

Mozart: Die Entführung aus dem Serail

Liebende - Leidende

Zwei Briefe des musikalischen Leiters an den Regisseur der „Entführung aus dem Serail“

31. Juli 2001

Lieber Uli Becker,

unserem sehr anregenden Dialog will ich noch ein paar Gedanken folgen lassen, ehe ich in Schwedens Gewässer eintauche ... meiner Sommerfrische entsprechend ganz formlos. Auch die Reihenfolge der Überlegungen ist recht willkürlich.

Frage (und möglicherweise fragwürdige) Idee: Ist Bassa Selim nicht beinahe eine Art Spielmacher (ähnlich Don Alfonso in COSÌ FAN TUTTE)? Der die Fäden ganz geschickt knüpft und in Händen hält? Daraus ergibt sich das Problem, daß dann sein Interesse an Konstanze womöglich berechnend wirkt. Jedenfalls scheint der Serail mehr zu sein als eine orientalische Burg. Vielmehr vielleicht das Gefängnis/der Überprüfungsort fragwürdiger (zu befragender) Lebens- und Liebesentwürfe. Damit wird die Beziehung zur späteren COSÌ deutlich: Liebe unter dem Mikroskop des Chirurgen Bassa Selim; Liebe im Experiment - hält sie den Belastungen stand? Aber die ENTFÜHRUNG (mittlerer, relativ junger Mozart) hat noch nicht die ironische Skepsis, den abgründigen Pessimismus der (späten) COSÌ.

Belmonte kommt als Schicki-Micki-Promi mit nicht unsympathischer Ausstrahlung daher (1. und 2. Arie), wirkt indessen flach und hoffnungslos romantisch in seinen Vorstellungen von Liebe. Und meint, alles in seinem Sinne und mit Geld bzw. List regeln zu können. Allein, die Seele läßt sich nicht kaufen und überlisten. Dem Gefängnis falscher Lebensentwürfe ist nicht heimlich mit Leitern zu entkommen, sondern nur auf direktem Weg - über den eigenen Schmerz, über die Läuterung angesichts der Todeserwartung (was die Europäer betrifft). Die ENTFÜHRUNG entläßt uns in der Hoffnung, daß solches möglich ist - oder nicht? Ich denke, die Liebenden sind irritiert, aber auch belehrt: „Nichts ist so häßlich als die Rache“ usw. (Anmerkung März 2002: „Wer dieses nicht erkennen kann“ - womit Osmin gemeint ist - „den seh' man mit Verachtung an“; kann das so eins zu eins an dieser Stelle noch gesungen werden?)

Auch die Welt des Bassa Selim ist weniger autark als zu Beginn. Die monotonen piano-Stellen „Seine holde Scheitel prange...“ sind merkwürdige Implantate innerhalb des Triumphgebahrens. Damit einen Moment zu Belmonte und Konstanze und ihrer Entwicklung. Interessant ist die rein statistische Gegenüberstellung: Belmonte - vier Arien; dazu Quartett und Duett mit Konstanze sowie Duett und Terzett I. Akt (mit Osmin und Pedrillo) und Vaudeville. Konstanze - drei Arien, Quartett und Duett mit Belmonte und Vaudeville. Belmontes Weg ist deutlich steiniger und länger! Er muß es auch sein: Das B-Dur der ersten Konstanzen-Arie erreicht er erst viel später - und gemeinsam nutzen beide es im Duett, wobei wieder Konstanze seelisch 'weiter' ist. Es ist ihre Tonart, auf die sie Belmonte hinzwingt.

