

Die Liebe hört niemals auf

Theologische Anmerkungen zu Mozarts Musik

Günter Putz, Würzburg

Prolog 1 Kor 13, 1–13

Wenn ich in den Sprachen der Menschen und Engel redete,
hätte aber die Liebe nicht,
wäre ich dröhnendes Erz oder eine lärmende Pauke.
Und wenn ich prophetisch reden könnte
und alle Geheimnisse wüßte
und alle Erkenntnis hätte;
wenn ich alle Glaubenskraft besäße
und Berge damit versetzen könnte,
hätte aber die Liebe nicht,
wäre ich nichts.
Und wenn ich meine ganze Habe verschenkte,
und wenn ich meinen Leib dem Feuer übergäbe,
hätte aber die Liebe nicht, nützte es mir nichts.
Die Liebe ist langmütig,
die Liebe ist gütig.
Sie ereifert sich nicht,
sie prahlt nicht,
sie bläht sich nicht auf.
Sie handelt nicht ungehörig,
sucht nicht ihren Vorteil,
läßt sich nicht zum Zorn reizen,
trägt das Böse nicht nach.
Sie freut sich nicht über das Unrecht,
sondern freut sich an der Wahrheit.
Sie erträgt alles,
glaubt alles,
hofft alles,
hält allem stand.
Die Liebe hört niemals auf.
Prophetisches Reden hat ein Ende,
Zungenrede verstummt,
Erkenntnis vergeht.

Denn Stückwerk ist unser Erkennen,
Stückwerk unser prophetisches Reden;
wenn aber das Vollendete kommt,
vergeht alles Stückwerk.
Als ich ein Kind war,
redete ich wie ein Kind,
dachte wie ein Kind
und urteilte wie ein Kind.
Als ich ein Mann wurde,
legte ich ab, was Kind an mir war.
Jetzt schauen wir in einen Spiegel
und sehen nur rätselhafte Umriss,
dann aber schauen wir von Angesicht zu Angesicht.
Jetzt erkenne ich unvollkommen,
dann aber werde ich durch und durch erkennen,
so wie ich auch durch und durch erkannt worden bin.
Für jetzt bleiben Glaube, Hoffnung, Liebe, diese drei;
doch am größten unter ihnen ist die Liebe.

„Paulus schlägt sie alle.“ – So lautete der Ausruf eines Zuhörers beim Neujahrsempfang der Stadt Frankfurt vor einigen Jahren. Der Oberbürgermeister der Stadt lädt alle Jahre bedeutende Leute aus der Öffentlichkeit dazu ein. Dabei hat sich eingebürgert, daß Schauspieler der Städtischen Bühnen Dichtertexte lesen, die jedes Jahr nach einem Thema ausgewählt werden.

Beim Thema „Liebe“ wurden Gedichte von Johann Wolfgang von Goethe und anderen klassischen Dichtern vorgetragen, dann kamen moderne Autoren an die Reihe, und schließlich das „Hohenlied der Liebe“ aus dem ersten Korintherbrief des Apostels Paulus.¹

„Paulus schlägt sie alle.“ – Wahrscheinlich hat der Hörer diesen Ausruf getan, weil nach allem Schwülstigen, Erhebenden, Großartigen, vielleicht auch Schwermütigen, Zersetzenden Liebe in Realität und in Liebe besungen wird.

Ja, es scheint so zu sein, daß in diesem Hohenlied gar nicht mehr über die Liebe nachgedacht wird, sondern die Liebe selbst über sich Auskunft gibt. „Paulus schlägt sie alle!“ Der Ausrufer beim Festbankett tritt gleichsam selber auf die Bühne und verkündet: „Ja, so ist es. Das ist wahr.“

¹ Vgl. G. Lohfink, *Gott ohne Masken*. Würzburg 1972, 96.

Ouvertüre – Analogia caritatis

Und ohne langen Brückenschlag sitzt Wolfgang Amadeus Mozart vor uns am Klavier. Er, dem es um Wahrheit und Liebe im Leben und im Werk ein Leben lang ging: Er hätte der Zurufer beim Neujahrsempfang in Frankfurt sein können. Denn was seine Musiksprache verrät, kommt aus einem Menschen, der durch und durch die Liebe lebte, mit vielen ihrer Facetten, und deswegen alle Formen der Liebe intonierte und dramatisierte. Und weil nach 1 Kor 13 die „Liebe niemals aufhört“ (vgl. Vers 8), so wird Mozarts Musik eben niemals aufhören – freilich analog –, weil in ihr die niemals aufhörende Liebe wirkt. Und deswegen fühlen sich die Menschen von Mozarts Musik so verstanden. Denn nie anders als in der Liebe will sich der Mensch verstanden wissen, und kann er sich verstehen. „Deus caritas est.“ – Gott ist Liebe. Die zentrale Botschaft des Johannesevangeliums und der Johannesbriefe verweist auf das Urgeheimnis des Lebens. Weil Gott die Liebe ist, will der Mensch, Gottes Ebenbild, lieben. Weil der Mensch Abbild der Liebe ist, kann er lieben. Und alles, was der Mensch in Liebe denkt, wirkt, redet, vollbringt, deutet auf Gott hin. Analogia caritatis. Unter Analogie verstehe man die vergleichende Auskunft über zwei Sachverhalte, die Ähnliches und Unähnliches zugleich miteinander besitzen, und somit zugleich Ähnliches und Unähnliches ausgesagt wird.

