

# **Die Entführung aus dem Serail**

**Wolfgang Amadeus Mozart [1756 – 1791]**

Deutsches Singspiel in drei Aufzügen

Text nach Christoph Friedrich Bretzner

von Johann Gottlieb Stephanie d. J.,

bearbeitet von Rodrigo García

Uraufführung am 16. Juli 1782 am Wiener Burgtheater

# Handlung

## Vorgeschichte

Konstanze, Blonde und Pedrillo sind entführt worden und befinden sich im Serail von Bassa Selim. Belmonte hat sich aufgemacht, seine Geliebte Konstanze wiederzufinden.

## Erster Aufzug

Belmonte hat das Serail erreicht, in dem Konstanze, Blonde und Pedrillo gefangen gehalten werden. Er trifft auf Osmin, Selims Palastaufseher, der auf seine Fragen abweisend reagiert. Pedrillo erzählt Belmonte, wie es ihnen seit ihrer Entführung ergangen ist. Es wird beschlossen, dass Belmonte in die Dienste Selims treten soll, um die gemeinsame Flucht vorzubereiten. Selim wirbt um Konstanzes Liebe, doch Konstanze denkt immer noch an Belmonte. Belmonte wird von Selim eingestellt. Der misstrauische Osmin ist empört.

## Zweiter Aufzug

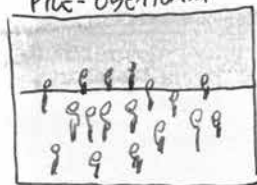
Osmin hat ein Auge auf Blonde geworfen. Diese erklärt ihm selbstbewusst, was sie von Männern erwartet. Die beiden streiten sich. Konstanze gibt sich ihrer Verzweiflung hin. Doch sie ist entschlossen, Selim nicht nachzugeben, auch wenn ihr Gewalt drohen sollte.

Mittlerweile hat auch Blonde von dem Fluchtplan erfahren und lässt ihrer Freude freien Lauf. Pedrillo dagegen wird beim Gedanken an die Gefahren der Flucht angst und bange. Pedrillo setzt Osmin mit einem Rauschmittel außer Gefecht. Belmonte hofft auf das Gelingen des Fluchtversuchs. Konstanze, Belmonte, Blonde und Pedrillo treffen sich, um den Fluchtplan zu besprechen. Den Frauen gelingt es, die Zweifel der Männer an der Treue ihrer Geliebten zu entkräften.

## Dritter Aufzug

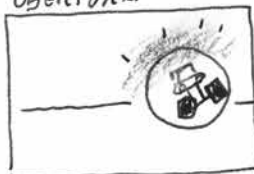
Mit einem Lied gibt Pedrillo den Frauen das verabredete Zeichen zur Flucht. Doch die vier werden von Osmin gestellt und gefangengenommen. Die Entführung ist gescheitert. Belmonte versucht Selim, zu überzeugen, sie gegen Lösegeld freizulassen. Dabei kommt heraus, dass Belmontes Vater der Erzfeind Selims ist. Wutentbrannt kündigt Selim den Gefangenen ihre baldige Hinrichtung an. Osmin triumphiert. Belmonte und Konstanze trösten einander und bereiten sich darauf vor, gemeinsam in den Tod zu gehen. Selim kehrt zurück und lässt die vier Gefangenen frei: „Wen man durch Wohltun nicht für sich gewinnen kann, den soll man sich vom Halse schaffen.“ Selim bleibt allein mit Osmin zurück.

## PRE-OBERTURA



TODOS EN ESCENA. TODA LA ORQUESTA, FIGURANTES,  
CORO, CANTANTES  
TEXTOS

## OBERTURA



AVENTURA COCHE POR SABANA ANATOMAS ANTICO  
O VIDEOLOGO CON EL COCHE NUESTRO...  
PLANOS DEL INTERIOR: CHICAS Y BELMONT  
DE SUBIDÓN / GOOGLE MAPS / ...  
POLAROID REFLECTOR FUNK DE MAY PARKIN IN. O LA  
MUSICA DEL COCHE



COCTELERA  
LIQUIDO COCTAILS LLENA LA BOLA



ENTRA EL COCHE, SUCIO, BLUENIERTO...



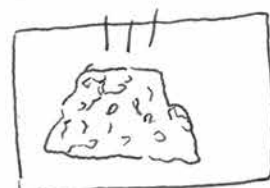
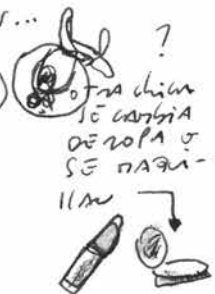
ROMPE EL PARABRISAS

HIER SOIL ICH...



DESDE EL INTERIOR DEL COCHE CON LAS  
CHICAS A TOPE...  
LAS CHICAS SE HACEN SELFIES...

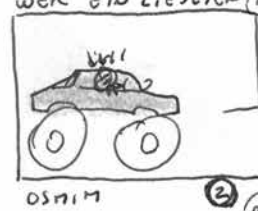
VIDEO DIRECTO



RED DE CAMUFLAJE

①

TRALALILA... LA... LA...  
WER EIN LIESCHEN (A)



OSMIN

CACHA 1

CACHA 2

5 CHICAS HANEM-JPA

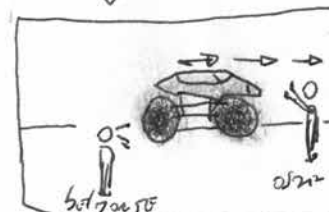


OSMIN CON 5 CHICAS DEL HANEM  
BELMONT CON SUS 2 AMIGAS  
TIENE SENTIDO QUE SE PUELEN USAR EL  
COCHE...  
QUE CONTINUA UNA TIA!

EN EL FOLIO CON LOS MICHAS, SALUDA...

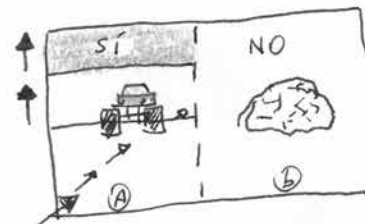


DESPUES EL USO Y  
ABUSO DE LA BOLA,  
A VECES LO LO  
PUEDE SER  
FRONTO DE  
UN



CHICA CON COCHE...

¿CÓMO ES + PUEDE PARA  
CON COCHE Y TODO?



DESAPARECE COCHE...

②

# La clemenza di Selim

## Mozarts einzige italienische Oper in deutscher Sprache

### Anselm Gerhard

Ignaz Ferdinand Arnold, in Erfurt tätiger Autor von Schauerromanen und einer der frühesten Biografen Mozarts, hielt 1803 fest, dessen ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL sei „noch ganz in jenem, damals gewöhnlichen Zuschnitt deutscher Singspiele“ gehalten.

Nichts falscher als das. Mozart selbst hatte gerechtfertigt, warum er sich bei der Arbeit an dieser ersten Partitur für ein Wiener Theater an dem orientiert hatte, was für ihn eine zweite Muttersprache war: der italienischen Oper. Am 13. Oktober 1781 schrieb er seinem Vater nach Salzburg: „warum gefallen denn die Welschen kommisschen opern überall? – mit allem dem Elend was das buch anbelangt! [...] – weil da ganz die Musick herrscht – und man darüber alles vergisst.“

Deshalb wurde schon zu Mozarts Lebzeiten, aber auch noch am Beginn des 20. Jahrhunderts [wir werden darauf zurückkommen], immer wieder auf den völlig ungewöhnlichen Zuschnitt dieser Partitur verwiesen. So schrieb der als Präzeptor des guten Benehmens berühmt gewordene Freiherr Knigge im Oktober 1788 anlässlich einer Aufführung dieses Wiener Singspiels in Hannover, Mozarts „Music“ sei „hie und da zu ernsthaft für das Sujet einer comischen Oper; sie nähert sich in manchen, übrigens meisterhaft gearbeiteten Stellen zu sehr dem ernsthaften Opern-Style“. Einige Jahre später präziserte er, sie sei „hie und da zu künstlich und in zu ernsthaftem Style geschrieben“.

Mit „ernsthaftem Style“ ist selbstverständlich der Standard der italienischen Hofoper gemeint, die in europäischen Hauptstädten wie Dresden, Lissabon oder Sankt Petersburg noch bis weit ins 19. Jahrhundert tonangebend bleiben sollte. Nur in der Residenz des damals einzigen Kaisers des Abendlandes war ihre Vorherrschaft [vorübergehend] in Frage gestellt. Nach dem Bankrott des Impresarios hatte Joseph II. im Winter 1777/78 die italienische Oper aufgelöst und den Aufbau eines deutschsprachigen „Nationalsingspiels“ in Wien verfügt. Im 19. Jahrhundert mit seiner nationalchauvinistischen Agenda wurde dieser Ukas, der weit mehr der Notwendigkeit von Sparmaßnahmen als irgendwelchen

vor-nationalistischen Ideen geschuldet war, zusammen mit Mozarts singulärem Beitrag zum Fanal erklärt. Heinrich Bulthaupt schrieb 1887: „Mit der ‚Entführung‘ [...] wuchs die deutsche Oper [...] in die Regionen der großen, reinen, ewigen Kunst hervor. Jetzt wußten die kommenden Geschlechter, in wessen Spuren sie zu wandeln hatten.“ Damit konstruierte der einflussreiche Schriftsteller nicht nur eine [in dieser Form unhaltbare] direkte Linie von Mozart über Beethoven und Carl Maria von Weber zu Richard Wagner, er meinte auch, Mozarts italienische „Seele“ gegen dessen deutsche ausspielen zu müssen: „Von den zwei Seelen in dieses Mannes Brust [...] regte sich die zweite unwillkürlich, wenn das deutsche Wort ihn lockte, und nicht der Geist allein sprach ihm dann in den trauesten Klängen der Heimath, mit einer Empfindung, von der Italien keine Ahnung hat – auch die Form nahm auf dem Boden des deutschen Textes unwillkürlich deutsche Züge an.“

Das ist blühender Unsinn, übrigens gerade auch was vermeintliche Lockrufe des „deutschen Worts“ betrifft: Manfred Hermann Schmid hat aufgezeigt, wie Mozart in der ENTFÜHRUNG den deutschen Vers ähnlich flexibel rhythmisiert wie typisch italienische Metren und gerade nicht eindeutig akzentuierend wie später in der ZAUBERFLÖTE. Solcher Unsinn wirkt freilich bis heute nach. Noch 2015 konnte man in einem Kompendium über „Deutsche Musik“ lesen, die ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL sei ein „Symbol für die Emanzipation der deutschen Oper.“

