
MUSIKTHEATER NÜRNBERG



W. A. MOZART

DIE ENTFÜHRUNG AUS
DEM SERAIL

MUSIKTHEATER NÜRNBERG

Neuinszenierung

Wolfgang Amadeus Mozart

Die Entführung aus dem Serail

Musikalische Leitung Wolfgang Gayler

Inszenierung Roland Velte

Bühnenbild und Kostüme John Gordon Miller

Choreinstudierung Udo Mehrpohl

Premiere: 21. Juli 1984

Impressum
Städtische Bühnen Nürnberg
Musiktheater
Redaktion: Anja Weigmann
Titelbild:
Jean-Jules-Antoine Lecomte de Nouy,
Die weiße Sklavin

Herstellung, Druck und Verlag:
3W Druck und Verlag J. Schoierer KG.,
Sperberstraße 77 · 8500 Nürnberg 40
Telefon 0911 / 44 99 95

Text- und Bildnachweis:

W. A. Mozart, Die Entführung aus dem Serail. Texte. Materialien. Kommentare. Mit einem Essay von Attila Csampai. Sachbuch rororo/Ricordi Reinbek 1983
Anna Amalie Abert, Die Opern Mozarts, Möseler Verlag Wolfenbüttel und Zürich 1970, mit freundlicher Genehmigung der Autorin
Arthur Scherle, Der aufgeklärte Orientale, in: Maske und Kothurn, o. Jh. Graz - Köln 1961, mit freundlicher Genehmigung des Autors
Bernt Engelmann, Trotz alledem, Deutsche Radikale 1777–1977, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1979
Archivmaterial
Figurinen der Nürnberger Neuinszenierung von John Gordon Miller

Attila Csampai

Plädoyer für eine harmlose Oper

Zu Handlung und Musik in Mozarts »Entführung aus dem Serail«

Der Regisseur und Dramaturg Ernst Lert hat einmal die kürzeste Inhaltsangabe von Mozarts »Entführung« verfaßt: „Der spanische Edelmann Belmonte Lostados entführt seine ihm von Seeräubern geraubte Braut Constanze, welche die Räuber samt ihrer Zofe, der Engländerin Blonde, und seinem Diener Pedrillo dem türkischen Bassa Selim verkauft hatten, aus dem Serail, dem Harem des Bassa; die Flucht aber wird von dem wegen Blonde eifersüchtigen Haremstaufseher Osmin entdeckt, die Flüchtigen werden wieder eingebbracht. Bis hierher ist die Handlung die gewöhnliche Opernhandlung. Jetzt aber wendet sie sich hoch ins Ethische. Obwohl nämlich Selim in Belmonte den Sohn seines Todfeindes entdeckt, der ihn aus der Heimat verstoßen und zum Renegaten gemacht hat, verzeiht er ihm und entläßt die Christen in ihr Christenland.“ Bei der Gelegenheit nahm Lert auch eine Bewertung des Buchs vor: „Episodenlos, nur der Handlung des Titels dienend, ist die einfache Fabel. Die Charaktere sind die simplen Typen der Volksskomödie. Die gefangene sentimentale Geliebte und ihre resolute kecke Zofe, der seine Geliebte suchende und befreiente, edle – ich hätte beinahe gesagt: Prinz, sein komischer, etwas ängstlicher Diener – sind sie uns nicht wohlbekannt aus den Mimen aller Zeiten und Länder? Der Tyrann, der die Geliebte festhält und mit seiner Liebe quält, ist zwar kein Zauberer, aber doch aus der Gegend von 1001 Nacht, sein blatlüsterner, tölpischer Haremstaufseher aber ist geradezu aus den Zauberhauptaktionen herübergenommen.“

Was soll man nun heute, zweihundert Jahre später, über eine so harmlose und bis auf den überraschenden Schluß so simpel-konventionelle Oper noch schreiben? Was hat sie uns ernstlich noch Neues zu sagen, das nicht schon hunderte Male gesagt worden wäre und dann beim Publikum und auch bei der schreibenden Zunft nicht immer wieder dasselbe einträchtige Kopfnicken hervorgerufen hätte?! »Die Entführung aus dem Serail« war schon zu Mozarts Lebzeiten seine mit Abstand erfolgreichste, meistgespielte Oper, und es gibt unter den großen Dauerbrennern des Opernrepertoires kaum ein vergleichbares Stück, das von seiner ersten Vorstellung an über zwei Jahrhunderte hinweg von allen Seiten und auf allen Bildungsebenen eine derart einheitliche Beurteilung und eine ebenso einhellige Zustimmung erfahren hätte wie eben diese harmlose Türkensoper. Sie markiert den entscheidenden Schritt des sechsundzwanzigjährigen Mozart zur persönlichen wie künstlerischen Selbständigkeit. »Die Entführung« gilt als erste große musikdramatische Tat eines jungen Mannes, der nur wenige Monate zuvor sich sowohl aus der untergeordneten Stellung eines fürstlichen Angestellten beim Salzburger Erzbischof als auch aus der engen Klammer väterlicher Obhut befreit hat und der nach Wien ging, um fortan als freier Komponist sein eigenes Leben zu führen. »Die Entführung« als ungemein frisches, strahlendes, optimistisches Manifest der eigenen Befreiung und zugleich als eine Stellungnahme für die fortschrittliche politisch-moralischen Tendenzen der Zeit, für die Aufklärung – so etwa könnte man die heute gängige Meinung über Mozarts Singspiel von 1782 zusammenfassen.

Der edle Türke

Man vermutet sogar, daß Mozart die überraschende Schlußpointe der Handlung, den großmütig dem Sohn seines Todfeindes verzeihenden türkischen Pascha, selbst erfunden hat, um dem simplen Türkensujet eine Wendung ins Ethische zu geben und damit auch seinem Auftraggeber, dem „aufgeklärten Despoten“ Kaiser Joseph II., ein Denkmal zu setzen. In der ursprüngli-

AV. AMADEO WOLFGANG MOZART ACCAD. FILARMON. DI BOLOGNA
E DI VERONA



W. A. Mozart



Gottlieb Stephanie d. J.

chen Textfassung des Berliner Textdichters Christoph Friedrich Bretzner erkennt der Bassa in Belmonte seinen eigenen, lange totgeglaubten Sohn wieder, und läßt dann diesem seine Gnade zuteil werden, was natürlich den moralischen Wert seiner Handlung ungleich geringer macht; dem Nachkommen seines Erzfeindes zu verzeihen und ihm die Angebetete großzügig zu überlassen, verlangt da schon erheblich mehr sittliche Größe, und dies um so mehr, als ihm nun ein Lostados schon zum zweiten Mal das Liebesobjekt „entführt“. Belmontes Vater hat dem Bassa, wie dieser selbst berichtet, vor vielen Jahren schon einmal die Geliebte geraubt, allerdings wohl gegen deren Willen: sie ist vermutlich die Mutter des Belmonte. Und nun wiederholt sich das grausame, für den Bassa so grausame Spiel nach zwanzig (?) Jahren noch einmal. Es ist nicht völ- lig auszuschließen, daß der Bassa am Ende gar der leibliche Vater des Belmonte ist, als türki- scher Würdenträger (Bassa = Pascha und nichts weiter als ein militärischer Rang) muß er ja nicht unbedingt auch türkischer Herkunft sein; er wird im Verlauf der Handlung mehrmals als Renegat bezeichnet, also er ist wohl ein des Glaubens abtrünniger Nicht-Muselmann, der die europäischen Sitten beherrscht, die europäische Architektur liebt, die europäischen Frauen be- gehrt...

Ob es nun Mozarts oder Stephanies oder eines anderen Idee war, die Figur des Bassa am Ende noch mit josephinischen Zügen auszustatten: es ist jedenfalls schon sehr viel geschrieben wor- den über den aufklärerischen, modernen, fortschrittlichen Charakter des Stücks, über seine geistige Nähe zu Lessings »Nathan« (in der Person des Selim), und zur »Minna von Barnhelm« (bezüglich der völligen Gleichstellung von Herren- und Dienerpaar), ebenso zur Goetheschen »Iphigenie« (Verzicht des Thoas auf Iphigenie). Und es ließen sich gewiß zu einer Reihe von an- deren Theaterstücken und Opern der Zeit inhaltliche und dramaturgische Bezüge aufpüren;

dennoch gehen die aufklärerischen Tendenzen der »Entführungs«-Fabel – Mozarts neuen Schluß mit eingerechnet – in keiner Weise über das normale, damals übliche und erlaubte Maß an Zeitbezug und an politisch-kultureller Aktualität hinaus. Vielmehr gab es damals in ganz Europa und gerade in Wien eine ausgesprochene „Türkenmode“, und ebenso hatte man im josephinischen Wien auch nichts gegen eine derart positive Herrscherdarstellung einzuwenden, auch wenn es ein Türke war, der da des Kaisers Züge annahm. Die Zeiten, in denen man in Mitteleuropa sich vor den Türken fürchtete, waren längst vorbei, genau neunundneunzig Jahre zuvor hatten die Osmanen das letzte Mal Wien belagert; inzwischen aber war das ottomanische Reich zu einem kranken, sterbenden Koloß geworden, der nun selbst von allen Seiten bedroht war. Nun mußten die Türken auf allen Bühnen Europas für ihre frühere Gefährlichkeit büßen und sich verspotten lassen, wenn sie nicht, wie der Bassa, das Glück hatten, als „edle Barbaren“ kritisch-positive Gegenmodelle zu den in der Regel nicht sehr aufgeklärten europäischen Fürsten verkörpern zu dürfen.

Gewiß übernimmt auch Mozarts Musik in ihrer optimistischen Grundhaltung, ihrer strahlenden Helligkeit, ihrem jugendlichen Elan, in der klaren, gemäßigten, mittleren, Haupttonart C-Dur einiges von der aufklärerischen Tendenz des Textbuches, doch geschieht dies nicht in jener vordergründigen, idealisierenden Weise, wie es die meisten bisherigen Deuter der Oper Mozarts Musik andichteten, in der Absicht, die moralischen Aspekte der Handlung, nämlich die Treue und Standhaftigkeit der beiden Frauen, besonders hervorzuheben. Betrachtet man etwa die musikalische Gesamtdisposition der Oper wie auch die einzelnen dramatischen Ansatzpunkte der Musik, so fällt auf, daß die eigentlichen Höhepunkte der Handlung von der Musik vernachlässigt werden: Fluchtversuch und auch der überraschende Gnadenakt des Bassa werden im Sprechdialog abgehandelt.

»eine Neue intrigue«

In der Bretznerschen Vorlage stand die Entführungs-Szene als großes Ensemble am Anfang des dritten Aktes. Mozart spürte wohl sofort, daß dies dramaturgisch nicht sehr geschickt war, zumal auch der Schluß des zweiten Aktes dadurch ein wenig in der Luft hing. So wollte er die Entführungs-Szene lieber als Finale am Ende des zweiten Aktes stattfinden lassen und bat Stephanie, seinen Textdichter, für den nun etwas handlungsarmen dritten Akt „eine große Veränderung, ja eine ganz Neue intrigue“ sich einzufallen zu lassen, was dieser aber offensichtlich nicht zustande brachte. Dazu Mozart-Biograph Hermann Abert: „An dem Unvermögen Stephanies, für den dritten Akt eine neue Intrige zu ersinnen, ist jene Umarbeitung allem Anscheine nach gescheitert. Die Entführungsszene blieb an ihrer alten Stelle, wurde aber jetzt nicht mehr als Ensemble, sondern, mit Ausnahme der Romanze, als reine Dialogszene behandelt.“

Die Entscheidung Mozarts, im dritten Akt mangels einer neuen Intrige auf ein großes Entführungs-Ensemble (und ebenso auf die musikalische Gestaltung des überraschenden Gnadenaktes des Bassa) zu verzichten, hat schon im letzten Jahrhundert bei diversen Kommentatoren der Oper, so etwa bei Jahn und Bulthaupt, Unverständnis und auch Kritik hervorgerufen – und das Gegenargument, ein Ensemble an ungünstiger Stelle sei immer noch besser als gar keines; und in der Tat leidet der dritte Akt ein wenig an dem Fehlen einer zentralen das Geschehen zusammenfassenden musikalischen Nummer. (Das coupletartige, harmlose Schlußvaudeville ist dafür kein ausreichender Ersatz.) Kann es sein, daß Mozart sich deshalb eine „Neue intrigue“ wünschte, weil ihn die rein aktionistische Entführungs-Szene musikalisch nicht interessierte?!

Mozarts musikalische Intrige

Der Komponist hat schließlich doch seine eigene „intrigue“ durchgesetzt, wenn auch an anderer Stelle als zunächst geplant, nämlich am Ende des zweiten Aktes; er hat so zumindest an einer Stelle in den eindimensionalen, linearen Handlungsverlauf des Bretznerschen Stücks ein kleines Hindernis, eine vorübergehende dramaturgische Störung eingebaut – und zwar mit seinen ‘musikalischen’ Mitteln: Das Quartett Nr. 16 am Schluß des zweiten Aktes beginnt an einer der schönsten Stellen der Handlung, kurz nach dem ersten glücklichen Wiedersehen des seriösen Liebespaars Belmonte-Konstanze, und eben in einem ungestörten Augenblick, in dem die vier Europäer das erste Mal unter sich sind und Gelegenheit haben, ihren Fluchtplan gemeinsam feierlich zu bekunden: „Voll Entzücken, Freud‘ und Wonne sehn wir unser Leiden End“, lautet der einmütig vorgetragene und empfundene Schlußvers des beseelten ersten Abschnitts in diesem Quartett.

