

Küsse für Bassa Selim

Zur Figurenkonstellation in Mozarts «Entführung aus dem Serail»

© Herbert Büttiker 2018

I. «Welcher Wechsel herrscht in meiner Seele»

Common Sense der Regisseure

«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» – so der Befund von Attila Csampai zur Personenkonstellation der «Entführung» in der Rororo-Werkmonografie. Die Frage, wo und wie in Text oder Musik Konstanze die entsprechenden Signale aussendet, die den Bassa «zunächst nicht völlig vergebens» hoffen liessen.

Es wäre müssig, dieser Frage nachzugehen, wenn diese Interpretation nicht Schule gemacht hätte. Ob sich Csampais Essay aus dem Jahr 1983 auf vorgängige Darstellungen stützte oder nicht, sei dahin gestellt. Die Publikation in der populären Sachbuch-Reihe sicherte seinen Ausführungen gewiss eine breite Wirkung, und dies wohl auch im professionellen Lager. Zahlreiche Inszenierungen auch in jüngerer Zeit zeigen, dass die dort dargelegte Sicht zum Common Sense der Regisseure geworden ist. Kaum einer verzichtet auf Zeichen erotisch-zärtlicher Annäherung der beiden, geküsst wird in fast jeder Inszenierung.

Eine findige Dramaturgie, die den Text durchforschte, um Anhaltspunkte für den Widerstreit der Gefühle bei Konstanze zu finden, zitierte den ersten Satz ihrer Auftritts im Zweiten Aufzug: «Welch ein Wechsel herrscht in meiner Seele seit dem Tag, da uns das Schicksal trennte!» – wobei der Kontext unterschlagen wurde: Konstanze erinnert sich an die glückliche Zeit mit Belmonte und «Wechsel» meint nicht, ein Hin- und Hergerissensein irgend welcher Art, sondern den Umschlag vom Glück zum Leid der Trennung. Das Rezitativ bereitet die Arie vor: «Traurigkeit war mir zum Lose ...»

Dass sich die erotisch-vitale Zuneigung zu Selim im Libretto nicht begründen lässt, stellt Csampai nicht in Abrede, aber er hört sie in der Musik. Die Begründung dafür ist die These, Mozart habe zu Bühnenhandlung eine «musikalische Gegenhandlung» komponiert: «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 die Gefühle der europäischen Frauen ihren Partnern gar nicht so eindeutig, so festgefügt sind, wie es äusserlich den Anschein hat.»

Der generellen Aussage mag man beipflichten, und auch die letzte Feststellung lässt sich zumindest auf Blonde bezogen nachvollziehen. Die These der musikalischen Gegenhandlung braucht man in ihrem Fall allerdings nicht zu bemühen. Sie redet Klartext: «...das gute Kind», urteilt die Zofe über ihre Dame, «hängt zu sehr an ihrem Belmont! Ich bedaure sie vom Grund meines Herzens. Sie ist zu empfindsam für ihre Lage. Freilich, hätt' ich meinen Pedrillo nicht an der Seite, wer weiss, wie mir's ginge!

Doch würd' ich nicht so zärteln wie sie!» Das Stück setzt bezüglich der beiden Frauen somit offenbar nicht so sehr auf den parallelen Verlauf wie auf Kontrast. Im Zankduett zwischen Blonde und Osmin herrsche ein derart vertraulich-lockerer Umgangston, dass man tatsächlich beinahe zweifeln möchte an Blondchens Treue, meint Csampai. Dem mag man folgen oder nicht. Aber wie und wo lässt sich in Bezug auf Konstanze eine vergleichbare «Anfechtung» oder, um Csampais Wort zu zitieren, das Vorherrschen des «erotischen Prinzips» in der Musik hören?

