

**Stoffgeschichte
"Die Entführung
aus dem Serail"
Türkenmusik**

Damien Sagrillo
Universität-Gesamthochschule
Essen, Juli 1990

I. INHALTSVERZEICHNIS

I.	Inhaltsverzeichnis.	S 2
II.	Vorwort.	S 3
III.	Quellenstudien, Stoffgeschichte,	S 4
	1. Der Türkenstoff in Italien.	S 4
	a) Das italienische Schauspiel und die Opera seria.	S 4
	b) Die Opera buffa.	S 6
	2. Der Türkenstoff in Frankreich.	S 7
	3. Der Türkenstoff in England.	S 9
IV.	Zur Geschichte des deutschen Singspiels.	S 11
V.	Die "Entführung aus dem Serail" Zum Libretto, zur Musik.	S 16
	1. Das Libretto.	S 16
	2. Die Entstehungsgeschichte.	S 17
	3. Gang der Handlung und Musik.	S 21
VI.	Die "Entführung" im Hinblick zur Wiener Klassik.	S 26
VII.	Zusammenfassung.	S 29
VIII.	Literaturverzeichnis.	S 30

II. VORWORT

Das Referat hat zum Thema, die Betrachtung der "Entführung aus dem Serail", im Rahmen des Zeitalters der Wiener Klassik.

Neben einem eigenen Kapitel (VI.), welches sich zur Aufgabe stellt, einige klassische Stilmerkmale in der "Entführung aus dem Serail" aufzuzeigen, sollen einige Quellenstudien (in Kapitel III.) versuchen, die Herkunft eines so exotischen Stoffes, wie er in der "Entführung" vorkommt, zu erforschen und auf den Rahmen der Gattung des Singspiels zu projizieren (in Kapitel IV.). In Kapitel V. soll dann spezieller auf die "Entführung" eingegangen werden, die verschiedenen Fassungen sollen erläutert, die Entstehungsgeschichte verdeutlicht und der musikalische Ablauf geschildert werden.

Eine Zusammenfassung und eine Literaturliste sollen das Referat beschliessen.

III. QUELLENSTUDIEN, STOFFGESCHICHTE

Das folgende Kapitel stützt sich vor allem auf die Erkenntnisse, welche Walter Preibisch 1908 in seinem Aufsatz "Quellenstudien zu Mozarts 'Entführung'" veröffentlicht hat.¹

Die Frage wie Bretzner bei der Wahl seines Stoffes sich gerade für ein türkisches Sujet entschloss, wird durch die Tatsache beantwortet, dass das Publikum der Zeit exotische Stoffe bevorzugte; Türken-opern stellen solche bevorzugten Stoffe dar. Die ersten türkischen Stoffe wurden zweifellos durch die Kreuzzüge übermittelt; desweiteren fanden Übermittlungen durch die Handelsbeziehungen der Türken mit europäischen - vor allem mit norditalienischen - Grossstädten statt. So wurden vornehmlich die Italiener mit orientalischen Sitten bekannt, gefährlich aber wurden die Türken erst bei ihren seeräuberischen Zügen im westlichen Mittelmeer.

Im folgenden soll auf die Geschichte dieser Gattung näher eingegangen werden und solche Stoffe herausgegriffen werden, welche Bretzners Libretto hauptsächlich beeinflusst haben. Hierbei wird desöfteren der Rahmen der Operngeschichte verlassen und auf das Gebiet der Literaturgeschichte eingegangen.

Diese Quellenstudien sollen in Italien beginnen, um über Frankreich und England endlich auf das Singspiel in Deutschland zu sprechen zu kommen.

1. Der Türkenstoff in Italien

a) Das italienische Schauspiel und die Opera seria

25 Jahre nach der Begründung der florentinischen Oper, schrieb Prospero Bonarelli einen Soliman, ein Drama mit für die damalige Zeit charakteristischen exotischen Grundzügen, mit einem Stoff, der eine mit Intrigen durchsetzte Staatsaktion darstellt.

1) PREIBISCH, Walter: Quellenstudien zu Mozarts "Entführung". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper, in SIMG, X 1908/09, s430-476.

"...Eine Sultanin will ihren Stiefsohn vernichten, um ihrem natürlichen Sohne das Reich zu erhalten, aber im letzten Augenblick erkennt sie, dass man ihren leiblichen Sohn zu Tode führt, worauf sie sich durch Gift tötet..."¹

Es folgten weitere Stoffe dieser Art, unter anderem von Migliavacca-Hasse. Um 1750 finden sich drei Stücke von Goldoni in Form einer Trilogie. Schauplatz der Handlung ist Persien - zwischen Türken und Persern wurde zu der damaligen Zeit noch nicht unterschieden. Das erste dieser Stücke heisst "La Sposa Persiana", (die Persische Braut), welches 1775 von F. Alessandri als Oper vertont worden ist.

Zu einer der frühesten Türkenoperen gehört ein Stoff, in dessen Mittelpunkt der Türkenkaiser Bajazet (1347-1403) steht. Zwei im Charakter sich gegensätzlich unterscheidende Helden kommen darin vor, der Wüterich Tamerlan, sowie der Dulder Bajazet. Ein weiblicher Held tritt dem Tyrannen überlegen gegenüber. Das Libretto wurde von dem Grafen Agostino Piovene verfasst. Die vielen musikalischen Bearbeitungen zeugen von dem Interesse für die türkischen Stücke. Im Jahre 1689 wird in Venedig eine Fassung von Marc Antonio Ziani fertiggestellt; im Jahre 1706 folgt eine Komposition von Alessandro Scarlatti unter dem Namen "Il gran Tamerlano"; desweiteren wurde im Jahr 1710 Francesco Gasparinis Stück "Tamerlano, Tragedia per musica" im "Teatro San Cassiano" zu Venedig aufgeführt; es folgten weitere Aufführungen in den Folgejahren in Udine und in Massa. Unter dem Namen "Bajazette o Tamerlano" wurde das Stück mit der Musik von Leonardo Leo im Jahre 1722 aufgeführt. Das Libretto wurde aber von Bernardo Sabdumene umgearbeitet und mit komischen Elementen durchsetzt. Sogar Georg Friedrich Händel hat sich 1724 dem Bajazetstoff gewidmet. Im Jahre 1742 findet eine Aufführung des Tamerlan mit der Musik von Andrea Bernasconi, mit Baletten von G. Salomon ausgeschmückt, im "Teatro Grisostomo" zu Venedig statt. Viele weitere Bearbeitungen des Bajazettstoffes sind von Preibisch in seinem Aufsatz erwähnt.

1) PREIBISCH, Walter: Quellenstudien zu Mozarts "Entführung". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper, in SIMG, X 1908/09, s431.

Ebenfalls zu einer der frühesten Türkenopern wird das 1730 aufgeführte Musikdrama "Selim gran signor dei Turchi" erwähnt. Der Komponist blieb unbekannt; das Libretto stammt aus der Feder von Antonio Lucchini.

Das für die Folgezeit wohl bedeutendste und einflussreichste Türkenstück in Italien, ist der von 1753 stammende "Soliman" von Migliavacca, mit der Musik von Johann Adolf Hasse, welcher ein bedeutender Komponist auf dem Gebiet der Oper dieser Zeit war. Das Libretto hat zum Sujet, dass aufopferungsvolle Liebe doch schlussendlich belohnt wird; es ist dies eine Lieblingsidee der neapolitanischen Libretti. "Soliman" ist dank der führenden Stellung Hasses, auf dem Gebiet der Oper, zum Prototyp für spätere Türkenopern geworden. Die überragende Stellung gegenüber Vorgängern wird dadurch gefestigt, dass zu dem Reiz am Exotischen und zur übertriebenen Effekthascherei ein gut überlegtes dramatisches Konzept hinzutritt.