Doch dann, wie ein Blitz aus heiterem Himmel, geschieht etwas, womit niemand, der die Oper bis dahin verfolgt hat, rechnen würde: Die Musik verdunkelt sich, geht unversehens nach g-moll über, wird von einer bohrenden Drei-Achtel-Bewegung ergriffen, und die Idealgestalt, der „Märchenprinz“ Belmonte, entpuppt sich plötzlich als argwöhnischer, an der Treue seiner Braut zweifelnder, ganz normaler Mann. Es ist ihm zwar nicht angenehm, seinen Verdacht, Konstanze könnte es mit dem Bassa getrieben haben, offen auszusprechen, so bringt er nur, zögernd und stotternd, einige Verlegenheitsfloskeln hervor: »Man sagt... du seist...« usw.; da aber just im selben Augenblick sein Diener Pedrillo dem Blondchen gegenüber denselben Zweifel äußert, und zwar standesgemäß mit viel deutlicheren Worten, wird nicht nur jedem klar, worauf Belmonte anspielte, sondern auch, daß in bestimmten Situationen alle Männer gleich empfinden.

Dennoch bleibt die Frage, warum Mozart ausgerechnet in dieser harmonischen Situation, in diesem erfüllten Augenblick, in eine Märchenhandlung eine Eifersuchtsszene hat einbauen müssen: sie bewirkt nämlich nicht nur innerhalb der Szene einen dramaturgischen Bruch, sondern sie konterkariert auch das bis dahin geltende ästhetisch-stilistische Grundkonzept der Oper: Ein derart profanes und alltäglich-banales Motiv wie unbegründete Eifersucht, nimmt den Figuren ihren märchenhaften, antinaturalistischen Charakter und dem Ganzen die Illusion einer idealen Begebenheit. Es entbehrt gleichwohl nicht einer gewissen Ironie, wenn man mit erleben muß, daß in einer so extremen Situation, wo es wirklich Wichtigeres zu bereden gäbe und man eigentlich auch schon fliehen könnte, anstatt die geplante Flucht umständlich für die Nacht zu verabreden, die Herren der Schöpfung nichts Besseres zu tun haben, als ihren Frauen eine Eifersuchtsszene zu machen.

Musik und Sprache

Das komplizierte Verhältnis von Musik und Sprache in der Oper gehört zu den von der Musikästhetik und der Musiktheorie noch nicht hinreichend geklärten Problemen. In ähnlicher Weise zeugt auch die tägliche Inszenierungspraxis an den Opernhäusern von den Schwierigkeiten der meisten Regisseure mit der „unmöglich“en Kunstform der Oper, insbesondere von der weitverbreiteten Unfähigkeit, die musikalische Struktur als eine vom Sprechtext grundsätzlich unabhängige, eigenständige dramatische Dimension zu begreifen und umzusetzen. So müssen sich bis heute die meisten Opernwerke gefallen lassen, daß die Interpretationen in aller Regel nur an

Hand des Textbuches vorgenommen werden, dem man weithin die alleinige inhaltliche Kompetenz beimißt, während man der Musik bestenfalls zutraut, eine wie auch immer geartete (atmosphärische oder emotionale) Bestätigung bzw. Verstärkung der im Text begrifflich festgelegten dramatischen Vorgänge und Charakterisierungen leisten zu können.

So ist man auch in der bisherigen Deutungsgeschichte der »Entführung« selbstverständlich davon ausgegangen, daß Mozarts Musik in erster Linie die ethisch-erzieherischen Intentionen des Textbuches unterstützen würde und weiter nichts (zumal sie ohnehin auf Grund ihrer objektiven Unbestimmtheit nicht in der Lage sei, dem Text auf einer begrifflich-bestimmten Ebene zu widersprechen). Also hält man sich bei dieser Oper seit jeher an die Interpretationen und simplen Charakterisierungen, die das Textbuch den Figuren angedeihen läßt, und projiziert dies dann einfach auf die Musik. Und so ist es seit jeher beschlossene Sache, daß Osmin auch von Mozart als Bösewicht, Belmonte als idealer Liebhaber, Konstanze und Blonde als unerschütterlich treue Bräute komponiert worden sind.

Die These, daß Mozart in seinen Wiener Opern als erster Komponist überhaupt wirkliche, lebendige Menschen aus Fleisch und Blut musikalisch erschaffen und auf die Bühne gestellt habe, wird gemeinhin erst vom »Figaro« an, seinem ersten politisch-aktuellen und realistischen Sujet, akzeptiert – wiederum hervorgerufen durch das kongeniale Textbuch von Lorenzo da Ponte –, während an der »Entführung« bis heute das Etikett des „noch nicht ganz gelungenen“ Jugendwerks, und „jungfräulicher Empfindung“ haftengeblieben ist. Der bedeutende Mozart-Biograph Hermann Abert war einer der ersten, der der romantisch-idealistischen Auffassung des vorigen Jahrhunderts und auch einer nur auf die Intentionen des Textbuches ausgerichteten Interpretation nachdrücklich widersprach. Er tat dies ausgerechnet im Zusammenhang mit der Figur des Osmin, der ja gewöhnlich für einen geilen, grausamen und boshaften Christenfresser gehalten wird, für eine wirklich böse Türkenkarikatur. „Osmin ist weder ein hausbackener Spaßmacher im Sinne des deutschen Singspiels noch eine Karikatur in dem der opera buffa. Mozart kennt überhaupt keine Komik im älteren Sinne mehr. Es war wohl seine größte geistige Tat, daß er die Oper von dem künstlichen Gegensatz verstiegener Heroendarstellung und nicht minder unwahrer komischer Verzerrungen befreite und für Tragik und Komik auf die letzte Quelle, das menschliche Leben selbst zurückging. Er ist der größte Realist des musikalischen Dramas, seine Gestalten stehen ausschließlich auf dem Boden der Wirklichkeit und sind allein auf sie bezogen. Er hat damit die Kenntnis vom Menschen, soweit es das musikalische Drama betrifft, ganz ungeheuer erweitert, indem er Tragik und Komik in ganz eigentümlicher Weise verschmolz und das Niederste dem Höchsten zugesellte. (...) Jetzt, in der »Entführung«... war er imstande, den Charakteren seiner Figuren auf den Grund zu blicken und sie als individuelle, unteilbare Einheiten starker und schwacher, aufwärts strebender und die Erde sich anklammender Kräfte zu erkennen. Damit wurde Mozart aber zum Schöpfer eines ganz neuen Weltbildes in der Oper. Diese Gestalten mußten ganz anders fühlen, erleben und handeln als die, die man bisher gewohnt war. Sie wollen weder bestimmte Ideen verkörpern noch Verstand und Witz belustigen, noch, wie ein Lieblingswort der rationalistischen Ästhetik lautete, ‘die Natur nachahmen’, Sie waren vielmehr selbst Natur, d. h. unmittelbares schöpferisches Leben. Daher sind sie auch weder gut noch böse im Sinne meiner Moral; sie werden nicht beständig an einem außerhalb der Wirklichkeit stehenden Sittengesetz gemessen, sondern allein an der Wirklichkeit selbst. Mozart ist aber auch darin ein Dramatiker weit moderneren Stils, daß er seine einzelnen Figuren genau aufeinander bezieht. Keine steht für sich da, jede ist aus dem Licht und Schatten der übrigen heraus modelliert. Daher das reich dahinströmende, ewig bewegte Leben dieser Dramen, ihr ausgeprägter Wirklichkeitscharakter, der sie heute noch so frisch und wahr erscheinen läßt wie am ersten Tag.“

Entscheidend an diesem glänzenden Plädoyer für das Musiktheater Mozarts ist, daß Abert eine realistische Menschenbehandlung schon in der »Entführung« verwirklicht sieht, in einem ganz

unrealistischen Stück. Und genau dieser innere Widerspruch unterscheidet diese Oper von den nachfolgenden Meisterwerken Mozarts. Andererseits wird nirgendwo anders in Mozarts großen Wiener Opern die Eigenständigkeit der musikalischen Diktion so deutlich wie hier, da die Musik auf der emotionalen Ebene die idealisierende und typisierende Menschenbehandlung des Textbuches ständig konterkariert.

Bühnenhandlung und musikalische Gegenhandlung oder: Die Entscheidung der Frauen

Mozarts hat in der »Entführung« also weniger die Bretznersche Fabel vertont, als die Figuren selbst in ihrer besonderen seelischen Befindlichkeit. Nicht auf die einfache Geschichte, sondern auf das komplizierte Innenleben von Menschen, die durch das Schicksal in eine extreme Lebenssituation geworfen werden, richtet sich seine Aufmerksamkeit. Und er liefert in der Partitur nachträglich den glaubhaften und wirklichkeitsnahen seelisch-emotionalen Hintergrund für das relativ einfache Handlungsschema des Textbuches. Dabei interessiert er sich vor allem für die inneren Konflikte der fünf singenden und indirekt auch der sechsten nur sprechenden Figur, denn gerade die widerstreitenden Gefühle sind der diskontinuierlichen und dialektischen Struktur seiner Musik besonders zugänglich.

Mozart deutet diesen allen Figuren gemeinsamen Liebeskonflikt musikalisch nicht als einfaches sittlich-moralisches Problem, sondern als komplizierten Widerstreit der Gefühle im Inneren der Beteiligten, und es sind da massive erotische Gegenkräfte wirksam gegen die vom Textbuch einseitig propagierte sittliche Liebe. Mit anderen Worten: Mozarts Musik dringt durch die äußere Fassade von Moral und Unerschütterlichkeit hindurch und gewährt einen wahrhaftigen Einblick in das konfliktreiche Innenleben der Figuren: und es stellt sich heraus, daß da die Gefühle der Frauen ihren europäischen Partnern gar nicht so eindeutig, so festgefügt sind, wie es äußerlich den Anschein hat. Zwei gleichartige, beinahe parallel verlaufende Dreieckskonstellationen werden sichtbar und zeigen sowohl die Herrin als auch die Zofe in deutlicher Bedrängnis durch den jeweiligen türkischen Liebhaber und im Widerstreit sittlich-tugendhafter und erotisch-vitaler Gefühle. Mozart verlagert also durch die Musik den Hauptakzent der Geschichte vom moralisch-aufklärerischen Ausgang, von der Gnadenentscheidung des Bassa (die unkomponiert bleibt) hin zu der im Stück nirgends direkt ausgesprochenen inneren „Entscheidung der Frauen“: Die Entscheidung, schließlich doch bei ihren europäischen Liebhabern zu bleiben. Und da die Frauen diese eigentliche Entscheidung schon vorher, im Verlauf der Handlung, treffen, rückt der spätere Gnadenakt des Bassa in ein anderes Licht: Er erscheint als durchaus naheliegende Reaktion eines Mannes, der einen Korb bekommen hat, und für sich das Beste daraus macht: „Wen man durch Wohltaten nicht für sich gewinnen kann, den muß man sich vom Halse schaffen“, so des Bassa weise, an den bitter enttäuschten Osmin gerichtete Schlußworte. Der Bassa weiß, daß er Konstanze, auf die er zunächst nicht völlig vergebens hoffte, spätestens nach der Wiederkehr Belmontes verloren hat; denn mit ihm hat sie auch ihr früheres Leben, ihr wohlgeordnetes Dasein wieder eingeholt. Es mag merkwürdig klingen: Aber zumindest für die beiden Frauen bedeutet die Flucht aus des Bassas Gewahrsam, die Entscheidung für die Freiheit zugleich die Rückkehr in das normale, geordnete, vorgezeichnete Leben und die Entscheidung für die Konvention, für die sozial sanktionierte Liaison, für die ihnen zugewiesene Rolle einer europäischen Ehefrau.

Und dies ist auf alle Fälle gegen die Freiheit des Gefühls, gegen die freie Bewegung erotischer Kräfte gerichtet. Eine Verbindung Konstanze-Bassa wäre ja das Unmögliche, das Undenkbare, die wirkliche Utopie, die alle gesellschaftlichen Schranken sprengende Liebesbeziehung, die

natürlich nur in einer derartigen exterritorialen Enklave, an einem „anderen Ort“ als dem heimischen stattfinden könnte.

