

WOLFGANG AMADEUS MOZART

**COSSI
fan
tutte**

I

MOZART-DA-PONTE-
TRILOGIE

Mit freundlicher Unterstützung der

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN











COSÌ FAN TUTTE

OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI

SO MACHEN SIE ES ALLE
ODER DIE SCHULE DER LIEBENDEN

DRAMMA GIOCOSO IN ZWEI AKTEN

TEXT VON Lorenzo Da Ponte

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART-DA-PONTE-TRILOGIE I

URAUFFÜHRUNG 26. Januar 1790

WIEN, KAISERLICH-KÖNIGLICHES NATIONAL-HOFTHEATER
(ALTES BURGTHEATER)

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 3. August 1792

KÖNIGLICHES NATIONALTHEATER
AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 3. Oktober 2021

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN









INHALT

HANDLUNG	28
SYNOPSIS	32

DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG

Eine Geschichte der Sexualität nach Mozart und Da Ponte	19
von Vincent Huguet	37

THE TRILOGY OF LIBERATION

A History of Sexuality after Mozart and Da Ponte	
by Vincent Huguet	45

»COSÌ FAN TUTTE«: EINE OPER HINTER DEN SPIEGELN

von Silke Leopold	54
------------------------------------	-----------

»ICH HALTE COSÌ FAN TUTTE AUF DER BÜHNE NICHT FÜR LEBENSFÄHIG.«

Zur Idee, Entstehung und Rezeption eines Ausnahmewerkes	
von Derek Gimpel	65

»COSÌ FAN TUTTE« AM GENDARMENMARKT UND UNTER DEN LINDEN – VON 1792 BIS HEUTE

von Detlef Giese	85
-----------------------------------	-----------

FÜR EINE EPIKUREISCHE REVOLUTION

von Louis Geisler	94
------------------------------------	-----------

LIEBE IST NICHT ANGEBOREN, RICHTIG LIEBEN LERNT MAN

von Vincent Huguet	106
-------------------------------------	------------

Produktionsteam und Premierenbesetzung 112

Impressum 114









HANDLUNG

ERSTER AKT

28

Zwei junge Paare verbringen ihren Sommer am Strand des Mittelmeeres, die Schwestern Fiordiligi und Dorabella sowie deren Verlobte Guglielmo und Ferrando. Ebenfalls vor Ort ist ein älteres Paar, Don Alfonso und Despina.

Alfonso schlägt Guglielmo und Ferrando eine Wette vor: Wenn er innerhalb nur eines Tages beweisen könne, dass Fiordiligi und Dorabella ihren Partnern untreu würden, ist eine Summe von 100 Zechinen fällig. Sie müssten innerhalb dieser 24 Stunden jedoch alles tun, was Alfonso von ihnen verlangt und dabei die Schwestern nicht in ihr Unterfangen einweihen. Guglielmo und Ferrando willigen ein – sie bauen fest auf die Treue der Frauen.

Fiordiligi und Dorabella erfreuen sich an ihrem Glück, zwei so prächtige Verlobte zu haben. Alfonso bringt die Nachricht, dass Guglielmo und Ferrando plötzlich und unerwartet zum Militär abberufen worden sind. Daran sei nichts zu ändern – und so nehmen die Paare voneinander Abschied, wobei sie sich wechselseitig schwören, einander treu zu bleiben. Die jungen Männer ziehen fort, während ihnen die Zurückbleibenden eine gute Reise und glückliche Heimkehr wünschen. Alfonso aber wird sich schon bald wieder mit Guglielmo und Ferrando treffen, um ihnen neue Instruktionen zu erteilen.

Despina begegnet Dorabella und Fiordiligi, die völlig verzweifelt sind – ohne ihre Verlobten scheint das Leben sinnlos zu sein. Den Ratschlag Despinas, die vorläufige Trennung nicht allzu schwer zu nehmen, weisen sie zurück. Sie ergehen sich in Liebeskummer, während Despina deutlich macht, von Männer- und Soldatentreue nichts zu halten.

Alfonso weicht Despina in seine Pläne ein. Gleich werden zwei Fremde erscheinen, die es darauf abgesehen haben, Fiordiligi und Dorabella zu gefallen. Verkleidet kommen Guglielmo und Ferrando herein, den beiden Frauen sofort ihre Verehrung und Liebe erklärend. Alfonso gibt sich als guter Freund der beiden Herren aus und preist sie den Damen an. Fiordiligi aber bekräftigt, dass sie und ihre Schwester nicht gewillt sind, dem Werben nachzugeben und die Treue zu ihren Verlobten zu brechen.

29

Guglielmo stellt die Vorzüge heraus, die er und sein Freund besitzen – mit ihnen werden Fiordiligi und Dorabella gewiss glücklich und zufrieden sein. Die Frauen aber weisen die Avancen zurück.

Allein mit Alfonso amüsieren sich Guglielmo und Ferrando über das Geschehen und glauben, die Wette schon gewonnen zu haben. Alfonso jedoch bedeutet ihnen, den Tag nicht vor dem Abend zu loben. Gemeinsam mit Despina plant er weiter, Fiordiligi und Dorabella dazu zu bringen, ihren Partnern untreu zu werden. Diese sind noch immer bekümmert über die Abwesenheit ihrer Verlobten. In Gestalt der beiden Fremden fingieren Guglielmo und Ferrando einen Selbstmordversuch, um das Mitleid von Fiordiligi und Dorabella zu erregen. Die als Medicus verkleidete Despina bewahrt durch eine merkwürdige magnetische Heilmethode die Männer vor dem Vergiftungstod. Guglielmo und Ferrando sind noch stärker entflammt als zuvor – und Fiordiligi und Dorabella fällt es zunehmend schwer, dem Liebeswerben der Männer zu widerstehen.

(Pause)

ZWEITER AKT

Despina bedeutet Fiordiligi und Dorabella, dass überhaupt nichts dabei ist, den offenbar so unsterblich in sie

verliebten Fremden nachzugeben. In der Tat finden die beiden so langsam Gefallen daran – dabei bevorzugt Fiordiligi Ferrando und Dorabella Guglielmo, also den jeweils Anderen ihrer ursprünglichen Verbindung.

Die beiden jungen Männer bringen ihren zum Schein Angebeteten ein Ständchen. Alfonso ermutigt die Frauen erneut, sich nicht zu verschlossen zu zeigen, Despina unterstützt ihn dabei.

Guglielmo gewinnt die Zuneigung Dorabellas, nach kurzer Zeit schon verschenken sie ihre Herzen. Fiordiligi aber weist Ferrando ab – sie könne ihrem Verlobten nicht untreu werden, ihre Gedanken sind bei ihm.

Ferrando und Guglielmo tauschen ihre Erfahrungen aus. Während Fiordiligi Treue zu Guglielmos Freude unerschüttert scheint, muss Ferrando erkennen, dass es Dorabella offenbar nicht sonderlich ernst ist. Guglielmo sieht darin den wahren Charakter der Frauen, Ferrando fürchtet hingegen den Spott Alfonsos, fühlt sich aber immer noch zu Dorabella hingezogen.

Alfonso ist dabei, das Spiel weiterzutreiben; immerhin müssten Guglielmo und Ferrando bis morgen noch seinen Anweisungen folgen.

Dorabella bekennt, in den Fremden verliebt zu sein, den sie sich auserwählt hatte. Fiordiligi offenbart, dass auch sie verliebt sei, und zwar nicht nur in ihren Verlobten. Da die Chance, dass ihre Verlobten zurückkehren, wohl nicht allzu groß ist, wäre es sicher besser, sich mit den beiden Fremden zu verbinden, zumal sie ihre Sympathien gewonnen haben. Dorabella versucht, ihre Schwester zu dieser Entscheidung zu überreden.

Fiordiligi aber zögert – vielmehr will sie in Männerkleidern zu ihrem Verlobten Guglielmo eilen, um ihre vermeintlich verlorene Ehre wieder herzustellen. Ferrando aber bestürmt sie erneut mit Liebesbeteuerungen. Schließlich kann Fiordiligi nicht länger widerstehen.

Guglielmo ist außer sich – auch er musste nun die Untreue seiner Verlobten erkennen. Die beiden jungen Männer sind gewillt, aufgrund dieser Erfahrungen ihre vormaligen Partner zu verlassen. Alfonso aber verspricht, alles wieder einzurenken. Er entschuldigt das Handeln der Frauen, mündend in dem Spruch: »Così fan tutte – So machen's alle«.

Despina berichtet, dass zur Hochzeit der beiden neuen, »falschen« Paare alles vorbereitet ist. Festlich werden sie empfangen, die als Notar verkleidete Despina verliert den Ehekontrakt. In dem Moment, als die vier Brautleute unterschreiben wollen, kündigt sich die Rückkehr der beiden »echten« Verlobten an. Fiordiligi und Dorabella sind in Angst, was nun geschehen werde. Guglielmo und Ferrando, nun wieder in ihrer eigentlichen Identität und Gestalt, begrüßen ihre Verlobten nach nur einem Tag der Abwesenheit. Diese sind von der Situation überfordert. Despina gibt zu, sich als Notar verkleidet und in einer Maskerade mitgespielt zu haben. Als Guglielmo und Ferrando die Eheverträge entdecken und den beiden Frauen Verrat vorwerfen, müssen sie ihre Untreue gestehen – eine strenge Strafe wäre nur gerecht. Ihre Verlobten geben sich daraufhin als jene Fremden zu erkennen, die einen Tag lang ihnen nachgestellt und sie für sich gewonnen hatten. Alfonso versucht, die Paare wieder zu versöhnen – alle Täuschungen und Ent-Täuschungen seien geschehen, damit am Ende alle klüger sind.

SYNOPSIS

ACT ONE

32

Two young couples are spending their summer on a Mediterranean beach, the sisters Fiordiligi and Dorabella and their fiancés Guglielmo and Ferrando. An older couple is also on the scene, Don Alfonso and Despina.

Alfonso proposes a wager to Guglielmo and Ferrando: Alfonso bets 100 sequins that he could prove in just one day that Fiordiligi and Dorabella would be unfaithful. But they would have to follow all of Alfonso's instructions during those 24 hours and promise not to reveal the plan to the sisters. Guglielmo and Ferrando agree to the plan because they are so confident of their lovers' fidelity.

Fiordiligi and Dorabella are happy to have two such splendid, strapping fiancés. Alfonso brings the news that Guglielmo and Ferrando have been suddenly summoned to serve military duty. He says there is nothing that can be done to change this, and so the couples must bid one another farewell, but they swear that they will remain true to one another. The young men leave while those remaining wish them good travels and a safe return. Alfonso will soon again meet Guglielmo and Ferrando to give them new instructions.

Despina encounters Dorabella and Fiordiligi in utter despair: without their betrothed life seems meaningless. They reject Despina's advice not to take the temporary separation too hard. While they wallow in heartbreak, Despina makes clear that she has no faith in the fidelity of men or soldiers.

Alfonso lets Despina in on his plans. In just a moment, two strangers will appear that seek to court Fiordiligi and Dorabella. In costume, Guglielmo and Ferrando now

enter, declaring their respect and love to the two women. Alfonso pretends he is a good friend of the two men and sings their praises to the women. Fiordiligi insists that she and her sister refuse to give in to their wooing and violate their fidelity to their betrothed.

Guglielmo emphasizes the advantages that he and his friend have to offer, saying that, with them, Fiordiligi and Dorabella will certainly be happy and satisfied. The women reject their advances.

But when they are alone again with Alfonso, Guglielmo and Ferrando are in jovial spirits and think they have already won the bet. Alfonso says not to count your chickens before they hatch. Together with Despina, he plans to convince Fiordiligi and Dorabella to be unfaithful to their partners. They are still worried about the absence of their betrothed. Still in costume as the two strangers, Guglielmo and Ferrando undertake a fake suicide attempt to win over the compassion of Fiordiligi and Dorabella. Despina, disguised as a doctor, pretends to prevent their death by poisoning with a strange healing method based on magnetism.

Guglielmo and Ferrando are now even more aflame than before, and Fiordiligi and Dorabella find it increasingly difficult to resist the men's advances.

(Intermission)

ACT TWO

Despina tells Fiordiligi and Dorabella that there is nothing wrong with giving in to two strangers who are so desperately in love with them. And in fact, they are slowly beginning to like the idea, but Fiordiligi prefers Ferrando and Dorabella Guglielmo, the respective other from the original couples.

33

The two young men sing a serenade to their pretend beloved. Alfonso encourages the women once again not to be stand-offish and Despina supports him in this.

Guglielmo wins over Dorabella's affections, and after a brief time they soon give their hearts to one another. But Fiordiligi continues to reject Ferrando, saying she cannot be unfaithful to her betrothed, her thoughts are with him.

34

Ferrando and Guglielmo report to each other what has happened. While Fiordiligi's faithfulness, to Guglielmo's satisfaction, seems unbroken, Ferrando has to accept that Dorabella is clearly not quite as serious in her feelings. Guglielmo sees that as women's true character, Ferrando in turn fears the mockery of Alfonso, but still feels attracted to Dorabella.

Alfonso is ready to continue the game, for Guglielmo and Ferrando have to follow his wishes until the morning. Dorabella admits to being in love with the stranger that she has chosen. Fiordiligi reveals that she too is in love, not just with her betrothed. Since the odds that their fiancés will actually return are not so great, she suggests that it would surely be better to go with the two strangers, since they have won over their feelings. Dorabella tries to convince her sister to agree to this decision.

But Fiordiligi refuses, instead she wants to dress in men's clothes and rush off to her betrothed to restore her supposed lost honor. Ferrando, however, once again presses on with declarations of love. Ultimately, Fiordiligi can no longer resist.

Guglielmo is furious: he now also had to acknowledge his own fiancée's infidelity. The two young men are now ready to leave their former respective partners in light of what has happened. But Alfonso promises to fix everything: he excuses the actions of the women, ending by saying:

"Così fan tutte – That's how they all do it".

Despina reports that the marriage of the two new "fake" couples is prepared. They are festively received, and Despina, dressed as a notary, reads the marriage contract. In

the moment that the four parties want to sign, the return of the actual betrothed is announced. Fiordiligi and Dorabella are afraid of what will happen now. Guglielmo and Ferrando, now having returned to their actual identity and form, greet their betrothed after just a day of absence. The sisters are overwhelmed by the situation. Despina admits to having dressed as a notary and playing along in the masquerade. When Guglielmo and Ferrando discover the marriage contracts and accuse the two women of betrayal, the sisters are forced to admit their unfaithfulness – severe punishment would only be just. But the men now reveal themselves as the strangers who had pursued them a whole day long and thereby won them over. Alfonso tries to reconcile the couples, saying that all the deceptions and disappointments took place just to make everyone happier in the end.

35

»

36

ALLERLIEBSTER PAPA!
ICH KANN NICHT
POETISCH SCHREIBEN; ICH
BIN KEIN DICHTER.
ICH KANN DIE
REDENS=ARTEN NICHT
SO KÜNSTLICH EINTHEILEN,
DASS SIE SCHATTEN
UND LICHT GEBEN;
ICH BIN KEIN MAHLER.
ICH KANN SOGAR
DURCHS DEUTEN UND DURCH
PANTOMIME MEINE
GESINNUNGEN
UND GEDANKEN NICHT
AUSDRÜCKEN;
ICH BIN KEIN TANZER,
ICH KANN ES ABER
DURCH TÖNE;
ICH BIN EIN MUSIKUS.

«

Wolfgang Amadeus Mozart
an seinen Vater Leopold, November 1777

DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG

37

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT
NACH MOZART UND DA PONTE

TEXT VON Vincent Huguet

Im Gegensatz zu Wagners »Ring«-Tetralogie ist die Mozart-Da-Ponte-Trilogie nicht als Zyklus konzipiert, weder bezüglich der Auswahl der Libretti noch bezüglich der Reihenfolge der Kompositionen. Erst nachträglich wird die Bezeichnung »Trilogie« für »Le nozze di Figaro« (1786), »Don Giovanni« (1787/88) und »Cosi fan tutte« (1790) angewandt.

»Während ich den Text schrieb, komponierte Mozart die Musik; in sechs Wochen war alles fertig«, schrieb Da Ponte in seinen Memoiren (»Geschichte meines Lebens«) bezüglich »Le nozze di Figaro«. Abgesehen von der üblichen Vorstellung einer fieberhaften Komplizenschaft weiß man heute wesentlich mehr über die in Wien tobenden Intrigen, den grausamen Konkurrenzkampf zwischen den Komponisten, die List der Librettisten oder das Zaudern des Kaisers als über jene Beziehung, die sich in diesen Jahren zwischen Mozart und Da Ponte aufbaute. Nun ist es jedoch einzig und allein diese Beziehung, die die Trilogie bestimmt.

Den Ursprung der drei in der Welt am häufigsten gespielten Meisterwerke der Oper markiert ein Tref-

fen, das sicher dem Zufall, den äußeren Umständen und auch einer gewissen Seelenverwandtschaft geschuldet ist. Zwei Männer, zwei Reisende, die am Morgen der Französischen Revolution auf den Straßen und in den Herbergen ganz Europas unterwegs sind, wo sie Gott und der Welt begegnen, Abenteurern, Philosophen sowie fliehenden, verkleideten oder beschwipsten Damen: das Leben, wie es Casanova in seinen Memoiren (»Geschichte meines Lebens«) beschreibt, Casanova, den Da Ponte sich nicht traut, nach dem Geld zu fragen, welches er ihm schuldet. Sie leben in den Tag hinein, abends bejubelt und morgens weggejagt, stets von der Hand in den Mund, mehr als einmal verliebt, und oft unterliegen sie den Schlingen ihres Schicksals. Über den Inhalt ihrer Gespräche weiß man fast gar nichts; man kann sich lange Dialoge wie den in »Jacques der Fatalist und sein Herr« von Diderot (1778) ausmalen, gewiss so manchen Streit, sicherlich Lachanfänge, und man kann vor allem hören, was sie gemeinsam geschaffen haben. In nicht einmal vier Jahren, von 1786 bis 1790, haben sie ein Bildnis ihrer Zeit, reich an Farben und sehr nuanciert zugleich, entworfen, das noch immer verblüfft. Denn auch, wenn man in diesem vor allem das Wesen der Menschen am Ende des 18. Jahrhunderts erkennt, erweist es sich als universell, und weder die gepuderten Perücken noch die Seidenbänder haben folgende Generationen daran gehindert, sich mit ihm zu identifizieren. Auch wenn diese »Trilogie« also dem Zufall geschuldet ist – hätte Mozart länger gelebt, würde man vielleicht gar von einer Tetralogie oder sogar einer Pentalogie sprechen können – lassen sich in ihr doch zahlreiche gemeinsame Elemente, wiederkehrende Figuren und Situationen, wiederauftauchende Motive und inhaltliche Fortsetzungen finden, sodass ein roter Faden erkennbar wird, der es heute möglich macht, die Geschichte, die Mozart und Da Ponte erzählt haben, wiederzugeben.