Daß Gott die Liebe ist, sagt aus, daß alles, was wir über Liebe sagen können, etwas von ihm erzählt, daß die Liebe Gottes aber zugleich noch viel mehr, anders ist als unsere, nicht aussagbar. Aber es sagt auch aus, daß alles, was wir über Liebe sagen, bereits auf das Sein Gottes verweist. So zentriert das Opus Mozarts als Liebeswerk voll und ganz auf den liebenden Gott, aber so, daß es ganz und gar menschlich bleibt, so wahr menschliche Liebe als menschliche Liebe von der Liebe Gottes erzählt. Gottes- und Menschenliebe stehen niemals in Konkurrenz, wenn Menschen sie nicht vorsätzlich voneinander trennen. Werden beide geschieden, so scheint es so zu sein, daß beide Liebesbezeugungen zusammenbrechen, entarten, zur Un-Liebe werden, die mehr den Haß, das Chaos, das Leid, den Schmerz hervorbringen. Auch das weiß Mozart im Leben und im Werk zu künden. Auf ein Werk Mozarts hin formuliert der Theologe Hans Urs von Balthasar in seinem Aufsatz „Das Abschieds-Terzett“² in der Ausdeutung der gesamten Zauberflöte: „In der Zauberflöte hingegen transzendiert alles in eine freundliche Welt der Liebe. So sehr, daß

² Vgl. Hans Urs von Balthasar, Das Abschiedsterzett, in: Spiritus creator. Einsiedeln 1967, 462–471.

auch die Königin mit ihren Damen, die sich zuletzt in die Rolle des mächtigen Gegenspiels fügen müssen, zunächst ebensosehr als gute Elfen erscheinen wie die drei lichten Knaben. Und so sehr sind alle Zwischenwände zwischen der unverklärten und der verklärten Erde abgebrochen, so innig verschmilzt sie die eine himmlisch-irdische Musik, daß *ein* Strom durch alle, von den naiven Naturwesen, dem Vogelfänger und seinem Weibchen über das Liebespaar zu den Genien, Priestern, zur sternflam-menden Königin und zum Magier Zoroaster-Sarastro hindurchwogt, ein Strom, der sie alle zu Variationen des einen Themas, der Liebe, macht. Von naiver und düsterer Brunst über heldischlyrische Sehnsucht zu leidenschaftlicher Kindes- und erhaben-entsagender Menschheitsliebe schließen sich alle Formen erlöst, bestätigt und gerechtfertigt, zum einen ‚Welttheater‘ zusammen, dessen Quintessenz die Musik der Liebe selbst ist.“³

„Ubi caritas et amor, Deus ibi est.“ – Wo die Güte und die Liebe wohnt, da ist Gott. Was die Kirche in ihrer Liturgie, in ihrem Liebesmahl singt und bezeugt, das tritt im *Œuvre* Mozarts zutage. Bei ihm ist die Liebe und die Güte zu Hause, dort ist Gott zu Hause. Das bringt auch die Verdunkelung in der Endphase des Lebens des Meisters nicht ums Licht. Bezeichnenderweise gehörte es zum Lebensruf des Sterbenden, nochmals die „Zauberflöte“ hören zu wollen.⁴ Und neben dem, was er hören will, arbeitet er am Requiem, Ausdruck dafür, daß der Glaube nicht verloschen ist, auch dann nicht, als sein Lebenslicht schon unterzugehen scheint.

Mozart. Musik. Liebe. Das ist ein Dreiklang, der harmoniert, ein Dreiklang, der zum Klingen bringt, daß der Mensch in einer urgeborge-nen Annahme von Liebe zu Hause ist. Musik und Werk mozartscher Kunst bringen dieses Geheimnis des Menschen auf die Welten-Bühne und auf die Bühnen-Welt. Und der Mensch darf sich finden in allem, in allem, was Liebe auszeitigt, einbirgt, vollbringt, erleidet, erprobt, erträgt, erreicht, erschafft, erlöst.

