht nur dem Erzbischof als Vertreter der höfischen Aristokratie, sondern zudem seinem eigenen Vater, der sich als höfischer Bürger seinem Schicksal als unterdrückter Bediensteter am Hof bedingungslos hingab. Zu ebendiesem Schritt war Mozart nicht bereit, ja verabscheute ein solches Verhalten und seine Vertreter gar (vgl. Elias 1993: 48). Sowohl Colloredo als auch Vater Leopold verlangten von ihm ein solches Verhalten — ein Schicksal, das gemessen an den musikalischen Phantasien, die Mozart zu verwirklichen versuchte, einem Todesurteil gleichgekommen wäre. Nun lebte Mozart jedoch in einer Zeit, in der sich das sich Aufbäumen gegen die höfische Aristokratie und ihren Verhaltenskanon noch im Entstehen befand, so dass seine Entscheidung gegen die Einordnung in die hierarchische gesellschaftliche Pyramide ein Todesurteil einer anderen Art nach sich zog (vgl. Elias 1993: 33 ff.).

Die Revolte gegen den Vater sollte mit der Aufkündigung des Dienstes am Salzburger Hof jedoch bei weitem noch nicht abgeschlossen sein. Zu Leopolds Unbehagen wurden seine schlimmsten Befürchtungen wahr; Mozart verliebte sich nicht nur in eine weitere Tochter der Familie Weber, die Vater Leopold stets als unangemessenen Umgang für seinen Sohn ansah. Wüsste er sich für seinen Sohn doch eine Frau aus adeligen Kreisen. Wolfgang beabsichtige jedoch gar, die zweitälteste Tochter Constanze Weber zu heiraten. Dieses Unterfangen beschäftigte Mozart offenbar nicht weniger als der Konflikt mit Colloredo (vgl. Elias 1993: 171 ff.). Über die sublimatorische Verarbeitung der verweigeren Zustimmung Leopolds zu der Heirat mit Constanze Weber in der „Entführung“ wird an späterer Stelle noch zu sprechen sein.

4.6 Gesellschaftliche Dimension eines persönlichen Konfliktes

Tatsächlich bewirkte Mozart mit seinem Schritt, sich gegen die von ihm abverlangte untertänige Haltung aufzubegehren und die Tatsache, dass er diesen im Alleingang und mit wenig diplomatischem Geschick anging, genau das Gegenteil von dem, was er beabsichtigte. Er war einer festen Anstellung durchaus nicht abgeneigt. Sicherte sie

ihm doch seinen Lebensunterhalt. Sein Verständnis einer Festanstellung ging jedoch einher mit der angemessenen Würdigung seiner musikalischen Fähigkeiten und seiner Person. „Wiederum kann man mit der rückschauenden Anmaßung des Späterlebenden sagen, daß unter den gegebenen Machtverhältnissen, also entsprechend der damaligen Struktur der österreichischen Gesellschaft im allgemeinen und des Musikerberufes im besonderen, keine Chance bestand, daß Mozarts persönliche Revolte zu dem von ihm erwünschten Ziel führen würde“ (Elias 1993: 35).

Den Konflikt Mozarts mit seinem Dienstgeber aus größerer Distanz betrachtet, ermöglicht es dem Beobachter, diesen über den Tellerrand eines Mikrokosmoses hinaus zu verstehen und ihn in einen Makrokosmos einzuordnen: ein Konflikt zwischen Adel und kleinerem Bürgertum vertreten durch den Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo und dem Hofmusiker Wolfgang Amadeus Mozart.

Elias merkt kritisch an, dass der Begriff des Bürgertums heute auf eine Formel gebracht wird, der seiner Komplexität nicht im geringsten gerecht wird. Die mechanistische Verwendung, die zwischen klischeehaften Klassenunterscheidungen „Adel“ und „Bürgertum“ und der entsprechenden Ambivalenz „Feudalismus“ und „Kapitalismus“ unterscheidet, würde den Zugang zu einem besseren Verständnis der Musik, ja der Kunst generell versperren. Weder die alleinige Beschränkung auf wirtschaftliche Vorgänge noch auf Wandlungen innerhalb der Musik würde einem Verständnis eines Entwicklungsganges der Musik genügen. Vielmehr erweise es sich als erkenntnismaximierender, „das sich wandelnde Schicksal der Menschen, die musikalische und andere Kunstwerke hervorbringen, im Wandel der Gesellschaftsentwicklung aufzuhellen (zu versuchen)“ (Elias 1993: 37).

Im Folgenden soll nun der Fall Mozart zu den einzelnen zentralen Aspekten der Elias'schen Zivilisationstheorie in Beziehung gesetzt werden, um diese auf ihre Anwendbarkeit hin zu überprüfen.

4.7 Mozart im Lichte der Elias'schen Zivilisationstheorie

Hier sei zunächst der Aspekt eines grundsätzlichen ständigen Wandels angeführt. Auch wenn Mozarts Revolte keine politischen Ambitionen besaß und es ihm lediglich um seine eigene Person ging, ist die Ebene des zugleich gesellschaftlichen Konfliktes nur allzu deutlich. Darauf wurde in Kapitel 4.6 bereits weitläufig eingegangen. Dass Mozarts persönlicher Konflikt einen Beitrag zum gesellschaftlichen Wandel leistete, zeigt sich nicht zuletzt daran, dass bereits Musiker wie Beethoven rund 15 Jahre später, wenn auch nicht spielend aber zumindest mit geringerem Aufwand, das erreichten, was Mozart so mühevoll anstrebte: „die weitgehende Befreiung von der Angewiesenheit auf höfisch-aristokratische Patronage, so daß es ihm möglich wurde, in seinen Kompositionen mehr seiner eigenen Stimme (...) als dem konventionellen Geschmack seiner Abnehmer zu folgen“ (Elias 1993: 56). Es wäre sicherlich übertrieben zu behaupten, Mozart hätte bewusst und mit einem angestrebten gesellschaftlichen Standard vor Augen diesen Wandel herbeigeführt. Er stellt vielmehr, wie Elias erläutert, eine von vielen rationalen Regungen dar, die sich als ein unbewusstes und unbeabsichtigtes Kollektiv zusammenfügen und so einen gesellschaftlichen Wandel vollziehen (vgl. Elias 1997: 325)

Dass sich der Aspekt der Figuration, der Interpendenz zwischen Individuum einerseits und Gesellschaft andererseits am Beispiel Mozart verdeutlichen lässt, zeigt allein der Umstand, dass es zu einem Konflikt zwischen ihm und Fürsterzbischof Colloredo kam. Ebendieser Konflikt entstand aus der Abhängigkeit Mozarts von Colloredo als Vertreter der höfisch-aristokratischen Schicht heraus bzw. durch die Auflehnung gegen diese Abhängigkeit.

Im Zusammenhang mit der Zivilisation spricht Elias von einer Monopolbildung, wie in Kapitel 2.1.5 erläutert. Gesellschaften, in denen die Abhängigkeiten zwischen den einzelnen Menschen groß sind, zeichnen sich durch ein Gewaltmonopol wie einen großen Königs- oder Fürstenhof aus (vgl. Elias 1997: 332). In eine solche Gesellschaft ist zwei-

felsohne Wolfgang Amadeus Mozart einzuordnen. Von seiner Abhängigkeit zu einem großen Fürstenhof, wie ihn Salzburg darstellte, war in diesem Kapitel bereits ausführlich die Rede. Diese durch die Monopolbildung entstehenden befriedeten Räume bilden auf der einen Seite Sicherheit, auf der anderen Seite stellen sie jedoch zugleich eine Abhängigkeit dar (vgl. Elias 1997: 332). So bot auch die Festanstellung Mozarts eine finanzielle Sicherheit. Gleichzeitig hinderte sie ihn jedoch daran, sich zu entfalten, seine eigenen musikalischen Phantasien zu verwirklichen, ja frei zu leben. Ein solcher Zustand lässt sich wohl am anschaulichsten mit der Metapher des Vogels vergleichen, der, gefangen im Käfig, zwar vor der gefahrenvollen Außenwelt geschützt ist und mit allem Lebensnotwendigen versorgt wird. Das, was den Vogel jedoch ausmacht, die Möglichkeit zu fliegen, also frei zu sein, wird ihm durch diese Sicherheit genommen. Ähnlich gefangen muss sich Mozart am Salzburger Hof gefühlt haben: Einerseits genoss er die Sicherheit, die eine Festanstellung ihm bot; gleichzeitig nahm sie ihm jedoch das, was einen Musiker erst ausmacht: das „Fliegenlassen“ seiner musikalischen Phantasien. In dieser Hinsicht findet die Elias'sche Zivilisationstheorie ebenfalls ihre praktische Anwendung am Beispiel Mozart.

Den zentralen Aspekt innerhalb der Elias'schen Zivilisationstheorie bildet jener der Umwandlung der von der Gesellschaft ausgehenden Fremdwänge in durch das einzelne Individuum gesteuerte und vollzogene Selbstzwänge. Eben hierin besteht jedoch die Problematik bei der Anwendung auf den beschriebenen Konflikt Mozarts.

Elias spricht in diesem Zusammenhang von der Angst des Verlustes gesellschaftlichen Prestiges als einem der stärksten Motoren für die Transformation von Fremd- in Selbstzwänge (vgl. Elias 1997: 377). Dass Mozart den zentralen Begriff des höfisch-aristokratischen Kanons — jenen der Ehre oder auch des Prestiges — nur allzu häufig verwendete, wenn es um seine eigene Person ging, ja diesen geradezu in sein Selbstbild aufgenommen zu haben schien, ist in Kapitel 4.4 bereits erläutert worden. Gesellschaftliches Prestige war ihm durchaus nicht unwichtig. Im Gegenteil! Die Angst vor dem Verlust bzw. die Anstrengung zur Erlangung dieses war bei ihm groß (vgl. Elias

1993: 26). Man kann jedoch mit äußerster Bestimmtheit sagen, dass diese Angst bei ihm nicht als Motor für eine Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge fungierte. Das Gegenteil scheint vielmehr der Fall gewesen zu sein.

Darauf, dass bei Mozart die Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge fehlschlug, ist bereits in Kapitel 4.4 hingewiesen worden. Die dort gestellte Frage nach einem vorhandenen Unvermögen oder eines sich aktiven Weigerns zu dieser Transformation kann an dieser Stelle wohl eindeutig mit zweiterer Alternative beantwortet werden. Mozart stellt geradezu ein Paradebeispiel dafür dar, seine Triebe und Emotionen — die sich in musikalischen Phantasien ebenso wie in Ansichten um den sozialen Stellenwert seiner Person und seines Könnens äußerten — *nicht* zu unterdrücken. Sein unangemessenes Verhalten bei Hofe zeugt von dieser Annahme. Die Tatsache, dass ihm nachfolgende Generationen von Künstlern, ja bereits Musiker wenige Jahre später wie Beethoven, ein Musikerleben führten, wie es sich Mozart erhofft hatte — eine Tätigkeit als weitestgehend freischaffender oder zumindest künstlerisch unabhängig arbeitender Künstler mit Anerkennung seines musikalischen Genies sowie eines angesehenen sozialen Status' — legt die Annahme nahe, dass es sich in seinem Verhalten keineswegs um einen Rückschritt im Sinne der Zivilisation, sondern vielmehr um eine Modifizierung dieser handelt. Mozart symbolisiert demnach keineswegs einen Fall des Rückschrittes innerhalb der Zivilisation, also ein unzivilisiertes Verhalten, sondern verweist gerade durch den Verstoß gegen die von Elias als Zivilisation bestimmende Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge auf eine Umgestaltung der Zivilisation.

Um diese Überlegung zu fundieren, sei zunächst nochmals einen Schritt zurückgegangen. Wie in Kapitel 4.4 bereits angeführt, besaß Mozart ein Verständnis von Ehre, das jenem des höfisch-aristokratischen Kanons nur allzu deutlich widersprach, ebenso wie sein Betragen im Umgang mit Vertretern der adeligen Schicht. Eine Umwandlung von Fremdzwängen (abverlangtes höfisches Verhalten) in Selbstzwänge (eine selbständige und eigenverantwortliche Umsetzung dieser Verhaltensanforderungen) schlug bei ihm gänzlich fehl. Kann Mozart deshalb jedoch als unzivilisiert bezeichnet werden?

Weiterhin spricht Elias bei der Regulierung von Trieben und Affekten, die sich im Zuge der Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge vollzieht, von einer „Konditionierung auf den bestehenden gesellschaftlichen Standard“ (Elias 1976: 329). Diese Konditionierung sei mit Begriffen wie Gewissen und Vernunft gleichzusetzen. Folgerichtig müsste Mozart, bei dem ebendiese Regulierung fehlschlug, als vernunftlos bezeichnet werden. In der Tat mag sein Unterfangen, sich gegen Fürsterzbischof Colloredo und somit die gesamte höfische Schicht zu stellen und seine dortige Dienststelle aufzukündigen, unvernünftig erscheinen. Setzte er damit doch seine berufliche Sicherheit und sein soziales Ansehens aufs Spiel und begab sich in die nicht ohne Risiko behaftete Unabhängigkeit. Diese Tat erscheint unter diesem Aspekt umso unvernünftiger bei der Betrachtung der Zeit mit ihren vorherrschenden gesellschaftlichen Umständen, in der er sich zu diesem Schritt entschied. Gab es für Musiker doch kaum ernst zu nehmende Alternativen zu einer Festanstellung an einem Adelshof oder im Dienste der Kirche. Das Zeitalter des Sturm und Drang mit dem Genie an seiner Spitze, das alle künstlerischen Freiheiten besaß, brach gerade erst an und fand zu Zeiten Mozarts noch kaum praktische Anwendung (vgl. Wörner 1980: 220).

Doch hiermit kommt der entscheidende Punkt ins Spiel: der Zeitpunkt von Mozarts Revolte — das Zeitalter der Aufklärung. In ebendiesem Begriff liegt der Wandel des Verständnisses von Zivilisation begründet. Über die zentralen Merkmale dieser Epoche ist in Kapitel 3 bereits ausführlich berichtet worden. „So ergab sich auf allen Gebieten der menschlichen Lebensäußerungen ein grundlegender Anschauungswandel, der, soziologisch gesehen, eine vielfältige und sich überall in anderer Weise äußernde Reaktion des freien städtischen Bürgertums und hier besonders der mittleren Schichten darstellt gegen die Dekadenz, Erstarrung und Volksfremdheit der damaligen höfischen Kultur“ (Rebling 1935: 21). Der Begriff der Vernunft, der bei Elias einer gelungenen Transformation der Fremd- in Selbstzwänge entspricht, bekommt hier eine neuartige Bedeutung. Immanuel Kant, der sich eingehend mit der Thematik der Aufklärung auseinandergesetzt hat, definiert diese als den „Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschulde-

ten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen; selbstverschuldet ist diese Unmündigkeit, wenn die Ursachen derselben nicht am Mangel des Verstandes, sondern der EntschlieÙung und des Mutes liegt, sich seiner ohne die Leitung eines anderen zu bedienen“ (Kant 1999: 20). Sich mit der Theorie Kants zur Aufklärung im Detail auseinanderzusetzen, würde an diese Stelle zu weit führen. Aus den Kant’schen Überlegungen kristallisiert sich jedoch heraus, dass mit Beginn der Aufklärung eine neu- oder andersartige Richtung des Zivilisationsprozesses einhergeht. In diesem Zusammenhang gebraucht Kant den Begriff der Vernunft. Neben einer moralischen Instanz, einem Gewissen oder über-Ich stelle diese laut Kant zudem das höhere Vermögen dar, das u.a. den Verstand einschlieÙe. Die Unmündigkeit bezeichne ein Unvermögen, selbständig zu denken, seinen eigenen Verstand zu gebrauchen. Die Aufklärung bilde das Ende ebendieser Unmündigkeit. Das höhere Vermögen, die Vernunft, ist im Zeitalter der Aufklärung als Verstand, als selbständiges Denken zu verstehen. Unter diesem Aspekt der Aufklärung und der damit verbundenen Kant’schen Verwendung des Begriffes der Vernunft kann Mozart eine solche Vernunft durchaus zugesprochen werden. Der Aufforderung „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“ (Kant 1999: 20) kommt er nur allzu gerne nach. Sein Verhalten stellt sich im Lichte dieser Überlegungen Kants keinesfalls als unvernünftig dar. Mozart bediente sich vielmehr seines eigenen Verstandes. Er fügte sich nicht bedingungslos und unhinterfragt wie seine Vorgänger in das Schicksal eines Untergebenen, der sich sowohl im praktischen Umgang als auch im Denken und in den Ansichten der sozial höher gestellten Schicht der Aristokraten zu fügen hatte. Das Gegenteil war bei ihm der Fall. Er verachtete nicht nur diese, sondern zudem all jene, die es ihm nicht gleichtaten und sich gegen diese Unmündigkeit aussprachen.

Daher sei nochmals die Frage gestellt: Kann Mozart aufgrund seines unangemessenen höfischen Verhaltens als unzivilisiert angesehen werden?

Die Umwandlung der Fremd- in Selbstzwänge forme laut Elias, und wie in Kapitel 2.1.3

bereits erläutert, eine Selbstkontrollapparatur, die „den Einzelnen dazu anhält, sich regelmäßig zu waschen und zu säubern“ (Elias 1976: 328 ff.). Bis zu diesem Punkt, an dem die Vernunft den Menschen selbständig zu einer regelmäßigen Körperhygiene ermahnt und zwingt, kann die Zivilisationstheorie Elias' durchaus Anwendung finden.

Das Beispiel Mozart, der sich gerade gegen das von ihm abverlangte höfische Verhalten wandte, verdeutlicht, dass zumindest der Aspekt der Umwandlung von Fremd- zu Selbstzwängen der Elias'schen Zivilisationstheorie im Zeitalter der Aufklärung wenn nicht unbedingt zu verwerfen ist, jedoch nicht mehr uneingeschränkte Anwendung finden kann. Elias selbst führt als ausführliches Beispiel für seine Theorie der Zivilisation die höfische Gesellschaft an. Hermann Korte bringt es zusammenfassend auf den Punkt: „Nichts anderes ist gemeint, wenn von höfischem Verhalten die Rede ist“ (Korte 1997: 152). Mozart zeigt mit seinem unangepassten, unvernünftigen Betragen somit keineswegs ein unzivilisiertes Verhalten. Vielmehr lässt sich anhand seines Beispiels ein Wandel innerhalb des gesellschaftlichen Wandels, des Zivilisationsprozesses verdeutlichen. Zivilisation beginnt von da an, über den Aspekt der Körperhygiene oder angemessener Tischsitten hinauszugehen. Sie scheint sich vielmehr dahingehend zu wandeln, nicht mehr allein aus dem Unterdrücken animalischer Triebe zu bestehen, sondern sich von der Unterdrückung eines selbständigen Denkens zu lösen. Ihr Credo ist nicht mehr die uneingeschränkte Anpassung an eine sozial höher gestellte und zivilisierte(re) Schicht, sondern vielmehr, wie Kant es formuliert, sich seines eigenen Verstandes zu bedienen — ein Glaubensbekenntnis, dem sich Mozart nur allzu tief verschrieben zu haben schien. Diese neue Richtung der Zivilisation fördert in höchstem Maße den Individualismus. Nicht umsonst steht an der Spitze aufklärerischen Denkens das Genie — ein Phänomen, das sich zweifelsohne nicht im Rahmen einer uneingeschränkten Anpassung an eine sozial höher gestellte und als Vorbild dienende gesellschaftliche Schicht herausbilden kann.

Dass ein solcher Wandel innerhalb des Zivilisationsverständnisses allein durch Mozart herbeigeführt wurde und vor allem bewusst und mit einem klaren kollektiven Ziel

vor Augen, wäre sicherlich übertrieben zu behaupten. An diesem Punkt findet die Elias'sche Zivilisationstheorie durchaus wieder Anwendung, wenn er von rationalen *Regungen Einzelner* spricht, die den Prozess der Zivilisation in Gang halten und antreiben (vgl. Elias 1997: 325). In der Tat war Mozart kein politisch aktiver Mensch, kein Revolutionär (vgl. Barricelli 2001: 492). „Wie sein Leben ausweist, war er der historischen Wirklichkeit gegenüber mehr als gleichgültig — die Französische Revolution zum Beispiel (...) findet bei Mozart nirgendwo Erwähnung. Auch seine nur dem künstlerischen Auftrag verpflichteten, die realen Machtverhältnisse geradezu provokant ignorierenden Lebensentscheidungen (wie etwa sein Weggang aus Salzburg unterstreicht), weisen in dieselbe Richtung“ (Protschka 2007: 2). Es ging ihm weniger um die Befreiung einer ganzen Generation des Musikerstandes als vielmehr um sein persönliches Schicksal. Dass er damit jedoch einen wichtigen Beitrag zu ersterer leistete, zeigt spätestens die soziale Situation von Künstlern nachfolgender Generationen (vgl. Elias 1993: 56).

Nichtsdestotrotz stand die Gesellschaft, die Genies oder Andersdenkende als sozial gleichwertig behandelt und überhaupt erst anerkennt, zu Mozarts Zeiten noch in den Kinderschuhen. An ein Ausleben seiner Phantasien, Wünsche oder Vorstellungen war zu diesem Zeitpunkt noch nicht zu denken, jedenfalls nicht im realen Leben.

4.8 Sublimatorische Verarbeitung

Wie in den vorangegangenen Kapiteln erläutert wurde, war es Mozart aufgrund der gesellschaftlichen Situation, in der er lebte, nicht möglich, seine Wünsche nach Anerkennung und einer gleichwertigen Behandlung zu verwirklichen. Wie ebenfalls dargestellt wurde, stellt der Prozess der Sublimierung eine Möglichkeit dar, Phantasien, Wünsche oder Konflikte in musikalische oder allgemein künstlerische Erzeugnisse umzuwandeln und diese auf diesem Weg auszuleben. Gerade Mozarts Werke zeugen laut Elias von einer solchen sublimatorischen Verarbeitung. „Mozart ist ein Repräsentant dieses Typs in seiner höchsten Ausprägung“ (Elias 1993: 83). Nicht zuletzt diese Annahme ist der Grund, weshalb sich Elias gegen eine Trennung von Mensch und Künstler ausspricht.

„Im Gegenteil, hier ist eine Brücke über den fatalen Abgrund, den man aufreißt, wenn man den Künstler von dem Menschen Mozart zu trennen versucht“ (Elias 1993: 77).

Dass die Fähigkeit des Verarbeitens von Phantasieströmen in ein musikalisches Material, also das Komponieren von Musik, keine angeborene Eigenschaft darstellt, wurde in Kapitel 2.2 bereits erläutert. Es bedarf vor allem einer genauen Kenntnis des zu bearbeitenden Materials (vgl. Elias 1993: 80 f.). Dank der fundierten musikalischen Ausbildung, die Mozart durch seinen Vater genoss, war er bestens vertraut mit dem gesellschaftlichen Kunstkanon. Er besaß eine umfassende Kenntnis des zu bearbeitenden musikalischen Materials (vgl. Elias 1993: 74; 82 ff.).

Doch auch eine fundierte Kenntnis dieses Materials stellt noch lange keinen Garant für das Hervorbringen eines musikalischen Kunstwerkes dar, bzw. die Anerkennung als ein solches. Der Komponist muss zudem über ein Gespür dafür verfügen, inwieweit er den Kanon des gesellschaftlichen Musikgeschmacks weiterentwickeln kann. „Die Höhe des Kunstschaffens wird erreicht, wo die Spontaneität und Erfindungskraft des Phantasiestroms so mit dem Wissen um die Eigengesetzlichkeit des Materials und mit der Urteilskraft des künstlerischen Gewissens verschmilzt, daß der innovatorische Phantasiestrom bei der Arbeit des Schaffenden gleichsam von selbst in materialgerechter und dem Kunstgewissen entsprechender Weise zutage tritt. Das ist einer der sozial fruchtbarsten Typen des Sublimierungsprozesses“ (Elias 1993: 83). Über ein solches Kunstgewissen verfügte Mozart zweifelsohne, zumindest in späteren Jahren (vgl. Elias 1993: 82 f.).

„Die Idee, daß sich das ‚künstlerische‘ Vakuum entfalten könne, also unabhängig davon, wie es dem ‚Genie‘ als Mensch unter Menschen ergeht, mag einleuchtend erscheinen, solange man sich bei der Erörterung auf einer Ebene sehr hoher Allgemeinheit bewegt. Wenn man sich auf Modellfälle mit ihren zugehörigen Details besinnt, verliert die Vorstellung von einer autonomen Entwicklung des Künstlers im Menschen viel von ihrer Plausibilität“ (Elias 1993: 166). Einen ebensolchen Modellfall stellt Mozarts Revolte

gegen Fürsterzbischof Colloredo und auch gegen seinen Vater dar. Eine Tendenz zu einer Verbindung zwischen Musik und dem gesellschaftlichen Kanon, innerhalb dessen er lebte, lässt sich bei Mozart nicht von der Hand weisen. Ausdrücke wie „basso ducato“ als eine Anspielung Mozarts auf den Zusammenhang von der in der Barockmusik herrschenden basso continuo-Gruppe und einem herrschenden Herzog oder anderem Vertreter der aristokratischen Schicht zeugen nur zu deutlich davon (vgl. Oberhoff 2008a: 165 ff.). Eine Verachtung gegenüber dieser sozial höher gestellten Schicht, die ihn Zeit seines Lebens begleitete, schwingen in einer derartigen Bemerkung bereits deutlich mit. So erscheint es kaum verwunderlich, „dass er diese Lebensprobleme später in seinen Opernkompositionen einbrachte“ (Mann 1990: 156). Insbesondere die *Entführung aus dem Serail* zeugt von einer großen sublimatorischen Verarbeitung. „Auf Koinzidenzen von Lebensbühne und Opernbühne stößt man in dieser Oper allerorten“ (Oberhoff 2008b: 13). Kaum ein anderes seiner Werke weist derartige Parallelen zwischen seinen eigenen Lebensproblemen — in diesem Fall sein Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo und auch seinem Vater — auf wie dieses Singspiel. „Studiert man jene Briefe Mozarts genau, in denen er sich, an den Vater gewandt, über Colloredo auslässt oder über dessen Oberkuchenmeister Arco, so wird deutlich, wie Mozarts eigene Erlebnisse in dieses Singspiel eingegangen sind, in welchem hohem Maße er das Erlebte in Musik umzusetzen vermag“ (Mann 1990: 198).

Ebendiese sublimatorische Verarbeitung seines Konfliktes mit Colloredo und auch seinem Vater soll im weiteren Verlauf dieser Masterarbeit mithilfe einer qualitativen Inhaltsanalyse innerhalb der „Entführung“ untersucht werden.

AKT II — Empirischer Teil

5 Qualitative Inhaltsanalyse

5.1 Ziele der qualitativen Inhaltsanalyse

„Ziel der Inhaltsanalyse ist (...) die Analyse von Material, das aus irgendeiner Art von Kommunikation stammt“ (Mayring 1983: 9). Diese Definition ist jedoch bereits irreführend. Einer Analyse unterzogen werden nicht lediglich *Inhalte* von Kommunikation, wie Mollenhauer und Rittelmeyer beschreiben (vgl. Mollenhauer/ Rittelmeyer 1977: 185). Einige Inhaltsanalytiker gehen gar so weit, den Schwerpunkt auf den *latenten* Gehalt zu legen und sich weniger auf den *manifesten* Inhalt zu beschränken. Jürgen Ritsert bezeichnet die Inhaltsanalyse als „ein Untersuchungsinstrument zur Analyse des ‚gesellschaftlichen‘, letztlich des ‚ideologischen Gehalts‘ von Texten“ (Ritsert 1972: 9). Die Inhaltsanalyse bezieht somit auch Kommunikationsinhalte in die Analyse mit ein, die nicht Bestandteil des zu analysierenden Materials sind.

5.2 Mayrings Spezifika der Inhaltsanalyse

Philipp Mayrings Definition einer Inhaltsanalyse als einer sozialwissenschaftlichen Methode geht eine grundlegende Merkmalsdefinition dieser voraus, wodurch er ihren sozialwissenschaftlichen Charakter betont und sie deutlich von anderen Methoden abgrenzt, die sich ebenfalls mit der Analyse von Kommunikation beschäftigen:

1. Den Untersuchungsgegenstand der Inhaltsanalyse bildet Kommunikation im weitesten Sinne. Es handelt sich hierbei um ein Übertragen von Symbolen. In erster Linie geschieht dies anhand von Sprache, kann jedoch ebenso auf Bilder oder auch Musik angewandt werden. Mayring beruft sich hierbei auf die Definition Berelsons, der den Gegenstand der Inhaltsanalyse als „symbols (verbal, musical, pictorial, plastical, gestural) which makes up the communication itself“ (Berelson

1952: 13) beschreibt.

2. Daraus folgernd arbeitet die Inhaltsanalyse mit Texten, Bildern oder Noten, kurz: mit symbolischem Material. Die Kommunikation liegt demnach in irgendeiner Form protokolliert vor. Es handelt sich somit nicht um die Analyse von Kommunikation an sich. Gegenstand der Analyse ist vielmehr die Fixierung dieser Kommunikation durch Symbole (vgl. Mayring 1983: 10).
3. Charakteristisch für die Inhaltsanalyse ist die systematische Vorgehensweise, wodurch sie sich von den meisten hermeneutischen Vorgehensweisen abgrenzt. Hiermit entzieht sie sich dem Vorwurf einer freien Interpretation (vgl. Mayring 1983: 10).
4. Die systematische Vorgehensweise zeichnet sich vor allem durch das Einhalten fester Regeln aus. Dies ermöglicht eine leichtere Nachvollziehbar- und Überprüfbarkeit. Erst so kann sie den Anforderungen der sozialwissenschaftlichen Standards genügen (vgl. Mayring 1983: 10).
5. Das systematische Vorgehen zeigt sich zudem in seiner Theoriegeleitetheit mit einer theoretisch ausgewiesenen Fragestellung. Das Material wird vom Theoriehintergrund aus interpretiert, ebenso wie die einzelnen Analyseschritte von vorangehenden theoretischen Überlegungen geleitet sind. „Theoriegeleitetheit bedeutet aber nicht Abheben von konkreten Material in Sphären der Unverständlichkeit, sondern heißt Anknüpfen an den Erfahrungen anderer mit dem zu untersuchenden Gegenstand“ (Mayring 1983: 10).
6. Letztlich stellt die Inhaltsanalyse eine schlussfolgernde Methode dar, indem Rückschlüsse auf bestimmte Aspekte der Kommunikation gezogen werden. Sie will eine Aussage über den „Sender“ und dessen Absichten tätigen oder auch über die Wirkungen beim jeweiligen Empfänger (vgl. Mayring 1983: 11).

5.3 Grundkonzepte der qualitativen Inhaltsanalyse

Die qualitative Inhaltsanalyse beinhaltet laut Mayring bestimmte Grundprinzipien, die ein solches Analyseverfahren charakterisieren. Diese stellen sich wie folgt dar:

1. *Einordnung in ein Kommunikationsmodell*: Um das zu analysierende Material in einen breiten Kontext setzen zu können, ist es notwendig, zusätzliche Informationen einzuholen, etwa über den Verfasser, den sozio-kulturellen Kontext, den Entstehungshintergrund sowie die Zielgruppe. Zudem sollen nicht nur Aussagen über den zu untersuchenden Text getätigt werden, sondern in Anlehnung an ein Kommunikationsmodell bestehend aus den Komponenten Quelle – Kommunikation – Text – Zielgruppe/Rezipient zudem Rückschlüsse auf andere Teile dieses Modells gezogen werden. So muss bereits vor Beginn der eigentlichen Untersuchung die Richtung und das Ziel der Analyse bestimmt werden.
2. *Arbeiten mit Kategorien*: Eine wichtige Voraussetzung für die Intersubjektivität des Vorgehens ist die Bestimmung von Kategorien, also die Festlegung von Themen, die im Text analysiert werden sollen. Diese zeichnen sich durch ihre vorherige theoretische Begründung aus, können jedoch im Laufe der Analyse noch überarbeitet werden.
3. *Regelgeleitetheit*: Einen weiteren Beitrag zur Intersubjektivität leisten die bereits vor der Analyse festgelegten Verfahrensschritte. Die Analyse orientiert sich dabei an diesem Ablaufmodell. Das Material wird zunächst in einzelne Einheiten zerlegt, um dieses sodann schrittweise zu analysieren.
4. *Gütekriterien*: Die qualitative Inhaltsanalyse erhebt den Anspruch, nachvollziehbar zu sein, um im Sinne des Triangulationsansatzes mit anderen Analysen vergleichbar zu sein. Von besonderer Bedeutung ist die Interkoder-Reliabilität, die ein unabhängiges Arbeiten mehrerer Forscher am selben Projekt ermöglicht (vgl. Mayring 2005: 10).

5.4 Methodisches Vorgehen

5.4.1 Material

Die qualitative Inhaltsanalyse dient in erster Linie als Auswertungsmethode. Um festzulegen, was aus einem Material herausinterpretiert werden soll, bedarf es zunächst einer genauen Analyse des Ausgangsmaterials. Hierbei sind drei wesentliche Schritte zu unterscheiden:

1. *Festlegung des Materials*: Zu Beginn der Analyse steht eine exakte Definition des auszuwertenden Materials. Bei einer eventuellen Stichprobenziehung aus einer größeren Materialmenge gilt es zu beachten, die zu untersuchende Grundgesamtheit genau zu definieren und diese Stichprobe zudem nach einem bestimmten Modell zu ziehen. Die Repräsentativität dieser Stichprobe ist hierbei wesentlich.
2. *Analyse der Entstehungssituation*: Von Bedeutung für die Analyse des Auswahlmaterials ist zudem sein Entstehungshintergrund, unter welchen Bedingungen es produziert wurde. Das Interesse richtet sich dabei auf den Verfasser, die Zielgruppe, an die das Material gerichtet ist, den genauen Entstehungshintergrund sowie den sozio-kulturellen Hintergrund.
3. *Formale Charakteristika des Materials*: Zusätzlich bedarf es einer Beschreibung der Form, in welcher das Material vorliegt. Stellt sich dieses nicht wie in aller Regel als niedergeschriebener Text dar, muss dieses zunächst in einen solchen transkribiert werden (vgl. Mayring 1983: 42).

