
INHALTSVERZEICHNIS

Vorwort	17
Hinweise zum Gebrauch	19

URWORTE, ORPHISCH 21

DIE FRÜHGESCHICHTE DER OPER IN ITALIEN

Die Geburt der Oper aus dem Geist der Schicksalskorrektur	22
Orpheus, der singende Mensch	23
Ideologischer Sprengstoff	25
Gesang als Tonsprache	27
Die Ungleichzeitigkeit des Gleichzeitigen	28
L'EURIDICE (<i>Peri und Caccini</i>)	31
RAPPRESENTATIONE DI ANIMA E DI CORPO (<i>Cavalieri</i>)	34
LA DAFNE (<i>Gagliano</i>)	36

IL DIVINO CLAUDIO 38

CLAUDIO MONTEVERDI

Von der Hofbühne zum Welttheater	39
Erste und zweite Praxis	40
Magd oder Herrin?	40
Der konservative Revolutionär	41
Das Orakel der Musik	42
L'ORFEO	44
Zwischen Frühwerk und Spätwerk	49
IL RITORNO D'ULISSE IN PATRIA	53
L'INCORONAZIONE DI POPPEA	56

ZWISCHEN MONTEVERDI UND SCARLATTI 63
DIE FRÜHE VERBREITUNG DER ITALIENISCHEN OPER

Rom	64
<i>Mazzocchi und Landi</i>	65
Venedig	68
<i>Francesco Cavalli</i>	69
L'ORMINDO	72
L'ERCOLE AMANTE	73
<i>Antonio Cesti</i>	75
Grenzüberschreitungen	77

DIE KÖNIGLICHE OPER 80
FRANKREICHS TRAGÉDIE LYRIQUE VON LULLY BIS RAMEAU

Hof und Hauptstadt	82
Die Akademien: Gerichtshöfe des Geschmacks	83
<i>Jean-Baptiste Lully</i>	85
Operndramaturgie	87
Das Rezitativ	90
Durchkomposition	91
Arien, Chöre und Instrumentalsätze	92
Lullys Orchestersprache	94
Das Gesamtkunstwerk als Zukunftsmusik	96
LE BOURGEOIS GENTILHOMME	96
ALCESTE OU LE TRIOMPHE D'ALCIDE	99
ARMIDE	102
Lullys Nachfolger	105
<i>Marc-Antoine Charpentier</i>	106
DAVID ET JONATHAS	107
MÉDÉE	109
<i>Jean-Philippe Rameau</i>	111
Rameaus Harmonielehre	114
Der Buffonistenstreit	115
Die Methode des Diskurses	116
Stoffe und Verfahrensweisen	118
Verzicht auf den Prolog	119
Details der Instrumentation	120

Die Chöre und Rezitative	121
HIPPOLYTE ET ARICIE	123
LES INDES GALANTES	129
CASTOR ET POLLUX	131
DARDANUS	133
Tragédie lyrique oder römischer Gladiatorenkampf?	138

DAS FRÜHE DEUTSCHE MUSIKDRAMA 140
DREISSIGJÄHRIGER KRIEG UND HAMBURGER BÜRGEROPER

Nationale Zerrissenheit	142
Deutsche Opernanfänge	144
SEELEWIG (<i>Staden</i>)	145
Kunstwerk oder Teufelswerk?	149
Theologenstreit in Hamburg	151
<i>Reinhard Keiser</i>	154
Im Widerstreit der Meinungen	155
MASAGNIELLO FURIOSO ODER	
DIE NEAPOLITANISCHE FISCHER-EMPÖRUNG	158
DER HOCHMÜTHIGE, GESTÜRZTE UND	
WIEDER ERHABENE CROESUS	160
<i>Händel – Mattheson – Telemann</i>	162
Vergnügen und Erbauung	163
PIMPINONE	165
DIE LASTTRAGENDE LIEBE ODER	
EMMA UND EGINHARD	167

ORPHEUS BRITANNICUS UND BETTLEROPER 169
DIE ANFÄNGE DER ENGLISCHEN OPER

Das Theater der Restaurationszeit	170
<i>Henry Purcell</i>	172
THE FAIRY QUEEN	175
DIDO AND AENEAS	177
Balladenoper für Bettler	181
THE BEGGAR'S OPERA	182

