

So machen's alle Die frühen Übersetzungen von Da Pontes und Mozarts „Cosi fan tutte“ für deutsche Bühnen

Für Gerhard Neumann

von Gabriele Brandstetter, Regensburg

„Den 1. Mai: Liebe und Versuchung, ein elendes welsches Produkt mit der kraftvollen Musik eines Mozarts“ (*Berliner Annalen des Theaters*, 1791).

„Wo Mozart sich dennoch begeistern ließ und ‚schöne Musik‘ schrieb, tat er es eigentlich gegen die Dichtung, die er nicht nur auf eine ihr gar nicht innewohnende Höhe hob, sondern auch mit keuscher Wahrheit durchströmte, wo der Dichter nur frivole und geheuchelte Empfindungen aussprach“ (Georg Richard Kruse, 1938).

Über mehr als hundert Jahre hat sich das Mißtrauen gegenüber Mozarts Oper *Così fan tutte*, oder genauer: gegenüber Da Pontes Libretto, hartnäckig gehalten. Man warf ihm Unwahrscheinlichkeit und Frivolität, Albernheit und mangelnden Vorbildcharakter vor. Resultieren die Art der Argumentation und die Vielzahl der abwertenden Äußerungen im 19. Jahrhundert einerseits vorwiegend aus der Notwendigkeit, das idealisierte Bild vom genialen Mozart mit dem ‚frivolen‘ Stoff der Oper in Einklang bringen zu müssen, und andererseits aus der historischen Distanz der herrschenden romantischen Oper zu Tradition und Genre der „opera buffa“, so bestand vor und um 1800 noch eine von anderen Faktoren bestimmte Rezeptionssituation. Doch auch schon in den ersten Jahren nach der Uraufführung geriet Mozarts „dramma giocoso“ in den Streit der Meinungen, und man versuchte, vermeintliche Mängel des Librettos auszumerzen. Die Impresarios fahrender Schauspieltruppen nahmen das Werk in ihre Programme auf und übertrugen die für den Hof komponierte Oper in deutsche Singspielfassungen, um die solchermaßen auf das bürgerliche, zahlende Publikum zugeschnittene ‚Ware‘ gewinnträchtig absetzen zu können.

Doch bleibt der Hinweis auf diese mit der Übersetzung meist vorgenommene Gattungstransformation – von der italienischen „opera buffa“ in ein deutsches Singspiel – zu allgemein, um die frühen Rezeptionsvorgänge zu beschreiben und zu erklären. Der Einfluß und das Zusammenspiel von diversen literarischen und dramaturgischen Moden, von ästhetischen und moralischen Postulaten sowie das Ineinandergreifen von regional ganz unterschiedlichen Publikumserwartungen und darauf antwortenden Inszenierungen bilden einen Knäuel komplizierter Rezeptionsbedingungen. Dies am Beispiel von drei charakteristischen Übersetzungen der Oper vor 1800¹ zu entwirren, ist die Absicht der folgenden Studie.

¹ Einen Überblick über die ersten deutschen Übersetzungen von *Così fan tutte* gibt das Verzeichnis unten. Es ist zusammengestellt nach den – allerdings teilweise widersprüchlichen und nicht in jedem Fall gesicherten – Angaben bei: O. G. Th. Sonneck, *Catalogue of Opera Librettos*, Vol. I (Washington 1914; Library of Congress), S. 324f.; H. Abert, *Mozart*, Bd. II (vgl. Anmerkung 47); K. H. Oehl, *Beiträge zur Geschichte der deutschen Mozart-Übersetzungen*, Phil. Diss. (Mainz 1954); W. Wodnansky (vgl. Anmerkung 7); und die allerdings lückenhafte Übersicht in dem Sammelband *Così fan tutte* (vgl. Anmerkung 2), S. 63.

I

Angesichts der geteilten Meinungen² über das Libretto erhebt sich die Frage nach seiner Gestalt: Ist es vielleicht so janusköpfig, daß es in sich bereits die Antithesen vereint, die in dem Meinungsstreit um seinen Wert hervortreten? Wenn allerdings Da Pontes Libretto, wie Alfred Einstein betont, seine beste Arbeit ist, deren ästhetisches Vergnügen dem einer „gut gelösten Schachaufgabe“³ ähne, worin bestehen dann diese oft unterschätzten Qualitäten?