EIN LEBEN IN DREI AKTEN

Aus den drei Werken kann ein Porträt eines Mannes herauskristallisiert werden, das beiden vielleicht etwas ähnelt (»Ich bin Madame Bovary«, sagte Flaubert), und dessen Leben sich in drei Akten erzählen lässt:

- »Così fan tutte«, korrekterweise untertitelt mit »La scuola degli amanti«, Jugend und Lehrzeit bzw. die »Initiation«
- »Le nozze di Figaro«, Eheleben, Zeit seiner Freuden, aber auch seiner »Midlife crisis«
- »Don Giovanni«, Reifezeit bis zum Tod

Die Werke in dieser Reihenfolge und nicht in ihrer chronologisch entstandenen zu betrachten, ermöglicht es einerseits, eine zeitliche Logik, die von der Jugend der Protagonisten in »Così fan tutte« bis zur Reife und zum Tod in »Don Giovanni« reicht, wiederzufinden und andererseits, einen grundlegenden Aspekt des gemeinsamen, mit Händen hervorgebrachten Werks von Mozart und Da Ponte zu illustrieren. Letzteres meint die Art, wie man das Werk heute nach Michel Foucault und sogar nach Michel Houellebecq rezipieren kann.

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT AUFDECKEN

Es ist in der Tat verblüffend festzustellen, dass Michel Foucault aus seinem Werk »Sexualität und Wahrheit« (1976–1984) ebenfalls ein Triptychon formte, von dem

die Überschriften genauso gut als Untertitel für die Werke der Trilogie fungieren können:

- Band 1: »Der Wille zum Wissen«
- Band 2: »Der Gebrauch der Lüste«
- Band 3: »Die Sorge um sich«

40

Während man oft auf die Liebesspiele, jene des Neids und der Frustration und sogar »die Phasen der Liebe«, in der Trilogie hingewiesen hat, wurde jedoch oft nicht bedacht, dass letztere einen genauso wichtigen Diskurs und eine Überlegung zur Sexualität hervorbringt, wie die zur gleichen Zeit entstandenen Ideen von Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade oder Füssli. Bekräftigt und befreit durch die Philosophie der Aufklärung, erforschen Künstler, Schriftsteller und Philosophen die Beziehungen zwischen Mann und Frau, zwischen den Generationen, zwischen dem, was man noch nicht »Gesellschaftsklassen« nennt, alles durch das Prisma der Sexualität betrachtet, indem sie die daraus entstehenden Machtspiele enthüllen.

EINE FAMILIENSAGA?

Im Herzen dieser dreiteiligen Erzählung steht ein junger Mann, Guglielmo, der zum Ende von »Così fan tutte« verheiratet ist, in »Le nozze di Figaro« der Graf Almaviva wird und anschließend den ehelichen Wohnsitz verlässt, um sich unter der neuen Identität des Don Giovanni aufzumachen. An seiner Seite steht die junge Fiordiligi, die Gräfin und die maskierte Donna Elvira, die ihren (Ex-) Mann bis zum Ende verfolgt. Figaro hingegen nimmt den Namen Leporellos an und folgt seinem »Herren«, angetrie-

ben von der Idee eines neuen Lebens, über das er sich noch viel beschweren wird – vielleicht weil er die Nähe Susannas vermisst. Zwischen den beiden befinden sich Eltern, Onkel, Enkel und Freunde, die von einem Werk zum nächsten tatsächlich Verwandtschaftsähnlichkeiten annehmen und dazu verleiten, dieses Leben vom Kern einer Familiensaga heraus zu erzählen.

41

DER UMSCHWUNG VON EINER WELT IN DIE ANDERE

Oft wurde gesagt, dass die Trilogie das Stürzen von einer Welt in eine andere erzählt, was vor allem daran liegen mag, dass Beaumarchais, der Autor von »Figaros Hochzeit«, zu Recht oder zu Unrecht die schlummernde Revolution verkörpert, die das »Ancien régime« in Frankreich zu Fall bringen wird. Dies betrifft jedoch nicht das restliche Europa, die wahre Heimat Mozarts und Da Pontes, der anschließend nach Amerika übersiedeln wird.

Vermutlich haben die Menschen jeder Epoche das Gefühl, einen Umschwung in eine neue Welt zu erleben – ungeachtet dessen, ob die Geschichte dies bestätigt oder nicht – und wenn wir uns ins Herz der Trilogie begeben, das heißt ins Herz ihrer menschlichen Beziehungen, ist es möglich, dadurch einen auch für uns aktuellen Umschwung zu erkennen. Dazu müsste man die Zeitspanne von der »sexuellen Revolution« direkt nach dem Mai 1968 ansetzen und den Werdegang dieses Mannes und seiner Mitmenschen bis heute verfolgen.

»Così fan tutte« kann dementsprechend wirklich eine »Scuola degli amanti« darstellen, bei der vier junge Leute aus gutem Hause (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo und Ferrando), etwas verklemmt und nicht so oft auf den Barrikaden, an einem italienischen Strand ein Paar treffen, das in Schwierigkeiten steckt (Despina und Don Alfonso). Dieses

Paar hat Revolution gemacht – oder meint zumindest sich an der Revolution beteiligt zu haben – und ist gewillt, diese fortzuführen, ganz nackt und auf schwarzem Sand. Jugend und Lehrzeit.

»Le nozze di Figaro« spielt ca. 15 Jahre später, in den achtziger Jahren, in einem großen Haus à la Almodóvar. Bestimmend ist die Versuchung einer Rückkehr zur Ruhe und Ordnung, wie man es damals genannt hätte, ja sogar der »Verbürgerlichung« mit ihrem diskreten Charme auf der einen, aber auch dem Preis von Frustrationen und Intrigen auf der anderen Seite. Wenn die Lektion aus »Così« auch gelernt wurde, so ist sie noch nicht wirklich verinnerlicht worden: Schon entdecken neue Generationen mit Cherubino als ihrem berühmten und stark queeren Vertreter das sexuelle Verlangen, werden rebellisch und werden im Licht des umherschweifenden Gespenstes der Krankheit, das ein Ende des libertären Intermezzos anzukündigen scheint, umso ungeduldiger.

»Don Giovanni« schließlich ist eine Flucht, die uns bis zur heutigen Zeit führt. Die Flucht eines Mannes, der sein Eheleben nicht mehr erträgt, sicher, aber der vielleicht auch eine Welt voller Paradoxien verwirft. Eine Welt der Freizügigkeit und Sterilität, liberal und forschend, in der das Geschlecht gefährlicher denn je geworden ist. Er verliert gleichzeitig Jugend und Freiheit, und je mehr die Zeit voranschreitet, desto öfter wird er verfolgt, auch wenn die Rechtsprechung der Menschen keinen Einfluss auf ihn zu haben scheint. Seine Flucht nach vorn ist also auch eine verzweifelte Suche nach der Freiheit, und sei der Preis noch so hoch: der Tod.

»COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI«

Unsere Geschichte würde also 1969, in der »Année érotique« von Serge Gainsbourg oder Jane Birkin,

beginnen und heute enden. Es ist die Geschichte einer Frau und eines Mannes, die Anfang der fünfziger Jahre geboren wurden. Selbstverständlich ist Mozarts und Da Pontes Welt nicht an den Realismus angelehnt und spiegelt noch weniger eine historische Genauigkeit wider. Nichtsdestotrotz ist es faszinierend, die Charaktere mit einer erstaunlichen Leichtigkeit in die Kleider unserer Zeit schlüpfen zu sehen, wie Sprachrohre der gesellschaftlichen Debatten oder der intimen Fragen, die sich seit dem 18. Jahrhundert stark gewandelt haben, ohne jedoch geklärt zu sein. Im Zentrum der Dramaturgie wie der Musik stehen die Beziehungen zwischen Frauen und Männern: was sie zueinander bringt, was sie trennt, die Art miteinander zu sprechen, sich zu belügen, sich zu streiten, aber vor allem die folgende in »Così fan tutte« und »Le nozze di Figaro« eingemeißelte Aussage: Wenn ihr die Frauen beschuldigt, dann tut desgleichen mit den Männern, wenn ihr die Männer beurteilt, dann gleichermaßen die Frauen. Und wer hat die Macht inne zu urteilen? Die Kirche, die Gesellschaft, das Recht, die Menschen, Gott? »So machen es die Frauen« aber auch »So machen es die Männer«, denn die Treulosigkeit, die List, der Widerspruch haben kein Geschlecht, ebensowenig wie die »Bösgläubigkeit«. Wir sind unsere eigenen Richter. Der Neid ist eine Todsünde und gleichzeitig völlig überflüssig. Die Menschen hören nicht auf, ihren Mitmenschen Schwächen und Fehler vorzuwerfen. Wenn jede Epoche mit einer solchen Leidenschaft die Ufer von »Così«, den nächtlichen Garten der »Nozze« und die düsteren Straßen von »Don Giovanni« zurücklässt, dann werden diese Fragen sich niemals klären und die Beziehungen sich niemals beruhigen. Und es ist normal, nein, sogar gut, dass dem so sei, sagen uns Mozart und Da Ponte durch diesen Wahn der zwielichtigen Finales, in denen das Tragische mit dem Komischen verkehrt, in denen sich größte Betrübnis und unbarmherzigste Freude vereinigen, denn dies ist die Essenz des Lebens. Sie wollten

uns erziehen, uns Zeit ersparen, genau wie Marcel Proust in »Die Gefangene« (1923) die aussichtslosen toxischen Intrigen des Neids unerbittlich auseinandernimmt. Sie haben uns gelehrt, dass Frau und Mann aus demselben Fleisch gemacht sind, dieselbe Schönheit und dieselben Schwächen teilen, und dass wir glücklich wären, wenn wir dies hinnehmen könnten und aus dem Munde Don Alfonsos eine leichte Brise der epikureischen Philosophie wehen lassen würden. Ihre Stärke liegt darin, aufgezeigt zu haben, wie viele Kämpfe man mit der Gesellschaft oder mit sich selbst führen muss, um dort anzukommen, um dies zu verstehen und zu akzeptieren, und wie viel Mut man braucht, um sich und den anderen gegenüber ehrlich zu sein. Im Grunde genommen erzählt die Trilogie die Geschichte einer schweren, chaotischen Befreiung, die sich in vielerlei Hinsicht als eine Initiation erweist und dennoch den einzigen Weg zum Glück darstellt.

Aus dem Französischen übersetzt von Isabelle Petitlaurent

THE TRILOGY OF LIBERATION

A HISTORY OF SEXUALITY
AFTER MOZART AND DA PONTE

TEXT BY Vincent Huguet

Unlike Wagner's tetralogy, the Mozart-Da-Ponte trilogy was never conceived as a cycle, neither in terms of the libretti nor regarding the sequence of the compositions. The term "trilogy" was only subsequently applied to the three operas "Le nozze di Figaro" (1786), "Don Giovanni" (1787/88) and "Così fan tutte" (1790).

"While I was writing the libretto, Mozart composed the music; everything was finished in just six weeks," Da Ponte writes in his memoirs on "Le nozze di Figaro." Besides the usual notion of feverish collaboration, we now know much more about the intrigues that raged in Vienna, the cut-throat competition between composers, the trickery of the librettists, or the fickleness of the Emperor than we do about the relationship that developed in these years between Mozart and Da Ponte. But this relationship is not the only thing that determined the development of the trilogy.

These three lyrical masterpieces, the three most-performed operas worldwide, had their origins in a meeting that was surely due to chance, external circumstances, but also a certain inherent similarity between the

two men. Two men, two itinerants who were travelling all across Europe on the eve of the French Revolution, staying at inns where all sorts of people encountered one another, adventurers, philosophers, and women fleeing from their lives, costumed or tipsy: life as Casanova describes it in his memoirs “History of My Life,” the same Casanova whom Da Ponte does not dare to ask to return the money he owes him. They existed from day to day, celebrated in the evening and hounded down the next morning, always living from hand to mouth, more than once in love, and often succumbed to the traps of their own destiny. We know almost nothing about the content of their exchanges: but we can imagine long conversations like those in “Jacques the Fatalist and His Master” by Diderot (1778), certainly arguments and hysterical fits of laughter – and listen to the products of their joint creation. In a span of not even four years, from 1786 to 1790, they created a portrait of their era, rich in color and yet very nuanced, that is still surprising today. For even if we think these operas primarily say something about the late-eighteenth century population, the works prove to be universal, and neither the powdered wigs nor the silk ribbons kept subsequent generations from identifying with them. Even if this “trilogy” is due to chance – if Mozart had lived longer, maybe we would be able to speak of a tetralogy or pentalogy – numerous joint elements, repeating figures and situations, resurfacing touches and thematic continuations can be found in the three works so that a common thread can be recognized that makes it possible to tell Mozart and Da Ponte’s story today.

A LIFE IN THREE ACTS

In the three acts, a portrait of man can be distilled that is perhaps somewhat similar to both creators (“I am

Madame Bovary,” said Flaubert) and whose life can be told in three acts.

“Così fan tutte,” correctly with the subtitle “La scuola degli amanti,” youth and initiation

“Le nozze di Figaro,” life as a married man, a time of pleasure, but also a midlife crisis

“Don Giovanni,” maturity until death

Examining the works in this order – and not in their actual chronology – allows us to discover a temporal logic that stretches from the youth of the characters in “Così fan tutte” to their maturity and death in “Don Giovanni” and, at the same time, to illustrate a foundational aspect of Mozart and Da Ponte’s joint work. The latter refers to how the work can be received in the wake of Michel Foucault and even Michel Houellebecq.

UNCOVERING A HISTORY OF SEXUALITY

It is indeed remarkable to realize that Michel Foucault also created a triptych in his work “The History of Sexuality” (1976–1984) and that the titles of the three volumes could also serve as subtitles for the works of this trilogy:

Vol. 1: The Will to Knowledge

Vol. 2: The Use of Pleasure

Vol. 3: The Care of the Self

When speaking of the trilogy, attention is usually focused on the love games, envy, frustration, or even the “phases of love,” and it is forgotten that the trilogy resulted in a discourse and views on sexuality on a par with the ideas of Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade or Füssli from the same period. Strengthened and liberated by the philosophy of the Enlightenment, artists, writers, and philosophers studied the relationships between men and women, between the generations, between what were not yet called “social classes,” everything seen through the prism of sexuality, by revealing the power games that thus resulted.

A FAMILY SAGA?

At the heart of this three-part story is a young man, Guglielmo, who is married at the end of “*Così fan tutte*,” in “*Le nozze di Figaro*” he becomes Count Almaviva and then leaves the married home to take on the new identity of Don Giovanni. At his side, the young Fiordiligi, the countess and the masked Donna Elvira, who follows her (ex) husband until the end. Figaro, in contrast, takes on the name of Leporello and follows his “master,” driven by the idea of a new life about which he will have even more to complain about – perhaps because he misses the proximity to Susanna. The two are surrounded by parents, uncles, grandchildren, and friends that from one work to the next develop familial similarities, and thus lead us to tell his life as rooted in a family saga.

FROM ONE WORLD TO THE NEXT

It is often said that the trilogy tells of the collapse of one world and the emergence of the next, which might primarily be due to the fact that Beaumarchais, the author

of “*The Marriage of Figaro*,” is seen correctly or incorrectly as embodying the slumbering revolution that ultimately brings the “ancien régime” to collapse in France. But this is not true of the rest of Europe, the true home of Mozart and Da Ponte – who later moved to America.

Perhaps people in every era have the sense of experiencing the sudden emergence of a new world, regardless of whether history confirms this or not. And if we look at the heart of the trilogy, that is, the core of its human relationships, it is possible to recognize a transformation that is currently relevant to us today. For this, one would have to trace the time space at the “sexual revolution” directly after May 1968 and the development of this man and his fellow men and women.

“*Così fan tutte*” can thus truly represent “*La scuola degli amanti*,” in which four young people from posh families (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo, and Ferrando), a bit prudish and uptight and not really on the barricades that often, encounter a couple with difficulties on an Italian beach (Despina and Don Alfonso). This couple has completed the revolution, or thinks that they participated in it, and wants to continue it: stark naked on the black sand. Youth and apprenticeship.

“*Le nozze di Figaro*” plays around fifteen years later, in the 1980s, in a large house like one in Almodóvar. Definitive here is the temptation to return to peace and order, as it was called then, “bourgeoisification” with its discrete charm on the one hand, but also the price of frustration and intrigues on the other hand. The lesson of “*Così*” might have been learned, but it wasn’t really internalized. Now, with Cherubino as their famous and quite queer representative, new generations discover sexual desire, get rebellious and all the more impatient in light of the roving specter of disease that seems to herald an end to the libertarian intermezzo.

“Don Giovanni” finally is an escape that brings us to the current day. The escape of a man who no longer can bear his married life, that’s for sure, but who also discards a world riddled with paradox. A world of permissiveness and sterility, liberal and demanding, where sex has become more dangerous than ever. He loses youth and freedom at the same time, and the more time passes, the more frequently he is pursued, even when human justice seems not to hold much sway over him. His flight forward is also a desperate search for freedom no matter how high the price: death.

“COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI”

So our history would begin in 1969, in the summer of love of Serge Gainsbourg or Jane Birkin, and end today. It is the story of a woman and a man born in the early 1950s. Of course, the world of Mozart and Da Ponte is not based on realism and by no means reflects historical precision. All the same, it is fascinating to see the characters slip into the costumes of our own day with a surprising ease, as mouthpieces of social debates or intimate issues that might have changed dramatically since the eighteenth century, but have still not been resolved. The dramaturgy and the music center around the relationships between women and men: what they share, what divides them, the way they speak to one another, lying, arguing, but above all the statement chiseled into “Così fan tutte” and “Le nozze di Figaro:” if you blame the women, do the same with the men, if you judge men, then judge women equally. And who has the power to judge? The church, society, law, fellow men and women, God? “That’s women for you,” but also “that’s what men are like!”, for infidelity, dishonesty, contradiction have no gender, just like bad faith: we are our own judges. Envy is a mortal sin and at the same time entirely superflu-

ous. People cannot stop accusing their fellows with weaknesses and mistakes. If every age leaves behind the shore of “Così,” the nocturnal garden of “Nozze,” and the dismal streets of “Don Giovanni” with an equal passion, then these questions will never be resolved and the relationships between the genders will never come to rest. And it’s normal, or even good that that’s the case, Mozart and Da Ponte remind us, through the madness of the ambiguity of the finales, in which the tragic combines with the comic, in which great sadness and merciless joy unite, for that is the essence of life. They want to teach us, to save us time, just as Marcel Proust mercilessly dissects the pointless toxic intrigues of envy in “The Prisoner” (1923). They taught us that women and men are made of the same flesh, share the same beauty and the same weaknesses, and that we would be happy if we could accept this and have a light breeze of Epicureanism issue forth from the lips of Don Alfonso. Its strength is to have shown how many struggles need to be carried out with society or with oneself to understand and accept this, and how much courage it requires to be honest to our fellow humans. Basically, the trilogy tells the tale of a vexing, chaotic liberation, which proves in many ways to be an initiation and at the same time represents the sole path to happiness.

»

DENN KÖNNT ICH JEDEM
MUSIKFREUNDE,
BESONDERS ABER DEN GROSSEN
DIE UNNACHAHLICHEN
ARBEITEN MOZARTS,
SO TIEF UND MIT EINEM
SOLCHEN MUSIKALISCHEN
VERSTANDE, MIT EINER
SO GROSSEN EMPFINDUNG
IN DIE SEELE PRÄGEN,
ALS ICH SIE BEGREIFE
UND EMPFINDE:
SO WÜRDEN DIE NATIONEN
WETTEIFERN
EIN SOLCHES KLEINOD
IN IHREN RINGMAUERN
ZU BESITZEN. [...]

«

52

»

MICH ZÜRNT ES, DASS
DIESER EINZIGE MOZART
NOCH NICHT BEY
EINEM KAISERLICHEN
ODER KÖNIGLICHEN
HOFE ENGAGIERT IST.
VERZEIHEN SIE,
WENN ICH AUS DEM
GELEISE KOMME:
ICH HABE DEN
MANN ZU LIEB.

«

53

Joseph Haydn

an den Provinzialoberverwalter Franz Rott in Prag, Dezember 1787

»COSÌ FAN TUTTE«: EINE OPER HINTER DEN SPIEGELN

54

TEXT VON Silke Leopold

Um es gleich vorwegzunehmen: Lorenzo Da Ponte hatte, als er sein drittes Libretto für Mozart schrieb, nichts weniger im Sinn als eine Oper über die Untreue der Frauen. Er selbst nannte das Stück in seinen Memoiren nur »La scuola degli amanti« (Die Schule der Liebenden); zu welchem Zeitpunkt aber die Oper den Titel »Così fan tutte« erhielt, ob Mozart selbst, der diesen Satz zum musikalischen Motto machte, die Umbenennung wünschte oder ein anderer, vielleicht der Theaterdirektor, das musikalische Motto für den geeigneteren Titel hielt, ist nicht bekannt. Als »Così fan tutte; o sia la scuola degli amanti. Opera Buffa in 2 Atti« trug Mozart im Januar 1790, d.h. zum Zeitpunkt der Uraufführung, die Oper in sein eigenhändiges Werkverzeichnis ein.

Da Ponte selbst wäre wohl erstaunt gewesen, wenn er erfahren hätte, durch welche monströse Bearbeitungen sein raffiniertes, gleichsam am offenen Herzen durchgeführtes Experiment im 19. Jahrhundert zu einer plumpen Parabel über weiblichen Wankelmut verkommen konnte, vor der die Frauen dann mit heuchlerischer Galanterie in Schutz genommen werden mussten. »Wir können auf der Bühne die Herabwürdigung der Frauen nicht ertragen« – mit dieser Bemerkung machte der Kritiker einer Berliner Aufführung im Jahre 1891 deutlich, wie sehr

die bürgerlichen Moralvorstellungen des 19. Jahrhunderts den Blick auf Da Pontes Operntext verstellt hatten. Denn von einer Herabwürdigung der Frauen in »Così fan tutte« konnte nur der sprechen, der all den deutschsprachigen Bearbeitungen unter Titeln wie »Mädchenlist« oder »Weibertreue«, »Mädchenrache« oder gar »Sind sie treu?« mit ihrem verengten Blick auf das vermeintlich ehrlose Treiben der beiden Ferrareser Damen aufgesessen war – nur der also, der, anders als Don Alfonso, selbst von der moralischen Schwachheit (nur) des Weibes überzeugt war. Dieser aber hatte ja etwas ganz anderes im Sinn gehabt: die Frauen wie die Männer von dem hohen Podest der gegenseitigen Idealisierung herunterzuholen, den Frauen wie den Männern ihre moralische Hinfälligkeit vor Augen zu führen und die Vergänglichkeit von Treueschwüren ebenso offen zu legen wie den törichtsten Leichtsinns im Spiel mit der Liebe. Don Alfonsos Leitgedanke ist nicht etwa die Treue, sondern der »disinganno«, die Enttäuschung, in deren Namen sich die Paare auf einer zwar weniger schwärmerischen, dafür aber lebensnäheren Ebene wieder treffen können. Diese Vorstellung war dem 19. Jahrhundert mit seiner rigiden (Doppel-) Moral so fremd, dass es kaum überraschen darf, wenn selbst ein so ausgewiesener Mozart-Kenner wie Eduard Hanslick Da Pontes Libretto als »geistlos und impertinent« bezeichnete.

55

Dabei wäre Geistlosigkeit das Letzte gewesen, was man Lorenzo Da Ponte hätte vorwerfen können. »La scuola degli amanti« ist nicht nur eine Dramenkonstruktion von gleichsam klassischer Ausgewogenheit, sondern auch ein höchst anregendes Spiel mit den Bildungstraditionen der Zeit. Das beginnt bei den Namen der beiden Protagonistinnen: Fiordiligi und Dorabella sind Ebenbild zweier Damen aus Ludovico Ariostos 1516 erstmals veröffentlichtem »Orlando furioso«, dort Fiordiligi und Doralice genannt, und auch Despina, der Name der Kammerzofe, dürfte von

Fiordispina, einem munteren Fräulein bei Ariost, abgeleitet sein. Das setzt sich fort in den sentenzhaft vorgetragenen Urteilen über die Frau als solche, die der italienischen Literatur entnommen sind: In der 7. Szene des ersten Aktes zitiert Don Alfonso in »Nel mare solcae nell'arena semina« Jacopo Sannazaros Hirtenroman »Arcadia« von 1504, und sein Arioso »E la fede delle femmine« zu Beginn des Terzetts in der Eröffnungsszene der Oper verweist auf eine Arie aus Pietro Metastasios Libretto »Demetrio« von 1731 – wo bezeichnenderweise nicht von der »Treue der Frauen«, sondern von der »Treue der Liebenden« die Rede ist. Mit der Handlungsidee der Treueprobe, seit der Nacherzählung der antiken Sage von Kephalos und Prokris in Ovids »Metamorphosen« ein beliebtes Motiv der gesamten abendländischen Literatur, bezog Da Ponte sein Publikum ebenso ein wie mit den zahlreichen Anspielungen auf zeitgenössische Begebenheiten wie etwa die Türkenkriege, die Kaiser Joseph II. als Verbündeter Russlands führen musste, oder die beliebte Magnetkur des Wiener Arztes Anton Mesmer, die Despina den scheinbar vergifteten Albanern verordnet.

In der Handlungskonstruktion aber ebenso wie in der Personenkonstellation stellt »La scuola degli amanti« eine ebenso scharfsinnige wie amüsante Parodie der Opera seria dar, und das Wiener Publikum dürfte die Anspielung auf den langjährigen kaiserlichen Hofdichter und literarischen Schöpfer dieses Operntypus Pietro Metastasio wohl verstanden haben. Vergleicht man etwa Metastasios Libretto »La clemenza di Tito«, das Mozart nur ein Jahr nach »Così fan tutte« vertonen sollte, mit Da Pontes Libretto, so wird die subtile Anspielung auf die Dramaturgie der Seria schon in den Personen der Handlung deutlich: An der Spitze der Rollenhierarchie steht gemeinhin ein Herrscher (Tito), darunter ein erstes Liebespaar (Vitellia und Sesto) sowie ein zweites (Servilia und Annio). Den Schluss bildet ein Vertrauter (Publio), dessen dramaturgisch notwendige Funktion als

Zuhörer, Bote und Stichwortgeber mit einer oder vielleicht auch zwei Arien belohnt wird. Die Handlung der metastasianischen Oper entsteht generell aus einem Geflecht unterschiedlichster emotionaler Beziehungen, bei denen durch Intrigen und Missverständnisse, aber auch durch den zentralen Konflikt zwischen Pflicht und Liebe die gesellschaftliche Ordnung gestört und gefährdet wird, bis am Schluss durch die Weisheit und Milde des Herrschers die richtigen Paare wieder zusammen finden. Der Blick auf »La scuola degli amanti« offenbart die Raffinesse, mit der Da Ponte die Regeln der Seria-Dramaturgie scheinbar sklavisch befolgt und auf diese Weise sein persiflierendes Spiel mit ihnen treibt. Don Alfonso ist der Herrscher; sein Tun setzt die Handlung in Gang und gibt ihr, als die Situation ausweglos scheint, die entscheidende Wendung zum Guten. Zwischen den Paaren Fiordiligi/Guglielmo und Dorabella/Ferrando schwirren die Liebespfeile erst ordnungsgemäß parallel hin und her, dann aber über Kreuz, bis der Herrscher sie wieder in die richtige Richtung lenkt. Und Despina ist eine Vertraute besonderer Art – vertraut mit beiden Seiten und verräterisch zugleich. Manche Arientexte – wie etwa Dorabellas »Smania implacabili« oder Fiordiligis »Come scoglio immoto resta« – scheinen geradewegs der Opera seria entnommen, und selbst die eher unvermittelte, klischeehafte Wiederherstellung der Ordnung am Schluss der Handlung ist ein augenzwinkernder Verweis auf die ernste Schwestergattung.

Auf diesen Vexierspiegel der höfischen Oper, den Da Pontes Libretto darstellte, auf die Verwirrungen des Herzens, die doch so tragisch nicht gemeint waren, reagierte Mozart mit einer nicht minder doppelbödigen Musik, die ironische Distanz und emotionale Nähe gleichzeitig herzustellen wusste. Wenn »Così fan tutte« in der Mozart-Literatur fast einmütig gegenüber den beiden anderen Da Ponte-Opern »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni« als schwächer, als weniger dramatisch beschrieben wurde, so hängt dies sicher

auch damit zusammen, dass sich die exquisite Persiflage ohne die Vertrautheit mit dem Vorbild dem späteren Publikum kaum mehr erschließen konnte. Doch auch jenseits des anspielungsreichen Witzes enthielt Mozarts Musik noch genügend dramatische Substanz. Es gelang ihm auch hier, die artifizielle Handlungskonstruktion, das präziöse Spiel mit der Täuschung, in eine Musik zu fassen, die an unmittelbarer Gefühlsintensität, an dramatischer Wahrhaftigkeit seinen anderen Opern nicht nachsteht.

Mozart komponierte »Così fan tutte« in einer Zeit äußerster Bedrängnis. Krankheit und Geldnot waren seit 1788 seine ständigen Begleiter, und einmal mehr bahnte sich seit seiner Rückkehr von der Reise nach Dresden, Leipzig und Berlin eine neuerliche schöpferische Krise an, die dazu führen sollte, dass er nach »Così fan tutte« ein Jahr lang kaum etwas komponierte. Über die Entstehung des Werkes wissen wir fast nichts. Im Anschluss an eine Wiederaufnahme von »Le nozze di Figaro« Ende August 1789 erhielt Mozart den Auftrag für eine weitere Oper in Zusammenarbeit mit Da Ponte, und in einem der zahlreichen Bettelbriefe, mit denen Mozart seinem Logenbruder Michael Puchberg das Geld aus der Tasche zog, ist Ende Dezember 1789 zum ersten Mal von der Oper die Rede. Ihre Aufführung stand unter einem ungünstigen Stern: Zwar hatte sie bei der Uraufführung am 26. Januar 1790 großen Erfolg, doch nach vier Aufführungen starb der Kaiser, und das Burgtheater wurde für zwei Monate geschlossen. Fünf weitere Aufführungen bis zum August 1790 machten deutlich, dass das Publikum das Werk schätzte; in der veränderten politischen Lage, in dem neuen, weit sittenstrengeren Klima, das der neue Kaiser verbreitete, hatte »Così fan tutte« bald freilich keinen Platz mehr.

Wie immer in Mozarts Schaffen sind diese persönlichen Umstände der Musik selbst an keiner Stelle anzumerken. »Così fan tutte« atmet eine Leichtigkeit, eine Durchsichtigkeit, einen Esprit, als wüsste sie weder von der

Notlage ihres Schöpfers noch von den politischen Erschütterungen im Lande des vielfach verbündeten Frankreich, die der Welt, wie sie Da Ponte mit gleichsam hingetupfter Feder schilderte, bald den Garaus machen sollten. Mozarts Musik ist ganz in dem Spiel mit den Leidenschaften, in den Herzensergießungen der vier jungen Menschen befangen, die durch die Verstrickung in die Intrige die Konventionen einer gesellschaftlich vorgezeichneten Gefühlsbiographie durchbrechen und zum ersten Mal in ihrem Leben die Verletzlichkeit des Herzens erfahren. Und obwohl er es war, der die eher misogynen Sentenz »So machen es alle«, wenn auch in ironischer Überzeichnung und mit dem Hauch einer lächerlichen Männlichkeitspose umgeben, zum musikalischen Motto machte, so trieb er Da Pontes Verwirrspiel mit den Konventionen des musikalischen Theaters, mit dem erotischen Begehren der Protagonisten, mit den betrogenen Betrügnern auf seine Weise weiter. Zu moralischer Schuldzuweisung, zu einer Unterscheidung zwischen männlicher Stärke und weiblicher Schwäche, zur Denunziation echter und falscher Gefühle taugte seine Musik nicht – im Gegenteil: Mehr noch als Da Ponte, der am Schluss der Oper die ursprünglichen Paare wenigstens äußerlich wieder zusammenführte, ließ Mozarts Musik offen, wer wohl tatsächlich zu wem gehörte. Schon die Stimmcharaktere der Sänger verweigern eine eindeutige Zuordnung. Traditionell nämlich gehören Sopran und Tenor, Mezzosopran und Bariton zusammen. Diese Stimmpaare entstehen in »Così fan tutte« aber durch die falsche Gruppierung der Paare Fiordiligi und Ferrando, Dorabella und Guglielmo. Sind sie vielleicht doch die richtigen? Die Musik stellt unmissverständlich die Frage, verweigert aber eine Antwort.

Das Changieren zwischen Wahrhaftigkeit und Täuschung prägt zahlreiche Nummern dieser Oper. Auf einer eher vordergründigen Ebene griff Mozart Da Pontes Idee der Seria-Parodie auf; wenn etwa Don Alfonso die ver-

meintliche Schreckensnachricht von der Einberufung der beiden Offiziere mit einer Arie überbringt, die in schöner Übertreibung alle musikalischen Anzeichen eines tragischen Ausbruchs trägt – die Tempovorzeichnung *Allegro agitato*, die »Todestonart« f-Moll, die gehetzten Begleitfiguren in den Streichern, die chromatischen Linien sowie die Seufzerpausen in der Singstimme. Auch Despinas Verkleidungen, musikalisch untermalt durch scheinbar wissenschaftliches Kauderwelsch sowohl des Arztes als auch des Notars, gehören zu den beliebten Traditionen der *Opera buffa*. Um ein Vielfaches durchtriebener ist da schon das Spiel, das Mozart musikalisch mit der falschen Hochzeitsfeier treibt: Nach einem eher konventionellen, weitgehend homophonen Ensemble stoßen die neuen Paare mit ihren Gläsern an und geloben sich, die Vergangenheit zu vergessen. Lediglich Guglielmo beteiligt sich nicht an dem Trinkspruch, sondern zerknirscht ob dieser Treulosigkeit einen heimlichen Fluch zwischen den Zähnen. Mozart vertonte diesen Trinkspruch in der satztechnisch strengsten Form, die ihm zur Verfügung stand, in einem Kanon, der zweierlei bewirkte: Zum einen sind die Stimmen ohne Möglichkeit des Ausscherens aneinander gekettet, zum anderen aber singen sie alle dasselbe, durch die polyphone Versetzung aber niemals gleichzeitig; ihr gemeinsames Singen verschmilzt buchstäblich nicht zu einem Gleichklang. Deutlicher lässt sich Verstrickung musikalisch wohl kaum zum Ausdruck bringen. Dazu spricht auch die Tonart Bände, denn das As-Dur dieses Kanons entfernt sich ebenso weit von C-Dur, der Rahmentonart der Oper, wie das abrupt folgende, über die gleichsam doppelzüngige enharmonische Verwechslung von As zu Gis eingeführte E-Dur, mit dem Don Alfonso den falschen Hochzeitskontrakt ankündigt. Allein die Tonartenwahl macht die Störung der Ordnung hörbar.

Aber auch dort, wo Da Pontes Text eindeutig mehr auf die Lachmuskeln als auf die Tränendrüsen zielte,

behielt Mozart es sich vor, der Szene den von ihm gewollten Charakter zu verleihen. Selbst in dem grotesken Finale des ersten Aktes, in dem die scheinbar vergifteten Albaner von dem »Arzt« kuriert werden, bleibt dem Zuhörer bisweilen in Momenten des Mitgefühls mit den genasführten Schwestern, etwa in dem Ensemble kurz vor Auftritt des »Arztes«, das Lachen im Halse stecken. Besonders deutlich wird Mozarts Regie durch die Musik in der Abschiedsszene im ersten Akt: Don Alfonsos beiseite gesprochener abfälliger Kommentar »io crepo se non rido« (ich krepriere, wenn ich nicht lachen kann) wird ganz in die schluchzenden Abschiedsworte der Liebenden eingebunden, die musikalisch viel ehrlicher sind, als der Text und die Situation erwarten ließe. Und in dem folgenden Terzettino »Soave sia il vento« ließ Mozart keine Ironie zu – selbst Don Alfonso hatte sich der fast gebetsartigen Stimmung dieses herrlichen Naturbildes mit murmelnden sordinierten Violinen und arkadischen Bläserstimmen so sehr anzupassen, dass er seine eigene Ergriffenheit gleich danach mit einem zynischen Rezitativ abschütteln musste.