Natürlich verhindert die durch die Sprechrolle vorgegebene emotionale Zurückhaltung des Bassa, daß sich die zwischen ihm und Konstanze anbahnenden Gefühle in derselben Weise entfalten können wie etwa zwischen dem singenden Liebespaar Konstanze-Belmonte. Es gibt jedoch stichhaltige dramaturgische Gründe, warum der Bassa nicht singen darf. Da aber Mozart, wie schon Hermann Abert nachwies, die einzigartige Gabe besaß, „seine einzelnen Figuren genau aufeinander zu beziehen“ und „jede... aus dem Licht und Schatten der übrigen heraus“ zu „modellieren“, erfahren wir selbst bei einer „unmusikalischen“ Figur wie dem Bassa einiges über seinen Charakter nur über die emotionalen Wirkungen und Reaktionen, die er auf Grund seines Verhaltens und Handelns in den anderen, insbesondere in Konstanze auslöst. So hat bereits Heinrich Bulthaupt vor fast hundert Jahren darauf hingewiesen, das die Martern-Arie Konstanzes (Nr. 11) „völlig wie ein dramatischer Dialog gedacht“ sei. Und weiter heißt es bei Bulthaupt: „Schon die lange Orchesterintroduction, die sie eröffnet, verlangt von beiden Personen ein lebhaftes Spiel, die Worte der Arie aber lassen notwendig darauf schließen, daß der Bassa Constanzes Bitten eindringlich zurückweist, so daß sie ein Recht hat auszurufen: »Doch dich führt kein Flehen.« Das Ganze setzt sich also aus Bewegung und Gegenbewegung, Frage und Antwort, Bitte und Versagen zusammen – und doch ist Constanze die einzige, die ihren Gefühlen im Gesang Ausdruck gibt, während der Bassa lediglich auf die Pantomime angewiesen ist.“ Heinrich Eduard Jacob ging da noch einen Schritt weiter. „Da Selim eine Sprechrolle hat“, notiert er in seiner 1955 erschienenen Mozart-Biographie, „kann er die Helden nicht ‘in Tönen bedrohen‘. Nun muß also Selims ‘Grausamkeit’ in der Seele der gequälten Konstanze zu einem Hysterie-Ausbruch werden. Und so wurde diese Arie hysterisch! Wenn Bulthaupt behauptet, Konstanze säge das, was in der Seele des Bassa vorgeht, so ist das nur bedingt richtig. Es ist ein ‘Teilschauplatz der Seele‘. In ihrer großen Exaltation bemerkt Konstanze nämlich nicht, wie sehr der Bassa mit sich selber kämpft.“

Man kann aus der emotionalen Aufwallung, der „lyrischen“ Überreaktion Konstanzes in der Martern-Arie ebensogut den Schluß ziehen, daß der Bassa durch sein ständiges Drängen in ihrem Herzen doch mehr ausgelöst hat, als sie es sich selbst eingestehen möchte. Vielleicht dient der Ausbruch doch auch dazu, ihre eigenen Gefühle für den Bassa in ihrem Inneren zu unterdrücken.

Um einiges handfester und offener als auf der diskreten Kommunikationsebene der seriösen Paare werden die erotischen Konflikte auf der Diener-Ebene ausgetragen. Hier kommt es in der ersten Szene des zweiten Aktes zwischen dem von der Handlung ebenfalls nicht für einander bestimmten Paar Osmin-Blonde zu einer emotionalen Annäherung, die auch auf Seiten der bedrängten Zofe die Grenzen von Sittsamkeit und Tugend deutlich überschreiten läßt. Bereits in ihrer zu Beginn der Szene erklingenden Arie Nr. 8 läßt das Blondchen nämlich deutlich durchblicken, daß sie gar nicht abgeneigt wäre, Osmans Liebesbezeugungen zu erwideren, wenn er sie nur etwas galanter, zärtlicher, europäischer behandeln würde: Und Mozarts Musik unterstützt ganz offensichtlich Blondes neckisches Spiel mit zärtlich-schmeichelnden Tönen. Daß Osmin im darauffolgenden Dialog so borniert türkisch und tölpelhaft ablehnend reagiert und so stur auf seinem vermeintlichen Herrenrecht beharrt, darf durchaus als eine Verlegenheitsgeste gewertet werden; er hat einfach selber nicht damit gerechnet, daß ihm das Blondchen jemals so unverblümmt ihre „Bereitschaft“ signalisieren würde, und bekommt nun plötzlich Angst vor der eigenen Courage. Jemand der bei einer so günstigen Gelegenheit so verschämt, so hilflos reagiert, kann jedoch nicht jene gefährliche Bestie, jener geile, bedrohliche Töpel sein, den die meisten Wort- und Bühneninterpreten des Osmin bis heute hartnäckig in ihm sehen wollen.

Das folgende Zankduett Nr. 9 führt diese Situation konsequent zu Ende und bezeugt nochmals eindringlich das hohe Maß an Offenheit, Vertraulichkeit und Intimität zwischen dem unglei-

chen Paar. Die beiden zanken sich hier genauso wie ein altes Ehepaar. Eine „duettierende“ Herzensvereinigung in der Musik findet zwar nicht statt – dies ginge denn doch zu sehr wider die Intentionen des Textbuches –, aber es herrscht ein derart vertraulich-lockerer Umgangston zwischen ihnen, daß man tatsächlich beinahe zweifeln möchte an Blondchens Treue. Und immerhin verwehrt Mozart dem „richtigen“ Paar Blonde-Pedrillo jegliche duettierende Selbstdarstellung.

Also finden bereits in der scheinbar so harmlosen »Entführung« jene merkwürdigen erotischen Gegenbewegungen in der Musik statt, die wir aus den späteren Opern Mozarts kennen. Mozart scheint sich dabei stets für die nicht denkbaren, verbotenen, sozial nicht realisierbaren Paarungen besonders zu interessieren, und für jene unberechenbaren, unkontrollierbaren Gefühlsregungen, die „über den Abgrund der Stände hinweg“ diesmal sogar die Kluft zwischen Kulturen überwindend, das ‘erotische Prinzip’ walten lassen. Diese „unerlaubten“ erotischen Annäherungen stehen stets im Widerspruch zur konkreten Situation, zur sozialen Wirklichkeit der „falschen“ Paare, ob sie nun Don Giovanni und Zerlina, Fiordiligi und Ferrando, Guglielmo und Dorabella oder Osmin und Blonde heißen. Das freie Ausleben der Gefühle, so Mozarts bitteres Fazit, das erotische Prinzip hat weder in der feudalen noch in der bürgerlichen Gesellschaft eine Chance; es findet lediglich und nur für wenige heimliche Augenblicke in Mozarts Musik statt.

Insofern verwirklicht Mozart schon in diesem harmlosen Singspiel seine realistische Konzeption des Menschen. Denn nur dort, wo derartige unmittelbar wirkende erotischen Kräfte möglich sind und ausgelebt werden können, kann man von der Existenz wirklicher körperlich-greifbarer und mit einer Seele ausgestatteter Menschen sprechen. Die menschenbildende, antropomorphe Kraft seiner Musik ist in diesem Werk aber schon so stark, daß sie selbst aus so blutleeren Typen wie den Figuren Bretzners noch lebendige Individuen aus Fleisch und Blut formen kann. Um die seelische Glaubwürdigkeit seiner Gestalten zu erreichen, setzt sich Mozart dann auch über die Intentionen des Textbuches hinweg und gibt etwa dem Osmin eine Reihe positiver Eigenschaften hinzu, während er dem zu idealistisch gezeichneten Belmonte eine Portion Eifersucht untermischt. Darüber hinaus gelingt es ihm hier auch, einen kolportagehaften Handlungsablauf glaubwürdiger erscheinen zu lassen, indem er in seiner Musik vorführt, wie die Entscheidungen und Handlungen der Figuren zustandekommen, welches Bündel von emotionalen Prozessen jeder noch so simpel anmutenden konkreten Handlung vorausgeht, und daß diese inneren Vorgänge stets konfliktreich ablaufen. Es gibt keinen anderen Komponisten, der den Menschen in seiner Musik so vollständig, in einem so hohen Grade menschenähnlich gestaltet hat wie Mozart, so daß wir uns in ihr in unserer psychisch-leibhaften Totalität wiedererkennen können. Wobei bei Mozart der Mensch trotz aller inneren Widersprüche noch als ganzheitlich-unentfremdetes Wesen erscheint: denn in seiner Musik ist die Einheit von Empfindung und Ausdruck noch gewahrt.

Anna Amalie Abert

Die Einheit von Musiker und Dramatiker

Zu Mozarts Versuchen, in Wien Fuß zu fassen, gehörten nicht zuletzt seine Bemühungen um einen neuen Opernauftrag, die, gemessen an den Hindernissen, die sich ihm gerade in der zweiten Phase seines Opernschaffens entgegengestellt hatten, verhältnismäßig schnell von Erfolg gekrönt wurden. Am 16. März 1781 war er in Wien angekommen, und schon in einem Brief vom 18. April ist die Rede von einem neuen Stück, das ‘der junge Stephanie’ ihm geben wolle – ein Plan, der in der Korrespondenz der folgenden Wochen immer wieder auftaucht und schließlich Ende Juli verwirklicht wurde. Unter den damaligen Wiener Opernverhältnissen konnte das neue Werk nur eine für das „Nationaltheater“ bestimmte deutsche Oper, d. h. ein Singspiel sein. Dementsprechend hatte Mozart zunächst offensichtlich daran gedacht, seine unvollendete »Zaide« anzubringen, diesen Plan jedoch auf die von dem Regisseur Gottlieb Stephanie d. J. dagegen geäußerten Bedenken hin sogleich fallen lassen. Das neue Libretto, das Stephanie ihm über gab, »Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail«, steht jenem zwar inhaltlich sehr nahe, ist ihm aber mit seinem steten Wechsel zwischen Ernst und Heiterkeit an Bühnenwirksamkeit bei weitem überlegen. Es war von dem Leipziger Literaten Christoph Friedrich Bretzner für Johann André geschrieben und in dessen Komposition am 25. Mai 1781 in Berlin aufgeführt worden.

Mozart nahm das Buch mit großer Begeisterung in Empfang und machte sich, wie bei früheren Aufträgen, sofort an die Komposition einzelner Stücke, nachdem er sich nach altem Brauch über die Darsteller orientiert hatte. „Mad:^{selle} Cavalieri, Mad:^{selle} teyber, M:^r fischer, M:^r Adamberger, M:^r Dauer und M:^r Walter werden dabey singen“, schreibt er, „– mich freuet es so, das buch zu schreiben, daß schon die erste aria von der Cavalieri, und die vom adamberger und das terzett welches den Ersten Ackt schließt, fertig sind.“ Ein paar Wochen später aber berichtet er dem Vater von Änderungen über Änderungen, die Stephanie auf sein Geheiß habe vornehmen müssen, ja, daß vom Ende des 2. Aktes an „die ganze Geschichte umgestürzt“ werde und zwar auf sein, Mozarts, Verlangen. Hier spricht nicht mehr der ‘beauftragte’ Komponist, sondern der Meister, der sich auch für die Oper als Drama verantwortlich fühlt. Es ist kein Zufall, daß seine Äußerungen über Stephanie in der Bemerkung gipfeln: „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.“ Das Fazit aus dieser Zusammenarbeit mit seinem Librettisten zieht Mozart dann wenig später in dem berühmten Brief vom 13. Oktober 1781, in dem er seine Stellung zum Verhältnis von Text und Musik in der Oper klar umreißt: „... bey einer opera muss schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn. – warum gefallen denn die Welschen komischen 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 herscht – 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 beytragen, wohl aber eher schaden bringen:/ worte setzen – oder ganze strophen die des komponisten seine ganze idée verderben... 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 Phönix, zusammen kommen.“ Es kommt nur darauf an, daß der ‘Plan’ eines Stückes als bühnenwirksames Wechselspiel charakteristischer Personen gut ausgearbeitet ist und daß die Worte der einzelnen Nummern auf die Komponisten zugeschnitten sind; literarische Ambitionen eines Textes schaden eher, als daß sie nützen. Vor allem aber räumt Mozart auf Grund der soeben mit Stephanie gemachten Erfahrungen dem Komponisten einen entscheidenden Einfluß auf die Textgestaltung ein. Er war in der Tat „der gute Komponist, der das Theater versteht“



Beginn des Duetts »Vivat Bacchus!« aus dem zweiten Aufzug im Autograph der Partitur

und selbst etwas anzugeben imstande ist", aber er war es jetzt erst geworden, da ihn die neu gewonnene Freiheit beschwingte, nachdem er in den Werken der zweiten Periode musikalisch seine eigene Sprache gefunden und seine Theatererfahrungen im Strudel des vielseitigen Wiener Theaterlebens erweitert und vertieft hatte.

Bretzners Text war, wie schon die Verwandtschaft zur »Zaide« zeigt, in keiner Weise originell. Er enthält Züge aus den verschiedensten älteren Türkenopern, die jedoch so häufig auftauchen, daß keine direkte Anknüpfung an bestimmte Stücke vorzuliegen braucht. Besonders eng ist die Verwandtschaft mit der opera semiseria »La Schiava liberata« von Gaetano Martinelli (1768 von Niccolò Jomelli komponiert), teilweise auch mit der Komödie »The Sultan or a Peep into the Seraglio« von Isaac Bickerstaffe und mit dem Singspiel »Adelheit von Veltheim« von G.F.W. Grossmann (1780; Musik von Christian Gottlob Neefe). Über dieses letztere Stück berichtet Bretzner in einem in der »Litteratur- und Theaterzeitung«, Berlin 1780, veröffentlichten »Auszug eines Schreibens an Herrn André«, er habe zu seiner Verwunderung gefunden, daß Grossmann und er „ohne das geringste voneinander zu wissen, von ohngefähr beynahe einerley Weg gegangen“ seien. Mit dieser Haltung entsprach der Text der »Entführung« weitgehend dem Geschmack des Publikums, sonst hätte Stephanie ihn Mozart auch gar nicht so bald nach der Vertonung durch André erneut zur Komposition übergeben können. Weitere Vertonungen folgten 1784 durch Christian Ludwig Dieter und 1790 durch J. H. Knecht.