5.4.2 Fragestellung

Die erste und entscheidende Frage, die sich der Forscher bei der qualitativen Inhaltsanalyse zu stellen hat, ist jene nach dem Erkenntnisinteresse. Ohne eine solche vorherige Fragestellung nach der Richtung, in welche die Analyse erfolgen soll, ist eine

qualitative Inhaltsanalyse nicht möglich. „Man kann einen Text nicht ‚einfach so‘ interpretieren“ (Mayring 1983: 45).

Zur Bestimmung der genauen Fragestellung verschaffen zweierlei Arbeitsschritte Abhilfe:

1. *Richtung der Analyse*: Bei der Analyse von sprachlichem Material lassen sich Aussagen in unterschiedliche Richtungen tätigen. Diese Richtung muss vor Beginn der eigentlichen Analyse bereits festgelegt werden. Mögliche Richtungen stellen der im Text behandelte Gegenstand, der Textverfasser oder auch die erzielte Wirkung des Textes dar. Als hilfreich erweist sich bei der Richtungsbestimmung der Analyse ein einfaches Kommunikationsmodell, das Mayring von der Lasswell'schen Formel „Wer sagt was, mit welchen Mitteln zu wem, mit welcher Wirkung?“ ableitet (vgl. Mayring 1983: 45).

Bei literarischen Texten stellt der Text als solches zumeist die Richtung der Analyse dar, wobei der sozio-kulturelle Hintergrund als Kontext fungiert.

2. *Theoriegeleitete Differenzierung der Fragestellung*: Neben ihrer Regelgeleitetheit zeichnet sich die qualitative Inhaltsanalyse zudem durch ihre Theoriegeleitetheit aus. Sie folgt einer präzisen theoretisch begründeten Fragestellung. Der Begriff der Theorie ist hierbei als ein System allgemeiner Sätze zu verstehen, als „geronnene Erfahrungen anderer über diesen Gegenstand“ (Mayring 1983: 47). Hinter einer theoriegeleiteten Analyse verbirgt sich somit nichts anderes als ein Anknüpfen an diese bereits gewonnenen Erfahrungen, ohne den Blick zu sehr einzunengen oder gar das Material zu verzerren (vgl. Mayring 1983: 45 ff.).

5.4.3 Bestimmung der Analysetechnik(en)

Mayring unterscheidet zwischen drei Grundformen der qualitativen Inhaltsanalyse:

1. *Zusammenfassung*: Diese Grundform zielt auf eine Reduzierung des Materials ab, an deren Ende jene wesentlichen Inhalte erhalten bleiben, die in ihrer Abstraktion immer noch ein Abbild des Grundmaterials darstellen.

2. *Explikation*: Zentrales Merkmal der Explikation ist es, einzelne fragliche Textpassagen — dies können sowohl ganze Sätze als auch einzelne Begriffe sein — aus dem vorliegenden Text herauszufiltern und durch zusätzliches Material zu ergänzen, um so zu einem erweiterten Verständnis zu gelangen. Zuvor bedarf es einer genauen Definition davon, was als zusätzliches Material zugelassen werden soll. Die Verwendung von Explikationsmaterial ist demnach keineswegs willkürlich, sondern stellt sich vielmehr als systematisch dar. So ergeben sich zweierlei Quellen zur Beschaffung zusätzlichen Materials. Mayring unterscheidet zwischen einerseits dem *engen* Textkontext und andererseits dem *weiteren* Textkontext. Ersterer bezieht sich auf das direkte Textumfeld. Solcherlei Stellen können definierend, ausschmückend, beispielgebend, korrigierend oder auch antithetisch sein. Zweiterer geht über diesen Rahmen hinaus und umfasst Informationen über den Textverfasser, das kulturelle Umfeld sowie Adressaten und Interpreten. Zudem kann nonverbales Material herangezogen werden, ebenso wie Informationen über die Entstehungssituation. Nach der Berücksichtigung des Explikationsmaterials gilt es nun, daraus eine Paraphrase zu bilden und anstelle des eigentlichen Textes einzusetzen, um so die Tauglichkeit der Explikation zu überprüfen.
3. *Strukturierung*: Mithilfe der Strukturierung soll aus dem Material eine bestimmte Struktur herausgefiltert werden. Dies können sowohl formale als auch inhaltliche Aspekte und zudem bestimmte Typen sein. Vorher festgelegte Ordnungskriterien werden dabei an das Material angelegt (vgl. Mayring 1990: 86 ff.).

5.4.4 Definition der Analyseeinheiten

Um die Präzision der Inhaltsanalyse zu erhöhen, werden vor der eigentlichen Analyse Analyseeinheiten festgelegt. Mayring unterscheidet hier zwischen dreierlei Aspekten:

1. *Kodiereinheit*: Diese legt den kleinsten zulässigen Materialbestandteil fest, der ausgewertet werden soll.

2. *Kontexteinheit*: Sie legt im Gegenzug zur Kodiereinheit den größten Textbestandteil fest, der unter einer Kategorie fallen darf.
3. *Auswertungseinheit*: Hierin werden die nacheinander auszuwertenden Textteile festgelegt (vgl. Mayring 1983: 48).

5.4.5 Entwicklung eines Kategoriensystems

Von der Bestimmung von Kategorien war in Kapitel 5.3 bereits die Rede. Mayring unterscheidet hier zwischen zweierlei Möglichkeiten der Bestimmung von Kategorien:

1. *Induktive Kategorienentwicklung*: Der Grundgedanke hierbei besteht darin, ausgehend von der Fragestellung, eine theoretisch begründete Definition zu erstellen, welche Aspekte bei der Analyse berücksichtigt werden sollen. Darauf aufbauend, wird das Material schrittweise durchgearbeitet. Die so entwickelten Kategorien werden in Form einer Rückkopplungsschleife einer Reliabilitätsprüfung unterzogen. In einem weiteren Schritt können diese sodann zu Überkategorien zusammengefasst und abhängig von der Fragestellung auch quantitativ ausgewertet werden.
2. *Deduktive Kategorienentwicklung*: Im Gegensatz zur induktiven Kategorienentwicklung werden hier vor Beginn der Analyse theoretisch begründete Aspekte an das Material herangetragen, um die so gewonnenen Kategorien Textstellen zuzuordnen. Von Bedeutung ist zudem die vorherige Festlegung inhaltsanalytischer Regeln und die genaue Definition darüber, wann einer Kategorie eine bestimmte Textstelle zugeordnet werden kann. Hilfreich kann hierbei ein Kodierleitfaden mit Definitionen, Ankerbeispielen und Kodierregeln sein (vgl. Mayring/ Hurst 2005: 440).

5.4.6 Analyseschritte mittels des Kategoriensystems

Nachdem zuvor bereits festgelegt wurde, welche Analysetechnik(en) im Rahmen der Analyse zum Einsatz kommen soll(en), gilt es nun, die einzelnen Analyseschritte ge-

nau zu bestimmen. Die Schritte variieren je nach Wahl der Analysetechnik(en) und untergliedern diese in einzelne Analyseschritte. Sie sind jeweils an das Material und die spezielle Fragestellung anzupassen (vgl. Mayring 1983: 48).

6 Analyse von W. A. Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*

6.1 Material

6.1.1 Festlegung des Materials

Die Bestimmung des zu analysierenden Materials ist aufs Engste verbunden mit dem Kontext seiner Entstehung. Dieser dient ausdrücklich als Begründung für die Materialauswahl.

Ausgehend von der eingangs formulierten Fragestellung, inwieweit sich Mozarts Konflikt um seine soziale wie persönliche Anerkennung in seinen Werken widerspiegelt, fiel die Entscheidung, welches Material sich hierbei am geeignetsten darstellt, auf das Genre der Oper. Wie in Kapitel 4.8 bereits angemerkt, spricht Norbert Elias explizit der Oper sublimatorischen Gehalt zu. Opernkompositionen lagen Mozart besonders am Herzen; glaubte er doch, auf diese Weise sein musikalisches Talent am besten verwirklichen zu können. „In diesem Wunsch gipfelte sein Verlangen nach einer Sinnerfüllung seiner sozialen Existenz“ (Elias 1993: 124). Elias ist jedoch bei weitem nicht der Einzige, der der Oper eine bevorzugte Behandlung Mozarts zuspricht. Rosmarie Mann geht davon aus, dass er seine „Lebensprobleme (...) in seinen Opernkompositionen einbrachte“ (Mann 1990: 156).

Das gesamte Opernwerk Mozarts als Analysematerial heranzuziehen, würde jedoch den Rahmen dieser Masterarbeit sprengen. Es soll sich somit vielmehr um eine exemplarische Analyse einer einzelnen Mozart-Oper handeln. An dieser Stelle sei bereits angemerkt, dass es sich weniger um die Analyse des Notentextes handeln wird als vielmehr um die des Librettos. Auf diese Entscheidung wird in Kapitel 6.1.3 genauer eingegangen. Die Wahl der zu analysierenden Oper fiel auf das 1782 komponierte Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*, der es an sublimatorischem Gehalt offenbar nicht fehlt und so als repräsentativ für das Gesamtwerk der Opern Mozarts angenom-

men werden soll. „Auf Koinzidenzen von Lebensbühne und Opernbühne stößt man in dieser Oper allerorten“ (Oberhoff 2008b: 13).

Entscheidendes Kriterium für die Wahl der „Entführung“ stellt der Entstehungszeitpunkt dar. Sie bildet das erste Werk Mozarts in „Freiheit“ und stellt den Beginn von Mozarts freiem Künstlertum dar, abseits des strengen Salzburger Zeremoniells und der Unterdrückung durch Colloredo. Dieser Umstand erweist sich in zweierlei Hinsicht als entscheidend für die Begründung der Wahl für die „Entführung“. Dass Mozart seinen Konflikt mit Colloredo in diesem Singspiel verarbeitet hat, liegt insofern nahe, als dass dieser zu diesem Zeitpunkt noch relativ „frisch“ war, erst wenige Wochen hinter ihm lag und Mozart ihn in bislang noch keinem anderen Werk auszuleben vermochte. Seine neue berufliche Situation tat das Übrige dazu, ihm die Umsetzung praktisch zu erleichtern. Als freier Künstler oblag ihm nun erstmals die Möglichkeit, ein Werk nach seinen Vorstellungen zu gestalten und zu bearbeiten, was er, wie sich im Folgenden zeigen wird, auch tat.

6.1.2 Analyse der Entstehungssituation

Die Aussage über den Verfasser scheint nach den vorangegangenen Ausführungen und Überlegungen eindeutig: Wolfgang Amadeus Mozart. Geht es doch darum, seine Lebensprobleme bzw. den Konflikt mit dem Salzburger Fürsterzbischof Colloredo in dem von ihm verfassten Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* wiederzufinden und den sublimatorischen Gehalt dieses Werkes zu überprüfen. Die Bestimmung des Verfassers bedarf jedoch einer Präzisierung. Wie in Kapitel 6.1.1 bereits angeführt, soll für die Analyse weniger der Notentext als vielmehr das Libretto das zu analysierende Material bilden. Somit stellt sich das Problem der Diskrepanz zwischen dem Autoren und der Person, deren Lebensumstände bei der Erstellung des Singspiels verarbeitet wurden, denn Mozart gilt keineswegs als Autor des Librettos, zumindest nicht offiziell.

Die einschlägige Fachliteratur weist Gottlieb Stephanie als dessen Verfasser aus. Doch bereits Stephanie gilt nicht als der eigentlicher Urheber der „Entführung“. Die inhaltliche Grundlage geht auf das 1781 verfasste Bühnenstück *Belmont und Konstanze oder Die Verführung aus dem Serail* von Christoph Friedrich Bretzner zurück. Auch wenn Stephanie sich dieser Vorlage bediente, geht die textliche Bearbeitung keinesfalls auf ihn allein zurück. Zahlreiche wissenschaftliche Quellen sowie etliche Briefe Mozarts zeugen von einer aktiven Mitarbeit des Komponisten am Libretto. Bereits während seiner Zeit am Salzburger Hof pflegte Mozart einen engen Kontakt zu Stephanie. Mitte Mai 1781 berichtete er seinem Vater von einem sehr guten Freund (vgl. Mozart 1963: 143). Die Grundsteinlegung für die „Entführung“ scheint bereits zu diesem Zeitpunkt erfolgt zu sein. Diesem freundschaftlichen Verhältnis zwischen Mozart und Stephanie ist es wohl zu verdanken, dass Stephanie ohne Umschweife Mozarts Änderungswünsche bezüglich des von ihm verfassten Librettos umsetzte. Die Tatsache, dass Mozart bereits viele Musikstücke komponierte, bevor er die von Stephanie verfasste entsprechende Textvorlage besaß, ja bevor diese überhaupt erst im Entstehen begriffen war, verdeutlicht nicht nur Mozarts enormen Arbeitseifer, sondern legt zudem die Vermutung nahe, dass er keinen geringen Einfluss auf die Gestaltung des szenischen Ablaufes und das dichterische Fundament hatte (vgl. Mozart 1963: 162).

Die in dieser Arbeit als Analysematerial verwendete Reclam-Ausgabe verweigert jeglichen Hinweis auf Stephanie und nennt explizit Mozart als alleinigen Verfasser der „Entführung“. Auch wenn ihre ursprüngliche Form auf Christoph Friedrich Bretzner zurückgeht und Gottlieb Stephanie als der offizielle Verfasser des Textbuches gilt, wird die nicht unwesentliche Beteiligung Mozarts an der (Um-)Gestaltung am Textbuch der „Entführung“ als Rechtfertigung genügen, das Libretto als Analysematerial in Hinblick auf Mozarts persönlichen Gesellschaftskonflikt heranzuziehen.

Den sozio-kulturellen Hintergrund der „Entführung“ bildet der deutschsprachige Raum Mitte des 18. Jahrhunderts, zu dessen Eigentümlichkeiten, wie in Kapitel 3 bereits ausgeführt, die Geburt und der Aufstieg des Bürgertums gehören. Durch die bewusste Los-

lösung von Aristokratie und allem Aristokratischen war eine neue, eine bürgerlich Kultur im Entstehen begriffen. Im Zentrum dieser Kultur wie auch in anderen Lebensbereichen stand der Mensch. Über allem schwebte der Geist der Aufklärung: Nach langjähriger Unterdrückung durch absolutistische Herrscher bedienten sich die Menschen ihres eigenen Verstandes gemäß der Kant'schen Aufforderung „Sapere aude! Habe Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen“ (Kant 1999: 20) und wehrten sich gegen diese Unterdrückung.

Der sozio-kulturelle Hintergrund zeichnet sich somit durch einen grundlegenden Anschauungswandel in mehr oder weniger allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens aus. Dieser makrosoziologische Prozess beheimatet den mikrosoziologischen Prozess Mozarts, aus dem heraus er *Die Entführung aus dem Serail* komponierte.

„Mozart muss in Hochstimmung gewesen sein, als er *Die Entführung aus dem Serail* schrieb“ (Oberhoff 2008b: 13). Über den Konflikt Mozarts mit seinem Salzburger Brotherrn Fürsterzbischof Colloredo ist bereits ausführlichst berichtet worden. Das Ende dieses Befreiungsaktes stellt sogleich den Auftakt einer neuen Entführung dar, jener aus dem Serail. „Mozart stürzt sich (...) mit Feuereifer auf die Komposition. Sie bringt ihn über die bittere Erfahrung mit dem Grafen Arco hinweg“ (Pahlen 1997: 203). Dem Gefängnis Colloredos entkommen, begann Mozart in Wien ein neues Leben als freier Künstler. „Da stand Mozart nun in der großen Kaiserstadt“ (Pahlen 1997: 196). Wie weltoffen und im Aufbruch begriffen stellte sich diese im Vergleich zu der Enge in Salzburg dar. Kaiser Joseph II., aufgrund seiner Bemühungen für eine höhere Kunst für die Masse auch „Volkskaiser“ genannt, bewirkte und förderte etliche Neuerungen im Wiener Musikleben. „Hier hatte nämlich seit einem Jahr der reformorientierte Joseph II. die Nachfolge der auf vielen Gebieten feudalistisch-reaktionär gesinnten Maria Theresia angetreten, dem als Vertreter eines benevolenten Absolutismus viel daran lag, in dem weitgehend im Ancien régime steckengebliebenen Habsburgerreich eine Wendung ins Aufklärerische herbeizuführen“ (Hermand 2008: 65). Dies wirkte sich auch auf den Bereich der Oper aus. Wie in allen europäischen Städten genoss auch in Wien jener Jahr-

zehnte die italienische Oper große Bedeutung, war die sie besuchende Oberschicht mit der Sprache doch bestens vertraut, indem sie italienische (wie auch französische) Worte in ihren Wiener Dialekt mischte. Joseph jedoch lag ein Nationaltheater für all seine Untertanen am Herzen, in dessen Zentrum die regelmäßige Pflege wertvoller Literatur als Volksbildung stehen sollte. „Und er schuf es wirklich: 1776 trat es ins Leben“ (Pahlen 1997: 197), und mit ihm bereits zwei Jahre später das deutsche Nationalsingspiel als neuer Zweig, der regelrecht aufblühte. „Die Musik soll so werden, daß sie allen Bürgern, nicht nur Spezialisten, verständlich ist“ (Schleuning 1994: 363). Mit ihm entstand ein bürgerliches Gegenstück zur höfischen italienischen Oper, das sich durch gesprochenen Text anstelle der durch die Continuogruppe begleiteten Rezitative zwischen den Arien auszeichnet. Diese Veränderungen stellten jedoch nicht lediglich ästhetische Neuerungen dar, „sondern eine bürgerliche, antifeudalistische Richtung als bewegende Kraft des neuen Stils“ (Schleuning 1984: 363). Das Zeitalter der Aufklärung machte sich bemerkbar. Die bereits vom galanten Stil ausgehende Einfachheit und Klarheit, die sich vom empfindsamen Stil bis hin zur Zeit des Sturm und Drang in dieser Hinsicht fortentwickelte, sollte nicht irgendeiner „Natur“ entsprungen sein, sondern sollte stets vernunftmäßig bestimmt und hergeleitet werden (vgl. Schleuning 1994: 363).

„Mozart kam im rechten Augenblick“ (Pahlen 1997: 197). Bereits als Zwölfjähriger hatte er mit *Bastien und Bastienne* bewiesen, dass er es nicht nur verstand, italienische Opern zu schaffen, sondern zudem Musik für deutschsprachige Komödien zu komponieren. Was lag aus Sicht Joseph II. also näher, als dem soeben Angekommenen die Komposition eines deutschen Singspiels anzuvertrauen: *Die Entführung aus dem Serail*. Mozarts Einwilligung ließ nicht lange auf sich warten; ebenso rasch folgten jedoch auch Änderungen seinerseits an dem ihm vorgelegten Libretto von Gottlieb Stephanie, die dieser sogleich nach Mozarts Wünschen bearbeitete (vgl. Pahlen 1997: 197).

„Das Geschehen ist in den exotischen Orient verlagert — ein beliebter, weil ungefährlicher Kunstgriff der Zeit — und soll von hier aus die feudale Willkür und Sittenlosigkeit des Abendlandes kritisieren“ (Puntscher-Riekmann 1994: 358). Auch wenn das türki-

sche Sujet eines deutschen Singspiels Mitte des 18. Jahrhunderts wie der „Entführung“ uns heute ungewöhnlich, gar exotisch erscheinen mag, stand die Türkenoper in Wien jener Tage jedoch geradezu in Mode (vgl. Betzwieser 1992: 36). Erst knapp 100 Jahre war es her, dass Wien ein zweites Mal von den Türken belagert wurde. Die Vorstellungen von deren unsagbarer Grausamkeit wurden verbreitet durch Erzählungen von Piraten, Dschingis-Khan oder Attila. Die mangelnde geografische und historische Bildung taten der Phantasie keinen Abbruch, sondern reicherten den Fundus an Schauermärchen frei nach dem Motto „Asiate ist gleich Asiate“ vielmehr an. Doch kaum war diese unmittelbare Gefahr der Türkenbelagerung vorüber, machte sich ein Umschwung innerhalb von Romanen, Theaterstücken und Opern bemerkbar, der sich durch ein aufkeimendes Interesse an allem Türkischen auszeichnete. „Das Bild blutrünstiger Tyrannen wurde vom weisen Harun-al Raschid verdrängt“ (Pahlen 1997: 199). Das sich um die Mitte des 18. Jahrhunderts wandelnde Bild machte auch vor den in jener Zeit geschaffenen Opern keinen Halt. Bretzner schuf mit seinem Bühnenwerk *Belmont und Konstanze oder Die Verführung aus dem Serail* also keineswegs eine bahnbrechende Neuheit, sondern sprang hiermit vielmehr auf diese neue kulturelle Welle auf (vgl. Pahlen 1997: 199 f.).

Allgemein formuliert stellt die Zielgruppe, an die sich das zu untersuchende Material richtet, das Opernpublikum dar. Diese Bezeichnung bedarf jedoch gerade vor dem Hintergrund der Entstehungssituation der „Entführung“ einer genaueren Differenzierung. Wie in Kapitel 4.3 bereits angemerkt, stellte sich die Oper im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts als eine von aristokratischen Kreisen veranstaltete und finanzierte Einrichtung dar. Das geladene Publikum setzte sich somit ebenfalls aus Mitgliedern adeliger Kreise zusammen. Operaufführungen für ein zahlendes Publikum waren noch im Entstehen begriffen (vgl. Elias 1993: 42; Pahlen 1997: 197). Nun ist jedoch der Zeitpunkt der Entstehung von Mozarts „Entführung“ nicht unwichtig. Komponierte Mozart sie doch zu einer Zeit, in der sich an der Institution Oper ein grundlegender Wandel vollzog, der sich mitunter in einer veränderten Zielgruppe äußerte. Dieser Umbruch in-

nerhalb der Opernwelt fand ihren Beginn in Wien in den 1770er Jahren. Auslöser war die Umstrukturierung durch Joseph II. mit der Geburt des Nationaltheaters und dem damit verbundenen deutschen Nationalsingspiel, mit dem er sich seinen Wunsch nach „höherer Kunst für die Masse seiner Untertanen“ (Pahlen 1997: 197) erfüllte.

Von einer vollständigen Verbürgerlichung des Opernpublikums Ende des 18. Jahrhunderts kann jedoch nicht die Rede sein; setzte es sich doch nach wie vor überwiegend aus dem Adel zusammen (vgl. Walter 1997: 318 f.). Die „Freiheit“, in der sich Mozart nach seiner Abwendung vom Salzburger Hof befand, ist somit unter Berücksichtigung des Opernpublikums nur relativ zu verstehen. Auch wenn er als freier Künstler wählen konnte, welchen Auftrag er annahm und ausführte, blieb die Zielgruppe jedoch weitgehend die gleiche: der Adel sowie ein sozial und somit finanziell besser gestelltes zahlendes Publikum.

6.1.3 Formale Charakteristika des Materials

Für gewöhnlich gestaltet sich die Benennung formaler Charakteristika des zu analysierenden Materials als eher eindeutig, stellt es in der Regel doch einen niedergeschriebenen Text dar. Im Fall der „Entführung“ bedarf es hingegen einer genaueren Definition.

Eine Oper bzw. ein Singspiel stellt in erster Linie ein musikalisches Werk dar. Auch wenn sie einer Handlung folgt und einen dramaturgischen Aufbau besitzt, der zumeist szenisch auf eine Theaterbühne gebracht wird, steht dennoch die Musik klar im Vordergrund, was sie zu einem musikalischen Genre macht. Nicht umsonst gibt es zwar konzertante Aufführungen von Opern, hingegen keine szenischen Aufführungen, in denen auf die Musik verzichtet wird und lediglich der Text gesprochen vorgetragen wird. Zugleich ist die Oper jedoch eine Gattung, die ohne den verbalen Ausdruck, die gesungene Sprache, nicht auskommt.

Das Interesse der qualitativen Inhaltsanalyse richtet sich jedoch in erster Linie auf Inhalte oder allgemein formuliert: Kommunikation. Auf die Oper bezogen, offenbart sich

dieser Inhalt in erster Linie in der Handlung, der gesprochenen bzw. gesungenen Sprache, kurz: im Libretto. Die Analyse innerhalb dieser Arbeit wird somit das Textbuch der „Entführung“ als Materialbasis verwenden. Dennoch soll der Umstand, dass es sich hierbei um ein Singspiel, also ein Werk musikalischer Gattung handelt, nicht außer Acht gelassen werden. Für ein tiefgründiges Verständnis der Handlung und ihrer Akteure soll zudem die Musik mit in die Analyse einfließen. „Bei Mozart werden in der Musik aus diesen statisch angelegten Figuren vielschichtige Charaktere (...) Aus dem einfachen szenischen Ablauf (...) wird in Mozarts Musik ein komplexes Wechselspiel von Aktionen, bei dem die aktiven Kräfte und Gegenkräfte auf schnellem Raum wechseln. Die Musik verleiht den Figuren eine Tiefenschärfe, die weit über die textlich/szenische Ebene hinausgeht“ (Krämer 1998: 416). Bei Mozart geht die Musik somit weit über die Funktion der bloßen Dekoration hinaus. Erst durch die Musik komme laut Krämer die Spannung zwischen den Figuren und deren Konflikte zur vollen Geltung (vgl. Krämer 1998: 419). Wie fatal wäre es, diesen Aspekt bei einer Analyse außer Acht zu lassen, zumal es in dieser Arbeit gerade darum geht, die Konflikte zwischen den Bühnenfiguren zu analysieren und in Bezug zu Konflikten zwischen Menschen aus dem realen Leben zu setzen — Mozart und Colloredo.

Dabei stellt sich die Frage, über welches Material man zu der Erkenntnis dieser Tiefenschärfe der Opernfiguren durch musikalische Mittel gelangen kann. Sich als Sozialwissenschaftler einer musikalischen Komplexität wie der Partitur der „Entführung“ anzunehmen, wäre jedoch nicht nur anmaßend, sondern würde zudem vermutlich nicht den erwünschten Erfolg verbuchen. Musik wird ihre Wirkung nicht wie ein geschriebener Text durch ihre Notierung erreichen, sondern vielmehr durch ihre praktische Umsetzung, bzw. die akustische Wahrnehmung durch den Hörer. „Diese plastische, vielschichtige Bühnenpräsenz der Mozartschen Figuren aber kann wegen der genuin dramaturgisch konzipierten Musik auch vom musikalisch ‚ungelehrte‘ Hörer, ohne Einsicht in kompositorische Strukturen oder Konventionen (...) verstanden werden“ (Krämer 1998: 419).

Zusätzlich zum Libretto soll somit die durch den Höreindruck einer ausgewählten Tonträgeraufnahme gewonnenen Erkenntnisse mit in die Analyse einfließen bzw. einen Teil des zu analysierenden Materials bilden. Hierzu wird die Aufnahme des Labels Teldec mit der musikalischen Leitung von Nikolaus Harnoncourt aus dem Jahr 1985 verwendet.

6.2 Fragestellung der Analyse

6.2.1 Richtung der Analyse

In der Einleitung wurden bereits die dieser Arbeit zugrunde liegenden Forschungsfragen vorgestellt. Erstere, jene nach der gesellschaftlichen Dimension von Mozarts persönlichem Konflikt, wurde im theoretischen Teil dieser Arbeit abgehandelt. Die nun folgende Analyse wird sich mit der zweiten Frage auseinandersetzen, inwieweit sich Mozarts persönlicher gesellschaftlich bedingter Konflikt in seinen Werken widerspiegelt, dort von ihm sublimatorisch verarbeitet wird. Ausgehend von der Bestimmung des Materials in Kapitel 6.1 wird explizit der Frage nachgegangen, inwieweit sich Parallelen zwischen der „Entführung“ und Mozarts Lebensproblemen aufzeigen lassen.

Die Bezeichnung „Mozarts Lebensprobleme“ erscheint hier jedoch als bei weitem zu allgemein. Worin genau das Lebensproblem Mozarts bestand, wurde in Kapitel 4 bereits ausführlich behandelt: der Konflikt mit seinem Salzburger Arbeitgeber Fürsterzbischof Colloredo. Dieser bestand im Kern darin, dass Mozart sich durch Colloredo als Vertreter der Adelsschicht sowohl in Hinblick auf seine musikalischen Phantasien eingeschränkt als auch in seiner sozialen Existenz unterdrückt fühlte. Der Akt der Loslösung von Colloredo lässt sich somit als eine Art Befreiungsakt auffassen.

Eine ähnliche Dramaturgie weist auch *Die Entführung aus dem Serail* auf: Konstanze, Belmontes Geliebte, wird vom großen Herrscher Bassa Selim gefangen gehalten. Belmonte versucht, sie zu befreien und gerät dabei selbst in die Gefangenschaft Selims. Die These für die folgende Analyse besteht nun darin, dass eine Parallelität zwischen

Belmonte und Mozart, Bassa Selim und Colloredo sowie Konstanze und Mozarts musikalischen Phantasien besteht.

Die nachfolgende Analyse wird sich somit sowohl mit dem Verfasser als auch mit dem im Text behandelten Inhalt auseinandersetzen. Nachgewiesen werden soll eine Parallelität zwischen Verfasser und Text vor einem bestimmten sozio-kulturellen Hintergrund. Die Analyse wird somit auf dreierlei Ebenen stattfinden. Ausgehend vom Inhalt der „Entführung“, werden zunächst Parallelen zwischen den Bühnenfiguren und Mozart sowie den ihn umgebenden und seinen Konflikt bedingenden Personen herausgearbeitet. Von dieser mikrosoziologischen Ebene sollen sodann Rückschlüsse auf makrosoziologische Aspekte gezogen werden bezüglich des sozio-kulturellen Hintergrundes.

An dieser Stelle bedarf es jedoch einer Präzisierung der Fragestellung, inwieweit sich Mozarts Lebensproblem in seinem Singspiel wiederfinden lässt, bzw. der Hypothese, es bestünde eine Parallelität zwischen den Bühnen- und den realen Lebensfiguren. Eine 1:1-Übertragung von Lebens- und Bühnenwelt wird der Forscher vergeblich suchen und zudem wohl kaum erwarten können. Bereits in Kapitel 2.2 ist darauf eingegangen worden, worin das Genie eines Künstlers liegt: in der Unterordnung der Phantasien in ein bestehendes anerkanntes musikalisches Material bzw. in einem gesunden Bewusstsein dafür, inwieweit dieses Material ausgereizt werden kann, ohne dass das geschaffene Werk als das eines Geisteskranken und nicht als das eines Künstlers angesehen wird (vgl. Elias 1993: 83.). Wie ebenfalls bereits angeführt, verfügte Mozart über ein ausgeprägtes Bewusstsein, eigene Phantasieströme in einem angemessenen musikalischen Rahmen zu verarbeiten. Die ihm zu Verfügung stehenden musikalischen Mittel — das im Entstehen begriffene deutsche Singspiel und die sich in Mode befindende Türkenoper — bildeten den Rahmen, in dem Mozart seine Phantasien entfalten konnte. Durch die vorgegebene Handlung des Singspiels war Mozart inhaltlich gebunden, was ihm einen Rahmen der sublimatorischen Verarbeitung seines Lebensproblems steckte.

Es soll in der folgenden Analyse somit vielmehr darum gehen, einzelne Anspielungen

auf Mozarts Situation in Salzburg zu finden, Szenen, Dialoge und Monologe, die eine Ähnlichkeit zu Mozarts Lebensszenen aufweisen.

Die Sublimierung stellt jedoch nicht lediglich eine Verarbeitung von Lebenssituationen dar, sondern bietet vielmehr eine Möglichkeit der Konfliktlösung. Es ist somit zu vermuten, nicht ausschließlich ähnlich geartete Konflikte zwischen Bühnen- und Lebenswelt innerhalb der „Entführung“ zu entdecken. Die Besonderheit der Konfliktlösung durch die Sublimierung ermöglichte es Mozart, seinen persönlichen Konflikt nicht nur innerhalb seiner Werke abzubilden, sondern ihn zu lösen, ihn zu einem für ihn erwünschenswerten, im realen Leben jedoch nicht verwirklichten Ende zu führen. Die Hypothesen für die folgende Analyse lauten somit:

H1: Es besteht eine Parallelität zwischen der Bühnenfigur Belmonte und Mozart, zwischen dem Operncharakter Bassa Selim und Fürsterzbischof Colloredo, sowie zwischen der Partie der Konstanze und den musikalischen Phantasien Mozarts.

H2: Der gesellschaftlich bedingte persönliche Konflikt Mozarts wird nicht lediglich abgebildet, sondern erfährt im Rahmen der Bühnenhandlung der „Entführung“ eine Lösung, die Mozart anstrebte, die zu erlangen ihm im realen Leben jedoch verwehrt blieb.

6.2.2 Theoretische Differenzierung der Fragestellung

Über die Theoretische Grundlage, die dieser Analyse zugrunde liegt, ist eingangs bereits eingehend gesprochen worden. Den direkten Verbindungspunkt zwischen dieser Theorie und der folgenden Analyse bildet das Werk *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* von Norbert Elias. Innerhalb seiner Mozartabhandlung versammelt er verschiedene Begriffe der soziologischen Theorie, die er teils implizit, teils explizit am Beispiel Mozart anführt.