Konstanze singt drei Arien, in ihrer Bedeutung nahezu gleichwertig: drei lange, ausufernde Seelenbilder einer reifen jungen Frau - bis zur Begegnung im Quartett. Belmonte ebenso! Aber seine Stücke sind völlig anderer Art: beinahe ein Lied die erste (durch lange Haltetöne und Fermaten gestreckt); eine Art Romanze

die zweite; eine große zweiteilige die dritte - Belmonte vollzieht ganz deutlich eine Entwicklung, die in seiner vierten Arie (nach der Pause) gekrönt wird im deutlichen Rückgriff auf die konzertierenden Bläser analog Konstanzes 'Traurigkeit'-Arie und auch im Rückgriff auf die Koloraturen ihrer 'Martern'-Arie. Ich halte diese Asymmetrie 3 : 4 für musikalisch wie dramaturgisch unverzichtbar. Abgesehen von diesen Überlegungen ist das Es-Dur der 'Baumeister'-Arie ein wichtiger Bezugspunkt (Subdominante) zum B-Dur des Duetts wenig später. Hinzu kommt die Gesamtlänge der Arien, die erst durch Belmontes vierte Arie gegenüber Konstanze ausgeglichen ist (in reiner Musikzeit gemessen).

Nun noch mal zur Frage der 'Martern'-Arie und ihres langen Vorspiels. Natürlich ist das zunächst ein absolut musikalisches Problem: das Stück gleicht einem Sonatensatz, dessen Exposition einmal ohne, einmal mit Solistin erklingt. Interessanterweise rückt das 2. Thema (das intime Quartett der vier Solo-Instrumente) erst durch und mit der Solistin in die Dominanttonart G-Dur. Beim ersten Durchlauf (Takt 24) bleibt Mozart in C-Dur, erst Takt 53 kommt das gleiche Thema in der Dominante (wie es in der Sonate eigentlich üblich) und damit weicher daher - jedenfalls in meinen Ohren. Über die Tonart C-Dur erschließt sich auch der tiefere Sinn des Stückes: Im B-Dur der Nr. 6 offenbart sich Konstanze dem Bassa gegenüber als Liebende. Im g-moll der Nr. 10 zeigt sie sich als Leidende - wobei der intendierte Sinn des Wortes „Traurigkeit“ zur Zeit Goethes und Lessings zu untersuchen wäre, jedenfalls ist es keine Larmoyanz (Andante con moto!), sondern aufbegehrende, wiewohl hoffnungslose Traurigkeit, dem Irrsinn nahe.

In Nr. 11 nun aber - vom Fehltritt des Bassa gereizt, der sie plötzlich mit der Androhung von Gewalt konfrontiert - zeigt sie sich als in Freiheit Liebende und Leidende und entblättert ihre farbenprächtige Seele in der ganzen ihr zu Gebote stehenden Schönheit, Vielfalt und Pracht. Sie steht gleichsam nackt vor uns. Mozart kleidet diese Vision in dasselbe C-Dur, das auch als Gefäß für die Jubelklänge des Bassa dient - doch welch ein Unterschied: Unisono dort, Marschmusik, Uniformität, Schwarzweiß-Zeichnung in Gestalt von forte- und piano-Blöcken; hier aber - bei Konstanze - Individualität, ein Farbenrausch an Figuration, nicht eine, sondern gleich vier Solostimmen, vom Sopran (Flöte) bis zum Baß (Cello), konzertieren mit der Solistin, und wir hören, wie Konstanzes „Ich verlache“ oder „Ordne nur, gebiete“, wie ihre 'martialischen' Gesten ungleich stärker sind als jene des Bassa, die nur vom türkischen Schlagwerk beglaubigt werden. Konstanzes Seele, nackt und entfaltet in mindestens fünf Verästelungen (vier Instrumente und Sängerin); dazu die formal gewaltigste Arie des Abends (der Sonate angelehnt) - nach diesem Stück hat Bassa Selim verloren, weil er nichts entgegen kann, was stärker wäre als diese Freiheitsvision.

