

Ist "Così fan tutte" eine frauenfeindliche Oper? = Est-ce que "Così fan tutte" est un opéra misogyne?

Autor(en): **Rosenberg, Wolf**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Dissonanz : die neue schweizerische Musikzeitschrift =
Dissonance : la nouvelle revue musicale suisse**

Band (Jahr): - **(1991)**

Heft 27

PDF erstellt am: **17.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-928131>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Ist «Cosi fan tutte» eine frauenfeindliche Oper?

Est-ce que «Cosi fan tutte» est un opéra misogyne?



Abb. 3

© Universal Edition

ponierter Stelle im Stück eine Oktav, die gerade, weil Weberns Aufmerksamkeit auf diesen Takt gerichtet war, kein Lapsus sein kann: sie ist Resultat der Korrektur, sie war beabsichtigt.⁹

Die Empfindlichkeit gegenüber der Anzahl und Lage von Tönen in Akkorden, gegenüber Umkehrungen, Tonverdoppelungen und Oktaven kennzeichnet also das «Komponieren mit Tönen» zur Zeit der Bagatellen; dementsprechend vorsichtig wäre auch bei der Beschreibung und Beurteilung der Musik vorzugehen. Dass Oktaven sich nicht mehr von selbst verstehen, ist als Beobachtung nicht genug; dass sie nicht mehr vorkommen können oder dürfen, ist zu weit gegriffen. Die Äusserungen in der Webern-Literatur bewegen sich von Kolneders «Satzfehler» im ersten Satz von op. 7 über Eimerts «unmittelbar am Rand der Oktavlöcher» eingeschlagene «Tonobjekte» und der «Oktave als Fremdkörper im nicht-tonalen Kontext» bei Ligeti zu Pousseurs oder Döhls Beschreibungen, wie durch unterschiedliche Registrierung der Eindruck von Einklängen und Oktaven vermeiden werde; auch Lachenmanns Bestimmung der Oktaven in der VI. Bagatelle als «Strukturkomponenten spieltechnischer Art» (die zweite in T. 3 zwischen Bratsche und Cello) ist hier zu nennen. Man könnte aber, gerade angesichts der Bagatellen, einmal davon ausgehen, dass die Stücke nicht allein unter der Voraussetzung des «Oktavenproblems» geschrieben wurden, sondern dieses deutlich akzentuieren, vielleicht sogar forcieren, und (stellenweise) zum Gegenstand des Komponierens machen im selben Sinne, wie es ja hier um das «Komponieren mit Tönen» geht. Die Stelle in Nr. VI, T. 8 ist ein Einzelfall in op. 9; die schon genannte Oktav in VI, 3 unterscheidet sich dadurch, dass die beiden Töne weder zur gleichen Zeit einsetzen noch aufhören, auch ihre Dauer ist verschieden. In den übrigen Bagatellen gibt es Vorkommnisse ähnlicher Art, die in die Überlegung einbezogen werden müssen, wenn nämlich «gleichnamige» Töne im (Doppel-) Oktavabstand aufeinandertreffen oder einander nahekommen: I, 7 (2. Gg., Br.), II, 1 (Vc., Br.), II, 2 und II, 7 (1., 2. Gg., Br.),

II, 5 (1. Gg., Br., Vc.), III, 3 (1., 2. Gg.), IV, 7 (2. Gg., Br.). Die Verschiedenartigkeit der Stellen ist offensichtlich und eine Grenze zu ziehen schwierig (V, 3/4, 1. Gg., Vc., 6, Br., Vc. oder 11/12, 2., 1. Gg.?). Es fällt jedoch auf, dass «Oktaven» oft da entstehen, wo in einer Stimme Töne wiederholt werden oder zwischen zwei Tönen im Sekundabstand hin und her gependelt wird. Mit der Oktav in T. 8 der letzten Bagatelle am ehesten vergleichbar sind die Stellen II, 7 und IV, 7 (Abb. 3). Auch hier spielen die Instrumente gleiche Notenwerte, und beide Stellen befinden sich jeweils am Ende des Stückes. Die VI. Bagatelle war immer schon das Schlusstück gewesen. Vielleicht wollte Webern, «komponierend mit Tönen», die Bagatellen insgesamt beenden mit der Rückkehr – nicht zu einem Grundton, denn das war ja längst unmöglich geworden, sondern zu «einem» Ton, aber nicht mehr direkt und unmittelbar, sondern verborgen in einer Oktav in höchster Höhe und im Flageolet.

Regina Busch

¹ Arnold Schönberg, «Aus meiner Harmonielehre: Ästhetische Bewertung sechs- und mehrtöniger Klänge», *Der Merker*, Österreichische Zeitschrift für Musik und Theater, 2. Jg., Heft 17, S. 701-709.
² a.a.O., S. 707, Bsp. 333; *Harmonielehre*, 3. vermehrte und verbesserte Aufl., Wien 1922, S. 503, Bsp. 543; 7. Aufl., Wien 1949, S. 500 – jedesmal ohne Angabe der Herkunft des Beispiels.
³ Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Mappe 13. Bisher geführt als «Skizze».
⁴ Dieses und die folgenden Zitate nach *Merker*; vgl. aber jeweils mit den verschiedenen Auflagen der *Harmonielehre*!
⁵ 1922, als die ersten Erfahrungen mit der Zwölftonkomposition gemacht sind, lautet die Stelle: «Die Akkordfolge scheint geregelt zu sein durch die Tendenz, im zweiten Akkord Töne zu bringen, die im ersten gefehlt haben, welches meist die einen Halbton höheren oder tieferen Töne sind» (*Harmonielehre*, S. 504f. bzw. S. 502).
⁶ 1922: «Sowie ein Ton geändert wird, wechselt die Bedeutung, hört die Logik und Brauchbarkeit auf, scheint der Zusammenhang zerrissen. Hier walten offenbar Gesetze» (*Harmonielehre*, S. 505 bzw. S. 502).
⁷ Pierpont Morgan Library, New York. Ich konnte nur Filmabzüge bei der Universal Edition, Wien, einsehen. Der Fehler in der Metronomangabe für die VI. Bagatelle, $\text{♩} = 60$ statt $\text{♩} = 60$, steht anscheinend nur in neueren Philharmonia-Ausgaben; die älteren Taschenpartituren und Stimmen sind richtig.
⁸ Paul Sacher Stiftung, Sammlung Anton Webern, Mappe 28. Ich danke Felix Meyer für seine Hilfe bei der Überprüfung von Details in den Manuskripten.
⁹ Zu ergänzen wäre noch, dass die durch dichte schwarz-violette Schraffur getilgte frühere Version der Takte 7 bis 9 noch nicht entziffert werden konnte; was bisher zu lesen ist, kann für die Frage der Oktav in Takt 8 nichts beitragen (siehe Abb. 2).

Ist «Cosi fan tutte» eine frauenfeindliche Oper?