Als Grundton der gesamten Abhandlung über Mozart schwingt der Begriff der Zivilisation mit, ein gesellschaftlicher Wandel, der in Bezug auf Mozart von besonderer Bedeu-

tung ist. Ebendiesem Wandel fiel Mozart gewissermaßen zum Opfer, indem er einen Musikertypus verkörperte, der Mitte des 18. Jahrhunderts noch im Entstehen begriffen war und durch einen wie von Elias beschriebenen Wandel zunächst ins Leben gerufen werden musste. Das Zeitalter der Aufklärung und die bürgerliche Kultur mit dem Musiker als freischaffendem Künstler steckten noch zu sehr in ihren Kinderschuhen, als dass Mozart als Musiker davon hätte profitieren können, was er in Salzburg nur allzu deutlich zu spüren bekam.

Die Interpendenz, in der sich Mozart als Individuum gegenüber anderen Individuen seiner Gesellschaft befand, tat ihr übriges, um Mozart in seiner vorgefertigten und starren sozialen Position am Salzburger Hof gefangenzuhalten.

An diese rein theoretischen Überlegungen Elias' soll im Rahmen der folgenden Analyse angeknüpft werden. Der Ansatz, der diesem Vorgehen zugrundeliegt — jener, Mozarts Werke unter einem bestimmten Aspekt auf ihren sublimatorischen Gehalt hin zu untersuchen — impliziert bereits einen weiteren theoretischen Begriff, den Elias explizit am Beispiel Mozart anführt: die Sublimierung. Anhand der Analyse soll somit nicht lediglich die Frage beantwortet werden, inwieweit Mozart seine sozial bedingten Lebensprobleme in seinen Werken verarbeitet hat, sondern zudem überprüft werden, ob sich die These Elias' nach einem generellen sublimatorischem Gehalt der Werke Mozarts empirisch bestätigt.

6.3 Bestimmung der Analysetechnik und des konkreten Ablaufmodells

6.3.1 Analysetechnik

Bei der nachfolgenden Analyse soll in erster Linie die Explikation Anwendung finden, jedoch unter der Einbeziehung zusätzlicher Elemente der Zusammenfassung.

Die Wahl fiel nicht zuletzt deshalb auf die Explikation, da es sich hierbei im eigentlichen Sinn um eine Kontextanalyse handelt. Ebendieser Kontext bildet das Erkenntnisinter-

esse der Arbeit bzw. die Frage, inwieweit sich dieser in dem zu analysierenden Material wiederfindet.

Nun wurde in Kapitel 6.1.3 bereits angeführt, dass es sich bei einem Libretto um einen Text besonderer Art, um einen literarischen Text handelt. Zu dessen Eigenschaften zählt es — im Gegensatz zu sachlichen Texten oder Interviews —, dass sich sein Inhalt weniger über manifeste Strukturen als vielmehr über latente Gehalte offenbart. Auch wenn Wissenschaftler wie Ritsert die qualitative Inhaltsanalyse als ein Instrument zur Analyse des ideologischen Gehalts von Texten beschreiben (vgl. Kapitel 5.1), stellt sich die praktische Vorgehensweise als nicht ganz unproblematisch dar. Die Problematik bei der Analyse eines Librettos offenbart sich in der Anlehnung eines vorher festgelegten Kategoriensystems. (Über die Entscheidung einer deduktiven Entwicklung von Kategorien, die sich aus dem theoretischen Hintergrund ableiten und sich aus der Fragestellung heraus ergeben, wird an späterer Stelle noch eingegangen.) Der Inhalt wird sich weniger an manifesten Strukturen ausmachen lassen, sondern vielmehr erst über die Analyse latenten Gehalts zu Tage treten. Die Analyse wird kaum zu einem befriedigenden Ergebnis führen durch das Aufsuchen von Textstellen, in denen ein durch die vorherige Bildung von Kategorien und Ankerbeispielen festgelegter Begriff zu finden ist.

Die Analysetechnik der nachfolgenden Untersuchung stellt sich somit wie folgt dar: Die anhand bestimmter Kriterien — die im weiteren Verlauf noch genauer definiert werden — ausgewählten Auswertungseinheiten sollen zunächst mittels der Analysetechnik der Zusammenfassung auf ihre Kernaussage reduziert werden, um diese sodann einer der bestehenden Kategorien zuzuordnen und in einem weiteren Schritt einer Kontextanalyse zu unterziehen.

Bei der angewendeten Analysetechnik handelt es sich somit um eine Kombination aus Zusammenfassung und Explikation.

Das genaue Ablaufmodell stellt sich wie folgt dar:

6.3.2 Ablaufmodell

1. *Bestimmung der Auswertungseinheit*: Die Analyse erfolgt schrittweise an einzelnen explizierten Textstellen. Der erste logische Schritt besteht somit darin, jeweils die Auswertungseinheit unter der Berücksichtigung des vorab aufgestellten Categoriesystems und der Fragestellung bzw. der Hypothesen genau zu benennen, ihren Umfang exakt abzustecken.
2. *Zusammenfassung der explizierten Textstelle*: Hieran anschließend, folgt, wie in Kapitel 6.3.1 beschrieben, eine inhaltliche Zusammenfassung dieser Auswertungseinheit nach den Regeln der zusammenfassenden qualitativen Inhaltsanalyse. Ziel der Zusammenfassung soll es zum einen sein, die Auswertungseinheit auf eine einheitliche Sprachebene zu bringen — in diesem Fall in Prosa —, wie es die Regeln der inhaltsanalytischen Zusammenfassung verlangen. Zum anderen soll am Ende einer jeden Zusammenfassung eine zentrale Aussage stehen, die ebendiese explizierte Textstelle repräsentiert, um diese sodann einer Kategorie zuordnen zu können.

Die Zusammenfassung orientiert sich bereits an der Hypothese 1, indem sie nicht nur den Inhalt der explizierten Textstelle auf seine wesentlichen Aussagen reduziert, sondern zudem ihre Aufmerksamkeit auf die Charaktere des Belmonte, des Bassa Selim und der Konstanze legt und alle weiteren Bühnenfiguren weitgehend eliminiert.

3. *Einordnung in das Categoriesystem*: Die auf das Wesentliche reduzierte Zusammenfassung wird nun in einem weiteren Schritt einer oder mehrerer der bestehenden Kategorien zugeordnet. Dieser Vorgang entspricht dem sechsten Schritt einer üblichen zusammenfassenden Inhaltsanalyse. Anstelle der Zusammenstellung der durch die Zusammenfassung gewonnenen Aussagen zu einem Categoriesystem, soll innerhalb dieser Analyse jedoch eine Einordnung der zusammengefassten Aussage in ein zuvor bereits aufgestelltes Categoriesystem, dessen Er-

stellung das reale Lebensproblem Mozarts als Grundlage besitzt, erfolgen. Durch diesen Schritt, die Wiedererkennung dieser Themen, Begriffe kurz: Kategorien, soll eine Parallelität zwischen der Bühnenwelt der „Entführung“ und der realen Lebenswelt Mozarts aufgedeckt werden.

4. *Lexikalische Überprüfung*: Laut inhaltsanalytischem Ablaufmodell erfolgt im Rahmen der Explikation an dieser Stelle üblicherweise eine lexikalische Überprüfung des explizierten Begriffes — in diesem Fall der durch die Zusammenfassung gewonnenen Aussage —, um festzustellen, ob die lexikalische Definition die explizierte Textstelle bereits hinreichend erklärt. Bei einer reinen Betrachtung des Inhaltes der „Entführung“ würde dies zweifelsohne der Fall sein. Da es in dieser Arbeit jedoch darum gehen soll, eine Parallelität zwischen der Bühnenhandlung und Mozarts „Lebenshandlung“ aufzuzeigen, wird eine lexikalische Überprüfung kaum die erwünschte Erkenntnis vermitteln, so dass sich eine anschließende Kontextanalyse in jedem Fall als unerlässlich darstellt.
5. *Bestimmung des zulässigen Explikationsmaterials*: Daran anschließend erfolgt die jeweils genaue Bestimmung, welches Explikationsmaterial für die jeweilige Kontextanalyse zugelassen werden soll.
6. *Kontextanalyse*:
 - a) *enger Kontext*: Dieser umfasst die eigentliche Handlung der „Entführung“ und verwendet als textliche Grundlage das Libretto bzw. die durch die Zusammenfassung gewonnene Reduzierung auf die eigentliche Handlung. Zusätzlich soll der durch einen ausgewählten Tonträger vermittelte Höreindruck hinzugezogen werden.
 - b) *weiter Kontext*: Die in der engen Kontextanalyse gewonnenen Erkenntnisse werden in diesem Schritt durch zusätzliches Hintergrundmaterial ergänzt mit dem Ziel, die durch die Zusammenfassung und die anschließende Kategorisierung gewonnene Parallelität der Bühnenhandlung und Mozarts Beziehungen in seiner realen Lebenswelt genauer zu erläutern und an realen

Bezugspunkten genauer zu belegen. Dies sind Informationen über Mozart selbst in Form von Briefen oder Sekundärliteratur sowie Informationen über die gesellschaftlichen Rahmenbedingungen. Dies sind insbesondere die Bedingungen von Musikern im 18. Jahrhundert, denen Mozart ausgesetzt war, die im theoretischen Teil dieser Arbeit bereits ausführlich dargelegt und zueinander in Beziehung gesetzt wurden und auf die bei der Analyse des weiteren Kontextes zurückgegriffen werden soll.

6.4 Definition der Analyseeinheiten

Als Analyseeinheiten sollen grundsätzlich all jene Textstellen herangezogen werden, in denen mindestens einer der in der Hypothese 1 benannten Charaktere — Belmonte, Bassa Selim und Konstanze — auftritt. Die Einheiten werden sich in drei Ebenen staffeln, die nacheinander erfolgen. Die erste Ebene bildet jeweils ein vollständiger Aufzug der „Entführung“. In einem zweiten Schritt werden relevante Auftritte innerhalb dieser Aufzüge herangezogen. Abschließend werden einzelne Begriffe aus ebendiesen Auftritten expliziert.

6.5 Entwicklung eines Kategoriesystems

6.5.1 Bestimmung der Kategorien

Die Bestimmung der Kategorien gestaltet sich rein deduktiv. Diese Vorgehensweise ergibt sich aus der Art der Fragestellung, die der Analyse zugrundeliegt: Nachgewiesen werden soll eine sublimatorische Verarbeitung von Mozarts Lebensproblem, seinem Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo. Die zentralen Begriffe, die diesen gesellschaftlich geprägten persönlichen Konflikt ausmachen, sollen die in der Analyse verwendeten Kategorien bilden. Durch das Anlegen dieses Kategoriesystems an das zu untersuchende Material — das Libretto der „Entführung“ — sollen in einem ersten Schritt Parallelen zwischen Mozarts Lebenswelt und der Bühnenwelt des Singspiels aufgespürt werden, die es sodann in einem weiteren Schritt genauer zu analysieren gilt.

Die Kategorien samt Unterkategorien stellen sich wie folgt dar:

- a) Konflikt (Widerstand, Widersetzung)
- b) Hierarchie (Unterordnung, Unterdrückung)
- c) Freiheit (Gefangenschaft, Gehorsam)
- d) Achtung (Ehre, Anerkennung, Vergebung, Menschlichkeit)

6.5.2 Lexikalische Definition der zu explizierenden Begriffe

- **„Konflikt:** sozialer K., der Interessengegensatz und die daraus folgenden Auseinandersetzungen und Kämpfe zwischen Individuen und Gruppen, insbesondere zwischen Schichten, Klassen. Von K. wird auch bereits dann gesprochen, wenn ein bestehender Interessengegensatz nicht zu offenen Kämpfen zwischen den Parteien führt („latenter“ K.). Im Unterschied zur Konkurrenz ist der K. dadurch gekennzeichnet, daß es für die beteiligten Parteien darauf ankommt, durch den Einsatz von Macht- und Einflussmitteln eine Niederlage des Gegners herbeizuführen oder die eigene Niederlage zu verhindern, um bestimmte Ziele zu erreichen. Jedoch bedeutet die Existenz eines K.s nicht, daß die sozialen Beziehungen zwischen den konfligierenden Parteien ungerichtet, anomisch sind; vielmehr sind K.beziehungen fast immer sozial normiert. Bestimmte K.arten (z.B. die Tarifauseinandersetzungen zwischen Unternehmern und Arbeitgebern) sind sogar gesetzlich und vertraglich geregelt“ (Fuchs-Heinritz et al 1994: 356).
- **„Hierarchie** (griech.), ‚heiliger Ursprung‘, ‚heilige Herrschaft‘; (...) soziol. Bezeichnung für eine bestimmte Struktur der horizontalen u. vertikalen Gliederung der Positionen bzw. Funktionsträger in einer Organisation. Die H. ist idealtyp. ein festes, präzises System der Über- u. Unterordnungen, in dem alle Entscheidungsbefugnisse, Kommunikationswege u. Zuständigkeiten pyramidenhaft von einer obersten Spitze bis hinunter zu einem sich stufen- u. rangweise immer weiter verzweigenden Unterbau institutionalisiert. (...) Horizontale gegenseitige Abhängigkeiten

oder soz. Aktivitäten gelten in der H., soweit sich nicht von vertikal übergeordneter Stelle ausdrücklich vorgesehen u. kontrolliert werden, als regelwidrig“ (Hartfiel 1972: 265 f.).

- **„Freiheit**, in der Soziol., je nach Erkenntnisinteresse u. weltanschaul. Grundprämissen, unterschiedl. interpretierter Begriff. Meint
 - a) die Willens-F., d. h. die prinzipielle Möglichkeit des Menschen, aufgrund eigenen Entschlusses zu handeln u. sein Leben in eigener Gestaltung, ohne Motivationsdeterminismus u. psych. Kausalgesetzmäßigkeiten, zu führen;
 - b) die *institutionelle* F., d. h., die Unabhängigkeit u. Loslösung des Menschen aus ‚äußeren‘ Bindungen, Bevormundungen u. Prägungen;
 - c) die F. des vernünftigen Handelns, d. h. die Befreiung des Menschen von sinnlich-unbewußten, von ihm nicht beherrschten ‚Steuerungen‘;
 - d) die *rechtl.* F. als Ergebnis von Verhaltensverboten, die die F. des einzelnen als Schutz vor Willkür u. totaler F. der anderen garantieren;
 - e) die *demokrat.-polit.* F. als die Teilhabe aller Individuen an der Bestimmung der Regeln der Gemeinschaft, die die indiv. F.en möglichst ungehinderter Betätigung zu Gunsten einer Gemeinwohl-Vorstellung einschränkt;
 - f) die soz. als *real* (gegenüber lediglich *formaler*) F., die eine ges. Struktur voraussetzt, in der alle Bürger aufgrund ihrer sozio-ökon. Position die Möglichkeit besitzen, ihre rechtl. u. demokratisch-polit. F.en auch zu nutzen“ (Hartfiel 1972: 193 f.).

- **„Achtung**, Ehrerbietung, *deference*, bei E. Goffman die Handlungskomponente, durch die symbolisch dem Interaktionspartner Wertschätzung übermittelt wird. Entgegengebrachte A., wo sie erhalten bleiben soll, bindet den Geachteten sowohl in der aktuellen Interaktion als auch in seinem Handeln und seiner Selbstdarstellung“ (Fuchs et al 1994: 19).

6.6 Analyseschritte mittels Kategoriensystem — Ergebnisse

6.6.1 Erster Aufzug

Die erste Auswertungseinheit bildet der gesamte erste Aufzug in seiner Reduzierung auf die wesentliche Handlung und die in der Hypothese 1 angeführten Charaktere. Die Zusammenfassung stellt sich wie folgt dar:

Um seine Geliebte Konstanze aus dem Harem des türkischen Herrschers Bassa Selim zu befreien, tritt Belmonte als Baumeister in dessen Dienste.

Anhand dieser Zusammenfassung lässt sich der erste Aufzug drei der aufgestellten Kategorien zuordnen: Freiheit, Hierarchie und Achtung, wobei die Kategorien in einem engen, teils kausalen Zusammenhang stehen. Die Parallelität zu Mozarts Konfliktsituation lässt sich anhand folgender Aspekte ausmachen:

Hier sei zunächst die Situation des Belmonte genauer betrachtet. Die Analyse des engen Kontextes gibt Aufschluss darüber, welcher Grundambivalenz seine soziale Stellung ausgesetzt ist: Wie der Leser bereits vor Beginn des eigentlichen Singspiels, nämlich anhand der Besetzung erfährt, handelt es sich bei Belmonte um einen spanischen Edelmann, also einen Angehörigen der Aristokratie — wie sich am Ende herausstellt gar um den Sohn des herrschenden Kommandanten von Oran. Dieser tritt in die Dienste des dem gleichen gesellschaftlichen Stand angehörenden Bassa Selim. Die Stellung, die er sodann im Harem einnimmt, jene eines Baumeisters, ist jedoch die eines Bediensteten; eine Anstellung, die als Sohn des Herrschers von Oran nicht seinem gesellschaftlichen Stand entspricht.

Die Eröffnung des weiten Kontextes zeigt anhand dieser ambivalenten sozialen Stellung, die Belmonte im Harem Bassa Selims einnimmt, eine erste Parallele zu Mozarts Konflikt mit Colloredo, von der Hypothese ausgehend, Belmonte verkörpere Mozart und Colloredo werde durch die Figur des Bassa Selim repräsentiert. Der Begriff der Hierarchie und der mit ihr verbundenen Unterordnung Mozarts unter die Wünsche und

Gebote des ranghöheren Colloredo spielt im Mozart'schen Konflikt eine zentrale Rolle. Mozart „genoss“ als ein am Salzburger Hof angestellter Musiker den Sozialstatus eines einfachen Bediensteten, vergleichbar mit dem eines Handwerkers, der in der Hierarchiepyramide im unteren Teil angesiedelt war, wie es die Musikertradition des 18. Jahrhunderts vorsah (vgl. Elias 1993: 164) — ein Umstand, den Mozart Zeit seines Lebens nicht akzeptieren wollte/konnte (vgl. Elias 1993: 177 f.). Grund für diese Verweigerung seinerseits war ein von der Vorstellung der herrschenden Adelsschicht abweichendes Verständnis des Begriffes der Ehre (vgl. Elias 1993: 29). Zu entscheiden, welches Verständnis, welches Verhalten abweichend ist, obliegt jedoch wie auch in Mozarts Fall nie dem sich in den unteren Schichten der hierarchischen Pyramide Befindenden, sondern ist stets mit der Frage der Macht verbunden, die in diesem Fall Colloredo oblag. Doch gerade damit war Mozart nicht bereit, sich abzufinden.

Ebenso wie Mozart nimmt auch Belmonte eine ihm unwürdige Position innerhalb des Herrschaftsterritoriums des Bassa ein. Die Anstellung als bediensteter Baumeister ist seinem Stand keineswegs angemessen. Unangemessen war auch Mozarts soziale Position und die entsprechende Behandlung durch Colloredo; zumindest *empfand* Mozart diese in gleichem Maße unangemessen, wie es jene des Belmonte *ist*. Hierarchie war bei Mozart aufs Engste verbunden mit Ehre und Achtung. Auf diesen Aspekt wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

Eine weitere Parallele zu Mozarts realer Lebenswelt lässt sich anhand der Situation der Konstanze aufweisen, die unter die Kategorie „Freiheit“ fällt.

Der Harem, in dem Konstanze von Bassa Selim gefangen gehalten wird, weist durch seinen Gefängnischarakter eine auffallende Nähe zum Salzburger Hof auf, wie Mozart ihn empfunden hat. Mit der Möglichkeit der sublimatorischen Konfliktverarbeitung entzieht sich Mozart jedoch geschickt dem Vorwurf einer direkten Kritik am Feudalsystem des Abendlandes. Er verlagert sein Schicksal nicht nur in die Geschichte seiner Opernfiguren, sondern zudem auf einen anderen Schauplatz: Nicht der Salzburger Hof ist

der Ort des Geschehens, sondern ein türkischer Harem. In Kapitel 6.1.2 ist bereits auf das große Interesse an allem Türkischen und die sich daraus ermöglichende versteckte Kritik am hiesigen politischen und gesellschaftlichen System eingegangen worden (vgl. Puntcher-Riekmann 1994: 358; Oberhoff 2008b: 101).

Nun mag der Umstand, dass Konstanze und nicht Belmonte, der laut Hypothese Mozarts selbst verkörpert, in Bassa Selims Harem gefangen gehalten wird, zu einem Widerlegen dieser Hypothese führen. Hier hilft jedoch ein Blick auf die Ursache, weshalb Mozart den Salzburger Hof als Gefängnis ansah und worin genau sein empfundener Freiheitsentzug bestand. Auf die hierarchische Einordnung Mozarts, die im Widerspruch zu seiner eigenen Vorstellung um die soziale Position seiner Person stand, ist weiter oben bereits eingegangen worden: Mozart sah seine musikalischen Fähigkeiten nicht mit der niederen sozialen Position eines Handwerkers vereinbar. Es war somit nicht der Mensch Mozart an sich und allein, der seiner Freiheit beraubt wurde im Sinne einer räumlichen und rechtlichen Einschränkung. Vielmehr waren es seine musikalischen Phantasien, die er aufgrund seiner hierarchischen Position nicht frei ausleben konnte, die ob der Unterdrückung durch Colloredo in ihm selbst ein Stück weit gefangen blieben.

Es war zweifelsohne Mozarts Bestreben, aus seinem „Salzburger Gefängnis“ zu entkommen. Seinen Befreiungsakt vollzog er jedoch vor allem der Musik Willen, seiner musikalischen Phantasien, seiner künstlerischen Existenz Willen. Dass diese Befreiung mit der Loslösung seiner selbst aus den Zwängen Colloredos verbunden war, steht außer Frage. Elias spricht, wie in Kapitel 2.2 bereits erwähnt, von der Unmöglichkeit, den Künstler Mozart vom Menschen Mozart zu trennen. Auch Mozart selbst vermochte diese Trennung nicht zu vollziehen.

Es war also (zunächst) weniger Mozart selbst, den er zu befreien versuchte, sondern vielmehr seine musikalischen Phantasien, die schlussfolgernd nur durch ihn befreit werden konnten. Diese Konstellation findet sich in der Ausgangssituation, im ersten Aufzug

der „Entführung“ wieder: Belmonte (Mozart) will Konstanze (seine musikalischen Phantasien) aus der Gefangenschaft Bassa Selims (der Unterdrückung durch Colloredo) befreien.

Das Paradoxe an der Situation, in der sich Mozart als Musiker des 18. Jahrhunderts befand, ist in Kapitel 3.4.2 bereits angeklungen. Um den musikalischen Phantasien Freiheit schenken zu können, musste sich der Musiker zunächst in ein Gefängnis begeben: Er musste in die Dienste eines Adelshofes oder der Kirche treten, von denen er sodann Aufträge erhielt und musikalische Werke schaffen konnte (vgl. Elias 1993: 164). Nur auf diesem Weg gelangten sie an die (zahlende oder geladene) Öffentlichkeit, in die Freiheit. Es mag Fallbeispiele geben, die belegen, dass ein am Hof angestellter Musiker alle Freiheiten hinsichtlich seiner musikalischen Phantasien hatte, kein derartiges Bedürfnis verspürte, diese auszuleben oder erst gar keine musikalischen Phantasien auf dem Niveau eines Genies wie Mozart besaß.

In Mozarts Fall trifft diese Paradoxie jedoch zu. Von der dringlichen Notwendigkeit einer Festanstellung und der zwangsläufigen Rückkehr nach Salzburg nach einer mehrjährigen Phase der Konzertreisen ist bereits die Rede gewesen. Auch wenn Mozart sich seiner sozialen Position als Musiker innerhalb des Salzburger Hofstaates bewusst war und sie ihm zwar zuwider war, blieb ihm zunächst keine Wahl, als die dortige Festanstellung anzunehmen: Er musste seinen Lebensunterhalt verdienen, den er sich als Komponist und Musiker durch das Komponieren und Aufführen seiner Werke sicherte, was ihm wiederum nur eine Festanstellung dauerhaft sichern konnte. Über das sich erst Jahre später herausbildende und etablierende freie und zahlende Publikum ist bereits berichtet worden (vgl. Rainer 1994: 245). Zur Zeit Mozarts war dieses jedoch noch zu sehr im Entstehen begriffen, als dass es ihm seinen Lebensunterhalt dauerhaft hätte sichern können. Um seine musikalischen Phantasien herauslassen zu können, ihnen (wenn auch eingeschränktes) Verhör verschaffen zu können, musste er sich dieser unangenehmen Kausalkette fügen und die ihm angebotene Stellung am Salzburger Hof annehmen.

Hierin bestand die Paradoxie seiner Situation. Er musste sich als Mensch in das Gefängnis des Salzburger Hofes begeben, um seinem musikalischen Genie, seinen musikalischen Phantasien Gehör verschaffen zu können. Nur auf diesem Weg konnte er sie von ihren imaginären Mauern lösen, die sie daran hinderten, über die Dimension bloßer Gedanken hinauszukommen und ihnen in der praktischen Ausübung ihre Freiheit zu geben. Ein Publikum, ein Abnehmer seiner Werke, wie es ihm die Festanstellung am Salzburger Hof bot, war der Schlüssel zur Freiheit seiner Musik, bedeutete für ihn selbst jedoch das genaue Gegenteil: Er musste sich dafür als Mensch und Künstler einschränken, unterdrücken, ja einsperren lassen.

Diese Situation ist im Kern mit jener Belmontes vergleichbar. Auch er muss sich zunächst in ein Gefängnis bzw. den Harem des Bassa Selim begeben, dort die seinem sozialen Stand unangemessene Stellung eines bediensteten Baumeisters annehmen, um auf diesem Weg seine Geliebte Konstanze befreien zu können. Für den einen stellt das Gefängnis ein türkischer Harem dar, für den anderen der Salzburger Hof. Der eine nimmt die Stellung eines sozial niedriger gestellten Baumeisters ein, der andere jene eines seine Ehre missachtenden, eines angestellten Musikers. Der eine will seine Geliebte befreien, der andere seine musikalischen Phantasien. So lange sich Belmonte den Weisungen Selims fügt, herrscht Ruhe im Harem. „War der [musikalische; d.Verf.]Geschmack auf beiden Seiten [auf der des regierenden Fürsten und jener des Komponisten; d.Verf.] der gleiche, so ergab sich ein sehr gutes Verhältnis, wie es bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts stets bestanden hat; Differenzen aber entstanden, sobald der Komponist seine eigene Persönlichkeit nicht mehr dem Geschmack des Regierenden unterwerfen wollte“ (Rebling 1935: 26). Bemerkenswert ist an dieser Stelle die von Rebling verwendete Begrifflichkeit „Persönlichkeit“. Spricht er im Nebensatz noch von einem gleichen *Musikgeschmack beider*, ist im Hauptsatz von einer Differenz des musikalischen Geschmacks des Fürsten und der *Persönlichkeit* der Musikers die Rede. Mit diesem sprachlichen Mittel stellt Rebling den Musikgeschmack oder auch die musikalischen Phantasien der Persönlichkeit eines Menschen gleich. Diese Annahme

unterstützt sowohl die These Elias', der Mensch Mozart lasse sich nicht vom Künstler und somit von seiner Kunst trennen, als auch das Verständnis dafür, mit welchem unermüdlichen Drang Mozart für die Verwirklichung seiner Kunst kämpfte: Ging es doch nicht nur um sie, sondern gleichzeitig mit ihr als Teil seiner Persönlichkeit um ihn selbst. Die starke Verbindung zwischen Persönlichkeit und Musikgeschmack mag zudem jenen Teil der These unterstützen, der Konstanze als die personifizierten musikalischen Phantasien Mozarts nennt. Dass es bei Mozart und Colloredo zu der von Rebling benannten Differenz kam, ist bereits deutlich geworden. Zu Differenzen kommt es ebenso im Harem des Bassa Selim, wie sich im zweiten und dritten Aufzug zeigt.

6.6.2 Zweiter und dritter Aufzug

Der zweite und dritte Aufzug bilden eine weitere Untersuchungseinheit, ebenfalls in ihrer Reduzierung auf die in der Hypothese 1 genannten Charaktere Belmonte, Konstanze und Bassa Selim.

Im Harem des Bassa Selim als Baumeister angestellt, trifft Belmonte auf Konstanze und plant mit ihr deren Befreiung. Die Entführung misslingt jedoch und Belmonte wird ebenfalls von Bassa Selim gefangen gehalten. Beide erwarten das Todesurteil Selims ob des Hintergehens an ihm; dieser schenkt ihnen jedoch zu deren Verwunderung die Freiheit.

Entscheidend an dieser großen Auswertungseinheit ist vor allem das Ende, die Freilassung von Belmonte und Konstanze. Auf dieses unerwartete Ende wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen. Auf eine Analyse des zweiten und dritten Aufzuges als Ganzes sei an dieser Stelle verzichtet zugunsten einer im weiteren Verlauf folgenden Analyse einzelner prägnanter Szenen. Die Zusammenfassung dieser beiden Aufzüge sei nur der Vollständigkeit halber genannt, da sie den in Kapitel 6.4 aufgestellten Kriterien entspricht. Eine Analyse einiger expliziter Textstellen innerhalb dieser beiden Aufzüge erscheint in diesem Fall jedoch als sinnvoller. Um den Rahmen dieser Masterarbeit

nicht zu sprengen, soll auch im Folgenden nur eine Auswahl der Analyseeinheiten dargestellt werden, die sich als besonders prägnant erwiesen haben. Auf die Darstellung der Ergebnisse jener Analyseeinheiten, die zusätzlich zu den vorgestellten keine weiteren Erkenntnisse erbracht haben, soll daher verzichtet werden.

6.6.3 Die Besetzung

Die vor dem Beginn des eigentlichen Singspiels stehende Auflistung der mitwirkenden Charaktere und ihrer Stimmenbezeichnungen bildet stellt eine weitere Untersuchungseinheit dar.

Die zentrale Aussage, die die Zusammenfassung ergeben hat, betrifft in erster Linie die hierarchische Position des Bassa Selim, die eine grundlegende Ambivalenz aufweist. Er nimmt die eines Herrschers angemessene oberste Stelle innerhalb der Besetzungshierarchie ein. Was jedoch in klarem Widerspruch zu seiner höchsten hierarchischen Position steht, ist die Zusatzbezeichnung „Sprechrolle“.

Für eine tiefreichende Deutung bedarf es an dieser Stelle einer Hinzuziehung zusätzlichen Materials. Dieses besteht aus wissenschaftlichen Quellen bezüglich der Bedeutung und des Stellenwertes der Singstimme in der Musik — insbesondere in der Oper — des 18. Jahrhunderts.

„In der Oper des 18. Jahrhunderts singt man“ (Deutsch et al 2003: 165). Die Frage ist nur, warum Bassa Selim *nicht* singt. Der Tatbestand eines sprechenden Herrschers innerhalb eines Singspiels ließ die Musik- und Theaterwissenschaftler zu unterschiedlichen, jedoch keineswegs endgültigen Erklärungen gelangen. Zeitmangel, das Umdisponieren aufgrund einer erkrankten Premierenbesetzung oder das schlichte Vergessen eines musikalischen Parts der Herrscherfigur stellen nur wenig überzeugende Thesen dar. „Es war ein kaum glaublicher Fehler der Oper, daß die Hauptperson nicht sang“ (Jacob 1983: 165).

Gerade Mozart ist für seine Fähigkeit bekannt, seinen Opernfiguren durch die Musik eine tiefgründige Charakterstärke zu verleihen (vgl. Krämer 1998: 416 f.). „Daß eine so wichtige Figur wie der Bassa Selim nur als Sprechrolle erscheint und sich damit Mozarts Charakterisierungskunst entzieht, ist ein Nachteil des Werkes“ (Abert 1983: 184). Doch entzieht sich der Bassa Selim tatsächlich Mozarts Charakterisierungskunst? Wird er nicht gerade durch das Fehlen eines Gesangsparts charakterisiert? Von dieser Annahme soll im Folgenden ausgegangen werden.

Zur Bekräftigung dieser Annahme sei einmal genauer der Stellenwert des Gesanges vor dem historischen Hintergrund der bürgerlichen Musikkultur der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts betrachtet. Die „Entführung“ ist ein Kind der Sturm-und-Drang-Zeit. Hier erreichte das bürgerliche Ideal, der Ausdruck des Menschlichen, der menschlichen Gefühle und Empfindungen, seinen Höhepunkt. In Kapitel 3 ist bereits genauer auf diese musikalische Stilepoche eingegangen worden: Menschliche Gefühle zeichnen sich durch einen schnellen Wechsel dieser aus. Und was könnte diese menschlichen Empfindungen mit ihrem Auf und Ab, ihrem Hin- und Hergerissensein, besser zum Ausdruck bringen als die menschliche Stimme, der Gesang. Dieser erlangte innerhalb der bürgerlichen Kultur einen hohen Stellenwert, galt als Ausdruck des menschlichen Empfindens, des Menschlichen allgemein (vgl. Rebling 1935: 2).

Durch ein Fehlen der Singstimme wie im Part des Bassa Selim entzieht sich dieser somit keineswegs einer Charakterisierung. Er entzieht sich vielmehr sämtlicher Menschlichkeit. Genauer gesagt: Mozart entzieht ihm jegliche Menschlichkeit. Durch diese Charakterisierung mittels einer bewussten (von dieser These soll im Folgenden ausgegangen werden) Auslassung des Gesangspartes weist Bassa Selim eine starke Ähnlichkeit auf zu Fürsterzbischof Colloredo, wie Mozart ihn während seiner Zeit am Salzburger Hof empfunden hat. Die untertänige Haltung, die von ihm Colloredo gegenüber abverlangt wurde, die unmenschliche Behandlung seiner Person als der eines einfachen Bediensteten und die geringe Wertschätzung seiner musikalischen Fähigkeiten ließen Mozart am Salzburger Fürsterzbischof nur wenig menschliche Züge finden.

