

Axel Schröter (Weimar–Jena)

## Mozarts Opern auf Goethes Bühne

Konstanten innerhalb eines experimentierfreudigen Theaterbetriebs

### I. Allgemeines

Die Opern Mozarts nahmen im Spielplan des Weimarer Hoftheaters während Goethes Intendanzzeit bekanntlich eine unangefochten hohe Stellung ein.<sup>1</sup> Sie bildeten beharrlich wiederkehrende Konstanten, die zur Positionierung des goetheschen Theaters und damit letztlich auch zu dessen Identität entscheidend beitrugen.

Ob aus der herausgehobenen Quantität der Aufführungen zugleich auf eine neue interpretatorische Qualität geschlossen werden darf, muss in Anbetracht der Experimentierfreudigkeit des Weimarer Theaters allerdings angezweifelt werden. Ohne Frage lassen sich jedoch, wenn man den Spielplan des Hoftheaters von 1791 bis 1817 hinsichtlich der aufgeführten Werke betrachtet, zwei Grundtendenzen erkennen.<sup>2</sup> Zum einen war es üblich, aktuelle, auf den Augenblickserfolg zielende Stücke wenige Male zu spielen und sie dann abzusetzen. Die Schauspiele der unterhaltenden Dramatik, etwa diejenigen Kotzebues, können hierfür stellvertretend genannt werden.<sup>3</sup> Zum anderen ist das Bemühen um die Herausbildung eines Repertoires im eigentlichen Sinn unübersehbar, eines Repertoires, das auf die Profilierung von – emphatisch gesprochen – »großer Kunst« ausgerichtet war, die der wiederholten Auseinandersetzung bedarf und damit auch die Wiederkehr im Spielplan notwendig macht. Für das Schauspiel müssen hier die einschlägigen Werke Schillers genannt werden – *Wallenstein*, *Don Carlos* oder *Maria Stuart* –, für das Musiktheater die Opern Mozarts, *Die Zauberflöte* und *Don Giovanni* allen voran.

Vergegenwärtigt man sich das historische Aufführungsmaterial, insbesondere die im Bestand des Deutschen Nationaltheaters (D-WRdn) befindlichen und im Landesmusikarchiv Weimar (D-WRha) aufbewahrten Partituren, nach denen Mozarts Opern in Weimar zur Zeit Goethes aufgeführt worden sind,<sup>4</sup> so wird man indes kaum von einem feststehenden, stereotypen oder gar einem auf Authentizität ausgerichteten Mozartbild des Weimarer Theaters ausgehen können. Vielmehr zeugen die Materialien von einer von zahlreichen

1 Vgl. Wolfram Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar (1756–1861)*, Weimar 1982, S. 191.

2 Vgl. Carl August Hugo Burkhardt, *Das Repertoire des Weimarischen Theaters unter Goethes Leitung 1791–1817*, Hamburg und Leipzig 1891.

3 Vgl. Axel Schröter, *Musik zu den Schauspielen August von Kotzebues. Zur Bühnenpraxis während Goethes Leitung des Weimarer Hoftheaters* (= Musik und Theater 4), Sinzig 2006.

4 Hingewiesen sei vor allem auf Partituren und Aufführungsmaterial zu *Die Zauberflöte* (D-WRdn/HSA 47), *Don Juan* (D-WRdn/HSA 40), *Die Hochzeit des Figaro* (D-WRdn/HSA 656), *Die Entführung aus dem Serail* (D-WRdn/HSA 37), *La clemenza di Tito* (D-WRdn/HSA 52) sowie *Così fan tutte* (D-WRdn/HSA 51).

Wandlungen gekennzeichneten Auseinandersetzung mit den Werken. Dabei war es insbesondere der reflektierte Umgang mit den den Opern zugrunde liegenden Texten, der die Weimarer Aufführungen zum Besonderen erhob.

