

COSI FAN TUTTE,

^{O SIA:}
LA SCOLA DEGLI AMANTI.

So machen sie's, oder: die Schule der Liebhaber.

Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen.

Die Poesie ist vom Hrn. Abbate da Ponte, Dichter des italienischen Singspiels beym k. k. Hoftheater.

Die Musik ist vom Herrn Wolfgang Mozart, Kapellmeister in wirklichen Diensten Sr. Majestät des Kaisers.



Nº 108

An oval-framed illustration of a woman sitting on a bed, leaning forward with her head resting on her hand, looking down at a book or paper on her lap. The background shows a window with curtains and a lamp.

1 - *Três rios* (Ternet, rue A. Lezage au n° 2 de celle de la Pucheminca).

Handlung

1.15 Uhr

Bei einer nächtlichen Zecherei hinter dem Komödienhaus geraten die beiden Offiziere Guglielmo und Ferrando mit ihrem Freund Don Alfonso in heftigen Streit über die Treue der Frauen im allgemeinen und die unwandelbare Beständigkeit ihrer beiden Bräute Fiordiligi und Dorabella im besonderen. Eine Wette soll die Klärung bringen: Unter der Bedingung, daß Guglielmo und Ferrando jede Anweisung bedingungslos ausführen, will ihnen Don Alfonso binnen eines Tages die Absurdität ihrer idealistischen Vorstellungen beweisen. Beide Parteien sind überzeugt, den Einsatz von 100 Zechinen zu gewinnen. Alfonso engagiert einige Komödianten für das Mitspielen in der Lektion, die er den Liebenden geben will.

9.05 Uhr

1. Wettgang: Die beiden Schwestern, die in einem Sommerhaus nur mit ihrer Zofe Despina leben, erwarten morgens mit sehnstüchtiger Ungeduld ihre Geliebten. Als Don Alfonso ihnen verkündet, daß die Offiziere plötzlich ins Feld abberufen worden seien, schlägt ihr Glück jäh in Verzweiflung um. Unter Tränen und mit heißen Treueschwüren nehmen sie Abschied von Guglielmo und Ferrando, deren Spiel von den Komödianten unterstützt wird.

11.25 Uhr

2. Wettgang: Despinas Versuche, das Leid der Mädchen mit dem Hinweis auf andere Ablenkungen zu beschwichtigen, werden scharf zurückgewiesen. Gegen eine beträchtliche Bestechungssumme gewinnt Don Alfonso Despinas Unterstützung für seine Absicht, die beiden Offiziere als reiche Orientalen im Haus einzuführen. Ermutigt dadurch, daß Despina die Verkleidung nicht durchschaut, attackieren Guglielmo und Ferrando die Schwestern mit den freimütigsten Anträgen – jeder die Verlobte des anderen! Als sie aber abgewiesen und schließlich allein gelassen werden, verlangen sie frohlockend die Wettsumme von Alfonso. Der aber verweist auf die noch nicht abgelaufene Frist.

12.45 Uhr

3. Wetfgang: Von Despina stammt der Einfall, daß die beiden Orientalen sich aus Liebesschmerz zum Scheine vergiften sollen, um zunächst das Mitleid und dann die Sympathie der Mädchen zu erwecken. Fast gelingt der Plan. Als aber Despina in der Verkleidung eines Arztes die Scheintoten nach den Methoden Dr. Mesmers zu neuem Leben erweckt und diese dann zur Heilung Küsse von den Mädchen verlangen, entfliehen Fiordiligi und Dorabella in Aufregung.

16.05 Uhr

4. Wetfgang: Während der Siesta stichelt Despina die Neugier der Mädchen auf die Fremden mit immer neuen Mitteln und Argumenten an, bis diese sich zu einem gemeinsamen Spaziergang bereit erklären. Schließlich kann Dorabella dem werbenden Drängen des verkleideten Guglielmo nicht länger widerstehen. Da Fiordiligi aber standhaft blieb, hat Alfonso seine Wette erst zur Hälfte gewonnen. Ferrando ist über die Untreue seiner Braut Dorabella ebenso betroffen wie über die Verführungskünste seines Freundes Guglielmo.

19.35 Uhr

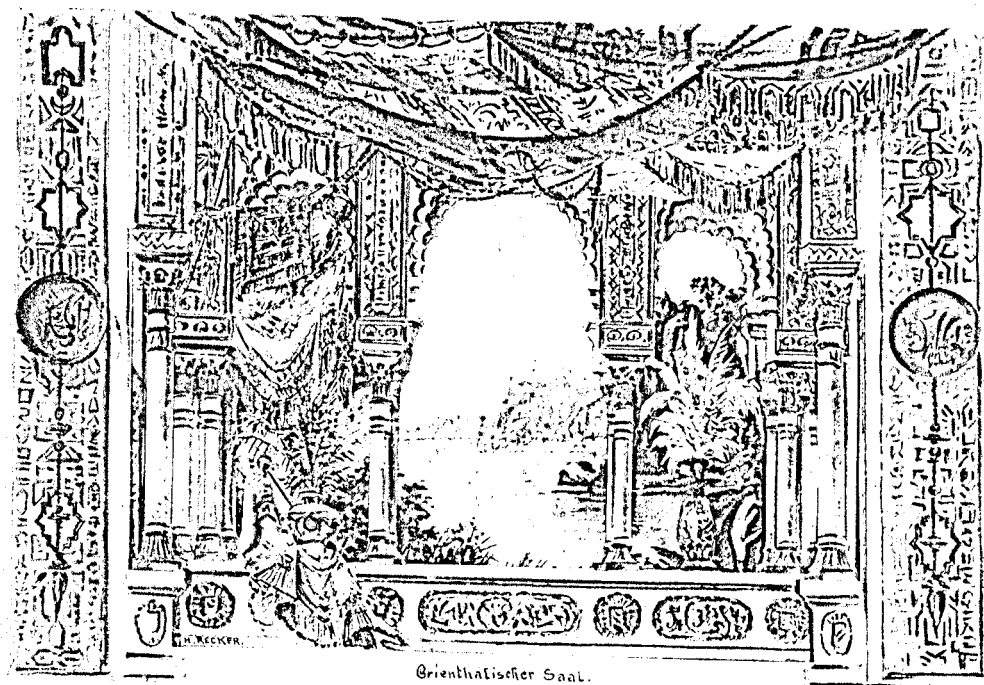
5. Wetfgang: Um sich vor den Einflüsterungen Dorabellas und Despinas und vor den eigenen Anfechtungen zu retten, will Fordiligi als Soldat verkleidet zu ihrem Verlobten ins Feld. Doch als Ferrando ihr entgegentritt, erliegt sie ihm nach langem Schwanken. Seinen irritierten und wütenden jungen Freunden hält Alfonso seine Philosophie entgegen: *Così fan tutte!* Despina meldet ihnen, daß die Damen zur Hochzeit mit den Exoten bereit sind, und führt Ferrando und Guglielmo weg zu der von ihnen ungewünschten Fortsetzung des Spiels.

22.40 Uhr

6. Wetfgang: Es wird tatsächlich so weit geführt, daß in einem von den Komödianten auf orientalische Art hergerichteten Fest die Mädchen die Ehekontrakte unterzeichnen, die ihnen die als Notar verkleidete Despina vorlegt. Doch bevor ihm die Zügel des Spiels endgültig entgleiten, gibt Alfonso das Zeichen, das die Realität wieder zurechtrücken soll: das Zeichen zur vermeintlichen Rückkehr der Offiziere.

Don Alfonso hat begriffen, daß es in einer solchen Wette keine Sieger und keine Verlierer geben kann. Wenn sich der Zorn der beiden Offiziere schließlich gegen Despina richtet, ist das am ehesten Ausdruck ihres erwachten schlechten Gewissens. Wer ist nun glücklicher nach dieser „Schule für Liebende“? Vielleicht die, die lernen wollen mit heiterem Sinn.

g. f.



Orientalischer Saal.

Heinrich Recker, Typendekoration für verschiedene Theater, u. a. für Köln 1880

Im 19. Jahrhundert wurde W. A. Mozart's „Cosi fan tutte“ hauptsächlich in sogenannten Typendekorationen gespielt, das heißt in Dekorationen, die sich die Theater mehr oder minder prunkvoll im Atelier anfertigen ließen und die in mehreren Stücken Verwendung fanden. Das Beispiel oben zeigt eine solche Dekoration. Erst um die Jahrhundertwende beginnt eine eigene Bühnenbildgeschichte der „Cosi“, die in den Abbildungen der Entwürfe auf den folgenden Seiten bis zum Jahre 1948 dokumentiert wird.

Spiel als Wahrheit

Zwischen „Don Giovanni“ und „Die Zauberflöte“ entstanden, nimmt sich „Cosi fan tutte“ neben diesen großen Dokumentationen schöpferischen Menscheingeistes aus wie ein geheimnisvoll irisierendes Kleinod. Die Musikwelt hat längst begriffen, daß diese Oper nicht als Nebenwerk Mozarts gelten kann, als gelegentlicher Ausflug in die Welt der Buffa. Vielmehr erscheint sie als ebenso notwendiges wie leichtgefügtetes Kettenglied zwischen dem „dramma giocoso“ von 1787 und der Großen Oper der Humanitas von 1791 – ein Kettenglied, das auf besondere Weise die Musikbühne zum rein musizierenden Theater aktiviert, wo Spiel unmittelbar Wahrheit wird und Wahrheit sich nur im Spiel offenbart. Behandelt werden Fragen, die die damalige Zeit wie die heutige bewegen: Fragen der Liebe, der Treue, der Zuverlässigkeit oder Relativität aller zwischengeschlechtlichen Beziehungen. Es sind auch Fragen aus Mozarts innerstem Erleben. Nachdem der anarchische spanische Grande Don Giovanni dem Untergang anheim fiel, testete Mozart mit seinem Librettisten da Ponte an eigentlich ganz alltäglichen Durchschnittsmenschen, was deren Eros vermag. Vielleicht mußten Fiordiligi und Guglielmo, Dorabella und Ferrando von dem „Philosophen“ Don Alfonso durch das Fegefeuer aller Fragen in Mozarts Brust geschickt werden, ehe Pamina und Tamino von Sarastro in seinen Menschheitsbund aufgenommen und Eros und Humanitas als utopische Einheit besungen werden konnten.

Dabei sollte alles anfangs nur ein Riesenspaß werden. Seitens des Kaisers Joseph II., der angeblich den Anstoß gab, eine Kolumne aus der Wiener Gesellschaft zur Vorlage einer Oper von da Ponte und Mozart zu machen (heute besorgt so etwas höchstens das Fernsehen!). Und seitens der dann zu Operngestalten avancierten Männer, die mit dem Einsatz von 100 Zechinen um weibliche Treue wetten. Binnen einer Frist von 24 Stunden wollen der Theaterliebhaber Don Alfonso und die mit ihm befreundeten jungen Offiziere Ferrando und Guglielmo einander und sich selbst beweisen, daß

die beiden Bräute ihren Liebhabern treu sind – bzw. eben nicht! Den Beginn der Wette besingen beide Parteien optimistisch. Noch ermessen die zwei Jungen nicht den Pferdefuß, der darin besteht, daß sie unter Alfonsos Rede gleichzeitig selbst als Testfiguren agieren werden, freilich in exotischer Verkleidung. Am Ende sind ihre Gesichter um den schmerzlichen Zug reicher, der auch die Maske des Pierrot so peinigend zeichnet.

Denn bald schon und immer wieder schlägt der Spaß um in Bitternis, gerät das Spiel in beunruhigende Dimensionen. Ist es denn noch Spaß, wenn zwei junge Mädchen, die sich am Morgen eines sommerlichen Tages entschließen, alle Rücksichten ihres Standes und ihrer Erziehung abzuwerfen und sich ihren Geliebten bedenkenlos hinzugeben, im Moment höchster Glückserwartung erfahren, daß eben jene Geliebten ins Feld, in den Krieg müssen? Wird solcher Spaß wirklich gerechtfertigt oder seine Bitternis gemildert dadurch, daß diese Einberufung, diese Trennung nur Täuschung ist, Test, Bestandteil einer Wette, die in Weinlaune geschlossen wurde?

In ebenso belustigender wie bestürzender Folgerichtigkeit zeigt die musikalische Handlung von nun an: Was den Männern Spaß bedeutet, ist den Frauen von Anfang an ernst. Und wenn die Frauen Spaß an der Sache finden, wird es für die Männer ernst.

Zwiegesichtigkeit, doppelte Wahrheit durchzieht das ganze Spiel. Das Unbehagen, das man im 19. Jahrhundert gegenüber „Cosi fan tutte“ empfand, erscheint uns nur zu einleuchtend. Denn im scheinbar konventionellen Rahmen, unter Zuhilfenahme des alten Theaterfundus und aufgesetzter Buffonerien werden die unkonventionellsten Dinge abgehandelt, die auch unbequeme Wahrheiten ans Licht dieses „Sommertagtraums“ bringen. Denn das Spiel, das Don Alfonso inszeniert, stellt nahezu alle Grundbegriffe der Moral infrage, wie sie eine vorwiegend von Männern bestimmte feudale und bürgerliche Gesellschaft bis in die heutige Zeit geprägt hat. Ausgerechnet aus dem Munde der recht plebejischen Zofe Despina kommen Töne und Texte, die gewiß nicht nur Anhängerinnen der Women's-Lib-Bewegung auf-



anz Gaul, Wien 1880
kostümfigurinen

orchen lassen: „Die Männer lieben uns nur zu rem Vergnügen. Wenn sie uns hatten, werfen sie us weg, ohne Mitleid. Zahlen wir ihnen, Mäd- en, mit gleicher Münze heim. Lieben wir zum eitvertreib, aus Spaß!“

er sittlichen Entrüstung über solche und zahl- iche andere Frivolitäten entsprach lange Zeit ch die ästhetische Ratlosigkeit gegenüber dieser er. Wie konnte Mozart seine Musik nur an iche scheinbaren Belanglosigkeiten verschwen- n? Kein Geringerer als Richard Wagner befand nn auch, daß aufgrund der miserablen Textvor- ge diese Opernkomposition Mozarts notwendi- rweise seine schwächste geworden sei. Auch an- re verurteilten das Libretto als dilettantische



Konstruktion. Und daß Gefühle – zuverlässigstes Arsenal der romantischen Oper und des psychologischen Theaters – in „Cosi fan tutte“ verfremdet, verkehrt und paralytiert werden, führte bis zum heutigen Tag zu erheblichen Irritationen. Denn für viele ist das Musiktheater Anlaß, Gefühle darzustellen und zu genießen, weniger aber, sie zu analysieren und gerade an solcher Analyse Vergnügen zu finden.

Unter solchem Aspekt entpuppt sich uns diese „Schule für Liebende“ auch als eine „Schule der Gefühle“. Die Begebenheit, die da Ponte (entgegen seiner sonstigen Praxis) ohne direkte Anlehnung an ein literarisches Vorbild aufschrieb und im (freilich recht abenteuerlichen!) Alltag verwurzelte, gab

Mozart immer wieder und auf vielfache Weise die Möglichkeit, echte Empfindungen neben vorge-täuschte zu stellen, das Wahre und das Gespielte einander gegenüberzusetzen und sich überschneiden, überlagern zu lassen, bis es später ineinander übergeht. Mittels solcher musikalischen Analyse von menschlichen Haltungen hat er das Modell eines Musiktheaters geschaffen, das den Spaß vor allem aus der analytischen Technik bezieht und durch Einsichten in die musikszenischen Strukturen zu besseren menschlichen Einsichten gelangt. Nahezu jede Musiknummer offenbart mit dem Doppelspiel zwischen Echtem und Täuschung, zwischen rationellem Spaß und emotionellem Affekt auch deren hintergründige Doppeldeutung: ironische Brechung in vielen Varianten.

Als sich die beiden Offiziere von ihren Mädchen verabschieden, um angeblich ins Feld zu rücken, klingt ihr „Addio“ so echt wie das ihrer weinenden Bräute; gerade diese Ambivalenz gesungener Gefühle aber ist es, was Alfonso vor Lachen fast umbringt (Quintett Nr. 9). Aber dann weiß er sich gut zu verstellen, wenn er im Terzettino Nr. 10 den Mädchen bei ihrer Bitte an die Naturelemente sekundiert, den Geliebten glückliche Heimkehr zu bescheren. Mozart macht mit der kontrapunktischen Führung seiner Stimmen stets die Doppelbödigkeit der Situation akustisch durchschaubar. Wenn er dem Schmerzausbruch Dorabellas in ihrer Eumeniden-Arie Nr. 11 einen leicht parodierenden Gestus gibt, sollte das nicht dazu verführen, daß die Sängerin die Gefühle dieses jungen Mädchens karikiert. Der Wert oder Unwert von Gefühlen wird allein durch die Diskrepanz zwischen Anlaß und Ausmaß schmerzlichen Ausbruchs abgehandelt. Ähnlich ist es mit Fiordiligis Bekenntnis felsenfester Treue (Arie Nr. 14). Indem Mozart auch hier die große Arienform parodistisch einsetzt, hält er um so mehr die Frage wach nach dem adäquaten Ausdruck der wahren Gefühle dieser jungen Mädchen, die er zweifellos sehr gern hat. Ganz folgerichtig geraten die Mädchen im 2. Akt in eine weitaus subtilere Form des gesanglichen Ausdrucks und verführen auch ihre exotischen Verführer dazu. So wird die Musik Medium der Metamorphose: Die Verführer im exotischen Gewand werden durch das erotische Spiel Verführte, die sich im eigenen Netz fangen. Im Duett Nr. 23



erinnert sich Guglielmo noch einmal kurz des „armen“ Ferrando, bevor er sich so in die Umarmung mit Dorabella verliert, daß sich die Grenzen zwischen Test und neuem Erlebnis aufheben. Die Unterschiede zwischen bewußtem Spiel und sensiblen Unterbewußtsein scheinen schließlich ganz aufgehoben, als Ferrando Fiordiligi gewinnt. Niemand von uns weiß, ob er nicht wirklich sterben möchte, wenn sie ihn nicht erhört. Je konsequenter die beiden Mädchen schließlich den Ton dieser Oper angeben und sich zu ihrer neuen Liebe bekennen, desto irritierter, böser, dümmere reagieren die Männer. Daß Mozart aber auch zwischen ihnen Unterschiede sieht, zeigt sich, als bei der „orientalischen Hochzeit“ Ferrando in den Kanon der Mädchen einstimmt, die durch den Wein Vergessen alles Bisherigen besingen, Guglielmo „beiseite“ aber sarkastisch die Stimmung kontrapunktiert. Je näher Don Alfonso die vier jungen Menschen an die Aufdeckung und Entlarvung des

Spiele herauf, desto häufiger stockt der Szene und der Musik der Atem: eine Vielzahl von Fermatenpausen werden bestimmendes musikdramaturgisches Element im 2. Finale. Wie kann auch ein solches Spiel aus- und aufgehen?

Eine heutige Aufführung hat einige Vorkehrungen zu treffen angesichts der Einschätzung Alfred Einsteins, die Geschichte sei „logisch und lustig“. Die Wahrscheinlichkeit dieses Spiels gründet sich am ehesten auf die Glaubhaftigkeit des Vorgangs, besonders im Verhalten der Mädchen. Außer daß sie „aus Ferrara“ stammen, erfahren wir wenig über sie, nichts über Eltern usw. Ihr Sommerhaus mit Garten ist ein seltsam „leerer Raum“ – wie prädestiniert für den exklusiven Test, den Alfonso vortut. Ist es denn so ganz und gar absurd, wie sie sich an diesem Tag verhalten? Die Wette der Männer – man mag zu ihr stehen, wie man will – versetzt die Mädchen in die Situation, des Gegenstands ihres Liebesbegehrens unerwartet und plötzlich gerade in dem Moment beraubt zu werden, da sich ihre Liebessehnsucht erfüllen sollte und mußte. Sie fühlen sich in ein Nichts, in ein Vakuum gestürzt.

Auch ihre Schmerzensausbrüche bringen keinen Lustersatz. Zunächst wüten sie gegen die Fremden, die werbend auf den Plan treten. Aber dann wird – gelenkt von Alfonso und Despinas Psycho-technik – aus Haß Mitleid, aus Mitleid Neugier, aus Neugier Interesse, aus Interesse Verliebt-Sein. Erliegen sie wirklich? Oder finden sie zu einem neuen Selbstgefühl, mit dem sie mutig oder leichtsinnig – auch dies, wie man will – alle bisherigen Konventionen hinter sich werfen? Müssen sie etwa ihren Verlobten untreu werden, um sich selbst treu zu sein?

Daß solch ein Umschwung und solche Veränderung an nur *einem* Tag möglich sei, erscheint vielen am unlogischsten. Aber sicher ist gerade die zeitliche Komprimierung ein wichtiger Bestandteil der Wahrscheinlichkeit, die diese Geschichte als Fabel auf der Bühne für sich beanspruchen muß. Die vielleicht wichtigste Voraussetzung für ihre Glaubwürdigkeit jedoch ist die Jugend der beiden sich auswechselnden Paare. Sie macht die Lektionen dieser „Schule für Liebende“ über Spaß und Bitternis hinaus schließlich doch wieder versöhnlich.



Franz Gaul, Wien 1880

Aber ist es nicht absurd, daß die Mädchen ihre verkleideten Liebhaber nicht erkennen? Auch hier wird das Absurde logisch: Wer kommt denn, außer Alfonso, auf die Idee, daß sich Männer in den Krieg begeben und statt dessen als Exoten zu Hause einen Treuetest durchführen? Noch nicht einmal der doch mit allen Wassern gewaschenen Despinas fährt so etwas durch ihren hellen Sinn. Und so bleibt gerade sie, die am aggressivsten die bestehende Männermoral attackierte, am Ende die am deftigsten Düpierte. Gegen sie kann sich der Zorn der irritierten Männer am ehesten und am heftigsten richten. Weil vielleicht auch die Autoren ihre Parolen zu kühn finden?

„Lustig“, wie Einstein meint, ist die Geschichte freilich nur so lange, wie mit den auch moralischen Requisiten herkömmlichen Theaters die Polaritäten komisch, paradox gegeneinander wirken. Und sie wird es erst wieder, wenn Mozart alle ausbrechenden drohenden Gefahren mit seiner weisen Ironie auffängt. Es ist nicht diejenige der italieni-

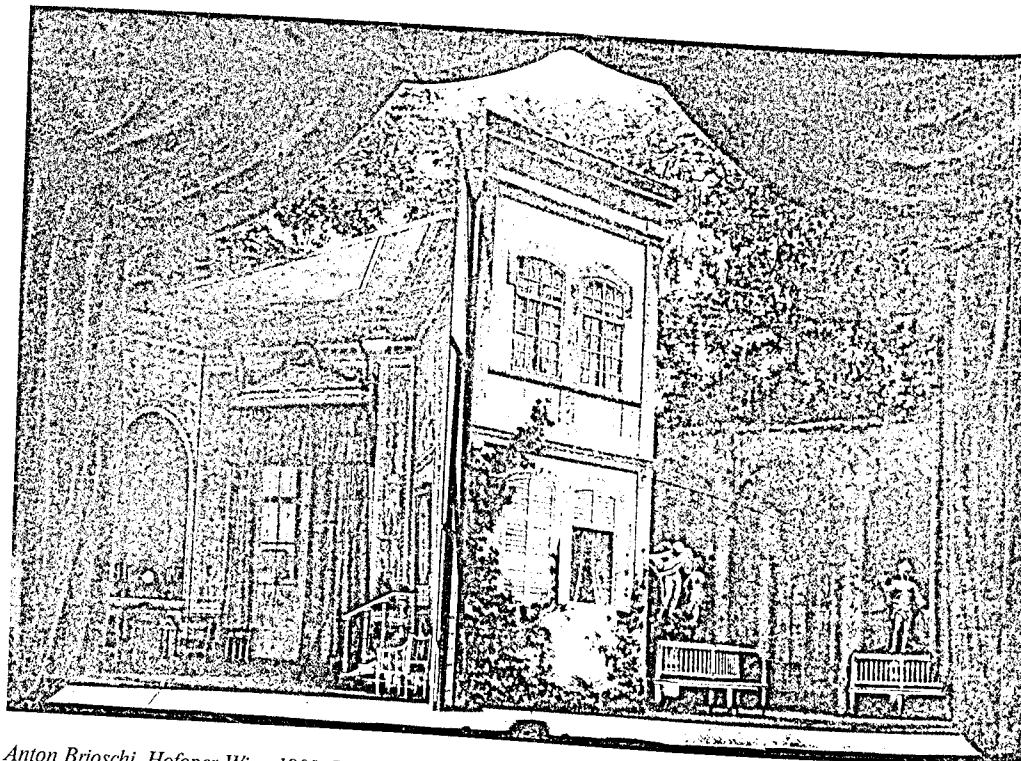


schen Buffonisten, keine auf die Dauer sarkastisch-misanthropische. Indem sie sich zu menschlicher Schwäche und Begrenztheit ebenso bekennt wie zur Chance neuer, großer Gefühle selbst in scheinbar engem Umkreis, schafft sie den Ausgleich zwischen dämonischer Unruhe einerseits und dem Spaß als Inkarnation des erotisch inspirierten Mimus andererseits Mozarts humane Ironie lehrt in „Cosi fan tutte“: naive Freude am Spiel, Durchleuchtung des Allzumenschlichen, Lachen unter Tränen, das Ernsteste heiter nehmen und im Spaß die Gefahr dennoch nicht verkennen.

So schafft Mozart in „Cosi fan tutte“ das seltene Modell eines Musiktheaters, in dem Wahrheit nur durch das Spiel selbst entsteht, nicht durch Anleihen an Wirklichkeiten außerhalb dieses Stückes, dieses Theaters. Nie wird der Kreis der „Spielenden“ durchbrochen. Und wo zu den sechs Solisten laut Libretto andere gebraucht werden (Soldaten, Orientalen, Bedienstete), sind es Komödianten, Angehörige dieser autochthonen Welt „Theater“,

die verkleidet mitspielen: als Soldaten oder als orientalisches Gefolge, wie Alfonso es braucht. Natürlich nur für Geld! Alfonsos ganzer Gewinn aus der Wette geht drauf, um die Komödianten zu bezahlen, auf deren Hinterbühne, nachts, das ganze Spiel begann. So schützt der Umkreis der Komödie auch die beunruhigendsten Wahrheiten davor, Tragisches zu bewirken. Komödie ist alles, Spiel, pures musikalisches Theater: *comédie humaine*.

Im Mikrokosmos von „Cosi fan tutte“ scheint der 34jährige Mozart so weise zu sein wie der alte Mann, der den „Falstaff“ mit der Fuge „Alles ist närrischer Spaß auf der Welt“ beschloß, und gleichzeitig so jung wie die vier halben Kinder, die er die Irrungen und Wirrungen der Liebe durchleben läßt. Den Schluß aus diesem „Qui – pro – quo“ hat jeder für sich selbst zu ziehen. Daß Mozart mit dem Titel „Cosi fan tutte“ einverstanden blieb, pointiert die frechste Irritation, die er uns hinterließ. Gegen die negative Provokation dieses Titels dürfen wir getrost anspielen.



Anton Brioschi, Hofoper Wien 1900, Drehbühnenaufbau

Wolfgang Hildesheimer

„Cosi fan tutte“

„Cosi fan tutte“, diesen Titel könnte man mit hoher Berechtigung zu „Cosi fan tutti“ abwandeln. Denn der Mangel an „Weibertreue“, den der Text zum Thema hat – einer der beliebtesten Gemeinplätze der Zeit, dem ja schon der „Don Giovanni“ mit Macht entgegentritt –, wird hier bei weitem übertroffen von dem Mangel an Männermoral, durch den diese Fehlbarkeit evident wird. In Wirklichkeit sind die Frauen Opfer einer elenden Intrige, die nur deshalb gut ausgeht, weil die Männer ungerechterweise in die Position gesetzt werden, den Frauen verzeihen zu dürfen, während es eigentlich umgekehrt sein müßte. Guglielmo und Ferrando, diese beiden sauberen Herren Offiziere, deren

Seele mehr oder weniger in ihren Degen stecken sind nicht etwa virile Triebnaturen wie Don Giovanni, sie halten sich auf ihre Ehre etwas zugut, obgleich sie kaum wissen, was Ehre bedeutet. Sie sind Musterbeispiele männlicher Niedertracht, mehr noch als ihr zynisch durchtriebener Anstifter Don Alfonso, der „alte Philosoph“. Ihm würde man gern den Denkfehler ankreiden, daß er sich was die Vorstellungsbereitschaft seiner beiden jungen Freunde betrifft, täusche – denn, so würde man meinen, es kann ja nicht in ihrem Interesse liegen, ihre Rollen konsequent durchzuspielen –, wenn er nicht, auf Kosten jeglicher Wahrscheinlichkeit, sein Recht behielte. Die beiden jungen Herren spielen ihre Rolle so perfekt und perfide, als wollten sie selbst die Untreue ihrer beiden Damen beweisen und ausnützen, was sie, ohne Frage, auch bald nach der Hochzeit tun werden. Das, so könnte man sagen, übersteigt schon als solches alles Menschen

mögliche und Zumutbare. Doch wollen wir hier nicht die Übertretungen aufzählen, denn damit kommen wir diesem einzigartigen Werk nicht bei.

Goethe hat sich zu diesem Werk nicht geäußert, dafür haben Wagner und Beethoven es getan, in negativem Sinne natürlich. Sie haben es moralisch gewertet und darum noch nicht einmal, was selbst mindere Zeitgenossen taten, zwischen Stoff und Form unterschieden. Wagner meinte, notwendigerweise habe einem Mozart zu einem solchen Stoff keine gute Musik einfallen können, und sie sei ihm dazu auch nicht eingefallen, was er – Wagner – als Positivum des Menschen Mozart beurteilte. Beethoven lehnte das Werk ab, was ihn freilich nicht daran gehindert hat, das Rondo „Per Pietà“ (Nr. 25) mit den beiden obligaten Hörnern tonartgetreu (E-Dur) als Vorbild zu seiner großen Leonoren-Arie zu benutzen.

Eine moralische Wertung aber hatten weder da Ponte noch Mozart im Sinn. Die Absicht war vielmehr, eine Oper zu schreiben. Der Fabel läge eine wahre Begebenheit zugrunde, so wurde und wird behauptet. Kaiser Franz II. habe sie da Ponte geschildert und ihm den Auftrag eines entsprechenden Librettos gegeben. Das ist natürlich Legende, um die allgemeine Abneigung gegen den Text als force majeure darzustellen und Mozarts Mittäterschaft zu entschuldigen. Der Kaiser war um diese Zeit, Herbst und Winter 1789, bereits sterbenskrank. Einzig der unübliche Name Guglielmo scheint auf eine Figur hinzuweisen, die sehr gut Wilhelm hätte heißen können.

Jeder Versuch, dem Text mit Psychologie beizukommen, scheitert an der extremen Unwahrscheinlichkeit, die, wie ja meist in der Opera buffa, im Nicht-Erkennen des Naheliegenden gipfelt. Weder nehmen die Damen in den exotischen Galanen den Liebhaber der jeweils anderen wahr – sie treten als Albanier auf, Albanien ist hier, was für Shakespeare das, tatsächliche benachbarte, Illyrien ist: ein Land, das sich der bekannten Geographie entzieht und es daher gestattet, die Bewohner als regional ungebunden darzustellen –, noch erkennen sie in Arzt und Notar die eigene Zofe Despina. Überdies bleiben die beiden Herren für die Damen so namenlos wie Lohengrin für Elsa. Der tem-

porale Ablauf bleibt unbestimmt wie im „Don Giovanni“, die Gefühlswandlungen vollziehen sich sogar scheinbar noch unmittelbarer. In der Tat ist der „Figaro“ die einzige Oper Mozarts, in der die Einheit der Zeit eingehalten wird, oder zumindest, in der periodisch alles so abläuft, daß die einzelnen Handlungsmomente in bestimmbarer Beziehung zueinander stehen.

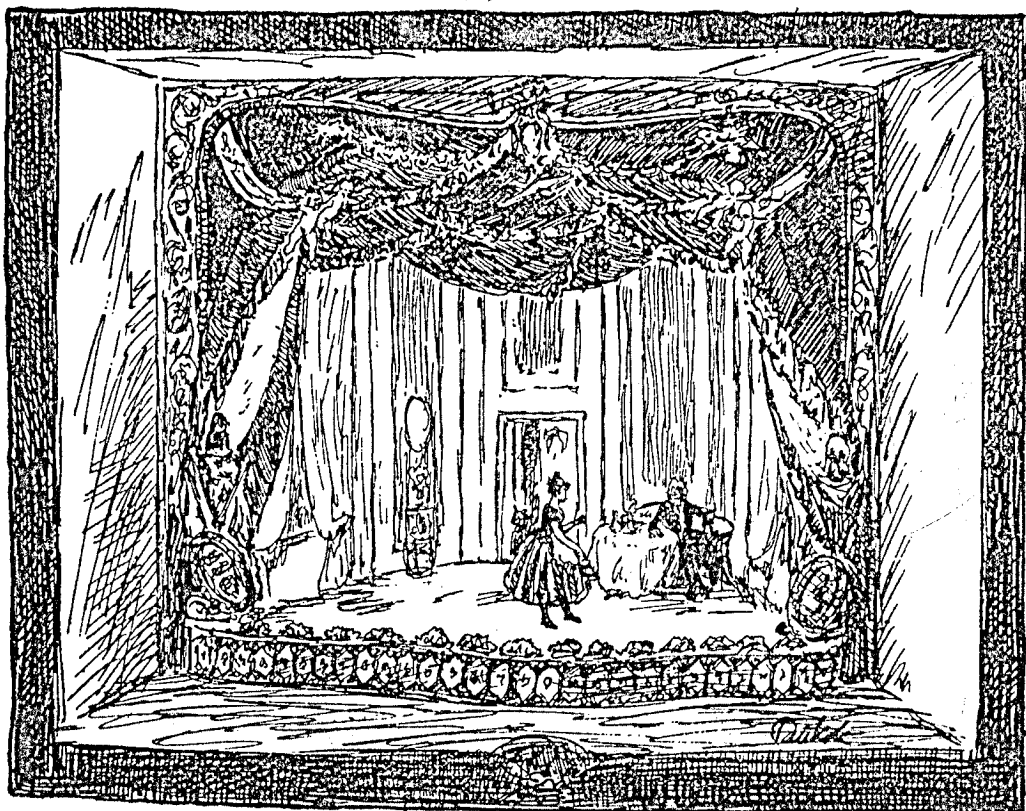
Doch auch um diese Unwahrscheinlichkeiten handelt es sich hier nicht, sondern eben um die Hin-nahme eines Stückes, dessen Ideenträger Marionetten sind, inexistent außerhalb der von ihrer Gesamtheit getragenen Idee. Es wäre natürlich sinnlos, dem Textdichter da Ponte moralische Intentionen zu unterstellen – so gern wir es auch täten –, nämlich darin, daß er die Ehre der beiden Damen und damit der Frauen überhaupt hätte retten wollen, auf Kosten der höchst zweifelhaften Männermoral. Die Frage, ob diese beiden Paare später miteinander glücklich werden, haben sich weder da Ponte noch Mozart gestellt. Es ist auch eine müßige Frage. Die Artefakte des Dixhuitième beantworten keine Fragen nach Zukunft. Aus dem Nicht-mehr-froh-werden eine fröhliche Untugend zu machen, war ein Wesenszug des Rokoko. Doch gilt die Frage für so manches, das wir vereinfachend „Lustspiel“ nennen; das Wort „Lustspiel“ ist zweideutig. Wird Shakespeares Graf Orsino in „Twelfth Night“ mit Viola glücklich, nachdem er vier Akte lang Olivia geliebt und Viola für Sebastian gehalten hat, der als solcher von Olivia geliebt wird, die sich nun, wohl oder übel, für Orsino entscheidet? Und wie auch immer: Tut es dem jeweiligen Stück Abbruch? Handle es sich also nun um Illyrer oder um Albanier: Es kommt nicht darauf an, ob die Konstellation wahrscheinlich ist, sondern auf die seelische Beziehung und die entsprechende Artikulation auch des unwahrscheinlichen Geschehens, wenn es von den Beteiligten als wahr und wahrhaftig erlebt wird. Logik ist weder eine Qualität der menschlichen Seele noch ihr Maßstab. Orsinos Musik „als der Liebe Nahrung“ wird in „Cosi“ zum Ereignis, im Sinne des „Musikalisch-Erotischen“ Kierkegaards, und zwar vor allem im Falle der bedauernswerten Fiordiligi: Die Komödie der anderen wird für sie zur Tragödie, was sie aber nicht weiß. Angelegt als eine Gestalt der Opera seria, wächst sie in ihrer fatalen Verstrickung weit über



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

eine solche hinaus. Kein Zweifel: Sie liebt zum ersten Mal in ihrem Leben, und zwar leider eine Puppe, die sie, die gänzlich Unerfahrene, als solche nicht erkennt: den als absurden Ausländer verkleideten Liebhaber ihrer Freundin oder Schwester. Das kann nicht gut ausgehen und tut es auch nicht. Sie ist, in jedem Sinn, die „prima donna“. Ihrer hat sich da Ponte besonders angenommen, denn die Sängerin Adriana del Bene war zu dieser Zeit da Pontes Geliebte, und übrigens tatsächlich die Schwester der Louise Villeneuve, der Dorabella. Wie in der Oper waren beide aus Ferrara, weshalb sich denn auch die del Bene – übrigens auch im Leben eine Primadonna – Ferrarese del Bene nannte.

Die Quellen des Textes gehen auf Ovid, Ariost und Cervantes zurück. Dennoch dürfen wir sie als da Pontes geistiges Eigentum betrachten, denn abgesehen von der abgekarteten Infamie dieses Spieles, der absichtlichen Kühle des sich als warm Offenbarenden, hat er zum Quartett der Damen und Herren zwei wesentliche Figuren erfunden, die man scheinbar dem Buffo-Schema zuzuordnen sin-
 einzig in ihrer vordergründigsten Präsenz: Despina und Don Alfonso. Despina, weit vom Kammerkätzchen mit silberhellem schelmischen Lächeln entfernt, nicht „schnippisch“ oder „schelmisch“, ist ein mit allen Wassern gewaschenes Frauenzimmer, realistisch disponiert, bis zum Rand des Vulgären lapidar, mit eigenen Ansichten, nicht nur



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

was ihre Einstellung zum anderen Geschlecht betrifft, sondern auch über die Ungerechtigkeit der herrschenden sozialen Struktur, der sie freilich nur durch Naschen entgegenwirkt. In dieser Figur suchte man nicht nach Subversion, ihre Anlage würde der Zensur Josephs II. und seiner Kulturwächter entgehen, das wußte da Ponte. Hier war er frei, seine gesellschaftskritischen Ansichten zu ventilieren. Er hat es getan, und niemand nahm es zur Kenntnis. Nach dem „Figaro“, der ja fast durchweg in der Welt der Bedienten spielt, der sozusagen von den Sorgen mit dem Personal handelt, besteht das Personal hier nur aus einer einzigen Figur, sie ist also in der Minderzahl, von ihr ist ein Schlag gegen die anderen fünf nicht zu erwarten. Ihre bei-

den Herrinnen jedenfalls haben keinen Grund, eine soziale Umwälzung zu wünschen, auch nicht zu befürchten, im Gegenteil, es geht ihnen ja – materiell – gut, zu gut. Reich sind die anderen alle, auch Don Alfonso, der „vecchio filosofo“, der nichts besseres zu tun hat, als die Fäden des Schicksals in die Hand zu nehmen und sie nicht nach ihrem Glück, sondern nach der Überzeugung agieren läßt, die seinen persönlichen Einsichten entspringt; er ist eine „entmythologisierte Gottheit“ (Kramer), und zwar eine der Vernunft und der Aufklärung. Wie sein Erfinder, so ist auch er, in seiner desillusionierten Absichtlichkeit, ein Anhänger Rousseaus. Was er an Bosheit hat – sie offenbart sich im heuchlerischen Moll (f) der Arie „Vorrei

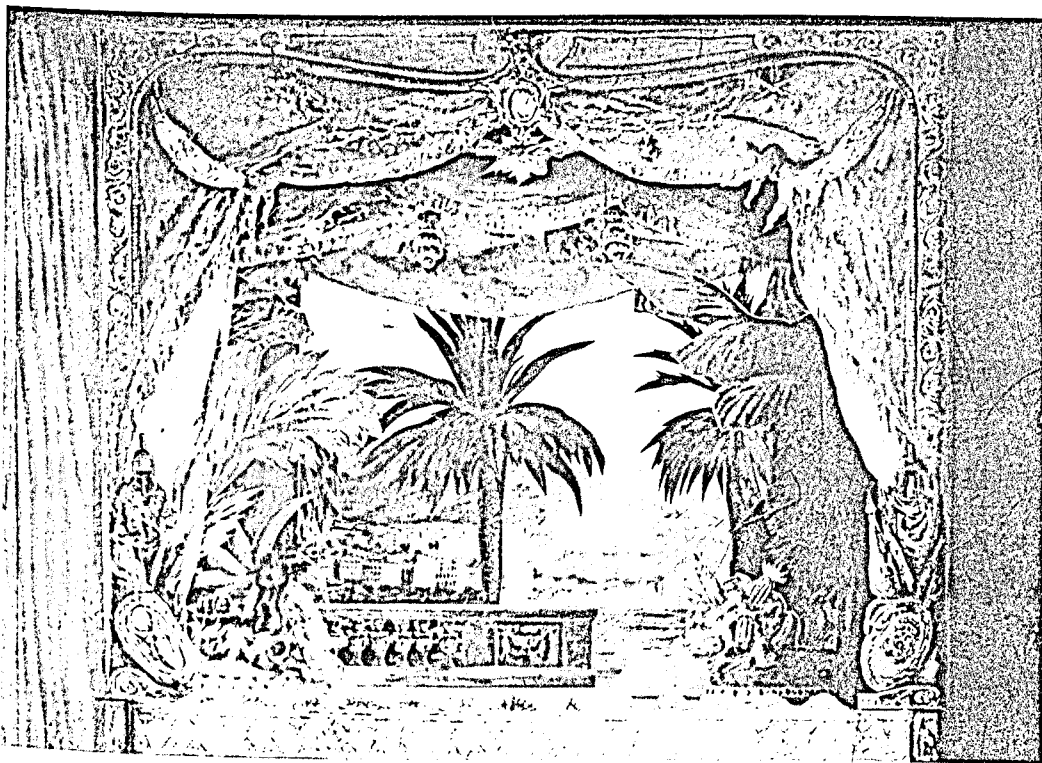


Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

dir" (Nr. 5) –, wird durch die C-Dur-Arie (Nr. 30) „Tutti accusan le donne“ zwar nicht ausgeglichen, doch um einiges gemildert: Die Dinge sind nun einmal so, und je weniger wir uns darüber täuschen, desto besser für uns alle, auch für die schmerzlichen Beteiligten; bleiben wir also auf der Erde. Recht hat er, nur hat er das falsche Beispiel gewählt, das heißt, er hat es selbst konstruiert.

Daß Mozart sich beim Einleben in den Stoff der Opernrealität und der darin vertretenen These „So machen es alle“ angeschlossen hat, ist gewiß: Der

überzeugte Ausruf der beiden Offiziere, herausgefordert durch Don Alfonso: „Così fan tutte!“ steht nicht im Libretto, Mozart selbst hat ihn hinzugefügt, wohl nicht weil er dieser Überzeugung war, sondern weil er sich die frischgewonnene Überzeugung seiner Helden zu eigen machte. Über die Wahrhaftigkeit der These wird er sich kaum Gedanken gemacht haben, es sei denn, die Erfahrung – bei Constanze etwa – habe es ihn gelehrt. Jede falls steht sie in krassem Gegensatz zu den Thesen und ihren Vertretern in anderen Opern, vor allem zur Constanze in der „Entführung“, und auch



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917, Bühnenmodell

den Damen im „Figaro“. Sowohl die Gräfin, deren Größe eben in ihrer moralischen Haltung liegt, als auch Susanna, die dem Grafen nicht verfällt, und auch die tödliche Anhänglichkeit der Donna Elvira im „Don Giovanni“ weisen eher auf das Gegenteil; sie belegen, daß Mozart auch hier tief in seinen Figuren steckte und Objektivität darüber vergaß.

Die sozialkritischen Ideen, wie sie versteckt im Libretto auftreten, sind Mozart nicht entgangen – im Gegenteil, er hat sie hervorzuheben versucht. „Cosi“ entstand zu einer Zeit, als sich ihm die Augen bereits weit geöffnet hatten und er Mißstände zur Kenntnis nahm, die ihm vorher entgangen waren, seine Weltsicht war um einiges bitterer geworden. Hier ist es nur Despina, die sozial niedriger steht. Sie ist daher in das musikalische Kontinuum weniger einbezogen; zwar setzt sie dem schwelgerischen, immer wieder elegischen

Fluß der Musik keinen aufrührerischen Kontrast entgegen – im Gegenteil, ihre Solo-Nummern wirken konventioneller als die der anderen –, doch hat sich Mozart ihr auf andere Art gewidmet, er hat ihr eine eigene Komik gegeben, sie ist mehr raffiniertes Luder als Schalk. Aus der Divergenz zwischen Libretto und Partitur geht hervor, daß Mozart sich auch textlich ihrer mit besonderem Gusto angenommen hat. Auf Don Alfonsos „Ti vo fare del ben“ antwortet sie bei da Ponte: „Non n’ho bisogno, un uomo come lei non può far nulla“, was soviel heißt wie: „Ein alter Knabe wie Sie kann nicht mehr viel ausrichten.“ Mozart hat die Replik geändert, hat sie sogar gereimt: „A una fanciulla / un uomo come lei non può far nulla“, was soviel heißen soll wie: „Ein alter Knabe wie Sie kann es mit einem Mädchen wie mir nicht mehr treiben.“ Der große Magnet, mit dem sie, als Arzt verkleidet, den beiden scheinbar liebestollen Albanern das Gift



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

aus dem Leib zu ziehen vorgibt, entspringt nicht da Pontes Invention, er kannte Mesmers Behandlungsmethode nicht. Mozart aber hatte Franz Anton Mesmer noch als Zwölfjähriger kennengelernt, sein „Bastien und Bastienne“ soll in dessen Garten aufgeführt worden sein, und er war mit der magnetischen Heilmethode vertraut. Hier also tut er sie als Quacksalberei ab. Diesem lateinisch salbadern den Arzt Despinetta wollte er denn auch keine wirklichen Kenntnisse zuerkennen, weshalb er in der Anredeformel das „bonae puellae“ in „bones puelles“ abwandelt: ungerechterweise, denn wenn Despinetta schon etwas auswendig gelernt hat, so hat sie es gewiß richtig gelernt, sie ist gescheit. Don Alfonso dagegen will er richtiges Latein in den Mund legen, daher wandelt er das abgeschliffene „isso fatto“, wie da Ponte es schreibt, zurück in „ipso

facto“. Kein Zweifel, die Sache hat ihm Spaß gemacht.