Eines der konstitutiven Merkmale ist hier bereits angesprochen: das der symmetrischen Figurenkonstellationen und ihrer mit nahezu mathematischer Präzision durchgeführten Relationenwechsel. Drei Paare bilden das ‚Ausgangssubstrat‘ für das artifizielle Austauschspiel. Zwei davon sind als Liebespaare scheinbar aufeinander fixiert und spielen den passiven Part, das dritte Paar, die aktiven Komödieninitiatoren Don Alfonso und Despina, rahmt die anderen beiden ein und gibt die Handlungsanstöße. Der Auslösefaktor, der die geometrische Komödie der Irrungen in Gang setzt, ist die Wette Don Alfonsos mit den beiden Offizieren. Sie erstellt den Spielplan für das gesamte folgende Exempel, spannt den Bogen über das dramatische Geschehen und determiniert die Figuren-Gruppierungen. Die Wette bestimmt jedoch nicht nur die äußere Choreographie jenes Reigens, sondern zugleich das Spiel mit der Illusion und Desillusion, das seine optische Präsenz in den traditionellen Verwandlungs- und Verkleidungsszenen der Buffa-Konvenienz hat.

Illusion bestimmt das Bild, das die beiden Liebespaare voneinander haben – die Männer von der unvergänglichen Liebe und Treue ihrer Mädchen und jene von der idealen Einzigartigkeit ihrer Geliebten. Illusion herrscht jedoch auch bei beiden Paaren über die Motivation, den Grad und die Tragfähigkeit der eigenen Gefühle zu ihren jeweiligen Partnern. Weder erkennen die Mädchen, wie sehr ihre vermeintlich so innige Liebe zu ihren Liebhabern eher einem schwärmerischen Wunschbild von der großen Liebe entspricht als der Realität; noch wird ihnen bewußt, daß ihre „rasende Verzweigung“ über den Abruf ihrer Liebhaber „al marzial campo“ eine Täuschung über ihre tatsächliche Gefühlslage enthält. Diese illusionäre Selbsttäuschung der Schwestern entsteht in einem wirklichkeitsfremden Phantasie Reich und ist ein ihnen selbst unbewußtes Spiel, in dem sie so reagieren, wie es der Identifikation mit ihren Träumen, nicht ihrer Beziehung zur Wirklichkeit entspricht. Sie äußern ihre vermeintlich wahren Gefühle in einer so übersteigerten theatralischen Sprache, daß diese überfrachtet und damit hohl wirkt. Diese Topoi und die extreme Kluft zwischen „himmelhochjauchzend – zu Tode betrübt“ bilden die literarische und die psychologische Voraussetzung für die Parodie. Die Parodie ist hier nicht einfach nur als einer der Hauptbestandteile der „opera buffa“, die die pathetischen Arien der „opera seria“ satirisch imitiert, eingefügt, sondern in der Thematik und Anlage des dramatischen Geschehens selbst motiviert. Der vorgeblich heilige Ernst der Leidenschaftsausbrüche in Dorabellas Eumeniden- und Fiordilgis Gleichnisarie wird durch die abgegriffenen stilistischen Wendungen und die feine Ironie des musikalischen Kommentars relativiert und somit in seinem Illusionscharakter durchsichtig.

Nicht nur die beiden Schwestern, sondern auch ihre Liebhaber leben in einer realitätsfernen Traumwelt. Sie reagieren auf Don Alfonsos Zweifel an deren Treue, für die sie nur sehr

² Eine ausführliche, sehr materialreiche Dokumentation dazu bietet der Sammelband: *Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte von Mozarts Oper*, hrsg. von Susanne Vill (Bayreuth 1978).

³ A. Einstein, *Mozart* (Frankfurt a. Main 1978, erste dt. Aufl. 1967, engl. Original New York 1947), S. 418.

vage und konventionelle Anhaltspunkte haben, sofort mit der Bereitschaft zum Duell. Damit wird die Treue zu einer Angelegenheit der Ehre; die Erfüllung einer gesellschaftlichen Norm ist wichtiger als das auf der Ebene persönlicher Begegnung sich aufbauende Vertrauen.

