Werk

Titel: Verschwiegene Humanität: Mozarts "Entführung" und Goethes "Iphigenie"

Autor: Gülke, Peter

Ort: Weimar

Jahr: 2001

PURL: https://resolver.sub.uni-goettingen.de/purl?503540463_0118|LOG_0023

Kontakt/Contact

Digizeitschriften e.V.
SUB Göttingen
Platz der Göttinger Sieben 1
37073 Göttingen

info@digizeitschriften.de

PETER GÜLKE

Verschwiegene Humanität: Mozarts „Entführung" und Goethes „Iphigenie"

„Wovon man nicht sprechen kann, darüber muß man schweigen" – eine der berühmtesten philosophischen Sentenzen des 20. Jahrhunderts[1] bezeichnet – überpointierend – auch Kalamitäten der theatralischen Darstellung von Humanität: Sie wird gelebt, sie liegt Entscheidungen und Handlungen zugrunde, aber sie darf sich nicht selbst vortragen; nichts bedroht die Reinheit ihres Anspruchs so leicht wie der Verdacht moraltrompetender Selbstdarstellung.

Abstrakt betrachtet sollte das die Bühne, die ihre Gegenstände in Aktion auflöst, nicht in Verlegenheit bringen – wenn diese Auflösung und die Verbalisierung getrennt werden könnten! Aber auch wer redet, handelt, und Handlung erheischt allemal Rede. Sowohl in Mozarts *Entführung* als auch in Goethes *Iphigenie* finden sich die jeweiligen Vorlagen in einer Weise verändert, welche eben diese Problematik verschärft: Der Bassa erkennt in Belmonte nicht einen verloren geglaubten eigenen Sohn, sondern den Sohn seines ärgsten Feindes; Thoas wird nicht durch göttliche Intervention zur freundlichen Verabschiedung der Griechen veranlaßt, sondern entscheidet sich selbst dafür. In beiden Fällen werden äußere, leichter darstellbare Anstöße durch innere, schwerer darstellbare ersetzt, nach Maßgabe robuster Bühnentauglichkeit weniger plausible. Von einem „Bewegungsgrund, der freilich erhabner, aber auch – wie denn das mit solchen Erhabenheiten immer der Fall ist – ungleich unnatürlicher ist", spricht ein früher Kritiker der *Entführung*[2]; das „übelste dabei ist, daß, durch diese Verbesserung, der Grund, warum Brezner seinen Bassa zum Renegaten gemacht hat, gänzlich wegfällt". Daß die Gründe der Veränderung schwerer wiegen könnten als die für eine Konversion hinweg vom Christentum, zieht der Verfasser ebenso wenig in Betracht wie die Kontexte einer nichtchristlichen humanen Toleranz – Nathan! Fast ließe sich sagen, auch bei Goethe seien Spuren einer Verkennung des wahren Gewichts der inneren Gründe geblieben: Daran gemessen erscheint das Mißverständnis, nicht das Bild der Diana, sondern Iphigenie in persona sei das Götterbild, das zurückzuholen Orest aufgetragen sei, eher wie ein der äußerlichen Plausibilität des lieto fine geschuldeter, formaljuristischer Trick.

---

1 Ludwig Wittgenstein: *Tractatus logico-philosophicus*, 7. In: ders.: *Werkausgabe in 8 Bänden*. Bd. 1. Frankfurt/M. 1984, S. 85.

2 Johann Friedrich Schink: *Entführung aus dem Serail, komische Oper in drei Aufzügen, von Brezner, die Musik von Mozard*. In: *Dramaturgische Fragmente*. Graz 1792; zit. nach Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail*. Texte, Materialien, Kommentare. Hrsg. von Attila Csampai u. Dietmar Holland. Reinbek bei Hamburg 1983, S. 123.