Csampai bietet dazu eine Interpretation für die exorbitante Koloraturen-Arie «Martern aller Arten» an: Der hysterische Ausbruch «diene vielleicht doch auch dazu, ihre eigenen Gefühle für den Bassa in ihrem Innern zu unterdrücken». Die vorsichtige Formulierung weist darauf hin, wie fragil diese keineswegs zwingende These ist. Denn die «geläufige Gurgel der Mademoiselle Cavalieri», mit der es Mozart zu tun hatte, aber auch die psychologische Situation der Figur, die nach der Androhung der Folter mit höchster Expressivität reagiert, sind ganz textnahe Erklärungen für den musikalischen Sachverhalt. Auch für ihn gilt, so könnte man argumentieren, was Mozart bezüglich Osmin seinem Vater schreibt: «...ein Mensch der sich in einem so heftigen Zorn befindet, überschreitet alle Ordnung, Mass und Ziel, er kennt sich nicht, und so muss sich auch die Musik nicht mehr kennen.» Wie gründlich Mozart sich musikalisch auf Text und Situation einlässt, zeigen gerade die Briefe zur «Entführung» so detailreich, dass man sich statt mit Spekulation wohl doch besser mit dem vorhandenen Material beschäftigt.

Eine komplexe Situation

Hinweisen müsste man deshalb zum Beispiel auf den Dialog im ersten Akt, der das Verhältnis von Konstanze und Selim exponiert. Da ist zunächst Selims rücksichtsvolles Werben, das aber auch schon die Möglichkeit von Gewaltmassnahmen andeutet. Da ist Konstanzes Sympathie, ja Bedauern, dass sie Selim abweisen müsse und in der Form der Arie «Ach, ich liebte» das Geständnis, dass sie dem verlorenen Geliebten nachtrauert. Interessant ist der Widerspruch, in den sie sich manöveriert. Einerseits pocht sie auf ihren Treueschwur. Andererseits bittet sie zum wiederholten Mal um Aufschub der Entscheidung, gibt ihrer Liebe eine Vergangenheitsform, nennt sich sogar liebeskrank. Insofern liegt die Möglichkeit von Vergessen, Heilung und somit neuer Liebe im Raum. Erst im 2. Akt, zur Entscheidung gedrängt, folgt ihre Absage und damit die Eskalation, Selims Androhung von Martern aller Arten und ihre Arie, die darauf reagiert.

War Konstanzes Spielen auf Zeit Hinhaltenaktik oder das Eingeständnis, dass der Eid denn doch nicht losgelöst von ihren Gefühlen das Mass der Dinge ist? Man muss vielleicht sagen, beides. Ebenso vereint die Reaktion Selims Widersprüche: Die neue Frist, die er ihr gewährt, ist minimal, er setzt Druck auf, andererseits bewundert er, wie der anschliessende Monolog zeigt, gerade Konstanzes Unnachgiebigkeit: «Ihr Schmerz, ihre Tränen, ihre Standhaftigkeit bezaubern mein Herz immer mehr, machen mir ihre Liebe nur noch wünschenswerter.» Beide sehen sich somit in der Frage der Treue in einer komplexen Situation, und das bedeutet, dass es keineswegs um den Kontrast von sittlich-tugendhafter und erotisch-vitaler Gefühle geht, sondern der Schwur, um beim Vokabular zu bleiben, eine sittlich-vitale Grösse ist, mit anderen Worten: Es geht in der «Entführung aus dem Serail» nicht um Bruch oder Bestand einer konventionellen Liebe, sondern um Liebe als eine elementare Beziehung auf Tod und Leben. Eine solche hat Konstanze zu bewahren und eine solche wünscht sich Selim.

Ob Konstanze und Belmonte beziehungsweise mit seinem unerfüllten Wunsch Bassa Selim für ein realistisches oder «nur» idealistisches Konzept stehen, mag dahin gestellt bleiben. Man kann an die Entstehungszeit der Oper erinnern, in der Kunst aufklärerisch-idealistisch funktionierte, aber auch an die biografische Situation Mozarts, der ganz realistisch damit beschäftigt war, gegen den Widerstand des Vaters seine «Liebesheirat» mit Constanze Weber durchzusetzen. Entscheidend für die Betrachtungen hier ist das pure Faktum der Partitur, die im dritten Aufzug das Duett enthält, das diese Liebe angesichts des Todes feiert. Die Flucht ist entdeckt, die beiden harren des Urteils und erwarten nichts anderes als den Tod: «Mit dem Geliebten / der Geliebten sterben ist seliges Entzücken, mit wonnevollen Blicken verlässt man da die Welt» – an die hundert Takte, Terzen, Koloraturen, stockende kurze, lange hohe Noten.