Doch das Geflecht der auf Treueerwartung und -versprechen aufgebauten Beziehungen des durch die Wette inszenierten Spiels ist noch differenzierter und ausgedehnter: Die unbedingte Treue der Offiziere zu ihrem mit der Wette gegebenen Ehrenwort bedingt erst die Untreue ihrer Mädchen; und um diese Untreue zu beweisen, muß sich Don Alfonso ausgerechnet auf die von ihm so geschmähte „Weibertreue“ – durch den erkaufte Beistand Despinas – verlassen. So wird auf der durch Don Alfonsos Wett-Experiment etablierten Spielebene ein höchst kompliziertes, von Paradoxien getragenes Beziehungsgeflecht errichtet, das in Spannung steht zur ‚Wirklichkeit‘ der Vorgeschichte. Jede der Figuren ist darin verwickelt, doch unterscheiden sie sich durch das unterschiedliche Maß an Überblick und Einsicht in die Rollenverteilung des Spiels⁴. Diese verschiedenen Stufen des Bewußtseins, die völlige Einsicht in das Maskentheater einerseits (Don Alfonso) und das Nichtwissen um die Doppelbödigkeit des Spiels andererseits (die Schwestern), machen den Perspektivenreichtum und die Dichte dieses Librettos aus. Die zunehmende Desillusionierung, die den Spannungsbogen der dramatischen Handlung führt und in der Demaskierung des zweiten Finales gipfelt, birgt die Chance einer bewußteren Einstellung zur Realität über die Verwicklungen des Spiels hinaus. Damit wäre Don Alfonsos Ziel erreicht, das Experiment gelungen. Doch bringt der Schluß keine endgültige Lösung im Sinne eines – vom Publikum erwarteten – eindeutigen „lieto fine“, sondern er bleibt offen: Ambivalenz und Irritation bestehen auch nach der Auflösung des inszenierten Spiels noch. Selbst die Musik, die in den Ensemble- und Finalsätzen alle Spielebenen zusammenfaßt und die gleichzeitig dargestellten Gefühlslagen unterstreicht, kommentiert oder widerlegt, bietet keine Eindeutigkeit.

Dadurch, daß das komplizierte Kunst-Spiel eben keine klare Lösung zeigt, wird das artifiziell durchgespielte Problem und der Appell zu seiner Reflexion und kritischen Lösung an den Rezipienten weitergereicht. Damit wird zweierlei verweigert: erstens wird durch die Figurenkonstellation und die Figurencharakterisierung, durch die künstliche Spielsituation also mit all ihren Unwahrscheinlichkeiten und durch die parodistische Relativierung der Figuren, sobald sie in scheinbar rührendem Ernst agieren und empfinden, eine ungebrochene Identifikation gestört, wenn nicht gar verhindert. Zweitens hinterläßt der problematische Schluß nicht jene wohlige Bestätigung gesellschaftlicher Konventionen, die das Theatervergnügen (bis heute) so angenehm unterhaltend macht, sondern rührt an wunde Punkte des bürgerlichen Treue- und Eheverständnisses.

Statt dessen fordern die vielschichtigen und kunstvoll verschränkten Spiel- und Bewußtseinsebenen während der Komödie, gerade weil sie im besonders stilisierten, künstlichen Arrangement und dem verspielt-leichtsinnigen Gestus der „opera buffa“ versteckt sind, ein hohes Maß an Aufmerksamkeit, Vorurteilslosigkeit und intellektueller Neugier. Die Oper *Così fan tutte* stellt, so gesehen, nicht geringe Anforderungen an ihr Publikum. Sie birgt daher von ihrer Struktur her mehr als alle anderen Mozart-Opern die Möglichkeit von

⁴ Eine vorzügliche Interpretation dieser Oper, der ich in meiner Darstellung in vielen Zügen folge (besonders auch zur Frage der Treue) bietet: G. Reiss, *Komödie und Musik. Bemerkungen zur musikalischen Komödie Così fan tutte*, in: *Mf* 20 (1967), S. 8–19.