Ich hoffe, ich langweile Sie nicht mit meinen Überlegungen und Argumentationen. Als Musiker bin ich in der schwierigen Situation, Formen, Strukturen, Tonarten etc. nur beschreiben zu können. Vieles erschließt sich eben nur durch die unmittelbare Wahrnehmung. Eine Asymmetrie wie die oben beschriebene zwischen den Arien Konstanzes und Belmontes ist allein kein Argument - sie muß erfahrbar sein. Ich hoffe, Sie ahnen, was ich meine, und entdecken es zwischen den Zeilen meiner schwachen Worte. In diesem Sinne vorerst einen schönen Urlaub und herzliche Grüße

Ihr *Ekkehard Klemm*

Burgstall, den 26. Dezember 2001

Lieber Herr Becker,

nun haben wir schon eine ganze Weile nichts mehr voneinander gehört. Ich lasse Ihnen nochmal die Strichliste zukommen, die ich nach unserem letzten Gespräch erstellt habe. Über einige Dinge hatten wir nicht explizit gesprochen. Außerdem will ich Ihnen ein paar Dinge mitteilen, wie ich über bestimmte Details, Affekte, Tempi, Übergänge usw. denke, die ich teilweise auch etwas anders nehme, als in den einschlägigen Aufnahmen, die Sie vielleicht kennen. Last but not least noch einige Argumente zum 'hochgefahrenen Orchester'.

Tonartenbeziehungen

Einige Worte zu Tonartenbeziehungen in der ENTFÜHRUNG am Beispiel der Entwicklung Belmontes als einer der wichtigsten Linien im Stück. In seiner ersten Arie ist Belmonte ein Gefäß voller Möglichkeiten - C-Dur; das ist immer ambivalent und kann gleichermaßen zur Freude oder zur Aggressivität ausarten (siehe Ouvertüre und Chöre; siehe auch Ouvertüre zu COSÌ u.v.a.m.). Die zweite Arie gilt der träumerischen Verklärung der Vergangenheit und ist ein 'Notturmo' in A-Dur, ein beinahe vorbeihuschendes Stück, das vom anschließenden Chor brachial plattgewalzt und beiseite geräumt wird. Die dritte Arie schließlich - B-Dur (die Dominante zum Es-Dur der 'Baumeister'-Arie) - korrespondiert deutlich mit Konstanzes „Ach! Ich liebte“ (Nr. 6). Der Faden der einstigen Beziehung wird wieder aufgenommen (vor dem jubelnden Quartettbeginn) - ein Stück voller irritierender und retardierender

Momente.

Das Quartett selbst - die Oper in der Oper - geht durch alle Höhen und Tiefen: freudiges D-Dur, bitteres g-moll, zorniges d-moll, mildes A-Dur (beginnende Vergebung) ... zurück zum D-Dur, das nun viel mehr ist als nur freudig: ein von den Frauen angerissenes Fugato voller Wildheit und Entschlossenheit, das auch die letzten Zweifel („nichts, nichts, nichts“ - Takt 337-341 sowie Fermate 348) zumindest für den Moment hinwegfegt. Ein Stück, das im Geist weit auf den FIGARO vorausgreift.

Die Entwicklung Belmontes wird im III. Aufzug (in Nr. 17) schließlich auf eine neue Stufe gehoben durch das Erreichen der Tonart Es-Dur (im späteren Mozart der ZAUBERFLÖTE die 'Weisheitstonart'). Bis zum Quartett war Belmontes Liebe schwärmerisch, zwar auf Konstanze gerichtet, aber vielleicht mehr der Tradition und Sitte gehorchend. Seit dem Quartett weiß er: die und keine andere - und gerade deshalb ist Bassa eine so große Gefahr für ihn. Die eigentliche Irritation besteht also darin: Seiner Liebe zu Konstanze ist er sich sicherer denn je - aber umgekehrt? Hat er womöglich durch seine irrwitzigen Zweifel zur Unzeit das Verhältnis ruiniert und Konstanze dem Bassa in die Arme getrieben?