Eine besondere Note erhielt der Text erst durch Mozart. Die große Änderung, von der im Brief vom 26. September die Rede ist, die Verlegung der Entführungsszene aus dem 3. Akt an das Ende des 2. und die Einführung einer ganz neuen Intrige in den 3., wurde zwar nicht vorgenommen, sondern nur das Quartett, das den 2. Akt beschließt, durch die Entzweigung und Wiedervereinigung der Paare aufgelockert und erweitert. Wesentlich ist aber die weit über den Bretznerschen Text hinausgehende Bereicherung der Rolle des Osmin. Dieser „Aufseher über das Landhaus des Bassa“, der bei Bretzner nur ein einziges Lied (Nr. 2) zu singen hatte, erhielt auf Mozarts Veranlassung zusätzlich die Arie Nr. 3 »Solche hergelauf'ne Laffen« und das an sein Lied Nr. 2 anschließende Duett mit Belmonte, sowie (sicher ebenfalls nicht ohne Mozarts Zutun), die Arie Nr. 19 »Ha! wie will ich triumphieren« und das Duett Nr. 9 »Ich gehe, doch rate ich dir« mit Blonde. Zwar spielt dabei nach altem Brauch auch die Rücksicht auf den Sänger, den ausgezeichneten Bassisten Fischer, eine Rolle, doch lassen Mozarts Äußerungen über die Arie Nr. 3 und vor allen Dingen die genannten Nummern selbst erkennen, daß ihn die Gestalt des Osmin als Charakter interessierte. In dem operästhetisch so wichtigen Brief schreibt er darüber: „da wir die Rolle des osmin H: fischer zugeschaut, welcher eine gewis fortreffliche Bassstimme hat... 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 Ackt eine aria bekommen, und wird auch imm 2.^{ten} noch eine haben. — die aria hab ich dem H: Stephanie ganz angegeben; — und die hauptsache der Musick davon war schon fertig ehe Stephanie ein Wort davon wuste. ...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... 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 abai — ganz in einem andern zeitmaas, und in einem andern 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 ausgedrücket seyn müssen, und die Musick, auch in der schaudervollsten lage, das Ohr niemalen beleidigen, sondern doch dabey vergnügen muß, folglich allzeit Musick bleiben Muß (hier erkennt man den Klassiker Mozart!), so habe ich keinen fremden ton zum f /: zum ton der aria:/ sondern einen be-

freundten dazu, aber nicht den Nächsten, D Minor, sondern den weitern, A minor, gewählt.“ Den Bassa Selim hatte Mozart zunächst, wie aus der Aufzählung von vier Sängern im Brief vom 1. August hervorgeht, offensichtlich als Gesangsrolle geplant. In einer späteren Liste der Personen führt er aber bereits einen „acteur“ dafür an mit der Bemerkung „hat nicht zu singen“. Auf diese Weise wurde Osmin zum einzigen Gegenspieler der beiden Liebespaare erhoben. Aus der genrehaften, lediglich die türkische Atmosphäre verkörpernden Nebenfigur Bretzners und seiner Vorgänger schuf der Komponist so eine Hauptfigur mit weit individuellen Zügen als sie die noch stark in der Schablonenhaftigkeit der Singspieltypen befangenen Paare Belmonte und Konstanze, Pedrillo und Blonde aufweisen.

Die Rolle des Belmonte erfuhr allerdings auch eine starke Erweiterung. Von ihren vier Arien wurden drei (die Nummern 1, 15 und 17) von Stephanie eingefügt, davon die erste nachweislich auf Bitten Mozarts. Aber wenn aus den Gesängen Osmans zum ersten Mal Mozart der Charakterdarsteller spricht, so dienen die des Belmonte eher als Ventil für Mozart den Musiker, der in jener Zeit seiner Liebe zu Konstanze Weber nicht ohne Grund gerade den schwärmerischen Liebhaber Belmonte als Sprachrohr wählte.

So trägt schon die Anlage des Librettos weitgehend Mozartsches Gepräge, so weitgehend, daß Bretzner seinen Text verteidigen zu müssen glaubte. Er veröffentlichte folgenden Protest: „Ein gewisser Mensch, namens Mozart, in Wien hat sich erdreistet, mein Drama »Belmonte und Constanze« zu einem Operntexte zu mißbrauchen. Ich protestire hiermit feierlichst gegen diesen Eingriff in meine Rechte und behalte mir Weiteres vor. Christoph Friedrich Bretzner, Verfasser des »Räuschgen«“. Da auch sein Stück als Singspieltext gedacht war, kann sich sein Protest nur gegen die Bearbeitung an sich gerichtet haben, die er mit Recht nicht Stephanie, sondern „dem gewissen Menschen namens Mozart“ in die Schuhe schob. Die Zusätze und Änderungen waren, abgesehen von Belmontes letzter Arie (Nr. 17 »Ich baue ganz auf deine Stärke«), die unmittelbar vor der Entführung als opernhaft-konventioneller Hemmschuh erscheint, und von Konstanzen als virtuose Einlage wirkender Bravourarie Nr. 11 »Martern aller Arten«, gut durchdacht und dramaturgisch berechtigt. Die Musik, die zum ersten Male auf einen so weit auf sie abgestimmten Text stieß, bedient sich nun zwar des ganzen dem deutschen Singspiel zur Verfügung stehenden, aus opera seria, opera buffa, opéra comique und deutschem Lied zusammengetragenen stilistischen Reichtums, doch erschienen die einzelnen Stilelemente stärker als in allen früheren Opern nur als Rohstoff, aus dem der Komponist musikalische Charaktere eigner Prägung zu formen versucht.

Ganz gelungen ist ihm das freilich nur bei Osmin, der auch als Gestalt seine Schöpfung ist. Schon die Wahl der Tonart g-moll für das textlich harmlose, heitere Auftrittslied »Wer ein Liebchen hat gefunden« und die strophenweise abgewandelte Orchesterbegleitung – besonders charakteristisch die schleichenden Sechzehntelfiguren in Flöte, Oboen und Fagotten in drei Oktaven am Anfang der 3. Strophe bei den Worten »Sonderlich beim Mondenscheine« – lassen erkennen, daß es sich hier nicht mehr um einen „Typ“, sondern um ein ganz bestimmtes Individuum handelt. In Christian Ludwig Dieters »Belmonte und Konstanze« ist dieses Lied wirklich nur ein modisches Singspielliedchen, das ebensogut von Blonde oder Pedrillo gesungen werden könnte:

Wer ein Lieb-chen hat ge-fun-den, die es treu und red-lich meint, lohn es
ihr durch tau-send Kus-se, inach ihr all das Le-ben sü-be, sei ihr Trö-ster, sei ihr Freund

Bei Mozart geht dieser Gesang unmittelbar in das auf seine Veranlassung eingefügte Duett

Osmin/Belmonte über, dem sich sogleich die ebenfalls zugesetzte Arie »Solche hergelauf ne Laffen« anschließt. Diese Stücke sind aus dem Geist der opera buffa heraus geboren und bedienen sich auch ihrer Formen und Stilmittel, doch ohne daß das Typische je das Übergewicht über das Charakteristische gewonne.

Die Arie ist zweiteilig mit zwei ganz verschiedenen Coden (»Darum beim Barte des Propheten« und »Erst geköpft, dann gehangen«), deren zweite beginnt, wie Mozart schreibt, »da man meint, die aria seye zuende«. Jeder Teil enthält, dem triebhaften Wesen Osmins entsprechend, die verschiedensten Empfindungen, die sämtlich gesondert durch Singstimme und Orchester dargestellt werden; so gleich der drohende Anfang durch den Unisono-Beginn sowie den schnurrenden Triller und den explosiv wirkenden chromatischen Lauf auf »Laffen«, der Abscheu bei den Worten »mag ich vor den Teufel nicht« durch die Sextensprünge, die Selbstsicherheit des »doch mich trügt kein solch Gesicht« durch das Adagio, die Überlegenheit des »sind mir ganz bekannt« durch die eilfertig aus der Tiefe aufsteigenden Läufe. Osmans Verstand aber wird durch die spöttische Antwort der Oboen auf das überhebliche »ich hab auch Verstand« deutlich erkennbar in Frage gestellt. In den beiden Coden »kennt sich Osmin« nicht mehr, und auch die Musik weiß sich in atemlosen, kurzgliedrigen Motivwiederholungen gar nicht genug zu tun. Aus Geist und Formenwelt der opera buffa heraus geboren sind auch Osmans Arie Nr. 19 »Ha, wie will ich triumphieren« und alle Ensembles, an denen er beteiligt ist. Beispielhaft dafür ist das Vaudeville am Ende des Werkes, in dem, nach dem Vorbild der opéra comique die Personen nacheinander auf ein und dieselbe Strophe melodie eine Schlußbetrachtung mit Refrain aller anstimmen. Dabei fällt Osmin als letzter seiner Vorrednerin Blonde so brusk ins Wort, daß der Refrain an dieser Stelle gar nicht zustandekommt, und geht nach wenigen Takten in die Coda »Erst geköpft, dann gehangen« seiner Arie Nr. 3 über, zu deren Klängen er davonstürzt. Im Gegensatz zu seinem Herrn, dem Bassa, dem im 18. Jahrhundert so beliebten Typ des edlen Orientalen, der sich zum Schluß zu höchster Großmut durchringt, bewegt er sich also, auch musikalisch, bis zuletzt im engsten Kreise seiner Haßgefühle, die in jener Coda durch den ganzen Aufwand der »Türkenmusik« – erregte Bewegung und grelle Instrumentation bei primitiver Melodiebildung und ebensolcher, nur gelegentlich überraschend zwischen Dur und Moll wechselnder Harmonik – „in das komische gebracht“ werden.

Der Bassa Selim wird musikalisch nur durch die beiden ihn verherrlichenden Janitscharenchöre Nr. 5 und 21 vertreten, prächtige Türkenmusik im oben geschilderten Sinne, über deren ersten Mozart im Brief vom 26. September etwas ironisch schreibt: „der Janitscharen Chor ist für einen Janischaren Chor alles was man verlangen kann – kurz und lustig; – und ganz für die Wiener geschrieben.“

Von dem abendländischen Paar Belmonte/Konstanze, das in dieser morgenländischen Märchenwelt umherirrt, ist Belmonte die musikalisch einheitlichere Figur. Er ist der richtige schwärmerische Märchenprinz, der eindeutige Vorgänger des Tamino aus der »Zauberflöte«, nur ohne dessen betont sittliche Haltung. Ihn hat Mozart mit ähnlicher Liebe ausgestaltet wie Osmin; ist seine Rolle doch auf Mozarts Veranlassung um nicht weniger als 3 (von 4) Arien und ein Duett vermehrt worden. Am charakteristischsten für ihn ist die Arie Nr. 3 »O wie ängstlich, o wie feurig«. Mozarts Beschreibung: „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 exprimiert ist – man hört das lispeln und seufzen – welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flaute mit in unisono ausgedrückt ist“, erweckt den Eindruck, als habe er hier nur reine Tonmalerei in der äußerlichen Art der Gleichnisarien im Auge gehabt. Zu den angeführten Bewegungs-, Artikulations- und Instrumentationseffekten gesellen sich aber melodische und vor allem harmonische Wirkungen, die die Malerei als unmittelbaren Ausdruck lebendiger Empfindungen erscheinen lassen. Der schwärmerische Ton, der diese Arie beherrscht, zeich-



Figurine Osmin

net auch alle anderen Gesänge Belmontes aus, vom schlichten, erwartungsvollen Liebeslied Nr. 1 »Hier soll ich dich denn sehen« an, das nach c-moll gewendet schon den Mittelteil der Ouvertüre bildete, bis zur Arie Nr. 17 »Ich baue ganz auf deine Stärke«, die mit ihrer Da-capo-Form und ihren Koloraturen noch am meisten an die italienische Arie erinnert.

Die Rolle der Konstanze lag Mozart offensichtlich weit weniger am Herzen. Über die Arie Nr. 6 »Ach ich liebte« äußert er in jenem aufschlußreichen Brief vom 26. September ganz offen: „die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad.^{selle} Cavallieri aufgepfert. — Trennung war mein banges loos, und nun schwimmt mein aug in Thränen — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zulässt, auszudrücken gesucht.“ Allerdings kann man in dieser Arie, von den virtuosen Koloraturen an den beiden Teilschlüssen abgesehen, kaum von „Bravourarie“ sprechen. Umso besser paßt diese Bezeichnung dagegen auf die Arie Nr. 11 »Martern aller Arten«, die ein virtuoses Konzert zwischen vier Soloinstrumenten (Flöte, Oboe, Violine, Violoncello) und Singstimme darstellt und sicherlich ebenfalls der Sängerin zuliebe diese Gestalt erhalten hat. Im Gegensatz zu der gleichfalls von vier obligaten Instrumenten begleiteten, warm empfundenen Arie der Ilia (in »Idomeneo«) überwiegt in diesem Satz von Anfang an die Bravour um ihrer selbst willen. Die Arie beginnt schon gleich mit einem wie ein Satz einer konzertanten Sinfonie wirkenden Mammuritornell von 60 Takten, dann übernimmt die Singstimme die Führung, wobei die Virtuosität der Koloraturen im Verlauf der drei Teile ohne jede Beziehung zum Textinhalt immer weiter zunimmt. Ein derartiges Zugeständnis an die Sängerelitelkeit hätte Mozart später nicht mehr gemacht, am allerwenigsten an einer so wenig dazu geeigneten Stelle wie dieser, wo bereits eine andere, ganz gegensätzlich geartete Arie Konstanzes unmittelbar vorausgeht. In diesem g-moll-Satz »Taurigkeit ward mir zum Loose« zeigt sie sich nicht als Heroine, sondern als echte lyrische Helden und Gefährtin Belmontes. Eingeleitet wird er durch ein ausgedehntes, motivisch einheitliches Akkompagnato, aus dessen chromatischen Seufzermotiven die Arie organisch hervorwächst. Sie steht mit ihrer Tonart g-moll, ihrer deklamatorisch-liedhaften Haltung und dem diskreten Ineinanderwirken von Singstimme und Orchester in unmittelbarer Nähe von Paminas g-moll-Arie »Ach ich fühl's« (in »Die Zauberflöte«).

