

1931702
041111

Wolfgang Amadeus Mozart
Die Entführung aus
dem Serail



Wolfgang Amadeus Mozart

**Die Entführung aus
dem Serail**

Ein deutsches Singspiel
in drei Aufzügen
Text von
Johann Gottlieb Stephanie d.J.
nach Christoph Friedrich Bretzner
in der Dialogfassung von
Hans Neuenfels

Uraufführung:
Wien, Burgtheater, 16. Juli 1782

Music
with**O**ut
hori**Z**on
soundsc**A**pe
that neve**R**
s**T**ops

John Cage

Inhalt

Handlung	7
»Ein kompliziertes Geflecht von Fallen, Hoffnungen und Irritationen« <i>Ein Gespräch von Hans Neuenfels, Klaus Zehelein und Juliane Votteler</i>	8
Mozarts Briefe zur <i>Entführung</i> an seinen Vater	13
<i>John Cage</i> Silence	18
<i>Denis Diderot</i> Paradox über den Schauspieler	19
<i>Nina d'Aubigny von Engelbrunner</i> Einundzwanzigster Brief an Natalie über den Gesang	21
<i>A. T. Schaefer</i> Probenfotos	26
<i>Victor Segalen</i> Der Exotismus als Ästhetik des Diversen	39
<i>Thomas Betzwieser</i> Exotik - Fremde - Exil Stoffgeschichte und Figurenkonstellation der <i>Entführung aus dem Serail</i>	42
<i>Gustav Friedrich Wilhelm Großmann</i> Adelheit von Veltheim	56
<i>Ulrich Lenz</i> »... und einen dreck vielleicht scheisse ich.« »Schweinigeleien« eines Genies	60

Regula Rapp

Vom »geistigen Gleichgewicht der Kulturen« oder:
Was macht den Schluß der *Entführung* zum Finale?

67

Eduard Mörike

Denk es, o Seele

71

Handlung

Der spanische Edelmann Belmonte erscheint vor dem Landgut des Bassa Selim, um seine Verlobte Konstanze zu befreien. Diese war zusammen mit ihrer Dienerin, der englischen Zofe Blonde, und Belmontes Diener Pedrillo von Seeräubern entführt worden. Er trifft auf Osmin, den Aufseher über das Landgut, der ihm aber feindselig die gewünschte Auskunft verweigert. Erst von Pedrillo erfährt Belmonte, daß Konstanze, Blonde und Pedrillo gemeinsam vom Bassa Selim als Sklaven gekauft wurden. Dieser liebt Konstanze, wurde aber bisher nicht erhört. Als Renegat habe er aber »noch soviel Delikatesse, keins seiner Weiber zur Liebe zu zwingen«. Davon kann sich Belmonte heimlich überzeugen, als der Bassa mit seinem Gefolge und Konstanze erscheint und Konstanzes erneuten Bitten um Aufschub nachgibt.

Pedrillo gelingt es, Belmonte dem Bassa als Baumeister vorzustellen und verschafft ihm so, gegen den Widerstand Osmins, Zutritt zum Palast.

Selbstbewußt weiß sich Blonde, die Osmin als Sklavin geschenkt wurde, gegen die Annäherungsversuche des verliebten Türken zu wehren. Wieder wirbt der Bassa um Konstanzes Gunst, die sich jedoch Belmonte verpflichtet fühlt. Lieber will sie die von dem gekränkten Bassa angedrohten Martern ertragen, als Belmonte untreu werden.

Das Wiedersehen steht bevor, Belmonte erwartet seine Geliebte. Als sich alle gegenüberstehen, wird die Freude empfindlich getrübt: Belmonte und Pedrillo bezweifeln die Treue ihrer Frauen. Konstanze und Blonde sind tief verletzt.

Die für Mitternacht geplante Entführung mißlingt, weil der von Pedrillo betrunken gemachte Osmin zu früh erwacht. Dieser sieht die Stunde seiner Rache gekommen.

Der Bassa erkennt in dem um Gnade bittenden Belmonte den Sohn seines Todfeindes, der ihm einst seine Geliebte raubte und ihn zwang, sein Vaterland zu verlassen.

Die beiden Paare erwarten den Tod. Der Bassa aber schenkt allen die Freiheit: »Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schaffen.« Alle stimmen ein Loblied auf die Großzügigkeit des Bassa an, nur Osmin, der vor ohnmächtiger Wut kocht, fällt aus der Rolle.

Der Bassa bleibt allein.

»Ein kompliziertes Geflecht von Fallen, Hoffnungen und Irritationen«

Ein Gespräch von Hans Neuenfels, Klaus Zehelein und Juliane Votteler

Zehelein: Es ist ein eigenartiges Stück zwischen Melancholie, Komik, Trauer, Tod und Lebenswillen, ein Stück über Liebe, Trennung, Verachtung, Ferne und Nähe. Ein Stück, das eine eindeutige Perspektive eigentlich nicht zuläßt.

Neuenfels: Wichtig ist, das Selbstverständliche zu erwähnen, daß es sich um ein Singspiel handelt und nicht um eine Oper. Unter einem Singspiel versteht man die erstaunliche Tatsache, daß Menschen singend und sprechend miteinander umgehen, und zwar in einem humanen Sinne. Daß das Stück auf einen humanen Schluß hinläuft, finde ich nicht das Sensationelle daran, sondern außergewöhnlich ist, daß es generell, von Anfang bis Ende human, menschlich ist. Man sieht Menschen, die singen können, die sich erlauben zu singen, Menschen, die immer wieder zum Ausdruck bringen, was es bedeutet, daß man Musik in sich erlebt, und Menschen, die sprechen.

Zehelein: In der Oper ist es undenkbar, die Rolle von der Partie zu trennen. Das passiert in diesem Singspiel schon in einer kleinen Bemerkung, wenn Pedrillo seinen Herrn auffordert, »Singen Sie indessen eins!«. Die Aufforderung, in einer Oper zu singen ist absurd, hier ist sie aber Programm. Wenn man überhaupt von einem Programm dieses Stücks reden möchte, könnte man sagen, es ist die Aufspaltung von Rolle und Partie. Man weiß, daß die Figur sich ihr gemäß, nämlich dem Sänger gemäß artikuliert, denn das ist seine Kunst: indem er die Musik artikuliert, artikuliert sich die Figur und gleichzeitig kann sie sich selbst singen hören und singen sehen. Das hat dich veranlaßt, die Rollen sowohl mit Sängern als auch, in einer Art Verdopplung, mit Schauspielern zu besetzen. Auch das Zuhören und Zusehen - von wem auch immer - wird Szene.

Neuenfels: Szene entsteht in der Betrachtung des Anhörens von Gesang. Der Gesang wird sozusagen im Empfinden des anderen noch einmal gespiegelt und spiegelt sich dann hinunter zum Publikum. Gleichzeitig wird auch eine Art von Sensibilisierungsprozeß dargestellt, nämlich was heißt Gesang in der Wirkung auf das Gegenüber im spiegelnden Vergleich. Besonders im zweiten Teil gibt es viele Formen, die damit zu tun haben, zum Beispiel das sogenannte Todesduett, wenn Konstanze und Belmonte den Tod als einzigen Ausweg besingen und ihn auch wünschen, sich in diese Sehnsucht durch mehrfache Wiederholungen hineinsteigern. Die anderen Figuren reagieren entsetzt. Sie hören zwar die Herrlichkeit dieser Idealisierung des Todes, aber sie beziehen sie auf ihre Realität. Sie realisieren den Gesang und seinen Inhalt und verlängern diesen rezeptiven Vorgang auf ihre eigene

Situation, sie stellen sich die Frage, ob sie auch so singend in den Tod gehen würden. Es wird erfahrbar, wie brüchig der Anspruch des Gesangs gegenüber der Darstellung ist.

Zehelein: Das ist die Chance, einer Ideologisierung zu entgehen: Das Gegenteil von dem spielen und darstellen zu müssen, was gesungen wird. Es ist die Chance einer Freiheit, die natürlich auch ihre Tücken hat. Das Motiv des Doppelgängers ist in der Literatur durch die Romantik belastet. Was nach Mozarts Tod etwa bei E. T. A. Hoffmann in der Literatur passiert, zielt auf die Entfaltung des Psychologischen. Bei Dir könnte man von einem barocken Spiegelbegriff sprechen.

Votteler: Wobei nicht das Jenseits gemeint ist, das sich in der Gegenwart auf dem Theater spiegelt, sondern die Ambivalenz thematisiert wird, die Vieldeutigkeit von gestischem und szenischem Material, die in jeder Entäußerung liegen kann.

Zehelein: Diese Art der Spiegelung erinnert mich an Molières *Impromptu de Versailles*: Ein Herrscher sieht sich selbst auf der Bühne, gespielt von einem Schauspieler, der einen Herrscher spielt und der ihn anspricht, also eine Art konkreter Spiegelung von Situationen anstelle von Psychologie oder gestischer Entfaltung psychischer Gegebenheiten. Ich glaube, das Spannende an der Aufführung ist die Chance, den eigenen Ansatz dem Stück gegenüber zu entideologisieren. Wie kann Kritik an der »Exotik« dieses Stückes überhaupt greifen, wenn schon die Hauptperson, die nicht singt, sondern nur spricht, der Bassa Selim, ein Renegat ist, also Jemand, der zwischen allen Dingen steht? Und wie entgeht man auf der anderen Seite der Gefährdung einer gewissen Beliebtheit?

Neuenfels: Dadurch, daß das Publikum die Entstehung des Gesangs genau verfolgen kann, d.h. wir sehen, wie eine Koloratur eine Bedeutung gewinnt, wir spüren eine Fermate, wir empfinden mit dem Sänger und seinem Doppelgänger eine Beschleunigung, eine Modulation. Wir werden mit dem Prozeß der Musik bekannt, wir irren durch die Klarheit und Dschungelhaftigkeit einer Arie und sind an ihr beteiligt. Das ist der Aufprall des Genialen, sonst wäre da kein Geheimnis. Man muß auch überumpelt werden, überrascht sein, entzückt sein – aber immer ist man beteiligt. Dieses Singspiel ruft zu einer ungewöhnlichen Wachheit auf.

Zehelein: Wir haben etwas äußerst Fragiles vor uns, etwas – wie Hildesheimer behauptet – Zerbrochenes: Stückwerk, Nummernwerk. Aus der Perspektive des 19. Jahrhunderts, durch die wir geprägt sind, erwarten wir den Wurf als Fülle, als durchgehendes Kontinuum. Wir erwarten ein progressives Moment des Immermehr-Verstehens, eine immer genauere Artikulation von Figuren, eine Fülle von Gefühlen und deren Austausch, einen Reichtum der Ganzheit. Das ist hier natürlich anders. Wenn man darüber spricht, merkt man, daß die Distanz zu diesem »Stückwerk« über die Mittel des Singens, des Sprechens, des Spielens definiert ist.

Neuenfels: Es ist eher eine Rückführung auf den Gesang, als eine Zusammenführung in einer blendenden Fülle. Mozart will nicht blenden, sondern er besinnt sich auf ein Geheimnis und macht dies durchsichtig in der Musik. Er verrät nichts

und er läßt sich auch nicht verraten. Für mich sind alle Konstellationen in diesem Stück lauter kleine Mini-Dramen, die gefüllt sind von seinem Genie. Was heißt genial? Genial ist für mich die Rückkehr auf den Ursprung der Frage: wie singt man, wann drückt man sich singend aus und wie entsteht das überhaupt. Genial ist für mich, daß ich auf der einen Seite ein Gefühl entstehen sehe und mitfühle und dies auf der anderen Seite auch betrachte. Die Entstehung und die Reflexion über die Entstehung sind identisch.

Zehелеin: Ich denke, daß die Spiegelung des Sängers durch den Schauspieler und umgekehrt die Spiegelung des Schauspielers durch den Sänger nicht Programm zur Klärung von Verhältnissen ist, sondern daß im Gegenteil dieses permanente Spiegelverhältnis auch ein Labyrinth ist, in dem nichts psychologisch gestaltet wird, sondern in dem Psyche als Verlust und Gewinn zugleich erscheint.

Neuenfels: Es hat schon etwas zu tun mit einem absolut überspitzten Tagtraum, also einem sehr komplizierten Geflecht von Fallen, Hoffnungen und Irritationen, die in der Musik ausgelegt sind. Wenn etwa das immer wieder beschworene Ungetüm Osmin, der am Ende der Geprellte ist, in einer fast rührenden und privaten Weise auch »der Ausländer« wird. Das ist ja das Witzige, daß die Ausländer eigentlich die Einheimischen sind und der Bassa und Osmin die Ausgegrenzten in ihrer eigenen Heimat. Der Bassa wächst in eine immer klarer definierte Gesellschaft hinein, was bewirkt, daß er sich gleichsam häutet. Auch die »Häutungen« sind wichtig, das Wegwerfen von Verkrustungen.

Votteler: Diese »Häutung« des Bassa ist ein interessanter Gesichtspunkt. Am Schluß okkupiert er ja quasi die Szene für sich.

Neuenfels: Er stellt die Behauptung auf, daß man, wenn man als Schauspieler in seinem Leben nicht singen kann, notgedrungen grausam oder verrückt werden muß. Wenn man in sich keine andere Tiefe entdeckt als nur das Denken oder das Sprechen, wenn ein Ton, sei es auch nur ein Schrei, nicht mehr möglich ist, dann besitzt man nichts mehr. Das verstehe ich als eine große Hommage an den Gesang, an die Sänger und an das Musizieren. Der Bassa ist ein sehr kluger, schmerzsvoller Mensch, der auch gerne einmal sänge, aber er kann es nicht. Diesen Verlust gesteht er ein.

Votteler: Sein Verzicht, seine Entscheidung, die Europäer am Schluß wegzuschicken, ist eine sehr souveräne Entscheidung. Denn er wird sich seiner Mittel überhaupt nicht als Mangel, sondern als Zustand bewußt.

Zehелеin: Wenn man seine Verluste kennt, kann man vielleicht sehr gut und sehr richtig leben.

Neuenfels: Ja, und dann kann man auch wieder musisch werden. Der Bassa formuliert seine Verluste und stellt sie nicht resignativ oder aggressiv hin, sondern vielmehr als Prozeß eines Verstehens, einer Klärung. Aus dieser Klärung erwächst etwas Neues, nur daraus und nicht aus dem Rückzug oder dem Gefühl, reduziert zu sein. Das ist das Mutige an ihm. Er setzt ein Gedicht gegen die Situation, er bringt

seine Wirklichkeit des Sprechens, eine Form von gestaltetem Sprechen mit ins Spiel, das Benutzen von Sprache in einem poetischen Sinn.

Zehelein: Auf der anderen Seite gibt eine Stelle in dieser Inszenierung, in dem der Gesang zur Szene wird: Im Quartett des zweiten Akts befinden sich die Sänger plötzlich im Orchester. Das hat etwas von Selbstvergessenheit, der Ort der Szene wird verlassen und es gibt nur noch den Ort der Musik. Dort entfaltet sich das, was nicht mehr Szene sein kann.

Neuenfels: In der totalen Verschmelzung von Musik und Figur, Person und Individualität, wo es nur noch eine Identität gibt, muß man die Szene aufheben. Ort und Raum sind nur noch die Zeit des augenblicklichen Musizierens.

Zehelein: Der Verlust von Singen bedeutet ja in einem Singspiel viel mehr als das Sprichwort: »Böse Menschen haben keine Lieder«. Die persönliche Schwierigkeit eines Schauspielers in einer solchen Produktion besteht darin, daß es Partner gibt, die über eine ganz andere Kunst verfügen. Da ist das Sprechen noch mehr zurückgeworfen auf das, was man als Strategie der Handlung bezeichnen könnte.

Neuenfels: Aber dabei bleibt es nicht. Sondern die Sprechenden besitzen die Sehnsucht, auch singen zu können und das Wissen, daß das Sprechen an diesem Ort nicht die gleiche Bedeutung haben kann wie das Singen. Dieser Kampf und die Bereitschaft zu diesem Kampf ist ein spannendes Moment. Es ist aufregend, wenn die Sänger den Schauspielern häufig das Sprechen überlassen. Nicht weil sie es nicht können, sie sprechen ja auch, sondern sie thematisieren die Frage des Singens und des Sprechens miteinander. Sie geben dem Sprechenden die Chance des Blühens im Sprechen. Die andere Ebene des Singspiels, die des Sprechens, wird erst durch diesen Wechsel so richtig zugelassen. Das hat etwas mit Freundlichkeit und Geschenk, aber auch mit Klugheit zu tun. Und mit einem bestimmten Zeitbegriff, weil der Gesang, wie Musik überhaupt, ihre eigene Zeit hat und Sprache einen anderen Atem beinhaltet.

Votteler: Und dann gibt es noch die Strategie des Handelns, die die eigentliche Entführung im buchstäblichen Sinne betrifft, also die Absicht und Notwendigkeit, die Handlung voranzutreiben. Es gibt ja noch ein jenseits der Musik liegendes Handlungsgeflecht auf der Szene, das sich ganz anders behauptet, das seine eigenen Regeln zu diktieren scheint.

Neuenfels: Richtig, aber andererseits ist es auch so, daß im musikalischen Material ebenfalls eine Handlung stattfindet. Es gibt eine innere und eine, die nach außen getragen wird, so beispielsweise bei Osmin, wenn er die anderen in seiner Arie »Oh, wie will ich triumphieren« mit seinen Schlangen quält. Das kann nur er machen, das ist eine Erfindung, die durch die Musik entsteht, die der Schauspieler Osmin nie hätte. Weil diese Höhe der Perfidie und der enormen Mobilisierung eines in der Musik gefaßten Hasses nur mit Musik geht. Darauf kommt man sprechend nicht. Aber das betrifft natürlich auch die zweite Arie Osmins. Die Darstellung der Grausamkeit durch das Betrachten von Enthaupteten darzustellen, wäre in einem

Schauspiel platt und flach, aber die »Anhimmelung« der Leichenteile gewinnt bei Mozart eine fast süchtige Betrachtung, die jenseits jeglicher Moral liegt. Es ist eben nicht eine Reportage oder ein Sittenbild, es liegt jenseits dieser Begriffe.

Zehelein: Das ist das, was ich mit dem Begriff entideologisieren meine. Es gibt etwas, das nicht durchgehend an einer gesellschaftlichen Latte gemessen wird. Das entfaltet sich in einer tragisch-komischen Situation, in der derjenige, der singt, auch überwältigt wird durch die Musik.

Neuenfels: Und das ist – wie ich glaube – die Hauptschwierigkeit, Mozart zu singen, Mozart auf die Bühne zu bringen und auch Mozart zu hören: ich denke, daß es mit Nähe und Entfernung zu tun hat. Betrachtung und Erlebnis sind so kompliziert miteinander verknüpft. Dafür gibt es letztlich nur noch das Wort Magie oder Suggestion. Wenn man zu nah dran ist, wird es platt, hält man Distanz, ist es kein Erlebnis. Und diese Mischung ist der absolute Reiz und ist auch das Geniale – wie bei Shakespeare.

Zehelein: Man hätte ja auch andere Pole einer Ellipse beschreiben können. Also statt »Nähe und Ferne« beispielsweise »komplex und simpel«. Das Stück wird ja oft in eine naive Schublade gesteckt. Und man sagt: »Das kann doch nicht sein, daß ein solches Genie so einen Text komponiert hat.« In dieser scheinbaren Simplizität der Handlung und der Figuren kann man das Stück nur lesen, wenn man eine psychologisierende Sicht darauf hat oder ideologiekritisch an das Werk herangeht. Beides ist mehr als fragwürdig. Du gehst ja noch einen Schritt weiter: Indem du der Figur die Chance der Spiegelung in der gleichen und doch anderen Figur gibst, gerät Strategie in ein Changieren, in ein Flirren, so daß sie sich am Ende selbst vergißt.

