

Mozart



Stadth

Così fan tutte

1791 MO Z

04271



theater Bern



Neues Singspiel.

Im kaiserl. königl. National- Hoftheater
wird heute Dienstag den 26^{ten} Jänner 1790 aufgeführt:
(zum erstenmal)

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 Italiänischen Singspiels beym k. k. Hoftheater.

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

Die Bücher sind bloß italiänisch beym Logenmeister für 24 kr. zu haben.

Es ist am verfloffenen Sonntage in den k. k. Redoutensälen eine goldene Frauenzimmerdose verlohren worden, wer selbe gefunden, wird höflichst gebeten, sie gegen gute Belohnung an die theatralische Kasse zu überbringen.

Der Anfang ist um 7 Uhr.

Così fan tutte

o sia

La Scuola degli Amanti

Komische Oper

I. Musik von W.A. Mozart (1756–1791) – Libretto von Lorenzo da Ponte

	Ouvertura	
1	Terzetto (Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «La mia Dorabella capace non è» / «Nein, nein, Dorabella, sie wagte es nie»	Entrüstet weisen Ferrando und Guglielmo dass ihre Bräute Dorabella nicht so leichtgläubig sind
2	Terzetto (Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «È la fede delle femmine» / «Die gepriesne Weibertreue»	Doch Don Alfonso bittet die Bräute, nach Arabien, den nie- manden zu verlassen
3	Terzetto (Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «Una bella serenata» / «Eine schöne Serenade»	Endlich nötigen die Offiziere die Bräute, gewiss schwelgen sie in der Nacht
4	Duetto (Fiordiligi, Dorabella) «Ah guarda sorella» / «Oh sieh doch nur, Schwester»	In Erwartung ihrer Liebhaber denen sie ewige Treue schwören
5	Aria (Don Alfonso) «Vorrei dir» / «Sag ich's gleich»	Don Alfonso tritt auf als ein Liebhaber unverzüglich
6	Quintetto (Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «Sento, o Dio! che questo piede» / «Schwankend nah' ich, die Schritte zagen»	Betreten nahen nun die Bräute Angst um den Verlust ihrer Liebhaber
7 ¹⁾	Duetto (Ferrando, Guglielmo) «Al fato dan legge» / «Das Schicksal, es beugt sich»	Ferrando und Guglielmo sind unbeschadet zurückgeblieben
8	Coro (Soldaten, Männer und Frauen) «Bella vita militar» / «O, wie schön, Soldat zu sein»	Don Alfonso ist mit den Soldaten erklingt und ruft die Bräute an
9	Quintetto (Fiordiligi, Dorabella, Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso) «Di scrivermi ogni giorno» / «Du schreibst mir alle Tage»	Nach tränenreichem Abschied besteigen die Offiziere die Bräute
10	Terzettino (Fiordiligi, Dorabella, Don Alfonso) «Soave sia il vento» / «Weht leiser, ihr Winde»	Traurig schauen die Bräute auf die Fahrt verbindet sich das Wetter
11	Aria (Dorabella) «Smanie implacabili» / «Qualen und herber Schmerz»	Obwohl das Verhalten der Offiziere Dorabella trauert in ihrem Innern
12	Aria (Despina) «In uomini, in soldati» / «Beim Männervolk, bei Soldaten»	Nüchtern betrachtet Despina die Geliebte austausch- bar
13	Sestetto (Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «Alla bella Despinetta» / «Hier der schönen Despinetta»	Gegen Geld macht sie den ohne Despinas Vorschlag
14	Aria (Fiordiligi) «Come scoglio immoto resta» / «Wie der Felsen, der ohne Schwanken»	Don Alfonso gibt vor als felsenfeste Treue jegliche Angebot abzulehnen
15 ²⁾	Aria (Guglielmo) «Non siate ritrosi» / «O seid nicht so spröde»	Auch Guglielmos etliche und verlassen den Rest der Nacht
16	Terzetto (Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso) «E voi ridete» / «Wie, ihr könnt lachen»	Lachend verspotten die Offiziere Doch dieser mahnt sie

So machen's alle

oder

Die Schule der Liebhaber

in zwei Akten

(1749 – 1838) – Uraufführung: Wien, Burgtheater, 26. Januar 1790

Ferrando und Guglielmo, zwei junge Offiziere, die Behauptung ihres älteren Freundes Don Alfonso von sich, Dorabella und Fiordiligi ihnen je untreu werden könnten.

Ferrando beharrt auf seiner Meinung, die auf langer Erfahrung beruht. Die Weibertreue gleiche dem Phönix aus dem Ägyptenland, die er noch gesehen habe, wenn auch jeder von ihm schwatze.

Die Offiziere dem alten Zyniker eine Wette ab: Die Bräute sollen einer Liebesprobe unterzogen werden. Siegeslos für Ferrando, den Wettgewinn von hundert Zechinen für ein Fest einzusetzen.

Die Liebhaber schwärmen die Schwestern Fiordiligi und Dorabella von Anmut und Liebreiz ihrer Verehrer, die sie bewahren wollen.

Ferrando, und mit vorgetäuschter Anteilnahme überbringt er den bestürzten Damen die Nachricht, dass ihre Liebhaber sich ins Feld ziehen müssen.

Die Offiziere selbst, um Abschied von ihren verzweifelten Bräuten zu nehmen, deren Schmerz sich in der Treue der Geliebten als grenzenlos zeigt.

Ferrando vertröstet die Bräute auf ein Wiedersehen, Gott Amor wird sie auf dem Schlachtfeld beschützen und sie zurückkehren lassen.

Die Damen der Glaubwürdigkeit des Spiels seiner Wettgenossen zufrieden. Ein von ihm arrangierter Militärmarsch führt die Offiziere zu den Waffen.

Ferrando Abschied und der Versicherung, den Bräuten häufig zu schreiben, auch ihnen die Treue zu wahren, und zu führen die Boote, die sie zum Regiment führen sollen.

Die Bräute gemeinsam mit Don Alfonso ihren Liebhabern nach. Ihr inniger Wunsch nach gefahrloser Überfahrt mit der Hoffnung auf unversehrte Rückkehr der Offiziere.

Ferrando in der Damen bisher keinen Anlass gab, an ihrer Treue zu zweifeln, ist Don Alfonso sich seiner Sache sicher. Einem weiteren Verzweiflungsausbruch ihrem Ferrando nach.

Ferrando und die Kammerzofe Despina die Lage. Da Männer ohnehin keine Treue kennen würden, sind auch für sie keine Chancen. Ferrando fordert sie die Schwestern auf, sich Zerstreuung zu suchen.

Ferrando durch Don Alfonso Despina zur Komplizin. Sie soll zwei für die Schwestern in Liebe entbrannten Fremden, die sie als verkleideten Offizieren, Zugang bei den Damen verschaffen.

Ferrando, in den beiden Fremden alte Freunde wiederzuerkennen, doch Fiordiligi weist unter Berufung auf ihre Treue jeden Annäherungsversuch empört zurück.

Ferrando ein was leichtfertiger Betörungsversuch schlägt fehl. Indigniert wenden sich die Damen von den Kavalieren ab und gehen heim.

Ferrando die beiden Freunde Don Alfonso, die bisher gezeigte Standhaftigkeit der Bräute scheint ihnen Beweis genug zu sein, die weitere Entwicklung abzuwarten.

17	Aria (Ferrando) «Un' aura amorosa» / «Der Odem der Liebe»	In der Zuversicht Seligkeit durchkommen
18	Finale (Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «Ah! che tutta in un momento» / «Ach, wie bald ist mir entschwunden»	Die Schwes- ter ge- lungen. V Magnetismus doch weise

II

19	Aria (Despina) «Una donna a quindici anni» / «Schon ein Mädchen von fünfzehn Jahren»	Mit dreister Liebeshand
20	Duetto (Fiordiligi, Dorabella) «Prenderò quel brunettino» / «Ich erwähle mir den Braunen»	Vor allem d mit den Ka
21	Duetto con coro (Ferrando, Guglielmo, Chor) «Secondate, aurette amiche» / «Trage sanft mit leisem Wehen»	Eine festlic anstimmen
22	Quartetto (Despina, Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso) «La mano a me date» / «Ich bitt um Ihr Händchen»	Don Alfon Dorabella a
23	Duetto (Dorabella, Guglielmo) «Il core vi dono, bell'idolo mio» / «Empfange, Geliebte, dies Herz hier».	Guglielmo eine Kette a
24 ¹⁾	Aria (Ferrando) «Ah lo veggio quell'anima bella» / «Ja, ich sehe, die Schönste der Frauen»	Ferrando h immer noch
25	Rondo (Fiordiligi) «Per pietà, ben mio» / «O verzeih, Geliebter»	Fiordiligi is sehr zugeta
26	Aria (Guglielmo) «Donne mie la fate a tanti» / «Mädchen, so treibt ihr's mit allen»	Mit Genug aufgeklärt
27	Cavatina (Ferrando) «Tradito, schernito» / «Verraten, verspottet»	Ferrando is Guglielmo,
28	Aria (Dorabella) «È amore un ladroncello» / «Ein loser Dieb ist Amor»	Fiordiligi g zugewandt,
29	Duetto (Fiordiligi, Ferrando) «Fra gli amplessi» / «Seinen Armen eil ich entgegen»	Um der Ver flehentlich
30	Andante (Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo) «Tutti accusan le donne» / «Alles schilt auf die Frauen»	Wutentbra Freunde m
31	Finale (Fiordiligi, Dorabella, Despina, Ferrando, Don Alfonso, Guglielmo; Chor) «Fate presto, o cari amici» / «Hurtig, hurtig, lasst uns eilen»	Das Hochz Plötzlich w aber in Uni kleidungss

¹⁾ In der Berner Aufführung gestrichen.

²⁾ Die Arie wird durch Nummer 15a ersetzt («Rivolgete a lui lo sguardo» / «Werfen Sie auf ihn die Bl

ersicht, Dorabellas unwandelbare Liebe zu besitzen, ist der empfindsame Ferrando von einem tiefen Gefühl der Erregungen.

ern ergeben sich weiterhin dem Kummer. Die Offiziere versuchen nun, durch Erregung ihres Mitleids zum Ziel zu kommen. Vor ihren Augen nehmen sie Gift und stellen sich sterbend. Despina, als Arzt verkleidet, bewirkt die Heilung durch ein damals bekanntes Verfahren des Mediziners Mesmer. Die Wiedererweckten bestürmen erneut die Damen, und sie die Liebesbeteuerungen abermals zurück.

h und verführerischen Reden beschwätzt Despina die Schwestern, sich mit den Fremden in einen unverfänglichen Handel einzulassen.

er leichtblütigeren Dorabella haben es Despinas Lehren angetan. Sie überredet Fiordiligi, zum Scherz in das Spiel der Fremden einzutreten.

h geschmückte Barke naht mit den Fremden, die von Diener begleitet sind und ein sehnsüchtiges Liebeslied singen.

Don Alfonso und Despina führen die Paare mit vertauschten Partnern zusammen, Fiordiligi vereinen sie mit Ferrando und Despina mit Guglielmo.

Es gelingt es, Dorabella für sich zu gewinnen. Er kann ihr sogar das Medaillon Ferrandos abnehmen und ihr stattdessen ein neues als Geschenk umhängen.

Don Alfonso dagegen scheint bei der standhafteren Fiordiligi mit seinen Liebeschwüren weniger Erfolg zu haben, sie setzt ihm ihren Widerstand entgegen.