Einige Details

Nr. 2, Takt 40: Mir liegt viel daran, daß der Anschluß ohne die oft übliche Zäsur kommt: für einen völlig überraschenden Moment läßt Osmin die Maske fallen, entlarvt damit das ganze Lied als Taktik und reizt Belmonte so, daß dieser (in Takt 53 Allegro) ebenso die Contenance verliert und überraschend einen 'Ausraster' hat, der meist viel zu langsam musiziert wird: das führt dazu, daß das Allegro Takt 55 oft schneller wirkt als die beiden eingeschobenen Takte 53/54. Nichts falscher als das! Nach Belmontes Explosion geht es im Gegenteil zwar Allegro, im Ganzen aber zunächst überlegt und gemessen weiter. Dadurch entsteht viel besser das gegenseitige Belauern, Abtasten, Reizen und die entsetzliche Sprachlosigkeit Belmontes, der einfach nicht weiß, wie dem Grobian beizukommen wäre, trotz seiner ganzen Bildung. Und Osmins „Was Henker laßt Ihr Euch gelüsten“ ist keine wilde Drohgebärde, sondern zunächst ein herzhaftes Gelächter, nicht böse geifernd, sondern heiter belustigt über die Torheit des Europäers.

Nr. 2, Takt 90: Ein bedauerlicher taktischer Fehler Belmontes: wie kann er nur ausgerechnet Pedrillo erwähnen und damit Osmin ins Messer laufen, der sich sehr subtil zu rächen weiß und fortan seine Erwiderungen giftig reimt:

„Ihr irrt, es ist ein braver Mann. -

So brav, daß man ihn spießen kann.

Ihr müßt ihn wahrlich nicht recht kennen. -

Recht gut; ich ließ ihn heut verbrennen.

Es ist fürwahr ein guter Tropf. -

Auf einen Pfahl gehört sein Kopf.“

Was immer Belmonte Gutes vorzubringen weiß, Osmin dreht es süffisant um. - Takt 176: Hier erst eskaliert die Situation wirklich, und die ganze aufgeladene Spannung entlädt sich in diesem Presto-Sturm, der über die beiden und ihre Gefühle hinwegfegt.

Nr. 3: Diese Nummer - ähnlich bezeichnet wie das 4/4 Allegro aus Nr. 2 - ist dennoch (con brio!) etwas direkter und rascher, ohne das Belauern und Abtasten, das ja auch gegenüber Pedrillo nicht mehr nötig ist.

Nr. 6: Obacht auf die unheimliche Baßlinie ab Takt 19 und die ruhelosen Synkopen in den Streichern sowie die nachfolgenden fortepiano-Akzente, die noch jede 'normale' F-Dur-Melodie kaputtmachen. Bitte um Gnade für die Sängerin ab Takt 33-49: sehr schwer zu singen und sehr sensibel im Kontakt zum Orchester. - Takt 64 ff. zeigt, wie die Einleitung der Arie sein soll: nämlich nicht lamentierend langsam „Ach, ich liebte...“, sondern eher schwebend leicht, träumerisch, in seliger Erinnerung! Hier ist dieselbe Musik in das Allegro-Tempo als Reprise hineinmontiert, eine Temporelation, über die von sentimental Konstanzen oder Dirigenten oft hinweggegangen wird (meist wird die Einleitung viel zu breit genommen, das Allegro zu schnell, so daß Takt 64 gebremst werden muß, um wenigstens einigermaßen das Verhältnis herzustellen).

Bitte um Gnade ab Takt 99 - das ist die schwerste Stelle der Arie. An einigen Stellen werde ich Appoggiaturen einbauen (wenn nach einem Intervallsprung zwei gleiche Noten geschrieben stehen, wurde statt der ersten öfters die obere oder untere Nebennote genommen; Beispiel: Takt 69 und 70, wo auf

„Treue“ und „-liebten“ die erste Note verändert werden kann, was sehr schön klingt und den Affekt verstärkt.)

Nr. 7 soll wohl schon zur Uraufführung gewackelt haben - ist ein gefährliches Ensemble im Zusammenhalt. Ich weiß nicht, was Sie im Einzelnen an szenischem Spiel vorhaben: bitte nicht zu weit hinten und vor allem nicht nach hinten.