1. Akt. Der Auftritt

„Uns wird berichtet, daß Mozart als Kind, das seit seinem 6. Lebensjahr durch ganz Europa geschleppt, wie ein Zirkushund von Königen zur Schau gestellt, beweihräuchert, beschenkt, umschmeichelt wurde, oft an denjenigen, die sich für ihn zu interessieren schienen, die naive Frage

³ Ebd. aaO., 496 f.

⁴ Vgl. ebd., 711.

stellt: „Lieben Sie mich? Lieben Sie mich wirklich?“ Wenn die Antwort ja hieß, ging er ans Klavier und begann zu spielen ...“⁵

Mit diesem Ur-Auftritt des Kindes erschließt sich Mozart schlechthin. Wie die Vorbedingung Jesu für das Einsetzen des Petrus-Amtes, die Frage nach der Liebe als Rückgriff auf die dreimalige Verleumdung dreimal gestellt (Joh 21, 15 ff), so beginnt der Künstler Mozart mit seinem Unterfangen erst nach der Klärung der Beziehungsebene. Der potentielle Hörer wird durch die Reinheit der Kinderfrage zur eigenen Reinigung, wie Petrus, geführt, und erst durch den Geist liebender Annahme, liebender Bejahung wird durch das Kind der Hörer musikfähig, jedenfalls „mozartfähig“ gemacht. Mozart ist auf Liebe angewiesen, um wirken zu können. Ist diese gewährt, so bringt er nicht sich selbst zur Sprache, sondern die Liebe in ihrer Reinheit selbst. Das Abgefragte und Abverlangte wird im Klang der Musik zum Klingen gebracht. Deswegen meint Ringenbach in seinem Buch „Gott ist Musik. – Theologische Annäherung an Mozart“ zu Recht: „Mozart drängt sich nicht auf.“⁶

Und daraus resultiert zugleich die gewährte Freiheit, die die Hochform der Liebe ist, wie Ringenbach ebenfalls verstärkt: „Dennoch bleibt die Tatsache, daß die Musik der Romantik im allgemeinen dazu drängt, sich ‚aufzudrängen‘, ganz anders als die Musik Mozarts, die uns die ‚Befreiung‘ bringt.“⁷ So entscheidend der Ur-Auftritt Mozarts Wesentliches festhält, was Liebe ausmacht, bejahende Annahme, gewährte Freiheit durch Zurücknahme der eigenen Person, so bedeutsam ist die Reaktion der Hörer, die dieses Wunder erleben. Sie werden zum Staunen geführt. Dieses aber ist auf dem Weg zur Ek-stase, zum Außersichsein, einmal mehr eine Qualität, die der erotischen Liebesbeziehung zweier Menschen wie der mystischen Gottesvereinigung zukommt. Dieses Reine und Wahre hält sich bei Mozart durch, so sehr, daß auch alles Un-reine, Un-schöne, Un-wahre in seinem Leben sofort aufbricht, eben nicht versteckt, ver-heuchelt wird, deswegen im Grunde zweitrangig bleibt. Und auch der ganze Existenzkampf und das ganze Leiden an der Welt, an den Verhältnissen und an sich selbst lassen den erwachsenen Mozart eben nichts anderes als ein Liebescredo formulieren: „Angreifen, wenn es sein muß. Verteidigen, wenn es notwendig ist. Aber nie, nie verachten. Lieben, lieben, lieben.“⁸ So erschließt sich vom Menschen selber her, was im 1. Korintherbrief zur Wesensbeschreibung der Liebe gehört, daß die Liebe eben niemals aufhört. Und Mozart formuliert dies als ethischen Sollensanspruch, tief im

⁵ Vgl. R. Ringenbach, *Gott ist Musik*. München 1986, 25 f.

⁶ Ebd. aaO., 27.

⁷ Ebd., 30.

⁸ Ebd., Titelzitat o. S.

Christlichen daheim, mehr als es ihm vielleicht selbst bewußt war, radikaler als Christen in seiner Zeit sich dieses Auftrags bewußt waren, mit dem Humanismus verschworen, der als eine Garantiefunktion des Horizontalen im Christlichen zu sehen war gegen eine Überbetonung des Vertikalen auf Kosten des Humanum. Mit diesem Schlüssel in der Hand, läßt sich nun der Vorhang öffnen zum Bühnenspiel, zum Spiel der Liebe, der Liebenden, mit allen Nuancen und Ausleuchtungen bis ins Geheimnis der Erlösung und der göttlichen Liebe hinein. Zuvor sei aber auch die Dienstanweisung Mozarts mitgegeben, die sich versteckt in der einaktigen komischen Oper „Der Schauspieldirektor“ einbirgt, und sich Geltung verschafft bei allen, die mit Kunst zu tun haben und schließlich auch bei jenen, die etwas „auszurichten“ haben. An nahezu unbedeutsamer Stelle, im erheiternden Rahmen, wird „Spiritualität“ und „Askese“ vermittelt. Die Substanz dessen ist sogar richtungsweisend für alle, die im Dienste einer „Theodramatik“ stehen, und dem gestaltgewordenen Gottes-Wort zur Verfügung stehen.

