

1791MOZ

04451

Wolfgang Amadeus Mozart
La finta giardiniera



La finta giardiniera

Wolfgang Amadeus Mozart

La finta giardiniera

Dramma giocoso in drei Akten
Text von Giuseppe Petrosellini (?)
nach Francesco Bussani

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
KV 196

Prima Rappresentazione /
Erste Aufführung
München, 13. Januar 1775 (italienisch)
Augsburg, 1 (?) Mai 1780
(deutsche Singspielfassung)

Du wirst im Ehstand viel erfahren
Was dir ein halbes Räthsel war,
Bald wirst du aus Erfahrung wissen,
wie Eva einst hat handeln müssen,
daß sie hernach den kain gebahr.
Doch schwester, diese Ehstands Pflichten
Wirst du vom Herzen gern verrichten,
denn glaube mir, sie sind nicht schwer;
doch Jede Sache hat zwo Seiten;
der Ehstand bringt zwar viele freuden,
allein auch kummer bringet er.
Drum wenn dein Mann dir finstre Mienen,
die du nicht glaubest zu verdienen,
in seiner üblen Laune macht:
So denke, das ist Männergrille,
und sag: Herr, es gescheh dein wille
beytag – und meiner bey der Nacht.

Wolfgang Amadeus Mozart
an seine Schwester

Inhalt

Handlung	6
<i>Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart</i> Briefe	8
<i>Volker Mattern</i> Mozart und Grétry	13
<i>Franz Anton Mesmer</i> Über den tierischen Magnetismus...	29
<i>A. T. Schaefer</i> Probenphotos	33
<i>Albert Gier</i> »La finta giardiniera« - ein ernster Scherz	49
<i>Ute Harbusch</i> Strana pazzia - befremdlicher Wahnsinn	65
Chaos und Ordnung <i>Lothar Zagrosek, Roland Kluttig, Jean Jourdeuil,</i> <i>Mark Lammert und Juliane Votteler im Gespräch</i>	84
<i>Abbate Giuseppe Petrosellini [?]</i> »La finta giardiniera« Wortgetreue deutsche Übersetzung von Rudolph Angermüller	93

Handlung

1. Akt

Im Garten des Podestá von Largonero sind die Bewohner des Hauses versammelt: der Hausbesitzer, in den seine Kammerzofe Serpetta verliebt ist; er wiederum hat ein Auge auf die Gärtnerin Sandrina geworfen, die seit kurzem in seinen Diensten steht. Deren Vetter Nardo stellt Serpetta nach und Ramiro, ein im Hause lebender Kavalier, versucht seinen Liebeskummer zu vergessen, denn die Nichte des Podestá, Arminda, hat ihn zurückgewiesen. Diese soll am heutigen Tage den Grafen Belfiore heiraten.

Belfiore erscheint und versucht dem Podestá, Arminda und Serpetta mit der Aufzählung seines mächtigen Stammbaumes zu imponieren. Arminda, der er gut gefällt, stellt sogleich klar, dass sie sich als verheiratete Frau sehr wohl zu wehren wisse, wenn Belfiore sie je hintergehen würde.

Sandrina gibt sich ihren traurigen Gefühlen hin. Da erscheint Arminda und teilt ihr mit, dass sie den Grafen Belfiore heiraten wird. Sandrina wird ohnmächtig. Arminda bittet den herbeieilenden Graf, der Gärtnerin zu helfen. Erschreckt meint dieser seine ehemalige Geliebte, die Marchesa Violante wiederzuerkennen. In einem Anfall von Eifersucht verletzte er sie einst und hielt sie seitdem für tot.

Da erscheint Ramiro und stößt auf Arminda - beide wussten nichts von der Anwesenheit des Anderen im Hause. Außerdem beobachten sie voller Befremden das Benehmen Sandrinas und Belfiores. Noch überraschter zeigt sich der eifersüchtige Podestá. Sandrina klärt Belfiore auf: sie sähe nur aus wie Violante, die er getötet habe.

2. Akt

Arminda stellt Belfiore eifersüchtig zur Rede. Sie wirft ihm vor, sie bereits vor der Hochzeit zu betrügen. Sandrina erscheint und weist ihn erneut zurück.

Ramiro übergibt dem Podestá einen Brief aus Mailand, in welchem der Graf des Mordes an der Marchesa Violante bezichtigt wird. Er fordert den Hausherrn auf, ein Verfahren gegen Belfiore zu eröffnen. Arminda und Serpetta haben aus ganz verschiedenen Interessen Angst um den Grafen: die eine will ihn zum Mann, die andere hofft, dass er Sandrina nimmt und sie den Podestá heiraten kann. Dieser ordnet die Verschiebung der Hochzeit an.

Nardo versucht Serpetta mit seiner galanten Weltläufigkeit zu beeindrucken, doch er erntet nur ihren Spott.

In einem Verhör bringt der Podestá Belfiore so durcheinander, daß er sich nicht mehr herausreden kann. Gerettet wird er durch Sandrina, die sich als Marchesa Violante zu erkennen gibt. Doch kaum ist sie mit ihm wieder allein, behauptet sie erneut, sie sei es nicht, sondern habe nur versucht, Belfiore zu helfen und verschwindet ebenfalls.

Der Graf glaubt den Verstand zu verlieren.

Serpetta hat erfahren, dass Arminda ihre Widersacherin Sandrina in eine wilde Gegend verschleppen ließ. Nardo belauscht sie und beschließt, den Grafen darüber in Kenntnis zu setzen.

Sandrina findet sich in tiefer Nacht in einer ihr unbekanntem Umgebung wieder. Sie ist außer sich vor Angst und Verzweiflung und erwartet den Tod.

Da erscheinen der Graf und Nardo, um ihr beizustehen. Doch diesen sind Arminda, der Podestá und Serpetta gefolgt. Im Dunkeln hält jeder den Anderen für das Objekt seines Begehrens. Plötzlich erscheint Ramiro mit Licht und alle erkennen, daß sie den Falschen im Arm halten.

Sandrina und der Graf werden von den anderen zur Rede gestellt. Beide verfallen in Wahnsinn: in der Gestalt mythologischer Figuren finden sie sich befreit von allen Verstrickungen und Verpflichtungen.

3. Akt

Sandrina und der Graf erwachen zu einer lieblichen Musik aus ihrem Schlummer. Sie finden sich in der Realität wieder, doch Sandrina ist immer noch voller Zweifel über die Treue und Liebe Belfiores. Erst nach und nach gelingt es ihm, sie wieder zu gewinnen. Arminda und Ramiro bedrängen den Podestá. Ramiro verlangt, daß er ihm Arminda gebe, Arminda klagt das Heiratsversprechen Belfiores ein. Der Podestá sagt allen alles zu.

Ramiro stürzt sich in rasender Eifersucht auf Arminda.

Da erscheint Nardo und verkündet die Vermählung der Marchesa Violante mit dem Grafen Belfiore. Auch Nardos Identität gibt Sandrina nun preis: er ist Roberto, ihr Diener, mit dem sie nach dem Mordanschlag floh.

Arminda willigt in die Heirat mit Ramiro ein, Serpetta nimmt Nardo, der Podestá bleibt allein.

München den 14ten Dec: 1774

Einen Brief wirst du von mir erhalten haben; von dir hab aber ich noch nichts gesehen, vermuthlich glaubtest du vorhero eine adreße nothwendig zu haben: allein diese ist nicht nötig, auf der Post ist unser Aufenthalt schon bekannt. Zum Überfluß kannst du unten hinschreiben, wenn du willst: chez Mr: *de Pernat im Bellvallischen Hause*. Wir befinden uns Gott Lob gesund! Wegen der Nannerl habe noch kein Ort, das anständig wäre, aufbringen können, denn in diesem Punct ist hier in München sehr grosse Behutsamkeit nötig. Es ist auch noch ein Umstand. Hier ist es wie in Salzb. Man kann eine opera, wo man zahlt, nicht öfter als zweymahl nach einander spielen, sonst würde man wenig Leuthe im theater sehen, dann muß man 2 und 3 wochen wieder andere opern aufführen, und erst wieder mit der vorigen herausrücken, so nämlich, wie man es mit den Comödien macht, und mit den Balletten. Desswegen kennen sie wenigst 20 opern auswendig mit denen abgewechselt wird, und unterdessen wird wieder eine neue studiert. Die opera des Wolfgang wird also noch vor Weinachten und ich glaube am 29ten das erste mahl gegeben. Es kann also wahrscheinlich geschehen, daß die Nannerl solche gar nicht sieht. Dann wenn einmahl der Carneval recht angehet, so werden nur leichte kleine operetten auf einem kleinen Theater, das auf dem Reduttensaal aufgemacht wird, gespielt, wo eine versammlung von Masqueren ist, und wo eine Menge spieltische sind, wo nichts als Lermen, Masquen Conversation, und auf vielen Tischen gespielt wird. Hier wird nichts gescheides gemacht, weil kein Aufmerksamkeit ist.

NACHSCHRIFT MOZARTS AN SEINE MUTTER

16. Dezember 1774

Ich habe zahnwehe.

johannes chrisostomus Wolfgangus Amadeus Sigismundus Mozartus Mariae annae Mozartae matri et sorori, ac amicis omnibus, praesertimque pulchris virgini-bus, ac freillibus, *gratisisque* freillibus

S: P: D:

NACHSCHRIFT LEOPOLD MOZARTS

den 17ten morgens.

gestern Blieb der Wolfg: zu Hauß weil er Zahnwehe hatte, und heute wird er auch zu Hause bleiben, dann er ist nun geschwollen.

Vor allem muß die Nannerl Gelegenheit suchen dem Graf Sauerau zu sagen, daß sie Lust hat in Compagnie der Mdme: v Robini und H: gschwendners nach München zu reisen. Man muß ihm vor allen das vertrauen machen solches zu sagen. addio, heute hoffe einen Brief von dir zu sehen.[...]

Am unschuldigen Kindl's Tag abends, denn morgen Mittags geht die Post
[München, den 28. Dezember 1774]

Glückseeliges Neues Jahr!

Eben den Tag als ihr bey Sr: E: gr Sauerau wartet, war morgens um 10 uhr die erste Prob von des Wolfg: opera, die so sehr gefallen, daß sie bis auf den 5ten Jenner 1775 verschoben worden, damit die sänger solche besser lernen, und wenn sie die Musik recht im Kopf haben, sicherer agieren können, damit die opera nicht verdorben wird, welches bis zu den 29 Decemb: eine übereilte sache gewesen wäre Kurz! Die Composition der Musik gefällt erstaunlich, und wird also den 5ten Jenner aufgeführt werden. Nun kommt es nur auf die production im Theater an, die wie hoffe gut gehen soll, weil die acteurs uns nicht abgeneigt sind. Die Gelegenheit hat sich also recht gut gegeben S: E: gr. Sauerau von der Reise Nachricht zu geben, das ist mir Lieb, daß alles höflich ist, glaube gern, das ist ihre Politik, und sie argwöhnen allerhand sachen. Du oder die Nannerl muß zu H: Hagenauer gehen, und ihn ersuchen, daß er ihr einen Credit-brief für mich an einen seinigen Correspondenten mit giebt. Dan wenn mann gleich ein Regal erhält, so wird es oft verschoben, daß manns nicht abwarten kann, ja manchmahl erst nachgeschickt, und ich will mich auf nichts verlassen, denn hier ist alles langsam und oft verwirrt. Du darfst es nur nebst meiner Empf: dem H: Joseph melden lassen. Ich habe in einer blechenen dosen einen spannsichen Toback. Die Nannerl kann eine kleine Tabattier damit anfüllen und mit nehmen, dann mein spannsicher Toback geht mir aus. In des Wolfg: schublade liegt eine ovale tobackene dose, die wird recht seyn. Ich recommandiere der Nannerl noch ein mahl einen guten Mannsbelz, und das Heu zu den füßen.

Der Wolfg: hat müssen 6 tåg mit geschwolnem gesicht das Haus hütten, die wangen waren von inne und außen geschwollen, und das rechte aug, er konnte 2 täge nur Suppen brühe essen. Man muß also das Gesicht und die Ohren wohl verwahren, denn in einer offenen halb chaise schneidet der Luft beständig ins gesicht, weil man gegen die Luft fährt, und sitzt man in die chaise, daß die füße nicht recht warm sind, so kann mans den ganzen tag nicht mehr erwärmen. Sie wird wohl bey H: gschwendner einsitzen. Es müssen also die belzstifl dort den tag vorhero hingebacht und zum ofen gehenkt werden, damit sie durch und durch warm sind, und dann erst angezogen werden, wenn man einsitzen will. Die Nannerl wird wohl, zur Noth, geld in Sack mit nehmen. Soll mir doch etwas beyfallen, so wirst du es am Montage vor der Abreise hören, sonst weis nichts, Lebts wohl, wir kissen euch beyde, und bin nebst meiner Empfehlung an alle dein alter Mozart

München den 30ten Decemb: 1774

Die Nannerl kommt eben recht zur opera, denn am Mittwoche nachmittag wird sie ankommen, und am Donnerstage wird sie aufgeführt. Kommt H: von Mölk auch mit, so sieht er sie auch; kommt er aber später, so sieht er nichts mehr davon bis Ostern: denn alsdann werden die operetten nicht mehr im theater, sondern auf dem Reduttensaal, und zwar nur Intermezzi gegeben; darunter nebenbey viele 100 Masquen spazieren gehen, reden, scherzen, und an vielen spiltischen spielen. Folglich wird nichts gescheides mehr aufgeführt.

Nun must Du wissen, daß der Maestro Tozi der heuer die opera Seria schreibt vorm Jahr eben um diese zeit eine opera Buffa geschrieben, und sich so bemühet solche gut zu schreiben um die opera Seria, die vorm Jahr der Maestro Sales schrieb niederschlagen, daß des Sales opera wirklich nicht mehr recht gefallen wollen. Nun eraignet sich der zufall, daß des Wolfgangs opera eben vor des Tozi gemacht wird. Und da sie die erste Probe hörten, sagte alles, nun wäre Tozi mit gleicher Münz bezahlt, indem die opera des Wolfg: die opera des Tozi niederschlage. Dergleichen sachen sind mir nicht lieb, ich suche dergleichen reden zu stillen, so viel möglich, protestiere ohne End: allein das ganze orchester und alle die die Probe gehört sagen daß sie noch keine schönere Musik gehört, wo alle Arien schön sind. Aller Orten, wo wir hinkommen, weis man es schon. Basta! Gott wird alles gut machen. Lebts wohl, ich wünsch der Nannerl glück: Reise, wir Kissen euch Beyde, empf: uns allen und bin dein alter

Mozart

NACHSCHRIFT MOZARTS AN SEINE SCHWESTER

Ich bitte meine Empfehlung an die Roxelana, und sie wird heünte abends mit den sultan den thèe nehmen. An die jungfrau Mizerl bitte alles erdenkliches, sie soll an meiner liebe nicht zweifeln, sie ist mir beständig in ihrer reizenden negligèe vor augen; ich hab velle hübsche mädl hier gesehen, aber eine solche schönheit habe ich nicht gefunden.

Meine schwester soll nicht vergessen die variationes über den Menueto d'ecau-dè von Ecart, und meine variationes über den Menuet von fischer mitzunehmen. Gestern ware ich in der Comoedie, nämlich in der mode nach der haushaltung; sie haben es recht gut gemacht. Meine Empfehlung an alle gute freünd und freündinen. Ich hofe du wirst — lebe wohl - ich sehe dich bald in München zu hoffen. Von der frau von Durst habe ich ein Compliment auszurichten. Ist es wahr, daß der hagenauer zu wien Profeßor der bildhauerey worden? Der H: v: Mölk hat es den P: wasenau geschrieben, dan der brief hat mir seinen Pater wasenau gelesen. Adieu. Der Mama küsse ich die Hände, und damit es heunt sein Ende. Halte dich recht warm auf der Reiß, ich bitte dich, sonst kanst du deine 14 täge zu haus sizen, und hinter

den ofen schwitzen, wer wird dich beschützen? Ich will mich nicht erhizen, ietzt fängsts an zu blitzen. Ich bin allzeit Dein München.

Bruder den 1774sten 30. Anno Decembre

[...] Daß die opera des Wolfg: erst den 13ten aufgeführt wird, wirst du vom H: Schulz schon erfahren haben. Hier geht die Rede, daß der Erzbischof nach München kommen wird, und zwar sagte es mir Se : Ex: Gr: Seeau selbst, sonst weis nichts zu schreiben, sperre gut die zimmer, damit euch nichts gestohlen wird. Dann wenn man ausgeht kann leicht etwas geschehen. Meine Empf: an die Jung: Mitzerl und an alle etc: etc: wir Kissen dich alle 3 und bin dein alter

Mozart

MOZART AN SEINE MUTTER, SALZBURG

Gottlob! Meine opera ist gestern als den 13ten in scena gängen; und so gut ausgefallen, daß ich der Mama den lärm ohnmöglich beschreiben kann. Erstens war das ganze theater so gestrotzt voll, daß viele leute wieder zurück haben müssen. Nach einer jeden Aria war alzeit ein erschröckliches getös mit glatschen, und viva Maestro schreyen. S: Durchlaucht die Churfürstin, und die verwitwete, / welche mir vis à vis waren : / sagten mir auch bravo, wie die opera aus war, so ist unter der zeit wo man still ist, bis der ballet anfängt, nichts als geglatscht und bravo geschryen worden; bald aufgehört, wieder angefangen, und so fort. Nach dem bin ich mit meinem papa in ein gewisses Zimmer gegangen, wo der Churfürst und der ganze hof durch Muß und hab s: d: den Churfürste und Churfürstin und den hoheiten die händ geküst, welche alle sehr gnädig waren. Heunt in aller frühe schickt S: fürstlichgnaden bischof in Chiemsee her, und läst mir gratuliren, daß die opera bey allen so unvergleichlich ausgefallen ist. Wegen unserer rückreise wird es so bald nichts werden, und die Mama soll es auch nicht wünschen, dan die Mama weis ja wie wohl daß schnaufen thut — wir werden Noch früh genung - komen. Eine rechte und nothwendige ursache ist, weil den künftigen freytag die opera abermahl geben wird, und ich sehr nothwendig bey der Production bin - sonst wurde Man sie nicht mehr kennen — dan es ist gar curios hier, ich küsse der Mama 1000 mahl die hände. Meine Empfehl: an alle gute freund und freundinen. An M: Andretter mein Compliment, ich bitte ihn um verzeyhung daß ich noch nicht geantworte, aber ich hatte ohnmöglich zeit, mit nächsten soll es geschehen. Addieu, an bimberl 1000 bu-serln.

LEOPOLD MOZART AN SEINE FRAU, SALZBURG

München den 18ten Jenner 1775

Daß die opera einen allgemeinen Beyfall hatte wirst du aus meinem letzten schreiben so wohl als aus andern Briefen die nach Salz: gekommen und nun von H: Geschwendner selbst hören oder gehört haben. Stelle dir für wie verlegen Se : Hochf: Gden seyn musten von aller Churfürst: Herrschaft und dem ganzen Adl die

Lobeserhebungen der opera anzuhören und die feyerlichsten Glückwünsche, die sie alle ihm machten, anzunehmen. Er war so verlegen, daß er mit nichts, als mit einem Kopfnicken und Achsel in die Höhe ziehen antworten konnte. Noch haben wir nicht mit ihm gesprochen, dann er ist noch mit Complimenten der Noblesse zu viel umgeben. Er kam nachts gegen halbe 7 uhr an, da eben die grosse opera angefangen und tratt in die Churf: Loge, die übrigen Ceremonien wurden zu lange dauern, wenn ich sie schreiben wollte. Die opera Buffa des Wolfg: wird der Erzbischof nicht hören, dann weil alle Tage ausgesteckt sind so trifft sie an einen freytag: diesen freytag kann sie nicht seyn, weil der Jahrtag des verstorbenen Bayr: Kaysers dahin einfällt. Und wer weis obs bis den andern freytag den 27ten kann aufgeführt werden, weil die zweyte Sängerin schwer krank geworden. Ich bedaure, daß so viel Leute von Salzburg so zu sagen umsonst gekommen. Wenigst haben sie die grosse opera gesehen.

[...] Lebe wohl, hab gedult, sperre die zimmer gut zu, unsere Empf: an die Ingf: Mitzerl und alle etc: etc: ob der Erzbischof über morgen oder kommenden diensttag erst abreisen wird, weis man noch nicht. Addio wir küssen dich viel 1000000 mahl und bin dein alter
Mozart

LEOPOLD MOZART AN SEINE FRAU, SALZBURG

München den 21ten Jenner 1775

Daß die H: Salz: so viel gewäsche machen und glauben, daß der Wolfg: in die Churfürst: Dienste getreten kommt von unsern feinden, und von denen, denen ihr Gewissen sagt, daß er es zu thun Ursach hätte, du weist wohl wir sind an diese Kinderpossen gewohnt, mir machen dergleichen Plaudereyen weder warm noch kalt, und das kannst du iederman sagen. Sr Hochf: Gden werden ganz gewiß vor künftigen Mitwoche nicht abreisen. Die opera des Wolfg: kann von den hiesigen Salzburgern niemand hören, das thut mir sehr leid, dann eine Sängerin ist in der that sehr Krank geworden, sie hatte schmerzen im unterleib mit einem Starken fieber, daß man eine Enzündung beförchten muste, nach dem sie Clystiert worden, ließ man ihr ader, und dann brach die goldne Ader aus. Wenn sie besser wird, so soll die opera kommenden freytag am geburtstag des Wolfg: seyn. Es kommen nun die 2 Herzogen v Zweybrücken, und dann der Churfürst von der Pfalz hieher, wir müssen also noch hier bleiben, bis die opera wieder aufgeführt wird. Mich erfreuet es, wenn die Ball auf dem Rathshause gut gehen. [...] Bey H: Hagenauer werden sie wohl auch schon von München wegen des Wolfg: Opera einige Nachricht gehabt haben. Mache meine Empf: und suche sie heim. Dem Erzbischof werden alle nur mögliche Ehren erwiesen, wie auch allen seinen Leute, übrigens sind wir, Gott Lob, gesund, hoffen es von Dir, und wünschen es, Kissen dich viel 1000000 mahl, empf: uns allen und bin dein alter

Mozart

Mozart und Grétry

Volker Mattern

Spuren der Opéra comique in Mozarts *Finta giardiniera*?

Die Sonderstellung Wolfgang Amadeus Mozarts als Musikdramatiker des 18. Jahrhunderts zieht heute – zumindest im Hinblick auf seine reifen Werke – niemand mehr ernsthaft in Zweifel. Aus der Sicht von Mozarts Zeitgenossen waren Werke wie *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* jedoch alles andere als Musterexemplare der Gattung. Sie kamen vielmehr *gegen die maßgebliche Produktion der Italiener nicht in Betracht, geschweige denn auf* (S. Kunze). Beurteilte man Mozarts Andersartigkeit zunächst also negativ, so wandelte sich das Urteil im Laufe des 19. und beginnenden 20. Jahrhunderts ins Gegenteil: Mozarts Werke wurden stilgeschichtlich als Höhepunkt und Abschluß der Tradition gedeutet. Neuere Forschungen haben jedoch gezeigt, daß auch diese Interpretation unzutreffend ist. Die Konsequenz einer solchen Betrachtungsweise, die Mozarts musikdramatisches Schaffen als Ziel- und Angelpunkt der gesamten Opernproduktion des späten 18. Jahrhunderts auffassen würde, bedeutete nämlich ein zwangsweises schiefes Bild der italienischen und französischen Tradition und ihrer Eigenständigkeit. Für Mozart heißt dies: Er wird vom »Vollender« zum »Außenseiter«.

Mozarts Verhältnis zur Tradition war und ist also ein ebenso zentrales wie heikles Problem – insbesondere im Hinblick auf die frühen Opern. In Stücken, in denen der Unterschied zu den Zeitgenossen auf den ersten Blick noch nicht so gravierend ist, bereitet es um so größere Schwierigkeiten, Mozarts Sonderstellung analytisch dingfest zu machen. Ließe sich seine Andersartigkeit jedoch schon hier nachweisen, hätte das Ergebnis eine entsprechend größere Aussagekraft. Und in der Tat: Vergleicht man etwa Mozarts *dramma giocoso La finta giardiniera* mit der nur ein Jahr zuvor entstandenen Vertonung desselben Librettos durch Pasquale Anfossi (1728-1797), so kommt man zu dem Ergebnis, daß einem Repräsentanten des Gestaltungsstils der *Opera buffa* ein Personalstil gegenübersteht, der auf einer völlig anderen musikdramatischen Grundauffassung beruht, die im Sinne einer Mittel-Zweck-Relation sowohl formale als auch satztechnische Innovationen nach sich zieht. An dieser Stelle wäre weiter zu fragen, inwieweit dieser grundlegende Unterschied auf Mozarts »Originalität« beruht, oder ob eventuell ein Einfluß der zweiten zentralen komischen Operngattung der damaligen Zeit, der *Opéra comique*, geltend gemacht werden kann.

Bisher wurde das Verhältnis Mozarts zur Opéra comique nur in Ansätzen untersucht, wobei der Schwerpunkt auf dem Nachweis von mehr oder weniger direkten motivischen Beziehungen in den Werken von André Ernest Modeste Grétry und Mozart lag. Doch ist die Methode, *hier und dort Anlehnungen bei den Zeitgenossen zu konstatieren und daraus Einflüsse zu konstruieren, unzulänglich. Daß man den Vorbildern auf Schritt und Tritt begegnet, beweist eher die Irrelevanz solcher Feststellungen* (S. Kunze). Diese im Hinblick auf die italienische Oper formulierte These gilt natürlich auch für die französische Operntradition. Außerdem ging es in den genannten Untersuchungen immer um Einflüsse auf die reifen Werke Mozarts. In einem völlig anderen Licht erscheint die Fragestellung, wann man sich auf frühere Kompositionen Mozarts bezieht. Zunächst fällt unter dieser Prämisse der Pariser Aufenthalt im Jahr 1778 als Bezugsrahmen aus. Daß Mozart aber – trotz seiner Jugend – schon bei den beiden vorangegangenen Paris-Aufenthalten 10 stilistische Eigenheiten der Opéra comique aufmerksam registrierte, ist sicherlich nicht unwahrscheinlich. Bis 1766, dem Jahr der zweiten Paris-Reise, war allerdings von Grétrys Werken noch keines auf den Pariser Bühnen zu sehen (seine erste Oper für Paris, *Les mariages samnites*, wurde erst 1768 uraufgeführt).

Trotzdem ist es denkbar, daß Mozart zwischen 1766 und dem Beginn der Arbeit an der *Finta giardiniera* im Herbst 1774 auch außerhalb von Paris mit Werken Grétrys in Berührung kam. (Grétrys Opern wurden in der Regel sofort nach ihrem Erscheinen in Partitur gedruckt.) Darüber hinaus werden die gemeinhin mit dem Namen Grétry verbundenen Charakteristika der Opéra comique schon in den Jahren vor 1768 durch Duni, Philidor, Monsigny und andere vorbereitet. Schon bei Duni gibt es zum Beispiel durchkomponierte Stücke und Ensembles, die formal frei gestaltet sind: bei Monsigny einzelne Stücke, die *durch Akkompagnatos, selbständige Orchestersätze usw. zu größeren Komplexen zusammengefaßt sind*, weiterhin die *Neigung zu Stimmungsumschlägen auf engstem Raum* (H. Abert) und die sehr freie Behandlung des überkommenen Formenvorrats. Grétry unterscheidet sich hier nicht grundsätzlich von seinen Vorgängern. Er hat sie allerdings im Hinblick auf die *Schmiegsamkeit und Freiheit der Form* (H. Abert) bei weitem übertroffen. Gerade unter diesem Aspekt ist die Untersuchung des Verhältnisses von Mozarts *Finta giardiniera* zu Grétry beziehungsweise zur Opéra comique besonders interessant. Es geht also nicht darum, motivischen Entsprechungen nachzujagen, sondern darum, dramaturgisch motivierte formale und stilistische Besonderheiten zu untersuchen, die in der italienischen Opera buffa nicht auftauchen, die aber gleichwohl für Mozarts musikdramatische Grundauffassung – nicht erst in den reifen Werken, sondern auch schon in der *Finta giardiniera* – paradigmatisch sind.

Im Gestrüpp der »Einflüsse«

Die These, daß die frühen Opern Mozarts *nahezu ausnahmslos der italienischen Oper verpflichtet sind* (C.-H. Mahling), soll also kritisch überprüft werden. Die daraus re-

stultierende Frage, ob die Parallelen im Sinne eines Einflusses der Vorgänger Grétrys, eines Einflusses von Grétry selbst oder als »Eigenleistung« Mozarts gewertet werden müssen, ist damit noch nicht entschieden - und kann in Form eines strengen Beweises auch nicht entschieden werden. Schon Alfred Einstein wußte um die Schwierigkeiten solcher Fragestellungen: *Mozart hat viel mehr gehört und angenommen und abgestoßen, als wir wissen: seine Seele war im Anhören zu aktiv lebendig, schöpferisch, als daß ihre Formung sich auch nur halbwegs nachrechnen ließe* (A. Einstein). Mit anderen Worten: Es kann nicht gezeigt werden, wie die Parallelen zustande gekommen sind, sondern nur, daß sie existieren.

Wie fragwürdig es ist, direkte Einflüsse zu »konstruieren«, läßt sich an der vielzitierten Parallele in Mozarts *Le nozze di Figaro* und Grétrys *L'amant jaloux* veranschaulichen:

Molto Andante

The score shows the following parts and lyrics:

- VI.** Violin I
- VIa.** Violin II
- Sus.** Susanna
- Gfn. la C.** (erstaunt) (Con meraviglia) Da Si-
- Gf. II C.** Su - san-na! Su - san-na!
- Vc. c. Cb.** san-na! san-na!

W. A. Mozart, *Le nozze di Figaro*

Andante.

The score shows the following parts and lyrics:

- L.** (Isabelle) doux De ce monstre ja - loux, Il ne sait plus que di - re, Il ne s'emporte plus;
- J.** doux De ce monstre ja - loux, Il ne sait plus que di - re, Il ne s'emporte plus;
- AI.** doux De ce monstre ja - loux, Il ne sait plus que di - re, Il ne s'emporte plus;
- la.** Il ne sait plus que di - re, Il ne s'emporte plus;

(Isabelle et l'Amant) Ils se taisent.

A.E. M. Grétry, *L'amant jaloux*

Sicherlich ist es, auf den ersten Blick naheliegend, einen Einfluß von Grétry auf Mozart, der *L'amant jaloux* wohl sehr gut gekannt haben muß, zu konstatieren und die Behauptung aufzustellen, daß Mozart *ein fast »wörtliches« Zitat in das Finale des zweiten Aktes seines »Figaro« übernommen hat* (C.-H. Mahling).

Andererseits wurde aber bis heute übersehen, daß Mozart schon in der *Finta giardiniera* - also vier Jahre vor der Uraufführung von *L'amant jaloux* - die Vorform der *Figaro*-Stelle zu Papier gebracht hat: Im zweiten Finale bringen Ramiro und seine Helfer mit ihren Fackeln im direkten wie übertragenen Sinn »Licht« in das Dunkel der Verwechslungssituation. In der Szenenanweisung heißt es an dieser Stelle: *Alle sind erstaunt und betrachten sich verwundert* - es handelt sich also um die gleiche psychologische Situation wie bei der Susanna-Stelle im *Figaro*:

W. A. Mozart, *La finta giardiniera*

Mozart bringt den Gefühlszustand der Betroffenen durch die staunende Unisono-Figur mit der verminderten Quinte als Abschluß und das ungläubige Innehalten (Pausenfermaten) adäquat zum Ausdruck. Es handelt sich um das gleiche Modell wie im *Figaro*. Die Übereinstimmung bezieht sich auf folgende Punkte:

- gleiche Taktart (3/8)
- mittleres Tempo (Molto andante - Allegretto)
- Ganztonschritt als Auftakt zur »1« in der gleichen Singstimme
- Rhythmische Verwandtschaft: Achtelnote auf »1« mit nachfolgenden Sechzehnteln (wobei in der *Finta giardiniera* die erste Sechzehntel als Pause notiert ist)
- Pausenfermate

Mozart hat es also – salopp formuliert – gar nicht nötig, sich auf Grétrys Modell zu beziehen. Er selbst hatte schon in seiner *Finta giardiniera* einen direkten Bezugspunkt geschaffen!

Nun jedoch zurück zur eigentlichen Fragestellung: In Grétrys *Les deux avares* möchte das Liebespaar Henriette und Jérôme mit der Unterstützung ihrer Vertrauten Madelon den in einen Brunnen gefallenen Korb mit Wertgegenständen wieder nach oben holen. Zu diesem Zweck wollen die beiden Frauen Jérôme in einem Eimer abseilen. Dieser Plan wird durch das Auftreten der beiden »Geizigen«, Martin und Gripon, zunächst verhindert. Grétry komponiert diese Szene als Handlungsterzett (Allegro), dessen Musik in jedem Moment der dramatischen Situation gerecht wird. Paradigma hierfür ist die Tatsache, daß der Dialog zwischen Gripon und Martin schon über den letzten Takt des Terzetts als Melodram einsetzt und bruchlos zur nächsten Szene überleitet. Der erste Abschnitt des Terzetts ist den Vorbereitungen des Abseilmanövers gewidmet. Nach der Schlußsteigerung und der abrupten Pause beginnen die Frauen den Korb nach unten zu lassen. Eine ostinate Sechzehntel-Figur der Violinen im Piano und die von der Oboe formulierten »Fragezeichen« erzeugen eine außerordentliche Spannung: Gelingt das Vorhaben oder gelingt es nicht?

Les femmes laissent descendre Jérôme dans le puits, et la pouille tourne.

A.E. M. Grétry, *Le deux avares*

Eine ganz ähnliche Situation findet sich im Duett Sandrina/Belfiore von Mozarts *Finta giardiniera*. Der erste Teil des Stücks schließt mit dem Entschluß des Paares, sich endgültig zu trennen. Im zweiten Teil (Andantino) wird der schrittweise Annäherungsprozeß eindrucksvoll musikalisch umgesetzt: Durch den rein instrumentalen Beginn schafft Mozart die Möglichkeit, das spannungsgeladene Schwanken zwischen »Ja« und »Nein« in szenische Aktion umzusetzen:

Andantino

112

p *cresc.* *f* *p*

p *cresc.* *f*

cresc. *f* *p* *pp*

cresc. *f* *p*

cresc. *f* *p*

qu. si me da via di qua.
hier, nur fort, nur fort von hier.

qu. si va da via di qua.
hier, nur fort, nur fort von hier.

cresc. *f* *p*

(Ritardissimo intorno alla punta della scena, e poi si ferma.)
 (Sie gehen beide zu verschiedenen Seiten bis an die Ränge, dann bleiben sie stehen.)

W. A. Mozart, *La finta giardiniera*

Das Satzbild ist demjenigen des Grétry-Terzettts eng verwandt: Oboenseufzer über ostinaten Sechzehntel-Figuren der Violinen im Piano. Wie mehrfach betont, ist diese Entsprechung jedoch nicht das Entscheidende, sondern vielmehr die Tatsache, daß die szenisch-dramatische Situation in beiden Fällen durch rein instrumentale Passagen getragen wird. Darüber hinaus wird durch die Art der Vertonung die der Situation eigene Spannung gesteigert. Dramaturgische Faktoren – nicht absolut-musikalische Gesetzmäßigkeiten – determinieren den formalen Verlauf. In beiden Fällen macht die spezifische musikalische Umsetzung überhaupt nur Sinn im gegebenen Handlungskontext (vgl. die Szenenanweisungen). Daß diese Kompositionsweise alles andere als selbstverständlich ist, zeigt die Vertonung der gleichen Stelle in der *Finta giardiniera* Anfossis. Bei ihm gibt es dieses Eingehen auf die szenische Situation nicht. Im Gegenteil: die kompositorische Struktur läßt eine spannungssteigernde Aktion nicht zu (das *Lei mi chiama?* Schließt sich als Beginn eines neuen Teils – Allegretto 6/8 – direkt an die abschließende Kadenz des *si vada via di qua* an!).

Eine weitere Analogie zwischen Grétry und Mozart zeigt das folgende Beispiel auf. Beide Komponisten akzentuieren eine dramaturgisch zentrale Textstelle durch einen plötzlichen Andante- beziehungsweise Maestoso-Einschub:

Vns. *Andante.*

H. tous les dé-li-vrer.
 N. Arrê-tez, arrê-tez! Le moment est pro-pi-ce, il faut qu'on se baigne: Arrêtez, écou-lex:
 J. tous les dé-li-vrer.
 O.
 M.

A.E. M. Grétry, *Le deux avares*

Ob.
 Clar. (in A)
 V.I.
 V.II.
 Va.
 C.
 B.

mor-te ri-ren - me. Ec-co bur-le - re, ec-co tra-ge - ra un wa-ma ce - le - bre, un
 wid - ri - ges Schick-sal. Se-het res-pot-let, seht hin-ter-ge-nen ja-nen be-rühm-ten Mann, den

318 *Allegro*

V.I.
 V.II.
 Va.

Serp. *SERPETTA*

Or or re - dre - ma, lo sco - pri -
 Wie wol - len ge - hen und nun gleich

Po - de - stà, un wa-ma ce - le - bre, un Po - de - stà. Or or, re - dre - ma, lo sco - pri -
 Po - de - stà, ja - nen be-rühm-ten Mann, den Po - de - stà. Wie wol - len ge - hen und nun gleich

M. *MARDO*

Or or re - dre - ma, lo sco - pri -
 Wie wol - len ge - hen und nun gleich

Vc. & B.

W. A. Mozart, *La finta giardiniera*

Grétry hält vor der entscheidenden Passage des zweiten Finales, in der Madelon den beiden Geizigen das Versprechen abringt, der Heirat von Henriette und Jérôme zuzustimmen und den Besitz ordnungsgemäß zu übertragen, das Geschehen durch den Andante-Einschub an, um der nachfolgenden Aussage mehr Gewicht zu verleihen (*Arrêtez, écoutez*). Mozart geht mit seinem Einschub noch einen Schritt weiter: Im ersten Finale der *Finta giardiniera* treffen Belfiore und die totgeglaubte Sandrina unerwartet aufeinander. Die Verwirrung ist groß. Serpetta, die Kammerzofe des Podestà, und Nardo, der Diener Sandrinas, versuchen dem Podestà die Situation jeweils aus ihrer Sicht zu erklären. *Wem soll ich nun glauben? - Ausgerechnet mir, dem »uomo celebre«, muß so etwas passieren!*

Der Einschub gibt einen ironischen Kommentar dieser Selbsteinschätzung des total verunsicherten Dorfbürgermeisters »von Stand«. Schon die Bezeichnung *Maestoso*, die Mozart als Mittel der Personencharakteristik offensichtlich immer dann einsetzt, wenn er über angeberische Aufgeblasenheit ironisch spotten will, spricht für sich. Ergänzt wird der pathetisch-»würdevoll« punktierte Rhythmus durch die Triller auf »celebre«, die in parodistisch übertriebenem Pathos verdeutlichen, daß Don Anchise an seiner verwundbarsten Stelle getroffen ist - worüber Serpetta und Nardo sich natürlich köstlich amüsieren -, sowie dem parodistischen »Absturz« der Streicher in die Niederungen des Gewöhnlichen. Als ob es sowieso nicht ernst zu nehmen ist, was der Podestà da von sich gibt, scheiden ihm die Tutti-Triolen auf »4« quasi das Wort ab.

