

»Großmutsoper« oder tragische Operette?

Zu Mozarts »Fragment« *Zaide*

In dem folgenden werkgenetischen und forschungskritischen Beitrag geht es um das sonderbare und revisionsbedürftige Schicksal, das eine von Mozart nach dessen Rückkehr aus Mannheim in Salzburg ohne Auftrag begonnene und bis Sommer 1780 fast vollendete Oper durch ihre Rezeption bei der Nachwelt bis heute erlitten hat. Für meine Hypothese, bei Mozarts *Zaide* handele es sich um eine ernste (nicht-komische), höchstwahrscheinlich einaktig konzipierte Kurzoper (»Operette«, W. A. M.) ohne glücklichen Ausgang, ist es ebenso unmöglich, einen »Nachweis« zu erbringen, wie für die bisher geltende, als einzig denkbare Wahrheit auftretende These, sie sei ein stark fragmentarisches, höchstwahrscheinlich dreiaktiges Singspiel, dem nicht nur die Ouvertüre und die meisten Dialoge fehlten, sondern auch die entweder in mehreren fehlenden Schlussnummern eines zweiten oder in einem dritten Akt sich vollziehen sollende glückliche Wende. Darum wird hier nicht versucht, gegen eine bestehende beanspruchte „Deutungshoheit“ eine andere zu setzen, sondern lediglich angezeigt und begründet, warum es ratsam ist, eine andere Interpretationsmöglichkeit bekannter Quellen, von denen einige bisher berücksichtigt, andere vernachlässigt wurden, ins Auge zu fassen. Es kann lediglich anhand von Indizien, welche die Quellen und Teile der bisherigen Forschung aufweisen, eine neue, bisher verworfene Möglichkeit von dem über sie verhängten Verdikt befreit werden.

Die von Mozart gewünschte, nach einem Libretto seines Freundes Johann Andreas Schachtner komponierte ernste deutsche Operette *Zaide* blieb leicht fragmentarisch, d.h. in jedem Fall ohne Ouvertüre und ohne den Großteil der die Arien und Ensembles verbindenden rezitativisch resp. melodramatisch zu vertonenden Mono- und Dialoge, sowie nur dann auch ohne Finale, wenn man das Schlussquartett (des angeblichen 2. Akts) von »Schachtners operette« nicht als solches ansehen will. Mozart musste deren Fertigstellung und Aufführung zunächst zugunsten von *Idomeneo* in München aufgeben und hat sie dann zugunsten von *Die Entführung aus dem Serail* in Wien nicht wieder angestrebt. Dennoch enthält sie (bis auf weitere Skizzen in der kurz zuvor überarbeiteten Schauspielmusik zu *Thamos, König in Ägypten*) Mozarts zwei einzige überlieferte auskomponierte Melodrame. Sie sind als Vorstufen zu einer neuen Qualität ausdrucksstarker Accompagnati in *Idomeneo* anzusehen. Überhaupt verschränken sich in Mozarts *Zaide* rückwärts- und vorwärtsgewandte, Altes und Neues verknüpfende Aspekte und musikalische Mittel so signifikant und an einem wichtigen Wendepunkt in Mozarts Kompositionsweise für die

Bühne, dass der polnisch-französische Komponist und Dirigent René Leibowitz sich veranlasst sah, von dieser Operette als von einer »Drehscheibe der Entwicklung Mozarts« zu sprechen.¹

1. Schachtners doppelte Stoffgrundlage aus Voltaires Tragödie und Sebastianis Komödie für Mozarts Serail-Operette

Was könnte den von seiner Mannheim-Paris-Reise zurückgekehrten Mozart in Salzburg, bevor ihn der Auftrag aus München erteilte, einen *Idomeneo* zu schreiben, bewogen haben, ohne einen solchen Auftrag, ohne *scrittura* (allerdings waren in Salzburg ständig wandernde Theatertruppen unterwegs), eine kurze Oper (»operette« wie Mozart sie dem damaligen Sprachgebrauch entsprechend stets nannte) zu komponieren nach einem gerade im Schwange befindlichen Sujet aus dem Vorderen Orient? Noch im Jahre 1778, gegen Ende der großen fünfjährigen Opernpause zwischen *Il Re pastore* und *Zaide*, lehnte der 22jährige Mozart es ab, eine Oper zu schreiben, die eventuell in Wien irgendwann einmal aufgeführt werden könnte, wie ein gutmeinender »wiener limmel«, ein gewisser »heüfeld« es dem Vater Leopold im Zusammenhang mit der von Kaiser Joseph betriebenen Eröffnung eines deutschen Opernhauses (»Nationalsingspiel«) vorgeschlagen hatte. Verärgert schrieb Mozart noch aus Mannheim an den Vater: »der Narr meint ich werde eine komische opera schreiben; und so grad auf ungewis, auf glück und dreck«. Und diesen Standpunkt, diese »denckunsart« nahm Mozart ein, obwohl er zu gleicher Zeit und im gleichen Brief mitteilte: »vergessen sie meinen wunsch nicht opern zu schreiben. ich bin einem jeden neidig der eine schreibt. ich möchte ordentlich für verdruß weinen, wenn ich eine aria höre oder sehe«.²

Es liegt, berücksichtigt man seine vorangegangenen, vor allem Mannheimer Erfahrungen mit ernstern Opernsujets³, nahe, davon auszugehen, dass es Mozart bei der nächsten zu komponierenden Oper darum ging, ein von ihm gespürtes Gattungsproblem der Oper, nämlich den Bruch zwischen Wort und Musik im Rezitativ wie zwischen Rezitativ und Arie, verschärft im deutschen Singspiel jenen zwischen handlungsintensivem gesprochenem Dialog und gesungener Arie, zu überwinden und zu diesem Zweck experimentell das in Mannheim kennen und lieben gelernte Melodram in die Oper einzuführen. Mozart wollte nach einem ersten steckengebliebenen Anlauf in Mannheim (mit dem Versuch, das Duodram *Semiramis* von Otto Freiherr von Gemmingen zu vertonen, dessen Fragment verschollen ist) in Salzburg dann 1779 in einem deutschen Singspiel (»*Zaide*«) und in der Schauspielmusik zu *Thamos* mit dem

¹ René Leibowitz, *Histoire de l'opéra*, Paris 1957, S. 64.

² Mozart, *Briefe und Aufzeichnungen* (MBA), Nr. 416, Bd, II, S. 254.

³ An ernstern deutschen Opern hatte Mozart in Mannheim kennen und schätzen gelernt: von Anton Schweitzer: *Alceste* und *Rosamunde* (beide nach Libretti von Wieland) sowie *Günther von Schwarzburg* von Ignaz Holzbauer.