Mißverständnissen und lädt zu einer ihren Spiel-Raum moralisch einengenden, lückenhaften oder gar umdeutend-deformierenden Rezeption ein.

II

In der italienischen Originalgestalt wurde *Così fan tutte* noch zu Mozarts Lebzeiten in Prag und in Dresden aufgeführt. Sehr bald jedoch begann die endlose Reihe der Übersetzungen und Bearbeitungen. Eine der ersten deutschen Fassungen für die Bühne erschien 1791 in der kurfürstlichen Musikstadt Dresden unter dem Titel: *Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber. Ein scherzhaftes Singspiel für das Kurfürstlich-Sächsisches Theater*⁵. Die Oper wurde hier von der Gesellschaft Bertoldi in der italienischen Originalsprache gegeben. Das Textbuch, das zu diesem Anlaß verfertigt wurde, ist zweisprachig: Es ist jeweils auf der linken Seite der italienische, auf der rechten Seite der deutsche Text abgedruckt. Die Zweisprachigkeit des Textbuches, das in dieser Form eine Besonderheit unter den Übersetzungen der Oper darstellt, sollte vermutlich Verständnisschwierigkeiten des Publikums beheben helfen. Die deutsche Übersetzung ist in einer möglichst wörtlichen Prosaform gehalten. Der anonyme Übersetzer hat sie offenbar bewußt gewählt, denn die Verseinteilungen der italienischen Fassung sind trotz der deutschen Reimlosigkeit genau beachtet. Teilweise bringt das Streben nach möglichst großer Texttreue in der Übertragung holprige, ‚undeutsche‘ Wendungen mit sich: so ist Don Alfonsos Antwort auf die Duellforderung der Offiziere folgendermaßen übersetzt:

„Cara semplicità quanto mi piaci!“

„O liebe Einfalt, o wie gefällst du mir!“⁶

Auch Wortbildungen wie „Lasterchen“, „Blickchen“ oder „zärtliches Lüftchen“ sind auf diese Tendenz zur Wörtlichkeit zurückzuführen und – vergleicht man sie mit dem Originalwortlaut – keineswegs wie Wilhelm Wodnansky meint⁷ – als Verniedlichungen im Sinne eines „Singspielcharakters“ aufzufassen. Die geläufigen Forderungen an Übersetzungen nach Poetizität der Arien und vokalbetonter Sanglichkeit sind bei dieser Übersetzung gegenstandslos, da die Aufführung selbst in der italienischen Originalform erfolgte. Hingegen bewahrte das Prinzip der Wörtlichkeit dieses Textbuch – im Gegensatz zu den meisten anderen Übersetzungen – von vorneherein vor stilistischer Einebnung und Sentimentalisierung. Die auch in dieses Da Ponte-Libretto eingesprengten, auf die Commedia dell'arte-Vorgeschichte der „opera buffa“ zurückdeutenden drastisch-derben Ausdrücke sind allein in der Dresdner Übersetzung nicht unterdrückt oder gemildert. Die fassungslos-entrüsteten Beschimpfungen des desillusionierten Guglielmo gegen Fiordiligi – psychologisch und auch stilistisch die andere Seite seiner anfänglichen Lobeshymnen auf die Verlobte – sind getreu übertragen:

„briconna! Assassina – furfante – ladra – cagna –“

„O Du Betrügerin! Du leichtsinnige Kreatur – Du wollüstige Seele – Du Vettel – Du Betze“⁸.

⁵ Die Angaben auf der deutschen Seite des Titelblatts lauten vollständig: „Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber. Ein scherzhaftes Singspiel für das Kurfürstlich-Sächsisches Theater. Dresden, 1791“ Zitate aus dieser Dresdner Fassung erscheinen im folgenden unter dem Buchstaben D. und der entsprechenden Seitenzahl.

⁶ D., S. 9.

⁷ Vgl. W. Wodnansky, *Die deutschen Übersetzungen der Mozart-Da Ponte-Opern Le nozze di Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte im Lichte text- und musikkritischer Betrachtung. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Opernlibrettos*, Diss., masch. (Wien 1949), S. 170f.