Neben der Täuschung der jeweils anderen galt Mozarts kompositorisches Interesse aber vor allem der Selbsttäuschung der Protagonisten. Von ihr handelt ein Großteil der Arien – angefangen von Dorabellas »Smania implacabili«, das mit denselben musikalischen Mitteln wie Alfonsos f-Moll-Arie gestaltet und ein wenig zu exaltiert ist, um zu wahrhaft tragischer Verzweiflung zu taugen. Nicht minder übersteigert gebärdet sich Fiordilgis Versicherung, wie ein Fels in der Brandung standhaft zu bleiben: Ihre Melodie-sprünge sind ebenso wie die virtuosen Koloraturen allzu ausladend, um als bloße Information ernst genommen werden zu können; vielmehr hat es den Anschein, als wolle Fiordiligi sich mit diesem musikalischen Kraftakt selbst den Rücken stärken. Und auch Ferrandos Verführungsarie »Ah lo veggio: quell'anima bella« ist mit ihrem Gavotte-Rhythmus und

der Vorzeichnung »lietissimo« (äußerst fröhlich) vielleicht doch einen Hauch zu munter, um wirklich ernst gemeint zu sein. Tatsächlich treibt erst die Verzweiflung über Dorabellas Untreue ihn dazu, seinem Werben um Fiordiligi echten Nachdruck zu verleihen – in einer Situation, in der Fiordiligi vor ihm und vor sich selbst zu fliehen versucht. Dieses Duett »Fragli amplessi in pochi istanti«, eines der schönsten aus Mozarts Feder überhaupt, ist das absolute Meisterstück jener Doppelbödigkeit, die die gesamte Oper prägt. Ferrando will Fiordiligi nicht, und Fiordiligi wehrt sich gegen die Gefühle, die Ferrando in ihr geweckt hat: Die Situation könnte lachhafter nicht sein, und dennoch spricht die Musik von der vielleicht innigsten Zuneigung, die sich in dieser Oper insgesamt artikuliert. Die Tonart, in der Fiordiligi mit kriegerischer Gebärde auftritt, ist dieselbe, in der Ferrando im ersten Akt sein zärtliches, an Dorabella gerichtetes »Un'aura amorosa« gesungen hatte. Als Ferrando erscheint, wechselt sie nach C-Dur, der Rahmentonart der Oper, gleichsam der Tonart der Vernunft. Was es aber mit dem A-Dur auf sich hat, wird nach diesem erregten Mittelteil deutlich, in dem Fiordiligi sich ein letztes Mal zu entziehen versucht: Denn nun fleht Ferrando in A-Dur mit derselben Zärtlichkeit um Fiordiligi – und mit einem Erfolg, dem sich selbst der Zuhörer nicht entziehen kann. Unvermittelt ist das Spiel mit den Gefühlen in den Ernst einer tiefen Liebesbeziehung umgeschlagen; nach diesem Duett ist die Versöhnung der »richtigen« Paare weit weniger glaubwürdig geworden als nach allen Tändeleien zwischen Dorabella und Guglielmo.

»Così fan tutte« war Mozarts letzte Opera buffa; und auch wenn dieser biographische Zufall keinerlei Bedeutung für das Verständnis des Werkes hat, so wirkt er doch wie ein Fingerzeig des Schicksals; denn gerade in dem Oszillieren zwischen ironischer Distanz und einer Unmittelbarkeit des Gefühlsausdrucks, die jede versuchte Täuschung durchbrach, in dem bewussten Spiel mit der Gattung wirkt

diese Oper wie ein melancholisch lächelnder Abschied von einer musikalischen Welt, für die Mozart selbst kaum noch eine Zukunft sah. Der neuen Zeit gehörten nicht die flüchtigen Spiele, die unverbindlichen Versuchsanordnungen im gleichsam gesellschaftsfreien Raum, sondern die hehren Ziele, die kühnen Freiheitsgedanken, die bedingungslosen Leidenschaften. Ludwig van Beethoven, der sich bei der musikalischen Gestaltung der Leonore im Fidelio ausgerechnet von Mozarts Fiordiligi anregen ließ, konnte dennoch mit Mozarts Opera buffa wenig anfangen. Dem Dichter Ludwig Rellstab bekannte er im Jahre 1825: »Opern wie Don Juan und Così fan tutte konnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen – Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können, sie sind mir zu leichtfertig.«

»

ALLE KLAGEN DIE FRAUEN AN,
DOCH ICH ENTSCHULDIGE
SIE, SELBST WENN SIE
TAUSEND MAL AM TAG DAS
OBJEKT IHRER
LIEBE WECHSELN;
DIE EINEN NENNEN ES EIN
LASTER, DIE ANDEREN
EINE GEWOHNHEIT:
ICH ABER MEINE, ES IST
EINE NOTWENDIGKEIT
DES HERZENS.
DER LIEBENDE, DER SICH
BETROGEN FINDET, SOLL
NICHT DEN ANDEREN
VERDAMMEN, SONDERN
SEINEN EIGENEN IRRTUM;
DARUM, IHR JUNGEN UND ALTEN,
IHR SCHÖNEN UND
HÄSSLICHEN, STIMMT EIN IN
MEINEN SPRUCH:
»SO MACHEN'S ALLE!«

«

(Don Alfonso)

Lorenzo Da Ponte: aus dem Libretto zu »Cosi fan tutte«, 1789

64

»ICH HALTE COSÌ FAN TUTTE AUF DER BÜHNE NICHT FÜR LEBENSFÄHIG.«

65

ZUR IDEE, ENTSTEHUNG UND REZEPTION
EINES AUSNAHMEWERKES

TEXT VON Derek Gimpel

CENTO ZECCHINI

Der kaiserliche Auftrag zur Komposition einer neuen Oper im Herbst 1789 war Wolfgang Amadé Mozart äußerst willkommen, ja von ihm fast verzweifelt herbeigesehnt, denn Mozart befand sich zu dieser Zeit in außergewöhnlich großer Geldnot. Die Schwierigkeiten begannen schon früher, als sich abzeichnete, dass die zu Beginn des Jahres unternommene Reise über Prag und Dresden nach Berlin und Potsdam an den Hof von König Friedrich Wilhelm II. sowohl künstlerisch als auch pekuniär erfolglos bleiben würde. So blieb Mozart nichts anderes übrig, als auf seiner Rückreise aus Berlin an seine Frau Constanze freundlich beruhigend zu schreiben: »Mein liebstes Weibchen, du must dich bey meiner Rückunft schon mehr auf mich freuen, als auf das gelde.«

Bedeutende Einnahmen hatte er in der letzten Zeit trotz des Erfolges seines »Don Giovanni« in Prag nicht gehabt: Die Subskription zu seinen Konzerten lief schlecht

bis gar nicht, die Kompositionen waren fast ausschließlich Gelegenheitswerke und Aufträge (wie etwa Einlagearien für befreundete Sänger), hinzu kamen lediglich kammermusikalische Stücke oder die Überarbeitung fremder Werke wie Händels »Messias«. Nichts von dem trug dazu bei, seine finanzielle Situation entscheidend zu verbessern. Aus der Zeit vor und während seiner Arbeit an der »Cosi« stammt auch die Reihe der sogenannten »Bettelbriefe« an den Geschäftsmann und Logenbruder Michael Puchberg:

27. Juni 1788: »... ich (bin)gezwungen ihnen frey zu gestehen, daß ich ihnen das mir geliehene ohnmöglich so bald zurück zahlen kann, [...] – aber gott, wem soll ich mich vertrauen? – niemanden als ihnen, mein bester!«

Oder noch eindringlicher zwei Wochen später am 12. Juli 1789:

»Gott! ich bin in einer Lage, die ich meinem ärgsten Feinde nicht wünsche; und wenn Sie bester Freund und Bruder mich verlassen, so bin ich unglücklicher und unschuldigerweise sammt meiner armen kranken Frau und Kind verlohren. [...] nun kömmt es blos auf Sie an, einziger Freund, ob Sie mir noch 500 fl. leihen wollen oder können? – ich bitte, bis meine Sache entschieden ist, Ihnen alle Monath 10 fl. zurückzuzahlen; dann [...] Ihnen die ganze Summe mit beliebigen Interessen zurückzuzahlen, und mich anbey noch auf Lebenslang für Ihren Schuldner erklären, [...] ewig Ihr verbundenster Diener, wahrer Freund und Bruder W. A. Mozart.«

Constanze erkrankte kurz darauf und musste zur Kur nach Baden; auch das brachte unerwartete Kosten mit sich. So kam Mozart nicht umhin, an seinen »liebsten besten Freund und verehrungswürdigsten (Logen-)Bruder« zu schreiben:

»Sie sind gewis böse auf mich, weil Sie mir gar keine antwort geben! –...nur muß ich noch hinzusetzen[...] 1:tens daß ich keiner so an- sehnlichen Summa benöthiget

seyn würde, wenn mir nicht entsezliche kösten wegen der Cur meiner frau bevorstünden, besonders wenn Sie nach Baden muß; [...] – Ewig ihr verbundenster Diener Mozart.«

Endlich aber der Brief vom Dezember 1789: »[...] künftigen Monat bekomme ich von der Direction (nach ietziger Einrichtung) 200 Ducaten für meine Oper; – können und wollen Sie mir 400 fl. bis dahin geben, so ziehen Sie Ihren Freund aus der größten Verlegenheit.«

Hier war der ersehnte Auftrag, der Geld versprach. 200 Dukaten sollte Mozart für die Komposition der Oper erhalten. Ein Dukat hatte ungefähr den Wert einer Zechine: Guglielmo und Ferrando wetten also mit Don Alphonso um die Hälfte von Mozarts Kompositionshonorar. Die »cento zecchini« waren damals und wären auch heute noch ein kleines Vermögen: die knapp 350g Gold, die in den 100 Zechinen enthalten sind, entsprechen heute einem Gegenwert von rund 17.500 Euro; also einer respektablen Summe, und man kann sich gut vorstellen, dass nach dem von den beiden Freunden großspurig angekündigten Festmahl inklusive der Serenade von dem Geld noch Einiges übrig geblieben wäre.

»EIN FRAUENZIMMER MUSS SICH IMMER
IN RESPEKT ERHALTEN –
SONST KÖMMT SIE IN DAS GEREDE DER LEUTE«

Mozarts war bei der Vergabe der kaiserlichen Auftragskomposition nur zweite Wahl, obwohl »Le nozze di Figaro« bei ihrer Wiederaufnahme großen, bleibenden Zuspruch gefunden hatte. Zuerst erhielt der Hofkapellmeister Antonio Salieri das Textbuch. Der routinierte Italiener hatte schon die beiden Nummern »La mia Dorabella capace non è« sowie »E la fede delle femmine« vertont. Beides sind bezeichnenderweise Ensembleszenen, in denen der erfahrene Komponist das Stück auf seine Bühnenwirkung hin ab-

klopfen konnte – warum er dann aber nicht weitergearbeitet hat und das Libretto seinem Kollegen und Konkurrenten Mozart überließ, ist nicht bekannt.

Nach den erfolgreichen Aufführungen des »Figaro« und des »Don Giovanni«, die auf den Anschlagzetteln die einfache Bezeichnung »Singspiel« trugen, versuchte man mit der »Cosi« nun etwas Neues und kündigte das neue Werk als »komisches Singspiel« an. Mit den üblichen Versatzstücken wie Verkleidung und Verwechslung sowie dem überschaubaren und typenhaften Ensemble ist das Werk ganz aus dem Geist der Opera buffa heraus entwickelt.

Dass die Ausgangsidee zum Libretto der »Cosi« auf eine wahre Begebenheit zurückgeht und Da Pontes Text auf Veranlassung des Auftraggebers Joseph II. geschrieben wurde, um damit einigen ihm bekannten Offizieren einen Denkkettel zu erteilen, ist mittlerweile ins Reich der Legende zurückgewiesen worden. Allerdings wusste Mozart selbst nur zu gut über das Thema der Oper Bescheid, denn der Umgang mit der ehelichen Treue verschaffte auch Mozart zuweilen erhebliche Sorgen. So kamen ihm, als Constanze zur Kur in Baden war, Gerüchte über ihren ausgelassenen, temperamentvollen Umgang mit einem Bekannten zu Ohren. In einem Brief vom Juli 1789 geht er darauf ein: »Allerliebstes Weibchen! – [...] mich freut es ja, wenn Du lustig bist – gewis – nur wünschte ich daß Du Dich bisweilen nicht so gemein machen möchtest – mit N. N. machst Du mir zu freye.« Und dann ermahnt er sie und gibt ihr Verhaltensratschläge wie sie auch von den beiden Liebhabern aus der »Cosi« stammen könnten: »[...] ein Frauenzimmer muß sich immer in Respekt erhalten – sonst kömmt sie in das Gerede der Leute – meine Liebe! – verzeihe mir daß ich so aufrichtig bin, alleine meine Ruhe erheischt es sowohl als unsre beiderseitige Glückseligkeit – erinnere Dich nur daß Du mir einmal selbst eingestanden hast, daß Du zu nachgebend seyst – Du kennst die Folgen davon – erinnere

Dich auch des Versprechens welches Du mir thatst.« Nur schwer vermag er in der Schilderung seine innere Unruhe und seine Eifersucht zu verdecken und appelliert denn ein beiderseitiges Harmoniebedürfnis: »O Gott! – versuche es nur, meine Liebe! – sey lustig und vergnügt und gefällig mit mir – quäle Dich und mich nicht mit unnöthiger Eifersucht – habe Vertrauen in meine Liebe, Du hast ja doch Beweise davon! – und Du wirst sehen wie vergnügt wir seyn werden, glaube sicher, nur das kluge Betragen einer Frau kann dem Mann Fesseln anlegen – adieu – morgen küsse ich dich von Herzen. Mozart.«

Nicht die Grundidee des Stückes kann Da Ponte für sich in Anspruch nehmen, denn das Meiste von dem, was wir da im Spiel über Treue und Liebe erleben, gehört zum größten Teil zum Standardrepertoire der Buffa. Vielmehr ist es die Variation und Kombination, die Da Pontes Anteil auszeichnet: die Verbindung von Treueprobe mit Wette und Paartausch. Von der Anlage her war es eher ein Sujet für ein Vorstadtpublikum, das sich allerdings nicht in Vorstadttheatern wie dem Theater an der Wien (in dem später die »Zauberflöte« uraufgeführt wurde) einfinden sollte, sondern im k.k. Hof-National-Theater nächst der Burg am Michaelerplatz, jenem Theater, in dem auch schon die Aufführungen des »Figaro« und des »Don Giovanni« stattgefunden hatten. Die Treueprobe auf der Bühne ist ja ein immer wieder mit Erfolg auf die Bühne gebrachtes Element des musikalischen Theaters, sei es der Seria oder der Buffa. Selbst das etwas anzügliche Thema des Paartausches war in Wien nicht neu auf der Opernbühne; so vertonte Salieri fünf Jahre zuvor ein Libretto des Abbate Casti mit dem Titel »La Grotta del Trifonio«, eine Oper, in deren Verlauf zwei Paare auf eine einsame Insel verbannt werden, und dort – durch einen Magier verzaubert – sich in den jeweils anderen Partner verlieben. Auch das im Untertitel auftretende, scheinbar belehrende populär-aufklärerische Motiv der Scuola/Schu-

le war schon auf den Wiener Bühnen präsent: Erneut bietet sich hier beispielhaft ein Werk des allgegenwärtigen Salieri an, der schon Jahre zuvor mit großem Erfolg eine Oper nach dem Motiv der bestraften Eifersucht komponiert hatte: die »Scuola dei gelosi«.

»DONNERSTAG ABER LADE ICH SIE

70 (ABER NUR SIE ALLEIN) UM 10 UHR VORMITTAG ZU MIR EIN,
ZU EINER KLEINEN OPER=PROBE«

Über den Fortschritt der Arbeit an der »Così« ist man aus Quellen nicht sonderlich gut unterrichtet. Mozart und Da Ponte wohnten nahe beieinander, so dass es keinen Grund für ausgiebiges Briefeschreiben gab und man davon ausgeht, dass die Arbeit an dem Werk ohnehin schnell und reibungslos voranging. Zum größten Teil war das darauf zurückzuführen, dass beide Autoren die Schwächen und Stärken ihrer Protagonisten aus anderen Aufführungen auf szenischem und musikalischem Gebiet genau kannten und in der neuen Oper individuell auf sie einzugehen wussten. Die Rollen in dieser Oper waren ihren Protagonisten mehr als zuvor also »auf den Leib« geschrieben. Für die an der Uraufführung beteiligte Luisa Villeneuve (Dorabella) und für Vincenzo Calvesi (Ferrando) hatte er in den vorangegangenen Monaten einige Einlagearien in Opern von Cimarosa, Martín y Soler und Paisiello komponiert.

Aus den Aufführungen des »Figaro« und des »Don Giovanni« waren Mozart und dem Wiener Publikum die restlichen Sänger vertraut. Der äußerst beliebte Bassbuffo Francesco Benucci (Guglielmo) war der erfolgreiche Figaro der Uraufführung. Adriana Francesca Gabrieli genannt La Ferrarese del Bene (Fiordiligi) hatte in der Wiener Aufführung des »Don Giovanni« die Partie der Donna Anna gesungen; sie besaß mit ihrer außergewöhnlichen Höhe und erstaunlichen Tiefe einen Stimmumfang von zweieinhalb

Oktaven. Sie hatte auch noch die besondere Gabe in diesem Ambitus treffsicher Sprünge zu bewältigen; eine Fähigkeit, von der Mozart in Fiordiligis erster Arie ausgiebig Gebrauch macht. Das »Intriganten-Paar« (Don Alfonso und Despina) wurde von dem Ehepaar Bussani übernommen. Dorotea Bussani-Sardi hatte man als Cherubino auf der Bühne erlebt und ihr Gatte Francesco Bussani hatte die Doppelpartien des Bartolo/Antonio und Masetto/Komtur gesungen. Alles in Allem war dies ein hervorragend besetztes Ensemble, das für Mozart keine Wünsche offenließ und mit dem es auch auf den Proben zu keinen Querelen gekommen zu sein scheint.