Die gute Gesellschaft, in der der zitierte *Entführungs*-Kritiker sich befindet, bestätigt die Dimension des Problems: „Es gehört nun freilich zu dem eigenen Charakter dieses Stücks, daß dasjenige, was man eigentlich Handlung nennt, hinter den Kulissen vorgeht, und das Sittliche, was im Herzen vorgeht, die Gesinnung, darin zur Handlung gemacht ist", schrieb Schiller über *Iphigenie* am 22. Januar 1802 an Goethe[3] und deutete ein Bedenken an, welches tags zuvor in einem Brief an Körner drastischer formuliert war: „[...] aber die sinnliche Kraft, das Leben, die Bewegung und alles, was ein Werk zu einem echten dramatischen spezifiziert, geht ihr sehr ab"[4]. Freilich hatte Goethe, da er von der „ganz verteufelt human[en]" Iphigenie[5] schrieb, die Vorlage für Schiller selbst geliefert.

Daß ihm *Iphigenie* und, wofür sie stand, in erster Linie im Hinblick auf Bühnentauglichkeit „verteufelt" erschien, mag man u. a. aus der Wortlosigkeit von Thoas' humaner Wendung ersehen; kürzer, schroffer als sein stückschließendes „Lebt wohl" läßt sich die Auflösung einer nach Gesetzeslage tödlichen Konfrontation nicht vorstellen, wenngleich diese Lage durch das zuvor von Orest und Iphigenie Gesagte überholt, die Wendung vorweggenommen erscheint – immerhin läßt Thoas die beiden reden! Auf Umwegen also lüftet Goethe den Schleier des Tabus, das über Thoas' Konversion gelegt ist. Ein ebensolcher liegt über derjenigen des Bassa Selim – der Gnadenakt wird nicht, oder bewußt falsch, begründet, erst recht nicht komponiert. Fast gewinnt man den Eindruck, die musikalische Dramaturgie sei auf Betonung des Ungleichgewichts, d. h. darauf angelegt, die Leerstelle fühlbar zu machen; die zentrale, titelgebende Handlung, die Entführung komponiert Mozart nicht, ausführlich hingegen z. B. die Überlistung Osmins am Eingang in die Liegenschaften des Bassa (Terzett Nr. 7) oder die Absurdität einer zeitraubenden Auseinandersetzung der beiden Paare bei ihrem ersten, geheimen, arg bedrängten Zusammentreffen (Quartett Nr. 16). Der am Stückende aufgerissene Horizont und die bis dorthin geltenden dramaturgischen Maßgaben klaffen auseinander: „Uiberhaupt sind diese ewigen Grosmuten ein ekles Ding", lautet eine aufschlußreiche Reaktion eben hierauf[6], „man kann beinahe sicher darauf rechnen, daß so ein Stük, in dem brav gegrosmutet, geschenkt, versönt und vergeben wird, schreiendes Glük macht, wenn es auch auf die unnatürlichste Art zu diesen Dingen kömmt".

In beiden Stücken wird eine Entführung versucht und entdeckt, droht den Schuldigen der Tod, wird die Drohung dank einem schwer errungenen Verzicht auf angestammte Rechte – das Opferritual auf Tauris; die Verfügung über Leben, Leib und Liebe einer Haremsdame – zurückgenommen; in beiden verflicht sich ein offizielles Verhältnis – des Königs zur Priesterin, des Herren zur Gefangenen – mit einem persönlichen; in beiden machen sich die Frauen der Verletzung delikater Vertrauensverhältnisse schuldig; beide Male sind den männlichen Protagonisten, Herren wie Entführern, Sekundanten beigegeben, in deren Unterschiedlichkeit freilich (Osmin gegen Arkas!) die der Stücke kraß hervortritt; die Parallelität der Handlungsgänge kulminiert in parallelen Szenen wie Orests bzw. Belmontes ersten Monologen oder in den Dialogen der Todgeweihten; beide Stücke sind in ein idealisch distanziertes Ambiente verlegt, und beide Autoren scheinen sie als in besonderer Weise riskant empfunden zu haben: Goethe ist lange nicht zufrieden, auch wegen seines Zögerns in

---

[3] HA Briefe an Goethe, Bd. 1, S. 373.