Don Alfonso ist tief beunruhigt und kämpft mit Gewissensbissen, denn sie kann sich nicht verhehlen, dass sie ihrem neuen Anbeter treu ist.

Don Alfonso vernimmt Guglielmo von Fiordiligis Standhaftigkeit und singt, nachdem er Ferrando über Dorabella informiert hat, unbekümmert ein Schmähdied auf die untreuen Frauen.

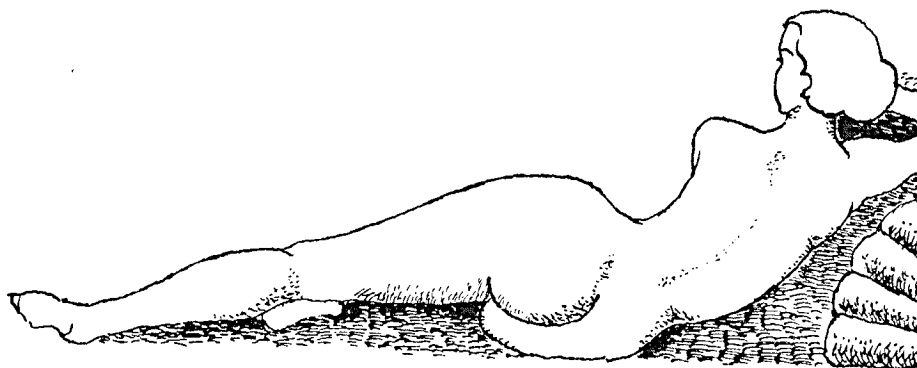
Don Alfonso verzweifelt über Dorabellas Treubruch, und dennoch hat er ihr seine Liebesgefühle bewahrt. Don Alfonso warnt sie nicht vorzeitig zu triumphieren, noch sei die Wette nicht beendet.

Don Alfonso besteht ihrer Schwester, dass sie nicht mehr nur Guglielmo liebe. Dorabella, schon ganz dem neuen Liebhaber ergeben, dringt auf rasche Verheiratung mit den beiden Fremden.

Don Alfonso sucht die Wette nicht zu erliegen, will Fiordiligi Guglielmo aufs Schlachtfeld folgen, doch als Ferrando sie nochmals beschwört, ist ihr Widerstand schliesslich gebrochen.

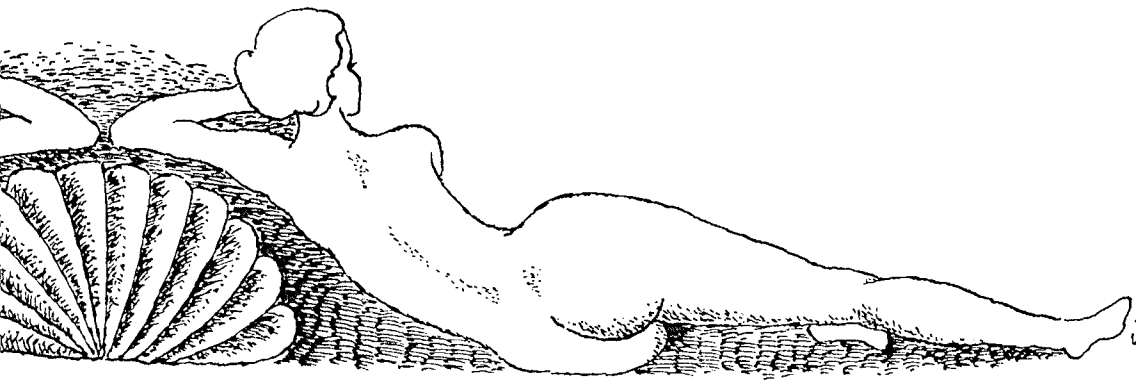
Don Alfonso beobachtet Guglielmo, wie nun auch er betrogen wird. Der Wettsieger Don Alfonso sucht die aufgebrauchten Damen mit dem Hinweis zu beruhigen, dass die Untreue naturbedingt sei: So machen's alle.

Das Fest beginnt, die vertauschten Paare trinken sich zu, und Despina, als Notar verkleidet, verliert den Ehekontrakt. Don Alfonso verkündet der Militärmarsch die Rückkehr der Offiziere. Die Fremden werden im Nebenraum verborgen, treten dann in Zivilform wieder auf und entdecken Ehekontrakt und Notar. Die Damen bitten ihre Liebhaber, als diese endlich ihr Verbrechen aufdecken, um Verzeihung.



*Ich könnte mir eine Musik denken, die
von Gut und Böse nichts mehr wüsste, nur
welche goldne Schatten und zärtliche
eine Kunst, welche von grosser Ferne her
gewordenen moralischen Welt zu
und tief genug zum Empf*

F



deren seltenster Zauber darin bestünde, dass sie
r dass vielleicht irgendein Schiffer-Heimweh, irgend
? Schwächen hier und da über sie hinwegliefen:
die Farben einer untergehenden, fast unverständlich
u sich flüchten sähe, und die gastfreundlich
ang solcher späten Flüchtlinge wäre.

Friedrich Nietzsche

Ernste Scherze

Stefan Kunze

Welchen Realitätsbezug für Mozart selbst die Formel «*così fan tutte*» hatte, wird sich niemals aufdecken lassen. Jedenfalls wurde dieses, man möchte sagen, schneidend, ja schmerzhaft heitere Werk mit seinem spielerischen Tiefsinn in einer Zeit grösster, nicht nur finanzieller Bedrängnis komponiert. Es ist die Zeit der ergreifenden Bettelbriefe an den befreundeten Bankier Michael Puchberg. Constanze Mozart war schwer erkrankt. Als sie sich dann zur Kur in Baden bei Wien aufhielt, machte sich Mozart (vielleicht übertriebene) Sorgen über ihren Lebenswandel. Durchaus rätselhaft und kaum nur durch künstlerische Misserfolge erklärlich ist die Notlage, in die Mozart geraten war. Jedenfalls waren die Einnahmen, die er sich von seiner Reise über Prag, Dresden, Leipzig nach Berlin erhofft hatte, weit unter den Erwartungen geblieben und hatten kaum die Reisekosten gedeckt. Die Versuche, nach der Rückkehr in Wien Subskribenten für geplante Akademien zu finden, schlugen auf fatale Weise fehl. Bei «*così fan tutte*» hatte Mozart Anlass, sich manches Bittere zu denken. Aber sarkastische Töne hat er allenfalls in der Ouvertüre gefunden, und mit der vielbesprochenen Ironie des Werkes hat es seine eigene Bewandnis. Aus der Zeit von *Così fan tutte* stammt andererseits das Klarinetten-Quintett A-dur KV 581, das sich in Regionen bewegt, in denen nicht einmal ein Schatten der drückenden Lebenswirklichkeit zu entdecken wäre.

Wie ernst es Mozart mit seinem neuen Werk meinte, dürfte auch daraus zu folgern sein, dass er zweimal Joseph Haydn, den einzigen der Zeitgenossen, von dem er wissen konnte, dass er bis ins Innerste seiner Kunst zu blicken vermochte, zu Proben im eigenen Hause und dann zur Orchesterprobe ins Burgtheater einlud. Dies geschah am 31. Dezember 1789 und am 21. Januar 1790. Doch die unheimliche Kette der Misserfolge riss nicht ab. Es kam nur zu fünf Vorstellungen. Am 20. Februar starb der Kaiser, die Hoftrauer verhinderte weitere Aufführungen. Die Wiederaufnahme mehrere Monate später konnte dem Werk in Wien auch nicht mehr zum Durchbruch verhelfen. Zu Lebzeiten Mozarts haben in Wien nur neun Aufführungen stattgefunden, ausserdem noch einige in Prag und in Dresden. Unglücklicher

Start also für ein Werk, das sich ohnehin als die unzugänglichste von Mozarts Opern erwies.

In vielerlei Hinsicht ist **Così fan tutte** unter Mozarts Werken das radikalste. Es hat viele Gesichter. Und jedes (fast jedes!) ist übergossen von dem Schein eines heiteren, ja verklärten Lächelns. Was ist **Così fan tutte** nicht alles: ein mit mathematischer Präzision konstruiertes Lehrstück, ein exemplum jenes uralten Komödienthemas der Liebesprobe, ferner die Komödie über die Komödie, ein Spiel der Verkleidungen, des Gestellten und der Verstellung, das hart daran ist, sich selbst ad absurdum zu führen. Ein artifiziell Marionettenhaftes bekundet sich darin, dass alles, was geschieht, von Don Alfonso, dem Drahtzieher, der seine Figuren spielen lässt, «inszeniert» wird. Er selbst steht über den Dingen – skeptisch, spöttisch witzelnd, mit nahezu zynischer Teilnahmslosigkeit. Wider Willen hat er sich auf das Experiment eingelassen. Er dirigiert, er lenkt ein Spiel, das er selbst für unnützlich, ja für schädlich hält. Denn eines weiss er, und in dieser Erkenntnis liegt vielleicht der Schlüssel des ganzen Stücks: ins Angesicht der Wirklichkeit menschlicher Verhältnisse und Beziehungen zu blicken, schafft meistens Unglück. Im eröffnenden Terzett der drei Freunde, das von so sprühender Laune, von so hinreissendem Temperament ist, lautet die entscheidende Strophe Don Alfonsos, der vergeblich versucht hatte, den ausgebrochenen Streit um die Treue der beiden Mädchen beizulegen:

*O pazzo desire!
Cercar di scoprire
Quel mal che, trovato,
Meschini ci fa.*

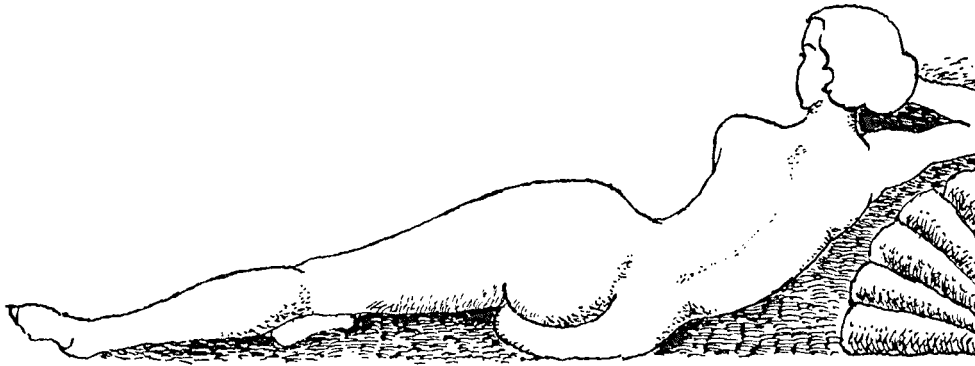
*Welch töricht Begehren!
Die Wahrheit zu hören,
ist immer bedenklich,
erfreulich wohl nie.*