### „Handlung im Gesang“

Aber was hat es nun mit der von Knigge beanstandeten „Künstlichkeit“ auf sich? Sie betrifft nicht nur so offensichtliche „Italianismen“ wie die Koloraturen in Konstanzes großer „Martens“-Arie. Nein, sie betrifft die Grundlage der dramaturgischen Konzeption. Nicht von ungefähr hatte Mozart sofort Feuer gefangen, als ihm sein Wiener Textdichter Gottlieb Stephanie Ende Juli 1781 das Libretto eines Singspiels zur Ansicht überlassen hatte, das nicht einmal fünf Wochen zuvor, am 25. Mai, in Berlin mit der Musik von Johann André uraufgeführt worden war. Zwei Tage später schrieb er seinem Vater: „mich freuet es so, das Buch zu schreiben, daß schon die erste aria von der Cavalieri, und die vom adamberger und das terzett welches den Ersten Ackt schliesst, fertig sind.“ In einem wahren Schaffensrausch hatte Mozart die Sopran-Arie „Ach ich liebte“, die Tenor-Arie „O wie ängstlich, o wie feurig“ und das Terzett am Ende des ersten Aufzugs in einer Gerüstpartitur festgehalten. Auslöser seines Enthusiasmus war nicht zuletzt ein Ensemble, in dem es nicht – wie sonst so oft auf der Opernbühne – um eine statische Situation geht, sondern um „action“ pur: Osmin – in Mozarts Worten „ein grober flegel, und Erzfeind von allen fremden“ – will Belmonte und Pedrillo nicht in den Park von Selims Residenz lassen, bevor er ihrer handgreiflichen Entschlossenheit weichen muss. Dabei fällt die Musik gleichsam mit der Tür in den Garten: Ursprünglich wollte Mozart Osmins „Marsch! Marsch! Marsch!“ ohne jedes Orchestervorspiel intonieren lassen. Ein solches Handlungs-Ensemble war für ein deutsches Singspiel mehr als ungewöhnlich. Ein anonym Kritiker der Berliner Uraufführung von Mozarts Vorlage hielt fest: „Der Verfasser macht

in diesem Stück zum erstenmal den Versuch, nach Art der Italiener und Franzosen, die Handlung im Gesang fortrücken zu lassen.“ Das war genau das, was Mozart wollte. Von den 21 musikalischen Nummern seiner Partitur folgen nur zehn, also nicht einmal die Hälfte, Vorgaben des Berliner Librettisten Christian Friedrich Bretzner: neben den genannten drei Nummern der Chor der Janitscharen im ersten Aufzug und Pedrillos Romanze im dritten Aufzug, zwei der drei Duette mit Osmins Beteiligung sowie die knappen Arien Blondes, Konstanzes und Pedrillos im zweiten Aufzug.

Auch für den Abschluss des zweiten Aufzugs verlangte Mozart, „die Handlung im Gesang fortrücken zu lassen“. „Um das bewerkstelligen zu können“, so berichtete er seinem Vater, „muß eine grosse Veränderung, Ja eine ganz Neue intrigue vorgenommen werden“. Munter konzipierte er einige Stimmen im Sinne eines Kettenfinales der opera buffa für die eigentliche Entführungsszene. Stephanie, von Mozarts eigenwilligen Wünschen vermutlich an den Rand der Verzweiflung gebracht, gelang diese „grosse Veränderung“ jedoch nicht. Die Szene der gescheiterten Entführung verblieb im dritten Aufzug und wird dort im gesprochenen Dialog gezeigt. Schließlich einigten sich die beiden auf die musikalische Vergegenwärtigung der bei Bretzner nur in Belmontes Frage „Aber, Konstanze, ist's wahr? Du bist die Geliebte des Bassa?“ angedeuteten aufkommenden Eifersucht in einem von Stephanie neu gedichteten Quartett. Dieses Quartett ist – ganz im Sinne der italienischen opera buffa – von ständigen Wechseln der Situationen und des musikalischen Ausdrucks geprägt. In Vorfreude auf ihre Befreiung singen die beiden Liebespaare ein Allegro in D-Dur, worauf unvermittelt ein Andante in d-Moll folgt: Belmonte will Konstanze auf ihre vermeintliche Untreue ansprechen, bringt die Frage aber erst im anschließenden Andante in Es-Dur zu Ende. Auf Pedrillos entsprechenden Vorwurf reagiert Blonde mit einer Ohrfeige. In einem neuen [vierten] Abschnitt im Allegro assai folgen unvermittelt die Tonarten b-Moll, d-Moll, c-Moll, B-Dur und g-Moll aufeinander, bevor ein von dieser Tonart nach a-Moll modulierendes Adagio die neue Situation beglaubigt. Ein kurzes Andantino im charakteristischen 6/8-Rhythmus „alla siciliana“ gruppiert die vier Protagonisten nach Geschlechtern, im anschließenden Allegretto bitten die Männer in A-Dur artig um Verzeihung, bevor mit dem abschließenden Hymnus auf die Liebe in einem achten Abschnitt Ausgangstonart und Ausgangstempo wiederhergestellt werden. Dabei handelt es sich jedoch nur auf den ersten Blick um ein Handlungs-Ensemble im eigentlichen Sinne. Wie Jörg Krämer 1998 in einer ebenso eindringlichen wie lesenswerten Analyse hervorgehoben hat, zielt Mozarts Dramaturgie nicht auf die „Kulmination“ irgendeiner „äußeren Handlung“, sondern auf „das Innenleben der Figuren“. Indem er auf das – bei Bretzner nur „im Dialog“ und „fast im Vorbeigehen“ abgehandelte – Motiv der Eifersucht fokussiert, zeigt Mozart mit unnachahmlicher Einfühlung, wie „das aufkommende Mißtrauen [...] die Situation der Freude“ zerstört – bis hin zur Auflösung der „Kontinuität der Musik“, die in Konstanzes rezitativischer Frage „Willst du dich nicht erklären?...“ schließlich „ganz zum Stillstand kommt“. Dabei lebt das Quartett vom „suspense“, dem Risiko, dass die Fluchtpläne jederzeit vereitelt werden könnten: „Ständig in Gefahr, entdeckt zu werden, scheinen die Paare nichts anderes zu tun zu haben, als aneinander zu zweifeln.“

Nur am Rande sei bemerkt, dass dabei auch die sozialen Gewichte völlig neu austariert werden – mit einer radikalen, die Stände übergreifenden Psychologisierung, die auf spätere italienische Opern Mozarts wie LE NOZZE DI FIGARO vorausweist. „Bei Bretzner betraf“, so lesen wir weiter bei Krämer, „die Eifersuchts-thematik nur das hohe Paar; das Dienerpaar hat kein so kompliziertes Innenleben. Emotionen leisten sich nur die Hochgestellten. Mozart und Stephanie heben diese Differenz auf. Sie machen daraus ein Spiegelkabinett, in dem beide Paare in die Krise geraten und sich darin wechselseitig spiegeln. [...] Vor der anthropologischen Grunderfahrung werden alle gleich.“ Diese Grunderfahrung ist aber genau dieselbe wie acht Jahre später in den abgründigen Wirrungen von COSI FAN TUTTE.

### Aufgeklärter Absolutismus

Da Mozart nicht an die stereotypen Stoffe der italienischen Libretto-Tradition gebunden war, sondern sich zu guten Teilen seine Dramaturgie neu erfinden konnte, verfügte er also – gerade hinsichtlich der Psychologisierung der Figuren und der Nivellierung der Standesunterschiede – über völlig neue Freiheiten. Dennoch bleibt seine Konzeption nicht nur kompositionstechnisch, sondern vor allem in einem anderen entscheidenden Detail dem Modell der italienischen Hofoper verhaftet, weit stärker noch übrigens als die wenige Jahre später gemeinsam mit Lorenzo da Ponte konzipierten „Reform“-Komödien LE NOZZE DI FIGARO und COSI FAN TUTTE.

Denn auch die Auflösung zum glücklichen Ende ist bei Mozart und Stephanie gegenüber Bretznerns Vorlage entscheidend verändert – und zwar diesmal, ohne dass es dafür den geringsten musikalischen Grund gäbe. Im Berliner Singspiel von 1781 begnadigt Bassa Selim den „niederträchtigen Christensklaven“ Belmonte deshalb, weil er in ihm den eigenen, totgeglaubten Sohn aus Toledo erkennt. In Stephanies Bearbeitung für Mozart hingegen kommt es an genau derselben Stelle zu einer Wiedererkennungsszene ganz anderer Art. Belmonte erweist sich als der Sohn seines „ärgsten Feindes“, aus Selim bricht es heraus: „Wisse, Elender! Dein Vater, dieser Barbar, ist Schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte. Sein unbiegsamer Geiz entriß mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte.“

Dennoch schenkt er Belmonte die Freiheit, mehr noch: Er akzeptiert, dass ihm zum zweiten Mal eine Frau entrissen wird, die er inbrünstig geliebt hat. Selims Großmut erscheint ins Übermenschliche potenziert. Selbst Belmonte hätte dessen Rache für legitim gehalten. Außer abstrakten Doktrinen erklärt uns nichts den abrupten und letztlich unmotivierten Sinneswandel. Natürlich könnte man hier eine Parallele zu Lessings 1779 veröffentlichtem Drama „Nathan der Weise“ ziehen. Diese Assoziation übersieht aber dreierlei. Zum ersten wird im Wiener Singspiel die Versöhnung gerade nicht durch verwandtschaftliche Bande zwischen Vertretern verschiedener Religionen hergestellt. Zum zweiten geht es hier nur an der Oberfläche um einen „clash of civilizations“. Da alle Bühnenfiguren – bis auf Osmin – aus Europa kommen, steht auch diese Versuchsanord-



nung in der Tradition von Montesquieus „Lettres persanes“: Das orientalische Kolorit dient als Spiegelfolie, um die heimischen Zustände grell zu beleuchten. Und zum dritten ist die Versöhnung der Feinde nicht das Ergebnis diskursiven Aushandelns im Sinne einer letztlich republikanischen Aufklärung. Nein, ganz in der Art der autoritären Reformen von Kaiser Joseph II. wird hier Aufklärung zum absoluten, zum absolutistischen Prinzip. „Der exotische Souverän“, so nochmals Krämer, „bringt den kaum mehr möglich scheinenden Gnadenakt zu Wege, mit dem er [...] die Omnipotenz des clemenza-Modells bestätigt“. Ähnlichkeiten zur 1791 von Mozart komponierten Oper LA CLEMENZA DI TITO, deren Libretto der Wiener Hofdichter Pietro Metastasio bereits 1734 für den Namenstag von Kaiser Karl VI. geschrieben hatte, sind alles andere als zufällig. Der autokratisch regierende Herrscher weiß, was für das Wohlergehen seiner Untertanen das Beste ist – sogar dann, wenn es um den Umgang mit Andersgläubigen oder die Stellung zum Islam geht.