DAS ITALIENISCHE MUSIKTHEATER DES SETTECENTO 186

I. DIE ARKADISCHE AKADEMIE
UND DIE FRÜHFORM DER OPERA SERIA

Die Typologie der Seria	187
Akademischer Reformgeist	189
Die Bedeutung des Habsburgerhofs	191
Die Mechanik der Dramaturgie	192
Das musikalisierte Sprechdrama	193
Das erste Erfolgsstück der Reformer	194
<i>Die Brüder Bononcini</i>	195
<i>Alessandro Scarlatti</i>	196
Das Gift des Mithridates	198
Marcellos Opernsatire	200
<i>Antonio Vivaldi</i>	202
<i>Francesco Gasparini</i>	206

II. GEORG FRIEDRICH HÄNDEL 209

Der entfesselte Prometheus	211
Fortschritt der Vernunft	213
Ironisches	216
Typologisches	219
GIULIO CESARE IN EGITTO	223
TAMERLANO	225
RODELINDA	227
SERSE	229
DEIDAMIA	233

III. DIE OPERA BUFFA 236

Intermezzo und Buffo-Oper	237
LA SERVA PADRONA (<i>Pergolesi</i>)	244
IL FILOSOFO DI CAMPAGNA (<i>Galuppi</i>)	249
CECCHINA OSSIA LA BUONA FIGLIUOLA (<i>Piccinni</i>)	253
IL BARBIERE DI SIVIGLIA	
OVVERO LA PRECAUZIONE INUTILE (<i>Paisiello</i>)	258
IL MATRIMONIO SEGRETO (<i>Cimarosa</i>)	262

IV. BLÜTE UND NIEDERGANG DER OPERA SERIA	267
<i>Pietro Metastasio</i>	269
Metastasio und seine Kritiker	270
<i>Vinci, Leo, Pergolesi</i>	274
Dauer-Olympiade	275
<i>Johann Adolf Hasse</i>	277
Hasses Musikstil	278
<i>Carl Heinrich Graun</i>	281
Die königliche Kavatine	282
Größen am Rande	283
<i>Tommaso Traetta</i>	286
<i>Domenico Cimarosa</i>	287
GLI ORAZI E I CURIAZI	288

REFORM ALS SYNTHESE 292
CHRISTOPH WILLIBALD RITTER VON GLUCK

Reform als Gesinnungstat?	293
Stationen einer Karriere	294
Glucks Klassizismus	296
Eine Welt der Harmonie	297
Opernreform	298
Die Teilbarkeit der dramatischen Wahrheit	299
Calzabigi und Du Roullet	301
Das vernünftige Natürliche	301
Der Piccinistenstreit	302
Polizeiwidriger Fortschritt	303
ORFEO ED EURIDICE	304
ALCESTE	310
PARIDE ED ELENA	314
IPHIGÉNIE EN AULIDE	315
IPHIGÉNIE EN TAURIDE	319
<i>Antonio Salieri</i>	325
Vorschuß auf die Zukunft	326

DIE LEICHTE OPER – EINE SCHWERE GEBURT	329
OPÉRA COMIQUE UND SINGSPIEL, BALLAD OPERA UND ZARZUELA	
DIE OPÉRA COMIQUE	330
<i>Jean-Jacques Rousseau</i>	332
LE DEVIN DU VILLAGE	332
Aufstieg der Opéra comique in Paris	335
Einführung des gesprochenen Dialogs	336
Klänge aus der Arbeitswelt	337
<i>André-Ernest-Modeste Grétry</i>	337
Lebenserinnerungen und Musikanalyse	338
RICHARD CŒUR DE LION	340
Der Stil der Zeit als Natur der Musik	341
LUCILE	342
DEUTSCHES SINGSPIEL UND KOMISCHE OPER	345
<i>Johann Adam Hiller</i>	346
<i>Johann Friedrich Reichardt</i>	348
Der Einfluß Lessings	349
Goethe-Vertonungen	350
Finalsteigerungen und Räuberromantik	351
Zwischen Frühklassik und Romantik	352
Wielands imaginäres Theater	353
Grenzüberschreitung im Melodram (<i>Georg Benda</i>)	354
Der Triumph der Empfindsamkeit	355
Die Eigensprachlichkeit des Orchesters	356
WIENS BEITRAG	358
Schmutzige Worte oder ausgearbeitete Pièces	359
<i>Glucks komische Anfänge</i>	360
LA RENCONTRE IMPRÉVUE	361
Das Wiener Nationalsingspiel	362
<i>Karl Ditters von Dittersdorff</i>	363
DOKTOR UND APOTHEKER	363
DIE SPANISCHE ZARZUELA	367
Vorherrschaft fremder Einflüsse	368

