

„Belmont und Constanze“ in den Vertonungen von Dieter und Mozart – ein Vergleich

von Reiner Nägele, Stuttgart

Das Libretto *Belmont und Constanze, oder: Die Entführung aus dem Serail, eine Operette in drey Akten* von C. F. Bretzner¹, Leipzig 1781, wurde bekanntlich mehrfach vertont. Walter Preibisch hat in seinen *Quellenstudien zu Mozart's „Entführung aus dem Serail“*² ausführlich darüber berichtet. Er bietet auch eine kurz annotierte Synopse der vier bekannten Singspielvertonungen von Johann André, Wolfgang Amadeus Mozart, Christian Ludwig Dieter und Justin Heinrich Knecht. Die Vertonung des Originaltextes von Bretzner durch den Stuttgarter Hofmusiker Dieter 1784 wurde erstmals von Hermann Abert im Zusammenhang mit dem gesamten Operschaffen des Komponisten gründlicher besprochen³. Die Analyse Aberts bleibt freilich insofern ungenugend, als sie sich in erster Linie auf eine Schilderung der auskomponierten Entführungsszene als dem auffälligsten Unterschied zu Mozarts Vertonung beschränkt. Hier, so das Fazit Aberts, sei „die Dietersche Oper der Mozartschen entschieden überlegen“⁴. Bei den vergleichbaren Aspekten freilich attestiert Abert Dieter ohne Zögern Bedeutungslosigkeit. Sein Maßstab ist einzig und allein Mozart.

Natürlich läuft der Betrachter der Partitur^{4a} Gefahr, Dieters Werk im Vergleich mit Mozarts Vertonung zu disqualifizieren. Unbestritten ist, daß nach etwa zehn Jahren Bühnenpräsenz Dieters Musik unwiederbringlich „im Staub der Archive versank“ (Abert). Dies ist historische Realität, und es wäre unangemessen, dies anfechten zu wollen. Für unser heutiges Opernrepertoire ist sie aufgrund der musikgeschichtlichen Entwicklung untauglich geworden. Gemessen am Ideal der Musik Mozarts kann diese in den vergleichbaren Teilen nur als „gemütlich“, „behäbig“, „gelegentlich auch trivial“, allenfalls noch „liebenswert“ erfahren werden (Abert, S. 592). Doch ist dieser Maßstab nicht zwangsläufig adäquat, um das Werk Dieters in seinem eigenständigen Reiz beurteilen zu können. Der Einschätzung des Komponisten nach zählte *Belmonte und Constanze* zu dessen „beste[n] dramatische[n] Kompositionen“⁵. Anfang der achtziger Jahre war die Wiener Musik in Stuttgart gänzlich unbekannt. Gespielt wurden an ausländischen Produktionen vorwiegend italienische und französische musikdramatische Werke sowie, neben Georg Bendas Melodramen, Johann Adam Hillers Singspiele. Erst Ende der Dekade sollte Christian Friedrich Daniel Schubart, nachdem er die Theaterleitung übernommen hatte, ein

¹ Titel nach der Ausgabe Wolfgang Amadeus Mozart: *Die Entführung aus dem Serail, Faksimile-Ausgabe zur Geschichte des Librettos*, hrsg. von Gerhard Croll und Ulrich Müller, Anif/Salzburg, 1993 (= *Wort und Musik, Salzburger Akademische Beiträge*, Nr. 16, Reihe *Libretti*, Nr. 12). Bei Bezugnahme auf Dieters Textvorlage werden im folgenden „Akt“ (römische Zahl) und „Auftritt“ (arabische Zahl) nach Zählung dieser Ausgabe zitiert. Die Zählung der Arien bei Mozart folgt den Angaben in der *NMA*.

² Abgedruckt in: *Sammelbände der Internationalen Musikgesellschaft* 10, 1908–1909, Leipzig, S. 430–476.

³ Hermann Abert, *Die dramatische Musik*, in: *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit*, hrsg. v. Württembergischen Geschichts- und Altertumsverein, Esslingen 1907, Bd. I, 2, S. 557–611, besonders S. 588–598.

⁴ *Ebda.*, S. 590.

^{4a} Eine autographe Partitur befindet sich im Besitz der Mecklenburgischen Landesbibliothek Schwerin.

⁵ *Musikalische Realzeitung*, 19. 8. 1789, S. 258.

allgemeines Interesse für die Wiener Musikproduktion beim Stuttgarter Publikum und auch beim Orchester- und Bühnenpersonal einfordern. Erst unter seiner Ägide änderte sich das Programm und mit diesem der Geschmack des Publikums und der Kulturtreibenden. Während Joseph Haydn, Karl Ditters von Dittersdorf, Adalbert Gyrowetz und Francesco Antonio Rosetti (F. A. Roessler) reüssierten, scheiterte bemerkenswerterweise der Versuch, 1790 auch Mozarts Werke zu etablieren⁶. Mozarts Adaption desselben Textbuches stieß in Stuttgart in den 80er und noch zu Beginn der 90er Jahre auf keinerlei Interesse. Dies zeigt, wie sehr der Stuttgarter Komponist seiner Zeit und den lokalen Bedingungen gemäß sich zu äußern verstand. „Noch hat immer das musikverständige Publikum meiner Eigenliebe geschmeichelt“⁷, bekennt er stolz im Hinblick auf den Erfolg dieses Werkes in einem Dedikationsschreiben an den Herzog von Mecklenburg-Schwerin 1787. „Sa musique a joui de quelque réputation en Allemagne“⁸, steht bei Fétis zu lesen.

Der 1757 geborene Hofmusiker blieb zeitlebens ohne qualifizierte Ausbildung als Komponist. Ein zweimonatiger Unterricht bei Oberkapellmeister Antonio Boroni, u. a. gemeinsam mit Rudolph Zumsteeg, endete mit der unwilligen Feststellung des Lehrers, „daß die Zöglinge noch nicht reif für den Unterricht in der Komposition seien“⁹. Fortan brachte sich Dieter das Handwerk alleine bei, mittels Partiturstudium der am Hof präferierten italienischen Opernkomponisten. „Herrn Dieter blieb nun nichts anders übrig, als die Theorie der Musik für sich selbst zu studiren“¹⁰, ist bereits in einer zeitgenössischen Biographie zu lesen. Das große Vorbild der jungen Musiker am württembergischen Hof zu jener Zeit war der einstmalige Hofkapellmeister Niccolò Jommelli. Seine Opern wurden wöchentlich zweimal „zur Uebung des Orchesters ohne Gesang“¹¹ exerziert.