Nr. 8, Takt 38-59 hatten wir noch nicht besprochen: ich finde sie wichtig, weil darin Blonde nicht nur als das oberflächliche Girl gezeigt wird, sondern durch die Verschärfung von Harmonie und Melodie als eine ernstzunehmende Partnerin auch für Konstanze erscheint. Sie hat prinzipiell ein anderes Temperament, aber durchaus so viel Tiefgang, um Konstanze zu verstehen - gerade das klingt in den Takten an. Dagegen wären 72-78 nur Wiederholung und sind tatsächlich entbehrlich. Bei den Fermaten wird es bisweilen kleine Kadenz oder Auszierungen geben, die wir auch den szenischen Dingen anpassen können: kokett, spielerisch, durchtrieben ... je nach Bedarf. (Anmerkung März 2002: Beide Striche sind offen - es wird die gesamte Arie gesungen und dadurch ihre farbenreiche Rondostruktur viel klarer.)

Nr. 9 - Takt 56 Andante - das ist durchaus ein fließendes Tempo (wird mitunter sehr zäh genommen) - die halben Takte sind die Schwerpunkte, nicht jede Achtelnote. Dadurch werden die Sechzehntelgänge der Blondes eine schöne 'Perlenschnur' und kein larmoyanter Singsang. Mich amüsiert im letzten Teil immer das Spielerische: fast wie in einem Wettbewerb werfen sich die beiden die Bälle zu - ein eingespieltes Team...?

Nr. 10: Das con moto der Arie will ich durchaus ernst nehmen: also weniger klagendes Stück als aufbegehrend, was natürlich auch in Klage umschlagen kann, besonders im sehr resignierten letzten Abschnitt, wenn gleich zweimal (Takt 116, 128) die Leiter nach unten geht „wieder in mein armes Herz“, wo sie im ersten Teil noch nach oben zeigte (Takt 53)! Trostloser geht es dann wirklich nicht mehr.

Nr. 11: Zur 'Entblätterung' der Seele Konstanzes durch die Instrumente habe ich ja neulich schon geschrieben, was zu sagen wäre. Wichtig noch eins: Takt 24 und alle Parallelstellen dieses ad libitum sind im Tempo sozusagen 'herausgenommen', eine Geste jenseits des Tempos davor und danach; es entsteht ein Effekt der Irritation, auch der ungeheuren Innerlichkeit! Wie eine letzte Versöhnungsbitte, nachdem Bassa mit seinen „Martern“ sich dermaßen ins Unrecht gesetzt hat. - In Konstanzes großer Arie habe ich jetzt die 'Kadenz' Takt 109-120a erstmal rausgenommen. Vielleicht sollten wir das noch mal überdenken: die Stelle bringt ein herrliches 'Über-den-Dingen-Schweben', ein Abheben von aller Realität und damit eine weitere Bereicherung der Figur - nur macht das die Partie und die Arie eben noch komplizierter. Vielleicht sollten wir unsere Konstanzen nochmal befragen, ob sie nicht willens wären, diese Takte doch zu geben. (Anmerkung März 2002: Sie waren willens ... der Strich ist nun auch offen - Dank an die Konstanzen!)

Nr. 12 ist ein entfesselter Allegro: die ständig aufgedrehte Blonde dreht angesichts der realen Hoffnung nun völlig durch.

Nr. 14, Takt 32-36 wird oft behäbig breit genommen (binahe halbes Tempo), einem fülligen Säufer scheinbar angemessen: nichts falscher als das. Es steht kein neues Tempo da, nur Fermaten. Die Stelle

muß eher beiläufig, heimlich, mit innerer Erschütterung kommen. Erst dann folgt das Adagio, das ausladender sein kann.

Nr. 15: Im zweiten Teil Allegretto $\frac{3}{4}$ -Takt ist ein merkwürdig ambivalenter Text zu beobachten, aus dem Mozart einen Tanz gemacht hat, zu dem in Takt 110 auch noch der Baßgang und die Synkopen aus Nr. 6 (siehe oben) zitiert werden: „Daß wir uns niemals wiederfinden, so dürfen wir nicht erst empfinden...“ - warum ist das so komisch falsch herum? Man hat sich wiedergefunden und redet davon, daß man nicht empfinden soll, sich nie wiederzufinden ... na ja; ist das nur schlechte Poesie? Daß Mozart aus diesem komischen Satz einen ganz eigenständigen Arienteil und noch dazu einen so luftig, duftigen Tanz gemacht hat, zeigt aufs Neue sein Genie.