Melodram zusätzlich und anstelle von Dialog oder Rezitativ experimentieren. Dafür gaben einerseits Jean-Jacques Rousseau mit seinem Monodram *Pygmalion* von 1770, andererseits dessen deutsche Nachahmer, besonders Anton Benda mit seinen von Mozart verehrten Duodramen *Medea* und *Ariadne* von 1775, den Anstoß. Mozart schreibt in einer seiner enthusiastischsten Briefstellen, in seinem Brief aus Mannheim an seinen Vater vom 12. Nov. 1778, ihn habe »noch niemals etwas so überrascht! – denn, ich bildete mir immer ein, so was würde keinen Effect machen! – sie wissen wohl, daß da nicht gesungen, sondern Declamirt wird – und die Musique wie ein obligates Recitativ ist – bisweilen wird auch unter die Musique gesprochen, welches alsdann die herrlichste Wirkung thut«. Und: »wissen sie was meine Meynung wäre? – man solle die meisten Recitativ auf solche Art in der Opera tractiren – und nur bisweilen, wenn die Wörter gut in der Musick auszudrücken sind, das Recitativ singen.«⁴

Das Scheitern des Mannheimer Projekts einer *Semiramis* für die Seiler'sche Truppe bedeutete aber nicht, dass Mozart seinen Drang zum Melodram sofort fallen gelassen hätte, sondern: nachdem auch dieser Auftrag als Vorwand, nicht nach Salzburg zurückkehren zu müssen, nicht mehr funktionierte, hat Mozart offensichtlich in Salzburg dann die Diskussion darüber fortgeführt und nach Wegen gesucht, den in Mannheim geborenen Wunsch in Salzburg zu realisieren, zumal die teilweise komponierte *Semiramis* kein Opern-, sondern ein Text zu einem reinen Melodram nach Bendas Vorbild war. Mozarts Idee (seine »Meynung«) war gegen alle Regelästhetiken eine andere: das Melodram in die Oper einzupflanzen und es mit dem Rezitativ konkurrieren zu lassen, resp. es als für bestimmte Situationen szenisch passender, vor allem als besser auf die Worte passend einzusetzen. Umgekehrt hatte nun der Hoftrompeter und dichtende Dilettant Schachtner als ausgewählter oder verlegenheitshalber nahestehender Librettist von vornherein die Aufgabe, für die obligat begleitende Musik der beabsichtigten Melodrame die passenden Worte zu finden. Es wäre verwunderlich, wenn Mozart mit Schachtners Vorlage zufrieden gewesen wäre, sie hinderte ihn aber wie üblich nicht, zauberhafte Musik zu diesem unschön-schönen Text zu komponieren. Es war übrigens die zweite Zusammenarbeit mit Schachtner, nachdem dieser schon einmal dem 12-jährigen Komponisten der Operette *Bastien und Bastienne* bei einer ähnlichen Aufgabe geholfen hatte, nämlich die für ein Singspiel konzipierten gesprochenen Dialoge des Wiener Theatermanns und Librettisten Friedrich Wilhelm Weiskern in Rezitativ-fähige Verse für eine durchkomponierte Operette zu verwandeln. Wie jetzt die von vornherein als Melodrame gedachten Mono- und Dialoge aus Schachtners (wahrscheinlich nur durch den Verlust der Handschrift des Textbuchs und weil Mozart den Titel nicht in seine Partitur übernahm namenlos gewordene) Oper um Geschehnisse in einem Serail, so hatte der kindliche Mozart damals im Jahre 1768 die Komposition der *Bastien-Rezitative*

⁴ MBA, Nr. 504, Bd. II. S. 505f. Derartige gattungspoetischen Fachsimeleien an mehreren Stellen seines Briefwechsels mit dem Vater, besonders in Verbindung mit *Idomeneo* und *Die Entführung aus dem Serail* nannte Mozart mit Untertreibung »ein geschwätz von der Opera«, das aber »doch auch sein« müsse (Siehe den Brief Mozarts an seinen Vater vom 26.9.1781, MBA, Nr. 629, Bd. III., S. 164).

abgebrochen; allerdings sind Schachtners damalige Verse überliefert, und wir haben in der *Bastienne* eine Textkompilation aus mehreren Vorlagen zur Verfügung.

Wann und wodurch zwischen Mozart und Schachtner (vermutlich unter Beteiligung von Vater Leopold und Michael Haydn) das Serail-Sujet ins Spiel kam, kann heute nicht mehr vollständig und lückenlos ermittelt werden. Da sich für Melodrame aber weniger komische und heitere, sondern eher tragische, dramatische und melancholische Passagen eignen, war auch die Suche nach einem dementsprechenden Stoff naheliegend. Zusätzlich zu dem bereits seit 1765 im Umlauf befindlichen Libretto *Das Serail* von Franz Joseph Sebastiani, das Joseph Friebert kürzlich vertont und in Bozen hatte aufführen lassen, das sich aber eher für eine komische deutsche Oper mit fröhlichem Ausgang geeignet hätte, hatten Schachtner und Vater Leopold im September/Oktober 1777, während Mozart mit der Mutter in Richtung Paris unterwegs in München weilte, in Salzburg selbst eine andere, tragische Variante des Stoffes zu sehen bekommen, die sogar als die ursprüngliche anzusehen ist und auf die Sebastiani mit seiner Verballhornung und auch später Bretzner mit seiner für André sen. (Johann) in Berlin verfassten Vorlage für *Belmont und Constanze* (1781), aus der Gottlieb Stephanie in Wien dann das Libretto für Mozarts *Entführung* entlehnte, nur reagiert hatten. Leopold und Marianne Mozart gingen also ins Theater, in die Proben und in die Aufführung der fünftaktigen Tragödie *Zaire* von Voltaire von 1732. Welche gesamteuropäische enorme Wirkung Voltaires religions- und patriarchatskritische Tragödie bereits in den 1760er Jahren auch in Deutschland erlangt hatte, geht auch aus Gotthold Ephraim Lessings 15. und 16. Stück seiner Hamburgischen Dramaturgie (vom 19. und 23. Juni 1767) hervor, in denen er sich über das Original sowie dessen englische (Aaron Hill), italienische (Gozzi) und deutsche Übersetzung (von Johann Joachim Schwabe) auslässt. Er hat dort zwar etliche despektierliche Bemerkungen gemacht (fand beispielsweise, Voltaires Sultan Orosman sei in puncto Eifersucht verglichen mit Shakespeares Othello eine »sehr kahle Figur«⁵), hat aber die aufklärerischen und sozialkritischen Dimensionen dieses Stücks von Voltaire unterschätzt⁶. Zu der Salzburger Aufführung hatte Michael Haydn fünf beachtlich wirkungsvolle Zwischenaktmusiken komponiert, über die Leopold Mozart seinem Sohn folgendermaßen rapportierte:

Salzburg, 30. Sept. 1777: »Heut frühe war Prob im Theater, Haydn musste zur Zayre Zwischen Musiken unter die Act machen. schon um 9 uhr kam einer nach dem andern, nach 10 uhr fiengen sie an und gegen halbe 12 uhr wurden sie erst fertig; natürlicherweise war immer die türkische Musik darunter, dann auch ein Marche. die Gräfin von Schönborn kam vom gr: Czernin in einer chaise geführt auch zur Probe. die Musik soll sehr zur Action

⁵ Siehe. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 15. und 16. Stück, in: Lessing, Werke in drei Bänden, Bd. II: *Kritische und philosophische Schriften*, München 1974, S. 340-348, hier S. 337.