Belmont und Constanze war das zweite Singspiel nach einem Libretto von Bretzner, das Dieter vertonte; 1779 hatte er *Der Irrwisch oder: Endlich fand er sie* bereits in Musik gesetzt. Mozarts Vertonung der *Entführung* dürfte Dieter unbekannt gewesen sein. Im Gegensatz zu Knecht, der vom Erfolg der Wiener *Entführung* angeregt, Gottlieb Stephanis Bearbeitung zugrunde legte, hielt sich Dieter an das von Bretzner 1771 publizierte Original¹². Daß Dieter unter dieser Prämisse an dramaturgisch wichtigen Stellen des Werkes mitunter zu ähnlichen, zumindest vergleichbaren Lösungen kam – Lösungen, die sich nicht schlüssig durch Abhängigkeit erklären lassen, sondern vollständig aus der Musiktradition, die den Komponisten prägte –, dies legitimiert eine genauere Betrachtung von Dieters Werk. Eine vergleichende Analyse offenbart zudem die konventionellen musikdramatischen Möglichkeiten, die bereits dem Bretznerschen Originaltext eigen sind¹³.

⁶ Siehe meine Studie *Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810*, in: *Mozart-Studien*, Bd. 5, Tutzing 1995, S. 119–137.

⁷ Schreiben vom 24. September 1787, Mecklenburgische Landesbibliothek Schwerin.

⁸ Francois-Joseph Fétis, *Biographie universelle des musiciens*, 2. ed., 3. Bd., Paris 1866, S. 21.

⁹ Kurt Häring, *Fünf schwäbische Liederkomponisten des 18. Jahrhunderts*, Diss. (masch.) Tübingen 1925, S. 38.

¹⁰ *Musikalische Realzeitung* v. 19. August 1789, Sp. 258.

¹¹ *AmZ* 6 (1805), Sp. 329.

¹² Bereits bei Abert (S. 590): „Ob Dieter Mozart gekannt hat, ist sehr fraglich“.

¹³ Eine eingehende Studie zu Dieters Vertonung der *Entführung* bedeutet zugleich eine kritische Auseinandersetzung mit Aberts Analyse dieser Musik, wie er sie in dem Band *Herzog Karl Eugen von Württemberg und seine Zeit* vorlegte, der bislang einzig gründlichen und methodisch anspruchsvollen Untersuchung dieses Werkes. Walter Preibischs zwei Jahre später veröffentlichte Anmerkungen zu Dieters Komposition bleiben dagegen rein beschreibend und werten ohne Begründung ausschließlich pejorativ.

1. Die Sinfonie: Form und Gehalt

Die Großstruktur der Sinfonie zum 1. Akt ist einem Sonatensatz ähnlich.

Notenbeispiel 1.1: Hauptsatz

Allegro

Sinfonia

The musical score is presented in two systems. The first system is labeled 'Allegro' and the second 'Sinfonia'. Both systems feature a grand staff with seven staves: two for 'Duo Corni in G', one for 'Oboè', one for 'Flauti', one for 'Violini', one for 'Viola' (with 'col basso' marking), one for 'Fagotti', and one for 'Bassi'. The notation includes various rhythmic values, dynamics (such as 'p'), and articulation marks. The key signature has one flat, and the time signature is 4/4. A measure number '5' is indicated at the beginning of the first system.

Duo Corni in G

Oboè

Flauti

Violini

Viola

Fagotti

Bassi

col basso

5

Notenbeispiel 1.1: Hauptsatz

Musical score for Notensbeispiel 1.1: Hauptsatz, measures 10-19. The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and includes a piano accompaniment. The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 10. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Viola and Violoncello parts provide harmonic support with chords and moving lines. The piano accompaniment consists of a steady eighth-note pattern in the right hand and a more active bass line in the left hand. The score ends with a double bar line and repeat sign at measure 19.

Notensbeispiel 1.2: Seitensatz

Musical score for Notensbeispiel 1.2: Seitensatz, measures 31-34. The score is written for Violin I (V. 1) and Violin II (V. 2). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 31. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The score ends with a double bar line and repeat sign at measure 34.

Notensbeispiel 1.3: Beginn der Durchführung

Musical score for Notensbeispiel 1.3: Beginn der Durchführung, measures 50-55. The score is written for Violin I (V. 1), Violin II (V. 2), and Violoncello (Vc.). The key signature is one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score begins at measure 50. The Violin I part features a melodic line with slurs and accents. The Violin II part has a similar melodic line. The Violoncello part provides harmonic support with chords and moving lines. The score includes dynamic markings such as *f*, *pp*, *p*, and *dolce*. The score ends with a double bar line and repeat sign at measure 55.

Notensbeispiel 1.1–1.3: Hauptsatz, Seitensatz, Beginn der Durchführung

Ein erster thematischer Teil („Hauptsatz“) schließt regelgerecht mit einer Kadenz auf der Dominanttonart mit nachfolgender Generalpause (T. 30), so daß der zweite Teil („Seitensatz“), anfänglich mit reduziertem Orchestersatz und einer kantablen Figur anhebend, deutlich abgesetzt ist. Auch dieser Teil schließt erwartungsgemäß mit einer deutlichen Kadenz auf *D*-dur (T. 51). Die „Durchführung“ ist ein thematisch völlig neu gestalteter Teil, stark modulierend, der mit einer Kadenz auf *H*-dur schließt (T. 78). Eine verkürzte Reprise bildet den Schluß.

Doch der Themenbegriff ist problematisch. Es fehlt an einer prägnanten thematischen Gestalt, ebenso an harmonischer Konturierung. Unklar ist vor allem, wie das sog. 1. „Thema“ abzugrenzen ist. T. 1–4 in der Violine 1 bildet nur scheinbar eine geschlossene Einheit (ebenso scheinbar bestätigt durch die nachfolgende Sequenzierung). Tatsächlich jedoch ist dieser „thematische Block“ aus zwei differierenden Teilen gefügt: einem Trommelmotiv (T. 1 Violine 1, T. 2 Bässe), das eine Antizipation des Eröffnungsmotivs der instrumentalen Einleitung zum Janitscharenchor sowie dem Quartett im 2. Akt „Mit Pauken und Trompeten“ darstellt,



Notenbeispiel 2: Janitscharenchor



Notenbeispiel 3: Beginn des Quartetts

und dem fanfarenartigen, sich empor schwingenden Motiv (T. 3 u. 4, Violine 1), das er anhängt. Die Klammer ist die Sechzehntelfigur im zweiten Takt. Im Verlauf des gesamten Satzes ist jedoch nur das kleine rhythmische Element aus T. 3f. – Viertel, langer Vorschlag, Achtel, zwei Sechzehntel – von Bedeutung; es beschließt auch den Seitensatz. Die Spielfigur ist eine Standardfloskel der italienischen Opernsinfonie der Zeit, und so finden wir sie sowohl bei Jommelli als auch in Dieters anderen Werken zuhauf, sowohl mit kurzem als auch langem Vorschlag¹⁴.