Im Schlußgesang erhebt Madame Silberklang ihre Stimme und die anderen folgen zustimmend, wenn erklärt wird: „Jeder Künstler strebt nach Ehre, wünscht der einzige zu sein, und wenn dieser Trieb nicht wäre, bliebe jede Kunst nur klein.“⁹ Hier wird der Totaleinsatz des in Pflicht Genommenen formuliert. Wer der Welt etwas zu sagen hat, der muß sich existentiell ganz und gar einfordern. Zugleich ist damit die eigene Selbstvermittlung und -bestätigung eingefangen, die theologisch auf die entworfene Gottes-Angleichung des Menschen als „Mit-Schöpfer“ verweist. Erst im Ganzeinsatz wird der Mensch groß und das, was er tut. Der Mensch bleibt in seinem Wert erhalten. Dennoch ist das, was er tut, dann doch größer, weil seine Begabung eben Gabe ist, die darauf verweist, daß er „durchzugeben“ hat. Die Reinheit der Motive machen die Tat, das Geschaffene, um so reiner und reifer. Deswegen wird im Terzett einmütig weitergefahren, diesmal Madame Herz, Madame Silberklang und Herr Vogelsang. „Künstler müssen freilich streben, stets des Vorzugs werth zu sein; doch sich selbst den Vorzug geben, über Andre sich erheben, macht den größten Künstler klein.“¹⁰ Die in Liebe ergriffene Zurücknahme der eigenen Person qualifiziert den Künstler und verdeutlicht, daß er unter einem Auftrag steht und sich nicht dessen bemächtigt. Es ist Jüngerqualität, sich nicht über den Meister, sondern unter den Meister und hinter ihn zu stellen. Sind diese Einstellungen richtig, dann wachsen Früchte der Liebe, Einheit, Gerechtigkeit und Solidarität, wie es Herr Vogelsang

⁹ Mozart, Schauspieldirektor. Edition Peters Nr. 2184. Frankfurt o.Jg. 31–38.

¹⁰ Ebd., 32.

als „Ergebnis“ schließlich auch verkündet: „Einigkeit rühm' ich vor allen andern Tugenden uns an, denn das Ganze muß gefallen und nicht bloß ein einz'ler Mann.“¹¹ Liebe hat immer das Ganze im Blick. Von der Liebe kann das Ganze nur erfaßt werden. In Liebe kann der Mensch sich ganz und gar begreifen. Um diese Qualität geht es im mozartschen Kunstwerk. Es ist deckungsgleich mit dem Ganzen des Christentums, das in der Liebe, die Gott ist, das Ganze der Welt zur Antwort bejahender Liebe führen kann.

Was Mozart als Kind zur Vorbedingung machte, bevor er musizierte, daß Hörer und Künstler einander in Liebe sich verbinden und sich von dem, was auf sie gemeinsam zukommt, zurücknehmen, das hat er gleichzeitig inszeniert, um bleibend auf seine Weise auszudrücken, worauf es in der Welt der Kunst und im Humanum schlechterdings ankommt. Und all dieses läßt sich bei Mozart eben schauen, so wie die Vollgestalt der Liebe Gottes in Christus eben „geschaut“ werden kann. Liebe ist ja schließlich mit dem Konkreten-Fleischlichen zu verbinden, sie muß letztlich immer Frucht bringen, zeugend und schöpferisch tätig sein. Leben schaffen und gestalten, inszenieren und dramatisieren, ausdrücken und sinnhaft sein. Es braucht mehr als ein Oratorium, episches Erzählen, es braucht die Oper, dramatisches Spielen. Der Bühnenraum ist ausgeleuchtet. Es kommt alles ans Licht.

2. Akt. Dramatik der Liebe

Mozart verkündet die Botschaft der Liebe. Er wird zu ihrem Prediger. Er moralisiert aber nicht, er verkündet im besten Sinn des Wortes. Er stellt dar, das Menschliche läßt er gelten und will es zugleich in eine Heilsamkeit hineinführen. Kein Opfer läßt etwas Unheiles endgültig zu. Selbst Don Giovanni wird noch hier gerächt, gesühnt. Der Komtur kommt ins Diesseits zurück, um gleichsam diesseitig noch abzurechnen. Und die Zurückgebliebenen verwerfen abschließend einen solchen sexuellen Anarchisten. Sie sorgen noch für den Ordnungsrahmen. Die Höllenfahrt des einzelnen mildert sich durch den geordneten Bezugsrahmen der Überlebenden im Bühnenrahmen. So sind schließlich die Bühnenfiguren mit den Zuschauern im Einverständnis. Das traurige Los des nunmehr gezeugten „Anti-Helden“ ist nicht mehr so bedeutsam. Don Giovannis Höllenfahrt ist bezeichnenderweise nicht der Schluß der Oper. Diese wird „aufgehoben“ in der Welt der „Darüberstehenden“, und deswegen werden sie von der Bedrohung einer Höllenfahrt nicht erreicht. Gerade