Der Sieg des Rationalismus, verkörpert durch Don Alfonso und, auf einer anderen Ebene, durch Despinetta, zeigt, daß die wahre Liebe und ihre empfindsame Manifestation nicht nur für die beiden Paare, sondern für alle, von nun an für immer verloren sei. In Zukunft handle man mit dem Verstand. So waltet stets eine versteckte Melancholie über dieser herrlichen Musik, die sie auslöst, in der Liebe und ihre Verhöhnung zu einem werden. Hier ist Mozart Einmaliges geglückt, etwas, was er niemals zuvor oder nachher versucht hat. Die Accompagnati gewinnen jene Bedeutung, die sie in den frühen Opere serie hatten, den unmittelbaren vom Schema der Arien und Ensembles getrennt



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

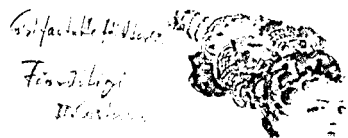
ten, Gefühlsausdruck, in ihrer Freiheit der wechselnden Tempi und ihrer expressiven Dynamik. Ob es der Ausdruck von Gefühl oder nur von fingiertem Gefühl ist, steht dahin. Wenn Einstein die B-Dur-Arie der Fiordiligi „Come scoglio . . .“ (Nr. 14) für Parodie, Abert sie für Spott hält, so irren beide: Fiordiligi's Konflikt ist von Anfang an echt, sie beginnt schon sofort als Opfer des bösen Spiels. Die Wendung „Cosi' ognor“ ist übrigens die figurengetreue Wiederkehr des „Kyrie“ der „Krönungsmesse“ (K. 317). Stofflich ließe sich hier zwar in Zusammenhang konstruieren, doch spricht die musikalische Figur gegen die Hypothese einer parodistischen Intention. Wenn aber kurz zuvor im ersten Akt die beiden verkleideten Offiziere aus ihrem Secco ausbrechen, um in einem großangelegten Accompagnato ihrer subjektiv erlogenen

Hingerissenheit objektiv hinreißenden Ausdruck zu geben („Amor . . .“, Takt 28 des Rezitativs „Ch'esusurro“), wenn zuerst Ferrando, dann Guglielm sich von d-Moll bis zu g-Moll durchsingen, wenn die Violinen und die Violen in einem gewaltigen Aufwärts-Crescendo die sich entfaltende Aufwallung vollziehen, so haben wir hier überlegene Parodie, Parodie als Disziplin, die ihren Gegenstand in einer einzigartigen Schönheit, einer Herrlichkeit sui generis, widerspiegelt, wie sie sich niemand anderem jemals eingegeben hat, selbst Mozart nicht weder zuvor noch danach. Wir stellen fest: Morat ist nicht die Quelle der Musik.

Das Simulieren ist hier evident. Aber hin und wieder fragen wir uns denn doch: Auf wen beziehen sich eigentlich die Liebesäußerungen der beiden

Herren, etwa die B-Dur-Arie des Ferrando: „Ah, lo veggio“ (Nr. 24), die er „lietissimo“ zu singen hat? Auf die neugewonnene Dame, die ihm so leicht zufällt, oder auf die ehemalige, die, in umgekehrter Beziehung zu ihm, in Vergessenheit zu geraten droht? Verrät es die Musik? Sie verrät es nicht. Wohl haben wir hin und wieder einen scheinbaren Hinweis, doch sind wir niemals völlig sicher, auf was er hinweisen soll: auf das Komödienspiel, oder auf die Komödie innerhalb der Komödie? Guglielmos G-Dur-Arie „Non siate ritrovi“ (Nr. 15) mutet uns textlich insofern ungemein albern an, als wir uns kaum vorstellen können, daß diese Damen auf so vulgär-vordergründige Art zu betören sind. Auch musikalisch fällt sie ab (bezeichnenderweise geben die von Mozart meist abfällig behandelten Flöten das Thema an). Nun hatte er ursprünglich eine andere Arie in D-Dur vorgesehen, „Rivolgete a lui lo sguardo“ (K. 584), die subjektiv textlich kaum weniger albern ist, aber musikalisch zu den bedeutendsten Buffo-Arien gehört, die er geschrieben hat, auch hier ist über den Text hinauskomponiert; in der Musik wird ein lächerlicher Galan zu einem wirklichen Mann. Warum hat er die Arie gegen eine mindere ausgetauscht? Die Biographen sagen: Mozarts Empfinden für Proportion habe ihm eine Arie dieser Dimension hier nicht gestattet, sie hätte den Rahmen des Leichten, Satirischen gesprengt. Das erscheint uns wenig einleuchtend, zumal es nicht wahr ist. Offensichtlich mußte hier eine gewaltsame Lösung dieser Frage – vielleicht als Resultat einer Besetzungsfrage – gefunden werden. In der Tat fällt Guglielmo hier insofern aus seiner Rolle, als die außerordentliche Frivolität der Thematik, die Anpreisung der alleräußerlichsten Reize, sensible Damen, zumal in momentan sehr labilem Zustand, eher abschrecken muß. Es erscheint uns unbegreiflich, daß ein Mädchen wie Dorabella, obschon leichtsinniger als ihre Schwester, auf einen Mann hereinfällt, der sich nicht besser darzustellen weiß als ein „Papagallo“. Man könnte es so deuten, daß er ihr nicht gefallen wolle, um seine Wette zu gewinnen; durch Zuwiderhandlung der Anweisung Don Alfonsos. Doch das ist Spekulation; die Frage bleibt offen.

Im F-Dur-Quintett „Di scrivervi ogni giorno“ (Nr. 9) unterscheidet sich, unter dem durchgehenden Sechzehntel-Ostinato der Streicher, der gesang-



Bernhard Pankok, Berlin 1921

liche Duktus der fingierenden Männer in ihr Gefühlsgehalt nicht von dem der trauernden, und selbst Don Alfonsos Beiseite „Io c'è se non rido“ wirkt, obgleich kontrapunktisch kontrastierend, nicht wie Parodie. Intervallsprünge der Septimen der beiden Offiziere hat Mozart nur für die echten Gefühlsaufwallungen seiner Gesungenen verwendet. Und dennoch offenbart sich in dieser Nummer, stellvertretend für einige, das Element des Spieles, so etwa die Staccato-Viertel beider Damen bei der Bitte, jeden Tag zu schreiben. Wer lacht hier wen aus? Die Herren die Damen, oder alle Beteiligten uns, oder wir alle Beteiligten? Im Terzettino in E-Dur, „Soave sia il vento“ (Nr. 10), auch dichterisch ein Meisterstück, und manch andere Nummer dieser Oper, stimmt selbst Don Alfonso in den Wunsch einer glücklichen Seereise ein, den die sordinierten Streicher



Bernhard Pankok, Stuttgart 1917

ihren Sechzehnteln uns so nahelegen, als fände diese Seereise – auf einem leicht gewellten Meer – wirklich statt. Hier scheint nichts anzudeuten, daß er fingiere, er scheint unwillkürlich Teilnehmer des Spieles geworden zu sein, und schließlich werden es alle, einschließlich Mozart selbst, der tief in die Fiktion gleitet, mitgerissen von ihrem trügerischen Zauber. Die Musik „nimmt an der Täuschung nicht teil, realisiert aber auch nicht nur die äußere Situation und Abschiedswehmut. Mozarts Musik macht vielmehr deutlich, daß in diesem Abschied, dessen Epilog das Terzettino ist, ohne daß es den handelnden Personen bewußt ist, Unwiederbringliches verabschiedet wird. Später dann erscheint die Parenthese aufgelöst, selbst instrumental, die Suggestion schwindet: Die Introduktion des Duettts „Secondate aurete amiche“ (Nr. 21) erscheint uns wie ein Andante früherer Bläusersere-

naden, auch enthält es in seinem Es-Dur schon Zauberflöten-Töne. Immer will der böse Spaß in Ernst umschlagen, dieses „Beinahe“ zieht sich durch die gesamte Oper, vor allem durch die vielen Ensembles, aus denen manchmal die dramatische Akzentuierung der Arien fast aufschreckt; als Einzelnummern stehen sie nicht selten im Gegensatz zu jenem fließenden Element der Wehmut über eine Welt, in der zwar Niedertracht herrschen mag, die wir aber auch im Gewand der Schönheit noch zu genießen vermögen. In ihr bezieht Mozart Don Alfonsos Position, indem er dem Realismus und der vermeintlichen Realität seine Stimme gibt; er steckt in Fiordiligi, die das erbarmungswürdige Opfer wird; in Despina, die das beste aus dieser Welt macht; letztlich steckt er in jedem subjektiv erlebten Moment, selbst wenn er im Vollzug des ganz und gar Gemeinen besteht: Ihn aber drückt

Die Musik nicht aus. Denn diese Musik ward hier, wie oft, als solche zum Betrug: zur Darstellung des „Schönen“ als Vortäuschung des „Guten“, und damit zum Vorboden des Nicht-mehr-Heilen – das ist die bittere Lehre, die wir zu ziehen haben.

Mozart hat diese Arbeit genossen, vielleicht diente sie ihm als Flucht aus der Misere, die zu dieser Zeit bedrohliche Dimensionen annahm, eine Flucht in Kunst und Künstlichkeit, zu seinen Gestalten, seinen Puppen. Er wollte auch andere an diesem Spiel teilhaben lassen: Daher vielleicht hat er Freunde zu Proben eingeladen, Ähnliches ist bei keiner anderen Oper belegt.

Bedenken wir nochmals, daß Musik ihre eigene Logik niederlegt, eben die Logik des „Musikalischen“ im Kierkegaardschen Sinn. Doch hat die Oper nicht nur ihre spezielle Logik, sondern enthält – in Erfüllung eines außermusikalischen Willens – ihre eigene, vom Text losgelöste Moral. Darüber hätte Beethoven manches zu sagen gehabt, hat es im „Fidelio“ ja auch gesagt. Doch das meinen wir nicht: nicht den untransponierten Ausdruck einer ethischen Einstellung, nicht das sittliche Manifest; die in der Oper enthaltene moralische Komponente – so könnten wir folgern – besteht darin, daß die Musik das Verhältnis der Distanz zu ihrem Gegenstand wiedergibt, festlegt und sich in dieser Wiedergabe unserer Wertung aussetzt. Hier, in der Tat, gibt uns „Cosi“ größere Rätsel auf als alle anderen Opern Mozarts. Und wenn ihre Musik auch die diabolischen Einfälle ihrer Träger gutzuheißen scheint und mit Juwelen besetzt, so haben wir eben aus ihr herauszulesen, daß Mozart sich selbst als diabolus ex machina gesehen wissen möchte, der uns Betrug als Schönheit beschert und aus seiner Ewigkeit heraus unsere Reaktion beobachtet.

„Cosi fan tutte“ hatte in Wien einen einigermaßen zufriedenstellenden Erfolg. Von Mozart selbst wissen wir nichts darüber. Er trug das Werk in das „Verzeichniß“ seiner Werke ein, mit den ersten vier Takten der Ouvertüre, und damit war die Angelegenheit für ihn erledigt, zumindest soweit wir aus seiner Selbstdokumentation ersehen können.

Hans Mayer

„Cosi fan tutte“ und die Endzeit des Ancien Régime

Am 26. Mai des Jahres 1789, wenige Wochen nach dem Zusammentritt der französischen Generalstände in Paris, der eine revolutionäre Weltbewegung einleiten sollte, tritt der durch Vermittlung Goethes zum Professor für Geschichte an der Universität Jena ernannte Schriftsteller Friedrich Schiller in den überfüllten Hörsaal, um seine Einführungsvorlesung zu halten. Als Thema wählte er sich den Fragesatz: „Was heißt und zu welchem Ende studiert man Universalgeschichte?“

Am 14. Juli des Jahres 1789 marschierte das Volk von Paris vom Palais Royal durch den Faubourg Saint-Antoine nach Osten, zum Stadtgefängnis der Bastille. Das Bollwerk einer willkürlichen Verhaftungspraxis wurde zerstört und demoliert. Es galt nicht mehr viele Gefangene zu befreien. Eine liberale Praxis des unsicher gewordenen Absolutismus hatte den Terror bürokratisiert und dadurch gemildert. In der Nacht zum 5. August beschloßen die Repräsentanten der drei Stände im französischen Volk (Adel, Geistlichkeit und Bürgerstand) die Abschaffung aller Privilegien. Von nun an sollten bürgerliche Gleichheit herrschen.

Am 29. Dezember dieses Jahres 1789 lud Mozart in Wien seine Logenbrüder Puchberg und Haydn zu einer „kleinen Opernprobe“ in seine Wohnung ein. Es handelte sich um „Cosi fan tutte“. Die Premiere fand am 26. Januar 1790 in der Kaiserlichen Oper statt: mit großem Erfolg. Dann starb Joseph II. im Februar. Die Aufführungen der Opera buffa mußten abgebrochen werden, allein nach Ablauf der Trauerzeit kam das Werk wieder auf den Spielplan nach wie vor mit dauerhafter Wirkung.

Man wird zu fragen haben, ob zwischen diesen drei so heterogenen Ereignissen des Jahres 1789 ein innerer Zusammenhang in der Retrospektive herzustellen ist. Gleichzeitigkeit pflegt die Aleatorik nicht auszuschließen. Von der zufälligen Koinzidenz aber sind die Gleichzeitigkeiten wie die Un-



Bernhard Pankok, Staatsoper Berlin 1921, Lithografien-Mappe mit Stationen aus „Cosi fan tutte“

gleichzeitigkeiten streng zu unterscheiden. Auch bei einer „Gleichzeitigkeit“ im Sinne der Geschichtsphilosophie wird man im Sinne von Henri Bergson zwischen „Temps“ und „Durée“ unterscheiden müssen: also zwischen der nach dem Uhrzeiger ablaufenden Zeit, und der von Bergson so benannten „Dauer“. Diese *Durée* jedoch hat mehr zu bedeuten als bloße und oft rein subjektiv bestimmte Erwartungszeit. Bergsons berühmtes Beispiel für die Unterscheidung ist das Glas mit Zuckerwasser. Der Durstige hat Zucker ins Glas mit Wasser geschüttet und wartet darauf, daß sich der Zucker auflöse. Die Ungeduld des Durstigen wird, als Dauer, mit der objektiv ablaufenden Zeit konfrontiert.

Auch der historische Kalender präsentiert immer wieder den Kontrast zwischen bloßer chronologi-

scher Gleichzeitigkeit, und einer „Dauer“, welche zwischen den scheinbar disparaten und unvergleichbaren Vorgängen innerhalb eines eng umgrenzten geschichtlichen Ablaufs die Zusammengehörigkeit herzustellen sucht: sei es im Sinne einer Übereinstimmung, sei es auch im Sinne der dezidierten Ungleichzeitigkeit.

Endzeiten vor allem, die einer geschichtlichen Katastrophe vorausgingen, sind häufig gekennzeichnet durch solchen Kontrast zwischen Zeit und Dauer, Chronologie und geistiger Zusammengehörigkeit. Zu unterscheiden ist die Anfälligkeit einer Gesellschaft, welche geschichtlich von der Krankheit zum Tode befallen würde, von den geistigen oder künstlerischen Leistungen, die während einer solchen geschichtlichen Agonie zustandekommen. Dann konfrontiert sich der gei-



Bernhard Pankok, Staatsoper Berlin 1921, Lithografien-Mappe mit Stationen aus „Cosi fan tutte“

stige Überbau einer Gesellschaft im engeren Sinne, wo Dekadenz des Gemeinsamen im dekadenten Bewußtsein ihren Widerschein findet, mit der künstlerischen oder intellektuellen Vorwegnahme eines Künftigen. Dem Widerschein des Untergangs antwortet *zur gleichen Zeit* die Antizipation eines Neuen, also ein „Vorschein“ im Sinne von Ernst Bloch.

Das zeitliche Zusammenspiel zwischen Bastillesturm, Abschaffung der Privilegien, Proklamation von Bürger- und Menschenrechten in Frankreich und der Bühnenpremiere einer Opera buffa aus der Feder von Lorenzo da Ponte und W. A. Mozart müßte an sich als Gleichzeitigkeit des Zufalls am Ende dieses Jahres 1789 registriert werden. Allein just die Verkennung und lange Zeit geradezu bösartige Verdammung der Oper „Cosi fan

tutte“ spricht gegen eine solche Aleatorik. Auch „Cosi fan tutte“ hat mit der Endzeit des Ancien Régime, mit den Ereignissen des Jahres 1789 zu tun. Dies letzte Gemeinschaftswerk nämlich von da Ponte und Mozart blieb singulär. Der Mozartsforscher Alfred Einstein bezeichnet das Libretto da Pontes als dessen Meisterwerk. Für den „Furioso“ gab er das Schauspielmodell von Beaumarchais, für den „Don Giovanni“ eine ganze dramatische Bühnentradition. Hingegen wurde das Spiel der drei Frauen und drei Männer in „Cosi fan tutte“ voller Originalität entworfen. Das Ergebnis so meint Alfred Einstein, ein Zustand der ästhetischen Zufriedenheit: wie bei einer glanzvoll durchgeführten Schachpartie.

Andererseits hat sich das bürgerliche 19. Jahrhundert über das unmoralische Libretto weidlich er-



Bernhard Pankok, Staatsoper Berlin 1921, Lithografien-Mappe mit Stationen aus „Cosi fan tutte“

rüstet und es dem Tonsetzer nahezu als Lüsterneheit ausgelegt, daß er sich herbeileiß, diese elegante Zote zu komponieren. Beethoven betonte, einen Text solcher Art zu komponieren, wäre für ihn unmöglich gewesen, was man ihm aufs Wort glauben darf. Wagner ging noch weiter und behauptete, es gereiche Mozart zur Ehre, daß ihm die Musik zu einem höfischen Auftragswerk wie dem „Titus“ schwächer ausgefallen sei als jene zum „Don Giovanni“, und die Musik zu „Cosi fan tutte“ – erfreulicherweise! – weit schwächer als zum „Figaro“. Womit Wagner sagen will: eine bessere Musik zu „Cosi fan tutte“ wäre bei solchem Libretto vom Übel gewesen: „Wie schamlos würde es die Musik entehrt haben!“, schreibt der Komponist

der Venusbergmusik aus dem „Tannhäuser“. Der Irrweg der Oper durch das viktorianische Europa im 19. Jahrhundert ist reich an Zügen des Groteske. Der Mozartforscher Otto Jahn war um Beispiele nicht verlegen; allein auch er selbst mißdeutete das rätselhafte Spätwerk Mozarts, wenn er die spezifische Originalität einer Musik, welche keineswegs schwächer ist, wie Wagner behauptete, hatte, als die Partitur von „Figaros Hochzeit“, an dramaturgischen und künstlerischen Mangel ankreidet: die verwirrende Fähigkeit nämlich diese Musik, immer wieder von der Lüge in die Akzeptierung wahren Gefühls auszuweichen. Weshalb Jahn und Ullrich auch nicht daran glauben, daß Dorabella den als Exoten verkleideten Gr

gielmo, und Fiordiligi den ebenso verkleideten Ferrando wirklich „lieben“ können. Obwohl die Musik für diesen Sachverhalt spricht, der freilich eine Konstellation der Untreue bedeutet, und damit der weiblichen Unmoral im Sinne des bürgerlichen Familienrechts. Es gab eine deutsche Bearbeitung von „Cosi fan tutte“ unter dem pastoralen Titel „Liebe und Versuchung“.

Der Dresdner Bariton Scheidemantel kam auf die absurde Idee, das Libretto da Pontes schlechthin zu beseitigen und Mozarts Musik zum Libretto der „Dame Kobold“ von Calderón spielen zu lassen. Es gehört zu den vielen Hellsichten und erfreulichen Erkenntnissen in Ernst Lerts Buch „Mozart auf dem Theter“ von 1921, wenn er den inneren Zusammenhang von Mozart und da Ponte gegenüber allen pruden Bearbeitern folgendermaßen interpretiert: „Am glücklichsten fand noch Devrients Bearbeitung die Feigenblätter für Mozarts Stück, welche Bearbeitung die allen sicher besitzenden Eheherren so erschreckliche Wahrheit, daß es *necessità del cuore*, eine Herzensnot der Frauen bilde, Sinnengeschöpfe des Augenblicks zu sein, der Pastorenmoral zu dienen, in einem sehr ehrbaren Streich verballhornt, den zwei bräutliche Lustspielbackfische ihren eifersüchtigen Ehekünftigen spielen. Was aber – beim Eros! – hat die Birch-Pfeiffer in Mozarts Partitur wiederzukäuen? Nur damit unsere ehelichen Gatten den ruhigen Schlaf des befriedigten Alleinbesitzers schnarchen dürfen, soll der freie Mimus Mozarts kastriert werden?“

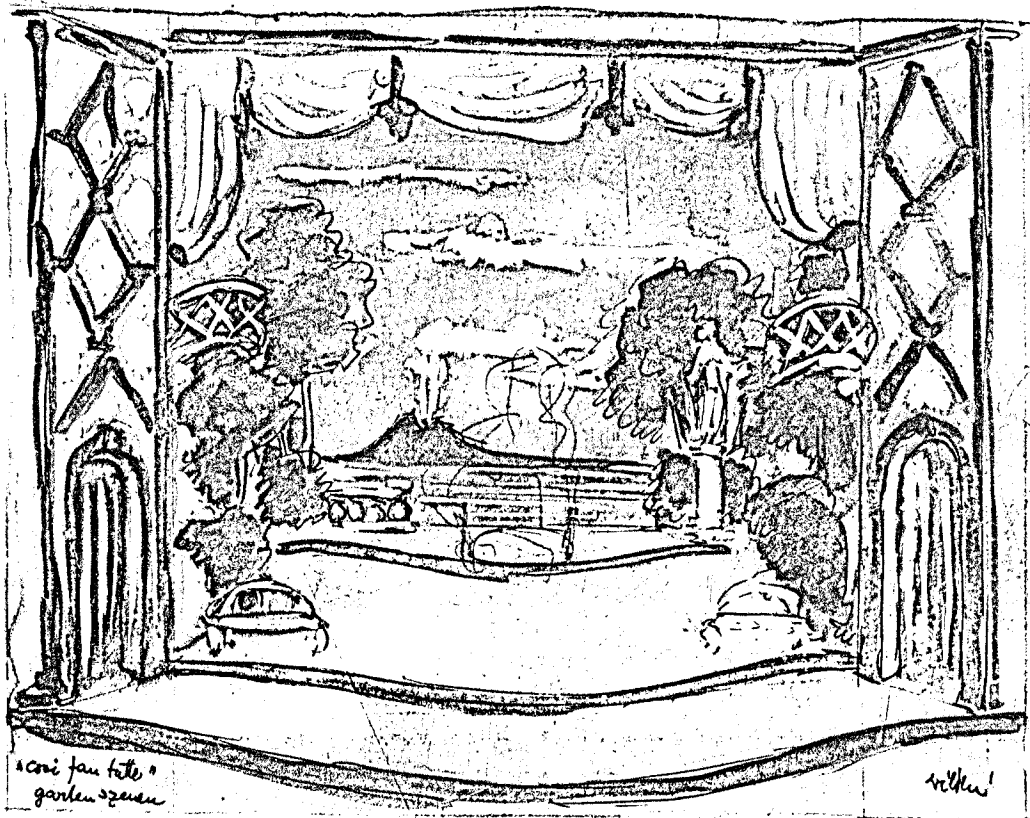
Wie ist jenseits von Prüderie, Mißverstehen und wohl auch Heuchelei diese Konfrontation einer ursprünglich so erfolgreichen Oper mit der Nachwelt, mehr als ein Jahrhundert lang, zu erklären? Man wird auf jene Zusammenhänge vom Jahre 1789 zurückgehen müssen. „Cosi fan tutte“ ist ein Werk, dessen Premiere zwar ein halbes Jahr nach Erstürmung der Bastille stattfand, das aber in höchst vermittelter und bedrohlicher Weise zur Epoche gehört, die mit dem 14. Juli 1789 abgeschlossen wurde. Mozarts Oper von Lüge und Wahrheit, Treue und Untreue, Ambivalenz der Gefühle wie der Moralbegriffe gehört zum Ausklang der Rokoko-Gesellschaft. Sie antizipiert in Wahrheit das Ende der Feudalwelt, weil sie, in aller



Bernhard Pankok, Berlin 1921

C-Dur-Herrlichkeit, vollkommen hoffnungslos zu Ende geht. Dies ist eine Opera buffa, bei welcher einem das Lachen vergeht.

Thematisch hat das letzte gemeinsame Werk von Lorenzo da Ponte und Wolfgang Amadeus Mozart nicht eben viel zu tun mit anderen literarischen Dokumenten jener Endzeit des Ancien Régime. Etwa mit den Mordtaten, ästhetischen Reflexionen und erotischen Abenteuern eines Ardinghelli von Heinse. Der zynische Don Alfonso aus dem italienischen Caféhaus, der sich lustigmacht über die verliebten jungen Offiziere Ferrando und Gielmo, weist mit dem Kalifen Vathek und seiner hexenhaften Mutter (William Beckford) nicht viel Ähnlichkeit auf. Das Kammermädchen Despina, das sich schon mit 15 Jahren auskannte im erotischen Alltag, wäre uninteressant gewesen für den Marquis de Sade: sie hätte dem göttlichen Marquis vermutlich ebenso schnippisch geantwortet wie dem Don Alfonso. Als Alfonso eine Mithelferin gewinnen möchte, während Despina eine ero-



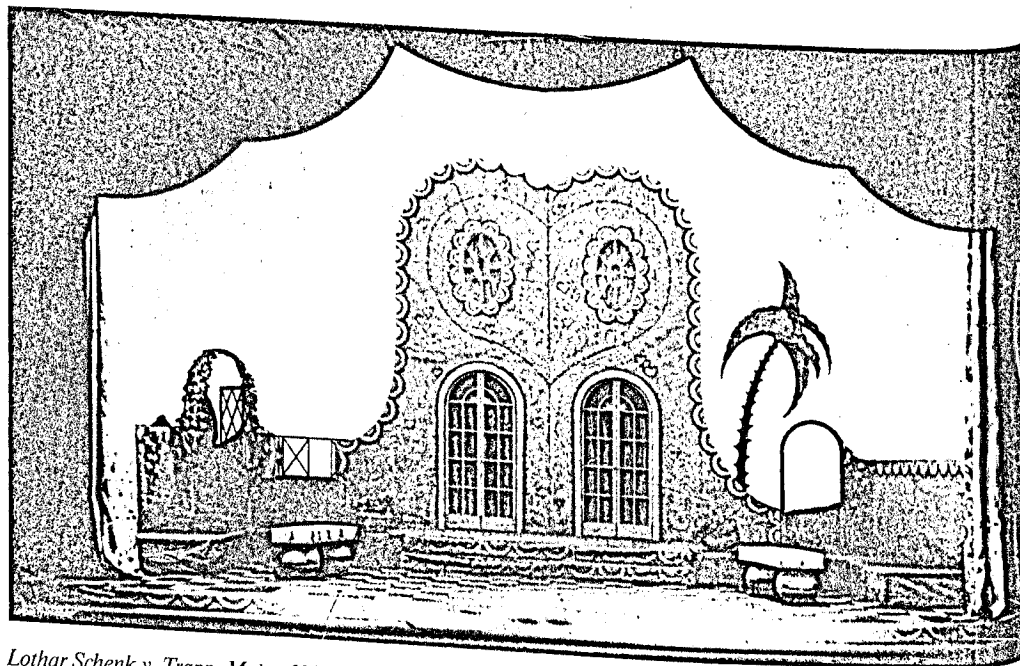
Egon Wilden, Gera 1924

sche Annäherung vermutet, entsteht folgender Dialog: Alfonso: Despina mia, di te bisogno avrei. Despina: Ed io niente de lei. Alfonso: Ti vo' fare del ben. Despina: A una fanciulla un vecchio come lei non può far nulla. Dann freilich erhält sie einen stattlichen Vorschuß, und alles ist verändert. Despina bleibt sich trotzdem auch im Tonfall gleich, wenn sie nun wissen will, was sie zu tun hat: E che verebbe? E l'oro il mio giulebbe. So spricht keine Justine bei Sade und keine Merteuil bei Laclos.

Trotzdem gehört ein Werk wie „Cosi fan tutte“ nicht allein durch die Entstehungszeit des Jahres 1789 im wörtlichen Sinn zum „Ausklang“ des

Ancien Régime. Es führte deshalb nicht sehr weit, wenn Ernst Lert die Beziehungen zwischen Tonsetzer und Partitur vom angeblichen Erleben her deuten wollte und meinte: „Es ist Mozarts und seiner Zeit mächtigstes Sexualproblem, welches „Cosi fan tutte“ wieder abhandelt: der Mann zwischen zwei Frauen. Eine wahre, wienersische Begebenheit soll zugrunde liegen, welche der Kaiser mit echt österreichischer Hetzfreude als warnendes Beispiel auf das Theater bringen wollte. Also lag die Gefahr solcher wahren Begebenheiten in der Luft.“

Aufschlußreicher ist bereits, daß da Ponte und Mozart bei der scheinbar freien Erfindung der



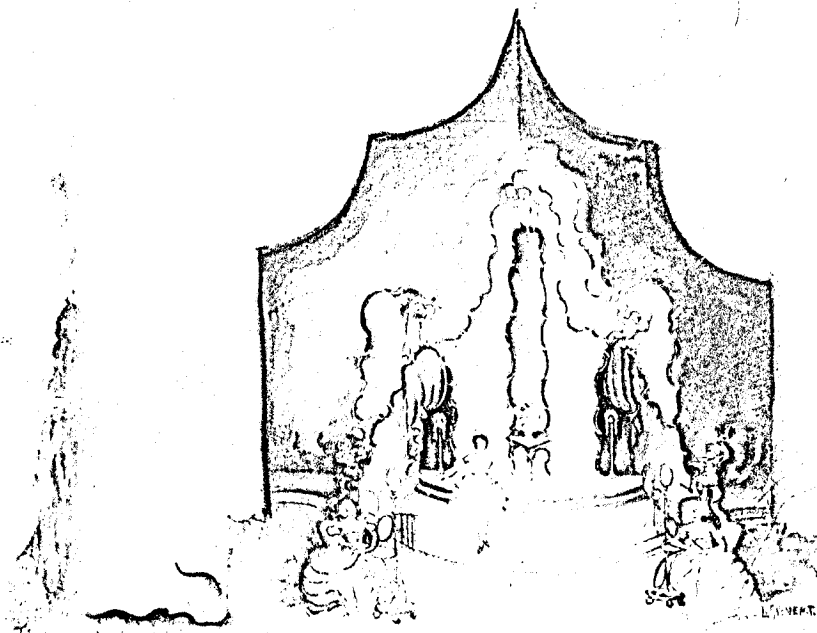
Lothar Schenk v. Trapp, Mainz 1924

Handlung von „Cosi fan tutte“ dennoch mit erfolgreich bewährten Situationsmodellen arbeiten durften. Liebesprobe und Erprobung der Frauentreue galten als bewährter Topos der Komödie und der Opera buffa. Ein unmittelbares Modell mögen Mozart und da Ponte in der Komischen Oper „Der krumme Teufel“ von Haydn und Bernardon gefunden haben. Dort heißt der Don Alfonso noch Dr. Arnoldus. Bei Haydn freilich steht nur eine Frau zwischen zwei Liebhabern, der es nichts ausmacht, die beiden leichtthin für sich sterben zu lassen. Das tiefe männliche Mißtrauen gegenüber der Solidität weiblicher Empfindungen findet sich dort wie auch hier in „Cosi fan tutte“.

Allenthalben gehen die Autoren der musikalischen Komödie auf Gelächter im Publikum aus, auch dort (und gerade dort), wo auf der Bühne scheinbar gelitten, geweint und schließlich sogar gestorben werden soll. Immerhin liegen die angeblichen Levantiner mit ihrem vielen Geld, den stattlichen Bärten und auch den anderen Vorzügen, von welchen Guglielmo in der von Mozart dann

ausgeschiedenen D-Dur-Arie „Rivolgete a lui lo sguardo“ (Köchel-Verzeichnis 584) zotenhaft zu berichten wußte, einen Augenblick scheinbar vergiftet auf dem Bühnenboden. Erst die verkleidete Despina als Arzt mit dem riesigen Magnet, eine spöttischen Anspielung auf die damalige Mode des Mesmerismus, bringt sie wieder ins Leben zurück und der schwarze Humor beginnt sich abermals zu lichten.

Es gibt, das ist unverkennbar, die Satire und die Ironie. Zur Darstellung falscher Gefühle bedient sich Mozart, wie bereits am Beispiel der Donna Elvira im „Don Giovanni“ und später in der Aufttrittsarie der Königin der Nacht, der traditionellen Form musikalischer Hofkunst und der abstrakten Gefühlsklischees aus der Opera seria. Ein ungeheuer mein treffendes Beispiel für die Verbindung von objektiv unechtem Gefühl, das die Singende jedoch subjektiv für echt hält, und satirischer Überzeichnung der Arienform findet man in der großen Arie der Dorabella in Es-Dur, allegro agitato (Nr. 1 der Partitur).

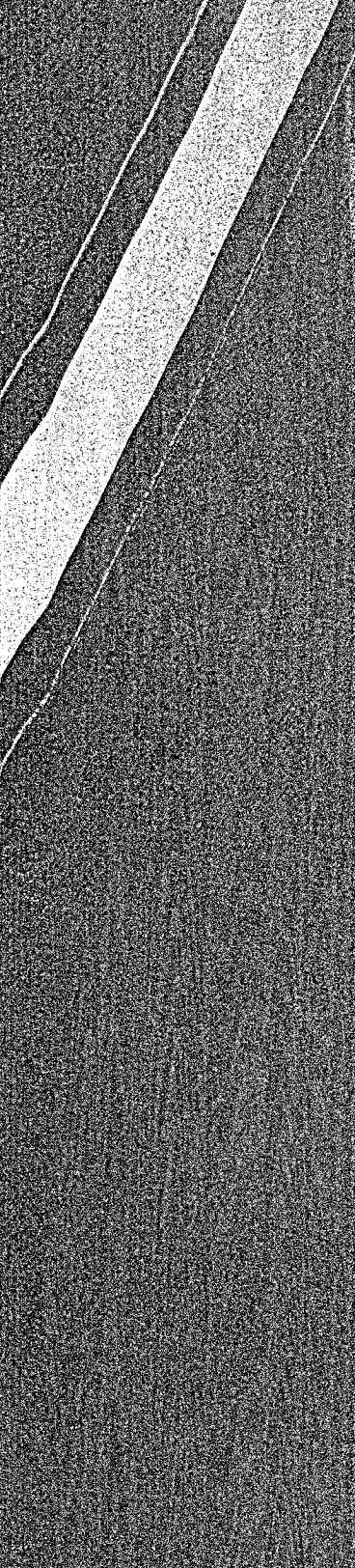


Ludwig Sievert, Frankfurt 1928

Außer mit den Instrumenten der Satire und Ironie arbeiten Librettist und Komponist mit den unheimlichen, nicht ganz geheuren Bedeutungsstrukturen einer *Literatur der Grenzüberschreitung*. Die Wette des Don Alfonso mit den beiden verliebten Tölpeln meint viel mehr als ein schwankhaftes Glücksspiel. Übliche Wetten haben ein Tun eines der Wettenden zum Inhalt: „Ich wette, daß du nicht...“ In „Cosi fan tutte“ wird jedoch um ein Tun-Lassen gewettet, das darin besteht, eine Manipulation der Seelen durch abgefeimtes Tun nicht zu verhindern. Alfonso ist ein *opernhafter Teufel*. Er wettet zwar nicht mit Gott um die Seele des Faust, aber mit Liebenden um die Seelen der geliebten Frauen. Weshalb das Finale von „Cosi fan tutte“ abermals als Sextett, den Abschluß von Mozarts „Don Giovanni“ nach der Höllenfahrt gleichsam wiederholt. Der enthüllte Betrug hätte den

Umschlag in einen tragischen Ausgang, in ein reales Töten, keineswegs ausgeschlossen. Daß sich an den musikalischen Höhepunkten der Oper ohne weiteres ein Umschwung ins Tragische und Heroische hätte ereignen können, wird besonders deutlich an der großen Arie der Fiordiligi in E-Dur (Nr. 25). Es ist bekannt, daß sich Beethoven den Aufbau dieses Musikstücks zum Vorbild nahm für die große Leonoren-Arie. Sogar Mozarts Tonart E-Dur kehrt wieder bei Beethoven.

Dem mephistophelischen Don Alfonso entspricht eine durchaus nicht soubrettenhaft-harmlose Despina, der trotz aller Verkleinerung als „Despinetta“ nicht getraut werden darf. Despina ist keine zweite Susanne aus dem „Figaro“, sondern eine erfahrene Frau von plebejischer Herkunft. Sie ist auch mehr als die traditionelle Kupplerin der italienischen



Komödie. Bei Goldoni und noch beim „Barbier von Sevilla“ hilft der Kuppler den Liebenden. Despina hingegen hilft tatkräftig und mit immer neuen Verwandlungen und falschen Ratschlägen bei der *Destruktion* der Liebesbindung. Das Zusammenwirken von Despina und Don Alfonso ist ein Werk der Gefühlsverneinung. Weshalb die Zofe nicht allein durch Dukaten zur Tätigkeit angespornt werden muß. Was Alfonso im Caféhaus von der Liebe gesagt hatte: daß sie dem Phönix aus Arabien zu gleichen scheine, weil ihn niemand je zu Gesicht bekam, leuchtet der Plebejerin unmittelbar ein. Sie wäre im Caféhaus bereit gewesen, dieselbe Wette mit den Geliebten ihrer beiden Damen abzuschließen.

Das Zusammenwirken Alfonsos und Despinas gemahnt mithin durchaus an die mit viel Geld und völliger Herzlosigkeit geplanten Kabbalen des Herrn de Valmont und der Marquise de Merteuil bei Laclos. Einige der wichtigsten Nummern der Mozart-Partitur wirken wie eine musikalische Illustration von Erkenntnissen der Madame de Merteuil: daß alle Empfindungen, analysiert mit Hilfe einer zu Ende gedachten Aufklärung, der sich auch der Marquis de Sade ergeben hatte, den Keim der Unwahrheit in sich tragen, folglich der Zerstörbarkeit. Wenn die verkleideten Liebhaber in „Cosi fan tutte“ jeweils um die Braut des Freundes werben, und zwar mit Erfolg, so steht in den Verführungsszenen das gespielte Gefühl des Mannes gegen das echte der erotisch faszinierten Frau. Viele Abstufungen bei Dorabella und Fiordiligi zwischen bewußt gespielter heroischer Pose und einer Gefühlsintensität, die man sich selbst emphatisch zusichert, weil man ihrer insgeheim nicht mehr ganz sicher ist. Die Arie des Ferrando und die große heroische Arie der Fiordiligi wirken so markant innerhalb des teuflischen Spiels, weil im Grunde nur in diesen beiden Momenten, wo Mozart sich selbst eine Echtheit des Gefühls gestatten durfte, jenes Licht der Hoffnung aufscheint, das schließlich die Wahl der Tonart C-Dur auch im Finale zu rechtfertigen vermag. Allein auch dieser Vorschein auf eine Welt der nicht manipulierten Gefühle ist blaß, und das Finale endet rasch. Abermals erlebte man ein Finale der untergehenden Gesellschaft: den Ausklang einer Endzeit.

Edward J. Dent

Lorenzo da Ponte

Mit „Cosi fan tutte“ sagen wir Lorenzo da Ponte Mozarts Librettisten Lebewohl; aber vielleicht interessieren uns die weiteren Schicksale dieses seltsamen und fesselnden Mannes.

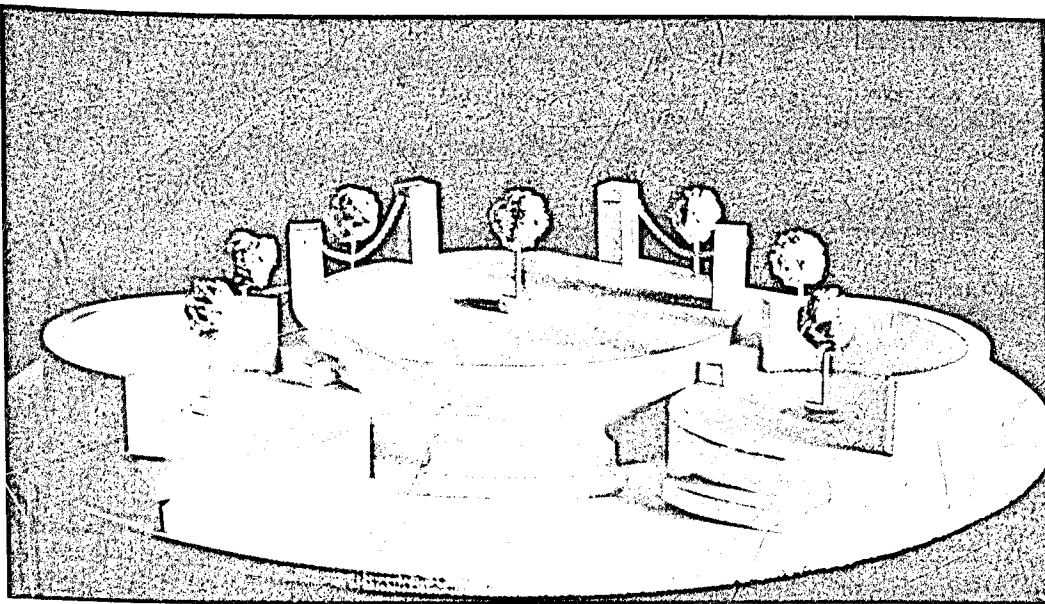
Der Tod Josephs II. im Februar 1790 beraubte ihn seines Beschützers. Seine Feinde waren zu mächtig; infolge mannigfacher Intriguen und Verleumdungen mußte er nach Triest ziehen und froh seiend aus Wien davon zu kommen, wie wir aus den Widmungsversen an Byron erfahren, die er der „Prophecy of Dante“-Übersetzung vorangeschickte hat.

In Triest lernte er einen englischen Kaufmann kennen und verliebte sich in dessen Tochter Nancy. Ein junger Italiener, der gerade geschäftlich nach Wien war, hatte zwar um Nancy angehalten, aber eine zu große Mitgift verlangt, worüber sich der Vater in dem Gedanken, seine Tochter einem Mitgiftjäger zu geben, so ärgerte, daß er sie da Ponte überließ. Nancy war protestantisch, Lorenzo katholischer Priester; ihre Verbindung konnte als nicht legalisiert werden, was aber die Familie des Mädchens nicht im geringsten zu stören schien.

Er verließ Triest mit Nancy im August 1792 mit der Absicht, sein Glück in Paris zu suchen. Casanova, den er unterwegs in Prag besuchte, riet ihm, nach London zu gehen, und gab ihm zwei gute Ratschläge mit auf den Weg: „Wenn Sie in London sind, gehen Sie nie ins italienische Café und setzen Sie nie ihren Namen unter ein Schriftstück.“

In Speyer veranlaßten ihn die neuen Nachrichten über die französische Revolution, seinen Plan zu ändern und wirklich nach London zu gehen, wo er nach anfänglichem Mißgeschick durch die Vermittlung einer Schwester Nancys die Stelle als Hausdichter an der italienischen Oper bekam.

1797 wurde da Ponte nach Italien geschickt, um Sänger zu engagieren, und benutzte die Gelegenheit, seine alte Heimat Ceneda aufzusuchen.



Gerd Richter, Aachen 1930/31, Bühnenmodell

Er kehrte dann nach London zurück, wo nach verschiedenen wechselvollen Schicksalen augenscheinlich seine geschäftliche Unerfahrenheit von Taylor, dem Direktor des Haymarkettheaters, und den Komponisten-Verlegern Corri und Dussek, deren Partner er geworden war, ausgenutzt worden ist.

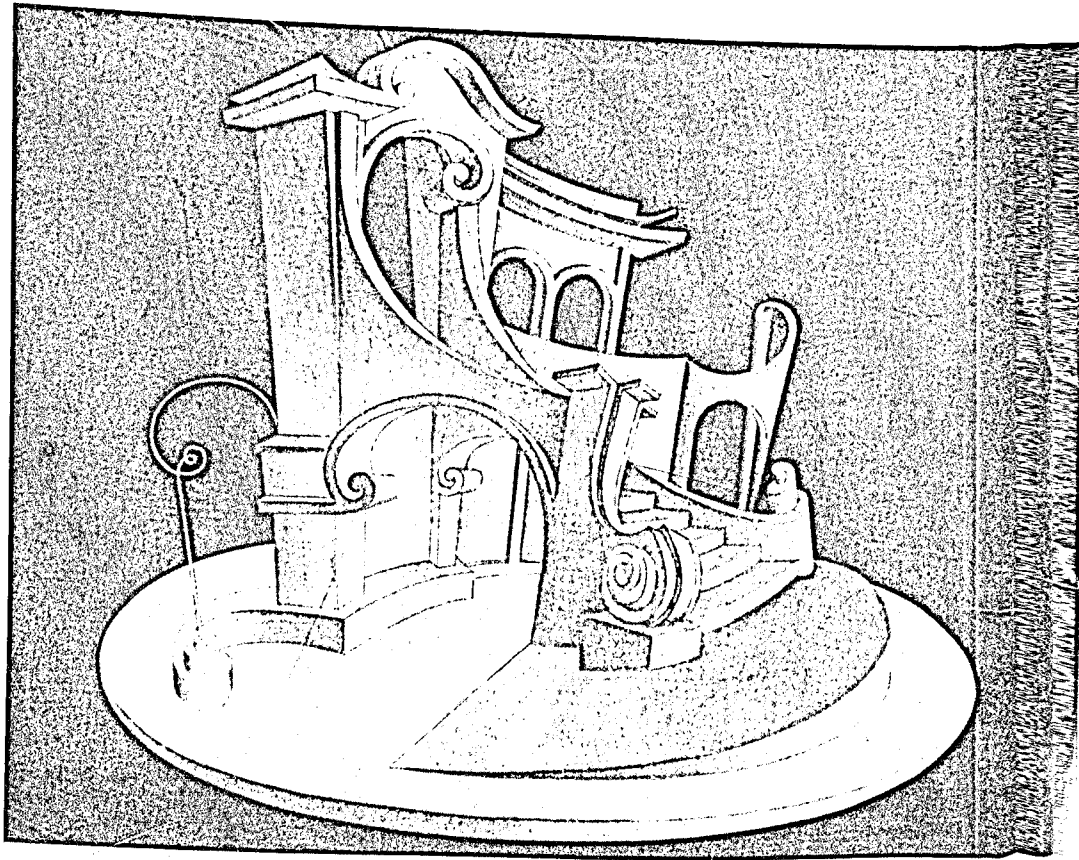
Jedenfalls hielt er es im Jahre 1805 für ratsam, sich seinen Gläubigern zu entziehen und nach Amerika zu flüchten.