¹⁴ So in Dieters Ouvertüre zu *Das Freischießen* (T. 5f.), ebenso in der Sinfonie zu seinem Singspiel *Der Rekruten-Aushub* (T. 28f.). Zahlreicher noch bei Dieters Vorbild Jommelli, in den Anfangstakten des ersten Satzes der Sinfonien zu den Opern *Cerere placata*, *Demofonte* (Stuttgarter Fassung), *Didone abbandonata*, *L'Olimpiade*. Siehe hierzu die Notenbeispiele in meiner Studie *Die Rezeption der Mozart-Opern am Stuttgarter Hof 1790 bis 1810*, in: *Mozart-Studien*, Bd. 5. Diese Figur läßt sich hier auch als „alla turca“-Motiv deuten, vgl. Mozarts Schlußsatz der *Klaversonate A-dur*, KV 331.

Ebenso heterogen präsentiert sich der „Seitensatz“. Auch dieser ist nicht musikalisch „geformt“, sondern gestückelt: Was zunächst wie zum Vordersatz anhebt (T. 1–4, harmonisch gestützt T–D), bleibt unbeantwortet, stattdessen hängt er ein neues, sogleich repetiertes Motiv auf der Tonika an und wiederholt anschließend einfach und schlicht die so gebildeten sechs Takte. Und schließlich die „Durchführung“: Sie ist nicht mehr, aber auch nicht weniger, als eine 25taktige Modulation in eine fremde und absichtlich angelegte „stark gefärbte“ Tonart mit programmatischem Bedeutungsgehalt: „wilde Leidenschaften ankündigend, aus den grellsten Farben zusammen gesetzt. Zorn, Wuth, Eifersucht, Raserey, Verzweiflung, und jede Last des Herzens liegt in seinem Gebiete“¹⁵. So hat es Schubart in seiner Charakteristik der Töne für die Tonart *H*-dur formuliert, und so dürfte es Dieter auch gemeint haben.

The first system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with eighth and sixteenth notes, marked with *rf* (ritardando forte) in two places. The second staff is also in treble clef and contains a simpler melodic line with quarter notes, marked with *p* (piano) and *rf*. The third and fourth staves are in bass clef and contain a harmonic accompaniment of quarter notes, also marked with *p* and *rf*.

The second system of the musical score consists of four staves. The top staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). It contains a melodic line with quarter notes and rests, marked with *p* (piano) and *mancando* (diminuendo). The second staff is also in treble clef and contains a melodic line with quarter notes and rests, marked with *p* and *mancando*. The third and fourth staves are in bass clef and contain a harmonic accompaniment of quarter notes, marked with *p*.

Notenbeispiel 4: Schluß der Durchführung

¹⁵ Christian Friedrich Daniel Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Wien 1806, Repr. Hildesheim 1969, S. 378f.

2. Charakteristik der Tonarten

Der Tonartenplan auch der übrigen Musikstücke des Singspiels folgt auffällig Schubarts „Charakteristik“, wie im einzelnen zu zeigen sein wird. Dies ist für einen jungen Stuttgarter Komponisten jener Zeit freilich keineswegs verwunderlich. 1784/85 hatte der auf dem Hohen Asperg einsitzende Schubart seine *Ideen* einem seiner Schüler diktiert. Es ist anzunehmen, daß die dort formulierten Gedanken bereits vor der Niederschrift unter den Musikzöglingen der Hohen Karlsschule diskutiert wurden. Und nicht zuletzt mag gerade für einen Komponisten, der sich das Handwerk ohne autoritäre Anleitung im Selbststudium aneignen muß, ein solch ästhetisches Konzept als Handreichung verführerisch sein.

Ein größerer Gegensatz von *H*-dur zur Grundtonart der Sinfonie ist nach diesem Verständnis kaum denkbar. Zu *G*-dur schreibt Schubart: „Alles Ländliche, Idyllen- und Eklogenmäßige, jede ruhige und befriedigte Leidenschaft, jeder zärtliche Dank für aufrichtige Freundschaft und treue Liebe; – mit einem Worte, jede sanfte und ruhige Bewegung des Herzens läßt sich trefflich in diesem Tone ausdrücken“¹⁶. Osmins Eröffnungsliedchen „Wer ein Liebchen hat gefunden“ und Konstanzes beschließende Arie „Ah, mit freudigem Entzücken“ bilden deshalb auch tonartlich den singspielhaft-heiteren Rahmen.

Versteht man die Anlage dieses Sinfoniesatzes nicht im Sinne einer „vollständigen“ und schulmäßig erfüllten musikalischen Form, der sie nicht genügen könnte, sondern als das Ergebnis einer poetisch gemeinten, programmatischen Darstellung musikalischer Affekte, so wird die eigentümliche Gestaltung plausibel. Keine Themen wollte Dieter vorstellen und kontrastieren, sondern Affekte illustrieren und ankündigen: das „Kämpferische, Kriegerische“, auch „Exotische“ im ersten Teil („Hauptsatz“): über Motivik und Instrumentation; „Liebe“ und „Zuneigung“ im zweiten („Seitensatz“), konsequent versinnbildlicht zugleich im zweistimmig geführten Satz: über eine angedeutete Melodie; und schließlich „wilde Leidenschaft“ im dritten („Durchführung“): über die Harmonik. Die Grundform der italienischen Opernsinfonie dient ihm dabei nur als grober Rahmen.

Für die Schlußtakte der „Durchführung“ (s. Notenbeisp. 4) hat dies Abert bereits geahnt. Diese „mit allerhand seltsamen Modulationen versehene Mancando-Stelle“ habe „augenscheinlich die Aufgabe, auf den Konflikt des Ganzen hinzudeuten“¹⁷. Gerade diese Stelle jedoch ist in ihrer Funktion konventionell. Bereits in der Sinfonie zu seinem ersten Singspiel, *Der Schulz im Dorf* (1779), taucht unvermittelt eine solche eingeschobene Stelle auf, die der rauschenden, lärmenden Spielfreude vorher für wenige Takte Einhalt bietet (s. Notenbeisp. 5).