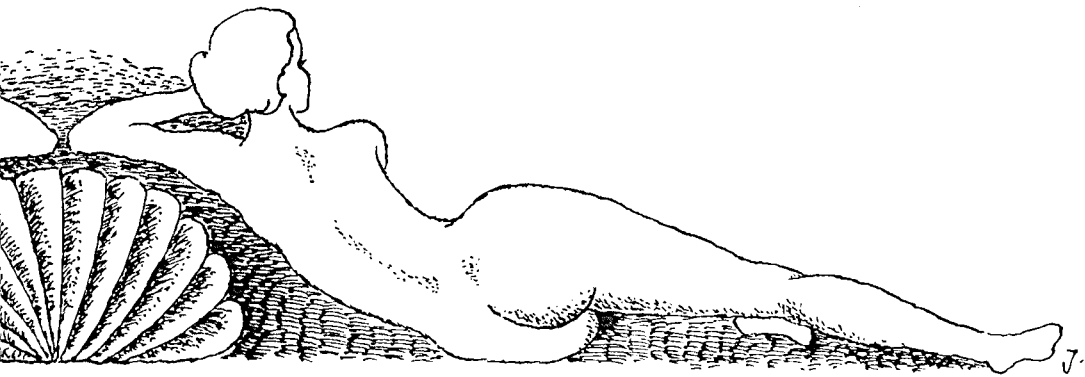
Also auch der Textdichter, dem man im Falle von **Così fan tutte** Leichtfertigkeit und Oberflächlichkeit andichtete, war sich über die Gefährlichkeit dieses Spiels, darüber, dass hier mit Entsetzen Scherz getrieben werden sollte, durchaus im Klaren. Mozart hat diesen Aspekt in dem von venezianischer Bonhomie durchwirkten Kaffeehausgespräch, einer Szene, die wie der Inbegriff südlicher Urbanität anmutet, genauestens komponiert. Ein vorzeitig eingeworfenes Fortissimo, das sofort wieder ins Piano zurücksinkt, auf dem Quintsextakkord der Dominante übermässig lang festgehalten und belebt durch eine im Sforzato aufblitzende, abstürzende Violinfigur, lässt aufhorche

hebt die zentralen Worte heraus: «**meschini ci fa**» (Don Alfonso) «**che torto le fa**» (Ferrando, Guglielmo). Ein unvermitteltes Meckel, bevor die Schlusskadenzierungen ihren Lauf nehmen und Terzett so munter und angeregt schliesst, wie es begonnen hatte. Das Spiel läuft nach Plan ab. Am Schluss könnte stehen: quod demonstrandum. Die beiden Liebhaber verpflichten sich, sich gegenseitlich Don Alfonso's Anordnungen zu unterwerfen. Das war die Bestätigung der Don Alfonso abgezwungenen Wette. Doch diese Konstitution führt dazu, dass sich die handelnden Personen völlig in ihre Rollen einfügen, jede Handlungsfreiheit und Spontaneität ausgeschlossen. Sogar die beiden Mädchen reagieren nach anfänglichem Widerstand letztlich wie erwartet. Don Alfonso's Theorie von der Determiniertheit allen Handelns scheint sich zu bestätigen. Vom Kantischen Prinzip der Freiheit findet sich in **Così fan tutte** keine Spur. Alles ist notwendig, und die Handlung ist ein zur Beweisführung in Gang gesetztes Uhrwerk. Den Charakter der Beweisführung hat zwar die Komödie schon immer besessen – daher liegt stets die dramatische Handlung des Verhörs, der Gerichtsverhandlung nahe –, doch hier wird sie extrem getrieben. Es bleibt daneben kein Spielraum, in dem die Handlungsfreiheit der Personen zur Geltung kommen könnte. **Così fan tutte** ist konstruiert wie eine geometrische oder mathematische Aufgabe. Die Stellen könnten auch anders besetzt sein, das Experiment würde in gleicher Weise ablaufen. In der dramatischen Handlung geht nur Mozarts Musik nicht auf. Sie unterläuft gewisse Regeln der experimentellen Ebene, ohne sie jedoch zu negieren. Sie enttarnen eine Wahrheit, die sich vorgefassten Regeln nicht fügt, sie immer wieder ausser Kraft setzt, dem Spiel zwar sein Recht lässt, ihm aber dem dialektisch im Sinne eines unveräusserlichen und unwiederbaren Humanen entgegenwirkt. In keinem anderen Werk ist die dialektische Versöhnung der extremen Komödienhaltung, des theatralischen Experiments, mit den Unbegreiflichkeiten menschlicher Seelen so auf so überspitzte Weise versucht worden. An der Verwandlung von menschlich glaubwürdigen Situationen in das Uhrwerk der Kunstfigur, einer künstlichen, konstruierten Konfiguration von Handlungen, ist Anstoss genommen. Den Doppelbödigkeiten, der ganzen Weltanschauung von **Così fan tutte** fühlte man sich schon zu Mozarts Zeit nicht bewusst. Und das Unverständnis, mit dem man Mozarts letztes Werk als musikalischen Komödie begegnete, gleicht auffällig der Verstärkung

losigkeit, mit der später Goethes beispielloser Roman **Die Wahlverwandtschaften** (1809), die mit gleichsam anatomischer Akribie vorgenommene Zergliederung der Naturgesetze, der Mechanismen des Herzens, aufgenommen wurde. **Così fan tutte** ist ein (gefährliches) Spiel mit Naturgesetzen des menschlichen Herzens, ein wissenschaftliches Experiment in Form der Komödie. Es geht um nichts weniger als um die mechanischen Gesetzmäßigkeiten der Liebe. Don Alfonso sagt dies unmissverständlich schon in der ersten Szene, indem er die rhetorisch-spöttische Frage stellt, welcher Art von Lebewesen denn die gerühmten Bräute angehörten, ob sie denn aus Fleisch und Blut, eben Frauen, oder übernatürliche Wesen seien. Auch Despina macht sich zum Sprachrohr dieser mechanistischen Philosophie, belehrt sogar den Skeptiker Don Alfonso, da sie ihre eigene Einstellung, die Liebhaber leichthin zu wechseln, mit dem Naturgesetz begründet: *È legge di natura...* Liebe sei dann nicht mehr gegeben, wenn sie Schaden stifte und Leiden schaffe. Die Lektion, die Don Alfonso den beiden Liebhabern erteilt, nachdem auch Fiordigilis Widerstand gebrochen ist, lässt an Deutlichkeit nichts zu wünschen übrig: Die Natur mache keine Ausnahmen, und was geschehen sei, habe sich notwendig ergeben aus der «*necessità del core*.»

Alles läuft wie erwartet und vorausgesehen ab. Das Ganze mutet wie eine Versuchsanordnung zur Durchführung des theatralischen Experiments an. Wie weit ist dieses mechanistische, artistische Spiel mit Figuren, die wie Spielmarken sind, entfernt von den prallen Aktionen in **Le nozze di Figaro** und **Don Giovanni**, wo alle Personen stets herausgefordert sind, sich zu entscheiden, wo sie so oder auch anders handeln könnten, wo die Handlungsfreiheit als Grundprinzip menschlicher Beziehungen zum Vorschein kommt! Im **Don Giovanni** ging dies bis zur Zerstörung der Gemeinschaft, im **Figaro** bis an den Rand des Chaos, weil hier zuviele Fäden ineinander gewoben sind, weil hier Freiheit in Zufälligkeit oder auch in Mechanismus umzuschlagen droht. Die vorgeschobene Position von **Così fan tutte** besteht darin, dass der Determinismus jeden Wirklichkeits- und Wahrheitsgehalt auszuhöhlen scheint. Ein von Da Ponte inszeniertes Spiel um seiner selbst, d.h. um des ästhetischen Vergnügens an konstruierter Verwirrung willen – was freilich auch als Gleichnis der Wirklichkeit zu interpretieren wäre – läge vor, wenn etwa Rossini das Textbuch komponiert hätte. Denn in seiner Musik wird die distanzierende Ironie frei,





Allerliebstes Weibchen! –

(Wien, vor Mitte August 1789)

... mich freut es ja, wenn Du lustig bist – gewis – nur wünschte ich dass Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest – mit N.N. machst Du mir zu freye ... ebenso mit N.N. als er noch in Baaden war, – bedenke nur dass N.N. mit keinem Frauenzimmer, die sie vielleicht besser kennen als Dich, so grob sind, als mit Dir, selbst N.N. der sonst ein artiger Mensch ist und besonders für Frauenzimmer hochachtungsvoll ist, selbst er muss dadurch verleitet worden seyn, in seinem Briefe die abscheulichsten und gröbsten Sottisen zu schreiben – ein Frauenzimmer muss sich immer in Respekt erhalten – sonst kömmt sie in das Gerede der Leute – meine Liebe! – verzeihe mir dass ich so aufrichtig bin, alleine meine Ruhe erheischt es sowohl als unsre beiderseitige Glückseligkeit – erinnere Dich nur dass Du mir einmal selbst eingestanden hast, dass Du zu nachgebend seyst – Du kennst die Folgen davon – erinnere Dich auch des Versprechens welches Du mir thatst – O Gott! – versuche es nur, meine Liebe! – sey lustig und vergnügt und gefällig mit mir – quäle Dich und mich mit nicht unnöthiger Eifersucht – habe Vertrauen in meine Liebe, Du hast ja doch Beweise davon! – und Du wirst sehen wie vergnügt wir seyn werden, glaube sicher, nur das kluge Betragen einer Frau kann dem Mann Fesseln anlegen – adieu – morgen küsse ich dich von Herzen.

Mozart.

die auch in der Konstruktion des *Così-fan-tutte*-Librettos wirksam ist. Die ganze rätselhafte Wahrheit auch des Da Ponteschen Librettos geht aber erst durch Mozarts Musik auf. Sie distanziert sich nämlich nicht, ihr bewegendes Moment ist (um vorsichtig zu formulieren) keineswegs die ironische Distanz, die trotzdem, wie Rossinis Musikkomödien zeigen, die Entfesselung eines ungebrochen komödiantischen Elans nicht verhindert. Mozart macht auch nicht die Absurdität der Aktionen sinnfällig, sondern versieht sie im Gegenteil mit dem Signum der Wahrheit. Nur an wenigen Stellen, z.B. in der Ouvertüre, schlägt die Kategorie des erleuchtenden Bewusstseins, das aus dem Prinzip des klassischen Komponierens hervorgeht, um, bzw. geht irritierend über in ironisches Bewusstsein. Dann wird die Grenzziehung schwierig, die Doppelbödigkeit all dessen, was da vor sich geht, kommt ins Spiel.