Hier muß die Angabe genügen, daß er sich im Jahre 1807 in New York als italienischer Lehrer niederließ, und gelegentlich Geschäfte anfang, die regelmäßig mit einem Krach endeten; dann gab er wieder Stunden, wodurch er im allgemeinen seine Position wiedergewann.

Das große Ereignis seines amerikanischen Lebens war das Gastspiel Garcias in New York, der im Jahre 1825 mit einer eigenen Truppe „Don Juan“ auführte – diesmal den Mozartschen. Im Jahre

1832, 83jährig, verlor er seine Nancy. Ungefähr zu dieser Zeit trat er in Briefwechsel mit dem Patriarchen von Venedig, der einst Bischof von Ceneda gewesen war. Er sandte dem Patriarchen einige Gedichte und erhielt ein freundliches Dankschreiben, in dem ihn der ehrwürdige Prälat um seine Aussöhnung mit der Kirche bat. Sein alter Freund Michele Colombo fügte seine Bitten hinzu, und die Ponte scheint auch während seiner letzten noch allzu glücklichen Lebenszeit seine religiösen Ansichten geändert zu haben.

Er starb am 17. August 1838 in seinem neunzigsten Jahre, nachdem er gebeichtet und die letzte Ölung empfangen hatte. Einer seiner Biographen, Monsignor Bernardi, zitiert ein Dokument aus einem New Yorker Kirchenarchiv, das besagt: Da man im allgemeinen nicht wußte, daß da Ponte ein Geistlicher war, wurde es für besser gehalten, die öffentliche Aufmerksamkeit weder bei Gelegenheit der Aussöhnung mit der Kirche noch bei der Bestattung auf seine Priesterschaft hinzulenken.



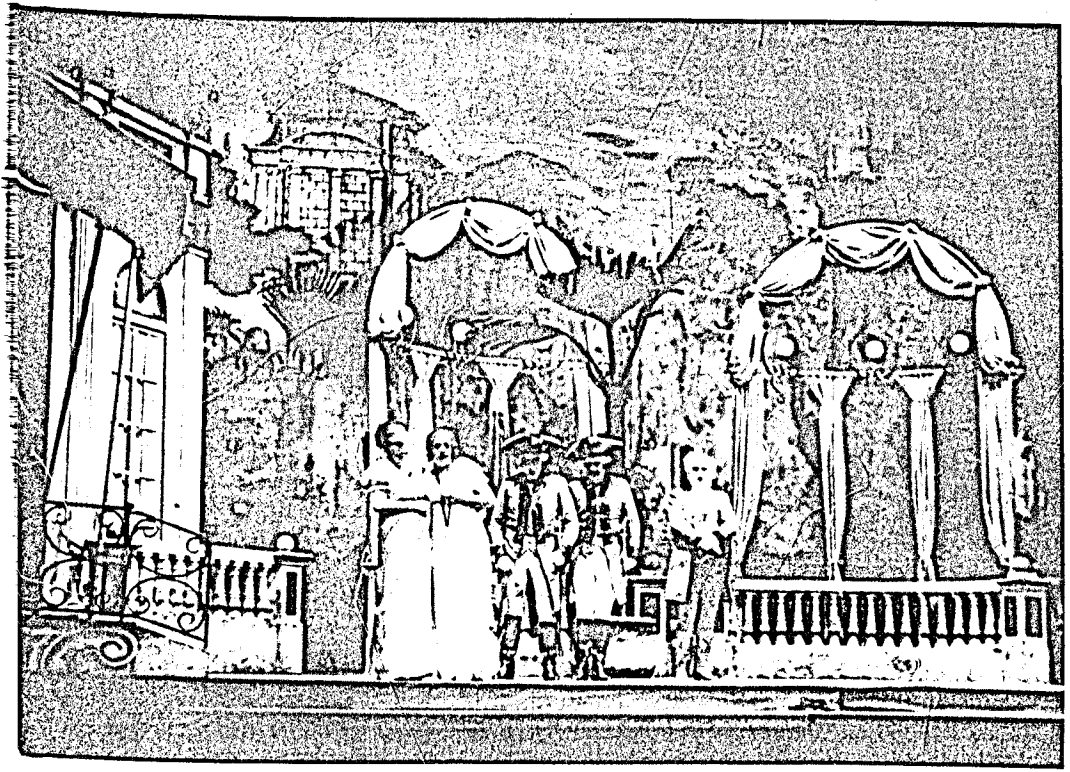
Gustav Singer, Oberhausen 1928

Susanne Vill

Moralische Variationen

Unter mehr als 30 Titeln, die teils Übersetzungen, teils Bearbeitungen mit gravierenden Eingriffen in das Pontes Libretto und den Ablauf der musikalischen Nummern bezeichnen, kam Mozarts „scuola degli amanti“ auf die Bühne. Den Reigen dieser „Variationen über ein unmoralisches Thema“ eröffnete *Liebe und Versuchung* (Stegmann, Frankfurt 1791): Neapel wird zu einer deutschen Seestadt, die Schwestern heißen Franziska und Frederike von der Mülen und die Offiziere sind die

Brüder Ferdinand und Wilhelm von Felse. *Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern* („Ich bin von Flandern, geb’ eine um die andere“, ein Sprichwort), auch als *Die zwey Tanten aus May* oder *die Verkleidungen* (Leipzig 1794), sowie *Die Wette* (Stuttgart 1796) und *Mädchenlist zu Liebe* (alle Bretzner, Hamburg 1796) aufgeführt. reichert das Pontes Test der Gefühle mit einem spätaufklärerischen Treueideal an: „Auch die besten Mädchen fehlen / Aus zu großer Zärtlichkeit. Zwar der Wunsch, sich zu vermählen / lehrt tausend Herzen stehlen, / Doch der Mann, den sie erwählen; / fesselt sie auf Lebenszeit.“ – *Mädchen-treue* (Treitschle, Wien 1804) ist eine der vielen Singspielfassungen mit gesprochenen Dialogen.



Teo Otto, Staatsoper unter den Linden, Berlin 1931, Regie Gustav Gründgens

und der Titel *Mädchenrache* (Rhode, Breslau 1806) verrät, wer hier mit wem sein Spiel treibt. – Die erste Annäherung der Oper an die Wiener Zauberposse unter Bezug auf die vieldiskutierte Gestalt des Grafen Cagliostro versuchte Treitschke in seiner zweiten Bearbeitung, die als *Die Zauberprobe oder So sind sie alle* (Wien 1814) Mozarts *dramma giocoso* in eine „romantische Oper“ verwandelt. – *Mädchen sind Mädchen* lautet die triviale Quintessenz bei Kriebel (Stuttgart 1816), während *Die verfängliche Wette* (Herklots, Berlin 1820) als einziger Titel auf die unausweichliche Situation verweist, die durch die Wette der Männer entsteht. Dem verbreiteten Vorwurf der Unwahrscheinlichkeit in den Verkleidungsszenen begegnet diese umstrittene Bearbeitung, indem sie statt der maskierten Verlobten zwei neue Figuren, die Brüder Graf Urbino und Graf Ricardo, einführt. Auch Medicus und Notar werden nicht von Nanette (De-

spina) verkörpert, sondern von Pedrillo, dem Diener der Albanesen. – Zauberei als paradoxes Mittel, das Unglaubliche vorstellbar zu machen, setzt die zweite „romantische Oper“ mit Musik aus „Cosi fan tutte“ ein: *Die Zauberspiegel* (Frankfurt 1823) gehören zum Inventar des „astrologischen Zimmers“ des Doctor Alfonso. In ihnen zeigt sich die durch die Zauberkraft der Verlobungsringe vollzogene Verwandlung der Offiziere Fernando und Carlo in Armenier, wie auch die Vertauschung des aus der Phiole hervorgelockten Celerio mit Rosine (Despina). Die Rückverwandlungen im Finale geschehen wiederum durch Zauberei, wodurch die aufklärerischen Tendenzen des Librettos völlig geopfert werden. – *Der Weiberkenner oder wer hat die Wette gewonnen?* erlebte in Weimar 6 Aufführungen (1830-1841); Theaterdirektor J. W. von Goethe, der diese Oper sehr liebte, ließ die Übersetzung seines Schwagers Vulpius *So sind sie*

alle, alle (Weimar 1797) 33 mal aufführen. Um diese Fassung bat Frau Rat Goethe ihren Sohn: „die Oper Cosa van Tutti – oder so machen sie alle – soll in Weimar so sehr viel durch den verbesserten Text gewonnen haben . . .“ (1797). – Während da Ponte mit den drei als Schauplätze erwogenen Städten Venedig, Triest und Neapel auf konkrete politische und gesellschaftliche Bedeutungen anspielte, verlegt Lichtenstein *So machen es alle* (Berlin 1831) ins Herkunftsland der höfischen Sitten und der ausschweifenden Experimente mit der menschlichen Psyche, nach Frankreich. – „Weit wichtigere Motive, z. B. Vaterlands-
liebe, Nationalstolz und Haß, Geiz“ anstelle der „armseligen, unwahrscheinlichen und schlüpfrigen Handlung“ des Originals gefunden zu haben, attestiert die zeitgenössische Kritik Johann Anton für *Die Guerillas* (Frankfurt 1837). Der alte Kastellan (Don Alfonso) bewohnt mit seinen Mündeln Flora (Fiordiligi) und Bella (Dorabella) ein von Guerilleros umschwärmtes Schloß. Seine beiden Neffen, den Anführern der Guerilla-Truppe, hat er die Mädchen versprochen, doch sie lieben zwei französische Offiziere, die das Schloß verteidigen. Als Guerillas verkleidet überlisten diese unterstützt von den Damen den Kastellan und die Hochzeit wird vollzogen. – *Weibertreue oder so machen es Alle* (Schneider, Berlin 1846) rettet die Würde der Frauen, indem Dolores (Despina) den Damen die Wette vorzeitig verrät, und diese das Spiel zum Schein mitspielen. – *Sind sie treu?* fragt Gugler (Stuttgart 1856) mit einer vieraktigen Version. Die Paare sind von Anfang an umgekehrt angeordnet, und jeder Bräutigam testet die eigene Braut. Wenn Ferrando dann nach der Verführung Leonores (Fiordiligi) „Verlassen, betrogen“ (Cavatine Nr. 27) singt, gerät die dramaturgische Situation in Widerspruch zur Eindeutigkeit des musikalischen Affekts. Mozarts hier erstmals wieder aufgegriffene, an den Text angepaßten Secco-Rezitative erscheinen bei *Somachen's Alle* (Devrient, Karlsruhe 1860) in einer Streichquartettfassung von Wilhelm Kalliwoda. – Den Versuch, Mozarts „göttliche“ Musik vor dem „albernen, schlüpfrigen“ Libretto zu retten, zeigen schließlich *Les peines d'amour perdues* (Barbier und Carré, Paris 1863) nach Shakespeares „Love's labour's lost“ und *Dame Kobold* (Scheidemantel, Dresden 1909) nach Calderon.

Richard Strauss

Mozarts „Cosi fan tutte“

Geschrieben anlässlich der
Neueinstudierung nach dem
Original in München

Des großen Mozart letzte Opera buffa „Cosi fan tutte“ hat mancherlei Schicksale erlebt und ist unter allen dramatischen Werken des Meisters von Bühnenleitern und Publikum bis jetzt eigentlich immer als Stiefkind behandelt worden. Das allgemeine Durchschnittsurteil über „Cosi fan tutte“ dürfte ungefähr dahin lauten, daß diese Oper, trotzdem sie eine Reihe hervorragender schöner Musikstücke wie das berühmte Addio-Quintett, das Finale des ersten Aktes, zwei sehr beliebte Arien der Despina enthalte, im ganzen ein schwächeres Werk Mozarts sei. Sogar Richard Wagner meinte, daß an dem schlechten Textbuch Mozart besonders im zweiten Akt die sonst so elastischen Schwingen etwas erlahmt seien. Wenn ich Richard Wagners Urteil auch dahin teile, daß die Fabel sich nicht besonders geistreich ist, so möchte ich doch darauf aufmerksam machen, daß man, von der etwas unmöglichen Voraussetzung der Handlung abgesehen, der psychologischen Entwicklung des Textbuches, besonders im Hinblick auf die damalige Zeit keineswegs jegliches Interesse aussprechen kann. Werke von großen Meistern, die im dramatischen Aufbau oder im Text selbst Schwächen aufweisen, waren von jeher willkommene Opfer „denkender“ Bühnenleiter und Regisseure. Die harmlosen unter ihnen begnügen sich damit, derlei Werke, die keine Kassenerfolge versprechen, einfach gar nicht zu geben, die gefährlicheren unter ihnen pflegen so ein Werk zu bearbeiten, was man in der Theatersprache „retten“ nennt. Bei „Cosi fan tutte“ speziell haben sich Kapellmeister nach alter Theatermanier bisher meistens damit geholfen, diejenigen Nummern und Secco-Rezitative einfach wegzustreichen, die dem bei Mozartschen Opern ausnahmsweise auch das Theater besuchenden Musikfreunde als nicht auf der Höhe des eigentlichen Mozart stehend erschienen waren. Besonders in den Secco-Rezita-



COSI FAN TUTTE. *Köln 1932*

Hans Strohbach, Köln 1932

ven, die, als nur zur Handlung gehörig, dem genannten Musikfreunde nicht den erwünschten Ohrenschmaus bereiteten, wenn sie auch gerade in „Cosi fan tutte“ von Mozart mit der größten Sorgfalt behandelt und mit den liebenswürdigsten Feinheiten ausgestattet sind, hat der Blaustift energisch gewütet. Herr Eduard Devrient, dessen Übersetzung von „Cosi fan tutte“ übrigens meist recht gut ist und von Hermann Levi für die Münchner Aufführung noch teilweise benützt worden ist, war oberflächlich genug, den Versuch zu machen, ob er die einzelnen musikalischen Schönheiten des Werkes für tugendhafte Musikfreunde dadurch retten könne, daß er mit einer eingreifenden Umarbeitung des Textes die anstößig frivole Rokokohandlung ins Gegenteil verkehrte. Bei Devrient erfahren zu Beginn des zweiten Aktes die beiden Damen durch Despina, daß sie das Opfer einer

Wette ihrer beiden Liebhaber werden sollten, zu der sie der alte Skeptiker Alfonso (ein Philosoph, wie ihn das Textbuch benennt) durch seine steten Zweifel an der Treue des Weibes gedrängt hat, wodurch er ihre übertriebene Leidenschaftlichkeit auf ein vernünftiges Maß reduzieren wollte.

Alles schilt auf die Weiber:
Doch ich verzeihe, wenn sie auch
Zehnmal täglich sich verlieben;
Und man nenn' es nicht Laster,
Auch nicht Gewohnheit, nein, sie folgen
Nur dem Zwang des Herzens.

Und darum, wer am Ende sich betrogen sieht,
Geb' andern nicht die Schuld, nein, nur sich selber:
Denn bei Häßlichen, Schönen, bei Alten und
S'ist einmal die Natur: [Jungen,



Hans Strohbach, Köln 1932



„So machen's alle!"

sagt er zum Schluß des zweiten Aktes zu den beiden Liebhabern, wie zu den beiden Damen nach stattgefundener Versöhnung:

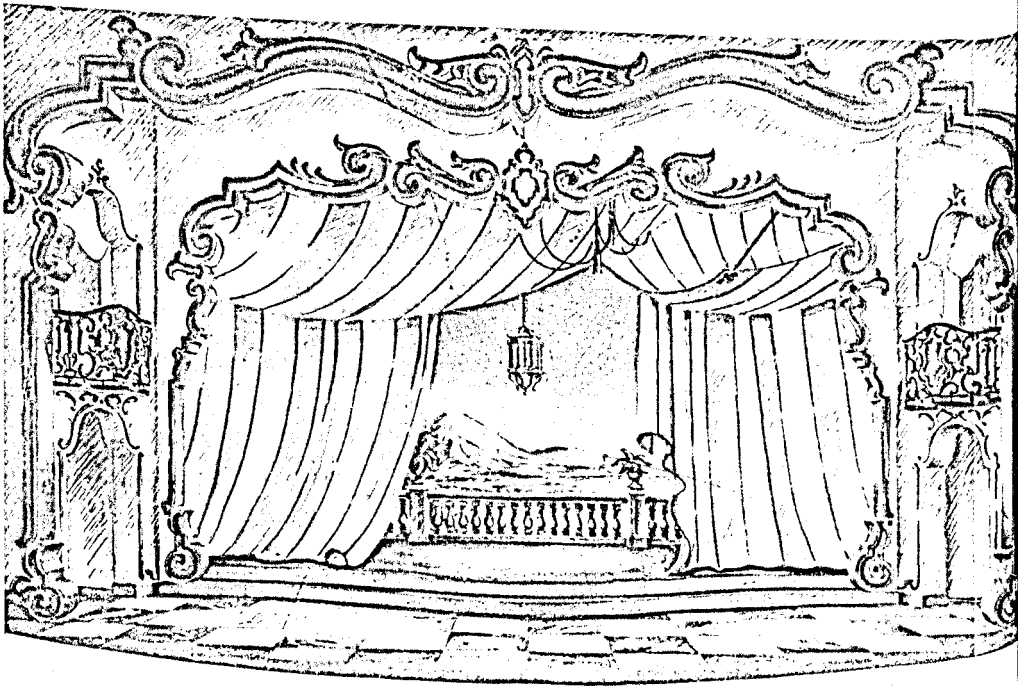
Ja, ich hab' euch hingegangen,
Doch zum Vorteil eurer Freunde,
Weisheit sollten sie erlangen
Und ihr habt sie klug gemacht.
Gebt die Hände, seid versöhnet,
Schnell umarmt euch, seid vernünftig!
Lachen werdet ihr dann künftig
Und ich selber lache mit.

Bei Devrient spielen nun auch die beiden Damen, die von Mozart und seinem Dichter, abgesehen von einer großen Übertreibung in der Kundgebung ihrer Gefühle, doch durchaus ernsthaft behandelt sind, auch ihrerseits mit ihren Liebhabern Komödie. Daß durch diese Veränderung die gan-

zen Ausbrüche des sentimental Gewissens, die Fiordiligi als Ironie herauskommen, genier Herr Devrient nicht. Er war leichtsinnig genug, die feine Unterscheidung gar nicht zu bemerken, die der Tondichter Mozart im Gefühlsausdruck, je nach Maßgabe ihres besonderen Charakters, im Kampfe der Gewissen durchaus ernsthaft spielenden Damen und demjenigen der nur komisch spielenden beiden Herren, die in hohlpathetischen Liebesschwüren und falschen Verzweiflungsaussprüchen die Treue ihrer Verlobten auf die Probe stellen und zum Schlusse, durch Despinas Kunst unterstützt, wirklich zu Fall bringen, so gemacht durchgeföhrt hat. (Bei diesen hohlpathetischen Liebesschwüren sei nebenbei ganz besonders die höchst originelle und äußerst humoristische Verwendung der Trompeten aufmerksam gemacht.) Herr Devrient war ferner unter anderen oberflächlich genug, eine Arie der Fiordiligi („Fels wie Felsen . . .", B-dur) von Dorabella singen lassen, als ob man bei der enormen Charakteris-

rungskunst Mozarts einfach Gefühlsäußerungen zweier Personen beliebig vertauschen könne und als ob der feine Psychologe Mozart den Charakter der sentimental und gewissenhaften Fiordiligi nicht ganz genau von dem der munteren, leichter erregbaren und praktischeren Dorabella geschieden hätte. Dorabella ist die erste, die den falschen Schwüren des zweiten Liebhabers unterliegt, sie ist aber auch zugleich diejenige, deren Abschiedsschmerz und Kummer über den drohenden Verlust des angeblich in den Krieg ziehenden Verlobten sich gleich zu Anfang in einer von Mozart geradezu köstlich komponierten, bis jetzt natürlich stets gestrichenen Arie („Furchtbare Qualen, die mich durchtoben...“, Es-dur) in einer Weise übertrieben kundgibt, daß der aufmerksame Zuschauer, der nicht bloß als Zuschauer, der nicht bloß als Musikfreund älterer Ordnung im Theater sitzt und unbekümmert um seelische Vorgänge der handelnden Personen und derlei durch Richard Wagner erst in die Oper verpflanzte, den reinen Ohrenschmaus durch ihre Inanspruchnahme des Denkvorganges erschwere Überflüssigkeiten, seinen Gehörorganen durch unaufhörliche Konsonanzen geschmeichelt wissen will – unschwer erkennt, daß eine sich derart ungeheuerlich gebärdende Leidenschaft recht leicht in ihren Zielen wankend gemacht werden und ganz umschlagen kann. Vor dem Auftreten Richard Wagners hat man unzweifelhaft neben dem Musiker Mozart, den man, wenn es wirklich ein unverrückbares Schönheitsideal in der Kunst gäbe, als den herrlichsten Schöpfer desselben in der Musik ansehen könnte, den großen Dramatiker Mozart nur so nebenher gelten lassen. Man spürte allenfalls in der herrlichen Komturszene des „Don Giovanni“ an seinen Nerven so etwas, was man in der guten alten Zeit für eine dramatische Wirkung hielt und was jedes gute Drama in derselben oder noch stärkeren Intensivität bieten mußte, wollte es nicht dem Fluche verfallen, nicht dramatisch zu sein. Es ist sicher das Verdienst Richard Wagners und der von ihm durchgeführten Reform, daß jetzt Musiker und Laie auch für feinere Wirkungen in der Oper, wie wir die ganze Kunstgattung der Kürze halber nennen wollen, einen empfänglicheren Sinn mit ins Theater bringen. Eine allerdings noch kleine Gemeinde erfreut sich heute schon an dem Reiz einer intimen, psychologischen, konsequent

durchgeführten und sorgfältig abgetönten Handlung ohne große Haupt- und Staatsaktionen, an der künstlerischen Bearbeitung eines ganz bestimmten Ausdrucksgebietes, wie es der von Mozart in „Cosi fan tutte“ mit feinsten Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale Stil ist, der sich später erst wieder in den „Meistersingern“, im „Barbier von Bagdad“ und in Verdis „Falstaff“ findet. Mozart die Gelegenheit zur Darstellung dieses eigentümlichen Stils gegeben zu haben, ist ein großes Verdienst Lorenzo da Pontes, des Dichters vom „Cosi fan tutte“-Text, der, von einigen Unwahrscheinlichkeiten abgesehen, unter den Opernbüchern seiner Zeit, wie schon Otto Jahn hervorhebt, eine ziemlich hohe Stelle behauptet und gerade nach der Seite der sorgfältigen Durchführung einer rein psychologischen Handlung die meisten anderen Texte der Mozartschen Opern, „Figaro“ ausgenommen, um ein Bedeutendes überragt. In der Anwendung dieses ganz bestimmten Ausdrucks seiner Worttonsprache (hier das sehr übertrieben große, beinahe komisch wirkende, aber durchaus ernst empfundene Pathos der beiden Damen, dort die hohlen Phrasen der beiden verkleideten Liebhaber, die, während sie mit ihren besieigten Bräuten selige Liebesduette singen, innerlich vor Wut über die Untreue ihrer Verlobten beinahe vergehen) hat Mozarts Charakterisierungskunst ihre höchste Blüte erreicht. „Cosi fan tutte“ stellt nicht nur ein Unikum der Mozartschen dramatischen Meisterschöpfungen, sondern eine Perle der gesamten Lustspielliteratur vor Richard Wagners „Meistersingern“ dar. Was war wohl nun der Grund, warum „Cosi fan tutte“ bis jetzt nicht die allgemeine Anerkennung gefunden hat wie „Figaro“, „Don Giovanni“ und die „Zauberflöte“? Vielleicht kam in einer Zeit, wo den rein musikalischen Bedürfnissen des Publikums zufolge die Sänger ihr ganzes Augenmerk auf die schwierige Darstellung des musikalischen Stils der Oper allein richteten, dieser eigentümlich parodistische Stil des Mozartschen Lustspiels dramaturgisch nicht in der von Ton- und Textdichter beabsichtigten Weise zur Geltung. Die diesen Stil am schärfsten ausdrückenden Nummern, die Es-dur-Arie der Dorabella im ersten Akt, die B-dur-Arie des Ferrando und die G-dur-Arie des Guglielmo im zweiten Akt, mit großen verbindenden, höchst reizvollen Rezitati-

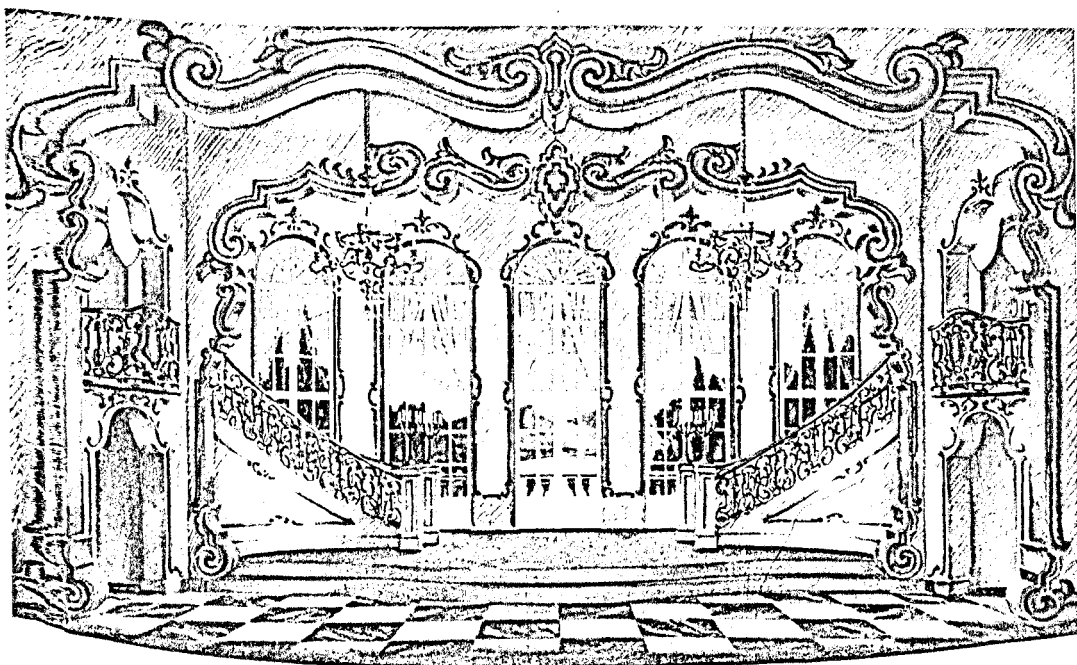


Gustav Singer, Dessau 1936

ven, waren stets gestrichen, man hat sie offenbar rein musikalisch für minderwertig erachtet, während sie doch nach der charakteristischen Seite hin desto interessanter und wertvoller sind. Von der im Grunde sehr naheliegenden Erkenntnis geleitet, daß der geniale Mozart doch wohl besser wußte, was er mit dem Werk gewollt hat als Herr Eduard Devrient, und daß es vielleicht bis jetzt doch mehr am Vortrage und an der szenischen Darstellung gelegen, wenn „Cosi fan tutte“ nicht die von ihren Autoren beabsichtigte Wirkung hatte, haben die Leiter der damaligen Münchner Neueinstudierung bei Zugrundelegung des genauen Mozart-schen Originals, durch eine peinlich korrekte, geradezu musterhafte Textübersetzung von Hermann Levi unterstützt, eine Aufführung zu erzielen angestrebt, die den oben erwähnten humori-

stisch-pathetischen, parodistisch-sentimentalen Stil möglichst vollkommen zur Darstellung brachte und nicht nur die Verehrer der absoluten Musik durch möglichst gute Ausführung der herrlichen Musikstücke erfreuen, sondern auch die Freunde reizvoller Bühnenwirkungen durch Darbietung eines in seinem musikalisch-dramatischen Sinne höchst eigentümlichen Theaterstückes interessieren sollte. Die Erfolge haben uns damals reichlich gegeben. Wenn es an unseren Operntheatern nur rechten Dinge zugeinge, müßte „Cosi fan tutte“ im Repertoire aller deutschen Bühnen zum mindesten jetzt den Ehrenplatz erhalten, den es schon immer verdient hat. Aber wie viele Ehrenplätze stehen daselbst heute nicht leer . . .

Garmisch, 16. Dezember [1910]



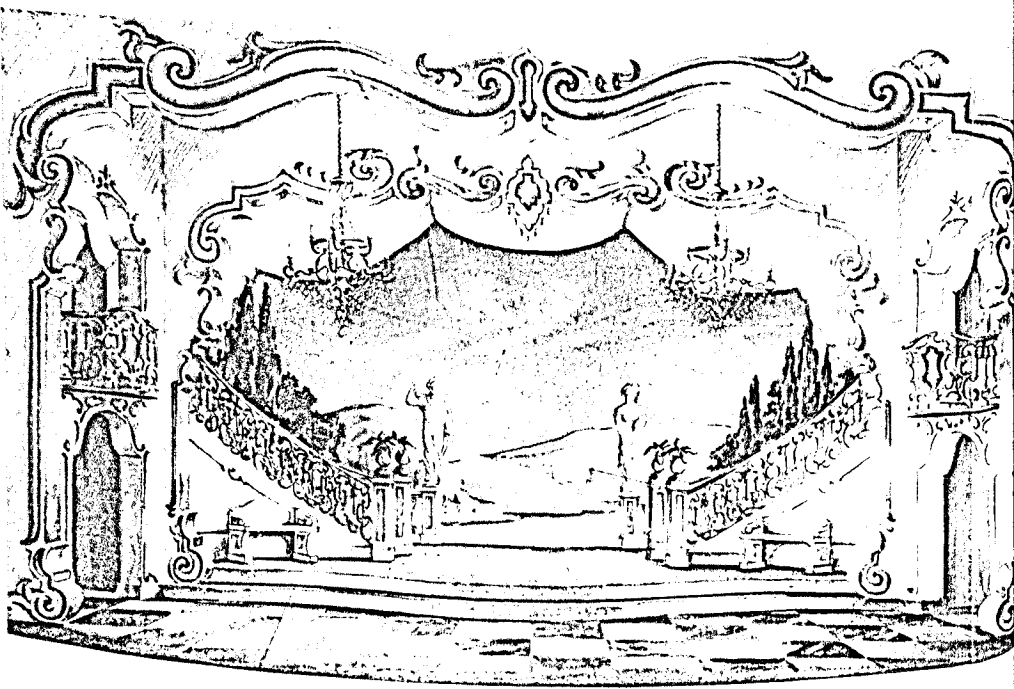
Gustav Singer, Dessau 1936

Wolfgang Osthoff Beethovens „Leonoren“-Arie und Mozarts Arie der Fiordiligi aus dem II. Akt

Von der allgemeinen Dramaturgie her gesehen ist die Leonoren-Arie einer der beiden großen und gewichtigen Monologe des „Fidelio“. Sie steht im Zentrum des 1. Aktes (ist der 6. von 12 Auftritten), während der andere große Monolog, Florestans Arie, den 2. Akt eröffnet, somit in der Mitte des ganzen Werkes steht. Diese großen Monologe gehören den beiden Hauptpersonen an.

Mit der allgemeinen Bestimmung Monolog (auf

die ich zurückkommen werde) ist aber noch nicht die spezifische monologische Gattung innerhalb der Opernmusik genannt. Als Folie zu der Frage nach der opernmusikalischen Gattung können die Leonoren-Opern von Pierre Gaveaux (1798) und Ferdinando Paer (1804) dienen. Die entsprechende Romanze des Gaveaux bringt zwar die Folge Langsam-Schnell, doch ist das abschließende Allegro nur ein 12 Takte langer instrumentaler Anhang, wie er öfter bei coupletartigen Liedern begegnet. Beethovens Szene hat nichts damit zu tun. Außerlich ähnlicher ist Leonorens Monolog bei Paer. Er besteht aus einem Accompagnato, einer Larghetto-Cavatina, einem zweiten Accompagnato und einer Allegro-Arie. Es handelt sich um jene Großanlage, die etwas später in der italienischen Oper als Cavatina-Cabaletta herrschend wird. Bezeichnend für diese Anlage ist der scharfe Kontrast zwischen dem Cavatina- und dem Cabaletta-Teil. Er wird motiviert durch einen Umschwung zwischen den beiden Teilen, der als plötzliches Ein-



Gustav Singer, Dessau 1936

treten bzw. Bekanntwerden eines unerwarteten Ereignisses oder als ausdrücklich vorgeführter Sinneswandel des Singenden in Erscheinung treten kann. Paers eher intime Cavatina ist durch ihren Textanfang charakterisiert: „Deine Klagen, teurer Gatte, / Hör ich hier in meiner Nähe“. Nach Abschluß der Cavatina ein plötzlicher Richtungswechsel des Gedankens zu Pizarro hin: „Die Absicht des Tyrannen muß ich zu erfahren nun suchen“: abruptes Accompagnato-Rezitativ, Vorschrift „risuluto“. Das führt dann zum Allegro: „Der reißendste der Stürme, / Der angeschwollne Waldstrom, / Des Meeres empörte Wogen, / Der Blitz des zornigen Himmels / Sind lange nicht so mächtig, / Als Gattenliebe ist“. Das ist ein großer Ausbruch, absoluter Kontrast zu den Klagen des Gatten, welche die Cavatina bestimmten.

Beethoven bringt keinen derartigen Kontrast. Sein Allegro con brio bedarf keines vorbereitenden Accompagnato, das einen wie auch gearteten Umschwung bewirkte. Das Allegro „Ich folg’ dem in-

nern Triebe“ schließt an das Ende des Adagio wo es vom Ziel hieß: „Die Liebe wird’s erreichen“. Also kein plötzlicher Umschwung, sondern Folgerung, Weiterführung des Gedankens. Warum das im Allegro geschehen muß, werde ich später angehen. Wenn also der typische Kontrast Cavatina-Cabaletta hier nicht vorliegt, welcher monologischen Gattung der Opernmusik schließt sich Beethoven an? Er hält sich an den dreiteiligen großen Monolog, wie ihn die Opera seria des 18. Jahrhunderts entwickelt hat: Accompagnato, langsamer Teil und (unmittelbar anschließend) schneller Teil der Arie. Die großen Vorbilder finden sich bei Mozart: die Arie der Gräfin im 3. Akt des „Figaro“, Arie der Donna Anna im 2. Akt des „Don Giovanni“, die Arie der Fiordiligi im 2. Akt von „Cosi fan tutte“ und die Arie der Königin der Nacht im 1. Akt der Zauberflöte (übrigens ausschließlich Frauen-Monologe).

Um dem Vorstellungsgehalt der Leonorenszene sowie ihrem engeren Traditionsbereich näher

kommen, sollten wir vielmehr versuchen, Beethovens konzertierende Bläser mit der für ihn verbindlichen opernmonologischen Gattung im Zusammenhang zu sehen. Die großen Mozartschen Vorbilder habe ich genannt. Eine dieser Szenen Mozarts ist ebenfalls durch ein auffallendes Konzertieren ausgezeichnet: die Arie der Fiordiligi in „Cosi fan tutte“. Doch die Gemeinsamkeiten mit der Leonoren-Arie beschränken sich nicht auf die Gattung und auf das allgemeine Konzertieren: gemeinsam ist auch die Tonart E-Dur sowie die innerhalb des Konzertierens hervortretenden Hörner. Die musikalischen Parallelen werden sinnvoll angesichts des verwandten Vorstellungsgehaltes in beiden Arien. Leonorens Gedanke kreist um die Hoffnung, daß die Liebe ihr Ziel erreichen wird, und zwar die treue Gattenliebe. Bei Fiordiligi geht es darum, daß die gefährdete Treue bewahrt, daß der „amor virtuoso“ aufrecht erhalten und ein „tradimento“ des Verlöbnisses vermieden wird. In beiden Fällen geht es also um Liebe und Treue einer Frau zu einem Mann, dem sie sich angelobt hat.

Über das Vorbild Mozarts hinaus scheint hier ein Traditionszusammenhang der Wiener klassischen Musik vorzuliegen. Ich gebe noch ein Beispiel aus Haydns „Schöpfung“. Am Anfang des 3. Teils singt Uriel zunächst vom Morgen und von den Himmels Harmonie, die zur Erde hinabströmt. Diese Harmonie stellt Haydn orgelartig durch 3 Flöten dar, die dem entsprechenden Satz des Uriel präludieren. Ebenso präludieren andere Bläser den weiteren Textabschnitten. So folgen der genannten Stelle nun – sehr auffällig – zwei im übrigen unbegleitete Solohörner in E, die ein zweitaktiges Motiv bringen. Der anschließende Gesang, dessen Ausgangspunkt das E-Dur der Hörner ist, erklärt: „Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht!“ Der folgenden Stelle, „Aus ihren Blicken strahlt des heißen Danks Gefühl“, präludiert das nun zusammengezogene Motiv in A-Dur, wobei sich jetzt warmer Fagottklang mit den Streichern vermischt. Die letzte dieser Stellen, „Bald singt in lautem Ton ihr Mund des Schöpfers Lob“, wird wieder von dem verkürzten Motiv (nun in D-Dur) eingeleitet, in dem diesmal zwei Oboen klanglich dominieren. Wo von Sprache und Gesang, der spezifisch menschlichen Ausdrucksform, die Rede ist,

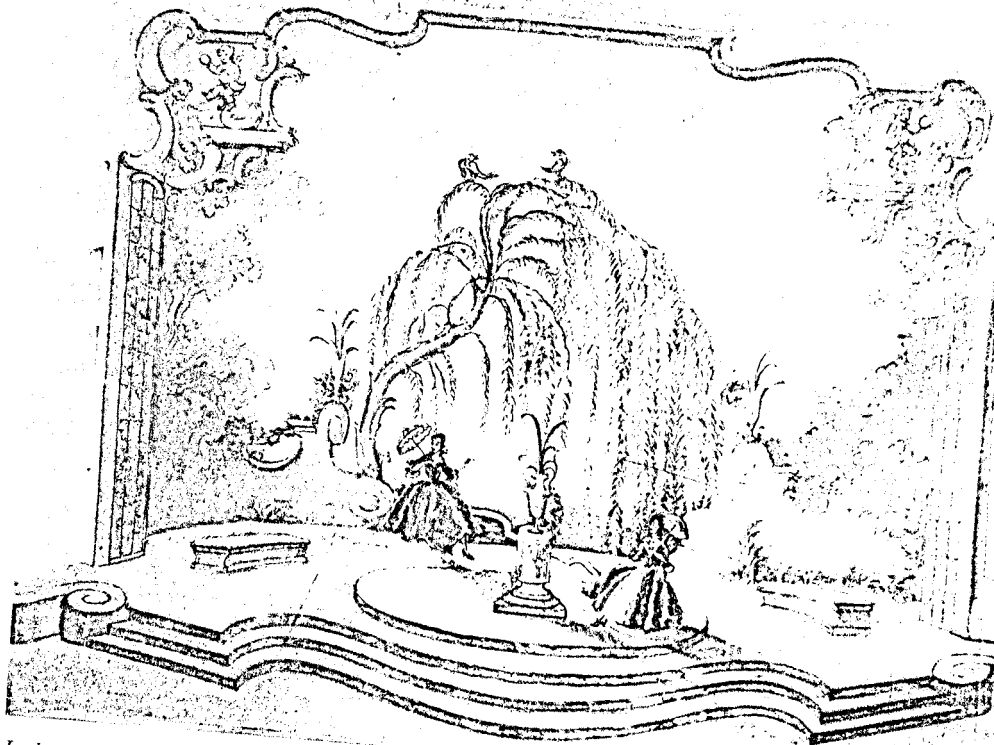
setzt Haydn das spezifisch sprechende, somit spezifisch menschliche Holzblasinstrument, die Oboe, ein. Daß dies so gemeint ist, erweist das anschließende Duett, in dem der Gesang des Menschenpaares laut wird: es wird von einer Solooboe eingeleitet, die – soweit der Instrumentalpart in Betracht kommt – auch zunächst weiterhin dominiert.

In unserem Zusammenhang interessieren uns außer der Tonart E-Dur die beiden E-Hörner mit der dazugehörigen Stelle: „Seht das beglückte Paar, wie Hand in Hand es geht!“ Das ist die glückliche Situation mann-weiblicher Gemeinschaft, die in Fiordiligis Arie innerlich und in Leonores Arie äußerlich bedroht, nichtsdestoweniger aber als Vorstellung für beide Arten von zentraler Bedeutung ist. Wenn wir die drei Stücke zusammen sehen, scheint sich mit der Vorstellung ehelicher Liebe und Treue die Tonart E-Dur und das instrumentale Charakteristikum der Hörner zu verbinden.

Albert Nef

Das Orchester in Mozarts Oper „Cosi fan tutte“

Die *Ouvertüre* ist in ihrem Wechsel von Pomp und Leichtigkeit echtes Rokoko. Aus der empfindsamen Oboenmelodie in der Andanteeinleitung grüßt Belmonte (Entführung) seinen Bruder Fernando. Dann erscheint, zuerst nur geheimnisvoll in den tiefen Streichinstrumenten angetönt, Alfonsos Co-si fan tut-te, worauf das ganze Orchester, diesen Wahrspruch kräftig kontrapunktierend und gewissermaßen den Titel über die Oper setzend, in das Presto der *Ouvertüre* überleitet. Dieses enthält drei scharf voneinander getrennte Themen, zwei leichte, wovon eines den Streichern, eines den Bläsern vorbehalten bleibt, beide verbunden durch ein pompöses Tutti. Das Streicherthema, halb Zaubrerflöten- halb Don Juanouvertüre, überläßt den Vorrang den Holzbläsern, die ihre für *Cosi fan tutte* so bezeichnende Buffofigur von Stimme zu Stimme schleudern.



Ludwig Sievert, München 1937

L. SIEVERT.

Vorübergehend taucht, vorwiegend in den Streichern, noch eine an die Figaro-Ouvertüre erinnernde, rasche Melodie auf, so daß Mozart in diesem *Così-Presto* sozusagen die Ouvertüren-Allegri seiner Meisteropern durcheinanderwirbelt. Noch einmal erscheint, in der gleichen Instrumentierung wie im einleitenden Andante, das *Co-sì fan tut-te*, worauf die Ouvertüre mit einem 21taktigen C-Dur in orgelmäßiger Registrierung, das berühmte Mannheimer Crescendo genial verwendend, mit einem Fortissimo-Tutti abschließt.

Das *Terzett* (Nr. 1) enthält bei der Stelle *o fuori la spada* einen koloristischen Effekt, indem heftige Zweiunddreißigstelskalen der Geigen, verstärkt durch Hörneranfaren, das Ziehen der Degen malen, genau wie beim Kampfe Don Juans mit dem Komtur. Nach dem kräftigen Nachspiel dieses Stückes wirkt die simple Streicherbegleitung zu Alfon-

so Sentenzen im *Terzett* (Nr. 2) wie Überlegen. Mit kräftigen Holzbläseranfaren und Geigenanfaren preisen die Liebhaber ihre Geliebten (*la fè è Dorabella-Fiordiligi*). Am Schluß schlägt sich das Orchester zu Alfonso, indem es sein *nessun* mit einem *Forte-Tutti* bekräftigt. Trompeten und Pauken weisen im dritten *Terzett* auf das in Aussicht stehende Festmahl hin, Streicher auf die *plante bella serenata*. Fanfaren erklingen in Horn und Trompeten, Geigen trillern, Pauken wirbeln so oft man an die *Brindisi* denkt, die ausgebracht werden sollen, wenn einmal die Wette gewonnen ist. Und über einem rauschenden C-Dur-Nachspiel, dessen Instrumentation an manchen Stellen der „Meistersinger“ merkwürdig getreu wieder auflebt, schließt sich der Vorhang.

Wie so oft hat sich Mozart den schwärmerischen Klarinetten auch in dieser Oper aufgespart.