Kurz vor Silvester 1789 war Mozart offenbar schon so weit, dass er Puchberg und Haydn, seinem alten Lehrer – und wie er ihn nannte »Vater, Führer und Freund« – Stücke aus seiner neuen Komposition vorstellen konnte: Er schreibt an Puchberg: »Donnerstag aber lade ich Sie (aber nur Sie allein) um 10 Uhr Vormittag zu mir ein, zu einer kleinen Oper=Probe; – nur Sie und Haydn lade ich dazu.« Und einen Monat später legt Mozart seinem Freund Puchberg (allerdings wieder in der Hoffnung, dass noch etwas Geld vorgestreckt werde) die Schlussproben ans Herz: »Liebster Freund! – [...] Ich bin ganz gerührt von Ihrer Freundschaft und Güte; können und wollen Sie die 100 fl. mir noch anvertrauen, so verbinden Sie mich recht sehr – Morgen ist die erste Instrumental-Probe im Theater – Haydn wird mit mir hingehen – erlauben es Ihre Geschäfte, und haben Sie vielleicht Luft der Probe auch beyzuwohnen, so brauchen Sie nichts als die Güte zu haben sich Morgen Vormittag um 10 Uhr bei mir einzufinden, so wollen wir denn alle zusammen gehen.«

Die Premiere der »Così« hatte innerhalb der Planung der laufenden Spielzeit keinen herausragenden Stellenwert erhalten – und so war es auch nicht für nötig erachtet worden, für die Uraufführung neue Dekorationen anzufertigen. Auf der Bühne des recht kleinen Theaters – dessen Außenmauern ungefähr zwischen die Proszeniumslogen

der Staatsoper Unter den Linden gepasst haben würden und das trotzdem nahezu derselben Anzahl Zuhörern wie die Staatsoper Platz bot – konnten die verschiedenen Spielorte der Oper, mit ihrem üblichen Wechsel von kurzer und langer Bühne (Kaffeehaus/Garten/Zimmer/Garten etc.) problemlos aus dem sechs Jahre zuvor angelegten Fundus von zwölf Grunddekorationen bestückt werden, in denen der überwiegende Teil der Opern- und Theaterstücke gespielt wurde. Selbst das einigermaßen außergewöhnliche Abschiedsbild im ersten Akt mit den »Viva la militar«-Chören ließ sich verhältnismäßig einfach umsetzen, wenn man annimmt, dass nicht etwa ein großes Boot mit Soldaten auf die Bühne fuhr, sondern vor einem Meeresprospekt ein in der Ferne segelndes kleines Schiff vorbeigezogen wurde und der aus 18 Sängern und Sängern bestehende Chor vom Garten aus dem in der Ferne entschwindenden Schiff entgegengesang; aus gutem Grund sind hier die Szeneangaben besonders vage.

Die szenische Leitung – oder die Regie, wenn man davon sprechen will – der Uraufführung schien diesmal nicht wie üblich in den Händen des Librettisten gelegen zu haben, sondern sie wurde vermutlich von dem Sänger des Alfonso, dem Bassisten Bussani, übernommen, der damit sowohl auf als auch hinter der Bühne zum »Spielleiter« wurde. Die Uraufführung fand Ende Januar 1790 statt und war in dem zu den Feiertagen dichtgedrängten Spielplan als zehnte Premiere seit Beginn der Spielzeit keinesfalls ein Hauptereignis. Insgesamt 23 verschiedene Stücke konnte das Wiener Publikum im Monat der Premiere auf der Bühne erleben, knapp die Hälfte davon waren Opern, und zwar Werke von Konkurrenten wie Martin y Soler und Salieri, aber auch der »Figaro« war zu erleben. Die andere Hälfte des Spielplans wurde von Sprechtheaterstücken eingenommen; neben den üblichen Komödien waren auch Werke von Shakespeare (»Hamlet« und »Othello«) oder Lessings »Emilia Galotti« zu sehen.

Die »Così«, die am Vorabend von Mozarts 34. Geburtstag Premiere feierte, hatte zunächst Erfolg, wenn auch keinen überwältigenden. Man fand, die Musik sei »bezaubernd« und dem »Genius Mozarts« angemessen. Komponist und Dichter erhielten ihr Honorar, das Stück wurde zunächst sechs Mal gespielt, bevor der überraschende und hart in das Wiener Musikleben einschneidende Tod von Kaiser Joseph II. die Schließung der Theater veranlasste. Nach dem Ende der Trauerzeit im Spätsommer wurde die Oper zum letzten Mal für vier Vorstellungen auf die Bühne geholt. Die »Così« in ihrer Originalgestalt war dann erst wieder 1858 auf den Wiener Bühnen zu erleben, dazwischen wurde im Theater am Kärntnertor eine Bearbeitung unter dem Titel »Weibertreue – keine Treue« gespielt. Mozarts Ausspruch nach der Premiere des »Don Giovanni«, dass das Wiener Publikum länger kauen sollte, um die Musik besser zu verdauen, hätte auch hier seine Berechtigung gefunden.

»DIE OPER WAR ALSO NICHT
FÜR HERANWACHSENDE TÖCHTER!«

Mit dem Stück hat sich das Publikum – zumeist bevormundet durch die Kritiker, die sich im Zeitalter der moralischen Anstalten als dessen Sprachrohr verstanden – in den vergangenen 200 Jahren bekanntlich schwer getan. Dem Stück – das meint vor Allem das Textbuch, denn an Mozarts musikalischem Genie glaubten nur die wenigsten zweifeln zu dürfen – wurde von Anbeginn der Vorwurf des Undramatischen, des Unwahrscheinlichen und des Unmoralischen gemacht. Die Verrisse setzten kurz nach Uraufführung ein und sind zahlreich und bekannt. Das Urteil einer Frankfurter Aufführung von 1791 von Friedrich Ludwig Schröder lautete: »Ein elendes Ding, daß alle Weiber herabsetzt und Zuschauerinnen unmöglich gefallen kann.« Das Berliner »Journal des modes« schrieb 1792:

»Gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug auf der Welt.« Im Verlaufe der stärker werdenden bürgerlich-restaurantiven Tendenzen sickerte das moralische Urteil über die »sittenlose Frivolität« des Stoffes immer mehr in die Bewertung des Stückes ein: 1837 warf der Kritiker einer Frankfurter Aufführung dem Stück einen »faden Text und schlüpfrige Handlung« vor. In den kritischen Erläuterungen zu Mozarts Opern schrieb Alexander Dulbicheff 1847: »Zuvörderst wolle man bemerken, daß in dieser Anhäufung von Plattheiten auch nicht der kleinste Anlaß zum Lachen gegeben ist.« Und 1903 urteilte ein Kritiker in der Berliner Zeitung »Der Tag«: »Die Oper war also nicht für heranwachsende Töchter!« Und noch in Alexander Schurigs Mozart-Biographie von 1913 heißt es: »Das Libretto ist eine Verhöhnung der Liebe.«

Die Fürsprecher sind selten. E.T.A. Hoffmann ist mit seiner positiven Äußerung zur »Così« eine Ausnahme. Er bettet 1813 sein Urteil in einen fiktiven Künstlerdialog in der »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« ein, in dem er Fragen zur Wirkungsästhetik der Musik stellt: »[...] sollte aber die Musik das Komische in allen seine Nuancen ausdrücken können? [...] So kann zum Beispiel in der Musik der Ausdruck der ergötzlichsten Ironie liegen, wie er in Così fan tutte vorwaltet.« Von Beethoven ist (obwohl er eine bedeutende musikalische Inspiration für seine große Leonoren-Arie in Fiordiligis »Per pietá, ben mio« gefunden hat) durch Rellstab im 3. Band der »Weltgegenden« folgender Ausspruch kolportiert worden, der sich ohne Weiteres auch auf die »Così« beziehen lässt: »Opern wie Don Juan oder Figaro könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen: Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können, sie sind mir zu leichtfertig.« Richard Wagner lobt 1851 Mozart in »Oper und Drama« explizit dafür, dass ihm zu diesem »schlechten« Text auch keine gute Musik eingefallen sei, denn wäre es Mozart gelungen, »wie schmähhlich

hätte ihn diese Musik entehren müssen«. Die gesamte Rezeptionshaltung des Werkes im 18. Jahrhundert kulminiert in Hanslicks Verdikt von 1875 in seinem Buch »Die moderne Oper«: »Ich halte Così fan tutte auf der Bühne nicht für lebensfähig.«

So verwundert es nicht, dass mit der Herausbildung eines stehenden Repertoires auf den Opernbühnen und der zeitgleich einsetzenden Kanonisierung Mozarts es zu zahlreichen verzweifelt anmutenden Versuchen zur Ehrenrettung der Oper kam. Dies geschah entweder aus sittlich-moralischen Bedenken heraus oder war dem Umstand geschuldet, dass das aufkommende romantische Theaterverständnis nach einer tiefergehenden psychologischen Motivierung für das Verhalten der Beteiligten verlangte. Diese konnte das Theaterpublikum des 19. Jahrhunderts im Libretto nicht mehr finden, da es davon ausging, dass der Text ganz von einem vermeintlich oberflächlichen barocken Lustspielgeist durchdrungen war. Man wandelte die Handlung in einigen Bearbeitungen soweit ab, dass wesentlicher Bezug zum Original – auf das sich die Musik (die meist keine Veränderung erfuhr) nun einmal bezog – verloren ging. Text und Musik drifteten immer mehr auseinander. Selbst der ursprüngliche Untertitel »So machen's Alle« schien nicht mehr tragbar. Die Oper ging nun mit Titeln wie: »Die Zauberprobe«, »Eine macht's wie die Andere«, »Die verfängliche Wette«, »Die Guerillas«, »Die Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern« im deutschsprachigen Raum über die Bühne.

Jene Bearbeiter der Oper, die den Frauen nicht allein die moralische Schuld aufbürden wollten, halfen sich dadurch, dass sie z.B. Despina in einen Luftgeist verwandelten, der die Damen verführte und sie damit ihrer Verantwortung für ihr Handeln entzog. Eine weitere Möglichkeit bestand darin, dass mit Hilfe eines Namenstausches die Schwestern von ihren eigenen Verlobten verführt wurden und so das

unsittliche Überkreuz der Paare vermieden werden konnte. Sehr beliebt war auch die Variante, in der die beiden Frauen rechtzeitig (zumeist von Despina informiert) vom Plan der Männer erfahren und daraufhin ihr Verliebtsein nur spielen, um so den Männern ihrerseits eins auszuwischen.

Um die Wende zum 20. Jahrhundert begannen erste Bemühungen, das Werk quasi archäologisch wieder freizulegen. Den Anfang machte 1897 die Inszenierung am Residenztheater in München unter der musikalischen Leitung von Richard Strauss mit der Neuübersetzung von Hermann Levi, die sich eng an das Original hielt. Diese Produktion mit dem Aufsehen erregenden Einsatz der neu erfundenen Drehbühne (der sogenannten »Mozartbühne«) wurde übrigens zwei Jahre später mit gleicher Ausstattung, gleichem Regisseur und gleichem Dirigenten an die Königliche Oper in Berlin, die heutige Staatsoper Unter den Linden, übertragen. Ein weiterer Referenzpunkt für die Wiederentdeckung des Werkes war die Wiener Aufführung von 1900 durch Gustav Mahler. Sie übernahm einige Elemente der Münchener Produktion, allerdings wurden hier die Umbaupausen in Ermangelung der Drehbühne von eigens nachkomponierter Musik über Motive der Oper überbrückt. Die ersten Aufführungen waren noch einzelne Rekonstruktionsversuche mit historischem Anspruch; Richard Strauss' Münchener »Così«-Orchester bestand aus lediglich 28 Musikern. Diese historisierende Annäherung schlug sich auch in den Inszenierungen nieder, die das Stück zumeist im Rokoko verorteten und dadurch die Rezeptionsgeschichte des Werkes über Jahrzehnte hinweg prägen sollten. Spätestens durch die epochemachenden Mozart-Einstudierungen in Glyndebourne der beiden Emigranten Fritz Busch und Carl Ebert in den 30er Jahren und der anschließenden Gesamtersteinspielung der Inszenierung für die Schallplatte 1935 – ein Live-Mitschnitt – wurde dem Werk ein fester, wenn auch seltener Platz im Spielplan zugewiesen.

»COSÌ« VERSTEHEN? – OH PAZZO DESIRE!

Die »Così« zu »verstehen« fiel dem Publikum also nie leicht. Man stößt sich damals wie heute hauptsächlich an der Unwahrscheinlichkeit der Handlung: Wie kann es möglich sein, dass die Schwestern weder ihre Verlobten mit angeklebten Bärten in einer Verkleidung noch ihr Kammermädchen im Doktoren- und Notarkostüm erkennen? Aber Fragen dieser Art – Fragen nach dem Wahrheitsgehalt oder dem Gesetz der Wahrscheinlichkeit – sind in der Regel auf dem Theater fehl am Platz, denn Theater ist nicht das reale Leben und folgt eigenen Gesetzen. Fragen wie diese kann, soll und darf das Theater zwar stellen, es muss sie aber nicht restlos aufklären; gerade das Unwahrscheinliche ist ein ureigener Bestandteil des Theaters. Jeder weiß aus eigener Erfahrung, dass jede noch so große Unwahrscheinlichkeit, wenn man sie auf der Bühne wirksam vorträgt, plötzlich glaubhaft werden kann.

Viel schwerer als das Maskenspiel wiegt aber das Problem der moralischen Dichotomie, das man bei der dramaturgischen Analyse des Stückes vorfindet und das ein Kritiker der Leipziger »Allgemeinen Musikalischen Zeitung« schon 1828 folgendermaßen formulierte: Wären die beiden Schwestern »[...] frivole Personen, so könnten sie nie als Typus der weiblichen Schwachheit aufgestellt werden, und die Tendenz des Stückes wäre keine verwerfliche. Aber es sind edle Geschöpfe, die beim plötzlichen Abschied ihrer Geliebten die innigste Liebe zeigen und ewige Treue versprechen.« Der Widerspruch zwischen »frivoler« Komödie und den »innigsten« Gefühlen, die durch die Musik in das Stück hineinkommen, lässt sich kaum befriedigend lösen. Versuche in einer szenischen Umsetzung, die sich allein am Wahrheitsgehalt orientiert, eine Antwort auf diese Widersprüche zu finden, erschwert der Regie, das Stück in seiner Totalität in eine für sie und das Publikum überzeugende

Form auf die Bühne zu bringen. Walter Felsenstein hat – mit dem Anspruch auf Wahrhaftigkeit, die er nicht in dem Stück zu entdecken vermochte – es immer abgelehnt, »Cosi fan tutte« zu inszenieren.

Sich dem Werk anzunähern ist für das Publikum auch deshalb schwierig, weil es keine Identifikations- oder erkennbare Hauptfigur besitzt, auf dessen Seite oder durch dessen Brille sich das Stück lesen und erleben lässt. Der Philosoph und Anstifter Don Alfonso hält sich – im Nicht-Singen dem Don Giovanni nicht unähnlich – seltsamerweise zurück; er wirkt nur in Ensembles: Eine »richtige« Arie (die erst geplant, dann wieder gestrichen wurde) ist ihm nicht vergönnt. Den Schwestern und beiden Liebhabern widerfährt auf der Bühne annähernd gleiches Recht. Selbst die Ferrarese, die aufgrund ihrer außergewöhnlichen vokalen Fähigkeiten zuallererst ein Anrecht auf herausragende dramatische Behandlung hätte, erfährt in der Rolle der Fior-diligi keine bedeutende dramaturgische Aufwertung ihrer Person. Ebenso verzichtet Mozart darauf, die darstellerischen Fähigkeiten des Guglielmo-Sängers, der dem Wiener Publikum eigentlich als herausragender Komiker bekannt war, übermäßig szenisch und musikalisch auszureizen.

Man darf sich das Gedankenspiel erlauben, was der Geist und die Feder eines Rossini aus dem Textbuch gemacht hätten: Es wäre wohl eine wunderbar klar durchdachte Kette von musikalischen Ereignissen geworden, die sich mit mechanischer Präzision immer knapp an der Grenze zum Absurden abgespult hätte. Wie so häufig bei Rossini hätte die Musik bei aller ihrer Virtuosität den entscheidenden Impuls für ihre Existenz nicht aus dem individuellen seelischen Vorgang erhalten, sondern sie hätte ihre Energie primär aus dem szenischen Fortgang gezogen und dadurch jede noch so absurd scheinende Entwicklung allein durch effektvolle musikalische Ereignisse gerechtfertigt. Mozarts Musik nimmt sich im gesamten Werk nie das Recht heraus

allein auf Grund von witzigen musikalischen Einfällen, die gesamte innere und mit Widersprüchen versehene dramatische Logik auf den Kopf zu stellen.

Das Bedürfnis, sich dem Stück, wenn man es nicht als schwankhaften Klamauk verstehen möchte, »ernsthaft« zu nähern, bereitet ebenso Probleme. Vom Anschlagzettel her weist sich die »Cosi« als ein »heiteres Singspiel«, also als etwas wie eine deutsche Buffa, aus. Die Musik aber gibt eben nicht das her, was der Text einer Buffa verlangt und was das Publikum erwartet. Gewiss, die Musik ist zuweilen komisch und muss es auch sein, aber sie ist es primär in handlungsbetonten Ensembleszenen. Das sind hauptsächlich die Szenen, die an die noch weiter zurückliegende Comedia dell'arte-Tradition anknüpfen: in den Selbstmordversuchen und der Wiederbelebung (selbst Despina ist eine Gestalt aus diesem Fundus). Bisweilen zeigt die Musik auch eine Neigung zur Parodie wie in den karikierend pathetischen Schwüren der Männer (sei es als Soldaten oder Albaner) oder sie übernimmt die vornehmliche Funktion »komischer« Musik, szenische Vorgänge dezidiert zu illustrieren, wie z.B. beim Auffinden des Ehekontrakts.

Für gewöhnlich zeichnet sich der effektvolle Einsatz von lustspielhafter Musik in den Soloszenen und Arien im Wesentlichen durch eine übertrieben starke Charakterisierung von Individuen und die parodistische Überzeichnung spezifischer Eigenschaften oder Seelenzustände ab. So sind in der italienischen Buffo-Oper gerade sentimentale, empfindsame Personen Gegenstand des Spottes und haben keinen Anspruch darauf, von der Musik mit ernsthafter Tiefe bedacht zu werden.