Umformung italienischer Vorlagen	370
Von der Zarzuela zur Tonadilla	371
DIE ENGLISCHE BALLADENOPER	373
Todesstoß für Händels Seria-Oper	374
Ein Drache verbreitet schönen Unsinn	375
Abbau des musikalischen Gewichts	375
<i>Charles Dibdin und Stephen Storace</i>	376
ANFÄNGE DER OPER IN RUSSLAND	379
Eine russische Opera seria	380
Die erste russische Oper eines Russen	381
<i>Jewstignej Ipatowitsch Fomin</i>	384
 KAPELLMEISTER ODER KAPELLDIENER?	 386
DER OPERNKOMPONIST JOSEPH HAYDN	
Orpheus und die rebellierende Musik	387
Vielfalt der Opernarbeit	389
Die komischen Opern	391
LA CANTERINA	391
LO SPEZIALE	391
L'INFEDELTA' DELUSA	392
Komisch-ernste Mischformen	394
LE PESCATRICI	394
L'INCONTRO IMPROVVISO	395
IL MONDO DELLA LUNA	396
LA VERA COSTANZA	397
LA FEDELTA' PREMIATA	399
ORLANDO PALADINO	400
Die ernsten Opern	401
ARMIDA	402

WOLFGANG AMADEUS MOZART 404
ODER DIE GELUNGENE QUADRATUR DES KREISES

Konversationsstücke für Musik	406
Anfänge auf dem Theater	407
Mozarts erste Opera seria	410
Geistliche und höfische Feste	412
Die zweite Opera seria	413
Eine produktive Krise	415
LA FINTA GIARDINIERA	416
Die große Drehscheibe	421
IL RE PASTORE	421
ZAIDE	424
IDOMENEO	429
DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL	440
Die Erstürmung des Gipfels	449
LE NOZZE DI FIGARO	450
IL DISSOLUTO PUNITO OSSIA IL DON GIOVANNI	460
COSÌ FAN TUTTE OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI	473
LA CLEMENZA DI TITO	481
DIE ZAUBERFLÖTE	488

REVOLUTION UND KLASSIZISMUS 502
LUIGI CHERUBINI IN FRANKREICH

Schreckliche Vereinfacher?	504
Neue Klangwelten	505
Republikanische Oper	507
Paris, Hauptstadt des 19. Jahrhunderts	509
Kaiser und Nebenkaiser	512
Das Lokalkolorit	514
Motivverknüpfungen	515
Dauids Klassizismus	518
<i>Luigi Cherubini</i>	520
Empfindliches Gleichgewicht	523
MÉDÉE	524

Quellenangaben	533
Glossar	539
Opernregister	545
Personenverzeichnis	559

VORWORT

Gesamtdarstellungen der Oper gibt es in deutscher Sprache zuhauf. Ihr Spektrum reicht vom kulturhistorischen Überblick bis zum klassischen Opernführer mit einzeln dargestellten Werken. So verschieden solche Bücher, auch in ihrem jeweiligen Anspruch, sein mögen: sie haben eine gemeinsame Schwachstelle. Von dem Besonderen der Musik, vom Kunstwerkcharakter der Opern, ist in ihnen allzu selten die Rede. Wer sich dafür interessiert, welchen Kunstmitteln eine Oper ihre Unverwechselbarkeit verdankt, findet in den gängigen Opernbüchern nur ausnahmsweise Antworten. Um diesem Mangel zumindest ansatzweise abzuhelpen, wurde das vorliegende Buch geschrieben. In ihm erscheinen Tendenzen der Operngeschichte und die Besonderheiten einzelner Werke des Musiktheaters keineswegs als Beleg für Entwicklungen in der Real- und Geistesgeschichte. Ebensowenig nimmt es den szenischen Ablauf der Werke schon für deren wesentliches Merkmal.