Es ist das Prinzip des Klangflächen-Kontrastes, nicht das eines motivischen oder thematischen Gegensatzes: ein „sprachfremdes und sogar sprachkonträres Prinzip im Gliederungsmechanismus“¹⁸, durchaus typisch für die italienische Opernsinfonie. In den

¹⁶ Schubart, *Ideen*, S. 380.

¹⁷ Abert, *Die dramatische Musik*, S. 593.

¹⁸ Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern*, Tutzing 1994, S. 281 (= *Mozart-Studien*, Bd. 4).

30 (Cl., Fl., Ob.)

(V. 1)

(V. 2)

(Fg.)

(Bassi)

mf *mancando* *p*

mancando *p*

tr *tr*

Notenbeispiel 5

Sinfonien Leonardo Leos¹⁹, Jommellis Lehrer, finden sich analog immer wieder solche wenige Takte umfassende kontrastierende Einschübe, die sich deutlich durch Fakturwechsel und Wechsel der Dynamik auszeichnen, so in *Farnace* (T. 5–7), *Ciro riconosciuto* (T. 14/15 u. 25/26) sowie *Amor vuol sofferenza* (T. 14–18 u. 30–34). Jommelli nutzt diesen Effekt ebenfalls, etwa in der Sinfonia zu *Bajazette* (T. 14–19, 26–30, 54ff); dort füllt er jedoch diese Partien mit thematischem Material. Im Gegensatz zu Dieter empfindet, denkt Jommelli eher linear, melodisch. Dieter dagegen reflektiert eine frühere Stufe, vielleicht aus Mangel an kontrapunktischem Geschick. Da bei Dieter die Harmonik ausschließlich ein Moment der Variabilität, der Abwechslung ist – ein Effektmittel –, kann sie nicht formbildend wirken. In der Ausgestaltung der Form, auch in der Formung der instrumentalen Themen, spielt die Harmonik deshalb keine konturierende, geschweige denn eine stabilisierende Rolle. In der *Entführungs*-Sinfonie definiert Dieter die Grundtonart nicht über eine klare Kadenz, sondern über ein Durchmessen des Klangraumes G-dur mittels zweifacher Sequenzierung: der Motivik (T. 3–4) und des gesamten thematischen Blocks (T. 5–8) auf den Akkordtönen – ein typisches Verfahren für die Eröff-

¹⁹ Ediert bei Garland in: *The eighteenth-century overture in Naples, twenty overtures*, ed. by Douglas M. Green, in: *Antecedents of the symphony*, New York und London 1983 (= *The symphony 1720–1840*, Series A, Vol. I).

nung der neapolitanischen Opernsinfonie der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts²⁰, so bei Nicola Porpora, Leonardo Vinci, Giovanni Pergolesi und Jommelli²¹.

3. Das Exotische

Anders als Mozart ist Dieter das „Exotische“ als Klangfarbe kein Anliegen. Er verzichtet auf den Einsatz von außergewöhnlichem Instrumentarium. Selbst Pauken und Trompeten, die ihm zur Verfügung gestanden hätten, und die er erwartungsgemäß in dem entsprechenden Quartett zum Einsatz bringt²², fehlen in der Sinfonie²³. Andererseits finden sich auch bei Dieter bewußt eingestreute „exotisierende“ Elemente: der Piano-Beginn, den auch Mozart wählt, um in T. 9 einen Überraschungseffekt zu erzielen, der Tutti-Einsatz der Instrumente statt auf der Dominante auf der Subdominante²⁴, die Verkürzung der viertaktigen Ordnung (T. 1–4 u. 5–8) auf drei Takte.

Doch auch auf der Ebene der Taktordnung realisiert Dieter, was er für typisch an der „türkischen Musik“ hält: „Indessen erfordert keine andere Gattung von Musik einen so festen, bestimmten und allgewaltig durchschlagenden Tact. Jeder Tactstrich wird durch einen neuen männlichen Schlag, so stark conturirt, daß es beynahe unmöglich ist, aus dem Tacte zu kommen“²⁵, so Schubart über „Die türkische Musik“. Wie sehr sich Dieter diesem Prinzip, stets die ‚Eins‘ im Takt nachdrücklich zu betonen, verpflichtet fühlt, zeigt sich nicht nur in den T. 9–11, sondern auch im weiteren Verlauf der Sinfonie (natürlich nur im „Hauptsatz“ mit seinem entsprechenden Programm; s. Notenbeispiel 6, S. 286).

Nur noch einmal, im Chor der Janitscharen, der im Anfangsmotiv der Sinfonie zitiert wird, lassen sich, wenn man will, „exotisierende“ Elemente finden: „pendelnde Quartmotivik“, lange 32tel-Anschleifer, ein marschartiger Rhythmus²⁶. Vor allem der mehrfach wiederholte Quartfall zu Beginn war offenbar ein beliebter musikalischer Topos, der auf ein orientalisches Sujet verweisen sollte²⁷. Insgesamt ist die Typologie für den

²⁰ „Durchmessen wird gewöhnlich der Raum zweier voller Oktaven“. M. H. Schmid, *Typen des Orchestercrecendos im 18. Jahrhundert*, in: *Untersuchungen zu Musikbeziehungen zwischen Mannheim, Böhmen und Mähren im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert*, hrsg. von Christine Heyer-Rauland und Christoph-Hellmut Mahling, Mainz 1993 (= *Beiträge zur Mittelrheinischen Musikgeschichte*, 31), S. 100.

²¹ Zahlreiche Beispiele hierzu siehe bei Helmut Hell, *Die neapolitanische Opernsinfonie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts*, Tutzing 1971 (= *Münchener Veröffentlichungen zur Musikgeschichte*, 19). Eine tabellarische Auflistung gibt Schmid, 1993, ebda.

²² Im Quartetto „Mit Pauken und Trompeten“ (Allegro risoluto, C) im 2. Akt erweitert er textgetreu die Orchesterinstrumente um Timpani und Trombe.

²³ Burney berichtet, daß Trommeln und Pfeifen als Regimentsinstrumente bei Bedarf das Stuttgarter Orchester verstärkten. Charles Burney, *Carl Burney's der Musik Doctors Tagebuch seiner musikalischen Reisen*, 2. Bd., Hamburg 1773, S. 78.