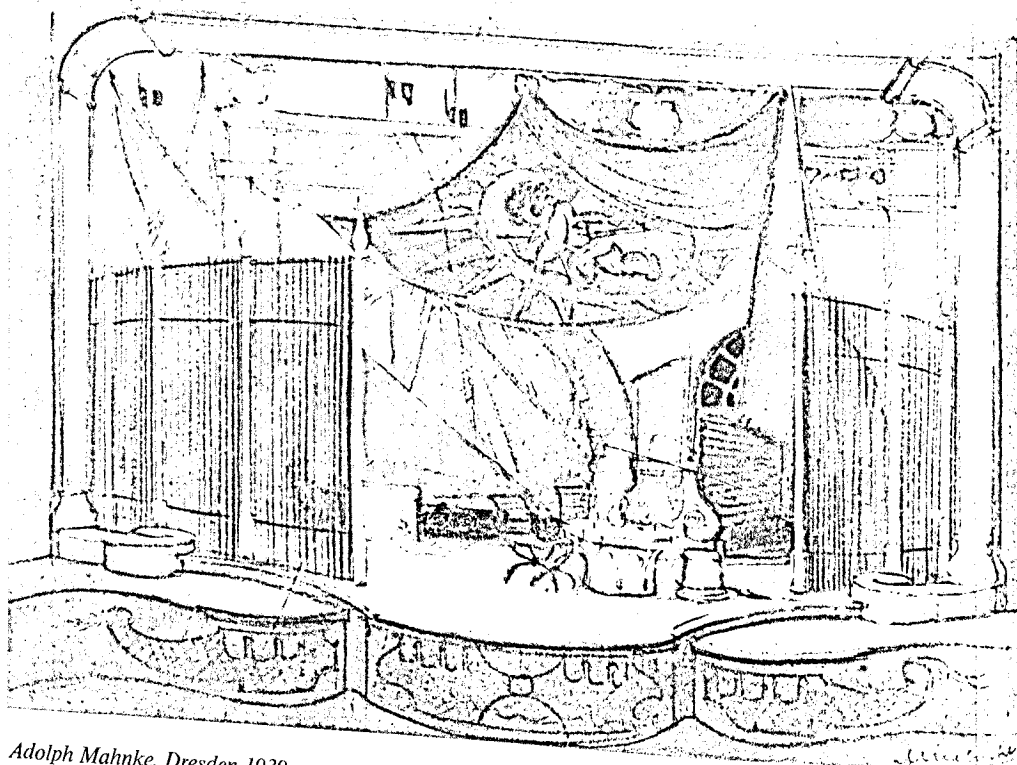


Ludwig Sievert, München 1937

diesmal für die holde Weiblichkeit, im *Duett* Fiorilgis und Dorabellas (Nr. 4). In Terzen geführt, verbunden mit Fagotten, auf einem liegenden Horn ton sich wiegend, ergibt sich eine wundervolle Weichheit des Klanges. Den leichtfertigen Zug zeichnen die Geigen mit ihren Zweiunddreißigstel-Figuren in das Antlitz der Damen. Aber wo diese Figuren in Staccati übergehen, da blitzt das Auge des Liebhabers aus dem Medaillon auf (che foco ha ne' sguardi), oder es strahlt in punktierten Rhythmen kriegerisch (si vede un semblante guerriero) oder es ruht zärtlich auf einer weichen Streicherfermate (ed amante). Im Zweivierteltakt sekundieren Klarinette und Fagott abwechselnd die beiden Liebhaberinnen, bis am Schluß alle Instrumente sich zusammenfinden in der Aufforderung an Amor, die Bräute zu bestrafen, wenn sie je untreu sein sollten. Eine drollige Rolle fällt den Fagotten bei der Anrufung Gott Amors zu, indem sie die offenkundige Ironie dieser Stelle mit keines-

wegs feierlichen Läufen und gebrochenen Akkorden unterstreichen. Dem Agitato der nur von Streichern begleiteten *Arie* (Nr. 5) des Alfonso geben die gehaltenen Bratschen das Gerüst. Sie folgten getreulich dem geheuchelten Jammer des Hagestolzen. (Beethoven hat die gleiche Bratschenführung im Allegro der Florestan-Arie angewandt.)

Im *Quintett* (Nr. 6) malen die zwischen den Streichern und Bläsern schwankenden Achtel trefflich die verzagte Unsicherheit beim Abschied, wo der Fuß vor Schreck gebannt und der Mund vor Schmerz geschlossen ist. Kichernde Sechzehntel im Holz nehmen der Aufforderung der Bräute an ihre Verlobten, ihnen den Todesstoß zu versetzen, von Anfang an den Ernst. Solche Züge im Orchester bestätigen die Auffassung Aberts vom ausgesprochenen Buffocharakter dieser Oper, der zuweilen, wie in den scharf akzentuierten Bläserakkorden bei ah, no, no, non partirai auch in eine Parodie



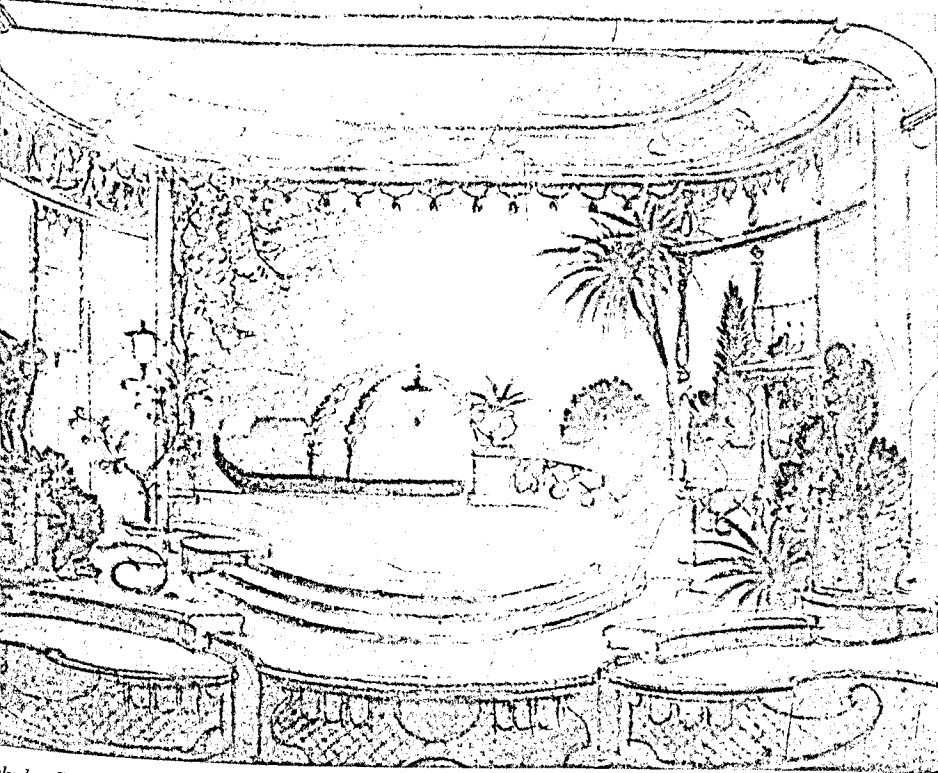
Adolph Mahnke, Dresden 1939

auf die große Oper umschlagen kann. Ein kleiner musikalischer Leckerbissen wartet unser im zweit-letzten Takt, wo die Fagotte mit den zweiten Geigen und Bratschen schmunzelnd ein Fragezeichen zu den vorangegangenen Schmerzensausbrüchen setzen. Wenn im *Duett* (Nr. 7) geteilte Bratschen in Terzen die Geigen noch unterstützen, so ist es, als sollte die oft an Glucks Orestes und Pylades erinnernde Unzertrennlichkeit der Freunde besonders betont werden. Ein Trommelwirbel kündigt die Ankunft der Soldaten an, die nun mit einem Marsch von Flöten, Oboen, Fagotten, Trompeten, Pauken und Streichern aus weiter Ferne sich nähern. Bemerkenswert an diesem Stück, das, wie übrigens auch die österreichischen Armeemärsche, mehr den Glanz der Uniformen als den Krieg schildert, ist es, daß von Anfang bis zum Schluß das ganze Orchester spielt. Das Schluchzen in den Geigen und den Baß-Pizzicati

im Quintett *Di scrivemi ogni giorno* (Nr. 9) natürlich wieder ironisch gemeint. Nach dem scherlich auch noch parodistisch zu verstehenden *Addio!* strömt wahre Gefühlswärme erst bei dem herrlichen Einsatz der Klarinetten und Fagotten dem Orchester und den Stimmen: *mi si divide cor*. Das *Terzettino* (Nr. 10) dürfen wir wohl als das instrumental schönste Stück der *Cosi-Partitur*, ein wahres klangliches Kleinod ansprechen. All den sordinierten Geigen, den tropfenden Baß-Pizzicati vernehmen wir bald das Säuseln des Windes, bald das Spiel der Wellen. Alle Waldwehen und Barcarolen der Welt sind hier auf die einfachste Form gebracht. Und über die Bewegungen gleiten wie leichte Segel, gebläht und gesteuert wiederum von Klarinetten und Fagotten die Stimmen: *ogni elemento benigno risponda al nostro desir*. Nur zweimal verdunkelt eine Wolke die Flöten und das Gemüt, dort, wo sich die Flöten mit der

Adolph Ma

Klarinette
Septakkor
punkt ver
in die So
die, ebenf
manche
sogen hat
sich im V
Gefühlsar
nächsten,
nur von
scher Art
tischen T
der Dorat
ner Beisp
orchester
Triller, kr
durchgän
Arie zeic

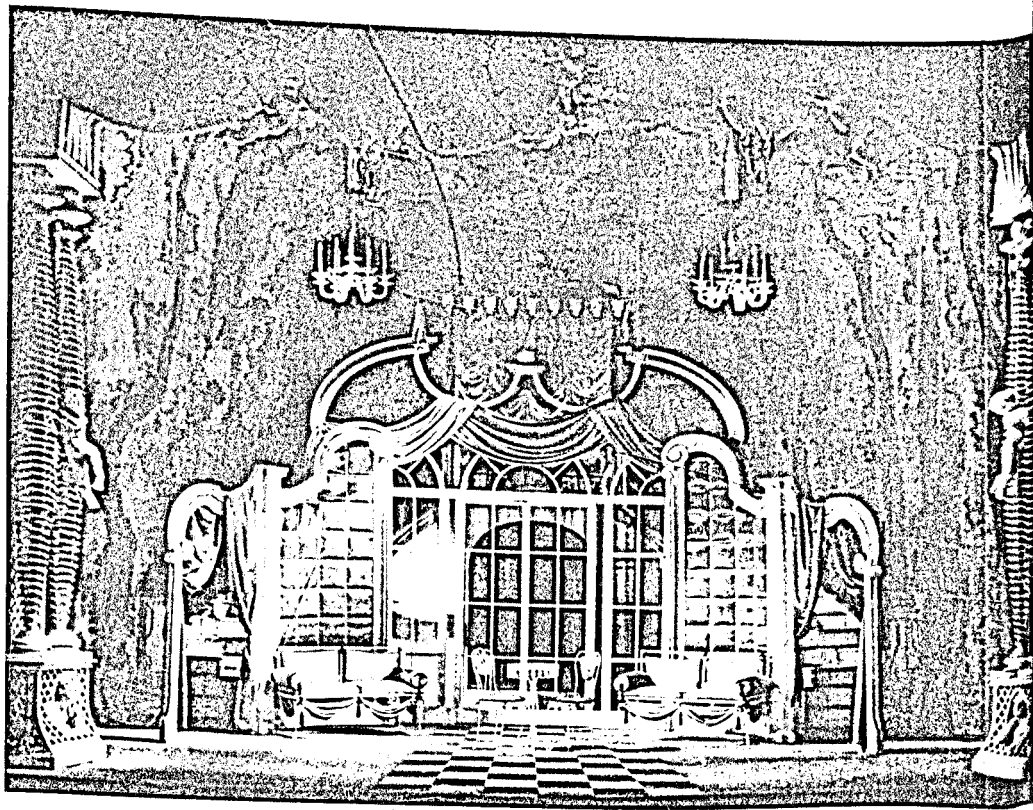


ahnke, Dresden 1939

n und Fagotten zu einem verminderten
d vereinen und die Hörner den Orgel-
stärken. (Die Stelle ist fast unverändert
mmernachtstraum-Musik eingegangen,
alls auf E-Dur beruhend, auch melodisch
Anregung aus Mozarts Terzettino ge-
) Sogar der skeptische Alfonso schwingt
erein mit Fagotten und Celli zu einem
usbruch auf, um allerdings schon im
im bewußten Gegensatz zum Terzettino
Streichern in Händelscher oder Haydn-
begleiteten nel mare sol in seinen spöt-
on zurückzufallen. Das der *Arie* (Nr. 11)
bella vorangehende Rezitativ ist eines je-
iele bei Mozart, wie mit dem Streich-
allein durch Läufe, dreisaitige Akkorde,
aftvolle Wirkungen zu erzielen sind. Das
gige Sextolenmotiv der Geigen in der
thnet Dorabellas Raserei, während die

Fortepiani der Bläser wiederum als Parodie auf die
große Oper aufzufassen sind, wie im Quintett Nr. 6.

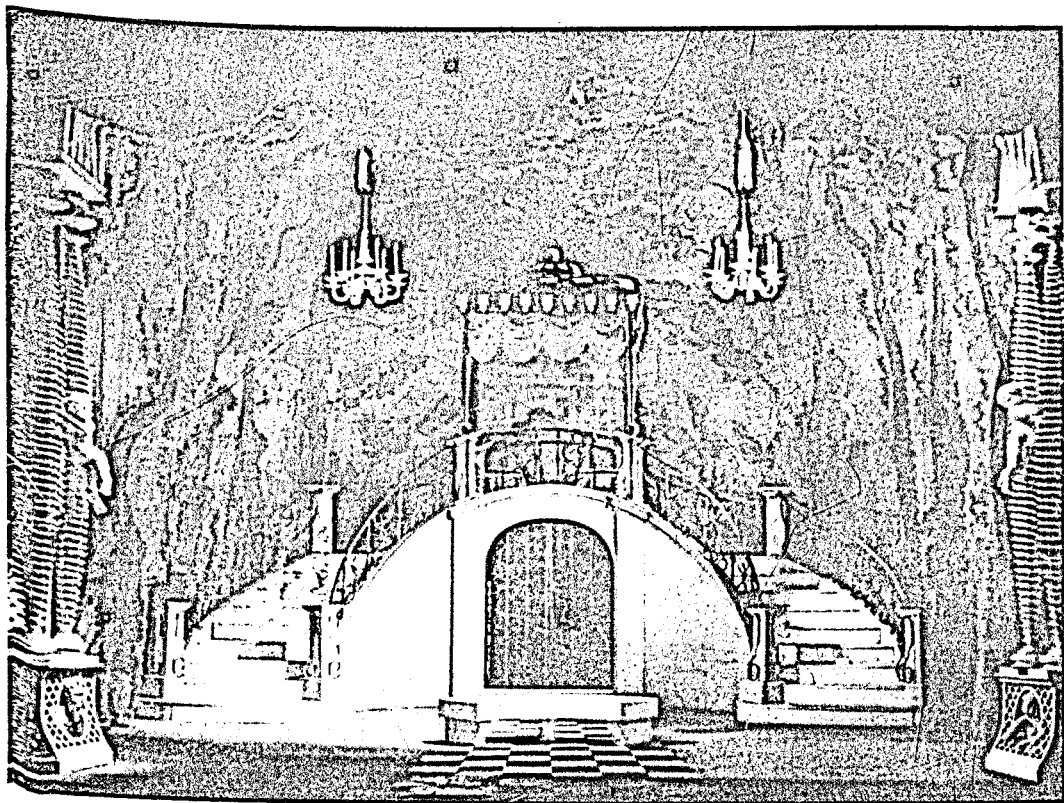
In der *Arie* (Nr. 12) der Despina weist Abert auf die
Dudelsackklänge mit Vorschlägen im Holz und
Orgelpunkt hin. Es ist die alte Leier von den Män-
nern: die pasta simile son tutti quanti. Ins gleiche
Bild gehören die trällernden Triller im Orchester
bei Despinas Abgesang animam per comodo, per
vanità. Beim Auftritt der verkleideten Liebhaber
im *Sextett* (Nr. 13) hören wir Despina in auf- und
absteigenden Sechzehnteln der Violinen lachen:
Che sembianze! che vestiti! che figure! che mus-
tacchi! Genial ist die Verwendung tiefliediger,
gehaltener Trompeten, welche die Atmosphäre
mit Angst vor den „Turchi und Vallacchi“ laden,
rührend dagegen im Dreivierteltempo der Bitt-
gesang Despinas und der Liebhaber, a! madame,
perdonate!, von Klarinetten, Fagotten und Celli



Paul Haferung, Posen 1941

eindringlich verstärkt. Im Allabrevetempo tragen Dreisaitenakkorde und der ausgiebige Gebrauch von Trompeten und Pauken viel zur allgemeinen Verwirrung der Situation bei. In Fiordiligis pathetischer Treueid-*Arie* (Nr. 14), die stark an Donna Anna erinnert, fällt die reichliche Verwendung der Bläser (Holz ohne Flöten; Trompeten) auf. Das Zusammengehen tief liegender Klarinetten und der Bratschen mit der Singstimme bei *non vi renda audaci* ancor gibt der Stelle einen beinahe männlichen Ausdruck. Lachen und ausgelassene Freude klingt im *Terzett* (Nr. 16) aus den Unisonotriolen der Streicher und den Vorschlägen der Geigen (ah, che dal ridere). Der weiche A-Dur-Glanz der Streicher (mit gedämpften Geigen) in der *Arie* (Nr. 17) des Ferrando nimmt im zweiten Teil edle Männlichkeit an durch die Mitwirkung der satter getönten unter den Bläsern (Klarinetten, Fagotte, Hörner).

Den scherzenden Zwiegesang von Flöten und Hörnern im *Finale* (Nr. 18) erklärt Abert mit dem koketten Wesen der beiden Damen. Darf man sich in einer Gartenszene bei Mozart nicht auch als Vogelgezwitscher, in das aus einem fernen Wald leise Hörntöne hineinklingen, deuten? Welch ein Gegensatz, wenn bei dem *si mora si, si mora* der beiden Liebhaber die Streicher mit Tremoli und Skalen, Oboen, Fagotte und Trompeten mit starken Akzenten hineinfahren. Welch aufregend flatternd-synkopierte Motiv in den ersten Geigen beim Gifttrank! Wie stöhnt das Fagott in hoher Lage beider Damen *il tragico spettacolo gelare cor mi fa*. Wie flehen die Flöten mit den Männern *bei abbiate almen pieta*. Ein Unisono-Rhythmus der Streicher läßt die Herzen stocken, vermindern. Septakkorde der Bläser verdunkeln die Sonne. Trompeten fahren mit einer Synkope hinein: tr



Paul Häfering, Posen 1941

no, le fibre e l'anima (Tremolo una corda bei den Primgeigen). Nach der Aufregung (überstürzende takkatotriolen in den ersten Geigen) versagt die Sprache, mit einem unsicher gleitenden und stotternden Motiv, den Dienst. Wie Ferrando und Guilielmo auf die Rasenbänke niedersinken, wirkt Alfonsos Besänftigung, *giacche a morir vicini*, mit den liegenden Klarinetten und Fagotten und den simplen Begleitfiguren der Geigen beinahe jovial. Neue Aufregung mit Tremoli, Staccati, Synkopen, *forzati*: *Gente, gente, accorrete!* Man hört die verflüchteten Liebhaber seufzen (klagende Phrase in den Geigen), man fühlt ihnen den Puls (*questo* hatte *lento*, rubi klopfendes Unisono-Motiv der Streicher mit Fagottfärbung). Die Giftschlucker beruhigen sich, und ihre Zuversicht (*piu domestica*) klingt in Bratsche und Fagott recht gemütlich. Letzteres schluchzt nochmals mit einem hohen

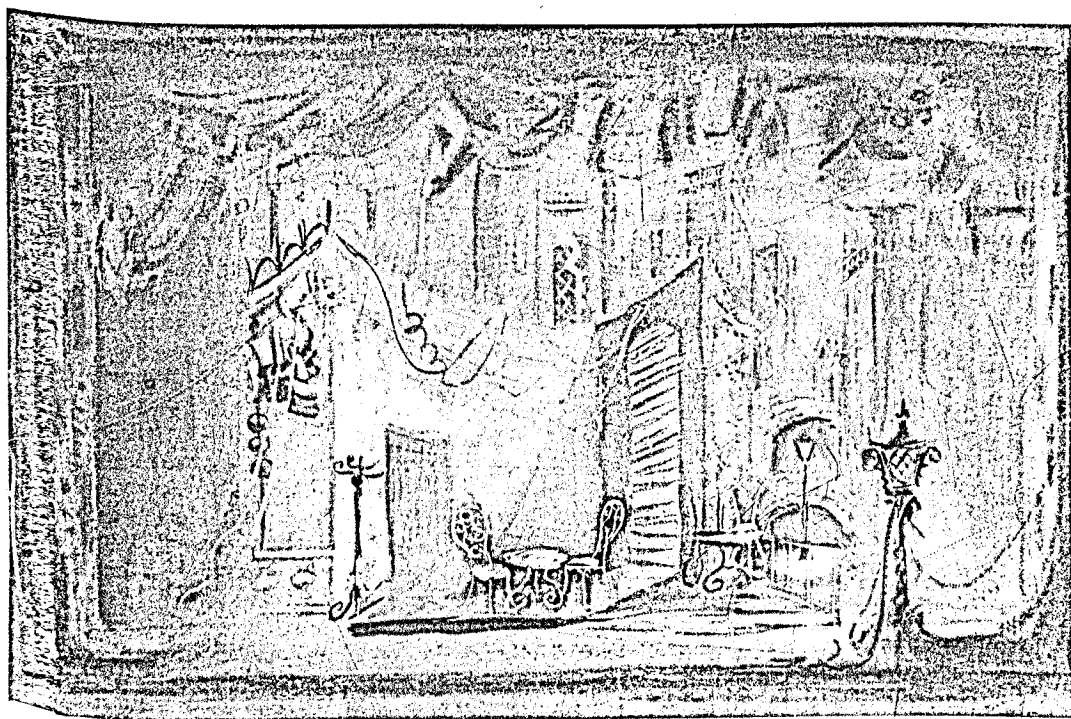
Einsatz beider Damen Poverini!, und Klarinetten und zweite Geige brechen mit ihnen chromatisch in Tränen aus. Mit Skalen und Unisono-Rhythmen hastet der steifbeinige Medicus (Despina) herbei. Seine gelehrte Wichtigtuerei klingt im Orchester in Staccati und Vorhalten an. Tremolo auf *c* in den zweiten Geigen und gehaltene Triller künden von der Mystik des Mesmerschen Magnetismus. Eine der schalkhaftesten Stellen der *Cosi*-Partitur ist das kleine Bläsersätzchen mit den Trillern, währenddessen der Medicus die Köpfe und Körper der verstellten Kranken mit seinem großen Magneten bestreicht. (Dieser kleine Hokusfokus fehlte ursprünglich in der Partitur und ist Mozart wahrscheinlich erst während der Proben eingefallen.) Zwei kräftige Orchesterschläge schrecken die beiden Vergifteten aus ihrer Ohnmacht, und ein perplexes (auf dem schlechten Taktteil punktiertes)

Geigenmotiv schildert ihr Erstaunen: dove son? Bin ich auf dem Olymp? Wie sie die Geliebten, die Göttinnen gleichen, erblicken, schwelgt das Orchester in Klarinetten und Fagottmelodien, die sich beim Liebesgesang der beiden Paare wiederholen. Doch wie die Männer zur vollen Gesundung einen Kuß verlangen, bricht das ganze Orchester mit Hörnern, Trompeten und Pauken los. Nicht nur auf der Bühne, sondern auch im Orchester glüht es von Zorn und Liebesleidenschaft.

Despinas Liebeskunst-Arie (Nr. 19, Una donna quindici anni) klingt mit ihrer auch von Flöte und Fagott gespielten Siziliano-Melodie fast ländlich, zumindest volkstümlich. Scherzende Geigen-, wogende Holzbläserfiguren umspielen die Worte par ch'abbiam gusto di tal' dottrina, viva Despina, che sa servir. Gegen den Schluß nimmt Despina heroische Allüren an mit Tremoli in Geigen und Bratschen bei col posso e voglio farsi ubbidir, dann ganz zum Schluß leiten zwei entzückende Orchesterakte in den früheren Walzerton zurück und mit Susannenklingen in Flöten- und Fagottrollen beschließt sie ihre Lehren. Im *Duett* (Nr. 20) der Damen wird in den Streichern auf die Sospiri und in der verlängerten Koloratur (Primgeigen) auf den Spassetto angespielt. *Duett* und *Chor* (Nr. 21), ein Bläserständchen, ist in Stil und Kolorit Gluckschem Wesen verwandt. Beim Eintritt des Chores tragen die Flöten einen neuen, zarten Ton in die Serenade der Klarinetten, Fagotte und Hörner hinein. Das *Quartett* (Nr. 22) zeigt, wie auch die Trompeten zu graziösen und pikanten Mischungen (hier mit einer Flöte und den Geigen) verwendet werden können, das *Duett* (Nr. 23) enthält eines jener bei Mozart häufigen Beispiele für die musikalische Illustration des klopfenden Herzens (hier Sechzehntelstaccati in den Streichern, Klarinetten und Fagotten). Echt mozartisch sind auch die Zweiunddreißigstelfiguren auf einen Ton in den Streichern, als Ausdruck des Schauders, wie wir sie in dem der Arie (Nr. 25) vorangehenden *Rezitativ* der Fiordiligi antreffen. Ihr Rondo hat eine frappante Ähnlichkeit mit Beethovens Leonoren-Arie (auch die Tonart ist die gleiche), orchestral in der obligaten Verwendung der Hörner sowohl im Adagioteil, als im Allegro. Auf die stürmische Einleitung der Streicher mit crescendierten Geigentremoli (Tradito, schernito) in Ferrandos *Cavatina*

(Nr. 27) folgt ein frommer, begütigender Gesang von Klarinetten und Fagotten in Es-Dur, später steigert von Oboen, Fagotten und Hörnern in C-Dur (io sento, che ancora quest alma l'adoro). „Es ist eine Sehnsuchtsweise“, sagt Abert, „die ihrem Ausdruck bereits an Beethoven gemahnt wie vorher Fiordiligi, so ist es jetzt auch Ferrandos heiliger Ernst mit seiner Treue. Nochmals wallt Zorn in ihm kurz auf, da erscheint jene Melodie wieder, aber jetzt mit ganz besonders schöner Wirkung in C-Dur und in den Oboen statt der Klarinetten, und wirft ihren verklärenden Glanz über den ganzen Rest des Stückes hin.“ In der Arie (Nr. 28) der Dorabella überwiegen die Bläser (nämlich Klarinetten). Die Instrumentation in Verbindung mit der Rondoform läßt Dorabellas leichtfertigen, sinnlichen Charakter deutlich in Erscheinung treten. Fiordiligis und Ferrandos *Duett* (Nr. 29) enthält am Schluß des Larghetto bei mio, hai vinto eine beseligt ergebene Oboenmelodie, die wie eine Kadenz ins Andante hinüberführt. (Man erinnert sich an ähnliche Oboenstellen bei Beethoven im Terzett des ersten Fidelio-Act oder in der c-Moll-Sinfonie). Auf den auch in orchestraler Beziehung blühenden Wundergarten des Duettes folgt, mit gewollter Nüchternheit nur von Streichern begleitet, die Arie (Nr. 30) des Ratiolisten Alfonso. Sie mündet in die trockene Weisheit des Così fan tutte, wie in der Ouvertüre zuerst von Bratschen, Celli und Bässen gestützt, nachher als Moral der Geschichte von allen bestätigt und von abgerissenen Dreisaitenakkorden der Geigen bekräftigt.

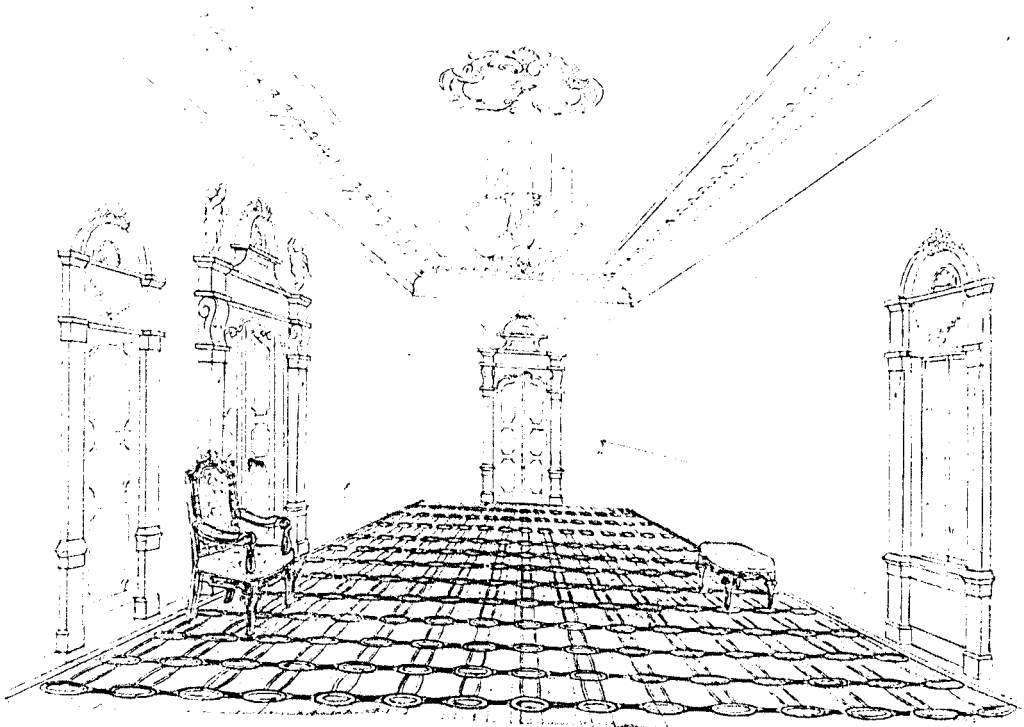
Eine rauschende Musik zu Anfang des zweiten Actes (Nr. 31) verkündet mit Trompeten und Pauken, zu denen sich beim Chor der Diener auch die Hörner gesellen, das geplante glanzvolle Fest. Die Verlobten begeben sich an den Tisch, wobei eine Tafelmusik von Klarinetten und Fagotten (ähnlich der im Don Juan) einsetzt, deren Schluß mit den Gläsern angestoßen wird (bevi e tocca!), was im Orchester in Pizzicati durcheinander klingenden Achtelstaccati von Klarinetten und Fagotten hörbaren Ausdruck findet. Diese stimmen am Ende auch in den kanonischen Trinkspruch ein. Die absichtlich etwas schmeichelemeisterlich klingenden, abwärtsgleitenden Achtelketten in Oboe, Flöte und Fagott melden



Wolfgang Znamenacek, Düsseldorf 1946

Notar (Despina) an. Seine Weisheit wird von kleinen Trillern und Nachschlägen der Primgeigen umschnörkelt, und zweimal hören wir, auf einer der Natur abgelauchten Rhythmus, in den Streichern sein heiseres Räuspern. Geigenfiguren wie aus einem Fingerübungsheft begleiten die Sprüche des näselnden Notars. Da ertönt, nach Trommelwirbel und Flötenpfliff, aus der Ferne der Soldatenmarsch, wie im ersten Akt, ein musikdramatischer Effekt ohnegleichen, zu dem das Kolorit der Trompeten (trotz dem Pianissimo) das Seine beiträgt, indem es die neue Szene scharf von der abschließlichen Nüchternheit der vorangegangenen des Notars scheidet. Allgemeine Aufregung! Sogar der unerschütterliche Alfonso kriegt sein Tremolo (io tremo), die Damen flattern wie aufgeschreckte Tauben umher (nachschießende Streicherachtel bei barbare stelle! in tal momento che si farà?), scharfe Akzente in den Bläsern (presto partite!), Innern der Damen in den Holzinstrumenten

(mille barbari pensieri), Pochen der Herzen in den Geigen (tormentando il cor mi vanno). Darauf folgt der beruhigende Gesang der wieder als Soldaten angezogenen Liebhaber (sani e salvi agli amplessi amorosi), ganz einfach vom Streichorchester begleitet, dann von Klarinetten und Fagotten wie ein Erlösungsmotiv nachgesungen und schließlich vom ganzen Orchester intoniert. Etwas sauer süß erklingt dieses Motiv nochmals in den Fagotten da Alfonso die große Verlegenheit der Bräute (unsicher wirkende Achtel auf einer schwankenden Triolenbegleitung) als die Wirkung der übergroßen Freude hinstellen will. Bei der Entlarvung der angeblich von einem Maskenball heimkehrender Despina erklingt im Orchester ein primitives Satzchen, bei dem die gespielte Unschuld auch aus dem Klarinetten- und Fagottenklang vernehmbar ist (vgl. Despinas Arie Una donna a quindici anni). Aber noch einmal, im Moment, da die Liebhaber die Eheverträge ihrer Bräute entdecken, gerät das



Karl v. Apen, Dresden 1948

ganze Orchester in Aufruhr: Trompetenstöße, Paukenwirbel, Holzbläserfanfaren, Triller und rasende Skalen der Streicher! Giusto ciel! voi qui scriveste! Die flehende Klage der Bräute wird von Klarinetten und Fagotten verdoppelt. Wie die Liebhaber im Kabinett nach den Nebenbuhlern forschen, pocht Fiordiligis Herz wie das eines verängstigten Vogels (nachschlagende Geigen-Sechzehntel bei per noi favelli). Endlich geben sich die beiden Männer zu erkennen, wobei im Orchester noch einmal das Hokuspokusmotiv aus dem ersten Akt erklingt, natürlich mit einem höhnischen Seitenblick auf den magnetischen Dr. Mesmer. Aus einem piano anhebenden Tutti, aus tiefer Verlegenheit und Scham steigert sich das Finale zu immer größerem Jubel, allerdings noch zweimal von stilleren Episoden unterbrochen. Die erste beschränkt sich bei quel che suole altrui far piangere,

mit einer unvermuteten Bewegung nach f-Moll auf das Streichorchester, um dann bei fia per cagion di riso im Holz ein leises Trillergelächter hören zu lassen. Die zweite, bella calma trovato wird von einem Holzbläsersätzchen angeführt, bei dem den endgültig Verlobten, um noch einmal Abert das Wort zu geben, „die helle Seligkeit in den Augen blitzt. Es ist, als nickte ihnen hier die Liebe, die sie in einem so tollen Zirkeltanz umhertgewirbelt hat, lächelnd Verzeihung zu“. Der Schluß aber ist eitel C-Dur-Freude.

Die Treueprobe

Quellentexte zu Lorenzo da Ponte's Libretto

Publius Ovidius Naso

Metamorphosen VII. Buch

1. v. Chr. – 10. v. Chr.

(Übersetzt von August von Rode 1816)

Ludovico Ariosto

Orlando furioso (Der rasende Roland)

43. Buch

1505-1515

(Übersetzt von Carl Streckfuß 1811-1825)

Miguel de Cervantes Saavedra

Der scharfsinnige Edle Herr Don Quijote de la Mancha

Kapitel 33 und 34

1605

(Übersetzt von Ludwig Braunfels)

Die Abbildungen auf den folgenden Seiten stammen von Malern und Grafikern des 18. Jahrhunderts: François Boucher (1703-1770), Stiche von François Boucher nach Watteau, Françoise Basset, Louis-Martin Bonnet (1736-1793), Jean Darullé (1703-1763), Gilles Demarteau (1722-1776), Antoine François Dennel (1741-1806), J. Augustin Léveillé, Jean-Baptiste Michel (1748-1804), Charles-Dominique Eisen (1720-1778), Jean-Baptiste Desrais (1718-1778), Charles Monnet, François-Marie-Isidore Quéverdo (1740-1797).

Cephalus und Procris

Der goldene Sonnengott hatte sein Strahlenhaupt erhoben; noch blies der Ost, und hielt die heimbegehrenden Segel zurück. Es versammeln sich bei Cephalus, dem Älteren an Jahren, des Pallas Erzeugte; und beim Könige Cephalus nebst den Erzeugten des Pallas. Doch der König ruhte noch in tiefem Schlummer. Beim Eingange empfängt sie der Äacide Phocus; denn Telamon samt dem Bruder warben Mannschaft zum Kriege. Phocus führt die Cecropiden in des inneren Palasts schöne Gemächer, und sitzt mit ihnen hier nieder. Da sieht er, daß der Äolide einen Wurfspieß von unbekanntem Gehölz mit goldener Spitze, in der Hand trägt; und nachdem er zuvor wenig von gleichgültigen Gegenständen gesprochen: „Ich bin – sagt er – ein Freund der Forsten und des Weidwerks, doch aus welcherlei Baume der Spieß geschnitten, den Du führst, bezweifle ich schon längst; wenigstens, wär’ er eschen, müßte er von gelber Farbe sein, und wäre er kornelen, würde er Knoten haben. Wovon er ist, weiß ich nicht; aber einen schöneren Wurfspieß sahen meine Augen nie.“

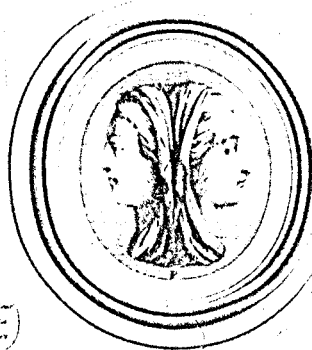
„Und – nahm es einer der Actäischen Brüder auf – seine Brauchbarkeit wirst Du noch mehr als seine Schönheit bewundern; er trifft alles, wonach er zielt; das Glück lenkt den Abgeschnellten nicht, und ohne daß jemand ihn wiederbringt, kommt er blutig zurück geflogen.“

Jetzt forscht der Nereische Jüngling nach allem: Warum und woher er verliehen worden; auch wer eines so herrlichen Geschenks Geber sei?

Cephalus beantwortet seine Fragen; nur, was er sich zu erzählen schämt, um welchen Preis der Spieß ihm gegeben worden, verschweigt er. Voll inniger Wehmut um die verlorne Gattin, spricht er also mit quellenden Tränen:



„Dies Gewehr, o Göttingeborner (wer sollt' es glauben?), entpreßt mir Tränen, und wird mir lange Tränen erpressen, wenn lange zu leben das Schicksal mir verleihet. Es hat mich samt der teuren Gattin gemordet. O hätt ich dieses Geschenks doch ewig entbehrt! Procris war (wenn etwa der Name Orithyia ehr zu Deinen Ohren kam) der geraubten Orithyia Schwester; und, willst Du beider Gestalt und Sitten vergleichen, selbst des Raubes würdiger. Mit ihr verband mich der Vater, Erechtheus; mit ihr verband mich Amor. Glücklich hieß ich, und war ich, und hätte es den Göttern nicht anders gefallen, ich wäre es vielleicht noch jetzt. Kaum war nach dem hochzeitlichen Feste der andere Mond entflohen, als mich, der den Geweihtragenden Hirschen Netze stellte, auf dem erhabensten Gipfel des immer blühenden Hymettus früh, nach vertriebener Finsternis, die goldene Aurora schaut und wider meinen Willen entführt. Mit Gunst der Göttin sei mir erlaubt, die Wahrheit zu reden: Ist sie auch in die Augen fallend mit dem rosigen Antlitz; beherrscht sie gleich des Tages Grenze, beherrscht sie die Grenze der Nacht; schlürft sie gleich Nectarisches Gewässer: Ich liebe Procris; Procris trug ich in meinem Herzen; Procris führt ich immer im Munde. Stets erzähl' ich von unsers Ehebettes Heiligkeit, von unserem neuerlichen Beilager, von unsrer jungen Ehe, und von dem ersten Bunde des nun verlassen Bettes. Bewegt wurde die Göttin; und „Halt ein, o Undankbarer, mit Klagen! Wohlan, habe Deine Procris! – sprach sie –. Aber wünschen wirst Du einst, meine Ahnung trügt mich nicht, sie nie gehabt zu haben!“ Und zürnend sandte sie mich zu ihr zurück. Indem ich zurückgehe, und in Gedanken die Worte der Göttin erwäge, steigt Zweifel bei mir auf, ob auch die Gattin wohl die eheliche Treue mir bewahret? Gestalt und Alter machten den Bruch glaublich; unglaublich aber die Sitten. Doch, war ich denn nicht abwesend? War jene, von der ich zurückkam, nicht ein Beispiel des Verbrechens? Fürchten wir Liebende nicht alles? Ich bemühe mich, Stoff zur Selbstqual mir zu schaffen, und durch Geschenke ihre Treue zu verführen. Aurora begünstiget meine Besorgnis und verwandelt (ich glaubt' es zu fühlen) meine Gestalt. Unerkennbar trete ich in das Palladische Athen, und eile in mein Haus. Vorwurfsfrei ist das Haus; alles verkündet Zucht, und ist ängstlich bekümmert um den ent-



Gravée en bas-relief, le fond est noir, les chairs blanches, les cheveux et la draperie bruns, le voile blanc.

Procris del.

Temp. del.

rissenen Herrn. Kaum erlang' ich zur Erechthide durch tausend Ränke Zutritt.

Wie staunt' ich, als ich sie sah! Fast entsagt' ich dem Vorsatze, ihre Treue zu prüfen; kaum hielt ich mich, daß ich die Wahrheit nicht eingestand, daß ich nicht, wie es sich geziemt hätte, mit Küssen sie begrüßte.

Sie war traurig; aber reißender, als sie in ihrer Traurigkeit, kann ein Weib nicht sein; und sie brannte vor Sehnsucht nach ihrem entführten Gemahl. Urteile, o Phocus, wie reißend sie sein mußte, da selbst der Schmerz ihr noch wohlstand.

Was erwähn' ich, wie oft sie sittsam meine Versuchungen abwieß? Wie oft sie sagte: „Ihm allein gehör' ich, wo er auch sei; ihm nur bewahre ich meine Freuden.“

Welchem Vernünftigen hätte nicht eine solche Probe der Treue genügt? Mir reichte sie nicht zu, und in eigener Wunde wühlend, verheiße ich reiche Gaben für eine Nacht, und durch Steigerung des Gebotenen bringe ich sie endlich zum Wanken.



Da ruf ich aus: „Schau, der verstellte, der schändlich erkaufte Buhle bin ich selbst, ich, Dein Gatte! Durch mein Zeugnis, Treulose, bist Du überführt!“

Jene antwortete nichts; nur von stummer Beschämung besiegt, floh sie das Haus voller Tücke, samt dem arglistigen Gemahl; und ob meiner Kränkung das ganze Männergeschlecht hassend, irrte sie im Gebirge umher und weihte sich dem Dienste Dianens.

Jetzt drang mir Verlassenem eine heftigere Flamme in die Gebein. Ich flehete um Verzeihung, gestand, daß ich gefehlt, und daß auch ich nach gebotenen Geschenken ähnlicher Schuld hätte erliegen können, wären so große Geschenke mir geboten worden. Auf dies Bekenntnis, und, nachdem sie zuvor die Kränkung der Scham gerächet, kehrt sie zu mir zurück und wir verleben süße



Jahre in Eintracht miteinander. Überdies, als wenn sie selbst ein zu kleines Geschenk, verehrt sie mir noch einen Hund, den ihre Cynthia ihr mit denselben Worten: im Laufe übertrifft er alle, ihr zu eigen gegeben; verehrt mir zugleich diesen Wurfspieß, den Du hier in den Händen mir siehst.

„Aber – fragte darauf Phocus –, was ist denn aus dem Wurfspießes Verbrechen?“

Des Wurfspießes Verbrechen verkündete jetzt also:

„Freuden, o Phocus, sind der Anfang meines Lebens. So erwähne ich ihrer zuerst. O mit Wonnen erinnere ich mich der seligen Zeit, Äacide, da die ersten Jahre hindurch, wie es sich ziemt, durch meine Frau ich, durch ihren Mann sie glücklich war. Beide verband gegenseitige Sorge und gesellende Liebe. Selbst Jupiters Umarmung hätte meiner Liebe nicht vorgezogen; noch hätte Venus selbst herabgestiegen



mich zu verführen vermocht. Von gleichem Feuer
brannten unsre Herzen."

Wann mit den ersten Strahlen der Sonnengott die
Gipfel vergoldete, pflegt' ich jugendlich zur Jagd in
die Wälder zu gehen. Keine Diener, kein Roß hieß
ich mir folgen, keinen scharfwitternden Hund, kein
knotenreiches Netz nachkommen. Durch den
Spieß war ich gesichert. Doch, wann die Rechte
der Ermordung des Wildes sich gesättigt, dann
sucht' ich Kühlung und Schatten, und aus kalten
Tälern hauchende Luft. Nach Luft schmachtete ich
bei schwüler Mittagshitze. Der Luft harrete ich, als
Labsal der Arbeit. Luft (ich erinnere mich) – pflegt'
ich zu singen – komm, erfreue mich! Spiele um
diesen offenen Busen, Du Liebliche, und kühle,
wie gewöhnlich, die Glut, die mich verzehrt. Auch
Schmeichelworte (so wollt' es mein Verhängnis),
fügte ich etwa hinzu, und sagte wohl zuweilen: „O
Du meine größte Wonne, Du erquickst, Du be-
seeligst mich; Du machst, daß ich die Wälder und
einöde Orte liebe; und immer lechzet mein Mund
nach Deinem süßen Odem.

Dies hört irgend jemand; er wähnt, getäuscht
durch die zweideutigen Worte, die so oft anger-
fene Luft sei der Name einer Nympe; und glaubt
ich liebe die Nympe. Unbesonnener Verräter
dichteter Schuld, geht er sogleich zu Procris und
flüstert ihr zu, was er gehört. Liebe ist leichtgläubig.
Bei der Nachricht sank sie plötzlich vor Wehmnis
ohnmächtig danieder; und als sie nach langer Zeit
wieder zu sich kam, nannte sie sich unglücklich
und vom Schicksal verfolgt; klagte über meine Un-
treue; und durch eine nichtige Beschuldigung an-
geregt, fürchtet sie, was nicht ist; fürchtet sie ein
körperlosen Namen, und jammert, die Arme,
um eine wirkliche Nebenbuhlerin. Oft dennoch
zweifelt die Unglückliche, und hofft sich getäuscht
versagt dem Berichte den Glauben, und will, wenn
fern sie es nicht selbst gesehen, das Vergehen an
Gemahls nicht verdammen.

Als wiederum Aurora mit ihrem Lichte die Nacht
verscheucht, ging ich hinaus in den Wald; und
siegreich im Grase hingestreckt, rief ich: Komm
o Luft, und erquickte mich von der Arbeit! Mit e-



mal schien mirs, als hört' ich irgendein Geseufz, indem ich die Worte sprach. So komm denn, Du Beste! fuhr ich dennoch fort. Als wiederum ein leises Geräusch im abgefallenen Laube entstand, währte ich, es sei ein Wild, und warf den geflügelten Spieß ab. Procris wars; und in des Busens Mitte verwundet, schrie sie auf, wehe mir! Als ich der treuen Gattin Stimme erkannte, stürzt' ich sinnlos nach der Stimme hin. Halb entseelt, mit strömendem Blute das Gewand besudelnd, und ihr eigen Geschenk (o ich Elender!) der Wunde entziehend, finde ich sie; erhebe mit schuldigen Armen ihren Leib, der teurer mir war, als der meine, und das Kleid von der Brust mir reißend, verbind' ich die schreckliche Wunde, suche das Blut zu stillen, und flehe, daß sie durch ihren Tod mich Fluchwürdigen nicht verlasse.



Schon an Kräften erschöpft und hinsterbend, müdete sie sich noch, diese wenigen Worte zu sprechen:

„Bei dem Bunde unsrer Ehe, bei den Göttern, den oberen und den Meinen, bitte ich Dich flehentlich; bei meinen etwanigen Verdiensten um Dich; und bei meiner auch jetzt noch, da ich sterbe, fortdauernden Liebe, der Ursache meines Todes: Laß jene Luft nicht unser Lager besteigen!“



Also sprach sie. Jetzt erst erkannt' ich den Irrtum des Namens und enttäuschte sie. Allein, was frommte Enttäuschung? Sie sinkt, und mit dem Blute fliehen die wenigen Kräfte. So lange sie noch zu sehen vermag, sieht sie mich an; in mich, in meinen Mund haucht sie ihre bekümmerte Seele aus. Doch, der Sorge entlastet, scheint sie mit froherem Antlitze zu sterben.”