⁸ D., S. 118/119, lediglich „cagna“ = Hündin ist nicht wörtlich, sondern mit dem Ehrlosigkeit und Verworfenheit bezeichnenden Wort „Betze“ übersetzt.

Die Dresdner Übersetzung sichert auch in der deutschen Version die buffa-typische Farbigkeit der Rezitative. Es lassen sich dafür beliebig viele Beispiele finden, etwa der schnippische Tonfall Despinas im Dialog mit Don Alfonso oder das in der poetischen Bildlichkeit überzogene Pathos der schmachtenden verkleideten Liebhaber⁹. Damit erlaubt diese originalgetreue Übersetzung auch die differenzierende Wiedergabe der ständig wechselnden Ton- und Stillagen des Librettos, die ja im Zusammen- und Gegenspiel mit der Mozartschen Musik erst die (Bewußtseins-)Ebenenwechsel, den schillernden Charakter der Oper und auch den Umschlag in die Parodie einleiten.

Neben diesen durch die spezifische Aufführungssituation bedingten übersetzungstechnischen und stilistischen Aspekten der Dresdner Übertragung ist nun einem anderen einschneidenden Faktor der Opern-Rezeption Beachtung zu schenken, nämlich der Streichung von Musiknummern.

Solche ‚Striche‘ sind in der Inszenierungspraxis damals wie heute üblich. Zumeist sind dramaturgische oder theaterpraktische Erwägungen, etwa Besetzungsprobleme, dafür verantwortlich. Wirft man einen Blick auf die Theaterzettel dieser Zeit, wo nicht selten an einem Abend ein Schauspiel, eine Oper oder ein Singspiel und zum Abschluß noch eine der sehr beliebten Ballettpantomimen gegeben wurden, so scheinen allein aus zeitlichen Gründen Kürzungen unumgänglich gewesen zu sein. Trotzdem mutet die Zahl der gestrichenen Nummern in der Dresdner Übersetzung erstaunlich hoch an. Insgesamt elf der 30 Musiknummern sind weggelassen¹⁰. Da die historischen Umstände dieser Aufführung nicht mehr rekonstruierbar sind, bleibt nur die Möglichkeit, das nach den Strichen gebliebene Operngebilde näher zu untersuchen und zu fragen, ob sich aus den Streichungen ein Übertragungs- und Inszenierungskonzept herauslesen läßt, das neue Akzente setzt.

Der größte Teil, nämlich sieben der elf Striche, fällt auf Arien, auf die Gattung, die mit ihrer musikalischen Gefühlsaussprache die Grundlage der Figurencharakteristik und -entwicklung im Verlauf der Handlung bildet; der Rest der Striche betrifft kleinere, ariose Ensembles, die eher statische, emotional betonte Haltepunkte im dramatischen Geschehen sind wie etwa das Terzett „Soave sia il vento“. Welche Umwertung und Neugewichtung wird nun dadurch erreicht?

Die Striche des bei der neuen Überkreuz-Konstellation zusammengeführten Paares Dorabella/Guglielmo haben einen gleichgerichteten Effekt. Guglielmos übertriebene Selbstdarstellung, seine aufdringliche, draufgängerische Anpreisung männlicher Vorzüge in der Arie „Non siate ritrosi“ ist weniger eine Charakterzeichnung als eine Erprobung der

⁹ Vgl. dazu das Zitat dieser Szene auf S. 40 dieses Aufsatzes.

¹⁰ Folgende Musiknummern sind gestrichen:

Terzett Nr. 3: „Una bella serenata“

Arie Nr. 5, Don Alfonso: „Vorrei dir“

Terzettino Nr. 10: „Soave sia il vento“

Arie Nr. 11, Dorabella: „Smanie implacabili“

Sextett Nr. 13: „Alla bella Despinetta“ ist stark gekürzt.