²⁴ Den standardisierten Umfang der Flöte in der italienischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts – d^1 bis d^3 (Hell, S.48) – überschreitet auch Dieter in aller Regel nicht. Dort, wo er es vereinzelt fordert, ist es ein bewußtes Ausdrucksmittel. Statt ein außergewöhnliches Instrumentarium einzusetzen, erweitert Dieter den gewohnten Klangraum der Flöte, wenn auch nur geringfügig, so in der Sinfonie, T. 9, und im „Bassa-Lied“, wo die Flöte bis zum g^3 hochsteigt.

²⁵ Schubart, *Ideen*, S. 332

²⁶ Dies entspricht der Typologie exotischer Nummern und Szenen, wie sie Anke Schmitt in ihrer Untersuchung erstellt, A. Schmitt: *Der Exotismus in der deutschen Oper zwischen Mozart und Spohr*, Hamburg 1988 (= *Hamburger Beiträge zur Musikwissenschaft*, 36).

²⁷ Siehe die entsprechenden Themen-Incipits aus den Ouvertüren zu Stegmanns *Der Kaufmann von Smyrna* und Hollys *Bassa von Tunis* im Vergleich mit Dieters instrumentalem Beginn des Janitscharenchores bei Anke Schmitt, S. 309. Schmitt zitiert dabei, ohne die Quelle zu nennen, eine bereits von W. Preibisch, 1909, S. 462 gemachte Feststellung.

Notenbeispiel 6

Dieterschen Satz allerdings so unspezifisch und steht hier eher allgemein für eine „kriegerische“ Musik, als daß sie Ausdruck für ein tatsächlich gemeintes Orientalisieren wäre. Im Gegensatz zu Mozart²⁸ fehlte Dieter wohl auch die konkrete Erfahrung, wie denn eine Janitscharenmusik tatsächlich geklungen haben mag.

Die weiteren zwei Sinfoniesätze, die Dieter den einzelnen Akten jeweils als Einleitung voranstellt, sind nicht mehr als kurze Eröffnungssätze ohne größeren Anspruch.

4. Charakteristik der Personen

Abert kritisiert an Dieters musikalischem Gestalten der Personen den Mangel an „Charakteristik“. Abwertend nennt er diese „ziemlich grobkörnig“²⁹, „ziemlich farblos“³⁰, „trivial“³¹. Das Fehlen dessen, was dem Mozartschen Satz eigentümlich ist – eine musikalisch prägnante und zugleich differenzierte Charakterzeichnung – macht Abert dem Stuttgarter Komponisten zum Vorwurf. Nicht weniger dessen Anlehnung an das Vorbild der italienischen Oper, die sich durch ihre auch musikalisch deutlich abgesetzte Trennung zwischen Primariern („Nummern im hohen Stil“) und Sekundariern („niemals besonders tief und charakteristisch“³²) auszeichnet.

Dieter verzichtete jedoch keineswegs auf eine solche Charakterisierung der Personen. Sie ist nur anders musikalisch realisiert. Auf was er verzichtet, ist: Individualisierung. In diesem Sinne verwirklicht Dieter musikalisch einen älteren Charakterbegriff, der sich

²⁸ „Auch in Wien unterhält der Kaiser ein treffliches Chor türkischer Musikanten, die der große Gluk bereits in den Opern gebraucht hat“: Schubart, *Ideen*, S. 331.

²⁹ Abert, S. 591.

³⁰ Ebda., S. 592.

³¹ Ebda.

³² Ebda. Abert verwendet den Begriff „charakteristisch“ synonym zu „unverwechselbar“, „nur einer Person eigen“. „Charakter“ dagegen zielt auf die psychologischen Gegebenheiten einer Situation, und meint eine differenzierte musikalische Ausgestaltung der jeweiligen individuellen Empfindungen.

erst im Lauf des späten 18. Jahrhunderts wandelt³³. „Der Arientext“, schreibt Strohm³⁴ mit Blick auf die italienische Oper, „behandelt grundsätzlich nie die individuellen Gefühlsreflexe, die sich aus einer Situation ergeben, oder er behandelt sie nie in einer individuellen Weise. Das Spezielle der Situation wird sogleich verallgemeinert. So überwiegt das Typenhafte, Gattungsmäßige, das sich vom Text auch auf den kompositorischen Habitus überträgt.“ Es ist dies eine höfische Haltung, die darauf zielt, nicht das Natürliche (und damit Zufällige) zu betonen, sondern „dieses gerade zu verbergen“, um „die äußere Erscheinung ins Bedeutende zu heben“ und „den Menschen als soziales Wesen neu zu schaffen“³⁵.

Bereits dem Sprachduktus der Bretznernschen Protagonisten ist dieses Moment des Überindividuellen eigen. Belmontes und Konstanzes Arientexte sind durchweg in trochäischem Metrum verfaßt³⁶, wogegen die Sologesänge Osmins, Blondes und Pedrillos jambisch strukturiert sind. Jedem Stand weist Bretzner ein unverwechselbares Redeprofil zu, eine für die auf Kontraste bedachte Komödie übliche Praxis. Die unterschiedliche Sprachhaltung als Ausdruck sozialen Ranges macht schon ein Vergleich der beiden Auftrittsmonologe Belmontes (I,1) und Osmins (I,3) deutlich.

Dieters Musik zielt auf eben diese sozialen Unterschiede. Entzündet sich Mozarts Musik an den individuellen Empfindungen der dramatischen Personen, so betont Dieters Musik dagegen vorrangig deren gesellschaftliche Rangordnung. Sozialer Status und Affektgehalt finden bei Dieter ihren symbolischen Ausdruck: über die Wahl der Tonart gemäß der Schubartschen Lehre. Eine Auflistung mag dies verdeutlichen:

1. Akt: Osmin: „Wer ein Liebchen hat gefunden“. (G-dur; „Sanfte und ruhige Bewegung des Herzens“)
- Belmonte: „O wie ängstlich“. (D-dur; s. u.)
- Chor: „Singt dem großen Bassa Lieder“. (D-dur; „Ton des Triumphes, des Hallelujas, des Kriegeschrey's, des Siegesjubiläum“)
- Konstanze: „Ach, ich liebte“. (g-moll³⁷; „Mißvergnügen, Unbehaglichkeit, Zerren an einem verunglückten Plane“)
- (Terzett): „Marsch! Marsch! Marsch! trollt euch fort!“ (D-dur; s. o.)