Der Raub der Singstimme Selims ermöglichte es Mozart, sein Unwollen und seine geringe Wertschätzung diesem gegenüber zum Ausdruck zu bringen, ohne diesen direkt zu denunzieren.

Mit dem Unterschlagen der Singstimme beraubt Mozart Bassa Selim bzw. Colloredo jedoch nicht nur seiner Menschlichkeit, sondern zugleich seiner Macht und seiner hierarchischen Spitzenposition. Wie in Kapitel 3.4.1 bereits angeführt wurde, besaß die aufkommende besondere Hervorhebung der Singstimme im 18. Jahrhundert zudem eine symbolische Bedeutung. Mit dem Rückgang der Basslinie als vorherrschende Stimme und der Hinwendung zur Melodiestimme, insbesondere der gesungenen Melodiestimme, jener Stimme, die in der bürgerlichen Kultur als das Menschliche angesehen wurde, ging zugleich eine ähnlich geartete Bewegung im gesellschaftlichen Leben des 18. Jahrhunderts einher (vgl. Oberhoff 2008a: 165 f.). Die Diktatur der Basslinie wird von der Menschlichkeit der melodiosen Singstimme abgelöst. Die „Stimme des Volkes“ bekommt in dieser Hinsicht zweierlei Bedeutung. Dass Mozart sich dieser Bedeutung durchaus bewusst war, zeigt die von ihm verwendete Bezeichnung „basso ducato“ (vgl. Oberhoff 2008a: 165 f.).

Über den auffallend intensiven Gebrauch des Begriffes Ehre bei Mozart ist in Kapitel 4.4 bereits berichtet worden, ebenso von der Bedeutung, die diesem von Mozart im Gegensatz zu Colloredo beigemessen wurde. Mozart verband Ehre nicht mit höfischem Benimm, untertänigem Verhalten gegenüber Angehörigen des Adels, sondern vielmehr mit Menschlichkeit, Achtung und Respekt, unabhängig von der sozialen Position desjenigen, der Ehre empfängt, wie desjenigen, der diese vergibt (vgl. Elias 1993: 29). Ehre zeichnet sich für ihn durch edle Taten aus. „Das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im leib als mancher graf“ (Mozart 1963: 133), schrieb er am 20. Juni 1781 an den Vater. Was ist ein Mensch ohne Herz? Kein Mensch und nach Mozarts Überzeugung erst Recht kein Mensch von Ehre! Sich selbst hingegen spricht er ein solches Herz zu, eine Ehre, die mangels Menschlichkeit dem Adel insbesondere Colloredo aus seinen Augen versagt blieb.

Der Begriff der Ehre tritt zudem an einem weiteren Punkt innerhalb der Besetzungsliste zu Tage. Einen ersten Hinweis auf eine Parallelität zwischen Mozart selbst und der Opernfigur des Belmonte ist bereits anhand der Besetzung durch die Zusatzbezeichnung „ein spanischer Edelmann“ gegeben. Der spanische Edelmann verkörpert den sich selbst als Mann von Ehre bezeichnenden Mozart. Hier zeigt sich die Möglichkeit, die die Sublimierung bietet: Im wahren Leben, im Leben als ein im Handwerkerstatus angestellter Musiker am Salzburger Hof blieb Mozart die entgegengebrachte Ehre verwehrt. Dort blieb er der Macht, die von der Spitze der Salzburger Hierarchiepyramide ausging, unterlegen. In der „Entführung“ jedoch oblag ihm als musikalischer Schöpfer die Macht, sich in Gestalt des Belmonte, des spanischen Edelmannes, diese Ehre selbst zu verleihen.

Colloredo besitzt kein Herz; Bassa Selim besitzt keine Singstimme, was im Rahmen einer Oper, eines Singspiels dem Fehlen der Stimme generell entspricht. Beide werden ihrer Menschlichkeit beraubt — der eine lediglich in Mozart Gedanken, der andere in Mozarts Musik.

Mozart löst seinen Konflikt sublimatorisch in zweierlei Richtungen. Zum einen erhöht er Belmonte — und somit sich selbst — durch die Zusatzbezeichnung „ein spanischer Edelmann“; zum anderen beraubt er Bassa Selim seiner Singstimme und erniedrigt ihn — Colloredo — in seiner imaginären Hierarchiepyramide, die einem anderen Maßstab unterliegt als jenem der Gesellschaft, in der er zu leben gezwungen war.

Auffällig ist anhand der Besetzung zudem der Name der Geliebten Belmontes. Gerade von der Annahme ausgehend, Belmonte stelle Mozart selbst dar, bekommt der Name Konstanze eine besondere Bedeutung: Eine Verbindung zu Constanze Weber, Mozarts späterer Frau, ist kaum übersehbar. Nicht selten wird in der Fachliteratur diese Namensgleichheit zum Anlass genommen, *Die Entführung aus dem Serail* als ein Aufbegehren Mozarts gegen seinen Vater, der Zeit seines Lebens gegen die Verbindung mit Constanze Weber war, zu verstehen. Eine solche Annahme ist durchaus nicht

von der Hand zu weisen. Wie in Kapitel 4.5 erläutert, stellt die Revolte gegen den Vater jedoch nicht lediglich eine Auseinandersetzung zwischen Vater und Sohn dar, sondern ist letztlich eine Ausprägung eines sich auf einer höheren Ebene abspielenden gesellschaftlichen Konfliktes. Mozart hegte nicht aus rein persönlichen Gründen einen Groll gegen seinen Vater, sondern vielmehr gegen seine widerstandslose Haltung gegenüber der Unterdrückung durch Colloredo als Vertreter der Adelschicht. Gleiches verlangte Leopold zudem von seinem Sohn. Der unterschiedliche Umgang mit der niederen sozialen Position eines Hofmusikers ließ eine kaum überwindbare Kluft zwischen Vater und Sohn aufkommen. Von ihm fühlte sich Mozart ebenso wenig verstanden wie von Colloredo. Vater Leopold war nicht nur gegen eine Heirat mit Constanze Weber aufgrund ihrer niederen Herkunft, sondern ebenso gegen die damit verbundene Lebenseinstellung seines Sohnes, für den der Umgang mit Constanze Weber trotz ihrer niederen gesellschaftlichen Schicht kein Hindernis darstellte. Diese Einstellung war jedoch so gar nicht mit jener Leopolds vereinbar, die geprägt war durch ein angepasstes, kriecherisches Verhalten und die hohe Wertschätzung gegenüber den sozial höher gestellten Schichten. Dass sich Mozart, ohne über die Konsequenzen nachzudenken, noch dazu während seines Aufenthaltes in Wien, der Colloredo und somit auch Vater Mozart ein Dorn im Auge war, mit Constanze einließ, stieß bei Leopold auf wenig Verständnis. War dieses doch ein weiteres Anzeichen dafür, dass Mozart sich über das hinwegsetzte, was von ihm erwartet wurde und eher seinem eigenen Gewissen folgte. Diese aufklärerische Lebenseinstellung, sich seines eigenen Verstandes ohne die Leitung eines anderen zu bedienen (vgl. Kant 1999: 20), stieß im Salzburg des mittleren 18. Jahrhunderts, insbesondere bei Vertretern der Adelschicht wie Colloredo, auf Gegenwehr. Zu Mozarts Unverständnis beugte sich die Generation seines Vaters noch dieser Gegenwehr. Es selbst widersetzte sich dieser jedoch, was wiederum für Unverständnis bei Vater Leopold sorgte. Die Auseinandersetzung um Mozarts Heirat mit Constanze Weber war so gesehen weniger ein rein persönlicher Konflikt zwischen Vater und Sohn, sondern vielmehr ein Generationskonflikt, bedingt durch unterschiedliche Vorstellungen eines gesellschaftlichen Zusammenlebens.

Vor diesem Hintergrund bekommt die Entscheidung Bassa Selims, Konstanze und Belmonte am Ende des Singspieles die Freiheit zu schenken und ihrem gemeinsamen Glück nicht weiter im Weg zu stehen, eine besondere Gewichtung. Vater Leopold hat bis zu seinem Tod Mozarts Verbindung mit Constanze Weber missbilligt (vgl. Elias 1993: 176), worunter Mozart selbst wiederum nicht weniger litt. Nur allzu gerne hätte er die Zustimmung seines Vaters zu dieser Heirat bekommen, bedeutete sie für ihn doch mehr als nur das Einverständnis seines Vater zu dieser Ehe. Sie stellte vielmehr eine Akzeptanz für seine Lebenseinstellung dar. Diese blieb ihm im wahren Leben jedoch verwehrt.

Auf die sublimatorische Verarbeitung dieses unerwarteten Schlusses des Singspiels wird an späterer Stelle noch genauer eingegangen.

6.6.4 O wie ängstlich, o wie feurig

Eine weitere Untersuchungseinheit bildet das Rezitativ und die Arie Nr. 4 des Belmonte im fünften Auftritt des ersten Aufzuges (vgl. Libretto: XIV).

Voller Erwartung, seine Geliebte Konstanze nach langer Trennung wiederzusehen, schildert Belmonte seine ambivalenten, rasch wechselnden Gefühle anlässlich des bevorstehenden Wiedersehens.

Ausschlaggebend sind an dieser Stelle nicht die Gefühle im einzelnen, sondern vielmehr die Tatsache, dass Belmonte seine Gefühle äußert und diese zudem in rascher Abfolge von einem Extrem ins nächste übergehen. Ausgehend von der Vorstellung der Sturm-und-Drang-Zeit, der Mensch zeichne sich gerade durch den schnellen Wechsel unterschiedlicher Gefühle aus, ist diese Auswertungseinheit der Unterategorie Menschlichkeit zuzuordnen.

Den Anlass für Belmontes Gefühlsäußerungen stellt die Aussicht dar, Konstanze nach langer Zeit der Trennung in Kürze wiederzusehen, was er im vorangehenden Rezitativ

anklingen lässt: „Konstanze, dich wiederzusehen, dich!“ Diese Vorstellung löst in ihm die heftigsten Gefühle aus. Im Gegensatz zu Barockopern, in denen im Laufe einer Arie zumeist lediglich eine Stimmung, eine Grundstimmung, ausgelöst wurde (vgl. Rebling 1935: 3 ff.), sind es bei Belmonte verschiedenste kleine seelische Regungen, die er ob des baldigen Wiedersehens mit Konstanze zum Ausdruck bringt. Es handelt sich jedoch keineswegs einzig um *Wiedersehensfreude*, sondern ebenso um *Wiedersehensängste* oder *-zweifel*. So schildert er bereits im ersten Satz seiner Arie zwei verschiedene Arten seines Herzklopfens: „O wie ängstlich, o wie feurig / Klopft mein liebevolles Herz!“ Feurig vor Verlangen, Konstanze nach langer Zeit der Trennung wiederzusehen, ängstlich ob der Sorge um ihre Treue. Er zeigt keinerlei Scheu, zu seiner Angst zu stehen — ein nicht unbedingt heldenhafter Zug, dafür jedoch ausgesprochen menschlich.

Die Betrachtung der Musik, mit der Mozart diesen Text vertont hat, unterstreicht diese Gefühle Belmontes nur allzu deutlich. Das die Arie Nr. 4 einleitende Rezitativ beginnt mit einem leisen, dennoch strahlenden Streicherakkord, auf den Belmonte das Wort „Konstanze“ setzt. Er scheint geradezu auf diesem Klangteppich zu schweben und bringt fast impulslos, in Gedanken versunken lediglich den Namen seiner Geliebten hervor. Dieses kurze musikalische Motiv Belmontes wird — ebenfalls begleitet vom anhaltenden Streicherakkord — von einer Oboe wiederholt. Dieses wie aus der Ferne kommende Echo unterstreicht zusätzlich Belmontes Empfindungen, der bei dem Wort „Konstanze“ in Gedanken an vergangene und freudige Zeiten zurück zu blicken scheint, in denen er noch glücklich mit Konstanze vereint war. Diese ungeordneten Gedanken werden zudem dadurch unterstrichen, dass es sich nicht um einen vollständigen Satz handelt, den Belmonte singt: „Konstanze, dich wiederzusehen, dich!“ Bei dem zweiten „dich“ hält Belmonte inne und auch das Orchester bricht den Akkord ab, ohne die Kadenz zu Ende zu führen. Die Musik bleibt stehen, holt Belmonte aus seinen Erinnerungen zurück in die Gegenwart, als würde er sich plötzlich bewusst, dass diese glücklichen Zeiten vorbei sind, und sich die Frage stellen, was ihn nun erwartet. Die in der nachfolgenden Arie geschilderten Empfindungen Belmontes werden nur allzu plakativ

durch die Musik veranschaulicht. Sie beginnt ebenso ruhig wie das Rezitativ, beinahe ängstlich, gleichsam Belmontes ängstlich klopfendem Herzen und erfährt erst mit dem Wort „feurig“ ein subito forte, das ein plötzliches Aufflammen des Herzens erahnen lässt. Das klopfende Herz spiegelt sich im Rhythmus der begleitenden Streicher wider, wobei die Bässe einen ruhenden, gleichmäßigen Herzschlag erkennen lassen, die Violinen hingegen ein ängstliches Pulsieren ausdrücken. Bei den Worten „Es hebt sich die schwellende Brust“ glaubt man gar aufgrund des Crescendos und der aufsteigenden Melodieführung, die sich hebende Brust Belmontes bildlich vor sich zu sehen. Hat die Arie bisher in einem wenn nicht unbedingt fröhlichen, doch aber hoffnungsvollen Dur gestanden, wechselt sie angesichts der Worte „Trennung“ und „banger Schmerz“ in ein bedrückendes Moll.

Diese Arie weist weniger eine Parallele zu einer konkreten Lebenssituation Mozarts auf als vielmehr eine Ähnlichkeit zu Mozarts allgemeiner Lebenseinstellung. Belmonte entspricht, ausgehend von dieser Arie, dem Menschenbild des Sturm und Drang. Die bürgerliche Kultur war — wie in Kapitel 3 eingehend erläutert wurde — geprägt von einer Betonung des Menschlichen, des Menschen mit all seinen Regungen und Empfindungen (vgl. Rebling 1935: 13). Dieses Ausdrücken und Ausleben der innersten Gefühle fand in der Zeit des Sturm und Drang ab den 1760er Jahren seine Vollendung: Galt es in den Phasen des galanten und vor allem des empfindsamen Stils noch, generell Gefühle bzw. Gefühlsschwankungen auszudrücken, bestand der Kern des Sturm und Drang darin, die gegensätzlichen Gefühle in ihren Extremen, wie sie die Menschen erleben, darzustellen (vgl. Wörner 1980: 220).

Im Gegenzug zu der Darstellung der menschlichen Gefühle als die Natur des Menschen galt alles Gekünzelte, Gezierte als verpönt, als unmenschlich. Die neu aufkommende bürgerliche Kultur, in deren Zentrum der Mensch mit seinen Empfindungen stand, stellt jedoch kein rein kulturelles Phänomen dar. Vielmehr handelt es sich um eine Äußerung gesellschaftlicher Umbrüche. In Kapitel 3.4.1 ist bereits berichtet worden, dass sich der Wandel von objektiven und normativen Formen hin zu subjektiveren und ungebun-

denen Formen am deutlichsten innerhalb der Musik niedergeschlagen hat (vgl. Hauser 1975: 594). Die Abkehr von allem Gezierten und Pompösen und der Hinwendung zum Natürlichen liegt eine gesellschaftliche Veränderung zugrunde. In dem Darstellen der menschlichen Gefühle und ihren Wechseln zwischen den Extremen zeigte sich zudem ein neues Bewusstsein des Menschen. Er entdeckte sich selbst, stellte sich selbst in den Vordergrund und begann, seinen Bestimmungen nachzugehen. Davon, dass Mozart zuweilen kaum in der Lage war, seine Gefühle zu unterdrücken, ist in Kapitel 4.4 bereits die Rede gewesen. Eine Umwandlung der Fremdwänge in Selbstwänge schlug bei ihm gänzlich fehl (vgl. Elias 1993: 28). Es geht jedoch gerade im Zeitgeist der Aufklärung nicht nur darum, seinen Gefühlen freien Lauf zu lassen, sondern vor allem darum, seiner eigenen Bestimmung zu folgen mit der Hilfe des eigenen Verstandes, der eigenen Vernunft, ohne die Bevormundung oder gar Unterdrückung durch andere. Dass Mozart seiner eigenen Bestimmung nachging, davon zeugt der in Kapitel 4 ausführlichst erläuterte Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo.

6.6.5 Sonst schlag ich drein

Der zehnte Auftritt des ersten Aufzuges, bestehend aus Dialog und Terzett, stellt eine weitere Untersuchungseinheit dar (vgl. Libretto: XVI).

Belmonte, der zuvor als Baumeister in die Dienste des Bassa getreten ist, wird von Aufseher Osmin unter Androhung von Strafe daran gehindert, den Palast Selims zu betreten. Nach einer heftigen Auseinandersetzung gelingt es Belmonte letztlich, in den Palast zu gelangen.

Dieser Auftritt zeichnet sich in erster Linie durch die Auseinandersetzung zwischen Belmonte und Osmin aus und fällt somit unter die Kategorie „Konflikt“. Wie es bereits die Analyse des gesamten ersten Aufzuges ergeben hat, stehen die aufgestellten Kategorien teils in engem Zusammenhang, bedingen einander gar. Der Konflikt Belmontes und Osmins findet seinen Ursprung in einem hierarchischen Gefüge, dem sich Belmonte zu

widersetzten versucht. Osmin untersteht als Aufseher über den Harem dem direkten Befehl Selims, nimmt die exekutive Gewalt ein und steht somit im Machtgefüge über dem als Baumeister, als Handwerker angestellten Belmonte. Mit der Verweigerung des Zutrittes in den Harem führt Osmin den Befehl Selims aus. Grundsätzlich fällt ihm die Aufgabe zu, den Eingang zu bewachen und Unbefugten den Zutritt zu verweigern. Von der Anstellung Belmontes durch den Bassa weiß Osmin offensichtlich (noch) nichts.

Das Terzett wird bestimmt durch kurze, schlagartige Motive, die die gegenseitigen Androhungen zu einem musikalischen Schlagabtausch werden lassen. Die kurzen Textpassagen erhalten aufgrund ihrer raschen Abfolge, die mitunter ineinander übergehen, den Charakter eines Streitgespräches. Ein argumentativer Dialog kommt nicht zustande. Es handelt sich vielmehr um eine Abfolge von Aktion und Reaktion.

Dieser Auftritt weist eine deutliche Parallelität zu einer ganz konkreten Situation in Mozarts Leben auf. Eine vergleichbare Dramaturgie liegt seiner Begegnung mit Graf Arco zugrunde. Um aus den Diensten Colloredos entlassen werden zu können, war Mozart gezwungen, Colloredo ein Kündigungsschreiben zu überbringen, das Mozart bereits am Vortag während seiner Auseinandersetzung mit diesem ankündigte (vgl. Elias 1993: 152). Dieses weigerte sich Graf Arco jedoch entgegenzunehmen und Colloredo zu überbringen — vermutlich auf dessen Befehl hin. Erst nach dreimaligem Versuch, von denen der letzte mit dem in Kapitel 4.2 bereits erwähnten Fußtritt Arcos endete, gelang es Mozart, sein Vorhaben in die Tat umzusetzen (vgl. Elias 1993: 152).

Eine ähnliche Dramaturgie weist Belmontes Auseinandersetzung mit Osmin auf. Wie Graf Arco verweigert auch Osmin Belmonte den Zutritt in den Harem des Bassa. Mozarts mehrmaliger Versuch, Colloredo sein Kündigungsschreiben auszuhändigen, findet innerhalb dieses Auftrittes ebenfalls seinen Niederschlag. Insgesamt sechsmal singt Belmonte (zusammen mit seinem Begleiter Pedrillo) die Worte „Wir gehn hinein“, was Osmin stets zu verhindern weiß. Selbst der Fußtritt Arcos findet sich in den drohenden Worten Osmins „Sonst schlag ich drein!“ wieder.

Die von Elias angesprochene Bildung von Gewaltmonopolen, verkörpert durch einen großen Königs- oder Fürstenhof und den damit verbundenen langen Handlungsketten, in denen der Einzelne in Abhängigkeit zu anderen Menschen steht (vgl. Elias 1997: 332), findet in diesem Beispiel nur allzu deutlich ihren Niederschlag. Die Figuration, in der sich Belmonte im Harem Selims befindet, ähnelt stark jener Mozarts am Salzburger Hof. Mozart und Belmonte werden beide auf Befehl ihres jeweiligen Dienstgebers — Osmin geht zumindest weiterhin von der allgemeinen Anordnung Selims aus, keinen Fremden in den Palast hineinzulassen — von einem ebenfalls dem jeweiligen Herrscher untergebenen Bediensteten am Zutritt gehindert. Beide bekommen nur allzu deutlich das Hierarchiegefüge innerhalb ihres Hofes zu spüren. Anders als in Mozarts Auseinandersetzung mit Graf Arco bleibt es in der „Entführung“ hingegen bei der Androhung von körperlichen Übergriffen und Belmonte gelingt es, sich dem Widerstand Osmins zu widersetzen und in den Palast zu gelangen, was Mozart hingegen nicht erreichte.

Trotz der Ähnlichkeit dieses Auftrittes zu Mozarts Auseinandersetzung mit Graf Arco ist ihr Ausgang in der „Entführung“ ein anderer. An dieser Stelle erhält die Hypothese 2 ihre Bestätigung, indem Mozart diesen Konflikt im Zuge der „Entführung“ sublimatorisch auf die Weise lösen konnte, wie er es im wahren Leben nicht vermochte.

6.6.6 Hin sind die Freuden

Eine erste Untersuchungseinheit, die die musikalischen Phantasien direkt betrifft bzw. Belmontes Geliebte Konstanze, bildet die Arie Nr. 10 samt dem vorangehenden Rezi-tativ (vgl. Libretto: XVIII).

Konstanze beklagt ihr Schicksal, welches sie von Belmonte trennte und sie im Harem Bassa Selims gefangen hält. Sie trauert den Zeiten nach, in denen sie mit Belmonte glücklich war und resigniert ob ihres trostlosen Daseins.

Auch in dieser Analyseeinheit bedingen die zugeordneten Kategorien — Gefangen-schaft und Menschlichkeit — einander.

Eingeleitet wird Konstanzes Arie mit den Worten „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele / Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte“ des vorangehenden Rezitatives. In ebendiesen Sätzen liegt bereits der Grund für Konstanzes nachfolgende Trostlosigkeit, gar Resignation. Von besonderer Bedeutung erscheinen hier die Worte „Wechsel“, „Seele“ und „trennte“, wobei der Wechsel in der Seele bedingt ist durch die vorangegangene Trennung.

Die Arie weist in ihrem text- und musikdramaturgischen Aufbau eine starke Ähnlichkeit zu Belmontes Arie Nr. 4 auf. Im vorangehenden Rezitativ schildert sie den Grund für ihre in der nachfolgenden Arie zum Ausdruck gebrachten Gefühle: ein Stimmungswechsel in Folge der Trennung durch Belmonte. Ähnlich wie Belmonte scheint auch sie den alten Zeiten, da sie beide noch vereint waren, in Gedanken nachzuhängen.

Das Rezitativ beginnt mit Seufzermotiven in den Streichern und verharret auf einem anhaltenden Akkord, in den hinein Konstanze — ähnlich wie Belmonte zuvor — die Worte „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele / Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!“ singt. Mit dem Wort „trennte“ endet der bis dahin anhaltende Streicherakkord und es setzen erneut Seufzermotive in den Violinen ein, die von kurzen von einander getrennten pulsartigen Tönen in den Bässen begleitet werden, die diese Trennung verbildlichen. Die eigentliche Arie beginnt mit einem kurzen Motiv in den Bläsern, das nach einer kurzen Pause von Konstanze mit dem Wort „Traurigkeit“ wiederholt wird. Dieses wirkt wie eine Überschrift der Arie, die diese Traurigkeit in den unterschiedlichsten Facetten darstellt. Dieser Charakter wird zudem dadurch verstärkt, dass die Bläser dieses Motiv bereits vorwegnehmen, also seine Wichtigkeit betonen, es aber im weiteren Verlauf der Arie kein weiteres Mal vorkommt. Es hebt sich zudem deutlich von der übrigen Arie ab durch seine noch eher einem Rezitativ ähnelnde metronomisch freie Gestaltung. Erst danach scheint die Arie zu beginnen: Seufzermotive in den Streichern, stockende, immer wieder innehaltende kurze Phrasen und der wiederholte Einsatz von Synkopen verleihen ihr einen schwermütigen, zerrissenen Charakter. Nur mit Mühe scheint Konstanze ihren Schmerz überwinden und die Arie zu Ende bringen zu

können. Besonderen Schmerz bereitet ihr die Zeile „weil ich dir entrissen bin.“ Im bis dahin vorherrschenden piano wird diese Zeile durch einen Bläserakkord im forte eingeleitet. Dieser wie ein Stich ins Herz wirkende Akkord löst bei Konstanze einen Schrei der Verzweiflung aus ob der schmerzhaften Erinnerung an die Trennung von Belmonte: Ebenfalls im forte beginnend und in der Melodieführung abfallend wirkt diese Zeile wie ein Fall aus den Höhen, in denen sie einst mit Belmonte glücklich schwebte. Diese Phrase wird ein zweites Mal wiederholt, wobei Konstanze bei dem Wort „dir“ innehält und die Orchesterbegleitung abrupt abbricht. Erst nach langer Pause wird die Phrase von den Streichern wie ein fernes Echo aus Konstanzes Seele wiederholt. Insbesondere durch diesen Echoeffekt wird die Erinnerung Konstanzes an in weiter Ferne zurückliegende Zeiten deutlich, denen sie nachtrauert und die eine deutliche Ähnlichkeit zu der bereits analysierten Arie des Belmonte aufweisen.

Konstanze trauert ob der Trennung von Belmonte. Eine Trennung im übertragenen Sinne fand auch zwischen Mozart und seiner Musik statt. Die Unmöglichkeit seinerseits, seine musikalischen Phantasien ausleben zu können und für diese Anerkennung zu finden, kann durchaus als eine Art Trennung aufgefasst werden. Eben hierin besteht eine weitere Parallele zwischen Mozarts Schicksal und der „Entführung“.

Auf die Unmöglichkeit, den Menschen vom Künstler zu trennen, ist in Kapitel 2.2 bereits eingegangen worden (vgl. Elias 1993: 77), ebenso in Kapitel 6.6.1 auf die daraus resultierende Annahme, dass Mozarts Musik ein Teil seiner Persönlichkeit war (vgl. Rebling 1935: 26). Mit der Unterdrückung seiner musikalischen Phantasien trennte Colloredo ein Stück von Mozarts Persönlichkeit, trennte ihn von der Möglichkeit, seiner Musik zu folgen.

Wann dieser Wechsel erfolgte, ist anhand des Rezitatives „genau“ belegt. „Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!“ Dieser Tag ist zweifelsohne Mozarts Eintritt in die Dienste von Fürsterzbischof Colloredo. In Kapitel 3.4.1 ist bereits darauf hingewiesen worden, was im Zentrum der Kompositionen der Zeit des Sturm und Drang stand: das

Ausdrücken der menschlichen Empfindungen mit all ihren mitunter abrupt wechselnden Höhen und Tiefen. Einen Menschen — insbesondere einen Menschen wie Mozart — der Möglichkeit zu berauben, ebendiese Gefühle ausleben zu können, bedeutet nicht nur, die Möglichkeit des Musikschaffens einzuschränken, sondern die Persönlichkeit eines Menschen, als dessen Teil sich seine musikalischen Phantasien darstellen, selbst zu unterdrücken. Ein Trennen Mozarts von seiner Musik durch Colloredo stellt eine massives Eingreifen in dessen Persönlichkeit dar, wodurch sich Mozart in seiner Freiheit eingeschränkt sah, was sich in seinem Fall in seiner extremsten Ausprägung niederschlug.

Dass ein Mensch ohne Freiheit nur bedingt glücklich sein kann bzw. Mozart in seine Lebenskrise stürzte, ist nicht von der Hand zu weisen. Wie es in der Seele nach diesem durch die Trennung bedingten Wechsel aussieht, schildert Konstanze in der nachfolgenden Arie nur allzu deutlich: „O Belmont! Hin sind die Freuden, / Die ich sonst an deiner Seite kannte!“ Sie nennt explizit die Trennung von Belmonte als den Grund ihrer Trauer. „Traurigkeit ward mir zum Lose, / Weil ich dir entrissen bin.“

Der Begriff Wechsel lässt sich jedoch zudem auf einer höheren, makrosoziologischen Ebene verstehen. Bislang war lediglich die Rede davon, in welche Richtung und aus welchem Anlass sich der Wechsel in Konstanzes Seele vollzog. Nicht weniger von Belang ist jedoch der Umstand, dass sich ein solcher Wechsel überhaupt vollzogen hat, bzw. von diesem berichtet wird. Eben hierin besteht die Besonderheit der Zeit des Sturm und Drang: nicht lediglich im Ausdruck menschlicher Gefühle, sondern vor allem in der Darstellung des Wechsels, der raschen Abfolge, mit der die menschlichen Gefühle in ihrer teils extremsten Ausprägung aufeinanderfolgen. Konstanze singt nicht nur von ihren Gefühlen und ihrem Auf und Ab, sondern spricht explizit diesen Wechsel an, der in ihrer Seele herrscht.

Diese Arie mit ihrem vorangehenden Rezitativ stellt im Zuge dieser Analyse und entsprechend der Fragestellungen und Hypothesen das Herzstück, das Schlüsselmoment

der „Entführung“ dar. Bereits anhand der drei Worte „Wechsel“, „Seele“ und „trennte“ lässt sich das Schicksal Mozarts in seiner ganzen Komplexität darstellen.

Aufgrund dieser Schlüsselfunktion sei zusammenfassend nochmals dargestellt, worin die Verbindung zwischen Konstanzes Arie und Mozarts Lebensschicksal besteht:

Wie einleitend bereits erwähnt, wird von der Hypothese ausgegangen, Konstanze verkörpert im Rahmen der „Entführung“ Mozarts musikalische Phantasien. Wie die Analyse des ersten Aufzugs unter der Hinzuziehung der Überlegungen Reblings ergeben hat, stellen seine musikalischen Phantasien einen Teil seiner Persönlichkeit dar, sind somit ein Teil von Mozart selbst. Dieser wiederum wird in der „Entführung“ durch die Figur des Belmonte verkörpert. Eine Trennung Konstanzes von Belmonte durch Bassa Selim mit der Gefangenschaft in seinem Harem als Folge weist eine starke Verbindung zu Mozarts Lebensschicksal auf. Mozart ist aufgrund des starren Regimes Colloredos und dem damit verbundenen eingeschränkten Musikkanon nicht in der Lage, seinen musikalischen Phantasien freien Lauf zu lassen, was ihn den Dienst am Salzburger Hof wie einen Gefängnisaufenthalt empfinden lässt. Davon ausgehend, dass diese musikalischen Phantasien einen Teil seiner Persönlichkeit ausmachen, erfährt Mozart durch die durch Colloredo unterdrückte Möglichkeit, diese auszuleben, eine Trennung von einem Teil seiner Persönlichkeit. Dass Mozart dieser Zustand verzweifeln lässt, ist eingangs bereits ausführlichst dargelegt worden. Ebenso stürzt Konstanze die Trennung von Belmonte in tiefe Verzweiflung und Trauer.

Davon ausgehend, dass Mozarts musikalische Phantasien einen Teil seiner Persönlichkeit ausmachen, ist Konstanzes beklagte Leid sogleich Mozarts.

6.6.7 Nichts soll mich erschüttern

Die nächste Arie der Konstanze, die Arie Nr. 11, bildet eine weitere Untersuchungseinheit (vgl. Libretto: XIX).

Von Bassa Selim ihn zu lieben gezwungen, trotz Konstanzes diesem Befehl. Auch die ihr von Selim angedrohten Strafen lassen sie nicht zurückschrecken, sondern scheinen sie gar neuen Lebensmut fassen zu lassen.

Anhand dieser Arie lassen sich dreierlei Aspekte ausmachen, die sich durch die Kategorien Menschlichkeit, Unterdrückung und Gehorsam ausdrücken.

In Bezug zu ersterer Kategorie lassen sich gleichermaßen eine große Ähnlichkeit wie auch ein starker Kontrast aufweisen zur vorangegangenen Arie Nr. 10. Konstanze äußert auf eindringliche Weise ihre innersten Empfindungen, kehrt ihr Innerstes nach außen. Dass es in der Zeit des Sturm und Drang jedoch nicht lediglich auf das Ausdrücken von Gefühlen an sich ankam, ist in Kapitel 3.4.1 sowie in der Analyse der Arie Nr. 10 bereits angeklungen. Von besonderem Interesse war das Darstellen eines facettenreichen Gefühlsspektrums mit all seinen Höhen und Tiefen, deren Wechsel nur allzu oft und allzu abrupt eintrat. Den ersten Wechsel hat Konstanze in der Arie Nr. 10 bereits direkt angesprochen: „O Belmont! Hin sind die Freuden, / Die ich an deiner Seite kannte! / Banger Sehnsucht Leiden / Wohnen nun dafür in der beklemmenden Brust.“ Freude weicht Trauer ob der Trennung von dem Geliebten. In der Arie Nr. 11, nur wenige Zeilen nach der Arie Nr. 10, findet ein Wechsel anderer Art statt. Die Androhung von Gewalt durch Bassa Selim lässt Konstanzes vorherige Trauer, gar Resignation in Aufbegehren umschlagen. Sie widersetzt sich der Unterdrückung durch Selim, erkennt selbst, dass die Gewalt ihr nichts anhaben kann: „Zuletzt befreit mich doch der Tod.“ Bereits im vorangehenden Dialog äußert sie, dass sie selbst dem Tod trotzt, ihn gar als Erlösung ansieht. Ihn will sie lieber erleiden, als weiter Selims Gewalt und Unterdrückung ausgesetzt zu sein. Dieses Risiko, den Tod erleiden zu müssen, geht sie nur allzu gerne ein. Die Treue dem Geliebten gegenüber lässt sie die Angst am Tod verlieren und „Martern aller Arten“ ertragen.