## II. Umgang mit dem Text

Die Weimarer Partitur der *Zauberflöte*, die bereits 1794 bei der Erstaufführung verwendet wurde, ermöglicht es, detailliert die dreiaktige Fassung zu rekonstruieren, in der die Mozart-Oper in Weimar gespielt worden ist. Christian August Vulpius verfasste den neuen Text.<sup>5</sup> Seine Hauptveränderungen liegen darin, dass erstens der Konflikt zwischen der Königin und Sarastro auf die Erbstreiterei reduziert wird, zweitens die freimaurerischen Elemente neutralisiert werden und drittens eine sprachliche Verbesserung angestrebt ist.<sup>6</sup> Generell wurde bei den Umtextierungen so verfahren, dass der neue Text zunächst mit Bleistift vorgeschrieben und dann mit Tinte überschrieben wurde. Dabei wurde, um etwaigen Missverständnissen vorzubeugen, der ursprüngliche Text oftmals zusätzlich noch gestrichen. Dort wo die Abweichungen aufgrund zu stark divergierender Silbenzahl zu krass waren, wurde mitunter auch die Melodieführung modifiziert und/oder der Rhythmus geändert. Ein einschlägiges Beispiel hierfür ist der Schluss des Rezitativs des Tamino vor Beginn der Arie »Wie stark ist nicht dein Zauberton«, wo zum Teil nur noch die Konturen erhalten bleiben und die Spitzentöne mit dem Original übereinstimmen: »Mein Dank soll mit der Flöt' erklingen, so will ich eine Hymne singen. Ihr Götter euch, Pamina lebt, o wie der Trost mein Herz belebt«, so lautet Vulpius' Version.<sup>7</sup> Bei Schikaneder hieß es emotionalisierter, aber vielleicht auch einem Prinzen adäquater: »O wenn ich doch im Stande wäre, Allmächtige, zu Eurer Ehre mit jedem Tone meinen Dank zu schildern, wie er hier, hier entsprang«<sup>8</sup>.

Vulpius' Text wurde der Partitur nicht durchgehend unterlegt. Die beiden Arien der Königin weisen beispielsweise jeweils den Originaltext auf, und insbesondere die zweite Arie macht deutlich, dass eine Verwendung der vulpiusschen Worte aufgrund der zu großen Diskrepanzen von Wortakzenten und musikalischen Taktschwerpunkten auch gar

5 Christian August Vulpius, *Die Zauberflöte. Gesangstexte und Dialog für die Weimarer Aufführung im Jahr 1794 bearbeitet*, hrsg. von Hans Löwenfeld, Leipzig 1911 (Nachdruck der Ausgabe Weimar 1794, ergänzt um ein Nachwort des Herausgebers).

6 Vgl. Günter Meinhold, »Zauberflöte« und »Zauberflöten«-Rezeption. *Studien zu Emanuel Schikaneders Libretto »Die Zauberflöte« und seiner literarischen Rezeption* (= Hamburger Beiträge zur Germanistik 34), Frankfurt a.M. u.a. 2001, S. 249–260; Karl-Heinz Köhler, »Mozarts Da Ponte-Vertonungen in den Inszenierungen Goethes auf der Weimarer Hofbühne im Jahrzehnt nach Mozarts Tod«, in: *Mozart und die Dramatik des Veneto*, hrsg. von Wolfgang Osthoff und Reinhard Wiesend (= Mozart Studien 6), Tutzing 1996, S. 205–220; ders., »Die Rezeption der Mozart-Opern unter Goethes Theaterleitung im Jahrzehnt nach dem Tode des Komponisten. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte des Mozartschen Schaffens im Spiegel der Weimarer Klassik«, in: *Bericht über den Internationalen Mozart-Kongress Salzburg 1991*, hrsg. von Rudolph Angermüller, Kassel u.a. 1992, S. 231–236; ders., *Das Zauberflötenwunder. Odyssee einer Handschrift*, Weimar und Jena 1996, vor allem S. 43–57.