Bereits die Zeitgenossen erkannten das Artifizielle, wenn nicht Reaktionäre eines solchen „lieto fine“ im Sinne eines aufgeklärten Absolutismus, wie er am Wiener Hof zelebriert wurde. Der damals in Österreich weilende Dramatiker Johann Friedrich Schink ereiferte sich schon 1782, unmittelbar nach der Uraufführung: „Uiberhaupt sind diese ewigen Grosmuten ein ekles Ding, und fast auf keiner Bühne mehr Mode, als auf der hiesigen. Und man kann beinahe sicher darauf rechnen, daß so ein Stük, in dem brav gegrosmutet, geschenkt, versönt und vergeben wird, schreiendes Glück macht, wenn es auch auf die unnatürlichste Art zu diesen Dingen kömmt.“

Ein erst vor einem Jahr entdecktes Rezeptionszeugnis ist insofern weit mehr als nur ein Kuriosum. Bei der ersten Aufführung von Mozarts Singspiel außerhalb von Wien, endete das Stück in Straßburg am 24. Januar 1783 mit einem Lebehoch auf den König von Frankreich. Kurzerhand hatte man – anlässlich der Verkündigung des Friedensvertrags, der den Unabhängigkeitskrieg der Vereinigten Staaten von Amerika beenden sollte, – für den abschließenden Janitscharenchor [„Bassa Selim lebe lange!“] eine zweite Strophe auf König Ludwig XVI. dichten lassen, die „die ganze Gesellschaft mit einem dreymaligen Vive le Roi Rufen und Schall der Trompeten und Pauken beschloß“.

### Eine Primadonna aus der Wiener Vorstadt

Bis heute ist unklar, warum Mozarts Selim nicht singt. Einige Indizien scheinen dafür zu sprechen, dass ein ursprünglich ins Auge gefasster Sänger am Ende doch nicht zur Verfügung stand. Andererseits ist die Figur des gnädigen Herrschers auch bei Bretzner eine reine Sprechrolle. Die Frage ist nicht abschließend zu klären. Allerdings gibt es keinen Zweifel daran, dass die ins Unglaubliche übersteigerte „clemenza di Selim“ mit musikalischen Mitteln gerade nicht hätte beglaubigt werden können. Gleichwohl ist Selim aber nicht nur in den Dialogen, sondern auch in der musikalischen Dramaturgie des Stückes präsent. Konstanze singt ihre „Martern“-Arie in Gegenwart des Mannes, der sie liebt und den sie zurückweist, während sie noch nicht weiß, dass Belmonte sich schon in unmittelbarer Nähe befindet. Lange Zeit hat man diese Arie für eine ebenso unnütze wie peinliche Konzession an den [italienischen] Zeitgeschmack gehalten. Otto Jahn wusste es sogar besser als der Komponist, als er 1858 in seiner grundlegenden Mozart-Biografie festhielt: „Sie gehört nicht in die ‚Entführung‘. [...] Heroismus [ist] in so starken Zügen ausgedrückt[,] daß die Arie auch dadurch aus dem Ton fällt, welcher in der ‚Entführung‘ festgehalten ist, und namentlich dem Charakter der Constanze nicht entspricht. Die Constanze, welche Mozart sich eigentlich gedacht hat, finden wir ganz und gar in der [vorausgehenden] Arie. Die schwärmerische Sehnsucht des um den ihr entrissenen Geliebten trauernden Mädchens ist hier mit aller Innigkeit und Wahrheit ausgedrückt.“

Ganz ähnlich der Kritiker Eduard Hanslick in der Erinnerung an Wiener Aufführungen in den 1850er Jahren: „Viel Veraltetes haftet an dieser Partitur [...]. In der ‚Entführung‘ stehen die Elemente der absterbenden conventionellen italienischen Oper und jene des neu aufblühenden deutschen Singspiels fast unvermittelt neben einander [...]. Am Wiener Hofopertheater [...] hat man Constanzens zweite große Bravour-Arie weggelassen, welche ‚Martern aller Arten‘ heißt und wirklich davon einige für die Sängerin und den Zuhörer enthält.“ Oscar Bie tat sie in seinem beeindruckenden Opern-Kompendium von 1913 gar als „ein Opfer an die Zeit“ ab, als „Bravourstück, das wir mitleidlos streichen“.

Das kann man auch ganz anders sehen, man sollte es sogar. Im zweiten Aufzug von Mozarts Singspiel singt Konstanze zunächst in Gegenwart ihrer Bedienten Blonde die bereits in Bretzners Libretto vorgesehene Arie „Traurigkeit ward mir zum Loose“. Auf diese mehr als fünf Minuten dauernde Selbstbesinnung in g-Moll folgt aber sogleich eine zweite Arie, eben die „Martern“-Arie mit ihren maßlos scheinenden Dimensionen: Vier obligate Solo-Instrumente konzertieren mit der Primadonna, die gut neun Minuten lang in den extremsten Lagen singt, als sei sie völlig außer sich. Sollen wir Mozart wirklich für so besinnungslos halten, dass er eine elementare Handwerksregel jeder Dramaturgie, Varietät, vergaß? Die Abfolge zweier Arien für dieselbe Figur ist so außergewöhnlich, dass ihr eine kritische Reflexion vorausgegangen sein muss.

Und in der Tat erweist sich diese Arie ja in gewisser Weise als Duett mit [dem schweigenden] Selim. Als implizites Duett erhält sie jedoch eine völlig neue Dimension. Nikolaus Harnoncourt gab bereits 1985 zu bedenken: „Die Arie zeigt den tiefen Konflikt zweier Liebender, wobei der zentrale Punkt Konstanzes Furcht ist, dem Werben Selims zu erliegen [„Nur dann würd‘ ich zittern, / Wenn ich untreu könnte seyn“], weil sie ihn bereits liebt.“ Um die widerstreitenden Gefühle eines zwischen zwei Männern hin- und hergerissenen Edelfräuleins zum Ausdruck zu bringen, hatte Mozart aber gar keine andere Wahl, als sich am Modell der großen Bravour-Arie der opera seria zu orientieren. Auch an dieser Stelle erweist sich also die „italianità“ von Mozarts Musik als notwendige Bedingung für dramaturgische Differenzierung und die Vergegenwärtigung ziemlich beunruhigender „anthropologischer Grunderfahrungen“.

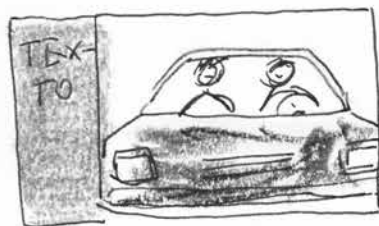
Das Wiener Publikum dürfte sich an dieser Stilmischung jedenfalls kaum gestört haben. Zwar war der Opernbesuch nicht mehr alleinige Domäne des Adels. Aber

auch für die wenigen Bürger, die es den Adligen gleich zu tun versuchten, galt unter den Bedingungen des imperialen Staatswesens, dass sie ihr Tagebuch in französischer Sprache führten, im Theater am liebsten italienische Musik hörten und sich der deutschen Sprache, wie es schon Kaiser Karl V. zugeschrieben worden war, allenfalls im Umgang mit Pferden oder auch Dienstboten befleißigten. Eine solche funktionale Differenzierung der Sprachen war so abwegig nicht: Keiner der Adligen oder Hofbeamten wusste, ob ihn die nächste Stufe auf der Karriereleiter nach Lemberg [heute L'viv in der Ukraine], Klausenburg [heute Cluj in Rumänien], Prag, Trient oder – aus klimatischen Gründen weit beliebter – nach Triest oder Mailand führen würde.

Mozarts ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL ist also alles andere als eine deutsche Nationaloper „avant la lettre“, sondern zu weiten Teilen eine italienische Oper in deutscher Sprache. Und genau deshalb wird diese Partitur – jedenfalls im deutschen Sprachraum – bis heute aufgeführt, während alle „echten“ Singspiele eines André, eines Dittersdorf, eines Hiller unwiederbringlich verloren sind. Etwas von dieser hybriden Mixtur wird sogar von der Biografie der Sängerin gespiegelt, der Mozart die Rolle der Konstanze „auf die Gurgel“ geschrieben hatte: Caterina Cavalieri, 1788 die erste Donna Elvira in der Wiener Fassung des DON GIOVANNI, wird zwar auch heute noch in der Forschungsliteratur regelmäßig als Italienerin eingeführt. Geboren wurde die Tochter eines Dorfschullehrers jedoch 1755 als Katharina Cavalier in Währing im Nordwesten von Wien.

**ach Mein arsch brent mich wie feüer!  
was muß das nicht bedeüten! –  
vielleicht will dreck heraus? –  
ja ja, dreck, ich kenne dich,  
sehe dich, und schmecke dich  
Meine Mama zu mir: was wette ich,  
du hast einen gehen lassen? –  
ich glaube nicht Mama.  
ja ja, es ist gewis so.  
ich mache die Probe,  
thue den ersten finger im arsch,  
und dann zur Nase, und –  
Ecce Provatum est;  
die Mama hatte recht.  
Nun leben sie recht wohl,  
ich küsse sie 10000mahl und bin wie  
allzeit der alte junge Sauschwanz**

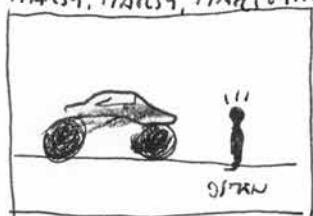




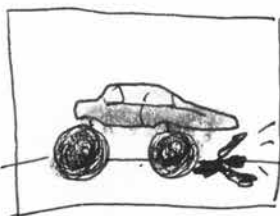
TEXTO PEDRILLO y BELMONT: CONGELADO DE QUE A CASA LE ASURAN... (YO.)