Bis vor kurzem galt «Cosi fan tutte» als problematisches, im Vergleich mit andern Mozart-Opern zweitrangiges Werk. Noch in einer von Karl Böhm dirigierten Schallplattenaufnahme von 1955, die auf eine Produktion der Wiener Staatsoper zurückgeht, erscheint «Cosi» in grausam amputierter Form. Im 19. Jahrhundert waren gar Umarbeitungen, die das Sujet total veränderten, im Umlauf. Dem Libretto wurde Verhöhnung der Liebe, in neuerer Zeit auch Frauenfeindlichkeit vorgeworfen. Wolf Rosenberg untersucht insbesondere, wie die Personen musikalisch gestaltet sind; erst dann kann die Frage beantwortet werden, inwieweit Mozart und Da Ponte das Anliegen des frauenfeindlichen Don Alfonso zu ihrem eigenen machen. Es zeigt sich, dass hier nicht die Welt des Guten und des Bösen in Schwarzweisszeichnung gezeigt werden, sondern sechs Menschen, bei denen Licht und Schatten ungleichmässig verteilt werden, so dass sich ein buntes Bild ergibt.

Est-ce que «Cosi fan tutte» est un opéra misogyne? Jusque récemment, «Cosi fan tutte» passait pour une œuvre problématique et de second ordre par rapport aux autres opéras de Mozart. Dans une version enregistrée par Karl Böhm en 1955, et qui découle d'une production de l'Opéra de Vienne, «Cosi fan tutte» est encore amputé de façon cruelle. Au 19e siècle, il existait même des adaptations qui en modifiaient complètement l'argument. On reprochait au livret son mépris de l'amour, voire, plus récemment, sa misogynie. Wolf Rosenberg étudie surtout comment les personnages sont caractérisés par la musique; ce n'est qu'alors qu'on pourra répondre à la question de savoir si Mozart et Da Ponte souscrivent à l'attitude misogyne de Don Alfonso. Il appert que ce n'est pas un monde noir et blanc de bons et de méchants qui se dessine ici, mais six êtres humains en qui la lumière et l'ombre se répartissent inégalement, si bien qu'il en résulte un tableau nuancé.

Von Wolf Rosenberg

Von Karl Kraus stammt ein boshafte Aperçu über die italienischen Männer: Sie seien in der Kenntnis der weiblichen Seele nicht über das «La donna è mobile» hinausgelangt. Bei oberflächlicher Betrachtung von «Cosi fan tutte» könnte man leicht den Schluss ziehen, selbst Mozart und Da Ponte hätten dem Aberglauben von der Treulosigkeit, dem Wankelmut der Frauen gehuldigt, und da sie beide es mit der Treue nicht sehr genau nahmen, liegt der Gedanke nahe, sie könnten solches auch beim weiblichen Geschlecht vermutet haben – doch vielleicht kommen wir im Verlauf der Untersuchung dieser faszinierenden Komödie, die, je mehr man sich mit ihr beschäftigt, umso grössere Rätsel aufgibt, zu einem anderen Ergebnis. Nicht minder rätselhaft als das Werk ist seine Rezeptionsgeschichte, ist die Tatsache, dass bis in unser Jahrhundert hinein «Cosi fan tutte» selbst bei den grössten Geistern auf Ablehnung, ja teilweise sogar auf Hass und Abscheu stiess und wenn überhaupt, nur in unsäglichen Umarbeitungen, unter totaler Umänderung des Sujets aufgeführt wurde, unter Titeln wie «Der Zauberspiegel», «Die Mädchen sind von Flandern», «Die zwey Tanten aus Mayland», «Die Guerrillas» usw. Letzteres wurde 1837 in Frankfurt aufgeführt, und in einer Rezension, erschienen im Frankfurter Konversationsblatt, heisst es, der

Mozartschen Musik liege jetzt statt der armseligen, unwahrscheinlichen Handlung des Originals «ein fest geschürzter Knoten zugrunde ... Die Personen handeln nach weit wichtigeren Motiven, z.B. aus Vaterlandsliebe, Nationalstolz und Hass, Geiz usw., und Mozarts Musik fusst nun nicht mehr auf vagen Grundlagen.» Dies nur als Beispiel dafür, welch gigantischer Schwachsinn sich im Zusammenhang mit dieser Oper ausbreiten konnte. Schwerer wiegt, dass selbst ein ernstzunehmender Mozart-Biograph wie Arthur Schurig noch 1913 den uralten Vorwurf der Frivolität und Schlüpfrigkeit des Stoffes aufnahm und folgendermassen verbreiterte: «Das Libretto ist eine Verhöhnung der Liebe, nicht nur der Frauenliebe, sondern der Liebesleidenschaft überhaupt. Sie ist in der Weltliteratur oft verhöhnt worden, aber niemals in so geistloser Weise wie von Da Ponte. Und es wird wohl kaum wieder einen Künstler geben, der seine Kräfte einem so traurigen Machwerk wie dem Text zu «Cosi fan tutte» mit solcher Selbstverständlichkeit widmet, wie Mozart getan hat. Durch seine Mitarbeit hat er – wenn auch nur äusserlich – seinen Namen auf immerdar mit einer zynischen Satire auf das verknüpft, was er in seinen übrigen Werken nicht müde geworden ist, zu verklären und zu vergöttern.» Soweit Arthur Schurig, der gar nicht erst bis zu jener Schicht vorge-

drungen ist, wo die Rätsel beginnen, sondern bereits die Grundideen des Werkes missverstanden hat; bei Mozart wie bei Da Ponte richtet sich der kritisch-ironische Blick nicht auf Liebe und Liebesleidenschaft, sondern auf Personen, die in sie verstrickt sind. In jedem Fall ist das Stück ein Plädoyer für die Liebe, wenn auch keine Verklärung oder Vergötterung – derlei findet man eher in Kitschromanen als in irgendeiner Mozart-Oper.