Lähmend und zugleich erschreckend erhebt sich die gefürchtete Frage: Was ist Wahrheit? – Vieles, was da Ponte zweifellos ironisch, ja sogar parodistisch auffasste, so vor allem die Verzweiflungs-Arie der Dorabella «*Smania implacabili*» (Nr. 11) und Fiordiligis Szene und Arie «*Come scoglio*» (Nr. 14), die beide Mädchen an der Region des Heroischen teilhaben lassen, ist von Mozart ebenso offensichtlich ernst – die Zeitgenossen hätten gesagt: erhaben – aufgefasst worden. Es gibt nicht das geringste Indiz dafür, dass in der zuletzt genannten Arie die bedeutungsvolle Strophe nicht in vollem Ernst gesagt ist:

*Con noi nacque quella face
Che ci piace e ci consola
E potrà la morte sola
Far che cangi affetto il cor.*

*Mit uns ward die Treu geboren,
die uns reinste Freuden spendet;
nur die Todesstunde endet,
was ein treues Herz bewegt.*

Keine Spur von Ironie oder gar Parodie in Fiordiligis grossem E-dur-Rondo (Nr. 25). Sonst hätte es sich Beethoven kaum zum Vorbild für seine Leonoren-Arie im **Fidelio** genommen, die auch in E-dur steht. Wenn das aber wahr ist, was Fiordiligi hier bekundet und nicht nur unechtes Pathos, dann kommt der Ausgang des Spiels einer Katastrophe gleich, die eine Versöhnung unglaublich erscheinen lässt. Denn der Fall der beiden Mädchen bemisst sich nach dem Widerstand, der für die verkleideten Liebhaber zu überwinden war. Er ist gewiss bei Fiordiligi weit grösser als bei Dorabella, aber auch bei dieser erheblich, wenn man ihrer Verzweiflung nach der Abreise der Geliebten

Glauben schenken will. Jedenfalls sind die Beziehungen der beiden Paare an der Wurzel zerstört – gegenüber **Figaro** und **Don Giovanni** ein durchaus neues Element. Die Liebe von Susanna und Figaro, auch die Beziehungen zwischen Donna Anna und Ottavio oder Zerlina und Masetto werden harten Prüfungen unterzogen, aber die Grundsubstanz, die eine Versöhnung ermöglicht, ist nicht derart angegriffen wie in **Così fan tutte**. Sogar Donna Anna und Ottavio könnten vielleicht einmal zusammenfinden. Die Versöhnung in **Così fan tutte** indes ist irritierend. Aber auch sie gehört zweifellos zur Wahrheit des Werks; denn sie wird von Mozart nicht etwa bloss durch konventionelle oder ironisierende Komödienheiterkeit dargestellt. Mozarts Musik erweist sogar in dieser prekären, paradoxen Situation ihre zusammenführende Kraft, ohne zuzudecken, was geschehen war. Dem Thema, das den Schluss-Satz (Allegro molto) des Finales mit den Holzbläsern, Hörnern, Trompeten und Pauken (trotzdem piano und sotto voce) eröffnet, eignet bei aller Munterkeit und Unbeschwertheit doch auch die Qualität des Abgeklärten. Und diesem Thema stellte Mozart ein F-moll-Sotto-voce gegenüber: Die Personen und die Musik wissen um das Leid, um die Tränen, die dieser bittere Aufklärungsakt kostete. F-moll ist keine gewöhnliche Molltonart und schon gar nicht im Rahmen eines strahlenden C-dur. Die beiden Paare haben durch ihre schmerzliche Erfahrung die Heiterkeit und den Zustand der Versöhnung, die Harmonie der Herzen erreicht. Unter Tränen lächelnd erheben sie sich über die Defekte der menschlichen Natur – allerdings nicht ganz aus eigenem Antrieb, sondern auf ziemlich entschiedenes Geheiss Don Alfonsos. Die versöhnlich-heitere Form der Mozartschen Vertonung verdeckt den eher barschen Ton der Versöhnungsaufforderung:

*Qua le destre: siete sposi.
Abbracciatevi e tacete.
Tutti quattro ora ridete
Ch'io già risi e riderò.*

*Her die Hände, seid vernünftig:
Schnell umarmet euch und seid stille.
Lachen werdet ihr dann künftig,
und ich selber lache mit.*

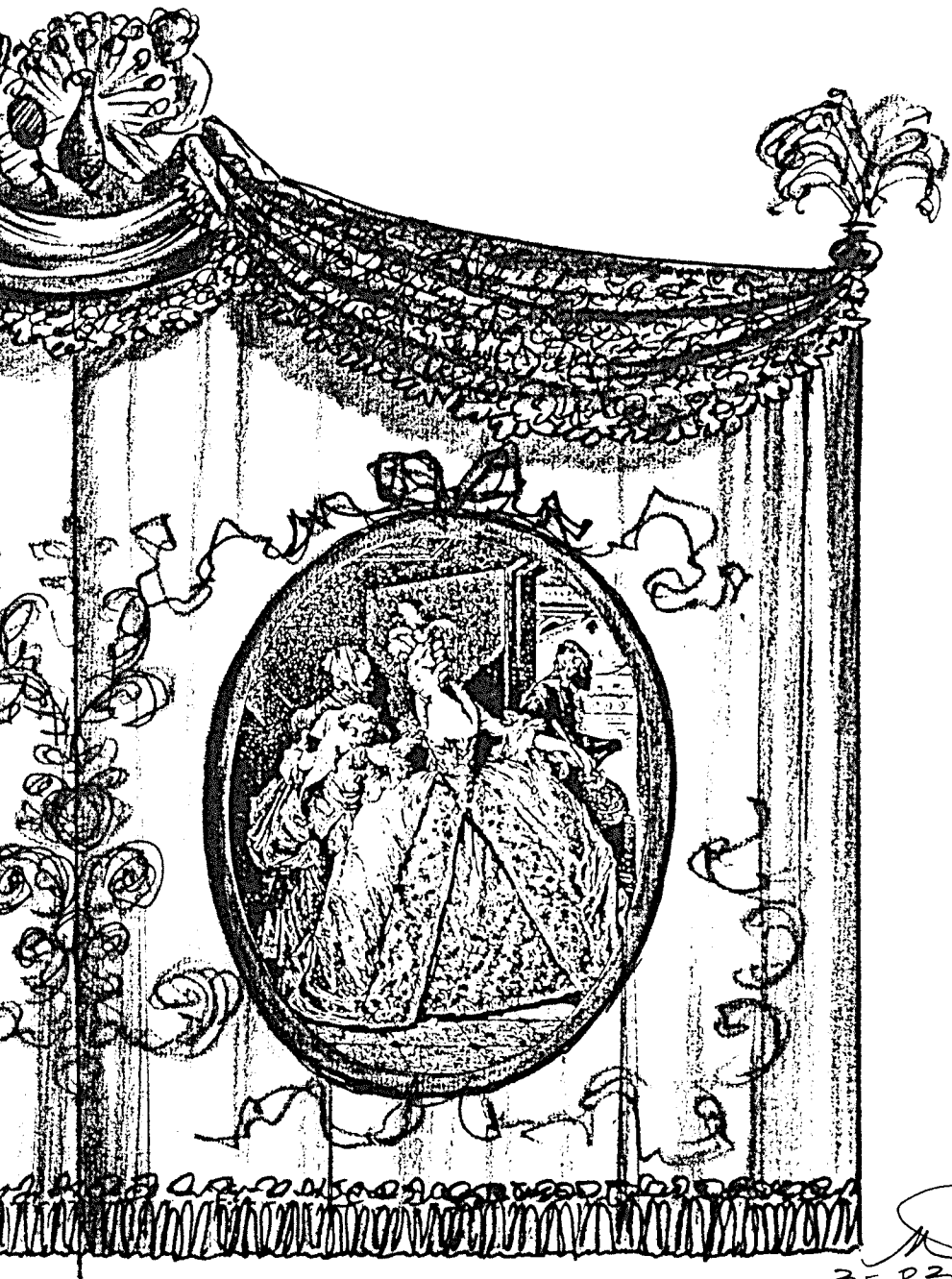
Die letzte Strophe im Allegro molto, dem Schluss-Tempo des Finales, lautet:

*Quel che suole altrui far piangere
Fia per lui cagion di riso;
E del mondo in mezzo ai turbini
Bella calma troverà.*

*Was im Leben andre Weinen macht,
ist für ihn nur ein Grund zum Lachen,
drohn auf dieser Welt Gefahren bang,
wahrt er seinen heitern Sinn.*

Mozart





3-83

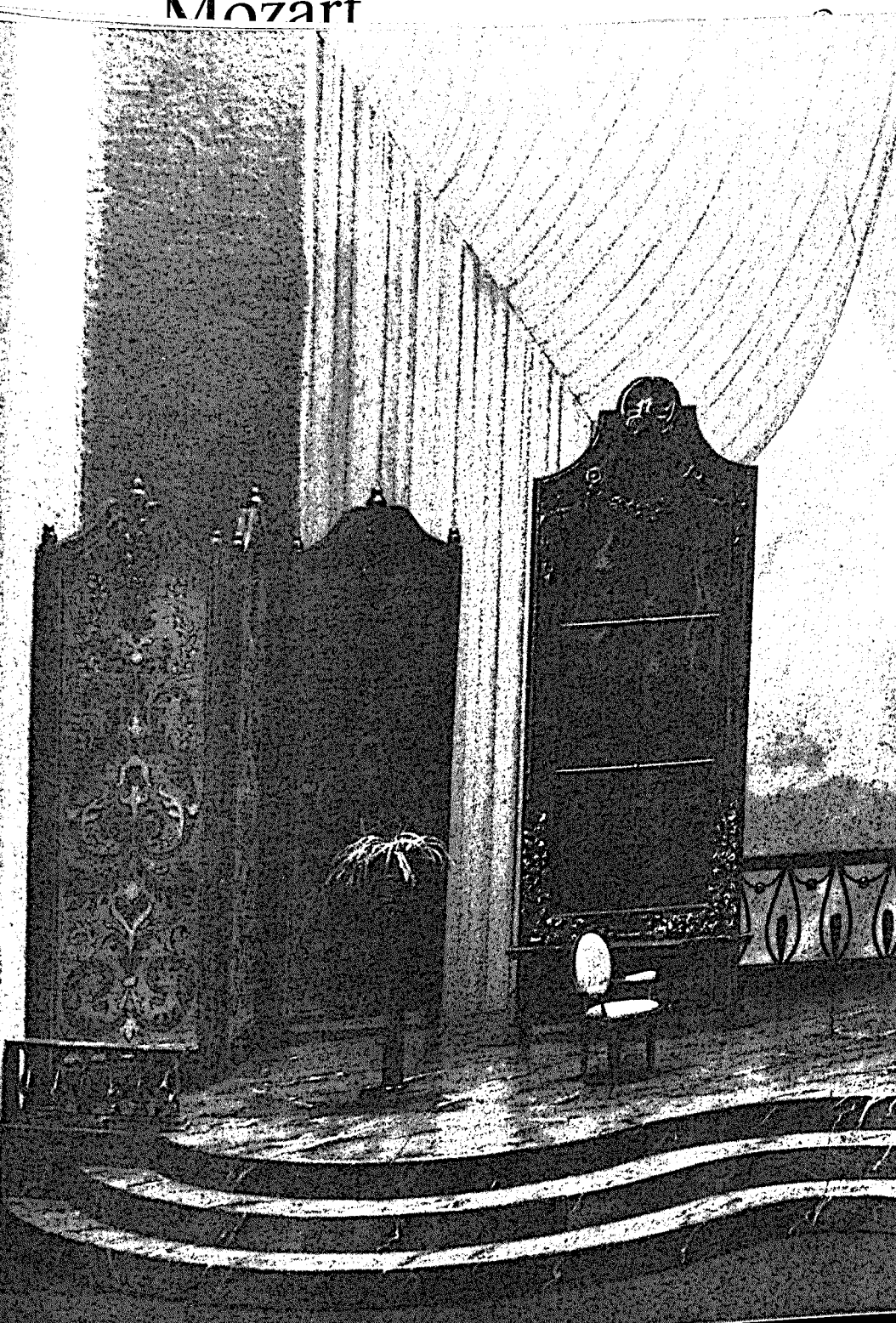
Mozart vertont jede Verszeile nach ihrer Aussage: das Weinen, dann das Lachen. Aber in seiner Musik sind es nicht die einen, die weinen, die anderen, die lachen, weil sie es besser wissen, sondern Lachen und Weinen erscheinen gleichgeordnet. Die Heiterkeit ist durch den Schmerz, die Tränen hindurchgegangen. Musikalisch gesprochen: das heitere G-dur (*Fia per lui cagion di riso*) mit den kichernden Trillern in den Bläsern geht aus dem F-moll hervor, ohne dass der durch Sotto-voce und Piano verhaltene Tonfall der F-moll-Stelle aufgehoben wäre. Erst mit dem dritten Vers (*E del mondo in mezzo ai turbini*) bricht das volle Orchester im Forte los, zuerst in G-dur, dann nochmals in C-dur. Und dann signalisiert ein bei aller Bewegung gleichsam ruhender Holzbläsersatz, der an Zauberflöten-Verklärung gemahnt, die erreichte «bella calma», den Zustand, der zugleich Ruhe und Stille ist und im Deutschen eigentlich nur durch das Bild der «Meeresstille» angemessen wiedergegeben werden kann. Sotto voce nehmen die Singstimmen den Bläsersatz auf und führen ihn zuende. In dieser musikalischen Verkörperung der «bella calma» ist nicht die geringste Spur von Ironie oder Parodie. Die Harmonie ist durch die Macht der Töne hergestellt. Ihre wahre Realität enthüllt die ein wenig schütterere Moral des Textes, der indessen seiner konzisen sprachlichen Formung wegen unverächtlich ist, in der Musik.