³³ Bernhard Asmuth, *Einführung in die Dramenanalyse*, 3. Aufl., Stuttgart 1990, S. 92. Mozart dagegen realisiert musikalisch bereits den „modernen“ Charakterbegriff, etwa in Belmontes Arie Nr. 4 („O wie ängstlich“): „Mozart wechselt nicht nur Affekte, sondern mehrfach den Zustand, die musikalischen Charaktere, die Konstellationen“: Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 206.

³⁴ Reinhard Strohm, *Italienische Opernarien des frühen Settecento (1720–1730)*, Bd. 1, Köln 1976 (= AML, 16), S. 246.

³⁵ Erika Fischer-Lichte, *Geschichte des Dramas, Epochen der Identität auf dem Theater von der Antike bis zur Gegenwart*, Bd. 1, Tübingen 1990, S. 198.

³⁶ Möglicherweise steht der trochäische Vers hier auch als nationale Chiffre (Belmonte ist Spanier), ist er doch typisch für die Versform des klassischen spanischen Dramas und der spanischen Romanzen.

³⁷ In einer früheren Passage des Kapitels „Vom musikalischen Ausdruck“ schreibt Schubart allgemein über den Charakter der B-Tonarten: „Diese wiegen durch ihre Sanftheit nicht nur in Schlaf, sondern deuten auch die Natur des Todes durch ihre hinsterbende Dumpfheit an“: Schubart, *Ideen*, S. 376. Schon Jommelli gebrauchte g-moll in seinen Arien als „Ausdruck höchster Leidenschaft im Schmerz“ (H. Abert, *Niccolò Jommelli als Opernkomponist*, Halle 1908, S. 178).

2. Akt: Blonde: „Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln“ (A-dur; „Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand; Hoffnung des Wiedersehens beym Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit, und Gottvertrauen“)
- Konstanze: „Traurigkeit ward mir zum Loose“ (b-moll; „in das Gewand der Nacht gekleidet [...] Mißvergnügen mit sich und allem; Vorbereitung zum Selbstmord – hallen in diesem Tone“)
- Duett: „Hoffnung, Trösterin im Leiden“ (B-dur; „Hoffnung, Hinsehen nach einer besseren Welt“)
- Pedrillo: „Frisch zum Kampfe“ (C-dur; „Unschuld, Einfalt, Naivetät, Kindersprache“)
- Duett: „Vivat Bachus!“ (G-dur; s. o.)
- (Quartett): „Mit Pauken und Trompeten“ (D-dur; s. o.)
3. Akt: (Sextett):
- Belmonte: „Welch ängstliches Leben“ (A-dur; „Hoffnung des Wiedersehens“, s. o.)
- Pedrillo: „Im Morgenland gefangen war“ (A-dur; s. o.)
- Duett: „Ach, von deinem Arm umschlungen“ (g-moll; „Natur des Todes“, s. o.)
- Konstanze: „Ah, mit freudigem Entzücken“ (G-dur; s. o.)
- (Chor): „Oft wölkt stürmisch sich der Himmel“ (D-Dur, s. o.)

Belmontes Arie „O wie ängstlich“ fällt im Hinblick auf die Wahl der Tonart scheinbar aus dem Rahmen. In ihr den Ton des Triumphes und des Kriegsgeschreis wiederzufinden, scheint kaum möglich. Dennoch traf Dieter wohlweislich seine Wahl. *D-dur* ist ebenso die Tonart der „einladenden Symphonien“ (Schubart)³⁸. „Häufigste Tonart der neapolitanischen Opernsinfonie des 18. Jahrhunderts ist *D-Dur*“, schreibt Hell bestätigend³⁹. Im Zweifel entscheidet sich Dieter für die formal richtige Lösung, auch wenn der Affekt der Tonart nicht angemessen sein mag. Der Charakter der Eröffnung des ganzen Singspiels mit dem ersten Auftritt des *Primo uomo* wird mit *D-dur* bekräftigt. Zusätzlich läßt Dieter das eröffnende Orchesterritornell mit einer konventionellen Fanfare in den Hörnern beginnen. Es ist der Rang Belmontes, Sohn eines Don, und es ist zugleich die formale Stellung dieses Musikstückes im Gesamtwerk, die den Stuttgarter Komponisten veranlassen, der Gattungskonvention entsprechend mit orchestralem Pomp aufzuwarten.

³⁸ Schubart, S. 379.

³⁹ Hell, S. 70.

Wie anders bei Mozart. In derselben Arie (Nr. 4) erfüllt das Orchester gerade nicht die übliche Funktion eines Herolds (Ritornell, Auftrittsfanfare). Statt eines Ritornells setzt Mozart nur ein kurzes Rezitativ, wobei das Orchester nicht vorgibt, nicht ankündigt, sondern sensibel auf den Menschen reagiert: Die Oboe imitiert den Ruf Belmontes. Ebenso löst sich das Orchester zu Beginn der Arie nicht eigenständig von der Singstimme, wie bei Dieter, ja, vollzieht sogar in T. 4 die Pause mit. Der Mensch in seiner Individualität wird exponiert, zugleich seine Empfindsamkeit respektiert.

Auch im musikalischen Tonfall weiß Dieter sensibel „hohe“ und „niedere“ Sprachebene zu differenzieren. Ausnahmslos alle Initien der Arienmelodien Belmontes und Konstanzes sind durch eine fallende Floskel charakterisiert, beginnend stets mit einem Halte-

Constanze

Ach! ich lieb-te war so glück-lich

Constanze

Trau - rig - keit

Constanze

Ach! mit freu-di-gem mit freu - di-gem Ent - zü - cken

Belmonte

O wie ängstlich

Belmonte

Welch ängst - li - ches Le - ben

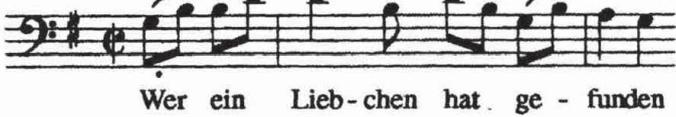
Pedrillo



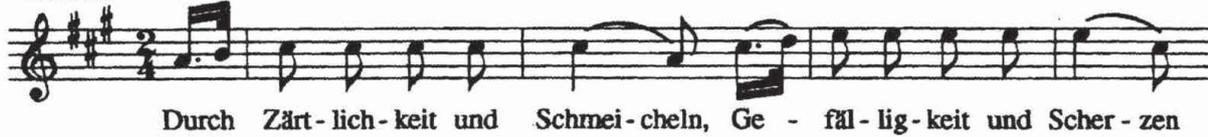
Pedrillo



Osmin



Blonde



Notenbeispiel 7.2. 1–4

Osmin und Blonde singen dagegen mit aufwärts strebender Melodie. Undenkbar, daß Dieter etwa die Person Osmins, wie Mozart, musikalisch nobilitiert hätte. Entsprechend ist die standesgemäße Zuordnung der begleitenden Instrumente. Osmin, Blonde und Pedrillo singen – in den Soli – ihren schlichten Liedformen angemessen stets nur von Streichinstrumenten begleitet⁴⁰.

