

Inhalt

Vorwort	9
---------------	---

TEIL I

DIE DARSTELLUNG DER LIEBESTHEMATIK

Die dialektische Konzeption der Liebesthematik im Libretto	12
Themenschwerpunkt »Treueprobe«: Zitate und Anspielungen, Vorlagen und deren Modifikationen und Bedeutung	12
Die Liebesthematik auf dem Hintergrund der Philosophie des Materialismus	24
Idealismus versus Materialismus: Die Liebesthematik in der Personenkonstellation	41
Die musikalische Darstellung der Liebesthematik	51
Motive und Figuren mit erotischer Symbolik	51
Die Liebesthematik im Tonartenplan	60
Der kontrapunktische Kommentar der Musik: Gefühl versus Rationalismus ..	67

TEIL II

AUFLÄRUNG ALS ZENTRALES THEMA DER OPER

Die Darstellung der Aufklärung in der Personenkonstellation	74
Don Alfonso als personifizierte Aufklärung	74
Despina als Beispiel für die Verbreitung und Auffassung aufgeklärter Ideen in unteren Bevölkerungsschichten	80
Die beiden Paare als Aufzuklärende	85
Die Lichtmetapher in »Così fan tutte« im historischen Kontext	98
Die Symbolfunktion der Tonart C-Dur	98
Die Lichtmetapher in Elementen der Szenerie und Dramaturgie	103
Vom Sinnbild der Aufklärung zum Symbol der Französischen Revolution:	
Die Bedeutung der Lichtmetapher im Jahre 1789	108
Die Lichtmetapher als ein zentrales Symbol der Freimaurerei	113

Der gesellschaftskritische Impetus von Liebesdarstellungen in der Literatur der Aufklärung und Parallelen zu »Così fan tutte«	115
Joseph von Sonnenfels' »Theresie und Eleonore«: Eine optimistische	
»Schule der Liebenden«	115
Verführung und Gesellschaftskritik: Choderlos de Laclos'	
»Les liaisons dangereuses«	118
Partnertausch in der Literatur und gesellschaftliche Ordnung	123

TEIL III

FRANKREICH ALS THEMATISCHER MITTELPUNKT DER OPER

Formale und szenische Aspekte	126
Der Begriff »Frankreich« als formale Mitte	126
Die Symbolik der strengen Form	129
Vergangenheit und Zukunft als Gegensatzpaar: Die Metaphorik der Spielortangaben	132
Elemente des französischen Materialismus in Mozarts Oper »Così fan tutte« . .	136
Die extreme Prägung des französischen Materialismus	136
Radikale Positionen des französischen Materialismus in der Rolle	
Don Alfonso: Julien Offray de LaMettrie (1709–1751)	139
Fiordiligi »Felsenarie« als Bild aus »Jacques le fataliste et son maitre«:	
Denis Diderot (1713–1784)	149
Die Aufhebung von Moral und Sitten als Konsequenz des französischen Materialismus: Donatien-Alphonse-François de Sade (1740–1814)	156
Sprechende Namen	159
Dorabella und Fiordiligi: Repräsentantinnen des Hochadels	159
Ferrando und Guglielmo: »Krieger« zwischen den Fronten	160
Don Alfonso: Repräsentant des neuen Zeitgeistes	164
Despina: Amorfigur und vierter Stand	168
Die politische Dimension und Bedeutung der Namen in den fingierten Rollen Despinas als Arzt und Notar	171
Das Thema Frankreich 1789 in Wien	175
Berichte über Frankreich 1789 in der »Wiener Zeitung«	176
Das Thema »Frankreich« im Tagebuch des Grafen Zinzendorf des Jahres 1789	184
Die Französische Revolution in deutschsprachigen Buchveröffentlichungen von 1789	196
Das Jahr 1789 in Friedrich Melchior Grimms Bulletin »Literarische, philosophische und kritische Korrespondenz«	198
Die Abschiedsthematik	206
Das Abschiedsquintett	207

Das Terzettino Nr. 10	210
Die Anspielung auf Ariosto und Ovid als Ausblick und Todesmetapher	213
Don Alfonso's Lachen: ein subversives Element	214

TEIL IV

FREIMAURERISCH GEPRÄGTE SYMBOLE UND BEDEUTUNGSZUSAMMENHÄNGE IN »COSÌ FAN TUTTE«

Die Personenkonstellation unter freimaurerischen Aspekten	221
Natur und Naturwissenschaften als ein zentrales Thema der Freimaurerei:	
Don Alfonso als »lecturer«	221
Das Geheimnis als funktionales Element: Die diametrale Anlage der Männer- und Frauenrollen in »Così fan tutte«	226
Freimaurersymbolik und -emblemata im Handlungsverlauf von	
»Così fan tutte«	230
Einzelne Elemente des Librettos mit freimaurerischer	
Bedeutungsmöglichkeit	230
Die Symbolbedeutung der fingierten Hochzeit	241
Parallelen von elementaren Strukturmerkmalen des Illuminatismus	
und handlungstragenden Momenten in »Così fan tutte«	247
Erleuchtung als Programm: Der Bund der Illuminaten und seine radikal- aufklärerische Zielsetzung	247
Parallelen zwischen der Rolle Don Alfonso's und der Person	
Adam Weishaupts als Gründer und Leiter der Illuminaten	249
Parallelen zwischen dem Libretto und den Schriften Weishaupts	258
»Così fan tutte« auf dem Hintergrund der so genannten	
»Verschwörungstheorie«	267