Also erzählte weinend der Held den Weinenden. Siehe, da tritt Äacus und die beiden Söhne herein, samt den angeworbenen Kriegern, die Cephalus wohlgerüstet in Empfang nimmt.

Der rasende Roland

43. Gesang

Es lebt' ein weiser Mann in unsrer Stadt,
Unglaublich schier in jeder Kunst erfahren,
Der endlich seine Augen, lebenssatt,
Schloß mit einhundertachtundzwanzig Jahren.
Lang lebt' er einsam – endlich, alt und matt,
Gesellt' er dennoch sich zu Amors Scharen.
Ein schönes Weib ward durch Geschenke sein,
Und schenkt' im Stillen ihm ein Töchterlein.

Und um zu hindern, daß die Tochter nie
An Sitten ihrer Mutter ähnlich werde,
Die ihm für Lohn ihr Köstlichstes verlieh,
Mehr wert, als alles Gold auf dieser Erde,
Entzog er jeglicher Gemeinschaft sie,
Und ließ, entfernt von jedem Haus' und Herde,
Dies Schloß, wie keins auf dieser Welt zu schau'n,
So schön und reich, sich durch Dämonen bau'n.

Hier ließ er sie durch keusche Frau'n erzieh'n,
Und hold erblühte sie in stiller Öde.
Nie sah sie einen andern Mann, als ihn,
Ja nimmer kam auf einen nur die Rede,
Und um sie durch Exempel anzuziehn,
Wies Farb' und Meißel hier ihr eine jede
Der keuschen Frau'n, die vor verbotner Lust
Verschlossen hielten ihre reine Brust.

Und jene nicht allein, die, treu ergeben
Der Tugend, einst die alte Zeit geschmückt,
Und deren Ruhm, da sie in Schriften leben,
Wohl nimmermehr den letzten Tag erblickt,
Auch sie, die Welschland schmücken und erheben,
Doch die uns erst die ferne Zukunft schickt,
Ließ er in lebensvollen Zügen sehen,
Wie diese Acht, die hier am Brunnen stehen.

Als nun der Alte reif die Tochter fand,
Daß ihre holden Frücht' ein Gatte pflücke,
Ward ich vor Allen ihrer wert erkannt,
Sei's mir zum Mißgeschicke, sei's zum Glücke.

Und den Palast, und mit ihm vieles Land
An Feld und Wald und Teich, so weit die Blicke
Viel Meilen weit zu sehn im Stande sind,
Gab er zur Mitgift mir mit seinem Kind.

Von solchen Sitten war sie, solcher Schöne,
Um jedem Wunsch Befried'gung zu verleihn,
Und mehr verstand sie selbst, als einst Athen –
Von feiner Arbeit und von Stickei'n –
Sieh ihren Gang, hör' ihres Liedes Töne,
Und überirdisch scheint sie dir zu sein.
In allen Künsten war sie auch erfahren,
Die dem gelehrten Vater eigen waren.

Mit großem Geist, mit Reiz und Lieblichkeit,
Um, Steine selbst mit Liebe zu beleben,
Verband sie eine Lieb' und Süßigkeit –
Ich fühl', es denkend, tief mein Herz erbeben
Nichts wünschte sie, als jede Stunde Zeit,
Wo ich auch ging und stand, mit mir zu leben.
Lang freut' ich ohne Zwist mich ihrer Huld,
Zuletzt erregt' ich ihn durch meine Schuld.

Fünf Jahre drauf, nachdem ich mich vermählt,
Und als mein Schwiegervater heimgegangen,
Da hat das Leid, das jetzo noch mich quält,
Wie? sollst du jetzt erfahren, angefangen.
Indes für Sie, von der ich dir erzähle,
Der Liebe Fittiche mich ganz umschlangen,
Verliebt' ein edles Weib des Landes sich
So sehr man sich verlieben kann, in mich.

Was irgend nur die Zauberkunst vermag,
Verstand sie wohl. Sie ließ die Stürme heulen,
Und machte klar die Nacht und schwarz den Tag.
Hiess irrt die Erde gehn, die Sonne weilen,
Obwohl es außer ihrer Willkür lag,
Durch mich die Liebeswunde sich zu heilen,
Indem ich wußte, daß die Arznei
Ihr sonder Untreu nicht zu reichen sei.

Zwar war sie von Gestalt und Antlitz hold,
Zwar sah ich wohl, wie glühend sie mich liebe.
Zwar bot sie mir Geschenk' und großen Sold,
Und ließ mir nimmer Ruh mit ihrem Triebe,
Doch blieb' ich unverführt und treu wie Gold.
Und gab kein Fünkchen ihr der ersten Liebe,
Die von ihr abwärts meine Wünsche zog,
Weil nimmer mich mein treues Weib betrog.



Denn Glaube, Hoffnung, sichere Zuversicht,
 Fest müsse meiner Gattin Treue stehen,
 Ließ sicher mich das reizende Gesicht
 Die Wohlgestalt der Helena verschmähen,
 Ja, mich verführten Geist und Schätze nicht,
 Die man dem Paris bot auf Ida's Höhen.
 Doch half mir all mein Weigern nicht so viel,
 Daß sie fortan mir nicht beschwerlich fiel.

Einst fand mich außen auf dem Jagdgehege
 Melissa auf – so hieß die Zauberin –
 Sprach viel mit mir, und fand die rechten Wege,
 Und riß zum Krieg mein friedlich Herz dahin.
 Sie macht' in mir des Argwohns Stachel rege,
 Und der vertrieb die Treu' aus meinem Sinn.
 Ich hörte sie erst meine Absicht preisen,
 Ihr, die mir treu sei, Treue zu beweisen.

Doch prüftest du schon deine Auserwählte?
 Und kennst du drum sie auch gewiß als treu?
 Nur wenn sie fehlen konnt' und doch nicht fehlte,
 Vertraue, daß sie treu und züchtig sei.
 Doch wenn man sie vor jedem Mann verhehlte,
 Wenn sie bei dir nur ist, und nimmer frei,
 Wie magst du da mit keckem Mute wagen,
 Und mir so viel von ihrer Treue sagen?

Entferne dich, reis' eine Weile fort,
 Und laß vor Stadt und Dorf es laut verkünden,
 Du sei'st verreist, sie aber bleibe dort;
 Die Buhlen laß, die Boten Freiheit finden;
 Und wenn sie bei Geschenk und Schmeichelwort
 Dein Bett noch rein hält von verborgnen Sünden,
 Auch wenn sie glaubt, daß sie gesichert sei,
 Dann nenne sie mit vollem Rechte treu.

So fährt die Zaub'rin fort, mich aufzuhetzen,
 Und läßt nicht nach, bis daß sie mich verführt,
 Auf eine Probe meine Frau zu setzen,
 Ob ihr mit Recht der Treue Ruhm gebührt.
 Ich sprach: Gesetzt, sie könnte mich verletzen,
 – Was sie nicht kann – wie wird sie überführt?
 Wie kann ich dann mit Überzeugung wissen,
 Ob Lohn ihr, ob ihr Strafen werden müssen?

Melissa spricht: Ich werde dir verehren
 Ein Trinkgefäß, von seltner Wunderkraft,
 Das, von Ginevra's Fehl ihn zu belehren,
 Morgana ihrem Bruder einst verschafft.

Lebt eines Mannes Frau in Zucht und Ehren,
 So trinkt er draus; dagegen fließt der Saft
 Statt in den Mund ihm auf die Brust hinunter,
 Ging ihre Treu bei einem Andern unter.

Du wirst, bevor du reisest, es erproben,
 Und aller Wein wird rein hinuntergehn,
 Denn noch ist deine Frau als rein zu loben.
 So viel mir scheint – du wirst es selber sehn.
 Doch mag ich, wenn du es zum Mund erhobest,
 Nach deiner Rückkehr, für die Brust nicht stehen,
 Denn kannst du's leeren, ohne sie zu netzen,
 So magst du für den Glücklichsten dich schätzen.

Ich nehm' es an, sie bringt die Schale mir,
 Die Prob' erfolgt, ich sehe sie gelingen,
 Denn gut und keusch erscheint mein Weibchen.

Und große Freude fühl' ich mich durchdringen,
 Melissa spricht: Jetzt gehe fort von ihr,
 Wenn ihr zwei Monden ohne dich vergingen,
 Dann komm zurück, nimm das Gefäß aufs n
 Und sieh dann, ob die Brust noch trocken sei.



L'AMOUR MODÈRE



Unendlich hart erschien mir's, abzureisen;
Zwar fühlt' ich mein Vertrauen nicht vergehn,
Doch mich zwei Stunden von ihr loszureißen,
Das schien vorher schon mir nicht auszustehn.
Melissa spricht: Mit anderen Beweisen
Dir dargetan, sollst du die Wahrheit sehn.
Du sollst mit Sprach' und Tracht, die dir nicht eignen,
Und unter fremdem Antlitz ihr dich zeigen.

Der Po, Herr, hat, hier nahe, einer Stadt
In seinen droh'nden Hörnern Schutz verliehen,
Die ihr Gebiet bis hin zum Strande hat,
Zu dem die Wogen kehren und ihn fliehen,
An Alter nicht, allein an deses Statt
An Reiz und Reichtum andern vorzuziehen.
Der Trojer Rest hat ihren Grund gelegt,
Den nicht die Geißel Attila's erlegt.

Es herrschte damals in dem schönen Land
Ein Ritter, der in Reiz und Jugend prangte,
Und einstmals, seinem Falken nachgerannt,
Auf seinem Ritt bis in mein Schloß gelangte.
Er sah mein Weib, und fühlte sich entbrannt,
So daß sein Herz allein nach ihr verlangte,
Und viel versucht' er in der Liebe Glühn,
Um sie zu seinem Wunsch herabzuziehn.

Allein er kam zuletzt davon zurücke,
Da sie ihn standhaft immer von sich wies,
Doch nimmer wich der Reiz von seinem Blicke,
Den Amors Bildnerhand entstehen ließ.
Mich brachte dahin nun Melissens Tücke,
Daß ich in seine Form mich wandeln ließ.
Sie ließ mich, wie? vermag ich nicht zu sagen,
Von ihm Gesicht und Haar und Augen tragen.

Nachdem ich meiner Gattin weis gemacht,
Ich sei verreist, und zieh' in die Levante,
Kehrt' ich zurück, an Ansehn, Stimm' und Tracht
Dem Buhlen gleich, so daß nicht niemand kannte.
Melissa ward verwandelt mitgebracht,
Indem die Fee sich meinen Diener nannte.
Sie brachte Perlen, wie sie Indiens Meer
Wohl nie erzeugt, und Steine mit sich her.

Ich trat nun mit Melissen sicher ein,
In des Palasts Gelegenheit erfahren,
Und fand mein Weib bequem und ganz allein,
Da fern die Frauen und die Diener waren.

Mein Flehn vernimmt sie, sieht den hellen Schatz
Des Sünden Köders dann sich offenbaren,
Sie sieht Smaragd, Rubin und Diamant,
Zu schön für einen langen Widerstand.

Ich sage, dies sei eine Kleinigkeit,
Mit der verglichen, was sie hoffen könne,
Und sprech' ihr dann von der Bequemlichkeit;
Die ihres Mannes Fernsein ihr vergönne;
Erinn're sie, daß ich schon lange Zeit
So wie sie wiss', in heißer Liebe brenne,
Und daß die Leidenschaft, so heiß und treu,
Zuletzt wohl eines Lohnes würdig sei.

Vom Anfang stand sie ganz entrüstet da,
Ward blutrot im Gesicht und hieß mich schweigen.
Doch als sie jene Steine blitzen sah,
Begann sie bald das stolze Herz zu beugen.
Sie sprach gepreßt und kurz – wie mir geschähe
Mag dir der Schmerz, der jetzt mich quält,
[bezeugt]

Ich solle, könnt' es ganz geheim geschehn,
Und stets verschwiegen, mich befriedigt sehn.

Ein gift'ger Pfeil, drang diese Antwort ein,
Durchbohrte mir mit wildem Schmerz die Seite.
Ein Schauer lief durch Adern und Gebein,
Und stockend blieb die Stimm' in meiner Kehle.
Melissa scheuchte nun den falschen Schein,
Ich war ich selbst – und als in solchem Fehle
Mein Weib sich nun von mir betroffen fand,
Da denke, wie entfärbt sie vor mir stand.

Wir beide waren plötzlich totenfahl,
Stumm niederblickend, zitternd Knie' und Hände.
Nicht einen Ton ließ mir die Herzensqual,
Doch schrie ich, kaum herausgepreßt, am Ende
So würdest du verraten den Gemahl,
Wenn sich zu meiner Ehr' ein Käufer fände?
Doch Antwort gab sie mir darauf mit nichts,
Als mit dem Tränenstrom des Angesichts.

Groß war die Scham, doch größer der Verdruß
In ihr, daß ihr solche Schmach erzeugte,
Und ohne Rückhalt wuchs er, bis, zum Schluß
Er heißen Zorn und bitterm Haß erzeugte.
Mir zu entfliehn – dies ward nun ihr Entschluß.
Und als die Sonne zum Gebirg sich neigte,
Lief sie in Eil zum Strome hin, begab
Sich schnell zu Schiff' und fuhr die Nacht hinat.

Sie stellte früh sich jenem Ritter vor,
Der sie vorher ohne Hoffnung liebte,
Und unter dessen Angesicht ich Tor
An meiner eignen Ehre Vorwitz übte.
Ihr denkt, daß ihn, da sie ihm wie zuvor
Noch teuer war, die Ankunft nicht betrübte.
Mir ließ sie sagen, Alles sei vorbei,
Indem sie niemals mehr die Meine sei.

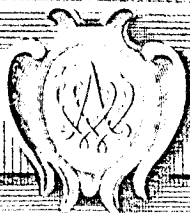
O wehe mir! Sie lebt in großen Freuden
Seitdem mit ihm vereint, und spottet mein,
Und ich verschmacht' in selbstgeschaffnen Leiden,
Und fasse kaum mich mehr in meiner Pein.
Stets wächst der Schmerz, und baldigst muß ich
[scheiden,
Denn wenig Kraft kann mir noch übrig sein.
Kein Jahr auch konnt' ich solches überleben,
Hätt' Eins mir nicht noch Mut und Trost gegeben.

Zehn Jahre sind's, und, die zu ihrem Schaden
Seitdem in dieses Haus den Fuß gesetzt,
Die haben alle, von mir eingeladen
Zum Trunk aus dem Gefäß, die Brust benetzt.
Ja, alle waren meine Kameraden,
Und dies hat noch ein wenig mich ergötzt.
Du warst der einz'ge Weise von so vielen,
Und schlugst es ab, dies arge Spiel zu spielen.

Daß ich sie über's Maß geprüft, und so,
Wie wir die Frauen nimmer prüfen müssen,
Dies machte, daß die Ruhe mir entfloß,
Und jede Stund' entschleicht in Kümmernissen.
Melissa war darob im Anfang froh,
Doch ward ihr ihre Lust geschwind entrissen,
Denn da durch sie mir dieses Leid geschehn,
So haßt' ich sie und konnte sie nicht sehn.

Sie, voll von Ungeduld bei meiner Pein,
Beim Haß, den ich ihr gab für heißes Lieben,
Da sie geglaubt, sie werde Herrin sein,
Sobald sie nur die Andere vertrieben,
Ist, um zu fliehn die Ursach ihrer Pein,
Nur kurze Zeit darauf noch hier geblieben.
Verlassen hat sie gänzlich dieses Land,
Und wo sie hin sei, war mir nicht bekannt.

Er spricht's, und heiße Tränenström' entrinnen
Dem Ritter noch, und, selbst den Blick genäßt,
Sitzt eine Zeit Rinald in tiefem Sinnen,
Worauf er also sich vernehmen läßt:
Nichts war beim Rat Melissens zu gewinnen,
Denn übel sticht sich's in ein Wespennest;
Gewiß ist's, daß du nimmer suchen solltest,
Was du gewißlich nimmer finden wolltest.



Miguel de Cervantes Saavedra

Vom törichten Vorsatz

„... In diesem Vertrauen tu' ich dir zu wissen, Freund Lotario: der Wunsch, der mich quält, besteht darin, zu erfahren, ob meine Gattin Camila so tugendhaft und so vollkommen ist, wie ich glaube. Ich kann mich von dieser Tatsache nicht überzeugt halten, wenn ich sie nicht dergestalt erprobe, daß die Probe den Feingehalt ihrer Tugend so offenbare wie das Feuer den des Goldes. Denn ich bin der Meinung, o mein Freund, daß das Weib nur in solchem Verhältnis mehr oder weniger Tugend besitzt, als sie mehr oder weniger vor Liebeswerbungen versucht wird, und daß nur diejenige stark ist, die sich nicht beugt vor den Versprechungen, Geschenken, Tränen und unaufhörlichen Aufdringlichkeiten der nachstellenden Liebhaber. Denn wofür hat man zu danken, daß ein Weib tugendhaft sei, wenn niemand sie auffordert, schlecht zu sein? Was Wunder, daß die zurückhaltend und schüchtern ist, der man keine Gelegenheit gewährt, sich einem freien Lebenswandel hinzugeben? Oder diejenige, der es wohlbewußt ist, sie besitze einen Mann, der bei der ersten leichtfertigen Handlung, bei der er sie überrascht, ihr sicher das Leben nehmen wird? Die also, welche aus Furcht oder aus Mangel an Gelegenheit tugendhaft ist, die werde ich nie so hochhalten wie die, welche aus Umwerbungen und Nachstellungen mit der Krone des Sieges hervorgeht. Wohlan denn, aus diesen Gründen und aus vielen andren, die ich dir darlegen könnte, um meine Meinung zu bekräftigen und als die richtige zu erweisen, wünsche ich, daß meine Gemahlin Camila durch diese Fährlichkeiten hindurchgehe und im Feuer der Liebeswerbungen und Nachstellungen auf ihren echten Gehalt untersucht und geprobt werde, und zwar von einem Manne, der Wert genug in sich hat, um seine Wünsche auf sie richten zu dürfen. Und wenn sie aus diesem Kampfe mit der Siegespalme hervorgeht – und ich glaube, sie wird es –, dann erst werde ich mein Glück für ohnegleichen erachten; dann kann ich sagen, daß die Lücke meiner Wünsche gänzlich ausgefüllt ist; dann kann ich

sagen, daß ich das starke Weib besitze, von welchem der Weise spricht: Wer kann sie finden? Und wenn der Erfolg gegen meine Erwartung ausfällt, so wird die Genugtuung, daß ich mit meiner Meinung das Richtige getroffen, mir helfen, ohne Kümmernis den Kummer zu ertragen, den mir eine so teuer erkaufte Erfahrung von Rechts wegen verursachen solltte. Und da es feststeht, daß nichts von allem, was du mir gegen mein Vorhaben sagen magst, die allergeringste Wirkung haben könnte, um mich von dessen Ausführung abzuhalten, so wünsche ich, mein Freund Lotario, daß du selbst dich zum Werkzeuge herleihest, um dies Werk meiner Laune auszuführen. Ich werde dir Gelegenheit verschaffen, es zu tun, ohne daß es dir an irgend etwas gebrechen soll, was ich für notwendig erkenne, um ein sittsames, ehrenhaftes, zurückgezogen lebendes, von Eigennutz freies Weib mit Liebeswerbungen zu versuchen. Und gerade dir ein so bedenkliches Unternehmen anzuvertrauen, dazu veranlaßt nicht unter anderm die Erwägung, daß, wenn von *dir* Camila besiegt wird, der Sieg nicht bis zum Äußersten und Schlimmsten gehen wird, sondern daß nur das als geschehen gilt, was ehrenhafterweise geschehen mag. Sonach würde ich nur durch Wunsch und Absicht beleidigt werden, und meine Kränkung bleibt verborgen in deiner tugendsamen Verschwiegenheit, welche, wie ich wohl weiß, in allem, was mich betrifft, ewig sein wird wie das Schweigen des Todes. Willst du also, daß mir ein solches Leben werde, das ich *Leben* nennen kann, so mußt du auf der Stelle in diesen Liebeskampfeintreten und nicht auf lässige und träge Weise, sondern mit all dem Eifer und ernstern Bemühen, wie es mein Wunsch erheischt, und mit der Zuversicht und dem Vertrauen, das unsre Freundschaft mir einflößt und verbürgt.“

Dies war es, was Anselmo zu Lotario sprach, und dieser hing so aufmerksam an des Freundes Rede, daß er, mit Ausnahme der paar Worte, die schon vorher erwähnt sind, die Lippen nicht öffnete, bis Anselmo geendet hatte. Wie er nun jenen erwartend stehen sah, schaute er ihn erst lange an, als betrachte er etwas noch nie Gesehenes, das ihn in Verwunderung und Bestürzung setze, und sprach dann zu ihm: Ich kann mir nicht einbilden, o mein Freund Anselmo, daß, was du mir alles gesagt, etwas andres als Scherz war. Denn hätte ich ge-



glaubt, daß du im Ernst sprächest, so hätte ich nicht zugegeben, daß du so weit gegangen wärst. Ich hätte dir nicht zugehört und hätte damit deine lange Rede von vornherein abgeschnitten. Ich bin der zweifellosen Meinung, daß entweder du mich nicht kennst oder ich dich nicht kenne; – doch nein, ich weiß, du bist Anselmo, und du weißt, ich bin Lotario. Das Schlimme ist, daß ich denke, du bist nicht der Anselmo, der du sonst immer warst, und du mußt dir gedacht haben, auch ich sei nicht der Lotario, der ich sein sollte. Denn die Worte, die du mir gesagt hast, sind unmöglich von jenem Anselmo, meinem Freunde, und die Dinge, die du von mir verlangst, können nicht von jenem Lotario verlangt werden, den du kennst. Denn wahre Freunde sollen *usque ad aras*, wie ein Dichter sagte, ihre Freunde erproben und in Anspruch nehmen; das heißt, sie sollen ihre Freundschaft nicht in solchen Dingen in Anspruch nehmen, die gegen Gott sind.

... Anselmo stand so verstört und in Gedanken

verloren, daß er ihm längere Zeit kein Wort zu sagen wider vermochte. Endlich aber sprach er zu Lotario: Mit einer Aufmerksamkeit, die dir nicht entgegen gegangen ist, habe ich alles angehört, Freund Lotario, was du mir sagen wolltest, und an deinen Worten, Beispielen und Gleichnissen erkannte ich, welche große Einsicht du besitzt und auf welcher äußerstem Punkte wahrer Freundschaft du stehst. Und ebenso sehe ich auch ein und bekenne, daß, wenn ich deiner Warnung nicht folge und auch bei dem meinigen beharre, ich vor dem Guten fliehe und dem Bösen nacheile. Dies zugegeben, mußt du mir erlauben, daß ich jetzt an jener Krankheit leide, von der manche Frauen öfter befallen sind, die das Gerede haben, Erde, Gips, Kohlen zu essen, ja auch noch ärgere Dinge, die zu ekelhaft sind, um sie nur anzusehen, geschweige sie zu essen. So ist's denn notwendig, irgendeinen Kunstgriff anzuwenden, damit ich genesen, und dies könnte mit Leichtigkeit geschehen, daß du wenigstens anfängst, wenn auch nur lau und zum Schein, dich um Camilla



Liebe zu bewerben. Sie wird ja doch nicht so schwach sein, daß ihre Tugend gleich bei den ersten Angriffen zu Boden stürzt. Und mit diesem bloßen Anfang werde ich mich befriedigt fühlen, und du wirst erfüllt haben, was du unserer Freundschaft schuldig bist, indem du mir dadurch nicht allein das Leben, sondern auch die Sicherheit gibst, daß meine Ehre ungeschmälert bleibt. Und dies zu tun, bist du schon allein aus einem Grund verpflichtet: da ich nämlich entschlossen bin – und in der Tat ich bin es –, diese Probe vorzunehmen, so darfst du nicht zugeben, daß ich meine Torheit einem Dritten offenbare, wobei ich ja die Ehre aufs Spiel setzen würde, während dein Bestreben darauf geht, daß ich sie nicht verlieren soll. Und wenn auch *deine* Ehre in Camilas Meinung, während der Zeit, wo du um ihre Gunst wirbst, nicht so hoch steht als sich gebührt, so liegt wenig oder nichts daran, da du ja in kurzem, nachdem du bei ihr die standhafte Lauterkeit erkannt hast, die wir erhof-

fen, ihr die reine Wahrheit über unsern Anschlag sagen kannst. Und damit wird dein guter Ruf bei ihr wieder gänzlich hergestellt sein. Und da du so wenig dabei wagst und durch ein solches Wagnis mir so große Befriedigung verschaffen kannst, so lehne es nicht ab, selbst wenn sich noch weit mehr Unzuträglichkeiten dir vor Augen stellten. Denn wie ich bereits gesagt, schon damit, daß du der Sache nur einen Anfang gibst, werde ich sie für endgültig erledigt erachten.

Da Lotario den entschiedenen Willen Anselmo sah und nicht wußte, welche Beispiele er noch sonst ihm vorführen, noch welche neuen Gründe er ihm angeben könnte, um ihn davon abzubringen, und da er dessen Drohung hörte, einem andern sein frevles Begehren zu offenbaren, so entschloß er sich, um ein größeres Übel zu verhüten, ihn zufriedenzustellen und zu tun, was er verlangte; jedoch mit dem Vorsatz und in der Absicht, de-

Handel auf einen solchen Weg zu leiten, daß ohne Camilas Gedanken zu beunruhigen, Anselmo zufriedengestellt würde. Er antwortete ihm daher, er solle sein Vorhaben keinem andern mitteilen; er, Lotario, nehme die ganze Geschichte auf sich und würde sie beginnen, sobald es Anselmo beliebe.

Dieser umarmte seinen Freund mit liebevoller Zärtlichkeit und dankte ihm für seine Bereitwilligkeit, als hätte er ihm die größte Wohltat erwiesen. Sie kamen miteinander überein, es solle gleich am folgenden Tage das Werk begonnen werden. Anselmo solle ihm Gelegenheit und Muße verschaffen, mit Camila unter vier Augen zu sprechen, und ihm Geld und Kleinode geben, um es ihr anzubieten und zu schenken. Anselmo riet Lotario, ihr Ständchen zu bringen und Verse zu ihrem Preise zu schreiben, die er selbst dichten würde, wenn Lotario sich nicht die Mühe geben wolle, sie zu schreiben. Zu all diesem erklärte sich Lotario bereit, wiewohl in einer ganz andern Absicht als Anselmo dachte.

Mit dieser Verabredung kehrten sie nach Anselmos Hause zurück, wo sie Camila ihren Mann erwartend fanden, voll Angst und Besorgnis, weil er diesen Tag länger als gewöhnlich ausblieb. Lotario begab sich hierauf in sein Haus, und Anselmo blieb in dem seinigen, ebenso vergnügt als Lotario nachdenklich war, da er nicht wußte, welchen Anschlag er erdenken solle, um sich glücklich aus dem argen Handel zu ziehen. Aber noch an demselben Abend kam er darauf, welch ein Benehmen er einhalten könne, um Anselmo zu täuschen, ohne Camila zu nahe zu treten.

Des andern Tages kam er zu seinem Freunde zum Essen und ward von Camila wohl aufgenommen. Sie empfing und behandelte ihn stets mit der größten Freundschaft, weil sie sich der innigen Liebe ihres Mannes zu Lotario wohl bewußt war. Nachdem sie gespeist hatten und abgedeckt war, bat Anselmo seinen Freund, er möchte bei Camila bleiben, während er selbst sich zu einem unumgänglichen Geschäfte fortbegeben müsse; in anderthalb Stunden werde er zurückkehren. Camila bat ihn, sich doch nicht zu entfernen, und Lotario erbot sich, ihn zu begleiten, aber nichts konnte bei Anselmo verfangen. Vielmehr drang er angele-



gentlichst in Lotario, zu bleiben und ihn hier zu warten, da er mit ihm eine Sache von großer Wichtigkeit zu verhandeln habe. Er bat auch Camila, ihren Freund nicht allein zu lassen, bis er wieder komme. Kurz, er wußte die Wichtigkeit (oder Wichtigkeit) seines Ausgangs so erfinderisch zu beschönigen, daß niemand die Verstellung hätte merken können.

Anselmo ging, und Camila und Lotario blieben allein am Tische sitzen, denn die übrigen Leute vom Hause waren alle zum Essen gegangen. Lotario sah sich Lotario auf dem Turnierplatze, den sein Freund ihm ausgesucht hatte, vor sich den Feind der schon allein mit seiner Schönheit ein ganzes Geschwader von wohlgerüsteten Rittern hätte besiegen können. Nun bedenkt, ob Lotario Ursache hatte, solchen Feind zu fürchten! Er tat indes weiter nichts, als daß er den Ellenbogen auf den Arm des Sessels stützte, die flache Hand an

Wange legte und Camila um Verzeihung ob der Unhöflichkeit bat, weil er ein wenig ausruhen möchte, bis Anselmo heimkehre. Camila antwortete ihm, er werde besser auf dem Sofa im Besuchszimmer ausruhen als auf dem Sessel, und bat ihn, hineinzugehen, um da zu schlafen; doch Lotario wollte nicht. Er blieb dort schlummernd, bis Anselmo zurückkam.

Als dieser Camila in ihrem Gemach und Lotario schlafend fand, glaubte er, weil er so lang ausgeblieben, hätten die beiden bereits hinreichende Zeit gehabt, sich zu besprechen, ja sogar zu schlafen, und konnte die Stunde nicht erwarten, wo Lotario erwachte, um mit ihm wieder auszugehen und ihn über seinen Erfolg zu befragen. Alles geschah nach seinem Wunsch: Lotario erwachte, und sogleich verließen beide das Haus, und nun fragte ihn Anselmo nach dem Gewünschten. Lotario antwortete ihm, es habe ihm nicht gut geschienen, sich gleich das erstmal ihr vollständig zu entdecken, und so habe er nichts weiter getan, als Camila ob ihrer Schönheit zu preisen und ihr zu sagen, daß in der ganzen Stadt von nichts anderem die Rede sei als von ihren Reizen und ihrem verständigen Wesen.

... Anselmo war mit all diesem höchst zufrieden und sagte, er würde ihm jeden Tag dieselbe Gelegenheit verschaffen, selbst ohne aus dem Hause zu gehen, denn er würde sich daheim mit solchen Dingen beschäftigen, daß Camila nicht hinter seine Schliche kommen könne.

Es geschah nun, daß viele Tage vergingen, während Lotario, ohne mit Camila ein Wort zu reden, stets auf seines Freundes Fragen antwortete, er spreche mit ihr, könne ihr aber nie das geringste Anzeichen entlocken, daß sie sich zu irgend etwas Unrechtem herbeilassen würde, noch auch nur die entfernteste Andeutung eines Schattens von Hoffnung gebe. Im Gegenteil, sagte er, drohe sie ihm, es ihrem Gatten mitzuteilen, wenn er nicht von seinen bösen Gedanken abstehe.

„Sehr gut“, sprach Anselmo. „Bis jetzt hat Camila den Worten widerstanden; wie sie den Werken widersteht, das müssen wir jetzt notwendig erschauen. Morgen gebe ich dir zweitausend Goldtaler,



um sie ihr anzubieten, ja sie ihr zu schenken, und eine gleiche Summe zum Ankauf von Juwelen, um sie damit zu ködern. Denn die Frauen, ob sie auch noch so keusch sind, haben ihre große Liebhaber daran, besonders wenn sie schön sind, schön gekleidet und in stattlichem Putz einherzugehen. Wenn sie aber dieser Versuchung widersteht, will ich mich zufrieden geben und dich nicht weiter bemühen.“

... Am nächsten Tag erhielt er die viertausend Goldtaler und mit ihnen viertausend Verlegenheiten, denn er wußte nicht, was für neue Lügen vorbringen sollte. Aber endlich entschloß er sich ihm zu sagen, Camila sei gegen Geschenke und Verheißungen ebenso probefest als gegen Worte und es sei zwecklos, sich noch weiter abzumühen, weil die ganze Zeit vergeblich aufgewendet sei.

Allein das Schicksal, das die Dinge anders lenken wollte, fügte es so, daß Anselmo, nachdem er ein Tages Lotario und Camila allein gelassen, wie bisher zu tun pflegte, sich in ein Seitengemach einschloß und durchs Schlüsselloch sehen und hören wollte, was die beiden vornehmen würden. Und er entdeckte, daß Lotario während einer halben Stunde kein Wort mit Camila sprach und noch eher auch keines mit ihr gesprochen hätte, weil Anselmo ein Jahrhundert lang dort gehorcht hätte. Nun ward ihm klar, daß, was sein Freund ihm von Camilas Antworten gesagt, alles Dichtung und Lüge war. Und um sich zu überzeugen, ob das wirklich so sei, verließ er das Gemach, rief Lotario

beiseite und fragte, was Neues vorgekommen und in welcher Stimmung Camila sei. Lotario entgegnete ihm, er gedenke in der Sache nichts weiter bei ihr zu tun; denn sie antworte so schroff und ärgerlich, daß er nicht das Herz habe, ihr nochmals etwas zu sagen.

„Ha, Lotario, Lotario“, sprach Anselmo, „wie wenig entspricht dein Benehmen deiner Pflicht gegen mich und meinem großen Vertrauen zu dir! Jetzt habe ich dagestanden und durch die Öffnung dieses Schlüsseloches dich belauscht, habe bemerkt, daß du zu Camila nicht ein Wort gesagt hast, und bin dadurch zu der Erkenntnis gelangt, daß du ihr noch das erste Wort zu sagen hast. Und wenn es so ist – und ohne Zweifel ist es so –, zu welchem Zwecke hintergehst du mich, oder warum willst du mir mit deiner List die Mittel entziehen, die ich finden könnte, um meine Absicht zu erreichen?“

Mehr sprach Anselmo nicht. Aber was er gesagt, genügte, um Lotario in Beschämung und Bestürzung zu versetzen. Jetzt, als ob er seine Ehre für verpfändet hielte, weil er über einer Lüge betroffen worden, jetzt schwur er Anselmo zu, von diesem Augenblick an nehme er es auf sich, ihn zufriedenzustellen und ihm nichts vorzulügen, und der Freund würde dies ersehen, wenn er sein Tun sorgfältig ausspähen wolle.

... Anselmo schenkte ihm Glauben; und um es ihm bequemer zu machen, so daß er mehr Sicherheit und weniger Störung hätte, beschloß er, sich auf acht Tage aus seinem Hause zu entfernen und das eines Freundes in einem Dorfe nicht weit von der Stadt zu besuchen. Er verabredete mit diesem Freunde, er solle ihn ernstlich und dringend zu sich berufen, um bei Camila einen Vorwand zu seiner Abreise zu haben.

Du unglücklicher, übelberatener Anselmo! Was tust du? Was planst du? Auf was gehst du aus? Erwäge, daß du gegen dich selbst handelst, indem du deine Entehrung planst und auf dein Verderben ausgehest. Tugendhaft ist deine Gemahlin Camila; in Ruhe und Frieden besitzt du sie; niemand stört deine Freuden; ihre Gedanken schweifen nicht über die Wände deines Hauses hinaus; du bist ihr Himmel auf Erden, der Zielpunkt ihrer

Wünsche, der Gipfel ihrer Freuden, das Maß, dem sie ihren Willen mißt, indem sie ihn in allem nach dem deinigen und dem des Himmels richtet. Wenn nun die Erzgrube ihrer Ehre, ihrer Schönheit, Sittsamkeit und Schüchternheit dir ohnegewendliche Mühsal allen Reichtum hingibt, die sie enthält und du nur erwünschen kannst, was willst du die Erde noch tiefer aufgraben und nach Adern neuen und nie erschauten Reichtums suchen und dich hierbei in die Gefahr bringen, daß sie ganz zusammenstürze? Denn am Ende hält sie sich doch nur auf den gebrechlichen Stützen ihrer schwachen Natur aufrecht. Bedenke: was das Unmögliche sucht, dem geschieht nur recht, wenn das Mögliche ihm versagt wird.

... Am andern Tage begab sich Anselmo auf das Dorf, nachdem er Camila gesagt, während der Zeit seiner Abwesenheit werde Lotario kommen, um nach dem Hause zu sehen und mit ihr zu speisen; sie möge wohl darauf bedacht sein, den Freund wie ihn selbst zu behandeln. Camila war als eine verständige, sittsame Frau über den Befehl bekümmert, den ihr Gemahl ihr zurückließ, und entgegnete ihm, er möge bedenken, daß es nicht schicklich sei, wenn in seiner Abwesenheit ein anderer den Sitz an seinem Tisch einnehme; und wenn es etwa deshalb tue, weil er ihr nicht zutraue, sein Haus regieren zu können, so möchte er doch diesmal die Probe machen und die Erfahrung ihn dazu belehren, daß sie auch größeren Aufgaben gewachsen sei. Anselmo erwiderte ihr, es sei einmüßig sein Wunsch so und sie habe weiter nichts zu tun, als mit gesenktem Kopfe ihm zu gehorchen. Camila erklärte, sie werde es tun, wenn auch gegen ihren Willen.

Anselmo reiste ab, und des andern Tags kam Lotario ins Haus und fand bei Camila eine liebevolle und sittsame Aufnahme. Doch betrat sie nie ein Ort, wo Lotario sie unter vier Augen hätte antreffen können. Sie zeigte sich immer von ihren Dienerinnen und Dienerinnen umgeben, namentlich einer Zofe, die Leonela hieß und die sie sehr liebte, was sie beide von Kind auf im Hause von Camila Eltern zusammen erzogen waren, und als sie sich mit Anselmo verheiratete, nahm sie die Zofe mit

Im Laufe der ersten drei Tage sprach Lotario s



nichts mit ihr, obschon er es gekonnt hätte, während man den Tisch abdeckte und die Leute weggingen, um höchst eilig zu essen, wie es Camila angeordnet hatte. Sogar hatte Leonela den Befehl, früher als Camila zu essen und sich nie von ihrer Seite zu entfernen. Allein das Mädchen, das ihre Gedanken auf andre Gegenstände ihrer Wünsche gerichtet hatte und dieser Stunden und Gelegenheiten bedurfte, um sie auf die Befriedigung ihrer

eigenen Neigungen zu verwenden, befolgte nicht immer das Gebot ihrer Herrin, ließ vielmehr die beiden häufig allein, gerade als wäre *dieses* ihr befohlen worden. Indessen, das sittsame Aussehen Camilas, der Ernst ihrer Züge, der würdige Anstand ihrer ganzen Persönlichkeit, das alles war mächtig genug, um Lotarios Zunge einen Zügel anzulegen. Jedoch das Gute, das die vielen trefflichen Eigenschaften Camilas bewirkten, inder

sie Lotario zu schweigen nötigten, schlug beiden zu desto größerem Schaden aus. Denn wenn die Zunge auch stillblieb, so redeten die Gedanken und hatten Muße, das Übermaß der Schönheit und Trefflichkeit, welche Camila zu eigen war, Zug um Zug mit Verehrung zu betrachten, mehr als genügend, um eine Bildsäule von Marmor in Liebe zu entflammen, geschweige ein Herz von Fleisch und Blut. So oft Lotario Zeit und Gelegenheit fand, sie zu sprechen, schaute er sie unverwandt an und erwog bei sich, wie liebenswert sie sei. Diese Erwägungen begannen allmählich einen Sturm-
lauf gegen die freundschaftliche Rücksicht, die er Anselmo schuldete, und tausendmal wollte er die Stadt verlassen und hingehen, wo Anselmo niemals ihn und er niemals Camila mehr zu Gesicht bekäme. Allein schon konnte er es nicht mehr. Der Genuß, den er an ihrem Anblick fand, verwehrt es ihm und hielt ihn zurück. Er tat sich Gewalt an und kämpfte mit sich, um die Wonne nicht zu empfinden und aus seinem Herzen zu reißen, die ihn antrieb, Camila stets anzuschauen. Wenn er mit sich allein war, klagte er sich an ob seines Wahnsinns, er nannte sich einen schlechten Freund, ja einen schlechten Christen. Erstellte Betrachtungen an und Vergleichen zwischen sich und Anselmo, und alle liefen darauf hinaus, daß er sich sagte, seine Untreue sei noch lange nicht so groß als Anselmos Verkehrtheit und blinde Zuversicht, und wenn er für das, was er zu tun gedenke, ebenso vor Gott Entschuldigung fände wie vor den Menschen, so würde er keine Strafe für seine Verschuldung fürchten.

Zuletzt kam es dahin, daß Camilas Schönheit und vortreffliche Eigenschaften, verbunden mit der Gelegenheit, die der törichte Ehemann ihm in die Hand gegeben, Lotarios Redlichkeit gänzlich darniederwarfen. Er beachtete nichts anderes mehr, als wozu seine Neigung ihn trieb, und nach drei Tagen der Abwesenheit Anselmos, während deren er in beständigem Kampfe war, um seinen eigenen Wünschen zu widerstehen, begann er, wie verstört und außer sich, um Camila mit solchen Liebesworten zu werben, daß sie ganz in Bestürzung geriet und nichts weiter tat, als daß sie sich von ihrem Sitz erhob und in ihr Gemach ging, ohne ihm ein Wort zu erwidern. Aber durch diese Kälte ward in Lotario die Hoffnung nicht entmu-

tigt, die immer zugleich mit der Liebe e
vielmehr ward ihm Camila um so werter.

Diese aber, nachdem sie in Lotario gefund
sie nie erwartet hätte, wußte nicht, was sie a
sollte. Und da es ihr weder sicher noch wo
schien, ihm Gelegenheit und Raum zu ein
ten Besprechung zu geben, so beschloß
an demselben Abend – wie sie es denn au
führte – einen ihrer Diener mit einem B
Anselmo zu senden, worin sie ihm fo
schrieb:

„Wie man so zu sagen pflegt, daß ein He
seinen Feldherrn und eine Burg ohne ihre
vogt einen schlechten Eindruck machen,
ich: ohne ihren Gatten macht eine jüge
Ehefrau noch einen viel schlimmern Ein
wenn nicht die triftigsten Gründe dies verh
Ich finde mich in so übler Lage ohne Euch
außer aller Möglichkeiten, diese Abwesen
ertragen, daß, wenn Ihr nicht schleunig kom
gehen muß, um im Hause meiner Eltern zu
ob ich auch das Eure ohne Hüter lasse. De
Hüter, den Ihr mir zurückgelassen, falls er n
in dieser Eigenschaft bei uns geblieben, der,
ich, hat mehr sein eigenes Gelüsten im A
was Euch angeht. Und da Ihr ein verstä
Mann seid, habe ich Euch nicht mehr zu
und es wäre auch nicht einmal gut, wenn ich
mehr sagte.“

Diesen Brief empfing Anselmo, und er ers
aus, daß Lotario bereits das Unternehmen b
nen und daß Camila geantwortet haben m
wie er es wünschte, und über die Maßen ver
ob solcher Nachrichten, sandte er an C
mündliche Antwort, sie möchte bezüglich
Wohnung durchaus keine Änderung treffen.
er werde in aller Kürze zurückkehren. Cami
erstaunt über Anselmos Antwort, die sie in g
re Verlegenheit als zuvor setzte. Sie getraut
nicht in ihrem Hause zu bleiben und noch we
in das ihrer Eltern zu ziehen; denn beim
bleiben lief ihre Ehre Gefahr, und beim W
hen handelte sie gegen das Gebot ihres G
Endlich entschloß sie sich zu dem, was gerade
Schlimmsten für sie ausschlug, nämlich zu blei
mit dem Vorsatze, Lotarios Gegenwart nic

vermeiden, weil sie ihren Dienern keinen Anlaß zum Gerede geben wollte. Und schon tat es ihr leid, ihrem Gatten den erwähnten Brief geschrieben zu haben, da sie befürchtete, er möchte etwa denken, Lotario habe irgendeine Leichtfertigkeit in ihrem Benehmen bemerkt, die ihn veranlaßt hätte, ihr gegenüber nicht die Achtung zu bewahren, die er ihr schuldete. Aber ihrer Tugend sich bewußt, verließ sie sich auf Gott und ihren redlichen Sinn und erachtete sich damit stark genug, um allem, was Lotario ihr sagen möchte, schweigend zu widerstehen, ohne ihrem Gatten weitere Mitteilung zu machen, um ihn nicht in Händel und Widerwärtigkeiten zu verwickeln. Ja, bereits sann sie auf ein Mittel, wie sie Lotario bei Anselmo entschuldigen könnte, wenn dieser sie nach dem Anlaß fragen würde, der sie bewogen habe, ihm jenen Brief zu schreiben.

In diesen Gedanken, die freilich mehr ehrenhaft als verständig und zu ihrem Besten waren, saß sie des folgenden Tages da und hörte Lotario an, welcher diesmal so dringend wurde, daß Camilas Festigkeit zu wanken begann, und ihre Sittsamkeit hatte genug zu tun, um die Augen zu hüten, daß sie das zärtliche Mitleid nicht verrieten, welches Lotarios Worte und Tränen in ihrem Busen geweckt hatten. All dies bemerkte Lotario wohl, und alles versetzte ihn in heißere Glut. Nun aber bedünkte es ihn unerlässlich, solange noch Anselmos Abwesenheit ihm Zeit und Gelegenheit vergönne, die Belagerung dieser Feste mit größerem Nachdruck zu betreiben, und so eröffnete er mit Lobreden auf ihre Schönheit seinen Angriff auf ihre Eigenliebe. Denn es gibt nichts, was die umschanzten Türme weiblicher Eitelkeit rascher überwältigt und beseitigt, als diese Eitelkeit selbst, wenn sie sich auf die Sprache der Schmeichelei stützt. Kurz, Lotario untergrub mit aller Kunst und Unermüdlichkeit den Fels ihrer keuschen Tugend, mittels solcher Miniarbeiten, daß Camila, wäre sie auch ganz von Erzgewesen, hätte fallen müssen. Er weinte, flehte, verhiß, schmeichelte, drängte beharrlich und log mit so heißem Gefühl, mit so viel Zeichen der Aufrichtigkeit, daß er Camilas Sittsamkeit zum Scheitern brachte und endlich einen Triumph errang, den er am wenigsten erhoffte und am meisten ersehnte. Es ergab sich Camila, Camila ergab sich: Aber was Wunder, da ja auch Lotarios

Freundschaft nicht standhielt? Ein deutliches Beispiel, das uns zeigt, daß man die Leidenschaft der Liebe nur besiegen kann, wenn man vor ihr die Flucht ergreift, und daß niemand gegen einen so machtvollen Feind den Kampf wagen kann, dessen wenn auch nur menschliche Kräfte zu besiegen man göttlicher Kräfte bedarf.