Das Experiment, als sich 1585 in der Florentiner »Camerata« Künstler und Gelehrte an eine Wiederbelebung der attischen Tragödie machten und dabei eher zufällig Geburtshelfer für die Kunstform Oper wurden, ist schon über vierhundert Jahre vergangen. Diese langanhaltende Bauart der Oper erschien in den sechziger Jahren vielen als Ausdruck einer Überlebtheit. Seitdem hat sich aber unser Gefühl für das kulturelle Erbe nachhaltig sensibilisiert. In Anbetracht des täglich möglichen »Overkill« verlieren die Bestandteile unserer Kultur jenen Charakter von Verdinglichung, den sie als schichtenspezifisches Besitzgut angenommen hatten. Die Fatalität des technischen Fortschritts schärft unsere Sinne immer mehr für das, was ihm alles zum Opfer fallen kann. Das mag erklären, warum die Arbeit an der Oper in Wissenschaft und Bühnenpraxis seit den sechziger Jahren eine dramatische Belebung erfahren hat. Das Bewußtsein von der möglichen Endzeit unserer Epoche macht uns in dem Sinne hellhörig, den Friedrich Nietzsche in seiner Streitschrift gegen Richard Wagner formuliert hat: Jede wahrhafte, jede originale Musik ist Schwanengesang.

Diese Originalität des Musikdramas von seinen Anfängen an soll dem Leser hier nähergebracht werden. Deshalb steht der Kunstwerkcharakter im Vordergrund und nicht der Handlungsablauf, der meist nur gestreift wird. Entstehungs- und Uraufführungsgeschichte einzelner Werke werden nur für den Fall in die Deutung einbezogen, daß sie ein besonderes Licht auf das Werk werfen. Sehr viel öfter dagegen wird Bezug genommen auf die Rezeptionsgeschichte der Werke, Besonderheiten ihres Text-Musik-Verhältnisses, Probleme der Stoffgeschichte. Im Zentrum steht die Musiksprache einzelner Opern selbst. Die kann, schon aus Platzgründen, nur in charakteristischen Details ausgewählter Werke beschrieben werden: damit der Leser Lust bekommt, selbst auf Entdeckungsreisen ins Reich der Oper zu gehen.

Die Anordnung des Materials folgt dem geschichtlichen Ablauf der Opernentwicklung, und zwar nach nationalen und gattungstypischen Schwerpunkten. So verbindet sich der Opernführer mit einer Operngeschichte. Die Darstellung folgt dem Motto, das René Leibowitz – dessen Operngeschichte (Paris 1957) den Weg ins Deutsche noch finden muß, 1972 einer Aufsatzsammlung voranstellte: »Ich bin davon überzeugt, daß es unsere Pflicht ist, die Meisterwerke verstehen zu lernen, das heißt, in ihren authentischen Sinn einzudringen, in welcher Epoche und Gesellschaft sie auch entstanden sein mögen.«

Eine dem Kunstwerkcharakter verpflichtete Operndarstellung muß teilweise auch eine Problemgeschichte sein. Dem Konsumenten, der sich ein Kunstwerk wie eine Portion Softis einverleibt, wird dieses Buch nicht nützlich sein. Es setzt auf der Seite des Lesers nicht nur Bereitwilligkeit voraus, sondern auch einige Grundkenntnisse über die Oper. Adressaten des Buchs sind die fortgeschrittenen Liebhaber der Gattung ebenso wie die Ansprechbaren unter den Verächtern der Oper. Das bedeutet nicht, daß der wissenschaftlich geschulte Spezialist angesprochen werden soll. Vielmehr wird versucht, Erkenntnisse aus dem jüngeren Forschungsstand sowie Anstöße aus der neueren Aufführungsgeschichte dem allgemein Interessierten zu vermitteln. Die Form der Darstellung ist gleichbleibend. Sowohl in Kapiteln über die Großmeister der Operngeschichte wie auch in Epochendarstellungen folgt auf die allgemeinere Einleitung die spezielle Erörterung einzelner Werke. Der Beginn der Operngeschichte wurde pragmatisch auf die Zeit festgelegt, als der sozusagen abendfüllend singende und sich in einer Szenerie bewegend Mensch zum vorrangigen Ausdrucksträger der von der Florentiner »Camerata« vorbereiteten Kunstform wurde.