TEIL V

DIE ANTITHETISCHE VERKNÜPFUNG VON »COSÌ FAN TUTTE« MIT »LE NOZZE DI FIGARO«

Die diametralen Darstellungen der Liebesthematik	292
»Così fan tutte« – Kernaussage und Titel	292
Die zentrale Frage nach der weiblichen Treue	297
Innen versus Außen	308
Die konträren Charaktere in den Personenkonstellationen	318
Susanna und Despina – die Kammerzofen	318
Graf Almaviva und Don Alfonso – die Verführer	325

Figaro, Ferrando und Guglielmo – die Verlobten	331
Die Gräfin, Dorabella und Fiordiligi – die unglücklich Liebenden	335
Intentionen der Verknüpfung	338
Gesellschaftliche Hintergründe der Entstehung und Aufführungen:	
Zur Aktualität der beiden Opern in ihrer Zeit	338
Optimismus versus Enttäuschung und Resignation: Die Schlussverse im Vergleich	346
 Schlusswort	351
 Anhang	
Anmerkungen	356
Literatur	369

Vorwort

Die Künstler von 1789 sind allemal Zeitgenossen der Revolution, gleichgültig ob sie ihr Aufmerksamkeit schenken oder sie nicht beachten, ob sie sie bejahren oder verdammten. [...] Sie fordert und erprobt eine neue Norm der gesellschaftlichen Bindungen, angesichts derer die Kunstwerke unvermeidlich einen Wert der Zustimmung oder Ablehnung annehmen müssen.

(Jean Starobinski)

1789: Der Sommer dieses Jahres veränderte die Welt.

Ganz Europa blickt auf Frankreich, die einen höchst beunruhigt, die anderen begeistert. Nach langwierigen, letztlich gescheiterten Verhandlungen der Generalstände um eine Verfassung geschieht am 14. Juli Unfassbares: Mit Gewalt verschaffen sich die Bürger von Paris Waffen und stürmen die Bastille, jene alte Zitadelle, die in den Augen des Volkes als Gefängnis zum verhassten Symbol absolutistischer Willkürherrschaft geworden ist. Der Kommandant der Bastille, seine Offiziere und der Bürgermeister von Paris werden von der tobenden Menge ermordet, ihre Köpfe auf Piken herumgetragen. Das ist der Auftakt zur Französischen Revolution.

In wenigen Tagen ist ganz Europa über jene Ereignisse informiert.

Auch – und vielleicht gerade – in Wien nimmt die Öffentlichkeit lebhaft Anteil an den Geschehnissen. Marie-Antoinette, die Königin von Frankreich, ist schließlich die Tochter Maria-Theresias und die Schwester des Kaisers Josephs II. Ab Juli berichtet die »Wiener Zeitung« ständig ausführlich über Frankreich. Detailliert werden die Wiener informiert.

Die Morde vom 14. Juli werden in allen Einzelheiten geschildert, ebenso weitere gewaltsame Entgleisungen, die bald immer häufiger folgen, bis hin zur Gefangennahme des Königs und seiner Familie mit dem Marsch nach Versailles am 5./6. Oktober. Innerhalb kürzester Zeit erscheinen in Wien Publikationen von Augenzeugen, die schonungslos über Lynchjustiz berichten. »An die Laterne« wird zum geflügelten Wort.

Genau zu dieser Zeit, in der zweiten Hälfte des Jahres 1789, beginnt Wolfgang Amadé Mozart zusammen mit Lorenzo Da Ponte die Arbeit an der Oper »Così fan tutte«. Im August wird auf dem Hintergrund der Ereignisse in Paris die Oper »Le nozze di Figaro« wieder aufgenommen und 29 Mal aufgeführt, jene Oper, die bei ihrer Premiere 1786 das Publikum in Staunen versetzte. Denn ihre Vorlage, das Schauspiel von Beaumarchais, war überall, auch in Wien, verboten worden aufgrund seiner politischen Brisanz, denn hier siegt der Diener über den Grafen. 1789 bekommt diese Oper eine neue, brandheiße Aktualität.

Als »Così fan tutte« im Januar 1790 uraufgeführt wird, ist den Zuschauern »Figaro« also vollkommen präsent. Automatisch setzen die Zeitgenossen Mozarts beide Opern in Beziehung zueinander, denn der Titel »Così fan tutte« ist ein wörtliches Zitat aus »Le nozze di Figaro«. Und aufgrund der politischen Aktualität der ersten Oper werden auch in der zweiten Parallelen gezogen zu dem Thema, das zu jener Zeit alle beschäftigt.