In beiden Fällen also: aufmerksames Registrieren der dramaturgisch zentralen Textpassage durch musikalische Umsetzung dieser Situation. So selbstverständlich dem modernen Hörer diese an den Gesetzen der Dramaturgie orientierte Kompositionsweise erscheinen mag, sie widerspricht offenkundig den Grundsätzen der italienischen Opera buffa. Die Anfossi-Vertonung dieser Stelle fußt daher auf einer völlig anderen opernästhetischen Auffassung. Von einer konkreten kompositorischen Umsetzung der dramatischen Situation oder gar einer Kommentierung des Textinhaltes beziehungsweise des psychischen Zustands des Podestà durch die Musik kann bei ihm keine Rede sein. Die Kernaussage huscht ebenso im Presto am Hörer vorbei wie der vorangegangene und nachfolgende Kontext. Die Musik bleibt also *vergleichsweise indifferent oder verkriecht sich, wo Gebärdenkomik und Wortwitz durchdringen sollen - sie in Musik umzusetzen hat der Komponist wohl gar nicht als seine Aufgabe betrachtet* (R. Strohm). Eine weitere Entsprechung zwischen Mozart und Grétry findet sich im Bereich der formalen Gestaltung der Arien. Sowohl in Mozarts *Finta giardiniera* als auch in den meisten Opern Grétrys gibt es Arien, die durch ihren außergewöhnlichen formalen Aufbau besondere Aufmerksamkeit verdienen. In Grétrys *La fausse magie* zum Beispiel wägt der alte Dalin in einer großen Arie seine Chancen bei seinem Mündel Lucette ab. In der zentralen Passage berichtet er rezitativisch von einem Traum, von dem er ahnt, daß es sich um eine Metapher für seine eigene Situation handelt - wahrhaben will er dies jedoch nicht:

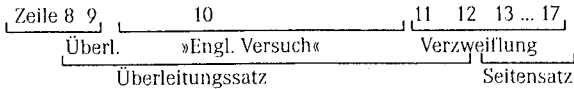
Si je croyais aux présages, je sens que j'aurais grand peur. Chassons ces nuages. Non, je n'ai pas peur; Et tout présage est trompeur.]	Larghetto
Ah! C'est ce mauvais songe Qui me tient en souci Tout le reste est mensonge;]	Presto
Mais ce songe! Ah! Quel songe!]	Adagio (quasi Rez.)
J'en ai le coeur transi! Mais ce songe, ah! Quel songe!]	Presto
Un vieux coq, vigilant, encore assez galant, Gardait une poulette; un milan qui la guette S'en vient, par trahison, enlever la poulette Et le coq se change en oison.]	Andante
Ah Lucette, ah Lucette, N'est-tu pas la Poulette Ne suis-je pas... non, non, je le répète]	Larghetto (Rez.)
Je n'ai pas peur Et tout présage est trompeur Chassons ces nuages Moquons-nous du présage, et tout présage est trompeur]	Presto

Der formale Ablauf der Arie orientiert sich streng am Textverlauf. Oder: Der dramaturgische Aufbau des Textes wirkt auch musikalisch formkonstitutiv. Die Arie ist frei »durchkomponiert«. Auch in Mozarts *Finta giardiniera* finden sich - erneut im Gegensatz zu Anfossi - mehrere Arien mit einem absolut unkonventionellen formalen Aufbau. In all diesen Stücken lassen sich die Besonderheiten - wie in der oben beschriebenen Grétry-Arie - durch eine textliche und szenisch-dramatische Analyse schlüssig begründen. Ein Beispiel: In seiner Arie Nr. 14 »Con un vezo all'Italiana« versucht der liebeskranke Nardo seine angebetete Serpette durch den Beweis seiner »weltmännischen« Manieren für sich zu gewinnen. Es ergibt sich folgender Ablauf:

<p>Con un vezzo all'Italiana Vi dirò che quel visetto (amoroso) M'ha infiammato il core, il petto, Che languire ognor mi fa</p>	}	Teil A ₁ 1. Versuch: Italienische Art
<p><i>(Serpetta fa segno che non gli piace affettato)</i></p>	}	
<p>Non vi piace, non va bene? Via, proviamo alla Francese:</p>	}	Überl.
<p>Ah madama ... eccomi qui</p>	}	Teil B 2. Versuch: Französische Art
<p>Oh neppur va ben così? Su vediamo un po'all Inglese</p>	}	Überl.
<p>Ah mio ben, dite di sì <i>(Serpetta come sopra)</i></p>	}	Teil C 3. Versuch: Englische Art
<p>Maledetta indifferenza Mi fa perder la pazienza: Qui non serve alla Francese, Non capacita l'Inglese, Non gli piace all'Italiana: Oh che umor, che donna strana, to mi perdo in verità</p>	}	Teil A ₂ Scheitern aller Versuche → Verzweigung: Gleiches them. Material wie A ₁ , jedoch schnelleres Tempo

Solche mit den Normen der italienischen Opera buffa schroff brechende Formverläufe sind Marksteine auf Mozarts Weg zu dem, was er in einem Brief einmal als *vera opera* bezeichnet hat.

Anfossis Komposition der Nardo-Arie hält sich dagegen strikt an die Gattungsnorm: die große zweiteilige Allegro-con-spirito-Arie (AA') weiß nichts von der musikalisch ausformulierten Pantomime bei Mozart. Es kommt in diesem Fall sogar zu einer Diskrepanz zwischen formaler Anlage und Textaufbau. Da Anfossi nicht von den vorgegebenen musikalisch-formalen Schemata abweicht, muß er bei Texten, die vom herkömmlichen Aufbau abweichen, zwangsläufig in Schwierigkeiten geraten. Er »preßt« den Text in die vorgegebene musikalische Anlage. Der Seitensatz beginnt erst mit Textzeile 13, obwohl sich die inhaltliche Zäsur schon zwischen Zeile 10 und 11 befindet:



Die Reihe der Analogien zwischen Mozart und Grétry ist mit den bisher erörterten Beispielen noch nicht erschöpft. Grétry schiebt sehr häufig kurze Rezitativpassagen beziehungsweise Adagio-Takte in seinen Arien ein, die etwa die Peripetie der Ariendramaturgie – den Umschlag in die Antithese – bezeichnen, oder auch die Vorbereitung der Wiederholung eines Arienabschnitts. Dieses Mittel, konventionellen formalen Abläufen, die eigentlich absolut musikalischen Gesetzmäßigkeiten gehorchen, dramaturgischen Sinn zu verleihen, wird auch von Mozart häufig angewandt. So schiebt er etwa vor der Reprise des A'-Teils von Belfiores Arie Nr. 15 »Care pupille belle« das aus einer anderen Textpassage stammende Wort »parto« ein, steigert mit dieser zweimal wiederholten (und von Generalpausen unterbrochenen) Androhung die Spannung – und motiviert dadurch zugleich den Teil A': Trotz der Drohung »Ich gehe« reagiert Sandrina (an die Belfiore die Arie richtet) nicht: also versucht er durch die Wiederholung seiner Liebeserklärung doch noch ans Ziel zu gelangen. Diese Tendenz, der Dramaturgie der Arie oder des Arientextes nachzuspüren und die Erkenntnisse dann entsprechend musikalisch umzusetzen, ist den Italienern fremd. Bei Mozart – und auch bei Grétry – werden Arien dagegen oft zu »Dramen im Kleinen«.

Richten wir nach den bisher untersuchten Gemeinsamkeiten zwischen Mozart und Grétry unser Augenmerk abschließend auf die Aspekte, die Mozarts Außenseiterrolle im Musiktheater des späten 18. Jahrhunderts begründen.

Die Darstellung der gespielten Trauer über die Abreise Cassandres im G-Dur-Terzett »Il faut parir, o peine extrême« aus *Le tableau parlant* steigert Grétry am Ende des Stücks durch die Versetzung des Hauptthemas in die Mollvariante:

The musical score shows a terzetto with three vocal parts and a basso continuo line. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 3/4. The lyrics are:
 belle. O la fri-ponne, ô la fri-ponne, ô la fri-pon- nel l'en- tend- el- le?
 bei- lei / il faut par- tir, ô

A.E. M. Grétry, *Le tableau parlant*

Ein gelungener Einfall, der die hintergründige Scheinheiligkeit der Situation – auf der einen Seite gibt Cassandre, der Pantalone des Stücks, nur vor zu verreisen, um seine Angebetete Isabelle ausspionieren zu können, während auf der anderen Seite Isabelle und ihre Zofe Columbine in Wirklichkeit alles andere als traurig über die Ankündigung des Alten sind – fast zur Groteske werden lässt. Die Transposition nach g-Moll ist im Kontext der dramatischen Situation allerdings nur Akzidens, essentiell ändert sich nichts.

In Belfiores Arie Nr. 8 aus *La finta giardiniera* setzt Mozart im Grunde genommen das gleiche Mittel ein; durch die Art und Weise, wie er dies tut, erreicht es jedoch zentrale Bedeutung im Hinblick auf den Verlauf des Stücks. In der sogenannten »Stammbaumarie« prahlt der Contino Belfiore gegenüber dem Podestà mit seiner stolzen Ahnenreihe. Die von Mozart als Reaktion auf das Lachen des Podestà dreimal eingefügte wutentbrannte Frage »Voi ridete?« – auch hier denkt der Komponist also szenische Aktion mit – ruft dabei immer neue, kontinuierlich gesteigerte Versuche Belfiores hervor, sein Gegenüber endlich zu überzeugen. Nach den ersten beiden Teilen A (Andante maestoso) und B (Allegro) geht in der Überleitung (Primo tempo) die Erregung des Contino plötzlich in Resignation über: Die Belfiores Aufgeblasenheit demonstrierende majestätisch-würdevolle Einleitung (aufsteigende punktierte Achtel) modifiziert Mozart nun zu einer äußerst kleinlauten, absteigenden, vom Forte direkt zum Piano zurückgenommenen Phrase, der der C-Dur-Arienbeginn, nach g-Moll transponiert, begleitet von einem Klagegesang der Oboen folgt. In den nächsten vier Takten schöpft der Graf allmählich neuen Mut (Rückkehr zu C-Dur), während die Oboen diesen Umschwung noch gar nicht wahrhaben wollen:

20 *Primo tempo*

*De Sci-roc-co a Tre-mon-ta-na,
Hier vom O-sten bis zum We-ster.*

da Le-nen-te a mer-to-glor-ia pe-te-min-ror-na-in-
dort vom Sü-den bis zum Nor-den ist schon längst be-kannt ge-

W. A. Mozart, *La finta giardiniera*

In diesen genialen acht Takten entwirft Mozart ein treffendes musikalisches Abbild dessen, was in Belfiore aufgrund des Nicht-ernst-genommen-Werdens vorgeht. Mozarts g-Moll-Passage vermittelt psychologische Vorgänge in prozeßhafter Entwicklung, und er erreicht damit eine Dimension, die sowohl Grétry als auch den Komponisten der italienischen Opera buffa verschlossen bleibt.

In einem weiteren Punkt unterscheidet sich Mozart nachdrücklich von beiden Gattungstraditionen: in der Exklusivität seiner satztechnischen Möglichkeiten.

In Sandrinas C-Dur-Cavatina Nr. 11 »Geme la tortorella« wird die Einfachheit der Mittel durch den Grad der Wirkung noch übertroffen:

Ge-me la-tor-re-la Seuf-zend be-klagt die- ses Töb-chen-

W. A. Mozart, *La finta giardiniera*

Mozart verschiebt das Motiv der ersten Violinen immer einen halben Takt nach vorne, so daß es ein »Pseudoauftakt« zum Einsatz der Singstimme wird. »Pseudoauftakt« deshalb, weil dieses Motiv eigentlich gar keine Auftaktqualitäten hat: Die erste Note ist der betonte Ruhepunkt (besonders hervorgehoben durch den Vorschlag!), während die drei folgenden Noten eher Anhängsel sind. Trotzdem fällt die tiefste Note, die weit weniger betont ist als der Hochton »g«, auf die erste Zählzeit. Anders formuliert: Das Motiv müßte aufgrund seiner rhythmischen und melodischen Gestalt eigentlich den folgenden Platz im Taktschema einnehmen:



Der metrisch verschobene Deszensus wird zum Garanten für den Ausdruck der Niedergeschlagenheit, der diesem Beginn eigen ist (der Einsatz der Singstimme fällt mit dem Tiefpunkt des Motivs zusammen!). Die völlig konventionelle harmonische Anlage bringt Mozart dadurch ins Wanken, daß sich sowohl Singstimme als auch die ersten Violinen gegen diese Struktur sträuben – sie entfalten ihren melodisch-rhythmischen Eigenwillen und geraten so in Konflikt mit dem harmonischen Gerüst. Die Singstimme setzt erst im zweiten Takt ein, bildet also eine nur dreitaktige Phrase über dem regulären viertaktigen harmonischen Gerüst. Die erste Violine beginnt auf die Zählzeit »2« des ersten Taktes mit dem oben schon näher beschriebenen Motiv, dessen Eigendynamik auch so groß ist, daß man getrost von den drei »miteinander konkurrierenden Ebenen« reden kann.

Eine ähnliche Tendenz kann man in Sandrina Cavatina Nr. 22 »Ah dal pianto« beobachten:

Fagotto solo

Violino I *con sordine* *p*

Violino II *con sordine* *p*

Viola I, II *con sordine* *p*

SANDRINA

Ah ————— del pianto — co, ————— del ————— sta —
 Ach ————— vor ————— Trü ————— nen, ————— Schluch ————— zen,

Violoncello e Basso *p*

‡ D7 ‡ ‡ [D7 D7]

Opéra comique schon 1774/75 in den Dienst seiner musikdramatischen Intentionen gestellt hat.

Diesem Sachverhalt - der Möglichkeit des Einflusses der französischen Operntadition in Werken, die primär der italienischen Gattungstradition folgen - wurde. Die hier aufgezeigten Ansätze lassen es nicht unwahrscheinlich erscheinen, daß bestimmte Merkmale Mozartscher Musikdramatik, die vor dem Hintergrund der italienischen Tradition als Beweis seiner »Originalität« dienen, sich durch den Blick auf die Opéra comique als deren Einfluß erweisen könnten. Für die Mozart-Forschung tut sich hier sicherlich noch ein weites Feld auf.

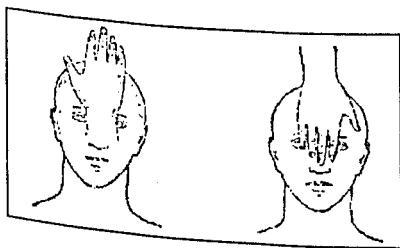
Die *Finta giardiniera* sollte gerade unter diesem Aspekt nicht länger als »Frühwerk« abgetan werden, sondern als das erkannt werden, was sie ist: ein Schlüsselwerk in Mozarts Entwicklung als Musikdramatiker, das im Bereich der Opera buffa die Brücke schlägt zwischen der sehr früh entstandenen *Finta semplice* und den reifen Werken.

Der tierische Magnetismus

Franz Anton Mesmer

Ein brennendes Feuer bemächtigte sich meiner Sinne. Ich suchte die Wahrheit nicht mehr aus Neigung. Ich suchte sie voll Unruhe. Felder, Wälder und die entlegendsten Einöden zogen mich allein noch an. Dort fühlte ich mich näher der Natur. Heftig bewegt, schien es mir manchmal, daß ich, das Herz ermüdet von ihren unnützen Lockungen, sie zornig von mir stoßen müsse. »Ohr Natur!« rief ich bei solchen Anfällen aus, »was willst du von mir?« Das andere Mal hingegen bildete ich mir ein, sie zärtlich in meine Arme zu drücken oder sie mit zitternder Ungeduld (*avec impatience et trépignement*) zu bedrängen, sie möge sich doch meinen Wünschen fügen. Glücklicherweise hatten meine Anwandlungen, verloren in der Stille der Wälder, keine anderen Zeugen ihrer Heftigkeit als die Bäume, ich hatte gewiß das Aussehen eines Wahnsinnigen.

Alle anderen Beschäftigungen wurden mir lästig. Alle ihnen gewidmeten Augenblicke schienen mir ebensoviele an der Wahrheit begangene Diebstähle zu sein ... so daß es mir selbst um die Zeit leid tat, die ich benötigte, um Ausdrücke zu suchen, in die ich meine Gedanken faßte.



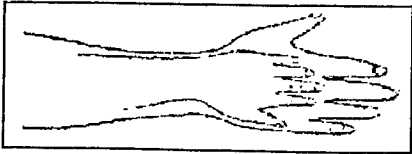
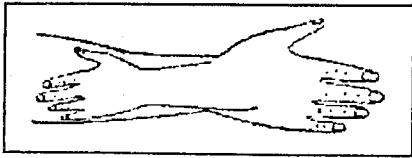
Ich werde dessen inne, daß wir jede Idee ... unmittelbar und ohne Überlegung in die uns familiärste Sprache kleiden; ich faßte den bizarren Entschluß, mich von dieser Abhängigkeit zu befreien. So ungestüm war der Schwung meiner Imagination, daß ich diese abstrakte Idee ausführte. Ich dachte drei Monate ohne Worte. Ihr Leser, die Ihr des Enthousiasmusses fähig seid, Ihr al-

lein werdet mich zweifellos verstehen ... werdet die Prüfungen richtig einschätzen, durch welche jender gehen mußte, um nutzbringend zu sein, den Ihr vielleicht viele Male leichtsinnig verdammt habt. Ich fordere Euch auf, einmal - nur zu Eurem Vergnügen - zu denken, ohne Eure Gedanken zu übersetzen. Wenn ich Euch ... erinnern muß, daß sich der letzte Grad des Enthousiasmus nur durch eine unmerkliche Nuance vom Wahnsinn unterscheidet, so muß ich Euch als Arzt im voraus warnen, daß - sich solchen Exzessen auszuliefern - bedeutet, die Organe seines Gehirns drohenden Gefahren auszusetzen.

Als ich aus diesem tiefen Zustand des Träumens heraustrat, blickte ich mit Er-

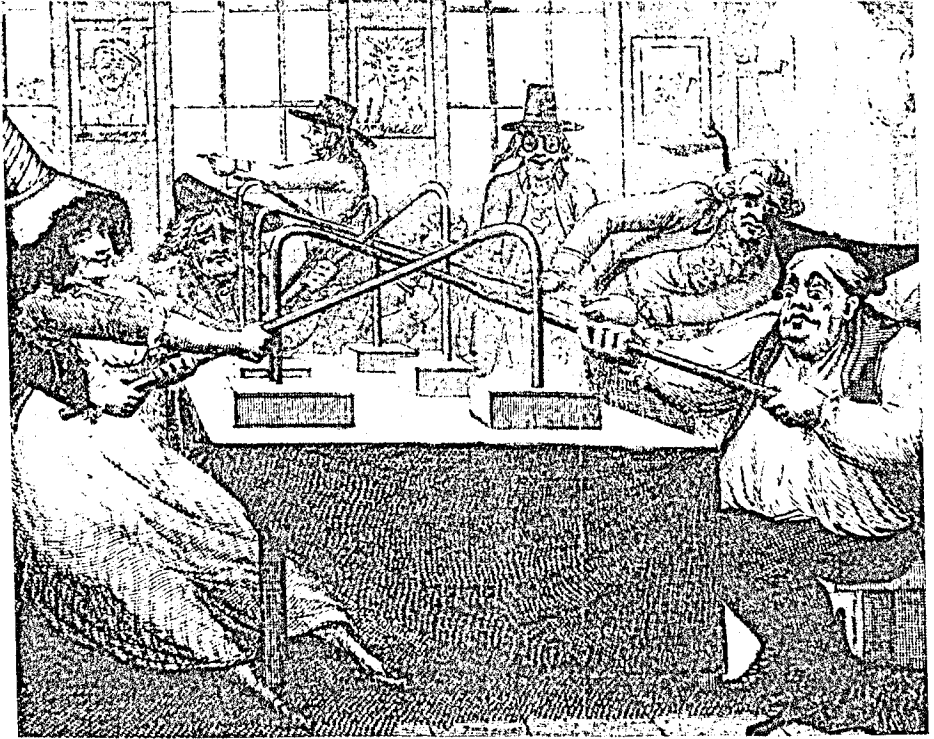
staunen um mich. Meine Sinne trogen mich nicht mehr auf die gleiche Weise wie in der Vergangenheit: die Gegenstände hatten eine neue Gestalt angenommen, die all-
ergewöhnlichsten Kombinationen schienen mir revisionsbedürftig zu sein, die
Menschen schienen mir derart dem Irrtum ausgeliefert, daß ich ein nie gekanntes
Entzücken empfand, wenn ich unter den angenommenen Meinungen eine unbe-
streitbare Wahrheit wiederfand...

Unmerklich fand mein Geist die Ruhe wieder. Die Wahrheit, welche ich so
glühend verfolgt hatte, ließ mir über ihre Existenz keinen Zweifel mehr. Sie hielt
sich zwar noch in der Ferne, noch verdunkelt durch einige leichte Nebel, aber ich
sah deutlich den Weg, der zu ihr führte und ich entfernte mich nicht mehr von dem-
selben ... Es blieb mir noch ein langer und mühseliger Weg ... ich (fühlte) die Not-
wendigkeit, meine Hindernisse noch zu vergrößern, indem ich die strenge Ver-
pflichtung auf mich nahm, die unschätzbare Wahrheit, welche in Händen hielt, der
Menschheit in der ganzen Reinheit, in der ich sie von der Natur empfangen hatte, wei-
terzugeben.



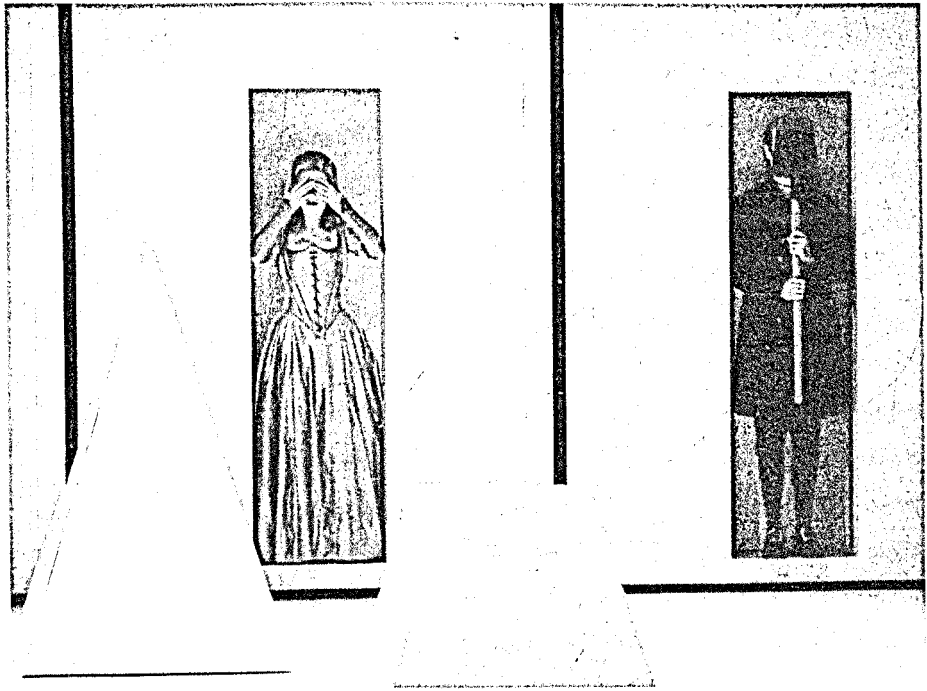
... Man schätzt mich ein als doppel-
züngig, weil ich die Theorie meiner Doktrin
nicht veröffentliche ... ich kann es nicht.
Weil ich die Nutzlosigkeit, ja selbst die Ge-
fahr eines solchen Versuches einsehe,
wünschte ich sehnlich, die Beweise davon
ordentlich, klar und präzise geben zu kön-
nen ... aber der Gegenstand entzieht sich je-

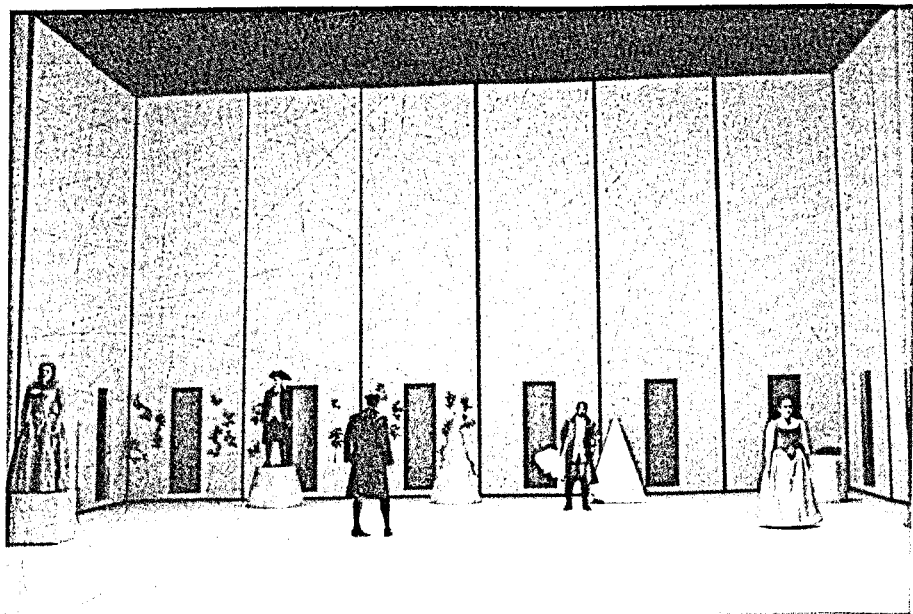
der direkten Beschreibung. Es bleiben mir zur Verständlichmachung nur Bilder,
Vergleiche und Annäherungen ... Der animalische Magnetismus muß in meinen
Händen als ein sechster künstlicher Sinn betrachtet werden. Die Sinne lassen sich
nicht beschreiben, man muß sie fühlen ... d.h. erleben. Das Gleiche gilt für den ani-
malischen Magnetismus, nur das Erleben allein kann seine Theorie verständlich
machen.

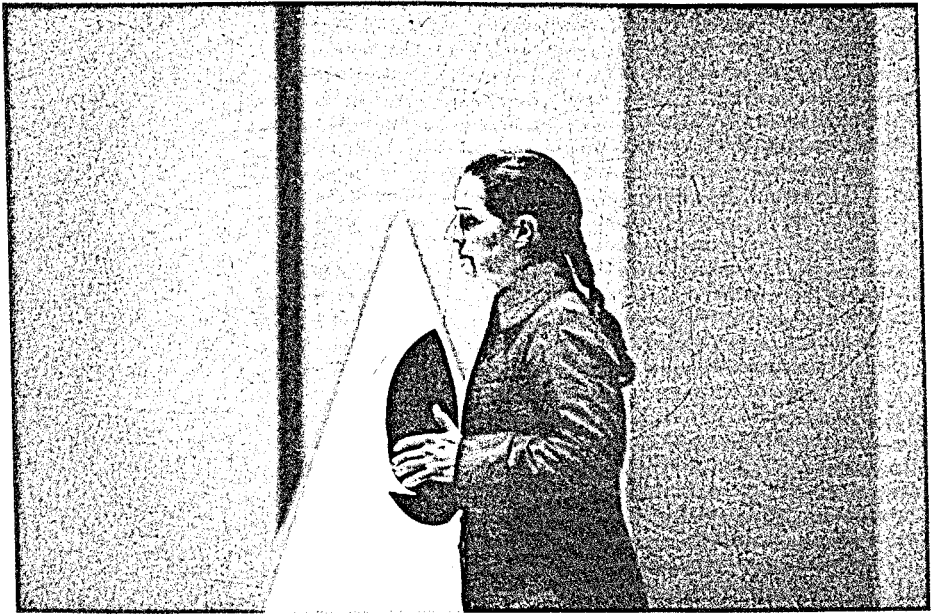


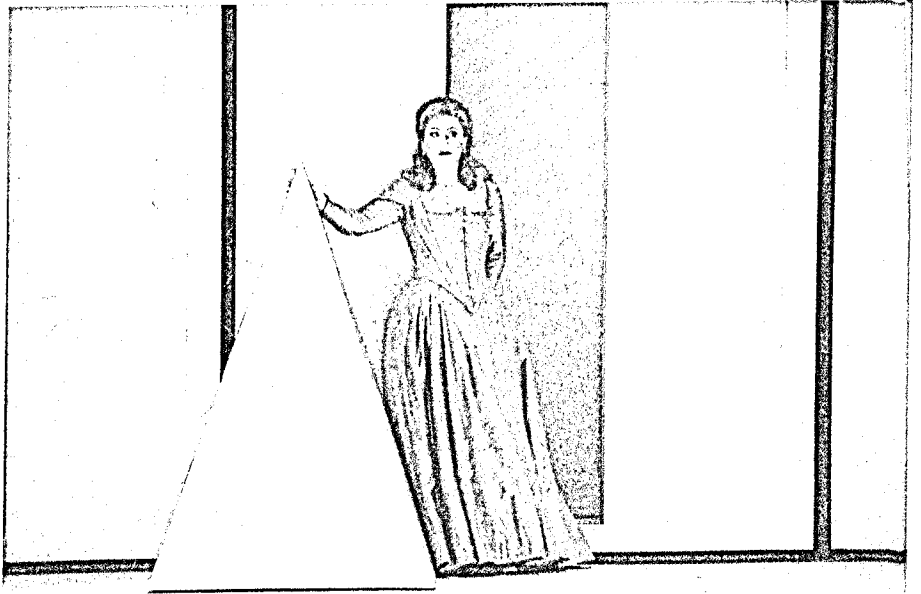
Karikatur über den Mesmerismus

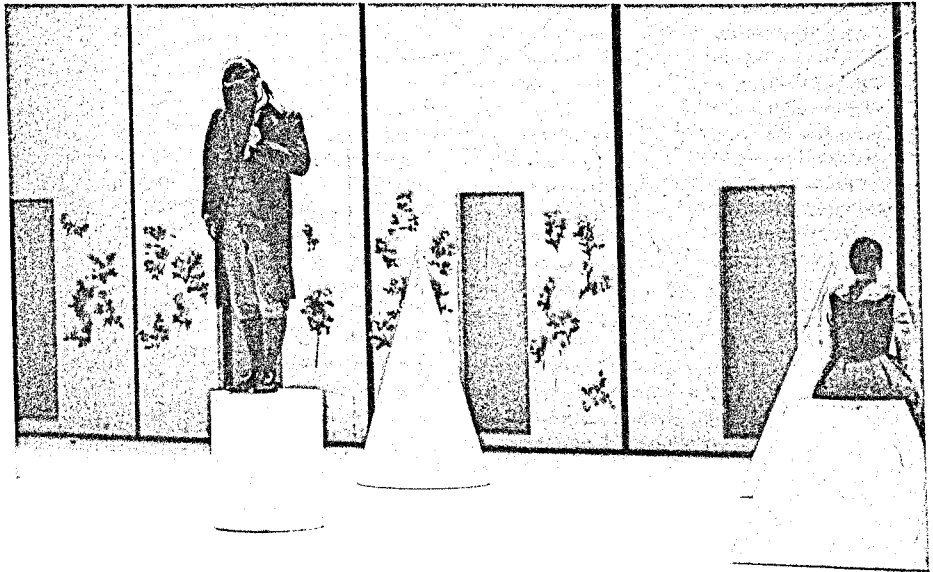
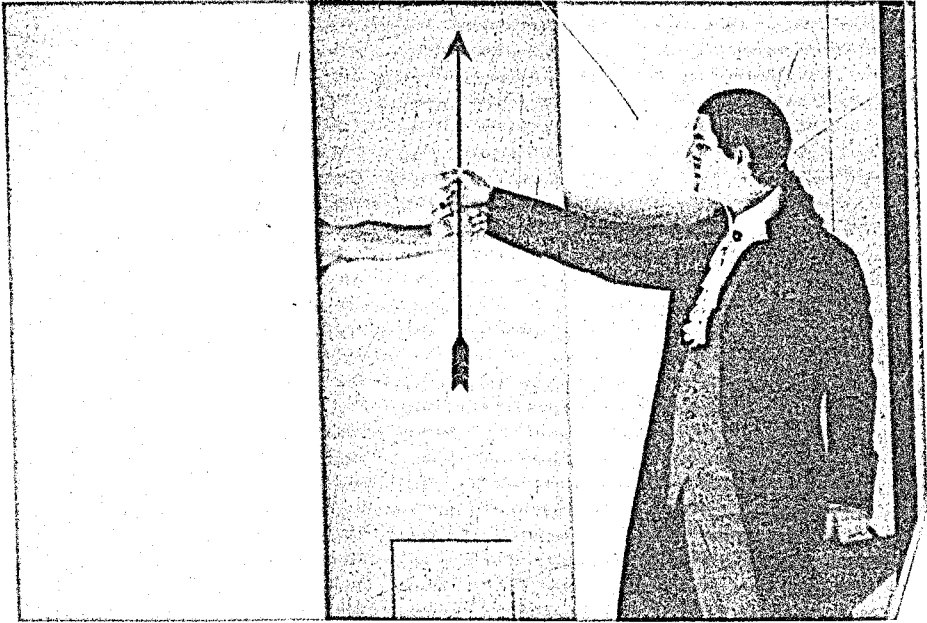
Probenphotos
A.T.Schaefer



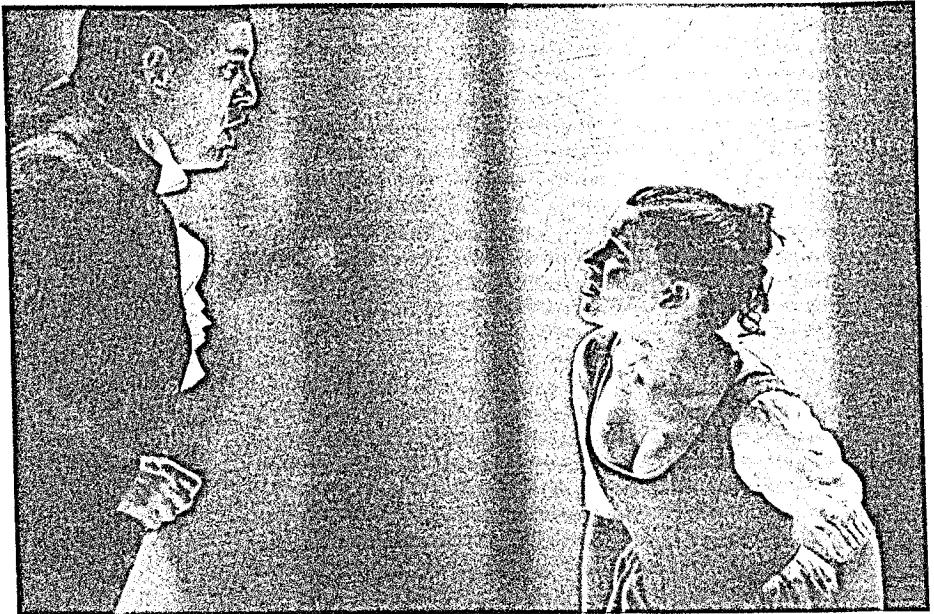
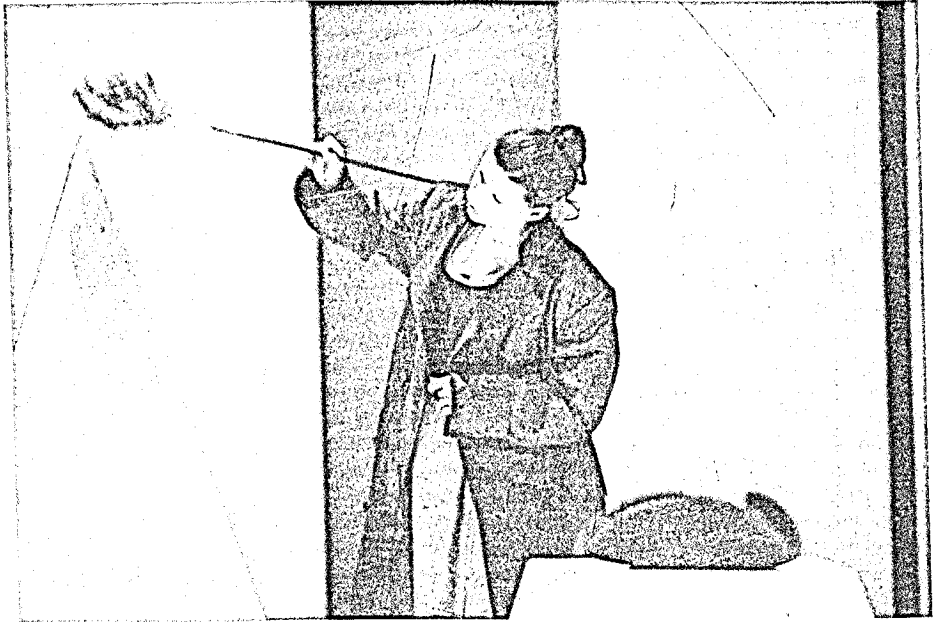






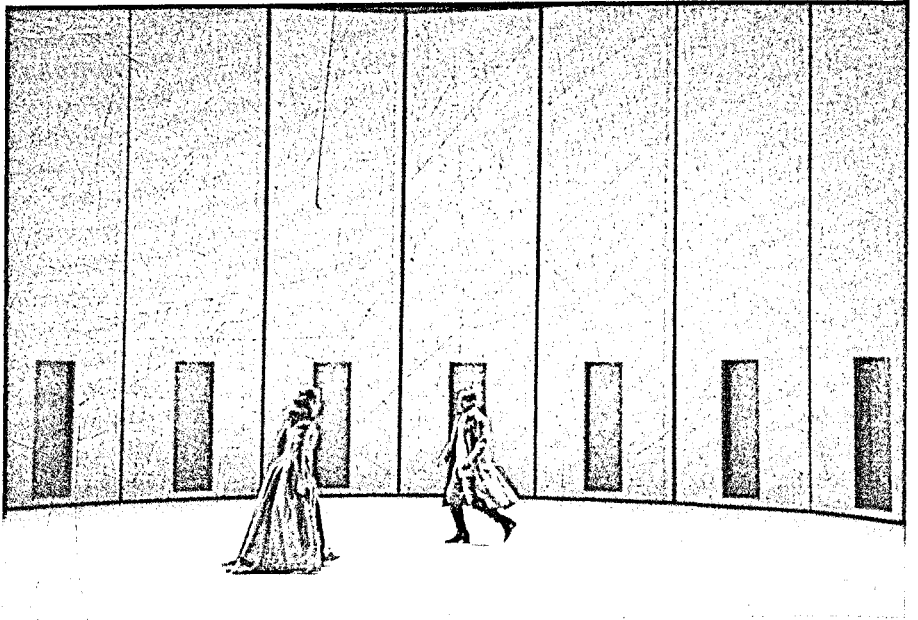




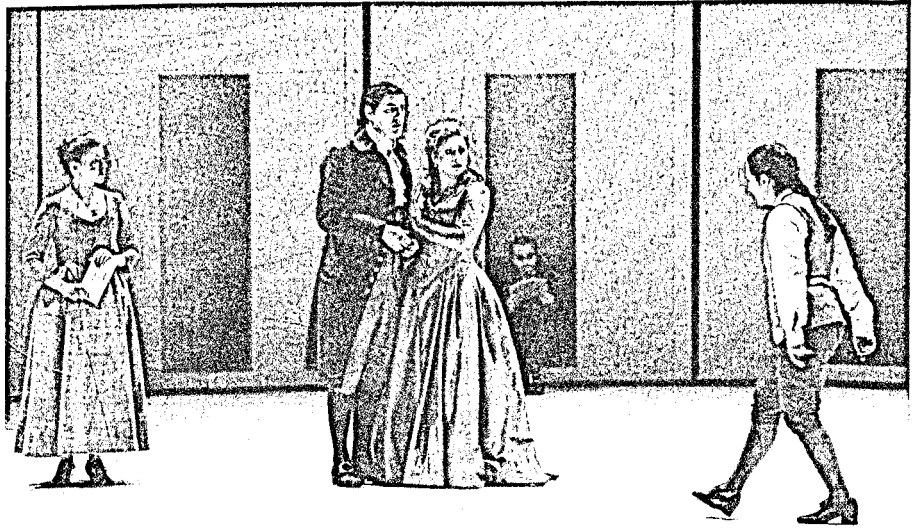


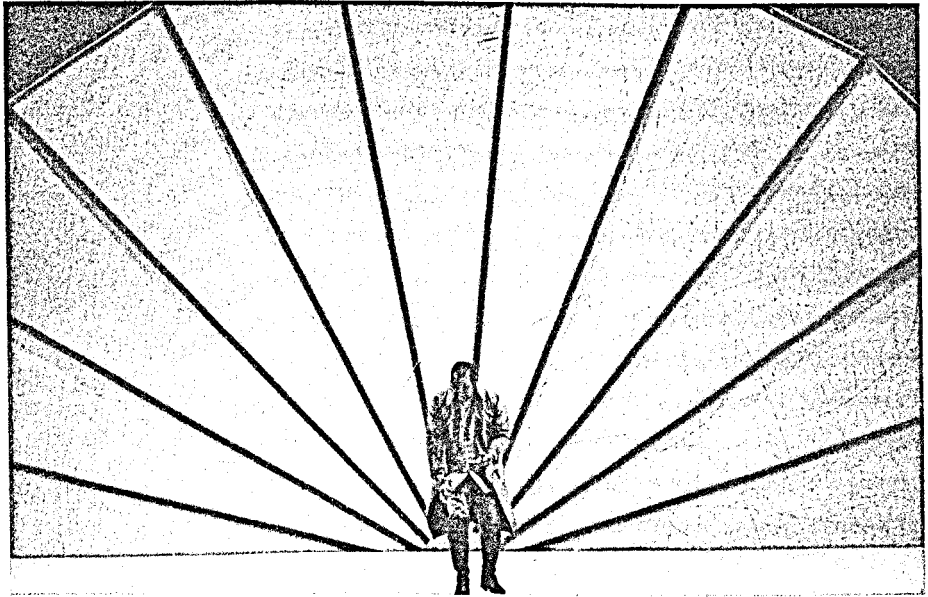




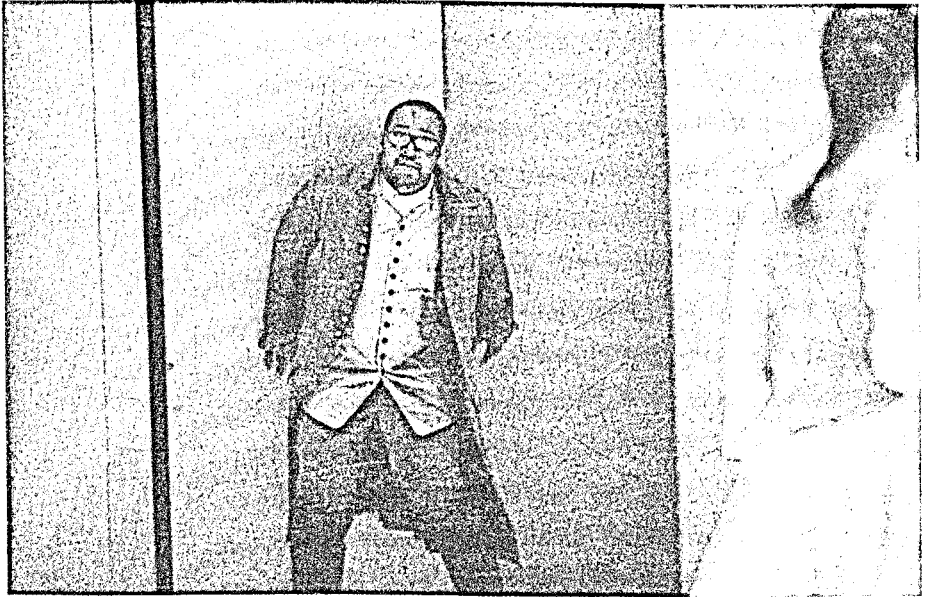


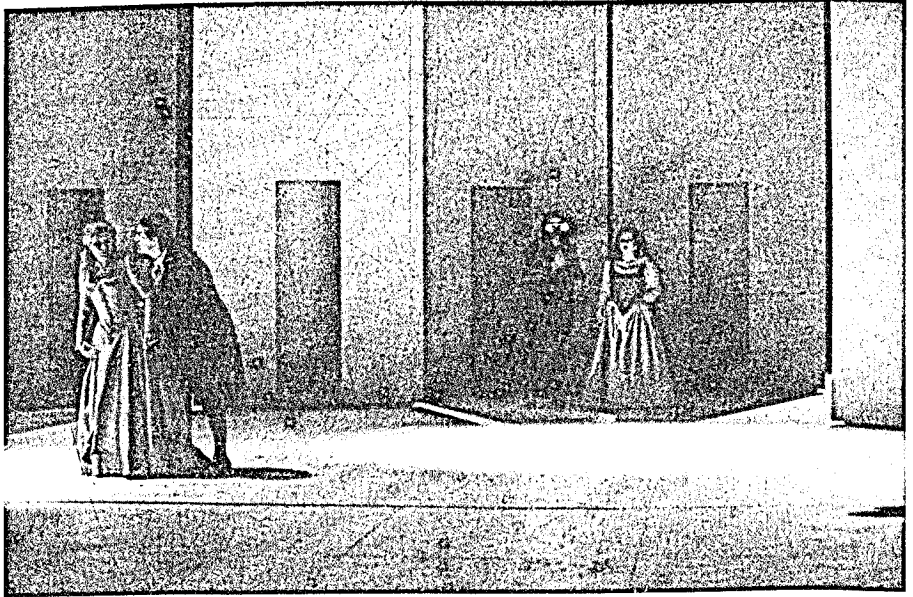












La finta giardiniera – ein ernster Scherz

Albert Gier

1996 veröffentlichte der Operndramaturg Wolfgang Willaschek ein Buch über die »sieben großen Opern, die Wolfgang Amadeus Mozart zwischen Spätherbst 1781 und Spätherbst 1791 komponierte«; es heißt *Mozart -Theater. Vom Idomeneo bis zur Zauberflöte*. Natürlich darf man daraus nicht schließen, daß der Autor jenes knappe Dutzend Bühnenerwerke, die Mozart vor dem *Idomeneo* vollendete oder in Angriff nahm, nicht als »Theater« gelten lassen möchte; aber für Willaschek scheint doch ein markanter Qualitätsunterschied zwischen den Opern des jungen und denen des reifen Mozart zu bestehen.