Neuenfels: Auch sie »enthäutet« sich immer mehr, und irgendwann gibt es einen Punkt, an dem man sich wie bei *Peer Gynt* von Ibsen fragt, wo ist eigentlich der Kern. Das hat etwas mit dieser Entideologisierung zu tun. Alles ist so frei, daß ein Beziehungsgeflecht dem Zuhörer und Betrachter als Besitz bleibt. Das ist das Entscheidende der Mozartschen Musik, daß ich als Zuhörer allein mit ihr sein kann und trotzdem eingebunden bin in eine Betrachtungsweise, bei der ich nicht das Gefühl habe, meine Einsamkeit werde durch etwas Naheliegendes oder Fernliegendes beeinträchtigt. Ich muß das mit mir selbst abmachen. Das empfinde ich als große Tröstung, daß ich in meiner Einsamkeit bestätigt bin, und das nicht in einer unruhigen oder deprimierten, sondern in einer heiteren Lage, weil noch jemand da ist, der mir diese Lage nicht als fremd mitteilt, sondern als eine Gegebenheit, die genauso real ist wie die Kommunikation.

Mozarts Briefe zur *Entführung* an seinen Vater

Mon très cher Père!

Vienne ce 1 d'aout.

1781:

[...] Nun hat mir vorgestern der Junge Stephani ein Buch zu schreiben gegeben. ich muß bekennen, daß, so schlecht er meinerwegen gegen andere Leute seyn kann, das ich nicht weis, so ein sehr guter freund ist er von mir. - das Buch ist ganz gut. das Sujet ist türkisch und heist; Bellmont und konstanze, oder die verführung aus dem Serail. - die Sinfonie, den Chor im ersten actt, und den schluß Chor werde ich mit türckischer Musick machen. Mad:selle Cavalieri, Mad:selle teyber, M:r fischer, M:r Adamberger, M:r Dauer und M:r Walter werden dabey singen. - mich freuet es so, das Buch zu schreiben, daß schon die erste aria von der Cavalieri¹ und die vom adamberger² und das terzett, welches den Ersten Actt schliesst³, fertig sind. Die zeit ist kurz, das ist wahr; denn im halben 7:ber soll es schon aufgeführt werden; - allein - die umstände, die zu der zeit da es aufgeführt wird, dabey verknüpft sind, und überhaupts - alle anderen absichten - erheitern meinen Geist dergestalten, daß ich mit der grösten Begierde zu meinem schreibtisch eile, und mit größter Freude dabey sitzen bleibe.

Mon très cher Père!

Vienne ce 8 d'août 1781

Ich muß geschwind schreiben, weil ich den augenblick eben mit dem Janitscharen=chor fertig geworden, und es nun schon 12 uhr vorbey ist, und ich versprochen habe, Puncto 2 uhr mit den Auerhammerischen und der Cavallieri nach Mingendorf bey Laxenburg zu fahren, alwo nun das Lager ist. -

Der Adamberger, die Cavallieri und der fischer sind mit ihren arien⁴ ungemeyn zufrieden. - Gestern habe ich bey der Gräfin thun gespeist, und Morgen werde ich wieder bey ihr speisen. - ich habe ihr was fertig ist hören lassen. - sie sagte mir auf die lezt, daß sie sich getraue mir mit ihren leben gut zu stehen, daß das, was ich bis dato geschrieben, gewiß gefallen wird. - ich gehe in diesem Punctt *auf keines Men-*

¹ Arie Nr. 6: »Ach ich liebte, war so glücklich«.

² Arie Nr. 4: »Oh! wie ängstlich«

³ Terzett Nr. 7: »Marsch! marsch! marsch!«

⁴ Es handelt sich um die Arien Nr. 4 des Belmonte, Nr. 6 der Konstanze und Nr. 3 des Osmin.

schens lob oder tadel – bevor so leute nicht alles *im ganzen* – gehört und gesehen haben; sondern folge schlechterdings *meinen eigenen Empfindungen* – sie mögen aber nur daraus sehen, wie sehr sie damit muß zufrieden gewesen seyn, um so etwas zu sagen.

Vienne ce 26 de Septembre
1781

Mon très cher Père!

Verzeihen sie mir, daß ich ihnen lezthin mehr Brief=Porto bezahlen gemacht! – allein, ich hatte eben nichts Nothwendiges zu schreiben, – und glaubte ihnen vergnügen zu machen, wenn ich Ihnen so eine kleine Idèe von der oper geben würde. – die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephani eine kleine ariette daraus zu machen – und daß anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde.¹ – da wir die Rolle des osmin H: fischer zgedacht, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat |: ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert er würde mit nächsten höher singen – |: so muß man so einen Mann Nutzen, besonders da er das hiesige Publikum ganz für sich hat. – dieser osmin hat aber im original büchel das einzige liedchen zum singen, und sonst nichts, außer dem Terzett und final. dieser hat also im Ersten Act eine aria bekommen, und wird auch im 2:^{ten} noch eine haben. – die aria hab ich dem H: Stephani ganz angegeben²; und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephani ein Wort davon wuste. – sie haben nur den anfang davon, und das Ende, welches von guter Wirkung seyn muß – der Zorn des osmin wird dadurch in das kommische gebracht, weil die türkische Musick dabey angebracht ist. – in der ausführung der aria habe ich seine schöne tiefe töne |: trotz dem Salzburger Midas :| schimmern lassen. – das, *drum beym Barte des Propheten* etc: ist zwar im nemlichen tempo, aber mit geschwinden Noten – und da sein zorn immer wächst, so muß – da man glaubt die aria seye schon zu Ende – das allegro aßai – ganz in einem anderen zeitmaas, und in einem anderen Ton – eben den besten Effect machen; denn, ein Mensch der sich in einem so heftigen zorn befindet, überschreitet alle ordnung, Maas und Ziel, er kennt sich nicht – so muß sich auch die Musick nicht mehr kennen – weil aber die leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Eckel ausgedrückt seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben muß, so habe ich keinen fremden ton zum f |: zum ton der aria :| sondern einen befreundten dazu, aber nicht den Nächsten, D minor, sondern den weitem A minor, gewählt. – Nun die aria von Bellmont in ADur. O wie ängstlich, o wie feurig, wissen sie wie es

¹ Gemeint sind Lied und Duett Nr. 2: »Wer ein Liebchen hat gefunden.«

² Mozart spricht von der Arie Nr. 3 des Osmin »Solche hergelaf'ne Laffen.«

ausgedrückt ist – auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt – die 2 violinen in oktaven. – dies ist die favorit aria von allen die sie gehört haben – auch von mir. – und ist ganz für die stimme des Adamberger geschrieben. man sieht das zittern – wanken – man sieht wie sich die schwellende brust hebt – welches durch ein crescendo exprimirt ist – man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist.

der Janitscharen Chor ist für einen Janitscharen Chor alles was man verlangen kann. – kurz und lustig; – und ganz für die Wiener geschrieben. – die aria von der konstanze¹ habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad.^{sele} Cavallieri aufgefert. *Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen* – habe ich, so viel es eine wälsche Bravour arie zulässt, auszudrücken gesucht. – das *hui* – habe ich in *schnell* verändert also: *doch wie schnell schwand meine freude etc*: ich weis nicht was sich unsere teutsche dichter denken; – wenn sie schon das theater nicht verstehen, was die opern anbelangt, so sollen sie doch wenigstens die leute nicht reden lassen, als wenn schweine vor ihnen stünden – hui Sau; –

Nun das Terzett, nemlich der schluß vom Ersten Act.² Pedrillo hat seinen Herrn für einen Baumeister ausgegeben, damit er gelegenheit hat mit seiner konstanze im garten zusamm zu kommen. der Bassa hat ihn in diensten genommen; – osmin als aufseher, und der darum nichts weis, ist als ein grober flegel, und Erzfeind von allen fremden impertinent und will sie nicht in dem garten lassen. das erste was angezeigt, ist sehr kurz – und weil der Text dazu anlaß gegeben, so habe ich es so ziemlich gut 3stimmig geschrieben. dann fängt aber gleich das major pianissimo an – welches sehr geschwind gehen muß. – und der schluß wird recht viel lärm machen – und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Act gehört – Je mehr lärm, Je besser; – Je kürzer, Je besser – damit die leute zum klatschen nicht kalt werden. –

Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täck. – die ist ganz kurz – wechselt immer mit forte und piano ab; wobey bey dem forte allzeit die türkische Musick einfällt. – modolirt so durch die töne fort – und ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben. – Nun sitze ich wie der Haaß im Pfeffer – über 3 wochen ist schon der Erste Act fertig – eine aria im 2.^{ten} Act, und das Saufduett |: per li Sig.ⁿ vieneri³ :| welches in nichts als in *meinem* türkischen Zapfenstreich besteht :| ist schon fertig; – mehr kann ich aber nicht davon machen – weil izt die ganze geschichte umgestürzt wird – und zwar auf mein verlangen. – zu anfangs des dritten Actks ist ein charmantes quintett oder vielmehr final – dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2.^{ten} Actks

¹ Arie Nr. 6: »Ach, ich liebte, war so glücklich.«

² Terzett Nr. 7: »Marsch! marsch! marsch!«

³ Zu deutsch: »Für die Herren Wiener« ist wohl als Anspielung auf die Trinkfreudigkeit der Wiener gemeint.

haben. um das bewerksteligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden – und Stephani hat über hals und kopf arbeit da muß man halt ein wenig gedult haben. – alles schmelzt über den Stephani, es kann seyn daß er auch mit mir nur ins gesicht so freundschaftlich ist – aber er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will – auf ein haar – und mehr verlange ich bey gott nicht von ihm!

Vienne ce 6 d'octobre

Mon très cher Père!

1781:

[...] Nun wegen dem text von der opera. – was des Stephani seine Arbeit anbelangt, so haben sie freylich recht. – doch ist die Poesie dem karackter des dummen, groben und boshaften osmin ganz angemessen. – und ich weis wohl, daß die verseart darinn nicht von den besten ist – doch ist sie so Passend, mit meinen Musikalischen gedanken |: die schon vorher in meinem kopf herumspatzierten :| übereins gekommen, daß sie mir nothwendig gefallen musste; – und ich wollte wetten daß man bey dessen aufführung – nichts vermischen wird. – was die in dem Stück selbst sich befindende Poesie betrifft, könnte ich sie wirklich nicht verachten. – die aria von belmont; o wie ängstlich etc: könnte fast für die Musick nicht besser geschrie- ben seyn. – das *hui*, und *kummer ruht in meinem Schoos* |: denn der kummer – kann nicht ruhen :| ausgenommen, ist die aria auch nicht schlecht; besonders der Erste theil. – und ich weis nicht – bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn. – warum gefallen denn die Welschen kommi- schen opern überall? – mit allem dem Elend was das buch anbelangt! – so gar in Paris – wovon ich selbst ein Zeuge war. – weil da ganz die Musick herrscht und man darüber alles vergisst. – um so mehr muß Ja eine opera gefallen wo der Plan des Stücks gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur blos für die Musick geschrieben sind, und nicht hier und dort einem Elenden Reime zu gefallen |: die doch, bey gott, zum werth einer theatralischen vorstellung, es mag seyn was es wolle, gar nichts beytra- gen, wohl aber eher schaden bringen :| worte setzen – oder ganze stropfen die des komponisten seine ganze idee verderben. – verse sind wohl für die Musick das unentbehrlichste – aber Reime – des reimes wegen das schädlichste; – die herrn, die so Pedantisch zu werke gehen, werden immermit sammt der Musick zu grunde gehen. –

da ist es am besten wenn ein guter komponist der das Theater versteht, und selbst etwas anzugeben im stande ist, und ein gescheider Poet, als ein wahrer Phö- nix, zusammen kommen. – dann darf einem vor dem beyfalle des unwissenden auch nicht bange seyn. – die Poeten kommen mir fast vor wie die Trompeter mit ihren Handwercks Possen! – wenn wir komponisten immer so getreu unsern regeln |: die damals als man noch nichts bessers wusste, ganz gut waren :| folgen wollten, so würden wir eben so untaugliche Musick, als sie untaugliche bücheln, verfertigen.

Vienne ce 20 de Juillet
1782.

Mon très cher Père!

Ich hoffe Sie werden meinem letzten brief worinnen ich ihnen die gute aufnahme meiner oper Berichtet habe, richtig erhalten haben. – gestern ist Sie zum 2.^{ten} Male gegeben worden; – könnten sie wohl vermuthen daß gestern noch eine Stärkere Cabale war als am ersten abend? – der ganze Erste Act ist ver=zisset worden. – aber das laute *Bravo* rufen unter den arien konnten sie doch nicht verhindern. – meine hoffnung war also das schluß=terzett – da machte aber das unglück den fischer fehlen – durch das fehlte auch der Dauer |: Pedrillo |: und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen – mithin gieng der ganze Effect davon verloren, und wurde für diesmal – *nicht repetirt*. – ich war so in Wuth daß ich mich nicht kannte, wie auch Adamberger – und sagte gleich – daß ich die opera nicht geben lasse ohne vorher eine kleine Probe |: für die Sänger |: zu machen. – im 2.^t act wurden die beyde Duetts wie das Erstmal, und dazu das Rondeau vom Belmont *wenn der freude thränen fließen* wiederhollet. – das theater war noch fast voller als das erste mal. – den tag vorher konnte man keine gesperte Sitze mehr haben weder auf dem Noble parterre noch im 3.^{ten} Stock; und auch keine loge mehr. – die Opera hat in den 2 tügen 1200 fl: getragen. –

hier überschicke ich ihnen das original davon, und 2 Bücheln. –

[...]

Nun habe ich keine geringe arbeit. – bis Sonntag acht tag muß meine Opera auf die harmonie gesezt sein – sonst kommt mir einer bevor – und hat anstatt meiner den Profit davon; und soll nun eine Neue Sinphonie auch machen! – wie wird das möglich seyn! – sie glauben nicht wie schwer es ist so was auf die harmonie zu setzen – daß es den blaßinstrumenten eigen ist, und doch dabey nichts von der Wirkung verloren geht. – Je nu, ich muß die Nacht dazu nehmen, anderst kann es nicht gehen – und ihnen, mein liebster vatter, sey es aufgeopfert. – sie sollen alle Postage sicher etwas bekommen – und ich werde so viel möglich geschwind arbeiten – und so viel es die Eile zulässt – gut schreiben. – [...]

denn augenblick schickt mir der Copist die übrigen Stimmen.

adieu. ich küsse ihnen die hände 1000mal, und meine liebe schwester umarme ich vom herzen und bin Ewig dero

P:S: Meine liebe Konstanze empfiehlt
sich beyderseits.

gehorsamster Sohn
W: A: Mozart

was ist	Unterhaltung?	Und wer	Doch um fortzufahren:
Helden werden	unterhalten und ihre	Natur	wird unterhalten?
Akzeptierung dessen	was kommt	ohne vorgefasste Idee von dem was	ist die der Natur:
geschehen wird	und ungeachtet der	Konsequenzen.	Dies ist übrigens
der Grund	warum es so schwer ist Musik anzuhören	und macht uns aufmerksam	mit der wir vertraut
sind;	die Erinnerung ist in Aktion	un-möglich	auf das was als nächstes
geschehen wird,	und so ist es fast	le-bendig zu bleiben	in Gegenwart
wohlbekanntesten	Meisterwerks	hat es Teil	Hin und wieder
geschieht es	und wenn es geschieht		am Wunderbaren

Paradox über den Schauspieler

Denis Diderot (1777/78)

Ich bekomme Lust, Ihnen eine Szene zu skizzieren zwischen einem Schauspieler und seiner Frau, die sich hassen. Eine Szene zwischen zwei zärtlichen und leidenschaftlichen Liebenden, eine Szene, die so auf der Bühne öffentlich gespielt worden ist, wie ich sie Ihnen wiedergeben will, nur vielleicht ein wenig besser [...]: es ist die dritte Szene des vierten Aktes aus dem *Betrogenen Liebhaber* von Molière, ihr beider Triumph:

Der Schauspieler Eraste, Liebhaber der Lucile

Die Schauspielerin Lucile, Geliebte des Eraste und Frau des Schauspielers

ERASTE: Nein, nein, mein Fräulein, glaubet nicht,
Daß ich Euch noch von meiner Liebe spreche.

SCHAUSPIELERIN: *Das möchte ich dir auch nicht geraten haben.*

Das ist vorbei.

Das hoffe ich.

Ich will genesen, und ich weiß,
Wie wenig Ihr von Eurem Herzen mir geschenkt.

Mehr als du je verdient hast.

Ihr zürnt, als hätt' ich Euch beleidigt,

Du mich beleidigen? Das wär' zuviel Ehre für dich.

Und zeigt mir so, wie wenig Ihr mich liebt,
So wißt denn, daß die Pfeile der Verachtung
der allertiefsten.

Am tiefsten doch die edlen Seelen treffen.

Ja, ja, die edlen.

Gesteh ich's denn, ich sah in Euren Augen
Den Zauber, den ich sonst bei keiner fand.

Bestimmt nicht darum, weil du nicht hingesehen hättest!

Ich war beglückt in meinen Liebesbanden
Und hätte sie getauscht nicht gegen einen Thron.

Du hast's billiger gemacht.

Ich lebte nur in dir.

Das ist nicht wahr; du hast mich immer belogen.

Und ich gesteh's.

Wenn du mich auch in tiefster Seele kränkest,
Es schmerzt mich tief, mich ganz von dir zu lösen.

Das tut mir leid.

Trotz allem, was sie tut, dich eilig zu vergessen,
Wird meine Seel' noch lang aus dieser Wunde bluten.

Keine Angst, da ist der Brand schon drin.

Und bin ich erst befreit vom Joch, das mich beglückt,
Dann muß ich ewig nur ganz ohne Liebe sein.

Es wird sich schon wieder was finden.

Doch jetzt ist alles gleich, - und will es denn dein Haß,
Daß er ein Herz vertreibt, das Lieb' dir stets gebracht,
So sollst du heut' zum letzten Mal mein lästig Werben,
Das dir so sehr mißfiel, zum letzten Male hören.

LUCILE: Sie setzten Ihrer Güte noch die Krone auf,
Wenn Sie uns dieses letzte Mal noch sparten.

*Mein Herz, du bist ein ganz unverschämtes Weib und wirst
das noch bereuen.*

ERASTE: Es sei, Ihr sollt mit mir zufrieden sein.
Ich breche jetzt mit Ihnen immerdar.

Sie wollen es: mein Leben sei verwirkt,
Wenn je ich such', mich Ihnen nur zu nah'n.

LUCILE: Recht so, ich dank' Euch!

ERASTE: Nein doch, fürchtet nicht,

Vor dir hab' ich doch keine Angst.

Daß ich mein Wort Euch breche, wär' mein Herz
Zu schwach, dies Bild in seinem Schrein zu löschen,
So soll Euch nimmermehr die Freude werden,

Der Kummer wolltest du sagen.

Daß ich Euch wiederseh'.

LUCILE: Es wär' umsonst.

Meine Liebe, du bist ein ganz abgefeimtes Biest.

Ich werde dir das Reden noch versalzen.

ERASTE: Mit tausend Dolchen würd' ich mich verwunden,

Da sei Gott vor!

Könnt ich mich je so tief erniedern.

Warum denn nicht, nach soviel anderem.

Euch noch einmal zu sehn, die mich verstößt.

LUCILE: Gut, sprechen wir nicht mehr davon.

Und so weiter ... Nach dieser doppelten Szene, die eine des Liebespaares, die andere der Ehegatten, führte Eraste seine Geliebte Lucile in die Kulissee zurück und kniff sie so heftig in den Arm, als wollte er seiner lieben Frau die Haut abreißen und beantwortete ihre Schreie mit den beleidigendsten und bittersten Vorwürfen.