Tatsächlich steht der Begriff »Frankreich« ganz wörtlich in der Mitte der Oper, in der letzten Szene des ersten Akts. Themen, die sich unmittelbar mit den Ereignissen in Frankreich verbinden, wie etwa die Philosophie, insbesondere die Aufklärung, die schon bald als eigentlicher Ursprung der Revolution ausgemacht wurde, und vor allem der atheistisch geprägte französische Materialismus sind in der Oper behandelt, ebenso die augenfällige Untätigkeit und Unentschlossenheit des Adels, jene Lethargie, die gerade Ludwig XVI. in dieser höchst krisenhaften Situation kennzeichnete, und nicht zuletzt die Forderung der unteren Stände nach Gleichheit. All dies ist in »Così fan tutte« deutlich wiederzuerkennen und war dem Zuschauer von 1790 sicher sofort verständlich.

Außer einem höchst zweifelhaften Sieg der Philosophie Don Alfonsos gibt es in »Così fan tutte« am Ende keine Gewinner. Der Ausgang bleibt offen, die Zukunft der Paare und auch die Zukunft Despinas ist ungewiss. Sicher ist nur eines: Nichts wird mehr so sein, wie es war. Ein Fazit, das 1789 unmittelbar auf die Situation in Frankreich übertragbar ist.

Die Verknüpfungen zwischen der Oper »Così fan tutte« und dem revolutionären Frankreich, die für die Zeitgenossen Mozarts offensichtlich waren, wurden bislang kaum beachtet. Das vorliegende Buch, das an der Philosophischen Fakultät in Münster als Dissertation angenommen wurde, will den Blick des heutigen Zuschauers öffnen für die politischen Zusammenhänge dieser Mozart-Oper, die eben doch weit mehr ist als ein frivoles Rokoko-Spiel um die Unbeständigkeit der Liebe.

TEIL I

DIE DARSTELLUNG DER LIEBESTHEMATIK

Die dialektische Konzeption der Liebesthematik im Libretto

Themenschwerpunkt »Treueprobe«: Zitate und Anspielungen, Vorlagen und deren Modifikationen und Bedeutung

Quellen französischer Provenienz: Beaumarchais, Molière und Marivaux

»Così fan tutte ossia La scuola degli amanti« – beides, Titel und Untertitel, sind Hinweisträger auf zwei französische Theaterdichter, auf Pierre Augustin Caron de Beaumarchais und auf Jean Baptiste Poquelin, genannt Molière.

»Così fan tutte« ist ein wörtliches Zitat aus Da Pontes Libretto »Le nozze di Figaro« nach der Vorlage der Komödie »Le mariage de Figaro«, der ersten Zusammenarbeit Da Pontes und Mozarts. 1786 wurde die Oper in Wien uraufgeführt, und 1789, auf dem Hintergrund der Ereignisse in Frankreich, wurde die Oper wieder aufgenommen und kam bis zum Januar 1790 auf 29 Aufführungen. »Così fan tutte«, so konstatiert Basilio in I/7, nachdem der Graf den versteckten Cherubino bei Susanna findet. Susanna scheint zweifelos der Untreue überführt, sie, die doch ein Muster der Treue zu sein schien bis dahin. Das scheint der Beweis, dass keine Frau treu sein kann, es liegt eben in der weiblichen Natur begründet. Basilio stellt genau das mit seiner Behauptung fest. Dass dieses ein Irrtum ist, zeigt sich am Schluss der Komödie: Der Satz »Così fan tutte« wird ohne Zweifel widerlegt. Die Oper »Così fan tutte« dagegen baut den kompletten Handlungsstrang auf den Beweis eben dieses Satzes auf. »Così fan tutte«, das vorangestellte Motto, ist am Schluss der Oper unumstößlich bewiesen. Das Titelzitat ist dermaßen bedeutungsvoll und vielschichtig, dass der Untersuchung dieser Bezugnahme an späterer Stelle ein eigenes Kapitel gewidmet sein soll. Hier sei der Vollständigkeit halber lediglich auf diesen französischen Dichter, der im Zitat über die Oper anklängt, hingewiesen.

Der Untertitel »La scuola degli amanti« (Die Schule der Liebenden) greift die Titel zweier Komödien von Molière auf: »Die Schule der Frauen« (1662) und »Die Schule der Ehemänner« (1661). 1778 hatte Mozart in Mannheim die vierbändige Gesamtausgabe des Dichters in einer Ausgabe des Jahres 1752 von seinem späteren Schwiegervater Fridolin Weber geschenkt bekommen.¹ In den beiden genannten Stücken Molières, der Begriff »Schule« deutet es bereits an, werden Lektionen erteilt, und zwar beide Male den Männern. Liebe und Treue sind in beiden Werken zentrale Themen, wobei die männliche Angst vor dem Betrogenwerden eine wesentliche Komponente ist. In der »Schule der Frauen« will der alte Junggeselle Arnolphe dem Schicksal eines Hahnreis entgehen, indem er sich sein Mündel von klein auf zur Ehefrau nach seinen Vorstellungen erzieht, nämlich durch strenge Isolation, einfaches Landleben und möglichst wenig Bildung. Die Komödie beginnt, ebenso wie »Così fan tutte«, mit einem Streit um die weibliche Treue:

CHRYSALDE

Wir sind hier ganz allein, uns frei und ungestört
Zu unterhalten, da uns kein Dritter sieht und hört;
So darf und kann und will ich Ihnen nicht verhehlen,
Weil ich Ihr Freund bin, daß mich die ärgsten Zweifel quälen:
Wie immer Sie es wenden, es wird gefährlich bleiben,
Ein kühnes Abenteuer, daß Sie sich jetzt beweiben.