Nr. 16: Im Quartett wird viel gesündigt hinsichtlich des Tempos. Der Anfang ist Allegro 4/4 - zügig, doch nicht zu schnell, der Schluß des Stückes (Takt 258) muß nämlich ziemlich genau doppelt so rasch werden. Takt 89 Andante $\frac{3}{8}$ - die Viertel des Allegro werden zu (etwas gebremsten) Achteeln! Hier musiziert Karl Böhm z. B. noch mal halb so schnell, wodurch das Andante zum Trauerspiel wird und wir Belmonte schon bei „Doch ach, bei aller Lust“ bitterlich weinen hören...! Die pochenden Sechzehntel hingegen sind aufs Äußerste gespannte Nervosität, pochende Herzen und Seelen - keinerlei weinerliche Atmosphäre. Dann im Takt 143 fast das gleiche Tempo, etwas gehaltener. Es muß heraus: jeder der beiden Kerle hat schon längst gemerkt, daß alles verdorben ist, aber nun geht's nicht mehr anders: mit einer störrischen Festigkeit wird der ungeheuerliche Verdacht ausgesprochen: 'Hast du mit den Terroristen etwa geschlafen?' - Allegro assai: doppelt so schnell. Adagio Takt 188: im scharfen französischen Rhythmus beginnend, der sich im piano (wird vom Orchester auf die Sänger übertragen) abschwächt. Andantino war zu dieser Zeit kein schnelles Andante, sondern ein Tempo zwischen Andante und Adagio: Harnoncourt nimmt dazu eindeutig Stellung und musiziert das entrückt langsam, was ein unglaublicher Effekt ist! Die Zeit bleibt für einen Moment stehen, die Handlung hält an - diese Takte sind der Kern des ganzen Stückes, von hier aus werden die Fäden neu geknüpft, die Scherben wieder aufgesammelt.

Nr. 20: Ich hoffe, die Belmontes zu einem zügigen Rezitativ bringen zu können - dramatischer Beginn! Wenn das „Welch ein Geschick“ schon zu zerknirscht kommt, stimmt das Ganze nicht. Es ist eine Atmosphäre wie nach einem verhängnisvollen Fehler im Autoverkehr: Verletzte, womöglich Tote, und wir haben nichts besseres zu tun, als zu sagen „hätte ich doch bloß...“, was aber nun alles nicht mehr nutzt. Genau von diesem selbstbezogenen Gefasel weiß Konstanze den Belmonte abzubringen und ist damit wieder einen Schritt weiter als er. Sie hat immer mit dem Tod gerechnet - er erst jetzt und offenbar zum ersten Mal. Daher auch die Fallhöhe, hier wie auch schon im Quartett.

Nicht vorbei kann man an den vielen wirklich parallelen Duettstellen: man mag Konstanze allerlei Gefühle für den Bassa unterstellen - der Notentext spricht an diesen Stellen eine sehr eindeutige Sprache: „Edle Seele...“ usw. Ein solches Ver- und Umschlungensein in allen möglichen Variationen (parallele Terzen, parallele Melismen, Frage-und-Antwort-Spiele sowie fugierte Einsätze) findet sich in keiner anderen Mozart-Oper derart ausgeprägt und deutlich. Konstanze und Belmonte gehören zusammen! Wie auch immer das zu inszenieren sein wird, diesem musikalischen Befund ist nicht auszuweichen. Entschuldigung - ich will hier nicht präjudizieren; ich habe nur schon Inszenierungen gesehen, wo die Gefühle Konstanzes

für den Bassa von einer Art waren, daß sie dieses Duett mit Belmonte nie gesungen hätte. Und dann stimmt das Stück nicht mehr. Es sei denn, man erfindet was völlig anderes, läßt das Duett im Traum oder im Himmel stattfinden. - Dann dürfte aber nicht Belmonte das Finale anreißen und damit die Hoffnung nähren, daß die Aufklärung tatsächlich ihren Sinn hat; auch Konstanze hätte ja beginnen können?!