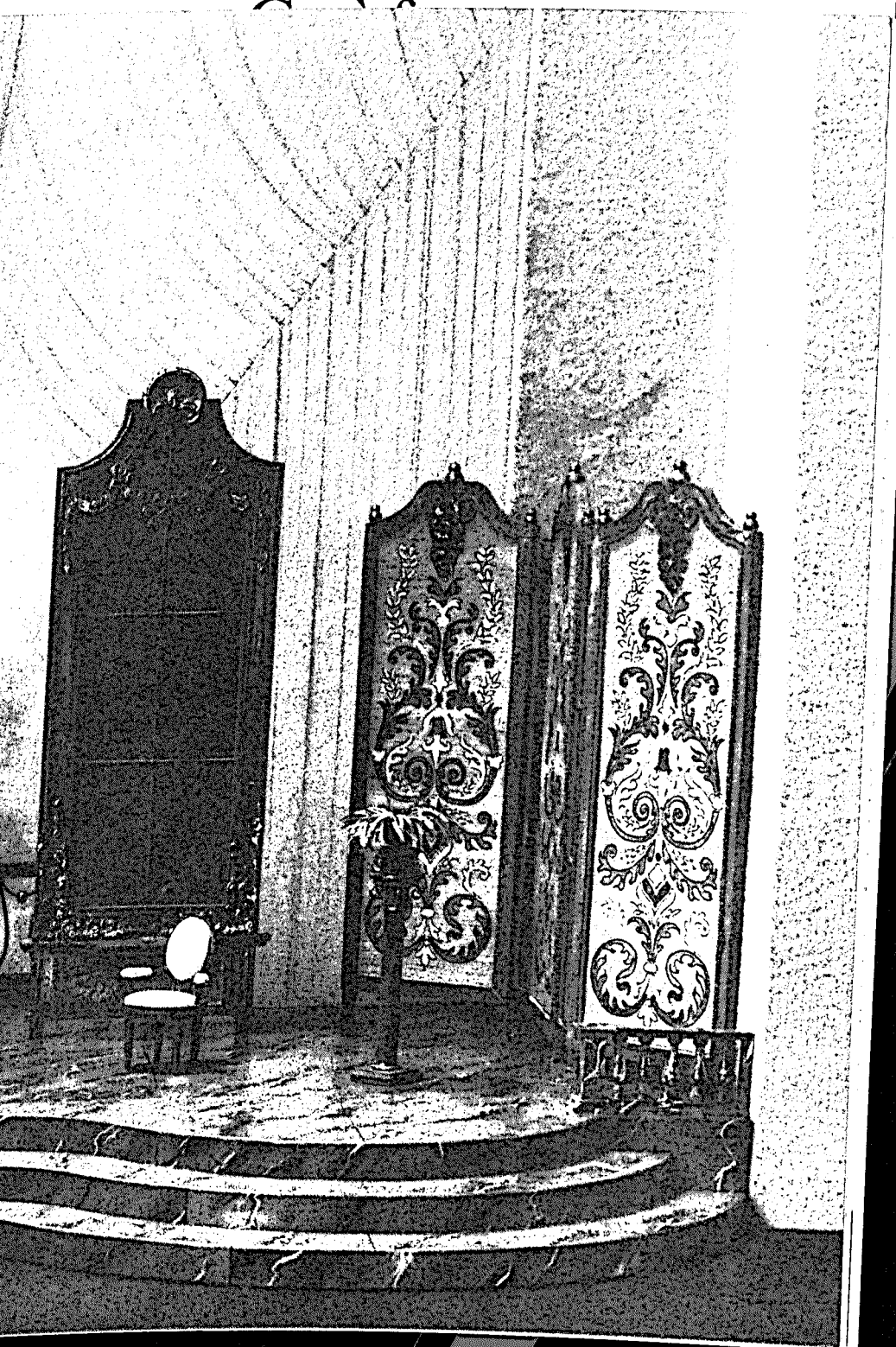
Die beiden Schluss-Strophen enthalten das Resümee der praktischen Philosophie Don Alfonsos, die ebenso aufgeklärt wie stoisch ist. Die Vernunft ist das Mittel, zu jener Windstille zu gelangen, die der Idee und dem Ideal von Epikurs Ataraxie entspricht, dem von irdischen Verhältnissen nicht mehr Berührt-werden. Nur wer sich von der Vernunft leiten lässt, wird die heitere Überlegenheit über die Dinge dieser Welt erreichen, eben jene «bella calma» der letzten Textzeile. Von einem römisch rigiden Stoizismus ist freilich keine Spur. Der erwünschte Zustand ist «schön». Und man ahnt, dass in der Lebensregel, die so rationalistisch anmutet, noch ein Anderes mitgemeint ist, nämlich die Erhebung aus dem Wirrsal der Wirklichkeit durch das Schöne, durch das Werk der Kunst, sofern es als Spiegelung einer immerwährenden Harmonie erscheint. Die Komödie lässt sich daher als Gleichnis für die sinnvolle Ordnung im gesellschaftlichen Sein lesen und als Option, nicht auf eine konfliktfreie, aber auf eine humane, d.h. immer auch vernunftregierte Welt. Die Komödie ist ihr Exempel. Doch sie vermag es nur solange zu sein, als die Gesellschaft noch glaubhaft als

versöhnungsfähig und die Konflikte als in Harmonie lösbar dargestellt werden können und andererseits die Sprache der Kunst (in unserem Fall die Musik) noch über die Kraft der Befriedung verfügt. Dass die Komödie bald nach 1800 als verbindliche Gattung des musikalischen Theaters abstirbt, ist ein Zeichen dafür, dass beide Voraussetzungen nicht mehr gegeben sind. **Così fan tutte** allerdings ist ein Grenzfall. Denn unter der Probe, der hier menschliche Beziehungen ausgesetzt werden, müssten diese eigentlich zerbrechen. Da Pontes Komödie würde gewiss die Grenze zur Farce, zum zynischen Zerrbild der Gesellschaft überschritten haben, wenn nicht Mozarts Musik wäre, die menschliche Beziehungen nicht der Verhöhnung durch den marionettenhaften Mechanismus überantwortet. Die Befreiung im Allegro molto des Schluss-Satzes geht freilich bestimmt nicht von der Vernunft aus, die Don Alfonso meint – sein Ratschlag setzt bereits die Resignation in Voltaires **Candide** voraus –, sondern wirkt kraft ihrer Fähigkeit, Empfindung in sich aufzunehmen, ohne die Rationalität zu verabschieden. Diese Musik hält und bringt wieder zusammen, was von rechtswegen hätte bereits unheilbar auseinanderfallen müssen. Am Horizont dankt die Vernunft bereits ab, und das grosse (tragische) Thema in der Oper des neunzehnten Jahrhunderts ist die Rettung der Leidens- und Liebespassion, d.h. der Empfindung, auch um den Preis des Lebens. Don Alfonso praktiziert durch das Experiment, das in Lebensverhältnisse eingreift, die Ratio bereits in jenem Sinn, durch den sie im neunzehnten Jahrhundert zum Schreckgespenst wurde, nämlich im Sinn einer zersetzenden Macht. Schon um 1790 war dem Optimismus der Aufklärung und des Rationalismus Ernüchterung gewichen. Man ahnte, dass (um einen berühmten Titel Goyas zu gebrauchen) der Traum der Vernunft Ungeheuer gebiert. Es war der Vorabend der «Schreckensherrschaft», in die im Jahre 1793 die Revolution ausartete und die 1794 gleichsam ihr Siegel erhielt durch die Einrichtung des «Kultes der Vernunft».

Vielleicht wird es für die beiden Paare, wenn sie nach der musikalischen Wahrheit leben, die ihnen Mozart im Schluss-Tempo des Finales mitgegeben hat, Szenen wie die der Dorabella-Arie «Smania implacabili» oder das Rondo der Fiordiligi nicht mehr geben. Denn vor jener «bella calma» der finalen Moral erscheint jegliches Pathos auch mit einem Quantum Theatralik versetzt, d.h. mit einem Nichteigentlichen, das im flüchtigen Affekt des Augenblicks aufgeht. Die philoso-

Mozart





phische Seelenruhe bedeutet nicht zuletzt die Überwindung des kurzlebigen Sinnensturms, den Verzicht auf Liebesleidenschaft, die Abkehr, um mit Wagner zu sprechen, von Lust und Leid der Liebe. Für diese Lehre konnte das neunzehnte Jahrhundert, das vom Thema der schicksalsverflochtenen und immer verhängnisvollen Liebespassion fasziniert war, kein Verständnis aufbringen. Das durfte nicht wahr sein. Vor allem auch deshalb nicht, weil die Maxime mit so frivol leichter Hand ins Spiel gesetzt wurde.

Alle Spekulationen, ob der von Mozart vorgestellte Zustand für die durchaus leichtlebigen Offiziere und die verwöhnten Mädchen (das Personal von **Così fan tutte** rekrutiert sich aus der gehobenen bürgerlichen Schicht) Dauer haben könne und ob diese Illusion nicht auch über kurz oder lang verfliegen müsse, sind indessen müßig. Über das Werk hinaus haben Ferrando und Guglielmo keine Existenz.

Was das Werk – selbst wenn man nur Da Pontes Anteil nimmt, das Libretto in Betracht zieht – von der farcenhafte Komödie fundamental unterscheidet, ist die Tatsache, dass es nicht nur um Liebespaare, um ihre komische Entzweiung und um die danach paradox eintretende Versöhnung geht, sondern um das Verhältnis der Wahrheit zur Wirklichkeit, um die Fundamente einer humanen Gesellschaft, ja um die Grundlagen von Menschenwürde und um deren entscheidende Bedingungen, die sogar scheinbar preisgegeben werden. Die radikale Infragestellung jeder Bedingung menschenwürdiger Beziehung war anstößig, unerträglich, insbesondere in dem bürgerlichen Jahrhundert, das sich so viel auf die Moral und auf «ewige» Werte zugute tat. Mozart und Da Ponte trieben sehr «ernste Scherze», um ein Wort Goethes über den **Faust** zu gebrauchen. **Così fan tutte** ist ein Stück über die Verlässlichkeit, den Bestand menschlicher Beziehungen, über die Treue als deren Grundbedingung, über das Problem der Identität und der Austauschbarkeit. Wenn die Liebe übertragbar ist, wenn ihre Objekte austauschbar sind, somit das Individuum ersetzbar ist – die beiden Liebhaber sind mit Recht entsetzt darüber, dass nur ein Tag genügt hat, um die soziale Welt und ihre fundamentalen Sätze aus den Angeln zu heben –, wenn die Würde der Person und ihr unverzichtbarer Anspruch sich plötzlich durch ein lächerliches, aber zielbewusst durchgeführtes Experiment als Illusion erweist, was geschieht dann? Hier öffnet sich ein Abgrund, den Mozarts Musik nicht überspielen sie aber (da die Versöhnung zweifellos noch nicht zum Requiem

zum Happy End geworden war) doch zu schliessen mächtig ist, ohne sich auf Erlösungsutopien einzulassen. Sie hält an dem Bild der Müdigkeit fest, um die es in dieser Komödienhandlung vor allem geht und deren Werkzeug Don Alfonso ist. In der Struktur der Musik liegt die Lösung des Dilemmas, in das die beiden Paare geraten.