Hanslicks Kritik

Es gibt einen Einwand gegen den Stoff, der wenigstens diskussionswürdig ist. Eduard Hanslick machte in seinem 1875 erschienenen Buch «Die moderne Oper» u.a. folgende Anmerkung zu «Cosi fan tutte»: «Gibt es eine abgeschmacktere Zumutung an den Köhlerglauben der Zuschauer, als die fortdauernde Blindheit der beiden Heldinnen, welche ihre Liebhaber, mit denen sie eine Viertelstunde zuvor noch gekost, nicht erkennen, ja ihr eigenes Kammermädchen unter einer Allonge-Perücke ohne weiteres für den Arzt, dann für den Notar halten?» Hanslicks Frage kann man mit Ja beantworten. Es gibt noch viel unwahrscheinlichere Dinge auf der Opernbühne, und das Publikum braucht keinen Köhlerglauben, um sie hinzunehmen; dass Menschen singend miteinander kommunizieren, oder noch weitersingen, nachdem sie längst erdolcht oder erwürgt sind, ist gewiss eine arge Zumutung. Oder um auf Verkleidungsszenen zu kommen: Dass der Jüngling Fidelio kein Jüngling, sondern eine ausgewachsene Frau ist, erkennt noch nicht einmal die verliebte Marzelline, die sich doch gewiss den schönen Knabenkörper näher angeschaut hat. Und Beethovens Oper ist keine Komödie, gehört demnach nicht einer Gattung an, die freizügiger mit der Realität umgehen kann, ohne an Realitätsnähe zu verlieren. Überdies ist Hanslick im Irrtum, wenn er meint, die Heldinnen würden mit ihren Liebhabern konfrontiert. Der Trick besteht ja gerade darin, dass Überkreuz-Beziehungen angeknüpft werden, also dass Guglielmo sich nicht seiner Fiordiligi, die ihn vielleicht erkennen könnte, nähert, sondern der Dorabella; die Idee des Partnertausches erwies sich also im Hinblick auf das Verkleidungsproblem zusätzlich als von praktischem Nutzen. Despina wäre vielleicht trotz verstellter Stimme zu erkennen – aber spielt das eine Rolle? Wer sich bei so irrelevanten Nebensächlichkeiten aufhält, verliert leicht den Blick für das Essentielle, wobei nicht nur Da Ponte, sondern auch Mozart gründlich missverstanden wird. Hanslick und viele andere haben grossmütig konzediert, dass die «Cosi-fan-tutte»-Partitur einige schöne Musikstücke enthält. Ein grösseres Unrecht kann man Mozart nicht antun. Ihm kam es in erster Linie auf dramatische Wahrheit an, für ihn musste die Musik stimmen zur Handlung, zur Situation, zu den Affekten, von denen diese oder jene Person jeweils beherrscht ist.

In «Così» wird die Musik unverständlich, wenn man den Text ignoriert; andererseits kann der Text leicht missdeutet werden, wenn man nicht die Musik dazu hört. Es gab von Anfang an einen sehr vernünftigen, zumindest im Ansatz vernünftigen kritischen Einwand gegen das Stück. Die Argumentation lautete etwa so: Den beiden Mädchen wird übel mitgespielt. Das stimmt. Alle Frauen werden über einen Kamm geschoren und verleumdet. Das trifft auf Don Alfonso zu, aber es müsste erst die Frage geklärt werden, ob Da Ponte und Mozart sich mit ihm identifiziert haben; auch dass sie sein Motto «So machen's alle» als Titel wählten, beweist noch nichts. Die Schlussfolgerung nun hiess und heisst häufig: Das Stück ist frauenfeindlich. Dazu wäre zunächst anzumerken, dass zumindest die Musikfachleute, sofern sie Mozart als Dramatiker ernst nehmen, der Partitur entnehmen müssten, dass die Musik eher auf seiten des weiblichen als des männlichen Geschlechts

stens weil hier sehr viel mit Mehrdeutigkeiten, versteckter Ironie und dergleichen operiert wird, und zweitens weil hier nicht die Welt des Guten und die Welt des Bösen in Schwarzweisszeichnung gezeigt werden, sondern sechs Personen, Menschen aus Fleisch und Blut, wie Mozart es verbatim von seinen Librettisten erwartete, Menschen mit Schwächen, bei denen Licht und Schatten ungleichmässig verteilt sind, so dass sich ein buntes Bild ergibt. Und die Musik verrät, wo Mozarts Sympathien liegen: in erster Linie bei Fiordiligi und Despina, in zweiter Linie bei Dorabella und Alfonso, auch bei Ferrando, in letzter bei Guglielmo. All das wird zu belegen sein. Wenn ich im folgenden das Stück durchgehe, dann nicht Nummer für Nummer, sondern unter Hervorhebung jener Abschnitte, die näher an die Grundideen des Werkes oder an die Charaktereigenschaften der einzelnen Personen heranführen, die durch Doppelbödigkeit sich einer unmittelbaren

Ouvertura

Andante

CO - SÌ FAN TUT - - TE, CO - SÌ FAN TUT - TE

Beispiel 1

ist. Die Musik verdeutlicht, was im Text unklar bleibt; sie deutet darüber hinaus an, was zwischen den Zeilen steht, oder worüber sich die Personen ausschweigen. Ferner wäre anzumerken: So erfrischend es ist, dass sich viele der Mozart-Exegeten in der Frauenfrage engagiert zeigten, so seltsam erscheint es mir, dass niemand die dümmlichen, unwürdigen Invektiven gegen die «Weiber» kritisiert hat, die im Weisheitstempel des Sarastro die Runde machen, und hier, bei der «Zauberflöte», gibt es keinen Zweifel, auf welcher Seite das Stück steht, oder zumindest der Textautor, während Mozarts Musik meiner Ansicht nach eine andere Sprache spricht, gegen das Libretto Partei für die Frauen nimmt, Sarastro und seinen Männerbund zu oratorienhafter Starre erkalten lässt, sich über die düstere Mahnung, «Bewahret euch vor Weibertücken», mokiert und manches mehr. Doch wie dem auch sei, die «Zauberflöte» war und ist tabu, wurde zum Gipfel des Mozartschen Schaffens deklariert, und kein «Frauenrechtler» wagte es, an diesem doch nicht unerheblichen Aspekt des Werkes Anstoss zu nehmen. In «Così fan tutte» hingegen ist die Frage, ob es für oder gegen die Frauen geht, nicht auf Anhieb zu beantworten, er-

ren Interpretation widersetzen oder mir rätselhaft erscheinen.

Don Alfonsos Plakat

Obwohl sich alles um die unselige Wette dreht und Alfonso Drahtzieher, wenn auch nicht Mittelpunkt der Handlung ist, scheint mir das Hauptthema der Oper nicht die Untreue der Frauen zu sein. Ich würde eher meinen, Hauptthema sei ein gelegentlich aus den Fugen geratendes Stück, das Alfonso entwirft und inszeniert, wobei die beiden Offiziere ihm gehorsam folgen, Despina ebenfalls, aber nicht aus Gehorsam, sondern weil seine speziellen Wünsche mit ihren eigenen parallel laufen; nur die beiden Mädchen fügen sich zumeist nicht seinen Regieanweisungen. Bereits die Ouvertüre liesse sich in diesem, durchaus metaphorisch gemeinten Sinn interpretieren: Tusch – Alfonso tritt vor den Vorhang; die Oboen, die, wie sich später herausstellen wird, ihm quasi zugeordnet sind, stimmen ein Thema an, das nach wenigen Takten abgebrochen wird. Dann sagt Alfonso den Titel des Stückes, das zur Aufführung kommen wird, an: Co - si - fan - tut - te (*Beispiel 1*). Und nun, beim Presto könnte man sich vorstellen, wie noch auf der Bühne in aller Eile die letzten Vorbereitungen

Allegro
Ferrando

U - na bel - la se - - re - na - ta far io
vo - glio al - la mia De - a, far io vo - glio, far io

Guglielmo

vo - - glio al - la mi - a De - a. In o - nor di Ci - te -
re - a un con - vi - to io vo - glio far, in o - nor di Ci - te -
re - a un con - vi - to io vo - glio far.