Einundzwanzigster Brief an Natalie über den Gesang

Nina d'Aubigny von Engelbrunner

Poesie und Musik sind die zwei unter den neun Schwestern, welche versprochen, sich treu auf der Wanderschaft unter den Menschen beizustehen und, da ihre Macht nicht bis zur Vertilgung der Dornen, die auf dem Lebenspfade verstreut sind, hinreichte, wenigstens die Verwundeten mit Rosen zu überdecken. Apoll beschenkte die Verschwisterten mit einem Zauberschleier, als sie zum Troste der Menschen zu ihnen hernieder schwebten, dessen reizendes Helldunkel die magische Kraft vermehrt, wenn sie vereint sich damit schmücken und ihren Anbetern überirdisches Entzücken bereiten, wo Verstand und Gefühl so liebend verschwistert sind, daß schöne Musik dem Geiste Poesie, und edle Dichtkunst dem Herzen Musik wird.

Was könnte die Veranlassung sein, daß vor allen Erscheinungen in dem Tongebiet man der Vokal-Musik so allgemein den Preis zuerkennt; daß selbst Menschen, deren weniger glückliche Organisation sie aller Empfänglichkeit für die Zauber der Tonkunst scheint entzogen zu haben, sich doch genötigt fühlen, dem Gesange zu huldigen: Wäre es nicht die Vereinigung dieser beiden Musiken, die so innig den denkenden mit dem fühlenden Menschen umfassen? Er kennt ja nichts Anziehenderes, als den Inbegriff alles Denkens und Fühlens, seine und des Bruders Seele kennen zu lernen, und mit geschärftem Blick in das Innerste seines Innern zu dringen, wo er tausend Lichtstrahlen auffaßt, die ihm das Helldunkel seiner eigenen Empfindungen, wie die Gesinnungen Anderer aufklären und beleuchten. Aber es gibt keinen Weg, der so sicher zu dieser Kenntniss führt, als der, wo das Ausströmen des Gefühls in den Äußerungen des Gesanges den Menschen zeigt wie er ist.

Ein nach freier Willkür und Bedürfnis der Empfindung gesungenes Lied, wird immer mehr oder weniger eine gemachte Confidence. Die Sängerin, welche mit mir unter einem Dache lebt, die ich Gelegenheit habe, täglich in ihrem freien Tonwirkungsreise zu beobachten, kann meinen Blicken nicht entgehen. Ich kenne ihre Gesinnungen, ihre Empfindungen, so wie ihre Launen. Was sie freut und was sie drückt: es spricht so manches leise Gefühl durch den Gesang an, das mit Worten nie zur Sprache kommt; denn jeder ihrer gesungenen Töne ist ein Teil ihrer Seele. Die Stimme ist unsere vertrauteste Freundin. Sie klagt und freut sich, schäkert und leidet mit uns, und der Mensch, welcher neben mir mehrere Jahre seine Stimme als den treuen Wiederhall seines Innern Ich's gebrauchte, bietet unwillkürlich so viel Stoff zu psychologischen Bemerkungen, daß nur ein Mangel an Beobachtungsgeist schuld sein kann, wenn ich den singenden Hausgenossen nicht bis in sein Innerstes fasse, und die zarteren Züge an ihm entziffre. Daher erkläre ich mir, warum

man so gern vor lieben Menschen, so gern vor Guten, denen man sich unverschlei-ert ganz mitteilen, denen man manches sagen möchte, das man in Worten weniger gefühlvoll ausdrücken würde, singt; und woher im Gegenteil ein nur durch Urbanität gemilderter Widerwillen, unsere Kehle mit der Seele zusammen drückt, wenn man uns nötigt, da zu singen, wo wir in unserm Berührungskreise Wesen gewahren, die uns mißverstehen wollen, die unseres Herzens Gefühl verspotten oder mißbrauchen könnten.

Wenn wir schon früh suchten, das Organ unserer Zöglinge dadurch zu entwickeln, daß wir sie die Töne auf Vokale und einzelne Silben singen ließen, so wird es nun des Sängers Sache, seine *Sprache* für den Gesang zu bilden, und sich alle die Kenntnisse zu erwerben, die seine Kunst heben werden.

Seine Sprache muß sich von jeder provinziellen Verstümmelung frei erhalten, er muß wissen, was zur vollkommen guten Artikulation und reinen Deklamation gehört und von früher Kindheit an seine Rede ihren Erfordernissen gefügt haben, um den gehörigen Nachdruck, die Deutlichkeit durch Einschnitte größerer, oder kleinerer Art, an dem rechten Orte anzubringen. Er muß vollkommen richtig lesen und reden, und sich nie erlauben, die kurze Silbe lang, oder die lange kurz, zu geben, nie den Nebengedanken durch den darauf gelegten Akzent zum Hauptgedanken erheben, vielmehr es sich durchgängig zur Regel machen, wenn er singt stets zu denken: versteht der Zuhörer auch jedes meiner Worte?

Gesang ist eine durch Leidenschaft erhöhte Rede. So wie Poesie das überströmende Gefühl lebhafter Empfindung über die gewöhnliche Rede erhebt, so hat vermutlich der erste Sänger, als ihn irgend eine Leidenschaft auf ihren Schwingen trug, sich gezwungen gefühlt, im Gesang auszubrechen. Denn, ob zwar eine noch so sehr erhöhte Deklamation nie bis zum wirklichen Gesange überschreitet, so liegt doch in den Grundzügen dieser beiden Abstufungen eine genaue Verwandtschaft, die das Bedürfnis nach einer höheren Tonregion, in der sich die Leidenschaft freier als in der Rede ausdehnt, und lebhafter wirkt, dringend macht. Die Brücke zum eigentlichen Übergange scheint verloren; denn wie jetzt die Sachen stehen, so muß der leidenschaftliche Redner einen *Salto mortale* in das Gebiet des Sängers wagen.

Wer gut spricht, rund und deutlich artikuliert, richtig akzentuiert, der hat einen großen Vorteil errungen; ihm wird es nicht schwer fallen, vernehmlich und unterhaltend bei seinem Gesange zu werden.

Wenn die richtige Deklamation für den gebundenen Gesang ein unausbleibliches Erfordernis ist, so wird sie bei dem *Rezitativ* zum dringendsten Bedürfnis. Ja, sollte der Sänger jemals hoffen, sich bis zur Komposition zu erheben, so kann er ohne sie nicht einmal das geringste Liedchen gehörig setzen. Daher werden Sie leicht einsehen, wie nötig es sei, früh unseres Zöglings Sprache zu bilden. Es gewährt großen Nutzen, wenn sie ihn das zu lernende Singstück mehreremal durchlesen lassen, bevor er sich an den Gesang wagt, damit er auf die ganze Haltung des Textes, auf die Hauptgedanken, und die Einschnitte der Punctuation auf-

merksam werde. Die größte Zahl der jungen Leute, welche in Schulen oder bei wenig sorgsamem Personen lesen lernen, pflegen einen sehr unangenehmen Ton zu haben, der auch ohne Gesang zu singen scheint, wenn sie lesen. Sie beten alles ohne Nachdruck, ohne Artikulation dergestalt daher, daß man Mühe hat, den feineren poetischen Sinn aufzufassen. Diese Unart klebt oft selbst den Erwachsenen noch lange an, und wird besonders da auffallend, wo sie das Ohngefähr der Verlegenheit Preis gibt, in Gesellschaft laut vorlesen zu müssen. [...]

Die schlechte Artikulation, wo der Zuhörer gezwungen wird, die verschiedenen Redeteile, welche der Sänger durch sorgsamem Vortrag nach ihrer näheren Beziehung und Verwandtschaft auszuheben verstehen müßte, mit Anstrengung zusammen zu reihen, ermüdet und verleidet ihm den Gesang. Nur *der* Sänger wird leicht verstanden, der seine Sprache im Gesange, der Sprache der Rede so nah als möglich bringt. Aber wie selten wird daran gedacht! Ja die Nachlässigkeit in der Aussprache ist so allgemein eingerissen, daß dadurch eine Klasse von Zuhörern dergestalt verwöhnt wurde, daß sie kaum noch auf die Worte beim Gesange lauscht, und ihre Unterlage als eine entbehrliche Sache ansieht, wodurch bei großen Aufführungen, wo nicht allein das Gefühl, sondern auch der Verstand beschäftigt sein will, unleidliche Langeweile entsteht. Diese Undeutlichkeit von Seiten des Sängers zieht besonders dem Rezitativ, dieser Würze des Gesanges, viel Feinde zu. In ihm schreitet die Leidenschaft ungebunden über die Schranken des Takts; sein Rhythmus bleibt größtenteils dem Gefühl und der richtigen Deklamation des Sängers überlassen. Daher scheitert so mancher, übrigens leidliche Sänger an dieser Klippe. Ohne die vollkommen richtige Deklamation, ohne die Deutlichkeit der Artikulation wird es eine belangweilende Litanei, in der weder Haltung noch Fassung liegt.

Freilich könnte ein listiger Vertheidiger dieses Halbdunkels fragen: warum soll man beim deutschen Sänger auf die Deutlichkeit der Worte antragen, da nicht selten dem gebildeten Zuhörer ein Gefallen geschieht, wenn er den schlechten Text nicht vernimmt, weil er dann aus der Pasigraphie der Töne einen poetischen Sinn zieht, den ihm der Text nicht bietet? Man sollte es dem trägen Sänger Dank wissen, daß er durch seine Undeutlichkeit oft einen Schleier über das wirft, was verstanden der Sittsamkeit ein Erröten kostet. Bleibt es nicht unbegreiflich, daß bei einer so Schriftsteller- als Dichterreichen Nation noch kein Metastasio, kein Quinault auftraten, um diesem Bedürfnis abzuhelfen? Hätten wir erst in der Mehrheit gute Dichtungen zur Unterlage des Gesangs, so würde der Sänger keinen Vorwand finden, wo er jetzt glaubt durch Undeutlichkeiten seiner Aussprache, oft die Blöße der Nation decken zu müssen. Weit entfernt zu klagen, daß ihn der Zuhörer keiner Aufmerksamkeit würdige, würde er ihn gewöhnen bei Anhörung seiner Gesänge, Geist und Herz zu unterhalten, und in Deutschland begreiflich machen, was Frankreich längst als einen Vorzug seiner Gesänge aufzählt, wo die Dichtung des Textes die rechte Hand des Komponisten wird, und so manches Couplet, um seiner witzigen geistreichen Wendung öffentlich wiederholt wird, ein Ereignis, das wohl um die

nämliche Ursache nie auf unseren Bühnen vorfiel. Muß man sich nicht höchst wundern, wie oft der erbärmliche Text einer Oper einen Mozart, Winter, Dittersdorf zu solcher Composition erheben konnte, und vielmehr glauben, daß sie die edle Dichtkunst nicht als die Schwester, sondern als eine niedere Dienerin der Tonkunst angesehen, und ihren Akkorden einzig Worte untergelegt haben, weil dies einmal hergebracht war, und man doch keine ganze Oper auf einen Vokal absingen kann? Oder aber sie waren gleichgesinnt mit Rameau, der einst sagte: *qu'on me donne la gazette de Hollande, et je saurai la mettre en musique.*

Wenn ich hier eine anscheinende Entschuldigung für die Undeutlichkeit der Aussprache so mancher schlechten Deutschen Sänger auffaßte, so kann sie sich nicht bis zu unserm Zögling ausdehnen. Der Sänger der Bühne ist gezwungen, alles ohne Ausnahme zu singen, was in seiner Rolle geschrieben steht. Nicht so der Kamersänger, noch weit weniger der Dilettant. Sie sind in Ihrer Wahl frei, und wir wollen Sorge tragen, daß unseres Zöglings Zartgefühl nie durch schlechte Dichtungen beleidigt, sein feinerer Sinn vergrößert werde. Es gibt hier eine Wahl, der Sie, Natalie, bei ihm vorzustehen haben, bis daß durch dieses Präsidium sein Geschmack gebildet, sein Urtheil geläutert ist. Diese Wahl kann Ihnen selbst nicht schwer fallen, da die eigentliche Klage nur gegen die Operntexte gerichtet war, und wir außer diesen, Dichtungen von Goethe, Schiller, Mathisson, Galis, Stollberg und a.m. besitzen, die von eben so verdienstvollen Tonsetzern der musikalischen Welt übergeben werden.

Der Sänger beurkundet durch die Wahl seiner Musik nicht allein sein musikalisches Talent, seinen Geschmack, sondern auch seinen Geist und sein Gefühl; ja die Gesänge, welche er singt, verrathen nicht selten die Stufe, auf der sich seine Moralität, seine sittliche Bildung befindet. Also kann es uns nicht gleichgültig sein, ob wir als Dilettanten uns *con amore* in die freien Theaterstücke fügen, und sie selbst vortragen. In Ansehung ernsthafter oder klagender Gesänge fällt die Auswahl unter den vaterländischen Produkten nicht schwer. Aber ein weit größerer Mangel wird da empfunden, wo wir wünschen, unsere geselligen Zirkel durch den Zauber froher, witziger, munterer Gesänge zu elektrisieren, wo man der Zuhörer Geist und Aufmerksamkeit durch den geistvollen Vortrag ins Spiel zu ziehen hofft. Die Sprache ist die Physiognomik der Nationen. Die unsere zeigt Ernst, Feierlichkeit, Rührung, Melancholie, Gutmütigkeit im Erzählen und wenn keine bestimmte Eigenschaft dem Charakter die Grenze festsetzt, oft Weitschweifigkeit. Die Tonsetzer, um gut zu komponieren, überlassen sich den Dichtern, indem sie ihre Melodien nach dem Ausdruck wählen; und so herrscht, zwar bis zum leidlichen Grade, eine gewisse Einförmigkeit in den geselligen Gesängen, die man umsonst sucht durch erhöhte Farbenmischung zu heben. Aber wo haben wir solche Dichtungen, deren leichter Geist, wie in den französischen und italienischen Canzonetten, den Reiz des Scherzes und Witzes, die Grazie als Gefährtin in ihre kurzen gedrängten Strophen verweben? wo die Mannigfaltigkeit der Gedanken und lustigen Einfälle, die alle Lange-

weile und Unaufmerksamkeit verbannt, wo jeder Zuhörer auf die kommende Zeile lauscht, weil ihn die vorige fesselte! – Glauben Sie nicht, Natalie, ich sei vielleicht für fremden Witz und Scherz empfänglicher als für den einheimischen. Sie würden mir bitter unrecht thun. Ich freue mich der vielfachen deutschen Fähigkeit, und bin weit entfernt einzig unsern Dichtern diesen Mangel vorzuhalten. Es ist vielmehr zu hoffen, daß die zunehmende Gewandheit unserer Sprache so wie die allgemeinere Verbreitung der Dichterwerke des Auslands, durch die zunehmende Kenntnis der fremden Sprachen, auch hier dem Mangel begegnen werde, den wir empfinden. Sie würden diese Äußerung ganz mißverstehen, wenn Sie mir den Mangel durch den Ausruf streitig machen wollten: »Wie! Haben wir nicht so gut, als andere Nationen, unsere komische witzige Dichter, Blumauer, Langbein, Falk?« Es ist wahr, diese und noch andere opferten oft dem Gott des Scherzes; aber sind diese Gedichte für den geselligen Gesang anwendbar? und ist dieses eine Art des Scherzes, wie wir ihn suchen und wünschen? Ist er mit dem attischen Salze durchdrungen, mit der leisen Berührung der Grenze des Schicklichen und Feinen begabt, die eine zartfühlende Gesellschaft zur Munterkeit aufruft, ohne je ihre Empfindlichkeit auf eine grelle Weise zu berühren? Gerät nicht unser Geschlecht ausschließlich in tausend Verlegenheiten bei dem Vortrag dieser scherzenden Dichtungen? Wer mit Seele singen will, muß ganz in den Sinn seines Textes eindringen; nicht allein der Ausdruck des Tons, sondern alle Gesichtszüge werden redende Beweise des vollkommenen Einverständnisses. Und nun sagen Sie mir, Natalie, ob es angenehm sein kann, wenn mitten in einem solchen munteren Liede, eine fliegende Röte, die angehaltene Stimme, das gesenkere Auge der Sängerin, den wenig sittsamen Sinn des Dichters anklagt, der die Einheit der Empfindung stört, und der singenden Unbefangenheit beeinträchtigt? Oder sollte man wünschen, daß sie sich über diese feinere Schattierung ihres sittlichen Gefühls bei solchen Äußerungen hinweg setzen könnte, um die Freude des Zuhörers nicht zu stören? Ich hege einen schonenden Glauben über das Zartgefühl der Mehrheit bei diesem Urteil. – Was bleibt aber nun bei den vielfachen Gelegenheiten zu tun, wenn wir zu munteren geselligen Liedern aufgefordert werden, als uns einstweilen oft an die reizenden italienisch und französisch anacreontischen Lieder zu halten, und mit bittendem Blick unsern vaterländischen Dichtern zu sagen: Liebe Männer, gedenkt der Töchter Eures Landes und pflückt für sie in helikonischen Gefilden die Blumen des höheren Farbensmelzes, der Freude und des feinen Witzes, damit wir Euch, wenn ihr ausruht, auf heimischer Flur damit schmücken und erfreuen mögen!

nä
de
so
ku
ang
her
Od
gaz

Au
nich
ohn
mer
woll
gen
Sie,
schm
schwe
wir au
a. m. b
überge
Der
sches I
Gesäng
lität, se
wir als
vortrage
den vate
da empft
witziger,
merksan
ist die Pl
Melanch
dem Cha
komponi
Ausdruck
Einförm
Farbenm
Geist, wi
zes und
weben? v

Probenfotos

A. T. Schaefer



Matthias Klink und Alexander Bogner



Carola Freiwald und Alexander Bogner
Roland Bracht und Andreas Grötzinger



Emanuela von Frankenberg und Johannes Terne
Alexander Heidenreich, Kate Ladner und Heinz Göhrig

ä
er
bl
un
ng
er
d
z



Alexander Bogner





Andreas Grötzinger, Roland Bracht und Matthias Klink
Emanuela von Frankenberg, Catherine Naglestad, Matthias Klink und Alexander Bogner



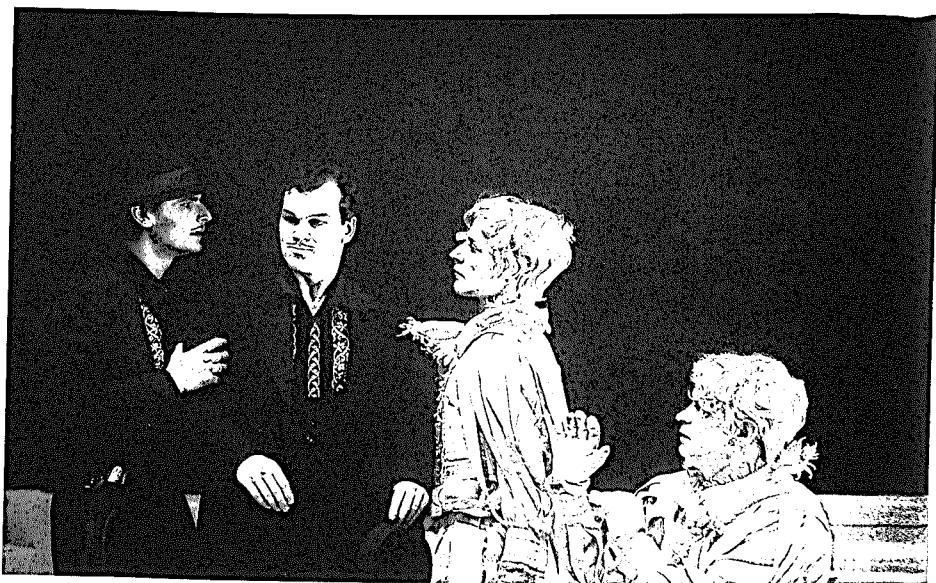
Catherine Naglestad
Emanuela von Frankenberg, Catherine Naglestad, Matthias Klink und Alexander Bogner



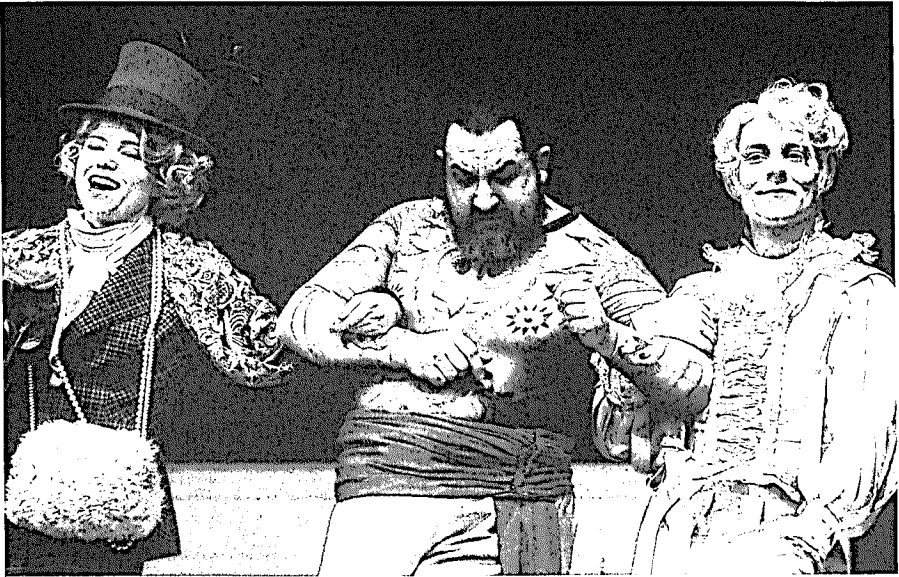
Catherine Naglestad und Johannes Terne



Catherine Naglestad und Johannes Terne



Heinz Göhrig
Alexander Bogner, Matthias Klink, Alexander Heidenreich und Heinz Göhrig



Kate Ladner, Roland Bracht und Alexander Heidenreich
Catherine Naglestad



Catherine Naglestad, Matthias Klink und Emanuela von Frankenberg

Der Exotismus als Ästhetik des Diversen

Victor Segalen (1908)

Einleitung: Der Begriff des Exotismus. Das Diverse.