Così fan tutte ist auch ein Abschiedswerk. Das Thema ist nicht nur der Abschied von einer Illusion, einer Lebenslüge, sondern auch der Abschied von einer Lebens- und Liebesform. So gesehen ergeben sich überraschende und konkrete Parallelen zur **Zauberflöte**, die bisher mehr durch musikalische Anklänge auffielen. Gelangen nicht auch Tamino und Pamina zur Erfüllung ihrer Liebe nach einer Prüfung, die sie einer in der Erscheinungsform zwar andersartigen, aber ebenfalls höheren, geläuterten Lebensweisheit teilhaftig werden lässt? Don Alfonso ist trotz aller physiognomischen Unterschiede ein Vorgänger von Sarastro – und eine späte, wenngleich verhüllte Reverenz und Wiedergutmachung an dem Spötter Voltaire, über den sich der jugendliche Mozart in Paris so unchristlich geäußert hatte. Auch in der **Zauberflöte** soll es zur Erleuchtung durch die, allerdings zutiefst humanisierte, Aufklärung kommen. In **Così fan tutte** ist das Licht, das die Befangenheit in der Selbsttäuschung vertreibt – die Nacht der Sinne, wenn man will – gleichsam dünner, vielleicht auch kühler, aber nicht weniger hell.



Moral ist nicht die Quelle der Musik

Wolfgang Hildesheimer

Mozarts Äusseres war «unscheinbar». Seine Physis wandelte sich in den letzten Lebensjahren zum Unattraktiven. Er hatte Blatternarben im Gesicht, seine Haut wurde gelblich und gedunsen, gegen Ende seines Lebens bildete sich ein Doppelkinn. Der Kopf war zu gross für den Körper, die Nase war überdimensioniert, eine Zeitung nannte ihn einmal den «enorm benasteten Mozart». Seine Augen traten immer stärker hervor, er wurde dicklich. Die eigentümliche Missbildung des äusseren Ohres hatte er von je unter der Frisur verborgen gehalten. Ob sie jemals, etwa in seiner Kindheit oder Jugend, einen Erkenntnis-Schock verursacht hat, wissen wir nicht, da wir über Traumata einer vorpsychologischen Zeit nichts wissen. Er war gewiss nicht im klinischen Sinn manisch-depressiv, doch neigte er in seinen späten Jahren zunehmend einer der beiden extremen Verfassungen zu, er wurde reizbar und labil. Die zunehmende geistige Erschöpfung seiner letzten beiden Jahre muss manches anomale Verhalten, manchen «tic» in ihm noch verstärkt haben, vielleicht bis zum objektiv schwer Erträglichen. Man kann die Möglichkeit nicht ausschliessen, dass zwischen seinem Gebaren und seiner wachsenden Vereinsamung eine Wechselbeziehung bestand; dass er auf seine Isolation krankhaft reagierte und diese Reaktion seine Isolation vertiefte. Offensichtlich verlor selbst Constanze die Lust an seiner Gegenwart und überliess ihn schliesslich jenem «Umgang misslicher Art», von dem sie ihn abgehalten zu haben behauptet. Und es erscheint, als habe sich sein früherer Freundeskreis in seiner Gegenwart nicht mehr wohlgeföhlt, das Personenregister ist beinah durchweg ein anderes als das zu seiner Glanzzeit. Mozart war demnach auf jene mindere Gesellschaft angewiesen, deren Spuren wir heute nicht mehr auftreiben, und auf die wir nur noch als sinistre Andeutungen einiger Überlebender stossen. Er speiste oft und gern bei anderen, doch wissen wir nicht mehr, wer ihn in den letzten Monaten noch gern einlud oder wo er sich selbst eingeladen hat, denn allein bleiben wollte er nicht mehr. Er brauchte die Gesellschaft, wenn sie ihn auch nicht mehr brauchen konnte.

Fragen wir uns also dies: Hätten wir uns in seiner Gesellschaft wohlgeföhlt? Hätte seine extreme, ja, oft gewaltsame, Gelockertheit un-

sere Lockerung gefördert oder verhindert? Vielleicht war es noch nicht einmal dieses nicht zu definierende, nach aussen transzendierende Element einer Fremdheit, das uns gelähmt oder, angesichts dieses sonderbaren, schliesslich verstörten und verstörenden, Gastes – «un-
stet und zerstreut» (Niemtschek) – unsere Tafelrunde zum Verstummen gebracht hätte. Vielleicht war da viel Vordergründigeres, penetrantere Merkmale einer Selbstvernachlässigung, deren Abgewöhnung die Mühe nicht mehr gelohnt hätte, selbst wenn er sich ihrer bewusst gewesen wäre. Vielleicht wusch er sich die Hände noch nicht einmal mehr «in der Frühe?» Vielleicht hatte er schmutzige Fingernägel, unangenehme Tischmanieren, oder er spuckte beim Sprechen? Wer weiss, ob nicht wir gesagt hätten: «Gewiss, der Kerl ist ein Genie, aber ist er nicht unerträglich?» Vielleicht hätten wir ihn gemieden, ihn nicht zum Essen eingeladen, ihn vielleicht sogar verleugnet? Die abwehrende Antwort liegt uns zwar auf der Zunge, aber wir dürfen sie uns ja ersparen: Denn wie er sich uns entzieht, entziehen wir uns ihm, indem wir unseren Gewinn abschöpfen und ihn im übrigen seinem dokumentierten und historisch gewordenen Schicksal überlassen. Zwar erkennen wir in seiner Tragik einen wesentlichen Bestandteil unserer Verehrung, doch wir verdrängen die Tatsache, dass wir die läuternde Wirkung seiner Musik ausschliesslich der objektivierenden Beherrschung dieser Tragik zu verdanken haben, und zwar in ihrer extremen und einmaligen Sublimierung.

Der langsame Wechsel in seinem persönlichen Verkehr begann schon zwei Jahre vor seinem Tod, die Dokumentation lässt die geläufigen Namen vermissen, neue tauche auf. Noch ist Haydn da, Puchberg ist präsent und notwendig. Doch etwa zu einer Probe zu «Cosi» lädt Mozart nur diese beiden ein, warum nicht Jacquin zum Beispiel oder van Swieten, obgleich der sich wahrscheinlich für die Oper nicht interessierte. Wie haben wir uns eine solche Probe vorzustellen, in privatem Kreis, reduzierten Verhältnissen, Junggesellenhaushalt selbst dann, wenn Constanze nicht in Baden war? Kamen die Sänger ins Haus? Und hat Mozart über der Darstellung seine Misere vergessen? Wahrscheinlich ja.

«Così fan tutte», diesen Titel könnte man mit hoher Berechtigung zu «Così 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 steckt, sind nicht etwa virile Triebnaturen wie Don Giovanni, sie halten sich auf ihre Ehre etwas zugute, 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 Verstellungsbereitschaft 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, 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 Menschenmögliche 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 beurteile. 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 Joseph 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, tatsächlich 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 temporale 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.

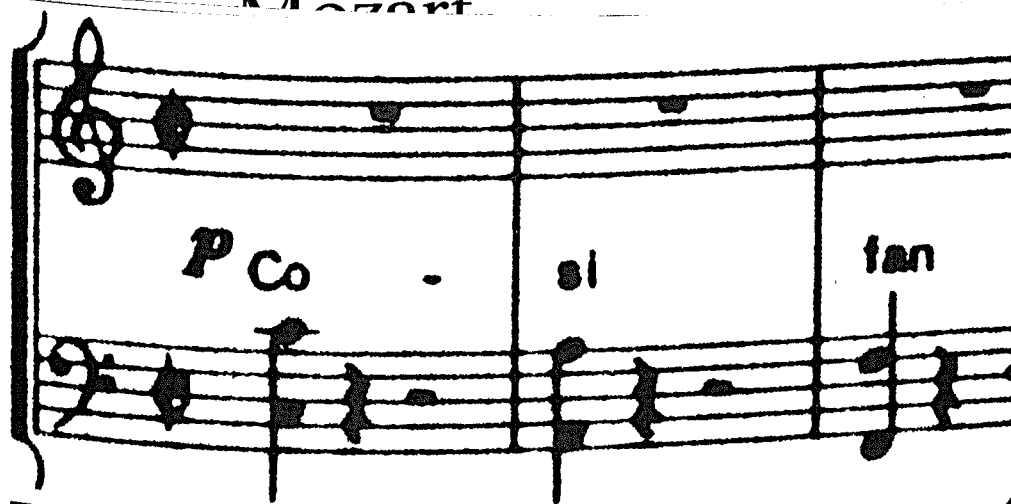
Doch auch um diese Unwahrscheinlichkeiten handelt es sich hier nicht, sondern eben um die Hinnahme eines Stückes, dessen Ideenträger Marionetten sind, inexistent ausserhalb der von ihrer Gesamtheit getragenen Idee. Es wäre natürlich sinnlos, dem Textdichter da Ponte moralische Intentionen zu unterstellen – 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-frohwerden 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 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 Spiels, der absichtlichen Kühle des sich als warm Offenbarenden, hat er zum Quartett der Damen und Herren zwei wesentliche Figuren erfunden, die nur scheinbar dem Buffo-Schema zuzuordnen sind, einzig in ihrer vordergründigsten Präsenz: Despina und Don Alfonso. Despina, weit vom Kammerkätzchen mit silberhellem schelmischen Lachen 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, 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 beiden 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 anderer 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» (Kurt 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 «Vorreiß 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 Constanza etwa – habe es ihn gelehrt. Jedenfalls steht sie in kras-



*Tutti accusan le donne, ed io le scuso,
 Se mille volte al dì cangiano amore,
 Altri un vizio lo chiama, ed altri un uso,
 Ed a me par necessità del core.
 L'amante che si trova alfin deluso,
 Non condanni l'altrui, ma il proprio errore:
 Già che giovani, vecchie, e belle, e brutte,
 Ripetete con me: Così fan tutte!*

A
 W
 D
 D
 W
 K
 C
 In



*Alles schilt auf die Frauen, doch ich verzeihe,
Wenn sie auch tausendmal ihr Herz verloren.
Dieser nennt es Verhöhnung, jener Gewöhnung,
Doch ich glaub: s'ist ihnen angeboren.
Wenn einer in der Lieb' sich lässt betrügen,
Kann die Schuld nirgendwo als in ihm nur liegen.
Ob die Hässliche, Schöne, die Alte gefalle,
Immer denkt an mein Lied: So machen's alle!*