Im Ganzen aber ist Mozart bei der Darstellung des edlen Liebespaars von der Konsequenz und Einheitlichkeit der »Zauberflöte« noch weit entfernt. Er befindet sich in der »Entführung« gewissermaßen auf halbem Wege zwischen der »Zaide« und jenem letzten Werk, der Belcanto der opera seria und der singspielhafte Liedton sind noch nicht in allen Gesängen zum eigentlich Mozartschen liedhaften Belcanto verschmolzen.

Die Gesänge des Dienerpaars Pedrillo/Blonde sind einheitlich in einem bald mehr der opera buffa, bald der opéra comique angenäherten, vorwiegend aber liedhaften Singspielton gehalten und ganz besonders jeweils auf die Situation abgestimmt. In Blondes erster kurzer (zweiteiliger) Arie »Durch Zärtlichkeit und Schmeicheln« treten der Unterschied zwischen dem Gehabten eines galanten und dem eines zänkischen Liebhabers und die Folgen des verschiedenen Gebarens musikalisch höchst eindrucksvoll hervor. Ebenso eindringlich ist die Wiedergabe ihrer Ausgelassenheit in der Arie Nr. 12 »Welche Wonne, welche Lust«, wo nur der Gedanke an Konstanze »schwaches, feiges Herz« das fröhliche Geplapper taktweise durch gefühlvolle Melismen unterbricht.

Aus Pedrillos Arie Nr. 13 »Frisch zum Kampfe« hat Mozart einen musikalisch höchst realistisch ausgetragenen Kampf zwischen dem Wunsch nach tapferem Zupacken und der Ängstlichkeit, die nach dem Vorbild vieler italienischer Dienertypen in Pedrillo steckt, gemacht. Der Satz besteht aus einem viermaligen Wechsel zwischen fröhlichem Wagemut (»Frisch zum Kampfe – nein, es sei gewagt«) und zaghaftem Zurückschrecken (»Nur ein feiger Tropf verzagt«), die durch Fanfarenmotivik mit Hörner- und Trompetenklang bzw. durch stockende Streicherbewegung und eine zitternde Triolenfigur der 1. Violine greifbar deutlich wiedergegeben werden.

Noch feiner erscheint der Zwiespalt in Pedrilos Natur in der Romanze Nr. 18 »Im Mohrenland gefangen war«, weil er hier zugleich Ausdruck für die unheimliche Stimmung vor der Entführung ist, zu der die Romanze als Signal dient. Romanzen an maßgebenden Stellen der Handlung waren schon früh aus der opéra comique ins Singspiel eingedrungen. Mozart folgt damit also nur einem gattungsbedingten Brauch. Er hebt das Stück aber inhaltsentsprechend durch die eigentlich schillernde, zwischen Moll und Dur schwankende Tonalität, die ständchenhafte pizzicato-Begleitung und das gleichsam im Ungewissen endende Nachspiel weit über die Grenzen des Typs hinaus, und zwar, wie es in seinen Meisteropern je länger je mehr der Fall zu sein pflegt, nicht durch Zerbrechen der Form und Erweiterung der Stilmittel, sondern nur durch deren konsequente und sparsame Verwendung im Dienste lebendiger Personen- und Situationscharakteristik. Johann André hat beispielsweise an dieser Stelle ein ganz einfaches, volkstümliches Lied gebracht, das nur als Signal dient, aber nicht selbst in die unheimliche Stimmung einbezogen ist.



Das deutlichste Zeichen dafür, daß Mozart der Dramatiker in der »Entführung« Mozart den Musiker nahezu eingeholt hatte, ist die Tatsache, daß die Personen, vor allem die Helden Belmonte und Osmin, mit Vorliebe im Widerspiel miteinander, d. h. im Ensemble, charakterisiert werden. In drei von den vier Duetten wird Osmin nacheinander mit Belmonte (Nr. 2), mit Blonde (Nr. 9) und mit Pedrillo (Nr. 14) konfrontiert, im Terzett vom Ende des 1. Aktes obendrein mit Belmonte und Pedrillo. Es sind sämtlich Buffa-Ensembles der verschiedensten Formen. Im ersten, das als freie musikalische Szene unmittelbar aus Osmens Auftrittslied hervorwächst, wird Belmonte von dem ungehobelten Ton des Alten so überrascht, daß er darein einstimmt. Auch im Zankterzett der drei Männer gibt Osmin den Ton an. In den beiden anderen Duetten findet er aber in dem gewitzten Dienerpaar seine Meister. Blonde macht ihn dadurch lächerlich, daß sie ihn im ersten Teil ihres Duetts nachläßt, worauf er im zweiten seiner Enttäuschung in einer liedhaften Mollweise (»O Engländer, seid ihr nicht Thoren«) freien Lauf läßt und im dritten, frei an den ersten anschließenden, ängstlich zurückweicht. Hier ist es Mozart im Rahmen einer knappen, dreiteiligen Liedform meisterhaft gelungen, die Zähmung des gewalttätigen, aber schwerfälligen Tölpels durch das anmutige, schlagfertige Mädchen mit den einfachsten musikalischen Mitteln wiederzugeben. – Im Duett mit Pedrillo hat dieser von vornherein mit der verlockenden Weinflasche auch das Heft in der Hand. Das »Saufduett« stellt in einer Art freier Rondoform die verschiedenen Phasen der Überredung Osmens durch Pedrillo dar. Dabei verwendet Mozart von Anfang an die erregt klopfende Bewegung, die einfache Melodik, die eintönige Harmonik und die durch eine Pikkoloflöte verschärzte grelle Instrumentation der Türkenmusik. Pedrillo will also den alten Orientalen im eigenen Netz fangen. Doch erst wenn dieser selbst das »Vivat Bacchus« anstimmt, setzt das ganze Orchester mit dem vollen zur Janitscharenmusik gehörenden Schlagzeug ein.

Diesen vier komischen Ensembles, von denen mindestens die Duette Osmin/Blonde und Osmin/Pedrillo (Nr. 9 und 14) als Charakterduette bezeichnet werden können, treten im Liebesduett (Nr. 20) und im Quartett (Nr. 16) vom Endes des 2. Aktes zwei vorwiegend ernste zur Seite. Das Liebesduett beginnt – eine Seltenheit in der Entführung – mit einem Akkompagnato, das wie sein Gegenstück, das Akkompagnato vor Konstanzes g-moll-Arie Nr. 10, durch ein einziges tragendes, durch Synkopenbegleitung und sforzato-Artikulation charakterisiertes Motiv zusammengeschlossen wird. Im zweiteiligen Duett selbst kulminiert die Charakterisierung des lyrischen Paars und zugleich die Verschmelzung von Belcanto und Liedhaftigkeit im verklärten Mozartschen Singspielton (»Mit dem Geliebten sterben«, Takt 134 ff.).

Das Quartettfinale des zweiten Aktes kann man als erste vollwertige Mozartsche Ensembleszene bezeichnen; nicht umsonst stammt es ja auch inhaltlich weitgehend vom Komponisten. Formal ist dieser insgesamt siebenteilige Satz ein Kettenfinale, nur daß die im echten italienischen Buffa-Finale zusammengeballte, bewegte äußere Handlung hier ganz in das Innere der Gestalten verlegt ist. Man geht vielleicht nicht fehl in der Annahme, daß Mozart es gerade darum eingeführt hat. Bot es ihm doch gleichzeitig eine Gelegenheit zur charakterisierenden Gegenüberstellung der beiden Paare wie zu einer kaleidoskopartig wechselnden Empfindungswiedergabe. Dabei gelang es ihm zum ersten Mal, mitten in menschlich-allzumenschliche Verwirrungen gleichsam einen Strahl aus einer anderen Welt hineinleuchten zu lassen: Das geschieht, nach einem unruhig schweifenden g-moll-Abschnitt, in dem homophon, fast volkstümlich anmutenden A-Dur-Andantino im 6/8-Takt »Wenn unsrer Ehre wegen die Männer Argwohn hegen«, in dem der Komponist das Geschehen für einen Augenblick aufhebt, von einer höheren Warte aus betrachtet und in reine Harmonie aufzulösen scheint. Solche Stellen der Besinnung finden sich auch, wie noch zu zeigen sein wird, in »Figaro«, »Don Giovanni« und »Così fan tutte«. Sie sind typisch für den reifen Mozart. Das Quartettfinale ist, neben der Darstellung des Osmin, der schlüssigste Beweis dafür, daß dieses Stadium der Reife tatsächlich in der »Entführung« beginnt.

Ähnlich nach innen gewandt erscheint auch der vor dem abschließenden Janitscharenchor eingefügte Rundgesang aller Beteiligten am Ende des 3. Aktes, dessen Strophen sich nur durch die Instrumentation voneinander unterscheiden. Hier ruft der plötzliche Ausbruch von Osmans Rachegelüsten zu kurzer innerer Einkehr in einem feierlichen, sotto voce vorgetragenen Satz auf, aus dem Konstanze elegant wieder in den Refrain zurückleitet.

Die Ouvertüre der »Entführung«, von der Mozart sagt, „ich glaube man wird dabey nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht durch nichts geschlafen haben“, stellt das orientalische Kolorit in den Vordergrund. Als Mittelteil erscheint das nach Moll gewendete Auftrittslied Belmontes eingeengt – ein geradezu raffinierter Effekt, denn der anschließende Auftritt des Märchenprinzen in Dur wirkt dadurch doppelt lieblich und licht.

An Buntheit der Instrumentation gibt die »Entführung« dem »Idomeneo« nichts nach, in der textbedingten Selbständigkeit der Instrumentenbehandlung aber steht sie schon ganz auf dem Boden der späteren Meisteropern. Es sei nur auf die verschiedene Begleitung der Strophen von Osmans Auftrittslied und der Strophen des Vaudeville sowie auf den Mittelteil des Duett Nr. 9 hingewiesen, wo die Oboe zu den Worten »O Engländer, seid ihr nicht Thoren« bereits die Antwort Blondes vorwegnimmt.

Das alles waren freilich Feinheiten, die die einerseits an das primitivere Singspiel, andererseits an die italienische Oper gewöhnten Zeitgenossen noch nicht zu würdigen wußten. Das Werk erlangt zwar bei seiner Uraufführung am 16. Juli 1782 einen großen Erfolg, erlebte auch zahlreiche Wiederholungen und hielt sich sogar auf dem Spielplan des „Nationalspiels“, als dessen Aufführungen eingeschränkt wurden, aber es zog keinen weiteren Singspielauftrag nach sich. Es nützte Mozart nichts, daß Gluck ihm „viele Complimente darüber“ machte und daß die Oper sich auch außerhalb von Wien durchsetzte. Die Wiener Bühnen nahmen im Laufe der nächsten Jahre keine Notiz von ihm, so daß er zunächst wieder, wie vor dem »Idomeneo«, auf eigene Faust Pläne schmiedete und zwar, dem schwankenden Wiener Operngeschmack folgend, bald für eine italienische, bald für eine deutsche Oper.

Arthur Scherle

Der aufgeklärte Orientale

Opern-Exotik vor Mozarts »Entführung«

Exotismus in der Oper ist so alt wie die Oper selber. Seine erste Blüte erlebte er in der barocken Oper. In der Zeit des früh- und hochbarocken Theaters waren biblische Themen sehr zahlreich, deren Handlung sich oft auf exotischen Schauplätzen abspielt. Dem Prinzip „prodesse et delectare“ („nützen und erfreuen“) entsprechend, deutete man das Geschehen vom moralisch-theologischen Standpunkt aus und gab ihm eine unmißverständliche Schlußpointe als „Nutzanwendung“. Diese Tendenz des Belehrens ist nicht nur der barocken Oper eigen; sie ist auch für das barocke Drama, die Lyrik und den barocken Roman charakteristisch. Man verwendete allgemein exotische Schauplätze, die dem nüchternen Alltag und der Tagespolitik entrückt sind. Während in der früh- und hochbarocken Kunst die moralisch-theologische Pointe im Vordergrund stand, ist es im Spätbarock mehr die Freude am Stoff. Die biblischen Figuren des Frühbarock werden durch grausame Despoten und Scheusale in Menschengestalt abgelöst, die man unschwer als Antichristen identifizieren kann. Wer hätte sich damals besser dafür geeignet als Orientalen und Türken, gegen die das christliche Abendland gegen Ende des 17. Jahrhunderts gemeinsam kämpfte! Die repräsentativen Dichter der damaligen Zeit schrieben neben Texten, denen Themen aus der antiken Mythologie und Geschichte zugrunde liegen, auch Türkenstücke mit einer einseitigen Schwarzweißmalerei, wobei die Orientalen immer als unmoralische Antichristen gezeichnet sind, die christlichen Europäern nachstellen.