In weiteren Türkenopern finden sich gehäuft die gleichen Charaktere wie in "Soliman" wieder. Die musikalischen Mittel Hasses sind vorwiegend die der neapolitanischen Schule; Arien, Secco-Rezitative, Recitativo accompagnato, dazu ein Chor. Die Instrumentierung wird durch sogenannte "Timpani turchesi" bereichert. Die übertriebene Charakterzeichnung des Bösewichts in den "opera seria" wurde in der "opera buffa" lächerlich gemacht, indem man zu der Hinterlist und Grausamkeit der Figur, komische, tölpelhaftige Züge hinzugesellte.

b) Die Opera buffa

Bevor das Türkenmotiv in diese Gattung Einzug hielt, liess es sich im italienischen Lustspiel nachweisen. Zu den in diesen Stücken gewöhnlich vorkommenden Figuren, gesellt sich die des Grosstürken. Inhalt dieser Türkenstücke sind meistens Entführungsgeschichten. Goldonis "Impresario di Smirna" von 1775 ist ein Beispiel einer solchen italienischen Komödie.

Zu den ersten Türkenstoffen der Opera buffa zählt das Stück "La Finta Schiava". Das Libretto stammt wahrscheinlich von Francesco Silvani; die Musik hat Maccari komponiert.

Eine sogenannte "opera semiseria" ist die "Schiava liberata"; der Stoff ist verwandt mit dem der "Entführung" von Bretzner. Der Textdichter ist Martinelli, der Komponist, von dem die erste Fassung aus dem Jahre 1768 stammt, heisst Jommelli. Ernste und komische Nummern halten sich darin die Waage.

Eine 2. musikalische Fassung stammt aus der Feder von Guisepe Schuster (1777). Einige Nummern weisen ähnliche musikalische Züge auf, wie solche in der "Entführung".

Zu den beiden dramatischen Gestaltungen des Stoffes, gesellt sich noch eine 3. in Form eines Belletts mit Programmcharakter, mit der Musik von Florian Deller.

Der Hauptunterschied im Gang der Handlung, zwischen der "Entführung" und der "Schiava liberata" ist der, dass in der letzteren keine gewaltsame Entführung vorliegt, sondern dass versucht wird, die Liebenden durch Verhandeln mit der Gegenpartei freizubekommen. Preibisch nimmt an, dass der Stoff der "Entführung" unter der Benutzung der "Schiava liberata" entstanden ist; vielleicht hatte Bretzner, aus Leipzig, eine Aufführung der "Schiava liberata" in Dresden beigewohnt.¹ Jede Figur in der "Entführung" hat ihr Pendant in der "Schiava liberata"; ausserdem gibt es textliche Ähnlichkeiten.

2. Der Türkenstoff in Frankreich.

In Frankreich kommt das Türkenmotiv sowohl im Theater, als auch in der "opéra comique" vor, welche mit der italienischen "opera buffa" verglichen werden kann. Im Jahre 1761 erscheint eine "opera buffa en un acte", welche den Namen "Le Cadi dupé" trägt. Der Text wurde von Lemonnier verfasst, während Gluck und Monsigny die Musik dazu komponiert haben. Dieses französische Singspiel wurde 1783 von André ins Deutsche übersetzt ("Der betrogene Cadi"). Zur Musik ist zu bemerken, dass Gluck zu dem herkömmlichen Orchesterapparat auch noch die auf türkischen Lokalkolorit hinweisenden Schlaginstrumente - Triangel, kleine Trommel, Glockenspiel - einsetzt. Beim "Cadi dupé" fallen auch gewisse Ähnlichkeiten mit dem Entführungsstoff bei den handelnden Figuren auf.

1) PREIBISCH, Walter: a.a.O., s440.

Im gleichen Jahr, 1761, wird ein "Soliman" von Gibert zur Aufführung gebracht; er trägt den Namen "Soliman II ou les trois Sultans".

Zu den bekannteren Türkenstücken in Frankreich, zählt das im Jahre 1763 in Wien gedruckte und im Januar des Jahres 1764 zur Aufführung gebrachte französische Singspiel "La Rencontre imprévue ou les Pèlerins de Mecque."

Die Textdichter sind Lesage und d'Orneval; eine Umarbeitung nimmt der Komiker Dancourt vor; die Musik stammt von Gluck. Der Entführungsstoff ist gekoppelt mit Motiven der Seeräuberei, dem Wettstreit der Liebenden, der Bereitschaft derselben mit- und füreinander zu sterben und dem schlussfolgernden Begnadigungsakt. Die für die französische "opéra comique" typischen liedmässigen Formen liegen hier vor. Ein Weinlied, wie es in vielen Türkenstücken vorkommt, fehlt auch hier nicht. Zur Darstellung des türkischen Charakters, bemüht sich die musikalische Gestaltung an vielen Stellen die gewöhnliche Besetzung des Streikquartetts, mit Piccoloflöten, Oboen, Hörner, Fagotten und vor allem, für die Türkenmusik typische Schlaginstrumenten - wahrscheinlich kam auch eine grosse Trommel vor¹ - zu erweitern.

Die Ouvertüre erinnert an die der Mozart'schen "Entführung". Der Gluckbiograph Schmid behauptet, dass Mozart sich an dieser Ouvertüre inspiriert habe. Dieselbe endet auf einem Halbschluss, um sofort zur ersten Aria überzugehen, welche in der gleichen Tonart steht; so auch bei Mozart². Preibisch schreibt desweiteren: Es "sei ... bemerkt, dass das exotische Lokalkolorit für ihn (Mozart) nur die Bedeutung eines pikanten Ingrediens hat!"³

In einem Beitrag zur Stoffgeschichte der "Entführung aus dem Serail" vergleicht Rudolf Angermüller, Bretznerns Libretto mit dem französischen Schauspiel "Les Epoux esclaves ou Bastien et Bastienne à Alger" und fügt an, dass dieses Schauspiel nichts gemeinsam hat mit Mozarts Oper "Bastien und Bastienne"⁴. Les "Epoux esclaves...", dessen Autor unbekannt ist, ist ein 15-szeniges Prosastück mit einem Divertissement, aus dem Jahre 1755.

1) ebd., s444.

2) SCHMID, Anton: Christ. W. v. Gluck ..., 1854, s108F.

3) Preibisch, Walter: a.a.O., s445.

4) Angermüller, Rudolf: "Les Epoux esclaves au Bastien et Bastienne à Alger". Zur Stoffgeschichte der "Entführung aus dem Serail", im Mozart-Jahrbuch 1978/79.

Auch Preibisch sieht einen Zusammenhang zwischen diesem französischen Theaterstück und dem Libretto von Bretzner. Es kommen vier Schauspieler darin vor: Bastien und Bastienne, das sich liebende Paar, Osman, ein "chef de la marine", sowie Arlequin, eine aus der "Commedie dell'arte" her bekannte Figur.

Die Pendants in Bretzners Stück zu Bastien und Bastienne sind Belmonte und Konstanze, zu Osman und Arlequin sind Selim Bessa respektiv Osmin. Angermüller sieht die Grundzüge der Entführung im französischen Schauspiel gegeben. "Bastien und Bastienne" fusst auf der dramatischen Konzeption der Zeit, nämlich dem "drame bourgeois" von Diderot.