Leonela allein erfuhr von der Schwäche ihrer Herrin, denn sie ihr zu verbergen war den Verrätern an der Freundschaft, dem neuen Liebespaar, nicht möglich. Lotario mochte Camila den Plan Anselmos nicht anvertrauen. Und daß jener selbst ihm die Gelegenheit verschafft habe, so weit zu gelangen, mochte er ihr ebensowenig sagen, damit sie seine Liebe nicht geringer schätze und damit sie glaube, daß er nur aus zufälligem Anlaß und ohne überlegte Absicht, nicht aber mit Vorbedacht, sich um ihre Gunst beworben habe.

Nach wenigen Tagen kehrte Anselmo nach Hause zurück und ward nicht inne, was jetzt in demselben fehle, nämlich worauf er am wenigsten gehalten und was er doch am meisten geschätzt hatte. Er suchte sogleich Lotario auf und fand ihn in dessen Wohnung. Sie umarmten einander, und Anselmo verlangte von ihm Kunde, ob ihm Leben oder Tod beschieden sei.

„Die Kunde, die ich dir geben kann, mein Freund Anselmo“, sprach Lotario, „ist die, daß du ein Weib hast, wert, als Beispiel und Krone aller tugendhaften Frauen hingestellt zu werden. Die Worte, die ich an sie gerichtet, waren in den Wind gesprochen; die Verheißungen wurden für nichts gehalten; die Geschenke wurden nicht angenommen; ein paar erheuchelte Tränen, die ich vergoß, wurden ganz gehörig verspottet. Kurz, so wie Camila der Inbegriff aller Schönheit ist, so ist sie auch der Juwelenschrein, worin die Sittsamkeit verwahrt ist, worin die Liebenswürdigkeit und Keuschheit ruht, wie auch alle anderen Tugenden, die ein ehrenhaftes Weib preisenwert und glücklich machen können.“

... Unterdessen geschah es, daß Camilla, als sie sich einmal, wie dies öfter vorkam, mit ihrer Zofe allein befand, zu ihr sprach: „Ich bin beschämt, liebe Leonela, wenn ich bedenke, wie wenig ich es ver-



standen habe, mich in Achtung zu setzen, da ich mich nicht einmal so zu benehmen wußte, daß Lotario erst durch Aufwendung langer Zeit meinen vollen Besitz erkaufte hätte, den ich ihm so übereilt aus eigenem Willen dahingab. Ich fürchte, er wird meine Übereilung oder vielmehr meinen Leichtsinns mißachten, ohne daß er einsieht, mit welcher Gewalt er mich bedrängte, um mir den Widerstand unmöglich zu machen."

„Das darf meiner Gebieterin keinen Kummer machen“, entgegnete Leonela. „Denn es hat keine Bedeutung und ist kein Grund, die Hochachtung zu mindern, wenn man rasch gibt, was man geben will, falls die Gabe nur wirklich eine vortreffliche und an sich wert ist, hochgeschätzt zu werden. Auch pflegt man zu sagen: wer gleich gibt, gibt doppelt.“

„Aber“, versetzte Camila, „man sagt auch: was wenig kostet, wird um so weniger geschätzt.“



„Dies Wort kann dir nicht gelten“, erwiderte Leonela. „Denn wie ich sagen hörte, fliegt die Liebe eine Mal, das andere Mal geht sie zu Fuß; beidermaßen läuft sie, beidem anderen schleicht sie langsam den einen macht sie kühl, den anderen setzt sie in Glut; dem einen schlägt sie Wunden, den anderen trifft sie zu Tode. In einem Augenblick beginnt die Laufbahn ihrer Wünsche, und im nämlichen Augenblick hat sie sie schon durchheilt und beendet. Am Morgen eröffnet sie die Belagerung einer Feste, am Abend hat sie sie überwältigt, da es gibt keine Gewalt, die der Liebe widersteht. Und da einmal dem so ist, worüber beunruhigst dich, was befürchtest du, da es doch ganz eben deinem Lotario ergangen sein muß, als die Liebe die Abwesenheit unsers Herrn zum Werkzeug seiner Besiegung erkor? Und es war unumgänglich, daß während dieser Abwesenheit zu Ende geführt wurde, was die Liebe beschlossen hatte, und daß ihr nicht so lange die Zeit verlor, bis Anselmo gewann, damit er zurückkehren könnte und

dann infolge seiner Anwesenheit das Werk unvollendet geblieben wäre. Denn die Liebe hat keinen bessern Helfer, um ihre Anschläge auszuführen, als die Gelegenheit. Der Gelegenheit bedient sie sich bei all ihrem Tun, besonders zu Anfang. All dieses weiß ich gründlich, mehr aus eigner Erfahrung als vom Hörensagen, und das werde ich dir schon einmal erzählen, Señora; denn auch ich bin von jugendlichem Fleisch und Blut. Überdies, Señora Camila, hast du dich ihm nicht so unverzüglich ergeben und übereignet, daß du nicht vorher in Lotarios Augen, Seufzern, Worten und Verheißungen und Geschenken seine ganze Seele erkannt und in ihr und in seinen Tugenden ersehen hättest, wie würdig Lotario war, geliebt zu werden. Und wenn dies sich nun so verhält, so dürfen solche ängstliche, zimperliche Gedanken nicht auf deinen Geist einströmen; sondern sei versichert, daß Lotario dich hochschätzt, wie du ihn hochschätzt, und lebe froh und zufrieden damit, daß, wenn du auch ins Liebesgarn gefallen bist, der Mann, der dich festhält, von hohem Wert und achtungswürdig ist, und daß er nicht nur die vier S hat, welche, wie es heißt, jeder richtige Liebhaber zu eigen haben muß, sondern auch das ganze Abc. Weißt du das nicht, so höre mir zu: du sollst sehen, wie ich dies auswendig hersage. Lotario ist also, soviel ich ersehen und wie ich glaube: aufrichtig, bieder, Cavalier, dienstwillig, edel von Geburt, freigebig, großmütig, hochherzig, inbrünstig, jung, klug, liebevoll, mutig, nachsichtig, offenherzig, pflichtgetreu; das Q fehlt, weil es quer ist; reich; dann was die vier S besagen, nämlich scharfsinnig, standhaft, sorgfältig, schweigsam, und das X paßt nicht auf ihn, es ist ein harter, altmodischer Buchstabe; das Y haben wir nicht, und das Z heißt: Zornmütig, wenn es deine Ehre gilt."

Camila lachte über das Abc ihrer Zofe und erachtete sie für noch erfahrener in Liebessachen als sie sagte; und das gestand sie selber ein, indem sie Camila entdeckte, sie habe eine Liebschaft mit einem jungen Mann von gutem Hause aus derselben Stadt. Camila geriet darob in Bestürzung. Sie fürchtete, dies werde der Weg sein, auf dem ihre Ehre Gefahr laufen könne. Sie drang in sie mit Fragen, ob ihre Besprechungen weiter gingen als bloße Worte. Leonela antwortete ihr, ohne sich sonderlich zu schämen, vielmehr mit um so größerer

Dreistigkeit, allerdings gingen sie weiter. Denn es ist feststehende Tatsache, daß die Verirrungen der Gebieterin den Dienerinnen das Schamgefühl benehmen und daß diese, sowie sie die Frau stracheln sehen, sich nichts daraus machen, wenn sie selber hinken und die Frau es weiß.

Camila konnte nichts andres tun als das Mädchen bitten, von ihrem Liebesverhältnis dem Manne nichts zu sagen, den es als seinen Geliebten angab, und seine eignen Angelegenheiten geheim zu betreiben, damit sie nicht zu Anselmos noch Lotarios Kenntnis kämen.

Leonela gab ihr das Versprechen, demgemäß zu handeln. Allein sie hielt es auf solche Weise, daß sie Camilas Besorgnis, ihren guten Ruf durch die Zofe einzubüßen, zur Gewißheit machte. Sobald nämlich die sittenlose und dreiste Leonela sah, daß das Betragen ihrer Herrin ein andres war als bisher gewohnt, erfrechte sie sich, ihren Geliebten ins Haus zu bringen und darin zu hegen, indem sie sich darauf verließ, daß Camila, wenn sie ihn auch zu Gesicht bekäme, nicht wagen würde, ihn zu verraten. Denn diesen argen Nachteil unter andern ziehen die Sünden der Gebieterin nach sich, daß sie sich zur Sklavin ihrer eignen Dienerinnen macht und gezwungen ist, deren zuchtloses Betragen und Schändlichkeiten ihnen verbergen zu helfen. So geschah es mit Camila, welche, wiewohl sie einmal und vielmal sah, daß Leonela sich mit ihrem Geliebten in einem Zimmer ihres Hauses aufhielt, nicht nur nicht wagte, sie zu schelten, sondern ihr Gelegenheit verschaffte, ihn zu verstecken und ihr alle Störungen aus dem Weg räumte, damit er nicht von ihrem Manne erblickt würde. Aber sie konnte solche Störungen nicht so völlig beseitigen, daß Lotario ihn nicht einmal bei Tagesanbruch herauskommen gesehen hätte.

Lotario erkannte den Mann nicht. Er glaubte zuerst, es müsse ein Gespenst sein. Aber als er sah, wie der Mann einherging, den Mantel um sich zog und sich sorgfältig und vorsichtig verhüllte, ließ er den kindischen Gedanken und verfiel auf einen andern, der ihnen allen zum Verderben gereicht hätte, wenn Camila nicht Abhilfe dafür geschafft hätte. Lotario fiel es nicht ein, daß dieser Mann, den er zu so ungewöhnlicher Stunde aus Anselmos



F. Boucher del.

J. Bouché sculp.

Écrite du Cabinet de Monsieur d'Audouin Secrétaire du Roy
Paris chez Bonnet rue d'Anjou le 10 Mars 1777
à des la Louis d'Orléans rue d'Orléans aux dunes Paris 1777

Haus kommen gesehen, um Leonelas willen daselbe betreten haben könnte. Ja, es kam ihm nicht in den Sinn, daß Leonela auf der Welt war. Er glaubte lediglich, daß Camila, geradeso wie sie ihm gegenüber nachgiebig und leichtsinnig gewesen, es auch für einen andern sei. Denn derartige Folgen zieht die Sünde des sündhaften Weibes nach sich, daß sie das Vertrauen auf ihr Ehrgefühl bei dem nämlichen Manne nicht mehr findet, dem sie sich, von Bitten gedrängt und überredet, hingegeben hat, und daß er nicht zweifelt, sie gebe sich noch bereitwilliger andern hin, und daß er jedem Verdachte, der ihn darob befällt, unfehlbar Glauben schenkt. Und es mußte Lotario wirklich in diesem Augenblick allen gesunden Menschenverstand eingebüßt haben; es mußte aus seinem Geiste jeder vernünftige Gedanke gewichen sein, denn, ohne daß er einen solchen zu fassen vermöchte, der zweckmäßig oder auch nur vernünftig gewesen wäre – ohne sich zu besinnen, ja, ehe noch Anselmo aufgestanden war, unfähig, sich zu zügeln und blind vor eifersüchtiger Wut, die ihm das Herz zernagte, sterbend vor Begierde, sich an Camila zu rächen, die ihn doch mit nichts beleidigt hatte, eilte er zu seinem Freunde und sprach zu ihm: „Wisse, Anselmo, daß ich seit vielen Tagen schon mit mir gekämpft und mir Gewalt angetan habe, um dir nicht mitzuteilen, was ich nicht vermag noch recht finde, dir länger zu verbergen. Wisse, daß Camilas Standhaftigkeit bereits besiegt ist und sich allem hingibt, was ich mit ihr anfangen will. Und wenn ich gezögert habe, dir diese Tatsache zu offenbaren, so geschah es, um zu erforschen, ob es wirklich eine leichtfertige Begierde bei ihr war oder ob sie es tat, um mich auf die Probe zu stellen und zu erfahren, ob der Liebeshandel mit ernstlicher Absicht unternommen sei, den ich auf deine Erlaubnis hin mit ihr begonnen. So glaube ich auch, wenn sie die tugendhafte Frau wäre, die sie sein sollte und für welche wir beide sie hielten, sie würde dir bereits Kunde von meiner Liebeswerbung gegeben haben. Allein, da ich gesehen, daß sie zögert, erkenne ich, daß die Zusagen, die sie mir gegeben, ernst gemeint sind, nämlich sie wolle, wenn du wieder einmal von zu Hause entfernt bist, mich in der Kammer sprechen, wo deine Sachen aufbewahrt sind (und es verhielt sich wirklich so, daß Camila ihn dort zu sprechen pflegte). Ich will aber nicht, daß du über-

eilt auf Rache ausgehst, denn die Sünde ist noch nicht begangen, außer in Gedanken, und es könnte ja sein, daß von diesem Augenblick bis zu dem, wo der Gedanke zur Tat würde, er sich bei Camila änderte und an seiner Stelle die Reue wach würde. Und sonach, da du bisher stets in allem oder doch in vielem meinen Rat befolgt hast, so befolge und beachte denjenigen, den ich dir jetzt eröffnen will, damit du ohne Täuschung und mit peinlicher Überlegung mit dir einig wirst, was das Zuträglichste in der Sache ist. Gib vor, du entfernest dich auf zwei oder drei Tage, wie du sonst manchmal zu tun pflegst, und richte es so ein, daß du in deiner Gerätkammer versteckt bleibst. Die Teppiche, die dort hängen, und noch andre Sachen, hinter denen du dich verbergen kannst, bieten dir alle Bequemlichkeit dazu. Dann wirst du mit deinen eignen Augen und ich mit den meinigen sehen, was Camila will. Und wenn es das Schlechte ist, was man eher fürchten als erwarten muß, dann kannst du in der Stille, mit Umsicht und Klugheit, der Strafrichter deiner Schmach sein.”

Betäubt, voll Staunen und Verwunderung, stand Anselmo da bei Lotarios Worten, denn sie überraschten ihn zu einer Zeit, wo er sie am wenigsten erwartete, weil er Camila bereits für die Siegerin über Lotarios verstellte Angriffe hielt und bereits die Glorie des Sieges zu genießen begann. Er blieb geraume Zeit in Schweigen versunken, starrte auf den Boden, ohne die Wimpern zu bewegen, und endlich sagte er: „Du hast gehandelt, Lotario, wie ich es von deiner Freundschaft erwartete. Tue, was du willst, und beobachte hierbei eine solche Verschwiegenheit, wie sie, du siehst es wohl ein, in einem so unvermuteten Falle sich gebührt.”

Lotario versprach es ihm, und als er Anselmo verließ, reute ihn bereits alles, was er ihm gesagt hatte; er sah ein, wie albern er gehandelt, da er sich ja an Camila hätte rächen können, ohne einen so grausamen und schimpflichen Weg zu wählen. Er wünschte seinen üblen Vorsatz, schmähte seinen leichtsinnigen Entschluß und wußte nicht, welches Mittel er ergreifen sollte, um das Geschehene ungeschehen zu machen oder um der Sache einen erträglichen Ausgang zu verschaffen. Endlich ward er mit sich eins, Camila alles mitzuteilen, und da die Gelegenheit hierzu nicht fehlte, so traf er Ca-

Camila noch desselben Tages allein. Sobald sie sah, daß sie ungestört mit ihm sprechen konnte, sagte sie ihm: „Wisset, Freund Lotario, daß ich einen Kummer im Herzen habe, der mir es so schwer drückt, daß mich bedünkt, es wolle in der Brust zerspringen, und es muß ein Wunder sein, wenn es das nicht tut, da Leonelas Unverschämtheit so weit gekommen ist, daß sie jede Nacht einen Liebhaber in unser Haus einläßt und bis zum Tage mit ihm zusammenbleibt. Und dies geschieht auf Kosten meines guten Rufes, da jeder, der den Mann etwa zu ganz ungewöhnlicher Stunde aus meinem Hause kommen sieht, freies Feld hat, darüber beliebig zu urteilen. Und was mich besonders quält, ist, daß ich sie weder bestrafen noch zanken kann. Denn der Umstand, daß sie die Vertraute unsres Verhältnisses ist, hat meinem Munde einen Zaum angelegt, daß ich das ihrige verschweigen muß, und ich fürchte, daß daraus ein Unheil für uns entstehen kann.“

Bei den ersten Worten, die Camila sprach, glaubte Lotario, es sei dies eine List, um ihm mittels dieser Ablehnung einzureden, daß der Mann, den er weggehen sah, nicht ihr, sondern Leonela angehöre. Aber als er sah, wie sie weinte und tief bekümmert war und ihn um Hilfe bat, mußte er endlich der Wahrheit Glauben schenken, und mit dieser Überzeugung erreichte seine Beschämung und Reue über das Geschehene den äußersten Grad. Nichtsdestoweniger erwiderte er Camila, sie solle unbekümmert sein, er werde Vorkehrung treffen, der Frechheit Leonelas Einhalt zu tun. Dann erzählte er ihr, was er, hingerissen von der wahnsinnigen Wut der Eifersucht, Anselmo gesagt habe und wie es ausgemacht worden, daß dieser sich in der Gerstkammer verbergen solle, um dorten klar zu ersehen, wie wenig Treue sie ihm bewahre. Er flehte Camila um Verzeihung an ob dieses verrückten Streichs und erbat sich ihren Rat, um ihn wiedergutzumachen und aus einem so verwinkelten Labyrinth, in welches sein Unbedacht ihn verlockt hatte, einen guten Ausgang zu gewinnen.

Camila war höchlich erschrocken, als sie Lotarios Erzählung vernahm, und mit großer Entrüstung und vielen und verständigen Worten schalt sie ihn und tadelte seinen argen Verdacht und den törrischen frevelhaften Entschluß, den er gefaßt habe. Wie

jedoch das Weib von Natur weit mehr als der Mann die Anlage hat, für das Gute wie das Böse sich den Weg zu finden, während dieser Verrückte ihr gebricht, wenn sie mit bewußter Absicht einen Weg, um für eine scheinbar so rettungslose Lage Rettung zu schaffen. Sie sagte zu Lotario, möge nur Anselmo veranlassen, sich am nächsten Tag an dem erwähnten Ort zu verstecken; der Umstand, daß er sich verstecken müsse, rade aus diesem Umstand, daß er sich verstecken müsse, gedenke sie für sie beide das bequemste Mittel zu gewinnen, um künftighin sonder Angst und Schrecken sich miteinander vergnügen zu können. Und ohne ihm ihren Plan gänzlich zu offenbaren, bemerkte sie ihm nur, er solle wohl acht haben, wenn Anselmo versteckt sei, zu kommen, so bald Leonela ihn rufe, und auf alles, was sie ihm sagen würde, genau so antworten, wie wenn er nicht wüßte, daß Anselmo ihn hörte.

Lotario drang in sie, ihm ihr Vorhaben vollständig mitzuteilen, damit er mit um so größerer Sicherheit und Vorsicht alles beobachte, was er für notwendig erkennen würde. Ich sage Euch, entsetzte Camila, es ist weiter nichts nötig als dies zu mir zu antworten, wie ich Euch fragen werde.

Camila wollte ihm nämlich nicht vorher auszusagen, anderssetzen, was sie im Sinn hatte zu tun, weil sie besorgte, er möchte dem Entschlusse, der ihm zweckmäßig erschien, nicht folgen wollen und lieber einen andern erwählen oder aufsuchen, der noch möglich so gut sein könnte.

Hiermit entfernte sich Lotario. Anselmo verließ am nächsten Tag unter dem Vorwand, sein Freund in dem bewußten Dorfe zu besuchen, und kehrte zurück, um sich zu verstecken, was er mit größter Bequemlichkeit tun konnte, da sie ihm durchsichtlich von Camila und Leonela verschafft wurde. In seinem Versteck also, mit jener entsetzlichen Angst, die etwa derjenige empfinden mag, der erwartet, mit seinen eigenen Augen zu sehen, wie man das Innerste seiner Ehre zu schneiden und zerlegen wird, sah er sich jetzt auf dem Punkte, das höchste Gut zu verlieren, das er seiner geliebten Camila zu besitzen glaubte.

Sobald Camila und Leonela sicher und gewiß

waren, daß Anselmo versteckt sei, traten sie in die Gerätkammer, und kaum hatte Camila den Fuß über die Schwelle gesetzt, als sie tief aufseufzte und und sprach: „Ach Leonela, meine Liebe, wäre es nicht besser, ehe ich in Ausführung bringe, was ich vor dir geheimhalte, damit du es nicht zu hindern versuchst, wäre es nicht besser, du nähmest Anselmos Dolch, den ich von dir verlangt habe, und durchbohrtest mit ihm dieses entehrte Herz? Aber nein, du sollst es nicht, denn es wäre eine Ungerechtigkeit, daß *ich* die Strafe für fremde Schuld zahlen soll. Erst will ich wissen, was Lotarios freche und schamlose Augen an mir gesehen haben, das ihm Anlaß zu der Dreistigkeit geben konnte, mir einen so lasterhaften Wunsch offen darzulegen, wie er ihn zur Verunehrung seines Freundes und zu meiner Entwürdigung mir offenbart hat. Stelle dich ans Fenster dort, Leonela, und rufe ihn, denn ohne Zweifel muß er schon auf der Straße verweilen, um seine böse Absicht in Ausführung zu bringen. Aber vorher soll meine eigene Absicht zur Ausführung kommen, die so grausam als ehrenhaft ist.“

„Weh mir, teure Herrin“, entgegnete die schlaue, schon eingeschulte Leonela; „was willst du mit diesem Dolche? Willst du dir vielleicht das Leben nehmen oder es Lotario rauben? Was von beidem du tun wolltest, es würde deinem Ruf und Namen zum Verderben reichen. Besser ist es, du verhehlst deine Kränkung und gewährst dem schlechten Menschen keinen Anlaß, jetzt ins Haus zu kommen und uns allein zu finden. Bedenke, Señora, wir sind schwache Weiber, und er ist ein Mann und entschlossenen Sinnes, und da er mit seinem bösen, blinden, leidenschaftlichen Vorsatz kommt, so wird vielleicht, eh’ du den deinigen ausführst, er etwas vollbringen, das schlimmer für dich wäre als das Leben einzubüßen. Schmach auf unsern gnädigen Herrn Anselmo, daß es ihm beliebt, diesem frechen Gesicht so viel Gewalt in seinem Hause einzuräumen! Und wenn du, Señora, ihn wirklich umbringst, wie ich glaube, daß du tun willst, was sollen wir mit ihm anfangen, wenn er umgebracht ist?“

„Was, meine Liebe?“ antwortete Camila. „Wir lassen ihn liegen, damit Anselmo ihn begraben möge. Denn es ist nur gerecht, daß er zur Erholung die

Mühe hat, seine eigene Schande unter die Erde zu bringen. Ruf ihn, so tu es denn endlich, denn solange ich zögere, für die Kränkung meiner Ehre die gebührende Rache an ihm zu nehmen, bedünkt es mich, ich verletze die Treue, die ich meinem Gatten schulde.“

All dieses hörte Anselmo an, und bei jedem Worte, das Camila sprach, nahmen seine Gedanken eine neue Richtung. Als er aber hörte, sie sei entschlossen, Lotario zu töten, wollte er hervorstürzen und sich ihr zeigen, damit nichts derart geschehe. Allein es hielt ihn der Wunsch zurück, zu sehen, was das Endziel solch tapferen Benehmens und ehrenhaften Entschlusses sein würde, wobei er den Vorsatz festhielt, zur rechten Zeit hervorzutreten, um ihre Absichten zu hindern.

... Leonela ließ sich lange bitten, ehe sie wegging, um Lotario zu rufen. Aber endlich ging sie, und in der Zwischenzeit bis zu ihrer Rückkehr ging Camila im Zimmer auf und ab, mit gezücktem Dolch, mit unsichern großen Schritten, und gehabte sich so wütig, daß es aussah, als hätte sie den Verstand verloren und als wäre sie kein zartes Weib, sondern ein rasender Bandit.

Anselmo, von den Teppichen verhüllt, hinter denen er sich versteckt hatte, sah alles das an und war über alles das hocherstaunt. Und schon bedünkte es ihm, was er gesehen und gehört, sei selbst einem noch größeren Verdacht gegenüber genügende Rechtfertigung, und schon wünschte er, es möchte die Probe, die hier bei Lotarios Erscheinen angestellt werden sollte, ganz ausfallen, da er fürchtete, es könne unversehens ein Unglück geschehen. Und schon war er im Begriffe, sich zu zeigen und hervorzutreten, um seine Gattin zu umarmen und aus allem Irrtum zu reißen. Da hielt er sich noch zurück, denn er sah, daß Leonela mit Lotario an der Hand zurückkam.

Sowie Camila ihn erblickte, zog sie mit dem Dolche einen langen Strich vor sich auf dem Fußboden und sprach zu ihm: „Lotario, habe acht auf meine Worte. Wenn du dich erkühnen solltest, diesen Strich, den du hier siehst, zu überschreiten oder nur ihm nahe zu kommen, werde ich im Augenblick, wo ich sehe, daß du dies wagst, im nämlichen

Augenblick mir die Brust mit diesem Dolch durchbohren, den ich in Händen trage. Aber ehe du mir hierauf mit einem Wort entgegnest, sollst du erst noch andre Worte von mir vernehmen; nachher magst du antworten, was dir gutdünkt. Zuerst verlange ich von dir, Lotario, mir zu sagen, ob du Anselmo, meinen Gatten, kennst und was du von ihm hältst; und zweitens verlange ich auch zu wissen, ob du *mich* kennst. Antworte mir darauf und sei nicht etwa verlegen und denke nicht lange nach, was du mir antworten sollst; denn es sind keine schwierigen Dinge, die ich frage."

Lotario war nicht so kurzichtig, daß er nicht von dem ersten Augenblicke an, wo Camila ihm den Auftrag gab, er solle Anselmo veranlassen, sich zu verstecken, begriffen hätte, was sie zu tun gedenke. Und so ging er auf ihre Absichten so geschickt und so im rechten Augenblick ein, daß beide es fertigbrachten, ihre Lügen für mehr als zweifellose Wahrheit gelten zu lassen. Daher antwortete er ihr folgendermaßen: „Ich glaube nicht, schöne Camila, daß du mich hierher beriefst, um mich nach Dingen zu fragen, die so ganz außerhalb der Absichten liegen, mit denen ich hierherkomme. Wenn du es tust, um meine Hoffnung auf die verheißene Gunst weiter hinauszuschieben, so hättest du sie hinhalten können, als ich dir noch fern stand; denn das ersehnte Glück wird uns um so mehr zur Pein, als die Hoffnung, es zu besitzen, uns näher gewesen. Doch damit du nicht sagst, daß ich auf deine Fragen nicht antworte, erkläre ich, daß ich deinen Gemahl Anselmo kenne, daß wir uns beide seit unsren frühesten Jahren kennen. Und was du ja ohnehin von unsrer Freundschaft weißt, das will ich dir nicht sagen, damit ich mich nicht selber zum Zeugen der Kränkung mache, die mich die Liebe ihm anzutun heißt, die Liebe, diese allgewaltige Entschuldigung für noch weit größere Verirrungen. Dich kenne ich und hege für dich dieselbe Achtung wie er. Denn wäre dem nicht so, ich würde wahrlich für geringere Schätze der Seele und des Leibes, als du besitzt, nicht dem zuwiderhandeln, was ich meinem eignen Werte schuldig bin, nicht den heiligen Gesetzen wahrer Freundschaft zuwiderhandeln, die ich jetzt um eines so mächtigen Feindes willen, wie die Liebe ist, breche und gewaltsam verletze."

„Wenn du das eingestehst“, entgegnete Camila, „Todfeind alles dessen, was mit Recht ge- werden verdient, mit welchem Gesichte vor der Frau zu erscheinen, welche, du wist, der Spiegel ist, aus dem das Bild des Mannes ausblickt, an dem *du dich* spiegeln solltest, du sähest, wie wenig er dir Veranlassung gibt zu kränken! Aber weh mir Unglücklichen, daß ich seh' ich ein, warum du so wenig einsiehst, dir selber schuldest. Es muß wohl ein allzu großes Benehmen meinerseits gewesen sein, den Vorwurf an Sittsamkeit mag ich es nicht nennen, nicht aus Überlegung und Vorsatz hervorzu- gen, sondern aus irgendwelcher Unbedachtsamkeit, wie sie die Frauen ahnungslos begehen. Ich sie meinen, sie hätten keine schüchterne Zurückhaltung nötig. . . Meine Befürchtung, es habe Unbedachtsamkeit von mir so wahnwitzig hervorge- danken in dir hervorgerufen, ist es, was mich am meisten quält und was es mich am meisten mit meinen eigenen Händen zu bestrafen würde. Ich würde mich ein anderer Blutrichter strafen würde vielleicht meine Schuld mehr als jetzt be- bar werden. Doch bevor ich dies vollbringe, will ich im Sterben töten und den mit mir hinübergehen, der mir den Wunsch nach der Rache erfüllt, bis aufs letzte befriedigen soll."

. . . Indem sie dieses sprach, stürzte sie mit un- geheurer Gewalt und Raschheit auf Lotario zu, mit dem entblößtem Dolch, mit so glaubhaftem Ansehen der Absicht, ihm die Klinge in die Brust zu stoßen, daß er selbst beinahe im Zweifel war, ob er sich Kundgebungen verstellte oder ernstgemeint. Denn er sah sich wirklich genötigt, Geschick und Stärke anzuwenden, um Camila an einem Distanzstoß gegen ihn zu hindern. So lebten sie diese schmachvolle Erfindung darzustellen, diesen seltsamen Betrug zu spielen, daß sie, um die Farbe der Wahrheit zu geben, ihn mit ihrer eigenen Blute röten wollte. Denn da sie sah, daß sie könnte mit ihrem Dolche Lotario nicht treffen, so stellte sie sich an, als könnte sie es nicht, rief sie aus: „Mir das Schicksal mein so gerechtes Vorhaben nicht völlig zu Ende zu führen gestattet, so schenke ich dir dennoch nicht die Macht haben, mir zu wehren, daß ich es wenigstens teilweise zur Ausführung bringe." Und hiermit rang sie aus aller Macht, mit dem Dolch bewehrte Hand, die Lotario

hila, di
liebt a
vagt d
weist e
nes hat
t, dam
gibt, di
! Scher
was d
u freie
n Man
n, da e
gege
hts
e, wen
Curio
de ag
ze Ge
ich d
dräng
Dad
en, s
ruch
vill
ernab
e, di
staut
a, m
heine
ßen
dies
seier
c un
gole
ults
die
ilte
are
a, si
ode
„De
abet
oll
ren
ure
bre
tes



Verlag von
Fischer'sche Buchhandlung

VERLAG VON FISCHER'SCHE BUCHHANDLUNG
IN BERLIN, NEUE BILDUNGSGASSE 10.

hielt, freizumachen. Sie entwand ihm die Waffe, richtete die Spitze auf eine Stelle, wo es leicht war, sie nicht tief eindringen zu lassen, stieß sich den Dolch oberhalb der Rippen in die linke Seite nahe an der Schulter, ließ ihn in der Wunde stecken und brach dann wie ohnmächtig zusammen.

... Lotario eilte in größter Hast, voller Angst und atemlos herzu, um den Dolch herauszuziehen. Wie er aber die unbedeutende Wunde sah, erholte er sich von der Furcht, die er bis dahin gefühlt hatte, und geriet aufs neue in Verwunderung über die Klugheit und Verschlagenheit und das außerordentliche Geschick der schönen Camila. Um nun auch seinerseits zur Sache das beizutragen, was ihm vorzugsweise oblag, begann er eine lange, schmerzliche Wehklage über dem daliegenden Körper Camilas, als ob sie wirklich hingeschieden wäre, und stieß zahlreiche Verwünschungen aus, nicht nur gegen sich selbst, sondern auch gegen denjenigen, der Anlaß dazu gegeben, ihn in diese Lage zu bringen. Und da er wußte, daß sein Freund Anselmo ihn hörte, sagte er Dinge derart, daß jeder Zuhörer weit mehr Mitleid mit ihm als mit Camila fühlen mußte, selbst wenn er sie für tot gehalten hätte.

... Leonela stillte derweilen, wie ihr gesagt worden, ihrer Herrin das Blut, dessen aber nicht mehr floß als hinreichend war, um den listigen Trug glaubwürdig zu machen. Sie wusch die Wunde mit etwas Wein aus, legte ihr einen Verband an, so gut es ging, und während des Verbindens tat sie Äußerungen, die, wenn auch nicht bereits andere vorhergegangen wären, genügt hätten, in Anselmo den Glauben zu befestigen, daß er in Camila ein hohes Vorbild aller Frauentugend besitze.

... Mit höchster Aufmerksamkeit hatte Anselmo dagestanden und das Trauerspiel vom Untergang seiner Ehre angehört und auführen sehen; ein Trauerspiel, dessen Personen es mit so ungewöhnlichem und wirkungsvollem Gefühlsausdruck darzustellen wußten, daß es schien, sie hätten sich in die volle Wirklichkeit der Rollen verwandelt, die sie doch nur spielten. Er sehnte den Abend herbei und die Möglichkeit, sein Haus zu verlassen und seinen treuen Freund Lotario zu sprechen, um sich mit ihm Glück zu wünschen ob der köstlichen

Perle, die er in der neugewonnenen Überzeugung von der Tugend seiner Gattin gefunden hatte. Lotario und Zofo sorgten dafür, daß ihm bequeme Gelegenheit wurde, aus dem Hause zu kommen. Lotario ließ sie nicht unbenutzt und ging auf der Stelle zu seinem Freund Lotario aufzusuchen; und als er ihn gefunden, da läßt sich wahrlich nicht beschreiben, wievielmal er ihn umarmte, was alles er ihm über sein Glück sagte und wieviel Lob und Preis er ihm Camila häufte.

Alles das hörte Loratio an, ohne daß es ihm in den Sinn kam, sich zu wundern, daß er sich darüber freue. Denn in seiner Verinnerlichung stellte sich ihm sogleich vor, wie betrogen Anselmo sei und wie unverantwortlich deswegen sein eigener Freund ihn gekränkt habe. Und wie Anselmo bemerkte, daß Lotario keine Freude zeigte, glaubte er, der Grund sei nur, weil sein Freund Camila verwundet zurückgelassen habe und die Schuld daran trage. Und daher sagte er sich unter anderem, er möge sich über den Vorfall Camila keine Sorge machen; denn die Wunde müsse ohne Zweifel unbedeutend sein, da sich das Frauenzimmer verabredet hätten, sie vor ihm heimzuhalten, und demnach nichts zu fürchten. Sonach möchte Lotario von nun an lediglich dem freudigen Genuß und heiterem Sinne mit ihr leben, da er durch Lotarios Bemühen und Hilfe sich zum höchsten Glück erhoben sehe, das er sich jemals wünschen konnte.

Lotario pries seinen schönen Vorsatz und versprach, zur Aufführung eines so herrlichen Baues das Seinige beizutragen. Hiermit blieb denn Anselmo der am besten betrogene Ehemann, der auf der Erden zu finden war. An seiner eignen Hand brachte er nun den Ruin seines guten Namens in sein Haus zurück, im Glauben, er bringe das Werkzeug seiner Verherrlichung. Camila empfing ihn dem Anscheine nach mit finstern Gesicht, aber mit lachender Seele.

Diese Betrügerei hielt eine Zeitlang vor, bis nach Verlauf weniger Monate das Glück sein Rad drehte, das bis dahin mit so vieler Kunst verhehlt worden. Ein Verbrechen an den Tag kam und Anselmos törrichtes Vorwitz ihn das Leben kostete.

Wolfgang Amadeus Mozart

COSI FAN TUTTE
oder
DIE SCHULE DER LIEBHABER

Komische Oper in zwei Akten von Lorenzo da Ponte

In deutsche Prosa übertragen von Maria Luisa Heinz

Uraufführung unter der Leitung des Komponisten
am 26. Januar 1790 im Wiener Burgtheater

PERSONEN

FIORDILIGI	Damen aus Ferrara	
DORABELLA, deren Schwester		
GUGLIELMO	Fiordiligis Liebhaber	Offiziere
FERRANDO	Dorabellas Liebhaber	
DESPINA	Kammermädchen der Damen	
DON ALFONSO	Ein alter Philosoph	
Chor: Soldaten und Volk, Seeleute und Diener		

Die Handlung spielt in Neapel

ERSTER AKT

ERSTE SZENE

Kaffeehaus

Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso

Nr. 1. Terzett

- FERRANDO: Meine Dorabella könnte es mir nicht antun: der Himmel hat sie so treu wie schön gemacht.
- GUGLIELMO: Meine Fiordiligi könnte mich nicht betrügen: ihre Beständigkeit ist so sicher wie ihre Schönheit.
- DON ALFONSO: Meine Haare sind schon grau; ich spreche „ex cathedra”. Doch lassen wir die Streitigkeiten.
- FERRANDO und GUGLIELMO: Nein; Sie haben behauptet, daß unsere Geliebten untreu sein könnten. Nun müssen Sie es uns beweisen, wenn Sie ein ehrlicher Mensch sind.
- DON ALFONSO: Lassen wir die Beweise . . .
- FERRANDO und GUGLIELMO: *(greifen zu den Degen)* Nein, nein, wir verlangen sie; sonst brechen wir mit diesem Degen unsere Freundschaft.
- DON ALFONSO: *(für sich)* Ein törichter Wunsch entdecken zu wollen, was uns nachher unglücklich macht.
- FERRANDO und GUGLIELMO: Tief verletzt mich, wer sie mit einem Wort beleidigt.
- GUGLIELMO: Ziehen Sie den Degen! Wählen Sie einen von uns.
- DON ALFONSO: *(gelassen)* Ich bin ein Mann des Friedens: Ich duelliere mich nur bei Tisch.
- FERRANDO: Schlagen Sie sich, oder sagen Sie sofort, warum Sie die Treue unserer Geliebten in Frage stellen.
- DON ALFONSO: Heilige Einfalt, wie gefällt du mir!
- FERRANDO: Hören Sie mit dem Scherz auf, sonst schwöre ich beim Himmel! . . .
- DON ALFONSO: Und ich schwöre bei der Erde, daß ich nicht scherze, meine Freunde. Nur möchte ich wissen, zu welcher Rasse von Tieren eure Schönen gehören, ob sie – wie wir alle – aus Fleisch, Knochen und Haut bestehen; ob sie essen, wie wir, Kleider tragen; genau gesagt, ob sie Göttinnen, Frauen sind . . .
- FERRANDO und GUGLIELMO: Sie sind Frauen, doch was für welche . . .
- DON ALFONSO: Und ihr verlangt, bei Frauen Treue zu finden? Wie gefällt du mir, heilige Einfalt!

Nr. 2. Terzett

(scherzend) Die Weibertreue gleicht dem Phönix, jeder weiß, daß es ihn gibt, keiner weiß, wo er ist.¹

- FERRANDO: *(heftig)* Der Phönix ist Dorabella!
GUGLIELMO: *(heftig)* Der Phönix ist Fiordiligi!
DON ALFONSO: Weder die eine, noch die andere. Den Phönix gab es nie; nie wird es ihn geben.
FERRANDO: Ein Blödsinn von Dichtern!
GUGLIELMO: Eine Dummheit von alten Leuten!
DON ALFONSO: Nun gut, hört zu, doch ohne in Wut auszubrechen. Welchen Beweis habt ihr, daß eure Geliebten euch jederzeit treu sind? Wer gab euch die Sicherheit, daß ihr Herz nur euch gehört?
FERRANDO: Lange Erfahrung . . .
GUGLIELMO: Edle Erziehung . . .
FERRANDO: Hohes Denken . . .
GUGLIELMO: Gleiches Empfinden . . .
FERRANDO: Selbstlosigkeit . . .
GUGLIELMO: Fester Charakter . . .
FERRANDO: Versprechungen . . .
GUGLIELMO: Beteuerungen . . .
FERRANDO: Schwüre . . .
DON ALFONSO: Tränen, Seufzer, Liebkosungen, Ohnmachten. Daß ich lache . . .
FERRANDO: Zum Teufel! Hören Sie auf, uns auszulachen!
DON ALFONSO: Nur langsam. Wie wäre es, wenn ich euch heute noch handfeste Beweise gebe, daß sie wie die anderen sind?
GUGLIELMO: Das ist nicht möglich.
FERRANDO: Das kann nicht sein.
DON ALFONSO: Wetten wir!
FERRANDO: Wetten wir!
DON ALFONSO: Hundert Zechinen.
GUGLIELMO: Auch tausend, wenn Sie wollen.
DON ALFONSO: Ihr Wort . . .
FERRANDO: Unser ehrenvollstes Wort.
DON ALFONSO: Schwört, daß ihr eure Penelope weder mit Zeichen, noch mit Worten, noch mit Gesten darüber verständigen werdet.
FERRANDO: Wir schwören.
DON ALFONSO: Als Soldaten von Ehre.
GUGLIELMO: Als Soldaten von Ehre.
DON ALFONSO: Und ihr werdet alles tun, was ich euch sage.
FERRANDO: Alles!
GUGLIELMO: Alles, ganz genau!
DON ALFONSO: So gefällt ihr mir!
FERRANDO und GUGLIELMO: Bravissimo, Signor Don Alfonsetto!
FERRANDO: Auf Ihre Kosten werden wir uns amüsieren.
GUGLIELMO: *(zu Ferrando)* Und was werden wir mit den hundert Zechinen tun?

¹ Paraphrase aus der Arie von Metastasio (Demetrio II. Akt, 2. Szene)

FERRANDO:
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:
FERRANDO und
GUGLIELMO:
FERRANDO,
GUGLIELMO und
DON ALFONSO:

Nr. 3. Terzett
Ich will meiner Göttin eine schöne Serenade bringen.
Und ich will ein Gastmahl zu Ehren Kytheras² geben.
Werde ich auch zu den Gästen zählen?

Gewiß, mein Herr.

Und auf den Liebesgott werden wir immer wieder
anstoßen.
(*gehen ab*)

ZWEITE SZENE

Garten am Meersstrand

Fiordiligi und Dorabella. Jede betrachtet ein Bild.

Nr. 4. Duett
FIORDILIGI: Schau, Schwester, kannst du dir einen schöneren Mund,
ein edleres Aussehen vorstellen?
DORABELLA: Sieh' hier welches Feuer in seinen Augen! Sie scheinen
Flammen, Pfeile zu werfen.
FIORDILIGI: Er ist Krieger und Liebhaber in einem.
DORABELLA: Sein Gesicht ist zugleich verführerisch und drohend.
FIORDILIGI und
DORABELLA: Ich bin glücklich!
Wenn jemals mein Herz ihm untreu wird, lasse mich Amor
für den Rest meines Lebens leiden!
FIORDILIGI: Ich fühle, daß ich heute morgen die verrücktesten Dinge tun
würde. Ich spüre so ein Feuer, ein Kitzeln in den Adern . . .
Wenn Guglielmo kommt, da will ich ihm einen Scherz machen.
DORABELLA: Offen gesagt, ich empfinde auch etwas Neues in mir: ~~ich würde~~
~~schwören~~, daß unser Hochzeitstag nahe ist.
FIORDILIGI: Ich will dir die Zukunft aus der Hand lesen.
Was für ein schönes B, und das ist ein H, also: Baldige Hochzeit.
DORABELLA: Ich wäre nur dafür.
FIORDILIGI: ~~Ich wäre auch nicht dagegen.~~
DORABELLA: Aber, warum kommen unsere Männer noch nicht?
Es ist schon sechs Uhr . . .
FIORDILIGI: Da sind sie.

² Kythera-Venus

DRITTE SZENE

Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso

DORABELLA: Sie sind es nicht; es ist Don Alfonso, ihr Freund.
FIORDILIGI: Willkommen, Signor Don Alfonso!
DON ALFONSO: Ich empfehle mich.
DORABELLA: Was ist? Warum sind Sie allein? Sie weinen? Um Himmelswillen,
sprechen Sie, was ist los? Mein Geliebter . . .
FIORDILIGI: Mein Idol . . .

Nr. 5. Arie

DON ALFONSO: Grausames Schicksal! Ich möchte sprechen, doch ich habe den
Mut nicht; ich stottere; die Stimme kann nicht heraus und
bleibt im Halse stecken.
Was werden Sie tun? Was werde ich tun? Ein großes Unglück!
Es gibt nichts Schlimmeres. Ich fühle nur Mitleid mit Ihnen
und mit den beiden Jungen!
FIORDILIGI: Himmel! Ich bitte Sie, Signor Alfonso, lassen Sie uns nicht
sterben!
DON ALFONSO: Meine Lieben, wappnen Sie sich mit Mut.
DORABELLA: Götter! Welch ein Übel, welch ein Unglück ist geschehen?
Ist mein Geliebter gar tot?
FIORDILIGI: Oder meiner?
DON ALFONSO: Tot . . . sind sie nicht, doch kaum weniger als tot.
DORABELLA: Verwundet?
DON ALFONSO: Nein.
FIORDILIGI: Krank?
DON ALFONSO: Auch nicht.
FIORDILIGI: Was ist also geschehen?
DON ALFONSO: Der königliche Befehl ruft sie ins Feld.
FIORDILIGI und
DORABELLA: Weh mir, was höre ich!
FIORDILIGI: Und werden sie hingehen?
DON ALFONSO: Unverzüglich.
DORABELLA: Gibt es keine Möglichkeit, dies zu verhindern?
DON ALFONSO: Gar keine.
FIORDILIGI: Und ohne Abschied?
DON ALFONSO: Die Unglücklichen wagen nicht, Sie zu sehen.
Wenn Sie es aber wünschen, sind sie bereit . . .
DORABELLA: Wo sind sie?
DON ALFONSO: Meine Freunde, kommt herein.

VIERTE SZENE

*Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso. Ferrando und Guglielmo
in Reisekleidern*

Nr. 6. Quintett

GUGLIELMO:
FERRANDO:
DON ALFONSO:

Ich fühle, daß mein Fuß nicht vorwärts will.
Meine bebenden Lippen bringen kein Wort hervor.
Die Tapferkeit des Helden zeigt sich in den schwierigsten
Augenblicken.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Jetzt, da wir alles wissen, bleibt euch eine Kleinigkeit zu tun:
habt den Mut, uns das Eisen in die Brust zu versenken.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Mein Idol, gib dem Schicksal die Schuld, wenn ich dich
verlassen muß.