Für die Hilfe am Zustandekommen dieses Buchs danke ich besonders Jutta Scholl, Franz Giegling, Volker Klotz und meiner Frau Ingrid.

ULRICH SCHREIBER

und Masetto. Die Ebene des ›Eroicomico‹, des gemischten Stils, läßt Mozart dann zu einer Schräge in Richtung auf die ›Buffa‹ werden: Leporello bittet winselnd um sein Leben, wobei er zuerst im Vergleich mit den anderen zu langsam, dann aber zu schnell singt. Das folgende schnelle Allegro bringt in der Es-Dur-Tonalität die Reprise, wobei die tausend schrecklichen Gedanken, die jedem einzelnen durch den Kopf gehen, vordergründig in einem Gegensatz zur festen Tonika stehen. Aber Mozarts Musikdrama ist ohne die formalen Symmetriebildungen des Sonatensatzes undenkbar, sie bleibt bis auf wenige Ausnahmen musikalische Poesie.

Wie wenig diese Poesie einer unwandelbaren ›Tabulatur‹ folgt, ist jedem Detail der Oper abzulesen – beispielsweise dem Modulationsverlauf in der nachkomponierten Ottavio-Arie *Dalla sua pace* (Nur ihrem Frieden). Für diese G-Dur-Lyrik wäre nach dem von Mozart immer wieder erprobten Sonatensatzschema die Haupttonart zur Dominante und deren kadenzierende Befestigung zu entwickeln, von wo aus in die Tonika zurückgeblendet wird. Hier aber wählt Mozart einen Umweg über g-moll, B-Dur und dem nach einer enharmonischen Verwechslung erreichten h-moll (!), ehe er zur Dominante vorstößt. Dieser so oft der Oberflächenpolitur und Rhetorik bezichtigte Edelmann leidet mehr mit den Seufzern und dem Zorn seiner Anna, als er sich den Anschein gibt: »hinter allem unsäglichen Reiz«, wie ihn Mörike in seiner Erzählung MOZART AUF DER REISE NACH PRAG aus der Musik des Wolfertl heraushörte, muß der Hörer auch »durch all das geheimnisvolle Grauen der Musik hindurch«.

COSÌ FAN TUTTE OSSIA LA SCUOLA DEGLI AMANTI (So machen's alle oder Die Schule der Liebenden. ›Dramma giocoso‹ in zwei Akten; L von Lorenzo da Ponte; Wiener Burgtheater 1790; Leipzig 1791; deutsche Fassung von Heinrich G. Schmieder und Karl David Stegmann: Frankfurt/M. 1791; freie Druckfassung von Christoph Friedrich Bretzner: Leipzig 1794; zahlreiche, meist ›moralisierende‹ Bearbeitungen im 19. Jahrhundert; Basel 1883; werkgetreue Übersetzung von Hermann Levi: München 1897; weitere Übersetzungen von Siegfried Anheißer: 1936 und Georg Schünemann, der seine Rückgriffe auf den ›Juden‹ Levi verschwie: 1941; EA nach der NMA: Kiel 1990).