Die Anprangerung der verderbten europäischen Kultur - Rousseau: "Discours sur les Sciences et les Arts. 1750", -lässt den wilden türkischen Bösewicht, einen verständigen, humanen Menschen werden. Die edlen, grossmütigen und menschlichen Figuren Osman, respektiv Selim Bessa gehörten, so Angermüller, zum "ethischen Rationalismus des 18. Jahrhunderts".¹

3. Der Türkenstoff in England.

Eines der ältesten Türkenstücke in England heisst "Mahomet a play acted by Hanslowe's company", um 1594. Ein weiteres Stück von John Mason, aus dem Jahre 1610, heisst "The Turke". Das Schauspiel "The Turkish Mahomet and Hiren the Faire Greek", um 1627, wurde nie veröffentlicht.

Im 18. Jahrhundert errang auch in England die italienische Opera seria die Vorherrschaft. Um sich aus den Klauen dieser Fremdherrschaft zu befreien, ragte John Gay mit der Aufführung seiner "Beggar's opera", welche als englisches Singspiel der italienischen Opera seria gegenüberstehen sollte. Der "beggar's opera" folgten weitere Stoffe ähnlicher Charakters.

Um 1735 kommt dann der Türke zum erstenmal in der englischen Literatur vor, in dem Stück "The Christian Hero" von Lillo. Als komische Figur jedoch, erscheint er erst in Isaac Bickerstaffes Komödie "The Sultan or a Peep into the Seraglio" um 1785; hier gibt es viele Parallelen zu Bretzners "Entführung".

1) ebd., s73.

Noch eine nähere Beziehung zur "Entführung" findet sich in "The Captive", aus dem Jahre 1769. Die musikalische Ausarbeitung geschah durch mehrere Komponisten. Wegen der vielen Zusammenhänge und Ähnlichkeiten, die in beiden Stoffen erkennbar sind, nimmt Preibisch an, dass Bretzner eine Aufführung von "The Captive" in Deutschland miterlebt hat und bei der Umbildung der "Schiava liberata" (s.o.) einzelne Züge aus dem englischen Entführungsstück übernommen hat.

Um 1720 musste die von Heinrich Schütz begründete deutsche Oper vor der italienischen zurückstecken. Das Singspiel entwickelte sich aus dem damals beliebten Schauspiel mit Lied-einlagen. Das Singspiel war gedacht als Reaktion gegen die ernste italienische Oper, welche sich auch in den übrigen europäischen Ländern mehr und mehr mit der komischen Oper konfrontiert sah. Laut Abert¹ ging der Hauptanstoß von England aus. Die schon oben erwähnte "Beggar's opera" von 1728, galt als Beginn dieser Gegenströmung. Formal ist sie ein Gemisch aus gesprochenem Dialog und bekannten Volksmelodien und wurde offensichtlich von der französischen Vaudeville-komödie beeinflusst.

Vorerst war das Singspiel, wie gesagt, nur ein Schauspiel mit Gesangseinlagen; die Darsteller waren keine geschulten Sänger, sondern stimmbegabte Schauspieler. Weisse und Standfuss gaben dem Singspiel eine festere Form. Der Dialog war bestimmt für die Entwicklung der Handlung und die volkstümlichen Liedformen für die Musikstücke. Weisse war in Paris gewesen und wusste dem deutschen Singspiel, Elemente aus dem französischen, sowie aus dem englischen Singspiel, dazuverleihen. Er holte seinen Text die "Verwandelten Weiber" und arbeitete ihn nach dem Vorbild von Sedaines "Le diable à quatre un" um, wobei er den gesprochenen Dialog beibehielt und die Liedeinlagen erheblich vermehrte. Johann Adam Hiller (1728-1804) setzte dieses Werk in Musik um, und so konnte es am 28. Mai 1766 in Leipzig aufgeführt werden. Weitere Werke folgten, demgleichen Vorbild gehorchend, so zum Beispiel "Lis-rt und Dariolette"; Text von Schiebeler und Musik von Hiller.

Da das deutsche Singspiel vor allem von dem französischen beeinflusst war, war Weisse bestrebt mehr eigene Kunst zu schaffen; den deutschen Verhältnissen Rechnung tragend. Es gelang ihm mit der Hilfe von Hiller, neben der italienischen, französischen und englischen, eine deutschen Volksoper zu schaffen, welche die Gunst der breitesten Volksschichten gewann.

1) ABERT, Hermann: W.A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Leipzig 1955.

Dagegen war die Aufnahme, die es bei den gebildeten Kreisen, zumals den literarischen, fand, sehr geteilt; Lessing war der Meinung, dass das deutsche Singspiel "das Verderben unserer Bühne" sei; Gleim ging soweit es als eine "Hexe" zu charakterisieren¹. Die künstlerische Weiterbildung dieser Gattung wurde angezweifelt. Weisse widersprach dem und betauerte, er wäre nur darauf bedacht, das Volk zum gemeinsamen Gesange anzuregen. Goethe war dagegen von dem neuen Singspiel sehr angetan und wollte durch seinen praktischen Beitrag, zum Gedeihen der Gattung beitragen. Aus Goetheschen Singspielen sind bedeutende lyrische Gedichte, wie "das Veilchen", "der Erbkönig", und andere hervorgegangen.

Die bedeutensten Komponisten der ersten Singspiele waren Hiller ((s.o.)), sowie Standfuss (). Die Musik der beiden ist sehr verschieden. Standfuss steht fest auf dem Boden der volkstümlichen Grundlage; seine Mittel sind in der Intervallik Bevorziehung des Dreiklangles; in der Rhythmik, Schlagkräftigkeit und Lebendigkeit; in der Form, Zweiteiligkeit, sowie hie und da kleine "malerische Randbemerkungen", so Abert, im Orchester². Hillers Musik jedoch, ist bestrebt, sowohl den Rahmen des Volkstümlichen beizubehalten, als auch diesen zu sprengen, um dem Anspruch der Kunstmusik besser zu genügen. Dem Singspiel werden französische Einflüsse, sowie Einflüsse der italienischen Opera seria und Opera buffa, beigemischt. Aus der Opera seria werden Formgebung und Melodik der ernstesten Gesänge übernommen; aus der Opera buffa, die Vorliebe für die zweiteilige Arie, mit Tempowechsel in den heiteren Gesängen, die mit der realistischen Buffamelodik vergleichbar sind. Die Form ist bei Hiller allermeistens sehr knapp. Die Formen der französischen Vorbilder, welche Hiller in seine Musik mit hineinbezog, sind Verbindungen von Einzel- und Ensemblegesängen, wie zum Beispiel Rondo und Vaudeville; Szenentypen kommen häufig vor, und die Rhythmik wird prägnanter.

Mozarts Ausbeute bei Hiller ist relativ gering und beschränkt sich vor allem auf gemeinsam benutzte Quellen. Der Verdienst der Hillerschen Singspiele liegt vor allem darin, dass diese nicht nur auf das Theater beschränkt blieben, sondern dem volkstümlichen Lied- und Hausgesang zugute kamen.

1) ebd. s752.

2) ebd- s754.

Weil sich diese Gattung, trotz aller Anfeindungen, grosser Beliebtheit erfreute, wurden, vor allem in Berlin, regelmässige Vorstellungen eingerichtet.