DORABELLA:

Nein, o nein, du wirst nicht gehen!

FIORDILIGI:

Nein, Grausamer, du gehst nicht weg!

DORABELLA:

Eher will ich mir das Herz herausreißen!

FIORDILIGI:

Eher will ich zu deinen Füßen sterben!

FERRANDO:

(leise zu Don Alfonso) Nun, was sagen Sie?

GUGLIELMO:

(leise zu Don Alfonso) Nun, merken Sie was?

DON ALFONSO:

(leise zu den beiden Geliebten) Langsam, Freunde: finem lauda³

FIORDILIGI,
DORABELLA,

FERRANDO,
GUGLIELMO und
DON ALFONSO:

So enttäuscht das Schicksal die Hoffnungen der Menschen.
Wer kann bei so vielen Schmerzen das Leben noch lieben?

GUGLIELMO:

~~Weine nicht, mein Idol!~~

FERRANDO:

Sei nicht so verzweifelt, meine geliebte Braut!

DON ALFONSO:

Laßt sie ihr Herz ausschütten: zu sehr begründet sind ihre
Tränen.

FIORDILIGI:

(Die Geliebten umarmen sich zärtlich)

DORABELLA:

Wer weiß, ob ich dich wiedersehe!

FIORDILIGI:

Wer weiß, ob du zurückkommst!
Laß mir deinen Degen; er soll mir den Tod geben, wenn ein
grausames Schicksal dein geliebtes Herz trifft . . .

DORABELLA:

Ich brauche keine Waffe, der Schmerz würde mich töten.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Meine Seele, laß mich nicht mit diesen schlechten Gedanken
weggehen. Die Götter werden den Frieden deines Herzens und
meine Tage schützen.

³ Wer zuletzt lacht, lacht am besten

Nr. 7. Duetto

~~Eure schönen Augen bestimmen das Schicksal. Amor schützt sie,~~
und auch die bösen Sterne wagen ihren Schlaf nicht zu stören.

Schau mich heiter an, meine Liebe, bald werde ich glücklich in
~~deinen Armen wieder sein.~~

DON ALFONSO:

(für sich) Eine hübsche Komödie, beide spielen ihre Rolle gut.
(man hört von fern eine Trommel)

FERRANDO:

Himmel! Die unheilvolle Trommel, die mich von meinem
Schatz trennt.

DON ALFONSO:

Meine Freunde, das Boot.

FIORDILIGI:

Ich falle in Ohnmacht.

DORABELLA:

Ich sterbe.

FÜNFTE SZENE

*Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo, Soldaten
und Volk*

Nr. 8. Chor

*(Von fern hört man einen Militärmarsch. Ein Boot legt am Ufer an.
Soldaten treten ein, von Männern und Frauen gefolgt)*

SOLDATEN UND
VOLK:

Schön ist das Soldatenleben!

Jeden Tag ist man woanders. Heute viel, morgen wenig,
mal zu Land, mal zur See.

Der Schall der Trompeten und Pfeifen, das Knallen der Gewehre
und Bomben geben Kraft dem Arm und der Seele,
die sich nur nach Triumpf sehnt.

Schön ist das Soldatenleben!

DON ALFONSO:

Freunde, es ist Zeit. Ihr müßt, wohin euch das Schicksal,
vielmehr die Pflicht ruft.

FIORDILIGI:

Mein Herz . . .

DORABELLA:

Mein Idol . . .

FERRANDO:

Mein Glück . . .

GUGLIELMO:

Mein Leben . . .

FIORDILIGI:

~~Nur einen Augenblick . . .~~

DON ALFONSO:

Das Schiff eures Regiments ist schon abgefahren. Ihr müßt es mit
den wenigen Freunden erreichen, die euch auf einem leichteren
Boot erwarten.

FERRANDO und

GUGLIELMO:

Umarme mich, mein Idol!

FIORDILIGI und

DORABELLA:

Ich sterbe vor Schmerz.

Nr. 9. Quintett

FIORDILIGI:

(*weinend*) Du schreibst mir jeden Tag, schwöre es mir,
mein Leben!

DORABELLA:

(*weinend*) Du schreibst mir zweimal am Tag, wenn möglich.

FERRANDO:

Sei sicher, meine Liebe.

GUGLIELMO:

Zweifle nicht, mein Schatz.

DON ALFONSO:

(*für sich*) Ich sterbe vor Lachen!

FIORDILIGI:

Sei mir treu.

DORABELLA:

Bewahre dich treu.

FERRANDO:

Leb' wohl!

GUGLIELMO:

Leb' wohl!

FIORDILIGI und

DORABELLA:

Leb' wohl!

FIORDILIGI,

DORABELLA,

FERRANDO und

GUGLIELMO:

Mir bricht das Herz, mein schönes Idol!

Leb' wohl, leb' wohl, leb' wohl!

DON ALFONSO:

(*für sich*) Ich sterbe vor Lachen!

CHOR:

Schön ist das Soldatenleben!

Jeden Tag ist man woanders. Heute viel, morgen wenig,
mal zu Land, mal zur See.

Der Schall der Trompeten und Pfeifen, das Knallen der Gewehre
und Bomben geben Kraft dem Arm und der Seele,
die sich nur nach Triumph sehnt.

Schön ist das Soldatenleben!

(*Ferrando und Guglielmo entfernen sich auf dem Boot unter dem
Schall der Trommeln. Die Soldaten und das Volk gehen ab.
Die beiden Damen bleiben unbeweglich am Ufer zurück*)

SECHSTE SZENE

Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso

DORABELLA:

(*wie aus einer Lethargie erwachend*) Wo sind sie?

DON ALFONSO:

Schon weg.

FIORDILIGI:

~~Ach, grausame, bittere Trennung!~~

DON ALFONSO:

Mut, meine Liebsten. (*winkt mit dem Taschentuch*) Schauen Sie,
von der Ferne winken die geliebten Männer Ihnen zu.

FIORDILIGI:

(*grüßend*) Gute Reise, mein Leben!

DORABELLA:

(*grüßend*) Gute Reise!

FIORDILIGI:

Gott, wie schnell fährt das Boot. Es entschwindet;
~~man sieht es nicht mehr.~~ Möge ihm der Himmel eine günstige
Fahrt schenken und ihn unbeschadet das Schlachtfeld erreichen
lassen.

DON ALFONSO:

... und Ihnen die Geliebten, mir die Freunde retten.

Nr. 10. Terzettino

FIORDILIGI,
DORABELLA,
DON ALFONSO:

Sanft sei der Wind,
ruhig die Welle,
und jedes Element
antworte gütig
auf unsere Bitte.
(*die Damen gehen ab*)

SIEBENTE SZENE

Don Alfonso allein

DON ALFONSO:

Ich bin kein schlechter Schauspieler! Also gut . . .
Am vereinbarten Ort werden die zwei Helden der Venus und
des Mars auf mich warten; nun will ich sie sofort erreichen.
Welch ein Getue, was für ein dummes Benehmen!
Um so besser für mich . . . desto leichter werden sie umfallen,
gerade solche Menschen wechseln am schnellsten ihre
Stimmungen. Und sie, die Ärmsten! Wie kann man für eine Frau
hundert Zechinen aufs Spiel setzen?
Wer seine Hoffnungen auf das Frauenherz setzt, der eggt das
Meer, pflügt den Sand und hofft, den Wind im Netz zu fangen.

ACHTE SZENE

*Nettes Zimmer, ein Tisch, Stühle. Drei Türen: zwei auf der Seite,
eine in der Mitte.*

Despina allein

DESPINA:

(*Schokolade umrührend*) Ein verdammtes Leben, Kammer-
mädchen zu sein! Man schafft, man schwitzt, man sorgt von
morgens bis abends, und dann ist von allem, was man tut,
nichts für uns. Seit einer halben Stunde rühre ich um:
die Schokolade ist fertig, und ich darf sie nur riechen.
Ist mein Mund vielleicht nicht so wie Ihrer, meine liebens-
würdigen Damen? Warum für Sie die Essenz und für mich nur
den Duft? Pfuitausend, ich will sie kosten! Wie gut! (*wischt sich
den Mund*) Wer kommt? Himmel, die Damen!

NEUNTE SZENE

Despina, Fiordiligi, Dorabella

DESPINA: *(Fiordiligi und Dorabella treten verzweifelt ein)*
(die Schokolade auf einem Tablett anbietend) Meine Damen,
Ihr Frühstück.
(Dorabella wirft alles auf den Boden) Um Himmelswillen,
was tun Sie?

FIORDILIGI: Ach!

DORABELLA: Ach!
(Beide werfen den Schmuck von sich)

DESPINA: Was ist passiert?

FIORDILIGI: Wo ist ein Degen? Wo ist Gift?

DESPINA: Meine Damen, bitte! . . .

DORABELLA: Entferne dich! Fürchte dich vor dem tragischen Ausbruch einer
verzweifelten Liebe!
Schließe die Fenster! Ich hasse das Licht, ich hasse die Luft,
die ich atme, ich hasse mich selbst. Wer lindert meinen Schmerz,
wer tröstet mich . . .
Ich bitte dich, hab' Mitleid, geh' weg; laß mich allein!

Nr. 11. Arie

Unstillbare Schmerzen, die mich erschüttern, verlaßt meine
Seele nicht, bevor mir diese Leiden den Tod gebracht haben.
Und sollte ich doch am Leben bleiben, dann werde ich den
Eumeniden mit dem gräßlichen Klang meiner Seufzer ein elendes
Beispiel unglücklicher Liebe geben.
(Fassungslos setzen sich die Damen nieder)

DESPINA: Signora Dorabella, Signora Fiordiligi. sagen Sie, was ist
passiert?

DORABELLA: Ein furchtbares Unglück!

DESPINA: Schnell, erzählen Sie!

FIORDILIGI: Unsere Geliebten haben Neapel verlassen.

DESPINA: *(lachend)* Das ist alles? Sie werden zurückkommen.

DORABELLA: Wer weiß!

DESPINA: Wieso, wer weiß? Wo sind sie hin?

DORABELLA: Ins Feld.

DESPINA: Um so besser für die: mit Lorbeer gekrönt werden sie
heimkehren.

FIORDILIGI: Und wenn sie sterben?

DESPINA: Dann, um so besser für Sie.

FIORDILIGI: *(empört)* Du Dumme! Was sagst du?

DESPINA: Die reine Wahrheit: Zwei verlieren Sie, es bleiben Ihnen alle
anderen.

FIORDILIGI: ~~Verlöre ich Guglielmo, ich glaube, ich würde sterben.~~

DORABELLA: ~~Verlöre ich Ferrando, ich glaube, ich würde mich lebendig~~
~~begraben!~~

DESPINA: Schon gut, „Sie glauben“, aber das ist längst nicht wahr.
Und noch eins: es gab noch keine Frau, die aus Liebe gestorben
ist. Für einen Mann zu sterben! . . . Es gibt andere genug,
die den Schaden ersetzen.

DORABELLA: Und du glaubst, daß einen anderen Mann lieben könnte,
wer einen Guglielmo, einen Ferrando zum Liebhaber hatte?

DESPINA: Die anderen Männer haben genau dasselbe wie diese.
~~Jetzt lieben Sie einen Mann, bald werden Sie einen anderen~~
~~lieben: einer gilt wie der andere, denn keiner gilt was.~~
Aber lassen wir das: die beiden leben noch und sie werden
gesund und munter zurückkommen. Im Moment sind sie aber
weit weg, und statt Ihre Zeit in unnützen Tränen zu vergeuden,
denken Sie lieber daran, sich zu amüsieren.

FIORDILIGI: *(in Wut ausbrechend)* Uns zu amüsieren?

DESPINA: Jawohl! Verführerisch sein und lieben, genauso wie es Ihre
Geliebten im Feld tun.

DORABELLA: Beleidige nicht die edlen Herzen; sie sind ein Beispiel von Treue
und von vollkommener Liebe!

DESPINA: Ach, lassen wir das! Vorbei sind die Zeiten, in denen man
Kindern noch solche Märchen erzählt hat!

Nr. 12. Arie

(lachend) Wie kann man bei Männern und Soldaten Treue
erwarten?

Sagen Sie keinen Unsinn! Die Männer sind alle aus demselben
Teig geknetet: wehendes Laub, wechselnde Winde sind
beständiger als sie.

Heuchlerische Tränen, trügerische Blicke, täuschende Worte,
verlogene Zärtlichkeiten, das alles können sie am besten.

Bei uns suchen sie nur ihr Vergnügen, dann verachten sie uns,
verweigern uns ihre Liebe. Wir können von ihnen, wie von
Barbaren, kein Mitleid erwarten.

Zahlen wir, Frauen, dieser böartigen, rücksichtslosen Rasse,
mit gleicher Münze: lieben wir zum Spaß, aus Eitelkeit!

La ra la, la ra la la ra la, la.

(alle ab)

ZEHNTE SZENE

Don Alfonso allein; dann Despina

DON ALFONSO: Wie still! Welche Traurigkeit atmen diese Räume!
Arme Mädchen! Sie haben nicht ganz Unrecht: man muß sie
trösten. ~~Während sich die leichtgläubigen Liebhaber nach~~
~~meinem Rat verkleiden, will ich noch überlegen. Despina macht~~

mir Sorgen: diese Schlaue könnte sie erkennen und meinen Plan durchkreuzen. Mal sehen . . .
Vielleicht ist ein kleines Geschenk im richtigen Augenblick nötig: ein Zechinchen ist wie eine Beschwörung für ein Kammermädchen. Aber, um noch sicherer zu sein, könnte man ihr das Geheimnis zum Teil anvertrauen . . . Exzellente Idee . . .
~~Dies ist ihr Zimmer . . . (klopft)~~
Despinchen!

DESPINA:

Wer klopft?

DON ALFONSO:

Oh!

DESPINA:

Sie!

DON ALFONSO:

Liebe Despina, ich brauche dich.

DESPINA:

Und ich Sie nicht.

DON ALFONSO:

Ich meine es gut mit dir.

DESPINA:

Ein alter Mann wie Sie kann einem Mädchen nichts mehr tun.

DON ALFONSO:

Sei leise und schau! *(zeigt ihr eine goldene Münze)*

DESPINA:

Ist sie für mich?

DON ALFONSO:

Ja, wenn du brav bist.

DESPINA:

Was verlangen Sie? Gold ist für mich Zucker.

DON ALFONSO:

Und Gold wirst du haben, wenn du zuverlässig bist.

DESPINA:

Ist das alles? Ich bin bereit.

DON ALFONSO:

Nimm und hör' zu: Du weißt, daß deine Herrinnen ihre Liebhaber verloren haben.

DESPINA:

Ich weiß.

DON ALFONSO:

Du weißt auch von all ihren Tränen, all ihren Wahnzuständen.

DESPINA:

Ich weiß alles.

DON ALFONSO:

Nun gut, wenn du, um sie ein wenig zu trösten, um zu erreichen, daß – wie man so sagt – ein Keil den anderen treibt, den Weg finden könntest, damit zwei nette Kerle ihre Gunst erlangen; . . . sie möchten es versuchen, . . . du verstehst mich schon . . .
Es gibt zwanzig scudi für dich, wenn du es ermöglichst.

DESPINA:

Der Vorschlag ist gar nicht schlecht. Aber mit diesen Närrinnen . . . Hören Sie: Sind sie schön? Sind sie jung? Und haben sie vor allem einen schweren Geldbeutel, Ihre Kandidaten?

DON ALFONSO:

Sie besitzen alles, was Frauen von Verstand gefällt. Willst du sie sehen?

DESPINA:

Und wo sind sie?

DON ALFONSO:

Sie sind hier. Kann ich sie eintreten lassen?

DESPINA:

Sagen wir ja.

(Don Alfonso läßt die verkleideten Liebhaber eintreten)

ELFTE SZENE

Don Alfonso, Despina, Ferrando, Guglielmo; dann Fiordiligi und Dorabella

Nr. 13. Sextett

DON ALFONSO: Meine Freunde, ich stelle euch das schöne Despinchen vor.
Es liegt nur bei ihr, ob euer Herz bald Trost findet.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(mit übertriebener Zärtlichkeit) Bei der Hand, die ich glücklich küsse, bei diesem entzückenden Blick, lass', liebes Kind, es gelingen, daß die Damen ihre schönen Augen uns freundlich zuwenden.

DESPINA:

(für sich, lachend) Wie sehen sie aus! wie sind sie gekleidet! Und die Gestalten? Die Schnurrbärte! Ich weiß nicht, ob sie Wallachen oder ob sie Türken sind!

DON ALFONSO:

(leise zu Despina) Wie gefallen sie dir?

DESPINA:

(leise zu Don Alfonso) Um ganz ehrlich zu sein, sie sehen recht komisch aus; sie sind ein echtes Gift gegen die Liebe!

DON ALFONSO,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

(jeder für sich) Wir haben es geschafft: wenn die Magd sie/uns nicht erkennt, brauchen wir keine Angst mehr zu haben.

DESPINA:

(für sich, lachend) Welche Gestalten, welche Schnurrbärte. Ich weiß nicht, ob sie Wallachen oder ob sie Türken sind.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

(von hinter der Szene) Despina!

DESPINA:

Die Damen!

DON ALFONSO:

(zu Despina) Der Augenblick ist gekommen! Mach es richtig! Ich verstecke mich hier. *(zieht sich zurück)*

FIORDILIGI und
DORABELLA:

(eintretend) Freches anmaßendes Mädchen, was tust du hier mit solchen Leuten? Schaffe sie gleich hinaus oder du wirst es mit ihnen bereuen.

DESPINA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

Verzeihen Sie, meine Damen! Zu Ihren Füßen sehen Sie zwei verliebte, arme Anbeter Ihrer Anmut.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Heilige Götter! Was höre ich? Wer hat den ungeheueren Verrat so unwürdig angestiftet?

DESPINA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

Beruhigen Sie Ihre Empörung . . .

FIORDILIGI und

DORABELLA:

Ich halte es nicht mehr aus! Mein Herz ist voll Ärger und Wut!

FERRANDO und

GUGLIELMO:

(für sich) Verzeih', mein Geliebter! Dieses Herz ist unschuldig.

(für sich) Wie angenehm klingen dieser Ärger und

DESPINA und
DON ALFONSO:

diese Wut!

(für sich)

(vor der Tür) Es sind mir ein wenig verdächtig dieser Ärger und diese Wut.

DON ALFONSO:

(eintretend) Was ist das für ein Lärm, für ein Gepolter! Warum diese Aufregung? Sind Sie verrückt geworden, meine Lieben? Wollen Sie die Nachbarschaft in Aufruhr bringen? Was haben Sie? Was ist ausgebrochen?

DORABELLA:

(wütend) Himmel! Schauen Sie: Männer in unserem Hause!

DON ALFONSO:

(ohne sie anzusehen) Was ist Schlimmes dabei?

FIORDILIGI:

(empört) Schlimmes? An diesem Tag! . . . nach dem tragischen Vorfall! . . .

DON ALFONSO:

Himmel! Träume ich oder wache ich? Meine Freunde, meine allerliebsten Freunde! Ihr da? Woher? Warum? Seit wann? Wie? Gott, wie ich mich freue!

FERRANDO:

(leise zu den beiden Liebhabern) Unterstützt mich doch!

GUGLIELMO:

Don Alfonso, mein Freund!

Lieber Freund!

(Sie umarmen sich mit Ungestüm)

DON ALFONSO:

Das ist eine schöne Überraschung!

DESPINA:

(zu Don Alfonso) Sie kennen sie?

DON ALFONSO:

Und ob ich sie kenne! Es sind die teuersten Freunde, die ich auf dieser Welt habe. Und sie werden auch die Ihrigen sein!

FIORDILIGI:

Und was suchen sie in meinem Haus?

GUGLIELMO:

Zu Ihren Füßen knien zwei Schuldige, zwei Verbrecher, meine Damen!

Amor . . .

FIORDILIGI:

Mein Gott, was höre ich!

FERRANDO:

. . . Amor, der allmächtige Gott, hat uns zu Ihnen geführt.

(Die Damen weichen zurück; die beiden folgen ihnen)

GUGLIELMO:

Kaum hatten wir das Licht Ihrer strahlenden Augen gesehen . . .

FERRANDO:

. . . und schon flogen wir zu den sprühenden Funken, . . .

GUGLIELMO:

. . . wie verliebte sterbende Schmetterlinge . . .

FERRANDO:

. . . flattern wir vor Ihnen . . .

GUGLIELMO:

. . . neben Ihnen, hinter Ihnen . . .

FERRANDO und

GUGLIELMO:

. . . und flehen weinend um Mitleid!

FIORDILIGI:

Himmel! Welche Zumutung!

DORABELLA:

Schwester, was tun wir?

(Despina geht erschreckt ab)

FIORDILIGI:

Tollkühne! Hinaus aus diesem Haus! Der unglückselige Hauch Ihrer infamen Worte entweihe nicht länger unser Herz, unser Ohr, unsere Gefühle! Umsonst versuchen Sie uns zu verführen: Wir haben unseren Geliebten absolute Treue versprochen und wir werden sie bis zum Tode bewahren, der Welt und dem Schicksal zum Trotz.

Nr. 14. Arie

Wie der Fels fest gegen die Winde und den Sturm bleibt,
so bleibt diese Seele immerdar stark in der Treue und in der
Liebe.

Diese Flamme, die uns erfreut und tröstet, ist uns eingeboren;
nur der Tod allein kann die Gefühle dieses Herzens auslöschen.
Achten Sie, Undankbare, dieses Beispiel von Treue und werden
Sie nicht noch kühner durch eine grausame Hoffnung.

*(Die Damen wollen abgehen; Ferrando ruft die eine, Guglielmo
die andere zurück)*

FERRANDO:

~~Ach, gehen Sie nicht!~~

GUGLIELMO:

~~(zu Dorabella)~~ Ach, Grausame, bleiben Sie!

~~(leise zu Don Alfonso)~~ Nun, was meinen Sie?

DON ALFONSO:

~~(leise zu Guglielmo)~~ Nur abwarten. ~~(zu den Damen)~~ Ich bitte Sie,
meine Lieben, lassen Sie mich keine schlechte Figur machen!

DORABELLA:

~~(empört)~~ Was erwarten Sie sich von uns?

DON ALFONSO:

Oh, nichts . . . Doch es scheint mir, . . . wenn Sie ein wenig
nett, . . . schließlich sind diese hier anständige Männer, und dazu
noch meine Freunde . . .

FIORDILIGI:

Wie? Und ich muß mir anhören . . .

GUGLIELMO:

~~. . . unsere Klage, und Mitleid fühlen! Die himmlische Schönheit
Ihrer Augen schlug eine Wunde in uns: nur der Balsam Ihrer
Liebe kann sie heilen. Öffnen Sie sich, schöne Frauen, nur einen
Augenblick den süßen Liebesstrahlen! Sonst werden die
treuesten Geliebten den letzten Atem vor Ihnen aushauchen.~~

Nr. 15. Arie

Ihr reizenden Äuglein werft zwei liebevolle Blicke zu uns.

Machen Sie uns glücklich, erwidern Sie unsere Liebe!

Und wir werden Ihnen die höchste Glückseligkeit geben.

Schauen Sie, tasten Sie, betrachten Sie alles. Wir sind stark und
gut gebaut. Wie jeder sehen kann, haben wir – sei es Verdienst
oder Zufall – einen schönen Fuß, schöne Augen, eine schöne
Nase, und diese Schnurrbärte sind Triumphe der Männlichkeit,
~~Federbüsche der Liebe.~~ *(hier gehen die Damen empört ab)*

Nr. 15a. Aria

GUGLIELMO:

(zu Fiordiligi) Werfen Sie zu ihm einen Blick und Sie sehen,
wie es ihm geht. Alles sagt: „Mich friert es, . . . ich glühe, . . .
mein Idol, Mitleid, Mitleid!“

(zu Dorabella) Und Sie, meine Liebe, leihen Sie mir nur
einen Augenblick Ihr schönes Auge und Sie werden in meinem
lesen, was der Mund nicht sagen kann.

Ein verliebter Rolando ist nichts im Vergleich zu mir.

Die verwundete Brust von Medoro ist nichts im Vergleich zu
meiner.

Sind meine Seufzer aus Feuer, ist sein Verlangen aus Bronze.

Und wenn wir von unserem Verdienst sprechen, dann sind wir
beide sicher, daß es keine Männer wie uns gibt von Wien bis
Kanada.

An Reichtum sind wir zwei Krösus, an Schönheit zwei Narsiß;
 in der Liebe ist Antonius nur ein Laie im Vergleich zu uns.
 Wir sind stärker als Zyklop, gebildet wie Asöp; wenn wir tanzen,
 sind wir besser als Pich¹, so anmutig und schlank ist unser Fuß.
 Wenn wir singen, tun wir mit dem Trillern der Nachtigall unrecht;
 und manch anderes Kapitel haben wir noch, das man nicht kannt.
(die Damen gehen wütend ab)
 Schön, sehr schön! Sie bleiben fest; sie gehen, und ich freue mich
 darüber! Sie sind Heldinnen von Standhaftigkeit, Muster von
 Tréue!
(Ferrando und Guglielmo lachen)

ZWÖLFTE SZENE

Ferrando, Guglielmo und Don Alfonso

*(Ferrando und Guglielmo lachen verstohlen und verspotten
 Don Alfonso)*

Nr. 16. Terzett
 Ihr lacht?

DON ALFONSO:
 FERRANDO und
 GUGLIELMO
 DON ALFONSO:
 FERRANDO und
 GUGLIELMO:
 DON ALFONSO:
 FERRANDO und
 GUGLIELMO:
 DON ALFONSO:

(lachen lauthals) Natürlich lachen wir.
 Was habt ihr denn?

Wir wissen es schon.
 Lacht nicht so laut!

Ihre Worte sind umsonst!
 Wenn die Damen euch hören, wenn sie euch erkennen,
 dann ist der ganze Spaß verdorben.
(für sich) Ich muß wirklich lachen über ihr Lachen,
 denn ich weiß, daß es in Weinen endet.

FERRANDO und
 GUGLIELMO:

(versuchen das Lachen zu unterdrücken) Mein Herz bricht
 entzwei vor Lachen, mein Bauch platzt!

DON ALFONSO:
 GUGLIELMO:

Kann ich wenigstens erfahren, warum ihr lacht?
 Donnerwetter! Scheint es Ihnen nicht, daß wir jeden Grund dafür
 haben, mein lieber Herr?

¹ Charles le Pich, berühmter Tänzer, der im Jahre 1771 in Mailand an einem Ballett-Intermezzo des
 jungen Mozart (Die Entführung aus dem Serail) teilgenommen hatte.

FERRANDO: (scherzend) Wieviel wollen Sie zahlen, um die Wette zu streichen?
 GUGLIELMO: (scherzend) Zahlen Sie die Hälfte!
 FERRANDO: (scherzend) Zahlen Sie nur 24 Zechinen!
 DON ALFONSO: Arme Kinder! Kommt mal her: ich will euch beide Augen öffnen.
 GUGLIELMO: Und Sie wagen noch, den Mund aufzumachen?
 DON ALFONSO: Der Tag ist noch nicht zu Ende.
 FERRANDO: Dann warten wir ab!
 DON ALFONSO: Inzwischen seid schweigsam und gehorcht bis morgen früh.
 GUGLIELMO: Wir sind Soldaten und lieben die Disziplin.
 DON ALFONSO: Also gut, geht jetzt in den Garten und wartet auf mich; dort werdet ihr weiter von mir hören.
 GUGLIELMO: Ist man heute nicht?
 FERRANDO: Macht nichts. Nach der Schlacht wird uns die Mahlzeit besser schmecken.

Nr. 17. Arie

Ein liebevoller Blick unseres Schatzes wird eine wonnige Erquickung unseren Herzen bringen.
 Dieses Herz, das sich von Hoffnung und Liebe ernährt, braucht keine bessere Speise.
 (Guglielmo und Ferrando ab)

DREIZEHENTE SZENE

Don Alfonso allein; dann Despina

DON ALFONSO: ~~Das wäre wirklich zum Lachen: es gibt so wenige beständige Frauen auf dieser Welt, und hier finde ich sogar zwei!~~
 Das ist nicht möglich . . .
 (Despina tritt ein)
 Komm, mein Kind, und sag': wo sind deine Damen und was tun sie?
 DESPINA: Die armen Närrinnen sind im Garten und klagen der Luft und den Mücken, daß sie die Liebhaber verloren haben.
 DON ALFONSO: Und was meinst du, wie wird die Sache enden?
 Können wir noch hoffen, daß sie vernünftig werden?
 DESPINA: Das wäre ich schon längst, und statt zu weinen, würde ich lachen. Verzweifeln, rasen, weil ein Liebhaber weg ist? Eine Torheit!
 Verliert man einen, nimmt man sich zwei.
 DON ALFONSO: Bravo! Das nenne ich Klugheit!
 (für sich) Ich muß sie an diesem Punkt festnageln.
 DESPINA: Es ist ein Naturgesetz, und nicht nur Klugheit. Was ist Liebe? Genuß, Bequemlichkeit, Lust, Freude, Vergnügen, Zeitvertreib, Fröhlichkeit: es ist keine Liebe mehr, wenn sie unbequem wird, wenn sie schadet und quält, statt zu erfreuen.

DON ALFONSO:

DESPINA:

DON ALFONSO:

DESPINA:

DON ALFONSO:

DESPINA:

DON ALFONSO:

DESPINA:

DON ALFONSO:

DESPINA:

~~Aber inzwischen tun diese Verrückten~~

Diese Verrückten werden tun, was wir ihnen sagen.

Zunächst müssen sie wissen, daß sie von zwei Fremden geliebt werden.

Das wissen sie.

Also, bald werden sie diese Liebe erwidern.

„Sag' es ihr – so heißt es –, und überlaß den Rest dem Teufel.“

Doch die beiden sind nicht mehr da; wie willst du sie wieder hierher holen, damit deine Tierchen sie hören und sich verführen lassen?

Überlassen Sie mir die Aufgabe, die ganze Maschinerie zu führen. Wenn Despina etwas plant, bleibt der Erfolg nicht aus. Ich habe schon tausend Männer an der Nase herumgeführt, das wird mir bei zwei Frauen wohl auch gelingen. Sind Ihre schnurrbärtigen „Monnu“ reich?

Steinreich.

Wo sind sie jetzt?

Auf der Straße: sie warten auf mich.

Gehen Sie und bringen Sie sie unverzüglich durch die kleine Tür zu mir. Ich warte in meinem Zimmer. Wenn Sie alles genau tun, was ich sage, dann werden Ihre Freunde noch vor morgen „Viktoria“ singen. So werden sie das Vergnügen haben, und ich den Ruhm.

~~(beide ab)~~

VIERZEHNTE SZENE

Hübsches Gärtchen; zwei Rasenbänke an den Seiten

Fiordiligi und Dorabella

Nr. 18. Finale

FIORDILIGI und

DORABELLA:

Ach, wie hat sich mein Schicksal in einem Moment verändert! . . .
Das Leben ist nun ein Meer voller Qual für mich!
Solange die undankbaren Sterne mir den teuren Geliebten ließen, wußte ich nicht, was Schmerz ist, wußte ich nicht, was es bedeutet, vor Liebeskummer zu vergehen.
Ach, wie hat sich mein Schicksal in einem Moment verändert! . . .
Das Leben ist nun ein Meer voller Qual für mich!

FÜNFZEHNTE SZENE

*Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo und Don Alfonso;
dann Despina*

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(hinter der Szene) Ja, sterben will ich, sterben, so ist die
Undankbare endlich befriedigt!

DON ALFONSO:

(hinter der Szene) Noch gibt es eine Hoffnung; tut es nicht,
mein Gott, wartet!

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Himmel, wer schreit so fürchterlich!

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(hinter der Szene) Lassen Sie mich!

DON ALFONSO:

(hinter der Szene) Wartet!

*(Ferrando und Guglielmo treten mit einem Fläschen in der Hand ein,
gefolgt von Don Alfonso)*

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Das Arsenik befreie mich von so viel Grausamkeit!

*(trinken und werfen die Fläschchen weg. Indem sie sich umwenden,
sehen sie die beiden Damen)*

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Himmel, war es ein Gift?

DON ALFONSO:

Jawohl, reines Gift, das ihnen das Leben in wenigen
Augenblicken rauben wird.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Bei dem entsetzlichen Anblick erstarrt mein Herz.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Grausame, kommen Sie näher, schauen Sie den tragischen
Ausgang einer verzweifelten Liebe und haben Sie wenigstens
Mitleid.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Bei dem entsetzlichen Anblick erstarrt mein Herz.

FIORDILIGI,
DORABELLA,

FERRANDO,
GUGLIELMO und

DON ALFONSO:

Ach, der Sonnenstrahl wird immer trüber für mich.

Ich zittere bis in mein Innerstes, und das Herz versagt;

Zunge und Mund können kein Wort mehr aussprechen!

(Ferrando und Guglielmo fallen auf die Rasenbänke)

DON ALFONSO:

Diese Unglücklichen sind dem Tode nahe;

versuchen Sie wenigstens, ihnen Mitleid zu zeigen.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Leute, Hilfe! Leute! Mein Gott, niemand hört uns!
Despina!

DESPINA:

(von hinter der Szene) Wer ruft mich?

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Despina!

DESPINA:

(auf der Szene) Was sehe ich! Ich glaube, diese Armen sind tot, oder sie liegen in den letzten Zügen.
Es wäre eine Schande für Sie, die Unglücklichen allein zu lassen: Sie müssen ihnen helfen.

FIORDILIGI,
DORABELLA und

DON ALFONSO:

DESPINA:

Was können wir denn tun?
Sie geben noch ein Lebenszeichen: halten Sie ihnen ein wenig den Kopf mit barmherzigen Händen.
(zu Don Alfonso) Und Sie, geschwind mit mir; eilen wir, einen Arzt, ein Gegenmittel zu finden.
(Despina und Don Alfonso ab)

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Himmel, eine hoffnungslose Mühe! Ein tragischeres Ereignis ist nicht auszudenken!

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(für sich) Ein lustigeres Komödchen ist nicht auszudenken!
(laut) Ach!

FIORDILIGI und
DORABELLA:

(halten sich fern von den Liebhabern)

FIORDILIGI:

Sie seufzen, die Armen!

DORABELLA:

Was tun wir?

FIORDILIGI:

Was meinst du?

DORABELLA:

In so schmerzlichen Augenblicken, wer könnte sie verlassen?

FIORDILIGI:

(nähert sich ein wenig) Wirklich interessante Gestalten!

DORABELLA:

(nähert sich ein wenig) Wir können etwas näher treten.

FIORDILIGI:

Sein Kopf ist eiskalt.

DORABELLA:

Sehr kalt ist auch seiner.

FIORDILIGI:

Und der Puls?

DORABELLA:

Ich fühle ihn nicht.

FIORDILIGI und

Dieser schlägt sehr schwach.

DORABELLA:

Wenn Hilfe nicht sofort kommt, gibt es keine Hoffnung mehr, ihr Leben zu retten.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(für sich) Sie sind beide umgänglicher und freundlicher geworden.
Hoffentlich endet ihr Mitleid nicht in Liebe.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Die Ärmsten!

Wenn sie stürben, würde ich bitter weinen.

SECHZEHNTE SZENE

Die Vorigen. Despina als Arzt verkleidet. Don Alfonso

DON ALFONSO:

Der Arzt ist da, meine schönen Frauen.

FERRANDO und

GUGLIELMO:

(für sich) Despina verkleidet! Ist das eine Gaunerin!

DESPINA: Salvete, amabiles bonae puellae!

FIORDILIGI und DORABELLA: Er spricht eine Sprache, die wir nicht kennen.

DESPINA: Also, sprechen wir, wie Sie es möchten: ich kann Griechisch und Arabisch, Türkisch und Vandalisch; Schwäbisch und Tartarisch kann ich auch.

DON ALFONSO: Behalten Sie all diese Sprachen für sich; bemühen Sie sich jetzt um diese Unglücklichen: sie haben Gift genommen, was kann man nun tun?

FIORDILIGI und DORABELLA: Herr Doktor, was kann man tun?

DESPINA: *(fühlt beiden den Puls und die Stirn)* Zunächst muß ich den Grund erfahren, dann muß ich wissen, was für ein Gift es war; war es warm oder kalt; war es viel oder wenig, wurde es auf einmal oder in mehreren Schlucken eingenommen?

FIORDILIGI, DORABELLA und DON ALFONSO: Es war Arsenik, Herr Doktor; aus diesen Flaschen haben sie es in einem einzigen Schluck getrunken; der Grund war Liebe.

DESPINA: Keine Sorgen, regen Sie sich nicht auf: hier eine Probe meiner Kunst.

FIORDILIGI, DORABELLA und DON ALFONSO: Er hat ein Stück Eisen in der Hand.

DESPINA: *(berührt den Kopf der angeblichen Kranken mit einem Magnet und streicht langsam und sanft über ihre Körper)* Das ist der bekannte Magnet, der mesmerische Stein, der seine Entdeckung in Deutschland fand und der später in Frankreich so berühmt wurde.

FIORDILIGI, DORABELLA und DON ALFONSO: Wie sie sich bewegen, sich winden, sich schütteln! Bald schlagen sie mit dem Kopf gegen den Boden.

DESPINA: Halten Sie ihnen den Kopf hoch.

FIORDILIGI und DORABELLA: Sofort. *(legen die Hand auf den Kopf der Liebhaber)*

DESPINA: Halten Sie fest! Mut! Nun sind sie vom Tode gerettet.

FIORDILIGI, DORABELLA und DON ALFONSO: Sie schauen sich um, kommen wieder zu Kräften . . .

FERRANDO und GUGLIELMO: Dieser Arzt ist goldwert!

(stehen auf) Wo bin ich? Welcher Ort ist das? Wer ist dieser Mann? Und diese Leute? Befinde ich mich vor dem Thron Jupiters?

(Ferrando zu Fiordiligi, Guglielmo zu Dorabella)
Bist du Pallas oder Venus? Nein, . . . du bist meine Göttin: ich erkenne dich an deinem reizenden Gesicht, an deiner Hand, die mein einziger Schatz ist.

DESPINA und
DON ALFONSO:

FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO und
GUGLIELMO:

FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO und
GUGLIELMO:
DESPINA und
DON ALFONSO:

FERRANDO und
GUGLIELMO:

FIORDILIGI und
DORABELLA:
DESPINA und
DON ALFONSO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:

DESPINA und
DON ALFONSO:

FERRANDO und
GUGLIELMO:

FIORDILIGI und
DORABELLA:

DESPINA und
DON ALFONSO:

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(umarmen die Damen zärtlich und küssen ihnen die Hand)

(zu den Damen) Es sind immer noch die Auswirkungen des Giftes: Sie brauchen keine Angst zu haben.

Das mag sein, aber das Getue schadet unserer Ehre.

(für sich) Ich erstickte fast vor Lachen.
(Ferrando zu Fiordiligi, Guglielmo zu Dorabella)
Ich bitte dich, mein schönes Idol, ...

Ich kann nicht mehr widerstehen.

... schau' mich glücklich an!

Sie werden sehen, in wenigen Stunden ist der Paroxysmus durch die Kraft des Magnets vorbei, und die beiden werden ihr altes Gemüt wiederfinden.

Gib mir einen Kuß, mein Schatz; nur einen Kuß oder ich sterbe auf der Stelle.

Himmel, einen Kuß?

(zu den Damen) Tun Sie es als Wohltat.

Ach, man verlangt viel zu viel von einer treuen, ehrenhaften, verliebten Frau. Verletzt ist meine Ehre, verletzt ist mein Herz!

(für sich) Ein lustigeres Bild findet man nirgends auf der ganzen Welt. Worüber ich am meisten lachen muß, ist diese Wut und dieser Zorn.

(für sich) Ein lustigeres Bild sah man nie auf der Welt. Ich frage mich aber, ob sie falsch oder echt sind, diese Wut und dieser Zorn.

Verzweifelt, vergiftet, gehen Sie zum Teufel alle beiden! Sie werden es später bestimmt bereuen, wenn meine Wut noch stärker wird!

(für sich) Ein lustigeres Bild sah man nie auf der ganzen Welt. Worüber ich am meisten lachen muß, ist diese Wut und dieser Zorn; denn ich weiß, daß so viel Feuer bald in Liebe umschlägt.

(für sich) Ein lustigeres Bild sah man nie auf dieser Welt. Doch ich weiß nicht, ob es falsch oder echt ist, diese Wut und dieser Zorn. Denn ich möchte nicht, daß so viel Feuer bald in Liebe umschlägt.

ZWEITER AKT

ERSTE SZENE

Zimmer

Fiordiligi, Dorabella und Despina

- DESPINA: Ehrlich gesagt, Sie sind wirklich zwei bizarre Mädchen!
FIORDILIGI: Zum Teufel! Was verlangst du denn?
DESPINA: Für mich nichts.
FIORDILIGI: Für wen also?
DESPINA: Für Sie.
DORABELLA: Für uns?
DESPINA: Jawohl, für Sie: sind Sie Frauen oder nicht?
FIORDILIGI: Was willst du damit sagen?
DESPINA: Ich will sagen, Sie müssen sich als Frauen verhalten.
DORABELLA: Das heißt?
DESPINA: Die Liebe „en bagatelle“ behandeln: die schönen Gelegenheiten nie versäumen; gelegentlich untreu, gelegentlich treu sein; mit Grazie kokettieren; das Unglück, das nicht ausbleibt, wenn man einem Mann das Vertrauen schenkt, im voraus sehen und vorbeugen; die Feige essen und gleichzeitig den Apfel nicht wegwerfen.
- FIORDILIGI: *(für sich)* Sie ist ein Teufel!
(zu Despina) Tue du ruhig sowas, wenn du Lust hast.
- DESPINA: Das mach ich schon. Aber ich möchte gerne, daß Sie auch dasselbe tun, zur Ehre des schönen Geschlechtes.
Zum Beispiel: sind Ihre Ganymeden im Krieg? Bis sie zurück sind, handeln auch Sie militärisch: rekrutieren Sie!
- DORABELLA: Bewahre uns der Himmel!
- DESPINA: He, wir sind noch auf Erden, und nicht im Himmel!
Ich will nur das Beste für Sie, glauben Sie mir. Solange die zwei Fremden Sie anbeten, lassen Sie es zu. Sie sind reich, schön, edel, großzügig, wie Ihnen Don Alfonso schon bezeugte.
Sie hätten den Mut gehabt, für Sie zu sterben.
Solche Eigenschaften darf man nicht verachten, ~~denn Sie sind~~ junge, schöne, feine Damen, die ohne Liebe leben können, doch nie ohne Liebhaber.
- FIORDILIGI: *(für sich)* Mir scheint, sie finden Geschmack daran.
Donnerwetter, du willst uns tolle Dinge beibringen! Glaubst du wirklich, daß wir zum Spott der Umgebung werden wollen?
Glaubst du wirklich, daß wir unseren Verlobten einen solchen Kummer bereiten wollen?
- DESPINA: ~~Und wer sagt, daß Sie ihnen Unrecht tun?~~
- DORABELLA: Wäre es für dich nicht Unrecht genug, wenn man erführe,

DESPINA: daß wir mit denen hier verkehren?
Auch dafür gibt es ein absolut sicheres Mittel: ich streue das Gerücht aus, daß sie zu mir kommen.

DORABELLA: Wer soll das glauben?

DESPINA: Oh, das noch! Darf sich vielleicht ein Kammermädchen nicht zwei Kavaliere leisten? ~~Vertrauen Sie mir.~~

FIORDILIGI: Nein, nein: deine Fremden gehen zu weit.
Hatten sie nicht die Frechheit, Küsse zu verlangen?

DESPINA: (*für sich*) Welch ein Pech!
(*zu den Damen*) Ich kann Ihnen versichern, daß alles, was sie taten, nur Wirkung des Giftes war: Konvulsionen, Delirien, Wahn, Irreden. Doch jetzt werden Sie sehen, wie sie diskret, ~~manierlich, bescheiden und sanft sind.~~ Lassen Sie sie kommen.

DORABELLA: Und dann?

DESPINA: Und dann . . . Donnerwetter! Das liegt an Ihnen!
(*für sich*) ~~Ich sagte, daß sie umfallen würden.~~

FIORDILIGI: Was sollen wir tun?

DESPINA: Was Sie wollen: Sie sind doch aus Fleisch und Bein, oder?

Nr. 19. Arie

Eine Frau muß schon mit fünfzehn jede große Mode kennen; wo der Teufel seinen Schwanz hat; was gut und was schlecht ist. Sie muß wissen, mit welchen Kniffen und Pfiffen man die Männer fesselt: falsches Lächeln, falsche Tränen vortäuschen, schöne Vorwände finden.

Sie muß sich auf einmal hundert anhören, sie muß mit den Augen mit tausend sprechen; sie muß sich verstecken, ohne sich zu verirren, sie muß lügen können, ohne zu erröten.

Und wie eine Königin auf hohem Thron muß sie Befehle erteilen mit ihrem „ich kann und will“.

(*für sich*) Meine Lehre scheint ihnen zu gefallen.

Hoch lebe Despina, die zu dienen versteht!

ZWEITE SZENE

Fiordiligi und Dorabella

FIORDILIGI: Schwester, was sagst du?

DORABELLA: Ich bin von dem infernalischen Geist dieses Mädchens ganz durcheinander.

FIORDILIGI: Glaub' mir doch, sie ist eine Närrin. Bist du wirklich der Meinung, daß wir ihrem Rat folgen können?

DORABELLA: Oh, wenn du die Sache von der verkehrten Seite betrachtest.

FIORDILIGI: Im Gegenteil, ich nehme sie von der richtigen Seite. Ist es für dich nicht ein Verbrechen, wenn zwei Verlobte solche Dinge tun?

DORABELLA: Sie hat nicht gesagt, daß wir etwas Schlechtes tun.

FIORDILIGI: Es ist schon schlecht genug, über uns reden zu lassen.

