

Die Entführung aus dem Serail

Musikalische Charaktere und Aufführungspraxis

Von Prof. Hartmut Haenchen

„Ach ich liebte“ singt Konstanze und wenn man diese Vergangenheitsform einmal wirklich wörtlich nimmt, steht man mitten in einer Problematik, die bei Aufführungen der „Entführung“ oft übersehen wird. Diese Vergangenheitsform drückt aus, wo der eigentliche Konflikt dieses Werkes liegt: In der neuen möglichen Liebe zwischen Konstanze und Bassa Selim, die an der moralischen Kraft des Festhaltens an dem Treuegelöbnisse scheitert, die aber in Konstanze Spuren hinterlässt, die innere Martern sind und sie deshalb mit Recht keine Angst vor äußeren Martern hat, zumal sie von einem Mann, dessen ethischen Qualitäten Konstanze erkannt hat, und ihn deswegen auch im tiefsten Inneren liebt, weiß, dass er zu diesen Grausamkeiten nicht in der Lage wäre.

Da er für Mozart eine – bei heutigen Komponisten fast vergessene – Selbstverständlichkeit war, für bestimmte Sänger zu schreiben, führt uns eine Bemerkung in Mozarts Brief vom 26.9.1781 an seinen Vater auf die Spur der musikalischen Sicht Mozarts: „Die aria von der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen gurgel der Mad:selle Cavallieri aufgeopfert“.¹ Das Wort „aufopfern“ zeigt deutlich, dass Mozart zum Ausdruck der Gefühle Konstanzes nicht Koloratur-Bravour vor Augen stand, sondern der tiefe Ausdruck. Das gilt es grundsätzlich bei der musikalischen Anlage zu berücksichtigen.

Die 1982 erschienene Partitur der „Entführung“ in der Neuen Mozart-Gesamtausgabe bringt erstmals eine Edition nach dem Autograph und fördert damit Teile zutage, die bei bisherigen Editionen nicht vorhanden waren, weil sie in der zur Uraufführung benutzten Partitur-Kopie nicht oder nur teilweise enthalten waren.

So steht also nun auch die Herausforderung an die Interpreten, sich für eine Fassung zu entscheiden, da ja Mozarts Striche nur in wenigen Fällen aus Gründen der musikalischen Verbesserung vorgenommen wurden, sondern um auf der einen Seite zu anstrengende Partien einzugrenzen – sowohl die Konstanze als auch die Blonde der Uraufführung waren gerade 22 Jahre alt im Jahr der Uraufführung – und auf der anderen Seite Rivalitätsgefühle zwischen sogenannten 1. und 2. Sängern einzugrenzen. Wir versuchen aus diesem Spannungsfeld eine Rekonstruktion, dabei spätere Quellen wie das originale Klavierauszugfragment einbeziehend.

Darüber hinaus war es üblich, reine Orchesterstücke erst ganz zum Schluss zu komponieren und ebenso wie besondere Extrastimmen des Orchesters auf zusätzlichen Blättern zu notieren, die demzufolge nicht in der Partitur enthalten sind. So ist es zu erklären, dass bisher bei keiner mir bekannten Aufführung oder Schallplattenaufnahme der Janitscharenmarsch der dem Janitscharenchor vorangestellt ist, aufgeführt wurde, obwohl aus der schon immer bekannten Regieanweisung, dass „ein anderes Schiff mit Janitscharenmusik voraus landet“ und dann erst der Chor angestimmt wird, sich diese Tatsache ableiten liesse.

Trotzdem ist kaum anzunehmen, dass ein Schiff mit 11 Instrumentalisten zusätzlich noch auf die nur 9,20 breite Bühne des damaligen Burgtheaters gepasst hätte. So entscheiden wir uns für die (erstmalige) Ausführung im Hauptorchester. Vor allem aber auch – und so sind wir beim Ausgangspunkt – die Situation des Werbung des Bassa musikalisch schildern zu können, denn all diese „musikalischen Lustbarkeiten“ finden nur für Konstanze statt.

¹ Exakte originale Schreibweise

Über die hier und an anderen Stellen verwendeten speziellen „Türkische Musik“ und ihrer speziellen Instrumente (Türkische Trommel, Triangel, spezielle Becken und einem Flageolett) ist durch Gerhard Groll im Vorwort der NMA Ausführliches gesagt.