Paris, am 11. Dezember 1908.

Als erstes die Vorfragen klären. Alles was das Wort Exotismus an Mißbrauchtem und Abgestandenem enthält, über Bord werfen. Es von seinen fadenscheinigen Kleidern befreien: von den Palmen und Kamelen, dem Tropenhelm, der schwarzen Haut und der gelben Sonne; bei der Gelegenheit mich auch jener entledigen, die diese mit einfältiger Redseligkeit benutzten. Also kein Bonnetain, kein Ajalbert, keinen Prospekt für Cooks Reisen und keine eiligen, wortreichen Reisenden ... Oh Herkules, was für eine widerliche Vorarbeit!

Anschließend das Wort Exotismus von seiner rein tropischen, rein geographischen Bedeutung befreien. Den Exotismus gibt es nicht nur im räumlichen Sinne sondern auch in bezug auf die Zeit.

Und dann sehr bald das Exotismusgefühl anführen und definieren, das letztlich nichts anderes ist als der Begriff des Anders-Seins, die Wahrnehmung des Diversen, das Wissen, daß etwas nicht das eigene Ich ist und die Fähigkeit des Exotismus, das heißt die Fähigkeit, *anders* aufzufassen.

Nach dieser allmählichen Eingrenzung eines anfangs scheinbar so weiten Begriffs, die Welt und die Welten begreifen, nachdem er von seinen unzähligen Rückständen, Verunreinigungen und Flecken, vom Makel und Schimmel befreit worden ist, den ihm so ein langer Gebrauch in den Händen und Mündern so vieler verunglimpfender Reisender hat anhaften lassen; und wenn wir diesen Begriff schließlich als klaren, lebendigen Gedanken besitzen, kann er wieder Gestalt annehmen und sich frei und freudig entwickeln, wie ein Keim in seiner neugewonnenen Reinheit, ungehindert und ohne Überlastung; er kann sich aller sensorischen und intelligiblen Reichtümer bemächtigen, auf die er bei seiner Ausdehnung trifft und, nachdem er das alles aufgesaugt hat, seinerseits alles verschönern und neu beleben.

Diese Art des Gedankenspiels ist nichts anderes als das bis ins Unendliche reichende freie Spiel des hinduistischen Denkens, bei dem stets ein spezielles Prinzip danach strebt, universell zu werden (vgl. Oldenberg, *Le Bouddha*). [...]

Es gibt unter den Menschen geborene Reisende: das sind die Exoten. Sie werden unter der kalten und spröden Einstellung der Sätze und Worte jenes unvergeßliche Erschauern wiedererkennen, das von solchen Momenten hervorgerufen wird, wie ich sie beschrieb: das sind die Momente des Exotismus. Sie werden eingestehen, daß unser Vorgehen, ohne den beiden obengenannten grundlegenden Gesetzen zu widersprechen, die den Menschen auf der ganzen Welt einengen, gerade erst den

Reiz des Spiels dieser Gesetze herauskehrt: den Rausch des Subjekts, sein Objekt zu begreifen; sich als anders-seiend zu erkennen; das Diverse zu fühlen. Vermutlich wird nichts weiteres dazu erfunden werden. Aber ich habe die Hoffnung, daß für sie der Reiz dann um so größer und dauerhafter sein wird und die Freiheit des Spiels unmäßig; und nur für jene schreibe ich.

Darauf wird eine Reihe von Texten folgen, die mit Hilfe dieser spontanen »Entwicklung« den Begriff des Diversen entfalten.

Der Individualismus

Nur diejenigen, die eine starke Individualität besitzen, können den *Unterschied* fühlen. Jedes denkende Subjekt setzt ein Objekt voraus; aufgrund dieses Gesetzes müssen wir davon ausgehen, daß der Begriff des *Unterschieds* zwangsläufig einen individuellen Ausgangspunkt impliziert.

Mögen diejenigen, die fähig sind zu fühlen, was sie sind und was sie nicht sind, dieses wundervolle Gefühl auskosten.

Der Exotismus ist also nicht jener kaleidoskopische Zustand des Touristen oder des gewöhnlichen Zuschauers, sondern die lebhafte und neugierige Reaktion einer starken Individualität auf den Zusammenstoß mit einer Objektivität, deren Distanz sie wahrnimmt und auskostet. (Das Gefühl des Exotismus und des Individualismus *ergänzen sich*).

Der Exotismus ist also keine Anpassung; es ist also nicht das vollkommene Begreifen eines Nicht-Ich, das man sich einverleiben könnte, sondern die scharfe, unmittelbare Wahrnehmung einer ewigen Unverständlichkeit.

Von diesem Eingeständnis der Undurchdringbarkeit wollen wir ausgehen. Brüten wir uns nicht, die Sitten, die Rassen, die Nationen, die Anderen zu assimilieren; im Gegenteil, freuen wir uns darüber, daß wir es nie können werden und bewahren uns so das dauerhafte Vergnügen, das Diverse zu fühlen. (Hier könnte die Frage angebracht werden, ob eine Steigerung unseres Wahrnehmungsvermögens hinsichtlich des Diversen unsere Persönlichkeit bereichert oder einengt. Wird ihr etwas genommen oder wird sie dadurch vielschichtiger? Es besteht kein Zweifel: sie wird um das ganze Universum bereichert. Clouard sagt sehr richtig: »Dieser Naturalismus, das sieht man, ist für uns nicht eine Erniedrigung oder Verzettelung noch ein Vorteil, den die Natur auf Kosten der menschlichen Persönlichkeit erhält, sondern es ist das erweiterte Reich unseres Geistes über die Welt.« [...]

Ich will es nicht verheimlichen: dieses Buch wird die meisten enttäuschen. Trotz seines exotischen Titels ist darin nicht die Rede von Tropen und Palmen, von Kolonien oder Negerseelen, nicht von Kamelen, Schiffen, rauschenden Wogen oder Gerüchen, nicht von Eingeborenenaufständen, vom Nichts oder vom Tod, nicht von farbigen Tränen, gelben Gedanken oder Absonderlichkeiten - und von keiner der Ungereimtheiten, die das Wort »Exotismus« in seiner üblichen Bedeutung enthält.

Und noch weniger von jenen, die ihm diese Bedeutung gegeben haben. Denn so wurde es abgegriffen und aufgebläht; ja derart aufgebläht, daß es nahe daran ist zu platzen und sich völlig zu entleeren. Es wäre zweifellos geschickter, ein Wort, das so gefährlich, so stark belastet und so zweideutig ist, zu vermeiden und statt dessen ein neues zu prägen, oder andere, unbedeutendere umzumünzen. Aber ich habe es vorgezogen, das Abenteuer zu wagen und jenes Wort zu bewahren, das mir trotz seiner schlechten Verwendung noch gut und kräftig erschien, und – nachdem es einmal gründlich von seinen Schmarotzern befreit ist – zu versuchen, ihm seinen ursprünglichen Wert wiederzugeben und damit den ihm gebührenden Vorrang. Ich wage zu hoffen, daß es nach einer solchen Verjüngung das Unvorhersehbare eines Neologismus annimmt, ohne jedoch dessen Säure und Schärfe zu besitzen. Um es ganz deutlich zu sagen, ich verstehe unter Exotismus nur das eine, wenn auch unendlich Große: unser Gefühl des Diversen.

Im übrigen sollte klar sein, daß dieses Buch keine Gewißheit, sondern eine Suche ausdrückt. Ich schreibe es nicht, um fest geformte Gedanken vorzustellen, sondern in erster Linie, um mir selbst dabei zu helfen, so zu denken, wie es mir vorschwebt, das heißt die gesamte menschliche Triade ins Spiel zu bringen: intensiv zu fühlen und ebenso zu handeln. Das alles führt mich dann zu der beklemmenden Frage am Schluß, im letzten Kapitel, dem Verfall des Exotismus. Ich schreibe dieses, um mich selbst zu beruhigen, um mich zu überzeugen, um schon im voraus aufs Heftigste Ja zu sagen, auch wenn ich nicht weiß, ob das Ja später bestehen bleibt. Wenn ich geglaubt hätte, daß der Exotismus der Welt eine feststehende oder zunehmende Größe sei, hätte ich mich damit begnügt, ihn erst einmal zu genießen und, was beinahe dasselbe ist, mit unverblühten Worten auszudrücken, um auch andere an der Freude teilhaben zu lassen. Aber trotz der größten Aufrichtigkeit kann ich selbst am heutigen Tage, an dem ich dieses Vorwort schreibe, nicht sagen, ob seine Quote steigt oder fällt. Um das entscheiden zu können, wickle ich Gedanken in einer ganz bestimmten Reihenfolge ab und versuche, sie zu verknüpfen. Und wenn nötig, werde ich das Gewicht meines Wunsches mit auf die Waagschale der Antwort legen – oder diese gar zurückweisen, wenn sie hoffnungslos ist.

Und daß niemand versucht, sich mit einem Satz direkt dorthin zu begeben und die Stufen zu überspringen, die dorthin führen! Das würde der Antwort jeglichen Wert nehmen, da es bereits die Frage wertlos macht. Der Exotismus springt einem nicht an die Kehle. Man muß es verstehen, ihn langsam hervorzulocken, um sich sodann von ihm umfangen zu lassen.

Exotik – Fremde – Exil

Stoffgeschichte und Figurenkonstellation der *Entführung aus dem Serail*

Thomas Betzwieser

Mozarts *Entführung aus dem Serail* steht in der Tradition der sogenannten »Türkenoper«, die sich im 18. Jahrhundert allgemeiner Beliebtheit erfreute. Die Türkenoper, Sammelbecken für alles Fremdländische, war in der französischen, italienischen und deutschen Oper gleichermaßen beheimatet.¹ Allerdings war der damit verbundene Exotismus in den jeweiligen Opernkulturen unterschiedlich ausgeprägt. So besitzt die italienische Oper einen fremdländischen Einschlag fast ausschließlich im Stofflichen und Szenographischen², die Partituren weisen demgegenüber wenig Exotisches auf. Anders in Frankreich, wo sich das Fremde musikalisch zumeist in subtilen Regelverstößen gegen den traditionellen Satz konkretisierte. Die deutsche exotische Oper wiederum entwickelte das typische »allaturca«-Idiom, das vor allem eine Wiener Spezialität war.³ Damit wird gleichzeitig ein Symptom im Hinblick auf die Aneignung des Fremden deutlich: Die Beurteilung dessen, was als fremd gesehen werden konnte, hing nicht unwesentlich vom geographischen Standort und seinen politischen Implikationen ab. Während man in Frankreich dem osmanischen Vormarsch auf dem Balkan gelassen zusehen konnte – man pflegte gute Beziehung zur Hohen Pforte –, stellte sich dies im Habsburger Reich völlig anders dar. Obgleich man die Türken 1683 militärisch entscheidend in die Schranken weisen konnte, blieb die Belagerung von Wien ein Trauma, das im kulturellen Leben des 18. Jahrhunderts immer noch manifestiert war. Dieses Trauma zeitigte vor allem Konsequenzen auf die Geisteshaltung gegenüber dem Orientalen. Die deutschen Schauspiele weisen ein weitaus ernsteres und gespannteres Verhältnis gegenüber dem Türken auf als die Dramatik im restlichen Europa. Es hat den Anschein, als wiche die Angst vor dem ehemaligen Erzfeind zuerst in den musikdramatischen Gattungen, allen voran dem Ballett. In den Wiener Handlungsballetten der 1750er und 1760er Jahre wird erstmals ein etwas »lockererer« Ton gegenüber dem gefürchteten Türken spürbar. Das Ballett – be-

¹ Vgl. Dietrich Kreidt, *Exotische Figuren und Motive im europäischen Theater*, Ausstellungskatalog hrsg. vom Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart 1987.

² Vgl. Silke Leopold, »Zur Szenographie der Türkenoper«, in: *Analecta Musicologica* 21, 1982, S. 370-379.

³ Die *Entführung* des Stuttgarter Hofmusikers Christian Ludwig Dieter beispielsweise weist kein exotisches Instrumentarium auf. Vgl. Reiner Nägele, »Belmont und Constanze in den Vertonungen von Dieter und Mozart – ein Vergleich«, in: *Musikforschung* 50, 1997, S. 285.

zeichnenderweise eine Gattung, in der das gesprochene Wort keine Rolle spielt – fungierte in Wien in gewisser Weise als Vorreiter für die späteren Türkenopern, sowohl in stofflicher wie auch in musikalischer Hinsicht. Das typische »alla-turca«-Idiom, welches in Frankreich zu dieser Zeit noch unbekannt ist, wurde insbesondere in diesen Wiener Balletten entwickelt.

Es scheint kein Zufall, daß der Terminus »exotique« just zu dieser Zeit auch im ästhetischen Kontext verwendet wird. Bekannt war der Begriff zwar seit dem 16. Jahrhundert – Rabelais' *Pantagruel* (1548-52) gilt als erster Beleg –, doch blieb seine Verwendung auf die gegenständliche Welt von Fauna und Flora beschränkt. Im Musikschrifttum taucht er erstmals in den *Observations sur la musique* (1779) von Michel Chabanon auf. Die semantische Konnotation weicht allerdings von der bis dato üblichen Bedeutung ab, da Chabanon mit »exotique« nicht das genuin Fremde beschreibt, sondern vielmehr den supranationalen Charakter der europäischen Musik damit begründet wissen möchte. In diesem Sinn beschreibt der Terminus also weniger die europäischen Anstrengungen im Hinblick auf das Fremde, sondern er ist Reflex einer gesuchten Bestätigung der eigenen ästhetischen Überlegenheit. Stellt man in Rechnung, daß Chabanons Schrift die Vorherrschaft der Instrumentalmusik begründen möchte, so ist diese »Umdeutung« des Begriffs äußerst instruktiv, da sie die Fremden geradezu nötig, der abendländischen Musik etwas zu attestieren, was ihnen (mutmaßlich) fremd ist, nämlich die Ausbildung instrumentaler Kunstmusik. Obgleich Chabanons Traktat mit dem Wiener Phänomen in keinem unmittelbaren Zusammenhang steht, so scheint doch diese zeitliche Koinzidenz zwischen einem entspannteren Umgang mit dem Fremden und der gesuchten Bestätigung durch das Fremde nicht unbedeutend.

Die Stoffgeschichte der *Entführung aus dem Serail* hat ihre Wurzeln in Frankreich, und zwar in den sogenannten »histoires galantes«, einem Romangenre, das im Zuge der ersten großen Exotikmode gegen Ende des 17. Jahrhunderts eine zunehmende Orientalisierung erfuhr.⁴ Trotz einer großen Variationsbreite innerhalb des Genres wurde ein Handlungsstrang für die Gattung konstitutiv: die Trennung eines Liebespaares durch widrige Umstände und ihr Bemühen, wieder zueinander zu finden. Unter dem Einfluß des Orientalismus waren die Erzählungen allmählich ganz in den Vorderen Orient verlegt worden. Die Umstände, die zur Trennung der Liebenden führten, waren fast immer Schiffbrüche mit anschließender Gefangennahme durch Seeräuber. Diese Szene war obligatorisch vor der nordafrikanischen Küste angesiedelt. Sie endet mit dem Einlaufen in eine (algerische) Hafenstadt, wo die Europäerinnen sogleich verkauft werden. Auf diese Weise geraten die Ahnungslosen in die Hände eines Paschas, der sie entweder seinem eigenen Harem inkorpo-

⁴ Marie Louise Dufrenoy, *L'Orient romanesque en France* (1704-1789), Montreal 1946, Bd. 1, S. 61.

riert oder aber dem Sultan nach Konstantinopel überstellt. Erst mit dem Eintreten des suchenden Liebhabers in die fremde Welt nehmen die Geschehnisse der Europäer eine Wendung.

Daß sich derartige Geschichten tatsächlich ereigneten, zumindest was die Situation der Gefangennahme betrifft, darüber besteht kein Zweifel. Obgleich die »histoires galantes« weitgehend fiktiver Natur waren, konnten einige Geschichten authentischen Charakter beanspruchen.⁵ So berichten die *Nouvelles africaines*, wie es die Französin Uranie in das Serail des »Turc de Tunis« verschlug, wo ihr Liebhaber Albiron sie alsbald als Favoritin des Großtürken vorfinden sollte. Dieses Handlungsmuster der »histoires galantes« stellt den eigentlichen stoffgeschichtlichen Kern der Entführungs-Opern dar. Es war nur eine Frage der Zeit, bis diese orientalischen Erzählungen für das Theater adaptiert wurden. Die sich zu Beginn des 18. Jahrhunderts formierende Opéra comique bediente sich aus diesem Fundus mit vollen Händen, ihr Repertoire ist überreich an exotischen Stücken. Obgleich viele Werke zwischen 1710 und 1750 noch stark mit dem Personal der Commedia dell'Arte »durchschossen« waren, folgten sie doch weitgehend dem literarischen Muster.⁶ Die Genese der spezifischen Figurenkonstellation der Türkenoper ist in dieser Gattungstradition zu suchen, wenngleich sich Derivate des Genres relativ rasch in ganz Europa verbreiteten.