⁶ Die ganzen Dimensionen (auch die Funktionalisierung des Islam zur Relativierung des Christentums) wird deutlich in *Dictionnaire général de Voltaire*, publié sous la direction de Raymond Trousson, Paris 2003, S. 1238-42 (mit Dank an Martin Fontius für diesen Hinweis).

passen und gut seyn. Obwohl es nun nichts als Instrumentalmusik war, so mußte der Hofflügl hinüber gebracht werden, den Haydn spielte. «⁷

Salzburg, 5./6. Okt. 1777: »die ZwischenMusiken vom Haydn sind wirkkl: schön, unter einem Actt war ein Arioso, mit Variationen, für Violonzell, Flauten, Oboe etc: und ohngefahr, da eben eine piano Variation vorausgieng, tratt ein Variation mit der Türk: Musik ein welches so gähe und unvermuthet kam, daß alle frauenzimmer erschracken, und ein gelächter entstand. zwischen dem 4ten zum 5ten Actt war ein Cantabile, wo imeer das Engl: Horn dazwischen ein Recitativ hatte, und dann das arioso wieder eintratt, welches sehr mit der vorhergehenden traurigen Scene der Zayre und dem folgenden Akt über eins kam.«⁸

Zum Zeitpunkt der Salzburger Aufführung kursierten zwei Übersetzungen von Voltaires *Zaire*, eine ältere, bereits von Lessing besprochene, von Johann Joachim Schwabe unter dem Titel *Zaire oder die rasende Eifersucht eines Türken* und eine *Neue Uebersetzung in Jamben* von Johann Joachim Eschenburg, mit den Titel *Zayre. Ein Trauerspiel des Herrn von Voltaire in fünf Aufzügen*, Leipzig 1776. Die von Leopold Mozart verwendete Schreibweise des Stücks und der Hauptperson deutet darauf hin, dass die spätere Übersetzung für die Salzburger Aufführung benutzt wurde. Das Handlungsgerüst der Eschenburg'schen Übersetzung⁹ ist folgendes: Ort der Handlung: Serail in Jerusalem. Personen: Sultan Orosman; Zayre und Fatima, zwei Sklavinnen; Nerestan und Chatilon, zwei gefangene französische Ritter; Korasmin, Bedienter des Sultans. Orosman buhlt um die Liebe Zaires, diese versucht zögernd, aber aufrichtig, obwohl sie als Christin fühlt und leben will, Orosman zu lieben, verzichtet aber auf den Thron der Sultanin. Orosman glaubt, dass Zaire Nerestan verfallen ist und deswegen ihn nicht lieben könne. Er tötet Zaire schließlich aus Eifersucht und lässt Nerestan frei, nachdem er erfuhr, dass jener der Bruder von Zaire ist. Er tötet am Schluss sich selbst, nachdem er von Fatima erfahren hat, dass Zaire ihn in Wirklichkeit aufrichtig geliebt hätte. Das Motiv des vereitelten Fluchtversuchs kommt bei Voltaire nicht vor. In einem weiteren Schritt müsste dieser Handlungsverlauf genauer mit dem Personal und der Dramaturgie der Schachtner/Mozartschen Operette verglichen werden und die durchaus eigensinnige, vor allem auf Kürzung unter Beibehaltung eines tragischen Endes bedachte Version des Stoffes analysiert werden. Auch die offene Frage, welche der Übersetzungen in Salzburg gespielt wurde und Schachtner als Vorlage diente, müsste hier später berücksichtigt werden.

Bis hierher, bis zur möglichen Kombination des Librettos *Das Serail* von Sebastiani und der Tragödie *Zaire* von Voltaire als Quellen von Schachtners Libretto für ein eigenes Drama resp. eine von Mozart zu vertonende Operette, die Melodrame anstelle von gesprochenen Dialogen

⁷ MBA, Nr. 340, Bd. II, S. 25.

⁸ MBA, Nr. 344, Bd. II, S. 36.

⁹ Nach dem von mir in der Universitätsbibliothek der FU Berlin eingesehenen Exemplar.

oder Rezitativen enthalten sollte, ist alles relativ eindeutig und durchsichtig und wurde auch bereits von Carolyn Gianturco 1981 im letzten Kapitel ihres von der deutschen Musikwissenschaft unbeachtet gebliebenen Buches über Mozarts frühe Opern korrekt zusammengefasst:

»In 1777 Voltaire's *Zaïre* was given in Salzburg and this may have given Schachtner the idea for a new play; or perhaps he was familiar with Franz Joseph Sebastiani's Singspiel *Das Serail oder Die unvermuthete Zusammenkunft in der Slaverrey zwischen Vater, Tochter und Sohn* set to music in 1779 by Joseph Friebert and performed by Felix Berner's company in Bozen. Since only this libretto exists, it is not possible to decide which was Schachtner's direct source of inspiration, and both might even have influenced him.«¹⁰

Ohne hier stringent nachweisen zu können, in welchen Punkten das Schachtner'sche Libretto mit einer der deutschen Übersetzungen übereinstimmt oder von ihnen abweicht, wird man feststellen können, das zumindest in dem von Mozart fertig komponierten Teil von Schachtners Libretto dessen Autor mit der Verurteilung Zaïdes als dem tragischen Schlusspunkt dieser gar nicht komischen Operette eindeutig der ursprünglich ernsten Variante dieses Stoffes ohne glücklichen Ausgang gefolgt war. Klaus Oehl hat in seinem Beitrag zur *Zaïde* für den Tagungsband »Mozart und die europäische Spätaufklärung« auch von »dramaturgischen Möglichkeiten des *Zaïde*-Schlusses im Licht von Voltaires *Zaïre*« gesprochen und bei dieser Gelegenheit darauf hingewiesen, dass das vielgeschmähte Libretto Schachtners das von Zaïde verwendete Bild des blutrünstigen und -saugenden Tigers für den Sultan sich bereits in Voltaires Tragödie findet: »Tigre altéré de sang« schleudert Zaïre dem Herrscher in der letzten Szene entgegen.¹¹

2. Mozarts hinterlassenes Original nach Schachtners Libretto

Lässt man spätere Bearbeitungen von Mozarts Operette beiseite, so macht die originale autographe Partitur Mozarts (in der Musikabteilung der Staatsbibliothek zu Berlin) den Eindruck, als habe Mozart hier eine fast fertige kleine Oper ohne Titel hinterlassen, deren brisantester Teil,

¹⁰ Siehe C. Gianturco, *Mozart's Early Operas*, London 1981, S. 200. Leider stand offensichtlich der Autorin damals keine Ausgabe des Voltaire'schen Dramas in einer der beiden damaligen deutschen Übersetzung zur Verfügung.