Da Mozart diese Instrumente bewusst als fremde Klangfarbe in seinem Orchester einsetzt, ist es selbstverständlich keine Frage von Vermischung zwischen historischem und modernem Instrumentarium, wenn wir auch den Klang dieser speziellen Instrumente als eine besondere Farbe einsetzen. Eine Klangfarbe, die auch für die andere Welt steht, in der sich die Drei von Seeräubern gefangenen und vom Bassa gekauften nun befinden und sie auf unterschiedliche Weise irritieren.

Die zahlreichen brieflichen Zeugnisse Mozarts lassen vor uns ein ziemlich klares Bild über seine Vorstellung eines guten Sängers und einer guten Sängerin entstehen. Abgesehen davon, dass die Sängerinnen möglichst „hübsch“ auf dem Theater² sein sollten, wünscht er sich eine „schöne Stimme“³ mit einem natürlichen Vibrato⁴, die nicht zu klein⁵ sein soll, aber auch nicht „schwer“⁶ wie „alle italienischen Tenore“.

Er verlangt eine „gute, und deutliche aussprach“⁷ und kein zu übertriebenes Cantabile. Überhaupt hat es ihm dieses Problem des „Cantabile“ angetan. Auf der einen Seite kritisiert er Sänger mit zu viel „Cantabile“ nach der Schule des Bernacchi⁸, die ihm auch zu unмотivierte dynamische Veränderungen machen⁹, auf der anderen Seite liegt ihm gerade die Ausführung des „Cantabile“ am Herzen¹⁰. Nach seinem Brief vom 7.3.78 ist zu schließen, dass er ein ganz leichtes portamento darunter versteht, jedoch sicher nicht ständig, denn gerade das fällt unter seinem Begriff des „gusto“ (Geschmack) und im Brief vom 12.6.78 wird darauf eben eingegangen.

Das für W.A.M. unter „gusto“ auch die freien Verzierungen verstanden werden, ist Brief Nr. 423 zu entnehmen. So sehr eine „galante Gurgel“¹¹ bzw. „geläufige Gurgel“¹² schätzt und für wichtig hält¹³, so wenig schätzt er sie als ausschließliche Gesangsmanier.

Entscheidend ist ihm, dass man „zum Herzen singt“¹⁴. Trotzdem legt er großen Wert auf geschmackvolle Auszierungen und Kadenzen. Seine Arbeit mit Aloisia Weber belegt das. Bestes Beispiel ist die originale Auszierung für sie, die er in der Konzertarie KV 294¹⁵ niederschrieb. Im Brief vom 14.2.78 erwähnt Mozart „ein aria mit ausgesetztem gusto“, diese beiden Blätter mit einer Arie aus seinem „Lucio Silla“ und einer Variante von J.Chr. Bachs „Adriano in Siria“ sind im Salzburger Mozarteum. Weitere 3 Kadenzen für Tenor sind in Florenz¹⁶ zu finden.

² Brief vom 2.10.77

³ Brief vom 24.3.70

⁴ Brief vom 12.6.78

⁵ Brief vom 26.1.70

⁶ Brief vom 26.1.70

⁷ Brief vom 12.6.78

⁸ Italienischer Kastrat, hochberühmter Sänger bei Händel, Gesangslehrer mit großer Weltgeltung

⁹ Brief vom 2.10.77

¹⁰ Briefe vom 7.2.78/19.2.78/2.10.77 u.a.

¹¹ Brief vom 24.3.70

¹² L.M. 960

¹³ Briefe vom 24.3.70/19.2.78/17.6.78

¹⁴ Brief vom 19.2.78/13.11.80

¹⁵ NMA II, 7, 2

¹⁶ Bibliothek Horace de Landau

Ebenso die bisher unveröffentlichten Kadenz zu drei Opernarien von J.Chr. Back KV 293e, die uns in der Abschrift von Leopold Mozart¹⁷ erhalten sind¹⁸. Wie wichtig sie ihm waren, kann man auch aus der Bitte schließen, dass der Vater sie ihm nach Mannheim nachschicken möge¹⁹, darunter war auch „aufs wenigste ein aria cantabile mit ausgesetztem gusto“. So sicher durch alle diese Äußerungen ist, dass Mozart mit dem „gusto“ im Sinne von freien Verzierungen gerechnet hat und es auch selbst seine Schüler lehrte, so deutlich muss man aber auch sehen, dass in seinen Opern – je weiter sie sich vom italienischen Einfluss entfernen –, sparsamer damit umgegangen werden muss. Grundlage zum Stadium der möglichen Auszierungen können also nur seine eigenen Beispiele sein.