Pedrillo nimmt eine Sonderstellung ein. Während Mozart von der musikalischen Potenz der Figur Osmins fasziniert war, scheint es so, als habe sich Dieters kompositorischer Eros an der burlesken Gestalt Pedrillos entzündet. Er ist nicht nur der agilste Part in Bretzners Stück, er ist zugleich die einzige durchgehend komische Person: unbeschwert, scherzend, trinkend, stets zu Streichen aufgelegt – eine Chargenfigur. Die Sympathie des nicht höfischen Publikums dürfte deshalb zweifelsohne dieser gegolten haben, und Dieter trägt dem Rechnung⁴¹. Von den zwei Stücken, die Pedrillo zugeordnet sind, eignet sich freilich nur die Nr. 6 („Frisch zum Kampfe“). Die Romanze im 3. Akt läßt Dieters konventioneller Musiksprache keine Möglichkeit zu einer individuelleren Charakterisierung.

⁴⁰ Eine Ausnahme bei den „hohen Partien“ stellt das Duett im 3. Akt dar, Belmonte + Konstanze „Ach von deinem Arm umschlungen“. Dort fordert der intime Affekt den Verzicht auf orchestralen Zierrat.

⁴¹ Dies gilt bereits schon für Andrés Vertonung, s. Wilhelm Stauder, *Johann André, ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Singspiels*, in: *AfMf* 1, 1936, S. 356.

Dort aber illustriert er feinsinnig Pedrillos tapferen Versuch, sich selbst Mut zuzusingen, wobei ihm aber dennoch die Angst im Nacken sitzt.

So hebt er zunächst kämpferisch gestimmt, im Marschrhythmus, und ohne Zögern an (s. Notenbeispiel 7).

Beim ersten Mal „Sollt ich zagen? Nicht mein Leben mutig wagen?“ wirft er sich noch hörbar in die Brust (Oktavfall):

Pedrillo

Mein Le-ben mu-tig wa - - - gen

Notenbeispiel 8

Bei der Wiederholung freilich zittert ihm bereits die Stimme:

Pedrillo

mein Le-ben mu-tig wa - - - - - gen

Notenbeispiel 9

Solche Art der Charakteristik bleibt allerdings auf diese eine solistische Partie beschränkt. Im Duett oder in den Ensemblesätzen fehlt Pedrillo und fehlen auch den übrigen Personen jegliche musikalisch umgesetzte Individualität der Empfindung. „Einen Mozartschen Ensemblesatz wird von Dieter niemand erwarten“⁴² (Abert). Hier decken sich sicherlich mangelnder Anspruch des Komponisten – legitimiert durch seine Vorbilder⁴³ – und Mangel an kontrapunktischem Geschick.

5. Die Oboe

Wie oben ausgeführt grenzt Dieter konsequent die einzelnen Personen des Stückes gegeneinander ab, verleiht ihnen Kontur, Gestalt; durch die Art der instrumentalen Begleitung, die spezifische Tonart, die zugleich dem Affekt angemessen ist, sogar durch den Melodieverlauf zu Beginn der Sologesänge. Dieter schafft somit in seiner Partitur ein eigentümliches Netz von Bezügen und Verweisen. Wie fein dieses Netz geknüpft ist, zeigt Dieters

⁴² Abert, S. 591.

⁴³ „Der Scarlatti'sche Grundtypus, der die Stimmen nacheinander mit demselben Thema einführt, um sie dann später zu vereinigen“ sei typisch für Jommellis Ensembletechnik in seinen frühen Opern, schreibt Abert (*Jommelli*, S. 254). Wie bereits an seinen Sinfonien gezeigt, rekurriert Dieter also auch in seiner Ensemblegestaltung auf eine deutlich ältere Form der italienischen Satztechnik, gemessen an Jommellis Stuttgarter Werken.

Verwendung der Oboe als Soloinstrument (mit ausdrücklicher Spielanweisung „Solo“ bzw. „Solo-Oboè“) an prägnanten Stellen. In Belmontes Arie „O wie ängstlich“ (I, 5) sekundiert er die Koloratur auf „der Trennungsan-gen Schmerz“ mit solistischen Einwürfen der Oboe. Ebenso taucht eine Solooboe in der ersten Arie der Konstanze „Ach ich liebte“ (I, 7) auf, zur Koloratur „gab dahin mein gan-zes Herz“. Der Ton dieses Instrumentes verklammert somit den Trennungsschmerz Belmontes und die Sehnsucht Konstanzes. In der nächsten Arie Konstanzes „Traurigkeit ward mir zum Loose“ (II, 2) taucht abermals eine „Solo-Oboè“ auf, die dieses Mal nicht die Koloraturen begleitet, sondern zum Begriff „Traurigkeit“, gleich zu Beginn, erklingt. An diesem Beispiel wird deutlich, daß Dieter dieses Instrument bewußt programmatisch einsetzt. Belmontes „Welch ängstliches Leben“ im Sextett (III, 3) hebt in der Einleitung mit einem Oboensolo an, und schließlich kündigt die Solooboe in der Aria ultima, Konstanzes „Ah, mit freudigem Entzücken“ (III, 6), vereint mit einer zum Streichquartett addierten „Violine principale“, von Freude statt Trauer.

Nur ein einziges weiteres Mal im gesamten Stück bringt Dieter eine solistische Oboe zum Erklingen, zu Pedrillos Ausruf „Ah! welcher Teufel hat sich verschworen“ (II, 5). Es ist der Augenblick der Katastrophe, der Peripetie, als Osmin Pedrillos gewahr wird und somit der Fluchtplan vereitelt wird – der dramatische Höhepunkt der ganzen Oper.