DORABELLA: Wenn man sagt, sie kämen für Despina! . . .
 FIORDILIGI: Oh, du hast ein viel zu weites Gewissen! Und was werden unsere Verlobten sagen?
 DORABELLA: Nichts: entweder erfahren sie die Geschichte nicht, und sie ist abgeschlossen; oder sie erfahren etwas, und wir sagen, sie seien für Despina gekommen.
 FIORDILIGI: Aber unsere Herzen?
 DORABELLA: Die bleiben wie sie sind. Meine liebe Schwester, man bricht sein Wort nicht, nur um sich ein wenig zu amüsieren und vor Langeweile nicht zu sterben.
 FIORDILIGI: Das stimmt.
 DORABELLA: Also?
 FIORDILIGI: Bitte, wie du willst; aber ich will nicht schuld sein, wenn etwas schief geht.
 DORABELLA: Was kann denn schief gehen, wenn wir so vorsichtig sind? Übrigens, hör' mal: um uns recht zu verstehen, welchen von den zwei Narziß wählst du für dich?
 FIORDILIGI: Schwester, entscheide du.
 DORABELLA: Ich habe schon entschieden:

Nr. 20. Duett

FIORDILIGI: Ich nehme den Brünetten, der mir humorvoller scheint.
 DORABELLA: Während ich mit dem Blondem ein wenig lachen und scherzen will.
 FIORDILIGI: Neckisch werde ich auf seine zärtlichen Worte antworten.
 DORABELLA: Seufzend werde ich seine Seufzer nachahmen.
 FIORDILIGI: Er wird mir sagen: „Geliebte, ich sterbe für dich!“
 FIORDILIGI und DORABELLA: Er wird mir sagen: „Mein schöner Schatz!“

Ach, welches Vergnügen, welchen Spaß werde ich dabei haben.

(Beim Abgehen stoßen sie auf Don Alfonso)

DRITTE SZENE

Fiordiligi, Dorabella und Don Alfonso

DON ALFONSO: Meine lieben Mädchen, gehen Sie schnell in den Garten! Da herrscht heitere Stimmung, Musik, Gesang! Ein tolles Schauspiel, bezaubernd! Schnell, beeilen Sie sich!
 DORABELLA: Was kann bloß sein?
 DON ALFONSO: Das sehen Sie gleich.
(ab)

VIERTE SZENE

*Garten am Meer mit Rasenbänken und zwei Tischchen aus Stein.
Am Ufer ein mit Blumen geschmücktes Boot*

*Ferrando, Guglielmo, Despina, Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso,
Seeleute und Diener*

*(Ferrando und Guglielmo in dem Boot mit Musikanten und Chor
von Seeleuten. Despina im Garten. Fiordiligi und Dorabella
kommen von der Seite mit Don Alfonso. Reich gekleidete Diener)*

Nr. 21. Duett mit Chor

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Freundliche Winde begünstigt meine Wünsche und tragt mein
Flehen zu der Göttin dieses Herzens.
Tausendmal hörtet ihr meine schmerzliche Klage: wiederholt nun
alles der teuren Geliebten.

CHOR:

Freundliche Winde begünstigt den Wunsch dieser schönen
Herzen.

DON ALFONSO:

*(Beim Chorrefrain steigen Ferrando und Guglielmo mit Blumen-
ketten gefesselt aus dem Boot. Don Alfonso und Despina führen sie
zu den beiden Damen, die stumm und erstaunt bleiben)*

(zu den Dienern, die Schalen voll Blumen bringen)
~~Stellt alles auf diese Tischchen und zieht euch zurück auf das
Boot, meine Freunde.~~

FIORDILIGI und
DORABELLA:
DESPINA:

Was soll die Maskerade?
(zu Ferrando und Guglielmo) Auf, Mut! Haben Sie die Sprache
verloren?

(Das Boot entfernt sich vom Ufer)

FERRANDO:
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:
FIORDILIGI:

Ich zittere und bebe vom Kopf bis zum Fuß.
Dem, der wirklich liebt, fesselt Amor die Glieder.
(zu den Damen) Los, ermutigen Sie sie!
(zu den Liebhabern) Sprechen Sie.

DORABELLA:
FERRANDO:
GUGLIELMO:
FERRANDO:
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:

(zu den Liebhabern) Sagen Sie offen, was Sie wünschen.
Meine Dame . . .
Besser noch, meine Damen . . .
(zu Guglielmo) Bitte, sprich du.
(zu Ferrando) Nein, nein, sprich ruhig du selber.

Zum Teufel mit euch! Laßt solches Getue vom vorigen
Jahrhundert. Despinchen, machen wir Schluß mit diesem
Theater: tue du mit Fiordiligi, was ich mit Dorabella mache.

Nr. 22. Quartett

*(Don Alfonso nimmt Dorabella, Despina nimmt Fiordiligi
bei der Hand)*

Reichen Sie mir Ihre Hand, kommen Sie etwas näher.
(zu den Liebhabern) Wenn ihr nicht sprecht, werde ich es für euch tun.

FERRANDO und
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:
FERRANDO und
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:

(zu den Damen) Ein zitternder Sklave bittet Sie um Verzeihung:
er gibt zu, er hat Sie beleidigt – wenn auch nur für einen
Augenblick. Jetzt leidet er und schweigt . . .
(wiederholen das letzte Wort im gleichen Tonfall)
. . . schweigt . . .
Nun läßt er Sie in Ruhe . . .

FERRANDO und
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:

. . . in Ruhe . . .
Er kann nicht haben, was er will, er wird wollen, was er kann.
(wiederholen die ganzen zwei Zeilen mit einem Seufzer)

DESPINA:

. . . Er kann nicht haben, was er will, er wird wollen, was er kann.
(zu den Damen) Los, antworten Sie! Sie schauen zu . . . und
lachen?
(stellt sich vor die beiden Damen) Für Sie werde ich ihnen die
Antwort geben.
Geschehen ist geschehen, vergessen wir das Vergangene:
brechen wir diese Ketten, dieses Zeichen von Sklaverei.
(Despina nimmt die Hand Dorabellas, Don Alfonso die Fiordiligi's:
die Damen reißen den Liebhabern die Blumenketten ab)
(zu den Liebhabern) Reichen Sie mir den Arm und lassen Sie
das Seufzen.

DESPINA und
DON ALFONSO:

(beiseite, leise) Nun schnell, gehen wir, und schauen wir,
was sie miteinander anfangen. Ich wette den Teufel, daß sie jetzt
umfallen.

FÜNFTE SZENE

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando und Guglielmo

FIORDILIGI:
FERRANDO:
DORABELLA:
GUGLIELMO:
FIORDILIGI:
FERRANDO:
FIORDILIGI:
FERRANDO:
FIORDILIGI:
FERRANDO:

(Guglielmo Arm in Arm mit Dorabella. Ferrando und Fiordiligi
ohne sich den Arm zu reichen. Sie spielen eine kurze, stumme Szene,
in der sie sich anschauen, seufzen, lächeln, usw.)
Welch herrlicher Tag!
Ziemlich warm.
Hübsch diese Bäumchen!
Ja, wirklich schön: sie haben mehr Blätter als Früchte.
Wie lieblich diese Alleen! Wollen wir promenieren?
Meine Liebe, ich bin auf jeden Wink von Ihnen bereit.
Zu lebenswürdig!
(im Vorbeigehen, leise, zu Guglielmo) Jetzt kommt die große Krisis.
Was haben Sie ihm gesagt?
Eh, ich habe ihm empfohlen, Ihre Schwester gut zu unterhalten.

DORABELLA: (zu Guglielmo) Promenieren wir auch?
 GUGLIELMO: Wie Sie möchten.
 (sie gehen auf und ab. Nach einem Augenblick des Schweigens)
 Ach!

DORABELLA: Was haben Sie?
 GUGLIELMO: Ach, meine Liebste, ich fühle mich schlecht, so schlecht;
 mir scheint ich sterbe!
 (Die anderen beiden machen ein stummes Spiel im Hintergrund)

DORABELLA: (für sich) Er kriegt von mir gar nichts.
 (zu Guglielmo) Es sind vielleicht Reste des Giftes,
 das sie tranken.

GUGLIELMO: (feurig) Ach, ein viel stärkeres Gift trinke ich aus Ihren
 unbarmherzigen Augen, diesen heißen Vulkanen voll Liebe!
 (Die anderen beiden gehen auf und ab)

DORABELLA: Wenn es ein warmes Gift ist, erfrischen Sie sich ein bißchen.
 GUGLIELMO: Undankbare, Sie spotten, und inzwischen sterbe ich!
 (für sich) Die beiden sind verschwunden, wo können sie wohl
 stecken?

DORABELLA: Ich bitte Sie . . .
 GUGLIELMO: Ich sterbe, und Sie, Grausame, scherzen?
 DORABELLA: Ich spotte? Ich scherze?
 GUGLIELMO: Wenn nicht, dann geben Sie mir ein Zeichen Ihres Mitleids,
 meine Schönste.

DORABELLA: Auch zwei, wenn Sie wollen: sagen Sie mir, was ich tun soll,
 und Sie werden es sehen.

GUGLIELMO: (für sich) Scherzt sie oder spricht sie im Ernst?
 (zeigt Dorabella einen Anhänger) Geruhen Sie, dieses kleine
 Geschenk anzunehmen.

DORABELLA: Ein Herzchen?
 GUGLIELMO: Ein Herz: das Symbol von dem, was für Sie brennt, schmachtet
 und leidet.

DORABELLA: (für sich) Ein kostbares Geschenk.
 GUGLIELMO: Nehmen Sie es an?
 DORABELLA: Grausamer, wagen Sie nicht, ein treues Herz in Versuchung zu
 führen.

GUGLIELMO: (für sich) Der Fels wankt. ~~Es tut mir leid, aber meine~~
~~Soldatenehre ist verpfändet.~~
 (zu Dorabella) Ich liebe Sie innig!

DORABELLA: Ich bitte Sie . . .
 GUGLIELMO: Ich gehöre Ihnen!
 DORABELLA: Himmell!
 GUGLIELMO: Geben Sie nach. Liebste!

DORABELLA: Sie bringen mich zum Sterben . . .
 GUGLIELMO: Dann sterben wir zusammen, meine Liebeshoffnung!
 Nehmen Sie es an?

DORABELLA: (nach kurzer Pause, mit einem Seufzer) Ich nehme es an.
 GUGLIELMO: (für sich) Unglücklicher Ferrando!
 (zu Dorabella) Oh, welche Wonne!

Nr. 23. Duett

Ich schenke Ihnen das Herz, mein schönes Idol.
Doch bitte ich auch um Ihres, also, geben Sie es mir.
DORABELLA: Sie schenken es mir, ich nehme es an; doch meines gebe ich Ihnen nicht. Umsonst ist Ihre Bitte: mein Herz ist nicht mehr bei mir.
GUGLIELMO: Wenn es nicht mehr bei dir ist, warum schlägt es hier?
DORABELLA: Wenn du es mir gibst, was springt denn da?
DORABELLA und GUGLIELMO: Das ist mein Herzchen, das ich nicht mehr bei mir habe; es ist jetzt bei dir, es klopft so heftig.
GUGLIELMO: *(will das Herzchen dorthin stecken, wo sie das Bild des Liebhabers hat)* Laß mich es hier anstecken.
DORABELLA: Nein, hier nicht.
GUGLIELMO: Ich verstehe dich, du kleine Schelmin.
DORABELLA: Was machst du?
GUGLIELMO: Schau nicht hin. *(dreht ihr sanft das Gesicht weg, und vertauscht ihr das Bild mit dem Herzen)*
DORABELLA: *(für sich)* Mir scheint, ich habe einen Vesuv in mir.
GUGLIELMO: *(für sich)* Armer Ferrando! Kaum zu glauben.
(zu Dorabella) Wende das Äuglein zu mir.
DORABELLA: Warum?
GUGLIELMO: Schau', ob es jetzt besser paßt.
DORABELLA und GUGLIELMO: Oh, glücklicher Tausch von Herzen und Gefühlen!
Welch neue Wonnen, welch süße Qualen!
(gehen umarmt ab)

SECHSTE SZENE

Fiordiligi und Ferrando

(Fiordiligi tritt erregt auf, von Ferrando gefolgt)
FERRANDO: Grausame, warum fliehst du?
FIORDILIGI: Ich sah eine Schlange, eine Hydra, einen Basilisk!
FERRANDO: Ach, Unbarmherzige, ich verstehe dich! Die Schlange, die Hydra, den Basilisk und was die lybischen Wüsten am wildesten beherbergen, alles siehst du in mir.
FIORDILIGI: Es stimmt, so ist es. Du willst mir den Frieden rauben.
FERRANDO: Um dich glücklich zu machen.
FIORDILIGI: Hör' auf, mich zu belästigen!
FERRANDO: Ich bitte dich nur um einen Blick.
FIORDILIGI: Geh!
FERRANDO: Nicht bevor du mich freundlicher anschaust.
O Gott, du schaust mich an und seufzt?

Nr. 24. Arie

~~Ich sehe, diese schöne Seele kann meinen Tränen nicht
widerstehen, sie ist nicht geschaffen gegen das Flehen echter
Liebe gleichgültig zu sein.
Der Strahl dieser Augen, diese liebevollen Seufzer, erleuchten
sanft mein Herz: schon antwortest du auf meine heißen
Wünsche, schon gibst du der seligsten Liebe nach,
Doch du fliehst, Erbarmungslose, du schweigst und schaust zu,
wie ich vergehe?
Trügerische Hoffnungen, hör auf mich zu täuschen:
diese Grausame will meinen Tod.
(geht ab)~~

SIEBENTE SZENE

Fiordiligi allein

FIORDILIGI:

Er geht . . . Hör' mich! . . . Ach nein, er soll gehen;
dieser unglückselige Gegenstand meiner Schwäche soll mir
aus den Augen. Auf welch harte Probe hat mich der Grausame
gestellt . . . Das ist der verdiente Preis für meine Schuld!
Warum habe ich mir gerade heute das Verlangen eines neuen
Liebhabers angehört? Warum machte ich mich über seine Klagen
lustig? Ach du, wahre Liebe, mit Recht verbannst du dieses Herz!
Ich glühe; und dieses Glühen kommt nicht aus tugendhafter
Liebe: es ist Begierde, Schmerz, Gewissensbiß, Reue, Leichtsinn,
Bosheit und Treubruch!

Nr. 25. Rondo

Ich bitte dich, Geliebter, verzeihe den Irrtum einer liebenden
Seele: er soll, Gott, unter dem Schatten dieser Pflanze für immer
verborgen bleiben.
Mein Wille wird diese sündhafte Lust vernichten, und meine
Treue wird die Erinnerung an alles löschen, was in mir Schande
und Grauen erweckt.
Wem brach dieses leere undankbare Herz die Treue?
Mein Liebster, deine Ehrlichkeit hätte eine bessere Belohnung
verdient. (ab)

ACHTE SZENE

Ferrando und Guglielmo

FERRANDO:

(sehr froh) Freund, wir haben gewonnen!

GUGLIELMO:

Ein Doppeltreffer oder mehr?

FERRANDO:

Fünffach, lieber Freund! Fiordiligi ist die Tugend selbst.

GUGLIELMO:

Wirklich?

FERRANDO: ~~Absolut. Paß auf, ich sag' dir, wie es wahr.~~
 GUGLIELMO: Ich höre; sprich ruhig.
 FERRANDO: Wie ausgemacht, gehe ich mit ihr im Garten auf und ab; ich gebe ihr den Arm, man spricht von tausend gleichgültigen Dingen; endlich kommt man zur Liebe.
 GUGLIELMO: Weiter!
 FERRANDO: Ich heuchle zitternde Lippen, ich heuchle Tränen, ich tue, als ob ich zu ihren Füßen stürbe.
 GUGLIELMO: Sehr gut, bei meiner Treue. Und sie?
 FERRANDO: Zunächst lächelt sie, scherzt, verspottet mich.
 GUGLIELMO: Und dann?
 FERRANDO: Dann tut sie, als ob sie Mitleid fühlte.
 GUGLIELMO: Donnerwetter!
 FERRANDO: ~~Am Ende platzt die Bombe.~~ Rein wie eine Taube will sie für ihren lieben Guglielmo bleiben. Stolz schickt sie mich fort, behandelt mich schlecht, läßt mich im Stich: so werde ich Zeuge, und bin jetzt Bote, daß sie eine Frau ohnegleichen ist.
 GUGLIELMO: Bravo du, bravo ich, bravo meine Penelope! Laß dich umarmen für diese frohe Botschaft, mein treuer Merkur!
(sie umarmen sich)
 FERRANDO: Und meine Dorabella? Wie hat sie sich benommen?
(hingerissen) Ich habe nicht einmal den geringsten Zweifel! Zu gut kenne ich diese gefühlvolle Seele.
 GUGLIELMO: Unter vier Augen, es wäre doch nicht schlecht, wenn du einen kleinen Zweifel hättest!
 FERRANDO: Was?
 GUGLIELMO: ~~Wie man so eben sagt.~~
(für sich) Ich möchte ihm gerne die Pille versüßen.
 FERRANDO: Himmell! Gab sie deinen Schmeicheleien nach? Ach, könnte ich nur den Verdacht hegen!
 GUGLIELMO: Es ist immer gut, ein wenig zu verdächtigen, auf dieser Welt.
 FERRANDO: In Gottes Namen, sprich! Laß mich hier nicht so langsam sterben. Aber nein, du willst dich über mich lustig machen: sie liebt und vergöttert nur mich.
 GUGLIELMO: Sicher! Zum Beweis ihrer Liebe, ihrer Treue, gab sie mir dieses hübsche kleine Bildnis.
(zeigt ihm das von Dorabella erhaltene Bild)
 FERRANDO: *(wütend)* Mein Portrait!
 Ach, Heimtückische *(will weggehen)*
 GUGLIELMO: Wohin gehst du?
 FERRANDO: Ihr das Herz aus der frevrenden Brust reißen
(wütend) und meine betrogene Liebe rächen.
 GUGLIELMO: Halt, bleib' hier!
 FERRANDO: *(entschlossen)* Nein, laß mich!
 GUGLIELMO: Bist du verrückt? Willst du dich für eine Frau ruinieren, die keinen Pfennig wert ist?
(für sich) Hoffentlich macht er keine Dummheit.
 FERRANDO: Götter! Wie konnte die Verworfene so schnell Versprechungen und Tränen, Seufzer und Schwüre vergessen?

GUGLIELMO:

FERRANDO:

GUGLIELMO:

FERRANDO:

GUGLIELMO:

Beim Teufel, ich weiß es nicht!
Was soll ich nun tun? Welchen Entschluß soll ich fassen?
Hab' Mitleid mit mir: gib mir Rat.
Mein Freund, ich wüßte nicht, was ich dir raten sollte.
Grausame! Undankbare! An einem Tag! . . . In wenigen
Stunden! . . .
Sicher, der Fall ist zum Staunen!

Nr. 26. Arie

Meine Frauen, ihr legt so viele rein, daß ich, um die Wahrheit zu sagen, die Liebhaber mit Recht bemitleide, wenn sie sich beklagen.

Ihr wißt, jeder weiß es, ich liebe euer Geschlecht: täglich zeige ich es euch, täglich gebe ich euch Beweise meiner Freundschaft. Doch, daß ihr so viele, viele reinlegt, kränkt mich wirklich.

Tausend mal zog ich den Degen, um eure Ehre zu retten; tausend mal verteidigte ich euch mit dem Mund und noch mehr mit dem Herzen. Doch, daß ihr so viele, viele reinlegt, das ist eine recht lästige Angewohnheit.

Ihr seid reizvoll, ihr seid liebenswürdig; der Himmel hat euch mit noch mehr Schätzen versehen, und die Grazien schmücken euch vom Kopf bis Fuß. Doch ihr legt so viele, so viele rein, daß es nicht zu glauben ist.

Doch ihr legt so viele, viele rein, daß die Liebhaber einen berechtigten Grund haben, wenn sie losschreien.

(ab)

NEUNTE SZENE

Ferrando allein. Dann Guglielmo und Don Alfonso

FERRANDO:

In welch heftigen Gegensätzen, in welchem Durcheinander von Gedanken und Gefühlen stecke ich? Mein Fall ist so ungewöhnlich und neu, daß weder ich selbst, noch andere mich beraten können! . . . Alfonso, Alfonso, laut wirst du lachen über meine Dummheit! Aber ich werde mich rächen: ich werde die Verräterin aus meinem Herzen auslöschen . . . Sie auslöschen? Mein Gott, viel zu stark schlägt dieses Herz für sie.
(Don Alfonso erscheint mit Guglielmo und hört zu)

Nr. 27. Cavatina

Von der Treulosen verraten und verspottet, fühle ich, daß ich sie immer noch anbete. Ich spüre das Verlangen nach ihr.

DON ALFONSO:

FERRANDO:

DON ALFONSO:

(näht sich Ferrando) Bravo! Das nenne ich Treue!

Gehen Sie, Grausamer! Ihretwegen bin ich unglücklich.

Na -, wenn Sie lieb sind, werde ich Ihnen die alte Gelassenheit

wiedergeben. Passen sie auf: Fiordiligi bleibt Guglielmo treu, doch Dorabella war Ihnen untreu.

FERRANDO: Zu meiner Schande.

GUGLIELMO: Mein lieber Freund, in allen Dingen muß man unterscheiden: Kannst Du dir vorstellen, daß eine Braut Guglielmo betrügen kann? Ich will mich gar nicht loben, aber wenn wir einen kleinen Vergleich zwischen uns machen . . . so siehst Du, alter Freund, daß etwas mehr Verdienst . . .

DON ALFONSO: Eh, so denke ich auch.

GUGLIELMO: Von Ihnen bekomme ich inzwischen fünfzig Zechinen.

DON ALFONSO: Gerne. Doch, bevor ich bezahle, möchte ich noch einen Versuch machen.

GUGLIELMO: Was?

DON ALFONSO: Habt noch ein wenig Geduld! Bis morgen seid ihr beide meine Sklaven. Ihr gabt mir euer Wort als Soldaten, alles zu tun, was ich sage. Kommt: Ich möchte euch zeigen, daß ein großer Tor ist, wer den Vogel kauft, der noch auf dem Dach pfeift.
(ab)

ZEHNTE SZENE

Zimmer mit mehreren Türen; ein Spiegel, Tischchen

Dorabella und Despina; dann Fiordiligi

DESPINA: Jetzt erkenne ich Ihre Geschicklichkeit wieder.

DORABELLA: Umsonst, Despina, versuchte ich, ihm zu widerstehen: dieser Teufelskerl hat so eine Kunst, eine Redensart, ein Benehmen, daß jeder umfällt, wenn er auch aus Stein wäre.

DESPINA: Donnerwetter, endlich ein kluges Wort! Es kommt so selten für uns arme Mädchen was Gutes vor, daß wir die Gelegenheit ergreifen müssen.
(Fiordiligi tritt ein)

FIORDILIGI: Ihre Schwester ist da. Wie sehen Sie aus!

DESPINA: Unglückselige! In welcher Lage bin ich euretwegen!

DORABELLA: Ist etwas geschehen, liebes gnädiges Fräulein?

FIORDILIGI: Fühlst du dich nicht wohl, Schwester?

DESPINA: Der Teufel soll mich, dich, die hier, Don Alfonso, die beiden Fremden und alle anderen Narren dieser Welt holen!

DORABELLA: Hast du deinen Verstand verloren?

FIORDILIGI: Schlimmer, schlimmer . . . Entsetzlich, hör': Ich liebe! Und meine Liebe gilt nicht nur Guglielmo.

DESPINA: Um so besser!

DORABELLA: Sieh an, hast du dich auch in den galanten Blondinen verliebt?

FIORDILIGI: (seufzend) Ach, leider!

DESPINA: Ausgezeichnet!

DORABELLA: Ich will dir dafür tausend Küsse geben! Du hast den Blondem,
ich den Brünetten: so sind wir beide Bräute.

FIORDILIGI: ~~Was sagst du? Denkst du nicht an die Unglücklichen, die heute~~
~~morgen weggingen? Denkst du nicht mehr an ihre Tränen,~~
~~an ihre Treue? Wie konntest du so grausam werden? Wie?~~
Wie konntest du dich so verändern?

DORABELLA: Hör' zu: Bist du sicher, daß unsere alten Liebhaber nicht im
Krieg sterben? In solch einem Fall blieben wir mit leeren
Händen. Es ist ein großer Unterschied, ob man etwas mit
Sicherheit hat oder nicht!

FIORDILIGI: Und wenn sie zurückkommen?

DORABELLA: Wenn sie zurückkommen, ihr Pech! Wir sind schon verheiratet
und tausend Meilen weit weg.

FIORDILIGI: Ich weiß nicht, wie sich ein Herz in einem einzigen Tag
verwandeln kann.

DORABELLA: Eine lächerliche Frage! Wir sind Frauen! Und übrigens,
wie hast du es gemacht?

FIORDILIGI: Ich werde mich bezwingen.

DESPINA: Sie werden gar nichts tun.

FIORDILIGI: Du wirst es sehen.

DORABELLA: Glaub' mir, Schwester, es ist besser, du gibst nach.

Nr. 28. Arie

Ein kleiner Dieb ist Amor, eine kleine Schlange ist Amor.
Er raubt und gibt den Herzen Frieden, wie es ihm gefällt.
Kaum hat er sich durch die Augen einen Weg ins Herz gebahnt,
fesselt er die Seele mit Ketten und nimmt jede Freiheit.
Er bringt Freude und Wonne, wenn du ihn gewähren läßt;
doch erfüllt er dich mit Verdruß, wenn du versuchst,
gegen ihn zu kämpfen.
Sitzt er in deinem Herzen, zwickt er dich dort, dann tue alles,
was er verlangt, ich will auch dasselbe tun.
(Dorabella und Fiordiligi gehen ab)

ELFTE SZENE

*Fiordiligi allein; dann Ferrando, Guglielmo und Don Alfonso
in einem anderen Zimmer. Später Despina*

FIORDILIGI: Wie alles sich verschwört, mein Herz zu verführen! Nein!
Besser sterben als nachgeben. ~~Es war ein Fehler von mir,~~
meine Gefühle der Schwester und dem Mädchen zu offenbaren;
sie werden ihm alles erzählen, und noch kühner wird er zu allem
fähig sein. Er soll mir nie mehr vor die Augen!
(Ferrando, Guglielmo und Don Alfonso treten in ein anderes
Zimmer, das durch die Tür sichtbar ist)

Allen Dienern werde ich mit der Entlassung drohen, wenn sie
~~ihn eintreten lassen~~: ich will diesen Verführer nicht sehen.
 GUGLIELMO: *(zu den Freunden)* Wunderbar, meine liebe Artemis! Hört ihr sie?
 FIORDILIGI: Aber Dorabella könnte, ohne daß ich es weiß . . . Langsam!
 Ein Gedanke fährt mir durch den Kopf: ~~hier zu Hause sind viele~~
~~Uniformen von Guglielmo und Ferrando . . .~~ Wagen wir!
 Despina! Despina!
 DESPINA: *(eintretend)* Was gibt's?
 FIORDILIGI: Nimm diesen Schlüssel, und ohne Widerspruch, ohne irgend-
 einen Widerspruch hole aus der Garderobe zwei Degen,
 zwei Hüte und zwei Anzüge unserer Verlobten und bring' sie
 hierher.
 DESPINA: Was wollen Sie damit machen?
 FIORDILIGI: Geh' hin, ohne Einwendung!
 DESPINA: *(für sich)* Abgedankt befehlen Sie noch, Donna Arroganza.
(ab)
 FIORDILIGI: Das ist alles: ich hoffe nur, daß auch Dorabella meinem schönen
 Beispiel folgt. Ins Schlachtfeld! Ins Schlachtfeld! Es gibt keinen
 anderen Weg, um unschuldig zu bleiben.
 DON ALFONSO: *(für sich)* Ich habe genug verstanden.
(zu Despina, die zurückkommt) Keine Angst, tue ruhig,
 was sie will.
 DESPINA: *(zu Fiordiligi)* Da ist alles. Bitte schön.
 FIORDILIGI: Geh'. Ein Diener soll schleunigst sechs Pferde von der Post
 bestellen. Sag' Dorabella, ich möchte sie sprechen.
 DESPINA: Zu dienen!
(für sich) Mir scheint, diese Frau hat den Verstand verloren.
(ab)

ZWÖLFTE SZENE

*Fiordiligi; dann Ferrando. Guglielmo und Don Alfonso im anderen
 Zimmer*

FIORDILIGI: Der Anzug von Ferrando ist gerade passend für mich; Dorabella
 kann den von Guglielmo nehmen. In diesem Zeug werden wir
 unsere Geliebten erreichen: wir werden an ihrer Seite kämpfen
 und sterben, wenn es sein muß.
~~*(wirft den Kopfschmuck weg)*~~ Geht zum Teufel, unselige Schmuck-
 stücke! Ich verabscheue euch!
 GUGLIELMO: *(zu den Freunden)* Kann eine Liebe wie diese möglich sein?
 FIORDILIGI: Hoffst nicht, meine Stirn wieder zu schmücken, bis ich mit
 meinem Geliebten zurückkomme: an eure Stelle setze ich diesen
 Hut. Ach, wie er mein ganzes Aussehen, mein Gesicht verändert!
 Ich selbst erkenne mich kaum wieder!

Nr. 29. Duett

In wenigen Augenblicken bin ich in den Armen des treuen Verlobten; unerkennbar in diesem Kleid werde ich vor ihm stehen.

Welche Freude wird sein schönes Herz empfinden, wenn er mich wiedersieht!

FERRANDO:

(eintretend, zu Fiordiligi) Und inzwischen werde ich Armer vor Schmerz sterben.

FIORDILIGI:

Was sehe ich! Ich bin verraten!

FERRANDO:

Bitte, gehen Sie!

Nein, nein, mein Leben!

(nimmt den Degen vom Tischchen und zieht ihn aus der Scheide)

Mit dieser Waffe wirst du mit deiner Hand mein Herz durchstechen; und wenn dir die Kraft fehlt, führe ich dir selber die Hand.

FIORDILIGI:

(fällt auf die Knie)

Schweige, ich bitte dich! Ich bin genug gequält und unglücklich!

FIORDILIGI und

FERRANDO:

(für sich) Ach, nun beginnt meine/ihre Treue bei diesen Blicken, bei diesen Worten zu wanken-

FIORDILIGI:

Steh' auf, steh' auf!

FERRANDO:

Umsonst ist deine Bitte.

FIORDILIGI:

Mein Gott, was verlangst du von mir?

FERRANDO:

Dein Herz oder meinen Tod.

FIORDILIGI:

Ach, ich bin nicht mehr so stark, ich bin es nicht mehr . . .

FERRANDO:

Gib nach, meine Liebe!

(nimmt ihre Hand und küßt sie)

FIORDILIGI:

Ihr Götter, gebt mir Rat!

FERRANDO:

Neige mir dein gütiges Auge; nur in mir kannst du Mann, Geliebten . . . und noch mehr finden, wenn du willst.

(sehr zärtlich) Mein Idol, zögere nicht.

FIORDILIGI:

(zitternd) Der Himmel hat es gewollt! Grausamer, du hast gesiegt: mach mit mir, was du willst.

(Don Alfonso hält Guglielmo zurück, der eintreten möchte)

FIORDILIGI und

FERRANDO:

Umarmen wir uns, meine Liebe: ein Trost nach so viel Leiden sei dieses selige Entzücken, dieses wonnige Seufzen.
(beide ab)

DREIZEHENTE SZENE

Guglielmo und Don Alfonso; dann Ferrando

GUGLIELMO:

(eintretend mit Don Alfonso) Ich Armer! Was habe ich gesehen, was habe ich gehört!

DON ALFONSO:

Um Gottes Willen, sei ruhig!

GUGLIELMO: Ich könnte mir den Bart rupfen, mir die Haut zerkratzen, und mit den Hörnern gegen den Himmel schlagen! War das Fiordiligi? Die Penelope, die Artemis des Jahrhunderts! Ach, Schurke, Mörderin, Gaunerin, Diebin, Hündin!

DON ALFONSO: (*für sich, froh*) Lassen wir ihn austoben.

FERRANDO: (*eintretend*) Nun?

GUGLIELMO: Wo ist sie?

FERRANDO: Wer? Deine Fiordiligi, deine Blume?

GUGLIELMO: Meine Blume . . . nein, des Teufels Blume: er soll sie zuerst holen, und dann mich auch!

FERRANDO: (*ironisch*) Du siehst ja: in allen Dingen muß man unterscheiden. Etwas mehr Verdienst . . .

GUGLIELMO: Ach, hör' auf, hör' auf, mich zu quälen! Sehen wir lieber, wie wir die beiden hart bestrafen können.

DON ALFONSO: Ich weiß wie: ihr heiratet sie.

GUGLIELMO: Ich würde lieber Charons Fährre heiraten.

FERRANDO: Vulkans Höhle.

GUGLIELMO: Die Tür der Hölle.

DON ALFONSO: Dann bleibt eben ewige Junggesellen.

FERRANDO: Fehlen vielleicht Männern wie uns die Frauen?

DON ALFONSO: Auf keinem anderen Gebiet gibt es so viel Auswahl. Aber was werden wohl die anderen tun, wenn diese hier schon das tun konnten. Im Grunde liebt ihr eure zwei gerupften Hennen.

GUGLIELMO: Ja, leider!

FERRANDO: Ja, leider!

DON ALFONSO: Also, nehmt sie, wie sie eben sind. Die Natur konnte die Ausnahme nicht machen, euch das Privileg nicht geben, zwei Frauen aus anderem Teig für eure schönen Schnäbel zu schaffen. Man muß alles mit Philosophie hinnehmen. ~~Kommt mit: wir wollen gründlich überlegen, wie wir die Sache arrangieren. Ich will heute noch eine doppelte Hochzeit feiern. Inzwischen hört euch diesen Vers an: wenn ihr ihn lernt, werdet ihr sehr glücklich sein.~~

Nr. 30. Andante

Alle beschuldigen die Frauen, und ich entschuldige sie, wenn sie tausend mal am Tag die Liebe wechseln. Manche nennen das ein Laster, eine Gewohnheit, ich halte es für eine Notwendigkeit des Herzens. Der Liebhaber, der am Ende betrogen ist, soll die Schuld bei sich und nicht bei anderen suchen.

Denn, ob sie jung oder alt, ob sie schön oder häßlich, wiederholt mit mir: „So machen es alle!“

FERRANDO,
GUGLIELMO und
DON ALFONSO:

So machen es alle!

VIERZEHNTE SZENE

Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso und Despina

DESPINA: *(eintretend)* Viktoria, meine Herren! Die Damen sind bereit, Sie zu heiraten; in Ihrem Namen habe ich versprochen, daß Sie in drei Tagen mit ihnen abfahren werden. Ich erhielt den Auftrag, einen Notar zu finden, um den Ehevertrag zu schließen. Meine Damen warten auf Sie in ihrem Zimmer. Sind Sie nun zufrieden?

FERRANDO,
GUGLIELMO und
DON ALFONSO:

Äußerst zufrieden.

DESPINA:

Es gibt immer einen Erfolg, wenn Despina in einem Plan steckt.
(alle ab)

FÜNFZEHNTE SZENE

Eleganter und festlich erleuchteter Saal. Im Hintergrund ein Orchester. Tafel für vier Personen mit Silberleuchtern

Despina, Diener und Musikanten. Dann Don Alfonso

Nr. 31. Finale

DESPINA:

(zu den Dienern) Beeilt euch, liebe Freunde, zündet die Kerzen an und bereitet die Tafel reichlich und vornehm. Alles ist schon vorbereitet für die Hochzeit unserer Damen.
(zu den Musikanten) Und ihr, geht an eure Plätze, die Hochzeitspaare sind im Kommen.

CHOR DER DIENER: Beeilen wir uns, liebe Freunde, stecken wir die Kerzen an, und bereiten wir die Tafel reichlich und vornehm.

DON ALFONSO:

(eintretend) Bravo, bravo! Ausgezeichnet! Welch ein Reichtum! Welch eine Eleganz!

Ein entsprechendes Trinkgeld werdet ihr von allen bekommen.
(während Don Alfonso singt, stimmen die Musikanten ihre Instrumente)

Die zwei Paare nahen schon, spendet Beifall, wenn sie erscheinen. Ein froher Gesang und eine wohlklingende Musik sollen den Himmel mit heiterer Stimmung erfüllen.

DESPINA und

DON ALFONSO:

(leise, aus verschiedenen Türen kommend) Ein schöneres Komödchen sah man noch nie und wird man auch nie sehen!

SECHZEHNTE SZENE

Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo, Diener und Musikanten

(Während die Geliebten nach vorne schreiten, singt der Chor, und das Orchester spielt einen Marsch)

CHOR:

~~Glück den beiden Ehemännern und den liebenswerten Bräuten!~~
Der Himmel sei ihnen günstig: die Frauen mögen fruchtbar wie Hühner, und ihre Kinder so schön wie sie selbst sein.
Alles scheint hier, Freude und Liebe zu versprechen!

FIORDILIGI,
DORABELLA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

Das haben wir bestimmt dem lieben Despinchen zu danken.
Wiederholt die schöne Musik, wiederholt den zärtlichen Gesang,
~~und inzwischen setzen wir uns, um noch fröhlicher zu feiern.~~
Glück den beiden Ehemännern und den liebenswerten Bräuten!
Der Himmel sei ihnen günstig: die Frauen mögen fruchtbar wie Hühner, und ihre Kinder so schön wie sie selbst sein.
(Der Chor geht ab; es bleiben vier Diener, die die Paare während des Gastmahls bedienen)

FERRANDO und
GUGLIELMO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO und
GUGLIELMO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO und
GUGLIELMO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO,
GUGLIELMO,
FIORDILIGI und
DORABELLA:
FIORDILIGI,
DORABELLA und
FERRANDO:

Alles, alles, o mein Leben, entspricht dem Feuer in mir.

Durch mein Blut strömt die Freude und wird größer und größer.

Schön bist du!

Reizend bist du!

Die schönen Augen!

Der schöne Mund!

(mit den Gläsern anstoßend)

Stoß an und trinke! Trinke und stoß an!

In deinem und in meinem Glas versinke jede Sorge.
(die Damen trinken)

Und keine Erinnerung an die Vergangenheit bleibe in unseren Herzen.

GUGLIELMO:

(für sich) Ach, tranken sie Gift, diese ehrenlosen Füchse!

SIEBZEHNTE SZENE

Die Vorigen. Don Alfonso. Dann Despina als Notar verkleidet

DON ALFONSO:

(eintretend) Meine Herrschaften, es ist alles soweit: der Notar steigt gerade die Treppe mit dem Ehevertrag herauf und wird ipso facto hier sein.

FIORDILIGI,
DORABELLA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:
DESPINA:

Bravo! Bravo! Lassen Sie ihn sofort herein!

Ich rufe ihn. Da ist er schon.

(eintretend, mit näseler Stimme) Der Notar Beccavivi (Halsabschneider) kommt zu Ihnen mit gewohnter, notarieller Würdigkeit und wünscht das ganze Glück.

Er will Ihnen den vereinbarten Ehevertrag nach den üblichen Regeln und in den richterlichen Formen „clara voce“ vorlesen, nachdem er zunächst etwas gehustet und dann sich hingesetzt hat.

FIORDILIGI,
DORABELLA,
FERRANDO,
GUGLIELMO und
DON ALFONSO:
DESPINA:

Bravo, wirklich ausgezeichnet!

Nach dem von mir ausgestellten Vertrag verbinden sich ehelich Fiordiligi mit Hinz und Kunz mit Dorabella: die Damen sind Schwestern aus Ferrara, die Herren Adelige aus Albanien. Als Mitgift und Gegenmitgift . . .

FIORDILIGI,
DORABELLA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

. . . alles bekannt, alles klar! Wir glauben und vertrauen Ihnen. Geben Sie her: wir unterschreiben.
(nur die Damen unterschreiben)

DESPINA und
DON ALFONSO:

Bravo, wirklich ausgezeichnet!

(Der Vertrag bleibt in der Hand Don Alfonsos. Man hört einen Trommelwirbel und Gesang von fern)

CHOR:

(hinter der Szene) Schön ist das Soldatenleben!
Jeden Tag ist man woanders. Heute viel, morgen wenig,
mal zu Land, mal zur See.

FIORDILIGI,
DORABELLA,
DESPINA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:
DON ALFONSO:

Was ist das für ein Lärm, für ein Gesang?

Seid still, ich will sehen.

(geht zum Fenster)

Barmherziger Gott! Götter des Himmels! Ein schrecklicher Vorfall! Ich zittere! Mich friert es! Ihre Verlobten . . .

FIORDILIGI und
DORABELLA:
DON ALFONSO:

Mein Verlobter . . .

O Gott, in diesem Augenblick sind sie zurückgekommen und sind schon ans Land gestiegen!

FIORDILIGI,
DORABELLA,
FERRANDO und
GUGLIELMO:

Was höre ich! Böse Sterne! Was tut man in einem solchen Augenblick?

(Die Diener tragen den Tisch heraus; die Musikanten gehen eiligst ab)

FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO,
GUGLIELMO,
DESPINA und
DON ALFONSO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
FERRANDO,
GUGLIELMO,
DESPINA und
DON ALFONSO:

(zu den Liebhabern) Schnell, gehen Sie!

Und wenn die uns/sie sehen?

Schnell, fliehen Sie!

Und wenn die uns/sie treffen?
(Don Alfonso führt Despina in ein Zimmer)

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Dort, dort, verstecken Sie sich, ich bitte Sie!
(führen die Liebhaber in ein anderes Zimmer. Die beiden Männer verlassen das Haus, ohne gesehen zu werden)
Götter, Hilfe!

Beruhigen Sie sich! . . .

DON ALFONSO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
DON ALFONSO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:
DON ALFONSO:
FIORDILIGI und
DORABELLA:

Götter, einen Rat!
Regen Sie sich nicht so auf . . .

(fast rasend) Wer kann uns aus dieser Gefahr retten?
Verlassen Sie sich auf mich; es wird alles schon gut gehen.

Tausend schreckliche Gedanken gehen mir durch den Kopf und lassen mir keine Ruhe: was wird aus uns, wenn sie den Verrat entdecken?

ACHTZEHNTE SZENE

Fiordiligi und Dorabella. Ferrando und Guglielmo in Militärmänteln und -hüten. Despina im Nebenzimmer. Don Alfonso

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Gesund und wohlbehalten kehren wir in die liebevollen Arme unserer Geliebten zurück und wollen voll Freude und Jubel ihre Treue belohnen.

DON ALFONSO:

Heilige Götter! Guglielmo, Ferrando! Wie freue ich mich! Hier? Wie? Wann?

FERRANDO und
GUGLIELMO:

Der Gegenbefehl des Königs berief uns ab, so kehren wir nun – die Herzen voll Glückseligkeit –, zu unseren entzückenden Bräuten und zu Ihrer Freundschaft zurück.

GUGLIELMO:

(zu Fiordiligi) Warum diese Bläße, dieses Schweigen?

FERRANDO:

(zu Dorabella) Warum ist mein Idol so traurig?

DON ALFONSO:

Überrascht und verwirrt durch die Ankunft der Geliebten, stehen sie da, stumm und beklommen.

FIORDILIGI und
DORABELLA:

(für sich) Ach, die Stimme versagt; nur ein Wunder kann mich vom Tode retten!

GUGLIELMO:

(Die Diener bringen einen Koffer)

Sie erlauben, diesen Koffer hier im Zimmer hinstellen . . .

DESPINA:

Mein Gott, was sehe ich! Ein Mann verborgen? Ein Notar!

Was tut er hier?

(kommt heraus, aber ohne Hut) Nein, mein Herr, es ist kein Notar: es ist Despina, die gerade vom Maskenball kam und sich hier umziehen wollte.

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(für sich) Wo findet man eine Schlauere als mich?

(für sich)

Wo findet man eine Schlauere als diese?

(Don Alfonso läßt vorsichtig den von den Damen unterschriebenen Vertrag zu Boden fallen)

FIORDILIGI und
DORABELLA:
DON ALFONSO:

Despina! Despina! Das verstehe ich nicht.

(leise, zu den Liebhabern) Ich ließ die Papiere fallen: hebt sie unauffällig auf.

FERRANDO:

(den Vertrag aufhebend) Was sind das für Papiere?

GUGLIELMO:

Ein Ehevertrag?

FERRANDO und
GUGLIELMO:

(zu den Damen) Gerechter Himmel! Ihre Unterschrift; widersprechen hilft hier nicht! Verrat, Betrug! Sagen Sie uns mit wem, dann wird das Blut in Flüssen, in Strömen, in Meeren fließen!

(wollen in das andere Zimmer; die Damen halten sie zurück)

FIORDILIGI und
DORABELLA:

Mein Herr, ich verdiene den Tod, und nur um den Tod bitte ich sie. Zu spät erkenne ich meinen Fehler: mit diesem Degen durchbohren Sie ein Herz, das kein Erbarmen verdient.

Inhalt

<i>Götz Friedrich</i> Spiel als Wahrheit	5
<i>Wolfgang Hildesheimer</i> „Cosi fan tutte”	10
<i>Hans Mayer</i> „Cosi fan tutte” und die Endzeit des Ancien Régime	20
<i>Edward J. Dent</i> Lorenzo da Ponte	28
<i>Susanne Vill</i> Moralische Variationen	30
<i>Richard Strauss</i> Mozarts „Cosi fan tutte”	32
<i>Wolfgang Osthoff</i> Beethovens „Leonoren”-Arie und Mozarts Arie der Fiordiligi aus dem II. Akt	37
<i>Albert Nef</i> Das Orchester in Mozarts Oper „Cosi fan tutte”	39
<i>Publius Ovidius Naso</i> Cephalus und Procris	50
<i>Lodovico Ariosto</i> Der rasende Roland	56
<i>Miguel de Cervantes Saavedra</i> Vom törichten Vorsatz	63
<i>Lorenzo da Ponte</i> Libretto „Cosi fan tutte”	81

Texte

Götz Friedrich, Spiel als Wahrheit, Programmheft der Hamburgischen Staatsoper

Wolfgang Hildesheimer, Mozart, Frankfurt 1977. Mit freundlicher Genehmigung des Suhrkamp-Verlages

Hans Mayer, Festschrift für Hans Chemin-Petit, Berlin 1977. Mit freundlicher Genehmigung des Autors

Edward J. Dent, Mozarts Opern, Oxford 1947

Susanne Vill, Moralische Variationen im Ausstellungskatalog der Bayerischen Vereinsbank

Wolfgang Osthoff, Beethovens „Leonoren“-Arie, Programmheft des Stadttheaters Bonn

Albert Nef, Das Orchester in Mozarts Oper „Cosi fan tutte“, in: Schweizerische Musikzeitung, Nr. 73, Bd. 24, 1933

Die Übersetzung des Librettos wurde in unserem Auftrag hergestellt

Bilder

Szenenentwürfe und Figuren: Theatermuseum des Instituts für Theaterwissenschaft, Universität Köln

Wilhelm Hausenstein, Rokoko, München 1916

Jean-Richard Pierrette, L'Oeuvre gravé de François Boucher, Paris 1978

Alexandre Ananoff, L'Oeuvre dessinée de François Boucher, Paris 1966