7 Partitur, D-WRdn/HSA 47, Bd. 1, S. 292–294. Vgl. dazu auch Abbildung 1.

8 Ebd.

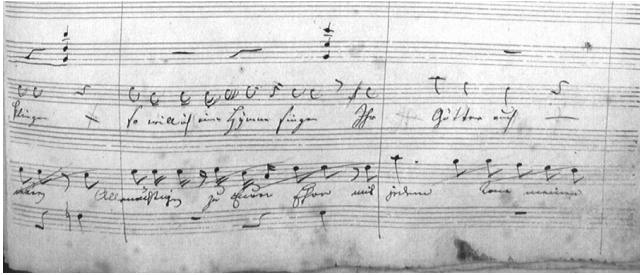


Abbildung 1: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, Partitur, D-WRdn/HSA 47, Bd. 1, S. 293, Ausschnitt (Rezitativ des Tamino)

nicht möglich gewesen wäre. Gleich der erste Vers zeigt die Problematik. Statt »Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen«<sup>9</sup> heißt es bei Vulpius »Es sterbe der Tyrann von deinen Händen«<sup>10</sup>. Zwar handelt es sich wie bei Schikaneder um einen fünffüßigen Jambus, da Mozart den Hauptakzent jedoch auf den zweiten Fuß, also auf »Rache« setzt und das diesbezügliche Pendant bei Vulpius der Artikel »der«, und nicht die zweite Silbe von »Tyrann« ist, ist eine sinnvolle Adaptierung nicht machbar.

Die von Vulpius abgeänderten Regieanweisungen wurden ebenso wenig in die Partitur übertragen. Selbiges gilt für die Stichworte, nach denen die Musik einzusetzen hat. Auf diese Weise entstehen mitunter Widersprüche, die aber nicht ins Gewicht fallen, da sie praktisch keine Relevanz haben. Zu Beginn des I. Aktes wird bei Vulpius etwa Tamino von einem Drachen bedroht, was dazu führt, dass er in Ohnmacht fällt: »Zu Hülfe! Zu Hülfe! er wird mich verschlingen! Wer hilft mir, den giftigen Drachen bezwingen?«<sup>11</sup> Im Gegensatz dazu lautet die Regieanweisung am Ende des Terzettes der Damen originalgetreu: »Wo bin ich? Ist's Fantasie, daß ich noch lebe? oder hat eine höhere Macht mich gerettet? – Wie? – die bösertige Schlange liegt todt zu meinen Füßen?«<sup>12</sup>

Gespielt worden ist die über Partitur, Stimmenmaterial wie Textdrucke rekonstruierbare Weimarer Fassung bereits 1794. So wurden in jenem Jahr nicht nur der komplette neue Text, sondern separat auch die Gesänge gedruckt. Sie waren, wie den Theaterzetteln zu entnehmen ist, bereits bei der Erstaufführung am 16. Januar 1794 für zwei Groschen an der Theaterkasse zu beziehen. Überdies berichtete das *Rudolstädter Wochenblatt* über ein Gastspiel des Weimarer Theaters in Rudolstadt 1794, dass *Die Zauberflöte* eine Oper in drei Akten sei, so dass die Annahme, es habe sich um die Weimarer Bühnenbearbeitung gehandelt, nahezu zwingend erforderlich wird.<sup>13</sup> In der Folgezeit wird dann auf sämtlichen

9 Wolfgang Amadeus Mozart, *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 19: *Die Zauberflöte*, hrsg. von Gernot Gruber und Alfred Orel. Kassel u. a. 1970, S. 224.

10 Vulpius, *Die Zauberflöte. Gesangstexte und Dialog*, S. 67.

11 Ebd., S. 7. Mozart selbst notierte in der Partitur zunächst »dem grimmigen Löwen zum Opfer erkohren« und besserte dann gemäß Schikaneders Original in »der listigen Schlange« aus. Vgl. Hans-Josef Irmen, *Mozart. Mitglied geheimer Gesellschaften*, Zülpich 1991, S. 307–309.