Beispiel 2

getroffen werden: Man sieht förmlich huschende Gestalten, Requisiten, die hin- und hergeworfen werden usw. Aber ich möchte diese Ausdeutung keineswegs propagieren und kann mir auch vorstellen, dass Mozart im Andante-Teil feierlichen Ernst vortäuschen und Alfonsos Wahlspruch erst diskret und leise, dann durchs volle Orchester, scheinbar bestätigt, als Zitat vorbringen wollte, um das Ganze mit Beginn des raschen Hauptteils wieder wegzuwischen. Jedenfalls schafft er Distanz zum alten Zyniker; er hat das Plakat aufgehängt und belässt es dabei. Wäre er mit dem «Così-fan-tutte»-Motto konform gegangen, so hätte er es gewiss zu einer thematischen Keimzelle gemacht, hätte es in der Ouvertüre und später an bedeutungsvollen Stellen eingesetzt und variiert.

Aufschlussreich ist auch das Tonartenschema, das Mozart für dieses Werk entwarf. Alle klassischen Opern hatten eine Haupttonart, in der das Stück begann und schloss und auf die man im Verlauf der Handlung immer wieder zurückkam, die also deutlich dominierte. In «Così fan tutte» stehen Ouvertüre und Finale des zweiten Aufzugs in C-Dur, das aber nicht als Haupttonart fungiert; es kommt höchst selten vor und wenn, dann nur wo Alfonso beteiligt ist; vorherrschend ist eher D-Dur. Der alte Philosoph wird deutlich separiert auch dadurch, dass die Oboen ihm zugeordnet werden, während in der gesamten ersten Szene, in der die Wette zwischen Alfonso und den beiden Offizieren abgeschlossen wird, Mozarts Lieblingsinstrument, die Klarinette, durchweg ausgespart ist; in keinem der drei Terzette, die, unterbrochen von Rezitativen, die erste Szene bilden, wird sie eingesetzt. Bereits in diesem frühen Stadium beginnt Mozart die beiden Freunde nicht nur quasi als Kollektiv zu charakterisieren – zumeist haben sie gleiche Texte und singen duettierend, ebenso wie die beiden Frauen –, sondern dort, wo sie sich als Individuen äussern, die Unterschiede auch musikalisch zum Aus-

druck zu bringen. Wenn die beiden überlegen, was sie mit dem vielen Geld, das sie durch die Wette gewinnen werden, anfangen sollen, denkt Ferrando an eine Serenade für seine Geliebte, zu der er ein Orchester mieten wird, und Guglielmo an ein grosses Souper. Damit hat Da Ponte uns bereits einen wichtigen Fingerzeig gegeben, eine erste Skizze des Portraits, der nun von Mozart Farbe zugefügt wird: Ferrando bekommt eine ausdrucksvolle, weit ausschwingende Kantilene, Guglielmo hingegen kurzatmige, simpel konstruierte Phrasen mit Wiederholungen und Sequenzen; die Musik des einen hat etwas Schwärmerisches, die des anderen ist prosaischer (Beispiel 2).

Frauen mit Klarinetten

In der zweiten Szene lernen wir die beiden Damen kennen, und Mozart lässt uns sofort wissen, wo sein Herz schlägt. Mit der Szenerie hat sich auch das Klangbild gewandelt; es wird nun von den Klarinetten beherrscht. Die Musik hat jene Mozartsche Wärme, die sofort für die Personen einnimmt, denen sie zgedacht ist. Und schon wird zwischen den beiden Schwestern, ähnlich wie zwischen ihren Liebhabern, unterschieden: Fiordiligis Linien haben eine gewisse Zartheit und Sensibilität, die denen der Dorabella fehlt; hier ist alles etwas sprunghaft, nervös und flüchtig.

Die tränenreiche Abschiedsszene bildet ein erstes Beispiel für die Verschlingung von Echtem und Gespieltem. Gewiss sind die Mädchen so untröstlich, wie sie sich geben, aber nicht so sehr – wie die Offiziere meinen – aus tiefem Liebesgefühl, zu dem sie in diesem Stadium noch gar nicht fähig sind, als vielmehr, weil sie nicht wissen, was sie mit ihrer Zeit anfangen sollen. Man muss bedenken, dass in «Così fan tutte», wie auch in die beiden anderen Da Ponte-Opern, eine tüchtige Portion Sozialkritik eingegangen ist, die sich gegen die oberen Stände richtet. Die beiden Mädchen stammen aus wohlhabendem Haus, sind verwöhnt, kennen den Moralkodex, aber sonst wenig von der Welt, und es ist nicht ihre Schuld, dass sie ein wenig oberflächlich und allzu unselbständig geraten sind. Dies alles trifft mehr auf Dorabella als auf Fiordiligi zu, deren Potential sich noch nicht entfaltet hat. Hätten sie nicht die Offiziere gefunden, würden sie vor Langeweile sterben. Dorabella drückt es sogar einmal mit ungefähr diesen Worten aus. Verständlich also, dass der Abschied für sie schmerzlich ist; verständlich auch, dass sie den Schmerz zugleich bühnenreif servieren, durch Formulierungen, die aus der Tragödienliteratur stammen, und mit gleichsam tränenerstickter Stimme, was nicht besagt, dass die Sängerinnen ihre Stimme ersticken sollen; Mozart hat es hineinkomponiert (Beispiel 3).

Despinas vergnügliche Lektion

Bald danach erfolgt Despinas erster Auftritt mit dem kleinen Kakao-Monolog, der einen neuen, sozusagen realistischen Ton in die Komödie hineinbringt. Diese hochwichtige, fast zentrale Rolle wird an den Bühnen stets verharmlost, auf Taschenformat heruntergebracht; ein niedliches Soubretchen macht da auf Munterkeit und Schalk im Nacken, so dass ihr Witz, ihr Charme, ihre Kalt-schnäuzigkeit, vor allem aber ihre Souveränität nicht nur im Vergleich zu den beiden Schwestern, sondern auch zu Don Alfonso, untergeht. Gewiss, die Colombina der *Commedia dell'arte* ist ihre Urahnin, aber mit ihr hat sie weniger Gemeinsames als mit der Susanna in «Figaros Hochzeit»; sie beide leiten sich her von den emanzipierten Frauen bei Goldoni, unter denen die Miranda

Nr. 9. Quintett

Andante

Di... scri - ver mi o - gni...
Due...
gior - no... giu - - - ra
vol - te an - co - - ra... tu... scri - - -

Beispiel 3

wohl die bekannteste ist. Dieser Typus, der in allen Schattierungen bei Goldoni vorkommt – bis zu den amazonenhaften Frauen, die in «Il mondo al roverso» (von Galuppi, Paesiello und anderen vertont) ein eigenes Reich gründen –, scheint Mozarts besonderen Gefallen gefunden zu haben, und 1785 begann er eine Oper «Il Regno delle Amazzoni» (Text von Petrosinelli) zu komponieren. Jedenfalls war auch Despina ganz nach seinem Geschmack, und die Arie («In uomini, in soldati, sperare fedeltà?»), in der sie Alfonsos Spiess umdreht, die Treulosigkeit der Männer zur Sprache bringt und was die vernünftigste Antwort der Frauen sei, hat er ohne jeden Anflug von Ironie vertont, die vergnügliche Lektion über den Umgang mit Männern, die sie den beiden Damen gibt, ebenso vergnüglich in Musik gesetzt.