Arie Nr. 15, Guglielmo: „Non siate ritrosi“

Arie Nr. 19, Despina: „Una donna a quindici anni“

Duett Nr. 20: „Prenderò quel brunettino“

Quartett Nr. 22: „La mano a me date“

Arie Nr. 24, Ferrando: „Ah lo veggio quell' anima bella“

Kavatine Nr. 27, Ferrando: „Tradito, schernito“

neuen Rolle, die er in dem durch die Wette veranlaßten Spiel um die Treue seiner Verlobten übernommen hat. Die Unglaubwürdigkeit von Dorabellas Eumenidenarie besteht hingegen gerade in der Diskrepanz zwischen ernsthaftem Engagement und der im Verhältnis zum Anlaß übertrieben wirkenden poetischen und musikalischen Form. In beiden Arien herrscht also ein ironisches Moment vor, das sich in Guglielmos Arie direkt aus dem Spielzusammenhang ergibt und in Dorabellas Arie sich als „opera buffa“-typische Parodie erweist. Mit der Streichung dieser beiden Partien wird somit in der Dresdner Fassung die Figurencharakteristik kaum reduziert – die Betonung des eher extravertiert-leichtsinnigen Temperaments des ‚Paares‘ Dorabella/Guglielmo wird kaum gemindert; hingegen beraubt sich diese Fassung durch ihre Kürzungen eines der wichtigsten Strukturmerkmale dieser Oper: des ironisch parodistischen Humors.

Anders sehen die Auswirkungen der Nummernkürzungen bei dem (neuen) Paar Ferrando/Fiordiligi aus. Ferrando erscheint durch die Striche im zweiten Akt, besonders durch die Unterschlagung seiner Arie „Tradito, schernito“ als nahezu rein lyrische Tenor-Partie. Fiordiligis Arien sind beide beibehalten, doch wirkt auch hier die Eliminierung der ironischen Komponente nach. Durch den so veränderten Kontext geht nämlich die schillernde Ambiguität ihrer Solo-Nummern, die ursprünglich trotz oder wegen ihrer heldenmutigen, ernsten Entschlossenheit einen feinen Zug zur Parodie einer „opera seria“-Heroine miteinschließt, verloren. An die Stelle des Irritationsmomentes (für den Zuschauer) über diese problematische Figur tritt hiermit die verkürzende Festlegung des Charakters der Fiordiligi als die „Tragische“.

Ein Ergebnis dieser Strich-Regie ist eine eindeutigere Polarisierung der neuen Paare Fiordiligi/Ferrando und Dorabella/Guglielmo, wobei diese Betonung der neuen Formation ein nicht unbedeutender Eingriff in die Figuren-Choreographie ist: Demzufolge wären dies die eigentlich stabilen Paar-Konstellationen und damit wirkt die Schlußversöhnung und Zusammenführung der ‚alten‘ Paare durch diese Regie der Kürzungen musikdramatisch unglaubwürdiger – oder grausamer.

Obwohl die Arie der Despina „Una donna a quindici anni“ gestrichen ist, erscheint diese Figur im Sextett der Akteure eher dominant denn unterrepräsentiert. Dies liegt hauptsächlich an den vollständig ausgeführten Rezitativen, in denen Despina in allen Farben ihres gewitzten, schlagfertigen und kritischen Temperaments gezeichnet und nichts weniger als das unbedeutende Kammerkätzchen ist. Entscheidenden Anteil daran hat ihr erstes, sozialkritisches Rezitativ, das im Gegensatz zu den anderen Fassungen der Zeit wörtlich und vollständig übersetzt ist.

Ähnlich ist die Situation bei Don Alfonso; er ist die dominierende Figur in der Dresdner Fassung, und das, obwohl seine einzige Arie gestrichen ist. Diese Position des ‚Drahtziehers‘ der Wette, des „vecchio filosofo“, resultiert aus der Summe all jener Stellen, die nicht gestrichen sind. Don Alfonso nimmt nicht nur in vielen der Ensembles die Rolle des distanzierten Kommentators ein, er reflektiert außerdem in Dialogen mit Despina und in erläuternden Monologen den Stand des von ihm inszenierten Experiments. Viele dieser Passagen werden normalerweise gestrichen. Nicht jedoch in der Dresdner Fassung: Don Alfonsos Zwischenbemerkungen und Resümees, die seine Wette als „Komödie“ apostrophieren, werden nirgends gekürzt, auch nicht seine lange Überlegung, wie er Despina in seinen Spielplan einweihen könne, ohne daß diese „le machine“, „das ganze Maschinen-

werk“¹¹ zerstöre. Seine Absicht, die beiden Offiziere und ihre Bräute aus ihren Illusionen zu einer vernünftigen Weltsicht, zur „prudenza“, zu „Klugheit“, zu belehren, kehrt ebenso wie seine beobachtende Experimentierlust als Leitlinie in allen, vollständig wiedergegebenen Rezitativen und a-parte-Stellen wieder und gipfelt in der großen, vom Toleranz-Appell gekennzeichneten Kernszene, die Motto der Oper und Lehrsatz in einem ist.