12 Partitur, D-WRdn/HSA 47, Bd. 1, S. 106.

13 In der Ausgabe Nr. 34 vom 2. 9. 1794 heißt es: »Die annoch allhier befindliche herzogl. Sachsen-Wei-

erhaltenen Theaterzetteln der Intendanzzeit Goethes *Die Zauberflöte* als »große Oper in drei Akten« angekündigt.<sup>14</sup>

Wie *Die Zauberflöte* wurde auch Mozarts *Die Hochzeit des Figaro* in Weimar in einer Bearbeitung von Vulpius gespielt. Im Druck erschienen war dessen Übersetzung 1794, also nach der Erstaufführung der Oper am 24. Oktober 1793 in Weimar.<sup>15</sup> Dem Vorwort Vulpius' zum ersten Sammelband seiner Opernübersetzungen zufolge lag sie jedoch bereits früher vor und wurde nur mit Verspätung gedruckt.<sup>16</sup> Dass man in Weimar den *Figaro* schon 1793 in der Bearbeitung von Vulpius spielte, liegt durchaus nahe anzunehmen. Der angekauften Partiturabschrift ist ursprünglich der italienische Text unterlegt, er wurde jedoch dann ähnlich wie bei der *Zauberflöte* durch die Vulpius-Fassung ersetzt. Die Seccorezitative fehlten. Zwar enthält die *Figaro*-Partitur diese, sie wurden jedoch später eingebunden, sind ausschließlich italienisch textiert und von einem zweiten Schreiber angefertigt worden. Der Sachverhalt, dass das für die Rezitative verwendete Papier einen leichten Blauschimmer aufweist, spricht dafür, dass diese Ergänzung erst nach Goethes Intendanzzeit erfolgte. Denn dieses Papier wurde gemeinhin erst im zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts verwendet.

Dass zur Goethezeit Mozarts *Figaro* tatsächlich in deutscher Sprache mit gesprochenen Dialogen erklang, belegt besser als die Partitur die von Franz Seraph von Destouches auf der Grundlage der ursprünglichen Partiturabschrift erstellte Dirigierpartitur, die im Hauptstaatsarchiv Weimar aufbewahrt wird.<sup>17</sup> Sie gibt das Orchester rudimentär wieder, setzt Instrumentenbezeichnungen zur Orientierung für den Dirigenten hinzu und dann sämtliche Vokalstimmen textiert darüber. Wie die Partitur verwendet auch die Dirigierpartitur die vulpiussche Übersetzung. Entstanden sein dürfte diese circa 1806, als Destouches, der 1803 die Nachfolge von Kranz angetreten hatte, den *Figaro* in Weimar erstmals dirigierte.<sup>18</sup>

Im Unterschied zur Partitur der *Zauberflöte* zeigt Destouches' Dirigierpartitur gegenüber dem gedruckten Text vergleichsweise geringe Abänderungen. So entgegnet Figaro auf die Frage Susannas (Duett I, Nr. 1), ob ihr der Hut »schön« stünde: »Unvergleichlich bestes

marische Theater-Gesellschaft gab in dem hiesigen Schauspiel-Hause: [...] am 26. ej. Die Zauberflöte, eine große Oper in drey Aufzügen, dazu die prächtige Musik Herr Wolfgang Amade Mozart gefertigt.«

14 Vgl. Herzogin Anna-Amalia-Bibliothek, Weimar (D-WRz), Bestand »Sammlung Hof-Theater/Weimarer Theaterzettel«, Sig. ZC 120/121 (Originale) sowie M 1102 (Verfilmung derselben). Der Theaterzettel der Weimarer Erstaufführung vom 16. 1. 1794 ist abgebildet bei Huschke, *Musik im klassischen und nachklassischen Weimar*, Abbildungen, S. I.

15 Christian August Vulpius, *Die Hochzeit des Figaro. Eine nach dem Italienischen freibearbeitete Operette in vier Aufzügen*, Leipzig 1794.

16 Vgl. Christian August Vulpius, »Vorrede«, in: *Opern aus verschiedenen Sprachen übersetzt, und für die deutsche Bühne neubearbeitet*, Leipzig 1794, S. [I–IV], vor allem S. I–II.