... la base se mancha del coche...

PARSH, PARSH, PARSH...

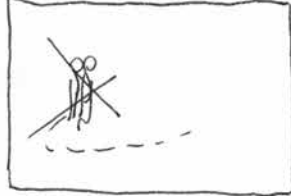


OSTIN + PEDRILLO + BELMONT OSTIN



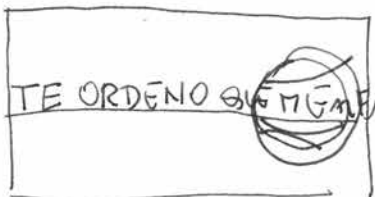
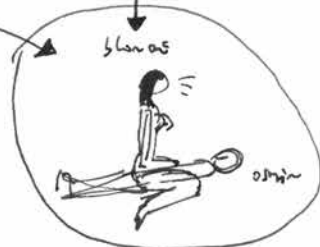
FIN ACTO I QUE SEGURAMENTE NO RESPETAMOS

DURCH ZÄNTLICHKEIT...



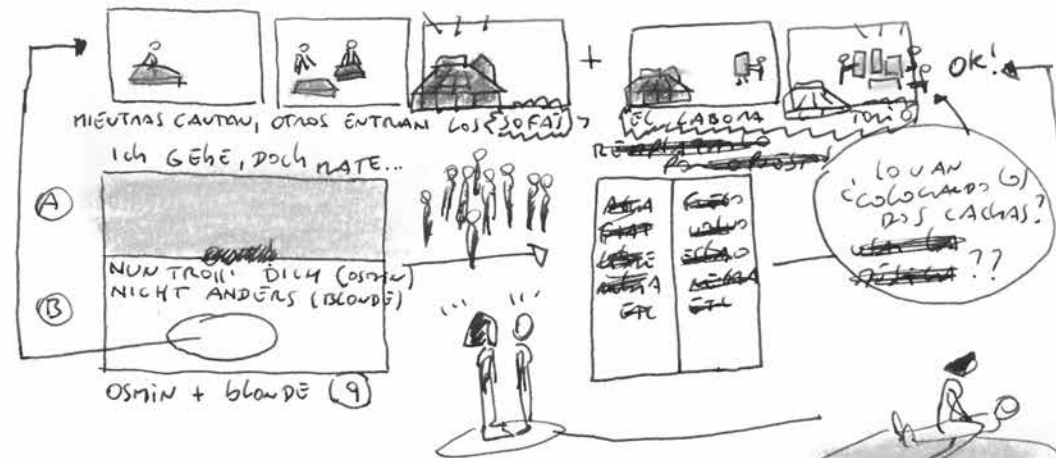
BLONDIE A OSTIN 8

ANTES MAY ALGO ENTRE ELLOS



¿TEXTO BLONDIE? FEMINISMO...

5



PROBLEMA

CONSTANTA TIENE 2 AÑOS REBAJAS Y EN MEDIO ESTÁ EL DIÁLOGO CON BASA MAY UN GRAN COLCHÓN MUSICAL SIN CANTAR QUE ES LA INTRO A

MORGEN MUST DU MICH LIEBEN ODER

MARTEN ALER ANTEN



OPCIÓN A:

MODALIDAD NOCTURNA EN LA QUE SE VA A LA PISCINA A LA NOCHE Y SE VA A LA PISCINA A LA NOCHE...

OPCIÓN B: Lo resolvemos igual que a la primera ON BIA A LO KUBRIC: CANTAR MÚSICA LO SE QUITA LA ROPA Y SE VA A LA PISCINA A LA NOCHE... Y SE VA A LA PISCINA A LA NOCHE... DE NOCHE... LO SE VA A LA PISCINA A LA NOCHE... Ella canta "PUE NO" PERO MUY "DOLCE".

EN LA OPERA LÍBRICA UNA REFLEXIÓN DE BASA, LUEGO DEL AÑO DE CONSTANTA

DO QUE EL AÑO HASLA DE SOPORTAR MARTINOS

6

# Viel zu schön für unsere Ohren?

## Die Entstehung der ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Daniel Url

Die Zeit rund um 1781 stellte für Mozart einen überaus ereignisreichen Zeitraum dar, der ihn außerordentlich prägte. Die Entstehung von *DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL* markiert dabei zweifellos eine oftmals unterschätzte Wende im Leben Mozarts. Denn nicht nur war dieses Singspiel sein zeitlebens größter Erfolg auf der Opernbühne, sondern auch das Werk, das seinen Weg als freischaffender Komponist in Wien ebnete. Als „Ausländer“ – Salzburg war zu Mozarts Zeiten noch ein selbständiges Fürstbistum und wurde erst 1816 endgültig Teil der Habsburger-Monarchie – kam er, nach dem endgültigen Bruch mit Salzburg, in die große Kaiserstadt Wien, wo er auf eine Anstellung am Hofe Josephs II. hoffte. Die Bedingungen am Habsburger-Hof waren äußerst reizvoll für Mozart, der mit seiner Situation in Salzburg generell schon nicht besonders glücklich war. Kaiser Joseph II. galt als aufgeklärter und äußerst fortschrittlicher Kaiser, der in seinem Wien die deutsche Sprache gegenüber dem gängigen Italienisch in der Oper etablieren wollte und deshalb das deutsche Nationalsingspiel unter seine besondere Protektion nahm. Die Vorreiterrolle, die seine Bemühungen dabei einnahm, war entscheidend für die Emanzipation des Singspieles zum hoftauglichen Musiktheater und hatte auf die Entwicklung der deutschsprachigen Oper großen Einfluss.

Mozart sah darin die langersehnte Chance, sich vom fürsterbischöflichen Dienst in Salzburg zu lösen und in Wien für die Bühne zu komponieren. Tatsächlich kündigte er im Juni 1781, nach Jahren der Peinigungen und Streitigkeiten, seinen Salzburger Dienst auf und ging in die Kaiserstadt Wien. Nicht zuletzt der berühmte Fußtritt des fürsterbischöflichen Gesandten, dem Grafen Arco, der als Vermittler zwischen seinem Vorgesetzten und Mozart fungierte, festigte Mozarts Entschluss, seine Heimat hinter sich zu lassen und im Ausland sein Glück zu versuchen. Der Bruch mit Salzburg geht gewissermaßen auch mit der endgültigen Loslösung vom Vater einher, die schließlich mit der Eheschließung Mozarts mit Constanze Weber, über die Leopold Mozart keineswegs erfreut war, einen Endpunkt erreichte. All diese Ereignisse geschehen innerhalb von kaum zwei Jahren und bedeuten für Mozart und sein Schaffen durchaus eine deutliche Zäsur.

Der Plan, sich bei Joseph II. für die Komposition eines Singspieles für das neue deutsche Nationaltheater zu melden, kam allerdings bereits vor dem Bruch mit dem Fürsterzbischof auf. Schon im April 1781 hatte Mozart eine Unterredung mit Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, der ihm einen Text dafür liefern sollte. Schon im Juli desselben Jahres erhielt Mozart so die Vorlage, die auf einem anderen Libretto [„Belmont und Constanze“, Eine Operette von C. F. Bretzner] aus Leipzig 1781 basierte. Mozart war sofort voller Enthusiasmus und fasste eine Premiere noch im September ins Auge, da der russische Großfürst [und spätere Zar] Paul zu Besuch wäre und Stephanie ihn bat, die Oper bis dahin fertig zu komponieren, damit das Werk im Rahmen des Staatsbesuches aufgeführt werden könne. Tatsächlich komponierte Mozart bereits in den ersten Tagen nach Erhalt des Textes mehrere Nummern, jedoch fand die Uraufführung trotzdem erst im darauffolgenden Jahr statt. Der russische Großfürst kam schließlich erst im November und Kaiser Joseph II. gab drei Opern Glucks den Vorzug. Die verschobene Premiere gab Mozart nun allerdings die Möglichkeit, diverse Änderungen vorzunehmen, die besonders den dramaturgischen Aufbau des Werkes betrafen.

Mozart wusste von Beginn an, welche Sänger er zur Verfügung hatte, und komponierte ihnen die Rollen sozusagen in ihre Kehlen. Besonders die Rolle der Konstanze hat Mozart – nicht ganz zu seiner eigenen Zufriedenheit – der Sopranistin Caterina Cavalieri „maßgeschneidert“. In einem Brief an seinen Vater [26. September 1781] erwähnt er: „die aria der konstanze habe ich ein wenig der geläufigen Gurgel der Mlle. Cavallieri aufgeopfert“. Gemeint ist hier allerdings die erste Arie „Ach ich liebe“ und nicht „Martern aller Arten“, die erst später entstand. Die Cavalieri und die Geläufigkeit ihrer Stimme waren zu Mozarts Zeit schlichtweg legendär. Zahlreiche weibliche Hauptrollen wurden extra für die Wiener Primadonna komponiert und so gönnte auch Mozart ihr mit der Arie „Martern aller Arten“ ein Bravourstück, das mit Koloraturen und Läufen geradezu überladen ist. Tatsächlich gehört insbesondere diese Arie zu den anspruchsvollsten Kompositionen Mozarts und ist heute quasi ein Aushängeschild für dramatische Koloratursopranen.

Doch auch trotz dieser überladenen Ästhetik bei der Rolle der Konstanze ist das dramaturgische Gespür Mozarts allgegenwärtig. Besonders deutlich wird dies etwa bei den Rollen des Osmin und der Sprechrolle des Bassa Selim. Osmin ist beispielsweise nicht nur textlich, sondern auch musikalisch deutlich schlichter und einfacher [im kompositorischen Sinne] angelegt, wenngleich die Partie stimmlich durchaus ihre Schwierigkeiten bereithält. Als Sprechrolle ist Bassa Selim eine Besonderheit in der Oper, da für seine Rolle vollkommen auf Gesang – und damit auf den für die Oper typischen Aspekt – verzichtet wird. Mozart erreicht dadurch einen dramaturgischen Coup, da der Bassa damit an Autorität und Souveränität gewinnt. Die Nüchternheit des Sprechtheaters gegenüber der vergleichsweise blumigen Opernwelt bildet so einen überaus interessanten Kontrast, der die Rolle des Bassa alleine schon formell intensiviert.