Fünfundzwanzig oder hundert Jahre früher hätte man das ähnlich gesehen, allerdings mit einem wesentlichen Unterschied: Der *Idomeneo* wäre mit Sicherheit nicht zu den »großen« Opern gezählt worden (und *La Clemenza di Tito* wohl nur mit Einschränkungen). Die Gründe für den Gesinnungswandel sind durchaus komplex und haben ganz wesentlich mit dem Libretto zu tun. Der Salzburger Hofkaplan Giambattista Varesco, der nach einer französischen Vorlage das *Idomeneo*-Buch verfaßte, war weiß Gott kein begnadeter Dichter; Mozart bombardierte ihn von München aus mit Änderungswünschen, und weil Varesco ein Dilettant ohne literarisches Prestige war, blieb ihm nichts anderes übrig, als den Forderungen des Komponisten nachzukommen, wenn auch murrend. Ähnlich liegt der Fall bei Gottlieb Stephanie dem Jüngeren, der das Libretto zur *Entführung aus dem Serail* verfaßte: Auch sein poetisches Talent war äußerst gering, und Mozart, viele Briefe bezeugen es, schrieb ihm bis ins Detail vor, was er zu tun hatte. Nach der herrschenden Meinung können nun aber Opernbücher, auf die der vielleicht genialste Musikdramatiker aller Zeiten Einfluß genommen hat, unmöglich schlecht sein; im Umkehrschluß können Libretti wie jenes zu *La finta giardiniera*, die der junge Mozart so vertonte, wie die Dichter sie geschrieben hatten, unmöglich gut sein, unabhängig davon, ob der Verfasser ein heute vergessener römischer Geistlicher oder der große Pietro Metastasio ist, dessen literarische und dramaturgische Qualitäten sogar die Verächter der *Opera seria* anzuerkennen pflegen.

Eine solche Sichtweise ist in mehrfacher Hinsicht problematisch. Erstens wird man den Text der *Entführung* trotz Mozarts verbürgter Mitwirkung kaum als ein Meisterwerk bezeichnen können. Zweitens garantiert gerade der vielgeschmähte Schematismus der italienischen Libretti des 18. Jahrhunderts im ernsten wie im komischen Genre ein verhältnismäßig hohes Durchschnittsniveau: Ein routinierter Operndichter, der die Regeln seines dramatischen Handwerks kennt, wird auch in

seinen schwächeren Arbeiten Bühnenwirksame Situationen und für den Komponisten dankbare Arien- und Ensembletexte bieten. Der Abstand zwischen Lorenzo Da Ponte und Varesco ist längst nicht so groß wie der zwischen Goethe und Kotzebue; das liegt weniger daran, daß Da Ponte, obwohl unbestreitbar einer der ganz Großen unter den Librettisten, kein Goethe ist, als an der stilistisch-dramaturgischen Meisterschaft selbst eines Varesco, neben der zeitgenössische deutsche Dramatiker einigermaßen unbeholfen wirken.

Drittens und letztens ist keineswegs erwiesen, daß die herausragende Qualität der italienischen Libretti Lorenzo Da Pontes auf die Einflußnahme Mozarts zurückzuführen ist; ob sich Leute wie Da Ponte oder Caterino Mazzolà, der für Mozart Metastasios *Clemenza di Tito* revidierte, von einem Nichtitaliener überhaupt etwas sagen ließen, darf bezweifelt werden. Das Gegenbeispiel des Idomeneo beweist hier nicht viel; hier dokumentiert Mozarts Briefwechsel mit seinem Vater die letzte Revision des Textbuchs während der Proben, d.h. viele der Änderungswünsche, die der Komponist nach Salzburg übermittelte, dürften auf die Sänger zurückgehen. Mozart verfügte zwar über gewisse Kenntnisse in der italienischen Literatur, aber ob ihm die Poetik des Librettos und die italienische Dichtungslehre allgemein hinreichend vertraut waren, um konstruktive Kritik an Da Pontes Entwürfen zu üben, muß offen bleiben. »Vielleicht kam Da Ponte Mozarts Vorstellungen aus eigenem Vermögen so weit entgegen, daß sich eine intensive Mitarbeit am Text und an der Dramaturgie erübrigte.« (St. Kunze). Wie dem auch sei: Da Ponte brachte offenbar ganz oder fast ohne Mozarts Hilfe ungleich bessere Texte zustande als Varesco oder Stephanie der Jüngere in intensivem Austausch mit dem Komponisten. Unter diesen Umständen ist es sicher voreilig, jedes italienische Libretto, das nicht auf Anregung Mozarts geschrieben wurde, für minderwertig zu halten. Speziell *La Finta giardiniera* weist manche frappierenden Parallelen zu den Da Ponte-Opern, besonders zu *Così fan tutte* auf.

Das *dramma giocoso* als Rührstück

Mozart war achtzehn Jahre alt, als er den Auftrag erhielt, zum Karneval 1775 eine komische Oper für den Münchner Hof zu komponieren. Es sollte sein zweiter Versuch im Genre der italienischen Buffa werden; *La finta semplice* war sechs Jahre vorher während eines Aufenthalts in Wien entstanden, aber dort nicht aufgeführt worden. Das Libretto für die Karnevalsoper wählten die Münchner Auftraggeber aus, sicher ohne den jungen Komponisten oder seinen Vater zu konsultieren. Man entschied sich für ein Buch, das schon zwei Jahre vorher von Pasquale Anfossi vertont worden war. Anfossi, ein Schüler Niccolò Piccinnis, zählte seit 1771 zu den Hauskomponisten des Teatro delle Dame in Rom; seinen ersten großen Erfolg hatte er 1773 mit *L'incognita perseguitata*, einer Opera buffa, die in ganz Europa nachgespielt wurde. Der Textdichter war Giuseppe Petrosellini, und dieser Petrosellini schrieb gegen Ende des Jahres 1773 wohl auch das Buch zur *Finta giardiniera*; der

Libretto-Druck der Uraufführung nennt den Verfasser nicht ausdrücklich, aber es gibt klare Indizien dafür, daß Anfossi seinem früheren Partner treubleib.

Giuseppe Petrosellini (1727-ca. 1797) war Geistlicher und brachte es bis zum päpstlichen Kammerdiener. Er schrieb zahlreiche Libretti, die von den erfolgreichsten Komponisten seiner Zeit, außer von Anfossi z.B. von Paisiello, Cimarosa oder Salieri, vertont und meist an römischen Bühnen uraufgeführt wurden. Sein *Barbieri di Siviglia* für Paisiello (erstmalig St. Petersburg 1782) war in ganz Europa beliebt, bis er von Rossinis gleichnamiger Oper (1816) verdrängt wurde. Auch Anfossis Vertonung der *Finta giardiniera* wurde binnen weniger Jahre u.a. in Dresden, Paris, Prag, London und Lissabon nachgespielt; die deutsche Erstaufführung fand Ende August 1774 in Würzburg statt. Daß der Text, und vielleicht auch Anfossis Partitur, in München bekannt waren, ist unter diesen Umständen nicht erstaunlich. Das Libretto von Mozarts *Finta giardiniera* stimmt bis auf wenige Abweichungen mit der römischen Version überein; das ist ungewöhnlich, denn wenn ein vorhandenes Buch neu vertont wurde, paßte man es in der Regel den örtlichen Gegebenheiten an: Um den Fähigkeiten (und den Sonderwünschen!) der zur Verfügung stehenden Sänger Rechnung zu tragen, wurden Rollen vergrößert oder verkleinert, Arien hinzugefügt, gestrichen oder neu textiert. Bei Mozart sind nur zwei Arien im dritten Akt weggefallen, kleinere Kürzungen betreffen vor allem die Rezitative, in denen sich allerdings auch einzelne Zusätze finden. Dabei handelt es sich (wie V. Mattern gezeigt hat) um Passagen, die in Petrosellinis Original, und auch noch im zur Uraufführung gedruckten Libretto enthalten waren, aber von Anfossi während des Kompositionsprozesses gestrichen wurden; an diesen Stellen ist die Münchner Version also vollständiger als die Erstfassung. Es liegt nahe zu vermuten, daß Mozart das 1774 (oder Ende 1773) in Rom gedruckte Uraufführunglibretto vorlag.

Alle Libretto-Drucke nennen *La finta giardiniera* ein »dramma giocoso«, genau wie *La finta semplice*, *Don Giovanni* oder *Così fan tutte*. In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist ein »dramma giocoso« der Text einer »Opera buffa«, beide Termini werden weitgehend synonym verwendet. Die Buffa, die komische Oper, allerdings hat sich in wenigen Jahrzehnten radikal verändert: In Neapel, wo bald nach 1700 die erste abendfüllende »Komödie für Musik« (commedeja pe mmuseca) gegeben wurde, standen Schwank, Farce und die Commedia dell'arte, das Stegreiftheater, Pate. Deshalb sprachen die Figuren neapolitanischen Dialekt; immer gleiches Thema war die Jagd nach Liebe, Macht und Geld, und hinter den dargestellten Intrigen, so bunt, überraschend und spektakulär sie im Einzelfall auch sein mögen, scheint fast immer die archetypische Konstellation vom Kater Tom und der Maus Jerry durch: Ein Starker (Mächtiger, Vornehmer, Reicher), der nicht allzu klug und eher unsympathisch ist, wird von einem Schwächeren (Abhängigen, Armen, sozialen Außenseiter) mit Charme und Witz übers Ohr gehauen. Diese Rolle übernehmen häufig die aufgeweckten Diener der Commedia dell'arte, in mehr oder weniger durchsichtigen Verkleidungen. Ähnlich wie im Märchen definieren sich die Figuren

der Buffa über das, was sie tun, nicht über Gedanken oder Gefühle (angesichts des oft atemberaubenden Tempos der Aktionen wäre zum Nachdenken ohnehin keine Zeit); und weil diese Figuren kein Innenleben haben, wecken sie auch kein Mitgefühl: Über sie hereinbrechende Katastrophen, wie schlimm sie auch immer sein mögen, reizen die Zuschauer nicht zum Weinen, sondern zum Lachen.

Eben dies wurde um die Mitte des 18. Jahrhunderts zum Problem: Im Zeichen der Empfindsamkeit sollte die Komödie nicht länger Gelächter, sondern Rührung hervorrufen. Die Gründe für diesen Geschmackswandel, der sich von Frankreich und England ausgehend in ganz Europa vollzog, sind vielfältig; entscheidend war wohl der wachsende Einfluß bürgerlicher Schichten auf das kulturelle Leben, und dem Geschmack des Bürgertums, das aristokratischer Frivolität strenge Tugendhaftigkeit entgegensetzte, entsprach das Rührstück deutlich mehr als die Farce. Im übrigen konnte es nach den Regeln der zeitgenössischen Dramenpoetik nichtadlige Protagonistenfiguren nur in Komödie oder Opera buffa, nicht aber in Tragödie und Opera seria geben. In der traditionellen, farcenhafte Komödie werden nun aber menschliche Schwächen, Eheprobleme oder Niederlagen der Hauptfiguren der Lächerlichkeit preisgegeben; Bürger sind (ebenso wie Bauern oder Bediente) auf dem Theater also nur als komische Figuren präsent, die dem Amusement eines oft (z.B. bei Molière) wesentlich aristokratischen Publikums dienen. In der Zeit der Aufklärung fordert das Bürgertum selbstbewußt sein Recht auf ein ernstes und ernstzunehmendes, wenn auch (noch) nicht tragisches Schicksal ein. Die Protagonisten der neuen Komödien sind ehrbare, tüchtige Leute, die unverschuldet in Not oder Lebensgefahr geraten, aber zuletzt gerettet oder rehabilitiert werden oder ihren verlorenen Besitz zurückerhalten. Die Zuschauer weinen erst über das Unglück, dann über das Glück des Helden oder der Heldin und kommen damit doppelt auf ihre Kosten.

Die sentimentale Variante der Opera buffa ist eine Schöpfung Carlo Goldonis (1707-1793). Der Theaterreformer, der die Charakterkomödie nach französischem und englischem Vorbild auf den Schauspielbühnen Venedigs durchsetzte, war auch ein produktiver und erfolgreicher Librettist. *La buona figliuola*, 1756 für Egidio Romualdo Duni geschrieben, aber erst in der Vertonung von Anfossis Lehrer Niccolò Piccinni (1760) ein Welterfolg, ist eine Art Prototyp des neuen Genres. Das Libretto basiert auf Goldonis Komödie *La Pamela* (1750), einer sehr freien Adaptation des englischen Romans *Pamela, or Virtue Rewarded* (1740) von Samuel Richardson. Dort wird das Dienstmädchen Pamela Andrews zuletzt die Ehefrau ihres adligen Herrn; eine solche Mesalliance mochte Goldoni dem italienischen Publikum nicht zumuten. Seine Pamela (in der Oper heißt sie Cecchina) weiß als Findelkind nichts von ihrer adligen Abstammung; der Marchese della Conchiglia glaubt zwar, er hätte sich in eine Gärtnerin verliebt, aber in Wirklichkeit handelt es sich um eine Dame von Stand, die auch seine Schwester und deren adelstolzer Verlobter als Schwägerin akzeptieren müssen. Außerdem ist der Marchese kein skrupelloser Verführer,

der erst zur Sittlichkeit bekehrt werden muß wie sein englisches Vorbild, sondern hat von Anfang an durchaus ehrbare Absichten. Ein aufmerksamer Zuschauer ahnt im übrigen schon nach wenigen Szenen, daß Cecchina nicht ist, was sie scheint; somit zeichnet sich das glückliche Ende von Beginn an überdeutlich ab, und es bedarf etlicher Mißverständnisse, Verleumdungen und Komplote, um es zweieinhalb Akte lang zu verzögern.

Cecchina freilich erlebt diese retardierenden Momente als alpträumhafte Folge von Katastrophen. Nachdem offenbar geworden ist, daß der Herr sie liebt, schlägt ihr von allen Seiten Ablehnung entgegen: Der Schwester des Marchese ist jedes Mittel recht, um eine Heirat der ungleichen Paares zu verhindern, die Bäuerin Sandrina ist neidisch auf das Glück ihrer Standesgenossin, selbst der Marchese wendet sich zeitweise von Cecchina ab, weil er an ihrer Aufrichtigkeit zweifelt; nur der Bauer Mengotto hält immer zu ihr, aber er verlangt von ihr, was sie ihm nicht geben kann, ihre Liebe nämlich. All dem steht die junge Frau fassungslos gegenüber, sie versucht nicht einmal, sich zu wehren; gerade diese Hilflosigkeit ist so rührend, mobilisiert die Solidarität der weiblichen und die Beschützerinstinkte der männlichen Zuschauer. Die (triviale) Handlung hat nur den Zweck, emotionale Spannung zu erzeugen, die bezeichnenderweise unmittelbar vor der Auflösung noch einmal gesteigert wird: Der Marchese kündigt Cecchina an, er werde eine »deutsche Baronesse« heiraten; erst als ihr Schmerz, ihn für immer verloren zu haben, offensichtlich wird, sagt er ihr die Wahrheit: Cecchina selbst ist die Tochter eines deutschen Aristokraten.

Cecchina ist keine Buffa-Figur; nichts an ihr ist lächerlich, und sie reflektiert in Arien und monologischen Rezitativen ihre Liebe, ihre Verzweiflung, oder auch den Wunsch, ihre Eltern wiederzufinden. Der Marchese, seine Schwester und deren Verlobter gewähren dem Publikum weniger Einblick in ihre Gefühlswelt, aber auch sie wirken nicht eigentlich lächerlich; nur der Bauer Mengotto, die Bäuerin Sandrina und der alte Soldat Tagliaferro mit seinem schauerhaften deutschen Akzent verkörpern gängige komische Typen. Hier liegt ein wesentlicher Unterschied zur älteren Buffa: In der neapolitanischen commedia pe mmuseca sind alle Figuren gleich holzschnittartig gezeichnet, und die wichtigsten haben die größten und wichtigsten Rollen.

Goldoni hat die Schwester seines Marchese della Conchiglia und deren Verlobten Armidoro als Figuren der Opera Seria angelegt (in Piccinnis Vertonung ist Armidoro ein Soprankastrat, und Kastratenpartien gibt es traditionell nur in der Seria, nicht in der Buffa); das eröffnet natürlich die Möglichkeit, die Konventionen der Seria zu parodieren und so zu einer Komik zweiten Grades zu gelangen. Cecchina und der Marchese dagegen verkörpern einen Figurentypus, für den sich seit den fünfziger Jahren die Bezeichnung *mezzo carattere* durchsetzt. Im Gegensatz zu den Buffo-Rollen verfügen die *mezzi caratteri* über ein reich entwickeltes Gefühlsleben, aber die exzessiven, oft zerstörerischen Leidenschaften der Seria-Figuren sind

ihnen fremd; in einer Cecchina ruft Liebesglück stille Freude, Liebesleid sanfte Melancholie hervor. Der diskrete Kult der Innerlichkeit bezeichnet ein bürgerliches Ideal; obwohl der Marchese und, wie sich zeigt, auch Cecchina dem Adel angehören, verkörpern sie die Moralvorstellungen und das Lebensgefühl ihres (bürgerlichen) Publikums.

Die Figuren: mezzi caratteri zwischen Seria und Buffa

Zur Zeit Mozarts waren komische Opern immer »gemischt komisch-ernste Opern« (Mattern); die Standard-Besetzung sah sechs oder sieben Sänger vor, wobei zwischen mezzi caratteri, Seria- und Buffa-Partien unterschieden wurde. Auch Mozart dachte in diesen Kategorien: 1783 machte er brieflich genaue Vorgaben für das Libretto einer Opera buffa (das Projekt - *L'oca del Cairo* - wurde später aufgegeben): Der unselige Varesco sollte ihm »ein Neues buch auf 7 Personen schreiben (...) und wenn es dann möglich wäre 2 gleich gute frauenzimmer Rollen hinein zu bringen. - die eine müsste Seria, die andere aber Mezzo Carattere seyn (...) das dritte frauenzimmer kann aber ganz Buffa seyn, wie auch alle Männer wenn es nöthig ist.« Als er das Libretto der römischen *Finta giardiniera* in die Hand bekam, dürfte ihm daher sofort klargewesen sein, wie der Stoff und die Figuren zu behandeln waren.

Die Protagonistin ist eine adlige Dame, die Marchesa Violante Onesti, die zunächst als Gärtnerin Sandrina auftritt. Anders als Goldonis Cecchina hat sie diese Verkleidung bewußt gewählt, um ihren Geliebten, den jungen Grafen (contino, bis er den Titel seines Vaters - des conte - erbt) Belfiore wiederzufinden, der seit einem Jahr verschwunden ist. Violante-Sandrina ist also nicht bereit, den Verlust ihres Liebesglücks einfach hinzunehmen, sie wird aktiv; allerdings kann sie, da sie offenbar nicht genau weiß, wo sie Belfiore suchen soll, letztlich doch nicht mehr tun als abzuwarten. Außerdem ist sie in ihrer Beziehung zu Belfiore Opfer: Der hat sie vor einem Jahr aus »närrischer Eifersucht« (vgl. I 3) niedergestochen und ist geflohen, weil er sie für tot hielt. Daß sie dennoch an dieser Beziehung festhält und den brutalen Kerl um jeden Preis zurückgewinnen will, rückt sie in die Nähe der stillen Dulderin Cecchina.

Die falsche Sandrina hat sich als Gärtnerin im Haus des Podestà Don Anchise verdingt, des Bürgermeisters der Gemeinde Lagonero, zu deutsch »Schwarzensee«. (Wie seine Nichte, die eine gentildonna, eine »Frau von«, ist, gehört der Podestà offenbar dem niederen Adel an.) Der ältere Herr hat sich bis über beide Ohren in seine hübsche Gärtnerin verliebt, sehr zum Leidwesen der Zofe Serpetta, die selbst Absichten auf Don Anchise hat. Damit, so scheint es, wird die Grundkonstellation der Buona figliuola zitiert und ins Komische gewendet: Goldonis zentrales Dreieck Marchese - Cecchina - Sandrina (die eifersüchtige Bäuerin) wird als Podestà - Sandrina - Serpetta wieder aufgenommen, nur daß der Podestà nicht Sandrinas Traumprinz, sondern der lästige Nebenbuhler ist.

Arminda, die Nichte des Podestà, ist auf der Suche nach einem Ehemann und kommt nach Lagonero, um einen Kandidaten in Augenschein zu nehmen (der junge Herr wird zwar erklären, er hätte sich vom Hörensagen in sie verliebt [I, 8], aber in Wirklichkeit dürften Verwandte oder Freunde das Treffen arrangiert haben); es ist niemand anders als Belfiore, der sich somit plötzlich der für tot gehaltenen Violante-Sandrina in ihrer Gärtnerinnen-Tracht gegenübersteht. Arminda steht eine noch peinlichere Begegnung bevor: Um ihrer Heiratspläne willen hat sie kurz vorher die Beziehung zum Cavalier Ramiro beendet (der gesellschaftliche Rang des Cavaliere entspricht ungefähr dem einer gentildonna, dagegen würde die Ehe mit einem contino für Arminda einen sozialen Aufstieg bedeuten); seinen Liebeskummer versucht Ramiro ausgerechnet im Haus des Podestà zu vergessen, ohne zu ahnen, daß sein Gastgeber der Onkel der Treulosen ist. Verständlich, daß es Arminda die Sprache verschlägt, als Ramiro plötzlich vor ihr steht.

Neben Violante-Sandrina ist auch Belfiore eine mezzo carattere-Rolle. Arminda und Ramiro sind Seria-Partien (Ramiro ist bei Anfossi und bei Mozart ein Sopran-kastrat wie Piccinnis Armidoro); dabei hat die temperamentvolle, kapriziöse Arminda, die ihrem Zukünftigen Ohrfeigen androht für den Fall, daß er ihr nicht treu sein sollte (I, 7), gewisse komische Züge, die dem melancholischen Ramiro fehlen. Die Buffa-Partien sind Serpetta, Nardo, ein Diener der Marchesa, der eigentlich Roberto heißt und sich als ihr Vetter ausgibt (er ist in Serpetta verliebt, aber die will nichts von ihm wissen); und auch der Podestà, den sein Adel nicht vor Lächerlichkeit schützt – vielleicht, weil er das einzige Landei unter den Herrschaften ist: Die anderen kommen offensichtlich aus Mailand, also aus der Großstadt (von Arminda sagt es das Personenverzeichnis; Ramiro dürfte sie in Mailand kennengelernt haben, und die Mailänder Behörden suchen Belfiore wegen des angeblichen Mordes an der Marchesa Onesti). Daß die Bewohner von Lagonero keinen besseren Bürgermeister zu finden wußten als Don Anchise, spricht im übrigen dafür, daß es sich um ein abgelegenes und ziemlich verschlafenes Dorf handelt.

Es lohnt sich, an dieser Stelle einen Seitenblick auf *Così fan tutte* zu werfen: In Da Pontes Libretto gibt es sechs Rollen, eine weniger als in der *Finta giardiniera*. Den misogynen Philosophen Don Alfonso und die Zofe Despina hat der Dichter als Buffa-Partien angelegt. Bei den beiden Liebespaaren fällt die Einordnung schwerer: Dorabella und Guglielmo sind zweifellos komischer als Fiordiligi und Ferrando, aber letztlich sind alle vier komisch-ernste mezzi caratteri. Die melodramatische Verzweiflung allerdings, mit der die Damen auf die (fingierte) Trennung von ihren Verlobten reagieren, haben sie sich bei der Opera seria abgeguckt. Auch Da Ponte recurriert auf die drei kanonischen Figurentypen, aber die Seria-Rollen sind bei ihm nur im ironischen Zitat ihrer sprachlich-musikalischen Ausdrucksform gegenwärtig. So weit mochte Petrosellini nicht gehen, allerdings scheint der Schematismus der Rolleneinteilung auch in *La finta giardiniera* gleichsam spielerisch in Anführungszeichen gesetzt.

Der Librettist hätte aus seiner Geschichte ohne weiteres eine vorweggenommene *Italienerin in Alger* machen können: Eine Frau geht auf die Suche nach ihrem verschwundenen Geliebten, findet ihn, als er gerade im Begriff ist, eine andere zu heiraten (freiwillig, oder wie in Rossinis Oper unfreiwillig), und erobert ihn zurück (oder inszeniert die gemeinsame Flucht) – das bietet Stoff für viele komische, aber kaum für rührende Szenen (allenfalls könnte Violante ihrem Belfiore seine Untreue vorwerfen). Es ist der Mordversuch, der den Unterschied zwischen Mozart und Rossini (oder besser gesagt: zwischen Petrosellini und Angelo Anelli, dem Librettisten der *Italiana in Algeri*) ausmacht: Die Marchesa Violante, aber auch Belfiore können nicht einfach ignorieren, daß er sie vor einem Jahr – wenn auch vielleicht nur für einen Augenblick – so sehr gehaßt hat, daß er sie töten wollte. Beide wissen, daß sie den anderen immer noch lieben (Violante weiß es von Anfang an, dem Grafen wird es spätestens in dem Augenblick klar, als er sie wiedersieht); aber es ist ein langer und schwieriger Weg, bis sie wieder Vertrauen zu sich selbst und zueinander fassen. Wo es um eine derart existentielle Krise geht, scheint die übliche Buffa-Heiterkeit deplaciert.

Aber Petrosellini schafft es, die Geschichte zwischen Scherz und Ernst in der Schwebe zu halten. Belfiores Mordversuch ist nämlich ein Zitat, das die zeitgenössischen Zuschauer mit Sicherheit zu identifizieren wußten: Ein Liebhaber, der die Geliebte aus Eifersucht niedersticht, für tot liegen läßt und später unter anderem Namen (und in anderen Kleidern) wiedertrifft, begegnet auch in Pietro Metastasios während des ganzen 18. Jahrhunderts und darüber hinaus immer wieder vertontem Libretto *Semiramide* (oder *Semiramide riconosciuta*, 1729). Die babylonische Königin, die in der literarischen Tradition einen ziemlich schlechten Ruf als Gattenmörderin mit blutschänderischen Absichten auf ihren eigenen Sohn hat, steht hier im Zentrum einer durchaus schwankhaften Handlung: Nach dem tätlichen Angriff des Fürsten Scitalce, den der Schurke Sibari von der angeblichen Untreue der natürlich schuldlosen Semiramide überzeugt hat, heiratet sie den babylonischen König Ninus; um nach dessen Tod die Herrschaft antreten zu können, legt sie Männerkleider an und gibt sich als ihr eigener Sohn aus. Man kann sich Scitalces Erstaunen vorstellen, als er im König von Babylon seine totgeglaubte Semiramide erkennt; nach zahlreichen Verwicklungen werden Sibaris Machenschaften aufgedeckt, und die Liebenden finden wieder zueinander.

Manchmal ist es schwer, die Grenze zwischen Parodie und Plagiat zu ziehen, gerade im Theater. Petrosellini könnte aus purer Bequemlichkeit auf Metastasios Plot zurückgegriffen haben, um die Trennung seines Liebespaares durch einen schwerwiegenden inneren Konflikt statt durch irgendein äußeres Ereignis (lange Reise, Kriegszug, Schiffbruch...) zu motivieren. Da das Modell dem zeitgenössischen Publikum bekannt war, hätte er in diesem Fall aber sicher versucht, die Entlehnung zu kaschieren (was nicht besonders schwer gewesen wäre). Statt dessen scheint er den Zitat-Charakter mit voller Absicht zu betonen (*Semiramide* und *Violante* schil-

dern den Mordanschlag jeweils in einer der ersten Szenen, und mit ähnlichen Worten, einem Vertrauten), um das Geschehen in ironische Distanz zu rücken.

Schlechterdings komisch wirkt die gelegentliche Verdoppelung des Paares Violante – Belfiore durch Arminda und Ramiro: Im Finale des ersten Akts (I, 11) findet der Graf Sandrina ohnmächtig (sie hat das Bewußtsein verloren, als Arminda ihr ankündigte, sie werde noch am gleichen Tag den Contino Belfiore heiraten); während er kaum seinen Augen traut und alle Symptome eines Chocs zeigt, wird sie vom Schmerz über seine (beabsichtigte) Untreue übermannt, die rührend pathetische Szene wird ihre Wirkung auf die Zuschauer nicht verfehlen. Wenn unmittelbar danach Arminda und Ramiro zusammenstoßen, fällt es allerdings schwer, das Lachen zu unterdrücken.

Erotisches Begehren und Frustration

Die sieben Figuren des Librettos definieren sich wesentlich über ihr erotisches Begehren; Verwandtschaftsbeziehungen, Freundschaft, soziale Klassenzugehörigkeit spielen kaum eine Rolle. Arminda ist die Nichte des Podestà, aber sie denkt nicht daran, sich von ihm in ihre Heiratspläne dreinreden zu lassen. Erst nachdem alle anderen Mittel versagt haben, verlangt sie, der Onkel möge seine Autorität einsetzen, damit Belfiore sie endlich ehelicht; zugleich beansprucht auch Ramiro die Hilfe seines Freundes Don Anchise: Dieser soll auf Arminda einwirken, damit sie ihn, Ramiro, zum Mann nimmt (III, 4). Die Reaktion des von zwei Seiten Bedrängten ist bezeichnend: Er schickt alle beide zum Teufel. Don Anchises Johannistriebe wiederum werden durch den scheinbar niederen Stand Sandrinas keineswegs gebremst. Einzig Serpetta scheint weniger vom Charme ihres Herrn als von der Aussicht geblendet, Frau Bürgermeister zu werden; aber auch ihre Eifersucht auf Sandrina (I, 2) wirkt eher spontan als berechnend. Arminda mag zwar durch die Hoffnung auf eine für ihre soziale Stellung vorteilhaftere Verbindung dazu verführt worden sein, Ramiro den Laufpaß zu geben, aber nachdem sie Belfiore gesehen hat, denkt sie nur noch an das eine »è troppo bello / Il mio Contino; mein Graf ist einfach zu hübsch«, als daß sie zu Ramiro zurückkehren könnte (II, 1).

Allerdings ist *La finta giardiniera* auch das Drama der sexuellen Frustration: Fünf der sieben Figuren haben ihr Herz an (für sie) unerreichbare Liebesobjekte gehängt. Nardo begehrt Serpetta, Serpetta begehrt den Podestà (jedenfalls will sie ihn heiraten), der Podestà begehrt Sandrina; Ramiro begehrt Arminda, Arminda begehrt Belfiore. Das erotische Verlangen führt jeweils zu besorgniserregendem Realitätsverlust: Die Verliebten wollen einfach nicht akzeptieren, daß Nein wirklich Nein bedeutet. Der schwärmerische Ramiro etwa holt sich bei Arminda viermal eine Abfuhr (II, 1, II, 8, Finale II, 16; III, 5); die letzte fällt so deutlich aus, daß er sie im folgenden Monolog als »iniquo mostro di crudeltà«, (schändlich grausames Ungeheuer) beschimpft (natürlich würde er sich hüten, ihr so etwas ins Gesicht zu sagen). Dem Podestà ergeht es bei Sandrina nicht besser (vgl. I, 2; II, 6; Finale II,

16); Serpetta, die Nardo zweimal hat abblitzen lassen (I, 9; II, 4), scheint zwar zu Beginn des dritten Akts die Möglichkeit eines Gesinnungswandels nicht grundsätzlich auszuschließen (III, 1), aber da sie gleich darauf wieder den Podestà bedrängt (III, 3), betrachtet sie den armen Nardo wohl nur als Notnagel für den Fall, daß ihre ehrgeizigen Pläne endgültig fehlschlagen. In der Schlußszene folgt nicht nur Serpetta, sondern auch Arminda dann in der Tat der Maxime von Offenbachs Großherzogin von Gerolstein: »Wenn man nicht hat, was man liebt, muß man lieben, was man hat« – sieben Rezitativ-Verse reichen aus, um zwei Ehen zu stiften.

Ähnlich pragmatisch reagieren schon zwei Nebenfiguren in Goldonis *Buona figliuola*: Die Bäuerin Sandrina sieht endlich ein, daß ihre Zuneigung zum Marchese della Conchiglia durchaus nicht auf Gegenseitigkeit beruht, und wendet sich Mengotto zu, der seinerseits alle Hoffnungen auf eine Verbindung mit Cecchina begraben mußte. Der brave Bursche ist sofort bereit zu heiraten, denn er weiß genau, daß eine Frau wie Sandrina besser ist als gar keine (*La buona figliuola*, III, 5/6). Freilich scheint die Partnerwahl in Goldonis *dramma giocoso* überhaupt wenig problematisch zu sein: Cecchina und der Marchese sind sich über ihre Gefühle von Anfang an im klaren, ihrer Verbindung steht lediglich der Standesunterschied als äußeres (wenn auch gewichtiges) Hindernis entgegen. Violante und Belfiore in der *Finta giardiniera* dagegen müssen bedeutende innere Widerstände überwinden, ehe sie wieder zusammenfinden können. Petrosellini gestaltet die Psychologie seiner Hauptfiguren wesentlich differenzierter als Goldoni; um so größer ist der Kontrast zu den Seria- und Buffa-Partien, denen das Libretto komplexere seelische Regungen radikal verweigert. Arminda und Serpetta, die sich von einem Augenblick auf den anderen doch zur Heirat mit ihren bis dahin glücklosen Verehrern entschließen, wirken neben Petrosellinis Protagonistenpaar wie lächerliche Marionetten (was Sandrina und Mengotto in *La buona figliuola* durchaus nicht sind).

Die psychologische Eindimensionalität der hoffnungslos Verliebten läßt andererseits den (im wörtlichen Sinne) tödlichen Ernst dessen, was sich zwischen Violante und Belfiore abspielt, um so deutlicher hervortreten. Signifikant ist schon die Reaktion der falschen Gärtnerin, als sie von der bevorstehenden Heirat des Contino hört: »Io mi sento morir« (ich fühle, daß ich sterbe) (I, 10). Belfiores Treulosigkeit ist so etwas wie ein zweiter Mordversuch. Für ihn muß der Anblick der Bewußtlosen zum Déjà-vu-Erlebnis werden: Nach seinem fatalen Messerstich wird sie genauso dagelegen haben. Natürlich weiß Belfiore nicht, daß er (zumindest indirekt) die Schuld auch an Violantes Ohnmacht trägt; dennoch stellt er die Frage, die er ein Jahr vorher, als er einfach weglief, versäumt hat: »è viva?« (lebt sie noch?).

Anscheinend hat der Contino den Mord erfolgreich verdrängt, andernfalls könnte er kaum solch jugendlichen Überschwang an den Tag legen wie bei seinem ersten Auftritt. Die Begeisterung für die Schönheit seiner »Sonne« (I, 7), der »Göttin« Arminda (I, 8), ist viel zu dick aufgetragen. Auch daß er prahlt, hundert andere

wunderschöne Mädchen seien hinter ihm her gewesen, und mit einem Stammbaum protzt, der bis in die Zeit der Gründung Roms zurückreicht (I, 8), zeigt, daß er nicht nur unbekümmert, sondern vor allem unerfahren ist: Die Abstammung von Numa Pompilius und Muzius Scaevola nimmt ihm nicht einmal ein naiver Provinzler wie der Podestà ab, der ihn einfach auslacht – ein unerhörtes Benehmen gegenüber einem Vornehmeren, dessen großstädtische Gewandtheit Don Anchise eigentlich einschüchtern müßte.

Als Contino trägt Belfiore noch keine Verantwortung: Die Sorge um den guten Namen und den Besitz der Familie obliegt seinem Vater, der Sohn genießt nur die Vorteile seiner adligen Herkunft: die Zugehörigkeit zur vornehmen Gesellschaft und eine sicher nicht allzu knapp bemessene Apanage. Im Haus des Podestà, wo er eigentlich auf Brautschau gehen wollte, begreift er – vielleicht zum ersten Mal –, daß er für seine Handlungen einstehen und die Folgen tragen muß. Es spricht für ihn, daß er sofort bereit ist, das aus seiner Sicht Unmögliche – Violante ist noch am Leben – zu akzeptieren (ein Feigling hätte an eine zufällige Ähnlichkeit der Marchesa und der Gärtnerin geglaubt). Bevor eine Versöhnung der Liebenden möglich ist, muß sich Belfiore aber erst mit seiner Schuld auseinandersetzen; deshalb gibt sich seine Geliebte zunächst nicht zu erkennen.