Der kaiserliche Auftrag durch Joseph II. zu dieser Oper erreichte den Komponisten in einer materiell äußerst schwierigen Situation. So griff er freudig zu und stellte die Oper in sieben Wochen bis Januar 1790

fertig. Daß der Kaiser kurz nach der Premiere vom 26. Februar starb, war dem nur insgesamt zehnmal gespielten Werk nicht gerade förderlich. Die nächste Wiener Aufführungsserie fand nach Mozarts Tod in deutscher Sprache statt, und zwar in Bretzners Übersetzung *WEIBER-TREUE ODER DIE MÄDCHEN SIND VON FLANDERN*. Schon der Titel weist auf eine unerfreuliche Komödie der Irrungen hin, denen *COSÌ* fürderhin ausgesetzt war. Von vielen Zeitgenossen Mozarts mißverstanden, fiel das Werk auch unter das Verdikt von Komponisten wie Beethoven, Weber oder Wagner. Die Zahl der Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, auch außerhalb des deutschen Sprachraums, ist Legion, und ihre Kruditäten dürften in der Wirkungsgeschichte keiner anderen Oper übertroffen worden sein. Eine Neubewertung bahnte sich um die Wende zum 20. Jahrhundert an, für die Hermann Levis Übersetzung ebenso den Anstoß gab wie das Engagement des damaligen Münchner Kapellmeisters Richard Strauss, der in der Oper das Ideal einer »intimen psychologischen, konsequent durchgeführten und sorgfältig abgetönten Handlung ohne Haupt- und Staatsaktionen« sah. An der Musik bewunderte er, ähnlich Gustav Mahler, daß der »mit feinsten Ironie behandelte humoristisch-pathetische, parodistisch-sentimentale« Stil ein höchst empfindliches Gleichgewicht schuf.

Diese Wende, fortgesetzt durch den Einsatz des Glyndebourne-Festivals unter dem Dirigenten Fritz Busch zwischen den Weltkriegen und die nach 1945 weltweit sich langsam einbürgernde Wertschätzung für eine Aufführung im italienischen Original, erfuhr sogar eine philosophische Beglaubigung. Der Neukantianer Hermann Cohen versuchte in einer komplizierten Gedankenführung, eine »platonische Rechtfertigung« der *COSÌ*-Handlung zu leisten. Für ihn, der an Mozarts anderen Meisteropern die Rundung der Figuren »zu ihrer lebensvollen Einheit« als Abglanz eines idealistischen Weltbilds pries, war die »Rettung« der angeblich frivolen *COSÌ* über den Umweg auf Platons Dialog *PHAIDROS* möglich als Spiel im Spiel, als Schein im Schein. Mit dieser Potenzierung des Elements »Theater« folgte er gern Mozarts »idealistischer Widerlegung der Skepsis« und kam zu diesem Urteil über eine gnadenlose Liebesprobe, in der sich idealistische Auffassungen von Liebe und Treue nur schwer finden lassen: »Und es ist doch vielmehr Schein, daß alle Liebe nur Schein wäre.« Damit lieferte Cohen jenen Bearbeitungen eine Rechtfertigung, mit denen im 19. Jahrhundert in schon abstruser Weise die scheinbare Unmoral der Handlung verdrängt wurde: sei es dadurch, daß nicht Liebhaber, sondern Freunde

den Partnertausch probieren, sei es, daß die Mädchen über das Spiel informiert sind, das mit ihnen getrieben wird.