¹¹ Siehe Klaus Oehl, »Daß man ihre Freiheit kränkt«. *Mozarts Zaïde*, in: Lothar Kreimendahl (Hg.) *Mozart und die europäische Spätaufklärung*, Stuttgart-Bad Canstatt 2011. S. 1-28, hier S. 21. Der Autor verweist auch auf weitere textliche und musikalische Besonderheiten, die auf sozialkritische Ambitionen Schachtners und Mozarts gegen feudal-religiöse Herrschaftsverhältnisse hindeuten. Der Nachweis zu Voltaires, seiner *Zaïre* in den Mund gelegten Worten: Voltaire, *Zaïre. Tragédie, avec une notice bibliographique, historique et littéraire par Claude Blum*, Paris 1972, Acte V, Scène X, S. 147-50.

die Vertonung der Sprechpassagen zwischen den Arien und Ensembles als Melodram (hier Melologo genannt), unvollendet blieb und deren Ouvertüre fehlt. Eine Einsicht in die Mikrofiche der Originalpartitur, dem Autor von der Musikabteilung der Staatsbibliothek gewährt, reichte zwar nicht aus, um alle unterschiedlichen Tinten und Hände voneinander unterscheiden zu können, ergab aber, dass (anscheinend nicht von Mozarts Hand) nach einer Aufzählung der Personen (laut F.-H. Neumann und Gerhard Croll im Kritischen Bericht [KB] der Neuen Mozart Ausgabe [NMA] mit Fragezeichen versehen von Abbé Stadler stammend) mittig über die erste Seite die unterstrichenen Worte »2 Acte« geschrieben stehen, was aber (da sie laut Neumann/Croll von André stammen sollen) weder die Vollzähligkeit der Akte noch auch der Nummern schon im Manuskript erhärten könnte. Auffällig sind des Weiteren vereinzelte Bemerkungen Mozarts am Rand, die auch als Regieanweisungen aus dem Libretto stammen könnten, so gleich vor dem ersten Stück, nach den weiteren Überschriften »Erster Act« (laut KB ebenfalls von André, obwohl von der anderen Hand anscheinend verschieden) und »Auftritt I« (von Mozart) der Satz: »Gomatz, einige Slaven, welche diesen Chor singen«. Da Neumann/Croll keine Begründungen für ihre Handschriftenzuweisungen an André, Stadler und auch Nissen auf dem Titelblatt der Partitur geben, sind diese Angaben vorerst mit Fragezeichen zu versehen.¹² Wäre dem so, dass beide Zusätze: »2 Acte«, sowie »Erster Act« auf dem Titelblatt (analog auch »Zweyter Act« auf Bl. 58^r des Autografs) Eintragungen von André sind (diese Handschriften sind wahrscheinlich andere als die Mozarts, aber wiederum auch untereinander verschieden; man hätte von Neumann/Croll im Kritischen Bericht gerne eine Begründung in Form eines handschriften-analytischen Gutachtens oder eine andere Beweisführung gelesen), und hätte demgemäß Mozart nur die Auftritte gezählt und aufgeschrieben, so ist doch auch wahr, dass schon Mozart selbst die Auftritte von dem zweiten Melodram (dem des Soliman) an neu zu zählen angefangen hatte (vorausgesetzt, an seiner Handschrift sei nicht manipuliert worden) und somit quasi eine Aktzäsur durchaus vorgegeben hatte. Schon Constanze Mozart spricht in einem Brief an Breitkopf vom 1.3.1800 von 2 Akten - hat sie selber die Einteilung vorgenommen? Ob Neumann die seines Wissens von André stammende Akteinteilung überhaupt hätte übernehmen sollen, ist eine andere Frage. Der KB befasst sich des Weiteren ausführlich mit dem Zustand des deutschen Singspiels und mit der Frage, welche Libretti aus dieser Sphäre Schachtner als Vorlage hätten dienen können.

Offensichtlich konnte Mozart zwar seinen Plan der Implantation des Melodrams in die Oper am Exempel der Operette Schachtners nicht komplett verwirklichen und musste die Arbeit daran spätestens seit Sommer/Frühherbst 1780 zugunsten seiner Arbeit am *Idomeneo* abbrechen¹³, aber er ging noch (oder schon) in München während der Fertigstellung des *Idomeneo* davon aus, dass es nur noch geringfügiger Anstrengungen bedürfe, um diese kleine Oper in München zusätzlich

¹² Siehe den von Gerhard Croll nach hinterlassenen Papieren von F.-H. Neumann fertiggestellten Kritischen Bericht zum Bd. II,5,10 der NMA, Kassel 1963, hier S. 9.

¹³ Nach der Ansicht von Lynda L. Tyler haben sie sich sogar »nahezu überlappt«, siehe L. L. Tyler, *Zaide in the Development of Mozart's Operatic Language*, in: *Music & Letters* 72 (1991), S. 217.

zum *Idomeneo*, wenn auch nur in privatem Kreis (z. B. im Haus des Kapellmeisters Cannabich) zur Aufführung zu bringen. Gleichzeitig spekulierten er und sein Vater mit der Möglichkeit, die Serail-Operette in Wien, in des Kaisers neuem Nationalsingspiel unterzubringen – eine Möglichkeit, deren Undurchführbarkeit sich Mozart dann erst, als er selber in Wien weilte, vor Augen führen musste. Die diese Annahmen bestätigenden Briefstellen von Wolfgang und Leopold Mozart seien hier im Folgenden mitgeteilt:

Leopold Mozarts Bemerkung über die momentane Unaufführbarkeit der Serail-Operette in Salzburg und Wien: Salzburg, 11.12.1780 nach München: »Wegen dem Schachtner: Drama ist *itzt* nicht zu machen, da die Theater stillstehen¹⁴, und mit dem Kayser, der sich in allem mit dem Theater abgiebt, in dieser Sache nichts zu machen ist. Es ist auch besser, da die Musik ohnehin nicht ganz fertig ist, und sich, wer weis, was für ein Gelegenheit ergibt seiner zeit wegen so was, nach Wienn zu kommen«. ¹⁵