Im zweiten Akt (II, 5) findet Violante mehr oder weniger gute Gründe, sein Verhalten zu entschuldigen: Als er mit dem Messer auf sie los ging, war er wahnsinnig vor Eifersucht; und da er sie für tot hielt, hätte er ohne weiteres eine andere Frau heiraten dürfen. Sie hat ihm also bereits verziehen; dennoch wirft sie ihm gleich darauf in scharfem Ton seine Untreue und Grausamkeit vor. Dabei spricht sie als Violante, erklärt aber hinterher, sie wäre die Gärtnerin Sandrina und hätte lediglich die Worte einer Toten zitiert. Sie zwingt Belfiore, sich mit seiner (verdrängten) Schuld auseinanderzusetzen, verweigert ihm aber zugleich die Möglichkeit, das Geschehene an ihr wiedergutzumachen; die Reue, die er empfindet, ist zugleich Strafe und notwendige Voraussetzung dafür, daß der Graf sein Verhalten überdenkt und lernt, künftig besonnener zu reagieren.

Zunächst freilich beharrt Arminda auf der Einlösung seines Eheversprechens, und beim Versuch, dieser temperamentvollen Dame begrifflich zu machen, warum sich die Situation grundlegend verändert hat, scheitert der Contino kläglich (II, 2). Vollends fühlt er sich in einen Albtraum versetzt, wenn er sich vor der vom Podestà einschüchternd verkörperten Staatsgewalt für den Mord an der Marchesa Onesti verantworten soll (II, 10); Don Ramiro hat aus Mailand die nötigen Informationen eingeholt): Er wird eines Verbrechens beschuldigt, das er unstreitig begangen hat, obwohl es möglicherweise (nämlich wenn Violante tatsächlich noch am Leben ist) gar nicht verübt wurde. Belfiore reagiert angesichts der von allen Seiten auf ihn einstürmenden Vorwürfe und Beschuldigungen ähnlich hilflos wie Goldonis Cecchina; es entbehrt nicht der Komik, daß Violante den männlich-aktiven Part übernimmt und ihn fürs erste vor einer Verhaftung bewahrt, indem sie (ohne Be-

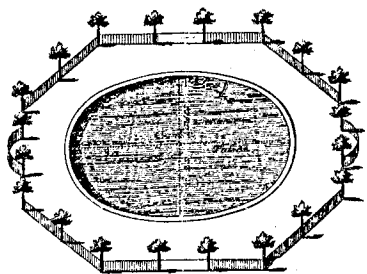
weise vorzulegen) erklärt, sie selbst sei die Marchesa Onesti (II, 11). Unmittelbar danach, wenn Belfiore sich mit ihr versöhnen will, beteuert sie allerdings erneut, sie wäre niemand anders als die Gärtnerin Sandrina und hätte nur gelogen, um ihm zu helfen.

Wer über gewisse Dinge den Verstand nicht verliert, so Lessing, der hat keinen zu verlieren. Der Graf flüchtet sich in eine Halluzination, die ihn seinen eigenen (symbolischen) Tod erleben läßt (II, 12). Jupiters tödlichen Blitz scheint ihm als Erlösung aus allen Nöten willkommen; Belfiore verfällt in einen kataleptischen Zustand, den erst der (gehörte oder imaginierte?) Gesang eines soave ciuffoletto, eines Dompfaffs, beendet. Die Totenstarre muß dem Windhauch weichen; Wind ist Bewegung, und Bewegung ist Leben. Glaubte Belfiore zunächst noch, im Elysium angekommen zu sein, stellt er zuletzt froh und erleichtert fest, daß er immer noch

auf der Erde weilt. Auch nach dieser kathartischen Erfahrung wirkt er nicht in jeder Situation souverän, aber immerhin ein bißchen weniger hilflos: Als er von Nardo erfährt, daß Sandrina-Violante entführt worden ist, macht er sich sofort auf, sie zu suchen (Finale II, 16).

Über den Dompfaff und den Windhauch ist Belfiores Verwandlung mit dem Draußen, der freien Natur, verknüpft. Natur nun erscheint in *La finta giardiniera* (wie schon der Titel vermuten läßt)

wesentlich in Gestalt des Gartens, das heißt kultiviert und domestiziert. Außer im zweiten Finale, von dem gleich die Rede sein soll, werden Haus und Grundstück des Podestà nicht verlassen.



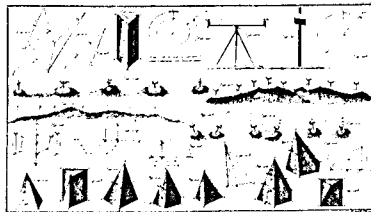
Garten und Wald

Der erste Akt beginnt in dem von Sandrina mustergültig gepflegten Garten; der Podestà lobt ihren guten Geschmack, und Ramiro stimmt zu: »mi sembra / Il giardino incantato« (es scheint mir der [nicht etwa: ein] Zaubergarten zu sein) (I, 7). Für einen Italiener des 18. Jahrhunderts ist der Zaubergarten schlechthin zweifellos jenes Inselparadies, in das die Zauberin Armida aus Torquato Tassos Epos *Gerusalemme liberata* (Das befreite Jerusalem, 1581) den christlichen Ritter Rinaldo entführen läßt (XVI. Gesang). Ramiros Kompliment evoziert die prächtige Schönheit dieses Gartens, der freilich auch ein Ort der Liebe und Sinnlichkeit ist, von der Außenwelt isoliert und eigenen Gesetzen unterworfen. Anscheinend müssen sich auch die Mailänder Aristokraten, die nach Lagonero reisen, auf ungewohnte Erfahrungen einstellen; daß eine Marchesa zur Gärtnerin werden kann, ist dabei noch das wenigste.

Zum Empfang Belfiores verlagert sich der Schauplatz in eine Galerie (I, 6), einen Innenraum, dessen Fensterfront zweifellos auf den Garten blickt. Das Finale (ab I, 10) ereignet sich in einem »hängenden Garten«, also in einem anderen Teil

von Sandrinas Reich. - Der zweite Akt beginnt in der Eingangshalle von Don Anchises Palast (II, 1); das Verhör des Grafen findet als offizieller Akt in einem Saal dieses Palastes statt (II, 10) - daß es eine Verbindung zum Garten gibt, ist bei der Eingangshalle höchst wahrscheinlich, bei dem Saal immerhin möglich. Der dritte Akt beginnt im Hof (cortile) des Palastes (III, 1), also unter freiem Himmel, und endet im Garten (ab III, 7) - vermutlich dort, wo die Geschichte auch angefangen hat. Die Übergänge zwischen Drinnen und Draußen scheinen fließend: Fast alle Räume des Palasts öffnen sich auf den Garten, und die kultivierte, nach menschlichen Bedürfnissen gestaltete Natur ist - zumal unter südlichem Himmel - bewohnbar wie ein Haus.

Wie bereits angedeutet, entfernen sich die Figuren nur in den beiden letzten Szenen des zweiten Akts vom Besitz des Podestà (II, 15/16); wir treffen sie bei Nacht, an einem »verlassenen Ort in bergiger Gegend, mit alten, teilweise verfallenen Aquädukten, dazwischen eine dunkle Grotte« wieder. Serpetta spricht von einem »abgelegenen Platz im Wald hier in der Nähe« (II, 14); die Gegend ist ein bißchen ungemütlich, vor allem bei Dunkelheit, aber schon die Aquädukte beweisen, daß wir die Zivilisation längst noch nicht hinter uns gelassen haben. Sandrina-Violante, die von nicht näher bezeichneten Helfern Armindas dorthin verschleppt worden ist, gruselt sich zwar (vgl. II, 15), aber Serpettas Vermutung, ein Wolf werde sie verschlingen (II, 14), ist mit Sicherheit reines Wunschdenken: Am Morgen, wenn es hell wird, hätte die falsche Gärtnerin wahrscheinlich keine Schwierigkeiten, den Weg zurück nach Hause zu finden. Auf der Handlungsebene scheint die Entführung seltsam funktionslos: Wenn Arminda Sandrina aus dem Weg haben wollte, um den zögernden Belfiore doch noch zur Heirat zu bewegen, hätte sie für eine wesentlich längere Abwesenheit ihrer Rivalin sorgen müssen; und daß die Gärtnerin nicht die Frau ist, sich durch solche Schikanen einschüchtern zu lassen, müßte Arminda eigentlich schon gemerkt haben.



An jenem »verlassenen Ort in bergiger Gegend« wird nun allerdings (Finale II, 16) ein Verwirrspiel in Szene gesetzt, welches das Finale des vierten Figaro-Akts vorwegzunehmen scheint, nur mit dem Unterschied, daß Da Ponte die Leidenschaften seiner Figuren in der gezähmten Natur einer Parklandschaft entfesselt, die lediglich durch die nächtliche Dunkelheit verfremdet erscheint, während Petrosellini den Schritt in die freie (wenn auch vielleicht nicht »wilde«) Natur wagt: Belfiore (begleitet von Nardo) sucht Violante, Arminda sucht Belfiore, der Podestà sucht Sandrina, Serpetta folgt ihm, um zu sehen, woran sie ist; Ramiro, der Helfer mit Fackeln dabei hat, spioniert vermutlich seinem Rivalen Belfiore nach (ganz deutlich wird das nicht). Dieses Finale rekapituliert noch einmal die in den ersten Szenen der Oper exponierte Figurenkonstellation: fünf hoffnungslos Liebende und ein Paar,

dessen Harmonie gestört ist. Im Dunkeln kommt es zu zahlreichen Verwechslungen; als Ramiro endlich Licht in die Sache bringt (im wörtlichen Sinne), müssen sich Belfiore und Violante einmal mehr die Vorwürfe Armindas und des Podestà anhören, und das ist zuviel: das Liebespaar verliert den Verstand und beginnt zu delirieren.

Nachts im Wald, das wissen wir spätestens seit dem Sommernachtstraum, sind die sozialen und kulturellen Normen weitgehend außer Kraft gesetzt. Einem italienischen Publikum fällt dazu, im 18. Jahrhundert und noch heute, Dantes *Divina Commedia* ein:

Nel mezzo del cammin di nostra vita
Mi ritrovai per una selva oscura,
ché la diritta via era smarrita.
Dem Höhepunkt des Lebens war ich nahe,
da mich ein dunkler Wald umfing und ich,
verirrt, den rechten Weg nicht wieder fand.

(Übers.: Karl Vossler)

Das »Irregehen« im Wald kann vieles bedeuten: moralisch fragwürdiges Handeln, Verlust des religiösen Glaubens, Verkennung dessen, was wesentlich ist im Leben... Violante und Belfiore verlieren sich selbst, um einander wiederzufinden: Knapp anderthalb Akte lang hat sich die Marchesa einer Versöhnung mit ihrem gewalttätigen, und obendrein treulosen Liebhaber verweigert und ihm damit eine schmerzhafteste Lektion erteilt. Vielleicht findet sie, daß die Prüfung lange genug gedauert hat, und würde sie gern beenden; die Frage ist nur, wie sie den Wechsel von der Sandrina-Rolle zurück zur Identität Violantes vollziehen kann, ohne sich etwas zu vergeben. Der Schlaf der Vernunft schaltet moralische und soziale Kontrollmechanismen aus, das Begehren triumphiert; im dunkeln Wald stellt sich die Harmonie des Paares wie von selbst wieder ein, im Zeichen der traditionellen, erotisch konnotierten Hirtendichtung: Violante apostrophiert Belfiore als Tirsi, er nennt sie Clori. Thyrsos heißt seit der Antike der mit Efeu und Weinranken umwundene Stab des Bacchus und seines Gefolges (die phallische Symbolik dürfte weder der Figur noch dem Autor bewußt sein); spätestens seit Angelo Polizianos *Fabula di Orpheo* (ca. 1480) begegnet Tirsi als typischer Schäfername. Chloris, das griechische Pendant der Blumengöttin Flora, ist die Namenspatronin zahlloser Hirtinnen. Verzückt lauschen Tirsi-Belfiore und Clori-Violante einer Musik, die außer ihnen niemand hören kann: dem Gesang der Sirenen, dem Klang der Leier des Orpheus. Die beiden sind endlich wieder angekommen in der Welt, die nur ihnen gehört (Armidas Zaubergarten?); daß Ramiro und der Podestà Belfiore zum Duell fordern, nimmt der nicht einmal zur Kenntnis.

Offensichtlich verschwinden Violante und der Contino gemeinsam im dunklen Wald. Was in dieser Nacht mit und zwischen ihnen geschieht, bleibt offen. Am nächsten Morgen, als mit den Singvögeln auch ihrer beider Vernunft wieder er-

wacht, liegt sie jedenfalls auf der einen, er auf der anderen Seite der Bühne – das Libretto sagt es mit aller wünschenswerten Deutlichkeit (III, 7); ihr Weg hat sie (unbewußt?) in den Garten des Podestà, das heißt: in die Gesellschaft zurückgeführt. Entsprechend kompliziert gestaltet sich die endgültige, gleichsam offizielle Versöhnung: Bei Tageslicht im Garten ist die Angst vor Zurückweisung mindestens so stark wie das Verlangen nach Liebeserfüllung; deshalb mag keiner den ersten Schritt tun. Das Duett des Paares ist von unwiderstehlicher Komik, weil dem Zuschauer von Anfang an klar ist, daß beide dasselbe wollen; es fragt sich nur, wie lange es dauert, bis sie das selber merken.

Alles in allem erweisen sich die Protagonisten jedoch nicht als übermäßig begriffsstutzig. Das Publikum, das mit Violante (und vielleicht auch ein bißchen mit Belfiore) gelitten hat, kann sich jetzt mit ihnen freuen, daß alles gut ausgegangen ist. Ihr Glück gönnen wir den beiden von Herzen, denn sie haben es sich – wie die Märchenhelden Pamina und Tamino – schwer erkämpfen und hart erarbeiten müssen: Von Violantes vermutlich mühsamer und anstrengender Arbeit als Gärtnerin einmal abgesehen ist der Weg in den dunklen Wald, mit Verlust der persönlichen Identität im Delirium, als symbolischer Durchgang durch den Tod nicht weniger gefährlich als die Feuer- und Wasserprobe in der *Zauberflöte*.

Vor allem Belfiore hat dabei etwas gelernt, und das war auch nötig. Der Text sagt nichts darüber, aber es liegt nahe, sich den Contino ein klein wenig jünger als seine Geliebte vorzustellen. Anfangs, als er Arminda und den Podestà zu beeindrucken sucht, wirkt er ziemlich pubertär; die Phantasie des eigenen Todes (mit der Aufforderung »Meine Braut und meine Freunde, weint über mich!«, die einem trotzigen »Wenn ich erst richtig tot bin, wird es euch noch leid tun!« ziemlich nahekommt) hat etwas kindlich Regressives. Nach der Nacht im Wald scheint er erwachsen: Seine und Violantes Liebe hat extremen Belastungen standgehalten, sie haben die Probe bestanden – in diesem Bewußtsein wird er künftig hoffentlich weniger eifersüchtig sein.

Im übrigen hat nur das Protagonistenpaar aus der Grenzerfahrung im nächtlichen Wald etwas gelernt, an den fünf anderen ist sie anscheinend spurlos vorbeigegangen. Die ersten Szenen des dritten Akts (III, 1-6) führen mit aller wünschenswerten Deutlichkeit vor, daß Nardo immer noch Serpetta begehrt, die immer noch den Podestà heiraten will, der immer noch von Sandrina träumt, während sich Ramiro immer noch nach Arminda verzehrt, die immer noch von ihrem Contino schwärmt (da in diesen Szenen wesentlich rekapituliert wird, was der Zuschauer bereits weiß, ist es auch zu verschmerzen, wenn – wie hier in Stuttgart – das meiste davon gestrichen wird). Die Tripel-Hochzeit des Finales wirkt vor diesem Hintergrund doppelt unglaubwürdig. Offenbar muß man bereit sein, seinen Verstand zu verlieren, um ihn wiederfinden zu können. Anders gesagt: Es genügt nicht, sich dem Kontakt mit der chaotischen (ungezähmten, feindseligen) Natur auszusetzen; nur wer schon vorher weiß, wie eng Schwarz und Weiß, Leben und Tod, Liebe und Haß, Vernunft und

Wahn beieinanderliegen, wird aus einer solchen Prüfung verwandelt hervorgehen.

Mit *La finta giardiniera* schließt Giuseppe Petrosellini an die Gattung des bürgerlichen Rührstücks an; er zitiert und parodiert Goldoni, Metastasio, Tasso, vielleicht Dante. Der dunkle Wald als Ort von Selbstverlust und Selbsterkenntnis scheint im *dramma giocoso* sonst nicht vorzukommen; er hat seinen Ort in anderen literarischen Gattungen, und vor allem im internationalen Volksmärchen. *La finta giardiniera* weist manche Berührungspunkte mit der italienischen Märchen-Tradition auf, die (anders als die Sammlung der Brüder Grimm) Erotisches keineswegs ausblendet. Ein Märchen muß natürlich gut ausgehen, und deshalb scheint in Petrosellinis Libretto Liebe zwar schwierig, aber immerhin möglich zu sein. Lorenzo Da Ponte ist hier skeptischer: In *Così fan tutte* gibt es am Ende nur Verlierer. Beiden Libretti gemeinsam sind bemerkenswerter psychologischer Scharfblick und ein philosophisch-moralistisches Interesse an menschlichen Leidenschaften im allgemeinen und der Geschlechterliebe im besonderen. Insofern mag die Vertonung von Petrosellinis Libretto durchaus eine Vorschule für Mozarts Zusammenarbeit mit Lorenzo Da Ponte gewesen sein.

Literaturhinweise

Rudolph Angermüller, *Wer war der Librettist von »La finta giardiniera«?*, Mozart-Jahrbuch 1976/77, 1-8
Volker Mattern, *Das Dramma giocoso »La finta giardiniera«. Ein Vergleich der Vertonungen von Pasquale Anfossi und Wolfgang Amadeus Mozart*, Laaber 1989
Albert Gier, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikaliterarischen Gattung*, Darmstadt 1998 [97-100 zu *La buona figliuola*]

Strana pazzia – befremdlicher Wahnsinn

Ute Harbusch

Angenommen, Emilia wäre nur wenige Augenblicke – oder Atemzüge – früher zum Schlafzimmer ihrer Herrin zurückgekehrt. Othello, in seiner mörderischen Umarmung gestört, aufgeschreckt (»Was? Stimmen?«), hätte gestockt (»Noch nicht tot? Noch nicht ganz tot?«), den Druck seiner Hände gelockert (»Jetzt ist sie tot.«), abgelassen (»Noch ein Geräusch da? Was? Nein, nichts bewegt sich.«), sich aufgerichtet (»Rührt sie sich wieder? Nein.«), kurz innegehalten (»O, unerträglich! O, furchtbare Stunde!«) und der Dienerin schließlich die Türe geöffnet. Diese wäre eingetreten und hätte Desdemona auf ihrem Bett liegen sehen, reglos, bewußtlos. Der Feldherr wäre aus dem Zimmer und dem Palast gestürzt, aus Zypern geflohen, nach Venedig zurückgesegelt und von dort, mit einem neuen Marschbefehl ausgestattet, wieder aufgebrochen, zum Beispiel nach Lagonero in Oberitalien. Währenddessen wäre Desdemona, von Emilia aus der Ohnmacht erweckt, wieder zu sich gekommen und hätte Zypern schließlich ebenfalls verlassen, um ihren Mörder zu suchen, beispielsweise im oberitalienischen Lagonero und als Gärtnerin verkleidet.

Wo *Othello* endet, beginnt die Geschichte der *Finta giardiniera*, oder richtiger: ihre Vorgeschichte. Der Vergleich, das sei sofort eingestanden, ist in vielerlei Hinsicht gewagt und gelingt, wie gesehen, allenfalls auf Kosten einer Abwandlung des Shakespeareschen Tragödienschlusses. Doch beiden Stücken gemein ist der Mord an der geliebten Frau, begangen aus Eifersucht. Im Gegensatz zu Othello allerdings, der seine Frau mit bloßen Händen erwürgte, hat Belfiore seine Geliebte erstochen – gleichsam mitten ins Herz getroffen. Und im Gegensatz zu Shakespeares Drama bleiben im Libretto zu *La finta giardiniera* sowohl der Mörder als auch dessen Opfer am Leben. Hier setzt die Gewalttat die Handlung erst in Gang, während sie bei Shakespeare deren konsequenten Schlußpunkt bildet. Die Verschiedenheit beider Texte ist – nicht zuletzt im Hinblick auf ihr literarhistorisches Gewicht – offenkundig. Dennoch sei das Gedankenspiel erlaubt: Was wäre, wenn Desdemona nicht erstickt, Othello nicht gestorben und das Paar sich stattdessen wiederbegegnet wäre in einer italienischen komischen Oper?

Das Wort »Trauma« gibt es als psychopathologischen Fachbegriff erst seit dem Ende des 19. Jahrhunderts, doch ein Verständnis für traumatische Erfahrungen und ihre Folgen existierte schon geraume Zeit zuvor. »Trauma«, aus dem Griechischen für »Wunde, Verletzung«, leitet sich her von »titroskein«, das heißt »verwunden, durchbohren«. Der Mordanschlag, den Graf Belfiore vor Beginn der eigentlichen

Opernhandlung auf seine Geliebte verübte, stellt eine traumatische Erfahrung in des Wortes wörtlichster Bedeutung dar. Das folgende Geschehen führt vor, welche psychischen Folgen eine solche Erfahrung sowohl für das Opfer als auch für den Täter haben kann. Die komische Oper *La finta giardiniera* stellt dabei einige durchaus ernstzunehmende Fragen: Wie würde ein Liebespaar sich nach versuchtem Totschlag wieder gegenüberreten? Wie würde das Opfer sich verhalten, wenn es seinen Mörder wiedersieht, wie der vermeintliche Mörder seinem totgeglaubten Opfer gegenüber? Es ist in Anbetracht ihrer Vorgeschichte nur zu verständlich, daß die Wiederbegegnung der beiden Liebenden nicht völlig reibungslos verläuft.

Verkleidung, Verwechslung, Verstellung, Verrücktheit – all dies waren natürlich auch typische Ingredienzien einer erfolgreichen komischen Oper. Mozarts mutmaßlicher Librettist Giuseppe Petrosellini, der für die bekanntesten Opera buffa-Komponisten seiner Zeit arbeitete wie für Piccinni, Anfossi, Salieri oder Cimarosa, besaß eine besondere Vorliebe und auch eine besondere Gabe für Verwechslungskomödien. Es fällt heutigen Zuschauern nicht mehr leicht, die Situationskomik solcher Stücke wirklich als komisch zu empfinden. Deren standardisierte und lediglich aus Variationen derselben Grundkonstellation erwachsende Handlung ist nach heutigen Begriffen dramaturgisch nur bedingt akzeptabel. An *La finta giardiniera* bemängeln heutige Rezensenten und Bearbeiter vor allem die verschiedenen Wahnsinnszenen: Im zweiten Akt verliert Belfiore, nachdem Sandrina sich bereits zum dritten Mal als Violante zu erkennen gegeben, aber gleich darauf ihre wahre Identität wieder geleugnet hat, vorübergehend den Verstand. Er wähnt sich mit einem Mal in den Elysischen Gefilden und findet erst im Laufe der Arie in die Wirklichkeit zurück. Im Finale des zweiten Aktes werden die Liebenden gemeinsam verrückt. Belfiore und Violante verlassen die Wirklichkeit und inszenieren wechselnde, aufeinanderfolgende Gegenwelten: Sie halten sich zunächst für ein friedliches Schäferpaar in einer arkadischen Landschaft; sodann meinen sie, mächtige und furchterregende mythologische Gestalten zu sein; daraufhin beschwören sie eine unsichtbare Schar von Nymphen und die Götter um ein Ende ihrer Strenge und Grausamkeit; zuletzt wollen sie einen fröhlichen Tanz beginnen; all dies unter den höchst erstaunten Augen der übrigen Figuren, denen nichts bleibt, als den Irrsinn ihrer Mitspieler festzustellen. Schließlich enthält das Originallibretto noch eine dritte Wahnsinnszene zu Beginn des dritten Aktes, die für die Stuttgarter Aufführung allerdings gestrichen wurde – eine bezeichnende, doch nicht untypische Auslassung.

Schon im 19. Jahrhundert, als die dramaturgischen Konventionen der italienischen komischen Oper ihre Gültigkeit verloren hatten, wurde es den Interpreten und Kommentatoren schwierig, einem Libretto wie dem der *Finta giardiniera* überhaupt noch zu folgen. Otto Jahn in seiner großen Mozart-Biographie von 1856 war kategorisch in seinem Urteil: »Der Text ... gehört zu den elendesten die es giebt. Die Handlung ist unverständlich und verworren, die handelnden Personen sind sämtlich Karikaturen; es ist nur darauf angelegt eine Anzahl Situationen herbeizuführen, bei de-

nen gelacht werden kann.« Insbesondere den vorgeblichen Irrsinn der Figuren verurteilte Jahn als »Rohheit« und als ein »Verspotten der Unglücklichen«. Auch Hermann Abert kritisierte noch 1919 in entsprechender Weise die »abgeschmackten Wahnsinnsszenen«: »Verglichen mit ähnlichen Leistungen der Italiener, die auch aus derartigen unsinnigen Situationen durch groteske Übertreibung noch eine komische Wirkung herauszuschlagen verstehen, ist Mozarts Stück entschieden zu ernst geraten und läßt den Hörer das Peinliche der Situation doppelt empfinden.« Nicht mehr komisch wirkte nun der Wahnsinn der beiden Hauptfiguren, sondern peinlich, und das heißt doch, in des Wortes ursprünglicher Bedeutung: schmerzvoll.

Was war hier geschehen? Das Publikum des 18. Jahrhunderts hatte anscheinend noch keinen Anstoß daran genommen, daß die Wahnvorstellungen von Verrückten in Gesang gekleidet wurden und Figuren auf offener Bühne den Verstand verloren, im Gegenteil: Darbietungen dieser Art waren komische Einlagen, über die gelacht werden sollte und offensichtlich auch herzlich gelacht werden konnte. Bald schon blieb dem Publikum aber ein solches Lachen im Halse stecken. Verkleidung, Verwechslung, Verstellung waren nach wie vor für einen Lacher gut, Verrücktheit aber wurde zu einer ernstesten Angelegenheit. Im Grunde hat das Unbehagen, welches die Wahnsinnsszenen in *La finta giardiniera* zwar nicht für die Zeitgenossen, doch für die Nachwelt hervorrufen, zwei entgegengesetzte Ursachen: Wer die Verrücktheit der Figuren auf einer psychologischen Ebene ernst nimmt, kann nicht ertragen, daß damit gespielt wird; wer die Verrücktheit indes nur als ein Spiel, das heißt als vordergründige Komik ansieht, vermißt die psychologische Wahrhaftigkeit der Figuren.

Diesem Dilemma zu entgehen, haben spätere Bearbeiter sich zu Eingriffen entschlossen, um den befremdlichen Wahnsinn der beiden Liebenden weniger befremdlich erscheinen zu lassen. Manche haben, wie Rudolf Bamberger und Ludwig Berger 1915 für Mainz, den Wahnsinn in vorsätzliche Verstellung umgewandelt, andere haben, wie Siegfried Anheißer, eine Art Wagnerschen Liebeszaubers in den Text hineingeheimnißt. Anheißer erarbeitete 1935 auf der Grundlage der italienischen Rezitative ein deutsches Libretto, das nach dem Zweiten Weltkrieg die meistgespielte Fassung in Deutschland darstellte und bis zum Erscheinen der Neuen Mozart-Ausgabe 1978 für mehr als dreißig Produktionen verwendet wurde. In seinem Vorwort erläuterte der Bearbeiter sein Anliegen, die »für uns nicht mehr tragbare Zumutung des Textdichters« zu umgehen und das »Verrücktsein« der Liebenden in ein »Entrücktsein« abzumildern. Konkret hieß das beispielsweise für das Finale des zweiten Aktes, daß Belfiore und Violante sich weder in Schäfer noch in mythologische Helden zu verwandeln glauben, sondern ungebrochen und inmitten des sie umgebenden Tumultes wie unberührt im Heimatland ihrer Liebe verharren. Statt Sirenengesang und Orpheus' Leier vernehmen sie nur die »liebliche Weise« von Liebe und Lust:

Fassung Anheißer:

SANDRINA

Ich hör' eine liebliche Weise erklingen,

Wie hab' ich sie oft in der Heimat gesungen,

wenn froh ich dem Liebsten im Arme geruht.

DER GRAF

Es ist die Geliebte, ich höre sie singen,

ihr Lied ist mir tief in die Seele gedrunge,

und hör' ich es wieder, wird alles noch gut.

SANDRINA, DER GRAF

O sanftes Entzücken,

o himmlische Lust.

Originalfassung:

SANDRINA

Mein Thyrsos, ach höre die
süßen Sirenen,

Mit wunderbarem Zauber

stimmen sie hier den Gesang an

Und lassen uns süße Ruhe
genießen.

DER GRAF

Höre, meine Kloris, auf

Orpheus' Leier,

Die die wilden Tiere besänftigt,

die die Wälder bewegt

Und die in den wogenden

Wellen den Steuermann berückt.

SANDRINA, DER GRAF

Welche schöne Zufriedenheit,

Welch willkommenes Vergnügen

Noch 1965 lobte ein Rezensent an Bernhard Paumgartners Salzburger Einrichtung die »Zurückdrängung des peinlichen Wahnsinnsmotivs« und resümierte damit die Stoßrichtung der gesamten Aufführungsgeschichte von *La finta giardiniera* seit ihrer Wiederentdeckung Ende des 19. Jahrhunderts.

Doch warum war das Wahnsinnsmotiv »zurückzudrängen«? Und warum war es »peinlich«? Es scheint, als hätten nahezu sämtliche Kommentatoren, Rezensenten oder Bearbeiter der *Finta giardiniera* die lebensgefährliche Vorgeschichte der Oper, nämlich Belfiores Attentat auf Violante, vergessen. Nur deshalb können ihnen die Wahnsinnsanfälle des Liebespaares dermaßen unglaublich erscheinen, daß sie sie am liebsten aus der Oper streichen würden. Dabei hat Petrosellini sehr wohl darauf geachtet, die Verwicklungen in seiner Komödie psychologisch zu motivieren. Man kann geradezu, wie einleitend schon angedeutet wurde, von einem psychologischen Konzept sprechen, das er den Geschehnissen zugrundelegte. Doch was bedeutet »psychologisch« im Zusammenhang mit einer Oper vom Ende des 18. Jahrhunderts? Dazu ist weiter auszuholen.

Ein bedeutender Vorläufer, wenn nicht der Urahn unseres heutigen Verständnisses der menschlichen Psyche war ein Zeitgenosse Mozarts, ja sogar ein guter Bekannter der Mozartschen Familie: Franz Anton Mesmer (1734-1815). Ein halbes Jahr vor der Uraufführung von *La finta giardiniera* entdeckte er ein neues Heilver-

fahren, das der Entstehung der modernen dynamischen Psychiatrie und Psychotherapie den Weg bereiten sollte - ohne daß er selbst dies freilich geahnt hätte. Die Bezeichnung »Mesmerismus« bewahrt seinem Namen das Andenken bis heute, auch wenn seine Vorläuferrolle weitgehend in Vergessenheit geriet. Franz Anton Mesmer hatte sich 1767 in Wien als Arzt niedergelassen und führte dank der Hochzeit mit einer reichen Witwe ein wohlhabendes Leben, in dem die schönen Künste, insbesondere die Musik, nicht fehlten. Es ist bekannt, daß *Bastien und Bastienne*, das Singspiel des zwölfjährigen Mozart, von Mesmer in Auftrag gegeben und 1768 auf seinem Anwesen uraufgeführt wurde. Mesmer selbst hatte eine angenehme Tenorstimme und spielte mehrere Instrumente: Fagott, Klarinette, Cembalo, Violoncello und ein neues, eigenartiges Instrument, die Glasharmonika, die nach demselben Prinzip funktioniert wie mit feuchtem Finger bestrichene Glasränder, nur daß anstelle von gefüllten Gläsern runde Glasscheiben verschiedener Größe durch Wasser gedreht und mit Tasten zum Klingeln gebracht werden. Leopold Mozart erzählt in einem Brief von dem Vergnügen seines Sohnes, an diesem Instrument zu phantasieren, das sich Mesmer nach der Vorbild der englischen Glasharmonika-Virtuosin Marianne Davies hatte bauen lassen. Später schrieb Wolfgang Mozart sogar einige Kompositionen für die Glasharmonika. Es gibt noch mehrere briefliche Berichte Leopold Mozarts von Besuchen in Mesmers Haus; Grüße wurden zwischen Wien und Salzburg hin- und hergesandt, und die verschiedenen Haushaltsmitglieder standen, persönlich oder brieflich, in freundschaftlichem Verkehr miteinander.

Eine kranke junge Frau, Franziska Österlin, in den Briefen »Fräulein Franzl« genannt, befand sich als Langzeitpatientin in ständiger Behandlung Mesmers. Sie war in die in seinem Haus befindliche Privatklinik aufgenommen worden. An ihr wandte Mesmer zum ersten Mal die damals gerade aufgekommene »Magnetkur« an: »Nachdem er sie ein eisenhaltiges Präparat hatte einnehmen lassen, befestigte er drei eigens entworfene Magneten an ihrem Körper, einen auf dem Bauch, die beiden anderen an den Beinen. Die Patientin begann alsbald zu fühlen, wie ungewöhnliche Ströme eines geheimnisvollen Fluidums durch ihren Körper abwärts flossen, und all ihre Beschwerden waren für ein paar Stunden weggeschwemmt. Dies geschah, wie Mesmer berichtet, am 28. Juli 1774; das war ein historisches Datum. Mesmer begriff, daß diese Wirkungen auf die Patientin unmöglich durch die Magneten allein hervorgerufen worden sein konnten, sondern von einem »wesentlich anderen



Die Malerin Angelika Kaufmann beim Spielen der Glasharmonika

Agens ausgehen mußten; d.h. daß diese magnetischen Ströme in seiner Patientin durch ein Fluidum hervorgerufen wurden, das sich in seiner eigenen Person akkumuliert hatte; er nannte es »tierischen Magnetismus.« (Zit. nach Henry F. Ellenberger: Die Entdeckung des Unbewußten, Bern 1973.) Mesmer setzte diese Behandlung einige Zeit lang erfolgreich fort, bis Fräulein Franzl geheilt entlassen werden konnte. Sie heiratete Mesmers Stiefsohn und wurde eine gesunde Frau und Mutter, wie ein an den Vater gerichteter Brief Wolfgang Mozarts bezeugt, der 1781 bei seiner Ankunft in Wien zunächst im Mesmerschen Hause Unterkunft fand: »Dieses schreib ich - wo? im Messmerischen Garten auf der Landstrasse - die alte gnädige Frau ist nicht zu Hause - aber die gewesene frl. Franzl, nunmehr fr. v. Bosch - welche mir aufgetragen und wirklich aufträgt ihnen und meiner Schwester 1000 Empfehlungen zu machen - hören sie ich hätte sie bey meiner Ehre fast nicht mehr erkannt so dick und fett ist sie; sie hat 3 Kinder - 2 Fräulein, und einen Jungen Herren; - die Fräulein heist Nannerl, hat vier Jahr, und man sollte schwören sie hätte 6 - der Junge Herr 3 - und man schwörte er wäre schon 7 alt - und das Kind von 1 Jahr hielt man gewis für 2 Jahr - so stark und kräftig sind sie am Wachstum.«

Nicht immer sollte Mesmer in der Zukunft solche Erfolge mit seiner neuen Heilmethode verbuchen können. Wenige Jahre später gab man ihm eine achtzehnjährige Frau in Behandlung, die blinde Pianistin Maria Theresa Paradis (nach der die noch heute im 19. Wiener Bezirk befindliche Paradisgasse benannt ist). Fräulein Paradis war mit noch nicht ganz drei Jahren plötzlich erblindet, hatte aber dennoch eine sorgfältige Erziehung genossen und sich als besonders talentiert vor allem im Klavierspiel erwiesen. Außer an Blindheit litt sie an »Melancholie« wie an »Verstopfungen der Milz und Leber, die ihr öfters Anfälle von Wahnsinn und Wuth zuzogen, daß man sie beynahe für gänzlich toll halten mußte«, wie es in einem Krankenbericht Mesmers heißt. Die Behandlung begann vielversprechend. Nach wenigen Wochen schon vergingen die Anfälle, Maria Theresa erlangte sogar ihr Augenlicht wieder, doch ein Konflikt zwischen Mesmer und dem Vater der Patientin führte dazu, daß man sie seiner ärztlichen Aufsicht entzog und ins elterliche Haus zurückholen ließ, woraufhin sie ihre Sehkraft wieder verlor. Sie setzte ihre Karriere als Pianistin fort, machte einige Konzertreisen, wobei sie 1783 in Salzburg auch die Mozarts kennenlernte, und gründete schließlich in Wien eine musikalische Bildungsanstalt. Mozart schrieb ein Klavierkonzert für die blinde Künstlerin; die Forschung nimmt an, daß es sich dabei um das Konzert in B-Dur (KV 456) handelt.

Der »Fall Paradis« war für Mesmer ausgesprochen unangenehm, da er ihm nicht, wie erhofft, die erwünschte Anerkennung in der Fachwelt eingebracht, sondern im Gegenteil seine Reputation als Mediziner gefährdet hatte. Diese Erfahrung mag einer der Gründe dafür gewesen sein, daß Mesmer sich entschloß, Wien zu verlassen und sein Glück in Paris zu versuchen, wo er sich 1778 niederließ und an der Place Vendôme eine ausgesprochen erfolgreiche Praxis eröffnete, die von Angehörigen aller gesellschaftlichen Schichten aufgesucht wurde.

Für seine Behandlungen verwendete Mesmer längst schon keine Magneten mehr, er berief sich vielmehr auf den von ihm entdeckten und in zahlreichen Abhandlungen beschriebenen »tierischen« oder »animalischen Magnetismus«. Mesmer glaubte an die Existenz eines spiritus animalis, eines Nervenfluidums, das als äußerst subtile Materie alle Körper durchdringen und beeinflussen kann, in ähnlicher Weise, wie ein Magnet sein magnetisches Fluidum aussendet. Besonders dafür begabte Menschen - wie er selbst - konnten das Nervenfluidum aus ihrem eigenen Körper austreten und auf andere belebte oder unbelebte Körper einwirken lassen, diese also gleichsam »magnetisieren«. Solcherart konnte er bei Kranken, deren Körpersäfte in Unordnung waren, konvulsivische »Krisen« hervorrufen und die auf diese Weise beschleunigte Heilung der Krankheit einleiten.

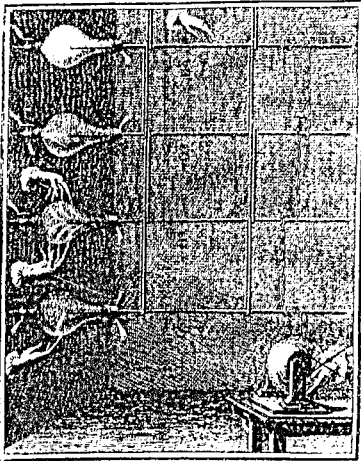
Mesmers magnetische Kraft - oder das, was er dafür hielt - war so stark, daß er nicht nur mit direkter Berührung und Blickkontakt arbeitete wie in Einzeltherapien, sondern auch mithilfe magnetisierter Gegenstände eine beträchtliche Anzahl von Patienten auf einmal versorgte. Ein englischer Arzt beschrieb 1784 seinen Besuch in Mesmers Pariser Praxis und dessen Verfahren einer Kollektivbehandlung, das man ohne weiteres als eine Vorstufe der heutigen Gruppentherapie bezeichnen kann: »Ich war vor ein paar Tagen in seinem Haus und habe seine Arbeitsmethode mit angesehen. In der Mitte des Raumes steht ein Gefäß von etwa anderthalb Fuß Höhe, das man hier einen baquet nennt. Es ist so groß, daß zwanzig Menschen leicht darum herum sitzen können; in den Deckel, mit dem das Gefäß bedeckt ist, sind nahe dem Rand Löcher gebohrt, entsprechend der Anzahl von Menschen, die das Gefäß umgeben sollen. In diese Löcher sind eiserne Stäbe gesteckt, die im rechten Winkel nach außen gebogen sind; die Stäbe sind verschieden lang, so



Franz Anton Mesmer

daß sie den Körperteil berühren können, an den sie angelegt werden sollen. Außer diesen Stäben gibt es ein Seil, das einen der Patienten mit dem baquet verbindet, und von ihm zum nächsten führt, und so fort, die ganze Runde entlang. Die spürbarsten Wirkungen werden durch die Annäherung Mesmers hervorgerufen; man sagt, er übermittle das Fluidum durch bestimmte Bewegungen seiner Hände oder seiner Augen, ohne die Person zu berühren. Ich habe mit mehreren Leuten gesprochen, die diese Wirkungen erlebt haben, bei denen durch eine Handbewegung Krämpfe hervorgerufen und behoben wurden...« Zur Unterstützung des magnetischen Einflusses waren außerdem große Spiegel in den Behandlungssälen angebracht; auch Musik, bevorzugt die Glasharmonika mit ihren gleichzeitig beruhigen-

den und durchdringenden Klängen, half dabei, das magnetische Fluidum zu übertragen. Wurde einer der Behandelten von allzustarken »Krisen«, also Konvulsionen, Schreikrämpfen, Lachanfällen oder ähnlichem heimgesucht, so trug man ihn - oder vielmehr sie, die überwiegende Zahl von Mesmers Patienten waren Frauen - in decent im Hintergrund gelegene kleine »Krisenzimmer«, wo der Anfall in Ruhe auf einem Divan überstanden werden konnte. (Gut hundert Jahre später sollte Sigmund Freud seine Patienten wieder auf einer Couch Platz nehmen lassen.)