Die Frauenfeindlichkeit dieses Spiels, in dem Ferrando und Guglielmo dem alten Skeptiker Alfonso in einer Wette die unangreifbare Treue ihrer Bräute Dorabella und Fiordiligi beweisen wollen, bei ihrem Über-Kreuz-Werben in Verkleidung aber dank der tätigen Mithilfe der Kammerzofe Despina, die ihrerseits als Arzt und Notar auftritt, innerhalb von vierundzwanzig Stunden Erfolg haben, ist weniger durch den Rückgang auf Platon zu retten als im Sinne einer ›Marivaudage‹ zu begreifen. Tatsächlich hat Da Ponte jenen von Marivaux vervollkommenen Komödientypus aus der ›Régence‹ aufgegriffen, in dem die wie zu einer Versuchsanordnung (etwa in *LA DISPUTE*) gruppierten Paare die Tiefe ihres eigenen Empfindens erst im Augenblick der Untreue erfahren. Zu dieser Selbsterfahrung, das hat Hermann Cohen richtig gesehen, gehört die Maskerade, erst sie macht aus dem Leben das Spiel von Liebe und Zufall (so der Titel von Marivaux' 1730 uraufgeführtem Stück *LE JEU DE L'AMOUR ET DU HASARD*). Die Maskerade dient der Selbstfindung, erst durch sie wird im Zeitalter von Puderquaste und Allonge-Perücke – Mozarts *COSÌ* ist ein letzter Gruß an das zugrundegehende ›Ancien régime‹ – aus der galanten ›Amour‹ im Spiel die wahre ›Tendresse‹ und ›Passion‹. Nur in der Gefühlsverwirrung durchbricht der Mensch in einer durch formalisierten Gesellschaft die Etikette; nur in der Unmoral, zu der das siegreiche Bürgertum im eigenen Lustverbot solche Normüberwindung machte, wird ein Bewußtsein von der Tiefe erotischer Bindung möglich. Es ist möglich, daß Da Ponte seinen Einfall jener Komödie von den falschen Treuebrüchen (*LES FAUSSES INFIDÉLITÉS*) verdankte, in der Marie Antoinette, die Schwester Kaiser Josephs II., 1768 im Schloß Trianon den Dichter Nicolas-Thomas Barthe ihrer schauspielerische Mitwirkung versicherte. In dieser Komödie bleiben die falschen Paare, als Folge der Maskerade, zusammen, während da Ponte wieder die alten, vor der Verführungsmaskerade bestehenden Bindungen wiederherstellt – und sie zugleich mit den Mitteln der Operntradition als falsch ausgibt: der Tenor gesellt sich wieder zum Mezzosopran, der Bariton zum Sopran. So bleibt im Hörer die Erfahrung zurück, daß die verführten Paare besser zueinander paßten als die legalen. Das indes verdanken wir weniger Lorenzo da Ponte als der Musik Mozarts.

Mozarts letzte Zusammenarbeit mit dem jüdischen Dichter aus Venedig, der ihm neuartige Bereiche des Wort-Musik-Zusammenhangs erschloß, hat den Charakter eines Rückblicks. Die musikalische Hu-

mansprachlichkeit des FIGARO und DON GIOVANNI finden wir kaum noch vor, die tektonischen Bezüge vom motivischen Mini-Zusammenhang über die Dominanten-Architektur des zweiten FIGARO-Finales bis zur harmonischen Achse der D-Tonalität im DON GIOVANNI lassen sich nicht mehr nachweisen. Nun herrscht Kälte vor, und die Fünftonfolge C-A-F-G-A, mit der die Ouvertüre im Andante anhebt, hat zwar den Charakter eines Mottos, nicht aber eine verbindende Funktion im durchführungstechnischen Sinn des Sonatenhauptsatzes. Am Ende der Oper kehrt diese Tonfolge, die im sonatenartigen Presto-Teil der Ouvertüre noch einmal auftaucht, in ihrer wahren Bedeutung wieder. Don Alfonso benutzt sie, um seine Lebensweisheit zu verkünden: So machen's alle (Frauen), und läßt sie von beiden Verführern wiederholen. Der Anfang nimmt das Ende vorweg, das Ende bindet sich zum Anfang zurück, aber trotz allem, was in der Zwischenzeit geschehen ist, hat das musikalische Material des Mottos selbst keine Entwicklung durchgemacht: Mozart treibt eine musikalische ›Marivaudage‹. Diese Kälte einer motivischen Entwicklungslosigkeit spiegelt sich auch in den oft abrupt wirkenden harmonischen Anschlüssen. So marschiert das zweite Finale geradezu, und zwar oft ohne Übergang, von der Haupttonart des Werks, C-Dur, nach Es, E, D, Es und B zurück nach C. So, wie Andante und Presto der Ouvertüre trotz des verbindenden Mottos zu keiner inneren Einheit vordringen, laufen auch die Stationen des Finales ohne innere Glaubwürdigkeit ab: Mozart läßt keinen Zweifel daran zu, daß er der Wiederherstellung des unmaskierten Zustands freudlos gegenübersteht, für ihn ist diese Oper eine Komödie der Entfremdung. Ein Jahr nach dem Ausbruch der Französischen Revolution glaubt er so wenig an die gesellschaftsversöhnende Kraft der ›Opera buffa‹ wie an die Zukunft der die ›Opera seria‹ tragende Schicht. Beide Opernformen werden ihm zu einer Fassadenkunst, deren Mittel sich quasi instrumentalisieren. Die Dezimensprünge, mit denen Fiordiligi in *Como scoglio* (Wie der Felsen; Nr. 14: ein B-Dur-Andante, das sich immer mehr beschleunigt) ihre Unerschütterlichkeit besingt, gehen noch über das hinaus, was Mozart zuvor einer geläufigen Gurgel abverlangte. Die buchstäbliche Marternarie deckt den schmerzlichen Unterschied zwischen Charakter und Haltung auf, der Ausdruck löst sich vom Menschen ab, verselbständigt sich zum Affekt wie in der von Mozart überwundenen Seria-Tradition. Auf der Höhe von Mozarts Kunst wird daraus: Parodie.