Die Zusammenarbeit zwischen Mozart und Stephanie verlief relativ unkompliziert, obwohl letzterer durchaus einen Ruf als gefürchteter Intrigant hatte. Mozart jedoch ließ seinen Vater über Stephanie wissen: „aber er arrangirt mir halt doch das buch – und zwar so wie ich es will“. Somit konnte Mozart um diverse

Änderungswünsche bitten, die das Werk nach seinen Vorstellungen umformten. Im Zusammenhang mit der Entstehung der ENTFÜHRUNG kam es so auch zu dem berühmten Zitat: „bey einer opera muß schlechterdings die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn“. Stephanie, der mit Singspieltexten durchaus Erfahrung hatte, kam da gerade recht, um Mozarts Ansprüchen nachzukommen. So geht das finale Quartett im zweiten Akt auf den ausdrücklichen Wunsch Mozarts zurück, der mit der vorigen Disposition nicht zufrieden war.

Interessant ist auch die Wahl des türkischen Sujets für die Oper, was zu jener Zeit keineswegs ungewöhnlich war. Opern mit türkischem Sujet erfreuten sich im 18. Jahrhundert und darüber hinaus größter Beliebtheit. Alleine die Geschichte von Belmonte und Constanze wurde mehrfach vertont – nicht nur Bretzner und Mozart, sondern auch Gluck widmete sich dem Stoff etwa in seiner Oper DIE PILGER VON MEKKA [zwar mit anderen Namen, aber im Grunde derselben Handlung]. Die stereotype Vorstellung des blutrünstigen, wilden Türkenherrschers fand aber auch in vielen anderen Opernlibretti Verwendung. Der Exotismus des osmanischen Reiches und auch die besondere Geschichte der Türkenkriege in Europa – insbesondere natürlich die Belagerung Wiens – machten türkische Sujets überaus interessant als Bühnenstoffe. Das Feindbild des westlichen Abendlandes gegenüber den Türken machte diese zur idealen Verkörperung des Antagonisten. Eine so kontrastreiche Polarität zwischen den „guten“ Europäern und den „bösen, unchristlichen“ Türken eignete sich somit außergewöhnlich gut für die Vermittlung moralischer Werte und nicht zuletzt auch bei Mozart finden sich durch die Figur des Osmin solche Feindbilder. Dessen Charakter ist so übertrieben böse, dass er dadurch bereits wieder in den Bereich der Komik fällt. Doch nicht nur dramaturgisch, sondern auch musikalisch bildet Osmin meist einen Kontrapunkt gegenüber dem restlichen Ensemble. Er bleibt quasi auch musikalisch ein Fremdkörper, der mit den anderen Charakteren nichts gemein hat. Dazu im Kontrast steht die Figur des Bassa Selim, der, wenngleich er – im Stück selbst mehrmals als Renegat bezeichnet – womöglich gar kein Türke ist, als weiser, menschlicher Türkenherrscher auftritt und somit den üblichen stereotypen Vorstellungen durchaus entgegenwirkt.

Auch musikalisch ist der Exotismus des Osmanischen Reiches umgesetzt, wenngleich er für uns heute nicht mehr so offensichtlich ist. Spricht Mozart von seiner „türkischen Musik“ so meint er die Stellen, wo er Becken, eine große Trommel, Piccoloflöten und eine Triangel verwendet. Auch die überladenen Verzierungen und Umspielungen der meist einfachen Melodien sind Aspekte, die Mozart der Janitscharenmusik entlehnt hat. Selbstverständlich ist Mozarts „türkische Musik“ nicht als ernsthafte Kopie, sondern eher als Anklang an diese Klangwelt zu verstehen, die zu Mozarts Zeit auch eindeutig so verstanden wurde. Doch nicht nur für die Musik zeigt Mozart sich verantwortlich, sondern auch für entscheidende dramaturgische Ideen. So bat er Stephanie ausdrücklich um bestimmte Änderungen, um die Handlung dramaturgisch stringenter zu gestalten. Die deutlichsten Unterschiede zwischen Stephanies Text und der Vorlage von Bretzner sind im dritten Akt bemerkbar, der die wesentlichsten Veränderungen enthält. Hier zeigt sich, dass Mozart und Stephanie versuchten, der durchaus trivialen Handlung durch den Aspekt der Aufklärung bzw. des Humanismus ein wenig mehr Tiefe

zu verschaffen. Während Belmonte bei Bretzner der Sohn Bassa Selims ist, stellt sich bei Mozart heraus, dass Belmonte der Sohn von Selims Todfeind ist. Diese tragische Wendung, die der Lösung des Konfliktes einen höchst philosophischen Beigeschmack verleiht – ein Vergleich mit Lessings „Nathan“ drängt sich geradezu auf –, hebt das Werk von seiner Vorlage deutlich ab und macht den Bassa einerseits zu einer bedeutend interessanteren Rolle und andererseits zu einem beispiellosen Exempel des aufklärerischen Humanismus. Der Verzicht auf Rache und das menschliche Verzeihen, ohne daraus einen eigenen Nutzen zu ziehen, stellt schlussendlich die zentrale Aussage bei Mozart dar, die die Oper der Vorlage Bretzners voraushat. Dieser Humanismus der Aufklärung zeigt sich später noch in einer Vielzahl von Werken und ist durchaus typisch für diese Zeit – man denke bloß an DIE ZAUBERFLÖTE oder FIDELIO.

Selbstverständlich blieb die Verwendung seiner Geschichte durch Mozart und Stephanie von Bretzner nicht unbemerkt. Dieser protestierte äußerst aufgebracht gegen die Verwendung seines Librettos: „Eine gewisse Person namens Mozart, in Wien, hat die Kühnheit gehabt, mein Drama, ‚Belmonte und Constanze‘ zu mißbrauchen als Operntext. Ich protestiere hiermit in aller Feierlichkeit gegen die Mißachtung meiner Rechte und behalte mir das Recht für weitere Maßnahmen vor.“ Aus heutiger Sicht wirkt die Aufregung Bretzners beinahe grotesk, steht doch sein Name gegen einen der größten Komponisten aller Zeiten. Hätte man nicht auf sein Textbuch zurückgegriffen, so würde heute wahrscheinlich niemand seinen Namen kennen.

Die Dauer der Komposition ist mit etwa 10 Monaten für Mozart überaus lang, was, wenn man den eigentlichen Plan, noch im September 1781 Premiere zu feiern, im Hinterkopf behält, umso erstaunlicher ist. Innerhalb der ersten drei Tage nach Erhalt des Textes hatte Mozart bereits vier Nummern und damit die Hälfte des ersten Aufzuges komponiert und aufgeschrieben. Aufgrund der von Mozart gewünschten Änderungen kam es in den letzten Monaten 1781 beinahe zu einem Arbeitsstillstand, sodass Mozart Ende Januar 1782 schreibt: „die oper schläft nicht, sondern – ist wegen den grossen gluckischen opern und wegen viellen sehr Nothwendigen veränderungen in der Poesie zurück geblieben“. Zu diesem Zeitpunkt rechnete Mozart noch mit einer Aufführung kurz nach Ostern, was sich schlussendlich ebenfalls nicht erfüllen sollte. Erst mit Juni 1782 konnten die Proben beginnen und am 16. Juli feierte das Singspiel seine Uraufführung, die durch Intriganten mit Zischen gestört wurde. Trotzdem konnte die Erfolgsgeschichte des Werkes nicht verhindert werden und so wurde DIE ENTFÜHRUNG in den darauffolgenden Jahren bereits in dutzenden Theatern in Europa mit großem Erfolg aufgeführt. Bis heute hält sich das Werk im Repertoire und erfreut sich noch immer großer Beliebtheit, wenngleich es zuweilen neben den großen italienischen Opern belächelt wird. Wusste doch schon der Kaiser bei der Uraufführung: „Viel zu schön für unsere Ohren, mein lieber Mozart, aber gewaltig viele Noten“.



**unsre arsch sollen die  
friedens-zeichen seyn!  
so schreiben sie mir baldt, damit ich den  
brief erhalt, sonst wenn ich etwa schon  
bin weck, bekomme ich statt eincn brief  
einen dreck. dreck! – dreck! – o dreck! –  
o süßes wort! – dreck! – schmeck! –  
auch schön! - dreck, schmeck! – dreck! –  
leck – o charmante! – dreck, leck! – das  
freüet mich! – dreck, schmeck und leck! –  
schmeck dreck, und leck dreck!**































**Bassa**

ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich  
ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich  
ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich

**Konstanze**

Why?

**Bassa**

ich liebe dich ich liebe dich ich liebe dich

Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich  
Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich  
Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich Why? ich liebe dich

because I love you because I love you because I love you because I love you because I love you  
because I love you because I love you because I love you because I love you because I love you

**Konstanze**

Reasons!

**Bassa**

Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons? Reasons?

No reasons No reasons No reasons No reasons No reasons No reasons  
No reasons No reasons No reasons No reasons

Passion no reason Passion no reason Passion no reason  
Passion no reason Passion no reason Passion no reason

Reasons? More Reasons? More Reasons? Reasons? More Reasons? Reasons? More Reasons?  
Reasons? Reasons? Reasons?

Ecoute mon cœur Ecoute mon cœur Ecoute mon cœur  
Ecoute mon cœur Ecoute mon cœur Ecoute mon cœur

**Konstanze**

Mein Herz!

**Bassa**

Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart  
Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart Mein Herz My heart

My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz  
My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz  
My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz My sex Mein Herz

Storm Storm Storm Storm Storm in my heart Storm Storm Storm in my mind  
Storm Storm Storm in my pussy

Love Love Love in my pussy Storm storm storm in my pussy  
Love Storm love storm Love Storm love storm in my anus

Sex in my eyes Love in my anus Storm in my mind  
Love in my clitoris Sex in my mind Storm in my anus  
pussy pussy pussy pussy in my brain

love love love love in my pussy

because I love you because I fuck you because I love you  
because I fuck you because I love you because I fuck you

**Konstanze**  
Fuck you!

**Bassa**

Constance Inconstance Constance Inconstance Constance Inconstance  
Constance Inconstance Constance Inconstance Constance  
Love inconstance Love inconstance Love inconstance Love inconstance Love

L'amour fou L'amour fou L'amour fou L'amour fou L'amour fou  
L'amour foi gras L'amour fou L'amour foi gras

Ich hasse dich Ich hasse dich

**Konstanze**  
Ich hasse dich!

**Bassa**

Ich hasse dich Ich hasse dich Ich hasse dich Ich hasse dich Ich hasse dich

Contra-dictions Satis-faction Contra-dictions Satis-faction Contra-dictions  
Satis-faction Contra-dictions Satis-faction

You are gold You are shit Shit are gold Gold are shit Are are are Gold gold shit You gold shit

**Konstanze**  
Crazy!

**Bassa**

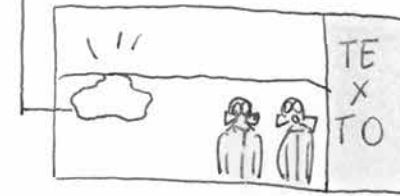
Crazy for you Constanze Crazy for you inconstance Crazy for you inconstance  
Crazy for you inconstance Crazy for you inconstance Crazy for you innocence

Love Constanze Love inconstance Love inconstance  
Love inconstance Love inconstance Love inconstance  
Discipline indiscipline Discipline indiscipline Discipline indiscipline  
Discipline indiscipline Discipline indiscipline

Insurrection resurrection Insurrection resurrection

Ach, es ist schwierig zu erklären, was Liebe ist.