ARNOLPHE

Wahrscheinlich, lieber Freund, gibt eigene Erfahrung
Den Ängsten um mein Los in Ihrem Herzen Nahrung,
Von Ihrem eigenen Haupt her belieben Sie zu schließen,
Daß auf der Gatten Stirnen unfehlbar Hörner sprießen.

CHRYSALDE

Das Schicksal lässt sie wachsen, und niemand weiß, warum;
Wer sie besessen fürchtet, wirkt drum nur doppelt dumm,
Doch im besondern Fall kommt meine Angst um Sie
Von Ihrer hundertfach geübten Ironie²

Der Zuschauer weiß es schon jetzt, dass Arnolphe am Ende der Unterlegene sein wird. Der erste Auftritt von Agnes bestätigt es: Trotz der anerzogenen Naivität ist sie in einen jungen Mann verliebt, eine Liebe, die sie schließlich durchzusetzen weiß. Die selbstgewählte Liebe und Ehe ist hier wie auch in der »Schule der Ehemänner« das eigentliche Thema. Daher lässt Molière die Frauen selbstbewusst auftreten: Komödienhafte Intrigen lässt er sie einsetzen, um sich gegen die zwanghaften Vorstellungen der Männer zu wehren.

Dass hierin ein Angriff auf die patriarchale Gesellschaftsordnung mehr oder weniger versteckt liegt, das spricht Arnolphe selbst aus (V/7):

ARNOLPHE

Der Sohn beherrscht den Vater? Das wäre lächerlich!
Sind denn die Männer heute so weich und ohne Mark
Und nur die jungen Leute entschlossen, kühn und stark?
Ich frage, meine Herren, seit wann ein Untertan,
Der dem Gesetz gehorcht, Gesetze geben kann!¹³

Auch in der »Schule der Ehemänner« ist Sganarell, der ebenfalls seine zukünftige Gattin durch Unterdrückung und Isolation zur Treue »erziehen« will, der Unterlegene. Deshalb verlässt er als ewiger Frauenfeind die Bühne:

SGANARELL

Ich kann mich kaum erholen, ich bin noch wie erschlagen,
Verrat, Betrug und List – was soll ich dazu sagen?
Nein, diese Intrigantin, erst schamlos, dann voll Hohn,
Sie übertrifft sogar den Satan in Person.
Ins Feuer hätte ich für sie die Hand gelegt ...

Weh jedem, der zu Frauen noch je Vertrauen hegt!
Die allerbeste selbst wird eifrig Böses stiften,
Die Weiber sind geschaffen, die Menschheit zu vergiften.
Dem gräßlichen Geschlecht entsage ich hinfort,
Ich wünsche es zur Hölle, dort ist's am rechten Ort!⁴

Auch hier wird die hierarchische Ordnung auf den Kopf gestellt. Beide Werke lösten zur Zeit ihrer Uraufführung einen Skandal aus deswegen.⁵ Der Skandal war begründet in der Niederlage der durch die Kirche legitimierten Macht des Mannes: »Gott regiert die Welt, der Papst die Kirche, der König das Reich, der Priester die Gemeinde, der Chef die Firma, der Mann das Weib, der Vater die Kinder. Das ist die Wirbelsäule der geschichtlichen Welt. [...] Wer den Vater vor das Schienbein tritt, tritt auch schon den König und den lieben Gott, wirklich und wahrhaftig, und entsprechend kommt er dran, soll und muß er drankommen. So will es die Natur.<⁶ Die dem Manne aufgesetzten Hörner fungieren in diesen Komödien als symbolische »Gegenkrone«, als Spottgestalt der wirklichen Insignien männlicher Herrschaft; die gleichen Formen an der gleichen Stelle bedeuten den »Inbegriff tatsächlicher Verfüigungsgewalt«.⁷ Eben diese Funktion als Sinnbild der gestörten, ja sogar der zerstörten traditionellen Ordnung hat die Untreue der Frauen auch in »Così fan tutte«. Modifiziert wird das Thema hier allerdings dadurch, dass die beiden Liebhaber zwar fest an die Treue ihrer Verlobten glauben, so wie Arnolphe zu Beginn (I/1), aber anders als der, der nichts unversucht lässt, dem Unvermeidlichen doch zu entgehen, setzen die beiden Liebhaber ihrem naiven Versprechen folgend unter Don Alfonso's Regie alles daran, die jeweils andere Braut zu verführen. Das Fazit heißt: Egal wie man es anstellt, die Dinge nehmen ihren Lauf, ohne dass man sie aufhalten kann. Im übertragenen Sinn bedeutet das für die Oper: Die vorherige Ordnung gilt nicht mehr; auch hier ist, wie bei Molière, die weibliche Untreue Symbol des Angriffs auf die gesellschaftliche Ordnung. Bezeichnend ist allerdings dabei, dass hier weniger Liebe die Ursache der Untreue ist als vielmehr ausdrücklich Verführung, und der eigentliche Verführer ist Don Alfonso, dessen Rolle später noch zu analysieren sein wird. Die Störung der gegebenen, vorherigen Ordnung erscheint demnach in der Oper anders als bei Molière als Verführung, ja sogar als Betrug (II/19):