Mozart, der den Kräften der ›Opera buffa‹ nicht länger eine gesell-

schaftliche Wirkung zutraut, verspottet die ›Opera seria‹ mit teilweise den Mitteln, deren er sich selbst bei der Herausprägung seiner Musiksprachlichkeit bedient hatte. So setzt er den verminderten Septakkord parodistisch in pathetischen ›Accompagnati‹ ein (I,9 und II,6), und die von ihm so selten und ganz besonders ausdrucksvoll benutzte Tonart f-moll desavouiert sich in Don Alfonsos Agitato *Vorrei dir, e cor non ho* (Ich möchte sprechen und habe nicht den Mut; Nr. 5). Das Sprechen nämlich ist thematisiert und nicht die Aussage, daß die Verlobten der beiden Mädchen zum Kriegsdienst einberufen seien. Trotz Wiederholungen decken sich die Verse rhythmisch nicht, sie geraten ins Stottern; und dem entspricht die Reduktion auf knappe Motive, die keine Entwicklung kennen, sondern durch Repetition so etwas wie einen Zusammenhang scheinbar erstellen. Was, kurz bevor Susanna aus dem verschlossenen Kabinett im Finale II von FIGARO tritt, in derselben Tonart einen unnachahmlichen Moment der Spannung erzeugt (wie werden die Bühnenfiguren auf die überraschende Situation reagieren?), ist hier zur bewußten Lüge verdinglicht. Und der Chor, den Don Alfonso im D-Dur-Marsch zum höheren Ruhme des Militärlebens aufmarschieren läßt (*Alla gloria militar*; Nr. 8), offenbart mit seinem pompösen Maestoso nicht nur die Reiselust der Soldaten, sondern auch die Kraft, die er immer aufs neue aus dem *Schießen mit Gewehr und Kanonen* gewinnt, als falschen Schein. Hier macht sich unter der Hand mit dem Skeptiker Don Alfonso, der als Zivilist den beiden Militaristen eine Niederlage fürs Leben beizubringen gedenkt, auch Mozart über herrschende Ideologien lustig.

Der Komponist, der in der Geschichte der italienisch gesungenen Oper den Überhang der Soloauftritte abgebaut hat, indem er Arien und Ensembles in FIGARO wie DON GIOVANNI rein zahlenmäßig ausbalancierte, schießt nun in einer spöttischen Volte über das selbstgesetzte Ziel hinaus und stellt den achtzehn Ensemblesätzen lediglich zwölf Solonummern entgegen. Aber diese Überzahl an Ensembles hat kaum teil an Mozarts Fortschrittlichkeit auf diesem Gebiet. Das psychologisierte oder ›Simultanensemble‹, in dem die einzelnen Figuren sich mit verschiedenen Gefühlen darstellen, ist hinter den IDOMENEO und die ZAIDE zurück auf den einheitlichen Wohlklang der Tradition eingebettet. Die wenigen Ausnahmen von dieser parodistischen Regression haben in COSÌ allerdings eine Schlüsselfunktion: sie lassen hinter die Fassaden schauen. Das ist besonders eindrucksvoll im zweiten Finale, wenn Guglielmo sich aus dem harmonischen As-Dur-Kanon, mit dem die