Von diesen konventionellen und drastischen Möglichkeiten des musikalischen Theaters kehrt sich Mozart jedoch bewusst ab; jeder Ansatz der Karikatur tritt in den Hintergrund. Mozarts Musik spricht nicht wie jene Beethovens über seine Figuren, er (d.h. seine Musik) spricht

aus ihnen heraus, steht nie über ihnen, und konnte deshalb auch nie, selbst nicht in den einfältigsten Text-»Büchl'n«, mit seiner Musik dumme Leute auf die Bühne bringen. So herrscht in den Arien und in den meisten Ensembles Mozarts jene so seltene Kunst des Auskomponierens des erfüllten Augenblicks vor, vor dem jegliche störend-ironische Bemerkung wie des Don Alfonso im Quintett »Io crepo se non rido« zwangläufig verstummen muss.

Keine der Figuren wird je in ihrem Innersten ironisiert. Und dennoch ist die Meinung weitverbreitet, es handele sich bei einer so ausdrucksstarken Arie wie Fior diligis »Come scoglio« um eine Parodie; eine Meinung die nur entstehen kann, wenn man ausschließlich von einem aus dem Handlungsgefüge gerissenen szenischen Standpunkt argumentiert und nicht mit heranzieht, was die Musik zur Vertiefung und Verdeutlichung der gesamten Figur beiträgt. Um diese These zu überprüfen ist es eine Überlegung wert, wie das Stück und die Musik bewertet werden würde, wenn wir keine Kenntnis von der Wette hätten. Was wäre, wenn die Schwestern unerwarteten Besuch von wirklich Fremden erhielten, denen sie – trotz des merkwürdig abschreckenden Aussehens – aufgrund ihrer Seelenverwandtschaft erliegen? Wer glaubte, da noch Spuren von Ironie oder Komik in den Arien der Verzweiflung, der Trauer und der Lebenslust zu finden?

DEN VORHANG ZU UND ALLE FRAGEN OFFEN

»Così fan tutte« ist bei weitem Mozarts radikalste Oper. Es ist und bleibt ein unbefriedigendes Stück, weil es anstrengend ist. Damit das Werk erst seine Wirkungsmacht entwickeln kann, muss das Publikum selbst jedes Mal neu die Brücke zwischen der Buffo-Anlage und dem aufrichtig-innigen Tonfall Mozarts schlagen. In dem zeitlosen Zeitstück der »Così« treten die Differenzen zwischen mu-

sikalischer und theatralischer Wahrheit offener als in jedem anderen Werk von Mozart zu Tage. Nirgendwo stärker zeigt sich das im Schluss des Werkes, denn mehr als in allen anderen seiner »großen« Opern drängt sich hier der Eindruck eines aufgesetzten, nicht konsequent aus der Geschichte entwickelten »Happy Ends« auf.

In vielen von Mozarts Werken finden wir einen über das ganze Stück vorbereiteten Effekt des »erfüllten Augenblicks«, der einen plötzlichen Umschwung der Stimmung wie im »Contessa perdono« des Grafen (im letzten Finale des »Figaro«) wirkungsvoll und glaubhaft ermöglicht. Nicht so in der »Così« – hier bleibt im Finale das Publikum stärker als im »Figaro« oder im »Don Giovanni« irritiert zurück, zugleich unangenehm berührt von der Folgenlosigkeit der Rückverwandlung aller Beteiligten im Happy End. Jedem Zuschauer ist bewusst, dass das, was wir am Ende hier präsentiert bekommen, kein »lieto fine« sein kann. Auch die Musik und der Text helfen bei der Ausdeutung des Schlusses nicht viel weiter, denn wenn sich alle am Ende verwirrt im Unisono vereinigen, trübt – trotz Allem, was zwischen den Paaren vorgefallen ist – keine falsche Note die Harmonien des strahlenden C-Dur.

Während der Gehalt des Werkes in der »Zauberflöte« durch einen Schleier märchenhafter Handlung überdeckt wird, dem »Figaro« das klar strukturierte, tagesaktuelle Drama zugrunde liegt und der unbefangene Besucher des »Don Giovanni« glauben kann, ein moralisierendes Schauerstück zu erleben, so wird die Zeitlosigkeit der Beziehungsproblematik in der »Così« nur sehr, sehr schwach von der Zeitlichkeit der Komödie überlagert.

Die Antworten auf zentrale Fragen des Stücks, die sich jeder Besucher während der gesamten Dauer der Aufführung stellt, die Fragen nach Moral, Treue, Verlässlichkeit, Liebe, Schuld und Vergeben und den Konsequenzen aus dem Verhalten der Protagonisten werden uns im

plötzlich hereinbrechenden Allegro di molto nicht geliefert oder zumindest in einer allgemeinen Glückseligkeit aufgehoben. Weder von der Seite der Musik noch von den szenischen Angaben wird dazu ein Versuch unternommen. Das allerdings ist weder Makel noch Fehlgriff, sondern Anspruch! »Così fan tutte« ist in seiner Radikalität Mozarts modernstes Werk; denn es fordert vom Publikum mehr als alle anderen ein unmittelbares Urteil.

Vielleicht bezieht sich der Untertitel des Stückes »Die Schule der Liebenden« nicht nur auf die beiden Liebespaare auf der Bühne, sondern auch auf das Publikum. Was auf der Bühne stattfand, war nur Spiel, Spiel für das Publikum. Und das Publikum, das, wenn es aktiv beteiligt war, durch diese »Schule« gegangen ist, wird – angeregt durch ein ästhetisches Ereignis – mit dem Fallen des Vorhangs Stellung beziehen und urteilen müssen. Wie die anderen späten Bühnenwerke Mozarts ist auch die »Così« vom abgemilderten Geist der Spätaufklärung durchdrungen. Im Gegensatz zu ihnen, insbesondere zu »La clemenza di Tito« und »Die Zauberflöte«, bei denen sittlich-moralische Fragen eng mit dem Handeln der Figuren verwoben sind, findet »Aufklärung« in der »Così« nicht auf, sondern vor der Bühne, d.h. im Publikum statt. Aufklärung bedeutet auch »Licht machen«, und zwar auch so, dass man den Raum der Leere wahrnimmt. Und Licht wird im Theater erst gemacht, wenn der Vorhang gefallen und das Spiel zu Ende ist. Und in diesem Licht findet sich dann das Publikum, das von der kaum motivierten Harmonie die im Finale herrscht nur unvollkommen überzeugt ist, wieder.

Man sollte also, wenn man sich Gedanken über die angemessene Art der szenischen Umsetzung macht, den Untertitel nicht außer Acht lassen: die »Scuola degli amanti« ist ein Lehrstück. Wenn man bereit ist folgenden Versen für einen Moment ihre politische Dimension zu nehmen und sie auf menschliches Maß herunterbringt, treffen fol-

gende Zeilen eines Dichters, der wie die Familie Mozart aus Augsburg stammt, auf die »Così« wie kaum auf ein anderes Werk Mozarts zu:

»Verehrtes Publikum jetzt kein Verdruss:

Wir wissen wohl, das ist kein rechter Schluss. [...]

Wir stehen selbst enttäuscht und sehn betroffen

Den Vorhang zu und alle Fragen offen.

[...] Verehrtes Publikum, los, such' dir selbst den Schluss!

Es muss ein guter da sein, muss, muss, muss!«

Bertolt Brecht, aus: Der gute Mensch von Sezuan

»

DENKEN SIE SICH EIN A, DAS
MIT EINEM B INNIG
VERBUNDEN IST, DURCH VIELE
MITTEL UND DURCH
MANCHE GEWALT NICHT
VON IHM ZU TRENNEN;
DENKEN SIE SICH EIN C, DAS
SICH EBENSO ZU
EINEM D VERHÄLT; BRINGEN
SIE NUN DIE BEIDEN
PAARE IN BERÜHRUNG:
A WIRD SICH ZU D,
C ZU B WERFEN,
OHNE DASS MAN SAGEN KANN,
WER DAS ANDERE ZUERST
VERLASSEN, WER SICH
MIT EINEM ANDERN ZUERST
WIEDER VERBUNDEN HABE.

«

»COSÌ FAN TUTTE« UNTER DEN LINDEN – VON 1792 BIS HEUTE

TEXT VON Detlef Giese

Zu Lebzeiten Mozarts hatte es sich nicht mehr ergeben, dafür aber ein Dreivierteljahr nach seinem allzufrühen Tod im Dezember 1791 – am 3. August 1792 war im Königlichen Nationaltheater am Gendarmenmarkt die Berliner Erstaufführung von »Così fan tutte« über die Bühne gegangen. Überraschend schnell war damit dieses Werk von der Donau an die Spree gelangt, nur rund eineinhalb Jahre nach der Wiener Premiere. Gegeben wurde eine Fassung in deutscher Sprache, unter dem Titel »Eine macht's wie die andere oder Die Schule der Liebhaber« (immerhin mit einer recht genauen Übersetzung des originalen Untertitels). Die Berliner Darbietung war jedoch keineswegs der erste Versuch, Mozarts in Wien nur wenige Male – insgesamt zehn Vorstellungen hatten stattgefunden – auf Italienisch gespielte Oper in die deutschsprachige Theaterlandschaft eingehen zu lassen: In Frankfurt, aber auch in Dresden, Leipzig und Mainz war das Werk schon zuvor der interessierten Öffentlichkeit vorgestellt worden.

Die Berliner Unternehmung lässt sich dabei als Teil einer Strategie begreifen, die vom Preußenkönig Friedrich Wilhelm II. ausging und das Königliche Nationaltheater als zweites Opernhaus neben der Hofoper Unter den Linden zu einer Spielstätte vornehmlich der Werke

Glucks und Mozarts – aber auch von Stücken Johann Friedrich Reichardts oder Carl Ditters von Dittersdorf – machen sollte. Bezüglich des immer mehr an Prestige gewinnenden Operschaffens Mozarts machte 1788 »Belmonte und Constanze« (worunter sich, leicht erkennbar, »Die Entführung aus dem Serail« verbarg) den Anfang – Mozart selbst besuchte einige Monate später eine Aufführung dieser Inszenierung –, 1790 folgten, gemäß den kulturpolitischen Vorgaben jeweils auf Deutsch, »Die Hochzeit des Figaro« sowie »Don Juan oder Der Steinerne Gast«, nach der schon erwähnten deutschen »Cosi« erschienen dann 1794 »Die Zauberflöte«, 1800 »Titus«, 1806 »Idomeneus, König von Creta«, womit alle sieben großen Meisteroperen Mozarts ihre Berliner Erstaufführungen erlebt hatten.

Gemessen daran, dass die dritte und letzte der Da-Ponte-Opern – zugleich das drittletzte Bühnenwerk Mozarts – zunächst keinen sonderlich guten Ruf besaß, oft genug sogar eine schlechte Presse in Kauf nehmen musste, die vor allem durch das angeblich so schwache, moralisch verwerfliche Libretto begründet war, wurde »Cosi fan tutte« im 19. Jahrhundert in Berlin erstaunlich häufig zur Aufführung gebracht. 1820 erschien das Werk in einer neuen deutschen Übersetzung von Carl Alexander Herklots – der u. a. auch Operntexte, die von Gluck und Spontini vertont worden waren, ins Deutsche übertragen hatte – an der Hofoper. Als »Die verfängliche Wette« wurde damit Mozarts Werk erstmals im Haus Unter den Linden gezeigt. Andere Produktionen folgten, wobei die deutsche Sprache obligatorisch blieb, die Titel – und die Übersetzungen selbst – sich aber wandelten: Zunächst hieß es »Die gefährliche Wette« (1830), sodann »So machen es Alle« (1846), schließlich sogar »Cosi fan tutte«, im Herbst 1891 von Hofkapellmeister Josef Sucher dirigiert. Diese von Carl Tetzlaff szenisch arrangierte Aufführung war Teil eines fünfteiligen Mozart-Zyklus anlässlich des 100. Todesjahres des Komponisten, der mit der »Zauberflöte« be-

gonnen hatte und neben der »Cosi« und dem »Figaro« auch die beiden Seria-Opern »Titus« und »Idomeneus« umfasste.

In den Jahren um 1900 setzte dann eine signifikante Neubewertung von Mozarts Werk ein, die in erster Linie mit dem Namen und Wirken von Richard Strauss verbunden war. 1897 hatte er für eine von ihm musikalisch verantwortete Inszenierung im Münchner Nationaltheater die von Hermann Levi gefertigte deutsche Übersetzung von Da Pontes Text zugrunde gelegt, von Strauss als »peinlich korrekt, geradezu mustergültig« empfunden. Diese Fassung kam dann auch bei einer Produktion im Herbst 1899 an der Berliner Hofoper zur Anwendung – Strauss war im Jahr zuvor als Kapellmeister an das Traditionshaus Unter den Linden gewechselt, das ihm für die kommenden zwei Jahrzehnte zur künstlerischen Heimat werden sollte. »Cosi fan tutte«, zu dieser Zeit immer noch nicht sonderlich gut angesehen, war ein ausgesprochenes Favoritwerk von Strauss, das er oft und gern dirigierte, so etwa auch anlässlich einer nochmaligen Inszenierung im Frühjahr 1905. Ohnehin nahm das Interesse an den Opern Mozarts nach der Jahrhundertwende spürbar zu – nach den Werken Richard Wagners standen sie hinsichtlich der Aufführungszahlen auf dem zweiten Platz.

Die Zeit zwischen den Weltkriegen brachte noch eine Intensivierung mit sich. Der Spielplan der nunmehr »Preussische Staatsoper« genannten Institution war in hohem Maße auf Mozart ausgerichtet; allein in den ersten sechs Jahren der Weimarer Republik kamen sechs Mozart-Premieren heraus, darunter auch gleich zwei Mal »Cosi fan tutte«, 1921 unter dem erfahrenen musikalischen »Alleskönner« Leo Blech, 1924 unter dem jungen Georg Szell, am Beginn einer großen Karriere stehend. Alle diese Aufführungen fanden im Stammhaus Unter den Linden statt, weder im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, wo etwa »Figaros Hochzeit« unter Erich Kleiber gespielt wurde, noch in der »Staatsoper am

Platz der Republik« (der legendär gewordenen »Krolloper«), wo GMD Otto Klemperer ab 1927 ein musikalisch wie szenisch aufregendes Musiktheater bot, u. a. auch mit Produktionen von »Don Giovanni« und »Figaro«, »Così fan tutte« zu dirigieren war ihm hingegen erst nach der erzwungenen Schließung dieses Hauses möglich, im Dezember 1931 an der Staatsoper Unter den Linden. Gustaf Gründgens, nachmals vielumstrittener Regisseur, hatte Mozarts Werk in Szene gesetzt, wie schon zuvor beim »Figaro« in der Krolloper. Klemperer musizierte mit einem kleinen Orchester von lediglich 40 Instrumentalisten, seinerzeit eine ziemliche Ausnahme, auch machte er einige der sonst üblichen Striche wieder auf, wodurch das Publikum einige bislang unbekannte Nummern aus der Oper zu hören bekam.

Vier Jahre später, schon zu Zeiten des Dritten Reiches, war es der neu berufene, jedoch nur eine Saison an der Staatsoper wirkende GMD Clemens Krauß, der eine von Rudolf Hartmann inszenierte »Così« Unter den Linden auf die Bühne brachte, im Frühsommer 1941 folgte eine weitere Produktion unter der musikalischen Leitung von Hans Lenzner, nunmehr im Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, dem Ort der Berliner Erstaufführung, da die Staatsoper wenige Monate zuvor durch alliierte Bomben zerstört worden war – im Februar 1945 kam es zu einer zweiten Zerstörung des zuvor aus Prestigegründen rasch wieder aufgebauten Hauses.

In der Interimsspielstätte der Staatsoper nach dem Zweiten Weltkrieg, dem Admiralspalast an der Friedrichstraße, wurden Mozarts Opern nicht gerade sehr häufig inszeniert. Nach der »Entführung«, der »Zauberflöte« und dem »Don Giovanni« in jährlicher Folge von 1946 bis 1948 musste das Berliner Publikum bis Ende 1953 warten, ehe mit »Così fan tutte« neuerlich ein Werk des Wiener Klassikers in einer Neuinszenierung herauskam. Kapellmeister Hans Löwlein dirigierte, die Regie lag in den Händen von Carl-Heinrich Kreith.

Ein wirklicher Meilenstein in der Aufführungsgeschichte von »Così fan tutte« wurde bei der darauffolgenden Premiere gesetzt, am 20. Februar 1965. Der Österreicher Otmar Suitner, im Jahr zuvor als GMD an die Staatsoper verpflichtet, hatte sich mit dem scheidenden Chefregisseur Erich-Alexander Winds für den Apolloaal als Spielstätte entschieden. Mozarts ohne große Orchester-, Chor- und Solistenbesetzung auskommende Oper wurde szenisch wie musikalisch bewusst als Kammerspiel konzipiert und präsentiert. Der eminente Mozart-Kenner Suitner traf damit am Beginn seiner Amtszeit sofort bei Publikum und Presse auf Resonanz – und auch für die beteiligten Sängerinnen und Sänger, unter ihnen Celestina Casapietra und Annelies Burmeister als Fiordiligi bzw. Dorabella sowie Peter Schreier und Theo Adam als Ferrando bzw. Don Alfonso, wurde diese Produktion zu einer Erfolgsgeschichte. Eine 1970 verwirklichte und seither wiederholt aufgelegte Schallplatteneinspielung demonstriert das hohe musikalische Niveau des Ensembles, der Staatskapelle, des Staatsoperorchesters und des Dirigenten.

Gesungen wurde auf Italienisch, was in den 1960er Jahren bei Mozarts Da-Ponte-Opern keineswegs selbstverständlich war, eher eine Ausnahme. An der Staatsoper sorgte diese – aus heutiger Sicht leicht nachvollziehbare – Entscheidung durchaus für Kontroversen, da nur die Wenigsten den Text in Originalsprache verstanden und unterstützende technische Mittel wie Übertitel noch nicht im Einsatz waren. Die »Apolloaal-Così« in ihrer Rokoko-Ästhetik gewann trotzdem zahlreiche Sympathien und wurde auch das eine oder andere Mal auf Gastspielreisen gezeigt.

Weniger bekannt geworden ist die Nachfolgeproduktion vom Mai 1989, die keine Geringere als Ruth Berghaus inszeniert hatte, mit Olaf Henzold als Dirigenten, der nach diesem Debüt im Jahr darauf als Kapellmeister an das Opernhaus Leipzig wechselte. Realisiert wurde sie mit

einer Reihe sehr junger Sängerinnen und Sänger, teils aus dem Opernstudio der Staatsoper, von denen Roman Trekel und René Pape (damals Guglielmo bzw. Don Alfonso) immer noch Mitglieder des Solistenensembles sind.