Recherches für l'Electr. 3. Disc. Pl.2

Es versteht sich von selbst, daß der Wunderheiler aus Wien zum Stadtgespräch von Tout-Paris wurde und daß nicht nur Kranke, sondern auch Neugierige ihren Weg in die zeitweise von mehreren hundert Besuchern überlaufenen Praxisräume und Salons fanden. Zudem versammelte sich eine kleine Gruppe von Schülern um Mesmer und gründete eigens eine Gesellschaft, die »Société d'Harmonie«, um die Übermittlung der neuen Lehre an autorisierte Personen zu ermöglichen; die Gesellschaft eröffnete bald Zweigstellen in zahlreichen weiteren französischen Städten.

Trotz seiner großen, auch finanziellen Erfolge blieb Mesmer eines jedoch weiterhin verwehrt: die Anerkennung seitens der offiziellen wissenschaftlichen Institutionen. Weder die Akademie der Wissenschaften noch die Gesellschaft für Medizin

noch die Medizinische Fakultät der Universität von Paris ließen sich dazu bewegen, das von Mesmer »entdeckte« Nervenfluidum anzuerkennen. Der König setzte schließlich eine Untersuchungskommission ein, doch auch diese kam - wir sind mittlerweile im Jahr 1784 - nur zu dem Ergebnis, daß die von Mesmer behandelten Personen zweifellos die beschriebenen Symptome wie Krämpfe und Konvulsionen an den Tag legten, daß manche vielleicht sogar eine Verbesserung ihres Gesundheitszustandes erführen, doch daß eine materielle Ursache für diese Phänomene nicht ausgemacht werden könne. Keine wie auch immer gearteten magnetischen Einflüsse, sondern allenfalls die Imaginations- und Imitationskraft der Behandelten seien für die beobachteten Wirkungen verantwortlich. So verfielen Versuchspersonen zum Beispiel schon in Krämpfe, wenn man ihnen nur sagte, daß der Magneteiseur hinter ihnen stehe; tatsächlich aber war der Arzt gar nicht anwesend. Kurz: Die Untersuchungskommission kam zu dem Ergebnis, Mesmers Behandlungsmethode beruhe nicht auf einer physisch nachweisbaren Substanz, sondern auf Suggestion; nicht die Übertragung eines Fluidums, sondern die Beziehung zwischen Arzt und Patient seien ausschlaggebend für die Wirksamkeit der Kur.

Der Bericht der Kommission hat indes den Zulauf zu Mesmers Praxis nicht be-

einträchtig, im Gegenteil. Seine Person und seine Heilmethode wurden vielmehr - und das ist immer der sicherste Beweis für Popularität - zum Gegenstand zahlreicher Spottgedichte, Karikaturen und Satiren. Ein schönes Beispiel hierfür findet sich sogar in einem Werk Mozarts: Im ersten Akt von *Così fan tutte* tritt Despina in der Verkleidung eines Arztes auf, um die beiden angeblich vergifteten Liebhaber mit Hilfe des Mesmerismus wieder ins Leben zurückzurufen. »Dies ist ein Stück Magneteisen,« sagt sie, »der Mesmersche Stein, der seinen Urprung in Deutschland hat und dann so berühmt in Frankreich wurde.« Der Szenenanweisung folgend, berührt sie mit einem Stück Magneteisen die Köpfe der angeblich Kranken und streicht sanft an ihren Körpern entlang. Fiordiligi, Dorabella und Alfonso kommentieren die Reaktionen der Patienten: »Wie sie sich bewegen, winden und schütteln.« Und natürlich zeitigt Despinas Kur den gewünschten Erfolg und holt die Totgeglaubten wieder ins Leben zurück...

Mesmer selbst hat aus Enttäuschung über die ausbleibende offizielle Anerkennung Paris Mitte der 1780er Jahre wieder verlassen und sich gegen Ende seines Lebens in Meersburg am Bodensee zur Ruhe gesetzt, wo er 1815 starb. Seine Lehre wurde währenddessen von seinen Anhängern weiter gepflegt und verbreitet. Einer seiner Schüler, der Marquis de Puységur, der ebenfalls Mitglied der »Harmoniegesellschaft« war, machte schließlich eine weitere wichtige Entdeckung: 1784 behandelte er Victor Race, einen auf seinem Gut arbeitenden Bauern, mit der magnetischen Methode, doch anstatt in eine der üblichen »Krisen« verfiel der Patient in einen seltsamen, schlafwandlerischen Zustand. In diesem Zustand legte der Behandelte andere Verhaltensweisen an den Tag als üblich, ohne daß er sich jedoch im wachen Zustand daran hätte erinnern können. Puységur bezeichnete diesen Zustand als künstlichen oder »magnetischen Somnambulismus« (der Begriff »Hypnose« wurde erst 1843 durch den englischen Mediziner James Braid eingeführt). Er stellte fest, daß er durch Einwirkungen auf das gleichsam »schlafende« Bewußtsein seines Patienten Änderungen auch in dessen normalem Tagesbewußtsein hervorrufen konnte. Beispielsweise übergab Victor im hypnotisierten Zustand dem Marquis ein Schriftstück zur Aufbewahrung, das Anlaß zu erbittertem Streit mit seiner Schwester gewesen war und ihn depressiv gemacht hatte; daraufhin zeigte sich auch der



Der wundertätige Baum des Marquis de Puységur. Die aus den Ästen hängenden Stricke leiten die »énergie magnéto-végétale« auf die Patienten.

andere Verhaltensweisen an den Tag als üblich, ohne daß er sich jedoch im wachen Zustand daran hätte erinnern können. Puységur bezeichnete diesen Zustand als künstlichen oder »magnetischen Somnambulismus« (der Begriff »Hypnose« wurde erst 1843 durch den englischen Mediziner James Braid eingeführt). Er stellte fest, daß er durch Einwirkungen auf das gleichsam »schlafende« Bewußtsein seines Patienten Änderungen auch in dessen normalem Tagesbewußtsein hervorrufen konnte. Beispielsweise übergab Victor im hypnotisierten Zustand dem Marquis ein Schriftstück zur Aufbewahrung, das Anlaß zu erbittertem Streit mit seiner Schwester gewesen war und ihn depressiv gemacht hatte; daraufhin zeigte sich auch der

andere, ‚wache‘ Victor erleichtert und wie befreit von einer Last, ohne sich jedoch der Ursache seiner Veränderung bewußt zu sein. (Gut hundert Jahre später führte eine vergleichbare Kombination aus Hypnose und therapeutischer Einwirkung zu den Anfängen der Psychoanalyse, wie sie Josef Breuer und Sigmund Freud in ihren Studien über Hysterie dargelegt haben, beginnend mit Breuers berühmter Fallbeschreibung der »Anna O.«)

Weitere Heilerfolge des Marquis de Puységur bestärkten diesen in seiner Annahme, daß die von ihm behandelten Kranken zwei verschiedene Persönlichkeiten besaßen, die voneinander nichts wußten. Mit einem ihm anvertrauten Jungen, dem zwölfjährigen Alexandre Hébert, der häufig unkontrollierbare Anfälle bekam, sprach er zum Beispiel über dessen Träume und fand darin dieselben Elemente wieder, die auch die Anfälle auslösten, nämlich die schwierige Beziehung zu dessen Mutter und Geschwistern. Puységur hatte entdeckt, daß seine Patienten ein geteiltes Bewußtsein besaßen. (Womit er die Grundannahme der Psychoanalyse vorwegnahm, daß der Mensch ein Wissen hat, von dem er nicht weiß: sein Unbewußtes.)



Heutige Wissenschaftshistoriker stimmen darin überein, daß direkte Verbindungen vom Magnetismus zum Hypnotismus und vom Hypnotismus zur Psychoanalyse führen. Die modernen Schulen der dynamischen Psychotherapie haben ihre Wurzeln in dem veränderten Verständnis der menschlichen Psyche, das sich Ende des 18. Jahrhunderts herauszubilden begann. Mesmer war dabei gleichsam ein Kolumbus, der, ohne es zu wissen, den neuen Kontinent des Unbewußten entdeckte. Er selbst war davon überzeugt, sich auf dem Boden physischer Gesetzmäßigkeiten zu bewegen. Nie hätte er eingestanden, daß die von ihm hervorgerufenen Wirkungen auf suggestiven Appellen an die unbewußten, verdrängten Persönlichkeitsanteile seiner Patienten beruhten. Sein ganzes Bemühen zielte vielmehr darauf, die physische Existenz des animalischen Magnetismus nachzuweisen. Und doch ebneten seine Experimente, fortgesetzt durch seinen Gefolgsmann Puységur, den Weg für eine neue Auffassung der menschlichen Psyche.

Die längste Zeit hindurch waren unerklärliche und befremdliche Gedanken, Gefühle oder Regungen als Besessenheit erklärt worden. Ihre Ursache wurde außerhalb des Menschen selbst lokalisiert und dem Eindringen einer fremden Macht zugeschrieben, einem Dämon etwa, der vom normalen, gesunden Bewußtsein des Betroffenen Besitz ergriffen hatte. Jahrhundertlang hatte diese Auffassung Gültig-

keit; medizinhistorisch kann man hier von einem ‚Paradigma des Eindringens‘ sprechen. Im Laufe des 16. Jahrhunderts wurde dieses von einem neuen Paradigma abgelöst. Geistige Verwirrung wurde nun organischen Ursachen zugeschrieben oder auch der Einwirkung von Drogen, Giften und anderen Substanzen. In jedem Fall ging man davon aus, daß die Störung physischer Natur und mit Hilfe naturwissenschaftlicher medizinischer Methoden zu beheben sei; hier kann man also von einem ›organischen Paradigma‹ sprechen. Mesmers Lehre vom animalischen Magnetismus bereitete einer dritten und bis heute vorherrschenden Auffassung den Weg: dem ‚Paradigma des geteilten Bewußtseins‘ (vgl. Adam Crabtree: From Mesmer to Freud, London 1993). Der magnetische Somnambulismus hatte gezeigt, daß in der menschlichen Psyche neben dem normalen, alltäglichen Bewußtsein ein zweites, von diesem zum Teil deutlich unterschiedenes Bewußtsein existiert, das üblicherweise von jenem überlagert wird, dessen versteckte Existenz jedoch durch Suggestion oder Hypnose sichtbar gemacht werden kann.

Betrachtet man das Libretto der *Finta giardiniera* noch einmal vor diesem Hintergrund, verlieren die diversen Wahnsinnsanfälle doch einiges von ihrem befremdlichen oder gar unglaublichen Charakter. Schon in der ersten Szene im Garten des Podestà hat das ›geteilte Bewußtsein‹ seinen großen Auftritt: Die Figuren beschwören gemeinsam den schönen Tag, ihre Heiterkeit und Fröhlichkeit und die Macht der Liebe, um gleich darauf, ein jeder für sich, zu offenbaren, was sie wirklich auf dem Herzen haben: Liebeskummer, unerfüllte und unerwiderte Liebe, Schicksalsschläge, Eifersucht. Die innere Spaltung könnte kaum deutlicher in Szene gesetzt werden.

Insbesondere das Liebespaar Violante-Belfiore erweist sich im folgenden als zuinnerst gespalten. Belfiore hatte Violante verlassen und sich mit Arminda verlobt, doch kaum trifft er auf das Ebenbild seiner ehemaligen Geliebten, erwacht die alte Zuneigung wieder. Violante ist auf der Suche nach Belfiore, deshalb hat sie sich in Lagonero verdingt (wenn auch wirklich niemand - außer vielleicht ihrem Unbewußten - wissen kann, warum sie ihn ausgerechnet dort zu finden hofft), aber sie möchte genau in dem Moment wieder abreisen, als die Begegnung unmittelbar bevorsteht. Sie rettet Belfiore vor der drohenden Verhaftung, aber leugnet ihm gegenüber dreimal ihre wirkliche Identität - schließlich, das sei nicht vergessen, hatte Belfiore Violante erstochen und war Violante von Belfiore erstochen worden. Unschwer ist das zweideutige Verhalten, welches die beiden einander gegenüber an den Tag legen, aus dieser Vorgeschichte heraus zu verstehen. Othello und Desdemona, hätten sie ihre Tragödie überlebt, wären sich sicher auch nicht gleich wieder freudig singend um den Hals gefallen.

Es ist verständlich, daß Violante, das Opfer des versuchten Attentats, dadurch noch stärker verstört wurde als ihr Angreifer. Sie tritt verkleidet und unter fremdem Namen auf, als eine andere als sie selbst. Doch ihre Verkleidung und Verstellung sind nicht allein willkommene Anlässe, die Komödienhandlung in Gang zu set-

zen , sondern auch eine Folge dieser traumatisierenden Erfahrung. Sie verbirgt ihr wahres Ich, um ihrem Aggressor nicht ungeschützt gegenüberzutreten zu müssen. In geradezu modellhafter Weise offenbart die erste Wiederbegegnung der beiden im Finale des ersten Aktes die Bewußtseinspaltung, die sich in ihr vollzogen hat: Sie fällt in Ohnmacht, als sie von der Ankunft Belfiores (und seiner bevorstehenden Heirat mit Arminda) erfährt, und in der Ohnmacht - also im somnambulen Zustand - läßt sie ihr wahres Ich zum Grafen sprechen:

SANDRINA

Deh vieni ingrato core,

Guardami son pur quella.

(Nello svenimento si muove e poi torna ad abbandonarsi.)

SANDRINA

Komm nur, undankbares Herz,

Schau mich an, ich bin doch dieselbe.

(In der Ohnmacht bewegt sie sich, fällt dann wieder in Ohnmacht zurück.)

Belfiore ist nicht in gleichem Maße bis ins Innerste erschüttert wie sie. Seine Spaltung manifestiert sich nach außen hin durch seine Schwierigkeit, Violante als die zu erkennen, die sie wirklich ist. So fungiert er als ein Reflex ihres geteilten Bewußtseins, und ihr wiederholter Wechsel von einer Identität zur anderen wirkt sich korrodierend auf sein eigenes Selbstgefühl aus. Wie wenig auch er seiner selbst sicher ist, zeigt sich im zweiten Akt, als ihm auf des Podestà gleichsam höchstrichterliche Frage nach seiner Identität hin schlicht die Worte fehlen:

IL PODESTA

Al giudice rispondi:

Chi sei, come ti chiami?

DER PODESTA

Antworte dem Richter:

Wer bist du, wie heißt du?

IL CONTINO

(timido)

Il Contino Belfiore... quello... il quale...

Cioè lo sposo...

DER GRAF

(furchtsam)

Graf Belfiore... dieser... der...

Das heißt, der Bräutigam...

Gerade noch bringt er seinen Namen heraus, doch wer (oder gar wessen Bräutigam) er sei, vermag er nicht mehr zu sagen. Es ist von daher eine einleuchtende Idee der Stuttgarter Inszenierung, die oft als albern abgetane Arie des Belfiore, in der er seinen ganzen Stammbaum herunterbetet, gewichtig als Auftrittsarie zu placieren: Wer seiner selbst nicht sicher ist, tut gut daran, sich wenigstens seiner Ahnen und damit seiner Herkunft zu versichern. Während Violante ihren Adelsstand verleugnet und sich als einfaches Gärtnermädchen ausgibt, konstruiert der Graf in genau spiegelverkehrter Weise eine -nicht minder fiktive - Ahnenreihe.

Der stete Rollenwechsel seiner Geliebten provoziert schließlich den ersten wirklichen Wahnsinnsanfall Belfiores. Zum dritten Mal schon hat Violante sich ihm zu

erkennen gegeben und dann doch wieder entzogen. Ihre Zurückweisung macht ihn nicht nur zu einem verschmähten Liebhaber, sondern, jedesmal von neuem, zu einem Mörder. Wenn sie wirklich nicht mehr lebt, dann hat er sie umgebracht, dann ist er schuld an ihrem Tod. Es ist geradezu folgerichtig, daß dieses Schuldbewußtsein sich Bahn bricht in einer Wahnvorstellung von seinem eigenen Tod: }

IL CONTINO

Sposa, amici piangete,
oimè! son morto.

DER GRAF

Braut, ihr Freunde, weint,
weh mir! ich sterbe.

Die Arie setzt ein mit einer detaillierten Beschreibung der somatischen Symptome des Anfalls:

Già divento freddo, freddo,
Trema il piè, s'arresta il sangue,
Manca il fiato, il cor già langue,
Più non reggo... oimè che caso!

Per la fronte e per il naso
Scorre un gelido sudor.

Schon werde ich eiskalt,
Der Fuß zittert, das Blut erstarrt,
Der Atem fehlt, das Herz wird schwach,
Ich kann mich nicht mehr halten... Weh mir, welch
Schicksal!

Über Stirn und Nase
Läuft ein kalter Schweiß.

Und es folgt seine bereits erwähnte Wahnvorstellung, schon ins Jenseits eingegangen zu sein und durch die Elysischen Gefilde zu wandern, wo die Vögel singen, die Winde säuseln und die Sonne lacht. Im Wahn wenigstens stellen sich die Zufriedenheit und Glückseligkeit ein, die im wirklichen Leben nicht zu verwirklichen sind.

Das prekäre Verhältnis von Wunsch und Wirklichkeit, innerem Bedürfnis und äußerer Gegebenheit ist ausschlaggebend für die Auslösung des Wahnsinns. Das gilt nicht nur für das Paar Violante-Belfiore, sondern ebenso für die übrigen Figuren. Die Finali des ersten und des zweiten Aktes führen es, in jeweils umgekehrter Versuchsanordnung und in abgestufter Steigerung, vor. Gegen Ende des ersten Aktes stoßen die Paare Violante-Belfiore und Arminda-Ramiro unverhofft aufeinander. Doch keiner der vier war darauf vorbereitet, die/den anderen gerade in diesem Moment und an diesem Ort zu sehen. Die unerwartete Begegnungerschlägt allen die Sprache, sie meinen zu träumen oder zu fantasieren, sind verwirrt, erstaunt, betäubt, regungslos, atemlos - kurz: »fan lunari« (sie stehen da, als ob sie den Verstand verloren hätten), wie der hinzukommende Podestà konstatiert. Ein jeder vergewissert sich, ob das Gegenüber wirklich die/der ersehnte bzw. verschmähte Geliebte ist, doch ja, sie/er ist es wirklich. Das zutiefst Gewünschte oder Befürchtete tritt so unvermittelt vor Augen, daß alle vier kurz davor sind, verrückt zu werden:

Ah che gira il mio cervello,
Va balzando qua e là.

Ach, wie mein Verstand sich dreht,
Er springt hin und her.

Der drohende Anfall bleibt hier allerdings noch aus, sei es, weil der Schreck noch nicht groß genug war, sei es, weil für den zweiten Akt noch eine Steigerung möglich sein muß.

Das zweite Finale führt erneut zu unverhofften Begegnungen, doch im Gegensatz zum ersten Akt wird die Verwirrung diesmal nicht durch den unerwarteten Anblick des »richtigen«, sondern des »falschen« Partners ausgelöst. Das zweite Finale ist sozusagen die nächtliche Umkehrung des ersten. Schon der Schauplatz (»verlassener Ort in bergiger Gegend«, »dunkle Grotte«) ist programmatisches Gegenstück zum Garten des Podestà, in dem der erste Akt spielte: Während der Garten für die vom Menschen domestizierte Natur steht, symbolisieren Berglandschaft und Grotte die wilde, ungebändigte Natur und damit zugleich, wie sich seit Freud sagen läßt, das Triebleben des Menschen. Dasselbe gilt für die Beleuchtung: Nicht am hellen Tag, sondern im Dunkeln treffen die Figuren aufeinander, und im Dunkeln glaubt ein jeder, die/den Erhofften endlich gefunden zu haben: der Podestà Sandrina, Serpetta den Podestà, Arminda den Grafen, der Graf Sandrina. Erst die von Ramiro herbeigerufenen Fackeln, das Licht der Aufklärung und Vernunft, enthüllen den Irrtum. Und während daraufhin fünf der Figuren natürliche, nachvollziehbare Gefühlsausbrüche an den Tag legen wie Wut, Ärger und Enttäuschung, werden Violante und Belfiore verrückt. Anders als die übrigen Figuren finden sie nicht schnell genug aus ihren Ängsten und Wünschen in die Wirklichkeit zurück. Ihre Vorgeschichte, der erlittene bzw. ausgeübte Mordanschlag, erlaubt es ihnen noch nicht, die zwiespältigen Gefühle zur Deckung bringen, die der plötzliche Anblick des jeweils anderen auslöst:

SANDRINA, IL CONTINO

S'offusca il cielo, l'aria s'intorbida,
Io sudo e palpito, agghiaccio e tremo,

E già comincio a delirar.

SANDRINA, DER GRAF

Der Himmel wird düster, die Luft trübe,
Ich schwitze und schlottere, gefriere
und zittre,

Ich werde wahnsinnig.

Die sodann von ihnen herbeifantasierten Gegenwelten und mythologischen Gestalten sind Ausdruck ihrer widerstreitenden Gefühle. Ihre unbewußten Inszenierungen gehorchen wechselnden gegensätzlichen Affekten. Sie halten sich zunächst für friedliche Hirten:

SANDRINA

Mio Tirsi, deh senti le dolci sirene,

SANDRINA

Mein Thyrsos, ach höre die süßen
Sirenen,

Con placido incanto qui sciolgono i canto;

E in dolce riposo ci fanno goder.

IL CONTINO

Ascolta, mia Clori, la lira d'Orfeo,
Che incanta le belve, che muove le selve,

E arresta nell'onde rapito il nocchier.

SANDRINA, IL CONTINO

Che caro contento,
Che grato piacer.

Sodann für mächtige Gottheiten (Alkides ist ein Beiname des Herkules):

SANDRINA (freneticando)

Io son Medusa orribile.

IL CONTINO (freneticando)

Io sono Alcide intrepido.

Sie fühlen sich bedrängt und furchtsam:

SANDRINA, IL CONTINO

Ninfe vezzose e placide,
Basta non più rigor.

SANDRINA

Largo, non v'affolate.

IL CONTINO

Olà, non m'impedite.

SANDRINA, IL CONTINO

Voi grate avrete flebili,
Temprate il grande ardor.

Quando finisce, oh Dei,
La vostra crudeltà.

Dann wieder fröhlich und gelöst:

SANDRINA, IL CONTINO

Che giubilo è questo,
Che grata armonia,

Mit wunderbarem Zauber stimmen sie
hier den Gesang an

Und lassen uns süße Ruhe genießen.

DER GRAF

Höre, meine Kloris, auf Orpheus' Leier,
Die die wilden Tiere besänftigt, die die
Wälder bewegt

Und die in den wogenden Wellen den
Steuermann berückt.

SANDRINA, DER GRAF

Welche schöne Zufriedenheit,
Welch willkommenes Vergnügen.

SANDRINA (rasend)

Ich bin die schreckliche Medusa.

DER GRAF (rasend)

Ich bin so unerschrocken wie Alkides.

SANDRINA, DER GRAF

Anmutige und gefällige Nymphen,
Genug, keine Strenge mehr.

SANDRINA

Platz da, drängt Euch nicht so.

DER GRAF

Holla, behindert mich nicht.

SANDRINA, DER GRAF

Ihr lieben Klagenden,
Mäßigt die große Glut.

Wann endet, o Götter,

Eure große Grausamkeit.

SANDRINA, DER GRAF

Was für eine Freude,
Welche willkommene Übereinstimmung,

Che bella allegria,
Vogliamo ballar.

Welch schöne Fröhlichkeit,
Laßt uns tanzen.

Zu Beginn der Oper waren schon einmal Freude und Harmonie als Parole ausgegeben worden, obwohl die innere Befindlichkeit der Figuren dem genau entgegengesetzt war. Jetzt singen Violante und Belfiore wieder von Freude und Harmonie; die Beobachtung der übrigen Mitspieler ergibt allerdings einen anderen Befund:

SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO,
IL PODESTA, NARDO
Che caso funesto,
Che gran frenesia;
Più strana pazzia
Chi mai può trovar.

SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO,
DER PODESTA, NARDO
Welch unheilvoller Zufall,
Welch große Raserei;
Eine seltsamere Tollheit,
Wer könnte sie je finden.

Jubel, Harmonie und Freude sind durchaus möglich, aber nur im Wahnsinn; der glückliche Zustand wird erkaufte durch den Verlust des Wirklichkeitssinns.

Erst im letzten Akt kann das Liebespaar authentische Freude erleben. Beide erwachen, nicht länger in der Wildnis, sondern wieder im Garten, aus einem tiefen, heilsamen Schlaf. Der Anblick der bezaubernden Umgebung wie auch der Anblick des geliebten Gegenübers erscheinen wie eine Traum- oder Wahnvorstellung, sind diesmal aber Wirklichkeit. Violante wird als Violante erkannt und gibt sich als solche zu erkennen; der Gefühlskonflikt reduziert sich nun auf eine 'gesunde' Eifersucht von ihrer Seite, die Belfiore durch geeignete Treueschwüre zu entkräften sucht:

IL CONTINO
Tu Violante non sei?

DER GRAF
Du bist nicht Violante?

SANDRINA
Sì, Violante son io;
Ma se cerchi la bella,
La tua sposa gentil, io non son quella.

SANDRINA
Ja, ich bin Violante;
Aber wenn du die Schöne,
Deine artige Braut suchst, die bin ich nicht.

IL CONTINO
Mi protesto, lo giuro...

DER GRAF
Ich beteure, ich schwöre...

Zum guten Schluß kommen sich die beiden Liebenden, zunächst widerstrebend, doch unwiderstehlich und wie unter dem Einfluß einer höheren Macht, einander

näher, gerade so, als würden sie magnetisch voneinander angezogen. Die Freude und Zufriedenheit, die Violante und Belfiore jetzt äußern, sind echt, sie stehen nicht mehr im Gegensatz zu ihren wahren Empfindungen und sind nicht mehr durch Wahnsinn erkaufte. So kann Nardo zu Beginn des letzten Finales endlich verkünden:

NARDO

Signori, allegramente;
Son guariti li pazzi,
E appena sono in senno ritornati,
Che in pace e in allegria si son sposati.

NARDO

Meine Herren, seid lustig;
Die Narren sind geheilt worden,
Und kaum sind sie wieder zu Verstand gekommen,
Haben sie zufrieden und fröhlich geheiratet.

Die Auffassung, daß psychische Störungen durch abgespaltene Teile des Bewußtseins und nicht etwa durch dämonische Einflüsse oder organische Ursachen hervorgerufen werden, geht, wie wir gesehen haben, auf die Erfahrungen Mesmers und seines Schülers Puységur zurück. Ihre Behandlungsmethoden haben ein neues Paradigma in der ›Seelenkunde‹ herbeigeführt, das bis heute seine Gültigkeit besitzt. Ein solcher Paradigmenwechsel vollzieht sich natürlich nicht von einem Tag auf den anderen, sondern ist das Ergebnis eines längeren, unterschwellig sich vollziehenden Prozesses. Mesmer und Puységur hätten ihre ›Entdeckungen‹ gar nicht machen können, wenn die neue Denkweise nicht schon im allgemeinen Bewußtsein, nur gleichsam unbewußt, vorhanden gewesen wäre. Mesmer, Puységur und die anderen zeitgenössischen, nach der neuen Methode behandelnden Ärzte haben im Wesentlichen nur resümiert und zu einer offiziellen Lehre zusammengefaßt, was ›bereits in der Luft lag‹. Petrosellinis Libretto für *La finta giardiniera* ist ein Beispiel für die damals schon volkstümlich verbreitete neue Auffassung. Die Violante im wörtlichen wie im übertragenen Sinn zugefügte Wunde ist der Auslöser für die wiederholt auftretenden Wahnsinnsanfälle, hervorgerufen durch das verdrängte und noch nicht bewältigte Erlebnis des Mordversuchs und die dadurch verursachte Bewußtseinspaltung. Sicher, der Handlungsablauf und die Situationskomik dieser Opera buffa sind den Gesetzen des Genres geschuldet, doch lassen sich insbesondere die Wahnsinnsanfälle der beiden Protagonisten nicht allein durch dramaturgische Konventionen, sondern sehr wohl auch psychologisch erklären. Wer über die befremdlichen Wahnsinnszenen in *La finta giardiniera* schon nicht lachen will, der könnte immerhin versuchen, sie ernst zu nehmen - ohne daß Belfiore und Violante damit gleich die tragische Fallhöhe von Othello und Desdemona erreichen würden, das sei ohne weiteres eingestanden...



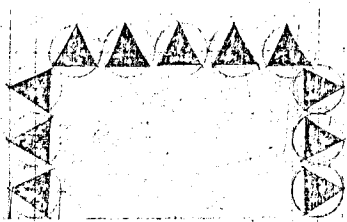


Chaos und Ordnung

Lothar Zagrosek, Roland Kluttig, Jean Jourdheuil, Mark Lammert und Juliane Votteler im Gespräch

Juliane Votteler *La finta giardiniera* taucht in den letzten Jahren häufiger auf den Spielplänen der deutschen Opernhäuser auf. Bei der Beschäftigung mit dem Stück entdeckt man ein sehr genau gebautes Gefüge von interessanten Charakteren und einer reichen, wenn auch vielleicht etwas »umwegig« erzählten Handlung.

Lothar Zagrosek Mich hat an diesem Werk immer schon fasziniert, dass trotz der teilweise graziösen, abgezirkelt erscheinenden Musik überall Chaotisches durchklingt: das Chaos der Gefühle. Mozart schreibt in einem frühen Alter bereits Musiken, die singulär sind und einzigartig in ihrer Bauweise. Gleichwohl hört man durchaus die Einflüsse der Vorbilder, vor allem Gluck, etwa bei der lyrischen Führung der Melodie. Auch der Blick zurück erhellt ganz wesentliche Aspekte dieser Musik. Rossini hat sehr viele Momente dieses Stückes aufgegriffen, die Mozart später fallen ließ, weil er spürte, dass sie inhaltsleer wurden, sich als Konvention verselbständigten. Mozart arbeitet mit diesen Floskeln auf eine



einzigartige Weise, die stets direkt auf das Stück zielt.

Roland Kluttig Ich glaube nicht, dass man in diesem Stück nur ahnt, was Mozart später konnte, sondern dass im Grunde alles schon da ist. Es platzt geradezu aus ihm heraus. In den späteren Opern perfektioniert er den Umgang mit der Struktur. Was aber die Mannigfaltigkeit der Ausdrucksformen und auch die Bandbreite »vom größten Humor bis zum tiefsten Leiden« angeht, so ist die *Finta* bereits einzigartig.

Juliane Votteler In der Literatur gilt das Werk als schwer spielbar: wegen großer Längen, einer angeblich schwer überschaubaren Dramaturgie und einer Rezeptionsgeschichte, die *Die Gärtnerin aus Liebe* als Scherz verharmloste. Gerade deshalb war unsere Entscheidung für einen Regisseur, der vom Schauspiel kommt und zudem noch den fremden Blick einer anderen Kultur mit an dieses Werk heranträgt, so bereichernd. Jean, du hast dich jahrelang mit der deutschen Literatur als Übersetzer, aber auch als Regisseur moderner Texte, etwa von Heiner Müller, beschäftigt. Wie ging es dir bei der ersten Begegnung?

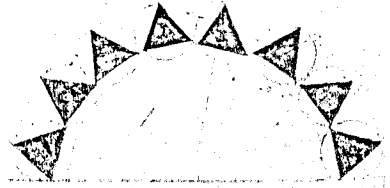
Jean Jourdheuil Mir war beim ersten Hören klar, dass es sowohl in den Arien als auch im Besonderen in den Ensemblesätzen wunderbare und herausragende Momente gibt, dass die Geschichte selbst aber - Handlung und Libretto - lang und konventionell ist. Interessant war für mich vor allem die Information, dass das gleiche Libretto ein Jahr zuvor bereits von einem anderen Komponisten, Pasquale

Anfossi, vertont worden war. Ich fand Material darüber und stellte fest, dass die Musik von Mozart eine ganz andere Landschaft eröffnet. Es handelt sich nicht um Striche oder Veränderungen, sondern um eine andere Charakterisierung des Personals, eine andere Ausleuchtung der Personen, die angeblich so leicht in die Herkunft *buffa* (Serpetta, Nardo, Podestá), *semi-seria* (Belfiore, Sandrina) und *seria* (Arminda, Ramiro) einzuordnen sein sollen.

Juliane Votteler Das Werk gilt ja eigentlich als *dramma giocoso*, eine Genre-Bezeichnung, die wir in Mozarts Œuvre erst wieder bei *Don Giovanni* finden. Die Stil- und Gattungsgrenzen erscheinen durchlässig. Sandrina, eigentlich Marchesina Violante, verkleidet sich nicht nur, um ihre Identität zu wechseln, sondern wechselt mit diesem Schritt auch ihren Stand. Wir lernen sie als Gärtnerin, also eigentlich Vertreterin der *buffa*-Schicht kennen. Heißt das, der Rollenwechsel im Libretto hat auch einen gesellschaftlichen Kontext?

Jean Jourdeuil In *La finta giardiniera* folgen groteske und tragische Szenen aufeinander und durchmischen sich sogar. In einem Stück von Otway, geschrieben am Anfang des 17. Jahrhunderts, *Das gerettete Venedig*, das später von Hugo von Hofmannsthal bearbeitet wurde, gab es zum Beispiel *buffa*-Partien, die die *seria*-Partien kritisierten. In der *Finta* ist es meiner Meinung nach umgekehrt. Das zeigt sich besonders deutlich, wenn man die Arien Serpettas mit den Arien Sandrinas vergleicht. Serpetta besitzt Momente, in denen ihre Sehnsucht, das soziale Milieu zu wechseln, – denn sie will ja hinauf, will Herrin im Haus werden – nicht nur mit klassisch-komischen, sondern mit melancholisch-nachdenklichen Mitteln erzählt wird. Besonders auffallend wird dies, weil ihre Arien stets vor einer Arie Sandrina-Violantes stehen, so dass ihre kecke Zuversicht sofort konterkariert wird, aber auch schon überschattet wirkt. Mir ist besonders wichtig, die genialen Momente Mozarts unter dem Aspekt seines jugendlichen Alters zu betrachten: er war gerade 19 Jahre alt. In diesem Alter empfindet ein Mensch das Tragische und das Groteske intensiv und nah beieinander und diese Koinzidenz von Erfahrung und Gefühl ist es, die überfordert, aber auch fasziniert.

Für mich war zudem die Entscheidung wichtig, den Mord(versuch) des Grafen Belfiore an Violante, der die ganze Handlung in Gang setzt, zu zeigen: Das war durch den Raum vorgegeben, der vom Prinzip der Unentrinnbarkeit durch Überwachung bestimmt ist; es gibt kein Innen und kein Außen. Es ist nicht eine durch den Vorhang verhüllte Guckkastenbühne, sondern wir sehen die agierenden Personen beim Mordversuch als Schattenriß – formal und psychologisch ist das am Anfang in Szene gesetzt: das Verborgene wird sichtbar. Das hatte Konsequenzen für die Szene, aber viel wichtiger war für mich, daß der Mord ins Bewußtsein tritt: eine ungeheuerliche Tat, Stereotyp des Schauerromans und Dramoletts – aber als Grundlage



einer »heiteren« Oper? Alle Vorurteile der Harmlosigkeit und Verworrenheit der Handlung haben sich danach verflüchtigt. Plötzlich war eine andere Perspektive möglich. Es wurde klar, dass die Momente, die im Libretto den Mordversuch erwähnen, und die das Publikum nur flüchtig mitbekommt, einen anderen Schwerpunkt erhalten müssen; denn es handelt sich um so etwas wie einen »Urschuld-Punkt«, wie ihn Freud als Grundlage des Familienromans im 19. Jahrhundert beschreibt; die Szene, die im Leben verdrängt wird und immer wiederkommt.

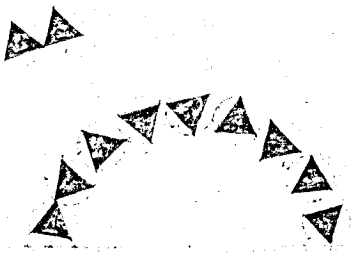
Mark Lammert Wenn man den Mord mitdenkt, wird der Text plötzlich viel interessanter. Das hat den Raum geprägt. Außerdem – das muss ich ganz naiv beschreiben – gibt es für mich ganz herzerschütternde Momente in der Musik. Ich empfinde sie wie ein Atemholen oder besser vielleicht als Stillstand, Glanzpunkte, an denen sich das Licht zu spiegeln scheint. Meine Intention war, diesen beiden Aspekten einen Raum zu verschaffen, in welchem sie gleichermaßen zur Erscheinung kommen.

Juliane Votteler Es geht um die traumatische Beschädigung einer Figur, die durch ihren Geliebten so verletzt wird, dass sie zu sterben scheint. Die Auflösung aller Verwirrungen erfolgt dann durch Wahnsinn. Belfiore und Sandrina verfallen im Finale des II. Aktes dem Wahnsinn und treten verändert aus diesem wieder heraus. Das hat euch inspiriert, das gesamte Stück unter dem Aspekt der Aufklärungs-epoche des 18. Jahrhunderts zu lesen, einem Zeitalter, das sich mit der Erforschung der Lebensbedingungen des Menschen schlechthin beschäftigte, mit der Untersuchung der realen, aber auch der irrealen Phänomene. Prägend war die von Diderot und D'Alembert herausgegebene Enzyklopädie, in der der Versuch unternommen

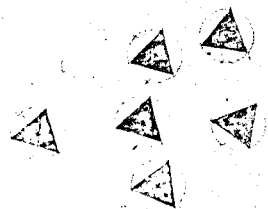
wurde, alles was uns umgibt, zu beschreiben und darzustellen. Eine Katalogisierung der Welt, die uns heute viele Aufschlüsse über die Phänomene der Wahrnehmung und der Geschichte liefert. Besonders der naturwissenschaftlich-rationale, sehr »französische« Blick ist hierfür wesentlich. Mozart beschäftigte sich mit dem Gedankengut der Aufklärung und war begeistert von den Erkenntnissen der Naturwissenschaften und der Unter-

suchungen des menschlichen Geistes und seiner Verstandestätigkeiten, die in der Erkenntnistheorie beschrieben wurden. Die Phänomenologie des Seins als Grundlage eines Opernlibrettos zu nehmen ermöglicht eine Lesart, die einzelnen Aspekten zu neuer Wahrnehmung verhilft: ein Phänomen wie der Wahnsinn ist dann nicht mehr ein »topos« der Literatur, sondern vermag Charaktere und Musik neu zu beleuchten. Das alles hat sich in diesem Bühnen-Raum niedergeschlagen: kein konkreter, naturalistischer Raum, sondern die Verwendung geometrischer Körper, die in unterschiedlichen Konstellationen verschiedene Räume bilden können.