Wolfgang Mozart antwortet zunächst aus München, am 18.1.1781, 11 Tage vor der Uraufführung des *Idomeneo* nach Salzburg: »ich wünschte auch daß sie die operette von schachtner mitnehmen – ins Cannabichsche haus kommen leute, wo es nicht Mal à propos ist wenn sie so was hören«. ¹⁶

Ein Vierteljahr später (am 18.4.1781) heißt es bereits aus Wien, wo Mozart bereits Gespräche mit Gottlieb Stephanie über das Serail-Projekt geführt hatte: »wegen dem schachtner seiner operette ist es nichts. denn – – aus der nemlichen ursache, die ich so oft gesagt habe. – der Junge Stephani wird mir ein Neues stück, und wie er sagt, gutes stück, geben, und wenn ich nicht mehr hier bin, schicken. – ich habe dem stephani nicht unrecht geben können. – ich habe nur gesagt, daß das stück, die langen Dialoguen ausgenommen, welche aber leicht abzuändern sind, sehr gut seÿe, aber nur für Wienn nicht, wo man lieber Commische stücke sieht«. ¹⁷

Welches ist jene nämliche Ursache, die Mozart schon vorher oft genannt hatte? Sicher nicht die unfertigen (in Schachtners Original-Libretto zu langen) Dialoge, die leicht abzuändern, d.h. zu kürzen und zu vertonen gewesen wären, sondern der gegen alle Publikumserwartungen gerichtete tragische Charakter der Operette mit viel traurig-schöner, tragisch-guter Musik. Es gibt keine Belege dafür, dass Mozart direkt mit seiner ohne Auftrag angefertigten Zaïde-Partitur in Wien beim National-Singspiel vorstellig geworden wäre, wie allenthalben, aber ziemlich

¹⁴ Am 29. November war die Kaiserin Maria Theresia gestorben.

¹⁵ MBA, Nr. 558, Bd. III, S. 53. »nicht ganz fertig« deutet auf die relative Geringfügigkeit der noch ausstehenden Teile (also auf die Beendigung der Rezitative/Melodrame und das Komponieren einer Ouvertüre).

¹⁶ MBA, Nr. 580, Bd. III, S. 90f. »mitnehmen« – in Kürze nach München, wenn Leopold Mozart zum Besuch der Premiere des *Idomeneo* dorthin kommt.

¹⁷ MBA, Nr. 590, Bd. III, S. 107f.

unbegründeter Weise vermutet wird. Vielmehr wird Mozart - wie dieser Brief zeigt -, weil er den Geschmack der Wiener kannte und darin von Stephanie d. J. bestärkt wurde, gar nicht mehr daran gedacht haben, über Zaïde, die ja ein seriöses tragisches Sujet hat, ernstlich in Wien zu verhandeln nachdem er mit ihr selbst in München gescheitert war.

Der fast durchgehend (ausgenommen die aus Kontrastgründen eingeführte frühe karikatur- und zwanghafte Lachnummer des versklavten Serail-Personals und die einzige Arie Osmins) ernste Ton dieser Operette lässt sie weniger (wie bisher allein üblich) als Vorstufe zur *Entführung* erscheinen, sondern als eine auch zum *Idomeneo*, allerdings bleibt hier der für die damalige Zeit und den damaligen Publikumsgeschmack skandalöse, für das Liebespaar Zaïde-Gomatz tödliche Ausgang der Oper bestehen und wird weder durch einen Götterspruch noch durch die Weitherzigkeit eines Sultans aufgehoben. Außerdem gehört sie in das Umfeld der sublimen Atmosphäre von Mozarts Schauspielmusik zu *Thamos*. Was von Voltaire noch religionskritisch als Entlarvung des brutalen Charakters (auch) der moslemischen Religion gemeint war, wollte von Schachtner/Mozart vielleicht eher aus einem erhabenen Vergnügen an grausigen, allerdings orientalistisch-despotisch konnotierten Gegenständen auf die Bühne gestellt werden. Schachtners in sich abgerundetes und schlüssiges Libretto bringt weder irgendwelche obskuren rettenden Verwandtschaftsbeziehungen ins Spiel wie bei Sebastianis *Das Serail* und später bei Gottlieb Staphanis *Die Entführung aus dem Serail*, noch übertreibt er das Tragische ins Groteske durch den abschließenden Selbstmord des Sultans wie bei Voltaire, sondern er bleibt ganz in dem gradlinigen Konflikt zweier sich liebender europäischer Sklaven mit dem muselmanischen Herrscher, der das fremde Weib begehrt, und endet damit, dass Zaïde und Gomatz ihre Liebe und ihre gemeinsam versuchte aber vereitelte Flucht mit dem Tode bezahlen müssen. Es könnte allerdings sein, dass selbst Mozart mit dem von Voltaire abhängigen grausigen Ende des Liebespaars im Serail auf die Dauer nicht einverstanden war und gerade diesen tödlichen Ausgang für jene »nemliche Ursache« hielt, durch die Schachtners Drama auch in seinen Augen letztlich unaufführbar und nicht einmal irgendeiner wandernden oder stehenden Bühne, schon gar nicht dem Wiener Nationalsingspiel, anbietbar war. Zudem war Mozart auf den rationalistischen Aufklärer und Sarkast Voltaire nicht gerade gut zu sprechen. Er war in der Familie Mozart als der Mann in Erinnerung, den man einst vergeblich hoffte, in Genf besuchen zu können und der sich angeblich verleugnen ließ, um das Wunderkind (das »Geschenk Gottes«) nicht sehen zu müssen. Noch als Voltaire starb, bezeichnete Mozart ihn als »Erzspitzbub« und erregte sich über dessen Gottesleugnerie.