Die bislang letzte Inszenierung von »Così fan tutte« vor dem Mozart-Da-Ponte-Zyklus der Jahre 2021/22 fand am 1. Juni 2001 statt, im Rahmen eines Mozartfestes, das die Staatsoper gemeinsam mit den Berliner Philharmonikern 1999 ins Leben gerufen hatte, um Operaufführungen Unter den Linden mit Konzerten in der Philharmonie zu verbinden. Den Auftakt hatte eine Neuproduktion von »Le nozze di Figaro« gegeben, fortgesetzt wurde mit einer Premiere von »Don Giovanni«, jeweils inszeniert von Thomas Langhoff. Beide Male dirigierte Daniel Barenboim, der nach seiner seit 1992 laufenden intensiven Beschäftigung mit den Opern und Musikdramen Wagners sich nun verstärkt den Opern Mozarts zuwandte, vor allem den drei großen Werken nach den Libretti von Lorenzo Da Ponte. Für »Così fan tutte« konnte die Regisseurin Doris Dörrie gewonnen werden, eine neue Generation von Solistinnen und Solisten – bei der Premiere sang ein hervorragend aufeinander abgestimmtes Ensemble mit Dorothea Röschmann, Katharina Kammerloher, Daniela Bruera, Hanno Müller-Brachmann, Werner Güra und Roman Trekel (nunmehr als Don Alfonso) – sorgte für vokale Glanzlichter. Diese Inszenierung, in ihrer Ästhetik die »Flower-Power-Bewegung« der späten 60er Jahre aufnehmend, blieb ein gutes Jahrzehnt auf dem Spielplan der Staatsoper und wurde auch im Ausweichquartier im Charlottenburger Schiller Theater des Öfteren gespielt.

Zwanzig Jahre nach der letzten »Così«-Produktion ist nun Zeit für eine erneute Annäherung und theaterpraktische Umsetzung dieses vielschichtigen Werkes. Regisseur Vincent Huguét und Dirigent Daniel Barenboim haben eine große, zusammenhängende Geschichte entwi-

ckelt, die den Bogen spannt von »Così fan tutte« über »Le nozze di Figaro« bis hin zu »Don Giovanni«. Geplant war, diese drei Premieren jeweils zu den österlichen FESTTAGEN der Staatsoper in jährlicher Folge von 2020 bis 2022 zu präsentieren. Die Corona-Pandemie hat, wie so vieles Andere auch, den für April 2020 vorgesehenen Abend der »Così« – als dem ersten Teil der Mozart-Da-Ponte-Trilogie – verhindert. Dass diese Produktion jetzt 18 Monate später auf die Bühne kommt, gehört nun ebenso zur nicht immer ganz voraussehbaren Historie der Staatsoper.

»

›SOLLTE ABER
DIE MUSIK DAS KOMISCHE
IN ALLEN SEINEN
NUANCEN AUSDRÜCKEN
KÖNNEN?‹

92

›DAVON BIN ICH AUF
DAS INNIGSTE
ÜBERZEUGT, UND
GENIALE KÜNSTLER
HABEN ES HUNDERTFÄLTIG
BEWIESEN. SO KANN
Z.B. IN DER MUSIK
DER AUSDRUCK DER
ERGÖTZLICHSTEN IRONIE
LIEGEN, WIE ER IN
MOZARTS HERRLICHER
OPER COSÌ FAN TUTTE
VORWALTET.‹

›DA DRÄNGT SICH
MIR DIE BEMERKUNG
AUF, DASS, NACH
DEINEM PRINZIP, DER
VERACHTETE
TEXT DIESER OPER EBEN
WAHRHAFT
OPERNMÄSSIG IST.‹

93

›UND EBEN DARAN
DACHTE ICH, ALS ICH
VORHIN BEHAUPTETE,
DASS MOZART ZU SEINEN
KLASSISCHEN OPERN
NUR DER OPER
GANZ ZUSAGENDE
GEDICHTE GEWÄHLT
HABE [...]‹

«

FÜR EINE EPIKUREISCHE REVOLUTION

94

TEXT VON Louis Geisler

Zur Rezeption von »Così fan tutte« (1790) liegt ein anhaltendes Missverständnis vor, wenn sie als Archetyp frauenfeindlicher Opern eingestuft wird, die ein unschönes Bild von inkonsistenten und leichtfertigen Frauen vermitteln. Schon der Titel der Oper scheint den unerbittlichen Verleumder:innen Recht zu geben: »Così fan tutte« oder »So machen es alle Frauen«, eleganter und zugleich schrecklicher Euphemismus, der die Gesamtheit der Vertreterinnen des schönen und »zweiten« Geschlechts der Leichtfertigkeit und Treulosigkeit beschuldigt. Doch ist dieses Vorurteil nicht genau das, was die Oper offensiv angeht? Wenn die Frauen in »Così fan tutte« nicht das Vorbild der Tugend darstellen, dann wohl deshalb, weil sie den Männern von Natur aus ebenbürtig sind. Weder schlimmer noch besser sind sie. Was zählt schon unser Geschlecht: So machen wir es alle ... oder so lieben wir, ohne uns zwangsläufig zu trauen, uns das einzugestehen.

Bei ihrer letzten Zusammenarbeit haben sich Mozart und Da Ponte nicht dafür entschieden, einen Theatererfolg oder einen subversiven literarischen Mythos zu adaptieren, wie es bei den beiden vorangehenden Opern, »Le nozze di Figaro« (1786) und »Don Giovanni« (1787), der Fall war. Wie um ihre eigene Stimme zu finden, haben sie eine neue Geschichte erschaffen, vage von einer Zeitungsmeldung beeinflusst – der Schriftsteller Friedrich Heinse

erzählt von einem Skandal in Triest, der durch einen von zwei Soldaten organisierten Gattenwechsel ausgelöst wurde. Unter dem Schein einer leichten Komödie und der Inszenierung eines banalen Wechselspiels der Liebe versteckt »Così fan tutte« eine revolutionäre Botschaft, die sich aus dem antiken Epikureismus und der Aufklärung der »Lumières« speist und von zwei Ausnahme-Freidenkern gelehrt wird: von Don Alfonso und Despina.

95

LIBERTINAGE ODER DIE KUNST,
WISSEN ZU WAGEN

Bevor »Libertinage« das Verhalten eines freizügigen, sich dem Sinnlichen ohne Rückhalt hingebenden Individuums meinte, bezeichnete das Wort die Haltung, den Dogmatismus der etablierten Glaubensrichtungen abzulehnen. Der Libertin ist, genau wie ein »gerade freigelassener Sklave« (das ist die Bedeutung des lateinischen Wortes »Libertus«, in dem der französische Begriff »Libertin« seinen Ursprung findet) in erster Linie ein Freigeist, der seine geistige Unabhängigkeit vor den Vorurteilen einer sich isolierenden, kodifizierten Gesellschaft behauptet, die von einer repressiven, religiösen Moral beherrscht wird.

Die ersten Anzeichen dieser intellektuellen Befreiung machen sich im Italien des 16. Jahrhundert bemerkbar und münden zwei Jahrhunderte später in die Entfaltung des rationalen Denkens der Aufklärung in ganz Europa. Für eine Beschreibung des Gründungsprinzips dieser intellektuellen Revolution bedient sich Immanuel Kant (1724-1804) des Spruches vom Philosophen Horaz (65-8 v. Chr.): »Sapera aude!«, also »Wage es, zu lernen!« oder »Hab den Mut, dich deines eigenen Verstandes zu bedienen!«. Hierbei geht es darum, sich von den religiösen Dogmen freizumachen, welche die Entfaltung des Wissens einengen und neue Entdeckungen und Erkenntnisse einschränken. Die

sich mit dieser Denkweise identifizierenden Philosophen, stellen bald die traditionellen Lehrsysteme in Frage die einzig den männlichen Eliten reserviert waren und bis zu diesem Zeitpunkt hauptsächlich das Privileg der religiösen Einrichtungen darstellten. Somit wird die Erziehung im 18. Jahrhundert ein beliebtes Thema, das zahlreiche Philosophen behandeln, nicht zuletzt Rousseau mit »Emile oder Über die Erziehung« (1762). Die Frage nach der Erziehung zum »Plaisir« steht auch im Mittelpunkt vieler aufrührerischer Romane wie »Les Égarements du cœur et de l'esprit« (1736) von Crébillon Junior, »Gefährliche Liebschaften« (1782) von Choderlos Laclos oder auch »Die Philosophie im Boudoir« (1795) des Marquis de Sade. In diesen prägen und formen die Libertins mit ihren mehr als anfechtbaren Intentionen – die sogenannten »roués« – junge, naive Geister nach ihren Idealen.

DIE SCHULE DER LIEBENDEN ODER DIE LIBERTINE ERZIEHUNG

Don Alfonsos Vorgehensweise ist zweifelsohne die eines frivolen Philosophen: Er will Guglielmo und Ferrando dazu bringen, sich von ihren Vorstellungen und Vorurteilen über die Liebe, das Verlangen und die menschliche Natur zu befreien. In der Tat stellt Don Alfonso die beiden vor die Herausforderung, ihre Augen zu öffnen und scheint ihnen zu sagen: »Wagt es, zu wissen!«. Diese Wette, welche die erste Szene der Oper beschließt, ist der Startpunkt einer Komödie, die Don Alfonso als einen empirischen Beweis der natürlichen Untreue der Frauen betrachtet. Seine Vorgehensweise ist nicht moralisierend – er nimmt an, dass dieser Hang eine »Notwendigkeit des Herzens« (Zweiter Akt, Szene 13, Nr. 30: »Tutti accusan le donne«) ist. Die Frauen sind von Natur aus nicht treu, da sie wie die Männer menschliche Wesen sind und keine »Göttinnen« oder fantastische Gestal-

ten (Erster Akt, Szene 1, Nr. 2: »È la fede delle femmine«). Es ist demnach ungerecht, dass die gesellschaftlichen und moralischen Vorschriften sie für einen bei Männern akzeptierten, ja ermutigten Hang verurteilen. Er lädt Ferrando und Guglielmo dazu ein, sich ihrer wahren Natur bewusst zu werden und Dorabella und Fiordiligi als das zu betrachten, was sie tatsächlich sind und nicht so, wie sie sie gerne hätten.

Die Gleichheit zwischen den Geschlechtern ist ebenfalls ein sich wiederholendes Thema in Despinas »Unterricht«. Letztere preist die Treulosigkeit wie ein Lebensmotto an, um mit gleichen Waffen in einer Gesellschaft zu spielen, die von Männern dominiert wird, die sie haben leiden lassen. Den Männern das anzutun, was diese den Frauen antun, ist für Despina die einzige Möglichkeit, nicht unterworfen zu sein. Ihr Bedürfnis sich zu revanchieren stellt sie auf die Seite der Freigeister: Indem sie den Mädchen vorschlägt, ihre Bewerber offiziell als ihre eigenen Liebhaber darzustellen, bekennt sie sich lautstark zu ihrer Libertinage. Zudem scheint sie zuweilen den Fall dieser jungen Herrinnen herbeirufen zu wollen, deren Kinderspielereien ihr den eigenen Status als Dienerin vor Auge führen.

Die Frage der Gleichberechtigung der Geschlechter im 18. Jahrhundert tritt zeitgleich mit der für lange Zeit unter dem »Ancien Régime« in Frankreich vernachlässigten Erziehung der Frauen auf. In »Gefährliche Liebschaften« von Choderlos de Laclos rechtfertigt die Marquise Merteuil ihre Machenschaften mittels der Notwendigkeit, die gesellschaftlichen Gesetze, welche die Frauen unterdrücken und auf einen niedrigeren sozialen Status verbannen, zu korrigieren. Und derselbe Choderlos de Laclos konstatiert in seinem Traktat »De l'éducation des femmes« (1783) die naturbedingte Gleichheit zwischen den beiden Geschlechtern, die von der Gesellschaft zunichte gemacht wird und nur auf Kosten einer von Frauen angeführten Revolution wiederhergestellt werden kann.

Zur selben Zeit macht der aufrührerischste französische Libertin, der Marquis de Sade, aus den Frauen die Hauptcharaktere seiner Romane, in denen sie auf gleicher Höhe wie die Männer philosophieren. Auch wenn sein Werk Themen wie Unterdrückung, Missbrauch und die dunklen Seiten der Natur des Menschen tiefgehend erforscht – der »göttliche Marquis« verkörpert hierbei die dunkle Seite der Aufklärung – appelliert es manchmal an eine gewisse Emanzipation und natürliche Bestimmung des Körpers. Die Denkweise von de Sade ist extrem und oft in der Hinsicht verderblich, als dass sie die Befriedigung aller Verlangen mit ihrem »natürlichen« Charakter rechtfertigt. Doch kann man sich einen heftigeren Angriff auf eine Gesellschaft vorstellen, deren Moral auf der ursprünglichen Erbsünde der Frau und der Erlösung über das Leiden aufbaut?

UNTER DER SONNE DES EPIKUR ODER
DIE PHILOSOPHIE IM GARTEN

Die andere Lehre Don Alfonsos betrifft die Beziehung des Menschen zum Vergnügen und zum Glück. Für ihn ist nichts im Leben unveränderlich, vor allem nicht die Liebe und das Verlangen. Aus diesem Grund sollte man demnach die einfachen Vergnügungen, die sie bieten, genießen, und sich so vor unnützem Leid schützen, wie beispielsweise der Eifersucht, einer sich selbst ernährenden, verderblichen Leidenschaft: »Welch töricht Begehren, die Wahrheit zu hören, ist immer bedenklich, erfreulich wohl nie.« (Don Alfonso, Erster Akt, Szene 1). Despina pflegt einen ähnlichen Umgang mit Fiordiligi und Dorabella; sie möchte letztere von den gelesenen und gehörten Klischees der Liebe befreien, an denen sie Gefallen finden. Es geht hierbei darum, sie von ihren Fesseln zu lösen, um sie für ihr eigenes Verlangen empfänglich zu machen.

Diese Suche nach dem Glück, die also darin besteht, sich zwischen Vergnügung und Leid zu entscheiden, lehnt sich an das epikureische Denken an, das in der Antike von Epikur (342-270 v. Chr.) begründet, von Lukrez (94-54 v. Chr.) weitergegeben, anschließend von Ovid (42 v. Chr.-18 n. Chr.) interpretiert und letzten Endes von den materialistischen Philosophen und Libertinen des 18. Jahrhunderts wiederentdeckt wurde. Der Epikureismus hat zum Ziel, das Glück (die sogenannte Ataraxie, also die Gelassenheit oder der Frieden des Geistes) über die Befriedigung der natürlichen und notwendigen Vergnügungen zu erreichen. Um gut zu leben, muss man nach Vergnügen streben und das Leid meiden. Dabei ist zu unterscheiden zwischen dem lebensnotwendigen (Trinken, Essen, Schlafen usw.) und dem nicht lebensnotwendigen, aber natürlichen Verlangen (Geschlechtsverkehr, Kunst usw.) sowie dem sinnlosen Verlangen (Liebe, Besitz, Ruhm usw.). Die Liebe ist im Epikureismus nur auf den Körper bezogen gedacht und nicht als ein absolutes und idealisiertes Phänomen. Letzteres führt zu einem unnötigen Durcheinander, das für die Ausgeglichenheit sowohl der Seele als auch der Gesellschaft schädlich ist. Der Philosoph Philodemos von Gadara (110-40 v. Chr.) fasst die vier essentiellen Punkte dieser Doktrin, die sogenannten »tétraparmokos« (wortwörtlich: »die vier Heilmittel« oder »die vier Gifte«), wie folgt zusammen: 1. Die Götter sind nicht zu fürchten; 2. Der Tod ist nicht zu fürchten, denn er ist nichts; deshalb soll man das Leben genießen; 3. Das Glück kann erreicht werden; 4. Das Leid kann abgeschafft werden.

Der Bezug zum Epikureismus ist subtil über die gesamte Oper verstreut. Den Angaben des Librettos von Da Ponte zufolge finden die Lehrstunden Don Alfonsos und Despinas im »Garten« statt. Hierbei handelt es sich um eine Anspielung auf die von Epikur 306 v. Chr. im Norden Athens begründete philosophische Schule, die ihre Türen für Männer, Frauen und Sklaven geöffnet hatte. Der »Gar-

ten« liegt an einer neapolitanischen Bucht, im Schatten des Vesuv; eine Gegend, die in der Antike der Inbegriff der griechischen Kultur war und das epikureische Denken im gesamten römischen Reich verbreitete. Das von Dorabella hervorgerufene Feuer am Vesuv (Zweiter Akt, Szene 5) ist untrennbar von der Zerstörung von Herculaneum (der Stadt, in der Philodemos von Gadara lehrte) und Pompeji (der Geburtsstadt von Lukrez) her gedacht. Deren Ruinen hat Mozart als Kind besichtigt, wie ein Brief seines Vaters Leopold an seine Frau vom 16. Juni 1770 bestätigt:

»Heute sind wir mittags zum Speisen auf der Höhe bei S: Martino bei den Kartäusern gewesen und nach dem Tische haben wir alle Seltenheiten und Kostbarkeiten dieses Ortes gesehen und die Aussicht bewundert. Montag und Dienstag etc. werden wir den Vesuv etwas näher betrachten, Pompea und Herculaneum, die Städte, so man ausgräbt, und die bereits gefundenen Seltenheiten bewundern [...]. Man muss, [um] alle Seltenheiten zu sehen, allzeit eine Fackel mithaben, indem vieles unter der Erde ist. Ich und der Wolfgang waren mit unserem Bedienten ganz allein, wir hatten sechs Schiffsleute und den Führer, die alle ihre Verwunderung nicht verbergen konnten, den Wolfgang zu sehen, indem die zwei alten, graubärtigen Schiffsleute sich erklärten, niemals einen so jungen Knaben dieser Orts gesehen zu haben, welcher, diese Altertümer zu sehen, an diese Orte gekommen wäre.«

Die von Don Alfonso und Despina inszenierte Komödie scheint manchmal grausam für die vier Lehrlinge zu sein: Da, wo Ferrando, gefolgt von Guglielmo, den Neid erprobt, schwankt Dorabella im ersten Akt zwischen Wut und Verzweiflung, während Fiordiligi gedanklich ununterbrochen mit Schuldgefühlen konfrontiert wird. Dabei handelt es sich um das für ihre Erziehung und Emanzipierung notwendige Übel, damit sie lernen »was gut und was schlecht ist« (Despina, Zweiter Akt, Szene 1, Nr. 19 »Una donna a

quindici anni«) und sich der manchmal feinen Grenze zwischen Vergnügen und Leid bewusst werden. Tatsächlich ist der Umweg über die Komödie nicht unbedeutend: Er folgt dem Beispiel der von Lukrez zu Beginn seines vierten Buches von »Über die Natur der Dinge« formulierten Methodik. Dieser Band ist genau dem Gefühl der Liebe gewidmet:

»Wie, wenn die Ärzte den Kindern die widrigen Wermutstropfen
Reichen, sie erst ringsum die Ränder des Bechers bestreichen
Mit süßschmeckendem Seime des goldigfarbenen Honigs,
Um die Jugend des Kindes, die ahnungslose, zu täuschen:
Während die Lippen ihn kosten, verschluckt es indessen den bitteren
Wermutstropfen. So wird es getäuscht wohl, doch nicht betrogen,
Da es vielmehr nur so sich erholt und Genesung ermöglicht.
So nun wollt' ich auch selber, weil unsere Lehre den meisten,
Die noch nie sie gehört, zu trocken erscheint und der Pöbel
Schaudernd von ihr sich kehrt, mit der Dichtung süßestem Wohlklang
[...] sie gleichsam versüßen mit lieblichem Honig der Musen.«

Guglielmos und Ferrandos merkwürdige Vergiftungsszene, die den ersten Akt schließt, kann auch wie eine burleske Hommage an die oben erwähnten Grundsätze des Epikureismus interpretiert werden. Die zwei verkleideten Liebhaber nehmen ein (falsches) Gift zu sich – eine Geste der Verzweiflung, die im Herzen Fiordiligis und Dorabellas Empathie und Leid hervorruft. Der (falsche) tödliche Effekt dieser Droge wird durch das (falsche) Heilmittel einer (falschen) Zauberin vertrieben; hier ist Despina als Frau Doktor verkleidet. Gift, Heilmittel, Liebestrank, Droge: vier Begriffe, die sich alle mittels eines Wortes im antiken Griechisch übersetzen lassen: »Pharmakos«. Von hier aus ist eine Anspielung zum »Tetrpharmakos« des Epikureismus nur noch einen Schritt weit entfernt ...