DESIGNAR GLOBO



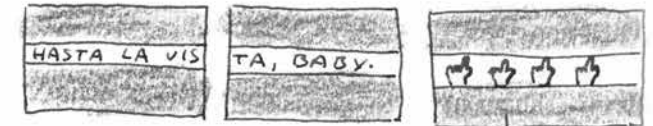
PEQUEÑO TEXTO. LE PIDE QUE CANTE ALGO PARA TAPAR  
EL RUIDO DEL COCHE...



NO HACERLA



TODOS AL COCHE, TAMBIÉN LAS DOS AMIGUITAS...



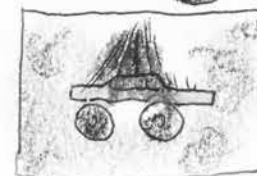
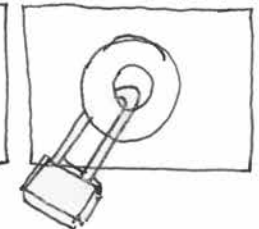
HER FUCKERS !!  
RRRRRRFF !!  
CON MIC HF. + DISTORSIÓN



VERSIÓN RED



VERSIÓN CERO MUDA



QUE LE CAIGA TIENNA MUDA O ALGO  
PARA QUE MUDA LO VEAMOS "QUETADO"  
POR EL TIPOTEO

9



# Freibrief für Rodrigo García

## Bruno Tackels

Ein alter Blumenmarkt in Barcelona vor fast zwanzig Jahren. In meiner Erinnerung dauerte die Vorstellung die ganze Nacht. Der Rotwein vom Nachmittag auf der Rambla hatte mein Zeitgefühl verzerrt und vom Geschehen nur mehr Erinnerungsfetzen übriggelassen. „After Sun“, etwa nach der Hälfte: Ich sehe Patricias Turnschuhe vor mir. Ich höre den Hammer, der sie festnagelt und Patricia an den Tisch fesselt. Und Juan, der eine überwältigende Sogwirkung entfaltet, als er, eine Ledermaske vor dem Gesicht, mit den Kaninchen tanzt. Dann die Schlusszene mit dutzenden Musikinstrumenten, auf denen gespielt wird, dass es nur so scheppert, und eine hereinplatzende Tierparade aus Ziegen, Schafen, Hunden, Katzen, die den Wahnsinn auf der Bühne mit einem Rock'n'Roll-Spektakel entfesselt. Schließlich Menschen, die mit Tieren kopulieren. Repetitiv zwar und grotesk, aber von durchschlagender Wirkung – Rodrigo Garcías Kunst in Reinform. Die Wirkung war so durchschlagend, dass die Inszenierung nicht wieder aufgenommen werden sollte ...

Doch nicht in Spanien sollte Rodrigo Garcías poetische Kraft erhöht werden, sondern in der Bretagne, ein Refugium ganz in seinem Sinne. Hatte er hier doch bereits zur Fußballweltmeisterschaft 1998 angeklopft – das ist übrigens kein Zufall, denn neben dem Theater ist Fußball seine andere große Leidenschaft. Valérie Lang und Stanislas Nordey hatten gerade das Théâtre Gérard-Philipe übernommen, wo sie, einen Steinwurf vom Stade de France entfernt, zwischen den Mauern eines Theaterhauses im Pariser Vorort Saint-Denis, ihre Utopie wagten. In allen vier Ecken der Welt hatten sie nach Manuskripten gesucht und während der Fußballweltmeisterschaft präsentierten die Schauspielerinnen und Schauspieler des Theaters 32 Texte aus 32 verschiedenen Ländern. Rodrigo war mit „Prometeo“ vertreten. Wenige Monate später kam er zum Théâtre National de Bretagne in Rennes, wo ihn der Intendant François Le Pillouër mit offenen Armen empfing und auf dessen Bühne er mit seinen Darstellern, Mitarbeitern und Anhängern jahrelang an der Zuspitzung seiner Handschrift feilen durfte.

Eine Bühne, die bis an die Grenzen des Ekels und der Entgleisung mit unseren Entladungen aus Küchen, Supermärkten, Disneyland und Golgatha, das heißt den Kampfplätzen der Gegenwart schlechthin, beladen wurde. Doch nicht die Bühne ist der Agon, Schauplatz sind wir, die Zuschauer im Saal, denen die sirrenden

Worte um die Ohren fliegen. Raue, spröde und verstörende Worte sind das. Ihre Gerichtetheit verleiht ihnen Kraft und lässt sie uns durchdringen, weil sie uns direkt ansprechen. Das zwischen Bühne und Saal entstehende Kraftfeld vermag das Publikum mit der lebendigen, ja fast vergnüglichen Energie eines Rockkonzerts elektrisch aufzuladen und aufzuwiegeln. All das gipfelt in Juans Appell an das Publikum, mit ihm zusammen auf der Bühne die „Theorie der fünf Punkte“ zu verkörpern – nicht ohne ihnen ein glücklicheres Leben zu versprechen. Und wirklich, Abend für Abend kommen ein paar von ihnen auf die Bühne, wo sie sich ausziehen, ihre Unterhosen auf den Kopf setzen, dann in den Mund und schließlich in den Hintern stecken. Sie lieben es, das ist nicht zu übersehen, man kann es in ihren Gesichtern lesen: Momente der Gnade. Die Darsteller übrigens auch, wenn sie sich im Schlamm, in Milch oder in Ketchup wälzen. Heidnische Rituale, die wie jedes Ritual Grenzen strapazieren.

Ich erinnere mich, wie ich nach „Jardinería humana“ gedacht habe, „bis zu diesem Punkt, und nicht weiter“ und „unmöglich, diese aufs Äußerste strapazierten Grenzen zu überschreiten.“ Über zwanzig Minuten lang verteilt eine Schauspielerin den Inhalt einer ganzen Einkaufstüte auf ihrem Körper, in ihrem Mund, ihrem Geschlecht. Jedes Produkt wird geöffnet, geleert, geschluckt, ausgespuckt. Ich sehe sie wie eine Vestalin auf dem Bett liegen, neben ihr ein schlafender Mann, ihr benommener Liebhaber, der sie gerade inmitten von berstenden Einkaufstüten bestiegen hat. Die Szene scheint kein Ende zu nehmen, genauso wie die Widmungen, die zur selben Zeit ins Mikrophon gesprochen werden. Sie, die Schauspielerin, verwandelt sich abwechselnd in eine Figur von El Greco und eine Heldin von Nan Goldin: Quintessenz einer hochgezüchteten, aber innerlich ausgebeuteten, zugrunde gerichteten Menschlichkeit. Später sieht man die auf zersplittertes Glas projizierten Namen der Schlächter aus der Zeit der argentinischen Diktatur vorbeiziehen. Die Spannung steigt bis ins Unerträgliche und gipfelt in einer orgiastischen Coca-Cola-Dusche, das alles vor dem Hintergrund stilisierter Pietàs. Die Schmerzensmutter erscheint als Standbild auf den Schauplätzen unserer Städte: Küche, Supermarkt, Fernsehstudio, Büro, Einkaufsstraße. Auf ihren Knien ruht, wie soll es anders sein, der verfluchte, in Agonie versteinerte, Sohn. Die Inszenierung markierte einen Höhepunkte in Rodrigos Schaffen.

Ich glaube, das war auch die Zeit, in der Rodrigo sich zum Wandern in die Berge aufgemacht hatte und mit einer Sprache zurückkam, die noch gefeilter, noch präziser war – und brutaler, zumindest in der Rezeption. Die Inszenierung „Accidens“ tourte durch die ganze Welt und löste Reaktionen aus, die sich von Vorstellung zu Vorstellung weiter hochschaukelten. In dem Moment erkannte ich, dass es offensichtlich eine bestimmte Sorte Mensch gibt, die sich gegen ein Gemetzel auf der Bühne sperren, das sie in der Intimität unserer Küchen vorbehaltlos tolerieren.

Das Tier treibt uns um, und vor allem jenes Tier, das uns in seiner zukünftigen Funktion präsentiert wird: als Nahrung, als Fleischbrät, das eine ganze Volkswirtschaft ernährt. „Accidens“ ist die buchstäbliche Fleischwerdung dessen, was sich abspielt, wenn wir im Restaurant einen Hummer bestellen: die Hinrichtung, live vor Ort, in der Küche desselben Etablissements. Nur, und das ist der Unterschied, vollzieht sie sich hier vor den Augen der Zuschauer und potentiellen

Esser lebend aufgeschlitzter Tiere – und auch in ihren Ohren, denn des Hummers Herzsschlag dröhnt aus den Boxen. Wir hören also die letzten Regungen des Tiers vor seiner öffentlichen „Exekution“, erleben den Tod auf der Bühne, und das ist es auch, was für erhitzte Gemüter sorgt: Was auf der Bühne passiert, lässt uns nicht kalt. Und natürlich stellt sich die Frage, ob uns das Töten nur berührt, wenn es vor aller Augen und im Licht passiert? Warum berührt es uns nicht, wenn es jenseits der Theaterbühne geschieht? Die einzig mögliche Erklärung besteht in der Anerkennung einer zutiefst sakralen Dimension der Theaterbühne. Dabei konkurriert sie nicht etwa mit religiösen Riten und Bräuchen, sondern im Gegenteil, sie ritualisiert und sakralisiert, was einer religiösen Dimension zu entbehren scheint. Hier kommt Rodrigo Garcías Interesse für sakrale Kunst zum Tragen. Sein Theater schafft keine Imitation, sondern schöpft aus ihr seine Energie für einen wahrhaft sakralen Raum. Daher das Unzumutbare gewisser Handlungen, die im Leben jenseits der Theaterbühne unbemerkt vollzogen werden. Es scheint, als bräuchte das Leben dieses Theater, um vor sich selbst zu treten.