In der Zeit zwischen Hiller und Mozart ist vor allem G. Benda () hervorzuheben; seine Singspiele "Der Dorfjahrmarkt" (1775) "Walder" (1776), "Julia und Roméo" (1776) erfreuten sich besonderen Beliebtheit. Als neue Form kam, seit dem Walder, das Akkompagnatorezitatativ hinzu. Seine Arien gewinnen an Reichhaltigkeit. Viersätzig, volksliedhafte Arien, Gesänge mit grossen Gegensätzen, sowie Text- und Tempowechsel kommen oft vor. Ein grosser Fortschritt lässt sich in den Ensembles erkennen. Hier macht Benda nicht nur vom französischen, sondern auch vom italienischen Vorbild gebrauch. Trotz seiner Bevorzugung des Volkstümlichen, ist Benda auch bestrebt höhere Kunst zu verwirklichen. Dies zu erreichen, versucht er, indem er den Volkston ins Graziöse und ins Gefühlvolle erhebt; zudem erfreute er das Publikum mit seinem gesunden Humor.

Ein Zeitgenosse von Benda ist Johann André (1741-1799), der sich kennzeichnet durch natürliche Volkstümlichkeit und drastischen Humor. Chr. Gottl. Neefe (1748-1798) heisst der dritte zeitgenössische Meister im Bunde. Er macht den Versuch dem Singspiel, antike Mythologie zuzuführen. "Adelheid von Vetheim", sowie "Die Zigeuner" gehören zu den orientalischen Entführungsoptern. Ensembles werden verfeinert, das Pittoreske gehört ebenso wie das türkische Lokalkolorit - besonders in der Ouvertüre - zu Neefes Werken.

Das norddeutsche Singspiel fand in der Stuttgarter Schule viel Gefallen, in Wien aber sträubte man sich dagegen. Man war bestrebt, ein eigenes Singspiel zu begründen. Die Stegreifkomödie, mit nicht nur Einzelgesängen, sondern auch mit Ensembles und Chören, bereitete dem Wiener Nationalsingspiel den Weg. Die ersten Versuche regten sich seit 1760. Der musikalische Stil wird im Umlauf (1746-1796) "Bergknappen" - am 18. Februar 1778 unaufgeführt - gut ersichtlich. Neben Stücken im einfachen Wiener Volkston, finden sich stilisiertere. Italienische Koloraturarien und Buffegebilde kommen vor, neben Ensembles und französischer Vaudeville zum Schluss. Das Werk sticht also hervor

durch stilistische Mannigfaltigkeit und übertrifft damit die Werke Hillers und auch die Entführung Mozarts. Das dramatische Fingerspitzengefühl lässt allerdings bei Hiller zu wünschen übrig. Kaiser Joseph II. trat selbst tatkräftig für die Verwirklichung dieses Nationalsingspieles ein. Er hob seinetwegen die italienische Oper und das Ballett auf.

Im folgenden Abschnitt soll untersucht werden, wann und wie Türkenstücke im deutschen Singspiel vorkommen und wie dasselbe sich in der Folge entwickelt hat. Um 1450 sind die ersten Türkenstücke im Druk erschienen und auf den Nürnberger Fastnachtspielen aufgeführt worden. Eines dieser Stücke heisst "der Türke".

"Es ist sehr interessant, einen Vergleich zwischen diesem frühen Stück und den Türkenstücken im deutschen Singspiel zu ziehen. Sehen wir in den vorliegenden Stück noch die Intoleranz der Christen, die durchaus keinen anderen Glauben als den ihrigen anerkennen wollen, so suchen die deutsche Türkensingspiele, die vom Gedanken der Aufklärungsphilosophie stark durchsetzt sind, nachweisen, dass auch der Mohammedaner ein edler Mensch sein könne, oft wird er sogar über die Christen gestellt und eine Religion edler Menschlichkeit auf den Schild erhoben."

Das folgende Türkenstück, welches von sich reden machte, heisst "Kara Mustapha", aus dem Jahre 1682. Das Libretto stammt von Lucas von Bestel. Durch den Erfolg des "Kara Mustapha" angeregt, wurde in Hamburg das Opernunternehmen von Reinhard Keiser gegründet. Keiser hat selbst ein Türkenstück "Muhamed II" komponiert (1696), auf ein Libretto von Hirsch. Im 2. Drittel des 18. Jahrhunderts wurde eine grosse Zahl von Türkenstoffen von der italienischen Opera buffa her übermittelt; diese Übermittlung kam zustande, weil zu dieser Zeit eine grosse Anzahl von italienischen Musikern in Deutschland tätig waren.

Neben italienischen Einflüssen auf die Verbreitung von Türkenstücken, sind auch französische und englische Einwirkungen in Deutschland zu erkennen. Zu den beliebtesten Türkenstoffe zählt der "Kaufmann von Smirna", sowie "Eremit von Fermentera", von denen mehrere Bearbeitungen vorliegen.

Nach der französischen Verlage von Grétrys "Les deux avares" ist das deutsche Singspiel "Das Grab des Mufti", nach dem Libretto von Meissner entstanden.

1) Preibisch, Walter: a.a.O., s450.

Es erschien 1777 mit der Musik von Johann Adam Hiller. Dieses zeigt die schon weiter oben aufgezählten Besonderheiten des deutschen Singspiels; Einfachkeit in der melodischen Behandlung, naive Charakterisierung der Figuren, Weinlied, Romanzen u.a. Weitere Bearbeitungen sind von Christian Gotthilf Baumgartner (1778), sowie von Johann August Halbe (Jahr unbekannt), angefertigt worden.

Aus der Feder von J. André ist, ausser seiner Bearbeitung der "Entführung", das Türkenstück "Das Tartarische Gesetz" 1779 in Berlin entstanden.

Vor der "Entführung" hatte Mozart sich bereits mit einem Türkenstück beschäftigt; es ist die Operette "Zaide" aus dem Jahre 1780. Im gleichen Jahr hat Chr. Gottl. Neefe das Türkenstück, namens "Adelheit von Veltheim" komponiert.

V. DIE "ENTFUHRUNG AUS DEM SERAIL"

ZUM LIBRETTO, ZUR MUSIK.

1. Das Libretto

Das Wiener Publikum war der Musik der norddeutschen Singspiele abgeneigt, nicht aber den Texten. Christoph Fr. Bretzner (1748-1807), ein Leipziger Kaufmann, hatte ein feines Gespür für das, was das Publikum vom Librettisten eines Singspieles erwartete. Sein Text "Belmont und Constanze oder die Entführung aus dem Serail" versucht den, beim Publikum so beliebten, exotischen Türkenstoff, zum grösstmöglichen Erfolg zu verhelfen. Eine italienische oder französische Vorlage ist nicht aufzufinden; Bretzner hat sich wohl nur inspirieren lassen (s.o.). Das Grundmotiv, auch in diesem Singspiel, ist die Trennung und die anschliessende Wiedervereinigung des Liebespaares. Die gewaltsame Form der Entführung war auch nicht neu. Ein ebenfalls bekanntes Motiv stellt die Lösung des Knotens dar; bei Bretzner entpuppt sich Belmonte letztendlich als Sohn des Bassa. Pedrillo und Blondchen sind als sogenannte "confidenti", aus der Opera buffa stammend, anzusehen. Die Türken Selim Bassa und Osmin, sind dem Publikum auch schon längstens bekannt, aber ihr Bild ändert sich unter dem Einfluss von Rousseau: aus dem verabscheuungswürdigen Wilden wird eine edelmütige, wohlgesonnene, der verderbten europäischen Kultur entgegengesetzte, sittliche Figur.