Das Duett als Kulmination der Oper

Es gibt zur «Entführung» die Diskussion um sie dramaturgische Schwäche des dritten Akts. Man weiss, dass Mozart die Fluchtszenerie als Finale des zweiten Akts haben wollte und von seinem Librettisten Johann Gottlieb Stephany für den dritten Akt «eine Neue intrigue» erbat. Ein solch neuer Impuls wurde ihm nicht geliefert, und so verblieb die Flucht-Szene nun im dritten Akt, wobei Mozart darauf verzichtete, sie als grosses musikalisches Ensemble zu gestalten – wie manche meinten, zum Nachteil des Stücks. So auch Csampai: «... in der Tat leidet der dritte Akt ein wenig an dem Fehlen einer zentralen das Geschehen zusammenfassenden musikalischen Nummer.» Dieser Meinung braucht man sich nicht anzuschliessen, wenn man das Duett (vorbereitet übrigens mit Belmontes Romanze «Ich baue ganz auf deine Stärke, vertrau o Liebe, deiner Macht!...») in seiner vollen Bedeutung wahrnimmt.

Dass dieses Duett in Csampais Ausführungen zur Dramaturgie nicht einmal erwähnt wird, erstaunt schon sehr. Es geht bei der Geschichte der «Entführung aus dem Serail» im Kern um die Wiedervereinigung zweier durch das Schicksal getrennter Liebender, und es ist deshalb naheliegend, dieses einzige Rezitativ und Duett (Nr. 20) der beiden und ihre Liebesbeteuerung im Zeichen des Todes als Zielpunkt der Geschichte zu betrachten. Denn immerhin ist es abgesehen vom Vaudeville-Finale auch die letzte Nummer des Stück, und immerhin ist es in seiner dramaturgischen Bedeutung vergleichbar mit der Prüfungsszene in der «Zauberflöte». Prüfungen schliessen die Möglichkeit des Scheiterns ein. Momente der Gefährdung zeigen sich in der «Entführung» mit der Eifersucht und kränkenden Zweifeln Belmontes, in der «Zauberflöte» mit Paminas Verzweiflung ob der abweisenden Haltung Taminos. Das Zerwürfnis zwischen Belmonte und Konstanze erledigt sich im Rahmen des Quartetts am Schluss des 2. Aktes, dasjenige zwischen Tamino und Pamina endet beinahe tragisch mit ihrem Suizid.

Es geht in beiden Werken nicht um den Dreieckskonflikt der Frau, zwischen zwei Männern. Selim wie Sarastro, beide musikalisch nicht ganz von dieser Welt, sind vielmehr Katalysatoren. Sie führen die Paare in die Prüfung, und sie führen sie in idealer Weise zusammen. Das gilt nur bedingt für die «Niederer», Papageno schlüpft mit dem «Weibchen», das ihm unverhofft zugeführt wird, ebenso durch wie Blonde und Pedrillo, die ja auch gar keine Trennung bestehen müssen und immerhin heimlich turteln können – «ob's gleich auch mager und verstohlen genug geschehen muss», meint Blonde. Die hohen Paare aber haben mit ihrer Liebe zu tun, mit Zweifel, Hoffnung, Ängsten, Vergewisserung, Schmerz und Seligkeit. Mozarts beide deutsche

Opern der Wiener Jahre liegen zwar neun Jahre auseinander, ihre Verwandtschaft im Geist ist aber unverkennbar. Beide erzählen orientalisierend eine märchenhafte Geschichte, die von der Prüfung eines Paares im Angesicht des Todes handelt, im Gang durch Feuer und Wasser, vor Martern aller Arten.