Die erste Dramatisierung gleichsam als »große Oper« erfuhren die »histoires galantes« in *Le Turc généreux*, dem ersten Akt von Rameaus Opéra-ballet *Les Indes galantes* (1735). Dort kam es zu eben jener Konfrontation zwischen einem orientalischen Pascha und einem europäischen Liebespaar. In *Le Turc généreux* befindet sich die Französin Emilie in der Gewalt des Türken Osman, der sie begehrt. Emilie erwidert jedoch dessen Gefühle nicht. Vielmehr klärt sie ihn darüber auf, daß sie am Tag ihres Verlobungsfests an der provenzalischen Küste von Seeräubern verschleppt und später an ihn verkauft wurde. Ihren Verlobten, den sie verschollen glaubt, werde sie über den Tod hinaus lieben. Doch das Schicksal wirft eines Tages Valère an die Gestade Osmans und Emilie erkennt in ihm ihren ehemaligen Geliebten, der nach einer langen Odyssee endlich seine Emilie in die Arme schließen kann. Valère ist allerdings auch ein Sklave, der von seinem Herrn – aus Mitleid – die Erlaubnis erhalten hat, seine Geliebte zu suchen. Im Laufe des Gesprächs erkennen Valère und Emilie, daß es sich dabei um Osman handelt. Während sich Valère am Ziel seiner Wünsche sieht, eröffnet ihm Emilie, daß sie eben in der Hand dieses Paschas ist, der auf die Erfüllung seiner Wünsche dränge. Osman erscheint und überrascht die Liebenden, doch statt der erwarteten Bestrafung der Sklaven

⁵ Ein solcher Tatsachenbericht trägt den Titel *Relation de l'esclavage d'un marchand de la ville de Cassis à Tunis*.

⁶ Vgl. hierzu Thomas Betzwieser, *Exotismus und »Türkenoper« in der französischen Musik des Ancien Régime*, Laaber 1993, S. 201-258.

übergibt Osman - zur Verblüffung der Umstehenden - Emilie der Hand Valères. Ungläubig sehen die beiden Franzosen darin eine weitere Spielart orientalischer Grausamkeit. Doch Osman löst die Verwirrung auf: Der Großtürke war einst selbst Sklave und wurde von Valère, ohne daß dieser ihn kannte, freigekauft. Für diese Wohltat sei er ihm ewigen Dank schuldig. Der Pascha läßt Valère und Emilie in Richtung Heimat ziehen.

Es steht wohl außer Zweifel, daß dieser Plot für die Türkenoper des 18. Jahrhunderts konstitutiv war. Auf diese oder ähnliche Weise gestalten sich fast alle Entführungs-Opern des 18. Jahrhunderts.⁷ Christoph Willibald Glucks *La Rencontre imprévue* (Wien 1764) und Joseph Haydns *L'Incontro improvviso* (Esterháza 1775) seien hier als Beispiele aus zwei unterschiedlichen Gattungstraditionen angeführt. Das Singspiel *Belmont und Constanze oder Die Entführung aus dem Serail* des Dramatikers Christoph Friedrich Bretzner (Leipzig 1781) war also nur eine Variante aus der vielfältigen Tradition der Türkenoper. Wie Abert schon attestierte, waren »weder die Charaktere, noch die Situationen, weder die Motive noch die türkische Umgebung« neuartig.⁸ Bei der Suche nach ähnlich gestrickten Türkenopern, vornehmlich in bezug auf das »dénouement«, d. h. die Lösung des dramatischen Knotens, geriet die Genese der spezifischen Figurenkonstellation, die durch Mozart und Stephanie d.J. eine nicht unerhebliche Transformation erfuhr, etwas außerhalb des Blickfeldes. Die Tatsache, daß die *Entführung aus dem Serail* keine komplexe Intrigenkomödie darstellt wie etwa die Da Ponte-Opern, ließ nicht wenige Interpretationen zu dem Schluß gelangen, es handle sich, vor allem angesichts des exotischen Ambientes, um eine eher harmlose Märchenoper. Die Stoffgeschichte, die sich jedoch hinter diesem vermeintlich harmlosen Stück verbirgt, ist durchsetzt mit politischen und kulturellen Implikationen, die es nötig erscheinen lassen, die verlorengegangene Ernsthaftigkeit zu rekonstruieren, vor allem angesichts der Tatsache, daß kaum ein anderes Stück den Kulturkontrast Orient-Okzident so stark ins Zentrum des Dramas rückte wie Mozarts *Entführung aus dem Serail*.

Im Hinblick auf Sujet und Figurenkonstellation wurden die größten Parallelen zur *Entführung* an Christian Gottlieb Neefes *Adelheit von Veltheim* (1780) dingfest gemacht, vor allem was die Schlußlösung von Gustav Friedrich Wilhelm Großmanns Textbuch betrifft. Auch bei Großmann entläßt der Bassa die Europäer in einem Akt von Generösität: »Alles, was ich von euch heische, ist: denkt zuweilen daran, daß ihr in der sogenannten Barberey einen Menschen und einen Freund gefunden habt.« (IV,4) Die Analogie zu Bretzners *Belmont und Constanze* und Großmanns *Adelheit von Veltheim* beweist einmal mehr, wie entwickelt das Genre der Türkenoper war und daß es innerhalb des dramaturgischen Modells früher oder

⁷ Wie weit dieser türkische Handlungsstrang zurückreicht, hat Cesare Questa (*Il ratto dal serraglio. Euripide - Plauto - Mozart - Rossini*, Bologna 1979) gezeigt.

⁸ Abert-Jahn, *W. A. Mozart*, Leipzig 1919, Bd. 1, S. 932.

später zu deutlichen Überschneidungen kommen mußte. Bedeutsamer als diese vordergründige Parallele ist jedoch die Tatsache, daß Großmanns *Adelheit von Veltheim* noch im selben Jahr in eine Erzählung verwandelt wurde: *Der Bassa von Algier; eine dramatisierte Novelle* (1781). Diese Transformation ist deshalb bemerkenswert, da sie das Singspiel in eben jenes Erzählgenre überführt, welches ehemals die stoffgeschichtliche Quelle der Orientoper darstellte. Die Novelle *Der Bassa von Algier* ist nichts anderes als eine deutsche Spielart der »histoires galantes«, wobei hier nun ein Drama den Ausgangspunkt bildete.

Die Europäer in der Fremde

Das Protagonistenpaar der *Entführung aus dem Serail*, Konstanze und Belmonte, steht ganz in der Tradition der »histoires galantes«. Wesentliches Moment ihrer »Aktionen« ist die traditionelle Liebe- und Treueprüfung. Nicht nur dieses Motiv verhindert, daß das christliche Paar ins Komische absinkt⁹, sondern ebenso die Absenz eines Harlequins, der das heroische Pathos der Liebenden oftmals zur Zielscheibe seines Spotts gemacht hatte. Es ist bezeichnend, daß gerade dieses Moment in der Wiener Bearbeitung von Lesages und Dornevals *Les Pèlerins de la Mecque* (1726) zu Glucks *La Rencontre imprévue* (1764) eliminiert worden war. In der Folge waren die Protagonisten somit, wie auch später in der *Entführung*, ernsthaft und empfindsam gezeichnet, ohne der Spöttelei einer Nebenfigur ausgesetzt zu sein. Damit verlagerten sich die komischen Elemente auf exotische Randfiguren (Karawanenführer, Haremswächter usw.), die dramaturgisch meist entbehrlich waren, was ihre »Gefährlichkeit« erheblich minderte.

Der Konflikt konzentrierte sich weitgehend auf die europäischen Protagonisten, der Orient war oftmals nur Staffage. In der *Entführung* gewinnt man hingegen den Eindruck, als ob das Empfindsame des Protagonistenpaares durch die Konfrontation mit dem exotischen Ort eine Potenzierung erführe. Vor allem Belmontes ängstliche Natur wird – besonders deutlich in seiner Arie »O wie ängstlich« (Nr.4) – von der Fremde geradezu paralysiert. Dennoch sieht sich Belmonte am Ziel seiner Wünsche: Er wird Konstanze wiedersehen. Mit ihr wird allerdings auch sein Nebenbuhler erscheinen; ohne mit der Geliebten sprechen zu können, muß sich Belmonte so ein Bild von der Situation verschaffen. Trotz der inneren Dynamik von Belmontes Arie, die seine ganze Ungeduld zum Ausdruck bringt, scheint die Musik gleichsam auf der Stelle zu treten.

Die Frage der Treue schwebt für die Europäer wie ein Damoklesschwert über der gesamten Oper. Vor diesem Hintergrund scheinen alle anderen Schwierigkeiten

⁹ W. Daniel Wilson, *Humanität und Kreuzzugsideologie um 1780. Die »Türkenoper« im 18. Jahrhundert und das Rettungsmotiv in Wielands Oberon, Lessings Nathan und Goethes Iphigenie*, New York 1984, S. 37.

nichtig, sogar die Gefangenschaft. Dies zeigt sich nirgendwo deutlicher als im Finale des zweiten Aktes. Das Moment des Mißtrauens wurde von Mozart ins Zentrum des Quartetts der Europäer gestellt, wohingegen sich Bretzner in der Vorlage dieses Motivs fast en passant, durch einen kurzen Dialog, entledigt hatte. Bei Mozart hingegen haben an dieser entscheidenden Frage, nämlich Treue oder Untreue, alle vier Personen Anteil. In der Leipziger Vorlage *Belmont und Constanze* hatten in dieser Situation einzig die Protagonisten das Wort, wohingegen Blonde und Pedrillo im Hintergrund pantomimisch agieren durften. (»Während der Unterredung des Belmonte mit Konstanzen, unterhält sich Pedrillo mit Blondes, der er durch Pantomime den ganzen Auftritt mit dem Osmin vormacht, und jenen nachahmt; zuletzt unterrichtet er sie ebenfalls, daß er um Mitternacht mit einer Leiter unter ihr Fenster kommen wolle, um sie zu entführen.« II,6) Anders bei Mozart: hier gibt es in Fragen der Liebe keine Barrieren, ja es scheint sogar, als ob durch das Verwirrspiel aus Fragen und ausweichendem Antworten Pedrillo allein auszusprechen vermag, was Belmonte nicht auszusprechen wagt, nämlich ob der Bassa in gleichem Maße wie Osmin »sein Recht als Herr probiert« und bei Konstanze »exerziert« habe. – Das Finale des zweiten Aktes läßt die Fremdartigkeit des Ortes weitgehend vergessen. Die Figuren bleiben völlig auf sich und ihre Partner bezogen. Der Orient wird für die Europäer zu einer Art Niemandsland, in dem bestehende Standesunterschiede, wenn nicht obsolet, so doch zumindest stark verwischt werden. Die Tatsache, daß sich die beiden europäischen Protagonisten ständig in emotionalen Grenzsituationen befinden, läßt somit den Bediensteten entsprechend mehr »Spielraum« zukommen.

Konzentrierte sich das Interesse der »histoires galantes« hauptsächlich auf die beiden abendländischen Protagonisten, so war in den Dramatisierungen der Opéra comique die Integration von Nebenfiguren, sprich Diener und Dienerin, unabdingbar. Die Präsenz dieser Figuren, meistens noch Rudimente der Commedia dell'arte, bot den Autoren die Möglichkeit, den Orient zur Folie eines Kulturvergleichs zu machen, wie es Montesquieu in den *Lettres persanes* (1721) modellhaft vorgeführt hatte. Bevorzugte Motivfelder dieser »gespiegelten« Kritik waren Frauenbild und Religion des Islam, beides Themen, die bis auf den heutigen Tag nichts an Brisanz verloren haben. Ein dezidiert sozialkritischer Anstrich wie bei Montesquieu war aber nur wenigen Stücken eigen, die meisten Autoren nutzten nur eine Seite der Widerspiegelungsfolie, indem sie ihre dramatis personae unverhohlen einen Hymnus auf die vorbildliche französische Gesellschaft anstimmen ließen. Dieser mitunter chauvinistische Ton war besonders in solchen Stücken vernehmbar, wo europäische Frauen unverschuldet in die Hände eines orientalischen Paschas fielen, wie beispielsweise in Carolets *Les Français au Sérail* (1736) oder Favarts *Le Bacha d'Alger* (1741).

In *Les Français au Sérail* waren die Intrige der Türkenoper, die geplante Entführung, die Entdeckung und das lieto fine am ausgeprägtesten, ganz dem Muster

der »histoires galantes« folgend. Carolet versammelte zum ersten Mal annähernd das Figurenpersonal, wie es uns in späteren Entführungs-Opern begegnet. Im Serail des persischen Prinzen Rustan treffen wir auf die Französin Julie, ihre Dienerin Nour sowie die Italienerin Leonore. Als Partner stehen ihnen die Franzosen Clitandre, dessen Diener Arlequin und Hussan gegenüber. Im Zentrum des Stückes steht das Schicksal Julies, die gleich in der ersten Szene ihr Los beklagt, dem Pascha als Sklavin dienen zu müssen.

JULIE

Que je regrette mon pays
J'y vivais dans l'indépendance
L'amour cause ici mes ennuis
Il fait tous nos plaisirs en France
Ici nous tremblons sous ces loix
En France il nous remet ses droits.

Je ne cesse pas un seul moment de comparer la liberté des femmes de France avec l'esclavage de celles d'Orient et je ne trouve point de situation plus déplorable que la mienne. (I,1)

Im Gegensatz zu den europäischen Protagonistinnen, die den kulturellen Vergleich nur dann anstellen, wenn sich ihr individuelles Schicksal als ausweglos erweist, scheinen die Dienerfiguren in dieser Hinsicht mit einer größeren geistigen Flexibilität ausgestattet. Die Integration eines »englischen Mädchens« in das Figurenpersonal der *Entführung* setzte a priori einen aufklärerischen Kontrapunkt, sowohl zu den anderen Europäern, als auch zu früheren Dienerfiguren, die, wie ihre Herrschaften, überwiegend aus dem katholischen Süden stammten. Der Unterschied zwischen Blonde und Pedrillo könnte nicht schärfer gefaßt sein. Pedrillo, der »gutem altchristlichen Geschlecht aus Spanien« entstammt, ist »stets ein treuer Diener seines Herrn«. Die Verbundenheit Blondes mit ihrer Heimat besitzt dagegen einen rationalistisch emanzipatorischen Charakter: »Ich bin eine Engländerin, zur Freiheit geboren, und trotz jedem, der mich zu etwas zwingen will!« (II,1) Im Vergleich zu Pedrillo, dem gelegentlich das Herz in die Hose rutscht, zeigt sich Blonde weitgehend unbeeindruckt von den äußeren Umständen, ihr starkes Selbstbewußtsein läßt sie sogar über die größten Unbilden triumphieren.

Ein Herz, so in Freiheit geboren,
Läßt niemals sich sklavisch behandeln,
Bleibt, wenn schon die Freiheit verloren,
Noch stolz auf sie, lachtet der Welt! (II,1)

Blonde ist die einzige Figur, die sich die hierarchischen Verhältnisse im Serail zunutze machen kann. Sie droht Osmin, ihn via Konstanze und Selim unter Druck zu setzen, was ihr auch gelingt. »Gewalt werd ich mit Gewalt vertreiben. Meine GebieterIn hat mich hier in den Garten bestellt; sie ist die Geliebte des Bassa, sein Augapfel, sein alles, und es kostet mir ein Wort, so hast du fünfzig auf den Fußsohlen.« (II,1) Obgleich Blonde sonst nicht gerade darauf bedacht ist, auf Standesunter-

schiede zu pochen, spricht sie hier in Gegenwart Osmins mit feinsinniger Ironie von ihrer »Gebietlerin«.

Betrachtet man in diesem Zusammenhang die Anredeformen der einzelnen Figuren genauer, so wird man feststellen, daß nur die europäischen Konventionen noch intakt sind. Pedrillo und Blonde bleiben gegenüber ihren Herrschaften bei einem standesgemäßen »Sie«. Erstaunlicherweise begegnen aber sämtliche Europäer den Orientalen mit einem fast vertrauten »Du«. Belmonte versucht es zwar bei seinem ersten Zusammentreffen mit Osmin noch mit »Hört Ihr nicht?«, schwenkt aber sofort um, als er merkt, daß dieser ihn nicht mit dem nötigen Respekt behandelt. Die Tatsache, daß die Europäer die Türken duzen, ja selbst zum Bassa in dieser Hinsicht kein Unterschied mehr besteht, deutet auf eine Adaption bzw. »Akklimatisierung« der Europäer hin und zeigt einen Grad von Vertrautheit, der den neuangekommenen Belmonte mehr als irritieren muß.

Vor allem Pedrillo scheint sich problemlos in den neuen Verhältnissen zurechtzufinden. Auch wenn die konventionellen Umgangsformen zwischen Diener und Herren gewahrt bleiben, so ist doch tendenziell eine Aufweichung des sozialen Gefälles spürbar. Dies zeigt sich besonders zu Beginn des dritten Aktes, wenn Pedrillo Belmonte in die Pflicht nimmt und ihn zum Singen auffordert: »Singen Sie indessen eins. Ich hab das so alle Abende getan« (III,2). Der Diener delegiert somit seine Tätigkeit an den Herrn, ein Indiz dafür, daß im Orient andere Gesetze herrschen, was offenbar auch für den Umgang der Europäer untereinander gilt.

Der Fremde als Exot

Die bedeutsamste Veränderung, die Mozart und Stephanie an Bretznerns »Drama« vorgenommen hatten, betraf die Rolle des Osmin. Aus dieser Umformung resultierte zweifellos eine der schillerndsten Figuren der Operngeschichte. War Osmin bei Bretzner mit nur einer (Solo-)Arie vertreten – was jedoch nicht seinem wirklichen dramatischen Gewicht entsprach –, so machte Mozart den Türken zum Dreh- und Angelpunkt der Handlung.¹⁰ Es ist dem untrüglichen Theaterinstinkt Mozarts zu verdanken, daß die exotische Figur nicht wie in Glucks *La Rencontre imprévue* oder Haydns *L'Incontro improvviso* ins dramaturgische Abseits abglitt. Mozart hat den Türken Osmin nicht nur einem koloristischen, sondern mehr noch einem dramatischen Prinzip verpflichtet. Stellten die älteren Türkenopern allenfalls einen exotischen Typus vor¹¹, so haben wir es hier mit einer komplexen Figur zu tun, auch

¹⁰ Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 199.

¹¹ Vgl. hierzu Christoph-Hellmut Mahling, »Die Gestalt des Osmin in Mozarts *Entführung*. Vom Typus zur Individualität«, in: *Archiv für Musikwissenschaft* 30, 1973, S. 96-108, sowie Wolfgang Osthoff, »Comicità alla turca, musica classica, opera nazionale. Osservazioni sull' *Entführung aus dem Serail*«, in: M. T. Muraro / G. Morelli (Hrsg.), *Opera e Libretto* II, Firenze 1993, S. 157-174.

wenn Mozart in seinen Briefen nur eine Seite von Osmins Charakter offenlegt (»impertinent«, »grober flegel, und Erzfeind von allen fremden«, »dumm, grob und boshaft«).

Die Darstellung des Fremden wurde von Mozart schärfer formuliert als von Bretzner und seinen Vorgängern. Im Gegensatz zu anderen exotischen Figuren spiegelt sich in Osmin nicht ein zeitloses Klischee wider, sondern er repräsentiert gleichsam ein »aktuelles« Türkenbild. Einsteins Charakterisierung Osmins als »unendlich komisch und unendlich gefährlich« trifft den Kern der Figur und deckt sich mit dem ambivalenten Bild vom Türken, wie es in Wien in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts vorherrschte. Die Kompensation der Angst vor dem Erzfeind scheint zur Zeit der *Entführung* eben genau dieser Ambivalenz zu entsprechen, die einerseits das Komische exponiert, auf der anderen Seite aber den bedrohlich-aggressiven Grundcharakter immer noch durchscheinen läßt.