[4] *Briefwechsel zwischen Schiller und Körner.* Hrsg. von Klaus L. Berghahn. München 1973, S. 316.

[5] HA Briefe, Bd. 2, S. 428.

[6] Siehe Anm. 2.

bezug auf Öffentlichkeit und Publikation läßt sich die Filiation der Prosafassungen nicht erkennen; Mozart hat mit Unzuträglichkeiten zu kämpfen, schreibt die mit der musikalischen Dramaturgie der *Entführung* befaßten Briefe auch als Selbstverständigungen und im Zeichen der Notwendigkeit, dem Vater die Entscheidung für Wien begreiflich zu machen; beide Autoren zeigen sich, als würden sie von Zweifeln erlöst, in besonderer Weise erleichtert über den Erfolg („Iph. gespielt. gar gute Würckung davon besonders auf reine Menschen"[7]).

Im Gegenzug zu jener idealischen Distanzierung wiegt deren Kompensation in der realistischen Zeichnung der Charaktere schwer, nicht nur im Interesse theatralischer Spannung und als Verdeutlichung der anstehenden Bewährung. Weder lassen sich die Frauen auf „edle Einfalt und stille Größe" reduzieren, noch sind die Männer von vornherein zu humaner Großmut disponiert: Thoas will die Gefangenen im Zorn erst recht schlachten lassen; der Bassa ist, so Osmin, „weich wie Butter" und hat, so Pedrillo, „ so viel Delikatesse, keines seiner Weiber zur Liebe zu zwingen", ist aber, wie der taurische König, groß im brutalen Zorn: „morgen mußt du mich lieben", droht er (und vergißt, wie sehr diese Drohung die gemeinte Liebe verengt und verdirbt); er verheißt „Martern aller Arten" und scheint am Ende nicht weit entfernt von Osmins primitiv-sadistischen Rachegelüsten – nicht weniger zwiespältig als sein Nachfolger Sarastro, der von Paminas Bekenntnis zu ihrer Mutter sich zu törichten, durch spätere Entscheidungen widerlegten Ausfällen hinreißen läßt („[...] ein Mann muß eure Herzen leiten [...]") und sich darüber verbreiten kann, daß man „in diesen heil'gen Hallen [...] die Rache" nicht kenne, nachdem er, uneingestanden auch rachedurstig, Monostatos „77 Sohlenstreich'" hat verpassen lassen (bei den vom Theaterdirektor Goethe verantworteten Aufführungen waren es in Christian August Vulpius' Verschlimmbesserung „99 Sohlenstreich'").

„Was im Herzen vorgeht [...], zur Handlung gemacht" (s. o.) erscheinen bei Goethe u. a., szenische Exemplifikation von Bekenntnissen wie „Und in deinen Engelsarmen ruhte/ Die zerstörte Brust sich wieder auf" (HA 1, S. 123), die Heilung Orests, und bei Mozart all jene Passagen, in denen er die Eigenzeit der Musik sperrig beansprucht, um so auffälliger, als das Singspiel-Genre den Unterschied dieser zur handlungsbedingten ‚Realzeit' gering zu halten bestrebt ist; im zweiten Finale (Quartett Nr. 16) scheint Mozart die Frage gar nicht beschwichtigen zu wollen, ob es beim ersten Zusammentreffen der Paare nicht Wichtigeres zu verhandeln gebe als Eifersüchteleien, und am Beginn des dritten Aktes nicht diejenige, ob ein mehr als 160 Andante-Takte umfassendes Bekenntnis zur Macht der Liebe (Aria Nr. 17) nicht geeignet sei, die bereits in Gang befindliche Entführungsaktion (Pedrillo: „Es geht hier auf Tod und Leben") scheitern zu lassen. Nicht zufällig drang Mozart für den dritten Akt auf ein neues Handlungsmoment, eine „neue intrigue".