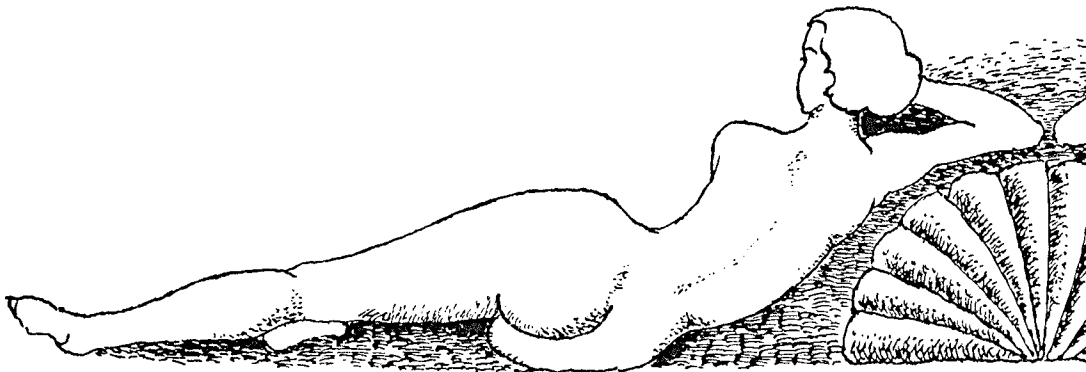
Don Alfonso (II, 13)

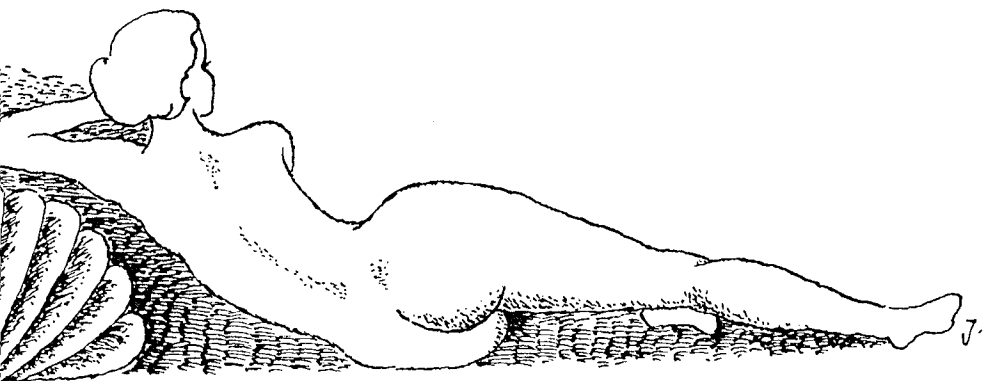
sem Gegensatz zu den Thesen und ihren Vertretern in anderen Opern, vor allem zur Constanze in der «Entführung», und auch zu den Damen im «Figaro». Sowohl die Gräfin, deren Grösse eben in ihrer moralischen Haltung liegt, als auch Susanna, die dem Grafen nicht verfällt, und auch die tödliche Anhänglichkeit 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 Soli Nummern wirken konventioneller als die der anderen –, doch hat sie 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 Alfonso's «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 anfangen.» Der grosse Magnet, mit dem sie, als Arzt verkleidet, den bescheinbar liebestollen Albanern das Gift aus dem Leib zu ziehen gibt, entspringt nicht da Pontes Invention, er kannte Mesmer's Handlungsmethode 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 Quacksalber ab. Diesem lateinisch salbadernden Arzt Despinetta wollte er auch keine wirklichen Kenntnisse zuerkennen, weshalb er in der Redeformel das «bonae puellae» in «bones puellas» abwandelt:

rechterweise, denn wenn Despina schon etwas auswendig gelernt hat, so hat sie gewiss richtig gelernt, sie ist geschick. 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 Despina, 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 Accompanati gewinnen jene Bedeutung, die sie in den frühen Operen serie hatten, den unmittelbaren, vom Schema der Arien und Ensembles getrennten, 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: Fiordiligis Konflikt ist von Anfang an echt, sie beginnt schon sofort als Opfer des bösen Spiels. Die Wirkung «Così ognor» ist übrigens die figurengetreue Wiederkehr der «Kyrie» der «Krönungsmesse» (K. 317). Stofflich liesse sich zwar kein Zusammenhang konstruieren, doch spricht die musikalische Figur gegen die Hypothese einer parodistischen Intention. Wenn ab kurz zuvor im ersten Akt die beiden verkleideten Offiziere aus ihr Secco ausbrechen, um in einem grossangelegten Accompagnato ihr subjektiv erlogenen Hingerissenheit objektiv hinreissenden Ausdruck zu geben («Amor...», Takt 28 des Rezitativs «Che susurr wenn zuerst Ferrando, dann Guglielmo 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 haben wir hier überlegene Parodie, Parodie als Disziplin, die ihren Gegenstand in einer einzigartigen Schönheit, einer Herrlichkeit generis, widerspiegelt, wie sie sich niemand anderem jemals einfallen hat, selbst Mozart nicht, weder zuvor noch danach. Wir sind fest: Moral ist nicht die Quelle der Musik.





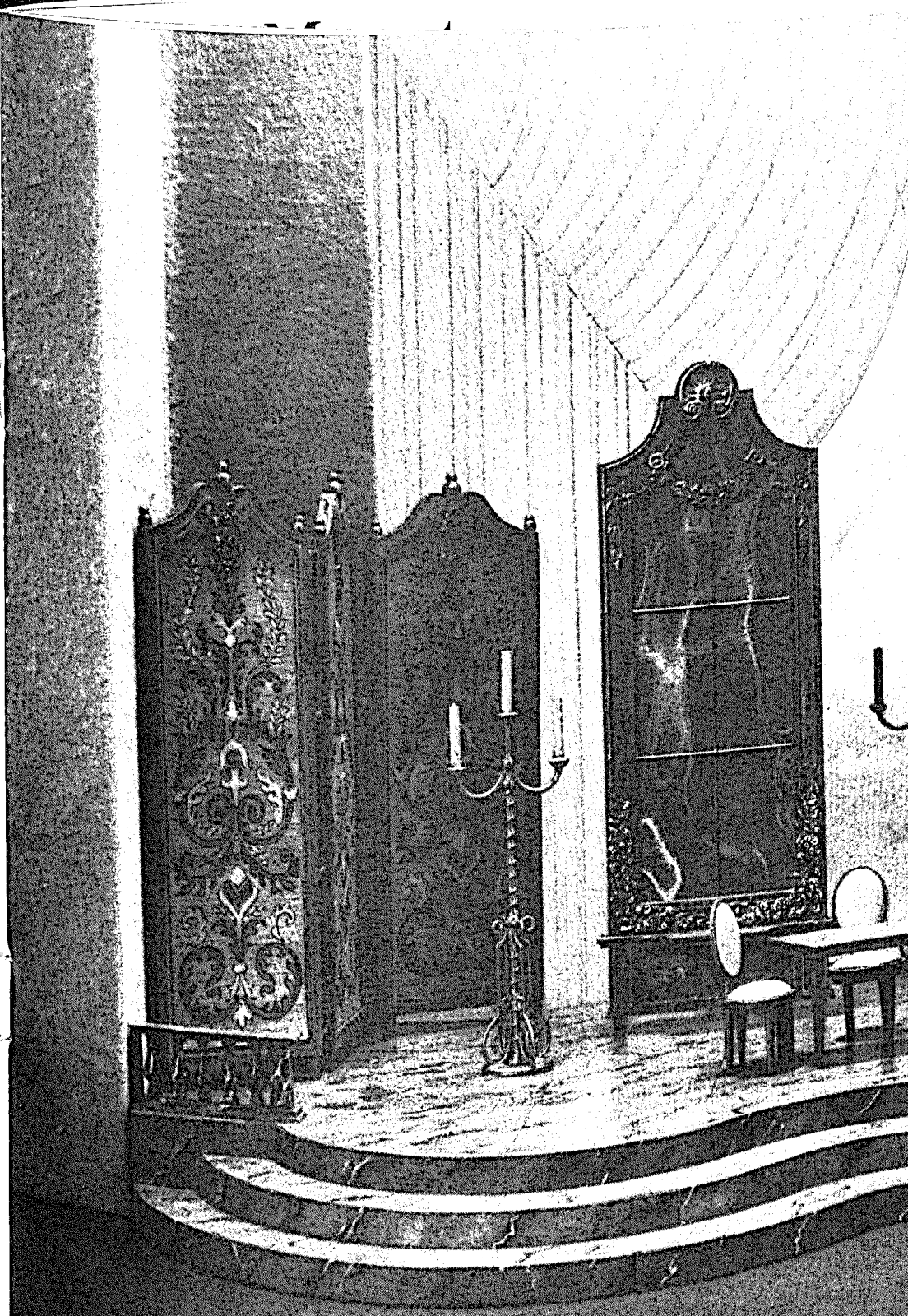
Das Finale, das ja eng mit der übrigen Oper verbunden sein muss, ist so etwas wie eine kleine Komödie oder ein kleines Drama für sich, es verlangt eine neue Verknüpfung, es muss ein ungewöhnliches Interesse erregen. Zumal im Finale muss alles funkeln und strahlen, der Geist des Kapellmeisters wie die Kraft der Sänger, und die Verflechtungen müssen zu der grösstmöglichen Wirkung kommen. Hier gibt es kein Rezitativ, alles wird gesungen, auch muss jede Art Gesang vorkommen: Adagio, Allegro, Andante, Amabile, Armonioso und die raschen lauten Sätze Strepitoso, Arcistrepitoso, Strepitosissimo, mit denen ein Finale fast immer schliesst. Letzteres heisst musiktechnisch die «Chiusa» oder «Stretta», ich weiss nicht ob darum, weil sich in ihr die Kraft des Dramas zusammenpresst, oder weil sie im allgemeinen das arme Hirn des Dichters, der die Worte schreiben muss, nicht in eine Stretta, sondern in hundert presst. In diesem Finale müssen – das ist ein Lehrsatz des Theaters – alle Sänger, und wären es dreihundert, auf der Bühne erscheinen, einzeln, zu zweit, zu dreien, zu sechs, zu zehn, zu sechzig, und Soli singen, Duette, Terzette, Sextette, Sechzigette. Selbst wenn die Verknüpfung des Dramas das nicht erlaubt, muss der Dichter einen Weg finden, der es ihm doch erlaubt, allem Urteil, aller Vernunft zum Trotz.