Selims letzter Ausweg, Konstanzes Liebe für sich zu gewinnen, ist die Androhung von Gewalt. Doch auch dieser widersetzt sich Konstanze. Welchen Wert stellt das Gefan-

gehalten Konstanzes dann noch für ihn dar? Ihrer Verweigerung sieht er sich machtlos gegenüber. Von dem Aspekt des Machtentzugs ist in der Analyse der Besetzung bereits die Rede gewesen. Macht, symbolisiert unter anderem durch Zwang und Gewalt, kann nur dann aufrecht erhalten werden, wenn durch die Androhung von Sanktionen die Untergebenen diesem Zwang nachgeben. In Konstanzes Fall bewirkt die Androhung von Sanktionen in Form Gewalt jedoch nicht den gewünschten Erfolg. Konstanze trotz dieser Androhung. Sie ist durch nichts, auch nicht durch die Angst vor dem Tod, dazu zu bewegen, sich Selims Macht zu unterwerfen. Selim erkennt seine Machtlosigkeit, erkennt die Aussichtslosigkeit, mit der Androhung von Gewalt etwas zu erreichen, wie sich im nachfolgenden Monolog zeigt. „Mit Härte richt ich nichts aus — mit Bitten auch nicht — also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, soll die List zuwege bringen.“ An dieser Erkenntnis lassen sich ebenso wie an Konstanzes Aufbegehren auch bei ihm erste Züge eines aufgeklärten Herrschers erkennen, der erkennt, dass er durch seine feudalistisch-reaktionäre Einstellung seine Ziele nicht erreichen kann (vgl. Hermand 2008: 65).

Ebenso wie in der Arie Nr. 10 und in der Arie Nr. 4 des Belmonte werden auch in dieser Arie der Konstanze die von ihr geschilderten Gefühle musikalische untermalt. Waren es in der vorangehenden Arie noch bedrückende Klänge entsprechend Konstanzes Stimmung, strotzt die Musik dieser Arie geradezu vor Kampfgeist.

Die Parallele zu Mozarts Lebenswelt erscheint in dieser Arie nur allzu offensichtlich. Auch er trotzte den Drohungen seitens Colloredo, wenn diese Drohungen auch anderer Art waren und der letzte Ausweg für ihn keinesfalls der Tod darstellte. Die Drohungen Colloredos bezogen sich auf die Gewalt, die dieser über Mozart als Mensch, als ein ihm sozial niedriger gestellter Bediensteter an seinem Hof, aber auch über seine Musik hatte. Anhand dieser Arie zeigt sich nur allzu deutlich, wie eng seine musikalischen Phantasien mit seiner Persönlichkeit verbunden, ja ein Teil von ihm waren. Die Unterdrückung seiner musikalischen Phantasien ist die Folge einer Missachtung seiner musikalischen Fähigkeiten und somit seiner Person. Auf die Unmöglichkeit der Tren-

nung von Mensch und Künstler ist bereits eingehend eingegangen worden. Als Teil der Persönlichkeit werden durch die Missachtung musikalischer Phantasien gleichermaßen Künstler und Mensch missachtet. Diese Unterdrückung verleiht Mozart durch die „Qual und Pein“, die Konstanze durch Selim angedroht wird, ein menschliches Empfinden.

Eine deutliche Parallele zu Mozarts Lebenssituation findet sich in jener Zeit, da Mozart am Bayrischen Hof verweilte und an der Komposition seiner Oper *Idomeneo* arbeitete. Über diesen Umstand ist in Kapitel 4.2 berichtet worden. Mozart widersetzte sich Colloredos Anweisungen, nach Salzburg zurückzukehren und überzog seinen Urlaub, den Colloredo ihm für diesen Auftrag gewährte, maßlos. Alles Drohen seitens Colloredo konnte den unbeugsamen Hofmusiker nicht dazu bewegen, seinen Pflichten am Salzburger Hof wieder nachzukommen. Selbst die Androhung der Entlassung als einen letzten Ausweg Colloredos, der keinesfalls ernst gemeint war, sondern Mozart lediglich zur Raison rufen sollte, verfehlte ihr Ziel (vgl. Elias 1993: 152).

Eine ähnliche Absicht stellt auch Selims Androhung von Gewalt gegenüber Konstanze dar. Ihm liegt es keineswegs daran, ihr Gewalt zuzufügen, sieht dies jedoch als letzten Ausweg, sie ihm zu eigen zu machen. Weder Mozart noch Konstanze zeigen sich von ihrer jeweiligen Bedrohung berührt, legen es gar darauf an, ihre Folgen zu erdulden, ja sehen diese gar als Befreiung an — die eine den Tod, der andere die Entlassung. Für Mozart bedeutet die Entlassung eine Befreiung aus Colloredos „Gefängnis“, für Konstanze eine Befreiung von den Qualen ihrer Sehnsucht nach Belmonte. Ebenso wie Konstanze der Androhung von Gewalt durch Selim trotz, begehrte auch Mozart gegen die Unterdrückung durch Colloredo auf. Ebenso furchtlos wie Konstanze dem Tod entgegenblickt, riskierte Mozart durch die Aufbegehrung gegen Colloredo seine Festanstellung am Salzburger Hof. Über die Freiheit, die Mozart empfand, nachdem Colloredo ihn auf demütigende Art und Weise — mit einem Fußtritt — durch Graf Arco aus seinen Diensten entlassen hat, ist bereits berichtet worden: „Übrigens bitte ich sie, munter zu seyn — denn itzt fängt mein glück an“ (Mozart 1963: 111). Auch Konstanze spricht explizit die Befreiung an, die ihr der Tod verschaffen wird: „Zuletzt befreit mich

doch der Tod“.

Wie ist jedoch das Aufbegehren Konstanzes gegen die Androhung von Gewalt durch Selim auf makrosoziologischer Ebene zu verstehen? Auf den Machtentzug, den Konstanze mit ihrer Gleichgültigkeit ob der ihr angedrohten Gewalt bei Selim bewirkt, ist weiter oben bereits eingegangen worden. Ein ähnliches Aufbegehren und dem damit verbundenen Ausgang aus der selbstverschuldeten Unmündigkeit spricht Kant dem aufgeklärten Menschen zu. Dieser befreite sich aus seiner Unterdrückung durch absolutistische Herrscher, wehrte sich gegen seine Unterdrückung, indem er sich seines eigenen Verstandes bediente und seine Wünsche und Forderungen in die Tat umsetze oder zumindest umzusetzen versuchte (vgl. Rebling 1935: 12).

6.6.8 Bassa Selim lebe lang

Der Dialog und das Vaudeville des letzten Auftritts bilden die letzte vorzustellende Untersuchungseinheit (vgl. Libretto: XXVIII f.).

Selim schenkt Belmonte und Konstanze unerwartet die Freiheit. Er verzichtet auf die Rache, die er an Belmonte an seines Vaters Stelle nehmen wollte, um so das einst erfahrene Unrecht zu tilgen.

Die Kategorien, die mit diesem Dialog angesprochen werden, sind Freiheit, Achtung und Vergebung.

Die unerwartete Wendung in Selims Handeln überrascht nicht nur Belmonte und Konstanze, sondern ebenso sicher auch den unwissenden Zuschauer. Wenige Auftritte zuvor drohte er Konstanze noch mit Gewalt, um sie zu zwingen, seine Liebe zu erwidern. An Freilassung war nicht im Geringsten zu denken. Als sich zu der Widersetzung Konstanzes gegen seine Macht nun auch ein Flucht- bzw. Entführungsversuch gesellt, scheint das Schicksal Belmontes und Konstanzes besiegelt. Dieses schildert Osmin in der Arie Nr. 19 nur allzu deutlich: „Oh, wie will ich triumphieren, / Wenn sie euch zum

Richtplatz führen / Und die Häse schnüren zu.“

Über diesem letzten Auftritt schwebt vor allem ein Begriff: jener der Freiheit. In den vorangegangenen Analyseeinheiten wurde zumeist die Hypothese 1 überprüft, die eine Parallelität zwischen den Charakteren der „Entführung“ und Mozart sowie den ihn umgebenden und seinen Lebensweg prägenden Personen annimmt. Mit dem Begriff der Freiheit, der in diesem letzten Auftritt von zentraler Bedeutung ist, wird genauer auf die Hypothese 2 eingegangen, nach der Mozart die Konflikte seiner Opernfiguren in der Weise löst, wie er es sich für seinen Konflikt mit Colloredo gewünscht hätte. Die Konfliktbewältigung mithilfe einer sublimatorischen Verarbeitung tritt anhand dieses Schlusses nur allzu deutlich zu Tage. Belmonte erhält von Selim bereitwillig jene Freiheit, die Mozart sich hart erkämpfen musste. Auch wenn Mozart nach seiner erkämpften Entlassung aus den Diensten Colloredos als freier Künstler die Möglichkeit besaß, seine musikalischen Phantasien sich entfalten zu lassen, ist die Erlangung dieser Freiheit Belmontes von anderer Art als Mozarts. Mozart erlangte seine Freilassung aus den Diensten Colloredos mittels eines Fußtrittes. Auch wenn er später dem Vater von diesem Erfolg berichtete, stellt dieser Rauswurf eine Behandlung dar, die eines Menschen kaum würdig ist. Die „Freilassung“ geschah nicht aus Einsicht, Großmut oder gar Wohlwollen Colloredos. Im Gegenteil! Mittels dieses Fußtrittes verweigerte Colloredo — bzw. Graf Arco im Auftrag des Fürsterzbischofs — Mozart selbst in der Entlassung jegliche respekt- und ehrvolle Behandlung. Eine unwürdige Wertschätzung seiner Person und seiner Fähigkeiten durch Colloredo war Mozart seit Jahren nichts Neues. Einen Bediensteten mit einem Fußtritt zu entlassen, gleicht jedoch mehr einem Beiseitestoßen eines lästigen Hundes und übersteigt eine „schlichte“ unehrenhafte Behandlung eines Menschen.

Wie konträr stellt sich hingegen die Entlassung Belmontes und Konstanzes aus dem Harem Selims dar. Dieser hat nicht nur jegliche Möglichkeit wie auch Legitimation, an Belmonte jenes Unrecht zu tilgen, das dessen Vater ihm einst zufügte, sondern zudem Belmontes widerstandslose Beugung in dieses Schicksal. Stattdessen schenkt er ihm

und Konstanz jedoch die Freiheit. „Es wäre mir ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen.“ Ein solches Verhalten suchte Mozart bei Colloredo vergebens.

Mit dieser Einstellung nimmt Bassa Selim nur allzu deutlich die Ansichten eines aufgeklärten Herrschers ein. Sadistische Rachepläne eines osmanischen Paschas weichen zugunsten eines aufgeklärten und edelmütigen Herrschers, der von Vergeltungsakten absieht und Güte walten lässt. Sein Credo lautet: „Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muss man sich vom Halse schaffen.“

Die Moral der Geschichte am Ende zusammenfassend, singen Belmonte und Konstanze (mit Pedrillo und Blonde) am Schluss des Vaudevilles zusammen „Nichts ist so hässlich wie die Rache; / Hingegen menschlich, gütig sein, / Und ohne Eigennutz verzeihn, / Ist nur der großen Seele Sache.“ Auf die Möglichkeit, im 18. Jahrhundert im Rahmen von Türkenopern mit komödiantischem Inhalt eine versteckte Kritik am eigenen feudalen System zu üben und den Wunsch nach einem aufgeklärten und großmütigen Herrscher zu äußern, ist eingangs bereits eingegangen worden (vgl. Puntcher-Riekmann 1994: 358; Oberhoff 2008b: 101). Auf diese Möglichkeit griff Mozart im Rahmen der „Entführung“ nur allzu deutlich zurück. Hinter der Verehrung eines aufgeklärten Herrschers verbirgt sich indirekt zugleich ein Ablehnen eines feudalistischen Systems.

Diese hohe Wertschätzung gegenüber Bassa Selim zeigt sich insbesondere im abschließenden Vaudeville. Entsprechend des typischen Charakters eines Vaudevilles wirkt die Melodie einfach, beinahe volksliedhaft, nicht zuletzt durch den zwischen den Strophen, die von je einem der Freigelassenen gesungen werden, immer wiederholten Refrain. Das Vaudeville erweckt den Anschein eines fröhlichen Reigens mit dem Motto: „Ende gut, alles gut.“

In der „Entführung“ kommt es in der Tat zu einem guten Ende aufgrund eines edelmütigen Herrschers. Der Text des Vaudevilles strotzt geradezu von Verehrung gegenüber

dem großherzigen Bassa Selim. Diese Verehrung seitens Belmonte resultiert jedoch nicht aus dem Respekt gegenüber Selims Adelsstandes. Von gesellschaftlichem Rang ist im gesamten Vaudeville nicht die Rede. Die Verehrung gilt Selim ob seiner unerwarteten Entscheidung, Belmonte und Konstanze trotz ihres Hintergehens die Freiheit zu schenken. Bassa Selim stellt mit dieser am Ende gewonnen Erkenntnis, Laster nicht mit Laster zu tilgen, sondern mit menschlichem Großmut mehr erreichen zu können, ein Idealbild eines aufgeklärten Herrschers dar (vgl. Rebling 1935: 12; Oberhoff 2008b: 99). Bassa Selim bildet jedoch nicht lediglich ein abstraktes und anonymes aufgeklärtes Gegenstück zu Colloredo: Von den aufklärerischen Reformen Joseph II., der das Habsburgerreich in Richtung Aufklärung führte (vgl. Hermand 2008: 65), ist in Kapitel 6.1.2 bereits berichtet worden. Mit seinem aufgeklärten Bassa Selim drückt Mozart somit nicht nur seine Verachtung Colloredo gegenüber aus, sondern zudem seine große Wertschätzung gegenüber Joseph II., dem Auftraggeber der „Entführung“.

Es ist jedoch nicht lediglich die Freiheit, die Bassa Selim Belmonte und Konstanze schenkt. Er schenkt ihnen zudem ihr gemeinsames Glück und verzichtet selbst auf seine Ansprüche. Auf Vater Mozarts Ablehnung bezüglich der Verbindung seines Sohnes mit Constanze Weber und der auffallenden Nähe zur Bühnenfigur der Konstanze ist bereits eingegangen worden, ebenso auf den dahintersteckenden Generationskonflikt aufgrund verschiedener Vorstellungen gesellschaftlichen Zusammenlebens. Einen solchen Vater, der seine eigenen Vorstellungen sozialen Verhaltens zurückstellt und jene des Sohnes akzeptiert, gar übernimmt, stellt Bassa Selim dar. Nicht nur von Colloredo, sondern ebenso von seinem Vater wünschte sich Mozart ein Verhalten im Sinne der Aufklärung: ein eigenständiges Denken ohne die Bevormundung durch andere (vgl. Kant 1999: 20). Darauf, dass Mozart kein politisch aktiver Mensch war, wurde in Kapitel 4.4 bereits hingewiesen. Ein aufgeklärtes Verhalten gemäß einer gesellschaftlichen Wandlung verfolgte Mozart somit keineswegs. Doch auch wenn sich sein Bestreben auf mikrosoziologischer Ebene bewegte, lässt sich dieses dennoch als eine Ausprägung eines makrosoziologischen Prozesses verstehen. „Das Herz adelt den Menschen“ stellt

keine rein Mozart'sche Überlegung dar, sondern kann ebenso aus dem Mund jedes anderen überzeugten Anhängers der Sturm-und-Drang-Zeit entsprungen sein.

Unter den genannten Aspekten stellt der letzte Auftritt, bestehend aus Dialog und Vaudeville, die Gesamtlösung des Mozart'schen Konfliktes dar. Der Dialog beinhaltet den Grund für die Verehrung Selims durch Belmonte im abschließenden Vaudeville. Dieser schenkt Belmonte und Konstanze unerwartet die Freiheit und verzichtet auf Rache und Eigennutz. Mit diesem Verhalten weist er sich als aufgeklärter Herrscher aus, der auf einen feudalistisch-reaktionären Absolutismus verzichtet und sich statt dessen seines eigenen Verstandes bedient und zu der Erkenntnis gelangt: „Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schaffen.“ Dass die Verehrung Selims am Ende des Singspiels in Form eines volksliedhaften Vaudevilles geschieht, verdeutlicht nicht nur die Verehrung durch Angehörige des gleichen gesellschaftlichen Standes, sondern ebenfalls durch sozial niedriger gestellte Schichten. Die Tatsache, dass am Ende des Vaudevilles ein ganzer Chor Bassa Selim verehrt, verdeutlicht zudem, dass nicht nur Belmonte allein Selims menschliche, aufgeklärte Züge erkennt und verehrt, es sich demnach nicht um das Schicksal eines Einzelnen handelt, sondern diese Verehrung vielmehr von gesellschaftlicher Tragweite ist.

Ebendiese Züge vermisste Mozart an seinem Dienstgeber Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Größer konnte der Kontrast zu Bassa Selim, wie es sich am Ende des Singspiels zeigt, kaum sein. Im wirklichen Leben sah Mozart sich jedoch nicht in der Lage, der Unterdrückung durch Colloredo zu entkommen. Aufklärerische Züge suchte er bei diesem vergebens. Ebenso wenig war er in der Lage, die Verachtung gegenüber Colloredo zum Ausdruck zu bringen. Im Rahmen der „Entführung“ konnte er aus Colloredo jedoch jenen Herrscher machen, den er sich in Salzburg gewünscht hatte. Dass er in Joseph II. unmittelbar nach seiner Entlassung aus den Diensten des Salzburger Hofes einen für seine Belange Verständnis zeigenden Auftraggeber gefunden hat, ist in Kapitel 6.1.2 bereits angeklungen. Die Darstellung Selims als eines aufgeklärten Herrschers drückt somit sowohl eine Verachtung gegenüber Colloredo, als auch eine Verehrung für

Joseph II. aus.

Eine dritte Person, die Bassa Selim innerhalb dieses Schlusses verkörpert, stellt Leopold Mozart dar, womit es zu einer Versöhnung sowohl hinsichtlich der Heirat mit Constanze Weber kommt, als auch bezüglich einer allgemeinen Einstellung gesellschaftlich angemessenen Verhaltens.

7 Finale

Im Rahmen dieser Masterarbeit haben sich zweierlei Annahmen bestätigt.

Zum einen wurde dargelegt, dass es sich bei Mozarts Konflikt mit Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo keineswegs um einen rein persönlichen Konflikt handelte, sondern dass dieser zugleich gesellschaftlicher Natur war.

Zum anderen hat die Analyse der „Entführung“ ergeben, dass Mozart in diesem Singpiel seinen Konflikt mit Colloredo an vielen Stellen sublimatorisch verarbeitet hat.

Wie eingangs bereits angeführt, hat das Werk Elias' *Mozart. Zur Soziologie eines Genies* das zentrale Werk dieser Arbeit dargestellt, anhand dessen die gesellschaftliche Dimension von Mozarts Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo dargelegt wurde. Zur Bekräftigung der Hypothese, es handele sich nicht lediglich um eine rein persönliche Auseinandersetzung, sondern um eine Ausprägung eines gesellschaftlichen Konfliktes, wurden erweiternde Informationen zu Mozarts gesellschaftlichem und kulturellem Hintergrund aufgegriffen. Anhand dieser Einordnung von Mozarts Situation am Salzburger Hof in den sozio-kulturellen Kontext des mittleren 18. Jahrhunderts konnte aufgezeigt werden, dass es sich bei Mozarts Konflikt um einen Mikroprozess innerhalb eines Makroprozesses handelte.

Weiterhin hat sich jedoch auch ergeben, dass die Elias'sche Zivilisationstheorie, die Elias teils explizit, teils implizit als theoretische Basis verwendet, um das Schicksal Mozarts aus einem gesellschaftlichen Blickwinkel zu betrachten, nur bedingt anwendbar ist. Elias führt als Beispiel für seine Zivilisationstheorie explizit und ausführlich das Beispiel der höfischen Gesellschaft an, indem sich diese von einer Gruppe gewalttätiger Krieger in eine zivilisierte Führungsschicht gewandelt habe. Diese Wandlung, diese Zivilisation erfolge durch eine erfolgreiche Triebregulierung, indem von außen an das Individuum herangetragene Fremdwänge in Selbstzwänge umgewandelt werden. Bis zu diesem Zeitpunkt, in der sich das Zivilisieren darauf bezog, sich regelmäßig zu wa-

schen und bestimmte Tischsitten einzuhalten, mag die Elias'sche Zivilisationstheorie durchaus Anklang finden. Es ist jedoch im Laufe dieser Arbeit deutlich geworden, dass Mozart keineswegs in der Lage war, seine Triebe, seine Emotionen, ja sein soziales Verhalten zu unterdrücken oder anzupassen. Als Kind der Aufklärungsgeneration war es sein Bestreben, sich in seinem Denken und Handeln nicht bevormunden oder gar unterdrücken zu lassen. Mit dem Aufkommen des Bürgertum als neuer gesellschaftlicher Schicht widersetzte man sich, so auch Mozart, gegen alles Höfische und Gezierte, sowohl auf kultureller als auch auf gesellschaftspolitischer Ebene. Ab diesem Punkt müsste die Theorie Elias von der Umwandlung von Fremd- in Selbstzwänge vielmehr umgekehrt, zumindest aber spezifiziert werden.

Ebenso wie sich gezeigt hat, dass es sich bei Mozarts Konflikt mit Fürsterzbischof Colloredo nicht um eine rein persönliche Auseinandersetzung handelte und dieser vielmehr in Zusammenhang mit gesellschaftlichen Umbrüchen stand, können auch musikalische Phänomene nicht als von gesellschaftlichen Prozessen isolierte Entwicklungen angesehen werden. Die Hinwendung zu Schlicht- und Klarheit innerhalb des bürgerlichen Musikgeschmacks lag in sozialen Momenten begründet: Sie sollte nicht irgendeiner Natur entspringen, sondern stets vernunftmäßig hergeleitet werden. Derartige Begründungen lassen den musikalischen Stil nicht lediglich als ästhetische Neuerung erscheinen; sie bildeten vielmehr eine bürgerliche und antifeudalistische Richtung, die ebendiesen neuen Stil ausmachte und ihm Kraft verlieh. Nichts anderes ist gemeint, wenn Elias von der relativen Autonomie des Kunstwerkes spricht. Es bestehe nicht lediglich ein Zusammenhang zwischen dem Künstler als Individuum und der Gesellschaft, in der er lebt, sondern ebenso zwischen dieser und dem von ihm geschaffenen Werk.

Ein solcher Zusammenhang konnte innerhalb Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* nachgewiesen werden. Sie stellt geradezu ein Zeugnis dar von der Widersetzung gegen eine Unterdrückung, eine Unterordnung unter die Ansichten und Gebote der herrschenden adeligen Schicht. Wie allerdings zu erwarten war, stellt sie keineswegs eine 1:1-Übertragung von Mozarts Konfliktsituation mit Fürsterzbischof Colloredo

dar. Es handelt sich vielmehr um vereinzelte Anspielungen auf einzelne markante Situationen in Mozarts Leben während seiner Zeit am Salzburger Hof. Zudem hat sich die Hypothese 2 insofern bestätigt, als dass es sich nicht lediglich um eine Abbildung ebendieser Lebensmomente handelt. Die Ausgangssituationen der jeweiligen Szenen weisen eine starke Ähnlichkeit zu Mozarts Lebensstil auf, werden jedoch zu einem anderen, für Mozart gewünschten, von ihm im wahren Leben jedoch nicht erreichten Schluss geführt. Auf diese sublimatorische Weise gelang es Mozart, seinen persönlichen Konflikt mithilfe der Bühnenfiguren der „Entführung“ zu lösen.

Zudem ließen sich Szenen herausarbeiten, die weniger eine direkte Parallelszene in Mozarts Leben besaßen, die jedoch den Zeitgeist, die gesellschaftlichen Bestrebungen und Phänomene des mittleren 18. Jahrhunderts zum Ausdruck gebracht haben und die sich bei Mozart auf mikrosoziologischer Ebene wiederfanden.

Jener Teil der Hypothese 1, der von einer Personifizierung Mozarts musikalischer Phantasien durch Konstanze ausging, konnte hingegen nicht eindeutig bestätigt werden. Nicht immer konnte die Bühnenfigur eindeutig bzw. ausschließlich mit den musikalischen Phantasien Mozarts identifiziert werden. Vielmehr erschien es teilweise, als verkörpere Konstanze nicht nur Mozarts Musik, sondern zudem Mozart selbst. Diese ungenaue Trennung zeigt jedoch nur allzu deutlich, in welchem Ausmaß Mozarts Musik ein Teil seiner Persönlichkeit war und bestätigt die These Elias', der Künstler Mozart könne nicht vom Menschen Mozart getrennt werden.

Auch wenn, wie in Kapitel 6.6.2 bereits angemerkt, innerhalb dieser Arbeit nur eine Auswahl der markantesten Stellen hinsichtlich der sublimatorischen Verarbeitung von Mozarts Konflikt angeführt wurde, ist deutlich geworden, dass sich musikalische Werke durchaus als Untersuchungsmaterial für gesellschaftliche Phänomene, wie sie der Mozart'sche Konflikt darstellt, eignen. Für eine fundiertere Aussage über die sublimatorische Qualität von Mozarts Gesamtwerk bedarf es hingegen der Analyse weiterer Werke, die jedoch den Rahmen dieser Arbeit sprengen würden.

Literatur

Asch, Ronald G., 2005: Hof, Adel und Monarchie: Norbert Elias' *Höfische Gesellschaft* im Lichte der neueren Forschung. In: Opitz, Claudia (Hg.), *Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive*. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 199 - 142.

Abert, Anna Amalie, 1983: Mozarts „Entführung aus dem Serail“. In: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hg.), *Die Entführung aus dem Serail. Texte, Materialien, Kommentare*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 184 - 189.

Barricelli, Jean-Pierre, 2001: Oper. In: Glaser, Horst Albert; Vajda, György M. (Hg.), *Die Wende von der Aufklärung zur Romantik 1760 - 1820*. Amsterdam und Philadelphia: John Benjamins Publishing Company, 489 - 500.

Baumgart, Ralf; Eichener, Volker, 1991: *Norbert Elias zur Einführung*. Hamburg: Junius Verlag GmbH.

Berelson, Bernard, 1952: *Content analysis in communication research*. Glencoe, Ill.: Free Press.

Betzwieser, Thomas, 1992: Die Europäer in der Fremde. Die Figurenkonstellation der *Entführung aus dem Serail* und ihre Tradition. In: Borschmeyer, Dieter (Hg.), *Mozarts Opernfiguren. Grosse Herren, rasende Weiber — gefährliche Liebschaften*. Bern: Verlag Paul Haupt, 35 - 48.

Blombert, Reinhard, 1989: *Psyche und Zivilisation. Zur theoretischen Konstruktion bei Norbert Elias*. Münster: Lit Verlag.

Breuer, Stefan, 2006: *Max Webers tragische Soziologie*. Tübingen: Mohr Siebeck.

Deutsch, Werner; Sommer, Grit; Willam, Anne, 2003: *Kann Singen Sprechen und*

Sprechen Singen sein? In: Kaiser-El-Safti, Margret; Ballod, Matthias (Hg.), Musik und Sprache. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann GmbH, 165 - 184.

Doucet, Friedrich W., 1972: Psychoanalytische Begriffe. Vergleichende Textdarstellung Freud — Adler — Jung. München: Heyne.

Elias, Norbert, 2000: Was ist Soziologie? Weinheim/ München: Juventa-Verlag.

Elias, Norbert, 1997: Über den Prozess der Zivilisation. Wandlungen der Gesellschaft. Zweiter Band. Entwurf zu einer Theorie der Zivilisation. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Elias, Norbert, 1993: Mozart. Zur Soziologie eines Genies. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Elias, Norbert, 1987: Die Gesellschaft der Individuen. In: Elias, Norbert: Die Gesellschaft der Individuen, hg. von Michael Schröter. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 15 - 98.

Elias, Norbert, 1983: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie. Mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Elias, Norbert, 1976: Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen. Erster Band. Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fuchs-Heinritz, Werner; Lautmann, Rüdiger; Rammstedt, Otthein; Wienold, Hanns (Hg.), 1994: Lexikon zur Soziologie. Opladen: Westdeutscher Verlag.

Hartfiel, Günter, 1972: Wörterbuch der Soziologie. Stuttgart: Alfred Kröner Verlag.

Hauser, Arnold, 1975: Sozialgeschichte der Kunst und der Literatur. München: Verlag C.H. Beck.

Hermund, Jost, 2008: Glanz und Elend der deutschen Oper. Köln. Böhlau Verlag GmbH & Cie.

Jacob, Heinrich Eduard, 1983: Ein deutsches Singspiel. In: Csampai, Attila; Holland, Dietmar (Hg.), Die Entführung aus dem Serail. Texte, Materialien, Kommentare. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 162 - 183.

Kant, Immanuel, 1999: Was ist Aufklärung? Ausgewählte kleine Schriften. Mit einem Text zur Einführung von Ernst Cassirer. Hrsg. von Horst D. Brandt. Hamburg: Felix Meiner Verlag.

Krämer, Jörg, 1998: Deutschsprachiges Musiktheater im späten 18. Jahrhundert. Typologie, Dramaturgie und Anthropologie einer populären Gattung. Tübingen: Max Niemeyer Verlag GmbH.

Korte, Hermann, 1997: Über Norbert Elias. Das Werden eines Menschenwissenschaftlers. Leverkusen: Leske + Budrich.

Mann, Rosmarie, 1990: Wolfgang Amadeus Mozart. Triumph und frühes Ende. Biografie. Berlin: Verlag Neues Leben.

Mayring, Philipp, 2005: Neuere Entwicklungen in der qualitativen Forschung und der Qualitativen Inhaltsanalyse. In: Mayring, Philipp (Hg.), Die Praxis der Qualitativen Inhaltsanalyse. Weinheim und Basel: Beltz Verlag, 7 - 19.

Mayring, Philipp, 1990: Einführung in die qualitative Sozialforschung. Eine Anleitung zum qualitativen Denken. München: Psychologie Verlags Union.

Mayring, Philipp, 1983: Qualitative Inhaltsanalyse. Grundlagen und Techniken. Weinheim und Basel: Beltz Verlag.

Mayring, Philipp; Hurst, Alfred, 2005: Qualitative Inhaltsanalyse. In: Mikos, Lothar;

Wegener, Claudia (Hg.), Qualitative Medienforschung. Ein Handbuch. Konstanz: UVK Verlagsgesellschaft mbH, 436 - 444.

Mollenhauer, Klaus; Rittelmeyer, Christian, 1977: Methoden der Erziehungswissenschaft. München: Juventa-Verlag.

Mozart, Wolfgang Amadeus, 2005: Die Entführung aus dem Serail. Stuttgart: Philipp Reclam jun.

Mozart, Wolfgang Amadeus (Tonträger), 1996: Die Entführung aus dem Serail. Hamburg: Teldec (Warner).

Mozart, Wolfgang Amadeus, 1963: Briefe und Aufzeichnungen. Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Gesammelt und erläutert von Wilhelm A. Bauer und Otto Erich Deutsch. Kassel: Bärenreiter.

North, Michael, 2003: Genuss und Glück des Lebens. Kulturkonsum im Zeitalter der Aufklärung. Köln: Böhlau Verlag GmbH & Cie.

Oberhoff, Bernd, 2008a: Mozart. Eine musikpsychoanalytische Studie. Gießen: Psycho-sozial-Verlag.

Oberhoff, Bernd, 2008b: Wolfgang A. Mozart. Die Entführung aus dem Serail. Ein psychoanalytischer Opernführer. Gießen: Psychosozial-Verlag.

Pahlen, Kurt (Hg.), 1997: Wolfgang Amadeus Mozart: Die Entführung aus dem Serail. Textbuch, Einführung und Kommentar von Kurt Pahlen. Mainz: Atlantis Musikbuch-Verlag.

Protschka, Josef, 2007: Statt eines Geleitwortes. Die Augenfarbe der Seele — Innenwelten von Mozarts „Opernmenschen“. In: Kreuzinger-Herr, Annette (Hg.), Mozart im Blick. Inszenierungen, Bilder und Diskurse. Köln: Böhlau Verlag, 1 - 4.

Puntscher-Riekmann, Sonja, 1994: Das Drama der Freiheit — Variationen von W. A. Mozart. In: Barth-Scalmani, Gunda; Mazohl-Wallnig, Brigitte; Wangermann, Ernst (Hg.), Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit. Salzburg-Wien: Otto Müller Verlag, 351 - 364.

Rainer, Werner, 1994: Zum Sozialstatus des Berufsmusikers im 18. Jahrhundert — am Beispiel der Salzburger Hofmusik. In: Barth-Scalmani, Gunda; Mazohl-Walling, Brigitte; Wangermann, Ernst (Hg.), Genie und Alltag. Bürgerliche Stadtkultur zur Mozartzeit. Salzburg-Wien: Otto Müller Verlag, 243 - 258.