FIORDILIGI, DORABELLA
(accennando a Don Alfonso)
Ecco là il barbaro
Che c'ingannò!⁸

FIORDILIGI, DORABELLA
(zeigen auf Don Alfonso)
Da ist der Grausame,
der uns betrogen hat!

In der Demonstration menschlicher Verhaltensweisen berührt »Così fan tutte« die Werke des französischen Moralisten Pierre Carlet de Marivaux; in der besonderen Variante der Demonstration der Verführbarkeit verweist die Oper auf Marivaux' Komödie »La Double Inconstance«, in deutscher Übersetzung veröffentlicht unter dem Titel »Verführbarkeit auf beiden Seiten«. Der französische Titel lässt auf den ersten Blick Parallelen zu »Così fan tutte« assoziieren. Wie die Oper ist auch diese

Komödie (uraufgeführt 1723) ein Lehrstück über Verführung und Verführbarkeit. Ausgangspunkt und Ziel der von Marivaux beschriebenen Verführung ist die Zerstörung einer bestehenden Liebe mit der Absicht, neue Paarverbindungen herzustellen. Die Mittel dazu sind Intrige und Korruption. Das Thema »Liebe« wird hier mit dem Thema »Macht«, und das ist in diesem Zusammenhang Machtmisbrauch, gekoppelt. Wenn am Ende tatsächlich neue Paarkonstellationen die Handlung beschließen, dann hat hier nicht etwa die Liebe als Gefühl den Sieg davongetragen, wie sonst in so vielen Komödien, z.B. auch bei Molière, sondern die neuen Beziehungen sind dann »nur das Resultat eines kaltblütig ausgedachten und konsequent durchgeführten strategischen Planes«.⁹ Dieses Handlungsmuster deckt sich exakt mit dem von »Così fan tutte«. Don Alfonso führt nach seinem ausgeklügelten Plan ganz allein die Regie in dieser Demonstration weiblicher Untreue, und auch wenn er am Ende zur Versöhnung auffordert, kann man sich kaum vorstellen, dass die Liebenden diese Erfahrung verzeihen und vergessen können. Die logische Konsequenz des Experiments ist vielmehr die Zerstörung der Liebe der ursprünglichen Paare. Nur die scheint am Ende erfolgreich, ebenso wie bei Marivaux. Diese Parallelen der grundlegenden Handlungsstränge erscheinen allerdings in »Così fan tutte« unter quasi umgekehrten Vorzeichen: In »La Double Inconstance« geht der Plan der Verführung, das Ziel der Zerstörung der Liebe und dessen Durchführung, vom Adel aus. Silvia und Arlequin, beide einfache Dorfbewohner, sind das Paar, das auseinander gebracht werden soll, weil der Prinz Silvia zu seiner Gattin haben will. Die Hofdame Flamina ist es, die die Aufgabe übernimmt, dem Prinzen deren Liebe zu verschaffen, was ihr durch konsequent ausgeführtes, strategisch kalkuliertes Vorgehen aufgrund absoluter psychischer Überlegenheit gelingt. Diese Überlegenheit korrespondiert mit der Überlegenheit ihres adeligen Standes gegenüber den beiden Figuren vom Lande. In »Così fan tutte« geht die Verführung von den Rollenfiguren aus, die adelige Attribute nicht haben oder eindeutig ablehnen. Don Alfonso lehnt Degen und Duell grundsätzlich ab (I/1), und Despina, die seine Pläne tatkräftig und kreativ unterstützt, ist schon vom Stand her den beiden Schwestern unterlegen, wie sie auch gleich bei ihrem ersten Auftritt formuliert (I/8). Dass die beiden Liebespaare zumindest gehobenen, wohlhabenden Kreisen angehören, das verdeutlichen deren angedeutete Lebensumstände; dass sie darüber hinaus wohl dem Adel zuzuordnen sind, wird noch zu zeigen sein. War Marivaux' Komödie auch ein Demonstrationsstück über die Verderbtheit des Adels, also eindeutige Gesellschaftskritik, die auf die Regierung zielte, so bedeutet das übertragen auf »Così fan tutte« Kritik am Verhalten der unteren Stände, verkörpert in Despina, und vor allem Kritik an der Aufklärung, d.h. an der radikalen, materialistischen Aufklärung, die Don Alfonso repräsentiert, was noch darzulegen sein wird. Angesichts der Ereignisse in Frankreich 1789, dem Entstehungsjahr der Oper, kann für den Zuschauer dieses Jahres eine solche Kritik nicht anders als eben im Hinblick auf Frankreich gesehen und verstanden werden. So verweist die Beziehung zur Komödie Marivaux' im doppelten Sinne auf Frankreich.