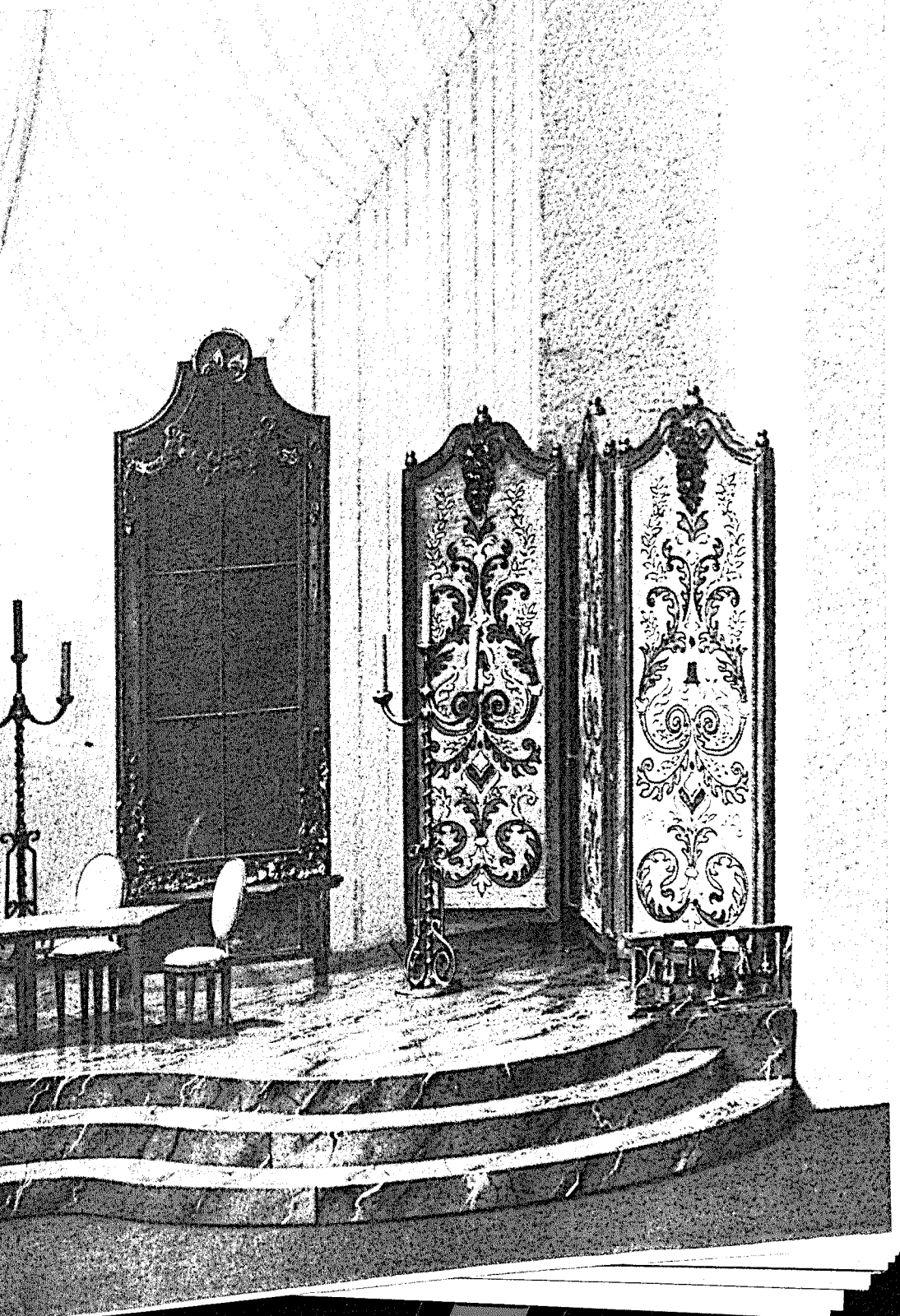
Lorenzo da Ponte

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 es hinweisen soll: auf das Komödienspiel, oder auf die Komödie innerhalb der Komödie? Guglielmos G-Dur-Arie «Non siate ritrosi» (Nr. 15) mutet uns textlich insofern ungemein albern an, als wir uns kaum vorstellen können, dass diese Damen auf so vulgäre 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 Arien gegen eine mildere ausgetauscht? Die Biographen sagen: Mozarts Empfinden für die 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 ausserordentlich 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 Dorabellas Alfonsos. Doch das ist Spekulation; die Frage bleibt offen.

Im F-Dur-Quintett «Di scrivermi ogni giorno» (Nr. 9) unterscheidet sich, unter dem durchgehenden Sechzehntel-Ostinato der Streicher, der gesungliche Duktus der fingierten Männer in ihrem Gefühlsgehalt

nicht von dem der trauernden Damen, und selbst Don Alfonsos Beseitigung der Trauerseite «Io crepo se non rido» wirkt, obgleich kontrapunktisch kontrastierend, nicht wie Parodie. Intervallsprünge wie die Septimen der beiden Offiziere hat Mozart meist für die echten Gefühlswallungen seiner Gestalten verwendet. Und Dennoch offenbart sich in dieser Nummer, stellvertretend für einige, das Element des Spieles, so etwa das Staccato-Viertel der beiden 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, wie man in jeder anderen Nummer dieser Oper, stimmt selbst Don Alfonso in dem Wunsch einer glücklichen Seereise ein, den die sordinierten Streicher in ihren Sechzehnteln uns so nahelegen, als fände diese Seereise – auf dem 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 ihrer trügerischen Zauber. Die Musik «nimmt an der Täuschung nicht teil, sie 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» (Sofian Kunze). Später dann erscheint die Parenthese aufgelöst, selbst instrumental, die Suggestion schwindet: Die Introdution des Duos «Secondate aurete amiche» (Nr. 21) erscheint uns wie ein Andenken an die früherer Bläuserserenaden, auch enthält es in seinem Es-Dur schon die 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 Fioriligi, die das erbarmungswürdige Opfer wird; in Despina, die die 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 wird 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.

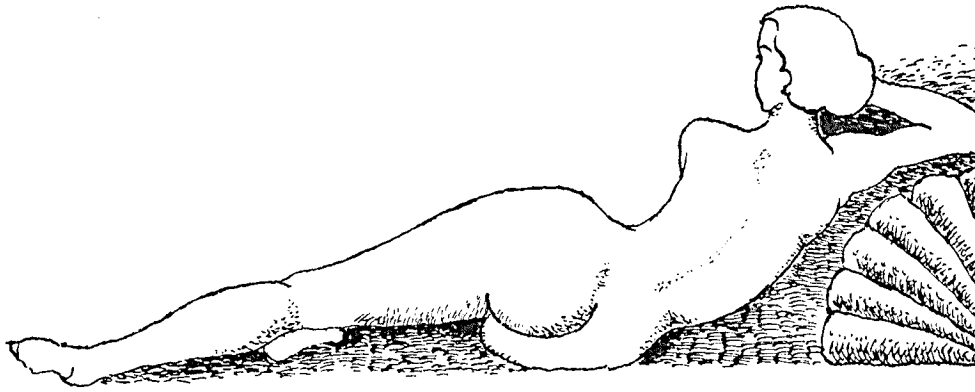
Bedenken wir nochmals, dass Musik ihre eigene Logik niederlegt, eben die Logik des «Musikalischen» im Kierkegaardschen Sinn. Doch hat die Oper nicht nur ihre spezielle Logik, sondern enthält – in Erfüllung eines aussermusikalischen Willens – ihre eigene, vom Text losgelöste Moral. Darüber hätte Beethoven manches zu sagen gehabt, hat es im «Fidelio» ja auch gesagt. Doch das meinen wir nicht: nicht den untransportierten 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.



Così fan tutte hatte in Wien einen einigermaßen zufriedenstellenden Erfolg. Von Mozart selbst wissen wir nichts darüber. Er trug das Werk in das «Verzeichnüss» 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.

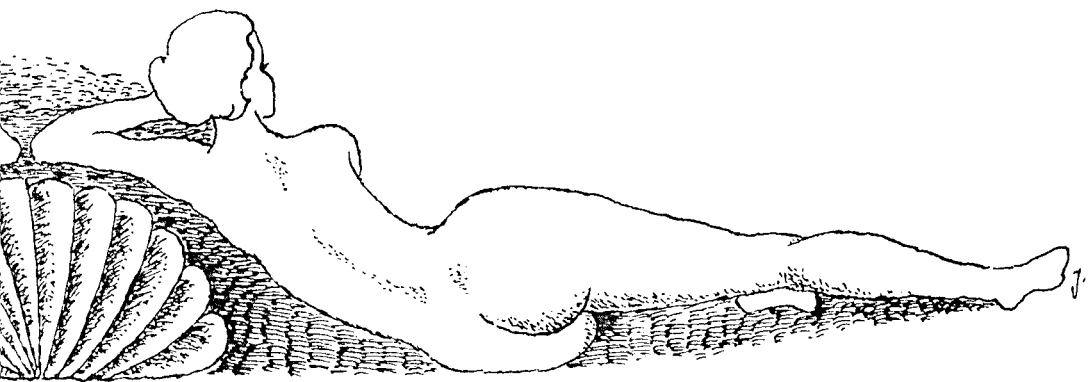
Die Reihe der Bitt- und Bettel-Briefe an Puchberg riss dadurch noch längst nicht ab, hin und wieder steigerten sie sich zur peinlichen Selbsterniedrigung, so wenn er am 8. April 1790 schrieb: «Sie haben recht liebster freund, wenn Sie mich keiner antwort würdigen! – meine zudringlichkeit ist zu gros...» In demselben Brief aber erbittet er dennoch Geld, um ihn aus einer «augenblicklichen Verlegenheit» zu «reissen». Es wurde ein langer Augenblick, er währte bis zu seinem Tod.





Così fan tutte... Es geht um die Popularität des Werkes, die Durchsichtigkeit der Handlung, die szenische Extension, die die Sextettoper zu schieben; denn all das spielend paralisieren, deren Fokus im Spätwerks sich völlig in sich verschließt. Die Vollkommenheit vom Werke abschreiben, selbst als sterblich erkennt; ein Wagnis. Leporellohaftem mangelt der Blick durch den Reflex von Wirklichkeit. Così fan tutte, sondern dauert; das Staunen zu beginnen. Ein Denkmal vorüberschreiben, die der

TI



ht nicht an, die mangelnde
allein auf die spannungslose
ung, die eher musikalische denn
klangliche Kontrastarmut der
ies sollte die Vollkommenheit der Musik
orm in der schmerzlichen Distanz des
t. Viel eher wäre zu fragen, ob nicht eben jene
cke, in dessen klarem Spiegel der Hörer sich
eniges an Niedrigem, Papagenohaftem,
e Oper, die Trauer ihrer Vergeistigung
eit zu versöhnen. So lebt nicht *Così fan* aber immer wieder hat davor
und keiner kann unverändert am
reiten, auch wenn dessen Sprache
Hieroglyphen ist.

Così fan tutte

NACHWEISE

Texte:

Der Beitrag von Stefan Kunze ist ein auszugsweiser Vorabdruck aus einem Buch über die Opern Mozarts, das demnächst bei Reclam in Stuttgart erscheinen wird. – Der Text von Wolfgang Hildesheimer stammt aus seiner Mozart-Monographie, 1977 im Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main, erschienen. – «Die unbeständige Frau» von Giovanni Sercambi (1347–1424) wurde dem Band «Italienische Novellen von Boccaccio bis zur Gegenwart» aus dem Verlag Carl Schünemann, Bremen o.J., entnommen. – Die synoptische Tabelle (Nummernabfolge-Inhalt) erstellte Peter Ross für dieses Heft. – Das Zitat von Friedrich Nietzsche findet sich in der Schrift «Jenseits von Gut und Böse». – Der Brief Mozarts an seine Frau Konstanze wird nach der Gesamtausgabe der Briefe und Aufzeichnungen (Band IV), Bärenreiter 1963, wiedergegeben. – Die Bemerkungen da Pontes über das Opernfinale stehen in seinen Memoiren. Sie werden nach der Übersetzung von Charlotte Birnbaum zitiert, die unter dem Titel «Geschichte meines Lebens» 1969 im Rainer Wunderlich Verlag Hermann Leins Tübingen erschien. – Der Text von Theodor W. Adorno ist Teil einer Rezension über die Frankfurter Inszenierung von 1928, sie erschien in der Monatsschrift «Die Musik», XX/8; Mai 1928.

Illustrationen:

Spielvorhang und Bühnenbildmodell entwarf Manfred Schröter für die Berner Aufführung, die Photographien wurden von Michel Roulet hergestellt. – Das Titelblatt und die Vignetten gestaltete Heinz Jost nach Elementen der Bühnendekoration für die Berner Aufführung. Die übrigen Illustrationen wurden dem Band «Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern» aus der Neuen Ausgabe sämtlicher Werke Mozarts, 1961 bei Bärenreiter erschienen, und der oben genannten Ausgabe von da Pontes Lebenserinnerungen entnommen.