Rebling, Eberhard, 1935: Die soziologischen Grundlagen der Stilwandlung der Musik in Deutschland um die Mitte des 18. Jahrhunderts. Saalfeld Ostpr.: Günthers Buchdruckerei.

Ritsert, Jürgen, 1972: Inhaltsanalyse und Ideologiekritik. Ein Versuch über kritische Sozialforschung. Frankfurt: Athenäum Verlag.

Ruppel, Sophie, 2005: Geschwisterbeziehungen im Adel und Norbert Elias' Figurationssoziologie — ein Anwendungsversuch. In: Opitz, Claudia (Hg.), Höfische Gesellschaft und Zivilisationsprozess. Norbert Elias' Werk in kulturwissenschaftlicher Perspektive. Köln: Böhlau Verlag GmbH, 207 - 224.

Schleuning, Peter, 1984: Das 18. Jahrhundert: Der Bürger erhebt sich. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH.

Schubart, Christian Friedrich Daniel, 1806: Ideen zu einer Ästhetik der Kunst. Hildesheim: Georg Olm Verlag.

Schwarte, Johannes, 2002: Der werdende Mensch. Persönlichkeitsentwicklung und Gesellschaft heute. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag.

Thönnessen, Joachim, 2001: Die höfische Gesellschaft. Untersuchungen zur Sozio-

logie des Königtums und der höfischen Aristokratie mit einer Einleitung: Soziologie und Geschichtswissenschaft. In: Papcke, Sven; Oesterdiekhoff, Georg W. (Hg.), Schlüsselwerke der Soziologie. Wiesbaden: Westdeutscher Verlag GmbH, 131 - 133.

Treibel, Annette, 2008: Die Soziologie von Norbert Elias. Eine Einführung in ihre Geschichte, Systematik und Perspektiven. Wiesbaden: VS Verlag für Sozialwissenschaften.

Walter, Michael, 1997: Die Oper ist ein Irrenhaus. Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert. Stuttgart, Weimar: Verlag J.B. Metzler.

Wörner, Karl H., 1980: Geschichte der Musik. Ein Studien- und Nachschlagewerk. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht.

Glossar

Arie bezeichnet ein von einem Orchester begleitetes solistisches Gesangsstück in Oper, Oratorium, Kantate oder Messe.

attacca bezeichnet das unmittelbare Anschließende eines Folgesatzes innerhalb eines mehrsätzigen Werkes.

basso continuo oder *Generalbass* (frz.: basse continue; it.: basso continuo; span.: bajo continuo) bezeichnet die sich aus der Akkordschrift bildende und seit im 16. Jahrhundert typische Bassstimme. Diese fungierte zumeist als Harmoniestütze oder Begleitung für Melodieinstrumente. Der Generalbass als Begleitstimme fand vor allem in der Barockmusik erhebliche Bedeutung.

cantabile ist die Bezeichnung für gesanglich (ital. cantare = singen). Der Interpret soll die Melodieführung wie ein Sänger gestalten.

Cembalist ist der Spieler eines Cembalos, eines historischen Tasteninstrumentes, das seine Blütezeit vom 15. bis 18. Jahrhundert hatte. Von anderen Tasteninstrumenten hebt es sich vor allem durch seinen hellen, obertonreichen Klang ab.

crescendo (it. = zunehmend; Abk.: cresc., im 18. Jahrhundert auch cres.) ist die Technik des dynamischen Anschwellens eines Tons. Als wirkungsvolles Ausdrucksmittel wurde es erstmals von Johann Stamitz auf das Orchester angewendet.

diminuendo stammt aus dem Italienischen und bedeutet abnehmend, kleiner werdend. Diminuendo (Abkürzung dim. oder demin.) bezeichnet die dynamische Abnahme der Tonstärke. Diminuendo ist gleichbedeutend mit decrescendo.

Dynamik ist die Veränderung der Tonstärke. Die Lautstärke kann sowohl kontinuierlich als auch in scharfen Gegensätzen erfolgen. In der Barockmusik wurden bevorzugt Kontrastwirkungen, sogenannte Terrassendynamik eingesetzt; ab der Klassik tritt vermehrt

auch ein allgemeines An- und Abschwollen der Klangtöne auf.

forte (it. = stark, laut; Abkürzung f) tauchte erstmals am Ende des 16. Jahrhunderts auf und manifestierte sich im Laufe der folgenden Jahrhunderte. Forte existiert zudem in Verbindung mit meno (weniger), molto (sehr), poco (etwas) und subito (plötzlich).

Fuge (lat.: fuga = Flucht; engl., frz.: fugue; it., span.: fuga) bezeichnet ein Musikstück mit einer kontrapunktischen Satzart und Form. Sie kennzeichnet sich durch ihre komplexe Themenverarbeitung. Sie beginnt zunächst mit der Exposition der Stimmen, indem diese ein kurzes, prägnantes Thema vorträgt, das auch als Dux (lat. „Führer“) bezeichnet wird. Eine zweite Stimme führt das Thema als Comes (lat. „Gefährte“) auf die Oberquinte (bzw. Unterquarte) versetzt fort. Nach diesem Prinzip kommen weitere Stimmen hinzu, bis die volle Stimmenzahl (meistens 3 oder 4, seltener 5 oder mehr) erreicht ist.

Harmonik steht allgemein für den Zusammenklang mehrerer Töne. Sie stellt auch die vertikale Komponente der Musik dar im Verhältnis zur horizontalen Komponente der Rhythmik in der üblichen Notation.

homophon (von griech. homos = gleich und phone = Klang) bezeichnet seit dem 18. Jahrhundert im Gegensatz zur Polyphonie den Klang aller Stimmen im gleichen oder fast gleich gesetzten Rhythmus. Zugleich bezeichnet die Homophonie den Melodiesatz, in dem eine Melodiestimme von den restlichen Stimmen akkordisch (homophon) begleitet wird.

Kadenz bezeichnet eine Akkordfolge, die das Ende eines Satzes oder Abschnittes bildet. Man unterscheidet zwischen den vollkommenen Kadenz, die auf der ersten Stufe, der Tonika, abschließt und der unvollendeten Kadenz, die auf der Dominante, Subdominante oder einer anderen Stufe abschließt und als auch Halb- oder Trugschluss bezeichnet wird.

Kontrapunkt leitet sich vom lat. *contrapunctum*: entgegengesetzt ab. Als Kontrapunkt wird eine Gegenstimme bezeichnet, die dem Thema einer Fuge im polyphonen Satz gegenübertritt. Durch einen rhythmisch-melodischen Kontrast kontrapunktisch geführter Stimmen wird der Eindruck von einem organischen Geflecht höchst individueller Einzelstimmen erweckt.

Konzertmeister, auch erster Geiger; früher auch Dirigentenfunktion, sitzt am ersten Pult der ersten Violine. Bis weit in die Wiener Klassik hinein war er in Personalunion Stimmführer der ersten Violinen und Leiter des ganzen Orchesters. Seit der Romantik fällt die Aufgabe der Orchesterleitung einem nicht selbst mitmusizierenden Dirigenten zu.

Melodie ist eine zeitliche Abfolge von Tönen, eine sich selbständig entfaltende Tonbewegung, die im Gegensatz zur Tonfolge jedoch nicht nur Tonhöhe und zeitliche Reihenfolge festlegt, sondern zudem die Dauer der einzelnen Töne.

Monothematik bezeichnet eine Komposition mit nur einem musikalischen Thema als Grundlage.

piano stammt aus der italienischen Sprache und bedeutet soviel wie leise, sanft. Die Bezeichnung *piano* hat das Kürzel *p* und ist eine musikalische Vortragsbezeichnung, welche die Tonstärke bei der Präsentation eines Musikwerkes bestimmt. Der Begriff *piano* taucht zum ersten Mal am Ende des 16. Jahrhunderts auf (z.B. in der *Sonata piané forte* von G. Gabrieli, 1597) und gewann im Laufe der folgenden Jahre stets an Bedeutung. Zur Differenzierung der Lautstärke verwendet man *pianissimo*, (sehr leise; Abk.: *pp*) und *pianopianissimo* (äußerst leise; Abk.: *ppp*).

Pianoforte stellt ein Tasteninstrument dar, das das leise und laute Spielen ermöglicht. Pianoforte ist eine andere Bezeichnung für Klavier.

polyphon bezeichnet eine mehrstimmige Satzart mit selbständig (gegeneinander) ge-

fürten Stimmen im Gegensatz zum homophonen Satz, bei dem die Stimmen akkordisch mit rhythmisch weitgehend paralleler Fortschreitung gesetzt sind.

Rezitativ (von it. Recitativo, Ableitung von recitare = vortragen, deklamieren; engl.: recitative; frz.: récitatif) hieß bis etwa 1900 Recitativ. Der Begriff Rezitativ bezeichnet den instrumental begleiteten Sprechgesang. Nicht begleitete Rezitative sind wenig gebräuchlich. Das Rezitativ entstand aus dem Generalbassmadrigal des 16. Jahrhunderts und wurde zur Grundlage der frühen ganz vom Rhythmus bestimmten Oper. Im Laufe des 17. Jahrhunderts bildete sich das Rezitativ als eigenständige musikalische Gattung heraus. Vom Rezitativ spaltete sich dann die Arie ab, welche der Grundbaustein der Oper, Kantate, des Oratoriums und anderer Kirchenmusik wurde. Das Rezitativ wurde in der italienischen opera seria und der französischen opéra in der Regel für die Schilderung des jeweiligen Handlungsfortgangs verwendet. Arien stellen hingegen eher die Seelenzustände der Protagonisten dar. In der französischen opéra comique, der italienischen opera buffa, dem deutschen Singspiel und der Operette übernehmen meistens die gesprochenen Dialoge diese Funktion.

Rhythmus, griech. „fließen“, bezeichnet einen gleichmäßig gegliederten Bewegungsvorgang. Dieses Muster entsteht durch die Folge unterschiedlicher Notenwerte.

Seufzermotiv ist ein Sekundschrift abwärts oder aufwärts, bei welchem der erste Ton stark akzentuiert ist und die folgende Note angehängt, unbetont und leiser gespielt wird. Diese Zweiergruppe wird häufig zu auf- oder absteigenden Ketten verbunden, wobei der betonte Ton der nachfolgenden Gruppe eine Wiederholung des unbetonten der vorausgehenden ist.

Solo ist ein Element eines Musikstückes, bei dem der Solist ein Instrument alleine oder akustisch herausgehoben im Vordergrund in Begleitung anderer Instrumente spielt.

Sonatenform ist eine für die ersten Sätze von Sonaten oder Sinfonien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts typische musikalische Struktur. Sie gliedert sich in drei

Hauptteile: Exposition (Vorstellung der musikalischen Themen), Durchführung (Verarbeitung der in der Exposition vorgestellten Themen) und Reprise (Wiederkehr des Hauptthemas).

Synkope stellt ein musikalisches Stilmittel dar, das die rhythmische Struktur einer Komposition verändert. Ihr Wesen besteht darin, die natürliche Struktur von Schwere und Leichte innerhalb eines Taktes umzukehren. Während im Normalfall die rhythmische Gliederung sich an diese Struktur hält, verschiebt sich durch die Synkope die Betonung eines schweren Taktteils auf einen leichten.

Tutti besagt, dass nach einem Solo wieder alle Spieler einer Stimme musizieren sollen. Als Tutti bezeichnet man auch allgemein voll orchestrierte Passagen eines Musikstücks.

Vaudeville ist ein volksliedhaftes Lied oder seit dem 17. Jahrhundert auch ein leichtes französisches Bühnenstück.

Libretto²

Personen

Selim, Bassa (*Sprechrolle*)
Konstanze, Geliebte des Belmonte (*Sopran*)
Blonde, Mädchen der Konstanze (*Sopran*)
Belmonte, spanischer Edelmann (*Tenor*)
Pedrillo, dessen Diener und Aufseher über die Gärten des Bassa (*Tenor*)
Osmin, Aufseher über das Landhaus des Bassa (*Baß*)
Klaas, ein Schiffer (*Sprechrolle*)
Offizier der Wache (*Sprechrolle*)
Ein Stummer
Chor der Janitscharen
Gefolge des Bassa, Wachen
Der Schauplatz ist auf dem Landgut des Bassa.

Ouvertüre

ERSTER AUFZUG

Platz vor dem Palast des Bassa Selim am Ufer des Meeres.

Erster Auftritt

Belmonte allein.

NR. 1 ARIE

Belmonte. Hier soll ich dich denn sehen,
Konstanze, dich, mein Glück!
Laß, Himmel, es geschehen,
Gib mir die Ruh zurück!
Ich duldete der Leiden,
O Liebe, allzuviel.
Schenk mir dafür nun Freuden
Und bringe mich ans Ziel.

Monolog

Belmonte. Aber wie soll ich in den Palast kommen? Wie sie sehen? Wie sprechen?

²entspricht der Reclam-Ausgabe

Zweiter Auftritt

Belmonte; Osmin mit einer Leiter, welche er an einen Baum vor der Tür des Palastes lehnt, steigt hinauf und nimmt Feigen ab.

NR. 2 LIED und DUETT

Lied

Osmin. Wer ein Liebchen hat gefunden,
Die es treu und redlich meint,
Lohn es ihr durch tausend Küsse,
Mach ihr all das Leben süße,
Sei ihr Tröster, sei ihr Freund.
Trallalera, trallalera!

Belmonte (*spricht*). Vielleicht, daß ich durch diesen Alten etwas erfahre. He, Freund, ist das nicht das Landhaus des Bassa Selim?

Osmin (*singt wie zuvor während der Arbeit*).
Doch sie treu sich zu erhalten,
Schließ er Liebchen sorglich ein;
Denn die losen Dinger haschen
Jeden Schmetterling, und naschen
Gar zu gern von fremdem Wein.
Trallalera, trallalera!

Belmonte (*spricht*). He, Alter, he! Hört Ihr nicht? Ist hier des Bassa Selim Palast?

Osmin (*sieht ihn an, dreht sich herum und singt wie zuvor*). Sonderlich beim Mondenscheine,
Freunde, nehmt sie wohl in acht!
Oft lauscht da ein junges Herrchen,
Kirrt und lockt das kleine Närrchen,
Und dann, Treue, gute Nacht!
Trallalera, trallalera!

Duett

Belmonte. Verwünscht seist du samt deinem Liede!
Ich bin dein Singen nun schon müde;
So hör doch nur ein einzig Wort!

Osmin. Was Henker laßt Ihr Euch gelüsten,
Euch zu ereifern, Euch zu brüsten?
Was wollt ihr? Hurtig! Ich muß fort.

Belmonte. Ist das des Bassa Selim Haus?

Osmin. He?

Belmonte. Ist das des Bassa Selim Haus?

Osmin. Das ist des Bassa Selim Haus.
(*Er will fort.*)

Belmonte. So wartet doch!

Osmin. Ich kann nicht weilen.

Belmonte. Ein Wort!

Osmin. Geschwind, denn ich muß eilen.

Belmonte. Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

Osmin He?

Belmonte. Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

Osmin. He?

Belmonte. Seid Ihr in seinen Diensten, Freund?

Osmin. Ich bin in seinen Diensten, Freund.

Belmonte. Wie kann ich den Pedrill' wohl sprechen, Der hier in seinen Diensten steht?

Osmin. Den Schurken, der den Hals soll brechen? Seht selber zu, wenn's anders geht.

Belmonte (*für sich*). Was für ein alter, grober Bengel!

Osmin (*ihn betrachtend, für sich*). Das ist just so ein Galgenschwengel!

Belmonte (*zu ihm*). Ihr irrt, es ist ein braver Mann.

Osmin. So brav, daß man ihn spießen kann.

Belmonte. Ihr müßt ihn wahrlich nicht recht kennen.

Osmin. Recht gut! Ich ließ ihn heut verbrennen.

Belmonte. Es ist fürwahr ein guter Tropf!

Osmin. Auf einen Pfahl gehört sein Kopf!
(*Er will fort.*)

Belmonte. So bleibet doch!

Osmin. Was wollt ihr noch?

Belmonte. Ich möchte gerne —

Osmin (*bitter höhnisch*). So hübsch von ferne ums Haus rumschleichen Und Mädchen stehlen? — Fort, Euresgleichen Braucht man hier nicht.

Belmonte. Ihr seid besessen, sprecht voller Galle Mir so vermessen ins Angesicht!

Osmin. Nur nicht in Eifer!

Belmonte. Schont Euren Geifer.

Osmin. Ich kenn Euch schon.

Belmonte. Laßt Euer Drohn.

Osmin. Schert Euch zum Teufel! Ihr kriegt, ich schwöre Sonst ohne Gnade die Bastonade! Noch habt Ihr Zeit! Noch habt Ihr Zeit!
(*Er stößt ihn fort.*)

Belmonte. Es bleibt kein Zweifel, Ihr seid von Sinnen! Welch ein Betragen auf meine Fragen! Seid doch gescheit! Seid doch gescheit!

Osmin. Schert Euch zum Teufel! Ihr kriegt, ich schwöre, Sonst ohne Gnade die Bastonade! Noch habt Ihr Zeit! Noch habt Ihr Zeit!
(*Belmonte ab.*)

Dritter Auftritt

Osmin; dann Pedrillo.

Dialog

Osmin. Könnt ich mir doch noch so einen Schurken auf die Nase setzen wie den Pedrillo; so einen Gaudieb, der Tag und Nacht nichts tut, als nach meinen Weibern herumschleichen und zu schnobern, ob's nichts für seinen Schnabel setzt. Aber ich laure ihm sicher auf den Dienst, und wohl bekomm dir die Prügelsuppe, wenn ich dich einmal beim Kanthaken kriege! Hätt er sich nur beim Bassa nicht so eingeschmeichelt, er sollte den Strick längst um den Hals haben.

Pedrillo (*tritt auf*): Nun, wie steht's, Osmin? Ist der Bassa noch nicht zurück?

Osmin. Sieh danach, wenn du's wissen willst.

Pedrillo. Schon wieder Sturm im Kalender?
(*Er zeigt auf die gepflückten Feigen*)
Hast du das Gericht für mich gepflückt?

Osmin. Gift für dich, verwünschter Schmarotzer!

Pedrillo. Was in aller Welt ich dir nur getan haben muß, daß du beständig mit mir zankst. Laß uns doch einmal Friede machen.

Osmin. Friede mit dir? Mit so einem schleichenden spitzbübischen Paßauf, der nur spioniert, wie er mir eins versetzen kann? Erdrosseln möcht ich dich!

Pedrillo. Aber sag nur, warum? Warum?

Osmin. Warum? Weil ich dich nicht leiden kann.

NR. 3 ARIE

Osmin. Solche hergelaufne Laffen,
Die nur nach den Weibern gaffen,
Mag ich vor den Teufel nicht;
Denn ihr ganzes Tun und Lassen
Ist, uns auf den Dienst zu passen;
Doch mich trägt kein solch Gesicht.
Eure Tücken, eure Ränke,
Eure Finten, eure Schwänke,
Sind mir ganz bekannt.
Mich zu hintergehen,
Müßt ihr früh aufstehen,

Ich hab auch Verstand.
Drum, beim Barten des Propheten!
Ich studiere Tag und Nacht,
Ruh nicht, bis ich dich seh töten,
Nimm dich, wie du willst, in acht.

Pedrillo (*spricht*). Was bist du für ein grausamer Kerl, und ich hab dir nichts getan.

Osmín (*spricht*). Du hast ein Galgengesicht, das ist genug.
(*Singt*) Erst geköpft, dann gehangen,
Dann gespießt auf heiße Stangen,
Dann verbrannt, dann gebunden
Und getaucht; zuletzt geschunden.
(*Er geht ins Haus.*)

Vierter Auftritt

Pedrillo; dann Belmonte.

Dialog

Pedrillo. Geh nur, verwünschter Aufpasser, es ist noch nicht aller Tage Abend. Wer weiß, wer den andern überlistet; und dir mißtrauischem, gehässigem Menschenfeind eine Grube zu graben, sollte ein wahres Fest für mich sein.

Belmonte (*nähert sich*). Pedrillo, guter Pedrillo!

Pedrillo. Ach, mein bester Herr! Ist's möglich? Sind Sie's wirklich? Brava, Madame Fortuna, brava, das heißt doch Wort gehalten! Schon verzweifelte ich, ob einer meiner Briefe Sie getroffen hätte.

Belmonte. Sag, guter Pedrillo, lebt meine Konstanze noch?

Pedrillo. Lebt, und noch hoff ich für Sie. Seit dem schrecklichen Tage, an welchem das Glück uns einen so häßlichen Streich spielte und unser Schiff von den Seeräubern erobert ließ, haben wir mancherlei Drangsal erfahren. Glücklicher Weise traf sich's noch, daß der Bassa Selim uns alle drei kaufte: Ihre Konstanze nämlich, meine Blonde und mich. Er ließ uns sogleich hier auf sein Landhaus bringen. Donna Konstanze ward seine auserwählte Geliebte.

Belmonte. Ah! Was sagst du?

Pedrillo. Nu, nur nicht so hitzig! Sie ist noch nicht in die schlimmsten Hände gefallen. Der Bassa ist ein Renegat und hat noch so viel Delikatesse, keines seiner Weiber zur Liebe zu zwingen. Und soviel ich weiß, spielt er noch immer den unerhörten Liebhaber.

Belmonte. Wär es möglich? Wär Konstanze noch treu?

Pedrillo. Sicher noch, lieber Herr! Aber wie's mit meinem Blondchen steht, weiß der Himmel! Das arme Ding schmachtet bei einem alten häßlichen Kerl, dem sie der Bassa geschenkt hat, und vielleicht — ach, ich darf gar

nicht daran denken!

Belmonte. Doch nicht der alte Kerl, der soeben ins Haus ging?

Pedrillo. Eben der.

Belmonte. Und dies ist der Liebling des Bassa?

Pedrillo. Liebling, Spion und Ausbund aller Spitzbuben, der mich mit den Augen vergiften möchte, wenn's möglich wäre.

Belmonte. O guter Pedrillo, was sagst du?

Pedrillo. Nur nicht gleich verzagt! Unter uns gesagt: ich hab auch einen Stein im Brett beim Bassa. Durch mein bißchen Geschick in der Gärtnerei hab ich seine Gunst weggekriegt, und dadurch hab ich so ziemlich Freiheit, die tausend andere nicht haben würden. Da sonst jede Mannsperson sich entfernen muß, wenn eine seiner Weiber in den Garten kommt, kann ich bleiben; sie reden sogar mit mir, und er sagt nichts darüber. Freilich mault der alte Osmín, besonders, wenn mein Blondchen ihrer Gebieterin folgen muß.

Belmonte. Ist's möglich? Du hast sie gesprochen? O sag, sag! Liebt sie mich noch?

Pedrillo. Hm, daß Sie daran zweifeln! Ich dünkte, Sie kennen die gute Konstanze mehr als zu gut, hätten Proben genug ihrer Liebe. Doch damit dürfen wir uns gar nicht aufhalten. Hier ist bloß die Frage, wie's anzufangen ist, hier wegzukommen?

Belmonte. Oh, da hab ich für alles gesorgt! Ich hab hier ein Schiff in einiger Entfernung vom Hafen, das uns auf den ersten Wink einnimmt und —

Pedrillo. Ah, sachte, sachte! Erst müssen wir die Mädels haben, ehe wir zu Schiffe gehen, und das geht nicht so husch, husch, wie Sie meinen.

Belmonte. O lieber guter Pedrillo, mach nur, daß ich sie sehen, daß ich sie sprechen kann! Das Herz schlägt mir vor Angst und Freude!

Pedrillo. Pffiffig müssen wir das Ding anfangen, und rasch müssen wir's ausführen, damit wir den alten Aufpasser übertölpeln. Bleiben Sie hier in der Nähe. Jetzt wird der Bassa bald von einer Lustfahrt auf dem Wasser zurückkommen. Ich will Sie ihm als einen geschickten Baumeister vorstellen, denn Bauen und Gärtnerei sind seine Steckenpferde. Aber lieber, goldner Herr, halten Sie sich in Schranken: Konstanze ist bei ihm —

Belmonte. Konstanze bei ihm? Was sagst du? Ich soll sie sehen?

Pedrillo. Gemach, gemach, ums Himmels willen, lieber Herr! Sonst stolpern wir! Ah, ich glaube, dort seh ich sie schon angefahren kommen. Gehn Sie nur auf die Seite, wenn er kommt; bleiben Sie hier, ich will ihm entgegen

gehen.
(*Er geht ab.*)

Fünfter Auftritt

Belmonte allein; später Pedrillo.

NR. 4 REZITATIV UND ARIE

Belmonte. Konstanze, dich wiederzusehen, dich!

O wie ängstlich, o wie feurig,
Klopft mein liebevolles Herz!
Und des Wiedersehens Zähre
Lohnt der Trennung bangen Schmerz.
Schon zitt'r' ich und wanke,
Schon zag ich und schwanke;
Es hebt sich die schwellende Brust!
Ist das ihr Lispeln?
Es wird mir so bange! —
War das ihr Seufzen?
Es glüht mir die Wange!
Täuscht mich die Liebe?
War es ein Traum?
O wie ängstlich, o wie feurig
Klopft mein liebevolles Herz!
Ist das ihr Lispeln?
War das ihr Seufzen?
Es wird mir so bange,
Es glüht mir die Wange!
O wie ängstlich, o wie feurig
Klopft mein liebevolles Herz!
Schon zitt'r' ich und wanke!
Schon zag ich und schwanke!
O wie ängstlich, o wie feurig
Klopft mein liebevolles Herz!

Dialog

Pedrillo (*kommt hurtig gelaufen*). Geschwind, geschwind
auf die Seite und versteckt! Der Bassa kommt.
(*Belmonte versteckt sich, Pedrillo folgt ihm.*)

Sechster Auftritt

(*Bassa Selim und Konstanze kommen in einem
Lustschiffe angefahren, vor welchem ein anderes Schiff
mit Janitscharenmusik voraus landet. Die Janitscharen
stellen sich am Ufer in Ordnung auf, stimmen folgenden
Chor an und entfernen sich dann.*)

NR. 5 CHOR DER JANITSCHAREN

Chor. Singt dem großen Bassa Lieder, töne, feuriger Gesang;
Und vom Ufer halle wider unsrer Lieder Jubelklang.

Vier Einzelstimmen. Weht ihm entgegen kühlende Winde,

Ebne dich sanfter, wallende Flut!
Singt ihm entgegen, fliegende Chöre,
Singt ihm der Liebe Freuden ins Herz!

Chor. Singt dem großen Bassa Lieder, töne, feuriger Gesang;
Und vom Ufer halle wider unsrer Lieder Jubelklang.

(*Janitscharen ab.*)

Siebenter Auftritt

Selim, Konstanze.

Dialog

Selim. Immer noch traurig, geliebte Konstanze? Immer in Tränen? Sieh, dieser schöne Abend, diese reizende Gegend, diese bezaubernde Musik, meine zärtliche Liebe für dich. Sag, kann nichts von allem dich endlich beruhigen, endlich dein Herz rühren? Sieh, ich könnte befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen.

(*Konstanze seufzt.*)

Aber nein, Konstanze, dir selbst will ich dein Herz zu danken haben — dir selbst —

Konstanze. Großmütiger Mann, o daß ich es könnte. Daß ich's erwidern könnte — aber —

Selim. Sag, Konstanze, sag, was hält dich zurück?

Konstanze. Du wirst mich hassen.

Selim. Nein, ich schwöre dir's. Du weißt, wie sehr ich dich liebe, wieviel Freiheit ich dir vor allen meinen Weibern gestatte, dich wie meine einzige schätze.

Konstanze. O so verzeih!

NR. 6 ARIE

Konstanze. Ach, ich liebte, war so glücklich,
Kannte nicht der Liebe Schmerz;
Schwur ihm Treue, dem Geliebten,
Gab dahin mein ganzes Herz!
Doch wie schnell schwand meine Freude.
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoß.
(*Während des Gesanges geht der Bassa unwillig hin und her.*)

Dialog

Konstanze. Ach, ich sagt es wohl, du würdest mich hassen. Aber verzeih, verzeih dem liebkranken Mädchen! Du bist ja so großmütig, so gut. Ich will dir dienen, deine Sklavin sein bis ans Ende meines Lebens, nur verlange nicht ein Herz von mir, das auf ewig versagt ist.

Selim. Ha, Undankbare! Was wagst du zu bitten?

Konstanze. Töte mich, Selim, töte mich, nur zwing mich nicht, meineidig zu werden! Noch zuletzt, wie mich der Seeräuber aus den Armen meines Geliebten riß, schwur ich aufs feierlichste —

Selim. Halt ein, nicht ein Wort! Reize meinen Zorn nicht noch mehr. Bedenke, daß du in meiner Gewalt bist!

Konstanze. Ich bin es, aber du wirst dich ihrer nicht bedienen; ich kenne dein gutes, dein mitleidvolles Herz. Hätte ich's sonst wagen können, dir das meinige zu entdecken?

Selim. Wag es nicht, meine Güte zu mißbrauchen!

Konstanze. Nur Aufschub gönne mir, Herr, nur Zeit, meinen Schmerz zu vergessen!

Selim. Wie oft schon gewährt ich dir diese Bitte.

Konstanze. Nur noch diesmal!

Selim. Es sei! Zum letzten Male! Geh, Konstanze, geh! Besinne dich eines bessern und morgen —

Konstanze (*im Abgehen*). Unglückliches Mädchen! O Belmonte, Belmonte!
(*Ab.*)

Achter Auftritt

Selim; dann Pedrillo, Belmonte.

Dialog

Selim. Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr, machen mir ihre Liebe nur noch wünschenswerter. Wer wollte gegen ein solches Herz Gewalt brauchen? Nein, Konstanze, nein, auch Selim hat ein Herz, auch Selim kennt Liebe!

Pedrillo. Herr, verzeih, daß ich es wage, dich in deinen Betrachtungen zu stören.

Selim. Was willst du, Pedrillo?

Pedrillo. Dieser junge Mann, der sich in Italien mit vielem Fleiß auf die Baukunst gelegt, hat von deiner Macht, von deinem Reichtum gehört, und kommt her, dir als Baumeister seine Dienste anzubieten.

Belmonte. Herr, könnte ich so glücklich sein, durch meine geringen Fähigkeiten deinen Beifall zu verdienen!

Selim. Hm! Du gefällst mir. Ich will sehen, was du kannst. (*Zu Pedrillo.*) Sorge für seinen Unterhalt. Morgen werde ich dich wieder rufen lassen.
(*Er geht ab.*)

Neunter Auftritt

Belmonte, Pedrillo.

Dialog

Pedrillo. Ha, Triumph, Triumph! Herr, der erste Schritt wäre getan.

Belmonte. Ach, laß mich zu mir selbst kommen! Ich habe sie gesehen, hab das gute, treue, beste Mädchen gesehen! O Konstanze, Konstanze! Was könnt' ich für dich tun, was für dich wagen?

Pedrillo. Ha, gemacht, gemacht, bester Herr! Stimmen Sie den Ton ein bißchen herab; Verstellung wird uns weit bessere Dienste leisten. Wir sind nicht in unserm Vaterlande. Hier fragen sie den Henker darnach, ob's einen Kopf mehr oder weniger in der Welt gibt. Bastonade und Strick um Hals sind hier wie ein Morgenbrot.

Belmonte. Ach, Pedrillo, wenn du die Liebe kenntest!

Pedrillo. Hm! Als wenn's mit unsereinem gar nichts wäre. Ich habe so gut meine zärtlichen Stunden als andere Leute. Und denken Sie denn, daß mir's nicht auch im Bauche grimmt, wenn ich mein Blondchen von so einem alten Spitzbuben, wie der Osmin ist, bewacht sehen muß?

Belmonte. O wenn es möglich wäre, sie zu sprechen —

Pedrillo. Wir wollen sehen, was zu tun ist. Kommen Sie nur mit mir in den Garten, aber um alles in der Welt: vorsichtig und fein. Denn hier ist alles Aug und Ohr. (*Sie wollen in den Palast. Osmin kommt ihnen in der Tür entgegen und hält sie zurück.*)

Zehnter Auftritt

Die Vorigen, Osmin.

Dialog

Osmin. Wohin?

Pedrillo. Hinein!

Osmin (*zu Belmonte*). Was will das Gesicht? Zurück mit dir, zurück!

Pedrillo. Ha, gemacht, Meister Grobian, gemacht! Er ist in des Bassa Diensten.

Osmin. In des Henkers Diensten mag er sein! Er soll nicht herein!

Pedrillo. Er soll aber herein!

Osmin. Kommt mir nur einen Schritt über die Schwelle —

Belmonte. Unverschämter! Hast du nicht mehr Achtung für einen Mann meines Standes?

Osmin. Ei, Ihr mögt mir vom Stande sein! Fort, fort, oder ich will euch Beine machen.

Pedrillo. Alter Dummkopf! Es ist ja der Baumeister, den der Bassa angenommen hat.

Ende des ersten Aufzugs

Osmin. Meinethalben sei er Stockmeister, nur komm er mir nicht zu nahe. Ich müßte nicht sehen, daß es so ein Kumpan deines Gelichters ist, und daß das so eine abgeredete Karte ist, uns zu überlisten. Der Bassa ist weich wie Butter, mit dem könnt ihr machen, was ihr wollt; aber ich habe eine feine Nase. Gaunerei ist's um den ganzen Kram mit euch fremdem Gesindel; und ihr abgefeimten Betrüger habt lange euer Plänchen angelegt, eure Pfiffe auszuführen; aber wartet ein bißchen! Osmin schläft nicht. Wär ich Bassa, ihr wärt längst gespießt. Ja, schneidet nur Gesichter, lacht nur höhnisch in den Bart hinein!

Pedrillo. Ereifere dich nicht so, Alter, es hilft dir doch nichts. Sieh, soeben werden wir hineinspazieren.