Nach den Vorstellungen von „After Sun“ in Paris hatte Rodrigo García die perverse Dialektik erkannt, die seine Stücke beim Publikum in Gang setzten und zu derart heftigen Abwehrreaktionen führten. „Mehrere Klagen wurden auf Grund meiner Arbeit gegen mich eingereicht. Die Pariser Stadtverwaltung hat sogar eine Sitzung wegen einer Szene aus meinem letzten Stück „After Sun“ einberufen. Einige sind verärgert, weil die Kaninchen auf der Bühne mit den Darstellern spielen, anstatt in einer Pfanne zu schmoren oder im Käfig zu sitzen, wo sie gemästet werden, bis sie als Kaninchenragout enden. Andere fühlen sich persönlich beleidigt, weil sie mit ansehen müssen, wie Zuschauer auf die Bühne steigen und sich zusammen mit uns ausziehen, weil sie diese nackten Körper nicht sehen wollen, weil sie diese pure Lust an der eigenen Zuschaustellung an einem so bedeutenden Ort in einem so bedeutungsvollen Kontext nicht ertragen können. Man maß sich an, Menschen in Afrika und Lateinamerika abzuschlachten, aber eine Szene, in der sich zwei meiner Darsteller Nahrungsmittel zwischen die Beine schmieren, wird nicht toleriert. Nun, meine Freunde, es handelt sich hier um Nahrungsmittel, die wir aus den Resten dessen, was der Planet hervorbringt, genommen haben. Bäume werden beschnitten, damit sie mit neuer Kraft weiter wachsen, das Beschneiden von Frauen und Männern bringt jedoch nicht die gleichen Ergebnisse.“ Eine unwiderlegbare Argumentation für denjenigen, der die Herausforderung zum Denken annimmt, anstatt sich im guten Gewissen zu sonnen. Sie steht in einer Linie mit den politischen Satiren Jonathan Swifts, der das Elend und die Beschränktheit seiner Zeit zu Beginn des 18. Jahrhunderts mit provokanten Fabeln illustrierte. Darunter sein berühmtes Pamphlet, in dem er vorschlägt, Säuglinge zu töten, um Nahrungsengpässen und sozialen Notständen beizukommen.

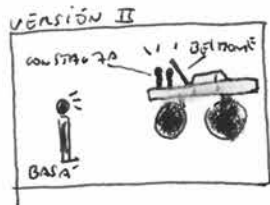
Das Unzumutbare dieser Skandalgeschichten, in denen letztlich die Integrität der Werke Schaden nimmt, und das man im etwas antiquierten Jargon als „Verstoß gegen die guten Sitten“ bezeichnen könnte, ist nicht die Tatsache, dass sie das Publikum dermaßen spalten, sondern die Erkenntnis, dass es eben diese politische Spaltung im Publikum ist, die politisch gesehen immer weniger Akzeptanz

findet. Dennoch waren solche Anfeindungen für Rodrigo García nie ein Grund, auf Konfrontation zu setzen. „Der Druck wächst, das spürt man bei Intendanten, Künstlern, Kritikern. In „After Sun“ weigerte man sich zu akzeptieren, dass sich Zuschauer auf der Bühne entblättern, die nicht über die genormten Körper der artifiziellen Models verfügen, die man üblicherweise im Fernsehen und auf Werbeplakaten sieht. Das ist es, was letztlich nicht mehr akzeptiert wird, obwohl nichts Abstoßendes dabei ist. Wenn du dich dann weigerst, deine Arbeit zu machen, weil das Theater deine Stücke aus dem Programm nimmt, bist du plötzlich ein verdammter Hurensohn. Ich habe die Nase voll davon, dass man ständig versucht, die Verantwortung auf andere abzuwälzen. Wenn man uns verbietet, unsere Arbeit zu machen, dann gehen wir eben woanders hin, oder auf die Straße. Mehr gibt es dazu nicht zu sagen.“ Mehr gibt es tatsächlich nicht zu sagen. Wir müssen denen zuhören, die Bedeutung bedingungslos zulassen, die das Denken und den Körper in die Freiheit entlassen. Nicht nur hier, sondern überall. Vielen Leuten ist dieser furchtbare Satz im Gedächtnis geblieben, der die Zensur in unserem Land wunderbar auf den Punkt bringt. Ausgesprochen hat ihn einer der Stadtväter der Stadt Rennes, der sich nach einer Rede Garcías auf dem Festival Mettre en Scène im November 2014 mit folgenden Worten an den Intendanten wandte: „Diesen Kerl wollen wir nie wieder sehen.“ Der Satz ist zum Titel von Rodrigo Garcías Vortrag geworden. Eine klare Botschaft, und ganz klar eine Beleidigung.

Ich erinnere mich gut, welche heftigen Reaktionen „Accidens“ in Wrocław/Polen auslöste, wo Rodrigo García den Europäischen Theaterpreis erhalten sollte. Am Abend der Premiere klettert ein Mann auf die Bühne und versucht den Hummer vor dem Tod zu bewahren, indem er ihn von seiner Vorrichtung losmacht. Daraufhin kommt es zu einer Rangelei mit dem Regisseur. In der zweiten Vorstellung verlässt eine Frau brüllend den Saal: „Ich zeige Sie bei der Polizei an.“ Am nächsten Tag beruft die Festivalleitung eine Pressekonferenz ein, an der García nicht teilzunehmen wünscht. Er hat nichts zu sagen, was soll er auch sagen? Ich solle ruhig mit den Journalisten sprechen, wenn ich glaube, dass es etwas nützt. Ich gebe mehrere Interviews und werde in eine sehr populäre Sendung des polnischen Nationalradios eingeladen. Außer mir sind Wissenschaftler unterschiedlichster Disziplinen anwesend, die öffentlich und wissenschaftlich fundiert erklären sollen, dass Tiere im Moment des Todes Schmerzen empfinden. Ich durchschaue die Strategie der Journalistin sofort – als ich sie mir genauer ansehe, erkenne ich die Zuschauerin vom Vorabend. Diese Frau, die Anzeige erstatten wollte, ist Star-Journalistin beim öffentlichen Rundfunk. Die Anspannung wächst. Als sie mich zu dieser abscheulichen Tat verhört, hole ich eine Liste mit den teuersten Restaurants der Stadt hervor, und frage die Gäste, ob sie in diesen Restaurants zu speisen pflegen, was sie bejahen. Also erzähle ich ihnen von dem ausgezeichneten Hummer, den man dort auf haargenau die gleiche Weise zubereitet, wie Rodrigo García in seiner Inszenierung. Da legt die Moderatorin schnell einen Song auf und zischt mir ins Ohr: „Wissen Sie eigentlich, was Sie da tun, und dass Sie und vor allem Ihr Freund sich in große Gefahr bringen?“ In dem Moment habe ich begriffen, was es heißt, sich im Spannungsfeld von Katholizismus, Kommunismus und Kapitalismus zu bewegen. Nach diesem Erlebnis hatte ich wenig Lust, ein zweites Mal nach Polen zu fahren. Rodrigo schon, er



CON TEXTO ENCIMA:



WELCH EIN GESCHICK!



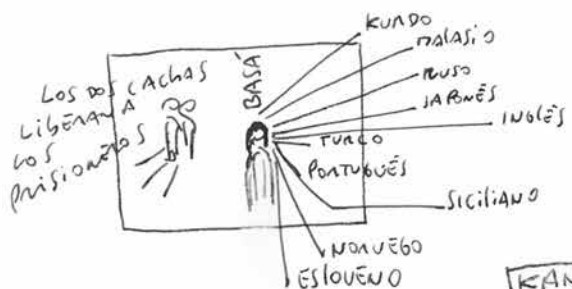
LUEGO DEL TIROTEO, PODRÍAN ESTAR TODOS  
SUJOS Y POLVORIENTOS...

LÜGE

OSIN  
BOLA

LÜGE LÜGE LÜGE  
solo fútbol

SI NO ES  
ASÍ... ¿CÓMO  
PODERLOS A  
CAUTAR?



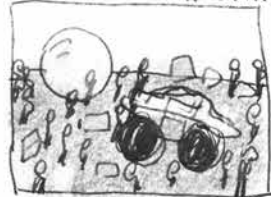
WEN MAN DURCH WOHLTUN

NITCH FÜR SICH GEWIENNEN

KANN, DEN MUS MAN SICH VOM HAUSE

SCHAFFEN

NIE WERD'ICH DEINE HULD...

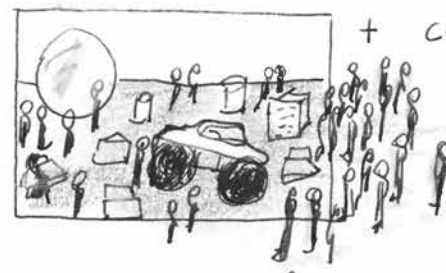


GRAN QUILOMBO... PEDAZOS DE SOFÁ, PEDAZOS  
DE LABORATORIO, COCHÉ QUEMADO,  
BOLA OTRA VEZ INFLADA, CHICAS DE  
FIBRACIÓN...

VALENTÍN, TODOS... (21)

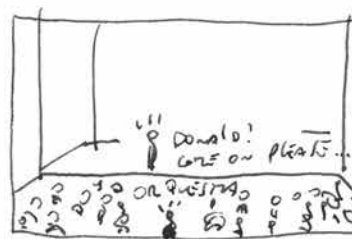


AL MOMENTO DE OSMIN, VOLVIER A LOS LOCOS/  
SANGRIENTES... EN LA BOLA PROTECTADAS



+ CORO

QUILOMBO TOTAL.



FIN-NO FIN

EN EL DESASTRE  
TOTAL, COCHÉ,  
SOFÁ, CORO, CAN  
TANTES, LABORATORIO,  
LA BASA HABLA  
AL PÚBLICO



fuhr zum Malta Festival nach Poznan, und es kam noch schlimmer. Unter dem Druck einer breiten Front aus christlichen Fundamentalisten und gewaltbereiten faschistischen Gruppierungen wurde er mit seiner Inszenierung „Gólgota Picnic“ des Hauses verwiesen, und eine Reihe Künstler, die er persönlich zum Festival eingeladen hatte, desertierten mitten im Gefecht.