¹¹ Ebd., 32 f.

durch diese Auflösung verschafft aber Mozart seiner Figur alle Möglichkeit, ihrer Triebhaftigkeit nachzukommen und ihr grausiges Geschick vollends durchzugestalten. Bringt Mozart beim Don Giovanni eher predigend eine ungeordnete Liebe in Ordnung, so ist er umfassend als Kundler der Liebe in seinem Musiktheater tätig. Liebe in den vielfältigsten Ausdrucksformen, ja die Liebe als solche kann zum Leitmotiv mozartscher Operndramatik angesehen werden. So lassen wir uns den Vorhang öffnen und die verschiedenen Liebesfacetten entdecken.

Bereits in seinem Jugendwerk, im Werk des Zwölfjährigen, „Bastian und Bastienne“, wird Mozarts Liebesdramaturgie entworfen, und sie scheint mit seinem eigenen Lebenswachstum jeweils verbunden zu sein: die spielerische Liebe. So, wie ein junges Leben noch alle Möglichkeiten in sich hat, aber noch nicht bedeutsam ist, so zeigt der unbedeutende Inhalt des Spielchens jugendliche Leichtigkeit an. Die Musik birgt aber bereits nichts Fades oder Banales. Zärtlichkeit macht sie bekannt. Zärtliche Liebe wird verkündet. Radikal anders, archaisch und heroisch geht es in „Idomeneo“ zu. Diese Seria-Opera, die eine Übergangsober in der Struktur darstellt, greift immerhin tief ins Archaische hinein. Die Tragik von Liebe und Leid, Leben und Tod, Schicksal und Entscheidung kommt nicht daran vorbei, daß das Opfer in der Sprache der Liebe seinen Platz hat, ebenso Treue und Hingabe, wenn auch die versöhnende Überkraft der Liebe bereits in dieses Werk hineinleuchtet, wo das Opfer der Liebe in die Liebe der Opfer als opfernde Liebe sich auflöst, wie sie dann, tugendhafter, menschlicher, nicht mehr fatal, in der Zauberflöte geprüft, geläutert, gereinigt werden soll und in eben dieser Oper beschworen wird, so daß der Überbau dessen, was gut und böse ist, gar nicht mehr deutlich festgemacht werden kann. Die Prüfungskandidaten und ihre Treue stehen zur Diskussion. Überhaupt wechseln oft ins Bild und in Person gesetzte Ideen mit leibhaftigen menschlichen Lebewesen in den Opern ab. Wird in der Entführung aus dem Serail am Schluß die Humanität des Bassa Selim, der ja bezeichnenderweise eine Sprecherrolle hat, eifrig besungen im Stile des Rundgesanges, wie es bei Volksliedern üblich war: „Wer soviel Huld vergessen kann, den seh' man mit Verachtung an!“, eines Vaudevilles, das katechetisch mit erhobenem Zeigefinger eine Lehre einimpft, so steht das ganze Stück doch im Zeichen wagemutiger Liebe, die befreiend wirkt und zur Freiheit führen will. Und Osmin ist es ja ebenfalls, der sich diesem Läuterungsprozeß ausliefern muß. Der tolle Tag. Beaumarchais' Komödie dient Mozart dazu, die gefährdete Liebe durchzuspielen. Gefährdungen, die verschiedene Gründe haben mögen. Die Verwandlung des sozialkritischen Theaterstückes in das Opernwerk, ist sicherlich nicht nur Deckungsgeschehen. Mozart will gründlich aufdek-

ken, weniger anklagen. Er läßt der Verzeihung, der Versöhnung Spielraum. Die erflachte Verzeihung des Grafen ist seinerseits gesteigert durch die zurückgewiesene Verzeihung gegenüber der Gräfin. Rechtspositionen werden in Nachsicht und Verzeihung, in Liebe umverwandelt, so daß es nicht Sieger und Besiegte, sondern Versöhnende und Versöhnte, Liebende und Geliebte am Ende auf der Bühne, und dann hoffentlich im Zuschauerraum gibt. Dämonische, triebhafte Liebe wird im Don Giovanni dargestellt. Liebe, die sich als Eigenmacht vom Menschen abspaltet, zerstört andere und sich selbst. Liebe, die kein personaler Vollzug ist, sondern Opfer einer Es-Macht wird. Don Giovanni bringt sich ums Leben und um die Liebe. Er kann nicht lieben. Er sucht nur seine Bestätigung, seine Befriedigung. Gewalt, Tod, Mord, Angst, Schrecken, Dumpfheit beschreiben die Atmosphäre solcher Trieb-Täter.