Bei Bretzner aber, werden beide Anschauungen in der Person des Bassa vereinigt. Osmin, der gewalttätige Haremswächter, war dem Publikum aus früheren Türkenstücken bekannt. Die Fülle dieser Vorlagen benutzte Bretzner um ein neues Beispielstück zu schaffen. Wenn vorher gesagt wurde, dass es keine bestimmte Vorlage gab, so standen alle die bereits oben erwähnten türkischen Stoffe Pate, um seinen Entführungsstoff zu schaffen.

Der Erfolg des Stückes, regte gleich vier Komponisten zu einer musikalischen Bearbeitung an; neben Mozart und André, folgten 1774 der Stuttgarter Dieter und 1780 der Biberacher J.H. Knecht.

Da Mozart diese Art von Stoff von der "Zaide" her kannte, legte er eigene dramatische Vorstellungen, die er mit Hilfe des Schauspielers und Inspizienten am Hoftheater Gottlieb Stephanie d. J. verwirklichen wollte.

2. Die Entstehungsgeschichte

Als Mozart im März 1781 nach Wien umsiedelte, standen drei Ereignisse im Mittelpunkt seines Lebens: seine Selbstständigkeit, der Bruch mit dem Erzbischof von Salzburg und seine Heirat mit Konstanze Weber im August 1782.

Das deutsche Singspiel steckte noch in den Kinderschuhen und die französischen Opern Glucks wurden ins Deutsche übertragen, um das Repertoire des Wiener Nationalsingspiels zu erweitern. Mozart kannte die Entwicklung dieser Gattung bereits aus folgenden Gründen: mit nur zwölf Jahren ist sein Singspiel "Bastien und Bastienne" entstanden; zudem kannte Mozart den damals so beliebten exotischen Türkenstoff, aus seiner Operette "Zaid" (1779); unter diesem Titel hatte der, schon oben erwähnte, Autographensammler ^(Komponisten) J.A. André das Werk im Jahre 1835 herausgegeben. Der Komposition fehlten aber noch die Ouvertüre, sowie das Finale, und Mozart sah auch wohl ein, dass es, wegen der Mangelhaftigkeit des Textes, nicht zu einer Aufführung kommen würde. Jedenfalls begab er sich damit nach Wien, um am Hoftheater Fuss zu fassen. Dort lernte er Stephanie d.J. kennen, welcher die Musik zu würdigen wusste. Zudem waren ihm der Direktor des Hoftheaters, sowie der Kaiser, wohlgesonnen, und so begann man sich nach einem geeigneten Buch umzusehen.

Im August berichtet er seinem Vater:

"Das Buch ist gut. Das Sujet ist türkisch und heisst 'Belmont und Constanze' oder die 'Verführung aus dem Serail'".

1) SCHIEDERMAIR, Ludwig (hrsg): Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe. B 1-5, München/Leipzig 1814, B 1+2: Die Briefe W.A. Mozarts, aus Briefe 2 - Brief vom 1.8.1781.

Auf das Niveau der Hauptfiguren brauchte Mozart nicht zu achten, und so konnte er unbesorgt an die Arbeit gehen. Osmin wurde von dem damals hochumjubelten Bassisten Fischer gesungen. Das Liebespaar Konstanze und Belmonte, von den Sängern Cavalieri und Ademberger. Lediglich, bei Katharina Cavalieri, musste er Einschränkungen machen und ihr eine Bravourarie zuschreiben; diese Arie gilt noch heute als der Schwachpunkt der ganzen Entführung. Die Qualität des Bassisten Fischer jedoch, veranlasste ihn aus der Nebenrolle, welche er bei Bretzner spielte, in eine Hauptrolle zu erheben.

Er berichtet seinem Vater in dem Brief vom 26.9.1781:

"Die Oper hatte mit einem Monologue angefangen und da bat ich Herrn Stephanie, eine kleine Ariette daraus zu machen - und dass, anstatt nach dem Liedchen des Osmin, die Zwey zusammen schwätzen, ein Duo daraus würde. Da die Rolle des Osmin, Herrn Fischer zugedacht war, welcher gewiss eine vortreffliche Bassstimme hat - ungeachtet dass der Erzbischof zu mir sagte, er singe zu tief für einen Bassisten, und ich ihm aber betheuert, er würde mit nächstem höher singen - so muss man so ein Mann nutzen, besonders da er das hiesige Publikum, ganz für sich hat. Dieser Osmin hat aber im Original-Büchel das einzige Liedchen zu singen und sonst nichts, ausser dem Terzett und dem Finale. Dieser hat also im ersten Act eine Aria, bekommen und wird auch im zweiten noch eine haben. Die Aria hab ich dem Herrn Stephanie ganz angegeben - und die Hauptsache der Musik davon, war schon fertig, ehe Stephanie ein Wort davon wusste".¹

Aus diesem Brief wird, das schon oben erwähnte dramatische Bewusstsein Mozarts ersichtlich. Der ihm vorgelegte Text wird auf sprachliche und dramatische Erfordernisse geprüft; er macht zudem äusserst genaue Angaben, für die ihm vorschwebenden Änderungen.

Neben der dramatischen Zielsicherheit, mit der Mozart sein Werk angeht, ist desweiteren noch ein Kuriosum festzustellen: Eine Arie ist schon fertig komponiert, ehe der Librettist den Text dazu verfasst hat. Es handelt sich um die eingeschobene Arie 'Solche hergelaufene Laffen'.

Belmonte und Osmin treten sich gleich zu Beginn der Oper, als Hauptgegenspieler gegenüber, jeder mit einem charakteristischen Stück. Belmontes kleine Arie wird bereits in der Ouvertüre, im langsamen Mittelteil, vorbereitet. Auch im zweiten Akt setzt Mozart, seiner Hauptfigur Osmin zuliebe, einen Dialog mit Blondchen in ein reizvolles Duett um.

1) ebd., Brief von 26.9.1781.

Das blasse Duett zwischen Konstanze und dem Blondchen, wurde zugunsten einer 2. Arie Blondchens fallengelassen. Die bevorstehende Rettung sollte zunächst von Blondchen allein verkündet werden, jedoch wurde das weggelassene Duett in zwei Arien aufgelöst und Konstanze erhielt ebenfalls eine Arie., welche sich jedoch nicht gut in den dramatischen Zusammenhang hineinpassen lässt. "...es ist die Bravourarie, 'Martern aller Arten"(II), dramatisch entschieden ein Missgriff, da sie eine bereits dagewesene Situation nur wiederholt."

Eine grosse Umänderung erfuhr bei Mozart die eigentliche Entführungsszene, die bei Bretzner zu Beginn des 3. Aktes in Form eines grossangelegten Ensemblesatzes vorkommt. Diese Szene wird durch einen, die Handlung nicht unterbrechenden Dialog, schnell vorangetrieben; lediglich das Ständchen erhöht einen Augenblick lang die Spannung und deutet auf den schlechten Ausgang der Entführung hin, welcher, den aus dem Schlaf gerissenen Osmin, zu einer grossartig angelegten Arie bewegt.

Hier wird der Zuhörer erneut Zeuge von Mozarts dramatischem Spürsinn, weil er erkennt, dass diese Entführungsszene zu Beginn des dritten Aktes, ein verfrühtes Finale bedeutet hatte.