Die Überschreitung von Standesgrenzen steht im Mittelpunkt der Komödie »Le Jeu de l'Amour et du Hasard«. Die Mittel dazu sind Liebe und Verkleidung, wie

Charles Rosen darstellt: »Für die maskierten Akteure der Comédie des Italiens entwickelte Marivaux seine höchst verfeinerten Theaterstücke, mit denen er ein sich rasch nach Italien und Deutschland ausbreitendes Genre schuf, das man als experimentalpsychologische Komödie bezeichnen könnte. [...] »Così fan tutte« gehört ins Zentrum dieser Tradition. [...] In »Così fan tutte« weiß man von Anfang an, daß die Mädchen nicht die Treue halten werden, aber man erwartet eine Demonstration ihres Nachgebens, das Schritt für Schritt den psychologischen Gesetzen des 18. Jahrhunderts folgen muß. [...] Es gibt nur Opfer und experimentierende Wissenschaftler. Die beiden jungen Männer, die sich zunächst zu den Wissenschaftlern rechnen, müssen am Ende zornig die Feststellung machen, daß sie zu den Opfern zählen. Deshalb kann Guglielmo in »Così fan tutte« bei der Hochzeit nicht in den wunderbaren As-dur-Kanon einstimmen, sondern wünscht brummend, der Wein möge vergiftet sein!«¹⁰ Die Verbindung von Liebe und Verkleidung ist auch in »Così fan tutte« handlungstragend, sogar in doppelter Weise, wenn zum einen die Liebhaber in Verkleidung auftreten, zum andern aber Despina in ihren Verkleidungen entscheidend zur gelungenen Verführung beiträgt. Hier ist es Despina, die die Standesgrenzen übertritt, denn ein Auftreten als Notar und als Arzt zeigt sie in Rollen von Personen, die einer höheren Klasse angehören als sie selbst. Anders als in dieser Komödie Marivaux' ist die Liebe in der Oper also nicht direktes Mittel zur Klassenüberwindung, sondern nur mittelbares Medium. Die Verkleidung ist das eigentliche Mittel, und die Verkleidung Despinas ist aus der Sicht der Schwestern Betrug.

Eine weitere Komödie von Marivaux zeigt deutliche Parallelen zur Oper: »La Dispute« (1744). In dieser Komödie geht es um die Frage, wer mehr zur Untreue neigt, die Frauen oder die Männer. Ein Experiment soll die Frage beantworten, als Leiter dieses Vorhabens fungiert der Prinz, der so ein Äquivalent zur Rolle Don Alfonsos darstellt.¹¹ 1778 wurde das Stück von Johann Friedrich Schmidt ins Deutsche übersetzt und zugleich überarbeitet zu einer Art »nationalisierten Fassung«.¹² In Wien wurde es veröffentlicht und gleich darauf von Johann Josef Kurz-Bernadon als Singspiel mit dem Titel »Kinder der Natur« verfasst, das der mit der Familie Mozart befreundete Komponist Franz Aspelmayer (1728–1786) in Musik setzte.¹³ Das Experiment des Prinzen endet mit dem Ergebnis, dass Tugend und Laster bei beiden Geschlechtern gleich ausgeprägt seien. Das Stück endet mit dem Hinweis, dass es hier keinen Grund zum Scherzen gebe – eine Aussage, die sich ohne weiteres auf »Così fan tutte« übertragen ließe.

Dem Wiener Theaterpublikum waren Werke des Dichters Marivaux absolut geläufig, Wien galt geradezu als Hochburg für dessen Komödien: Regelmäßig zur Aufführung kamen in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts mindestens drei Komödien, nämlich »L'Épreuve« (»Die Versuchung«) ab 1782, »La Fausse Suivante«, das ab 1783 unter dem Titel »Das vermeinte Kammermädchen« in einer Übersetzung von Stephanie d.J. (dem Librettisten von Mozarts Oper »Die Entführung aus dem Serail«) aufgeführt wurde, und »Les Fausses Confidences«, das unter dem Titel »Die falschen Vertraulichkeiten« eine Woche vor der Uraufführung von »Così fan tutte« zum letzten Mal gegeben wurde.¹⁴ Marivauxsche Strukturen dürf-

ten also mit größter Wahrscheinlichkeit vom damaligen Publikum als solche erkannt worden sein.