Eine reale Bedrohung der Habsburger durch die Türken war um 1780 jedoch eher Mythos als historische Realität. Rußland bildete für die Donaumonarchie seit dem russisch-türkischen Krieg von 1768-74 eine weitaus ernstere Gefahr als die Osmanen. (Ein interessanter Aspekt, wenn man berücksichtigt, daß die Premiere der *Entführung aus dem Serail* zu Ehren des russischen Großfürsten geplant war.) Trotzdem waren die über Jahrhunderte gewachsenen ideologischen Fronten zwischen Habsburgern und Osmanen noch deutlich spürbar. Das Bild des Fremden war vor allem durch zwei Momente geprägt worden: sexuelle Zügellosigkeit sowie die mit Gewalt verbundene Verbreitung des Glaubens.¹² Die Kombination von Lüsterneheit und Gewalttätigkeit war bereits zum Paradigma des Orientalen geworden, auch wenn sich die Akzente im Laufe des 18. Jahrhunderts in Richtung des »Edlen Türken« verlagerten. Das Bild vom Erzfeind blieb jedoch trotz dieser Akzentverschiebung - zumindest im christlichen Südosteuropa - als beunruhigendes Moment immer noch latent vorhanden.

Es scheint plausibel, daß gerade in der Wiener Version der *Entführung aus dem Serail* dem edlen Türken ein nicht minder exponiertes Pendant gegenübergestellt wird, das in dieser Schärfe bei Bretzner fehlte. Das inzwischen ambivalent gewordene Bild des Türken findet somit gleichsam eine komplementäre dramatische Konkretisierung: eine positive in Bassa Selim und eine negative in Osmin. Die Anwesenheit des grausamen Türken bot zumindest den Europäern die Chance, moralische Überlegenheit zu demonstrieren, was gegenüber Bassa Selim nur schwer möglich ist.

Die nicht unerhebliche musikalische Expansion der Partie Osmins ließ der Figur ein völlig neues dramatisches Gewicht innerhalb der Oper zukommen. Osmin erhält damit einen Stellenwert, der jedoch nicht im Einklang mit seiner sozialen Position

¹² Norman Daniel, *Islam and the West - The Making of an Image*, Edinburgh 1960, S. 271ff.

steht. Durch die Umarbeitung präsentiert sich Osmin bei Mozart und Stephanie wie selbstverständlich als die rechte Hand des Paschas, was er jedoch keineswegs ist. Er bleibt, wie schon bei Bretzner, ein subaltern Angestellter, nämlich »Aufseher über das Landhaus des Bassa«, der sich Vorteile zu verschaffen sucht, wo immer es ihm möglich erscheint. Welch schwachen Stand der permanent um Kulminationspunkt ringende Osmin bei Bretzner hatte, beweist die Verwirrung am Kulminationspunkt der Entführungsszene. Die Wachen, die Osmin zu Hilfe ruft, nehmen diesen vorübergehend selbst fest, in gutem Glauben, in Osmin den Entführer gefunden zu haben. Erst ein stummer Schwarzer setzt die Wachen über die wahre Identität Osmins pantomimisch in Kenntnis und veranlaßt Osmins Freigabe. Diese Szene läßt Osmins Position in einem anderen Licht erscheinen.

OSMIN zum Stummen

Ali komm doch und bedeute,
Diese unverschämten Leute
Schleppen sonst mich selbst davon.

Die radikalen Veränderungen, die Mozart und Stephanie im dritten Akt vornahmen, hatten zur Konsequenz, daß solche Nuancen der Vorlage auf der Strecke blieben. Die musikdramatische Aufwertung der Figur Osmins führte zu einem Mißverständnis doppelter Art: Viele Rezipienten sahen in Osmin nicht den Aufseher über Selims Domäne, sondern einen Haremswächter in Gestalt eines Eunuchen. Diese Fehleinschätzung findet sich exemplarisch bei Ludwig Börne: »So ein meisterhafter Geselle, so ein verklärter Brumbär und hündischer Frauenwächter, wie er ergrimmt sich an dem verriegelten Gitter abmartert, durch welches er täglich den Honig sieht, den er nicht ablecken darf, so ein erboster Kerl, der alle Welt haßt, weil er nicht lieben kann, wird sobald nicht wieder in Musik gesetzt.«¹³

Der oberste Eunuch, der Kizlar Aga, zählte im osmanischen Sozialgefüge zu den ranghöchsten Personen im Sultanspalast. In Favarts *Soliman II ou les trois sultanes* (1761) – das Stück rekurrierte in besonderem Maße auf türkisches Lokalkolorit – ist beispielsweise Osmins Stellung in diesem Sinne eindeutig definiert (»Kizlar Aga ou chef des eunuques«). Daß der Osmin in der *Entführung* die Aufsicht über den Harem und damit über Konstanze hätte, geht aus keiner Stelle des Textbuchs hervor, ebensowenig wie die Tatsache, daß er dunkler Hautfarbe wäre. (Die Haremswächter waren von jeher schwarze Eunuchen.) Kurzum: Osmin erhielt durch die musikalische Aufwertung ein Gewicht, welches mit seiner sozialen Positionierung im Textbuch nicht äquivalent ist.

Betrachtet man Osmins erstes Lied *Wer ein Liebchen hat gefunden* als Präfiguration der Handlung, so erstaunt vor allem, daß Osmin von Treue spricht. Gemeint ist hier *seine* Treue zu einem »Liebchen«, das *er* gefunden hat. Das Lied verleiht Osmin

¹³ *Allgemeine Musikalische Zeitung* 49, 1847, Sp. 236f.

nicht nur einen melancholischen, sondern ebenso einen »europäischen« Charakterzug, denn im Gegensatz zu den zahllosen polygamen Türken, die im 18. Jahrhundert die Schaubühne bevölkerten, partizipiert Osmin am abendländischen Grundthema der Oper, nämlich dem der Treue. Dennoch: die Tatsache, daß Osmin nicht in die salbungsvolle Huldigung an Bassa Selim am Schluß der Oper mit einstimmt, läßt ihn als unwandelbaren, von der Gesellschaft nicht korrigierbaren Charakter erscheinen. Sein Abgang im Schlußvaudeville ist nicht nur in musikalischer Hinsicht bemerkenswert - Osmin (respektive Mozart) durchbricht die traditionelle Vaudevilleform, indem er ein gänzlich anderes thematisches Material verwendet -, sondern er verdeutlicht einmal mehr, daß Osmin zur »gefährlichen«, d.h. kompromißlosen Spezies des Orientalen gehört. Osmin verweigert konsequenterweise jedwede Zugeständnisse an die Europäer, selbst Bassa Selim kann ihn von seiner Position nicht abbringen. Osmins polternder Abgang darf somit als die Unwandelbarkeit des »Wilden« verstanden werden.

Der Europäer im Exil

Die wichtigste dramaturgische Vorgabe für die Figur des Bassa Selim ist sein Renegatentum. Bereits sehr früh wird der Zuschauer darüber in Kenntnis gesetzt: »Der Bassa ist ein Renegat und hat noch so viel Delikatesse, keines seiner Weiber zur Liebe zu zwingen.« (I,4) Erst gegen Ende des Stücks erfahren wir jedoch den Grund für die Konversion. Der ehemalige Spanier wurde in seiner Heimat aus jeder sozialen Verankerung gerissen, man brachte ihn um »Ehrenstellen, Vermögen, um alles«. Wäre diese Information dem Zuschauer bereits in der Exposition an die Hand gegeben worden, so hätte sich wohl nur die einfache Lesart einer späten Abrechnung des Bassa mit seinen Landsleuten angeboten. Jede Äußerung Selims gegenüber diesen hätte als gesteigerter Sadismus interpretiert werden können. Es verhält sich vielmehr genau umgekehrt: Die Spanier Konstanze und Pedrillo genießen Privilegien, die »tausend andere nicht haben würden«. Auch Belmonte hat keine Schwierigkeiten, das Wohlgefallen des Bassas zu finden. Auf Pedrillos Vorschlag stellt der Bassa ihn umgehend als Baumeister ein. Nur die Engländerin Blonde scheint von diesen Privilegien ausgenommen, sie wird Osmin als Sklavin geschenkt, womit der Konflikt der Nebenhandlung beschrieben ist.

Der Orient wurde für den ehemaligen Spanier zu einem Ort der Zuflucht vor dem totalen gesellschaftlichen Ruin. In diesem Exil konnte er sein verlorenes Sozialprestige wiedererlangen. Mit dem auf Lebenszeit verliehenen Titel eines Paschas (für hohe Offiziere und Beamte) hatte er sich eine seinem früheren Leben adäquate Position aufbauen können. Dennoch, so hat es den Anschein, übernimmt der Orient für Selim keine Surrogatfunktion, um verlorene europäische Traditionen zu kompensieren, sondern er bietet die Möglichkeit, das paradigmatisch Andere zu erfah-

ren und zu leben. Die Stellung Selims als Renegat, als »Zwitterwesen« zwischen Europäer und Orientale, nimmt vor allem in der Begegnung mit Konstanze Gestalt an. Obgleich Selim Stärke demonstrieren möchte, wird er in seinem Rollenverhalten zusehends schwankender: »Sieh, ich könnte befehlen, könnte grausam mit dir verfahren, dich zwingen.« (I,7)

Selim nimmt auch die moralische Verankerung Konstanzes wahr, die ihm als gebürtigem Spanier nicht fremd ist. Konstanzes bedingungslose Treue zum Geliebten konfrontiert Selim mit seiner eigenen Vergangenheit. Auch er besaß eine Geliebte, die er – so erfahren wir gegen Ende der Oper – höher als sein Leben schätzte. Diese indirekte Begegnung mit seinem früheren Leben läßt Selim sein europäisches Schicksal wieder bewußt werden, drängt ihn aber vorübergehend noch stärker in die Rolle des Türken.

Die Tatsache, daß Osmin den traditionellen Typus des Orientalen verkörperte, wies dem Bassa von vornherein eine andere Rolle zu. Da Mozart und Stephanie Osmin ein ungleich stärkeres dramatisches Gewicht gegenüber dem Bretznernschen Stück verliehen hatten, mußte auch die Bassa-Figur modifiziert werden, vor allem das »dénouement«, die Schlußlösung. Die Entdeckung des Bassa, daß in Belmonte sein leibhaftiger, verloren geglaubter Sohn vor ihm steht, war in jeder Hinsicht unbefriedigend.

SELIM *für sich* Gott, wär es möglich?

laut Sag, junger Mann, wie heißt deine Vaterstadt?

BELMONTE. Toledo.

SELIM. Und wer war dein Vater?

BELMONTE. Don Carlos Belmonte; der mich als ein Kind von vier Jahren in das Kloster St. Sebastian überbrachte

SELIM. Ach Gott, er ists! Mein Sohn, mein Sohn! Du bist mein Sohn; ich bin dein Vater.

[...]

KONSTANZE. Darf ichs wagen? wollen Sie auch mein Vater seyn?

SELIM. Steh auf! steh auf, gutes Mädchen, er ist dein! Seyd meine Kinder!

KONSTANZE und BELMONTE *ihm die Hände küssend* O wie glücklich!

Vor allem Mozart selbst konnte an dieser Schlußlösung kein Interesse haben. Zu einem Zeitpunkt der endgültigen Abnabelung von Vater Leopold wäre ein solches Wiederfinden von Vater und Sohn, wenn auch nur auf der Opernbühne, von Mozart sicher als ein persönlicher Rückschritt erachtet worden. Daß dabei eine Frau mit Namen Konstanze beteiligt war – im Hause Mozart ohnehin ein Reizwort –, stellte darüberhinaus einen triftigen Grund dar, Bretznerns Schluß zu verwerfen. Die Lösung des Konflikts durch Überführung ins Private hätte die Idee des Kulturkontrastes mit einem Schlag entschärft. Daß der Türke die positiven Eigenschaften der Europäer anzunehmen vermag, schien die Dramaturgie der Türkenoper gleichsam zu untergraben und den Abendländern ihre angestammte Position moralischer Überlegenheit zu entziehen. Die Tatsache aber, daß sich hinter dem edlen Türken in

Wirklichkeit ein exilierter Europäer verbirgt, der durch und durch vom Geist der Aufklärung durchdrungen ist, rückte die eurozentrische Perspektive gewissermaßen wieder zurecht, indem sie den abendländischen Moralkodex als modellhaft hinstellt.

Aus dieser Sicht wird der Bassa Selim zur eigentlichen Hauptrolle der Oper – eine Rolle allerdings, die nicht am musikalischen Geschehen partizipiert. Der sozial Ranghöchste erfährt somit keine musikalische Konkretisierung. Dieses Mißverhältnis von dramatischer Bedeutsamkeit und fehlender musikalischer Darstellung wurde immer wieder als Problem gesehen, paradigmatisch von Ulibicheff: »Es befindet sich in der Entführung noch eine sechste Person, Selim, Pascha und Renegat, den man streng genommen eigentlich gar nicht zählen darf, denn er singt durchaus Nichts. Er handelt fast eben so wenig, und sein ganzer lyrisch-dramatischer Nutzen besteht darin, daß er durch seine zarten Bewerbungen Constanzen's abschlägige Antworten hervorruft, und daß er ihre Bravour-Arien anhört. Welch' eine Rolle für einen Pascha von drei Roßschweifen.«¹⁴

Zweifellos nimmt die Sprechrolle des Bassa, wie schon bei Bretzner, eine Sonderstellung in der *Entführung* ein. Sicherlich wäre es für Stephanie und Mozart ein leichtes gewesen, aus dem Dialogtext des Bassa Selim entsprechende Arientexte zu modellieren (wie für Belmonte in dessen Arie Nr.1) oder gänzlich neue zu verfassen (wie für Osmin in Nr.3). Augenscheinlich haben sich Mozart und sein Textdichter ganz bewußt dafür entschieden, Selim als gesprochene Rolle zu belassen. Ein Grund hierfür könnte in den Erfahrungen mit der zwei Jahre älteren *Zaide* (1780) zu suchen sein, wo Mozart einen orientalischen Pascha ganz im traditionellen (negativen) Schnittmuster komponiert hatte. Möglicherweise war auch die Figur des Sultans in Glucks *La Rencontre imprévue* hierfür ausschlaggebend, die trotz musikalischer Realisierung in jeder Hinsicht blaß ausgefallen war.¹⁵ Offensichtlich wollte Mozart beides verhindern, einen aufbrausenden Türken wie eine unkonturierte Herrscherfigur.

Die Tatsache, daß der Bassa Selim keine musikalische Konkretisierung erfuhr, macht ihn in gewisser Weise zu einem Außenseiter, der sich weder der einen (europäischen) noch der anderen (türkischen) Hemisphäre zuordnen läßt. Sein ihn umgebendes Ambiente ist zwar türkisch, daran läßt der Janitscharen-Chor, der seinen ersten Auftritt begleitet, keinen Zweifel, doch die Figur entzieht sich gänzlich einer dergestalt eindimensionalen Charakterisierung, wie sie die alla-turca-Musik vorstellt. Der Umstand, daß sich eine Opernfigur nur durch das gesprochene Wort artikuliert, läßt diese Person innerhalb des musiktheatralen Kontextes gleichsam exterritorial erscheinen. Die Exilsituation besteht somit auch gegenüber der Musik,

¹⁴ Alexander Ulibicheff, *Mozarts Leben und Werke*, 2. Auflage, Stuttgart 1864, Bd. 3, S. 139.

¹⁵ Glucks Oper war seit 1780 in einer neuen deutschen Bearbeitung (*Die Pilgrime von Mekka*) auf dem Spielplan des Wiener Nationaltheaters.

woran eine dramaturgische Funktion geknüpft ist. Selims »lyrisch-dramatischer Nutzen« ist nicht, wie Ulibicheff ironisch anmerkt, der eines bloßen Stichwortgehefts, sondern seine Existenz respektive sein Renegatentum provoziert vielmehr den eigentlichen Konflikt des Stücks. Mehr noch: die Vielschichtigkeit der Figur des Selim ersetzt gewissermaßen eine komplexe Intrigue.¹⁶ Ohne die differenzierte Persönlichkeit Selims wäre eine an Lessings *Nathan* gemahnende Schlußlösung kaum möglich gewesen. Daß sich in der liberalen Geste des Großmuts am Ende der Oper eine historische Person wiedererkennen sollte, nämlich Kaiser Joseph II., bereichert die Bassa-Figur um eine weitere Facette und bezeugt einmal mehr ihre Ausnahmestellung.

¹⁶ Im Vergleich zu anderen Türkenoperen, etwa Martinellis und Jommellis *La schiava liberata* (Ludwigsburg 1768), ist die *Entführung* äußerst einfach strukturiert.

Adelheit von Veltheim

Gustav Friedrich Wilhelm Großmann (1781)

Fünfter Auftritt

Der Bassa. Adelheit.

BASSA

Liebe! nimm diese Lustbarkeit als einen kleinen Vorgeschmack künftiger Glückseligkeit an. Jeden Morgen wollen wir mit Liebe begrüßen; jeden Abend soll ein Fest beschließen. - Aber, wenn ich alles tue um dich so glücklich zu machen, als ich es vermag; wenn ich jeden deiner Wünsche ausspähle, um ihn zu erfüllen; wenn ich dir vor allen einen Vorzug zugestehe, dich zu meiner einzigen Gemahlin erkläre, so wie du vom Anfang unserer Bekanntschaft die einzige Besitzerin meines Herzens warest, - o so vergilt dies Bestreben wenigstens mit deinem Vertrauen, wenn ich nicht gleich Gegenliebe hoffen darf.

So innig hat noch nie ein Sterblicher geliebet;
Nie war von lauterer Glut ein Herz entbrannt;
Als dieses Herz, das deinem sich zum Opfer giebet,
Und bisher keins des seinen würdig fand.
Groß und edel denkt dies Herz;
Groß und edel denkst auch du!
Laß diese Herzen sich verbinden,
Und ein Elysium in sich finden.

ADELHEIT

Bassa! deine Großmut, deine edle Denkart rühren mich, rühren mich bis zu Tränen und gern und frei gesteh' ich dir: ich würde dich lieben, wenn - Vorsicht, Gott, was wollt' ich sagen!

BASSA

Sprich, Adelheit, sprich mit der Offenheit, die edlen Herzen so wohl ansteht. Entülle dieses fürchterliche *wenn*. Laß mich wissen, was meine Glückseligkeit hindert.

ADELHEIT

Sage mir, Bassa, hast du deinen Vater gekannt?

BASSA

Ich kannte ihn; es war ein trefflicher Mann. Erst vor wenig Jahren verlor ich ihn.

ADELHEIT

Liebstest du ihn?

BASSA

Ich liebte ihn als meinen Vater, und ehrte ihn als einen Mann.

ADELHEIT

Gut, Bassa! Auch mein Vater ist ein Mann wie wenige es sind; ist ein zärtlich mich liebender Vater - ich bin sein einziges Kind. Denk dir ihn, den ehrwürdigen Greis, von seiner Tochter, die ihm alles war, verlassen! Denk dir ihn, wie er nun schon sieben kummervolle Monate um mich bangt und klagt, ängstlich die schwachen Hände ringt, gen Himmel blickt, und seine Tochter, den einzigen Trost seines Alters, zurück erfleht; und so dem Tode sich entgegen härmt, wenn ein Tag nach dem andern hoffnungslos verstreicht! Denk dir ihn mit Empfindungen kindlicher Liebe, und urteile, ob mein Herz sich einer freudigen Empfindung überlassen darf? Urteile, ob der Gedanke, ihn zu verlassen, in meiner Seele nur aufsteigen könne?