Diese dramatische Umänderung veranlasste Mozart einen neuen Höhepunkt, die sogenannte Lösung des Knotens, zu konzipieren, um das Werk wirkungsvoll zu beschliessen. Doch zuvor erfuhr das Ende des 2. Aktes auch noch eine Umänderung. Belmonte erhielt eine Arie (15) und ein farbloses Quartett Bretznerns, wurde in ein dramatisches umgestaltet: Wiedervereinigungsfreude, Zweifel an der Treue des Partners und schlussendliche Versöhnung der Liebespaare. Das Finale gestaltete Mozart noch dem Geschmack des Wiener Publikums. Anstatt in dem Gefangenen Belmonte, seinen Sohn zu erkennen, lässt Mozart den Bassu Selim in demselben den Sohn seines ärgsten Feindes erkennen und aus reiner Grossmut verzeihen.

Wie man hier ansehen kann, hat Mozart an Bretznerns Text viele Änderungen, ja sogar Verbesserungen, angebracht. Durch ein schärferes Herausarbeiten der Hauptcharaktere stellt er dieselben in einen plastischeren Gegensatz zueinander.

1) Abert Hermann: a.a.O., s769.

Abert erwähnt in diesem Zusammenhang die Kritik Richard Wagners, Mozart hätte wahllos alle Texte, die ihm unter die Hände kamen, vertont und stellt diese als unbegründet dahin.¹

Viele Briefe Mozarts, an seinen Vater, lassen dessen dramatisches Verständnis erkennen:

"Nun wegen dem Text von der Opera. Was Stephanies Arbeit anlangt, so haben Sie freilich recht, doch ist die Poesie dem Charakter des dummen, groben und boshaften Osmin ganz angemessen. Und ich weiss wohl, dass die Versart darin nicht von den besten ist; doch ist sie so passend mit meinem musikalischen Gedanken (die schon vorher in meinem Kopfe herumspazierten) übereingekommen, dass sie mir notwendig gefallen musste; und ich wollte wetten, dass man bei ihrer Aufführung nichts vermissen wird. Was die in dem Stücke selbst sich befindende Poesie betrifft, so könnte ich sie wirklich nicht verachten. Die Arie von Belmonte: 'O wie ängstlich' könnte fast für die Musik nicht besser geschrieben sein."²

Weiter bemängelt ^(er) spezielle textliche Ausführung an Bretzners Libretto. So heisst es zum Beispiel bei Bretzner in eine Arie

Konstanzen: Doch im Hui schwand meine Freude,
Trennung war mein banges Los;
Und nun schwimmt mein Aug' in Tränen,
Kummer ruht in meinem Schoss.

"Das 'Hui' habe ich in 'schnell' verändert, also: doch wie schnell schwand meine Freude. Ich weiss nicht, was sich unsere deutschen 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 ständen. Hui Sau."³

Mozart geht in demselben Brief grundsätzlich auf das Verhältnis zwischen Text und Musik ein und betrachtet das Libretto, als das sprachliche Gerüst für die Musik:

"...bei einer Opera muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein. Warum gefallen denn die welschen 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 Reime zu Gefallen (die doch, bei Gott zum Werte der theatralischen Vorstellung, es mag sein, was es wolle, gar nichts beitragen, wohl aber eher Schaden bringen)

1) ebd., s770.

2) Schiedermaier, Ludwig: a.a.O., Briefe 2 - Brief vom 13.10.1781.

3) ebd., Briefe 2 - Brief vom 13.10.1781.

Worte setzen oder ganzen Strophen, die des Komponisten ganze Idee verderben. Verse sind wohl für die Musik das Unentbehrlichste, aber Reime, des Reimens 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 imstande ist, und ein gescheiter Poet, als ein wahrer Phönix, zusammen kommen. Dann darf einem vor dem Beifall des Unwissenden auch nicht bange sein."¹

3. Gang der Handlung und Musik

Mozarts Auffassung von dem Stoff, wird bereits in der Ouvertüre deutlich. Sie ist der Form nach ein Sonatensatz; anstelle, der Durchführung tritt jedoch ein langsamer Mittelteil in c-moll, welcher an das unmittelbar auf die Ouvertüre folgende Arie von Belmunte gemahnt. Darauf folgt wieder der schnelle Teil. Die exotische Wirkung wird durch den schnellen Gang der Modulationen, das plötzliche Aufeinander von forte und piano, sowie der Lebendigkeit in der Orchestration erzielt (Becken, Trommel, Triangel, Piccolo-Flöte u.a.). Mozart glaubt "man wird dabei nicht schlafen können, und sollte man eine ganze Nacht hindurch geschlafen haben."²

Die Ouvertüre ist mit der 1. Nummer durch einen Halbschluss verbunden. Die Melodie des Mittelteils der Ouvertüre erscheint jetzt in G-Dur. Das Arioso heisst "Hier soll ich dich denn sehen, Konstanze". Nach französischer Muster sind hier Ouvertüre und 1. Arie verknüpft.

Osmins Lied (2) ist als harmloses Volksliedchen beim Feigenpflücken konzipiert. Die drei variierten Strophen machen die Natur des Aufsehers deutlich. Schwerfälligkeit, Boshaftigkeit und Grausamkeit lassen sich erkennen. Auffälligkeiten in der Musik sind Terz-Quint-Klauseln, Wiederholung der letzten Phrase in der tiefen Oktave, das unheimlich anmutende "Trollalera", sowie die Tonart g-moll, die bei Mozart etwas Besonderes zu sagen hat.

Das folgende Duett (26) schliesst sich unmittelbar an das Vorausgegangene an. Wütend schreit Belmunte den sturen Osmin an. Der Form nach ist dieses Duett frei, ausgenommen die Wiederholung einiger Motive.

1) ebd., Briefe 2 - Brief vom 26.9.1781.

2) ebd., Briefe 2 - Brief vom 26.9.1781.

Die Tonalität ist schwankend. Die Zankszene ist kanonisch angelegt, nach französischem Vorbild. Belmontes Lob für Pedrillo wird von Osmin in der Mollimitation umgekehrt. Das abschliessende Presto in D-Dur ist gekennzeichnet durch den Drang der beiden Zankhähne einander loszuwerden.

Die Aria des Osmin (3) legt dessen Charakter zum erstenmal klar auf den Tisch. In der Sprache des italienischen Buffastils werden seine Prahlerei, seine Brutalität, seine eitle Selbstgerechtigkeit, seine Boshaftigkeit, sowie seine sämtlichen niederen Triebe ersichtlich. Der Gegensatz zwischen dem was Osmin vorgibt zu sein und dem was er tatsächlich ist, erweckt im Zuhörer den Eindruck des Komischen. Die Tonart wechselt von F-Dur nach a-moll (siehe unten).

Die zweite Charakterarie (4) enthüllt Belmontes Wesen. Das A-Dur tritt in bewussten Gegensatz zum vorhergehenden a-moll. Die zweiteilige Arie enthält eine feine Steigerung des Affekts. Der Liebesschmerz schweift über das Bangen vor der Zukunft zu heisser Sehnsucht.

Der dreiteilige Janitscherenchor (5) mit einer französischen Soloepisode in seiner Mitte, ist gekennzeichnet durch seinen sonderbaren orientalischen Ausdruck. Rasselnder Rhythmus, nahes Beieinander, von F² und fis², schnelle Modulationswechsel und Erreichen der Haupttonart auf Umwegen, sind die Hauptmittel dieses exotischen Gepräges.