Der Rückgriff bzw. der Hinweis der Oper auf Komödien Molières und Marivaux' bezieht sich auf Stücke, die zur Zeit der Entstehung von »Così fan tutte« schon alt sind; knapp fünfzig Jahre liegen zwischen dem jüngsten (!) dieser Werke und der Oper. Die Komödien dieser beiden französischen Dichter sind auf das engste mit dem französischen Hof und damit mit einem der führenden Höfe Europas wie mit der Hochblüte des Ancien régime verbunden.

Die Anspielung auf Molière und Marivaux ist also vielschichtig: Sie assoziiert die Themenfelder »Frankreich«, »Hochadel« und »Gesellschaftskritik«. Letztere wird jedoch in der Oper, wie dargelegt, modifiziert und auf andere, auf oppositionelle Repräsentanten der Gesellschaftsschichten und Klassen verlegt. Auf diese Weise wird nicht nur »der Spieß umgedreht«, sondern auch ein Nebeneinander von Alt und Neu erzeugt. Als der »jüngste« der französischen Autoren, die die Oper heranzieht, zeigt sich Beaumarchais, dessen »Figaro« erst fünf Jahre zuvor uraufgeführt worden war. Seine Gesellschaftskritik ist im Vergleich zu derjenigen der anderen beiden Dichter ungleich schärfer und offener formuliert. Zeigt »Così fan tutte« einzelne Elemente von Marivaux und Molière quasi als »Umkehrung«, so wirkt die Oper im Verhältnis zu Beaumarchais' Komödie wie eine komplette Umkehrung. »Così fan tutte« – dort wurde Basilius Behauptung über weibliche (Un-)Treue widerlegt, hier wird die Behauptung zum Lehrsatz nach dem Prinzip »quod erat demonstrandum«. Dieses Umkehr-Verhältnis der beiden Werke wird noch zu untersuchen sein.

Das Spannungsfeld zwischen Alt und Neu, das der Rückgriff auf die drei französischen und die spezifischen Veränderungen wiedergibt, das zeigen ebenso weitere Vorbilder und Quellen, die in »Così fan tutte« erkennbar werden.

Zwei Quellen aus dem 16. Jahrhundert: Ariostos »Orlando furioso« und Sannazaros »L'Arcadia«

Da Pontes Libretto zu Mozarts Oper »Così fan tutte« spielt mit einer Vielzahl von Zitaten, Motiven und Anlehnungen an eine ganze Reihe literarischer Vorbilder bzw. Vorlagen, die dem gebildeten Publikum des Entstehungsjahres der Oper, 1789, durchaus geläufig waren. Ein Erkennen solcher Bezugnahmen war demnach beabsichtigt, und es zeugt wohl von einem Missverständnis der Arbeitsweise Da Pontes, wenn ihm etwa in der 1791 anonym erschienenen Streitschrift »Anti-da-Ponte« Ideenlosigkeit und bloßes Abschreiben vorgeworfen und unterstellt wird.¹⁵ Auch die Annahme, dass Da Ponte auf diese Weise seine Belesenheit beweisen wollte, ist als Grund für seine Arbeitsweise in diesem Libretto nicht überzeugend. Vielmehr scheint in »Così fan tutte« die ausgedehnte Praxis der Zitate und Anspielungen zu einem Gestaltungsprinzip erhoben, das, wie noch zu zeigen sein wird, von Sinn gebender Bedeutung ist. Zwei der ältesten in den Text eingeflossenen Quellen sind das Epos »Orlando furioso« von Ludovico Ariosto und der Roman »L'Arcadia« von Jacopo Sannazaro.

»Orlando furioso«, entstanden 1516, ist Ariostos Hauptwerk. Geschildert wird die bis zum Wahnsinn gesteigerte Liebesjagd des Ritters Orlando nach der schönen Angelica. Sie bildet die Rahmenhandlung, um die sich zahlreiche Nebenstränge ranken, mit Rückgriffen auf die Literatur der Antike, es erscheinen Teile der Artus-Sage, und auch humoristische, satirische Passagen sind enthalten. Orlando ist der Vertreter einer bereits untergegangenen Welt; er verkörpert die Epoche des ausklingenden Rittertums.¹⁶ Das Epos wirkte bis ins 18. Jahrhundert. Ein Beispiel für die Präsenz und Beliebtheit dieses Werkes gibt Giacomo Casanova in seinen Memoiren, im Bericht über eine Diskussion mit Voltaire, die sich um eben dieses Literaturwerk dreht. Große Bewunderung für Ariosto beherrscht die Unterhaltung; beide, Casanova und Voltaire, rezitieren aus dem Stegreif aus seinem Epos.¹⁷ Ariostos Werk gehörte unbedingt zum Gedankengut der gebildeten Schicht.