17 Thüringisches Hauptstaatsarchiv Weimar (D-WRI), Bestand »Hofmarschallamtsakten« (HMA), Nr. 3887a–c.

18 Kurioserweise ist *Die Hochzeit des Figaro* im Unterschied zu *Don Giovanni* oder *Die Zauberflöte* lange Zeit nicht aufgeführt worden. Die Vorstellung vom 29. 1. 1800 lag noch in den Händen von Kranz, und dann wurde das Stück erst wieder am 26. 4. sowie am 7. 5. 1806 gespielt. Es ist kaum anzunehmen, dass Destouches die besagte Dirigierpartitur schon früher angefertigt hat und die Oper stellvertretend für Kranz leitete. Die Beschaffenheit der Quelle wie die Handschrift ähnelt sehr stark dem Partiturotograph der Schauspielmusik zu Kotzebues *Die Hussiten vor Naumburg* (D-WRdn/HSA 141), die nachweislich 1804 komponiert worden ist.

Mädchen, was soll dir nicht schöne stehn«<sup>19</sup>. Im Textdruck steht dagegen »herrlich« statt »schöne«<sup>20</sup>. Auch nahm Destouches gelegentlich Inversionen vor, die eine leichtere Übertragung des Textes auf die Musik ermöglichen. So lautet – ebenfalls innerhalb des ersten Duettes – der Vers »der mich so glücklich endlich noch macht«<sup>21</sup> abweichend zum Original »Der mich endlich so glücklich noch macht«<sup>22</sup>, womit ein regelmäßiger Anapäst hergestellt ist.

Darüber hinaus ist Destouches' Dirigierstimme ein schlagender Beweis für die Auslassung der Seccorezitative und die Ersetzung derselben durch Dialoge. Am Ende von Nr. 8, nach dem Chor »Kommt, streuet Blumen, und streuet Kränze« heißt es etwa: »Es wird gesprochen und dan[n] folgt No. 9«<sup>23</sup>. Somit ist auszuschließen, dass sie nur deshalb nicht aufgenommen wurden, weil es sich um eine Dirigierpartitur handelt und Seccorezitative nicht dirigiert werden müssen.

### III. Umgang mit der Musik

Verglichen mit den Weimarer Librettoübersetzungen oder Neudichtungen, muten die musikalischen, nicht durch den neuen Text bedingten Veränderungen weniger stark an, als man dies aufgrund verbaler Rezeptionsdokumente bzw. Praktiken, die von anderen musikdramatischen Werken her bekannt sind, zunächst glauben möchte.<sup>24</sup>

Die Umarbeitung der *Zauberflöte* in eine dreiaktige Fassung besteht beispielsweise in erster Linie darin, dass eine Zäsur nach der Arie der Pamina gemacht und der III. Akt dann mit der Wiederholung des Marsches der Priester (Nr. 9) eingeleitet wurde, der im Original nur den II. Akt eröffnet. Es handelte sich dabei wohl um eine wörtliche Wiederholung. Dies wird jedoch dadurch verschleiert, dass aus der Partitur in späterer Zeit, als man wieder auf die Originalfassung und den schikanederschen Text zurückgriff, die einst zusätzlich eingefügten Seiten herausgeschnitten wurden. Somit entsteht bei oberflächlicher Betrachtung der Anschein, man habe den III. Akt mit einer neuntaktigen, Mozart nachempfundenen Einleitung begonnen.

Auch die in die Partitur der *Zauberflöte* eingebundene »Einlage« ist kein wirkliches Novum, sondern nichts anderes als eine Ausweitung der Arie des Tamino »Wie stark ist nicht dein Zauberton«, zu der, während Tamino auf der Flöte spielt, »wilde Tiere von allen Arten« hervorkommen, was auf der Bühne ballettartig ausgestaltet werden kann. Im Original umfasst