Osmin. Ha, das will ich sehen!
(Er stellt sich vor die Tür.)

Pedrillo. Mach keine Umstände!

Belmonte. Weg, Niederträchtiger!

NR. 7 TERZETT

Osmin. Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!
Sonst soll die Bastonade
Euch gleich zu Diensten stehn!

Belmonte, Pedrillo. Ei! Das wär ja schade,
Mit uns so umzugehn!

Osmin. Kommt mir nicht näher.

Belmonte, Pedrillo. Weg von der Türe.

Osmin. Sonst schlag ich drein.

Belmonte, Pedrillo. Wir gehn hinein!
(Sie drängen ihn von der Tür weg.)

Osmin. Sonst schlag ich drein!

Belmonte, Pedrillo. Wir gehn hinein!

Osmin. Marsch fort! Ich schlage drein!

Belmonte, Pedrillo. Platz, fort! Wir gehn hinein!

Osmin. Marsch! Marsch! Marsch! Trollt euch fort!
Sonst soll die Bastonade
Euch gleich zu Diensten stehn!
Marsch fort! Ich schlage drein!

Belmonte, Pedrillo. Wir gehn hinein! Ei, das wär ja schade,
Mit uns so umzugehn!
Platz, fort! Platz, fort! Wir gehn hinein!
Wir gehn hinein! Platz fort!
(Sie stoßen ihn weg und gehen hinein.)

ZWEITER AUFZUG

*Garten am Palast des Bassa Selim.
An der Seite Osmins Wohnung.*

Erster Auftritt

Osmin, Blonde.

Dialog

Blonde. O des Zankens, Befehlens und Murrens wird auch kein Ende! Einmal für allemal; das steht mir nicht an! Denkst du alter Murrkopf etwa, eine türkische Sklavin vor dir zu haben, die bei deinen Befehlen zittert? Oh, da irrst du dich sehr! Mit europäischen Mädchen springt man nicht so herum; denen begegnet man ganz anders.

NR. 8 ARIE

Blonde. Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln,
Gefälligkeit und Scherzen
Erobert man die Herzen
Der guten Mädchen leicht.
Doch mürrisches Befehlen
Und Poltern, Zanken, Plagen
Macht, daß in wenig Tagen
So Lieb als Treu entweicht.

Dialog

Osmin. Ei, seht doch mal, was das Mädchen vorschreiben kann! Zärtlichkeit? Schmeicheln? Es ist mir wie pure Zärtlichkeit! Wer Teufel hat dir das Zeug in den Kopf gesetzt? Hier sind wir in der Türkei, und da geht's aus einem andern Tone. Ich dein Herr, du meine Sklavin; ich befehle, du mußt gehorchen!

Blonde. Deine Sklavin? Ich deine Sklavin? Ha, ein Mädchen eine Sklavin! Noch einmal sag mir das, noch einmal!

Osmin (*für sich*). Ich möchte toll werden, was das Mädchen für ein starrköpfiges Ding ist. (*Laut.*) Du hast doch wohl nicht vergessen, daß dich der Bassa mir zur Sklavin geschenkt hat?

Blonde. Bassa hin, Bassa her! Mädchen sind keine Ware zum Verschenken! Ich bin eine Engländerin, zur Freiheit geboren, und trotz' jedem, der mich zu etwas zwingen will!

Osmin (*beiseite*). Gift und Dolch über das Mädchen! Beim Mahomet, sie macht mich rasend. Und doch lieb ich die Spitzbübin, trotz ihres tollen Kopfes! (*Laut.*) Ich befehle dir, augenblicklich mich zu lieben!

Blonde. Hahaha! Komm mir nur ein wenig näher, ich will dir fühlbare Beweise davon geben.

Osmin. Tolles Ding! Weißt du, daß du mein bist und ich dich dafür züchtigen kann?

Blonde. Wag's nicht, mich anzurühren, wenn dir deine

Augen lieb sind.

Osmin. Wie? Du unterstehst dich —

Blonde. Da ist was zu unterstehen? Du bist der Unverschämte, der sich zuviel Freiheit herausnimmt. So ein altes häßliches Gesicht untersteht sich, einem Mädchen wie ich, jung, schön, zur Freude geboren, wie einer Magd zu befehlen! Wahrhaftig, das stünde mir an! Uns gehört das Regiment! Ihr seid unsere Sklaven und glücklich, wenn ihr Verstand genug habt, euch die Ketten zu erleichtern.

Osmin. Bei meinem Bart, sie ist toll! Hier in der Türkei?

Blonde. Türkei hin, Türkei her! Weib ist Weib, sie sei, wo sie wolle! Sind eure Weiber solche Närrinnen, sich von euch unterjochen zu lassen, desto schlimmer für sie. In Europa verstehen sie das Ding besser. Laß mich nur einmal Fuß hier gefaßt haben, sie sollen bald anders werden.

Osmin. Beim Allah, die wär imstande, uns allen die Weiber rebellisch zu machen! Aber —

Blonde. Auf's Bitten müßt ihr euch legen, wenn ihr etwas von uns erhalten wollt, besonders Liebhaber deines Gelichters.

Osmin. Freilich, wenn ich Pedrillo wär, so ein Drahtpüppchen wie er, da wär ich vermutlich willkommen, denn euer Mienenspiel hab ich lange weg.

Blonde. Erraten, guter Alter, erraten! Das kannst du dir wohl einbilden, daß mir der niedliche Pedrillo lieber ist wie dein Blasebalggesicht. Also wenn du klug wärst —

Osmin. Sollt ich dir die Freiheit geben, zu tun und zu machen, was du wolltest? He?

Blonde. Besser würdest du immer dabei fahren, denn so wirst du sicher betrogen.

Osmin. Gift und Dolch! Nun reißt mir die Geduld! Den Augenblick hinein ins Haus! Und wo du's wagst —

Blonde. Mach mich nicht lachen.

Osmin. Ins Haus, sag ich!

Blonde. Nicht von der Stelle!

Osmin. Mach nicht, daß ich Gewalt brauche.

Blonde. Gewalt werd ich mit Gewalt vertreiben. Meine Gebieterin hat mich hier in den Garten bestellt; sie ist die Geliebte des Bassa, sein Augapfel, sein alles, und es kostet mir ein Wort, so hast du fünfzig auf die Fußsohlen. Also geh!

Osmin (*für sich*). Das ist ein Satan. Ich muß nachgeben, so wahr ich ein Muselmänn bin; sonst könnte ihre Drohung eintreffen.

NR. 9 DUETT

Osmin. Ich gehe, doch rate ich dir,
Den Schurken Pedrillo zu meiden.

Blonde. O pack dich, befehl nicht mit mir,
Du weißt ja, ich kann es nicht leiden.

Osmin. Versprich mir —

Blonde. Was fällt dir da ein!

Osmin. Zum Henker —

Blonde. Fort, laß mich allein.

Osmin. Wahrhaftig kein Schritt von der Stelle,
Bis du zu gehorchen mir schwörst.

Blonde. Nicht so viel, du armer Geselle,
Und wenn du der Großmogul wärst.

Osmin. O Engländer! Seid ihr nicht Toren?
Ihr laßt euern Weibern den Willen!

Blonde. Eine Herz, so in Freiheit geboren,
Läßt niemals sich sklavisch behandeln,
Bleibt, wenn schon die Freiheit verloren,
Noch stolz auf sie, lachet der Welt!

Osmin. Wie ist man geplagt und geschoren,
Wenn solch eine Zucht man erhält!
O Engländer! Seid ihr nicht Toren?
Wie ist man geplagt und geschoren,
Wenn solch eine Zucht man erhält!

Blonde. Nun troll dich!

Osmin. So sprichst du mit mir?

Blonde. Nicht anders.

Osmin. Nun bleib ich erst hier!

Blonde (*stößt ihn fort.*).
Ein andermal! Jetzt mußt du gehen.

Osmin. Wer hat solche Frechheit gesehen!

Blonde (*stellt sich, als wollte sie ihm die Augen auskratzen*). Es ist um die Augen geschehen,
Wofern du noch länger verweilst.

Osmin (*furchtsam zurückweichend*). Nur ruhig, ich will ja
gern gehen,
Bevor du gar Schläge erteilst.

Blonde. Nun troll dich!

Osmin. So sprichst du mit mir?

Blonde. Nicht anders.

Osmin. Nun bleib ich erst hier!

Blonde. Ein andermal, jetzt mußt du gehen!

Osmin. Wer hat solche Frechheit gesehen!

Blonde. Es ist um die Augen geschehen!

Osmin. Nur ruhig, ich will ja gern gehen!

Blonde. Wofern du noch länger verweilst!

Osmin. Bevor du noch Schläge erteilst!

Blonde. Es ist um die Augen geschehen,
Wofern du noch länger verweilst.

Osmin. Nur ruhig, ich will ja gern gehen,
Bevor du gar Schläge erteilst.
(*Er geht ab.*)

Zweiter Auftritt

Blonde, dann Konstanze.

Dialog

Blonde. Wie traurig das gute Mädchen daherkommt! Freilich tut's weh, den Geliebten zu verlieren und Sklavin zu sein. Es geht mir wohl auch nicht viel besser, aber ich habe doch noch das Vergnügen, meinen Pedrillo manchmal zu sehen, ob's gleich auch mager und verstoßen genug geschehen muß, doch wer kann wider den Strom schwimmen!
(*Sie zieht sich zurück.*)

NR. 10 REZITATIV und ARIE

Konstanze (*ohne Blonde zu bemerken*).
Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele
Seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!

O Belmont! Hin sind die Freuden,
Die ich sonst an deiner Seite kannte!
Banger Sehnsucht Leiden
Wohnen nun dafür in der beklemmten Brust.

Traurigkeit ward mir zum Lose,
Weil ich dir entrissen bin.
Gleich der wurmzernagten Rose,
Gleich dem Gras im Wintermoose
Welkt mein banges Leben hin.
Selbst der Luft darf ich nicht sagen
Meiner Seele bitterm Schmerz,
Denn, unwillig ihn zu tragen,
Haucht sie alle meine Klagen
Wieder in mein armes Herz.

Dialog

Blonde (*tritt hervor*). Ach, mein bestes Fräulein, noch immer so traurig?

Konstanze. Kannst du fragen, die du meinen Kummer

weißst? Wieder ein Abend, und noch keine Nachricht, noch keine Hoffnung! Und morgen — ach Gott! Ich darf nicht daran denken.

Blonde. Heitern Sie sich wenigstens ein bißchen auf. Sehn Sie, wie schön der Abend ist, wie blühend uns alles entgegenlacht, wie freudig uns die Vögel zu ihrem Gesang einladen! Verbannen Sie die Grillen und fassen Sie Mut!

Konstanze. Wie glücklich bist du, Mädchen, bei deinem Schicksal so gelassen zu sein. Oh, daß ich es auch könnte!

Blonde. Das steht nur bei Ihnen, hoffen Sie —

Konstanze. Wo nicht der mindeste Schein von Hoffnung mehr zu erblicken ist?

Blonde. Hören Sie nur: ich verzage mein Lebentag nicht, es mag auch eine Sache noch so schlimm aussehen. Denn wer sich immer das Schlimmste vorstellt, ist auch wahrhaftig am schlimmsten dran.

Konstanze. Und wer sich immer mit Hoffnung schmeichelt und zuletzt betrogen sieht, hat alsdann nichts mehr übrig als die Verzweiflung.

Blonde. Jedes nach seiner Weise. Ich glaube bei der meinigen am besten zu fahren. Wie bald kann Ihr Belmonte mit Lösegeld erscheinen oder uns listigerweise entführen? Wären wir die ersten Frauenzimmer, die den türkischen Vielfraßen entkämen? Dort seh ich den Bassa.

Konstanze. Laß uns ihm aus den Augen gehn.

Blonde. Zu spät. Er hat Sie schon gesehen. Ich darf aber getrost aus dem Wege trollen, er schaffte mich ohnehin fort. (*Im Weggehen.*) Courage! Wir kommen gewiß noch in unsere Heimat.
(*Ab.*)

Dritter Auftritt

Konstanze, Selim.

Dialog

Selim. Nun, Konstanze, denkst du meinem Begehren nach? Der Tag ist bald verstrichen. Morgen mußt du mich lieben oder —

Konstanze. Muß? Welch albernes Begehren! Als ob man die Liebe anbefehlen könnte wie eine Tracht Schläge! Aber freilich, wie ihr Türken zu Werke geht, läßt sich's auch allenfalls befehlen. Aber ihr seid wirklich zu beklagen, ihr kerkert die Gegenstände eurer Begierden ein und seid zufrieden, eure Lüste zu büßen.

Selim. Und glaubst du etwa, unsere Weiber wären weniger glücklich als in euren Ländern?

Konstanze. Die nichts besseres kennen!

Selim. Auf diese Art wäre wohl keine Hoffnung, daß du je anders denken wirst?

Konstanze. Herr, ich muß dir frei gestehen — denn was soll ich dich länger hinhalten, mich mit leerer Hoffnung schmeicheln, daß du dich durch mein Bitten erweichen ließeest — ich werde stets so denken wie itzt, dich verehren, aber — lieben? Nie!

Selim. Und du zitterst nicht vor der Gewalt, die ich über dich habe?

Konstanze. Nicht im geringsten. Sterben ist alles, was ich zu erwarten habe, und je eher dies geschieht, je lieber wird es mir sein.

Selim. Elende! Nein! Nicht sterben, aber Martern von aller Arten —

Konstanze. Auch die will ich ertragen; du erschreckst mich nicht, ich erwarte alles.

NR. 11 ARIE

Konstanze. Martern aller Arten
Mögen meiner warten,
Ich verlache Qual und Pein.
Nichts soll mich erschüttern.
Nur dann würd ich zittern,
Wenn ich untreu könnte sein.
Laß dich bewegen, verschone mich!
Des Himmels Segen belohne dich!
Doch du bist entschlossen.
Willig, unverdrossen
Wähl ich jede Pein und Not.
Ordne nur, gebiete,
Lärme, tobe, wüte!
Zuletzt befreit mich doch der Tod!
(*Sie geht ab.*)

Vierter Auftritt

Selim allein.

Monolog

Selim. Ist das ein Traum? Wo hat sie auf einmal den Mut her, sich so gegen mich zu betragen? Hat sie vielleicht Hoffnung, mir zu entkommen? Ha, das will ich verwehren!
(*Er will fort.*)

Doch das ist's nicht, dann würde sie sich eher verstellen, mich einzuschläfern versuchen. Ja, es ist Verzweiflung! Mit Härte richt ich nichts aus — mit Bitten auch nicht — also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, soll die List zuwege bringen.
(*Er geht ab.*)

Fünfter Auftritt

Blonde allein.

Monolog

Blonde. Kein Bassa, keine Konstanze mehr da? Sind sie miteinander eins geworden? Schwerlich, das gute Kind hängt zu sehr an ihrem Belmont! Ich bedaure sie von Grund meines Herzens. Sie ist zu empfindsam für ihre Lage. Freilich, hätt ich meinen Pedrillo nicht an der Seite, wer weiß, wie mir's ginge! Doch würd ich nicht so zärteln wie sie. Die Männer verdienen's wahrlich nicht, daß man ihrenthalben sich zu Tode härm't. Vielleicht würd ich mu-selmännisch denken.

Sechster Auftritt

Blonde, Pedrillo.

Dialog

Pedrillo. Pst! Pst! Blondchen! Ist der Weg rein?

Blonde. Komm nur, komm, der Bassa ist wieder zurück. Und meinem Alten habe ich eben den Kopf ein bißchen gewaschen. Was hast du denn?

Pedrillo. O Neuigkeiten, Neuigkeiten, die dich entzücken werden.

Blonde. Nun? Hurtig heraus damit!

Pedrillo. Erst, liebes Herzensblondchen, laß dir vor allen Dingen einen recht herzlichen Kuß geben. Du weißt ja, wie gestohl'nes Gut schmeckt.

Blonde. Pfui, pfui! Wenn das deine Neuigkeiten alle sind —

Pedrillo. Närrchen, mach darum keinen Lärm, der alte spitzbübische Osmin lauert uns sicher auf den Dienst.

Blonde. Nun? Und die Neuigkeiten?

Pedrillo. Sind, daß das Ende unsrer Sklaverei vor der Tür ist.
(Er sieht sich sorgfältig um.)
Belmonte, Konstanzes Gebieter, ist angekommen, und ich hab ihn unter dem Namen eines Baumeisters hier im Pa-last eingeführt.

Blonde. Ah, was sagst du? Belmonte da?

Pedrillo. Mit Leib und Seele!

Blonde. Ha, das muß Konstanze wissen!
(Sie will fort.)

Pedrillo. Hör nur, Blondchen, hör nur erst. Er hat ein Schiff hier in der Nähe in Bereitschaft, und wir haben beschlos-sen, euch diese Nacht zu entführen.

Blonde. O allerliebste, allerliebste! Herzens-Pedrillo, das ver-dient einen Kuß! Geschwind, geschwind zu Konstanzen!

(Sie will fort.)

Pedrillo. Halt nur, halt, und laß erst mit dir reden. Um Mit-ternacht kommt Belmonte mit einer Leiter zu Konstanzens Fenster, und ich zu dem deinigen, und dann geht's, heidi, davon!

Blonde. O vortrefflich! Aber Osmin?

Pedrillo. Hier ist ein Schlaftrunk für den alten Schlaukopf, den misch ihm fein manierlich ins Getränke, verstehst du? Ich habe dort auch schon ein Fläschchen angefüllt. Geht's hier nicht, wird's dort wohl gehen.

Blonde. Sorg nicht für mich! Aber kann Konstanze ihren Geliebten nicht sprechen?

Pedrillo. Sobald es vollends finster ist, kommt er hier in den Garten. Nun geh und bereite Konstanze vor; ich will hier Belmonten erwarten.

Blonde. Leb wohl, guter Pedrillo! Ach, was werd ich für Freude anrichten!

NR. 12 ARIE

Blonde. Welche Wonne, welche Lust
Herrscht nunmehr in meiner Brust!
Ohne Aufschub will ich springen
Und ihr gleich die Nachricht bringen;
Und mit Lachen und mit Scherzen
Ihrem schwachen feigen Herzen
Freud und Jubel prophezeihn.
(Sie geht fort.)

Siebenter Auftritt

Pedrillo allein.

Monolog

Pedrillo. Ah, daß es schon vorbei wäre, daß wir schon auf offner See wären, unsre Mädels im Arm und dies ver-wünschte Land im Rücken hätten! Doch sei's gewagt; ent-weder itzt oder niemals! Wer zagt, verliert!

NR. 13 ARIE

Pedrillo. Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt.
Sollt ich zittern, sollt ich zagen?
Nicht mein Leben mutig wagen?
Nein, ach nein, es sei gewagt!
Nur ein feiger Tropf verzagt!
Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!
Nur ein feiger Tropf verzagt.
Frisch zum Kampfe! Frisch zum Streite!

Achter Auftritt

Pedrillo, Osmin.

Dialog

Osmin. Ha! Geht's hier so lustig zu? Es muß dir verteufelt wohl gehen.

Pedrillo. Ei, wer wird so ein Kopfhänger sein; es kommt beim Henker da nichts bei heraus! Das haben die Pedrillos von jeher in ihrer Familie gehabt. Fröhlichkeit und Wein versüßt die härteste Sklaverei. Freilich könnt ihr armen Schlucker das nicht begreifen, daß es so ein herrlich Ding um ein Gläschen guten alten Lustigmacher ist. Wahrhaftig, da hat euer Vater Mahomet einen verzweifelten Bock geschossen, daß er euch den Wein verboten hat. Wenn das verwünschte Gesetz nicht wäre, du müßtest ein Gläschen mit mir trinken, du möchtest wollen oder nicht. *(Für sich.)* Vielleicht beißt er an: Er trinkt ihn gar zu gern.

Osmin. Wein mit dir? Ja, Gift —

Pedrillo. Immer Gift und Dolch, und Dolch und Gift! Laß doch den alten Groll einmal fahren und sei vernünftig. Sieh einmal, ein Paar flaschen Zypernwein! — Ah! *(Er zeigt ihm zwei Flaschen, wovon die eine größer als die andere ist.)* Die sollen mir vortrefflich schmecken!

Osmin *(für sich).* Wenn ich trauen dürfte?

Pedrillo. Das ist ein Wein! Das ist ein Wein! *(Er setzt sich nach türkischer Art auf die Erde und trinkt aus der kleinen Flasche.)*

Osmin. Kost einmal die große Flasche auch.

Pedrillo. Denkst wohl gar, ich habe Gift hineingetan? Ha, laß dir keine grauen Haare wachsen. Es verlohnte sich der Mühe, daß ich deinetwegen zum Teufel führe. Da sieh, ob ich trinke. *(Er trinkt ein wenig aus der großen Flasche.)* Nun, hast du noch Bedenken? Traust mir noch nicht? Pfui, Osmin, sollst dich schämen! — Da nimm! *(Er gibt ihm die große Flasche.)* Oder willst du die kleine?

Osmin. Nein, laß nur, laß nur! Aber wenn du mich verrätst — *(Er sieht sich sorgfältig um.)*

Pedrillo. Als wenn wir einander nicht weiter brauchten. Immer frisch! Mahomet liegt längst auf'm Ohr und hat nötiger zu tun, als sich um deine Flasche Wein zu bekümmern.

NR. 14 DUETT

Pedrillo. Vivat, Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus war ein braver Mann!

Osmin. Ob ich's wage? Ob ich's trinke?

Ob's wohl Allah sehen kann?

Pedrillo. Was hilft das Zaudern? Hinunter, hinunter!
Nicht lange, nicht lange gefragt!

Osmin. Nun wär's geschehen, nun wär's hinunter!
Das heiß ich, das heiß ich gewagt!

Pedrillo, Osmin. Es leben die Mädchen, die blonden, die braunen!
Sie leben hoch!

Pedrillo. Das schmeckt trefflich!

Osmin. Das schmeckt herrlich!

Beide. Ah, das heiß' ich Göttertrank!

Osmin. Vivat Bacchus! Bacchus lebe!
Bacchus, der den Wein erfand!

Bedei. Vivat, Bacchus, Bacchus lebe,
Bacchus, der den Wein erfand!
Es leben die Mädchen, die blonden, die braunen!
Sie leben hoch!
Vivat Bacchus! Vivat, der den Wein erfand!

Dialog

Pedrillo. Wahrhaftig, daß muß ich gestehen, es geht doch nichts über den Wein! Wein ist mir lieber als Geld und Mädchen. Bin ich verdrießlich, mürrisch, launisch: hurtig nehm ich meine Zuflucht zur Flasche, und kaum seh ich den ersten Boden: weg ist all mein Verdruß! Meine Flasche macht mir kein schiefes Gesicht wie mein Mädchen, wenn ihr der Kopf nicht auf dem rechten Fleck steht. Und schwatzt mir von Süßigkeiten der Liebe, des Ehestandes, was ihr wollt: Wein auf der Zunge geht über alles!

Osmin *(fängt bereits an, die Wirkung des Weins und des Schlaftrunks zu spüren und wird bis zum Ende des Auftritts immer schläfriger und träger, doch darf's der Sänger nicht übertreiben und muß nur immer halb träumend und schlaftrunken bleiben).* Das ist wahr — Wein — Wein — ist ein schönes Getränk, und unser großer Prophet mag mir's nicht übelnehmen — Gift und Dolch! Es ist doch eine hübsche Sache um den Wein! — Nicht — Bruder Pedrillo?

Pedrillo. Richtig, Bruder Osmin, richtig!

Osmin. Man wird gleich so — munter — *(er nickt zuweilen)* so vergnügt — so aufgeräumt! Hast du nichts mehr, Bruder?
(Er langt auf eine lächerliche Art nach einer zweiten Flasche, die Pedrillo ihm reicht.)

Pedrillo. Hör du, Alter! Trink mir nicht zu viel, es kommt einem in den Kopf.

Osmin. Trag doch keine — Sorge, ich bin so — so — nüchtern wie möglich. - Aber das ist wahr — *(er fängt an, auf der Erde hin und her zu wanken)* es schmeckt — vortrefflich —

Pedrillo (*für sich*). Es wirkt, Alter, es wirkt!

Osmin. Aber verraten mußt du mich nicht — Brüderchen — verraten — denn — wenn's Mahomet — nein, nein — der Bassa wüßte — denn siehst du — liebes Blondchen — ja oder nein!

Pedrillo (*für sich*). Nun wird's Zeit, ihn fortzuschaffen! (*Laut.*) Nun komm, Alter, komm! Wir wollen schlafen gehn! (*Er hebt ihn auf.*)

Osmin. Schlafen? — Schämst du dich nicht? — Gift und Dolch! Wer wird denn so schläfrig sein — es ist ja kaum Morgen —

Pedrillo. Ho, ho, die Sonne ist schon hinunter! Komm, komm, daß uns der Bassa nicht überrascht!

Osmin (*im Abführen*). Ja, ja — eine Flasche — guter — Bassa — geht über — alles! — Gute Nacht! — Brüderchen — gute Nacht.
(*Pedrillo führt ihn hinein, kommt aber gleich wieder zurück.*)

Neunter Auftritt

Pedrillo; dann Belmonte; zuletzt Konstanze, Blonde.

Dialog

Pedrillo (*macht Osmin nach*). Gute Nacht — Brüderchen — gute Nacht! Hahahaha, alter Eisenfresser, erwischt man dich so? Gift und Dolch! Du hast deine Ladung! Nur fürcht ich, ist's noch zu zeitig am Tage. Bis Mitternacht sind noch drei Stunden, und da könnt' er leicht wieder ausgeschlafen haben. — Ach, kommen Sie, kommen Sie, liebster Herr! Unser Argus ist blind, ich hab ihn tüchtig zugedeckt.

Belmonte. O daß wir glücklich wären! Aber sag, ist Konstanze noch nicht hier?

Pedrillo. Eben kommt sie da den Gang heraus. Reden Sie alles mit ihr ab, aber fassen Sie sich kurz, denn der Verräter schläft nicht immer.

(*Während der Unterredung Belmontes mit Konstanze unterhält er sich leise mit Blonde, der er durch Pantomime den ganzen Auftritt mit dem Osmin vormacht und jenen nachahmt; zuletzt unterrichtet er sie ebenfalls, daß er um Mitternacht mit einer Leiter unter ihr Fenster kommen wolle, um sie zu entführen.*)

Konstanze. O mein Belmonte!

Belmonte. O Konstanze!
(*Einander im Arm.*)

Konstanze. Ist's möglich? Nach so viel Tagen der Angst, nach so viel ausgestandenen Leiden, dich wieder in meinen Armen —

Belmonte. O dieser Augenblick versüßt allen Kummer, macht mich all meinen Schmerz vergessen.

Konstanze. Hier will ich an deinem Busen liegen und weinen! Ach, jetzt fühl ich's, die Freude hat auch ihre Tränen!

NR. 15 ARIE

Belmonte. Wenn der Freude Tränen fließen
Lächelt Liebe dem Geliebten hold.
Von den Wangen sie zu küssen,
Ist der Liebe schönster größter Sold.
Ach, Konstanze, dich zu sehen,
Dich voll Wonne, voll Entzücken
An mein treues Herz zu drücken,
Lohnt fürwahr nicht Krösus' Pracht!
Daß wir uns niemals wiederfinden!
So dürfen wir nicht erst empfinden,
Welchen Schmerz die Trennung macht!

Dialog

Belmonte. Ich hab hier ein Schiff in Bereitschaft. Um Mitternacht, wenn alls schläft, komm ich an dein Fenster, und dann sei die Liebe unser Schutzengel!

Konstanze. Mit tausend Freuden! Was wollt ich nicht mit dir wagen? Ich erwarte dich —

Pedrillo. Also, liebes Blondchen, paß ja hübsch auf, hörst du's?

Blonde. Sorge für mich nicht. Das wär das erste Abenteuer, das ein Mädchen verschlafen hätte.

Pedrillo. Du wirst's schon merken, wenn du so was Gesungenes hörst, wie's so meine Art des Abdens immer ist; dann paß auf, und dann mit einem Sprung ins Schiff! Nur hübsch Mut gefaßt und nicht verzagt: Wer alles zu verlieren hat, muß alles wagen!

Konstanze. Wenn es aber nur glücklich abläuft!

Belmonte. Wir wollen's hoffen; die Liebe wird unsere Geleiterin sein.

NR. 16 QUARTETT

Konstanze. Ach, Belmonte, ach, mein Leben!

Belmonte. Ach, Konstanze, ach, mein Leben!

Konstanze. Ist es möglich? Welch Entzücken!
Dich an meine Brust zu drücken,
Nach so vieler Tage Leid.

Belmonte. Welche Wonne, dich zu finden!
Nun muß aller Kummer schwinden,
Oh, wie ist mein Herz erfreut!

Konstanze. Sieh die Freudentränen fließen.

Belmonte. Holde, laß hinweg sie küssen!

Konstanze. Daß es doch die letzte sei!

Belmonte. Ja, noch heute wirst du frei!

Pedrillo. Also, Blondchen, hast's verstanden?
Alles ist zur Flucht vorhanden,
Um Schlag zwölfte sind wir da.

Blonde. Unbesorgt, es wird nichts fehlen,
Die Minuten werd ich zählen,
Wär der Augenblick schon da!

Alle. Endlich scheint die Hoffnungssonne
Hell durchs trübe Firmament!
Voll Entzücken, Freud und Wonne
Sehn wir unsrer Leiden End!

Belmonte. Doch ach, bei aller Lust
Empfindet meine Brust
Noch manch geheime Sorgen!

Konstanze. Was ist es, Liebster, sprich!
Geschwind, erkläre dich!
O halt mir nichts verborgen!

Belmonte. Man sagt — man sagt — du seist —

Konstanze. Nun weiter?
*(Belmonte und Konstanze sehen einander stillschweigend
und furchtsam an.)*

Pedrillo *(zeigt, daß er es wagt, gehenkt zu werden).* Doch
Blondchen, ach, die Leiter!
Bist du wohl soviel wert?

Blonde. Hans Narr, schnappt's bei dir über?
Ei, hättest du nur lieber
Die Frage umgekehrt.

Pedrillo. Doch Herr Osmin —

Blonde. Laß hören!

Konstanze. Willst du dich nicht erklären?

Belmonte. Man sagt —

Pedrillo. Doch Herr Osmin —

Belmonte. Du seist —

Pedrillo. Doch Herr Osmin —

Konstanze. Nun weiter!

Blonde. Laß hören!

Konstanze. Willst du dich nicht erklären?

Belmonte. Ich will. Doch zürne nicht,
Wenn ich nach dem Gerücht,
So ich gehört, es wage,
Dich zitternd, bebend frage,
Ob du den Bassa liebst?

Konstanze. O wie du mich betrübst!

(Sie weint.)

Pedrillo. Hat nicht Osmin etwan,
Wie man fast glauben kann,
Sein Recht als Herr probieret
Und bei dir exerzieret?
Dann wär's ein schlechter Kauf!

Blonde *(gibt ihm eine Ohrfeige).*
Da, nimm die Antwort drauf!

Pedrillo *(hält sich die Wange).* Nun bin ich aufgeklärt.

Belmonte *(kniert nieder).* Konstanze, ach, vergib!

Blonde *(geht zornig von Pedrillo).* Du bist mich gar nicht
wert.

Konstanze *(seufzend sich von Belmonte wegwendend).*
Ob ich dir treu verblieb!

Blonde *(zu Konstanze).* Der Schlingel frägt sich an,
Ob ich ihm treu geblieben?

Konstanze *(zu Blonde).* Dem Belmont sagte man,
Ich soll den Bassa lieben.

Pedrillo *(hält sich die Wange).* Daß Blonde ehrlich sei,
Schwör ich bei allen Teufeln.

Belmonte *(zu Pedrillo).* Konstanze ist mir treu,
Daran ist nicht zu zweifeln.

Blonde. Der Schlingel fragt sich an,
Ob ich ihm treu geliebet?

Konstanze. Dem Belmont sagte man,
Ich soll den Bassa lieben!

Konstanze, Blonde. Wenn unsrer Ehre wegen
Die Männer Argwohn hegen,
Verdächtig auf uns sehn,
Das ist nicht auszustehn.

Belmonte, Pedrillo. Sobald sich Weiber kränken,
Daß wir sie untreu denken,
Dann sind sie wahrhaft treu,
Von allem Vorwurf frei.

Pedrillo. Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!
Sieh, ich bau auf deine Treue
Mehr itzt als auf meinen Kopf!

Blonde. Nein, das kann ich dir nicht schenken,
Mich mit so was zu verdenken,
Mit dem alten, dummen Tropf!

Belmonte. Ach, Konstanze, ach, mein Leben!
Könntest du mir doch vergeben,
Daß ich diese Frage tat.

Konstanze. Belmont, wie? du könntest glauben,
Daß man dir dies Herz könnt' rauben,
Das nur dir geschlagen hat?

Pedrillo. Liebstes Blondchen, ach, verzeihe!

Belmonte. Ach, verzeihe!

Pedrillo. Ach, verzeihe!

Belmonte. Ich bereue!

Pedrillo. Ich bereue!

Konstanze, Blonde. Ich verzeihe deiner Reue!

Alle. Wohl, es sei nun abgetan!

Es lebe die Liebe!

Nur sie sei uns teuer,

Nichts fache das Feuer

Der Eifersucht an.

(Alle ab.)

Ende des zweiten Aufzugs

DRITTER AUFZUG

Platz vor dem Palast des Bassa Selim. Auf einer Seite der Palast des Bassa; gegenüber die Wohnung des Osmin; hinten Aussicht aufs Meer. Es ist Mitternacht.

Erster Auftritt

Pedrillo. Klaas, der eine Leiter bringt.