Der Versuch, die Heftigkeit der Reaktionen auf Rodrigo Garcías Arbeiten zu schildern, kommt an einer genauen Beleuchtung der Vorkommnisse um „Gólgota Picnic“, das im Herbst 2011 am Théâtre Garonne Toulouse und später am Théâtre du Rond-Point Paris zu sehen war, nicht vorbei. Hier verfolgten die radikalkonservativen Protestler im Prinzip die gleiche Strategie, wie die Gegner von Romeo Castelluccis Inszenierung „Sul Concetto di Volto nel Figlio di Dio“ [Über das Konzept des Angesichts bei Gottes Sohn]: Sie hetzen gegen eine Inszenierung, die sie nie gesehen haben und reduzieren ihren Inhalt auf einzelne Schock-Botschaften à la „Geldscheine in die Wunden Christi“, die mit dem Geschehen auf der Bühne rein gar nichts zu tun haben – Propaganda, die ihre Wirkung nicht verfehlt.

Seit nunmehr über zwanzig Jahren legt Rodrigo García genüsslich den Finger in die Wunde. Ungeniert tastet er nach den neuralgischen Punkten einer Welt, die immer absurdere Züge annimmt. Er ist ein Meister auf den Gebieten Mode, Konsum, Ernährung, Kino, Theater und Politik und schreckt nicht davor zurück, das Possenspiel der Elite aufzudecken. García ist die zeitgenössische Inkarnation des traditionellen Hofnarren. Er schreit laut heraus, was andere kaum zu denken wagen, geschweige denn in Worte fassen können. Mit der Theaterbühne okkupiert er eines der letzten Gefilde autorisierter Verstörung. Und natürlich weiß er um die zahlreichen Manöver, die darauf abzielen, ihm und seinem Anliegen den Zugriff zu verwehren.

García führt ein Grenz-dasein, bewegt sich auf dem schmalen Grat zwischen öffentlicher Anklage und Verkündung unbequemer Wahrheiten, die den Nerv einer bestimmten Gruppe, zu einer bestimmten Zeit treffen – ein Künstler, der seiner Zeit verhaftet ist. Bisweilen schlägt er sich auf die andere Seite, an die Seite der Verdammten. Jede Inszenierung gleicht dem Versuch einer Antwort auf die Frage, wie wir so weit kommen konnten, wie eine Gesellschaft so zivilisiert, so poliert, aber gleichzeitig so barbarisch sein kann, und keine Gelegenheit auslässt, ihre Grausamkeit unter Beweis zu stellen. Seit seinen Anfängen bereichert García den politischen Diskurs mit theologischen Reflexionen, die sich an den Marksteinen der europäischen Kunstgeschichte entlang hangeln, denn die Seele des Katholizismus sitzt tief in unseren hedonistischen Konsumleibern. In „Arrojad mis cenizas sobre Mickey“ [Verstreuen Sie meine Asche über Mickey] verkörpern die Darsteller unter einer glänzenden Schicht aus Honig die prachtvollen Gemälde der flämischen Meister, und lassen die strahlenden Gesichter schwärmerisch Entrückter aufscheinen, denen nichts erspart geblieben ist.

In „Gólgota Picnic“ kommt die Frage vermittelt einer starken Anbindung an die katholische Ikonografie zurück aufs Tapet. Rodrigo García führte lange Gespräche mit einem Theologen [der das Gespräch abrupt beendete, als er den Titel

der Inszenierung erfuhr] und interessiert sich en détail für das Leben Christi, seine Rezeption, sein Wirken, seine Darstellungen – seine Wahrheiten. In dieser beißenden, zwielichtigen und aufwühlenden Inszenierung begibt er sich auf Spurensuche nach Jesus' Erben und der Frage, wie wir die Erbschaft einer Ikone antreten, die seinerzeit seinerseits Blasphemie gegen die herrschende Ordnung und politische Klasse betrieb, denn Jesus war gegen das Geld, die Mächtigen und die Quacksalber seiner Zeit zu Felde gezogen. García schafft eine Hommage auf ihn, gleichzeitig klagt er all jene an, die seine Geschichte verfälscht haben, ohne die Angehörigen des Apparats Kirche selbst zu verschonen. Er vermittelt uns das Bild eines Christus, dessen Geschichte auch unsere Geschichte ist, ob wir Gläubige sind oder nicht, und dass wir alle in der Lage sein müssten, uns zu dem, was er erlebt hat, in Beziehung zu setzen.

Das Narrativ einer verstörenden Fabel offenbart diese wertvolle Anbindung an unsere Geschichte, ja die gesamte Kulturgeschichte: In ihr hat sich der Erzähler sechsmal hintereinander im Auto überschlagen, „mit der festen Absicht auszuprobieren, ob Bachs Matthäuspasion das aushält.“ Wie durch ein Wunder überlebt er den Unfall, und seine Botschaften muten wie die eines gefallenen Engels an: „Und ich sah mich anstelle des Christus von Rubens, als das Kreuz aufgerichtet wird, als ein paar bärenstarke Kerle, denen Gott kalt am Arsch vorbeigeht, auf Golgatha das Kreuz aufpflanzen, dieses schwere Holzteil. Und ich sah, wie später mein Leichnam abgenommen wurde, die Haut grau oder grün, wie Mantegna sie malen würde, die Kamera auf die Füße gerichtet, und wie sie später in dem Twin Peaks-Film aussehen würde, wenn man den Leichnam von Laura Palmer im Leichenschauhaus sieht ...“

Der spanische Dramatiker besitzt zweifellos das große Talent, noch die intimsten, oft ungedachten, schmerzhaften Dramen in uns zu erahnen und vor aller Welt auszubreiten, was ihn nicht daran hindert, sich ihrer mit einem gewissen Sinn für Humor anzunehmen. Seine Ironie richtet sich nicht nur gegen die eigene Person oder seinen Nächsten, sondern gegen den Menschen „an sich“ und alle anderen. Doch täten wir ihm Unrecht, würden wir seine Allegorien nicht für bare Münze nehmen, denn ob sie uns zum Lachen oder zum Weinen bringen, uns schmeicheln oder verletzen: Sie gehen uns alle an.

EL SER HUMANO NO NACIÓ BUENO NI MALO.  
ROUSSEAU SE EQUIVOCA TANTO COMO  
HITLER. LA SUPREMACIA FÍSICA DEL HOMBRE  
HACIA LA MUJER - QUE PUEDE VALORAR  
COMPARAR EN KILOS DE PESO Y ALTURA -  
ES EL DON DE DIOS. NI QUIÉRE  
LA) PUEDE EL + INTELIGENTE QUE  
LOS HOMBRES HAN SABIDO PONERSE  
A LA ALTA DE ESTE DEFECTO DE  
FABRICACIÓN DIVINA: LA MUJER  
MEDIANA LE PESA A LOS 70 KILOS DE  
PESO MIENTAS QUE EL HOMBRE LLAMA  
A LOS 100 KILOS CON NORMALIDAD



# Synopsis

## Background

Konstanze, Blonde and Pedrillo have been abducted and are currently in Bassa Selim's seraglio. Belmonte has set out to find his lover Konstanze again.

## Act one

Belmonte has arrived at the seraglio, in which Konstanze, Blonde and Pedrillo are imprisoned. He encounters Osmin, the overseer of Selim's palace, who ignores his questions. Pedrillo tells Belmonte what has happened to them since they were kidnapped. They decide that Belmonte should offer his services to Selim, so that they can plan their escape together. Selim tries to woo Konstanze, but Konstanze has not forgotten Belmonte. Belmonte is hired by Selim. Mistrustful Osmin is outraged.

## Act two

Osmin has taken a fancy to Blonde. She tells him self-confidently what she expects from a man. They argue. Konstanze is overcome with despair. Yet she is determined not to yield to Selim, even if she is threatened with violence.

In the meantime, Blonde has also found out about the escape plan and is overjoyed. Pedrillo, on the other hand, is frightened and worried at the thought of the dangers of escape. Pedrillo drugs Osmin so he cannot thwart their escape. Belmonte hopes the attempt to escape will succeed. Konstanze, Belmonte, Blonde and Pedrillo meet to discuss the escape plan. The women manage to appease the men's doubts about the fidelity of their lovers.

## Act three

Using a song, Pedrillo gives the women the agreed signal to escape. But the four of them are caught by Osmin and taken prisoner. The abduction has failed. Belmonte tries to convince Selim to release them for a ransom. In the process, it comes to light that Belmonte's father is Selim's archenemy. Boiling with rage, Selim tells the prisoners they will soon be executed. Osmin triumphs. Belmonte and Konstanze comfort each other and prepare to die together. Selim returns and releases the four prisoners: "Those whom you cannot win over by kindness, one has to get rid of." Selim remains behind alone with Osmin.



#### Impressum

Copyright Stiftung Oper in Berlin

Deutsche Oper Berlin, Bismarckstraße 35, 10627 Berlin

Intendant: Dietmar Schwarz; Geschäftsführender Direktor: Thomas Fehrle; Spielzeit 2015 / 2016; Redaktion: Jörg Königsdorf;

Gestaltung: Jens Schittenhelm; Druck: trigger.medien.gmbh, Berlin

#### Textnachweise

Die Artikel von Anselm Gerhard und Daniel Url sind Originalbeiträge für dieses Heft.

Der Artikel von Bruno Tackels erschien zuerst in „Théâtre public“, Nummer 220

#### Bildnachweise

Die Abbildungen im Textteil entstammen dem Storyboard von Rodrigo García.

Thomas Aurin fotografierte die Klavierhauptprobe am 7. Juni 2016

#### Wolfgang Amadeus Mozart

##### DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL

Deutsches Singspiel in drei Aufzügen

Premiere an der Deutschen Oper Berlin am 17. Juni 2016

Musikalische Leitung: Donald Runnicles; Inszenierung, Bühne: Rodrigo García; Bühne, Video: Ramon Diago;

Kostüme: Hussein Chalayan; Licht: Carlos Marquerie; Dramaturgie: Jörg Königsdorf, Anne Oppermann

Konstanze: Kathryn Lewek; Belmonte: Matthew Newlin; Osmín: Tobias Kehrer; Blonde: Siobhan Stagg; Pedrillo: James Kryshak; Bassa

Selim: Annabelle Mandeng

Chor, Orchester und Statisterie der Deutschen Oper Berlin