»Così fan tutte« bezieht sich vor allem auf den 43. Gesang dieses Werkes, der die Geschichte von Cephalus und Procris aus dem siebten Buch der »Metamorphosen« von Ovid variiert, die sich um die Treueprobe zwischen Eheleuten rankt: In Verkleidung stellt Cephalus seine Gattin auf die Probe, und nach anfänglichem Widerstand gibt sie der Verführung schließlich nach. Bei Ariosto ist es die Zauberin Melissa, die Cephalus zur Treueprobe herausfordert: »Ma che ti sia fedel, tu non puvidire, prima che di sua fē prova non vedi.«¹⁸ (»Doch kannst du nicht auf ihre Treue zählen/Eh dir davon die sichre Probe ward. Wenn sie nicht/fehlt, da, wo sie konnte fehlen/Dann glaube, daß sie keusch und treu beharrt.«)¹⁹ Das entspricht Don Alfonso Herausforderung in I/1:

DON ALFONSO

Orbene, udite,
Ma senza andar in collera:
Qual prova avete voi che ognor costanti
Vi sien le vostri amanti;
Chi vi fe' sicurtà che invariabili
Sono i lor cori?

DON ALFONSO

Also hört gut zu,
doch geratet nicht in Rage.
Welchen Beweis habt ihr, daß eure Geliebten
Euch immer treu sind?
Wer garantiert euch, daß ihre Herzen
Gegen jeden Wechsel gefeit sind?

Als Ferrando und Guglielmo einen Beweis von Don Alfonso verlangen für dessen Behauptung, dass es bei Frauen keine Treue gebe, antwortet dieser (I/1):

DON ALFONSO (*fra sé*)

O Pazzo desire!
Cercar di scoprire
Quel mal che, trovato,
Messchini ci fa.

DON ALFONSO (*für sich*)

Was für ein verrücktes Verlangen,
jenes Übel entdecken zu wollen,
das, hat man es gefunden,
uns zu kläglichen Figuren macht.

Eine Entsprechung dazu findet sich auch bei Ariosto (43/6):

Ben sarebbe folle/
chi quel che non vorria trovar, cercasse.

Wer sucht, was er hauptsächlich
zu finden scheut, wird wohl ein Tor genannt.

Mia donna è donna,
et ogni donna è malle²⁰

Mein Weib ist Weib,
und jedes Weib gebrechlich²¹

»As had Ovid's Aurora, Melissa magically transforms the husband's appearance so that he might secretly court his wife. The few lines in which the wife's reaction are recorded (43:38) predict the women's progression across the two acts of *Così* from outrage (nos. 13, 14) to hesitant interest (first finale, no. 20) to rationalization (II/2 onward) to capitulation (nos. 23, 29). The similarities between *Così* and his telling of the story are about as close as to Ovid's version.«²²

Im 44. Gesang des »Orlando furioso« wird wie in »*Così fan tutte*« das Bild des Felsens als Metapher für Treue angeführt, wobei ebenso wie in Fiordilgis »Felsenarie« (Nr. 14) das Bild des Felsens, der Wind und Sturm trotzt, gezeichnet wird.²³ Auch die Namen der Frauenrollen in »*Così fan tutte*« sind dem Epos Ariostos entlehnt: Im »*Orlando furioso*« erscheint eine Figur namens Fiordiligi, eine andere Dame heißt Doraline, eine weitere Fiordispina.²⁴ Orlando wird in seiner Jagd nach der Liebe schließlich wahnsinnig, sein Scheitern versinnbildlicht den Untergang seiner Epoche. Er selbst und seine Ideale gehören schließlich der Vergangenheit an. Diese Grundtendenz ist es, die beide Werke miteinander verbindet. Die Anspielungen der Oper auf dieses Vorbild fungieren als Hinweis auf eben diese Tatsache. Orlando ist Ritter, ein Angehöriger des Adels, und das Liebesideal, nach dem er vergeblich sucht, gehört zu seiner Identität. Doch die Realität bietet dafür keinen Platz mehr. Derselbe Grundgedanke bestimmt auch »*Così fan tutte*«: Das Liebesideal, das für die beiden Paare anfangs Realität ist, wird am Ende zur Illusion, das Vorher wird am Schluss nicht mehr existieren (II/16):

FIORDILGI, DORABELLA, FERRANDO
E nel tuo, nel mio bicciero
Si sommerga ogni pensiero.
(*Le donne bevono.*)
E non resti più memoria
Del passato, ai nostri cor.

FIORDILGI, DORABELLA, FERRANDO
Und in deinem, in meinem Glas
versinke jeder Gedanke.
(*Die Frauen trinken.*)
Und die Erinnerung an das Vergangene
belaste unser Herz nicht mehr.

Während auf Ariostos Epos in »*Così fan tutte*« durch Anlehnungen hingewiesen wird, so erscheint eine Passage aus Sannazaros Schäferroman »L'Arcadia« (1504) als wörtliches Zitat. Die im ersten Druck des Librettos noch vorhandenen Anführungszeichen verdeutlichen unmissverständlich die Zitatfunktion der Passage.²⁵ Don Alfonso nimmt mit diesem Zitat den Ausgang der Wette vorweg (I/7):

»Nel mare solca
e nell'arena semina
E il vago vento
spera in rete accogliere
Chi fonda sue speranze
in cor di femina.«

»Es pflügt das Meer
und sät in den Sand
Und hofft, den unsteten Wind
im Netz zu fangen,
wer seine Hoffnungen
auf das Herz einer Frau gründet.«