In der „Entführung“ finden wir in der ersten Arie des Belmonte drei originale Beispiele für Fermatenverzierungen, daneben ausdrückliche *ad libitum* Bezeichnung neben den Fermaten in der ersten Osmin-Arie als Anweisung zum Verzierten und ähnlich die leider oft gestrichene auskomponierte Kadenz in der sogenannten „Martern-Arie“. Daneben gibt es zwei originale Beispiele in der „Zauberflöte“, so auch im „Don Giovanni“ und drei Beispiele in „Cosi fàn tutte“.

Dass Mozart eine sehr umfangreiche und differenzierte Dynamik von seinen Sängern erwartet, ist auf der einen Seite einen Ensembles der späten Opern zu entnehmen, die er – da hier nicht jeder Sänger frei gestalten kann – deutlich bezeichnet, während sonst nur äußerst wenige dynamische Bezeichnungen zu finden sind. Auf der anderen Seite seine brieflichen Äußerungen²⁰. Dass Mozart in den Koloraturen eine außerordentlich differenzierte Dynamik mit sogenanntem „Abzug“ der Zweierbindungen, Betonungen von unteren Hauptnoten und leichte Endsilben im Piano in der Höhe wünscht, zeigen seine Bezeichnungen in KV 293e. Aber auch die originale Bearbeitung der „Cherubin“ Arie, die weit mehr dynamische Zeichen enthält, als die ursprüngliche Opernhandschrift.

Auffallend ist dabei, dass er dort zahlreiche „subito“ – Bezeichnungen durch Crescendi verbindet. Daraus lassen sich prinzipielle Überlegungen zur dynamischen Ausführung ableiten.

Für den musikalische Ausdruck ist ein genaues Quellenstudium zur Ausführung der Vorschläge von größter Wichtigkeit. Dabei haben sich einige Regeln in den letzten zwanzig Jahren durchgesetzt, aber zum Beispiel bleibt die Möglichkeit Vorschläge so lang zu singen, dass sie erst in der Pause aufgelöst werden und damit andere und oft sinnvollere musikalische Zusammenhänge entstehen, oft unberücksichtigt. Dabei geben uns Quantz, C.Ph.E. Bach, L. Mozart, Tosi-Agricola, Türk und Rellstab entsprechende Hinweise. Ebenso wird die stets noch gebräuchliche Form des 19. Jahrhunderts der Ausführung des Vorschlages vor einer Achtelnote der zwei Sechzehntelnoten folgen als vier gleiche Sechszehntel ausgeführt, obwohl alle oben genannten Quellen und zahlreiche andere ausdrücklich diese Ausführung als falsch ausweisen.

Wie klug Mozart mit dem Verhältnis zwischen Sprachmelodie und musikalischer Erfindung umzugehen wusste, beweisen seine Kompositionen immer wieder und ein typisches Beispiel dafür ist, wie er am Anfang der zweiten Belmonte-Arie das Ausrufezeichen nach „Konstanze“ in ein musikalisches Fragezeichen verwandelt, den ganzen Zweifel an der Treue hineinlegend.

Wie aber, wenn man zusätzlich Appoggiaturen setzen muss, mit denen Mozart rechnete – wie man auf Grund von KV 36, KV 83 und „La finta giardiniera“ – beweisen kann? Die Neue Mozart-Ausgabe gibt Anregungen für Appoggiaturen, aber vergisst dabei die

¹⁷ Staatsbibliothek Preussischer Kulturbesitz Berlin Mus. ms. 15570

¹⁸ Briefe L.M. 25./26.2.78

¹⁹ Brief vom 14.2.78

²⁰ Briefe vom 7.3.78/2.10.77/12.6.78

Sprachmelodie und offensichtlich wichtige Quellen, die eindeutig aussagen, dass bei Fragen die Appoggiaturen von unten zu setzen sind²¹.

Diese wenigen Beispiele zeigen, dass der Prozess des Lernens nie abgeschlossen werden kann und jede Interpretation nur eine beleuchten von Teilaspekten sein kann, wenn man sich einem Meister wie Mozart nähern will.

²¹ z.B. Johann Adolf Scheibe: Abhandlung über das Rezitativ