II. «Es lebe die Liebe» – Spekulationen um Bassa Selim

Das Gute und das Böse in Mozarts «Entführung aus dem Serail»

Mozart wird im Zusammenhang mit dem Singspiel «Die Entführung aus dem Serail» neuerdings gern ein Mangel an politischer Korrektheit vorgeworfen, was die Darstellung der muslimischen Welt betrifft. Da stehen sich abendländische Gutmenschen barbarischen Morgenländern gegenüber, repräsentiert durch den Underdog Osmin, der mit Köpfen und Hängen schnell bei der Hand ist, und auch der edlere Bassa Selim droht mit Gewalt, wenn sein Werben um die Gunst der Konstanze anders nicht zum Ziel führt. Man kann Mozart mit der zeitbedingten Konfrontation des osmanischen mit dem Habsburger Reich entschuldigend anführen und allgemein mit der weniger reflektierten Haltung der Zeit gegenüber fremden Kulturen. Aber ist das nötig, ist es angebracht?

Es gibt mehrere Einwände. Zum einen gibt es in der Zeit auch die Faszination des Orientalischen und die «alla turca»-Mode, an der Mozart ebenfalls Anteil nimmt. So Hass gesteuert scheint das Türken-Bashing nicht gewesen zu sein und wie weit es «politisch» verstanden sein wollte, ist noch die Frage. Zum anderen sollte man nicht ausser Acht lassen, dass es sich beim Stück um ein Singspiel handelt, das im weiteren Sinn zur Gattung der Komödie gehört. Osmin ist ein komischer Charakter, oder zumindest eine Karikatur im Rahmen eines künstlerischen Werks. Es ist recht seltsam, einem solchen Produkt des 18. Jahrhunderts den Mangel an political correctness vorzuwerfen und für uns heute zu glauben, die Meinungs- und künstlerische Freiheit und damit das Recht auf Satire und Karikatur als Grundlage der liberalen Welt verteidigen zu müssen.

Vor allem, und das soll im folgenden näher ausgeführt werden, ist die Satire auf den Islam nicht das Thema des Singspiels. Dass der Bassa ein Renegat ist, ein im islamischen Machtbereich assimilierter ehemaliger Christ also, und dass er durch Wort und Tat sich als einer entpuppt, der weder eine Botschaft für diese oder jene Religion verkündet, sondern eine umfassend humane, macht das deutlich. Dass die Geschichte damit eine Wendung nimmt, die im Widerspruch zum Verhalten steht, das er gegenüber Konstanze an den Tag gelegt hat und mit der Androhung der Folterung und Hinrichtung der beiden Paare auf die Spitze getrieben hat, darf dabei nicht übersehen werden und ist erklärungsbedürftig.

Kurz geagt handelt es sich beim Bassa – im Rahmen einer Dramaturgie, welche die Komödie zeittypisch auch als Lehrstück begreift und das Theater als «moralische Anstalt» – um eine Figur von nicht nur psychologischem, sondern prinzipiellem Zuschnitt. «Ich bin ein Teil von jener Kraft, die stets das Böse will und stets das Gute

schafft» lässt Goethe seinen Mephisto sagen. Für den Bassa Selim, der eine ebenso schillernde Figur ist, könnte auch gelten, dass er im Bösen schafft, weil er das Gute will.

Tyrannie und Weisheit

In der «Entführung» überrascht der Bassa die ertappten und auf einen qualvollen Tod wartenden Ausreisser mit der Begnadigung, nachdem er zuvor ihre Folterung und Hinrichtung befohlen hatte. Merkwürdig genug, dass ihnen dann Zeit und Raum für eine Zwiesprache gelassen wurde. Es ist das Duett Nr. 20. Darin versichern sich die beiden ihrer Liebe im Angesicht des Todes und schlossen mit dem Leben ab. Der gemeinsame Tod sei «Vorgeschmack der Seligkeit» sagt Konstanze und eine «Wonne» sei es mit ihr zu sterben, pflichtet Belmonte bei.