Als zu Anfang des 18. Jahrhunderts die Kritiker als Wortführer der Aufklärung gegen das spätbarocke Theater und seinen „unnatürlichen Bombast“ ins Feld zogen, kam die exotisch-romantische Oper in Mißkredit. Im Zeichen der „Natürlichkeit“ plädierte man für das realistische Singspiel, das die Geschehnisse und Probleme des nüchternen Alltags zur Diskussion stellt. Auf die Dauer wollte sich das Publikum aber doch nicht mit dieser realistischen „Hausmannskost“ zufriedengeben. Deshalb griffen die Singspielbrettisten wieder romantisch-exotische Themen auf. Schiebeler dichtete den Singspieltext »Lisuart und Dariolette«, Goethes Freund André einen »Barbier von Bagdad«, den er auch selber vertonte. Goethe ist durch seinen Text »Claudine von Villabella« mit der »Singspielerei« verbunden, durch einen Text, in dem sich sein jugendlicher Sturm und Drang als Räuberromantik austobt. Romantik und Exotismus hatten also in den siebziger Jahren des 18. Jahrhunderts wieder ihren Einzug auf dem musikalischen Theater gehalten, zu einer Zeit, als auf der Sprechbühne noch das realistische Theaterstück vorherrschte. Die »Romantisierung« des Musiktheaters in Deutschland erfolgte unter dem Einfluß des französischen Singspiels. In Frankreich, wo diese Entwicklung noch früher als in Nord- und Mitteldeutschland einsetzte, schufen Favart und Dancourt ihre Singspiele, von denen sich auch Gluck zu seinen »Türkenstücken« »Der betrogene Kadi« und »Die Pilger von Mekka« inspirieren ließ. Die Singspiele Glucks wurden in französischer Sprache am Hofe Maria Theresias in Wien aufgeführt. Dort dürften sie Kaiser Joseph II. zur Gründung seines »National-singspiels« angeregt haben, in dem nur das deutschsprachige Singspiel und die deutsche Oper mit den Werken Mozarts und Dittersdorfs gepflegt wurden.

In Wien war seit Anfang des 18. Jahrhunderts die alte Tradition des Volkstheaters lebendig, repräsentiert durch mehrere Vorstadtbühnen. Hier herrschten Romantik und Exotismus, hier trieb Kasperle in tausend Gestalten – als »Staberl« und »Hanswurst« – auf der Bühne sein „Unwesen“, unbeeinflußt vom „akademischen Theater“ der höfischen Kreise, das vom österreichischen Herrscherhaus begünstigt wurde. Die Tradition dieses urwüchsigen Volkstheaters reicht von Stranitzky zu Anfang des 18. Jahrhunderts über Schikaneder bis zu Raimund und Nestroy.

Bedeutende Komponisten wie Haydn und Mozart sind durch ihre Werke mit dem Wiener Volkstheater verbunden. Haydn schuf als sein erstes Werk für die Musikbühne das deutsche Singspiel »Der neue krumme Teufel«, in dem das Zwischenspiel vom »Abgott Ram in Amerika« unter Heiden und Menschenfressern in einem exotischen Milieu spielt. Die romantisch-exotische Tradition war also im Wiener Volkstheater noch lebendig, als sich das deutsche Singspiel schon lange den realistischen Genrestücken zugewandt hatte und im höfischen Theater – nach der Reform Glucks – die klassizistische Oper mit ihren antiken Stoffen tonangebend war. Gegen Ende des 18. Jahrhunderts gewann der Exotismus auch auf die „ernste Kunst“ der höfischen Kreise Einfluß. Bereits Gluck, der Opernreformator, hatte sein Publikum in die Zaubergarten »Armidas« geführt und am Wiener Hof seine französischen »Türkenstücke« bekannt gemacht. Als Wieland, damals als Altmeister der deutschen Dichtung verehrt, in »Oberons Zaubhorn« blies und sein gleichnamiges Epos schuf, wurden die Romantik und der Exotismus in weiten Kreisen der „seriösen“ Literaturfreunde wieder salonfähig. Die Wiener Hofoper nahm wieder Opern mit romantisch-exotischen Sujets in ihr Repertoire auf. Auch in dem 1778 von Kaiser Joseph II. in Wien gegründeten »Nationalsingspiel« hielten die »Türkenstücke« ihren Einzug. Der Kaiser hatte diesem Theater die Aufgabe gestellt, das deutschsprachige Singspiel zu pflegen. Er verfolgte mit seinem neuen Theater aber auch einen volkspädagogischen Zweck: Es sollten vornehmlich Stücke gegeben werden, in denen das Gedankengut der „Aufklärung“ zum Ausdruck kommt, das – wie in Lessings »Nathan der Weise« – den Rassen- und Völkerhaß verurteilt. Die Funktion des Orientalen in den neuen »Türkenstücken« mußte somit eine ganz andere sein als bisher. War früher der Heide, Orientale oder Türke immer entweder ein dummer Tölpel oder ein boshafter Teufel gewesen, der den friedfertigen und frommen Europäern das Leben sauer machte, so wurde jener nun zum Träger und Verkünder „aufklärerischer“ Ideen. Die eigentliche Anregung zur Aufnahme orientalischer Sujets in die deutsche Singspiellibrettistik kam aus Frankreich. Gluck war einer der Anreger. Er komponierte, wie schon kurz erwähnt, die Opera »La rencontre imprévue ou Les pélérins de la Mecque« (»Die unvermutete Zusammenkunft oder Die Pilger von Mekka«). Der französische Text dieses »Türkenstücks« spielt in der mohammedanischen Welt: Rezia, die Geliebte des Prinzen Ali, wird durch Seeräuber entführt und an den Sultan von Kairo verkauft, der sie zu seiner Favoritin macht. Die Flucht Rezias mißlingt, doch der edle Sultan gibt Rezia frei, die nunmehr ihren Ali heiraten kann.

Eine thematische Verwandtschaft besteht zwischen Glucks »Pilgern von Mekka« und Mozarts unvollendetem »deutschen Singspiel« »Zaide«, das als Vorstufe der »Entführung aus dem Serail« betrachtet werden kann. Die Komposition der Musiknummern dieses Singspiels, mit der sich Mozart 1779 im Auftrag einer Schauspielergesellschaft beschäftigt hat, ist nicht bis zum Abschluß gediehen. Als Textdichter hat man den Salzburger Trompeter Andreas Schachtner ermittelt, der seinerseits wieder das Singspiel »Das Serail oder Die unvermittelte Zusammenkunft in der Sclaverei zwischen Vater, Tochter und Sohn« von Franz Joseph Sebastiani, das 1779 in der Vertonung Joseph Frieberts in Bozen uraufgeführt worden war, als Vorlage benutzt hat: Gomatz und Zaide, zwei Sklaven des Sultans, unternehmen mit Unterstützung Alims einen Fluchtversuch, der fehlschlägt. Sultan Soliman begnadigt jedoch die Flüchtlinge.

Für die weitere Entwicklung des »Türkenstückes« ist die Verbindung eines christlichen Liebespaars mit der orientalischen Welt charakteristisch. In »Adelheit von Veltheim«, einem Schauspiel mit Gesang in vier Akten, Musik von Beethovens Lehrer Christian Gottlob Neefe, werden Adelheit von Veltheim, eine Deutsche, und Karl von Bingen von Achmet, dem »gewesenen Bassa von Tunis«, gefangen gehalten. Die Flucht des Paares mißlingt, doch der Bassa begnadigt großmütig die Christen.

Im Jahre 1781 wurde die »komische Operette« »Belmonte und Konstanze oder Die Entführung aus dem Serail« – mit dem Text von Bretzner – in Berlin uraufgeführt. Bretzners Singspiel, das Johann André in Musik gesetzt hat, war zunächst sehr erfolgreich, wurde später aber durch

Mozarts gleichnamige Oper aus dem Repertoire verdrängt. Der Wiener Literat und Schauspieler Stephanie d. Jüngere hatte nämlich Bretzners Singspieltext für Mozart bearbeitet. Die Änderungen am Originaltext Bretzners gehen größtenteils auf Anregungen des Komponisten zurück, dessen rege Mitarbeit an der Gestaltung des Textes durch Mozarts Briefwechsel mit seinem Vater belegt werden kann. Stephanie hat aus dem Texte Bretzners zehn Gesangnummern zum großen Teil wortgetreu übernommen und sieben weitere auf Anregung Mozarts hinzugeichtet. Man kann es deshalb verstehen, wenn der Autor des Berliner Urtextes von »Belmonte und Konstanze«, dessen Singspiel durch Mozarts Oper aus dem Repertoire verdrängt wurde, mit heftigen Worten gegen den Komponisten und den Textbearbeiter der Wiener »Entführung« polemisierte: „eine gewisse Person namens Mozart, in Wien, hat die Kühnheit gehabt, mein Drama, »Belmonte und Constanze« zu mißbrauchen als Operntext. Ich protestiere hiermit in aller Feierlichkeit gegen die Mißachtung meiner Rechte und behalte mir das Recht für weitere Maßnahmen vor.“

Wichtig für die Bedeutung der librettistischen Leistung Stephanies ist der dritte Akt der »Entführung«, der in wesentlichen Zügen vom Text Bretzners abweicht. Es zeigt sich in ihm das Bestreben des Librettisten, durch Herausarbeitung von tragischen Akzenten den Text der Singspielsphäre zu entrücken – man denke an die Szene, in der die Christen nach der mißlungenen Flucht in Ungewißheit über ihr weiteres Schicksal schweben – und den Konflikt im Sinne eines aufklärerischen Humanismus zu lösen: Der Bassa erkennt in Belmonte den Sohn seines schlimmsten Feindes: „Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte.“ Zur allgemeinen Überraschung schenkt der Bassa den Christen die Freiheit: „Nimm die Freiheit, nimm Konstanze, segle in Dein Vaterland, und sage Deinem Vater, es wäre ein weit größeres Vergnügen, eine erlittene Ungerechtigkeit durch Wohltaten zu vergelten, als Laster mit Laster zu tilgen.“ Im Singspiel Bretzners erkennt der Bassa in Belmonte seinen eigenen Sohn. Der Verzicht auf Konstanze ist somit kein eigentliches Opfer. Bei Stephanie ist Belmonte jedoch der Sohn seines Feindes, er verzichtet als aufgeklärter Mensch auf Rache, denn „nichts ist so häßlich als die Rache, hingegen menschlich, gütig sein, so ohne Eigennutz verzeihen, ist nur der großen Seelen Sache“. Eine solche „große Seele“ ist der Muselman, der seine Leidenschaften unterdrückt und nur der Stimme der Vernunft folgt. Er handelt aufgeklärter und menschlicher als der christliche Europäer. Bassa Selim ist somit ein Geistesverwandter von Lessings Saladin oder Goethes Thoas. Die Ideen der Aufklärung und des Neuhumanismus befruchteten also nicht nur das Sprechdrama unserer Klassiker; sie beeinflußten, wie sich auch an der »Zauberflöte« oder im »Fidelio« nachweisen ließe, die Opernlibrettistik der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts.

Musik zur Zeit Joseph II.

Von allen Künsten und Wissenschaften im Maria-Theresianischen Österreich hat die Musik die höchste Stufe der europäischen Geistesentwicklung erreicht. Nur sie allein hat zu dieser Zeit der österreichischen Kultur bis in die Gegenwart fortwirkende Weltgeltung verschafft. Wenn auch diese Entwicklung schon vorher eingesetzt hat und die Hauptleistungen in der Wiener Klassik erst nachher erbracht wurden, so sind in dieser Zeit die Voraussetzungen auf allen musikalischen Gebieten geschaffen worden. Vor allem ist hier die Instrumentalmusik, die Ausformung von Sonate, Streichquartett und Symphonie durch Joseph Haydn, zu nennen, auf der dann die gesamte weitere Entwicklung aufbaut. Auf dem Sektor der Vokalmusik fällt in diese Epoche sowohl die Opernreform durch Christoph Willibald Gluck als auch die Entwicklung des Wiener Singspiels von den Burlesken des Volkstheaters bis hin zur »Entführung aus dem Serail«. In Wolfgang Amadeus Mozart hat die europäische Musik sowohl auf vokalem als auch instrumentalem Gebiet einen absoluten Höhepunkt erreicht.

Joseph II. war, wie alle seine Vorgänger auf dem Habsburger Thron, ein gründlich gebildeter Musiker, der namentlich den strengen Satz liebte: er war ein guter, in der italienischen Schule erzogener Baßsänger, spielte daneben aber auch Viola, Cello und Klavier, auf dem er sich namentlich als Begleiter und Partiturspieler betätigte. In der Regel wurde bei ihm nach Tisch eine Stunde lang musiziert; dreimal in der Woche war größeres Konzert, zu dem Gaßmann, später Salieri, bisweilen auch Umlauf befohlen wurden. Zuhörer wurden nicht geladen, dagegen wirkte der Kaiser stets selbst mit. Abschnitte aus Opern und Oratorien wurden mit besonderer Vorliebe vorgetragen; mit den zur Aufführung bestimmten Opern pflegten der Kaiser und Erzherzog Maximilian sich auf diesem Wege bekanntzumachen. Der Vortrag erfolgte meist vom Blatt, wobei der Kaiser seine besondere Freude hatte, wenn die Mitspieler recht in die Enge gerieten.