Und dann öffnet sich der Vorhang für eine wichtige Mitteilung „Cosi fan tutte“. – So machen's alle. Auch die Männer: „Cosi fan tutti.“ Die erprobte Liebe. Gerade in der „Cosi“ wird einmal mehr deutlich, daß das meiste in Mozarts Musik gesagt wird, daß aber im Spiel selbst die Liebe auf dem Spiel steht, das entlehnt Mozart aus der Alltagserfahrung und Eigenerfahrung. Alle Maskerade, Verwechslungen und Vertauschungen machen deutlich, daß eben die Menschen die gleichen sind, selbst aber sich verwandeln und damit Gefährdungen in der Liebe gegeben sind. Daß es Läuterungsprozesse, Entdeckungen, Demaskierungen geben muß, bis Treue sich zeigt und Misogyne, wie Don Alfonso, aber auch Misanthrope endgültig überführt sind und diese ihre Wette, in der sie auf das Negative setzen, im Weltentheater endlich verlieren. Und schließlich gibt es die göttliche Liebe, die in Mozarts sakraler Musik sich dokumentiert. Wer das „Ave verum“ anhört, der hat den Grund der Verzeihung, den Grund der Liebe, den Ur-Grund aller Liebe gefunden; das wahre Opferlamm, das die Sünde durch den Tod der Welt getilgt hat: Jesus Christus.

Wenige Monate vor seinem Tod komponiert Mozart in einer knappen Stunde dieses „Erlösungsdrama“ in Kurzform. Die Schönheit und die Aussagekraft lassen keine Worte mehr zu. Mozart führt sich und den Hörer zurück zum Urgeheimnis des Lebens, daß Gott Liebe ist und der Mensch von dorthier kommt und dorthin zurückkehrt. Musik wird Meditation, Anbetung, Gebet. Musik bringt Hoffnung, Trost und Zuversicht.¹²

¹² Vgl. Ringenbach, aaO., 63f.

3. Akt. Die Musiksprache der Liebe

Der Ton macht die Musik. Diese Volksweisheit erschließt Mozarts Musik durchaus. Mozart faßt mit verschiedenen Tonarten verschiedene Aussagen ein. Stimmungen, Eigenschaften werden mit ganz bestimmten musikalischen Figuren verbunden. Exzessiv versucht dies Gunthard Born in seinem Buch „Mozarts Musiksprache“ nachzuweisen.¹³ Weniger kämpferisch, verobjektiviert, markiert Aloys Greither in der Rowohlt-Monographie über Mozart dessen Tonsymbolismus.¹⁴

Jedem von uns ist die Erhabenheit der Jupiter-Sinfonie vertraut. C-Dur. Mozart verwendet diese Tonart durchgängig, wenn es um Klarheit, Wahrheit, Helligkeit, Transparenz geht. So ist das Helden-Epos „Titus“ in dieser Grundtonart gehalten. Bezeichnenderweise aber auch die Credo-Sätze in den Messen, bzw. ganze Messen selbst. Reines Bekenntnis, Klarheit im Licht des Göttlichen werden vertont und zwingen den Hörer zuzustimmen.¹⁵

Die spielerische Liebe, wie sie im Schäferstück Bastian und Bastienne vergegenwärtigt wird, ist in G-Dur in Ton gesetzt. Die Tonart kindlicher Unmittelbarkeit, ungeschuldeter Liebe, unreflektiert und unbeschwert, sie ist nötig, um auch das Naturliebespaar Papageno und Papagena ihr Pa, pa, pa im 2. Akt der Zauberflöte stottern zu lassen. Und wenn es sehnüchtige, schmachtende Liebessehnsucht wird: Dann braucht der Salzburger Meister die Tonart E-Dur. Erringendes, zerbrechliches und zartes Glück wird intoniert, wie es in dem E-Dur Adagio des A-Dur Violonkonzerts KV 219 bewußt gemacht wird und in der Oper der geprüften Liebe, im E-Dur-Terzett „Weht leiser ihr Winde“ in „Così fan tutte“ lebendig gemacht wird;¹⁶ Und die Es-Dur-Tonart: brüderliche Liebe, humanitäre Zuwendung, Abgeklärtheit werden beschworen. Mozarts Zauberflöte hat diese Tonart als Grundtonart. So wird das Anliegen des Meisters ins Ohr gespielt, damit es zu Herzen geht: die Verbundenheit aller Menschen, versöhnt miteinander zu leben. Stummes Glück, umfassende Liebesseligkeit, verbunden mit Wehmut werden mit der weichsten Tonart, As-Dur, intoniert, wenn Mozart sie benutzt. Wiederum ist es „Così fan tutte“, die diese Tonart braucht und diese Atmosphäre wehmütiger, beseelter Innerlichkeit erzeugt, im Quartett „Nimm dein Glas“ verwendet Mozart die Es-Dur-Tonart.¹⁷ Und auch die Molltonarten braucht der Genius von Salz-

¹³ G. Born, *Mozarts Musiksprache, Schlüssel zu Leben und Werk*. München 1985.