Die präsentierten Dokumente zusammenfassend und interpretierend ließe sich, ohne zu berücksichtigen, was sich die Nachwelt bald zurechtlegen wird, folgendes sagen: Man kann davon ausgehen, dass schon Sebastiani/Frieberts *Das Serail* eine ins Komische abgebogene Abwandlung des spätestens in den 1760er Jahren auch in deutschen Übersetzungen kursierenden tragisch-religionskritischen Dramas von Voltaire gewesen ist, wie z.B. die Voltaire-Parodie *Les enfans trouvés, ou Le sultan poli par l'amour* von Pierre François Biancolelli und anderen aus dem Jahr 1735. Demnach ist es zwar richtig beobachtet, wie auch Alfred Einstein in Köchel³

(1937) sagt, dass Schachtner erst dem Sebastianischen *Das Serail* folge, vielmehr eine ähnliche Geschichte erzähle, dann aber immer stärker von ihm abweiche¹⁸ - nur hat Einstein dafür keine Erklärung finden können. Es könnte daran gelegen haben, dass schon Sebastiani in seiner Abwandlung des traurigen Zaïre-Stoffes in ein Lustspiel stark von derjenigen Vorlage abwich, der dann aber Schachtner im Weiteren sich annäherte, nämlich dem Trauerspiel *Zaïre* des Voltaire. Dieses scheinen weder Einstein, noch später Stefan Kunze näher gekannt zu haben. Kunze weist lediglich im Zusammenhang von Mozarts Planung der *Entführung* auf es hin¹⁹, Einstein erwähnt Voltaire immerhin direkt in Verbindung mit der Entstehung der *Zaïde*, allerdings ohne Bezug auf dessen Tragödie.²⁰ Voltaires Trauerspiel wurde aber 1777 in Salzburg in einer deutschen Übersetzung aufgeführt, und zwar mit Zwischenaktmusiken von Michael Haydn. Schachtner nahm neben der Vorlage Sebastianis vor allem diese Quelle zu Hilfe, um ein Libretto herzustellen für ein von Mozart, ohne einen Operauftrag zu haben, gewünschtes ernstes Singspiel, eben jene von Mozart in einem Brief aus München nach München herbeizitierte, schon fast fertige »Operette Schachtners«, also dessen (tragisches) kurzes Opernlibretto. Entgegen den Gattungskonventionen eines deutschen Singspiels, nach denen wir hier gesprochene Dialoge zu erwarten hätten, dachte Mozart hier zum zweiten Mal (wie bei der Operette *Bastien und Bastienne*) an eine durchkomponierte Kurzoper (Operette) mit Rezitativen und/oder Melodramen. Es kann natürlich nicht ausgeschlossen werden, dass, wäre es je zu seinen Lebzeiten doch zu einer Aufführung dieser Operette gekommen, Mozart selbst - analog zu seinem zweiten, in gelöster Stimmung absolvierten Finale der schwatzhaften Überlebenden im *Don Giovanni* für dessen erste Wiener (Wieder)Aufführung - auch für die *Zaïde* aus Gründen der Opportunität, wie später Gollmick, ein 2. Finale erfunden hätte oder hätte schreiben lassen. Es könnte meines Erachtens auch sein - und dies ist bisher selbst als Möglichkeit noch nie zugelassen worden - , dass dieser kleinen ernstesten Oper Mozarts nur die Ouvertüre und einige melodramatische Mono- und Dialoge, soweit Mozart sie nicht bereits in Melodrame verwandelt hatte, fehlen. Es wäre dann auch nicht erstaunlich, sondern nur konsequent, dass Mozart bis auf wenige musikalische Entlehnungen von den Partien der älteren *Zaïde* nichts in die *Entführung*

¹⁸ Noch schärfer formulierte es Einstein in einem Aufsatz von 1936 zur Textvorlage der *Zaïde*, der die Basis für seine Mitteilungen in Köchel³ bildete: »Vom zweiten Akt an gibt das Libretto Friebert's für die gemeinsame Arbeit Schachtner's und Mozart's keine Parallelen mehr«, vgl. A. Einstein, *Die Textvorlage zu Mozarts »Zaïde«*, in: *acta musicologica* VIII (1936), Kopenhagen, S. 30-37, hier S. 35. Vorher hatte Einstein eine Gegenüberstellung einzelner Arientexte aus dem »1. Akt« bei Friebert und Schachtner/Mozart gegeben, »um Verwandtschaft und Abweichung vor Augen zu führen«.

¹⁹ Siehe: St. Kunze, *Mozarts Opern*, Stuttgart, S. 178. Es gibt in diesem Werk kein Kapitel oder Abschnitt zu *Zaïde*.

²⁰ Siehe A. Einstein, *Die Textvorlage zu Mozarts »Zaïde«*, in: *acta musicologica* VIII (1936), Kopenhagen, S. 30-37. Er ventiliert hier nicht einmal die Möglichkeit eines Bezugs Schachtners zu Voltaires Tragödie, sondern verweist nur auf die Tatsache, dass bis zum Erscheinungsjahr von Voltaires *Traité de la tolerance* (1763) in Frankreich Großmutsstoffe kursierten, nicht aber auf Voltaires Tragödie, die ja im Gegenteil gerade die fehlende Großmut des Sultans anprangerte.

übernommen hat, deren Stoff eher einer der heiteren Versionen des Zaïre-Stoffes nahekommt, wie sie damals kursierten und wie er ihn sich dann für Wien von Gottlieb Stephanie modeln ließ, um in Wien reüssieren zu können. Dass durch Mozarts Musik einige Szenen auch der *Entführung* seelisch-dramatische Peripetien bilden, versteht sich bei diesem Komponisten von selbst.

3. Was die Nachwelt bisher mit Mozarts ernster Serail-Operette *Zaïde* anzufangen wusste

Die problematischen Einschätzungen lassen sich an den sich zunehmend verfestigenden Urteilen über einen weiter gehenden Fragment-Charakter dieser oft als deutsches Singspiel bezeichneten Operette von Schachtner und Mozart ablesen, die 1799 von Constanze Mozart und Abbé Stadler im Nachlass Mozarts entdeckt wurde und 1838 von Anton André in Offenbach in einer ergänzenden Text-Bearbeitung von Carl Gollmick und mit Ouvertüre und Schlusschor (von ihm selbst hinzukomponiert) herausgebracht wurde. Die Irritationen der Nachwelt über den Status der fragmentarisch überlieferten Operette beginnen unmittelbar nach der Wiederentdeckung dieser Partitur im Nachlass Mozarts durch seine Witwe Constanze und deren Korrespondenz darüber mit den Verlegern Breitkopf & Härtel in Leipzig und Anton André in Offenbach. Vor allem der Entschluss Andrés, Mozarts nun als »Zaïde« titulierte Operette 1838 in einer Bearbeitung mit Ergänzung der Dialoge und mit einem zweiten Finale von Carl Gollmick zu edieren, bewirkt jene verniedlichende Auffassung des Fragments bis hin zu der Behauptung, ihm fehle ein dritter Akt, der ähnlich wie bei Sebastiani und später bei Stephanie die glückliche Schlusswendung, das *happy ending* oder (im von der italienischen Oper beherrschten Sprachgebrauch der damaligen Zeit) ein *lieto fine* hätte herbeiführen sollen - obwohl selbstverständlich nicht davon auszugehen ist, dass ein solches Ende zu den Gattungskonventionen der im Entstehen begriffenen deutschen Operette gezählt haben könnte.