Im hier diskutierten Zusammenhang erscheinen, wenn auch als Argument kaum tauglich, die Auskünfte nicht überflüssig, daß gerade anläßlich der *Iphigenie* mehrmals von Musik als Inspirationshilfe, u. a. von einem ins Gartenhaus bestellten Quartett, die Rede ist; daß der an einem Tag niedergeschriebene vierte Akt in seiner zentralsymmetrischen Anlage einer musikalischen Bogenform nahesteht (Lied – Monolog – Dialog mit Arkas – Monolog – Dialog mit Pylades – Monolog – Lied), und daß die *Entführung*, weil sie Goethe die Weimarer Singspiel-Versuche einzuordnen half und Anlaß gab, auf weitere zu verzichten, einer besonderen, mit eigenen Anliegen verknüpften Aufmerksamkeit sicher war. Immerhin geben sie Selbstauskünften einen Rahmen, welchen, schon dank gängiger Konnotationen

---

[7] Goethes Tagebuch, 6. 4. 1779 (GT I, 1, S. 78).

des Harmoniebegriffs, die einseitig-simple Zuordnung zu Klassizität, Klassizismus und hohem Ton wie von vornherein mitgegeben erscheint: „das stockende Silbenmaß wird in fortgehende Harmonie verwandelt"[8]; Iphigenie „noch mehr Harmonie im Stil zu verschaffen"[9], formuliert Goethe als mit dem Metrum verbundene Absicht. „Möge es dir nun harmonischer entgegen kommen"[10], schreibt er, das Stück übersendend, aus Rom an Herder.

Was mitgemeint war, kommt in jener Zuordnung nicht unter: Die gebundene Sprache, längst nicht nur Einkleidung und Form, fungiert als Prüfstand für Stoff und Substanz: „Die Stellen die am fertigsten waren plagen mich am meisten", berichtet Goethe[11] und reflektiert in der *Italienischen Reise* jene Testfunktion („ich habe dabei mehr gelernt als getan"; HA 11, S. 156) mit dem Ergebnis: „Jetzt da sie in Verse geschnitten ist macht sie mir neue Freude, man sieht aber auch eher was noch Verbesserung bedarf"[12]. Dies griff in die Substanz, war also selber Substanz, u. a. in Akzentverlagerungen von „Diana löst die alten Bande" in der Prosafassung zu „Die strengen Bande / sind nun gelöst" in gebundener Sprache, noch eingreifender, wo aus der Befreiung Orests von den Furien Heilung wird und es mehr als eine naheliegende Volte darstellt, daß das Metrum, die Musik der Sprache steigernd, bei der Heilung mitgeholfen hat.

Doch eben dadurch werden weitere Momente der szenischen Vergegenwärtigung entzogen und ins ästhetische Medium verlegt. So werden einerseits Verdachte genährt, dies entschärfe oder beschönige Konflikte und Problemlagen; andererseits aber – viel richtiger – gibt es zu fragen Anlaß, ob damit nicht Aussagen, Nuancierungen etc. aufbewahrt oder transportiert würden, denen im szenischen Diskurs eine zwar bühnenfähige, dennoch verflachende Funktionalisierung droht. Von einer anderen Seite her kommen wir damit auf den in bezug auf seine große Wendung nicht auskunftsfähigen Thoas zu und auf den musiklosen Bassa Selim.

Dieser könnte leicht als Kronzeuge verschwiegener Humanität aufgerufen werden, wäre damit nicht eine Scheidelinie postuliert zwischen dem Grundanliegen des Stückes und dem Lebensstoff des musikalischen Theaters – eine Unvereinbarkeit, welche die ästhetische Integrität des Stückes schon vom Ansatz her in Frage zu stellen zwänge. Daß der Bassa nicht singt, könnte u. a. aber auch bedeuten: Er muß nicht unbedingt singen, um eigene Musik zu haben – wie Thoas' schroffes „Leb wohl" entsprechend bedeutet, daß Iphigenie zuvor für ihn gesagt hat, was er selbst nicht sagen kann. In dieser Situation kann er solche – immerhin als Zurechtweisung („Nicht so, mein König!") beginnende – Rede und Redeweise schwerlich dulden, ohne sie insgeheim zu billigen.