Mark Lammert Der Umbruch, der in dieser Zeit philosophisch wie auch architektonisch geschieht, findet in Frankreich statt. Die Änderung der gewohnten Sehweise



wird hier vollzogen. Heute bezeichnet man dies als den französischen Klassizismus. Es gibt plötzlich eine große Zweckgebundenheit von Grundrissen und ein öffentliches Anliegen, das »Repräsentieren« zu verlassen, das heißt, es werden neue Nutzungen erschlossen. Und das passiert zu der Zeit, in der diese Oper entsteht. Das veranlasste mich, statt der im Libretto beschriebenen zahlreichen unterschiedlichen Orte einen Raum zu entwickeln, in dem sich alle Situationen darstellen lassen, ohne einen durchgehenden, naturalistischen Raum vorzugeben. Für mich war die mathematische, rationale Fragestellung des Verhältnisses von Körper zu Raum der Ausgangspunkt. Daraus entstand ein fast spielerisch verschiebbares Muster, das sich immer wieder verändern kann und zahlreiche Möglichkeiten in sich birgt. So thematisiert sich auch die Frage nach dem Innen und Außen ganz anders. Die Frage lautet nicht, wie sieht ein Innen aus, sondern was geschieht zwischen den Personen, dass wir merken, sie sind »eingesperrt«, sie befinden sich in einer Situation, in der jeder jeden sehen kann, in der es kein Entrinnen mehr gibt. Oder wie bewirkt das Verschwinden einer Figur eine Veränderung der Konstellation zwischen den Zurückgebliebenen. Ganz wesentlich hierfür war die Fassung, die wir erstellt haben, die dem Versuch unserer Analyse und einer gewissen empirischen Logik geschuldet ist.



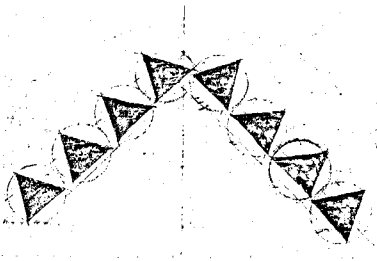
Juliane Votteler Die Dramaturgie und Erzählweise des Stücks hat sich in unserer Fassung wesentlich verschlankt, und, wie ich finde, verschärft. Ganz wesentlich war Ihr Vorschlag, Herr Zagrosek, direkt an das Finale II mit der schon erwähnten Wahnsinnsszene die Erwachenszene im dritten Akt stoßen zu lassen, also den Verlust des Verstandes und seine Wiedererlangung direkt aufeinander folgen zu lassen und damit das Stück in eine ungeheure Beschleunigung zu bringen.

Lothar Zagrosek Die Musik verändert sich mitten im Finale II schlagartig, wenn Sandrina und Belfiore außer sich geraten und plötzlich in Rollen der antiken Mythologie schlüpfen. Sie wird, so könnte man sagen, im musikalischen Umfeld exterritorial – als wenn man das Geschehen plötzlich aus drei Kilometern Entfernung wahrnehme oder noch besser, aus drei Kilometern Höhe. Bisher fand alles in zunehmender Verwirrung und wachsendem Chaos am Boden statt und auf einmal entsteht etwas Unerreichbares, ein anderer Kosmos. Die beiden Figuren verlassen einfach die Situation, sie springen aus der Wirklichkeit. Mich hat das Zusammenstoßen dieser zwei Realitätsebenen innerhalb des Finales im zweiten Akt aufmerksam gemacht und auf den Gedanken gebracht, dieses Phänomen noch zu betonen, indem man die Szene des dritten Aktes, in welcher Sandrina und Belfiore »erwachen«, direkt an das fulminante Ende des Finales stellt. So entstehen Brüche, die es dramaturgisch gibt und die von der Musik vollkommen plausibel gemacht werden. Die Erzählweise würde ich asymmetrisch nennen und das betrifft auch die

Musik. Wenn man die Taktstrukturen analysiert, bemerkt man, dass bei Mozart vieles asymmetrisch ist. In der Klassik des beginnenden 19. Jahrhunderts denkt man in vier Takten, acht Takten, sechzehn Takten. Das findet man natürlich bei Mozart auch, aber sehr oft – und mit zunehmendem Alter immer mehr – spielen solche Taktstrukturen keine Rolle mehr. Die Motivik und die musikalische Systematik denkt in der Erfindung überhaupt nicht mehr in diesen Perioden, sondern nur noch in musik-semantischen Zusammenhängen, die ihre Logik nicht mehr aus dem Metrischen schöpft, sondern aus der Erzählung und ihrer jeweils spezifischen Rhetorik. Das meine ich mit asymmetrisch. Die Unterhaltung zwischen zwei Menschen hat ja auch nicht sehr viel Symmetrisches. Sie folgt dem Gesetz einer anderen Logik, die ich als asymmetrisch bezeichnen würde.

Juliane Votteler Berühren wir hier das Feld der Irrationalität und der »Empfindsamkeit«?

Lothar Zagrosek Ich würde nicht so sehr von Irrationalität sprechen, sondern ich meine damit die Gefährdung der Rationalität, die von allen Seiten beschossen wird und dadurch immer wieder die Richtung wechselt. Der rationale Diskurs ist nicht das Thema für Mozart. So gesehen hat der Wahnsinn Züge dessen, was man eine innere Ekstase nennen würde. Es ist im Grunde die Flucht aus der Realität, in eine bessere Situation, in eine Idylle. Es ist ein Ausdruck von Utopie, der sich da



manifestiert, das brannte den Menschen wirklich auf den Nägeln. Es ist ja auch bezeichnend, dass Mozart nicht in einem vordergründigen Sinne politisch war, sondern er hat diese Art von sozialen Verwerfungen und auch Entwicklungen ganz fein ertastet. Jedes seiner Stücke kann man unter diesem allgemeinen politischen Aspekt analysieren und verstehen. Er wollte einen Beitrag dazu leisten, die Gesellschaft und das, was mit einem

passiert, besser zu verstehen, und das ist eine hochpolitische Aussage, in einer Zeit, wo alles vorgegeben und scheinbar fixiert war. Er hat wirklich stark dazu beigetragen menschliche Rätsel zu entziffern, allerdings nicht indem er sie als lösbar darstellt sondern sie überhaupt erst einmal zur Erscheinung bringt. Das hatte natürlich auch verstörende Eigenschaften, die den Zeitgenossen als Überforderung erscheinen mussten.

Juliane Votteler Kommen wir noch einmal zur Strichfassung. Eine unserer Intentionen war es, den sieben beteiligten Personen ziemlich gleichberechtigt Raum zu geben.

Jean Jourdheuil Mir wurde sehr schnell deutlich, dass diese sieben Figuren eine Gesellschaft bilden. Man kann das Libretto somit unter einem realistischen Aspekt lesen, es in dieser Hinsicht auseinandernehmen und neu zusammenmontieren. So hätte es beispielsweise Goldoni machen können oder ein anderer Autor des 18.

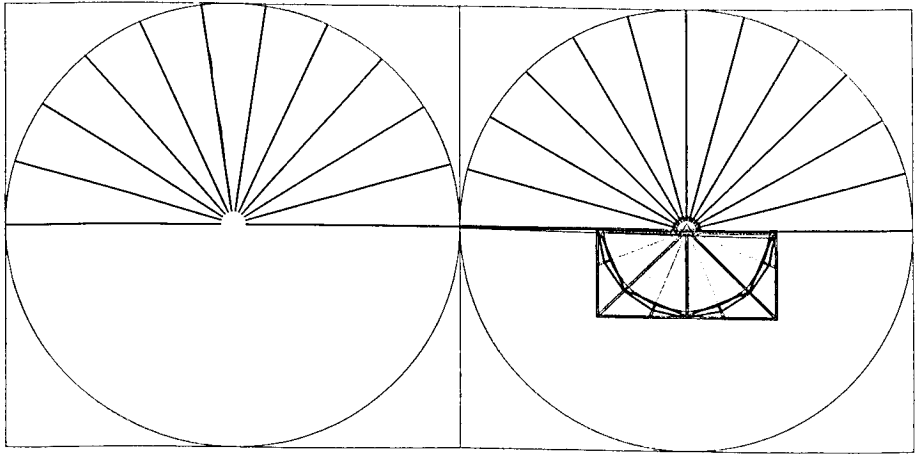
Jahrhunderts wie Reinhold Michael Lenz. Mit der Mordszene am Anfang gab es aber die Möglichkeit, nicht mehr nur in dieser realistischen Verlängerung der Ästhetik des 18. Jahrhunderts zu denken. Durch das Trauma bekam die Geschichte einen tiefenpsychologischen Hintergrund. Wir betrachten nun Sandrina - und nachfolgend alle, die mit ihr in Berührung kommen, insbesondere aber natürlich Belfiore - unter dem Aspekt der Verdrängung einer Tat, die keiner mehr bewusst zu reflektieren scheint und deren tiefere Ursache auch bis zuletzt unklar bleibt. Dies berührt die Verstellung Sandrinas und den Wahnsinn, aber es handelt sich nicht mehr um den traditionellen Wahnsinn der *buffa*-Opern des 17. Jahrhunderts (die Raserei), sondern das Unbewusste, wie man es am Ende des 18. Jahrhunderts zu erforschen begann. In diesem Zusammenhang sind zwei Personen zu erwähnen, die für diese Thematik, Abgründe der menschlichen Seele, äußerst wichtig waren: Mesmer und Puységur. Das Material über diese beiden Pioniere der Seelenforschung im Zusammenhang mit Mozarts Werk war außerordentlich aufschlussreich. Mozarts Familie war mit Mesmer in Wien befreundet, und obwohl Mesmer von der Akademie der Wissenschaften als Scharlatan bezeichnet wurde, ahnte man auch in aufgeklärten Kreisen, wie wichtig seine Entdeckungen über irrationale Phänomene waren. Seine Theorie des tierischen Magnetismus basierte auf der Annahme, dass die Menschen von sphärischen Kräften gelenkt werden und dass eine Stockung der Säfte, die den Körper steuern, zu Krankheiten und scheinbar unerklärlichen, da unsichtbaren Leiden führen. Er versuchte mit Hilfe eiserner Becken, an denen lange Stangen befestigt waren, in kollektiven Sitzungen den Fluss dieser Fluidumsströme wieder ins Gleichgewicht zu bringen. Heute würde man diese Versuche vielleicht mit Magnetfeldtherapie bezeichnen. Mesmers französischer Schüler Puységur behandelte seine Patienten, in dem er sie in künstlichen Schlaf versetzte, also in Hypnose, in welcher sie erspüren konnten, welches Organ erkrankt war. Der somnambule Zustand ermöglichte es ihnen, ihre Beschwerden exakt zu beschreiben. Man könnte sagen, er war der erste Psychiater, der darauf verzichtete, Macht über seine Patienten auszuüben, denn die Entäußerungen waren nicht seinem Einfluss ausgesetzt. Unter diesen Begriffen des »Tierischen Magnetismus« und »Künstlichen Somnambulismus« näherte man sich, unter der argwöhnischen Beobachtung der naturwissenschaftlich orientierten Mediziner, dem Feld der menschlichen Seele und ihres Einflusses auf den Körper. Interessant ist, dass der junge Mozart einen ganz persönlichen Bezug zu diesen Untersuchungen hatte, und ich bin der Ansicht, dass er Erkenntnisse aus diesen Bereichen in seinem Werk verarbeitete. Wir finden überall in Mozarts Werken den Hinweis auf seine Beschäftigung mit der »Nachtseite« des Menschen, aber hier ist es ganz vordergründig schon im Text, im Plot thematisiert, wenn man den Mord nur ernst genug nimmt und nicht als nachträgliche Erklärung einer Situation einstuft. Wir konnten so mit der intellektuellen und kollektiven Psyche der Landschaft des 18. Jahrhunderts arbeiten und fühlten uns nicht mehr verpflichtet, eine realistische Abbildung der Rahmenbedingungen zu leisten.

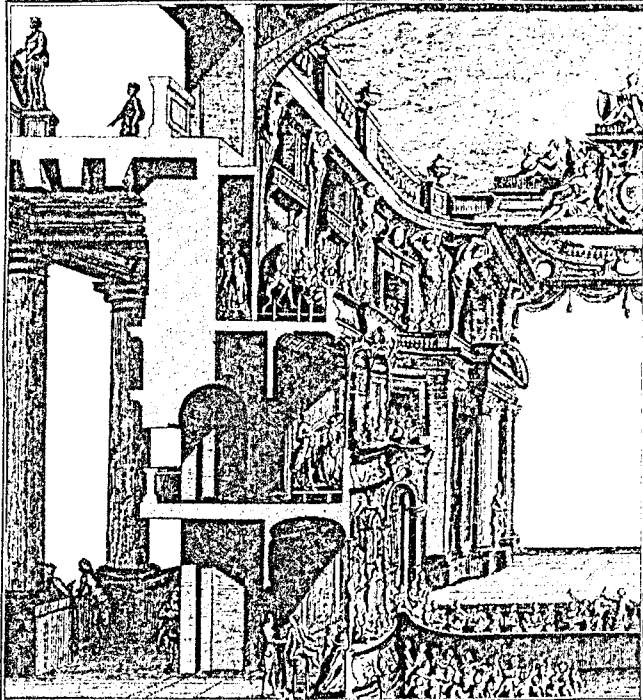
Außerdem beschäftigten wir uns mit der Architektur und ihrer Funktionalität innerhalb der Gesellschaft: in der Zeit vor der französischen Revolution wird zum ersten Mal auch über die Gestaltung von Gebäuden wie Krankenhäusern nachgedacht. Man beachtete nicht nur die Funktionalität und Effizienz, sondern auch den heilenden Charakter der Symmetrie und Perfektion der Proportionen als Ideal, den beruhigenden Charakter, den sie auf die Kranken besitzen könnte.

Roland Kluttig Ich glaube das Besondere dieses Stücks und das Besondere an Mozart in diesem Alter ist, dass er zwei Strömungen zusammenbringt: auf der einen Seite den Ausdruck des Irrationalen. Das haben viele Komponisten des Sturm und Drang gekonnt und zwar auf ganz experimentelle Weise, sehr expressiv zum Beispiel Carl Philipp Emanuel Bach. Das Problem war immer, wie dieser Ausdruck, dieses Überquellen in eine Form zu bringen sei. Die andere Strömung gab diesem Formwillen nach und perfektionierte die Symmetrien, Entsprechungen, die Architektur des musikalischen Ganzen, diese Zeit nennen wir heute »Klassizismus« - eine Form, die zwar große Bögen ermöglicht, also eine große Konstruktion, die aber oft zu starr gehandhabt wurde. Es war nicht möglich, die expressiven Momente in eine Form zu bringen. In der nachfolgenden Romantik verband sich das expressive Material eng mit den Figuren, es charakterisierte sie und ließ die Individuen zu den Gestaltern der Handlung werden, sie und ihre Erlebnisse prägten die Form. Mozart gelingt es als Erstem, die zwei Komponenten zusammenzubringen. So in den Finali, die nach *buffa*-Gesichtspunkten geordnet sind und eine Motorik enthalten, die das Ganze zusammenhält. Die Entdeckung dieser Motorik und wie man von der einen Bewegung in die andere kommt, hat wiederum mit der Faszination für Geometrie in dieser Zeit zu tun. Dazu treten die Momente des Romantischen, des Subjektiven und des Irrationalen und die weiß Mozart in den Arien zu integrieren. Aber in den Finali werden die individuellen Momente auch in die große Geometrie integriert, indem bestimmte, scheinbar motorische Figuren bei jeder Aussage, die irgendeine Figur trifft, leicht verändert werden. Wenn sich die Situation ändert, ist die Musik in einem solchen Finale auch sofort innerhalb eines Taktes in der Lage sich zu ändern, ohne dass der Großrhythmus der Geometrie zerstört wird.

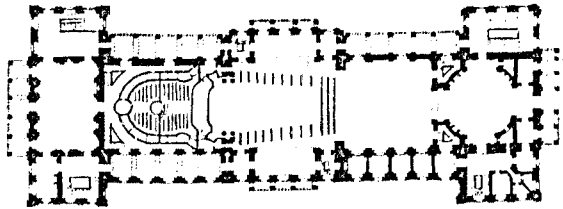
Juliane Votteler Vielleicht können wir zum Schluss noch etwas darüber sagen, warum wir das Stück in Italienisch machen und nicht in Deutsch. Die 1780 erschienene deutsche Fassung mit gesprochenen Dialogen wird ja heute oft gespielt. Mir erscheint es - nicht nur im Hinblick auf die *Accompagnati*, also die orchesterbegleiteten Rezitative - nicht sinnvoll, gesprochene deutsche Dialoge zwischen die Musikstücke zu setzen.

Jean Jourdeuil Ich habe den Eindruck, dass das Italienische die Sprache der Oper vor Napoleon war. Die ganze Nationalproblematik ist erst später entstanden. Heute sind wir in einer Lage, in der wir diese Problematik des Nationaldramas wieder verlassen sollten.





coupe de nouvel Opéra de Stuttgart esquisse pour en voir l'effet sans aucuns costs de perspective



Plan ou Projet de la restauration de l'Opéra de Stuttgart

de la Haye 1850. n. 1.

Plan. A. 1851

Salles de Spectacles.

GG

Theatersäle: Pläne für die neue Stuttgarter Oper

La finta giardiniera

Dramma giocoso in drei Akten
Text von Giuseppe Petrosellini (?)
nach Francesco Bussani

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart
KV 196

Wortgetreue deutsche Übersetzung
von Rudolph Angermüller

Personen

Don Anchise, Podestà von Lagonero, Liebhaber der Sandrina	<i>Tenor</i>
Die Marchesa Violante Onesti, Geliebte des Grafen Belfiore, für tot gehalten, unter dem Namen Sandrina, als Gärtnerin verkleidet	<i>Sopran</i>
Der Graf Belfiore, zunächst Liebhaber der Violante und jetzt der Arminda	<i>Tenor</i>
Arminda, vornehme Dame aus Mailand, zunächst Liebhaberin des Cavaliere Ramiro und jetzt dem Grafen Belfiore als Braut versprochen	<i>Sopran</i>
Der Cavaliere Ramiro, Liebhaber der Arminda, von dieser verlassen	<i>Sopran</i>
Serpetta, Kammerzofe des Podestà, in diesen verliebt	<i>Sopran</i>
Robert, Diener der Violante, der sich unter dem Namen Nardo als ihr Vetter ausgibt, als Gärtner verkleidet, Liebhaber der Serpetta, von ihr nicht beachtet	<i>Baß</i>

Die Handlung spielt auf dem Landsitz von Lagonero.

[*Striche und Veränderungen der Stuttgarter Fassung

Ouvertüre

Erster Akt

Szene I

Der Podestà, Cavaliere Ramiro und Serpetta, die die Treppe hinuntergehen; Sandrina und Nardo mit Gartenarbeit beschäftigt.

Introduktion

SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO
Welch heiterer Tag,
welche Zufriedenheit,
hier atmet alles Fröhlichkeit;
hier jubiliert die Liebe, glänzt allenthalben.

RAMIRO
Unter hundert Schmerzen seufze und leide
ich,

für mich erstrahlt nie Heiterkeit,
für mich findet sich kein Glück.

DER PODESTA
Das Herz hüpf't mir vor Vergnügen,
an Musik und Gesang werde ich mich
ergötzen:
die liebliche Sandrina wird doch die meine
sein.

SANDRINA
Ich bin unglücklich, bin unglücklich,
das undankbare Schicksal will mich nieder-
drücken,
eine Unglücklichere als mich gibt es nicht.

NARDO
Sie sieht mich nicht an, sie hört mir nicht
zu;

diese da treibt mich noch zum Wahnsinn,
(auf Serpetta deutend)
welche grausame Dame ohne Mitleid.

SERPETTA
Diese Äffin hat ihn schon verzaubert,
er raspelt Süßholz, schmachtet,
(auf den Podesta deutend)
doch wenn er mich reizt, werde ich
es ihm heimzahlen.

RAMIRO
Man muß die herbe Qual verbergen.

DER PODESTA
Erhebt Euch, meine Sandrina.

SANDRINA
Zuviel der Huld, zuviel der Güte.

RAMIRO
Ich werde die grausamen Sterne noch
versöhnt sehen.

DER PODESTA
Ich kann sie nicht lassen, sie ist zu schön.

SERPETTA
Die Männer sind voller Falschheit.

SANDRINA, SERPETTA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO
Welch heiterer Tag,
welche Zufriedenheit,
hier atmet alles Fröhlichkeit;
hier jubiliert die Liebe, glänzt allenthalben.

Rezitativ

DER PODESTA
Es lebe, hoch lebe der gute Geschmack
meiner zierlichen Gärtnerin,
die die willkommenste Blume des Frühlings
ist.

Ramiro, was meint Ihr?

RAMIRO
Dazu ist nichts zu sagen, mir scheint
dieser Garten verzaubert, dennoch genügt
dies nicht,
mich zu erheitern.

DER PODESTA
Das ist Torheit.
Aber du, meine Sandrina,
warum so traurig?

SERPETTA
Uh, daß sie verwünscht sei.
Seit die da hinzugekommen ist,
schaut er mir nicht mehr ins Gesicht.

NARDO (zu Serpetta, die ihm keine Aufmerksam-
keit schenkt.)

Nicht einmal einen kleinen Blick.

DER PODESTA
Wohlan, erkläre dich Teure, was bedrückt
dich?

SERPETTA
Sie leidet an Herzweh.

SANDRINA
Ich verdiene nicht, mein Herr,
so viel von Eurer Güte. Ich sollte mich
freuen,

ich sollte hoffen. Aber ich fühle,
daß in der Brust ein heftiger Kummer
sich meines armen Herzens bemächtigt.

NARDO (zu Serpetta)
Dennoch solltest du bedenken ...

SERPETTA

Ich fühle, daß die Wut mich verschlingt.

DER PODESTA

Don Ramiro, Sandrina, seid lustig.
Jeden Augenblick erwartet man hier
die Braut, meine Nichte. Laßt uns
Bankette und Freudenfest vorbereiten.
Ich will heute keine Trübsal sehen,
da wir lustig sind.

SANDRINA

Ach, da ich vergebens Sorge ...

RAMIRO

Vergebens spiele ich den Unbefangenen ...

DER PODESTA

Freund, ich fürchte sehr,
daß die Liebe der Grund Eures Übels ist.

RAMIRO

Es ist nur zu wahr; wegen einer untreuen
Frau
muß ich schmachten ...

DER PODESTA

O, welche Torheit,
sich so wegen einer Frau zu betrüben,
sein Leben in Gefahr zu bringen.
Nehmt meinen Rat an;
wählt eine andere Schöne,
gebt ihr Euer Herz,
denn wenn die Liebe Euch verwundet hat,
wird sie Euch auch heilen.

RAMIRO

Der Himmel bewahre mich, kaum
von den Ketten gelöst, sollte ich
neue Fesseln für mich suchen;
es geschehe nie,
daß mir ein so törichter Gedanke komme
und mich die Liebe ein anderes Mal
entzünde.

Nr. 2 Arie

RAMIRO

Wenn eines Tages das Vögelchen
aus dem Käfig entflieht,
so wird es den Jäger
nicht mehr scherzend umflattern.

Da ich kaum
einem Liebeshandel entgangen bin,
so läßt mich der Gedanke
an ein anderes Band, ach, zittern.

(ab)

Szene II

Der Podestà, Sandrina, Serpetta und Nardo.

Rezitativ

DER PODESTA

Geschwind, Nardo, Serpetta geht, geht,
denn ich will, daß bei der Ankunft des
Brautpaares

alles bereit sei,
prunkvoll, glänzend und elegant.

SERPETTA

Ich möchte mit Sandrina allein bleiben.

NARDO

Geh Serpetta, um dem Hausherrn zu
gehörchen.

SERPETTA

So geh, brich dir den Hals, da ist die Straße.
(Nardo geht ab und Serpetta bleibt beiseite.)

DER PODESTA

Jetzt sind wir einmal allein,
sprechen wir ein wenig über uns: Liebe
Sandrina,
ich erkläre mich in zwei Worten,
ich brenne, ich sterbe für dich; dieses Feuer,
diese
Zärtlichkeit haben mich plötzlich getroffen.

SANDRINA

Herr, was sagt Ihr?
Ein armes Bauernmädchen ...

SERPETTA

Sandrina soll auch kommen,
(Sie geht nach vorne.)
um mit uns zu arbeiten.

DER PODESTA

Sandrina hat hierzubleiben; geh fort, was
willst du?

SERPETTA

Ich gehorche,
(zu Sandrina, bevor sie sich zurückzieht)
(Erzhexe).

DER PODESTA

So ist es, wie ich sagte,
Hoffnung meines Herzens, ich weiß wohl,
was ich sage,
ich weiß, was ich denke ... genug ...

SANDRINA

Ach, bedenkt, mein Herr, Euren Stand,
Ihr seid vornehm, ich armselig ...

DER PODESTA

Ei, die Liebe kennt
keine Überlegung, sie macht alles gleich.

SANDRINA

Aber ein ehrbares Mädchen
darf sich nicht erniedrigen ...

SERPETTA

Entschuldigt, mein Herr,
(kehrt zurück, wie oben)
wenn ich im Besten unterbreche.

DER PODESTA

So ein Pech!

SERPETTA

Sagt, wohin soll denn die Toilette
der Madame Braut?

DER PODESTA

Ins Kabinett, ins Zimmer, in die Küche.

SERPETTA

Verzeiht,
(zu Sandrina, bevor sie sich zurückzieht)
(Unverschämte).

DER PODESTA

Nicht mehr, Teure, dieses Gesicht
adelt das Volk,
erniedrigt nicht ... gehen wir.

SANDRINA

Was erhofft Ihr Euch?

DER PODESTA

Ich will dich zu meiner Frau machen.

SERPETTA (wie oben)

Ihr werdet schon sagen, ich bin ...

DER PODESTA

Ich sage, daß du
eine dreiste Unverschämte,
eine vermessene, lästige Person bist!

SERPETTA

Aber hört
nur ein einziges Wort ...

DER PODESTA

Geh, packe dich, niederträchtiges, albernes
Weib.

SERPETTA

Ich gehe, ich geh schon, nur Geduld.
(für sich)
(Aber du wirst es mir bezahlen, häßliches
unverschämtes Ding.)

(ab)

SANDRINA

Gestattet, mein Herr ...
(will abgehen)

DER PODESTA

Nein, höre, warte,
meine Teure, geh nicht fort; wenn du
wüßtest ...

(für sich)

(Ich bin außer mir,) welche Erregung,
welche Unruhe ich im Herzen habe,
ich weiß nicht, ob es Hoffnung oder Furcht
ist.

Arie

DER PODESTA

Ich fühle in meiner Brust
einen Klang, einen Zauber
von Flöten und Oboen.
Welche Freude, welche Zufriedenheit,
ich vergehe fast vor Fröhlichkeit,
es gibt kein schöneres Vergnügen.

Aber, o Gott, unversehens
wechselt die Harmonie,
die das Herz pochen macht.
Es setzen Violen ein,
die mich mit düsteren Melodien
quälen.
Dann entsteht ein großer Lärm,
die Pauken, die Trompeten,
Fagotte und Kontrabaß
lassen mich verzweifeln.

(ab)

Szene III

Sandrina, dann Nardo

Rezitativ

SANDRINA

Wieviel Ungemach habe ich bis jetzt
von dem feindlichen Schicksal erduldet!
Gepeinigt, verlassen vom Geliebten,
verkleidet,
bin ich zufrieden,
meine Tage mit niedriger Arbeit zu
verbringen.
Könnte ich wenigstens, o Götter!
den Undankbaren wiedersehen: Aber was
hilft es mir,
mich so in Klagen zu verzehren ...

NARDO

Marchesina ...

SANDRINA

Ach, ich bitte dich, schweige, jemand könnte
dich hier hören.

NARDO

Wir sind allein,
niemand ist da, der uns hört.

[SANDRINA] NARDO

[Du weißt,] ich weiß daß ein Jahr verflissen ist
seit jener unglückseligen Nacht,
da Graf Belfiore,
von einer närrischen Eifersucht befallen,
[mich] Euch unbarmerzig durchbohrte und
darauffin sogleich,
da er [mich] Euch schon tot glaubte,
verließ, davonging.

NARDO

[Welch häßlicher Vorfall!
Wenn ich nur daran denke,
kommen mir die Tränen.

SANDRINA

Ach, teurer Diener,
du weißt auch, daß nur das Ziel,
den Geliebten wiederzufinden, mich dazu
gebracht hat, in dieser Verkleidung mit dir
umherzuirren, und jeder hält dich für
meinen Vetter.

Aber kaum hier angelangt,
droht mir ein neues Unheil.

NARDO

Aber dies, verzeihen Sie,
scheint mir unsinnig zu sein: Da uns das
Schicksal
an einen so schönen Ort
geführt hat,
wo Ihr vom Podestà geliebt werdet ...

SANDRINA

Eben dieses Motiv
spornt mich an abzureisen, da ich mich
gezwungen fühle,
die Seufzer, die Begierden,
die Vorwürfe eines lästigen Liebhabers
jeden Augenblick anzuhören ...

NARDO

Aber, gnädiges Fräulein,
wer zwingt Euch dazu, ihn zu lieben?
Folgt dem Brauch anderer Frauen:
Verstellt Euch, schmeichelt ihm,
lächelt ihm zu.

SANDRINA

O, diese moderne Art
gefällt mir nicht:
Nicht einmal im Scherz will ich
von neuem vor Liebe brennen; das Herz der
Männer

kenne ich schon zur Genüge;
ich will sofort abreisen ...
(will abgehen)

Szene IV

Ramiro und Vorige

Rezitativ

RAMIRO

Man muß die Männer lieben, nicht aber
fliehen.

NARDO

Und da redet er richtig.

RAMIRO

Ach! warum habt Ihr denn
eine solche Abscheu vor den Männern?

SANDRINA

Weil sie falsch und unbeständig sind ...

RAMIRO

Und doch gibt es
treue Männer; ich rühme mich dessen,
ich habe ein vornehmes Mädchen geliebt,
(für sich)

(ach, welche Erinnerung!)

Und als ich ihr vorschlug,
ein Paar zu werden, stachelte mich die
Grausame auf,
verriet mich, ließ von mir ab, verließ mich.

SANDRINA

Da habt Ihr's! Alles Übel
kommt wohl von uns armen Frauen,
welch hartes Schicksal ist das unsere!
Für uns gibt es weder Frieden noch
Zufriedenheit,
auch Anmut und Schönheit
helfen uns nicht.

Arie

SANDRINA

Wir bedauernswerten Frauen,
elend, unglücklich,
kaum sind wir geboren,
haben wir schon zu leiden.

Unglück ist uns schon seit Kindesbeinen
beschieden,

Strapazen im Jugendalter,
und in der Blüte des Lebens,
ob wir häßlich oder schön sind,
kommt die verwünschte Liebe,
um uns zu quälen.

Ach, wir bedauernswerten Frauen,
es wäre besser für uns,
nicht geboren zu werden oder zu sterben.

(ab)

Rezitativ

RAMIRO

Ich wäre vollkommen glücklich,
wenn die undankbare Arminda nicht mehr
am Leben wäre
oder wenn sie für mich nicht auf die Welt
gekommen wäre.

(ab)

Szene V

Nardo

Rezitativ

NARDO

Ich für meinen Teil verstehe nicht,
über wen der sich aufregt; aber die gnädige
Frau
kommt mir vor, als ob sie überschnappen
wollte.
Es ist wahr, daß sie guten Grund dazu hat,
wegen der nichtswürdigen Handlung,
die ihr der Graf antat,
aber vielleicht ... Und sicher
ist mein Fall schlimmer, da ich für Serpetta

mich verzehre:
Sie flieht mich und jagt mich von sich,
sie sieht mich nicht einmal an ... Was soll
ich tun?

Damit sie Liebe fühlt, werde ich wehklagen.
Ach, daß doch das Klagen nicht hilft,
doch böse Herz einer Frau zu bezwingen,
welches härter ist als Eisen oder Stein.

Arie

NARDO

Durch die Gewalt der Hämmer
bezwingt man das Eisen,
durch die Kraft der Meißel
bearbeitet man den Marmor;
doch weder mit Eisen noch mit Hammer,
noch mit schlauer Liebe,
kann man je das Herz der Frau
zu einem guten Ziel führen,
es überzeugen.

Wir sind alle rechte Toren,
daß wir zu den Frauen gehen,
man verachte sie, verjage sie,
man fliehe sie, man lasse sie sitzen,
man lasse sie krepieren.

(ab)

Szene VI

Galerie

Der Podestà, Arminda, dann Serpetta

Rezitativ

DER PODESTA

Meine liebe Nichte,
ruht Euch ein wenig aus, weil bald
der Bräutigam ankommen wird.

ARMINDA

Dieses Wartenlassen
ist die größte Unhöflichkeit; er hätte
meiner Ankunft zuvorkommen sollen.

DER PODESTA

Vielleicht weiß er noch nicht ...

ARMINDA

Er weiß nicht, daß ich
ein kleiner Starrkopf und launisch bin.

DER PODESTA

Wohlan nur im Guten, wohlan, daß sich
Euer Unwille bald legen möge.

ARMINDA

Wir wollen uns setzen.
He, wir brauchen Stühle.

SERPETTA

Hier sind Stühle, hier sind Stühle, schreit
nicht,

(Sie bringt Stühle herbei.)

ich bin doch nicht taub.

ARMINDA

Wer ist das?

SERPETTA

Ich bin die Kammerzofe ...

ARMINDA

Und Ihr kommt nicht,
mir Eure Reverenz zu erweisen,
Euch vor mir zu verneigen, mir zu
gehörchen,
mir die Hand zu küssen?

SERPETTA (schickt sich an, ihr die Hand zu küs-
sen, sie weist es ab und jagt sie von sich.)

Ich wollte es gleich tun ...

ARMINDA

Geht.

DER PODESTA

Geht.

SERPETTA

Ich gehe.

ARMINDA (*will fortgehen und ruft sie zurück.*)

He, Mädchen, Mädchen.

SERPETTA (*für sich*)

(Welche Geduld!)

ARMINDA

Gibt es nichts Neues von meinem
Bräutigam?

SERPETTA

Nein, gnädiges Fräulein,
aber ich glaube ...

ARMINDA

Geht.

DER PODESTA

Geht.

SERPETTA

Mit der
würden wir uns nicht allzugut vertragen.

(*Sie zieht sich zurück.*)

ARMINDA

Sagt mir, Herr Oheim,
wißt Ihr, ob mein Bräutigam
recht manierlich ist?

DER PODESTA

Was das betrifft ...

SERPETTA

Ihr Herren, geschwind, geschwind,
(*laufend*)
ein kleiner Wagen ist angekommen ...

ARMINDA

Das wird der Graf sein.
(*Sie erheben sich.*)

DER PODESTA

Ich will ihm entgegengehen ... Heda,
daß jeder an seinem Platz bereitstehe ...

Nichte hört ...

(*zu Serpetta*)

Gib allen Nachricht ...
Kammerdienern, Lakeien ...

SERPETTA

Da ist er.

ARMINDA

Nun laßt uns ein wenig Würde annehmen.

Szene VII

Der Graf Belfiore und Vorige

Arie

DER GRAF

Welche Schönheit, welche Anmut,
welcher Glanz, ewige Götter!
Ich betrachte die Sonne und betrachte sie,
und, von diesen Strahlen getroffen,
scheint es mir, o Gott! daß ich taumle.

Rezitativ

DER GRAF

Braut, Arminda, meine Sonne,
eilig, wie vor seiner Fürstin und seiner Königin,
verbeugt sich vor Euch der Graf Belfiore.

ARMINDA

Graf, ich bin Eure Dienerin,
(*zurückhaltend*)
und ich nehme Euch von Herzen an;
(*für sich*)
(er mißfällt mir nicht).

DER PODESTA

O, mein Herr Graf,
und gleichsam Neffe,
empfangt eine liebe Umarmung
aufrichtiger Zuneigung
des vornehmen Podestà von Lagonero.

(*Er umarmt ihn.*)

DER GRAF (*zu Arminda*)

Erlaubt, kleine Braut,
daß ich die weiße Hand ... Ach nein, ich
habe mich geirrt ...

(*zum Podestà*)

Verzeiht, mein Herr, ich weiß, was sich
ziemt.

(*zu Serpetta*)

Gehorsamst ... gegen Euch, schönes Kind,
Nein, ich will nichts falsch machen.
Braut ... Mein Herr ... Mädchen ... Ich bin
schon ganz verwirrt.

SERPETTA (*für sich*)

(Wie sehr muß ich lachen,
eine schöne Karikatur.)

DER PODESTA

Sagt mir,
was haltet Ihr, Graf,
von Arminda, meiner Nichte,
Eurer neuen Braut?

DER GRAF

Stolz und schön.

Schöne Stirn, schöne Augen, schöne
Wangen,
schöne Nase, schöner kleiner Mund:
ach, Ihr seid, meine Teure, eine Jasminblüte.

ARMINDA

Ihr kommt mir eben wie eine Sonnenblume
vor,
die sich alle Augenblicke bald da, bald
dorthin wendet,
ja wie eine Fahne, die sich in vier
Windrichtungen dreht.

DER GRAF

Warum, warum, meine Liebe,
mein vollmondiger Stern,
sagt Ihr mir das?

ARMINDA

Weil ich Euch als
wechselhaft und leichtfertig erkenne:

(zum Podesta)

Was meint Ihr, Herr Oheim?

DER PODESTA

Lasset mich ihn nur beobachten;
seinem Aussehen nach scheint mir ... Ich
gehe nicht fehl ...
Nichte, es ist ein standhafter Mensch.

DER GRAF

O, äußerst standhaft!

DER PODESTA

Treu!

DER GRAF

Äußerst treu!
Ich bin wie ein harter Fels, ja wie das Schiff,
das inmitten des unbeständigen Meeres
zerbricht ... Nein, ich zerbreche, was sag ich,
ich bleibe stehen;
Ihr versteht mich schon, das ist ein

Gleichnis.

DER PODESTA

O, was das Gleichnis anbelangt ... Hört gut
zu:
Ihr seid ein Nordwind ... was sag ich, wie
eine Gewitterwolke ...
Eher wie der Wind ... Nein, wie der Ätna;
Ihr versteht mich, das ist das schönste
Gleichnis.

ARMINDA

Ich werde es wohl sagen, aber sagt mir,
liebt Ihr mich?

DER GRAF

Ob ich Euch liebe? Von dem ersten Blick
dieser reizenden und strahlenden Augen
bin ich getroffen worden.

ARMINDA

Sachte, sachte,
wißt Ihr, wer ich bin?

DER GRAF

Ihr seid, o Teure ...

ARMINDA

Ich bin ein unverschämter
kleiner Starkopf.

DER PODESTA

Das freut mich.

DER GRAF

Das tröstet mich.

ARMINDA

Ich habe gute Hände und Gesicht.

DER GRAF

Hoch, hoch.

DER PODESTA

Sehr gut.

ARMINDA

Ich weiß auch den Stock zu gebrauchen.

DER PODESTA

Noch besser, noch besser.

DER GRAF

Tüchtig, tüchtig, sehr tüchtig,
welche Anmut, welches Betragen, welche
Gewandtheit,

ich fühle mich hingerissen.

ARMINDA

Wir haben einander schon verstanden.

Ich werde Euch lieben; aber wehe,
wenn ich Euch treulos finden sollte;
auch wenn Ihr mitten auf der Straße wärt,
gäbe ich Euch einige Ohrfeigen, mein

Schatz.

Arie

ARMINDA

Die Verliebten verloben sich
heutzutage leicht;
und das einfache Mädchen,
glaubt es ihm, die arme Kleine,
und vertraut darauf ja zu sagen.
Ich allerdings tue das nicht so:
klare Vereinbarungen und lautere
Abmachung,

ehe ich ja oder nein sage.

Ihr werdet mein Angebeteter sein,
mein Gut, meine Hoffnung.

Aber, wenn Ihr jemals, wie es üblich ist,
mich beleidigt, mich betrügt,
werde ich die Hände gebrauchen.

(mit Serpetta ab)

Nr. 7

Szene VIII

Der Graf und der Podestà

Rezitativ

DER PODESTA

Was sagt Ihr, Herr Graf, wie erscheint
Euch meine Nichte?

DER GRAF

O, wie
verliebt sie mich macht
und mich entzündet
durch ihre so holde Launenhaftigkeit;
o welches Glück,

welch schönes Geschick, mein Freund,
eine Frau wiederzufinden,
aber, was sage ich, eine Frau? Sie ist eine
Göttin,

die an Zärtlichkeit, Schönheit, Anmut
nicht ihresgleichen findet.
Man kann sie das achte Weltwunder
nennen.

DER PODESTA

Ich brauche nicht zu betonen, daß sie meine
Nicht ist,
in allem ist sie etwas Besonderes;
wenn man sie sprechen hört,
ist es ein Vergnügen, ein Zeitvertreib,
sie spricht Sentenzen aus wie Torquato
Tasso.

DER GRAF

Ei, man sieht es ja, und schon ist die Sache
klar,
und durch den Ruhm, der von ihr bereits
durch alle Zeitungen geht,
habe ich mich verliebt:
Hundert andere sehr schöne Mädchen
habe ich zurückgewiesen ... Glaubt Ihr es
nicht?

DER PODESTA

O, ich glaube es nur zu sehr.