Spätestens durch Alfred Einsteins Diktate in der 3. Auflage des Köchel-Verzeichnisses, sich dann noch dogmatisch verfestigend durch die Ausführungen von F.-H. Neumann in der Drucklegung der *Zaïde* in einer kritischen Ausgabe im Rahmen der Neuen Mozart Ausgabe (NMA) 1957, wird die *Zaïde* Mozarts ohne Bearbeitung für unaufführbar gehalten und beginnt ein weit über Gollmicks Fassung hinausgehender Reigen von Bearbeitungen, die Mozarts tragische Operette wieder ins Komische bis Lustige oder gar Alberne zurückzerren. Leider gibt es dafür auch und gerade aus der Sphäre der historisierenden Aufführungspraxis, zu deren Exponenten hier Ton Koopman²¹ und Nikolaus Harnoncourt²² mit ihren Aufführungen und Einspielungen zu zählen sind, abschreckende Beispiele. Ein hier nicht möglicher ausführlicher

²¹ Siehe P. Sühring, *Rund um den Gendarmenmarkt. Weigl, Mozart, Petrarca und die Berliner Tage für Alte Musik*, in: *CONCERTO*, Nr. 199, Dez. 2004/Jan. 2005, S. 9.

²² Siehe den Bericht von Hans-Jürgen Becker in *CONCERTO* Nr. 201, April/Mai 2005, S. 9 und meinen Leserbrief dazu in *CONCERTO* Nr. 202, Juni/Juli 2005, S. 7.

forschungskritischer Literaturbericht würde ergeben, dass von André angefangen bis zu den Publikationen zur *Zaïde* anlässlich des Mozart-Jahres 2006 alle Autoren sich auf die Abhängigkeit der *Zaïde* von Mozarts späterem Wiener Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* als deren bloßen Vorläufer oder als Entlehnung von Sebastianis Serail-Singspiel fixieren. Da, wo Voltaires Tragödie *Zaïre* vereinzelt erwähnt und erwogen wird, wird ihr eventueller Vorlagecharakter für Schachtner/Mozart ebenso voreilig wie unbegründet verworfen. Zuletzt hat Thomas Betzwieser – auch ohne auf das Problem einer zweiten französischen Vorlage einzugehen - die offene Problemlage mit »Mozarts Opernfragment« *Zaïde* und dessen fragwürdige Komplettierungen beschrieben²³. Fragt man sich, woher diese einseitige Festlegung kommt oder auf welcher schematischen Denkweise oder stupiden Geisteshaltung sie beruht, so läuft es stets auf eine zu enge Anlehnung an die damals herrschenden Gattungskonventionen hinaus, deren Grenzen Mozart aber nicht nur in diesem Fall überwinden wollte.

Bei Constanze Mozart gibt es verständliche und berechtigte Zweifel, ob die ihr in die Hände gefallene Partitur »ganz ist«. In einem Brief an den Offenbacher Musikverleger André vom 16.11.1800 spricht sie von Mozarts Serail-Operette als von einer »Oper ohne Namen mit Melodram statt Recitativ, die nicht vollendet zu seyn scheint«²⁴. Die schon Constanze Mozarts Nissen umtreibenden Zweifel, die sich meist auf fehlende Texte für weitere Melodramen beziehen, aber auch darauf, ob das Finalquartett (des angeblichen 2. Akts) wirklich der Schlussgesang der Oper sein sollte, haben sich aber im Laufe der folgenden Jahrzehnte gesteigert bis hin zu apodiktischen Behauptungen, diesem deutschen Singspiel fehle ein dritter Akt²⁵ (Franz Wüllner im Revisionsbericht der Alten Mozart Ausgabe 1883) oder dass »die letzte Nummer des Autographs, das Quartett, als Schlußstück des Singspiels vorgesehen war, ist aus inhaltlichen Gründen undenkbar« (K.-H.-Neumann im Vorwort zur *Zaïde*-Ausgabe in der NMA)²⁶, wodurch Leopold Mozarts Formulierung »nicht ganz fertig« und Constanze Mozarts Eindruck »größtentheils vollendet« als maßlose Untertreibungen erscheinen und *Zaïde* jene Operette (also kurze Oper) und dazu ernststen Inhalts, nicht mehr wäre, als die Mozart sie stets bezeichnet hat. Als erste Station der ernsthaften Mozartforschung im 19. Jahrhundert ist die monumentale Mozart-Biografie in vier Bänden von Otto Jahn (1856-59) anzusehen. Ebenso empfiehlt es sich, immer die kurzen Werkcharakterisierungen Ludwig Köchels in der 1. Auflage seines thematisch-chronologischen Werkverzeichnisses Mozarts von 1862 heranzuziehen und sie mit denen von Alfred Einstein anlässlich der als grundlegende Revision dieses Verzeichnisses veranstalteten

²³ Siehe Thomas Betzwieser, *Auf der Suche nach der verlorenen Zaïde. Die Probleme mit Mozarts Opernfragment*, in: *Österreichische Musikzeitschrift* 61 (2006), Heft 5, S. 16-24.

²⁴ MBA, Nr. 1321, Bd. IV, S. 384.

²⁵ Hervorhebungen von P. S. Vermutlich hatte diese Operette aus Mozarts eigener Sicht nicht einmal einen zweiten Akt, denn die Akteinteilung im Autograph scheint nicht von ihm zu stammen.

²⁶ Siehe Vorwort zum Band 10 »Zaïde (Das Serail)« der Werkgruppe 5 (Opern und Singspiele) der Serie II (Bühnenwerke) der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke von Wolfgang Amadeus Mozart (NMA), Kassel 1957, S. VII.

3. Auflage von 1937 zu vergleichen, in der Einstein eigene und fremde Forschungsergebnisse mehrerer Jahrzehnte, v.a. auch die Hermann Aberts²⁷, die jener in die von ihm redigierte 5. Auflage der (inzwischen zweibändigen) Fassung der Jahn-Biografie eingeführt hatte (mit denen dieser sich wiederum auf eine Artikelserie Friedrich Chrysanders in der Allgemeine musikalische Zeitung von 1881 stützte), verarbeitete. Einstein verursachte aber auch die entscheidende Weichenstellung, durch die in den folgenden Jahrzehnten ausschließlich das von ihm entdeckte Libretto Sebastianis als Orientierungspunkt benutzt wurde, demgegenüber allerdings das Libretto Schachtners, soweit Mozart es vertont hatte, als im Unheil steckengeblieben, unfertig, um den erlösenden Schluss verstümmelt erscheinen musste.²⁸ Immer sollte auch die erste Gesamtausgabe der Werke Mozarts aus den 1880er Jahren konsultiert werden, deren editorische Leistungen zum Teil beachtlich waren und in der *Zaide* immerhin unter dem korrekten Gattungsnamen »Deutsche Operette« und bereits von allen Zusätzen befreit erscheint (allerdings mit markant einseitigen Bemerkungen im Revisionsbericht des Herausgebers Wüllner). Weitere prägende Bemerkungen zur *Zaide*-Problematik finden sich verstreut in der Mozart-Literatur des 20. Jahrhunderts, in der ausgerechnet das Vorwort und der Kritische Bericht zur Ausgabe des Notentexts im Rahmen der NMA von 1957/63 einen negativen Höhepunkt bildet, der natürlich auch Einfluss hatte auf einige in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts stattgefundene praktische Aufführungen des Fragments. Auch die offizielle akademische Mozart-Literatur anlässlich des 200. Todestages 1991 und des 250. Geburtstages Mozarts 2006 brachte bis auf die genannte Ausnahme von Klaus Oehl²⁹ keine Wende in den Ansichten und Mutmaßungen zur *Zaide*.