¹⁴ A. Greither, *Wolfgang Amadé Mozart*, rm 77. Hamburg 1980. 105 ff.

¹⁵ Vgl. ebd. aaO., 105.

¹⁶ Vgl. ebd. aaO., 106.

¹⁷ Vgl. ebd. aaO., 108.

burg, um Liebesbotschaften, Liebesstimmungen angemessen zum Klingen zu bringen.

Besonders d-Moll, g-Moll und c-Moll stehen ihm für die zu intonierende Liebessprache zur Verfügung. d-Moll. Die dämonische und düstere Tonart. Gerade recht, Don Giovannis Untergang im zweiten Akt zu schildern, so wie auch das Requiem KV 626 in diesem Fluidum gehalten ist. Und dann g-Moll, die Molltonart zu B-Dur. Es ist die Tonart, die Mozart besonders liebte.¹⁸ Es ist die Musik, die Liebesprüfung und Todesnähe verknüpft. Der Mensch wird zum Einverständnis mit seinem Los geführt.

Die Arie Paminas, „Ach, ich fühl's“, ist ganz und gar Ausdruck dieser tiefempfundenen verinnerlichten, geläuterten, versöhnten Liebe, die Todesbängen in sich birgt. Das Streichquartett KV 516 verstärkt diesen angeschlagenen Ton einverständener Todesbereitschaft. Und die Molltonart zu Es-Dur, c-Moll? Ergriffenheit, Schauer, Göttliches ahnend, gläubige Ergebenheit durchatmet diese Tonart. Die Messe KV 427 c-Moll drückt durch und durch diese Haltungen und Gefühle aus. *Mysterium mortis. Mysterium fidei. Mysterium caritatis.*

Wolfgang Amadeus Mozart intoniert nicht nur in der Sprache der Musik. Seine Musiksprache inszeniert zugleich. Was in den Strukturen und in den Gesetzmäßigkeiten der musikalischen Mittel menschliches Empfinden ausdrückt, das wird in der Musik zugleich dargestellt. Mit Akribie erläutert Gunthard Born in seinem Werk¹⁹ diese Dimensionen im Schaffen des Meisters aus Salzburg. Bereits das Notenbild erschließt das Geschehen, das dargestellt wird. Eine klassische Stelle ist hierfür die Wellenbewegung des Meeres in „Cosi fan tutte“. Winzige Wellen murmeln ihr monotones Lied (Sechzehntel) und mit gezupften Bässen tauchen gleichzeitig die Ruder ein.²⁰ Über Seiten hinweg bringt Born Belege für Empfindungen, Haltungen und Handlungen verschiedener Art, die in der Musik verschlüsselt sind und entschlüsselt werden können: suchen, zweifeln, Gleichheit, Liebe, Sehnsucht, Angst, Schuld und vieles andere mehr.²¹ Und weil hier die Liebe zur Sprache kommt, soll dem Liebes-Wort in der Musikgestalt nochmals besondere Aufmerksamkeit geschenkt werden. Beispielhaft, mustergültig und einmalig wird die gesprochene, gesungene, gestaltete und gestaltende Liebe in der Figur des Cherubin in „Figaros Hochzeit“ erfahren. Intonierte Liebe, inkorporierte und dramatisierte Liebe fallen hier zusammen. Musik, die aus dem Gefühl entsteht, die das

¹⁸ Vgl. ebd. aaO., 109.

¹⁹ Vgl. G. Born, *Mozarts Musiksprache*. AaO; besonders: Zweites Buch, Die Sprache, 143–412.

²⁰ Vgl. ebd., 284.

²¹ Vgl. ebd., 271 ff.