DER GRAF

Überzeugt Euch,
wo auch immer ich gewesen bin,
sind die Frauen zu Hauf, in Scharen,
verzweifelt umhergelaufen,
um in meinem schönen Gesicht
all meine Grazie und Tugend zu bewundern.

DER PODESTA

O bravo, mein Graf,
mir gefällt Eure Lebhaftigkeit.

DER GRAF

Ich bin ein geistreicher Kavalier,

ich bin in einem wirklichen Krieg gewesen,
ich habe Festungen erobert,
und dennoch hat das liebliche Antlitz
meiner teuren Arminda
mich zum Gefangenen gemacht,
hierher bin ich im Fluge
mit der Eilpost gekommen,
für sie habe ich alle meine Güter verlassen,
die Bürden, die Untertanen,
den Marquis, meinen Vater,
die Herzogin, meine Großmutter, und viele
und viele

adelige Vettern ... Ihr lacht?

(Der Podestà lacht.)

Potztausend, Ihr wißt nicht,
wer meine Verwandten sind.

Die Lebenden, die Toten, die noch geboren
werden, hört, hört:

Ich erzähle Euch in aller Kürze
von meinem Adel, von meiner Hoheit.

Arie

DER GRAF

Vom Südosten bis zum Norden,
von Osten bis Süden,
ist überall und allenthalben
mein alter Adelsstand bekannt.

Ich habe große Güter, habe Untertanen,
darüber hinaus Marschälle unter meinen
Großvätern,

Schwestern als Prinzessinnen,
drei Königinnen, sechs Gräfinnen,
zehn römische Konsuln,
und die Fürsten und Herrscher
kann man gar nicht alle aufzählen.

Aber potztausend! Ihr lacht?
Mein Herr, Ihr seht sie nicht.

Da ist Numa, das ist Scipio,
Marcus Aurelius, Marcus Agrippa,
Muzius Scaevola und Cato
und diese zwei, die hintereinander kommen,
Don Tiberius und Caracalla,

grüßt sie ehrfürchtig,
beugt Euch, verneigt Euch
vor einem jeden hier und da.

(ab)

Rezitativ

DER PODESTA

Hoch, es leben die römischen Konsuln

Scipio, Caracalla: Ach, ach, ich kann
mich des Lachens nicht erwehren,
dies ist wirklich ein Spaß, dies ist ein
Vergnügen.

(ab)

Szene IX

Serpetta, dann Nardo mit einem Obstkorb.

Rezitativ

SERPETTA

In diesem Haus kann man nicht länger
bleiben:
Seitdem diese da angekommen ist,
ruft sie wenigstens hundertmal
in einem Augenblick nach mir,
und ich habe keine Lust, mich ihretwegen
zu zerreißen.

Aber Nardo nähert sich,
von ihm erwarte ich bereits
die übliche Musik der Seufzer,
ich werde vorgeben, ihn nicht zu sehen, und
hier sitzend

werde ich mir den Spaß erlauben,
eine neue Arie dazu zu singen,
wie sich eine Jungfrau ihren Gatten
wünscht.

(setzt sich)

Kavatine

SERPETTA

Einen Gatten, o Gott, möchte ich,
liebevoll und recht zärtlich;
aber ein Gatte, der schon etwas ältlich ist,
liebe Zeit, nein, der ist nichts für mich.

Rezitativ

NARDO

Wie sie in diesem Lied
ihr Gefühl ausdrückt;
auch ich will ihr in Reimen antworten.

Kavatine

NARDO

Einen Gatten, o Gott, möchtest du,
liebevoll und recht zärtlich;
aber ein junger Mann,
meine Tochter, der ist nichts für dich.

Rezitativ

SERPETTA

Bravo, mein Herr Komiker,
wer hat Euch Erlaubnis erteilt,
bis hierher vorzudringen?

NARDO

Liebe Serpetta,
verzeiht mir die Kühnheit, ich fand
hier die Türe offen und trat ein.

SERPETTA

Wenn Ihr zum Hausherrn wollt,
der ist dort auf der anderen Seite,
geht, geht.

NARDO

Wollt Ihr mich so fortjagen? Und dennoch,
Teure,
trage ich Euer Bild in meinem Herzen.

SERPETTA

Fünfmal habe ich es schon gesagt,
und dieses ist das sechste Mal,
nein, meine Zuneigung gilt nicht Euch.

NARDO

Aber so viel Tyrannei,
sagt, o Treue ...

SERPETTA

Nichts mehr, ich rede aufrichtig,
Ihr seid nicht für mich gemacht.

NARDO

Sagt wenigstens warum?

SERPETTA

Ihr gefällt mir nicht.

NARDO

Geduld, es wird ein Tag kommen,
an dem Ihr mich wieder rufen werdet.

SERPETTA (lacht)

Ah, ah.

NARDO

Ihr lacht?

SERPETTA

Ich lache, weil Ihr glaubt, daß,
um einen Mann zu finden,
man große Anstrengungen machen müßte.
Es gibt ihrer so viele, viele:
Es genügt, daß ich einen Blick werfe,
schon habe ich tausend Liebhaber.

Arie

SERPETTA

Kaum daß sie mich sehen,
fällt dieser, verliert
jener die Besinnung,
wenn sie mir näher kommen, hält sie keiner,
und wie betäubt, benommen, verstimmt,
gehen sie dann schreiend und tobend

herum:
Seht diese Augen, die Liebesblicke,
das Leben, die Anmut, das Feuer, die Farbe,

kleine Schöne, Teure, ich will Euch immer
lieben.

Ich senke ganz bescheiden den Kopf,
antworte nichts, laß sie vorübergehen.
(*Serpetta und Nardo gehen ab.*)

Szene X

Hängender Garten
Sandrina, dann Arminda.

Kavatine

SANDRINA

Die Turteltaube seufzt
entfernt von ihrem Gefährten,
über ihr Schicksal beklagt sie sich,
und es scheint, daß sie mit ihrer Sprache
Mitleid erwecken will.

Rezitativ

SANDRINA

Ich bin die Turteltaube, die
entfernt von ihrem Schatz klagt,
ohne Erleichterung meiner Pein zu finden.
Mit Beständigkeit bewaffnet,
werde ich mit meinen Seufzern
die Sterne und den teuren Geliebten rühren;
solange ich ihn nicht finden werde,
werde ich allzeit eine unglückliche
Turteltaube sein.

ARMINDA (*für sich*)

(Das wird wohl die schöne Gärtnerin sein.)
He, Mädchen, hört.

SANDRINA

Mein gnädiges Fräulein.

ARMINDA

Sage mir, was hast du denn,
daß ich dich so klagend höre?

SANDRINA

Ich denke an mein Mißgeschick.

ARMINDA

Ich habe verstanden, ich habe verstanden,
du seufzt
vielleicht wegen des Podestà?

SANDRINA

Ich wundere mich,
ich bin arm, das ist wahr, aber ich bin
ehrsam,
ich kenne meinen Stand ...

ARMINDA

Schweig, loses Mädchen, holla, weißt du,
wer ich bin?

Wäge deine Worte und bedenke,
daß du mit Arminda sprichst.

SANDRINA

Verzeiht ...
Ich wußte nicht ...

ARMINDA

Ich bemitleide dich, jetzt wisse,
daß ich diejenige bin, die heute die Hand
dem Grafen Belfiore geben wird.

SANDRINA (*für sich*)

(Weh mir, was höre ich!)
(*bestürzt und aufgeregt*)

Der Graf ist der Bräutigam?
Und das ist wahr? O Götter!

ARMINDA

Er ist vor kurzem angelangt, wenn du
wüßtest,
wie schön und liebenswürdig er ist.

SANDRINA (*für sich*)

(Ach, ich kann mich nicht halten,
(*verwirrt und zitternd*)
ich fühle, daß ich sterbe.)

ARMINDA

Du wirst bleich?
Was beunruhigt Dich?

SANDRINA

Ein grausamer,
unvermuteter Schmerz ... überfällt mich, o
Götter ...

Ich fühle mein Herz zerreißen ...
Mir schwinden die Sinne ... in der Brust ...
Ich glühe ... friere ... ich kann mich nicht
halten ...

ich verliere die Besinnung.

(*fällt in Ohnmacht*)

ARMINDA

Armselige! ... heda, wer kommt ihr zu Hilfe?
O Gott!
Ist denn niemand da, der mich hört?

Szene XI

Der Graf und Vorige.

Rezitativ

DER GRAF

Hier bin ich.

ARMINDA

Geschwind, lieber Graf,
steht einen Augenblick
diesem unglücklichen Mädchen bei,

das in Ohnmacht gefallen ist,
inzwischen will ich
ein wirksames Gegengift besorgen,
um sie wieder zum Leben zu bringen.

(eilig ab)

DER GRAF

Sofort, meine Angebetete, ich will ihr zu
Hilfe kommen.

Finale

DER GRAF

Götter! Was ist das für eine Zauberei?
Violante! lebt sie? weh mir!
Ich zittere von Kopf bis Fuß;
ich weiß nicht, wo ich bin.

*(Er nähert sich der erschöpften Sandrina und
bleibt bestürzt und überrascht stehen.)*

SANDRINA

Komm nur, undankbares Herz,
schau mich an, ich bin doch dieselbe.

*(In der Ohnmacht bewegt sie sich, fällt dann
wieder in Ohnmacht zurück.)*

DER GRAF

Die Stimme ist von Violante,
der Blick, die schönen Züge.

(immer mit Bewunderung und Staunen)

Doch wieso in diesen Kleidern,
- spielte meine Phantasie mir einen Streich -
ich werde sie besser beobachten.

SANDRINA *(kommt wieder zu sich.)*

Ach, mit meiner Qual
habt Erbarmen, o Götter!

DER GRAF *(dreht sich aufmerksam um, um sie zu
beobachten.)*

Sie ist es ohne Zweifel, sie ist es.

Nun hab ich keinen Mut mehr.

SANDRINA *(bemerkt den Grafen und verharrt
erstaunt.)*

Der Graf? O Gott! Welch Wunder!

Szene XII

Arminda, Ramiro und Vorige.

*(Arminda kommt, um das Riechfläschen dem
Grafen zu geben, trifft Ramiro; beide bleiben wie
benommen stehen.)*

ARMINDA

Hier ist die Arznei, nehmt ...

RAMIRO

Graf, erlaubt ...

ARMINDA

Ramiro?

RAMIRO

Arminda?

ARMINDA, RAMIRO

Was soll ich tun?

DER GRAF *(heimlich zu Sandrina)*

Sag mir, wer bist du?

SANDRINA *(für sich)*

(Was sage ich?)

RAMIRO *(zu Arminda)*

Grausame!

ARMINDA *(für sich)*

(Was soll ich sagen?)

SANDRINA, ARMINDA, RAMIRO, DER GRAF

Ach, welch schwerer Schicksalsschlag,
welch unheilvoller Blitz.

SANDRINA, ARMINDA

Ich erstarre zu Eis.

DER GRAF, RAMIRO

Ich erstarre zu Eis.

DER GRAF *(für sich)*

*(Ich zweifle, bin bestürzt,
ich weiß nicht, ob ich wache oder schlafe,
mir dünkt, ich bin wie betäubt.)*

SANDRINA *(für sich)*

*(Ich bin verwirrt, habe das Herz verloren,
mein Schmerz ist so grausam,
daß er mich zum Weinen zwingt.)*

RAMIRO *(für sich)*

*(Welch Erstaunen, ich bin wie betäubt,
bleibe unbeweglich, verliere mich,
ich weiß nicht, was ich denken soll.)*

ARMINDA *(für sich)*

*(Was ist mir geschehen, was ist passiert,
ich kann mich selbst nicht mehr begreifen,
mir scheint, o Gott! ich phantasie.)*

SANDRINA, ARMINDA, RAMIRO, DER GRAF

(Jeder für sich, alle bleiben unbeweglich stehen.)

*(Ich fühle meine Seele in der Brust
eingeengt,
ich habe keinen Atem, um zu reden.)*

Szene XIII

Der Podestà und Vorige.

DER PODESTÀ

Welches Schweigen! Sie stehen da, als ob
sie den Verstand verloren hätten.

Was soll diese Szene bedeuten?

Geschwind, Sandrina, gebt Antwort,
meine Herren, warum schweigt Ihr?
Sagt mir, was ist geschehen?

SANDRINA (*für sich*)

(Was soll ich antworten?)

DER GRAF (*für sich*)

(Ich bin hier ganz verwirrt.)

RAMIRO (*für sich*)

(Ich bin sprachlos.)

ARMINDA (*für sich*)

(Mir fehlt's an Mut.)

DER PODESTA

Ich verstehe nicht, ich begreife nicht.

Aber die Sache geht nicht mit rechten

Dingen zu,

da ist was faul, meiner Treu.

RAMIRO (*zu Arminda*), DER GRAF (*zu Sandrina*)

Bist du diejenige?

SANDRINA (*zum Grafen*), ARMINDA (*zu Ramiro*)

Bist du derjenige?

SANDRINA, ARMINDA, RAMIRO, DER GRAF,

DER PODESTA

Ach, wie mein Verstand sich dreht,

er springt hin und her.

(*Sandrina und der Graf, Arminda und Ramiro
gehen nach verschiedenen Seiten ab. Der Podesta
bleibt allein verwundert zurück.*)

Szene XIV

Der Podesta, dann Serpetta und Nardo.

DER PODESTA

Was für eine Art ist das, welche

Überspanntheit,

ohne Respekt, ohne Anstand

mich allein zu lassen, als hätte ich mich

lächerlich gemacht!

Ich schicke sie alle zum Teufel,

entziehe ihnen Stand, Titel,

Vetternwirtschaft und Adel.

(*Er will abgehen und wird von Serpetta aufgehalten.*)

SERPETTA

O, ich gratuliere, mein teurer Herr.

Die Gärtnerin frönt mit dem Grafen

hier im Garten der Liebe

in aller Ruhe, in Freiheit.

(*Sie will abgehen und wird von Nardo aufgehalten.*)

DER PODESTA

Und wo sind sie ... Die Eiersucht ...

NARDO

Glaubt ihr nicht, das ist eine Lüge,
das ist der Inbegriff der Falschheit.

SERPETTA

Wenn ich doch mit diesen Augen, diesen

Ohren,

unbeobachtet, gesehen und gehört habe.

NARDO

Die Lügen sind zu offenkundig.

DER PODESTA

Darüber will ich Aufklärung.

SERPETTA

Kommt her.

(*Sie zieht ihn zu sich.*)

NARDO

Kommt her.

(*Er zieht ihn zu sich.*)

SERPETTA

Der da belügt Euch.

NARDO

Die da betrügt Euch.

DER PODESTA

Sättige dich nur, grausames Schicksal.

Da ist er verspottet, da ist er verraten,

ein berühmter Mann, ein Podesta.

SERPETTA, DER PODESTA, NARDO

Jetzt werden wir sehen, wir werden es

entdecken,

und wer lügt, wird es bezahlen.

(*Sie gehen ab.*)

Szene XV

*Sandrina und der Graf, dann der Podesta,
Serpetta und Nardo auf der einen Seite in beobachtender Haltung, Arminda und Ramiro auf der anderen Seite.*

SANDRINA (*zum Grafen*)

Doch was verlangt Ihr

von einer Unglücklichen, o Gott!

Arminda bin ich nicht,

Eure süße Liebe.

DER GRAF (*zu Sandrina*)

Ach, redet bitte,

geschwind, sagt mir, Teure,

seid Ihr Violante,

die Königin meines Herzens?

SERPETTA (*zum Podesta, indem sie auf Sandrina und den Grafen zeigt*)

Sehen Sie, wieviele Grimassen

ihm diese Unverschämte schneidet.

DER PODESTA

Ich sehe es, ach, Verfluchte,
ich will sie zugrunde richten.

NARDO (*für sich*)

(Der Graf? O, welch ein Mißgeschick!
Könnte ich ihm doch helfen.)

SANDRINA

Ihr seid in großem Irrtum.

DER GRAF (*für sich*)

(Ach, dies ist doch sehr verwunderlich.)

ARMINDA

Von einem Treulosen betrogen,
muß ich so verspottet werden.

RAMIRO (*zu Arminda*)

Es ist nur ein kleines für eine undankbare Seele,
die sich den Betrug zur Gewohnheit
gemacht hat.

SANDRINA (*entschlossen zum Grafen*)

Treuloser Grausamer,
ist das der Lohn
meiner beständigen Liebe?
Elender, worin hab ich gefehlt,
sage mir, was ich je getan,
treuloser Verräter!

DER GRAF

Ja, da ich der Undankbare bin,
(*Er kniet nieder.*)

mein Abgott, verzeihe mir,
geliebte schöne Violante ...

SANDRINA

He, ich bin das ja nicht,
die armselige Violante
sagte das nur so,
aber, o Himmel, daß sie sterben mußte!

(*In dieser Haltung wird der Graf von allen
überrascht.*)

DER PODESTA

Antwortet!

ARMINDA

Fahrt fort!

RAMIRO

Herr Graf!

SERPETTA

Zittert nicht!

NARDO (*für sich*)

(Ich weiß nicht, wie das enden wird.)

SANDRINA (*für sich*)

(Noch muß ich dulden und schweigen.)

DER GRAF (*für sich*)

(Schon bedroht mich die Braut.)

SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO

Was sagt man, was macht man?

ARMINDA (*ironisch zum Grafen*)

Mein liebevoller Graf.

DER PODESTA (*ironisch zu Sandrina*)

Unschuldsvolle Gärtnerin.

RAMIRO (*ironisch zu Arminda*)

Das tröstet mich, erfreut mich.

SERPETTA (*zu Sandrina, wie vorher*)

Welch schönes bescheidenes Angesicht!

SERPETTA, ARMINDA, DER PODESTA

Auf, freut Euch, teure Verliebte.

SERPETTA, RAMIRO, NARDO

Schöner Friede herrsche stets in Euch.

SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO

Die Liebe steige mit ihrem Glanz herab
und entzünde Euer Herz.

SANDRINA, DER GARF

Ach, daß nur ich jetzt
der Qual und des Schmerzes fähig bin.

ARMINDA (*zornig zum Grafen*)

Untreuer! Unwürdiger,
ich wollte dir gleich das Herz
aus der Brust reißen.

RAMIRO (*zu Arminda*)

Aber solch große Empörung,
solch große Wut,
kann ich nicht begreifen.

DER PODESTA (*wütend zu Sandrina*)

Ich will dich fortjagen,
undankbares Weib.

SERPETTA (*zu Sandrina*)

Ich möchte dich zerreißen,
häßliche Ungezogene.

NARDO (*für sich*)

(Ich bin ganz hingerissen,
ich weiß nicht, was ich sagen soll.)

SANDRINA

Welche grausame Qual, welch herber
Kummer!

Ich fühle mich von einem grausamen
Schmerz unterdrückt,

ich kann nicht antworten, ich kann nicht
sprechen.

DER GRAF

Welch schwieriger, unerwarteter Tag!
Zwischen der einen und der anderen bin ich
ratlos,

ich weiß keine Lösung, weiß nicht, was ich
tun soll.

SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER GRAF,
DER PODESTÀ, NARDO

Welch schreckliche Aufregung! Ich habe
kein Mittel,
den Zorn, die Wut, die ich in der Brust
fühle,
zu zähmen, zu zügeln.

Ende des Ersten Aktes

ZWEITER AKT

Halle im Palast des Podestà

Szene I

Ramiro und Arminda.

Rezitativ

RAMIRO

Fliehe mich nicht, Unbarmherzige,
höchst undankbare Frau, halte ein.

ARMINDA

Wie verwegen du bist, was willst du,
was verlangst du von mir?

RAMIRO

Grausame, Untreue,
was ich verlange, was ich will?
Und du hast noch das
Herz mich anzusehen?
Wenn ich mir hätte vorstellen können, daß
du die Nichte
des Podestà bist, nein, ich hätte
dich nicht bemüht,
mich anzusehen und zu erröten.

ARMINDA

Aber wenn das Schicksal
nicht will, daß ich die Deine werde ...

RAMIRO

Der Vorwand ist zu einfach:
Deine Prunksucht, der Hochmut
und der Ehrgeiz haben dich veranlaßt,
meine Liebe zurückzuweisen; aber,
Meineidige,

der Himmel,
den du tausendmal zum Zeugen
deiner Versprechungen angerufen hast,
der Himmel wird mich rächen.

ARMINDA

Holla, das geht
zu weit; ja, ich gestehe,

ich habe dich verraten, habe dich betrogen,
ich erkenne mein Vergehen,
aber ich kann es nicht verabscheuen;
zu schön ist mein Graf ...

RAMIRO

Auch zügle
die Worte, Kühne, und rühme nicht
den verhaßten Nebenbuhler vor mir; nein,
du sollst dich
nicht an meinem erlittenen Unrecht erfreu-
en, denn jenes
unwürdige Herz
soll das Opfer meiner Wut werden.

(ab)

ARMINDA

Dennoch habe ich Mitleid mit ihm; ich sehe
völlig ein,
daß er mich zu Recht schilt; aber nein, ich
will
den Spieß nicht umdrehen; ich habe mich
verpflichtet,
den Grafen zu heiraten,
das mag eine Laune sein oder Schicksal.

Szene II

Der Graf Belfiore, Arminda.

Rezitativ

DER GRAF

(bewegt, ohne Arminda wahrzunehmen)

Ach, wie verzweifelt bin ich!
Seit ich Sandrina gesehen habe,
finde ich keine Ruhe,
ich weiß nicht mehr, was ich tun soll ...
Ich will sie wiederfinden ... Überall
habe ich sie bis jetzt gesucht ...

(Erregt begegnet er Arminda, vor der er sich ver-
neigt.)

Angebetete Frau ...

ARMINDA

Sachte, sachte,
sagt mir, ich möchte gerne wissen,
wer diejenige ist, die Ihr sucht?

DER GRAF (will sich entfernen.)

Ich werde sagen ...

ARMINDA

Entfernt Euch nicht.

DER GRAF

Ich kam ... aber ich glaubte ...
(für sich)

(Man muß offen sein,)
Euch suchte ich, o Schöne ...

ARMINDA

Aber hört.

DER GRAF (*will sich erneut entfernen.*)
(*für sich*)

(Da gibt es Schläge.) Redet, redet!

ARMINDA

Aber aus der Ferne kann ich nicht.

DER GRAF

Mein Herz,

ich bin sehr erregt, ich sterbe für Euch.

ARMINDA

Schweig, Lügner,
geh zu ihren Füßen ...

DER GRAF

Aber hört wenigstens,
wie die Sache steht ...

ARMINDA

Was wirst du sagen können?
Seitdem ich Sandrina gesehen habe, finde
ich keine Ruhe.

(*mit beißendem Spott*)

Treuloser, und dies mir ins Gesicht?
Am gleichen Tage, o Götter,
da er sich mit mir vereinigen soll,
verrät und betrügt mich so
ein treuloser Liebhaber? Grausames
Schicksal!

Arie

ARMINDA

Ich wollte dich, Nichtswürdiger, bestrafen,
ich möchte dir das Herz ausreißen,
ich glühe innerlich vor Verachtung,
aber die Liebe
die mich seufzen macht, läßt es nicht zu.

Diesen Lohn, Undankbarer,
zahlst du für meine Liebe?
Ach! Ich bin zerrissen, o Gott,
zwischen Zorn und Mitleid.

(*ab*)

Szene III

Der Graf, dann Serpetta.

Rezitativ

DER GRAF

Ach, dies ist keine Frau,
es ist ein Dämon, eine Furie,

wenn ich nicht Verstand zeigte ...
SERPETTA (*Durch ihren Auftritt wird der Graf
verschüchtert.*)

Mein Herr ...

DER GRAF

Weh mir ...

SERPETTA

Was ist geschehen?

DER GRAF

Nichts, nichts,
ich war in Gedanken versunken.

SERPETTA

Ich wollte Euch
mit Verlaub sagen,
daß ich vor kurzem Eure Braut gesehen
habe,
die sich wie ein entfesseltes Raubtier
gebärdete,
sie drohte, sich an Euch zu rächen.

DER GRAF

Aber der Zorn
wird ihr rasch vergehn.

SERPETTA

Ei, sagt das nicht. Ihr wißt nicht,
wie rasend Frauen sein können,
wenn sie erzürnt sind; ich rate Euch,
sogleich ganz unterwürfig zu ihr zu gehen,
sie um Vergebung zu bitten
und ihr die Hand zu küssen.

DER GRAF

Wer befiehlt das?

SERPETTA

Der Gehorsam, der Respekt,
den die Frauen fordern,
die Schuldigkeit, der Brauch ...

DER GRAF

Ach, geht zum Henker,
du, der Brauch, die Schuldigkeit und auch
die Braut.

(*ab*)

Szene IV

Serpetta, dann Nardo.

Rezitativ

SERPETTA

Wie sehr bemitleide ich ihn; daß er es mit
einer so wunderlichen Frau zu tun hat ...

NARDO

Meine reizende Diana, verzeiht.
Wenn ich Euch auch lästig bin:
Eine Frau, die schön ist,
hat immer ein freundliches Herz.

SERPETTA

Ob schön, ob häßlich,
ich bin nicht für Euch.

NARDO

Wenn ich aber sterben würde?

SERPETTA

Ich würde nicht weinen.

NARDO

So will ich sterben.

SERPETTA

Ich wünsche Euch eine gute Reise.

NARDO

Nun gut, da ich erfahren muß,
daß Ihr härter als ein Fels seid
und tauber als eine Natter ... Seht,
*(Er zieht ein Messer und tut, als ob er sich
verletzen wollte.)*
haltet den Stoß auf ...

SERPETTA

Macht nur, macht nur.

NARDO

Und dennoch habe ich nicht den Mut,
Euch solchen Verdruß anzutun.

SERPETTA

Ihr irrt Euch; im Ernst, es gefiele mir.

NARDO

Sagt was Ihr wollt,
Eure Sprödigkeit
macht mich nur verliebter und vergrößert
das Feuer.

SERPETTA

Mir scheint, daß Ihr mir nach und nach
zu gefallen anfangt.

(für sich)

(Ich will ihn recht närrisch machen.)

NARDO

Sagt Ihr das im Ernst?
Oder verspottet Ihr mich? ... Teure, welch
Vergnügen,

(heiter)

ich bin außer mir ... Beim Zeus,
sie hat mich verzaubert,
ich komme mir wie ausgewechselt vor.

SERPETTA

Nun wohl, hört:
Ich werde Euch lieben, aber ich möchte,

daß Ihr mir
mit einer koketten, leidenschaftlichen
Miene

entgegenkommt,
die rechte Hand auf der Brust,
den Fuß nach fremder Sitte nachschleifend:

*(Nardo versucht alles das zu tun, was Serpetta
sagt.)*

Wohlan, vorzüglich, präsentiert Euch
richtig;

verneigt Euch vor mir,
gerade, brillant, gewandt.

NARDO *(für sich)*

*(Das hübsche Gesicht bringt mich dazu,
alles zu tun.)*

Arie

NARDO

Auf italienische, zarte Art
will ich Euch sagen, daß dieses Gesichtchen
(verliebt)

mir Herz und Brust entflammt hat,
daß es mich ständig schmachten läßt.
*(Serpetta gibt zu verstehen, daß ihr seine
Geziertheit nicht gefällt.)*

Gefällt's Euch nicht, ist das nicht gut?
Wohlan, versuchen wir es auf französische
Art:

Ach Madame ... sehen Sie mich hier.
O! Ist das auch nicht gut?

So sehen wir ein wenig nach der englischen
Art:

Ach, meine Gute, sagt doch ja.
(Serpetta wie oben)

Die verdammte Gleichgültigkeit
läßt mich die Geduld verlieren:
Hier hilft nicht die französische Art,
die englische bewirkt es auch nicht,
ihr gefällt nicht die italienische:
O, welche Laune, welch seltsame Frau,
wahrlich, ich bin ganz verzweifelt.

(ab)

Rezitativ

SERPETTA

Der macht mir Vergnügen, es wäre schön,
wenn ich, so ohne zu wollen,
mich in ihn verlieben müßte; doch was sage
ich,

was fällt mir ein?
Er ist der Vetter von Sandrina; ach, es darf
nicht wahr sein.

(ab)

Szene V

Sandrina, dann der Graf, schließlich der Podestà in beobachtender Haltung.

SANDRINA

Wie merkwürdig ist doch meine Lage!
Den Geliebten wiederzufinden,
um gleich darauf im Begriff zu sein,
ihn für immer zu verlieren!
Er ist bereit, Arminda zu heiraten ... Ach,
man verlasse einen grausamen
Undankbaren,
der mich erdolchte ... O Gott! Wenn es eine
Anwandlung
der Eifersucht gewesen und er mich für tot
gehalten hat,
kann ich ihn dann verdammen? Mit Gewalt
spricht meine Liebe für ihn; man suche nur,
die Hochzeit zu vereiteln;
es ist wahr, ich könnte mich zu erkennen
geben,
aber es ist nicht an der Zeit ... Er kommt ...
Ach, welche
Aufregung fühle ich im Herzen, wenn er mir
nahe ist.

DER GRAF

Verwünschtes Schicksal!
Gegen meinen Willen bin ich gezwungen,
Arminda um Vergebung zu bitten ...
Jedoch hier die Gärtnerin? ... Ach, das ist
sie,
das ist sicherlich Violante ...
Die Augen, die Anmut, die Lebhaftigkeit ...
ei, ich irre
mich nicht, alles, alles ist ihr ähnlich.

SANDRINA

Mein Herr, welches Wunder,
was seht Ihr in mir?

DER GRAF

Ich sehe das Bild
einer zärtlichen Liebenden ...

SANDRINA

Und ich erblicke einen grausamen
Unbeständigen.

DER GRAF

Wie? ... Warum? ...
(für sich)

(Ich habe es gesagt:
Sie ist es mit Haut und Haar.)

SANDRINA

Treuloser, Erinnerst du dich nicht,
wie sehr ich schon eines Tages deinetwegen
geklagt
und geseufzt habe, wie sehr du
meinetwegen geklagt
und geseufzt hast?

DER GRAF

Es ist wahr, es ist wahr, aber die Umstände.

SANDRINA

Sage mir, grausames Ungeheuer, für
welches Verbrechen
hast du mich bestraft? O Gott!
Du hast mich ohne Schuld erdolcht, getötet,
du siehst, daß ich unschuldig bin, dennoch
verläßt

du mich elend und einsam ...

(Sie weint.)

DER GRAF

Weh mir! Schweiß bricht mir aus.
Sage mir, sage mir, du lebst ...
Aber wieso in diesen Kleidern,
meine liebe Prinzessin ...

SANDRINA

So sprach die Ärmste, als sie starb.

DER GRAF

Sie ist also gestorben?

SANDRINA

Wer kann es denn
besser wissen als Ihr.

DER GRAF *(für sich)*

(Ich begreife es gewiß nicht;
aber diese Bewegungen, diese Gesten ...
Alles ist ganz sie.
Sie läßt sich dabei nichts anmerken.)

SANDRINA

Wohlan, geht fort,
was wollt Ihr von mir? Wenn Arminda
käme, wehe uns.

DER GRAF *(verschüchtert)*

Wo ist sie ... ich gehe, ja ich gehe ...
(Er will weggehen, bleibt dann stehen, indem er sie ansieht.)

Weh mir! Warum kann ich nicht
den Fuß von hier wegbewegen ... aus
Sympathie.
Ach, tut wenigstens, daß in diesen
lieblichen Augen ...

SANDRINA

Mit wem redet Ihr?

DER GRAF

Mit Euch, meine Sonne, mein Mond,
mein glänzender Komet,
die Ihr das Gesicht meiner Violante habt.

Arie

DER GRAF

Vielgeliebte schöne Augen,
werft einen Blick auf mich.
Ach, wenn ihr diese seid,
die mich fiebern lassen ...

(Sandrina zeigt sich zornig und fordert ihn auf, fortzugehen.)

Ich gehe, empört Euch nicht,
welche grausame Strenge.

(Der Podestà steht beobachtend da, und als er sich nähert, erblickt ihn Sandrina und entfernt sich. Statt Sandrina tritt der Podestà auf, und als der ängstliche Graf die Hand Sandrinas nehmen will, ergreift er die des Podestà.)

Aber im Gehen, Teure,
möchte ich, wenn es gestattet ist,
als Zeichen meiner Liebe
diese Hand küssen.

O, welch weiches Händchen,
ich werde ganz zu Asche,
meine süßeste Venus.

(zum Podestà)

Hochverehrter Herr,
ich bin Euer untertänigster Diener.

(für sich)

(Verfluchtes Schicksal,
dieser fehlte mir noch.)

(ab)

Szene VI

Der Podestà und Sandrina.

Rezitativ

DER PODESTA *(gegen die Seite, auf welcher der Graf abgegangen ist.)*

Geh, widerwärtiger Graf,
ich will, daß du büßt ...

Nichtswürdige Unverschämte, was denkst du?

Einem Mann meiner Art,
(erzürnt zu Sandrina)
einem Herrn, der dich liebt ...

SANDRINA

O Gott, zu Unrecht,

mein Herr, scheltet Ihr mich.

DER PODESTA

Wie mit Unrecht, wo ich gesehen habe ...

SANDRINA

Ihr täuscht Euch.

DER PODESTA

Warum spielst du denn mit mir die Spröde,
warum bist du so zimperlich?

SANDRINA *(zärtlich)*

Mein lieber gnädiger Herr ... Ach, wenn Ihr
wüßtet,

wie unglücklich ich bin.

DER PODESTA

Fürchte dich nicht, meine Angebetete,
komm mit mir ...

(für sich)

(Ich kann nicht länger widerstehen.) ach
Teure,

du bist der geliebte Gegenstand,
den das Herz ... Ich weiß nicht, was ich
sagen soll ...

Ich kann es nicht richtig ausdrücken.

Wir wollen gehen.

SANDRINA

Verzeiht,
ich darf nicht, ich kann nicht.

DER PODESTA

Wie, wie? Warum?

SANDRINA *(gerezit)*

Weil ich nicht will; schließlich ...

DER PODESTA

Schließlich bist du
eine gemeine Magd, deren Stand ich
erhöhen werde.

SANDRINA

Um eine so große Ehre kümmere ich mich
nicht.

DER PODESTA

Unwürdige; so große Kühnheit? Gegen
meinesgleichen,
einen Podestà ... Potztausend! Wer hält mich
davon ab,

dich jetzt zugrundezurichten?

SANDRINA *(entschlossen)*

Und welche Ursache,
welches Recht habt Ihr,
mich so zu beschimpfen, mich zu bedrohen?
Was verlangt Ihr von mir? Einem Mädchen
muß man mit Respekt begegnen,
im übrigen sollt Ihr wissen,
daß ich Verstand, Gefühl, Herz habe ...

RAMIRO

Ja, ich werde gehen, aber Ihr müßt von
jedem Schritt,

den Ihr tut, der Obrigkeit
Rechnung ablegen.

DER PODESTA

Nun gut, der Graf soll kommen;
man schiebe die Hochzeit auf,
und wenn er schuldig ist,
will ich nicht, daß ein Verbrecher, ein
Übeltäter

meine Nichte zur Gattin habe.

Arie

DER PODESTA

Eine Dame, eine Nichte,
auffallend und vornehm mit guter Mitgift
will ich umbringen, zugrunde richten?
Die Ehe gilt für nicht geschlossen,
ich gehe nun und vernichte gleich den
Kontrakt

dies schickt sich jetzt, dies muß man tun.

Ich würde in Deutschland einen schlechten
Ruf bekommen,

in Frankreich, in Spanien kritisiert werden,
was würde man in der ganzen Welt sagen
von einem berühmten Mann, von einem
Kavalier,

von einem Gelehrten, von einem Podestà,
denkt nicht daran, erzürnt Euch nicht,
so muß es sein, so wird es sein.

(ab)

Szene VIII

Arminda und Ramiro

Rezitativ

RAMIRO

Wisse Arminda, mein Schatz ...

ARMINDA

Verschließe diese Lippen,
treuloser Lügner.

RAMIRO

Du irrst dich, ich bin ...

ARMINDA

Du bist meinen Augen verhaßt.

RAMIRO

Von deiner Liebe ...

ARMINDA

Du bist ihrer nicht würdig.

RAMIRO

Erinnere dich ...

ARMINDA

Nein.

RAMIRO

Höre mir zu ...

ARMINDA

Ich glühe vor Empörung.

(ab)

Szene IX

Ramiro allein

Rezitativ

RAMIRO

Dennoch spüre ich, daß die Beständigkeit,
die ich in meiner Brust verwahre,
mir schmeichelt; hintergehe mich nicht,
o trügerische Hoffnung,

ich vertraue dir mein Herz und meinen

Frieden an.

Arie

RAMIRO

Gespielin einer süßen Liebe,
schmeichelhafte Hoffnung,
auf dich baut diese Seele,
sie beruht ganz auf dir.

Du erhältst mich am Leben,
du führst mich in den Hafen,
o liebliche Stärkung
meiner aufrichtigen Treue.

(ab)

Szene X

Saal

Der Podestà, Arminda, Serpetta, darauf der Graf

Rezitativ

DER PODESTA

Glaube mir, Nichte,
ich bin außer mir; wenn der Graf schuldig

ist,

was soll ich da tun?

ARMINDA

Euch fehlt
kein Mittel, ihn zu retten.

SERPETTA

Wenn Ihr es wollt,
es hängt allein von Euch ab.

folgt
Szene IV

Nr. 17

Nr. 17

DER PODESTA

Das ist richtig.

Aber wenn Ramiro inzwischen ... Da kommt

er.

(Wie er den Grafen kommen sieht, setzt er sich.)

DER GRAF (zum Podestà)

Herr, Ihr seht mich bereit;

(zu Arminda)

zu Euch eile ich, junge Braut ... In einem
solchen Augenblick
strahlt mein ganzes Herz ... O, welche
Zufriedenheit!

Ich springe vor Freude,
und ich kann freimütig
diese anmutigen Strahlen wohlgefällig
betrachten ...

Schnell, schnell die Hand.

DER PODESTA

Holla, was machst du?

Erkennst du etwa nicht

das düstere Aussehen

(ernst und gemessen)

eines strengen Richters, der vor dir steht?

DER GRAF

Braut ... Braut ...

ARMINDA

Schweige doch.

DER GRAF

Mein Herr ...

DER PODESTA

Ruhe.

DER GRAF

Serpetta ...

SERPETTA

Sprecht nicht.

DER PODESTA

Antworte dem Richter:

Wer bist du, wie heißt du?

DER GRAF (furchtsam)

Graf Belfiore ... dieser ... der ...

Das heißt, der Bräutigam ...

DER PODESTA

Genug.

Sage mir, kennst du

die Marchesina Onesti?

DER GRAF

Was soll ich sagen?

ARMINDA (leise zum Grafen)

Sage, daß du nicht weißt ...

DER GRAF

Ich kenne sie nicht, nun ja.

DER PODESTA

Sie lebt?

DER GRAF

Nein, Herr.

SERPETTA (leise zum Grafen)

Was sagt Ihr?

DER PODESTA

Ist sie also tot?

DER GRAF

Ich weiß nicht ... das heißt ... aber hört ...

ARMINDA

Leugne, wenn du dich retten willst.

DER PODESTA

Ist es wahr, was man sagt,
daß sie ermordet worden ist?

DER GRAF (für sich)

(Es ist nur allzuwahr.) Aber wisset ...

Herr, ja ... nein, Herr ...

SERPETTA

Verwirrt Euch nicht.

DER PODESTA

Man spricht öffentlich darüber,
daß du sie ermordet hast.

DER GRAF

Nun ja ... die Liebe ...

Das heißt, die Eifersucht ...

Es war ein Zufall ...

DER PODESTA

Nicht weiter.

ARMINDA (für sich)

(Welch Dummkopf!)

DER PODESTA

Graf, denk an deine Angelegenheiten;
eines solchen Verbrechens
wirst du beschuldigt;
wenn du unschuldig bist,

(für sich)

(wie ich meine,)

dann verteidige dich, wenn du kannst.

Szene XI

Sandrina und Vorige.

SANDRINA

Ich verteidige ihn.

DER GRAF

O Schicksal!

ARMINDA

Das wird etwas geben!

SERPETTA

Nun wird es richtig!

ARMINDA

Vielleicht die Bäuerin ...

SERPETTA

Sie wird etwas wissen.

DER PODESTA

Was kannst du
zu seiner Verteidigung sagen?

ARMINDA

Rede,
meine Sandrina.

SERPETTA

Sprich frei heraus,
teure Freundin.

SANDRINA

Was sagt man denn
von dem Grafen?
Was für eines Verbrechens ist er schuldig?

DER PODESTA

Die Marchesina Onesti
getötet zu haben.

SANDRINA

Das ist eine Verleumdung.
Violante wurde verwundet,
aber sie starb nicht; jeder
kann Violante in mir sehen; ja, ich bin
diejenige;
dem Himmel sei Dank, daß ich lebe, und ich
verzeihe ihm.