Nein, nein! Ich darf ihn nicht verlassen;
Die Ahndung schon macht mich erblassen.
Ohn mich ist er - Gott! kann ichs denken?
Hilflos, verlassen, sich zur Qual!
Laß, Bassa, ach! Laß dich erleben!
Laß mich den Vater wiedersehen!
Laß Tränen dich zum Mitleid lenken;
Verleugne deine Großmut nicht!

*Der Bassa steht einen Augenblick nachdenkend da;
Adelheit wirft sich ihm schnell zu Füßen.*

Edlere, großmütiger Mann! ich seh's, du läßt dich rühren.

BASSA

sie aufhebend

Adelheit! Auch in diesem Zuge kindlicher Liebe äußert sich dein vortreffliches Herz; das Herz, um deßwillen allein ich dich liebe. Allein, täusch dich nicht mit vergeblicher Hoffnung. Du glaubst mich überredet zu haben, dich von mir zu lassen, und hast mich nur noch mehr gefesselt. Ich kann nicht ohne dich leben.

ADELHEIT

Ach, so bin ich verloren!

BASSA

Mäßige dich einen Augenblick und höre mich.

ADELHEIT

Was kannst du mir sagen, Grausamer? Mein Los ist geworfen. Mein Vater wird, von Gram und Kummer abgehärmt, bald nicht mehr sein, und seine unglückliche

Tochter wird ihn nicht lange überleben. Aber ich will dem Tode standhaft entgegensehen, will ihn als die einzige, letzte Zuflucht für Unglückliche mit offenen Armen erwarten. Allein, dein Los ist schrecklicher. Dich wird der ewige Vorwurf deines Gewissens verfolgen, zwei Menschen ins Verderben gestürzt zu haben.

BASSA

Adelheit, das Unglück ist sinnreich, sich zu quälen. Ich mach' dir ungern diesen Vorwurf. Seelen, wie die deinige, äußern sonst ihre wahre Größe im Unglück, unterliegen nicht mutlos der Verzweiflung, sondern ertragen und denken auf Mittel.

ADELHEIT

Mittel? Ich auf Mittel? Eingesperrt, oder auf jedem kleinen Spaziergang von Aufsehern bewacht, die meine Gedanken selbst gern beobachten möchten; wie kann ich da auf Mittel denken?

BASSA

Die Rede ist hier nicht von einer Flucht. Auch wollt' ich nicht, daß Adelheit, wollt' es um ihrer selbst willen nicht, daß sie auf ein solches Mittel verfiel. Nicht der Unmöglichkeit der Ausführung wegen, sondern weil Achmet durch sein Betragen es nicht um dich verdient hat, ihm heimlicher Weise zu entlaufen.

ADELHEIT

Was geht über Freiheit?

BASSA

Und was ist unedler als Undankbarkeit? Und Adelheit würde undankbar gegen mich handeln, wenn sie mein Zutrauen hinterginge. Du hast mehr Freiheit als alle übrigen Weiber meines Serails. Wenn ich dich bisher verborgen gehalten, und mich zu deiner einzigen Gesellschaft gemacht, so war's, um dich an mich zu gewöhnen, um mir dein Herz geneigt zu machen.

ADELHEIT

Wolltest du es mir verdenken, wenn ich eine angebotne Gelegenheit zur Flucht ergriffe?

BASSA

Das würd' ich, weil du mich kennst; weil du eher hoffen darfst, mich durch deine Tränen zu erweichen, als ungestraft zu entfliehen. Denn sieh, ich schwör' es bei dem Grabe unseres heiligen Propheten! wenn du es wagen, wenn du so glücklich auch sein solltest, diesen Mauern zu entkommen, daß ich dich in den geheimsten Winkeln der Erde aufsuchen lassen werde. Und hätt' ich dich wieder in meiner Gewalt, so sollte deine Strafe - Verachtung sein. Doch dazu wird es Adelheit nicht kommen lassen; denn auch dich glaub' ich zu kennen. Du bist von diesem Augenblick an so frei wie ich es bin. Geh!

ADELHEIT

Edelmütiger Mann!

BASSA

Laß mich jetzt. Ich bin unwillig mit mir selbst, daß ich mir eine Drohung gegen dich erlaubte. Geh!

ADELHEIT

Du sprachst von Mitteln.

BASSA

Die ich morgen dir entdecken will. Geh jetzt, es ist tief in der Nacht. Wähle dir nach Gefallen im ganzen Palaste das beste Zimmer und befehl so unumschränkt, wie ich.

ADELHEIT

Ich danke dir, Bassa. Ich fühle den ganzen Umfang, den ganzen Wert deiner Großmut - und bin nur um so viel unglücklicher, da ich dir so nicht lohnen kann, wie du es wünschest.

Geht ab.

»... und einen dreck vielleicht scheisse ich.«

»Schweinigeleien« eines Genies

Ulrich Lenz

»Sie [die Menschen] waren nämlich der Meinung, zwei Grundformen nennen zu sollen [...] Und sie haben sie der Gestalt nach als Gegensätze geschieden [...] Doch nachdem nun einmal alles Licht und Nacht genannt und das ihren Kräften (und Bedeutungen) Entsprechende diesen und jenen Dingen (als Name) beigelegt ist, ist das Ganze voll zugleich von Licht und unsichtbarer Nacht, die beide gleich sind; denn jedes ist einem der beiden zugeordnet.«
(Parmenides von Elea, *Über die Natur*)

Disparat ist das Bild, das sich die Nachwelt vom Menschen Wolfgang Amadeus Mozart gemacht hat. Mozart sei eine »offene vertrauende Seele, ein froher, treuherziger junger Mensch« gewesen, sagt kein Geringerer als der Dirigent Bruno Walter. Der lichte, apollinische Jüngling, das »ewige Kind« Mozart, so wollte und konnte man (bei entsprechender Quellenredaktion) den »Donnerblitzbuben« aus Salzburg sehen. Demgegenüber steht das Bild des früh dem Tod Geweihten, letztlich von aller Welt verkannten Genies – ein innerlich einsamer Schöpfer, der nichts von den tiefen Qualen, die ihn bedrücken, nach außen dringen läßt. Manche Züge Mozarts wollten freilich in keines der beiden Bilder passen und so wurden entsprechende Zeugnisse übergangen bzw. unterdrückt. Hier sind an erster Stelle die berühmten Briefe an Maria Anna Thekla Mozart, das sogenannte »Bäsle«, mit ihrer für heutige Leser zum Teil sehr derben Fäkal- und Analkomik zu nennen, die obendrein das Anstandsgefühl des 19. Jahrhunderts offensichtlich in erheblichem Maße verletzte. Noch 1913 nimmt Arthur Schurig in der 1. Auflage seiner Mozart-Biographie davon Abstand, »die ob ihrer Schweinigeleien berüchtigten Bäslebriefe Wolfgangs« auch nur auszugsweise abzdrukken. Mozarts Name selbst steht paradigmatisch für die Kluft zwischen der historischen Figur Mozarts und dem (fiktiven) Bild, das sich die Musikgeschichtsschreibung von ihm gebildet hat: Der Mann, den wir als *Wolfgang Amadeus Mozart* kennen, hat sich selbst niemals so genannt. *Amadeus* nannte er sich nur im Scherz, wenn er seinen vollen Namen *Joannes Chrisostomus Sigismundus Amadeus Wolfgangus Mozartus* ausschrieb, ansonsten unterzeichnete er, bei Verwendung von Vornamen, meist mit *Wolfgang Amadé Mozart*, in den Bäsle-Briefen des öfteren auch mit *Edler v. Sauschwanz* oder *franz v. Nasenblut*.

Die Frage, ob es zwischen Mozart und seiner Cousine zu Sexualverkehr gekommen ist oder nicht, ob die in den Bäsle-Briefen immer wiederkehrenden Verweise auf die Analsphäre nur auf ein verbales Ausleben des nichtvollzogenen Liebesakts zurückzuführen oder aber ein Nachklang desselbigen sind, läßt sich mit Sicherheit nicht beantworten. Von »zügelloser Verbalerotik« (Bernhard Paumgartner) in den

Bäsle-Briefen kann aber in keinem Fall die Rede sein. Da ist vom »Arsch« und seinen verschiedenen Tätigkeiten des öfteren die Rede: »wir essen ietzt gleich, damit wir hernach wieder scheissen« (Brief vom 13.11.1777). Der vermuteten Verstimmung des Bäsle wegen einer dreimonatigen Briefpause begegnet Wolfgang mit dem Angebot: »unsre arsch sollen die friedens-zeichen seyn!« Im Brief vom 5. November 1777 persifliert er mit seinen Derbheiten die Stilebene eines *opera seria*-Librettos:

»Mein *arsch* brennt mich wie feüer! was muß das nicht bedeüten! - - vielleicht will dreck heraus? - ja, ja, dreck, ich kenne dich, sehe dich, und schmecke dich - - und - - was ist das? - - ists möglich - - ihr götter! - - Mein ohr, betrügst du mich nicht? - - Nein, es ist schon so - - welch langer trauriger ton!«

und erzählt dann gegen Ende des Briefs eine »trauerige geschichte«,

»die sich jetzt den augenblick erreignet hat. wie ich an besten an dem brief schreibe, so höre ich etwas auf der gasse. ich höre auf zu schreiben - - stehe auf, gehe zum fenster - - und - höre nichts mehr - - ich seze mich wieder, fange abermahl an zu schreiben - - ich schreibe kaum 10 worte so höre ich wieder etwas - - ich stehe wieder auf - - wie ich aufstehe, so höre ich nur noch etwas ganz schwach - - aber ich schmecke so was angebrandtes - - wo ich hingeh, so stinckt es. wenn ich zum fenster hinaus sehe so verliert sich der geruch, sehe ich wieder herein, so nimmt der geruch wieder zu - - endlich sagt Meine Mama zu mir: was wette ich, du hast einen gehen lassen? - - ich glaube nicht Mama. ja ja, es ist gewis so. ich mache die Probe, thue den ersten finger im arsch, und dann zur Nase, und - - Ecce Provatum est; die Mama hatte recht.«

Derlei Fäkalkomik wird auch ungeniert mit kirchlichen Formeln kombiniert. So heißt es im Brief vom 28. Februar 1778:

»... nun muß ich schließen
ob es mich schon thut verdriessen,
wer anfängt muß auch aufhören,
sonst thut man die leute stöhren,
an alle meine freünde mein Compliment,
und wers nicht glaubt,
der soll mich lecken ohne End,
von nunan bis in Ewicket,
bis ich einmahl werd wieder gescheid.
da hat er gwis zu lecken lang,
mir wird dabey schier selbstn bang,
ich fürcht der dreck der geht mir aus,
und er bekommt nicht gnug zum schmaus.«

Bei genauerer Betrachtung der Korrespondenz Mozarts muß man jedoch feststellen, daß sich dergleichen Derbheiten keinesfalls auf die Bäsle-Briefe beschränken, ja daß auch die anderen Mitglieder der Familie Mozart nicht selten davon Gebrauch machen. So merkt beispielsweise Leopold Mozart in einem Brief an seinen Sohn vom 5. Februar 1778 an: »bey diesen 2 Damen wars wo deine schwester beym Soupé einen kleinen farz hören ließ.« Überhaupt hatte in einer Zeit, in der ein gesundheitsbewußter Mensch zunächst und vor allem auf eine geregelte Ver-

dauung zu achten hatte, in der (zumindest in den gehobeneren Schichten) ein Einlauf zur täglichen Morgentoilette gehörte, das Reden über dergleichen Körperfunktionen folglich auch einen Platz in der täglichen Kommunikation. In einem Brief aus Kaisersheim versucht Mozart am 23. Dezember 1778 das Bäsle mit den folgenden Worten zu überreden, ihn in München zu besuchen:

»... schauen sie daß sie vorm Neüen jahr noch drinn sind, so will ich sie dann betrachten vorn und hind - will sie überall herum führen, auch wenss nothwendig ist kristiren [= klystieren] - doch nur eines ist mir leid, daß ich sie nicht kann logiren ... ich werde alsdan in eigner hoherperson ihnen Complimentiren, ihnen den arsch Petschieren, ihre hände küssen, mit der hintern büchse schiessen, ihnen embrassieren, sie hinten und vorn kristiren ...«

Vom Sohn des Geigers Georg Eck berichtet Mozart 1780, er habe »heüte Nacht das bett voll gespien, gebrunst, und geschissen - Non plus ultra.« Ganz so teilt auch Vater Leopold seiner Tochter Nannerl von seinem Enkel Leopold mit: »der Leopold ist, Gott Lob, im besten wohlseyn, nichts als braf prunzten, scheissen und speiben.«

Eine angemessene Beurteilung kann man der Mozartschen Korrespondenz nur angedeihen lassen, wenn man sie in ihrem historischen Kontext sieht. Zur Zeit Mozarts bedienten sich Bürger, Bauer und Edelmann noch der gleichen Ausdrucksweise. So empfand auch Marie Antoinette, Königin von Frankreich, nichts Unschickliches daran, ihrer Mutter, Kaiserin Maria Theresia, durch den von Paris nach Wien zurückreisenden Christoph Willibald Gluck mitteilen zu lassen, daß ihr (monatliches) »Unwohlsein am 8. wiedergekommen ist. Das sind sechs Tage früher.« Erst nach Mozarts Tod, an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert, setzte eine Verfeinerung der Sprache ein. Derbkräftige Worte, die man früher unbekümmert gebraucht hatte, wurden immer mehr als unästhetisch, als degoutant verpönt. Eine einst über alle Schichten hinweg als natürlich empfundene Wortwahl wurde nun als Mangel an Umgangsformen mißverstanden. Dies hat wohl bereits Mozarts Witwe Constanze so empfunden, denn 1799 schreibt sie an den Verlag Breitkopf & Härtel, der eine »Lebensbeschreibung Mozarts« plante: »... die freilich geschmacklosen, aber doch sehr wizigen Briefe an seine Base verdienen auch wohl eine Erwähnung, aber freilich nicht ganz gedruckt zu werden.«

Freilich wurde auch immer wieder versucht, die Bäsle-Briefe in das oben umrissene Mozart-Bild einzupassen. Karl Hammer beispielsweise merkt 1964 in seinem bezeichnenderweise als »theologische Deutung« apostrophierten Buch über Mozart mit Blick auf die Bäsle-Brief an: »Das Wesen dieses Menschen war rein. [!] Darum konnte er das Unreine nur abstoßen - abstoßen ohne besonderen Ekel und moralischen Abscheu davor, abstoßen dafür mit Humor und Spaß, aber doch von sich weisen.«

Ungeachtet der Derbheiten ist in Mozarts Briefen aber bisweilen eine Albernheit zu konstatieren, die sich gleichfalls kaum mit dem Bild des apollinischen Jünglings vereinen läßt, wenn sie den »Reinheitsfanatikern« auch weniger aufstieß als

Mozarts »Schweinigeleien«. Mozarts Briefe sind voll von unsinnigen Erzählungen (wie der oben zitierten *trauerigen geschichte*), Namens-, Wort- und Zahlenspiele-reien. Unter den Besuchern eines Konzerts in Augsburg waren »die Ducheße arschbömerl, die gräfin brunzger, und dan die fürstin riechzumtreck, mit ihrn 2 töchter, die aber schon an die 2 Prinzen Mußbauch von Sauschwanz verheyratet sind«. (Brief vom 17.10.1777) Wie bereits gesehen, bereitete es Mozart auch immer wieder große Freude, mit den Stilebenen zu spielen. So schreibt er am 14. August 1773 »hochtheatralisch« in das Tagebuch seiner Schwester:

»Ich hoffe, meine königin, du wirst den höchsten grad der gesundheit geniesen und doch dan und wan oder vielmehr zuweilen oder besser bisweillen oder noch besser qualche volta wie der welsche spricht, von deinen wichtigen und dringenden gedanken, welche alzeit aus dem schönsten und sichersten vernunft herkomen, den du nebst deiner schönheit besize[st], obwohlen in so zarten Jahren und bey einen frauenzimmer fast nichts von obgesagten verlangt wird, du, O königin, auf solche art besizest, das du die Manspersonen Ja sogar die greise beschämest, mir etliche darvon aufopfern.«

Karoline Pichler, Verfasserin mehrbändiger historischer Romane und eine Zeitlang Mittelpunkt der literarischen Kreise Wiens, berichtet in ihren *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*:

»Als ich einst am Flügel saß, und das »Non più andrai« aus *Figaro* spielte, trat Mozart, der sich gerade bei uns befand, hinter mich, und ich mußte es ihm wohl Recht machen, denn er brummte die Melodie mit und schlug den Tact auf meine Schultern; plötzlich aber rückte er sich einen Stuhl heran, setzte sich, hieß mich im Basse fortspielen und begann so wunderschön aus dem Stegreife zu variieren, daß Alles mit angehaltenem Atem den Tönen des deutschen Orpheus lauschte. Auf einmal aber ward ihm das Ding zuwider, er fuhr auf und begann in seiner närrischen Laune, wie er es öfters machte, über Tisch und Sessel zu springen, wie eine Katze zu miauen und wie ein ausgelassener Junge Purzelbäume zu schlagen ...«

Der Komponist des *Figaro*, der Jupiter-Sinfonie oder des Klarinettenkonzerts als miauender und Purzelbaum schlagender Kasper? Und doch spricht - trotz des zeitlichen Abstandes, der zwischen dem Ereignis und seiner Aufzeichnung liegt (Karoline Pichlers Erinnerungen stammen aus den Jahren 1843/44) - nichts für eine Hinzudichtung der Verfasserin. Was für einen Nutzen sollte ihr oder dem Gegenstand ihrer Betrachtung aus dem Bericht eines solchen Kuriosums entstehen?

»Gerade während der Entstehungszeiten seiner größten Werke beschränken sich Mozarts verbale Mitteilungen nicht nur auf prosaische Routine, sondern sie sind auch durchsetzt von - freilich oft forciertes - Albernheit, was allerdings nur jene erstaunen kann, die meinen, das Genie müsse in jeder Äußerung und in jedem Verhalten die höchste Ebene jenes Geistes wahren und demonstrieren, die es vor anderen auszeichnet. Das dauernd sich äußernde Bewußtsein der eigenen Bedeutung ist in Wirklichkeit ein typisches Charakteristikum des Scheingenies«, schreibt Wolfgang Hildesheimer, dessen exzeptioneller Mozart-Monographie zu danken ist, die polarisierende Festlegung des Mozart-Bildes gebrochen und mit

einigen, allzu leichtfertig deduzierten Gemeinplätzen aufgeräumt zu haben. In tiefenpsychologisch analysierender Vorgehensweise versucht er, einen Mozart voller Widersprüche und Ungereimtheiten zu zeigen, den vor allem eines kennzeichnete: das Unbewußtsein seiner selbst. »Das wahre Genie«, so Hildesheimer, »bemüht sich nicht um Selbsterkenntnis, legt sich keine Rechenschaft ab, vernachlässigt und verzehrt sich, es sei denn, seine Konstitution und sein Erfolg zu Lebzeiten gestatten ihm andere Bedingungen. Es verbrennt, trotz aber nicht dem Verbrennungsprozeß, sondern nimmt ihn nicht wahr. Es sieht sich nicht in Relation zur Welt. Es sieht sich überhaupt nicht. [...] Bis spät - zu spät - in seinem Leben wußte Mozart nicht, wer er war. Seine Einsamkeit war die tiefste und dabei die diskreteste - er war sich ihrer, zumindest bis in die letzten Monate seines Lebens hinein nicht bewußt.«

Am Ende einer auch noch so intensiven Beschäftigung mit dem Menschen Mozart steht immer wieder die Erkenntnis, daß uns eine Einsicht in sein inneres Wesen trotz einer beachtlichen Menge an Primärquellen weitgehend verwehrt bleibt. Zellen wie: »ich kann Dir meine Empfindung nicht erklären, es ist eine gewisse Leere - die mir halt wehe thut, - ein gewisses Sehnen, welches nie befriedigt wird, folglich nie aufhört - immer fortdauert, ja von Tag zu Tag wächst ...« (Brief an Constanze vom 7. 7. 1791), die letztlich auch nur in Andeutungen verharren, bleiben die große Ausnahme und sind zudem ausschließlich auf die letzten Monate vor dem Tod beschränkt. »Das Rätsel Mozart liegt ja eben darin, daß sich der »Mensch« als Schlüssel versagt. [...] So bleibt er der Fremde, der sich nicht als solcher sehen wollte, der sich der Art seiner Fremdheit niemals bewußt wurde, überdies einer, der sich nicht verriet. Und wenn wir auch aus den lückenhaften Zeugnissen eine Gestalt zu erkennen meinen, so bleibt sie auch uns, in ihrem inneren Wesen, nämlich in dem Element, das sein Kreatives und Äußeres zusammenhält, dunkel und rätselhaft« (Hildesheimer).