Nr. 21: Takt 95 wird oft sehr breit genommen, was ich für falsch halte. Die Sechzehntel sind genauso schnell wie Osmins Achtelbegleitung - ein Nachbeben des großen Zornes sozusagen. Und natürlich muß „Hingegen menschlich, gütig sein...“ im Tempo gesungen werden, nicht gefühlig überdehnt! - Soviel zu einigen Details.

'Höbergefahrener Orchestergraben'

Abschließend nochmal zur Frage, warum das Orchester hochgefahren werden soll. Es geht mir nicht um Historizismus, um Musizieren mit Perücke und alten Instrumenten (obwohl deren Klang bezaubernd wäre!); nein, es geht um ein anderes Miteinander, um ein demokratisches Musizieren, um ein demokratisches Theater nicht zuletzt, in dem ein großes Thema transparent und für alle mit- und nachvollziehbar verhandelt wird. Die Musiker sind darin ebenbürtig vertreten, von besonderer Wichtigkeit - und eben nicht unsichtbar, in einem Orkus versteckt. Es geht um die Erschließung des den Noten innewohnenden Lebens im Sinne von Leopold Mozart:

„Bevor man zu spielen anfängt muß man das Stück wohl ansehen und betrachten. Man muß den Charakter, das Tempo, und die Art der Bewegung, so das Stück erfordert, aufsuchen ... man muß sich endlich bei der Ausübung selbst alle Mühe geben, den Affect zu finden und richtig vorzutragen, den der Componist hat anbringen wollen...“

Oder im Sinne von Igor Strawinsky:

„Ich habe oft gesagt, daß meine Werke gelesen, ausgeführt, aber nicht 'interpretiert' werden sollen! Ich sage es noch immer, denn ich finde nichts in ihnen, was eine 'Interpretation' erfordern würde!“

Einverstanden, das ist etwas zugespitzt. Aber der Geist der Musik wird im direkten Miteinander am wirkungsvollsten lebendig, also dann, wenn die Sänger mühelos das Orchester hören, das Orchester umgekehrt mühelos die Koloraturen und Auszierungen der Sänger verfolgen kann usw. Das war früher kein Problem; heute ist es eins wegen der tiefen Orchestergräben, die nur vom Dirigenten überbrückt werden können. Genau dieses Problem würde ich in diesem Fall gern einfach anders angehen: als Mitwirkender am Hammerklavier, der die ordnende Hand und geistige Führung zwar innehat, aber als primus inter pares.

Ein hoffentlich waches Orchester mit einem transparenten Klang wird es uns danken; ebenso die Soli, die dann keine tontechnische Übertragung des Orchesters auf die Bühne mehr brauchen; und für das Publikum wird das Ganze sicher eher Gewinn als Einbuße, wenn sie neben der Bühne auch die Musiker, die vielen Bläser- und Streichersoli 'arbeiten' sehen - zumindest mehr als üblich.

Alles Gute für das neue Jahr und viel Erfolg zunächst ein paar Straßen weiter (bei der Inszenierung von Yasmina Rezas Schauspiel Drei mal Leben)!

Anmerkung März 2002: Ein Wort zur Mitwirkung des Hammerklaviers - ein Balanceakt auf der Schwelle von Musikwissenschaft zu Theaterpraxis; klar und auch brieflich belegt ist: Mozart hat Aufführungen vom Tasteninstrument - wahrscheinlich vom Hammerklavier - aus geleitet. Unklar ist: welche Stellen hat er gespielt, welche nicht, was hat er dirigiert? Dirigiert hat er sicher die großen Tutti-Nummern mit Trompeten, Pauken, Schlagwerk, wo das Klavier ohnehin untergeht. Sinnvoll erscheint das Klavier als percussives und damit strukturierendes Element; als akkordische Füllung für 'nackte' Baßnoten; als klangliche Bereicherung. Wir können nur experimentieren; aber den Versuch scheint es wert! Und eine Aufführung ohne Hammerklavier ist ebenso legitim.

© Ekkehard Klemm