Dialog

Pedrillo. Hier, lieber Klaas, hier leg sie indes nur nieder und hole die zweite vom Schiff. Aber nur hübsch leise, daß nicht viel Lärm gemacht wird; es geht hier auf Tod und Leben.

Klaas. Laß mich nur machen, ich versteh das Ding auch ein bißchen. Wenn wir sie nur erst an Bord haben.

Pedrillo. Ach, lieber Klaas, wenn wir mit unsrer Beute glücklich nach Spanien kommen — ich glaube, Don Belmonte läßt dich in Gold einfassen.

Klaas. Das möchte wohl ein bißchen zu warm aufs Fell gehen, doch das wird sich schon geben. Ich hole die Leiter.

(Er geht ab.)

Pedrillo. Ach, wenn ich sagen sollte, daß mir's Herz nicht klopfte, so sagt ich eine schreckliche Lüge. Die verzweifelten Türken verstehn nicht den mindesten Spaß, und ob der Bassa gleich ein Renegat ist, so ist er, wenn's aufs Kopfab ankommt, doch ein völliger Türke.

(Klaas bringt die zweite Leiter.)

So, guter Klaas, und nun lichte die Anker und spanne alle Segel auf, denn eh eine halbe Stunde vergeht, hast du deine völlige Ladung.

Klaas. Bring sie nur hurtig und dann laß mich sorgen.

(E geht ab.)

Zweiter Auftritt

Pedrillo; dann Belmonte.

Dialog

Pedrillo. Ach! — Ich muß Atem holen! Es zieht mir's Herz so eng zusammen, als wenn ich's größte Schelmenstück vorhätte! — Ach, wo mein Herr auch bleibt!

Belmonte *(ruft leise).* Pedrillo! Pedrillo!

Pedrillo. Wie gerufen!

Belmonte. Ist alles fertig gemacht?

Pedrillo. Alles. Jetzt will ich ein wenig um den Palast herumschauen, wie's aussieht. Singen Sie indessen eins. Ich habe das so alle Abende getan, und wenn Sie da auch jemand gewahr wird oder Ihnen begegnet — denn alle

Stunden macht hier eine Janitscharenwache die Runde — so hat's nichts zu bedeuten, sie sind das von mir schon gewohnt; es ist fast besser, als wenn man Sie so still hier fände.

Belmonte. Laß mich nur machen und komm bald wieder.
(*Pedrillo geht ab.*)

Dritter Auftritt

Belmonte allein.

Monolog

Belmonte. O Konstanze, Konstanze! Wie schlägt mir das Herz! Je näher der Augenblick kommt, desto ängstlicher zagt meine Seele. Ich fürchte und wünsche, bebe und hoffe. O Liebe, sei du meine Leiterin!

NR. 17 ARIE

Belmonte. Ich baue ganz auf deine Stärke,
Vertrau, o Liebe, deiner Macht!
Denn, ach, Was wurden nicht für Werke
Schon oft durch dich zu Stand gebracht!
Was aller Welt unmöglich scheint,
Wird durch die Liebe doch vereint!

Vierter Auftritt

Belmonte, Pedrillo; dann Konstanze.

Dialog

Pedrillo. Alles liegt auf dem Ohr; es ist alles so ruhig, so stille als den Tag nach der Sintflut.

Belmonte. Nun, so laß uns befreien. Wo ist die Leiter?

Pedrillo. Nicht so hitzig. Ich muß erst das Signal geben.

Belmonte. Was hindert dich denn, es nicht zu tun? Mach fort.

Pedrillo (*sieht nach der Uhr*). Eben recht, Schlag zwölf. Gehen Sie dort an die Ecke und geben Sie wohl acht, daß wir nicht überrascht werden.

Belmonte. Zaudre nur nicht!
(*Er geht ab.*)

Pedrillo (*indem er seine Mandoline hervorholt*). Es ist doch um die Herzhaftigkeit eine erzläppische Sache. Wer keine hat, schafft sich mit aller Mühe keine an! Was mein Herz schlägt! Mein Papa muß ein Erzpolttron gewesen sein.
(*er fängt an zu spielen.*)
Nun, so sei es denn gewagt!
(*Er singt und akkompagniert sich.*)

NR. 18 ROMANZE

Pedrillo. In Mohrenland gefangen war
Ein Mäd'el hübsch und fein;
Sah rot und weiß, war schwarz von Haar,
Seufzt' Tag und Nacht und weinte gar,
Wollt gern erlöset sein.

Da kam aus fremdem Land daher
Ein junger Rittersmann,
Den jammerte das Mädchen sehr.
„Jach!“ rief er, „wag ich Kopf und Ehr,
Wenn ich sie retten kann.“

(*Er spricht*). Noch geht alles gut, es rührt sich noch nichts.

Belmonte (*kommt hervor*). Mach ein Ende, Pedrillo.

Pedrillo. An mir liegt es nicht, daß sie sich noch nicht zeigen. Entweder schlafen sie fester als jemals, oder der Bassa ist bei der Hand. Wir wollen's weiter versuchen. Bleiben Sie nur auf Ihrem Posten.
(*Belmonte geht wieder fort.*)

„Ich komm zu dir in finst'rer Nacht,
Laß, Liebchen, husch mich ein!
Ich fürchte weder Schloß nach Wacht,
Holla! Horch auf! Um Mitternacht
Sollst du erlöset sein.“

Gesagt, getan; Glock zwölf stand
Der tapfre Ritter da;
Sanft reicht' sie ihm die weiche Hand,
Früh man die leere Zelle fand;
Fort war sie, hopsasa!
(*Pedrillo hustet einigemal. Konstanze öffnet das Fenster.*)

Dialog

Pedrillo. Sie macht auf, Herr! Sie macht auf!

Belmonte. Ich komme, ich komme!

Konstanze (*oben am Fenster*). Belmonte!

Belmonte. Konstanze, hier bin ich! Hurtig die Leiter!
(*Pedrillo stellt die Leiter an Konstanzes Fenster. Belmonte steigt hinein.*)

Pedrillo (*hält die Hand aufs Herz*). Was das für ein abscheuliches Spektakel macht. Es wird immer ärger, weil es nun Ernst wird. Wenn sie mich hier erwischten, wie schön würden sie mit mir abtrollen, zum Kopfab schlagen, zum Spießen oder zum Hängen. Je nu, der Anfang ist einmal gemacht, itzt ist's nicht mehr aufzuhalten; es geht nun schon einmal aufs Leben oder auf den Tod los.

Belmonte (*kommt mit Konstanze unten zur Tür heraus*). Nun, holder Engel, nun hab ich dich wieder, ganz wieder. Nichts soll uns mehr trennen.

Konstanze. Wie ängstlich schlägt mein Herz! Kaum bin ich imstande, mich aufrecht zu halten: wenn wir nur glücklich entkommen.

Pedrillo. Nur fort, nicht geplaudert! Sonst könnt es freilich schiefgehen, wenn wir da lange Rat halten und seufzen. *(Er stößt Belmonte und Konstanze fort.)*
 Nur frisch nach dem Strande zu! Ich komme gleich nach. *(Belmonte und Konstanze ab.)*
 Nun, Cupido, du mächtiger Herzensdieb, halte mir die Leiter und hülle mich samt meiner Gerätschaft in einen dicken Nebel ein!
(Er hat unter der Zeit die Leiter an Blondes Fenster gelegt und ist hinaufgestiegen.)
 Blondchen! Blondchen! Mach auf, um Himmels willen, zaudere nicht! Es ist um Hals und Kragen zu tun. *(Es wird das Fenster geöffnet, er steigt hinein.)*

Fünfter Auftritt

Osmin und ein schwarzer Stummer öffnen die Tür von Osmins Hause, wo Pedrillo hineingestiegen ist. Osmin, noch halb schlafend, hat eine Laterne. Später Wachen mit Blonde und Pedrillo, Konstanze und Belmonte.

Dialog

Der Stumme *(gibt Osmin durch Zeichen zu verstehen, daß es nicht richtig sei, daß er Leute gehört habe).*

Osmin. Lärmen hörtest du? Was kann's denn geben? Vielleicht Schwärmer? Geh, spioniere, bringe mir Antwort.

Der Stumme *(lauscht ein wenig herum; endlich wird er die Leiter an Osmins Fenster gewahr, erschrickt und zeigt sie Osmin, der wie im Taumel mit der Laterne in der Hand an seine Haustür gelehnt steht und nickt.)*

Osmin. Gift und Dolch, was ist das? Wer kann ins Haus steigen? Das sind Diebe, oder Mörder. *(Er tummelt sich herum, weil er aber noch halb schlaftrunken ist, stößt er sich hier und da.)*
 Hurtig, hole die Wache! Ich will unterdessen lauern. *(Der Stumme ab. Osmin setzt sich auf die Leiter mit der Laterne in der Hand und nickt ein. Pedrillo kommt rückwärts wieder zum Fenster herausgestiegen und will die Leiter wieder herunter.)*

Blonde. *(oben am Fenster, wird Osmin gewahr).* O Himmel, Pedrillo! Wir sind verloren!

Pedrillo *(sieht sich um, sowie er Osmin gewahr wird, stutzt er, besieht ihn und steigt wieder zum Fenster hinein).* Ach, welcher Teufel hat sich wider uns verschworen!

Osmin *(auf der Leiter, dem Pedrillo nach, ruft).* Blondchen, Blondchen!

Pedrillo *(im Hineinsteigen zu Blonde).* Zurück, nur zurück!

Osmin *(steigt wieder zurück).* Wart, Spitzbube, du sollst mir nicht entkommen. Hilfe! Hilfe! Wache! Hurtig, hier gibt's Räuber! Herbei, herbei!

(Pedrillo *(kommt mit Blonde unten zur Haustür heraus,*

sieht schüchtern nach der Leiter und schleicht sich dann mit Blonde darunter weg). O Himmel, steh uns bei, sonst sind wir verloren.

Osmin. Zu Hilfe, zu Hilfe! Geschwind!
(Er will nach. Wachen mit Fackeln halten Osmin auf.)

Wache. Halt, halt! Wohin?

Osmin. Dorthin.

Wache. Wer bist du?

Osmin. Nur nicht lange gefragt, sonst entkommen die Spitzbuben. Seht ihr denn nicht? Hier ist noch die Leiter.

Wache. Das sehn wir. Kannst nicht du sie angelegt haben?

Osmin. Gift und Dolch! Kennt ihr mich denn nicht? Ich bin Oberaufseher der Gärten beim Bassa. Wenn ihr noch lange fragt, so hilft euer Kommen nichts.

(Ein Teil der Wache bringt Pedrillo und Blonde zurück.)
 Ah endlich! Gift und Dolch! Seh ich recht? Ihr beide? Warte, spitzbübischer Pedrillo, dein Kopf soll am längsten festgestanden sein.

Pedrillo. Brüderchen, Brüderchen, wirst doch Spaß verstehen? Ich wollt dir dein Weibchen nur ein wenig spazierenführen, weil du heute dazu nicht aufgelegt bist. Du weißt schon *(heimlich zu Osmin)* wegen des Zyperweins.

Osmin. Schurke, glaubst du mich zu betäuben? Hier verstehe ich keinen Spaß. Dein Kopf muß herunter, so wahr ich ein Muselmann bin. *(Ein anderer Teil der Wache, auch mit Fackeln, bringt Konstanze und Belmonte.)*

Belmonte *(widersetzt sich noch)* Schändliche, laßt mich los!

Wache. Sachte, junger Herr, sachte! Uns entkommt man nicht so geschwinde.

Osmin. Sieh da, die Gesellschaft wird immer stärker! Hat der Herr Baumeister auch spazierengehen wollten? O ihr Spitzbuben! Hatte ich heute nicht recht, *(zu Belmonte)* daß ich dich nicht ins Haus lassen wollte? Nun wird der Bassa sehen, was für sauberes Gelichter er um sich hat.

Belmonte. Das beiseite! Laß hören, ob mit Euch ein vernünftig Wort zu sprechen ist? Hier ist ein Beutel mit Zechinen, er ist euer, und noch zweimal so viel; laßt mich los.

Konstanze. Laßt Euch bewegen!

Osmin. Ich glaube, Ihr seid besessen? Euer Geld brauchen wir nicht, das bekommen wir ohnehin! Eure Köpfe wollen wir. *(Zur Wache.)*
 Schleppt sie fort, zum Bassa!

Konstanze. Habt doch Erbarmen!

Belmonte. Laßt euch bewegen!

Osmin. Um nichts in der Welt! Ich habe mir längst so einen Augenblick gewünscht. Fort, fort!
(*Die Wache führt Belmonte und Konstanze, Pedrillo und Blonde fort.*)

NR. 19 ARIE

Osmin. Oh, wie will ich triumphieren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu!
Hüpfen will ich, lachen, springen
Und ein Freudenliedchen singen,
Denn nun hab ich vor euch Ruh.
Oh, wie will ich triumphieren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu!
Schleicht nur säuberlich und leise,
Ihr verdammten Haremsmäuse,
Unser Ohr entdeckt euch schon.
Und eh ihr uns könnt entspringen,
Seht ihr euch in unsern Schlingen
Und erhaschet euren Lohn.
Oh, wie will ich triumphieren,
Wenn sie euch zum Richtplatz führen
Und die Hälse schnüren zu!
(*Er geht ab.*)

Zimmer des Bassa

Sechster Auftritt

Bassa Selim mit Gefolge; dann Osmin; zuletzt Belmonte, Konstanze, Wache.

Dialog

Selim (*zu einem Offizier*). Geht, unterrichtet Euch, was der Lärm im Palast bedeutet; er hat uns im Schlaf aufgeschreckt; und laßt mir Osmin kommen.
(*Der Offizier will abgehen, indem kommt Osmin, zwar hastig, doch noch ein wenig schläfrig.*)

Osmin. Herr, verzeih, daß ich es so früh wage, deine Ruhe zu stören!

Selim. Was gibt's, Osmin, was gibt's? Was bedeutet der Aufruhr?

Osmin. Herr, es ist die schändlichste Verrätereie in deinem Palast —

Selim. Verrätereie?

Osmin. Die niederträchtigen Christensklaven entführen uns — die Weiber. Der große Baumeister, den du gestern auf Zureden des Verräters Pedrillo aufnahmst, hat deine schöne Konstanze entführt.

Selim. Konstanze? Entführt? Ah! Setzt ihnen nach!

Osmin. O's ist schon dafür gesorgt! Meiner Wachsamkeit

hast du es zu danken, daß ich sie wieder beim Schopf gekriegt habe. Auch mir selbst hatte der spitzbübische Pedrillo eine gleiche Ehre zudedacht, und er hatte mein Blondchen schon beim Kopfe, um mit ihr — in alle Welt zu reisen. Aber Gift und Dolch! Er soll mir's entgelten! Sieh, da bringen sie sie!
(*Belmonte und Konstanze werden von der Wache hereingeführt.*)

Selim. Ah, Verräter! Ist's möglich? Ha, du heuchlerische Sirene! War das der Aufschub, den du begehrtest? Mißbrauchtest du so die Nachsicht, die ich dir gab, um mich zu hintergehen?

Konstanze. Ich bin strafbar in deinen Augen, Herr, es ist wahr! Aber es ist mein Geliebter, mein einziger Geliebter, dem lang schon dieses Herz gehört. O nur für ihn, nur um seinetwillen fleht ich Aufschub. O laß mich sterben! Gern, gern will ich den Tod erdulden! Aber schone nur sein Leben —

Selim. Und du wagt's, Unverschämte, für ihn zu bitten?

Konstanze. Noch mehr: für ihn zu sterben!

Belmonte. Ha, Bassa! Noch nie erniedrigte ich mich zu bitten, noch nie hat dieses Knie sich vor einem Menschen gebeugt: aber sieh, hier lieg ich zu deinen Füßen und flehe dein Mitleid an. Ich bin von einer großen spanischen Familie, man wird alles für mich zahlen. Laß dich bewegen, bestimme ein Lösegeld für mich und Konstanze, so hoch du willst. Mein Name ist Lostados.

Selim (*stauend*). Was hör ich! Der Kommandant von Oran, ist er dir bekannt?

Belmonte. Es ist mein Vater.

Selim. Dein Vater? Welcher glückliche Tag! Den Sohn meines ärgsten Feindes in meiner Macht zu haben! Kann was angenehmeres sein? Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte. Sein unbiegsamer Geiz entriß mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte. Er brachte mich um Ehrenstellen, Vermögen, um alles. Kurz, er zernichtete mein ganzes Glück. Und dieses Mannes einzigen Sohn habe ich nun in meiner Gewalt! Wäre er an meiner Stelle, was würde er tun?

Belmonte (*ganz niedergedrückt*). Mein Schicksal würde zu beklagen sein.

Selim. Das soll es auch sein. Wie er mit mir verfahren ist, will ich mit dir verfahren. Folge mir, Osmin, ich will dir Befehle zu ihren Martern geben.
(*Zu der Wache.*)
Bewacht sie hier.
(*Er geht mit Gefolge und Osmin ab.*)

Siebenter Auftritt

Belmonte, Konstanze.

NR. 20 REZITATIV und DUETT

Rezitativ

Belmonte. Welch ein Geschick! O Qual der Seele!
Hat sich denn alles wider mich verschworen?
Ach, Konstanze, durch mich bist du verloren!
Welch eine Pein!

Konstanze. Laß, ach, Geliebter, laß dich das nicht quä-
len.
Was ist der Tod? Ein Übergang zur Ruh!
Und dann, an deiner Seite,
Ist er Vorgeschmack der Seligkeit.

Belmonte. Engelsseele! Welch holde Güte!
Du flößest Trost in mein erschüttertes Herz,
Du linderst mir den Todesschmerz,
Und ach, ich reiße dich ins Grab!

Duett

Meinetwegen sollst du sterben!
Ach, Konstanze, kann ich's wagen,
Noch die Augen aufzuschlagen?
Ich bereite dir den Tod!

Konstanze. Belmont! Du stirbst meinerwegen,
Ich nur zog dich ins Verderben,
Und ich soll nicht mit dir sterben?
Wonne ist mir dies Gebot!

Belmonte, Konstanze. Edle Seele, dir zu leben
War mein Wunsch und all mein Streben;
Ohne dich ist mir's nur Pein,
Länger auf der Welt zu sein.

Belmonte. Meinetwegen sollst du sterben!

Konstanze. Belmont! Du stirbst meinerwegen!

Belmonte. Ach, Konstanze, kann ich's wagen,
Noch die Augen aufzuschlagen?

Konstanze. Ich zog dich ins Verderben,
Und ich soll nicht mit dir sterben?

Belmonte. Ich bereite dir den Tod!

Konstanze. Wonne ist mir dies Gebot!

Beide. Edle Seele! Dir zu leben
Ist mein Wunsch und all mein Streben;
Ohne dich ist mir's nur Pein,
Länger auf der Welt zu sein!

Belmonte. Ruhig sterb ich, und mit Freuden —

Konstanze. Ich will alles gerne leiden.

Beide. Weil ich dir zur Seite bin.

Belmonte. Um dich, Geliebte!

Konstanze. Um dich, Geliebter!

Beide. Geb ich gern mein Leben hin!
O welche Seligkeit!
Mit dem (der) Geliebten sterben
Ist seliges Entzücken!
Mit wonnevollen Blicken
Verläßt man da die Welt.

Achter Auftritt

*Die Vorigen; Pedrillo und Blonde, von der Wache
hereingeführt.*

Dialog

Pedrillo. Ach, Herr! Wir sind hin! An Rettung ist nicht
mehr zu denken. Man macht schon alle Zubereitungen,
um uns aus der Welt zu schaffen. Es ist erschrecklich,
was sie mit uns anfangen wollen! Ich, wie ich im Vorbei-
gehen gehört habe, soll in Öl gesotten und dann gespießt
werden. Das ist ein sauber Traktament! Ach, Blondchen,
Blondchen! Was werden sie wohl mit dir anfangen?

Blonde. Das gilt mir nun ganz gleich. Da es einmal ge-
storben sein muß, ist mir alles recht.

Pedrillo. Welche Standhaftigkeit! Ich bin doch von gutem
altchristlichen Geschlecht aus Spanien, aber so gleich-
gültig kann ich beim Tode nicht sein! Weiß der Teufel —
Gott sei bei mir! Wie kann mir auch itzt der Teufel auf die
Zunge kommen?

Letzter Auftritt

*Die Vorigen, Bassa Selim, Osmin (voll Freuden) und
Gefolge.*

Dialog

Selim. Nun, Sklave! Elender Sklave! Zitterst du? Erwar-
test du dein Urteil?

Belmonte. Ja, Bassa, mit so vieler Kaltblütigkeit, als Hit-
ze du es aussprechen kannst. Kühle deine Rache an mir,
tilge das Unrecht, so mein Vater dir angetan! Ich erwarte
alles und tadle dich nicht.

Selim. Es muß also wohl deinem Geschlechte ganz eigen
sein, Ungerechtigkeiten zu begehen, weil du das für so
ausgemacht annimmst? Du betrügst dich. Ich habe dei-
nen Vater viel zu sehr verabscheut, als daß ich je in seine
Fußtapfen treten könnte. Nimm deine Freiheit, nimm Kon-
stanzen, segle in dein Vaterland, sage deinem Vater, daß
du in meiner Gewalt warst, daß ich dich freigelassen, um
ihm sagen zu können, es wäre ein weit größer Vergnügen
eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergel-
ten, als Laster mit Lastern tilgen.

Belmonte. Herr! Du setzest mich in Erstaunen —

Selim (*ihn verächtlich ansehend*). Das glaub ich. Zieh damit hin, und werde du wenigstens menschlicher als dein Vater, so ist meine Handlung belohnt.

Konstanze. Herr, vergib! Ich schätzte bisher deine edle Seele, aber nun bewundre ich —

Selim. Still! Ich wünsche für die Falschheit, so sie an mir begangen, daß Sie es nie bereuen möchten, mein Herz ausgeschlagen zu haben.
(*Er is im Begriff abzutreten.*)

Pedrillo (*tritt ihm in den Weg und fällt ihm zu Füßen*). Herr! Dürfen wir beide Unglückliche es auch wagen, um Gnade zu flehen? Ich war von Jugend auf ein treuer Diener meines Herrn.

Osmín. Herr, beim Allah! Laß dich ja nicht von dem ver wünschten Schmarotzer hintergehn! Keine Gnade! Er hat schon hundertmal den Tod verdient.

Selim. Er mag ihn also in seinem Vaterlande suchen.
(*Zur Wache.*)
Man begleite alle viere an das Schiff.
(*Er gibt Belmonte ein Papier.*)
Hier ist euer Paßsport.

Osmín. Wie, meine Blonde soll er auch mitnehmen?

Selim (*scherzhaft.*). Alter, sind dir deine Augen nicht lieb? Ich Sorge besser für dich, als du denkst.

Osmín. Gift und Dolch! Ich möchte bersten.

Selim. Beruhige dich! Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schafen.

NR. 21 FINALE (VAUDEVILLE)

Belmonte. Nie werd ich deine Huld verkennen;
Mein Dank bleibt ewig dir geweiht.
An jedem Ort, zu jeder Zeit
Werd ich dich groß und edel nennen.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Konstanze, Belmonte, Pedrillo, Blonde, Osmín.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Konstanze. Nie werd ich im Genuß der Liebe
Vergessen, was der Dank gebeut,
Mein Herz, der Liebe nun geweiht,
Hegt auch dem Dank geweihte Triebe.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Konstanze, Belmonte, Pedrillo, Blonde, Osmín.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Pedrillo. Wenn ich es je vergessen könnte,
Wie nah ich am Erdrosseln war,

Und all der anderen Gefahr;
Ich lief', als ob der Kopf mir brennte.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Konstanze, Belmonte, Pedrillo, Blonde, Osmín.
Wer so viel Huld vergessen kann,
Den seh' man mit Verachtung an.

Blonde. Herr Bassa, ich sag recht mit Freuden
Viel Dank für Kost und Lagerstroh;
Doch bin ich recht von Herzen froh,
Daß er mich läßt von hinnen scheiden.
(*Auf Osmín zeigend.*)
Denn seh er nur das Tier dort an,
Ob man so was ertragen kann.

Osmín. Verbrennen sollte man die Hunde,
Die uns so schändlich hintergehn.
Es ist nicht länger auszustehn.
Mir starrt die Zunge fast im Munde,
Um ihren Lohn zu ordnen an:
Erst geköpft, dann gehangen,
Dann gespießt auf heiße Stangen;
Dann verbrannt, dann gebunden
Und getaucht, zuletzt geschunden.
(*Er läuft wütend ab*)

Konstanze, Belmonte, Blonde, Pedrillo.
Nichts ist so häßlich als die Rache;
Hingegen menschlich, gütig sein,
Und ohne Eigennutz verzeihn,
Ist nur der großen Seelen Sache!

Konstanze. Wer dieses nicht erkennen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Konstanze, Belmonte, Blonde, Pedrillo.
Wer dieses nicht erkennen kann,
Den seh man mit Verachtung an.

Chor der Janitscharen. Bassa Selim lebe lange!
Ehre sei sein Eigentum.
Seine holde Scheitel prange
Voll von Jubel, voll von Ruhm.
Bassa Selim lebe lange!
Ehre sei sein Eigentum.

Ende des Singspiels

Abstract

Die vorliegende Masterarbeit befasst sich mit dem Künstler und Menschen Wolfgang Amadeus Mozart aus musiksoziologischer Perspektive. Es wird der Versuch unternommen, Mozart aus seinem gesellschaftlichen Kontext heraus zu interpretieren. Von besonderem Interesse sind hierbei die Jahre 1778 - 1782, die geprägt waren durch einen permanenten Konflikt zwischen Mozart und seinem Salzburger Dienstgeber Fürsterzbischof Hieronymus Colloredo. Im Rahmen dieser Arbeit soll zum einen die gesellschaftliche Relevanz dieses Konfliktes aufgezeigt werden; zum anderen wird in einem weiteren Schritt der Frage nachgegangen, inwieweit Mozart diesen gesellschaftlich bedingten persönlichen Konflikt im Zuge einer sublimatorischen Konfliktbewältigung in seinem musikalischen Werk verarbeitet hat.

Den ersten Teil der Arbeit bildet eine Auseinandersetzung mit der Figurations- und Prozesssoziologie Norbert Elias'. Dieser theoretische Hintergrund wird explizit am Beispiel der gesellschaftlichen Entwicklungen im deutschsprachigen Raum des 18. Jahrhunderts und insbesondere an den Auswirkungen dieser auf Kultur und Musik veranschaulicht. In ebendiesem gesellschaftlich-historischen Kontext wird sodann das Einzelschicksal Mozarts eingeordnet, um die soziologische Dimension seines Konfliktes darzulegen.

Im zweiten Abschnitt der Masterarbeit werden die im ersten Teil gewonnenen theoretischen Erkenntnisse mithilfe der qualitativen Inhaltsanalyse nach Philipp Mayring anhand des 1782 komponierten Singspiels *Die Entführung aus dem Serail* empirisch untersucht, indem der Frage nachgegangen wird, inwieweit Mozart seine reale Lebenswelt in der Bühnenwelt der „Entführung“ sublimatorisch verarbeitet hat.

Ziel dieser Masterarbeit ist es, eine Legitimation dafür zu schaffen, musikalische Erzeugnisse als Analysematerial innerhalb der Soziologie heranzuziehen.

The master thesis at hand deals with Wolfgang Amadeus Mozart as an artist and as a person from a music-sociological standpoint. It is an attempt to interpret Mozart from within his social context. Of particular interest are the years 1778 - 1782 which were characterised by an ongoing conflict between Mozart and Prince-Archbishop Hieronymus Colloredo, his employer in Salzburg.

This thesis will show, on the one hand, the social relevance of this socially induced but personal conflict, as well as it will raise the question of to what extent Mozart processed this very conflict in his oeuvre as part of a sublimational conflict resolution.

In a first section Norbert Elias's sociology of figuration and process will be exposed and further on used as a theoretical background; which will be explicitly explained using the example of the social development in German-speaking countries throughout the 18th century and especially illustrate by showing its very impact on culture and music.

Mozart's individual fate will then be classed with this very same socio-historic context, in order to unveil the sociological dimension of his conflict.

The second section of this master thesis empirically examines the preliminary gained theoretical findings with the help of Philipp Mayring's qualitative content analysis in applying these to the in 1782 composed Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*. This is done by pursuing the question as to know to what extent Mozart sublimationally processed his real living environment in staging the „Entführung“.

The objective of this master thesis is to establish a legitimation for the use of musical elements as a basis for analysis in sociological fields.

Eidesstattliche Erklärung

Hiermit versichere ich an Eides statt, dass ich die vorliegende Masterarbeit mit dem Titel „Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele. Eine musiksoziologische Analyse von W. A. Mozarts Singspiel *Die Entführung aus dem Serail*“ ohne fremde Hilfe und ohne Benutzung anderer als der angegebenen Quellen und Hilfsmittel angefertigt und die den benutzten Quellen wörtlich oder inhaltlich entnommenen Stellen als solche kenntlich gemacht habe.

Diese Arbeit wurde in gleicher oder ähnlicher Form noch bei keinem anderen Prüfungsverfahren als Prüfungsleistung eingereicht.

Mir ist bekannt, dass Zuwiderhandeln mit der Note „nicht genügend“ (ohne Möglichkeit einer Nachbesserung oder Wiederholung) geahndet wird und weitere rechtliche Schritte nach sich ziehen kann.

Wien, 2011

Svea Nieslony

Lebenslauf

Angaben zur Person

Geburtsdatum: 24.07.1982
Geburtsort: Osnabrück (D)
Staatsangehörigkeit: Deutschland

Schulausbildung

06 / 1995 – 06 / 2003 Gymnasium Angelaschule Osnabrück mit Abschluss schulischer Teil der Fachhochschulreife
06 / 2004 – 06 / 2005 Praktikum bei der Firma Reprotechnik Haucap in Osnabrück zur Erlangung des praktischen Teils der Fachhochschulreife

Studium

10 / 2005 – 09 / 2008 Studium der Soziologie und der Psychologie an der Universität Kassel, Abschluss Bachelor of Arts mit einer Arbeit zum Thema „Zeitgenössische Operninszenierungen als Ausdruck aktueller gesellschaftlicher Umstände“
seit 10 / 2008 Masterstudium der Soziologie an der Universität Wien mit Schwerpunkt Kultur- und Musiksoziologie
seit 03 / 2009 zusätzliche Studien am Institut für Musiksoziologie der Universität für Musik und darstellende Kunst Wien

Berufliche Tätigkeiten und Praktika

04 / 2003 – 09 / 2008 Beleuchtungsstatistin am Theater Osnabrück
08 / 2007 – 10 / 2007,
02 / 2008 – 03 / 2008 Hospitanz in der Musiktheaterdramaturgie am Theater Osnabrück bei Carin Marquardt und Dorit Schleissing

- seit 03 / 2009 diverse Hospitanzen in der künstlerischen Produktionsleitung am Theater an der Wien bei Anja Meyer:
- 03 / 2009 – 05 / 2009 *Mitridate, Re di Ponto*, Oper von Wolfgang Amadeus Mozart
(ML¹: Harry Bicket; I: Robert Carsen)
- 08 / 2009 – 09 / 2009 *Death in Venice*, Oper von Benjamin Britten
(ML: Donald Runnicles; I: Ramin Gray)
- 12 / 2009 – 01 / 2010 *L'incoronazione di Poppea*, Oper von Claudio Monteverdi
(ML: Christopher Moulds; I: Robert Carsen)
- 04 / 2010 Mitorganisation beim Tag der offenen Tür am Theater an der Wien
- 08 / 2010 – 09 / 2010 *Semele*, Oratorium von Georg Friedrich Händel
(ML: William Christie; I: Robert Carsen)
- 02 / 2011 – 03 / 2011 *Rodelinda*, Oper von Georg Friedrich Händel
(ML: Nikolaus Harnoncourt; I: Philipp Harnoncourt)
- 05 / 2011 *Orpheus*, Ballett von John Neumeier
(C: John Neumeier; ML: Stefan Vladar)
- 09 / 2011 – 10 / 2011 Regiehospitantz bei Adrian Noble im Rahmen der Oper *Serse* von Georg Friedrich Händel am Theater an der Wien
(ML: Jean-Christophe Spinosi)

Musikalische Ausbildung

- 07 / 1986 – 10 / 2001 Mitglied im Osnabrücker Dom- bzw. Jugendchor bei Johannes Rahe; diverse CD-Aufnahmen sowie zahlreiche Konzertreisen ins europäische und vorderasiatische Ausland
- 10 / 1990 – 03 / 2001 Geigenunterricht am Konservatorium Osnabrück bei Werner Abendroth
- Spielzeit 1992 / 1993 Mitwirkung im Kinderchor der Oper *Pique Dame* von Peter Tschaikowsky am Theater Osnabrück

¹ML: Musikalische Leitung; I: Inszenierung; C: Choreografie

Spielzeit 1996 / 1997 Mitwirkung im Kinderchor der konzertanten Aufführung der Oper *Hänsel und Gretel* von Engelbert Humperdinck am Theater Osnabrück

05 / 1998 – 10 / 2002 Mitglied im Sinfonieorchester des Konservatoriums Osnabrück

01 / 2001 Schulpraktikum im Osnabrücker Sinfonieorchester

04 / 2001 – 09 / 2008 privater Geigenunterricht bei Christian Heinecke

10 / 2002 – 06 / 2005 privater Klavierunterricht bei Till Drömann

10 / 2005 – 09 / 2008 Mitglied im Orchester der Universität Kassel

01 / 2009 – 09 / 2010 Mitglied im Symphonie- und Kammerorchester der Universität Wien

seit 10 / 2010 Mitglied im Akademischen Orchesterverein in Wien