Kaum anders Konstanze in einer Arie, welche Mozart mit der Auskunft, sie sei „der geläufigen gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert"[13], auf merkwürdige Weise kleinzureden versuchte: Mit „Martern aller Arten" hat ihr der aufgebrachte Bassa soeben gedroht (2. Akt, 3. Szene); sie beschämt ihn, indem sie die Worte aufnimmt und ihrer spottet („Ich verlache Qual und Pein"), und gleich danach ehrt sie ihn als einen, den man anflehen kann:

---

8 Goethe an Herzog Carl August, 18. 9. 1786 (HA Briefe, Bd. 2, S. 12f.).

9 Goethe an Lavater, 13. 10. 1780 (HA Briefe, Bd. 1, S. 331).

10 13. 1. 1787 (HA Briefe, Bd. 2, S. 42).

11 An Herder, 14. 10. 1786 (ebd., S. 14).

12 An Charlotte von Stein, 23. 8. 1786 (ebd., S. 7).

13 Brief vom 26. 9. 1781 (*Mozart: Briefe und Aufzeichnungen.* Gesamtausgabe, ges. u. erl. von Otto Erich Deutsch. Kassel u. a. 1963, Bd. III, Nr. 629, S. 163).

„Laß dich bewegen, verschone mich". Dies aber sagt, singt sie als nachträglichen Kommentar zu einer zuvor erklungenen, sechzig Takte umfassenden Musik, welche weitgehend mit der gesungenen identisch ist und um so weniger „Vorspiel" genannt werden dürfte, als vier Orchestersolisten für Konstanze reden; und diese Stellvertretung wiederum weist Mozart später (Takte 214 ff.) als solche aus, wenn er in einer ungeheuren Tropierung der Bitte „des Himmels Segen belohne dich", als Wettbewerb zwischen Singstimme und Orchestersolisten und in einer auf Nichtunterscheidbarkeit hinzielenden wechselseitigen Verschlingung ein musikalisches Utopia entwirft, eine ganz und gar und radikal als vox humana organisierte Musik; nicht mehr Konstanze, sondern die Musik und alles, wofür sie hier steht, spricht von „des Himmels Segen" und kann mit der Bitte um ihn gar nicht mehr nur den szenischen Adressaten meinen. Und dieser, wie Thoas, duldet es und ist, wie Thoas, dem humanen Ansturm einer Rede bzw. Musik nicht gewachsen, die vorwegnimmt, wie er morgen sein wird. Bei seinem nachfolgenden, weit hinter die Musik und deren Botschaft zurückfallenden Kurzmonolog sind die ersten Worte die wahrsten: „Ist das ein Traum?"; demnächst, nachdem die Entführung gescheitert und entdeckt ist, wird er Osmin noch „Befehle zu ihren Martern" (nun Konstanze und Belmonte) geben, und wiederum später wird er die humanen Hintergründe der Gnade ebenso beschweigen wie Thoas, freilich, indem er, anders als jener, herunterredend auf weniger humane ausweicht: „Ich habe deinen Vater viel zu sehr verabscheut, als daß ich in seine Fußstapfen treten könnte". Dieser Demütigung Belmontes folgt die Distanzierung Konstanzes, da er von der „Falschheit" spricht, „die Sie an mir begangen"; vorausgegangen ist das „Still!", welches ein Lob aus einem Munde verhindert, aus dem zu hören es am allerwenigsten bedarf: Konstanze ist „im Geheimnis" und sollte es achten.

Könnte Mozarts *Entführung* nicht mitgesprochen haben bei Goethes Überlegungen, was und wie man es in *Iphigenie* sagen und worüber man schweigen solle?