Diese Diskrepanz zwischen *Kreativem* und *Äußerem* hatte zumindest ansatzweise bereits Mozarts Schwager, der Schauspieler und Maler Joseph Lange, der die von Mozart einst angebetete Aloisia Weber (Constanzes Schwester) geheiratet hatte, erkannt. (Von ihm stammt das berühmte unvollendete Portrait Mozarts). In seiner Selbstbiographie berichtet er:

»Nie war Mozart weniger in seinen Gesprächen und Handlungen als großer Mann zu erkennen, als wenn er gerade mit einem wichtigen Werk beschäftigt war. Dann sprach er nicht nur verwirrt durcheinander, sondern machte mitunter Späße einer Art, die man nicht an ihm gewohnt war, ja, er vernachlässigte sich sogar absichtlich in seinem Betragen. Dabei schien er doch über nichts zu brüten und zu denken. Entweder verbarg er vorsätzlich aus nicht zu enthüllenden Ursachen seine innere Anstrengung unter äußerer Frivolität, oder er gefiel sich darin, die göttlichen Ideen seiner Musik mit den Einfällen platter Alltäglichkeit in scharfen Kontrast zu bringen und durch eine Art von Selbstironie sich zu ergötzen. Ich begreife, daß ein so erhabener Künstler aus tiefer Verehrung für die Kunst seine Individualität gleichsam zum Spott herabziehen und vernachlässigen könne.«

Es fehlen die Verbindungsglieder zwischen dem Menschen Mozart, seinem täglichen Leben und Erleben einerseits und seiner Musik andererseits. *Ein musikalischer Spaß* KV 522, auch unter dem Namen »Dorfmusikanten-Sextett« bekannt, datiert 14. Juni 1787, war das erste musikalische Werk, das Mozart nach dem Tode seines Vaters am 28. Mai niederschrieb. Schrieb sich der Komponist damit seine Trauer von der Seele? Oder fand angesichts der Befreiung von den Ansprüchen, die Leopold Mozart zeit seines Lebens an seinen Sohn gestellt hatte, eine verhohlene Erleichterung hier ihren überschwenglichen, wenn auch makaberen Ausdruck? Oder kam Mozarts Musik aus einer Sphäre, in die alltägliches menschliches Leid nicht vordrang? Oder bedeutete die Komposition für Mozart einfach nur das, was ihr Titel besagte: einen »musikalischen Spaß«? Auch Mozarts Musik für sich gesehen bleibt rätselhaft, offenbart sich nicht. Ist sie »heiter-idyllisch«? Oder liegt »tiefe Tragik unter einer lichten Oberfläche«? Jede »Molleintrübung« im Werk des Komponisten rief und ruft eine unendliche Zahl von Interpretationsansätzen hervor. »Ich mag mich des Wortes »Molleintrübung« der Musikwissenschaft nicht bedienen; es erscheint mir symbolisch für das unstatthaft Wertende musikalischer Analyse«, führt Hildesheimer seine eigene Sicht dieses Sachverhaltes aus, und fährt fort: »Weshalb *trüb*? Der Tag ist nicht denkbar ohne Nacht, doch welche zwölf Stunden sind objektiv die besseren?«

Die eingangs zitierte, im 5. Jahrhundert v. Chr. von dem griechischen Philosophen Parmenides formulierte Hypothese einer polarisierenden Einteilung der Welt und ihrer Erscheinungen hat die abendländische Kultur entscheidend geprägt. Tag und Nacht, Licht und Dunkel, Leicht und Schwer bilden scheinbar klar voneinander geschiedene Gegensätze, denen sich alles zuordnen lassen muß. Ein Mensch wie Mozart zeigt die Unzulänglichkeit dieses dualistischen Prinzips auf, aber auch, wie es sich - über Widersprüchlichkeiten hinweg - zu behaupten sucht. Diese Widersprüchlichkeiten aber lassen sich nicht auflösen, sie lassen sich allenfalls »integrieren«.

»*Humor* ist ein viel strapaziertes Wort. [...] Auf der Stufe der Überbegabten [...] entspringt seine Äußerung nicht etwa dem Wunsch, zu heiterem Lebensgenuß beizutragen oder etwa die Welt lustig zu sehen, sondern eher dem Gegenteil: dem Drang, die Schwere des täglichen Lebensvollzugs, des *Handwerks des Lebens* (Cesare Pavese) hervorzukehren, indem es, kontrapunktisch zu seinem Ernst, im Unernst entlarvt, das Absurde betont, das Groteske, Widersinnige, Ungerechte grimmig unterstrichen wird.« (Hildesheimer) Mozarts Ausgelassenheit, seine oberflächlichen Albernheiten, seine derbe Komik sind genauso Bestandteil seines Wesens wie der Ernst seiner Musik. Der Purzelbaum schlagende Junge und der Komponist des *Requiem*s widersprechen sich nicht, sie bedingen sich gegenseitig - der eine äußert sich im anderen.

»Unser Geist scheint auch zwei Seiten zu haben, die ohne einander nicht bestehen können. Licht und Finsternis, Gutes und Böses, Hohes und Tiefes, Edles und Niedriges und noch so

viele Gegensätze scheinen, nur in veränderten Positionen, die Ingredienzien der menschlichen Natur zu sein, und wie kann ich einem Maler verdenken, wenn er einen Engel weiß, licht und schön gemalt hat, daß ihm einfällt, einen Teufel schwarz, finster und häßlich zu malen?« (Johann Wolfgang von Goethe)

Porro Sau. Cocho
 ●
 Suo

Vom »geistigen Gleichgewicht der Kulturen« oder: Was macht den Schluß der *Entführung* zum Finale?

Regula Rapp

In Wolfgang Amadeus Mozarts *Die Entführung aus dem Serail* gibt es zwei bedeutende Schlußszenen: den des zweiten und den des dritten Aufzugs, das Finale: »Nie werd' ich deine Huld verkennen, mein Dank bleibt ewig dir geweiht! ... Wer diese Huld vergessen kann, den seh man mit Verachtung an ...« Dieses Finale ist mehr als eingängig, mit seiner faßlichen Melodie, seinem wiegenden Rhythmus lädt es mindestens zum Mitsummen ein, und es bleibt länger haften als viele anderen eingängigen Melodien dieses Singspiels. Ungeachtet der Frage, ob es dem Zuschauer im Wien des Jahres 1782 ebenso ergangen sein mag - die *Entführung* war Mozarts Durchbruch als Opernkomponist und sein nachhaltigster Erfolg - stellt sich die zweite Frage, was diesen Schluß so schlüssig macht, daß einem schon fast wieder unbehaglich werden könnte.

Quer durch die gesamte Mozart-Forschung zieht sich das Urteil, daß es in *Die Entführung aus dem Serail* um Einheit und Einheitlichkeit gehe, daß »Ausgleich und Gleichgewicht« »zentrale Stichworte« für das Werk darstellen. Das ästhetisch vollständige In-sich-geschlossen-Sein und die maximale Ausgewogenheit der Wiener klassischen Musik wurde an diesem Singspiel gezeigt, das darüber hinaus als ein zentraler Baustein der Klassik gewertet wurde, im selben Jahr zum ersten Mal aufgeführt wie Joseph Haydns berühmte Streichquartette Opus 33 »auf eine ganz neue Art«.

Vergleicht man die beiden Aktschlüsse, die - im Sinne des Wortes - Aufschluß zu geben vermögen über die Art und Weise, wie Mozart die verschiedenen Protagonisten miteinander und durch die Musik handeln läßt (beide Schlüsse sind in der Tradition der Oper und des Singspiels Ensemble-Szenen), so muß man zunächst fragen, was den Schluß des *zweiten* Aufzugs auf der einen Seite »schlüssig« macht, warum es danach jedoch andererseits zwingend weitergeht. Was charakterisiert dieses bedeutende Ensemble, was unterscheidet es vom Finale?

Derselbe Autor, der von »Ausgleich und Gleichgewicht« spricht, Paul Bekker, hat für das umfang- und abwechslungsreiche Quartett von Konstanze, Belmonte, Blonde und Pedrillo am Ende des zweiten Aufzugs (»Ach Belmonte! ach mein Leben!«) die Begriffe »europäische Empfindsamkeit und Raffinesse« gefunden. Die Situation ist folgende: Belmonte und Konstanze sehen sich wieder und sinken einander in die Arme. Konstanze hebt an im Allegro: »Ach Belmonte! Ach mein Leben!« Auch Pedrillo und Blonde bestätigen ihre Liebe. Der zweite Abschnitt Andante bringt einen abrupten Wechsel in Tonart und Charakter: Die Freude wird getrübt, als die

beiden Männer einen Augenblick lang die Treue ihrer Mädchen in Zweifel ziehen. Die Mädchen verzeihen den Reumütigen jedoch nach einigem Hin und Her ihr Mißtrauen (hier folgen mehrere kontrastierende Abschnitte rasch aufeinander), und die Paare versöhnen sich wieder in einem letzten Teil, der vom Allegretto zur Charakterbezeichnung Allegro des Quartett-Anfangs zurückkehrt. Europäisch-empfindsam an diesem Quartett ist in erster Linie die Frage nach der Treue. Nur ganz am Beginn des Quartetts geht es um die bevorstehende Befreiung aus der Entführung, gleich darauf in genau festgelegter Reihenfolge um Intimes und Persönliches. »Wohl, es sei nun abgetan! Es lebe die Liebe!« Mann und Frau bleiben unter sich, und ihre Beschäftigung miteinander vollzieht sich mit der ihr eigenen Gesetzlichkeit. Über dieses plausible Nacheinander macht sich Pedrillo (und mit ihm Mozart?) an einer einzigen Stelle lustig: »Nun bin ich aufgeklärt!« meint er nach einer Ohrfeige zu seiner Geliebten und »hält sich das Wang«. Nie wieder werden sich das hohe Paar und das Dienerpaar so nahe sein. Dabei ist der fremde Ort, an dem das Quartett spielt, völlig ausgeschaltet. »Das Finale des zweiten Aktes läßt die Fremdartigkeit des Ortes weitgehend vergessen. Die Figuren bleiben völlig auf sich und ihre Partner bezogen. Der Orient wird für die Europäer zu einer Art Niemandsland, in dem bestehende Standesunterschiede, wenn nicht obsolet, so doch zumindest stark verwischt werden.« (Thomas Betzwieser) Erst wenn Konstanze im Finale, am Ende des dritten Aufzugs singt »Nie werd' ich im Genuß der Liebe vergessen, was der Dank gebeut«, wird der rein private Rahmen von »Es lebe die Liebe« überschritten sein. So stellt sich die Kultur, die uns dieses Ensemble vermittelt, im weitesten Sinne als eine europäische dar.

Man kann mit Georg Knepler dieses Ensemble durchaus mit dem Durchführungsteil einer Sinfonie vergleichen: Auch an dieser Stelle im Singspiel werden Konflikte ausgetragen, die Musik ist geschäftig, Harmonie- und Tempowechsel deuten auf Veränderungen, Verlagerungen. Die nicht zuletzt politische äußere Situation bleibt jedoch völlig ausgeklammert, sie spielt für diesen Moment des Dramas keine Rolle (auch aus diesem Grund funktioniert der Vergleich mit der Instrumentalmusik). Es existiert nur eine einzige »Kultur«; von einem »geistigen Gleichgewicht der Kulturen« (das Titelzitat stammt ebenfalls von Paul Bekker) kann hier - noch - nicht die Rede sein, wenngleich Bekker diese Aussage in erster Linie musikalisch, für die in diesem Singspiel so wundervoll vereinigten beiden »Singvermögen«, die italienische Operntradition und das deutsche Singspiel, verstanden wissen wollte.

An dieser Stelle sei noch einmal auf das Finale in der Wiener Klassik verwiesen: Die bedeutendste Qualität eines Finale - in der Instrumentalmusik wie in der Oper - ist grundsätzlich sein Gewicht, das heißt das richtige Maß an Ernsthaftigkeit und Würde, das den anderen Werkteilen das Gegengewicht zu halten vermag. Das Problem, ein gewichtiges, ein proportioniertes Finale zu komponieren, wäre allerdings nicht so groß, wenn die Klassik das Finale nicht als eine Abrundung des *gesamten*

Werks verstehen würde. So hat Mozart selbst beispielsweise einige Jahre nach der *Entführung* in seinem Drama giocoso *Don Giovanni* seine Vorlage verändert und als dritten Finale-Abschnitt die berühmte »scena ultima« komponiert, in der die vom Titelhelden Geprellten und Zerstörten in einer »antichissima canzon« nahezu mit letzter Kraft die Gerechtigkeit beschwören, die mit dem Untergang des Bösewichts siegt. Erst die Romantik hat gezeigt, daß finale Lösungen bewußt vermieden werden können, daß Fragen absichtlich unbeantwortet bleiben. Das »happy ending« ist kein ästhetischer Zwang mehr. Wir können hinter diese Erfahrung nicht zurück, und wir ziehen heute andere Schlußfolgerungen aus Schlüssen als Mozarts Theaterbesucher: »Es wirken offenbar Zeitumstände und Weltbilder mit - das Finaleproblem ist kein rein musikalisches.« (Georg Knepler) Unsere Weltbilder oder unser Unbehagen anmelden vor dem Finale der *Entführung* ist das eine (die Herausforderung an die Interpretation, und das bedeutet auf dem Theater an die Regie), die Frage zu beantworten, was Mozart selbst in dieser Richtung angelegt, angedeutet haben könnte, ist etwas anderes.

Was passiert im Finale musikalisch? Nach der großmütigen Geste des Bassa Selim, der Freigabe der vier Europäer, wird ein freudiger, versöhnlicher Rundgesang, ein sogenanntes Vaudeville angestimmt. Um den Mann, der als einziger nicht singt, ertönt ein Rundgesang. Dabei verweist das Modell dieses reigenartigen Abschlußensembles auf die Herkunft des Singspiels aus der französischen komischen Oper und verkörpert in seinem volkstümlichen Grundton die Idee des verbindenden Abschlusses: Die höfische Kunstgattung erforderte eben immer noch das »lieto fine«, das »happy ending«. Jede Person trägt nun der Reihe nach die Vaudeville-Melodie vor. Diese Melodie wird jeweils von einem Refrain abgeschlossen, in den alle Stimmen einfallen: Klassisch heißt in diesem Falle, daß die Komposition faßlich, komplex, formal ausgewogen und individuell zugleich ist. Belmonte ist der erste, der den Dank ausspricht für die Rettung, Konstanze als hauptsächlich betroffene und gefährdete Person spricht als erste beides an, das Private und das Politische - gleichwohl im selben melodischen, alles beherrschenden Gestus und Rhythmus. Keiner tanzt musikalisch aus der Reihe, alle stimmen nach dem durchlittenen Abenteuer in dieselbe Erkenntnis ein, das heißt, die politische Implikation, die über die private Liebesgeschichte hinausgeht, ist von Anfang an vorgesehen und fest eingebunden in den musikalischen Ablauf, es gibt einen - fast - direkten Weg in das »happy ending«. Der Ausgleich wird durch die Musik hergestellt. Selbst Osmin, der einzige Verlierer in dieser Geschichte, und mit ihm die türkische Musik mit Triangel, Becken und großer Trommel, reihen sich ein. Osmin fällt jedoch sogleich aus der Rolle, und damit nach wenigen Takten aus dem Takt und aus der Melodie, er verläßt den Kreis der Versöhnten und geht wütend ab.

Dieser Einbruch der zweiten Kultur wird musikalisch nahezu »auf der Stelle« aufgefangen. Allein eine Generalpause mit einer Fermate trennt das drohende Unheil, Morden und Schrecken von der aufgeklärten Reaktion der anderen. So

verlockend es nun erscheint, unser »Weltbild«, unser »Finaleproblem« an dieser Pause festzumachen, historisch korrekt wäre es nicht - im Gegenteil: Die Fermate über einer Pause bedeutete zu Mozarts Zeit keine Verlängerung derselben. Im *Versuch einer gründlichen Violinschule* (1756) aus der Feder von Wolfgang Amadeus' Vater Leopold Mozart findet sich die Regel: »... hingegen wird eine Pause, über welcher man dieses Zeichen sieht, nicht so lang ausgehalten; sondern manchmal so vorbegegangen, als wenn sie fast nicht zugegen wäre ...«.

Osmins Ausbruch bleibt eine kurze Episode, eine kleine, farbige Störung. Die beiden Paare reagieren schnell, betroffen und edel zugleich und nicht zufällig unter der musikalischen Vortragsbezeichnung *Andante come prima*: »Nichts ist so häßlich als die Rache«. Ihre Vermittlung, ihre Herstellung des »geistigen Gleichgewichts der Kulturen« läßt - und dieses leistet die Musik - keinen Zweifel daran, welche die wertvollere ist. Diesen Einschub der Betroffenheit nach einem unerwartet eintretenden Ereignis hat Mozart von der italienischen Opera buffa gelernt, er gehört dort zum festen musikalisch-szenischen Formen-Repertoire. Die kunstvolle Formung, der Atem, der die ganze Stelle durchweht, ist jedoch Mozarts unverwechselbare eigene Sprache. Der Refrain wird zur eigentlichen Schlußfolgerung in der reinen und schlichten Tonart C-Dur. Der Chor der Janitscharen mit dem Lobpreis des Bassa Selim bindet in seiner bereits erprobten Mischung aus Klangkolorit und Leitmotiv ein letztes Mal das türkische Element ein. Hinter den »aufgeklärten Takt« Mozarts in diesem Finale setzt er jedoch lediglich einen lauten Punkt. Der vollkommene Ausgleich aller Spannungen und Probleme ist seiner Natur nach der Steigerung nicht mehr fähig, und er kann entweder zur Erstarrung oder zu schöpferischer Aufhebung führen. Wir fühlen - über 200 Jahre nach Mozarts größtem Erfolg auf dem Theater - beide Möglichkeiten, die Erstarrung und die schöpferische Aufhebung, und deswegen ist das Finale der *Entführung aus dem Serail* einerseits so stark und faszinierend in seiner Schlußwirkung, wie es uns andererseits manches Mal auch unsicher machen kann, weil es uns auf uns selbst zurückwirft.

Denk es, o Seele

Eduard Mörike (1855)

Ein Tännlein grünet wo,
Wer weiß, im Walde;
Ein Rosenstrauch, wer sagt,
In welchem Garten?
Sie sind erlesen schon,
Dank es, o Seele,
Auf deinem Grab zu wurzeln
Und zu wachsen.

Zwei schwarze Rößlein weiden
Auf der Wiese,
Sie kehren heim zur Stadt
In muntern Sprüngen.
Sie werden schrittweis gehn
Mit deiner Leiche;
Vielleicht, vielleicht noch eh
An ihren Hufen
Das Eisen los wird,
Das ich blitzen sehe!