Despinas Ratschläge scheinen keine Wirkung auf Fiordiligi und Dorabella auszuüben, ausser einem empörten Abgang, aber es bleibt etwas hängen. Der übertriebene Wutausbruch beim Anblick der fremden Männer in der nächsten Szene hat, wie Alfonso und Despina unabhängig voneinander feststellen, etwas Verdächtiges: «Mi dà un poco di sospetto quella rabbia e quel furor», sagen sie à part. Solches Überdrehen sind wir bei den beiden Damen schon gewohnt; während sie in ihren Duett-Szenen sich ganz normal ausdrücken, verfallen sie in Gegenwart anderer automatisch in Opersprache. Aber hier wirkt das Aufgesetzte der Empörung noch stärker, hier kommt Unsicherheit ins Spiel, ausgelöst durch Despinas Vorhaltungen. Und auch die Felsenarie der Fiordiligi mit ihrem Pathos, ihrer Em-

phatik, den weiten Intervallsprüngen scheint mir diese Unsicherheit widerzuspiegeln. Kein Zweifel, dass Fiordiligi ehrlich ist, dass sie es noch ernst meint mit der Treue. Aber sie *betont* auch, wie ernst es ihr ist, weniger für die anderen, als für sich selber. In ihrem Unterbewusstsein rumort es, Despinas Worte bohren sich ein, sie versucht sie zu verdrängen, ihre gute Kinderstube wiederzugewinnen. Mozart hatte, wie auch sein Textdichter, ein verblüffendes Wissen um die Geheimnisse psychischer Vorgänge, und er konnte dies auf subtilste Weise in die Komposition einbringen. So verliert, scheint mir, die Arie keineswegs an Ernst, wenn man jenes Plus an Emphase mitvollzieht (*Beispiel 4*).

Guglielmos und Ferrandos Arien

Nun macht Guglielmo seinen ersten Annäherungsversuch, mit einer kurzen Arie («Non siate ritrosi»), in der er seine und Ferrandos tolle Qualitäten als jugendliche Liebhaber anpreist. Da Ponte hat hier männliche Eitelkeit auf die Spitze getrieben, offensichtlich, um an dieser Stelle wieder einmal die Frauen indirekt ins günstigere Licht zu setzen; aber es ist ein komödiantisches Auf-die-Spitze-treiben und daher nicht für bare Münze zu nehmen; es kommt also ein wenig Selbstpersiflage hinzu. Es kann aber auch sein, dass Guglielmo hier mit Absicht so plump vorgeht, um nicht Gefahr zu laufen, die Wette zu verlieren. In diesem Fall hätte Da Ponte sein Ziel, ihn als masslos eitel darzustellen, ebenfalls erreicht; will sagen, Guglielmo hält seine blosse Erscheinung für so verführerisch, dass er sich mit Gewalt un-

Nr. 14. Arie

Andante maestoso

Fiordiligi

Co - me sco - gli - o im -

mo - to res - ta con - tra i ven - ti e

la tem - pe - sta, e la tem - pe - sta,

Beispiel 4

attraktiv geben muss.

Ursprünglich hatte Mozart an dieser Stelle eine andere Arie für Guglielmo komponiert («Rivolgete a lui lo sguardo»), die er aber bereits vor der Uraufführung ersetzte, und zwar aus guten Gründen. Die ältere Fassung, die seither kaum je gespielt wird, ist zwar musikalisch interessanter, ist weitaus komplexer und enthält einen enormen Reichtum an Varianten, aber ästhetische Qualität war für Mozart, wenn es sich um ein Theaterstück handelte, nicht ausschlaggebend. Der Text hat den gleichen Inhalt wie die spätere Arie, ist nur ausführlicher; entsprechend ist die Dauer sehr viel länger. Diese ursprüngliche Arie sticht musikalisch vom übrigen ab, folgt nicht dem spezifischen «Così-fan-tutte»-Stil und wird der komödiantischen Situation in diesem Augenblick nur wenig gerecht. Sie passt auch nicht ganz zu Guglielmo; eher würde man sie Ferrando zutrauen. Wir haben keine Beweise oder auch nur Indizien, dass genau dies Mozarts Überlegungen waren, aber andere können kaum im Spiel gewesen sein. Fehlginge man mit der Annahme, die Arie sei für den Sänger der Uraufführung zu schwer gewesen – wie etwa im Fall der Wiener Einstudierung des Don Giovanni, als Mozart für den Sänger des Ottavio das «Il mio tesoro» durch das technisch leichter zu bewältigende «Dalla sua pace» ersetzte. Benucci, der für die Rolle des Guglielmo vorgesehen war, gehörte zu den versiertesten Sängern. Mozart hatte ihn als Figaro und als Leporello gehört und kannte seine Möglichkeiten genau. Ich glaube sogar, dass er gerade aus diesem Grunde ihm ursprünglich eine so ausladende und anspruchsvolle Arie komponiert hatte, noch nicht ahnend, dass sie den Rahmen des Ganzen sprengen würde.

Doch nun zur Tenor-Arie «Un' aura amorosa», die mir etwas rätselhaft erscheint. Offenbar brauchte Da Ponte aus Gründen der Dramaturgie an dieser Stelle einen Ruhepunkt; der erste Angriff auf die Frauen misslang, jetzt plant Alfonso den nächsten, aber er muss vorbereitet werden und darf auch nicht allzu rasch folgen. Guglielmo möchte essen gehen, aber er muss verzichten, denn Alfonso erwartet ihn im Garten. Das dient Ferrando als Haken, an dem er seine Arie aufhängen kann, denn: der Atem der Liebe, so tröstet er den Freund, erfrischt die Seele mehr als alle Speise. Für Guglielmo ist das gewiss kein Trost und für uns keine sehr aufregende Mitteilung. Der Gedanke an Liebe muss durch mehr ausgelöst sein als durch Guglielmos Esslust; der Haken ist zu künstlich. Hat Ferrando plötzlich Mitgefühl für die Frauen, die einer so grausamen Prüfung ausgesetzt sind, steigert dies seine Empfindungen für Dorabella? Oder ist er bereits fasziniert von Fiordiligi, seiner neuen Partnerin, die er verführen soll? Ich weiss es nicht. Jedenfalls hat Mozart ein herrliches lyrisches Gesangsstück gemacht, ohne Hintergedanken, ohne Widerhaken, wie mir scheint.

Das Finale des 1. Aktes mit dem gespielten Giftselbstmord und dem Auftritt der Despina als Medicus bedarf keines Kommentars. Hinweisen möchte ich nur auf eine Stelle, die fast den Entschluss zur Treue ins Wanken zu bringen scheint: Die Mädchen wollen den in den letzten Zügen liegenden, schwer röchelnden Fremden letzte Hilfe bringen, den Kopf abstützen, Puls fühlen und die Stirn abtasten. Die körperliche Berührung löst in der Musik hörbar eine Erregung aus, die aber rasch wieder in



Aus dem Gratisanzeiger «Züri Woche»

Vergessenheit gerät, wenn die Männer zum Leben erwachen und aufs neue zum Angriff übergehen. Die Mädchen verlassen unter Protest die Szene.