Nach dem Ansturm des Bessa Selim, dessen Rolle unverdient blieb, weil eine musikalische Ausführung dieser Rolle die Entföhrung in die Nähe einer Opera seria rücken würde, wird Konstanzes Schmerz in der folgenden Aria (6) verdeutlicht. Der französischen Bravouraria haftet der Nachteil an, dass sie für die Cavalieri konzipiert war. Die Stimmung ist zwar gut wiedergegeben, dies zum Beispiel in der Melodik mit ihrer Chromatik und durch den Adagioteil im Mittelsatz. Aber die Figur besitzt nicht, wie Osmin eine individuelle Charakteristik, sondern wirkt in ihren Koloraturteil abstossend auf den Zuhörer.

Das folgende Terzett (7) ist gekennzeichnet durch das Ringen der beiden Freunde Belmonte und Pedrillo, gegen ihren Widersacher Osmin, welcher diesen den Eintritt in das Anwesen verbieten will.

Die prägnanten Motive und die kecke Rhythmik führen das spannende Hin und Her deutlich vor Augen. Dieses Terzett wurde wahrscheinlich von der französischen "opéra comique" angeregt.

Im zweiten Akt wird Blondchen mit einer Arie (8) vorgestellt, welche in knapper Rondoform gehalten ist. Diese Figur hat so manche Vorgängerinnen in italienischen und französischen komischen Opern. Ihre liebenswürdige Schalkhaftigkeit versetzt dem aufgeblasenen Osmin einige Seitenliebe.

Das folgende Duo (9) ist sicherlich ein Meisterstück der Charakteristik. Hier siegt Blondchen über Osmin. Der Brutalität und Plumpheit Osmins wird die leichte Zungenfertigkeit des Blondchen gegenüber-gesetzt. Den Abstieg in die tiefsten Bassregionen öffnet Blondchen einfach nach. Resignierend gibt Osmin auf.

Die Nummer 10, das Rezitativ und die Arie Konstanzes, ist gekennzeichnet durch den Ausdruck des Schmerzes (aufsteigende Figur in den Celli und Bässen und elegischer Gesang der Blasinstrumente) und steht in c-moll. Konstanze, die ihrem verlorenen Glück nachtrauert, lässt den Zuhörer eine Brücke zu Belmontes Arie (4) schlagen.

Der dramatische Missgriff der folgenden italienischen Bravourarie (11) erinnert in ihrem Aufbau an ein Solokonzert und hat dann wohl mehr musikalische als dramatische Bedeutung (siehe unten).

Die Arie Blondchens (12) ist ein dem Singspiel angemessenes Lied, welches durch sein hartiges, atemloses Tempo eine hoffnungsfreudige Stimmung verkündet.

Die Zweiteiligkeit der Arie Pedrillos (13) zeichnet eine feine Charakterisierung dieser Figur. Der erste Teil ist gekennzeichnet durch Eifer, Tapferkeit und Mut, während der zweite Teil eher durch Feigheit und Furchtsamkeit der Person Pedrillo hervorsticht.

Das Saufduett (14) in der Form schwankend, zwischen zweiteiliger Arie und Rondo, vereinigt Osmin und Pedrillo, welcher versuchen soll ersteren durch Weingenuss unschädlich zu machen. Im Orchester spiegelt sich die steigende Betrunkenheit Osmins bis zum vollständigen Rausch wieder.

Das Glückgefühl Belmontes, über die baldige Wiedervereinigung mit der Geliebten, wird in dessen Arie (15) nicht durch Freudeausbrüche gezeichnet, sondern durch schlichte Schwärmerei, welche eine ruhige, gefasste Grundstimmung offenlegt.

Anstelle des Quartetts (16) sollte hier ursprünglich die Entführungsszene stehen und die Handlung wäre beendet gewesen, bis auf den Begnadigungsakt. So flechtete Mozart diese Nummer zum Abschluss des 2. Aktes ein. Wiedersehensfreude, Eifersucht und Versöhnung kennzeichnen die Stimmung. Die Erregung der Personen ist charakterisiert durch Achtelbewegungen. Die Harmonik ist denkbar einfach angelegt.

Der dritte Akt beginnt mit der Arie Belmontes (17); Anstelle der Schwärmerei tritt hier - männlich - gefasste Zuversicht. Die Arie ist dreiteilig mit selbstständigem Mittelsatz. Die Melodik bewegt sich in schwungvollen, "männlichen" Dreiklangsbrechungen.

In der Romanze Pedrillos (18) ist Mozart bedacht, die exotische Atmosphäre des "Mohrenlandes" zu zeichnen. Die Tonalität bewegt sich zwischen h-moll, D-Dur und fis-moll. Der exotische Reiz und die gespenstige Spannung werden in der Pizzikato-begleitung der Streicher deutlich.

Nach dem missglückten Fluchtversuch, bringt das schaurige Triumphgefühl Osmins dessen Wesen wieder an die Oberfläche. Mozart schreibt diese Arie (19) in Rondoform.

Osmin freut sich auf seine langersehnte Ruhe vor den Fremdlingen. Das Absinken der Melodie auf das tiefe D, lässt diese Freude erkennen. Seine Selbstgefälligkeit wird durch Oktav- und Nonensprünge verdeutlicht ("Schleicht nur säuberlich und leise"). Die eigenartige Koloratur in seinem "Freundenliedchen" versetzt den Zuhörer in Erstaunen.

Im Duett zwischen Belmonte und Konstanze (20) werden drei Stimmungsmomente wiedergegeben: zum einen, der Schmerz über die Situation (chromatische Akzente), zum anderen der Trost mit dem Geliebten zusammen zu sein und letztens der Entschluss gemeinsam zu sterben (Oktavschritte).

Die Vaudeville (21), ein Rundgesang nach französischem Muster, beschliesst das Werk. Eine volkstümliche Melodie wird nacheinander von den Hauptpersonen vorgetragen. Wutentbrannt verlässt Osmin die Szene, worauf die beiden Paare die Hässlichkeit der Rache anprangern.

Der Schlusschor lobt die Gutmutigkeit des Bassa Selim und die türkische Instrumentation zeigt zum letztenmal das orientalische Milieu auf.

Friedrich Blume schreibt hierzu:

"Neben der Kirchenmusik ist sie (~~die~~ die Oper des 18. Jahrhunderts) das traditionsreichste, neben der neuen Instrumentalmusik das fortgeschrittenste Gebiet musikalischer Komposition im klassischen Zeitalter, und nirgendwo hat, abgesehen vom Liede, die klassische Wort-Ton-Ästhetik so entscheidende Neuformungen nach sich gezogen, wie die Oper. Es ist aber gewiss, dass das vorwiegende Interesse des klassischen Zeitalters bis hin zu Beethoven, nicht der Orchestermusik, der Kirchenmusik oder der Kammermusik, nicht dem Liede, sondern der Oper gegolten hat."

Dieses Kapitel soll einige wesentliche Merkmale des Zusammenhanges der "Entführung" im besonderen oder des Singspieles im allgemeinen festhalten.