Der Epilog von »Così fan tutte« bietet genau wie in »Le nozze di Figaro« keine wirkliche Lösung der Intrige:

Es gibt in der Tat keinen Hinweis darauf, ob die anfänglichen Paare wieder zueinander finden oder nicht. Enden tut die Oper mit einer scheinbar bittersüßen Moral:

»Glücklich preis' ich, wer erfasset
Alles von der rechten Seite,
Der bei Stürmen niemals erblasset,
Wählt Vernunft als Führerin.
Was im Leben and're weinen macht,
Ist für ihn ein Grund zum Lachen.
Drohn Gefahren noch so fürchterlich,
Wahrt er seinen heitern Sinn!«

Sie nimmt jedoch ihre ganze Größe und Weisheit ein, sobald man sie mit dem Beginn des zweiten Buches von »Über die Natur der Dinge« von Lukrez in Verbindung bringt, dessen poetische und maritime Bilder einen schönen Anklang in einer Vielzahl von Arien in »Così fan tutte« finden:

»Wonnevoll ist's bei wogender See, wenn der Sturm die Gewässer
Aufwühlt, ruhig vom Lande zu sehn, wie ein andrer sich abmüht,
Nicht als ob es uns freute, wenn jemand Leiden erduldet,
Sondern aus Wonnegefühl, daß man selber vom Leiden befreit ist.«

Weit davon entfernt, eine frauenfeindliche Oper zu sein – die Worte einzelner Figuren machen niemals die Essenz eines Werkes aus, vor allem nicht, wenn die Autoren ihre Diskurse etwas verschleiern müssen, um der Zensur auszuweichen – macht sich »Così fan tutte« über unsere Vorurteile lustig und öffnet den Weg zu einer idealen Welt, in der Männer und Frauen sich als Gleichgesinnte ausleben und frei, heiter und ohne unnützes Leiden lieben können, da ihnen vollständig bewusst ist, was ihre wechselhafte und

inkonsistente Natur bedeutet. Und sicher lädt uns diese Oper auch dazu ein, eine utopische Welt – denn auch Don Alfonso und Despina stimmen nicht immer mit den Prinzipien überein, die sie fordern und lehren – zu erreichen, im Rhythmus eines leisen Windes und einer wogenden Flut (Erster Akt, Szene 6, Nr. 10):

»Weht leise, ihr Winde,
Sanft schaukle die Welle,
Seid freundlich und linde
Ihr wogenden Fluten,
Seid hold ihrer Fahrt!«

Aus dem Französischen übersetzt von Isabelle Petitlaurent

»

WER VON EUCH,
RÖMER, DIE KUNST DER
LIEBE NICHT KENNT,
DER LESE MEINE
VERSE; ER LERNE SIE UND
LIEBE SIE. MIT HILFE
DES SEGELS UND DES RUDERS
BRINGT DIE KUNST
DAS FLINKE
SCHIFF ZUM SEGELN;
DIE KUNST FÜHRT
DIE LEICHTEN WAGEN:
DIE KUNST MUSS
AUCH DIE LIEBE FÜHREN.

«

»

LASST EUCH NICHT
DURCH FALSCHER
VERSPRECHUNGEN TÄUSCHEN,
WARTET NICHT AUF
DIE HILFE VON MÄNNERN,
DIE DIE URHEBER
EURER ÜBEL SIND: SIE
HABEN WEDER DEN
WILLEN NOCH DIE MACHT,
IHNEN EIN ENDE
ZU BEREITEN, UND WIE
KÖNNTEN SIE
FRAUEN AUSBILDEN WOLLEN,
VOR DENEN SIE ERRÖTEN
MÜSSTEN; LERNT,
DASS MAN DIE SKLAVEREI
NUR DURCH EINE
GROSSE REVOLUTION
ÜBERWINDEN KANN.

«

LIEBE IST NICHT ANGEBOREN, RICHTIG LIEBEN LERNT MAN

TEXT VON Vincent Huguet

Lange Zeit dachte ich, »Cosi fan tutte« sei frauenfeindlich. Vermutlich wegen der Inszenierungen, die ich gesehen hatte, und auch wegen des ihm hartnäckig anhaftenden Rufes, das Werk, dessen Titel allein schon eine erschreckend sexistische Karikatur zu sein scheint: »So machen es alle Frauen«. Dennoch schien es mir, als würde sich alles in Mozarts Werdegang, in seinem Leben wie in seinem Œuvre, diesem chauvinistischen und vollkommen unrealistischen Bild der Frauen entgegensetzen, vor allem, wenn man sich die Musik anhört, die er zu den Worten Da Pontes geschrieben hat. Wo der Text die vermeintliche Blendung der zwei jungen Frauen künstlich aufrechterhält, die ihre verkleideten Verlobten nicht wiederzuerkennen scheinen, geht die Musik anders vor. Sie bietet mal Zweifel, mal Spiel und oft Mehrdeutiges an, sodass man die Verblendung normalerweise eindeutig auf die Männer bezieht. An dieser Stelle muss unbedingt daran erinnert werden, dass der Originaltitel des Werkes »Die Schule der Liebenden« war, bevor er zum Untertitel wurde, und dass diese Betitelung das Werk in seinem Sein viel besser trifft. Denn ja, »Cosi fan tutte« ist eine Schule im griechischen philosophischen

Sinne, und dazu eine gemischte Schule, wo man sowohl Männer als auch Frauen mittels einer relativ eigenartigen Lehrmethode unterrichtet, bestehend aus Spiel, Erfahrung, Leid und auch Witz. Der Tag des Geschehens ist jener einer moralischen, sentimental, sinnlichen und sexuellen Unterweisung. Hier spielen Don Alfonso und Despina die Rolle von Rosalind in »Wie es euch gefällt« (1599); sowohl Shakespeare als auch Da Ponte haben tatsächlich aus der gleichen Quelle, dem »Rasenden Roland« von Ariost (1516), geschöpft. In Letzterem erklärt Rosalind Orlando, dass er besser lernen solle, sie anzuschauen und zu akzeptieren, wie sie ist, anstatt naive, sentimentale Gedichte an die Bäume zu nageln. Wie Yves Bonnefoy es treffend gezeigt hat, verkörpert Rosalind den Willen oder den Traum, jemanden eine andere Art von Liebe zu lehren, außerhalb der ererbten Fesseln, und ohne den anderen zu idealisieren oder sich von ihm ein künstliches Bild zu machen. »Liebe ist nicht angeboren, richtig lieben lernt man«, könnte man in Anlehnung an den berühmten Satz von Simone de Beauvoir sagen, der Autorin von »Das andere Geschlecht«, das Fiordiligis Strandlektüre ist. Dementsprechend braucht es, um sich zu verlieben, ein Paar zu werden und zu bleiben, nicht nur eine Schule, sondern ein kritisches Nachdenken über die Anderen und zuerst über sich selbst. Ohne diesen Schritt ist das Scheitern vorprogrammiert und das Unglück obendrein. Dies ist die wahre Aussage von »Cosi fan tutte«.

Im Rahmen der Neuproduktion der Mozart-Da-Ponte-Trilogie, die ich in Berlin inszeniere, ist für mich klar gewesen, dass »Cosi fan tutte« den Beginn einer Familiensaga darstellt, die kurz nach dem Jahr 1968 beginnt, in den 80er Jahren mit der »Hochzeit des Figaro« fortgeführt wird und mit »Don Giovanni« im Hier und Jetzt endet.

Wir befinden uns an einem Strand; schwarzer Sand, eine Mole, der hohe und dünne Umriss einer etruskischen Statue und der beeindruckende Schatten eines Vul-

kans in der Ferne; an der Amalfiküste oder auf Stromboli, oder gar an einem ganz anderen Ufer, Anfang der 70er Jahre. Don Alfonso steht dort, Prinz Salina aus dem Roman »Der Leopard« (Giuseppe Tomasi di Lampedusa) ähnlich, aber als aufgeklärter Prinz, der sich eifrig für die neuen Ideen einsetzt, die damals überall brodelten, und – der Beweis dafür – eine aus eher volkstümlichem Hause stammende Frau zur Freundin nimmt, Despina. Zusammen haben sie viel für die Revolution der Sitten und die freie Liebe gekämpft, doch ihre Beziehung hat dem nicht gut standgehalten. Sie haben die sexuelle Befreiung angepriesen und »Mach Liebe, nicht Krieg«, »Ohne Hemmnisse genießen« und »Es ist verboten zu verbieten« an die Wände geschrieben, doch sie haben sich frisch getrennt. Die Geschichte von »Così« wird sowohl die ihre sein, wie auch die der zwei anderen Paare.

An diesen Ferienort gelangen also zwei junge Paare überkorrekter Verlobter, beide von bürgerlicher Erziehung und katholischer Moral geprägt, im Gegensatz zu dem Freigeist Don Alfonsos, der wie ein Pate für sie ist. Wir nehmen also an einem Treffen zweier Generationen teil – die eine entdeckt die Liebe gerade, die andere hat sie schon erlebt. Der Austausch zwischen ihnen ist brutal, da die junge Generation konservativer eingestellt ist als die der Eltern; tatsächlich glaubt sie felsenfest an die Ehe, die Treue und andere »Zierereien aus dem vorigen Jahrhundert« (Zweiter Akt, Nr. 21), wie Don Alfonso es effizient zusammenfasst. Mit der Hilfe Despinas hat er vor, den Vieren eine entscheidende Lehre zu geben. Seine verrückte Wette ist es, ihre sentimentale und sexuelle Erziehung innerhalb von 24 Stunden grundlegend zu verändern, ihnen die Augen zu öffnen, was impliziert, dass es keine sanfte Schule sein wird, so wie man in den 70er Jahren auch dachte, dass die beste Art, einem Kind das Schwimmen beizubringen, diejenige wäre, es direkt ins Wasser zu werfen. In der Handlung folgt die Verkleidung, jene den Mädchen aufgezwungene Prü-

fung, die im zweiten Akt endlos und immer unrealistischer scheinen würde, wenn sie nicht selbst beginnen würden, an dem Spiel teilzunehmen. Wie kann man glauben, dass sie ihre Verlobten nicht wiedererkennen? Wenn man sie nicht für blind oder dumm erklärt, was sie nicht sind (und wären sie blind, hätten sie die Stimme ihrer Verlobten sofort wiedererkannt!), scheint mir, dass keine Dramaturgie und keine Schminke ihre Gutgläubigkeit rechtfertigen kann. Außerdem scheint mir die Geschichte so viel interessanter zu werden: Wenn nämlich die Mädchen, die den Betrug der Jungen entdeckt haben, diese in ihrem eigenen Spiel übertrumpfen. So, wie es auch Susanna und die Gräfin in der »Hochzeit des Figaro« tun und so viele weitere »Listige« in der Literatur und dem Theater am Ende des 18. Jahrhunderts. Don Alfonso und Despina werden also im Eiltempo jene Einführung betreiben, die jeden auf eine andere Art berühren und am Ende niemanden unversehrt gelassen haben wird. Mal ist man zwischen anständigem Benehmen und Langeweile bei »Elf Uhr nachts« von Jean-Luc Godard (1965) gelandet, mal hinter verschlossenen Türen auf einem Schiff bei »Nur die Sonne war Zeuge« von René Clément (1960), wo die Gefahr droht. Denn jede und jeder dieser drei Paare, die sich aneinander reiben, begibt sich manchmal, ohne es zu wissen, in Gefahr. Tatsächlich ist die größte Gefahr, Stück für Stück die Augen zu öffnen und erst auf seine Verlobte oder seinen Verlobten und dann auf sich selbst zu blicken, während man seine altbekannten Gewissheiten im Meer versinken sieht und die Unklarheiten und Ängste, die aus jenem auftauchen, wie die Seeungeheuer, die Fior diligi vermeint, mitten in der Nacht zu sehen. Genau dieses Schwindelgefühl hat Don Alfonso bewirken wollen, ein Umschwenken, das »erhellt«, wie man es von den Philosophen sagt, die aus dem 18. Jahrhundert jenes der »Aufklärung« geformt haben, das aber auch blenden kann. Mit dem Ende dieses langen Tages und seinen letzten Erkenntnissen

scheinen die sechs Figuren dieses »fröhlichen Dramas« mit ihren Nerven nach dem, was sie erlebt haben, am Ende angelangt zu sein. Wie soll man sich denn nach dem Ganzen noch lieben? Alfonso hat ihnen eine Schockbehandlung verpasst, von der man sich im Gegensatz zum Arsen des ersten Akts nicht so schnell wieder erholt. Vielleicht ist dies auf eine gewisse Art und Weise auch der Grund, weshalb »Così fan tutte« für so lange Zeit falsch verstanden worden ist, als wäre die von Mozart und Da Ponte vermittelte Botschaft ihrer Zeit so sehr voraus, dass es uns auch heute noch schwerfällt, sie anzunehmen.

Aus dem Französischen übersetzt von Isabelle Petitlaurent

»

**NIEMAND KANN
DESHALB [...]
BEI MOZART DAS FLUIDUM
EINES SÜSSEN, UNENDLICH
JUGENDLICHEN EROS
VERKENNEN, DURCH
ALLES HINDURCH
ERGOSEN WIE EIN STARKER,
BETÖRENDE DUFT:
DAS CHERUBINHAFT UND,
ERWACHSENER, DER
FEDERNDE GANG
DES WEISSEN HELDEN
DON GIOVANNI UND
SCHLIESSLICH, ÜBERSCHWERES
GEWICHT VON LUST,
DER KLANG
ZERBRECHENDER HERZEN
IN "COSÌ FAN TUTTE"
UND DIE LANGEN
KÜHLEN SCHATTEN DER
"ZAUBERFLÖTE".**

«

Hans Urs von Balthasar
aus: Bekenntnis zu Mozart, 1955

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Daniel Barenboim
INSZENIERUNG..... Vincent Huguet
BÜHNENBILD Aurélie Maestre
KOSTÜME..... Clémence Pernoud
LICHT..... Irene Selka
EINSTUDIERUNG CHOR..... Martin Wright
DRAMATURGIE..... Louis Geisler

112

PREMIERENBESETZUNG

FIORDILIGI Federica Lombardi
DORABELLA Marina Viotti
GUGLIELMO..... Gyula Orendt
FERRANDO Paolo Fanale
DESPINA..... Barbara Frittoli
DON ALFONSO..... Lucio Gallo

**STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN**

»
IN BEIDEN GESCHLECHTERN
SPIELEN SICH DIESELBEN
DRAMEN VON FLEISCH
UND GEIST, VON ENDLICHKEIT
UND TRANSZENDENZ AB;
BEIDE WERDEN
VON DER ZEIT ZERNAGT,
VOM TOD VERFOLGT,
SIE HABEN DASSELBE
ESSENTIELLE BEDÜRFNIS
NACH DEM ANDEREN;
SIE KÖNNTEN
AUS IHRER FREIHEIT
DENSELBE RUHM SCHÖPFEN;
WENN SIE IHN ZU SCHMECKEN
WÜSSTEN, WÄREN SIE
NICHT MEHR VERSUCHT,
ÜBER FALSCHER PRIVILEGIEN
ZU STREITEN; UND DANN
KÖNNTE ZWISCHEN IHNEN
BRÜDERLICHKEIT ENTSTEHEN.

113

«



IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDE RINREKTOR Ronny Unganz

REDAKTION Dr. Detlef Giese /

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

TEXT- UND BILDNACHWEISE Die Texte von Derek Gimpel und Detlef Giese zum Werk und zu seiner Aufführungsgeschichte sowie die Texte von Louis Geisler und Vincent Huguet zur Inszenierung sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von Silke Leopold wurde für das Programmbuch der Produktion von »Cosi fan tutte« an der Staatsoper Unter den Linden von 2001 geschrieben, der Text zur »Trilogie der Befreiung« wurde von Vincent Huguet als Beitrag für alle Programmbücher der »Mozart-Da-Ponte-Trilogie« verfasst. Die Handlung schrieb Detlef Giese, ins Englische übertragen von Brian Currid. Die auf Französisch geschriebenen Texte von Vincent Huguet und Louis Geisler wurden von Isabelle Petit-laurent ins Deutsche übertragen.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 22. September 2021 von Matthias Baus

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 24. September 2021

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

DRUCK Druckhaus Sportflieger, Berlin



THE FOUNDATION.

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**