Despina als Hauptfigur

In Parallele zum ersten Akt, der durch Alfonso eröffnet wurde, beginnt der zweite mit Despina, der es jetzt in einem nochmaligen Anlauf sehr rasch gelingt, den Widerstand der beiden Mädchen zu brechen, und man fragt sich, wo Alfonso mit seiner Wette landen würde, leistete ihm Despina nicht so kompetente Hilfe. Ich habe eingangs behauptet, sie sei dem alten Philosophen um einiges voraus, und es mag einigermassen präventiös scheinen, eine kleine Kammerzofe gegen einen in Weisheit ergrauten Edelmann auszuspielen. Mit der Weisheit ist es nun allerdings, nach Da Pontes Willen, nicht weit her, und alles in allem will er eigentlich nur Lebenserfahrung weitergeben; das Fazit aus den Lehren, die er verkündet, lautet etwa: Ich habe alle meine Illusionen abgelegt und rate euch, dasselbe zu tun, dann werdet ihr so zufrieden mit dem Leben sein wie ich. Aber auch Despina hat alle Illusionen hinter sich gelassen, macht nur weniger Aufhebens davon, und vor allem bleibt sie nicht dabei stehen: In dem kurzen Dialog anfangs des zweiten Aktes erfahren Fiordiligi und Dorabella von ihr mehr fürs Leben Nützliches, als die Offiziere von Alfonso während der gesamten Oper. Es ist in diesem Zusammenhang interessant, dass Gustav Mahler bei seiner Neueinstudierung

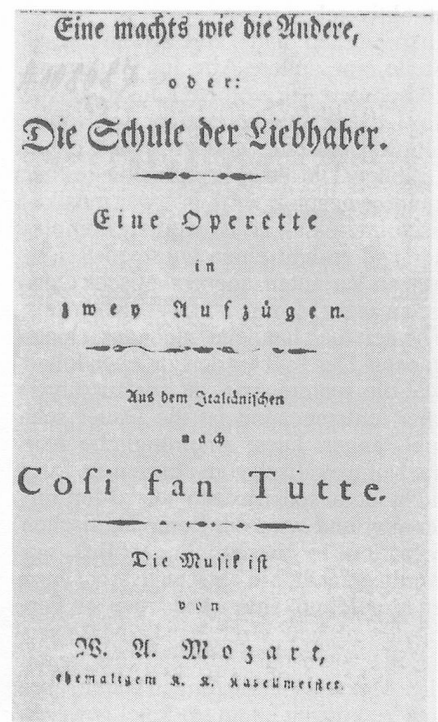
von «Così fan tutte» an der Wiener Hofoper anno 1900 die Despina zur Hauptfigur des Stückes machte, vom Klischee des humorigen Kammerkätzchens völlig abging und die Rolle mit der neben der Mildenburg besten Singschauspielerin des Ensembles, der Gutheil-Schoder besetzte, die offenbar schon kraft ihrer Ausstrahlung deutlich machte, dass Despina eine ernstzunehmende Persönlichkeit ist. Man kann das von den mürrischen Premiere-Kritiken ablesen; da wurde «ausgelassene Munterkeit» vermisst, und einer schrieb, dies sei «eine Kammerzofe aus dem Paris von 1900, kein Mozartsches Despinettchen»; dem Rezensenten genügte offenbar ein Diminutiv zur Verniedlichung einer Mozartfigur nicht, es mussten zwei sein ... Leider wurde Mahlers Beispiel später höchst selten befolgt. Man könnte auch sagen, Mozarts Beispiel, denn bei der Uraufführung wurde die Rolle mit der Madame Bussani besetzt, die im Figaro den Cherubino gesungen hatte.

Es gelingt also der raffinierten Despina, die beiden Damen umzustimmen, und im nachfolgenden Duett lässt Mozart spüren, dass der Eros in ihnen erwacht ist; sie sagen zwar leichthin, sie wollen sich nur amüsieren, aber er sagt: sie erwarten mehr als das; die Sensualität der Musik, ihre sehnstüchtigen Seufzer weisen darauf hin, und das darauffolgende, in Besetzung und Stil den Mozartschen Bläuserserenaden verwandte Ständchen, das die diesmal eher schüchtern auftretenden Liebhaber anstimmen, wirkt dagegen fast asketisch.

Die Komödie wird ernst

Spannend wird es nun, wenn jeder der Offiziere mit der neuen Partnerin alleingelassen wird. Es gibt da einen hübschen Konflikt: Einerseits wollen sie ihre Wette gewinnen, andererseits ist die Situation zu verlockend, als dass sie nicht alles dran setzen würden, ihre Verführungskünste zu beweisen. Guglielmo, der deshalb anfangs noch reichlich verwirrt ist, vergisst die Wette und legt sich so mächtig ins Zeug, dass er Dorabella, rascher als erwartet, erobert; mit unverhohlenem Stolz berichtet er dem armen Ferrando von seinem Sieg und gibt sich selber noch eine gute Note, weil jener bei Fiordiligi scheiterte («bravo tu, bravo io, brava la mia Penelope»). Und man möchte hinzufügen: bravo Da Ponte, denn diese vielgeschmähte «Così-fan-tutte»-Dichtung enthält soviel Kostbarkeiten in der Schilderung charakterlicher Details, dass man sie ohne weiteres mit den besten Goldoni-Komödien vergleichen kann – gar nicht erst zu reden von der Brillanz und der Musikalität des sprachlichen Duktus, und die Fülle von Varianten, die er einbringt, um männliche Untugenden an der Figur des Guglielmo zu exemplifizieren, ist immer wieder erstaunlich. An Ferrando wiederum, der nur, wenn er mit dem Freund auf *einen* Kanal geschaltet ist, also quasi unisono mit ihm singt, ziemlich unausstehlich ist, lässt er uns mehr und mehr gewin-