In seinem Werk "The Classical Style" erwähnt Charles Rosen einige wichtige Punkte.²

Das dramatische Gefühl der vorklassischen Oper, wird ersetzt durch dramatische Aktion in der "Entführung". Im Quartett (16) ist die Wiedersehensfreude gekennzeichnet durch Glück, welches sich von Liebe, zu Zweifel und wieder hin zu Versöhnung wandelt. Diese dramatische Begebenheit nennt Rosen "Sequenz der Gefühle" und vergleicht die Operndramatik der Entführung, mit der sich in der Klassik neu entwickelnden Sonatenform: eine erste Gruppe, unmittelbar gefolgt von einer zweiten, antithetischen, Gruppe werden zusammengefügt in einer Entwicklung und finden ihren Abschluss in einer Wiederholung.³

In einem zweiten Punkt stellt Rosen den Bezug eines Solokonzertes zu einer Opernarie dar. Die Arie Konstanzes "Martern aller Arten" (11), ist demnach vergleichbar mit einem Instru-

Am Ende des 18. Jahrhunderts entwickelt sich das Instrumentalkonzert zu einem dramatischen Konzert, in welchem das Soloinstrument, einen eigenständigen Part inne hat; im Barock dagegen, war der Solopart in das orchestrale Geschehen eingefügt.¹

Das Rezitativ wird, speziell in der deutschen Oper, ersetzt durch den gesprochenen Dialog. Es kommen häufiger kleine Arien vor, wie zum Beispiel Osmins Lied (1) und die Serenade Pedrillos (18).²

Weitere klassische Stilmerkmale im musikalischen Drama: Die deutliche Gliederung von Phrase und Form macht aus dem Werk eine Aufeinanderfolge von verschiedenen Handlungsabläufen. Die grössere Polarisierung von Tonika und Dominante ist ein gutes Mittel zur Steigerung der Spannung.³

Vergleichbar mit dem Sonatensatz, wird auch in der "Entführung" ein harmonisches Gleichgewicht angestrebt. Der erste Akt beginnt in C-Dur und schliesst auch in der gleichen Tonart; ebenso schliesst die Oper in C-Dur.⁴ Desweiteren sind im Bereich des Harmonischen einige avantgardistische Züge auszumachen. In der Arie Osmins "Solche hergelaufene Laffen" (3), findet eine, für das damalige Publikum, fremde Wendung statt; die Arie beginnt in F-Dur und endet in a-moll. Es soll dies der Ausdruck für eine spezielle klassische Vorliebe und einen tieferen symbolischen Hintergedanken sein.⁵ In einem Brief an seinen Vater versucht Mozart diesen sehr ungewöhnlichen kompositorischen Schritt zu rechtfertigen:

"Das 'Drum beim Barte des Propheten' etc., ist zwar im nämlichen Tempo, aber mit geschwinden Noten, und da sein Zorn wächst, so muss, da man glaubt, die Arie seie schon zu Ende, das Allegro in einem andern Zeitemass und in einem andern Ton eben den besten Effect machen. Denn ein Mensch, der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Mass und Ziel, er kennt sich nicht - so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen. Weil aber die Leidenschaften, heftig oder nicht, niemals bis zum Ekel ausgedrückt sein müssen, und die Musik, auch in der schaudervollsten Lage, das Ohr niemals beleidigen, sondern dabei vergnügen muss, folglich allzeit Musik bleiben muss, so habe ich keinen fremden Ton zum F (zum Ton der Aria),

-
- 1) ebd., s186.
 - 2) ebd., s288f.
 - 3) ebd., s289.
 - 4) ebd., s302.
 - 5) ebd., s306.

sondern einen befreundeten dazu, aber nicht den nächsten,¹ D minor, sondern den weiteren, A minor, gewählt."¹

Wie schon andere vor ihm, so erwähnt auch Rosen die Vermischung vieler europäischer Stile in Mozarts "Entführung". Aus den vielen europäischen Traditionen sind die vorherrschenden ausgewählt worden, so zum Beispiel die (21), zum Abschluss der Entführung vorkommende Voudeville, ein aus Frankreich stammender Rundgesang.² Blume geht etwas weiter und sieht das Opernbild des klassischen Zeitalters als ein verwirrendes Zusammengesetztes an. Neben den nationalen Strömungen, die in vielen Opern bereits so zusammengefügt sind, dass sie nicht mehr voneinander unterschieden werden können, hat sich das barocke Erbe trotzdem ziemlich lange am Leben gehalten, und schliesslich hat es sich mit dem klassischen Empfinden vermischt.³

-
- 1) Schiedermaier, Ludwig: a.a.O., Briefe 2 - Brief vom 26.9.1781.
 - 2) Rosen, Charles: a.a.O., s317.
 - 3) Blume, Friedrich: a.a.O., s1073.

VII. ZUSAMMENFASSUNG

Im Rahmen eines Kapitels zur Stoffgeschichte, ist die Herkunft des Türkenstoffes in den verschiedenen europäischen Ländern (Italien, Frankreich, England) untersucht worden.

Das Bestreben in Deutschland eine eigene unabhängige deutsche Oper, in der Form des Singspiels, zu begründen, in welchem die verschiedensten europäischen musikdramatischen Strömungen Einzug hielten, könnte man als ein Stilmerkmal der Klassik deuten. Der Türkenstoff kam, wie in anderen europäischen Kulturen, in Deutschland vor allem zuerst in den Schauspielen vor.

Das Libretto der "Entführung" stammt aus der Feder von dem Leipziger Kaufmann Bretzner, welcher wahrscheinlich verschiedene ausländische Vorlagen herangezogen hat. Auf Drängen des Kaisers Joseph II., Thronfolger von Kaiserin Maria Theresia, wurde in Wien eine deutschsprachige Oper begründet, und an Mozart wurde Bretznerns Text herangetragen, welcher er mit Hilfe des Schauspielers Stephanie d.J. nach seinen Vorstellungen umarbeitete. Diese Entstehungsgeschichte sollte die äusseren Umstände des Werdegangs der "Entführung" beleuchten. Die von Richard Wagner oft ausgesprochene Kritik Mozarts Operndramaturgie betreffend, sollte anhand von Briefen des Meisters widerlegt werden. Sodann, ist, unter Berücksichtigung des Vorgegangenen, auf die Handlungsfolge und die Musik eingegangen worden.

Einige abschliessende Gedanken zu klassischen Stilmerkmalen in der "Entführung" sollten eine Brücke zum übergeordneten Seminarthema schlagen.

VIII. LITERATURVERZEICHNIS

- Abert, Hermann: W.A. Mozart, neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, ⁷Leipzig 1955.
- Angermüller, Rudolf: "Les Epoux Esclaves ou Bastian et Bastienne à Alger". Zur Stoffgeschichte der "Entführung aus dem Serail", in Mozart-Jahrbuch 1978/79.
- Blume, Friedrich: Klassik, in MGG, Bd 7, Kassel 1958, s1075ff
- Conrad, Leopold: Mozarts Dramaturgie der Oper, Würzburg 1943.
- Dent, Edward J.: Mozart's Opera, A Critical Study, ⁶Londen 1975.
- Eulenburg Taschenpartitur "Die Entführung aus dem Serail" von W. A. Mozart, K.V. 384, London o.J.
- Greither, Aloys: Die sieben grossen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik, Heidelberg 1977.
- Hughes, Spike: Famous Mozart Operas. An analytical guide....
²New York 1972.
- Preibisch, Walter: Quellenstudien zu Mozarts "Entführung". Ein Beitrag zur Geschichte der Türkenoper, in SIMG, X 1908/09, s430-476.
- Rosen, Charles: The classical Style. ²Londen 1977.
- Schiedermaier, Ludwig (hrsg.): Die Briefe W.A. Mozarts und seiner Familie. Erste kritische Gesamtausgabe. Bd 1-5, München/Leipzig 1914, Bd 1+2: Die Briefe W.A. Mozarts.
- ders.: Die deutsche Oper. Grundzüge ihres Werdens und Wesens. Leipzig 1930.
- Schletterer, Hans Michael: Das deutsche Singspiel von seinen Anfängen bis auf die neueste Zeit, Hildesheim 1975.
- Schmid, Anton: Christoph Willibrald Gluck ..., 1854, s108f.