19 Dirigierpartitur, D-WRI/HMA 3887a, fol. 8v–9r.

20 Vulpius, *Die Hochzeit des Figaro*, S. 6.

21 Dirigierpartitur, D-WRI/HMA 3887a, fol. 10r.

22 Vulpius, *Die Hochzeit des Figaro*, S. 6.

23 Dirigierpartitur, D-WRI/HMA 3887a, fol. 54r.

24 Dazu nur einige Beispiele aus dem historischen Notenbestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar: In *Elbondocani* von Zumsteeg (D-WRdn/HSA64) wurde eine Arie Cannabichs eingelegt. Dunis *Das Milchmädchen* (D-WRdn/HSA 19) enthält eine von Destouches für den Sänger Karl Melchior Jakob Moltke hinzukomponierte Arie. Zu Cimarosas *Die heimliche Ehe* (D-WRdn/HSA 33) existieren nicht weniger als fünf Einlagen. Die Partitur zu Seyfrieds Singspiel *Zum goldenen Löwen* (D-WRdn/HSA 95) enthält neben einer als Ergänzung gespielten und nachträglich hinzugefügten Polonaise zahlreiche Kürzungshinweise. So wurde gleich von der Ouvertüre der gesamte Moderatoteil (B-Dur,  $\frac{3}{8}$ -Takt) gestrichen, so dass dieselbe unmittelbar mit dem Allegroteil begann.

dieser Teil 27 Takte, die Weimarer Fassung ist indes auf 95 ausgedehnt, wobei es sich bei den Ausweitungen jeweils um ausnotierte Wiederholungen einzelner Perioden handelt, die in der Regel lediglich am Ende in der Melodieführung leicht umgebogen werden, um die Rückführung in die Wiederholung organisch erscheinen zu lassen. Zunächst erklingen die Takte 1 bis 27 originalgetreu, dann die Takte 16 bis 24, dann 1 bis 24, 17 bis 24, dann erneut 1 bis 24 und schließlich nochmals 17 bis 28. Zur Verdeutlichung der musikalischen Struktur hat ein Schreiber zu den einzelnen musikalischen Sinnabschnitten »Figur 1«, »Figur 2« sowie »Figur 3« hinzugesetzt.<sup>25</sup> Ob die zeitliche Dehnung dieses Finalauschnitts auf Goethe zurückgeht, muss offen bleiben. Notiert wurde die Einlage zumindest auf geripptem, unbeschnittenem Mehrfachpapier, wie es eher typisch für das zweite Viertel des 19. Jahrhunderts ist.

#### IV. Grenzen der Auswertung des historischen Aufführungsmaterials

Weisen die Weimarer Partituren mitunter zahlreiche Gebrauchsspuren auf, so sind ihre Schichten zum Teil leichter zu selektieren, als es zunächst den Anschein hat. Als Beispiel hierfür möge der Schluss des II. Aktes der *Zauberflöte* (Vulpus-Fassung) dienen.<sup>26</sup>

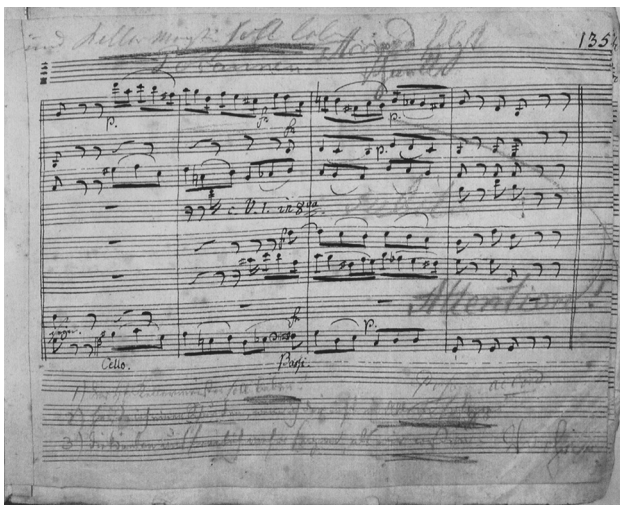


Abbildung 2: Wolfgang Amadeus Mozart, *Die Zauberflöte*, Partitur, D-WRdn/HSA 47, Bd. 2, S. 135 (II. Akt, Schluss)

Offenbar verabschiedete man sich in Weimar nach Goethes Intendantzeit von der dreiaktigen Fassung der *Zauberflöte* und ersetzte sie durch die Originalversion mit Schikaneders Text. So finden sich in der Partitur am Ende der Arie der Pamina Eintragungen mit rot-

<sup>25</sup> Köhler hat »Figur« irrtümlicherweise als »Tiger« gelesen. Insofern sind seine hieran anknüpfenden Bemerkungen zur Regie unzutreffend. Vgl. Köhler, *Das Zauberflötenwunder*, S. 54.