Gefühl anspricht, erlebt im Kleinen Verschiebungen von Liebesaffekten und Reflexionsmomenten, des Zweifels und der Unruhe, die schließlich auch den Hörer einnimmt, so daß Born zu Recht erklärt:

„Zu den Wundern Mozartscher Kunst gehört, wie selbstverständlich er selbst die stimmungsvollsten Melodien mit der rationalen Komponente seiner Tonsprache zu durchdringen wußte. Cherubins Ariette ‚Voi, che sapete‘ empfindet man als Musik, die ganz aus dem Gefühl heraus und für das Gefühl geschaffen wurde. Aus ihr spricht die Liebe, auch wenn Cherubin noch nicht weiß, was Liebe ist. In der eingebürgerten (hier einmal den Sinn nicht entstellenden) deutschen Übersetzung fragt er: ‚Sagt, ist es Liebe, die hier so brennt?‘ (...). Erst bei der Wiederholung der Frage überfallen ihn Zweifel. Die eine Möglichkeit (absteigend, einmal wiederholt) wird sofort durch die Umkehrung (aufsteigend, ebenso wiederholt) abgelöst. Beide Varianten sind auch hier (bis auf ihre harmonische Funktion) wieder spiegelgleich ...; wie Cherubin die Sache auch wendet, es ist bestimmt die Liebe. So, wie sich Bach bei der Komposition der Choralvorspiele seine Phantasie oft durch einen einzigen Textgedanken anregen ließ, durchwirkt Mozart die ganze Arietta mit dem Motto des Zweifels, der Unsicherheit, nicht ein Liebesmotiv, sondern das Zweifel-Thema wird im Vorspiel der Oboe vorgestellt; mit ihm endet Cherubin auch seinen Gesang. Wer bei dieser Musik nicht mitgedacht, sondern nur mitgeföhlt hat, für den hat Mozart noch einen auffälligeren Schlußpunkt gesetzt (...). Ganz zweifelsfrei beendet das Orchester die Arietta mit jenem ‚eilenden‘ Motiv des Zweifels (...), das wir eben in anderem Zusammenhang kennengelernt haben.“²²

Mozart verkündet die Liebe bis ins Detail. Was den großen Bühnenrahmen füllt, das ist in der kleinsten Note noch auffindbar, macht sich hörbar und erfahrbar: die Liebe. Daß dies nicht nur intuitives Empfinden, sondern zugleich rationales Bedenken erfordert, ist an dem soeben dargestellten Beispiel punktuell einsichtig geworden. Dies zu erhärten, wird gerade in Borns Mühen aufgedeckt.

Epilog

Der Vorhang fällt. Mozarts verkündigende und verkündigte Liebesbotschaft geht zu Ende.

Er, der erst die Liebe zur Musik machte, wenn er aus der bejahenden Liebe den Raum bekommen hatte, Liebe in Freiheit und Freiheit als Liebe zu verwirklichen und in seinem Schaffen umzusetzen in seinen Mu-

²² Ebd. aaO., 276 f.

sikdramen und in seiner Tonsprache, hat als Geschöpf des Schöpfers, als Ebenbild Gottes, analog, Ähnliches in der Unähnlichkeit, von dem gekündet, was das Ur-Geheimnis des Menschen ist, daß Gott die Liebe ist. Und weil Gott die Liebe ist, die Liebe niemals aufhören kann, wie es Paulus im Hohenlied der Liebe (1 Kor 13, 8) verkündet, so wird Mozarts Musik analog das Geheimnis des liebenden Gottes aufschließen, zugleich die Pflicht des Menschen verdeutlichen, die Liebe zu leben, die Liebe zu üben, Liebestöne anzuschlagen, niemals zu verachten, zu lieben, zu lieben, zu lieben. Und so formuliert der Meister in das Stammbuch seines Freundes Gottfried von Jacquin am 11. April 1789:

„Weder erhabene Intelligenz,
noch Phantasie,
noch alle beide zusammen vereint
machen ein Genie aus.
Liebe! Liebe! Liebe!
Dies ist die Seele des Genies.“²³

Mozart trifft ins Herz, ins Herz der Welt, in den liebenden Gott. Zugleich verpflichtet er und sein Werk, die Welt der Liebe aufzubauen. Rein und klar, wahr und echt, selbstlos und unbedingt. So selbstverständlich, daß manche Mozarts Leichtigkeit mißverstehen, so wie die Leichtigkeit der Glaubensnachricht, daß Gott zur Liebe befreit.

Mozart braucht kein Bühnenfestereignis, er braucht das Volkstheater, das entwürdigt ihn nicht. Denn das Wahre, Gute, Liebe braucht keinen abgesteckten Rahmen. Es ist überall einfach wahr, gut und schön. Es wird überall ersehnt, gebraucht, erwartet. Freilich, es bedarf einer Antwort: die der gewährten Liebe. So, wie die Liebe Gottes, die Liebe gewährt, ebenfalls nichts anderes erwartet und unbedingt nach der Liebe fragt. Die Petrusantwort ist fällig: „Herr, du weißt alles, du weißt, daß ich dich liebe“ (Joh 21, 17).

²³ Ringenbach, aaO., 78.