DER GRAF (*erregt*)

Ach, ich habe es gesagt ... Meine Liebe ...

DER PODESTA

Du Violante?

ARMINDA (*spöttisch zu Sandrina*)

Du eine Marchesa?

SERPETTA

Du eine Edelfrau?

SANDRINA

Ja, ich bin es, ich lüge nicht.

DER PODESTA (*zu Sandrina*)

Aber, meine Tochter, was glaubst du denn ...
mit einem solch törichten Vorwand.

SANDRINA

Sagt, was Ihr wollt,
aber bald werdet Ihr
durch zahllose Zeugnisse sehen,
daß ich die Marchesina Violante bin.

DER GRAF (*für sich*)

(Diese redet wahr ... O welche Freude ...)

Ach, mir sagt es das Herz,
welches sich erregt.

DER PODESTA

Der Punkt ist zweifelhaft:

Man geht, um zu beratschlagen.

Jedoch wenn ich meine Sandrina verlieren
müßte,
so würde ich gewiß eine Torheit begehen.

(*ab*)

ARMINDA

Ich beginne zu zweifeln; jedoch sei es
Sandrina
oder sei es Violante, schleunigst
werde ich über meine Rache nachdenken.

(*ab*)

SERPETTA

Ich werde auch fortgehen;
es komme wer will, ich werde darüber
lachen.

(*ab*)

DER GRAF (*zu Sandrina*)

Mein anbetungswürdiger Schatz ...
Ich kann mich nicht mehr halten ... Laß es
doch,
laß es geschehen,

daß ich endlich auf diese Hand ...
SANDRINA (*Er will ihr die Hand küssen, und sie
stößt ihn zurück.*)

Zurück.

Ihr träumt.

Ich gab nur vor, jene zu sein, um Euch zu
retten,

und ich zog beizeiten
Nutzen aus der großen Ähnlichkeit,
die ich, wie Ihr sagtet,
mit der verstorbenen Violante habe.

DER GRAF

Einmal warm, einmal kalt; auf Wiedersehen,
Verstand.

SANDRINA

Geht nur, geht
zu Eurer liebebreizenden Arminda,
zu Eurer süßen Liebe;
sie erwartet von Euch die Hand und das
Herz.

(*ab*)

Szene XII

Der Graf allein.

Rezitativ und Arie

DER GRAF

Ach, gehe nicht fort ... Höre mich an,
weh mir, wer stößt mich zurück ... Wohlan,
man gehe ...

Nr. 19

Aber sachte ... Die Erde wankt,
und ein finsterner Nebel
umweht mich,
ist es ein Wirbelwind, ein Unwetter, ist es
Nacht

oder Tag?
Arminda, Violante,
wollt Ihr mich umbringen?
Kommt und verwundet mich nur ... Aber Ihr
weint?

Was nützen diese Tränen,
ich will sterben ... Da ist der Donner ... Da ist
der Blitz,
der meinen Kopf trifft; o, ich danke dir,
Zeus, mein Freund, du allein,
du gibst mir Trost;
Braut, ihr Freunde, weint, weh mir! Ich
sterbe.

Schon werde ich eiskalt,
der Fuß zittert, das Blut erstarrt,
der Atem fehlt, das Herz wird schwach,
ich kann mich nicht mehr halten ... Weh
mir,

welch Schicksal!
Über Stirn und Nase
läuft ein kalter Schweiß.

Aber sachte, sachte, ich kann noch gehen,
ich wende die Augen, und mit Wohlgefallen
scheine ich hier in der Nähe
einen süßen Gimpel zu hören,
vielleicht bin ich im Gefilde der Seligen;
das könnte es sein ... ja Herr.

Stille, stille ... Der Wind säuselt.
Die Luft streicht um mich herum,
ich sehe die Sonne, ich sehe den Tag,
daran gibt es nichts mehr zu zweifeln.

Welche Freude; ich bin noch hier,
ich denke noch, ich überlege noch:
Ja, ich lebe, das Herz strahlt mir,
ich will mich freuen und jubilieren.

(ab)

Szene XIII

*Nardo, dann Der Podestà und Ramiro, darauf
Serpetta.*

Rezitativ

NARDO

O ich Ärmster! Ich habe

die gnädige Frau überall gesucht und sie
nicht gefunden;
ach, ich befürchte ... Wer weiß ... Vielleicht
hat sie
sich dem Grafen entdeckt ... Ei, das kann
nicht sein;
wenn sie mir selbst den ausdrücklichen
Befehl gab,
mich ihm nicht zu entdecken ...
Aber es kommen Leute, ich will mich
verbergen,

weil man nachforschen könnte ...
(*Er zieht sich zurück und bleibt beobachtend
stehen.*)

RAMIRO

Er muß jedoch beweisen,
daß sie Violante ist.

DER PODESTA

Das versteht sich;
Doch ihre freimütige und offene Rede zeigt,
fast möchte ich wetten ...

RAMIRO

Na schön, wenn man
mich überzeugt haben wird ...

SERPETTA (*gibt vor, außer Atem zu sein.*)

Welche Begebenheit, welch Zufall!
Sandrina ist entflohen.

DER PODESTA

Weh mir! Was sagst du?

NARDO (*für sich*)

(Entflohen, wieso?)

RAMIRO

Das begreife ich nicht.

DER PODESTA

Ach, man darf keine Zeit verlieren;
man muß sie wiederfinden; ich will Lärm
machen,

Verwirrung, Zerstörung ...
Sie sollen alle gleich gehen.

SERPETTA

Aber es ist schon Nacht.

DER PODESTA

Ob Tag oder Nacht,
man schicke, man gebe Befehl, sie zu
suchen ...

O nein, ich werde selbst gehen, um sie zu
finden.

(*mit Ramiro ab*)

Szene XIV

Serpetta und Nardo in beobachtender Haltung.

Rezitativ

SERPETTA

Geh nur, aber dieses Mal
möchte ich dir die Zähne ausschlagen.

NARDO (*für sich*)

(Könnte ich nur von dieser
etwas erfahren.)

SERPETTA

Die alberne Gärtnerin glaubte,
sie könne,
alle in Verwirrung bringen,
indem sie vorgab, eine Dame zu sein:
Und Arminda hat sie aus gutem Grund
an einen entlegenen Ort
bringen lassen,
hier im nahen Wald,
voller wilder Tiere, und vielleicht
frißt sie jetzt irgendein hungriger Wolf.

NARDO (*für sich*)

(Weh mir, was höre ich! Ich will in diesem
Augenblick
zum Grafen gehen, um ihm zu entdecken ...
Arme Violante!)

(*eilig ab*)

SERPETTA

Einerseits tut es mir leid, aber andererseits
hat sie es so gewollt; und heutzutage
braucht man Diplomatie, muß man sich
verstellen
und in Liebessachen Diskretion gebrauchen,
niemals dürfen wir verraten, was wir in
unserem Herzen bewahren.

Nr. 20 Arie

SERPETTA

Wer die Welt genießen will,
lasse sie, wie sie ist.
Durch nichts lasse ich mich aus der Ruhe
bringen,
ich nehme es, wie es kommt.

Ich weiß, daß ein Mädchen
ein gutes Herz haben muß,
redlich und aufrichtig sein soll;
aber das bringt nichts
bei den Männern heutzutage.
Man muß verschlagen sein,
sich gleichgültig zeigen,
die Bescheidene mimen,
tun, als säh und höre man nichts,

und dabei zu schmeicheln wissen.

Als ich noch ein Mädchen war,
gab mir die Mutter diesen Ratschlag,
den ich befolgen will.

(*ab*)

Szene XV

*Verlassener Ort in bergiger Gegend mit alten,
teilweise zerstörten Wasserleitungen, zwischen
denen eine dunkle gangbare Grotte liegt.*

*Sandrina ängstlich und zitternd; man sieht ver-
schiedene Gestalten eilends fliehen, die sie dort
verlassen haben.*

Arie

Nr. 21

SANDRINA

Grausame, o Gott! bleibt stehen,
ihr laßt mich hier allein ...
Ich Arme ... Wer hilft mir,
wer kommt mir zu Hilfe.
O Götter, ich bin verloren,
habt Mitleid mit mir.

Rezitativ

SANDRINA

Wo bin ich? Was ist mir zugestoßen?
Also bin ich hierher geführt worden,
ich Unglückselige, um zu sterben!
Mitleidvolle Götter,
wenn euch der Schmerz
und mein Klagen bewegt,
ach, führet meine Schritte ...
Aber, o Gott! durch diese Felsen
weiß ich nicht, wohin ich gehe ...
Wohin ich auch meinen Blick wende, ich
sehe nichts anderes
als Schreckensbilder, und ich fühle nur
die Stimmen meines Schmerzes, meiner
Qual.

Kavatine

Nr. 22

SANDRINA

Ach, vom vielen Weinen und Schluchzen
kann ich kaum noch atmen:
Ich habe keine Stimme mehr, keine Kraft,
der Atem in der Brust wird schwächer.

Rezitativ

SANDRINA

Aber hier hört und sieht mich niemand,
ach, wie der Fuß wankt ...
Die Kraft fehlt ... o Götter!

Ich höre Lärm, und es scheint mir,
daß ich zwischen diesen Sträuchern
eine schreckliche Schlange sehe,
die mit Gezisch ... Weh mir ... Wo verberge
ich mich,
wohin laufe ich ... Was tue ich ... Hier ...
scheint mir.

Ach, ich irre nicht ... eine Höhle,
in dieser, ja, will ich
dieses armselige Leben zu retten versuchen;
steh mir bei, o Himmel, hilf mir.
(*Sie sucht Schutz in der Höhle.*)

Szene XVI

Der Graf und Nardo, sich gegenseitig am Arm haltend, und die Vorige, dann Arminda, darauf der Podestà und Serpetta, schließlich Ramiro.

Finale

DER GRAF

In diesen Schatten, in dieser Finsternis,
zwischen den Dornen und diesen Felsen,
mein Nardo, leite meine Schritte,
weil ich nicht weiß, wohin ich gehe.

NARDO

O, welche Dunkelheit, welcher Schrecken,
laßt uns ganz sachte gehen:
Hier müßte der Ort sein,
wo man sie finden kann.

SANDRINA

Mir scheint, daß ich hier
ein verworrenes Gemurmel höre:
Ach, daß nur der Tod, o Gott!
meinem Leiden ein Ende bereiten kann.

ARMINDA

Sicher wird in diese schreckliche Wüste
der verzweifelte Graf
geraten sein,
um seine Schöne zu suchen.

DER GRAF

Ich höre dort irgendein Geräusch.

SANDRINA

Ich will mich dessen wohl versichern.
(*Sie nähern sich langsam und beobachten.*)

NARDO

Ich will etwas näher gehen.

ARMINDA

Auf dieser Seite höre ich Leute.

SANDRINA, ARMINDA, DER GRAF, NARDO

Hier werde ich besser stehen, um zu
horchen.

DER PODESTA

Wenn ich so im Dunkeln,
wenn auch langsamen Schrittes, gehe,
stolpere ich jeden Augenblick,
und ich werde stürzen.

SERPETTA

Ganz allein, sachte, sachte
bin ich auch hierhin gekommen,
um meine Sache zu sehen
und mich darauf einstellen zu können.

DER GRAF

Wer da?

SANDRINA

Weh mir, ich Unglückliche!

DER PODESTA

Wer nähert sich?

SERPETTA

Ach, ich Armselige!

NARDO

So weicht doch aus.

ARMINDA

Ach, welch ein Schrecken!

SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, DER GRAF,

DER PODESTA, NARDO

Welch Geflüster, welche Geräusche
und ich kann nicht einmal fliehen.

DER PODESTA (zu Arminda, die er für Sandrina hält)

Seid Ihr meine Sandrina?

ARMINDA (zum Podestà, den sie für den Grafen hält)

Ja, ich bin es,
(für sich)

(das ist der Graf).

DER GRAF, (zu Serpetta, die er für Sandrina hält)

Seid Ihr meine geliebte Sandrina?

SERPETTA (zum Grafen, den sie für den Podestà hält)

Ja, ich bin es,
(für sich)

(es ist der Podestà).

NARDO (zu Sandrina)

Seid Ihr meine gnädige Frau?

SANDRINA

Das ist Nardo, ich fürchte mich nicht.

SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, DER GRAF,

DER PODESTA, NARDO

Welche Freude, welches Vergnügen.
Ich habe sie (ihn) wiedergefunden.

RAMIRO (in die Kulissen)

Bleibt hier stehen, Freunde,
versteckt Euch ein wenig,

denn ich werde Euch zur rechten Zeit rufen.
 DER PODESTA
 Es kommen noch Leute.
 ARMINDA
 Welches Mißgeschick!
 DER GRAF
 Ruft nur!
 SERPETTA
 Welche Angst!
 NARDO
 Geht zurück!
 SANDRINA
 Ach, was ist das!
 RAMIRO (*tritt auf, zu Arminda*)
 Gleich werde ich alles entdecken.
 DER PODESTA
 Wohlan, wir wollen gehen.
 ARMINDA
 Seht mich bereit.
 DER GRAF (*zu Serpetta*)
 Geschwind, gehen wir.
 SERPETTA
 Ich bin bereit.
 NARDO
 Was machen wir?
 SANDRINA
 Ich zittere, o Gott!
 SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, DER GRAF,
 DER PODESTA, NARDO
 Ach, das Herz wird mir schwach in der
 Brust
 und es kann nicht mehr standhalten.
 RAMIRO
 Vorwärts, lauft eilends, Freunde,
 auf, kommt ein wenig her.
 (*In die Kulissen, von wo ein starker Schimmer
 von angezündeten Fackeln erscheint.*)
 Ich bin vergnügt, ich freue mich
 über einen so großen Glücksfall.
 (*Alle sind erstaunt und betrachten sich
 verwundert.*)
 DER GRAF
 Hier Serpetta?
 SERPETTA
 Hier der Graf?
 DER PODESTA
 Die Nichte?
 ARMINDA
 Der Podestà?
 SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, DER GRAF,
 DER PODESTA, NARDO
 Welch unerwartete Überraschung,

ach, was wird mit uns geschehen?
 ARMINDA (*zum Podestà*)
 He, Ihr täuscht Euch, ich bin das nicht.
 SANDRINA (*zu Nardo*)
 He, Ihr scherzt, ich bin die Schöne nicht.
 SERPETTA (*zum Grafen*)
 He, Ihr irrt Euch, ich bin noch nicht
 verrückt.
 DER GRAF, DER PODESTA, NARDO
 Wir haben es wirklich vortrefflich gemacht,
 und wir können es nicht mehr ändern.
 ARMINDA (*zum Grafen*)
 Ach, niederträchtiger Unwürdiger, ach
 Verräter,
 jetzt wirst du meine Rache erfahren.
 DER PODESTA (*zu Sandrina*)
 Ach, grausame Frau, undankbares Herz,
 schon erwacht in meiner Brust der Zorn.
 SANDRINA
 Weh mir, ich wanke, es schwindelt mir,
 es scheint mir, als ob der Boden nachgibt.
 NARDO (*zu Serpetta*)
 Mach, was du willst, der verachtet dich.
 SERPETTA (*zu Nardo*)
 Das darf Euch eben nicht bekümmern.
 RAMIRO (*zu Arminda*)
 Warum, Tyrannin, so spröde?
 ARMINDA (*zu Ramiro*)
 Du warst und bist ein verhaßter
 Gegenstand.
 SANDRINA, DER GRAF
 Der Himmel wird düster, die Luft trübe,
 ich brenne und bebe, ich erstarre und zittre,
 ich werde wahnsinnig.
 SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO
 Ach, wie ich vor Ärger, vor Wut bebe,
 mein Herz glüht und brennt.
 SANDRINA
 Mein Thyrsos, ach höre die süßen Sirenen,
 mit wunderbarem Zauber stimmen sie hier
 den Gesang an
 und lassen uns süße Ruhe genießen.
 DER GRAF
 Höre, meine Kloris, auf Orpheus Leier,
 die die wilden Tiere besänftigt, die die
 Wälder bewegt
 und die in den wogenden Wellen den
 Steuermann berückt.
 SANDRINA, DER GRAF
 Welche schöne Zufriedenheit,
 welch willkommenes Vergnügen.

DER PODESTA (*zum Grafen*)
Mein Herr, auf ein Wort,
habt die Güte,
ein Duell auf Pistolen anzunehmen.

RAMIRO (*zum Grafen*)
Mein Herr, geht noch nicht,
ein Duell mit dem Degen
dürft Ihr nicht verweigern.

ARMINDA
Haltet ein, ich bitte Euch.
(*Alle laufen herbei.*)

SERPETTA, NARDO
Wozu dient dieser Lärm?

RAMIRO, DER PODESTA
Ich kann die Entrüstung und die Wut
nicht mehr unterdrücken.

SANDRINA (*rasend*)
Ich bin die schreckliche Medusa.

DER GRAF (*rasend*)
Ich bin so unerschrocken wie Alkides.

SANDRINA, DER GRAF
Anmutige und gefällige Nymphen,
genug, keine Strenge mehr.

ARMINDA, DER PODESTA
Was, Ihr seid doch nicht wahnsinnig?

RAMIRO, NARDO
Man weiß schon, was Ihr sagt.

SANDRINA, DER GRAF
Platz da, drängt Euch nicht so.

DER GRAF
Holla, behindert mich nicht.

SANDRINA, DER GRAF
Ihr lieben Klagenden,
mäßigt die große Glut.

SERPETTA, ARMINDA, DER PODESTA, NARDO,
Sie sind verwirrt,
sind schon toll geworden.

RAMIRO (*zu Arminda*)
Du bist der einzige Grund
eines solchen Schicksalsschlages.

SANDRINA, DER GRAF
Wann endet, o Götter,
Eure Grausamkeit.

SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER PODESTA, NARDO
Welch unheilvoller Zufall,
welch große Raserei;
wer könnte je
eine seltsamere Tollheit finden.

SANDRINA, DER GRAF (*immer noch im Wahnsinn*)
Was für eine Freude,
welche willkommene Übereinstimmung,

welch schöne Fröhlichkeit,
laßt uns tanzen.

Ende des zweiten Aktes

Dritter Akt

Szene I

Vorhof
Serpetta und Nardo

Rezitativ

SERPETTA
Höre mich an, mein Nardo,
ich sage es dir offen;
du hast mir nie gefallen,
aber dennoch, wer weiß.

NARDO
Werde ich also hoffen können?

SERPETTA
Ja, ja, hofft nur, das schadet nichts.

NARDO
Ach, diese Gleichgültigkeit
läßt mich noch verzweifeln, ich wäre fähig,
irgendeine Torheit zu begehen; was kostet
es dich,

mir ein Wörtchen zu sagen?

Ach, mein Schatz,
sei nicht so hartnäckig.

SERPETTA
O, ich kann dir weder nein noch ja sagen.

(*ab*)

Szene II

Nardo, dann der Graf, darauf Sandrina

Rezitativ

NARDO
Ich muß also schmachten ...
DER GRAF (*zu Nardo, indem er ihn anhält*)

Holla, holla;
wohin, wohin gehst du?

NARDO
Mit wem habt Ihr es zu tun?

DER GRAF (*herzlich*)
Mit dir, mit dir, meine Liebe, meine Seele.

NARDO (*für sich*)
(Weh mir, er ist immer noch toll.)

DER GRAF

Teures angebetetes Wesen ...

NARDO (*entfernt sich.*)

Ein wenig sachte.

DER GRAF

Ach, Venus, meine Göttin;
ich bin der beflügelte Merkur.*(Er folgt ihm.)*

NARDO

Ihr habt Euch geirrt ...

*(für sich)**(O scheußliches Durcheinander ...)*
wenn ich fliehen könnte ...

DER GRAF

Weh mir!

NARDO

Was ist geschehen?

DER GRAF

Ich habe den Merkurstab im Himmel
vergessen.

NARDO

Sofort gehe ich, ihn zu holen ...

(Er will eilig fortlaufen und wird von Sandrina aufgehalten.)

SANDRINA

Bleib stehen.

Fliehe mich nicht, mein Abgott, erkennst du
nichtdeine treue Geliebte;
die schöne Erminia in schattigem Gewächs?NARDO *(für sich)**(O, ich Ärmster! Sandrina ist
immer noch wahnsinnig.)* Aber was sagt
Ihr?

SANDRINA

Schnell die Hand, o Teurer;
ich will dich jetzt heiraten.

NARDO

O, das ist gut, bei Gott.

*(für sich)**(Mit diesen hier werde auch ich noch ver-
rückt.*

Ich will verschwinden.)

(zum Grafen)

Herr Merkur,

(zu Sandrina)

Gnädige Erminia, schnell,

schaut ... Seht ...

dort, dort ... O welch wunderschöne Sache!

(in die Luft zeigend)

da, da ... Welch außerordentliche Sache!

Arie und Duett

NARDO *(zum Grafen, der in die Luft schaut)*Schaut, welch ein Unterschied
zwischen Sonne und Mond.*(zu Sandrina, wie oben)*Seht einer nach dem andern
die verliebten Sterne,*(für sich)**(ich möchte fort von hier).*

Jetzt kommt das Schöne,

nun beginnt das Duell,

sie packen sich gegenseitig, sie raufen sich,

sie drängen sich, sie packen sich,

*(für sich)**(sie sind schon verrückt).*

Welcher Lärm, welcher Krach,

welch schönes Vergnügen, welcher Spaß!

*(für sich)**(Wie schön wird es sein zu fliehen.)**(flieht)*

DER GRAF

Los, macht weiter.

SANDRINA

Kräftig, laßt nicht voneinander ab.

DER GRAF *(schaut in die Luft, erschrocken)*

Der Mond; weh mir, er stürzt nieder.

SANDRINA *(erschrocken)*

Weh mir, die Sterne fallen herab.

SANDRINA, DER GRAF

Hilfe ... Und wo ist er?

Welcher Sturm kommt auf,

welcher Donner, welch Unwetter,

Hilfe, Erbarmen.

(beide ab)

Szene III

Der Podestà, darauf Serpetta.

Rezitativ

DER PODESTÀ

O, ich habe es gut überlegt,

ich bin ein Mann von Urteil, und ich bin

ehrlich.

Ich will diesem Haus jegliche Verwirrung

nehmen;

der Graf, der ein Narr ist,

mag hingehen, wohin es ihm gefällt;

Arminda

wird dann vergeblich gekommen sein,

und meiner Sandrina werde ich meine Hand
geben.

SERPETTA

Ihr habt die Rechnung ohne den Wirt
gemacht.

DER PODESTA

Ich habe es nach meiner Weise gemacht,
du darfst dich da nicht hineinmischen;
gibt es
ein unverschämteres Mädchen?

SERPETTA

Sagt, was Ihr wollt,
mißhandelt mich nur, schlägt mich;
aber schaut mich wenigstens an und
erinnert Euch,

daß Ihr mir einst gesagt habt,
Ihr wolltet mein Glück machen.

DER PODESTA

Andere Zeiten, andere Sorgen.

SERPETTA

Die Liebe, die so oft ...

DER PODESTA

Du solltest dich schämen;
immer von der Liebe zu sprechen,
beständig die Liebe im Kopf; für eine
Jungfer
ist das eine schändliche Sache.

SERPETTA

O, das ist schön;
schließlich, was tut es, wenn auch ich tue,
was die anderen Frauen machen, mein
Herr?

(ab)

Szene IV

*Der Podestà, darauf Arminda und Ramiro von
verschiedenen Seiten.*

Rezitativ

DER PODESTA

Seht nur, was für eine Unverschämte,
welch freche Schwätzerin! O, welch großer
Mann
ist er doch gewesen,
der von den Frauen geschrieben hat,
sie sind, teils mehr, teils weniger, alle ...

ARMINDA

Herr Oheim,
ich will von Euch noch heute
meinen Grafen ...

DER PODESTA

Gut.

RAMIRO

Mein Herr, von Euch verlange ich
noch heute

Arminda zur Gemahlin.

DER PODESTA

Noch besser.

ARMINDA

Ihr erkennt den Kummer
einer Nichte.

RAMIRO

Ihr seht den Schmerz
eines Freundes.

ARMINDA

Der Vertrag ist schon festgesetzt.

RAMIRO

Sie gab mir ihr Wort.

DER PODESTA

O, das ist schön ...

ARMINDA

Der Graf ... Glaubt mir ...

RAMIRO

Die Nichte ... Wißt ...

DER PODESTA

Aber zum Teufel, beruhigt Euch doch.

ARMINDA

Ihr müßt ihn verpflichten ...

RAMIRO

Ihr müßt sie zwingen ...

ARMINDA

Hört zu ...

RAMIRO

Hört ...

DER PODESTA

Ich kann es nicht mehr ertragen ...

ARMINDA

Schnell ...

RAMIRO

Was sagt Ihr?

Arie

DER PODESTA (*zu Ramiro*)

Mein Herr, ich wollte sagen,
daß die Sache ... Nur ein wenig sachte ...

(*zu Arminda*)

Meine gnädige Frau, ich glaubte nicht ...
Aber laßt mich reden.

(*zu Ramiro*)

Die Nichte, wißt ...

(*zu Arminda*)

Der Graf, ich wollte nicht ...
Hört ein wenig, ich bitte Euch,
Ich werde sagen, meine Nichte ...
Diese Sache ist zum bersten.

(zu *Arminda*)

Ihr nehmt Euch Euren Grafen,

(zu *Ramiro*)

Ihr heiratet die Nichte;

tut, was Ihr wollt,

laßt mich in Frieden,

welche Schande, welche Frechheit!

Es ist ein' wahre Unverschämtheit,

belästigt mich nicht mehr.

(*ab*)

Szene V

Aminda und Ramiro.

Rezitativ

ARMINDA

Ramiro, wohlan, kurz gesagt; was erhoffst
du dir von einer Frau,
die dich verachtet und nicht liebt?

RAMIRO

Daß du dich endlich
meiner aufrichtigen Liebe,
deiner Versprechungen erinnerst.

ARMINDA

Ja, alles ist wahr,
jetzt ist keine Zeit mehr,
Vorwürfe zu machen;
höre meinen Rat:
Da ich dich nicht lieben kann,
vergiß mich nur, erdulde es und gehe fort.

RAMIRO

Um dir gänzlich entgegenzukommen:
Ich verschwinde schon, o Grausame, aus
deinen Augen.
Eines Tages wirst du es vielleicht bereuen.

ARMINDA

Mach, was du willst.

(*ab*)

Szene VI

Ramiro.

Rezitativ

RAMIRO

So weit ist nun, Undankbare,
deine Treulosigkeit gekommen!
Sage mir, grausame Frau, boshaftes
Ungeheuer
an Grausamkeit, was für ein Verbrechen
hat dieses arme Herz verschuldet? Ach, wie
die Wut

mir den Atem nimmt.
Und ich fühle in meiner Brust
Haß, Empörung, Wut, Zorn und Verachtung.

Arie

RAMIRO

Geh nur in den Arm anderer,
treulose undankbare Frau,
für dich werde ich immer
eine grausame, erbarmungslose Furie sein.
Du willst mich schon elend
weit entfernt aus deinen Augen;
als Elender werde ich sterben.

(*ab*)

Szene VII

Garten

*Sandrina und der Graf schlafend, sie auf der ei-
nen, er auf der anderen Seite. Beim Klange einer
süßen Musik beginnen sie zu erwachen.*

Rezitativ und Duett

SANDRINA (*erstaunt*)

Wo bin ich denn?

DER GRAF

Wo bin ich wohl?

SANDRINA

Mir scheint,
daß ich hier geruht habe.

DER GRAF

Ich glaube, geschlafen zu haben.

SANDRINA

Und wer führte mich
auf diese liebliche, schöne
und anmutige Wiese?

DER GRAF

Und wer brachte mich in diese
bezaubernde Ebene?
Traum oder wach ich?

SANDRINA

Ich weiß nicht, ob ich träume, o welche
Verzauberung!

(*Sie bemerken einander*)

DER GRAF

Aber was sehe ich?

SANDRINA

Was erblick ich?

DER GRAF (*hingerissen*)

Ach, meine Teure ... Mein Gut ...

SANDRINA (*stößt ihn weg.*)

Entferne dich.

Nr. 26

folgt
letzte
Szene

Nr. 27

DER GRAF

Weh mir!

(Er zieht sich erschreckt zurück und nähert sich dann wieder.)

SANDRINA

Wen suchst du?

DER GRAF *(für sich)*

(Schlimm, schlimm.)

Du bist nicht Violante?

SANDRINA

Ja, ich bin Violante;
aber wenn du die Schöne,
deine artige Braut suchst, die bin ich nicht.

DER GRAF

Ich beteure, ich schwöre ...

SANDRINA

O, ich wage nicht, die Rivalin
einer so würdigen Dame
zu werden. In Kürze werde ich ja auch
die Gattin des Podestà; lebt wohl.

(will abgehen)

DER GRAF

Höre mich an ... Wohin gehst du?
So soll ich dich jetzt,
in diesem süßen Augenblick, in dem ich
dich finde,
verlieren? Nein, das soll nicht geschehen,
entweder werde ich an deiner Seite stehen,
oder du sollst mich verzweifelt sterben
sehen.

Du verläßt mich?

(für sich)

(O grausamer Augenblick!)
Mein Abgott, meine süße Liebe;
ach, du weißt nicht, daß dieses Herz
sich schon, o Gott, entkräftet fühlt.

SANDRINA

Ja; ich verlasse dich, undankbarer Geliebter;
für dich lebt das Herz nicht in Angst,
nicht ich bin deine Vielgeliebte,
und ich muß dich verlassen.

DER GRAF

Also gehe ich.

SANDRINA

Ich gehe auch.

SANDRINA, DER GRAF

Ach, warum bleibe ich stehen, o Gott!
Warum zittert mein Fuß?

DER GRAF

Herrin, nehmt es an,
daß ich Euch als Zeichen der Ehrfurcht
wenigstens die Hand küsse.

SANDRINA

O verzeiht, ich erlaube es nicht,
ich will keine Komplimente;
geht nur weit fort von hier.

DER GRAF

Geduld, aber wenn wir uns dann
nicht mehr sehen.

SANDRINA

Ach nein, das ist Eure Sache;
vielleicht werden wir uns wieder begegnen.

SANDRINA, DER GRAF

Nur Mut, man muß sich entschließen
und von hier fortgehen.

*(Entschlossen gehen beide zu verschiedenen Seiten bis an die Szene, dann bleiben sie stehen.)
der Graf (kommt zurück)*

Ihr ruft mich?

SANDRINA

Nein, mein Herr.
Ihr kommt zurück?

DER GRAF *(bleibt stehen)*

Verdammt.

SANDRINA *(kommt zurück)*

Ich gebe langsam, langsam nach.

DER GRAF

Sie läßt nach, nach und nach!

SANDRINA

Ach, ich kann nicht mehr widerstehen.

DER GRAF

Ach, sie kann nicht mehr widerstehen.

(Sie nähern sich langsam einander.)

DER GRAF

Soll ich mich nähern ...

SANDRINA

Ich wüßte nicht ...

DER GRAF

Ich komme näher? ...

SANDRINA

Ich möchte nicht ...

DER GRAF

Ich gehe ...

SANDRINA

Ich bleibe ...

SANDRINA, DER GRAF

Was ich tue?

Verliebte schöne Seelen,
sagt, die ihr Liebe verspürt,
ob man noch widerstehen kann?
Holder Kummer, holdes Leiden,
teure Rechte meines (meiner) Liebsten,
vor Freude, vor Zufriedenheit,
springt das Herz schon in meiner Brust.

(beide an)

1. Akt
Szene IV

Letzte Szene

*Der Podestà, Arminda, Ramiro und Serpetta,
darauf Nardo, schließlich Sandrina und der Graf*

Rezitativ

DER PODESTA

Meine Nichte, meine Teure,
quält mich nicht mehr; was kann ich
unter diesen Umständen für Euch tun?

NARDO

Meine Herren, seid lustig;
die Narren sind geheilt worden,
und kaum sind sie wieder zu Verstand
gekommen,
haben sie zufrieden und fröhlich geheiratet.

DER PODESTA

Was sagst du?

ARMINDA

O, Verrat!

RAMIRO

O, welch ein Schicksal!

SERPETTA

Ich bin eine große Sorge los.

DER GRAF

Da ist meine kleine Braut,
da ist meine Violante.

DER PODESTA

Wie?

SANDRINA

Es ende jeder Zweifel
an meiner Existenz; ich habe
zusammen mit Robert, meinem Diener,
Namen und Stand getauscht,
(indem sie auf Nardo deutet)
ich habe mich nicht zu erkennen geben
wollen,
nur um meinem Bräutigam
eine süße Rache zu bereiten.

ARMINDA

Marchesina,
ich bitte Euch um Vergebung, ich bin die
Schuldige;
ich habe Euren Tod angestiftet ...

SANDRINA

Nicht weiter, Freundin, haltet ein, und eine
zärtliche
Umarmung soll Euch meine Zuneigung
zu erkennen geben.

ARMINDA

Wenn es dem Herrn Onkel gefällt:
Der getreue Ramiro ...

SERPETTA

Wenn es recht ist,
so wollte ich auch ...

DER PODESTA

Gut, ich habe verstanden,
(zu Arminda)

Euer Bräutigam ist Ramiro;
(zu Serpetta)
und deiner soll Nardo sein.

DER GRAF

O, unvergleichlich.

RAMIRO

Mehr kann ich nicht verlangen.

NARDO

Das ist ein Vergnügen.

DER PODESTA

Es freue sich, wer sich freuen will,
es heirate, wer will,
weil ich auch heiraten werde,
sobald ich eine andere Sandrina finde.

SANDRINA

Die aus Liebe verstellte Gärtnerin
wird stets und in jeder Weise
an Eure Güte, Euer Herz denken.

Finale

SANDRINA, SERPETTA, ARMINDA, RAMIRO, DER
GRAF, DER PODESTA, NARDO

Es lebe hoch die Gärtnerin,
die ihr Herz treu gehalten.
Es lebe der Graf, es lebe die Liebe,
die alle fröhlich macht.

Nr. 23

NACHWEISE

Texte:

Handlung für dieses Heft von Juliane Votteler

Briefe von Leopold und Wolfgang Amadeus Mozart, aus: Internationale Stiftung Mozarteum

Volker Mattern, Mozart - Gétry, NZM 1987

Albert Gier, *La finta giardiniera* - ein ernster Scherz, Originalbeitrag für dieses Heft

Franz Anton Mesmer, Der tierische Magnetismus, aus: Rudolf Tischner, Franz Anton Mesmer -
Leben, Werk und Wirkungen, München 1918

Ute Harbusch, Strana Pazzia, Originalbeitrag für dieses Heft

Rudolph Angermüller, Wortgetreue Deutsche Übersetzung von *La finta giardiniera*, © Bärenreiter
Verlag, Kassel

Bilder:

S. 84, 85, 86, 87, 88 Bühnenbildskizzen von Mark Lammert, ©VG Bildkunst Bonn,

S. 91 Fächervignette, technische Zeichnung von Susanne Gschwender

S. 92 aus: Diderots Enzyklopädie. Eine Auswahl, Leipzig 1972

Alle anderen Abbildungen aus: Die magnetische Zeit, Zürich 1988

Photos:

S. 33 Caterina Costea, Rudolf Rosen

S. 34 Ensemble

S. 35 Helene Schneiderman

S. 36 Caterina Costea

S. 36 Helene Schneiderman

S. 37 Daniel Ohlmann

S. 37 Daniel Ohlmann, Irena Bespalovaite

S. 38 Caterina Costea, Daniel Ohlmann, Irena Bespalovaite

S. 39 Irena Bespalovaite

S. 39 Daniel Ohlmann, Irena Bespalovaite

S. 40 Alexandra Reinprecht

S. 41 Norman Shankle

S. 42 Caterina Costea, Norman Shankle

S. 42 Caterina Costea, Norman Shankle

S. 43 Rudolf Rosen

S. 44 Irena Bespalovaite, Daniel Ohlmann, Caterina Costea, Rudolf Rosen,
Helene Schneiderman

S. 45 Norman Shankle

S. 46 Alexandra Reinprecht

S. 47 Norman Shankle, Alexandra Reinprecht

S. 48 Caterina Costea, Daniel Ohlmann, Rudolf Rosen, Alexandra Reinprecht

Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 2002/2003

Wolfgang Amadeus Mozart

La finta giardiniera

Premiere: 11. Mai 2003

Musikalische Leitung: Lothar Zagrosek. Inszenierung: Jean Jourdeuil. Bühnerraum und Kostüme: Mark Lammert. Licht: Klaus E. Zimmermann. Dramaturgie: Juliane Votteler.

Herausgeber: Staatsoper Stuttgart

Spielzeit 2002/2003, Heft 76

Intendant: Klaus Zehelein

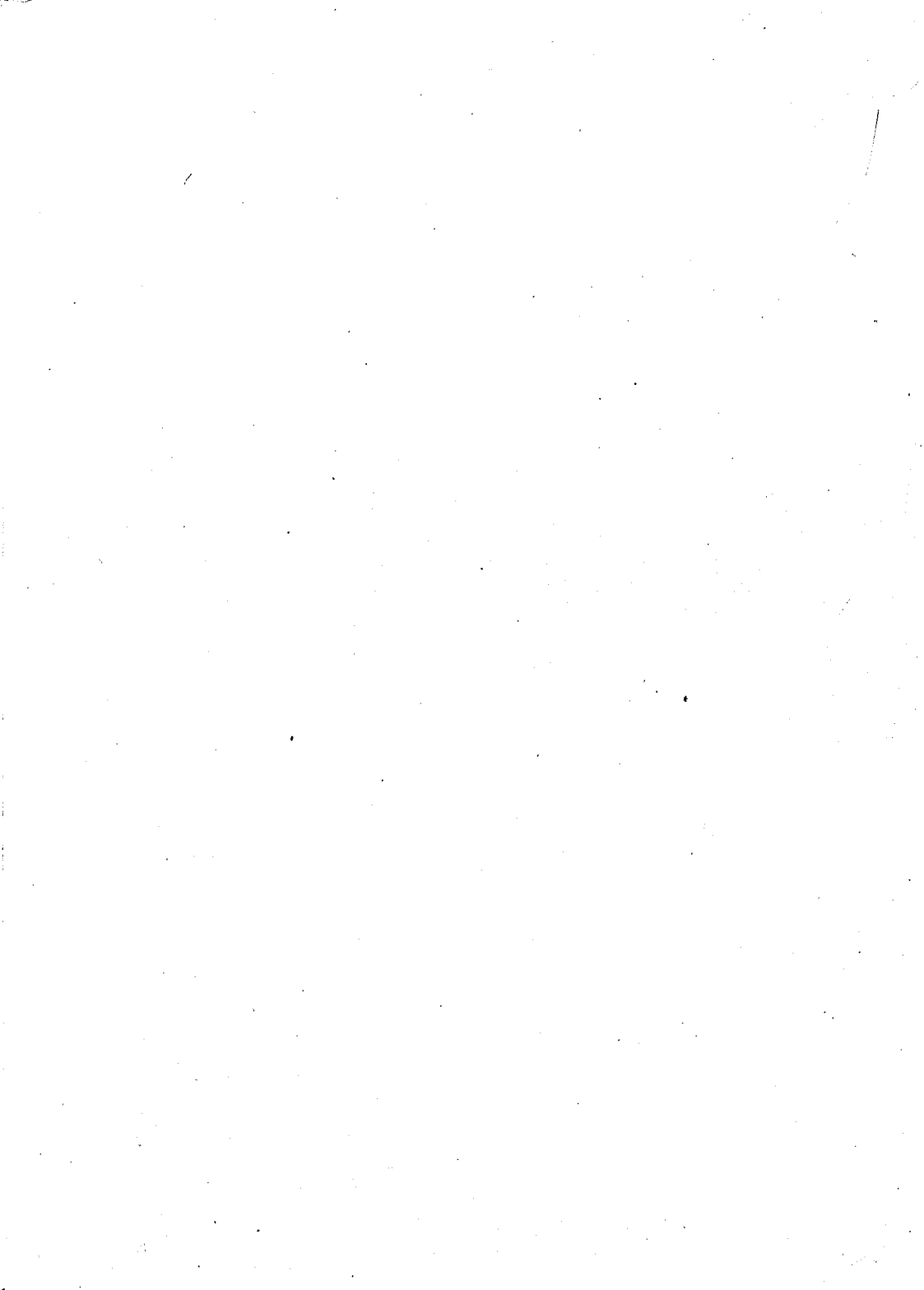
Verantwortlich für dieses Heft: Juliane Votteler

Mitarbeit: Sandra Lenz

Gestaltung: Wolf-Dieter Gericke

DTP: Elke Bock

Druck: Druckhaus Münster, Kornwestheim



Staatsoper Stuttgart