Das Duett in diesem Geist klingt keineswegs so, dass es im komischen Singspiel auf die leichte Schulter zu nehmen wäre. Kein Zweifel, Mozart hat die Liebe, die er im vorausgegangen Quartett am Schluss des 2. Aktes zur Feier ausschrieb, – «Es lebe die Liebe» – auf Leben und Tod ernst gemeint und sie hier im dritten Akt mit dem Scheitern der Flucht in diesem Duett einer letzten Bewährung unterzogen oder sagen wir lieber, wenn wir an Feuer- und Wasserprobe der «Zauberflöte» denken, einer letzten Läuterung.

Bassa Selim, der die Liebe der Konstanze vergeblich zu gewinnen versucht, ist eine merkwürdige Opernfigur. Extrem kontrastiert Zartgefühl mit Gewaltbereitschaft – wobei er Gewalt nicht übt, sondern «nur» androht. Aber merkwürdig ist er vor allem, weil er als Hauptfigur des Singspiels als einziger nicht singt und sich ausserhalb der musikalischen Sphäre bewegt: Ganz, so scheint es, gehört er nicht in den Kreis der menschlich-unmenschlich handelnden Figuren, auch wenn er, um Konstanze werbend Teil eines Figuren-Dreiecks auf gleicher Höhe mit den anderen ist. Auf den Verrat reagiert er denn auch in der Art gewöhnlicher Menschen mit Empörung. «Verräter! Ist's möglich? Ha, du heuchlerische Sirene! War das der Aufschub, den du begehrtest?»

Die Befehlsausgabe zur Folterung will er Osmin, der wohl selber so seine Vorschläge machen wird, nicht auf offener Szene erteilen. Doch sein Entschluss scheint gefasst, er hat den Sohn seines Feindes in der Hand und droht ihm: «Wie er mit mir verfahren ist, will ich mit dir verfahren. Folge mir, Osmin, ich will dir Befehle zu ihren Martern geben. Mit diesen Worten verschwindet der Bassa, und die Todesmaschinerie wird in Bereitschaft versetzt. Pedrillo berichtet davon, was ihnen Schreckliches bevorsteht. Allerdings reagiert Blonde so, dass man geneigt ist, die Sache nicht so eng zu sehen. Man wird daran erinnert, dass wir uns an einer Komödie belustigen.

PEDRILLO

«Es ist erschrecklich, was sie mit uns anfangen wollen!
Ich, wie ich im Vorbeigehen gehört habe, soll in Öl gesotten und dann gespiesst werden. Das ist ein sauber Traktament! Ach, Blondchen, Blondchen, was werden sie wohl mit dir anfangen?»

BLONDE

Das gilt mir nun ganz gleich. Da es einmal gestorben sein muss, ist mir alles recht.»

Zielführende Dramaturgie

Könnte es sein, dass es mit dem Foltervorhaben auch gar nicht so ernst gemeint ist? Treibt der Bassa sein Spiel, das man als sadistisch werten müsste, wenn es sich nicht, wie die nun folgende Szene zeigt, als drastische Form von Didaktik erweisen würde? Ist der Umschwung zur Überwindung des Hasses, der die zum Tode Verurteilten überrascht, gar keine Überraschung? Wie der Bassa zu seiner Kehrtwende kommt, erfahren wir nicht. Ist er in sich gegangen, hat er eine Erleuchtung erfahren, oder hat er gar die Aussprache von Konstanze und Belmonte belauscht und sich von ihrem vollendeten Edelmut überwältigen lassen? Könnte es sein, dass es dem Bassa überhaupt nur darum ging, die beiden auf die Probe zu stellen und mit ihrer Bewährung der Welt ein ideales Liebespaar zu schenken?

Das sonst beredte Libretto verrät kaum etwas über diese Wende. Nur eine merkwürdige Stelle im zweiten Akt, nach Konstanzes Marter-Arie, gibt zu denken. Der Bassa zieht die Folgerung aus der koloraturenstarken Trutzburg der Treue, die Konstanze vor ihm aufgetürmt hat: «Mit Härte richt' ich nicht aus, mit Bitten auch nicht, also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, soll die List zuwege bringen.»