Diese bestanden für gewöhnlich nur aus einem Quartett von durchweg mittelmäßigen Leuten. Der erste Geiger Kreibich (Greibich) war zudem ein seltsames Gemisch von Ängstlichkeit und Aufspielerei und deshalb die Zielscheibe für alle Hänseleien des Kreises. Neben ihm wirkten Woborził, Hoffmann, Ponheim und Krottendorfer, besonders aber der Kammerdiener Strack, die Seele des Ganzen, der Cello spielte, die Musikalien verwaltete und niemals fehlen durfte. Seine Ausnahmestellung in der Gunst des Kaisers gab ihm natürlich auch in diesem Kreise das Übergewicht und einen großen Einfluß auf die Wahl der Stücke. Daß diese nicht auf die damals „Modernsten“, Haydn und Mozart, fiel, kann man sich denken. Auch Joseph II. liebte Haydn, wenigsten den jungen, wegen seiner „Späße“ nicht, wenn er auch später gerechter dachte. Trotzdem ist es irrig, wenn man den Ausschluß jener beiden Meister von den Programmen der kaiserlichen Hauskonzerte lediglich dem Einfluß Stracks zuschreibt. Solch eine Puppe in der Hand seines Kammerdieners war Joseph II. doch nicht. Aber er selbst war wesentlich mit der italienischen Oper aufgewachsen und betrachtete, wie die ganze gebildete Welt damals, jedes Tonwerk vom Standpunkt der höfisch-aristokratischen Gesellschaftsmusik aus. In dieser Hinsicht ließen aber Haydn und besonders Mozart schon damals so manches zu wünschen übrig, man denke nur an Josephs II. Urteil über die »Entführung«. Mozart stand also hier vor denselben Grenzen des Verständnisses, wie vorher bei seinem Salzburger Brotherrn, nur daß der Kaiser sich weit duldsamer und liebenswürdiger zeigte. Es verdient schon alle Anerkennung, daß er nicht, wie so manche Geschmackstyrannen alter und neuer Zeit, die neue Kunst einfach ablehnte, sondern, wenn auch mit Vorbehalt, zu Worte kommen ließ. Mag seine Idee des deutschen National-singspiels auch wesentlich seiner Vernunft und nicht seinem Herzen entsprungen sein, jedenfalls verrät sie einen weiten Blick und einen auch der Kunst gegenüber toleranten Geist.

Bernt Engelmann

Ein Radikaler als Kaiser

Im Herbste des Jahres 1776 – in Berlin regierte noch der ‘Alte Fritz’, der seit einem Vierteljahrhundert Mitteleuropa mit seinen Kriegen in Atem gehalten hatte – meldeten die deutschen Zeitungen, die sonst vornehmlich Hofberichte enthielten, daß die dreizehn britischen Kronkolonien in Nordamerika ihre Unabhängigkeit erklärt und die Menschenrechte verkündet hätten!

In einer Verlautbarung der sich dreist als ‘Kongreß’ bezeichnenden Versammlung der Rebellen-Anführer zu Philadelphia hieß es, so berichteten die von der Thurn-und Taxischen Post verbreiteten Zeitungen, „alle Menschen seien gleich erschaffen;“ ihr Schöpfer habe ihnen gewisse „angeborene und unveräußerliche Rechte verliehen, darunter solche auf Leben, Freiheit und das Streben nach Glück.“

Das war etwas bis dahin Unerhörtes! Auch in Deutschland, wo man sich bislang noch gar nicht mit der Praxis, sondern allenfalls mit der Theorie der Freiheit und Gleichheit beschäftigt hatte, horchten nun viele Menschen auf, zumal es auch hierzulande erste Anzeichen dafür zu geben schien, daß die Zeit der Despotie und totalen Unfreiheit nun allmählich zu Ende ginge, zumindest auf einigen Gebieten.

So hatte die harte Bedrückung religiöser Minderheiten, besonders der seit anderthalb Jahrtausenden in Deutschland ansässigen Juden, vielerorts schon merklich nachgelassen. Auch die grausame Verfolgung angeblich vom Satan besessener ‘Hexen’ war selten geworden, und die von den Geistlichen beider christlichen Konfessionen bislang geförderte und mißbrauchte Furcht unwissender Menschen vor Teufelszauber nahm, zumindest bei den Jüngeren, die etwas Bildung genossen hatten, in einem für die orthodoxen Theologen erschreckendem Maße ab.

Zwar waren noch um die Mitte des 18. Jahrhunderts, vor allem in den Dörfern und Kleinstädten Bayerns und Württembergs, mehr als ein Dutzend reguläre Hexenprozesse durchgeführt und allein im Bereich des geistlichen Stifts Marchthal in den Jahren 1746/47 acht Frauen und Mädchen, davon die Jüngsten noch Kinder, auf Scheiterhaufen lebendig verbrannt worden.

Ja, noch 1775 – Johann Wolfgang Goethe war schon sechsundzwanzig Jahre alt und hatte wenige Monate zuvor seinen ersten Roman, »Die Leiden des jungen Werthers«, veröffentlicht; der Engländer James Watt, der zehn Jahre zuvor durch die Erfindung der Dampfmaschine berühmt geworden war, verband sich gerade mit dem Unternehmer Boulton zur Gründung einer Maschinenfabrik – fand im bayerischen Kempten noch ein Hexenprozeß statt.

Aufgrund einer Denunziation angeklagt war die vom katholischen zum lutherischen Glauben übergetretene, dann wegen Vagabundierens und offensichtlicher Geistesschwäche in behördlichen Gewahrsam genommene Dienstmagd Anna Maria Schwägelin. Mittels grausamer Foltern wurde sie zu dem Geständnis gebracht, eine ‘Hexe’ zu sein und täglich mehrmals mit dem Satan Unzucht getrieben zu haben. Daraufhin verurteilte sie ein ordentliches Gericht zum Tode, und am 30. März 1775 wurde sie öffentlich hingerichtet.

Aber dieser Kemptener Hexenprozeß war der letzte, der im Gebiet des Deutschen Reiches durchgeführt wurde (wenngleich die heimliche Inquisition, die Gesinnungsschnüffelei und die – zumindest innerkirchliche – Bestrafung von ‘Ketzern’ und ‘Abweichlern’ weitergingen – bis auf den heutigen Tag, wie der Fall des katholischen Theologieprofessors Horst Herrmann, dem der Bischof von Münster 1975 den Lehrauftrag entzog und damit faktisch Berufsverbot erteilte, deutlich zeigt). Aber 1775 endete in Deutschland zumindest jener fürchterliche Teil der Inquisition, der die Ausrottung des angeblichen ‘Hexenunwesens’ zum Ziel gehabt hatte. Bis dahin waren vier Jahrhunderte lang ungezählte Frauen, Kinder und gelegentlich auch Männer ‘im Namen Jesu Christ’ zu Krüppeln gefoltert und dann meist auf Scheiterhaufen lebendig verbrannt



Kaiser Joseph II.

worden. Dabei wurde mitunter die Bevölkerung ganzer Landkreise dezimiert und manche Gegend, etwa im Bereich des Bistums Trier, verödeten dabei völlig.

Damit war es nun endgültig vorbei, und in Österreich hatte man 1775 sogar die Tortur weitgehend abgeschafft. Zumindest durften dort Untersuchungsgefangene, die beharrlich jede Schuld bestritten, nun nicht mehr, wie es bis dahin zur normalen Gerichtspraxis gehört hatte, durch nötigenfalls immer weiter verschärzte Folterungen zu einem Geständnis gebracht werden (sofern die Gepeinigten dabei nicht schon starben, in Wahnsinn verfielen oder Selbstmord begingen).

Diese in ihrer Bedeutung gar nicht hoch genug einzuschätzende Reform war indessen nur eine von vielen radikalen Neuerungen, die ein damals gerade Vierunddreißiger bewirkt hatte, der in den Jahren zuvor unter dem Decknamen Graf Falkenstein kreuz und quer durch Österreich, Deutschland, Böhmen, Italien, Holland und Frankreich gereist war. Dabei und auch in der Folgezeit galt sein Interesse vor allem den Beschwerden der einfachen Leute sowie den Möglichkeiten der Staatsverwaltung, ihnen zu helfen.

Dieser meist sehr schlicht gekleidete, auf Prunk und größeres Gefolge verzichtende und, im Gegensatz zu den meisten Aristokraten seiner Zeit und ihrem Anhang, recht bescheiden und sparsam lebende »Graf Falkenstein« hatte schon zuvor einiges von sich reden gemacht:

Bereits mit dreiundzwanzig Jahren war er mit einer Denkschrift hervorgetreten, der er den seltsamen Titel »Rêveries«, Träumereien, gegeben hatte. Bald darauf war er zu erheblichem Einfluß gelangt und hatte diesen dann dazu benutzt, sich zumindest einige seiner Träume zu erfüllen.

Nicht etwa, daß er nun, wie es bei Arrivierten damals üblich war, seine neue Macht mißbrauchte und sich eilig auf Kosten der Allgemeinheit die Taschen gefüllt hätte! Im Gegenteil: Die ausgedehnten Ländereien, die sein verstorbener Vater zusammengekauft und ihm vererbt hatte, machte er sogleich und aus freien Stücken dem Staat zum Geschenk. Alsdann ließ er – ebenfalls vom Vater geerbte – Schuldscheine der Staatskasse im Wert von zweiundzwanzig Millionen Gulden einfach verbrennen.

Nachdem er so zur Sanierung der öffentlichen Finanzen wesentlich beigetragen hatte, kümmerte er sich zunächst um eine gründliche Reform der verlotterten Armee. Er setzte, gegen den heftigen Widerstand der adligen Offiziere, eine menschlichere Behandlung der einfachen Soldaten durch. Er unterband auch mit drastischen Maßnahmen die in der Armee, von der Generalität bis hinab zu den Korporalen, herrschende Korruption und den bis dahin üblichen Handel mit Offiziers- und Verwaltungsbeamtenstellen. Allein die Tüchtigkeit, so forderte er, dürfe künftig ausschlaggebend für Ernennungen und Beförderungen sein.

Es war sicherlich nicht reine Menschenliebe, die den »Grafen Falkenstein« dazu bewog, ihr schreckliches Los etwas zu lindern und die Macht der großen und kleinen Tyrannen nach Kräften zu beschneiden. Wahrscheinlicher ist, daß er ganz einfach von der dringenden Notwendigkeit seiner Maßnahmen überzeugt war, weil er erkannt hatte, daß ohne tiefgreifende Reformen der ganze, durch und durch korrupte Staat über kurz oder lang zusammenbrechen würde.

Immerhin war dieser bemerkenswert einsichtige Mann, ganz so, wie er am 11. März 1767, kurz vor seinem sechsundzwanzigsten Geburtstag, an einen besorgten Verwandten geschrieben hatten, wirklich „toujours animé de l'envie de faire justice“, stets erfüllt von dem Verlangen, Gerechtigkeit zu schaffen.

Als beispielsweise im Jahre 1770 in weiten Teilen Böhmens und Mährens eine große Hungersnot herrschte, die von den Großgrundbesitzern, Gutsverwaltern und Getreidegroßhändlern zu den wildesten Preissteigerungen ausgenutzt wurde, unterband er sofort diesen schamlosen Wucher, nicht allein durch Strafandrohungen, sondern auch durch wirksame Gegenmaßnahmen. Er ließ, teils auf eigene, teils auf Staatskosten, große Mengen Korn sowie sonstige Grundnahrungs- und Futtermittel aus dem Ausland einführen und in den Katastrophengebieten zu nie-

drigen Festpreisen an die Bevölkerung abgeben. Auch zwang er die Gutsherren, einen Teil ihrer weit über den Eigenbedarf hinaus gehorteten Getreidevorräte an die Behörden abzuliefern, die sie sogleich an besonders Bedürftige kostenlos zu verteilen hatten.

Er sorgte sodann für eine erhebliche Verminderung der von den Bauern den Gutsherren zu leistenden Frondienste und für eine gerechtere Abgabenordnung, schränkte die Privilegien der aristokratischen Großgrundbesitzer, aber auch die des niederen Landadels beträchtlich ein, ohne sich um deren Proteste zu kümmern, was bei der Bauernschaft unbeschreiblichen Jubel auslöste.

Später, von 1781 an, bewirkte er sogar die gänzliche Aufhebung der die Menschen zu bloßem Arbeitsvieh degradierenden Leibeigenschaften innerhalb des österreichischen Staatsgebiets, beseitigte die den Binnenhandel lähmenden Inlandszölle, setzte die volle Freizügigkeit durch und schließlich die rechtliche Gleichstellung aller Staatsbürger bei den Gerichten und Verwaltungsbehörden.