nende Züge entdecken, und so ist sein Zornesausbruch, wenn er von Dorabellas Verrat hört, durchaus nicht auf gekränkte Eitelkeit zurückzuführen; da er sensibler ist als sein Kumpan, zugleich aber auch – ohne sich dessen voll bewusst zu sein – verliebt in Fiordiligi, so dass ihn ihre Weigerung schmerzen muss, wird seine heftige Reaktion auf Guglielmos Bericht begreiflich. In der anschließenden Cavatine «Tradito, schernito» kommt sein Zorn über Dorabellas Verrat, wechselnd mit dem Bekenntnis, er hege dennoch zärtliche Empfindungen für sie, zum Ausdruck, und glaubwürdig wird all dies auch dadurch, dass Mozart keine Ambivalenz, keine Andeutung von Ironie in die Komposition einbrachte. Man fragt sich nur, ob Dorabella wirklich noch für Ferrando das Objekt seiner zarten Gefühle ist und nicht, wie eher anzunehmen ist, Fiordiligi. Sie ist inzwischen, wie wir bald darauf erfahren, einen Schritt weiter als er, ist sich bewusst, dass sie ihn liebt und gerade deshalb ist sie im letzten Moment davongelaufen, gerade deshalb wird sie beschliessen, zu ihrem rechtmässigen Liebhaber zu fliehen. Das scheint paradox und ist es nicht. Vielmehr bestätigt sich hier aufs neue Da Pontes Einfühlungsgabe in komplexe seelische Vorgänge. Bedenken wir: Nachdem Fiordiligi sich frei gemacht hat von konventionellen Zwängen und den daraus entstehenden Hemmungen, ist es nur natürlich, dass beim Kontakt mit Ferrando, dem gleichgestimmten, die Liebe in ihr erwacht. Sie ist zu allem bereit, doch in dem Augenblick, da Guglielmo in ihrer Erinnerung auftaucht, empfindet sie ebenso starke Liebe für ihn – vielleicht auch Reue darüber, dass er ihr, wie sie jetzt gewahr wird, im Grunde gleichgültig war. Dass er nie imstande wäre, in ihr solche Gefühle wachzurufen, kann sie jetzt noch gar nicht ermes- sen, wird ihr aber, wenn das Finale der Oper vorbeigerauscht ist und sie, wie man fürchten muss, wieder mit ihm vereinigt ist, vermutlich aufgehen. Aber im jetzigen Stadium kann sie ohne weiteres zwei Männer gleichzeitig lieben; daher ihre unmässige Verwirrung. Hier also schlägt die Komödie in bitteren Ernst um: die beklagenswerte Fiordiligi befindet sich in einem fast tragischen Konflikt. Für wen soll sie sich entscheiden? Dass Dorabella sich ebenfalls, wenn auch eher spielerisch, verliebt hat und zur Doppelverlobung mit den Albanern drängt, macht ihr die Entscheidung eher noch schwerer; sie fühlt Verantwortung für die leichtfertige Schwester und glaubt zu Recht nicht an deren Ernsthaftigkeit in punkto Liebe. Daher ihr Entschluss, mit Dorabella den Offizieren nachzureisen, was auf den ersten Blick reichlich bizarr wirkt; ebenso glaubhaft aber ist auch, dass sie dann wieder, auf Ferrandos inständiges und ehrlich gemeintes Flehen hin, umfallen wird, zumal sie sich, an jenem lyrischen Höhepunkt der Oper, auch seiner Liebe gewiss ist. Mozart hat bei dieser Duett-Szene («Fra gli amplessi»)



Titelblatt der Erstausgabe des Klavierauszuges, Leipzig 1794

keinen Zweifel darüber gelassen, dass es den Liebenden ernst ist, und wenn viele Kommentatoren meinen, dass solcher Ernst den Rahmen einer *opera buffa* sprengt und die Frivolität des Ganzen noch erhöhe, so haben sie mit ersterem recht, nur dass «Cosi fan tutte» eben keine *opera buffa* ist, sondern wie alle Mozartschen Bühnenwerke vom «Idomeneo» an, ein Werk *sui generis*; ausserdem ist natürlich nicht das Stück frivol, sondern Alfonsos Wette, und um dies zu demonstrieren, haben Mozart und Da Ponte das Komödienspiel auf einen Punkt gebracht, wo es fast einen tragischen Ausgang nehmen könnte. Noch deutlicher wollten sie es mit gutem Grund nicht machen, aber Alfonso und Guglielmo, die die Szene zwischen den beiden belauschen, sind offenbar nicht die einzigen geblieben, die nichts gemerkt haben. Mozart hat auf die Gefahr hin, des Stilbruchs bezichtigt zu werden, der Szene volles musikalisches Gewicht gegeben, hat alles Zweideutige vermieden, ausser was Ferrando betrifft, aber auch nur zu Beginn. Es ergibt sich aus dem Vorangegangenen, dass Ferrando zunächst nur darauf aus ist, Fiordiligis Widerstand zu brechen, seine Empfindungen für sie auch zu spielen. Was die Wette betrifft, so fällt er aus der Rolle; im Augenglick steht er im Wettkampf mit Guglielmo. Im weiteren Verlauf aber lässt die Musik spüren, wie er allmählich auch aus dieser selbst auferlegten Rolle fällt, wie er alles Drum und Dran vergisst, wie seine Liebesbezeugungen echt werden.

Über die Frage, ob Ferrando in dieser Szene es ehrlich meint oder nicht, gehen die Ansichten weit auseinander. Das Merkwürdige ist, dass jene, die die Frage bejahen, einen Konflikt zwischen Textbuch und Musik konstruieren; behauptet wird, Mozart habe, um die Sze-

ne zu retten, ihr das Anstössige zu nehmen, Ferrando zum seriösen Liebhaber gemacht, während Da Ponte, der das Ganze nur als Farce angelegt haben soll, selbstverständlich nur an Täuschungsmanöver dachte, und selbst Hermann Abert, dessen Neubearbeitung der Jahn-schen Mozart-Biographie doch einige recht intelligente Beobachtungen enthält, versteigt sich zur Behauptung, Mozart habe von einem alten Privileg der *opera buffa*, dramatische Logik um der Musik willen auf den Kopf zu stellen, edelsten Gebrauch gemacht. Wer denke angesichts solchen Glücks noch an Logik, wer denke da an Da Ponte? Nun, Abert hat offensichtlich nicht gemerkt, dass der Pfeil, den er auf den Textdichter abschoss, stattdessen den Komponisten traf. Es wäre Mozart nie eingefallen, dramatische Logik um der Musik willen zu offenbaren, was schon aus zahllosen Briefstellen hervorgeht, die Abert kennen müsste; zudem darf man angesichts solchen Glücks durchaus an Da Ponte denken, denn der hat, ohne dass es den Kommentatoren auffiel, jene Wandlung des Ferrando durchaus eingeplant. Er überliess es an dieser Stelle der Musik, diese Wandlung durchblicken zu lassen – obwohl der Handlungsaufbau derlei schon andeutet – und bestätigte es im Finale. Da vergisst Ferrando sich und seine Rolle zum