Eine interessante Ansicht zum Schlussquartett gibt Silke Leopold, ohne anzudeuten, dass die Operette hier auch enden könnte. Der Inhalt des Schlussquartetts ist teils die Zurückweisung von Gnadengesuchen Allazims, teils zeigt es die in sich gespaltene Gefühlslage aller Beteiligten: das zwischen Errettungswünschen und Sterbebereitschaft schwankende Paar, die Verstocktheit des Sultan und Allazims Mitleid. Leopold gibt quasi ein unfreiwilliges Plädoyer für die Möglichkeit,

²⁷ Abgesehen von den erstmalig genaueren analytischen Beschreibungen der Operette handelt es sich bei Aberts Ausführungen auch insofern um einen Fortschritt als er betont, dass es sich bei der *Zaide* »um ein ernsthaftes, d. h. tragisches Singspiel handelt«, geht aber andererseits davon aus, dass »das Stück natürlich noch glücklich endete, aber auf welche Weise, läßt sich aus dem Text nicht mehr ersehen«. Siehe Hermann Abert, *W. A. Mozart, Erster Teil (1756-1782)*, Leipzig 1919, S. 828-837, hier S. 828.

²⁸ Alfred Einstein hat sich später in seinem Mozart-Buch von 1945 (deutsch erstmals Stockholm 1947) auf die Fiktion festgelegt, bei Mozarts *Zaide* handele es sich um eine »Großmutsoper« mit »empfindsamem Ausgang« (Siehe, A. Einstein, *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Frankfurt/Main 1968/1978, S. 426.

²⁹ Oehl ging von einer Bemerkung in Martin Gecks Mozart-Biografie aus (auf die auch Eva Gesine Baur in ihrem Mozart-Buch Bezug nimmt) und nahm die dort geäußerte mögliche Verknüpfung von Schachtners Serail-Operette mit Voltaires Tragödie ernst. Siehe M. Geck, *Mozart. Eine Biographie*, Reinbek 2005, S. 93 und Fußnote 156 sowie Eva Gesine Baur, *Mozart. Genius und Eros*, München 2014, S. 440f.

das Quartett (quasi ein Coro oder Schlussensemble der Protagonisten) als Finale der ganzen Operette gelten zu lassen: »hier versuchte Mozart erstmals, das Kettenfinale der Buffa mit ernster Handlung in Verbindung zu bringen und nicht in einem chaotischen Durcheinander enden zu lassen, sondern in einer tragischen Aporie«. ³⁰ Besser kann man es nicht sagen, und auch die folgende Beschreibung des Quartetts ist sehr lesenswert. Was für ein Geschwätz sollte auch dieser auskomponierten tragischen Aporie noch folgen müssen? Warum sollte danach die Geschichte weitergehen müssen? Tausendmal mehr durch das Hören auf Mozarts Musik selbst als durch das rohe und ungeschickte Libretto Schachtners in Anlehnung an die tragische Variante der *Zaïde*-Stoffes bei Voltaire könnte einem verständigen Hörer signalisiert werden, dass hier hätte Schluss sein können, und jede Aufführung von Mozarts ernster (wahrscheinlich einaktiger) Operette, die hier zum (u. U. nur scheinbaren) Ende käme, würde dieser Musik die ihr gebührende Reverenz erweisen.

Beweisen lässt sich im Falle der *Zaïde*-Operette Mozarts angesichts der Quellenlage (v. a. angesichts des verloren gegangenen Libretto Schachtners) gar nichts. Zu überwinden ist aber ein negativ folgenreicher Zustand, der aus dieser Not eine Pseudo-Tugend macht und eine alternativ- und variantenlose Interpretation der überlieferten Dokumente glaubt erzwingen zu können. Es ginge aber darum, Mozarts *Zaïde* aus einem aus Denkverboten gezimmerten Gefängnis zu befreien, das am populärsten ausgedrückt ist in dem Motto von Alfred Beaujean in seinem Booklet-Text zur *Zaïde*-Einspielung im Rahmen der Philipps-Mozart-Gesamtausgabe: »Torso im Schatten der Entführung«. Es ginge darum, zu akzeptieren, dass aus den Primärquellen keine eindeutige Festlegung auf einen als weitgehend angesehenen Fragmentcharakter der Mozart'schen Partitur abzuleiten ist, wie es in der bisherigen Sekundärliteratur fast ausschließlich geschehen ist. Die *Zaïde* als ein Werk eigenen Rechts, als eher unvergleichlich mit der *Entführung* kennenzulernen, würde auch ihre Aufführungsmöglichkeiten verbessern und sie aus einem vermeintlichen Bearbeitungszwang befreien, denn die fehlenden Dialoge können durchaus von nüchternen Angaben der Handlungsstationen auf Handzetteln ersetzt werden. Für die Ouvertüre gibt es einen recht vernünftigen Vorschlag Einsteins, nämlich Mozarts Ouvertüren-artige Sinfonia in G-Dur (KV 318) mit Türkenmusik-ähnlichem Idiom der Operette voranzustellen, obwohl Mozart selbst diese Anklänge an Janitscharenmusik in der *Zaïde* zu vermeiden trachtete. Auch eine Kombination mit Michael Haydns *Entreact*-Musik zu Voltaires *Zaïre* wäre denkbar. In der *Zaïde* von Mozart, so, wie sie überliefert ist, könnten wir eine tragische Kurzoper hören, ein eigenständiges, fast vollendetes Werk, das einen Vergleich mit Mozarts deutschem Singspiel *Die Entführung aus dem Serail* nicht zu scheuen bräuchte, ihn aber auch gar nicht nötig hat.

³⁰ Silke Leopold, *Zaïde. Das Serail. Deutsches Singspiel KV 344 (336b)*, Kommentar, in: *Mozart Handbuch*. Herausgegeben von Silke Leopold, Die Opern I: Frühe Werke, Kassel 2005, S. 69.

Veröffentlicht in:
Musik & Ästhetik, Heft 81, Januar 2017