Auch verschaffte er den bis dahin stark benachteiligten, nahezu rechtlosen und willkürlich schikanierten religiösen Minderheiten, zumal den Protestanten und den Juden, wenn auch nur in den österreichischen Stammländern, die weitgehende bürgerliche Gleichberechtigung. Dazu gehörten auch die Zulassung zu öffentlichen Schule und Ämtern sowie zur Güterpacht und die freie Ausübung von Gewerben, die ihnen bislang durch die strengen Zunftordnungen verwehrt gewesen war.

Er gründete zahlreiche Krankenanstalten, Heime für Waisen, Blinde, Taubstumme, Geisteskranken und Obdachlose, führte die allgemeine Volksschulpflicht ein und sorgte dafür, daß es künftig in jeder Gemeinde eine öffentliche Schule gab. Dagegen hob er eine Reihe von Adels- und Ritterakademien auf, „da sie dem Staate nichts nützten“, verwandelte ein halbes Dutzend von den Jesuiten beherrschter Seminare und Universitäten in staatliche Oberschulen und schaffte auch die militärischen Unterrichtsanstalten gänzlich ab – alles mit dem Ziel, Privilegien und kirchlichen Einfluß zu beseitigen und die Bildung sämtlichen Staatsbürgern möglichst gleichmäßig zuteil werden zu lassen.

Seine radikalsten und auf den heftigsten Widerstand stoßenden Reformen betrafen jedoch die katholische Kirche und deren Einrichtungen: Rund siebenhundert Klöster wurden aufgehoben, ihr Vermögen beschlagnahmt und an Schulen, Heime und andere staatliche Wohlfahrtseinrichtungen überwiesen.

Der Radikale im öffentlichen Dienst Österreichs, der in seiner Jugend als »Graf Falkenstein« herumgereist war und sich auch später gern unerkannt unter Volk gemischt hatte, war der älteste Sohn der Kaiserin Maria Theresia, seit 1765 ihr Mitregent, seit ihrem Tode im Jahre 1780 als Joseph II. alleiniger Herrscher über alle habsburgischen Lande und daneben, schon seit 1764, auch Kaiser des Heiligen Römischen Reiches Deutscher Nation (wobei anzumerken ist, daß zu Josephs II. Zeiten die kaiserliche Macht in Deutschland nur sehr gering und kaum noch der Rede wert war).

Indessen – und das trifft auch auf die allermeisten jener deutschen Dichter und Denker zu, mit denen wir uns noch beschäftigen werden – Josephs Einfluß auf die Entwicklung seiner Länder und ihrer Nachbarstaaten war, allen Widerständen zum Trotz, weit nachhaltiger, als man es damals für möglich gehalten hatte.

Zwar brach das von ihm geschaffene Regierungssystem schon vor seinem frühen, im Volk von vielen für heimlichen Mord gehaltenen Tod im Februar 1790 fast zusammen, und dies vor allem wegen Josephs wenig glücklicher Außenpolitik, die zu großen Prestigeverlusten und militärischen Niederlagen führte. Aber die wesentlichen Grundsätze seiner Reformpolitik setzten sich durch und blieben bestehen, so revolutionär sie auch zunächst gewirkt hatten und so sehr spätere, von reaktionärem Geist beherrschte Epochen daran Anstoß nahmen.



Figurine Konstanze

...das Sujet ist türkisch... (aus Briefen Mozarts)

Wien, 1. August 1781

...Nun hat mir vorgestern der junge Stephanie ein Buch zu schreiben gegeben. Das Sujet ist türkisch und heißt: Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail. Die Sinfonie, den Chor im 1. Akt und den Schlußchor werde ich mit türkischer Musik machen.

*

Wien, den 8. August 1781

Mon très che Père!

Ich muß geschwind schreiben, weil ich den Augenblick eben mit dem Janitscharenchor fertig geworden, und es nun schon 12 Uhr vorbei ist, und ich versprochen habe, puncto 2 Uhr mit den Auernhammerischen und der Cavalieri nach Mingendorf bei Laxenburg zu fahren, allwo nun das Lager ist.

Der Adamberger, die Cavalieri und der Fischer sind mit ihren Arien (in der »Entführung« – Anm. d. Red.) ungemein zufrieden...

*

22.8.1781

...Nun Adieu, das Papier ist voll. Der erste Akt von der Opera ist nun fertig...

*

Vienne ce 26 de Septembre 1781

Mon très cher Père!

Verzeihen Sie mir daß ich ihnen letzhin 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 Idée von der oper geben würde. – die oper hatte mit einem Monologue angefangen, und da bat ich H: Stephanie eine kleine ariette daraus zu machen – und daß anstatt nach dem liedchen des osmin die zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. – da wir die Rolle des osmin H: fischer zugeschrieben, welcher eine gewis fortrefliche Bass-stimme hat /: ohngeacht der Erzbischof zu mir gesagt, er singe zu tieff 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 Ackte eine aria bekommen, und wird auch im 2:^{ten} noch eine haben. – die aria hab ich dem H: Stephanie ganz angegeben; – und die hauptsache der Musick davon war schon fertig, ehe Stephanie 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 komische 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 baym 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 andern zeitmaas, und in einem andern 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 ausgedrücket 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 weitern, A minor, gewählt. — Nun die aria von Belmont in ADur. »O wie ängstlich, o wie feurig«, wissen sie wie es ausgedrückt ist — auch ist das klopfende liebevolle herz schon angezeigt — die 2 violinen in oktauen. — 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 lispieln und seufzen — welches durch die ersten violinen mit Sordinen und einer flauta 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 konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:^{selle} Cavallieri aufgeopfert. — »Trennung war mein banges loos. und nun schwimmt mein aug in Thränen« — habe ich, so viel es eine wälsche Bravour aria zuläßt, auszudrücken gesucht. — das „hui“ — habe ich in „schnell“ verändert also: »doch wie schnell schwand meine freude« etc: ich weis nicht was sich unsere deutsche 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 Ackt. — 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 den 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 lärmchen machen — und das ist Ja alles was zu einem schluß von einem Ackt gehört — Je mehr lärmchen, Je besser; — Je kürzer, Je besser — damit die leute zum klatschen nicht kalt werden. —

Von der ouverture haben sie nichts als 14 Täct. — die ist ganz kurz — wechselt immer mit forte und piano ab; wobey beym 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 haß im Pfeffer — über 3 wochen ist schon der Erste Ackt fertig — eine aria im 2:^{ten} Ackt, und das Saufduett :/ per li Sig:^{ri} vieneri :/ 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 anfange des dritten Ackts ist ein charmantes quintett oder vielmehr final — dieses möchte ich aber lieber zum schluß des 2:^t Ackts haben. um das bewerksteligen zu können, muß eine grosse veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden — und Stephanie hat über hals und kopf arbeit da muß man halt ein wenig gedult haben. — alles schmelt über den Stephanie — 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! — Nun das ist ein geschwätz von der opera; aber es muß doch auch seyn. — ich bitte sie schicken sie mir den marsch denn ich lezthin angezeigt habe. — gylofsky sagt der Daubrawaick wird bald kommen. — die fl: v: Auerhammer und ich erwarten die 2 DoppelConcert mit sehn sucht — ich hoffe wir werden nicht so fruchtlos darauf warten wie die Juden auf den Meßias. — Nun Adieu — leben sie recht wohl, ich küsse ihnen 1000mal die Hände, und meine liebe schwester :/ mit dessen gesundheit, wie ich hoffe, es besser stehen wird :/ umarme ich vom herzen, und bin Ewig dero gehorsamster Sohn

W:A:Mozart.

An den Vater

Wien, den 6. Oktober 1781

...Nun verliere ich aber bald die Geduld, daß ich nichts weiter an der Opera schreiben kann. — Ich schreibe freilich unterdessen andere Sachen — jedoch — die Passion ist einmal da, und zu was ich sonst 14 Tage bräuchte, würde ich nun 4 Tage brauchen. — Ich habe die Arie ex A (Arie des Belmonte »O wie ängstlich« — Anm. d. Red.) von Adamberger, die von der Cavalieri ex B (Arie der Konstanze »Ach, ich liebte, war so glücklich« — Anm. d. Red.) und das Terzett in einem Tage komponiert und in anderthalb Tagen geschrieben. Es würde aber auch freilich nichts nützen, wenn auch die ganze Opera schon fertig wäre, denn sie müßte doch liegenbleiben, bis dem Gluck seine zwei Opern zustande gekommen sind — und da haben sie noch ehrlich daran zu studieren.

Der Umlauf (Der Wiener Komponist Ignaz Umlauf, 1746—1796; damals Kapellmeister der deutschen Oper in Wien — Anm. d. Red.) muß auch mit seiner fertigen Opera warten, die er in einem Jahre geschrieben hat. — Sie dürfen aber nicht glauben, daß sie deswegen gut ist (unter uns gesagt), weil er ein ganzes Jahr dazu gebraucht hat. Diese Opera (aber unter uns) hätte ich immer für eine Arbeit von 14 bis 15 Tagen gehalten. Besonders, da der Mann so viele Opern muß auswendig gelernt haben. — Und da hat er sich ja nichts als hinsetzen dürfen — und — er hat es gewiß so gemacht — man hört es ja!

Sie müssen wissen, daß er mich (c'est à dire auf seine Art) auf die höflichste Art zu sich invitirt hat, damit er mir seine Opera darf hören lassen, mit dem Zusatz: Ich bin nicht so weit — ich mache es halt, so gut ich kann! — Ich habe nach der Hand gehört, daß er gesagt habe: Das ist gewiß, der Mozart hat den Teufel im Kopf, im Leib und in Fingern. Er hat mir meine Opera gespielt (die so miserabel geschrieben ist, daß ich sie selbst fast nicht lesen kann) als wenn er sie selbst komponiert hätte...

*

13. Okt. 1781

Und ich weiß nicht, bei einer Oper muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen komischen Opern überall? mit all dem Elend, was das Buch anbelangt? sogar in Paris, wovon ich selbst ein Zeuge war? Weil da ganz die Musik herrscht und man darüber alles vergißt. Um so mehr muß ja eine Opera gefallen, wo der Plan des Stückes gut ausgearbeitet, die Wörter aber nur bloß für die Musik geschrieben sind, und nicht hier und dort einem elenden Reim zu gefallen (die doch bei Gott zum Wert einer theatralischen Vorstellung es mag sein was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen) Worte setzen, oder ganze Strophen, die des Komponisten seine ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime des Reimes wegen das Schädlichste. Die Herren, die so pedantisch zu Werke gehen, werden immer mitsamt der Musik zugrunde gehen. Da ist es am besten wenn ein guter Komponist, der das Theater versteht und selbst etwas anzugeben im Stande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phoenix zusammenkommen, dann darf einem vor dem Beifall der Unwissenden auch nicht bange sein.

*

Wien, den 30. Januar 1782

Mon très cher Père!

Ich schreibe Ihnen ganz in Eile, und zwar nachts um halb 11 Uhr; denn ich habe mir das Schreiben bis Samstag sparen wollen, weil ich Sie aber um etwas sehr Notwendiges zu bitten habe, so hoffe, daß Sie mir nicht werden übelnehmen, daß ich Ihnen so wenig schreibe. — Ich bitte Sie al-

so, mir (mit dem nächsten Brief) ein Opera-Büchel von »Idomenée« (es mag sein das mit dem deutschen oder ohne Übersetzung) zu schicken... Denn ich brauche es gleich, um meine Akademie in Ordnung zu richten. Und die ist schon am 3. Sonntag in der Fasten. Ich bitte Sie also, es gleich zu schicken... Die Oper schläft nicht, sondern ist wegen den großen Gluckischen Opern und wegen vielen sehr notwendigen Veränderungen in der Poesie zurückgeblieben, wird aber gleich nach Ostern gegeben werden.

*

Wien, den 20. Juli 1782

Ich hoffe, Sie werden meinen letzten Brief, worin ich Ihnen die gute Aufnahme meiner Oper berichtet habe, richtig erhalten haben. Gestern ist sie zum zweiten Male gegeben worden. Können Sie wohl vermuten, daß gestern noch eine stärkere Kabale war als am ersten Abend? Der ganze erste Akt ist verzischelt worden, aber das laute Bravorufen unter den Arien konnten sie doch nicht verhindern. Meine Hoffnung war also das Schlußterzett: da machte aber das Unglück den Fischer fehlen, durch das fehlte auch der Dauer (Pedrillo), und Adamberger allein konnte auch nicht alles ersetzen; mithin ging der ganze Effekt davon verloren und wurde für diesmal nicht repetiert. Ich war so in Wut, 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.

Das Theater war fast noch voller als das erstemal. Den Tag vorher konnte man keine gesperrten Sitze mehr haben, weder auf dem Noble parterre noch im 3. Stock, und auch keine Loge mehr...

*

An den Vater

Wien, den 27. Juli 1782

...Meine Opera ist gestern allen Nannerln zu Ehren mit allem Applauso das dritte Mal gegeben worden. Und das Theater war wieder, ungeachtet der erschröcklichen Hitze, gestrotzt voll. — Künftigen Freitag soll sie wieder sein — ich habe aber dawider protestiert, denn ich will sie nicht so auspeitschen lassen. — Die Leute, kann ich sagen, sind recht närrisch auf diese Oper. Es tut einem doch wohl, wenn man solchen Beifall erhält. — Ich hoffe, Sie werden das Original davon richtig erhalten haben...

*