Schneller Schluss mit offenen Fragen

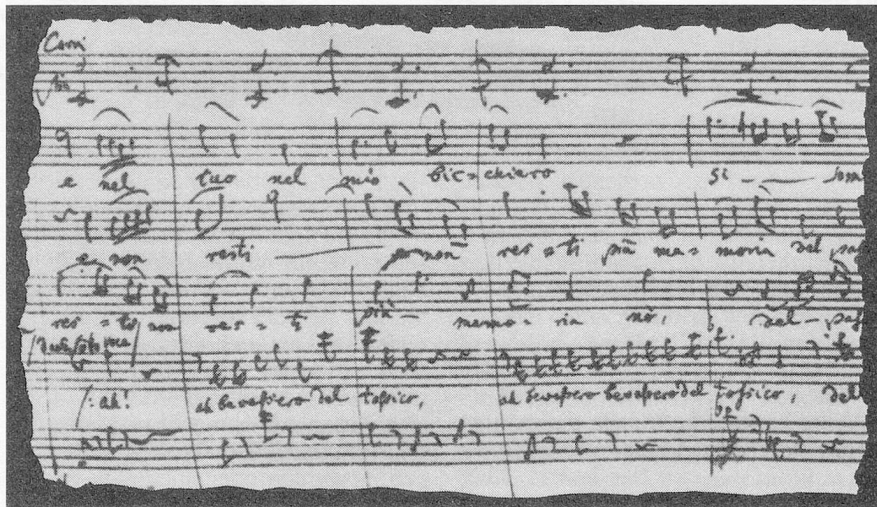
Ferrando wird sehr bald aus diesem Traum gerissen, und wir auch. Denn nach der angeblichen Rückkehr der Offiziere bringt der Schluss der Oper die rasche Versöhnung. Die Wiederherstellung des ursprünglichen Zustands schafft eher Verwirrung als dass sie Antwort gibt auf so manche Frage. Was sich Da Ponte und Mozart dabei gedacht haben, ist schwer auszumachen. Schlimm ist, dass die Frauen als Schuldige dastehen, die Männer triumphieren. Zwar ist es nicht so, wie die gängige deutsche Übersetzung suggeriert, dass Fiordiligi und Dorabella demütig um Verzeihung flehen. Zudem ist die Musik hier völlig anders, wesentlich leichter, als an der Parallelstelle in «Figaros Hochzeit», wenn der Graf um Vergebung bittet. Aber was sich vorher zugetragen hat, wiegt zu schwer. Die Wette, die Verkleidungskomödie, die Untreue der Frauen nach so zähem und langen Widerstand – all das kommt nicht mehr zur Sprache. Haben die Offiziere nichts zu bereuen, nur die Frauen? Hat Alfonso, der Weise, nichts hinzulernt? Und warum geht man mit solcher Selbstverständlichkeit über den Partnertausch hinweg, der doch, zumindest im Fall Fiordiligi/Ferrando, keine Bagatelle war? Wir müssen allerdings bedenken,

und Leporello, denen plötzlich der Mittelpunkt in ihrem Leben fehlt. Alfonso verteidigt sich bei den Frauen, die ihn zu Recht als den Schuldigen bezeichnen, mit der Bemerkung, ihre Liebhaber seien durch die Intrige, die er gesponnen hat, klüger geworden. Sind sie es wirklich? Was haben sie in der «Schule der Liebenden» – dies der Untertitel des Werkes – eigentlich gelernt, ausser, dass sie in Zukunft die Treue ihrer Frauen nicht mehr auf die Probe stellen wollen? Der Obertitel ist zum Glück vergessen – es wird kein Bezug mehr auf ihn genommen, und das Stück klingt aus mit einer Hymne auf Vernunft und Humor. Ein guter Ausklang, und das Stichwort dazu gibt Alfonso. Aber sein Begriff von Vernunft scheint mir eher einer von Vernünftigkeit zu sein: wagt nichts, bedenkt immer die Umstände, seid Realisten. Wenn Mozarts Vernunft so argumentiert hätte, wäre er kein Genie geworden, und sein Denken verlief in der Tat auch nicht in diesen Bahnen. Übrigens auch nicht das des Abenteurers Da Ponte. Vielleicht Vernunft als Kontrolle der Emotionen? Nur, wie weit soll die Kontrolle gehen? Möglicherweise geht der Appell an Fiordiligi und Ferrando, für die ja Dichter und Komponist hinreichend Mitgefühl bewiesen haben und deren Beziehung im Finale, zumindest nach dem Trinkspruch, ignoriert wird. Sollte dies als eines jener romantischen Liebesverhältnisse konzipiert worden sein, die nicht Wirklichkeit werden können, nicht dürfen, ausser im Tode? Sind sie Vorahnungen von Tristan und Isolde? – Ich kann nur Fragen stellen, aber keine beantworten.

Man mag darüber spekulieren, dass es auch in Mozarts Leben eine Fiordiligi und eine Dorabella gab. Sie hiessen Aloysia und Constanze Weber. Die Parallelen sind fast zu auffällig, als dass sich die Möglichkeit ausschliessen lässt, dass Mozart beim Entwerfen des Finale seine Hand im Spiel gehabt hat. Die eine war seine grosse Liebe – vielleicht die einzige in seinem Leben –, die andere heiratete er. Vernunft, wiederum im eigentlich nicht angemessenen primitiveren Sinn des Wortes, bestimmte ihn, eine Vernunftfehe einzugehen, und vielleicht hatte er den Gedanken an eine Idealehe längst aufgegeben.

Möglicherweise will das Finale auch nur sagen, dass die ursprüngliche Paarung nach gegensätzlichen Charakteren die bessere, die vernünftige war. Doch keine der Fragen, die man an das Finale stellt, erfährt eine definitive Antwort. Alles könnte richtig und alles könnte falsch sein. Die Mehrdeutigkeit wird zur Vieldeutigkeit. Auf sie weist vielleicht auch die Musik hin. In jener kurzen Quartett-Episode, in der die Frauen Besserung versprechen, glaube ich ein leichtes Augenzwinkern bei Mozart herauszuhören, als wolle er sagen: Nehmt sie nicht ernst, unsere Schlusslösung; morgen kann alles ganz anders sein.

Wolf Rosenberg



Beispiel 5 (Faksimile des Autographs)

zweiten Mal, nämlich beim Trinkspruch, den Fiordiligi einleitet. Während die beiden Offiziere gegenüber den Mädchen im gesamten Finale immer nur einstimmig als «Kollektiv» sozusagen sich äussern, trennen sich ihre Wege bei diesem Trinkspruch. Guglielmo nimmt ostentativ nicht teil, sondern wünscht nur, in einem *à part*, der Wein möge vergiftet sein (Beispiel 5). Das steht in äusserstem Kontrast zum Verhalten Ferrandos, der, hingerissen von Fiordiligi und uneingedenk der Tatsache, dass alles nur Fiktion ist, in den Trinkspruch einstimmt, dessen Musik reinste Poesie ist, ohne Anzeichen von Zwielfichtigem.

dass Opernschlüsse in früheren Zeiten noch nicht mit jenem Ernst behandelt wurden, den man erwartet; Shakespeare-Stücke fallen gegen Ende häufig ab. Im speziellen Fall von «Cosi fan tutte» muss man damit rechnen, dass Da Ponte bewusst ein Fragezeichen setzte, dass wir im Ungewissen bleiben sollen, wie es denn weitergeht, oder dass wir uns die Zukunft der beiden Paare selber ausmalen sollen, ganz im Gegensatz zum «Don-Giovanni»-Epilog, in dem jeder der Beteiligten seine Zukunftspläne preisgibt, wo aber auch deutlich gemacht wird, wie in die Freude über den Untergang Giovanni's sich Wehmut einschleicht, zumindest bei Anna, Elvira