<sup>26</sup> Partitur D-WRdn/HSA 47, Bd. 2, S. 135. Vgl. dazu auch Abbildung 2.

braunem Buntstift, die eindeutig auf den folgenden Dialog zwischen Tamino und Papageno, der dreimal durch dreimalige Posaunenakkorde unterbrochen wird, verweisen. Zu lesen ist auf der entsprechenden Partiturseite nicht nur »Attention, Akkord folgt schnell«, sondern auch »Der H[err] Kellermeister soll leben!«, »Heiß Du mich einen Schurken, wenn ich dir nicht in allem folge« sowie »Die könnten uns freilich mehr sagen, als wir wissen«. Letzteres sind nahezu wörtlich die Textpartien, die Schikaneders Libretto, nicht aber dasjenige von Vulpius an dieser Stelle aufweist,<sup>27</sup> und es sind zugleich die Stichworte, nach denen jeweils die Posaunenakkorde folgen.

Die Partitureintragungen stammen vermutlich aus der Zeit um 1837, denn das Soufflierbuch Nr. 152/2 aus dem Bestand 97 des Goethe-Schiller-Archivs (D-WRgs) belegt, dass ab 18. April 1837 Aufführungen mit Schikaneders Originaltext stattfanden.<sup>28</sup> Den vergleichsweise regelmäßigen Eintragungen auf der vorderen Einbandinnenseite zufolge wurde dieses Soufflierbuch jedoch von 1837 bis 1889 verwendet. Es ist aber die älteste erhaltene Quelle, die den schikanederschen Text enthält.

Generell lassen sich aus dem reproduzierten Partiturausschnitt vier Schichten unterscheiden. Die Urschicht ist die Originalpartiturabschrift. In diese wurde dann der Marsch zur Eröffnung des III. Aktes eingeklebt, was die Neuschrift des Schlusses der Arie der Pamina notwendig machte. Dann wurde diese Änderung wieder rückgängig gemacht, und es wurden zur besseren Orientierung für den Dirigenten auch die Stichworte, nach denen die Posaunenakkorde zu erfolgen hatten, eingetragen. Viertens schließlich wurden innerhalb der hinzugesetzten Stichworte Unterstreichungen mit Bleistift vorgenommen und am oberen linken Rand »[Der H. Koch] und Kellermeister soll leben« nochmals besser leserlich notiert.

## V. Schlussbemerkung

Der im Fall Mozarts festzustellende reflektierte, auf eine Verbesserung der literarischen Qualität zielende Umgang mit den Librettotexten lässt sich – mitunter in noch stärkerem Maß – auch anhand anderer Quellen aus dem historischen Bestand des Deutschen Nationaltheaters Weimar feststellen, sofern es sich um Stücke handelt, die häufiger gespielt worden sind. Zu nennen wäre hier beispielsweise als Musterbeispiel Paisiellos *Die schöne Müllerin*<sup>29</sup>, wo die der italienischen Partitur hinzugefügte ursprüngliche deutsche Übersetzung nochmals komplett revidiert worden ist und in Partitur wie Soufflierstimme mit roter Tinte überschrieben wurde. Mögen derartige Veränderungen auch heute als Sakrileg erscheinen, so zeugen sie doch davon, dass man sich um eine Hebung des Niveaus der oftmals flachen Opern- und Singspieltexte ernsthaft bemühte. Ob dies gelang und inwieweit das Weimarer Hoftheater diesbezüglich maßgebliche Impulse setzte oder gar für andere Bühnen ein Vorbild wurde, sind Fragen, die beim gegenwärtigen Stand der Forschung nur gestellt, nicht aber beantwortet werden können.

27 Bei Schikaneder heißt es allerdings »Schelmen« statt »Schurken«. Vgl. dazu Mozart, *Die Zauberflöte*, S. 244.

28 »Die/Zauberflöte/Souffleur/No. 152« (Außentitel) bzw. »Die Zauberflöte/Souffleurbuch« (Innentitel).

29 D-WRdn/HSA 57.