Auch bei Mozart spielt die Oboe eine auszeichnende Rolle. Ist sie bei Dieter ein klangliches Symbol der sympathetischen Empfindungen zwischen den Hauptpersonen des Stückes, so weist ihr Mozart in seiner Musik nur eine der beiden Personen zu: Konstanze. Belmontes Anruf der Geliebten im Rezitativ zur Arie Nr. 4 („O wie ängstlich“) beantwortet die Oboe. „Nur ein vereinsamter Ton der Oboe (*p, dolce*) klingt aus dieser glücklichen Zeit herüber“⁴⁴, schreibt Kunze zu Konstanzes Arie Nr. 6 („Ach ich liebte“). Zu den Worten „Traurigkeit, Traurigkeit“ in Konstanzes Arie Nr. 10 („Traurigkeit ward mir zum Loose“) kommentiert eine chromatisch aufsteigende Skala der Oboe den Schmerz der Sängerin. Und schließlich die Martern-Arie Nr. 11: Hier schreibt Mozart von Anbeginn an eine Solo-Oboe vor.

Mozarts musikalische Verklammerung der Empfindungen der beiden Protagonisten in den Arien Nr. 1 („Hier soll ich dich denn sehen“) und Nr. 6 („Ach ich liebte“) erfolgt ebenfalls, wie bei Dieter, über die Instrumentation. Zu der Textzeile Belmontes „Ich duldete der Leiden“, erklingen gekoppelt Klarinetten, Fagotte (ausgeterzt, „Seufzerwendungen“) und Hörner (Orgelpunkt), deutlich abgesetzt vom reinen Streichersatz zuvor. Zu den Worten „Trennung ward mein banges Loos“ in Konstanzes Arie Nr. 6 setzt Mozart diesselbe Instrumentenkombination ein, mit vergleichbarem motivischem Gewebe.

5. „O wie ängstlich“

Dieter vertont Belmontes Arie „O wie ängstlich“ in Form einer konventionellen Da-capo-Arie. Im Gegensatz zu Mozart vertont er nicht eine generelle Verfassung des Menschen,

⁴⁴ Kunze, *Mozarts Opern*, S. 210.

„von Empfindung getränkte Bewegungsvorstellungen“⁴⁵, wie Kunze schreibt, unabhängig von dem jeweils im Augenblick gesungenen einzelnen Reizwort des Textes (Herzklopfen, Zittern, Lispeln und Seufzen), sondern er komponiert stringent am Text entlang. Er malt in der Partitur das gesungene Wort nach. Zu „o wie ängstlich“ setzt Dieter in den zweiten Violinen eine die Angst, das Zittern symbolisierende Figuration⁴⁶.

(V. 1)

(V. 2)

O wie ängst - lich

Notenbeispiel 10

Das Motiv des klopfenden Herzens erklingt nur dann, wenn auch die Textzeile es erlaubt (es ist dasselbe Motiv wie im Ritornell T. 6, Violinen); das „liebevolle“ Herz wiederum löst eine wiegende Streicherfigur aus, „O wie feurig“ begleitet eine aufwärts jagende Sechzehntelskala der Streicher. Der „Trennung bange[r] Schmerz“ endet, bei „Schmerz“, mit einem Trugschluß – hier analog zu Mozarts harmonischer Wendung als Rückung von *E*-dur nach *F*-dur.

Unterschiedlich sind auch die Stimmungsakzente. Dieters Grundstimmung, der er musikalisch Ausdruck verleiht, ist die Angst. Er setzt die Koloratur auf die Textzeile „lohnt der Trennung ban-gen Schmerz“. Mozart dagegen zielt auf die Liebe als Empfindung; die Koloratur zeichnet bei ihm die mehrfach wiederholte Textzeile „klopft mein liebevol-les Herz“ aus.

Mozart illustriert mit seiner Musik die Gefühlsregungen Belmontes, nicht dessen gesungenes Wort. Entsprechend schlägt sich in der Musik auch der Sprechmodus nieder. In T. 9 stockt Belmonte hörbar der Atem vor Herzklopfen (Viertel- und Achtelpause), ehe er mit zwei Sechzehnteln hastig weitersingt. Dieter seinerseits reflektiert ausschließlich die Semantik der Worte. Wenn Dieter den Rhythmus der Melodie bei „o wie feurig“ belebt, dann ist auch dies ausschließlich textbezogen gemeint, verläßt auch hier nicht die sprachliche Ebene. Die Musik selbst spricht nicht. Sie verwirklicht kein gestisches Moment. Mit einer bemerkenswerten Ausnahme: Im *Da capo* greift Dieter auffällig in die Textge-

⁴⁵ Ebda., S. 206.

⁴⁶ Typisch bereits für Jommelli: „Seine Violine, besonders die andere, ist in beständig flüchtiger Bewegung“: Schubart, *Ideen*, S. 47.

staltung Bretznern ein, indem er statt der mit stumpfer Endung schließenden Zeile „klopft mein liebevolles Herz“ „klopft mein liebevolles Herze“ schreibt, mit klingendem Schluß.

(V. 1)

klopft mein lie - be - vol - les Herz Und des

Violine 1

Corni, Oboe

klopft mein lie - be - vol - les Her - ze und des

Notenbeispiel 11: (A-Teil, A'-Teil)

Die musikalische Konsequenz dieses Eingriffs, der den späteren Reimfehler („Schmerz“ wird nicht angeglichen) in Kauf nimmt, ist bedeutend. Die musikalische Syntax der Singstimme und die der instrumentalen Begleitung divergieren, und für einen kurzen, aufregenden Moment entsteht dem Sänger Konkurrenz durch das Orchester. Die Singstimme, gemeinsam mit den Violinen, schließt auf Zählzeit ‚zwei‘ des Taktes, das übrige Orchester, das bislang pausierte, verweigert dagegen die textlich geforderte Kadenz und verzögert diese um einen Schlag. Die Leidenschaft des Sängers sprengt die Konvention, wenn auch nur für einen fast unmerklichen Augenblick. Ein Verfahren, das für Mozarts Arienvertonung charakteristisch ist, sich auch in Ansätzen bereits bei Jommelli finden läßt⁴⁷, das aber untypisch ist – und deshalb um so bemerkenswerter – für Dieters musikalische Gestaltung.

⁴⁷ Hierzu ausführlich Manfred Hermann Schmid, *Italienischer Vers und musikalische Syntax in Mozarts Opern* (=Mozart-Studien, Bd. 4).