Was das für eine List sein soll, die der Bassa hier ins Spiel bringt, ist die Frage. Man kann der Andeutung, die es in Bretzners Vorlage nicht gibt, nur soviel entnehmen, dass er offenbar die Fäden in der Hand hält oder jedenfalls meint, Herr der Lage zu sein, und dass jetzt die Zeit gekommen sei, die dritte Stufe seines «Verfahrens» zu zünden. Nur, zu welchem Ziel? Um Konstanze zu gewinnen oder die Verbindlichkeit von Konstanzes und Belmontes Liebe zu testen? Nach dem edlen und grosszügigen «Abwerben» und nach dem ebenfalls vergeblichen Androhen von Gewalt – in der Zuspitzung von Drohung mit Martern und Konstanzes Reaktion (Arie Nr.11), neu gegenüber Christoph Friedrich Bretzners Vorlage in Stephanies Libretto – nun also «die List». Aber welche? Um Konstanze zu gewinnen, gibt es nur noch ein Mittel – der Opernliebhaber kennt es aus Verdis «Il Trovatore» – den Liebhaber der Frau in die Hand zu bekommen, und die Frau mit der Drohung seiner Hinrichtung zu erpressen. Wir erinnern uns: Leonore gibt ihre Einwilligung in den infamen Handel, nimmt aber gleichzeitig Gift. Anders Selim, er verliert, weil sich die beiden einig sind, gemeinsam zu sterben.

Eine unfassbare Figur

Nach der Andeutung einer List und seinem Abgang in der Mitte des zweiten Aktes tritt der Bassa nicht mehr in Erscheinung. Bis der Fluchtversuch entdeckt wird. Er scheint überrascht zu sein von dieser Aktion. Dass er sie erwartet haben könnte, hie also den Überraschten spielt, ist Spekulation. Aber wenn eine «List» im Spiel ist, so wäre es möglicherweise doch die eingetretene Situation: Das Liebespaar im Angesicht des Todes. Mit dem Lob des Todes als «Vorgesmack der Seeligkeit» ist nun auch das Non plus ultra erreicht. Hinreissender kann Standhaftigkeit, die Selim so bewundert nicht bewiesen werden. Also ist es Zeit, die Maske des Bösen abzustreifen, und darauf laufen die hier vorgebrachten Spekulationen um den Bassa heraus: Am Ende wird dieser als grosse Seele gefeiert von Menschen, deren edle Seelen sich unter dunklen Umständen unter seiner Regie bewährt und geoutet haben.

Verführerischer Charme und Eifersucht, Drohung und am Schluss die dringlichste Todesangst sind das glanzvolle und grausame «Land», in das Konstanze und Belmonte geraten sind. Dieses Land ist, zeitbedingt und gewiss politisch nicht korrekt, das muslimische Morgenland, aber es ist auch pure Seelenlandschaft. Diesem Land

gehört der Bassa zugleich an und nicht an. Er ist ein Renegat, ein der christlichen Welt entfremdeter Abendländer. Und in dieser, im Libretto herausgestrichenen doppelten Identität zeigt sich nochmals die Besonderheit dieser Opernfigur. Er ist Spielmacher in der Maske des Beteiligten, Beteiligter in der Funktion und mit der Aura einer übergeordneten Instanz. Als Beteiligter hat er das Spiel verloren, als Instanz gewonnen. Dass er zwei Rollen zugleich spielt, macht ihn zur unfassbaren Figur. Aus welchen Gründen auch immer ihm Mozart keine Noten gab, zu seinem undurchsichtigen Doppelwesen passt der Sachverhalt. Der Idealismus der Liebe und des Grossmuts leuchtet so in der «Entführung» nicht in einer Sarastro-Arie, sondern konzentriert sich musikalisch auf die beiden, die sich mit Leib und Seele verfallen sind, das Protagonistenpaar Konstanze und Bellmonte. Gegenüber dem erhabenen Ideal bleibt ihnen auch der Erdenrest des realen Lebens. Konstanze wünscht der Bassa, dass sie es nie bereuen möchte, sein Herz ausgeschlagen zu haben.