Wertet man die untersuchten Einzelaspekte der Dresdner Übersetzung aus und versucht man, daraus ein Bild der Rezeption dieser Oper zu gewinnen, so gelangt man zu einem zunächst nicht voraussehbaren Ergebnis. Nicht die Übersetzung als solche und die durch die Sprachübertragung möglichen Deformationen und Verzerrungen prägen die Gestalt dieser Fassung. Gerade weil sich die Übersetzung so genau an den Wortlaut des Originals hält, fallen die Nummernkürzungen umso schwerer ins Gewicht. Die Striche bewirken nicht nur Veränderungen in der Figurencharakteristik und im Carrée der Personenkonstellationen. Sie erweisen sich ebenso sehr als tiefgreifende dramaturgische Eingriffe, da sie das ursprüngliche Gleichgewicht von Drama und Musik stören. Da die Striche überwiegend Arien und ariose, tableau-artige Ensembles betreffen, die Rezitative und die aktionsbetonten Ensemblesätze und Finali jedoch vollständig beibehalten werden, verschiebt sich der Akzent erheblich zugunsten des Dramas. Betrachtet man diese Version vor den opern- und singspielästhetischen Diskussionen der Zeit, so hat man sich mit der Dresdner Fassung für die ‚deutsche‘ Alternative zur italienischen Oper, die logische Handlungsführung, dramatische Entwicklung und didaktisch aufgebaute Erkenntnisschritte über die ‚Vorherrschaft‘ der Musik stellt, entschieden¹². In dieses so überformte Schema der Oper fügt sich lückenlos die veränderte Position Don Alfonsos ein. Er, der im Original als Initiator und Lenker der „Komödie“ distanziert und schwer fixierbar im Hintergrund steht, rückt hier, eben weil er so betont der handlungsbestimmende ‚Drahtzieher‘ ist, übergroß ins Rampenlicht. Damit tritt auch die von ihm vertretene aufklärerische (sprachbetonte) Position, das Bestreben, die jungen Menschen von illusionären Träumen zu einer von Toleranz und Humanität getragenen vernünftigen Weltsicht zu führen, mehr in den Vordergrund. Dem gegenüber werden die buffonesken Elemente eher aus der Szene verdrängt: Das Verkleidungsspiel der Liebhaber verliert mit den Streichungen seinen Zusammenhang, und auch die komischen Rollenspiele der Despina als Arzt und Notar treten zurück. Das Verschenken dieser komischen Effekte legt die Vermutung nahe, daß das Dresdner Textbuch bewußt auf diese spätaufklärerische Tendenz hin angelegt wurde und die Striche diesen Intentionen systematisch folgen. Das Lernen durch „Irrthum“¹³ – und dazu das völlige Fehlen rührseliger Züge – weist auf die Nachwirkung von Elementen der Komödie der Aufklärung hin. Denn hier kommt sehr viel stärker als im Original die in der Philosophie der Aufklärung wurzelnde Idee vom Drama im Dienste der moralischen und „ästhetischen Erziehung“ zum Tragen. Die Betonung dieses Aspekts spiegelt sich deutlich in der abgewandelten dramatischen Konzeption der Oper wider. Durch die Striche einer relativ großen Anzahl von Musiknummern wird das Gewicht von der Musik zur Sprache

¹¹ D., S.40/41. Diese exakte Übersetzung findet sich sonst nirgends, obwohl sie ein klares Licht auf Don Alfonsos aufklärerische Experimentierfreudigkeit („Maschine“) wirft.

¹² In diesem Rahmen kann leider auf die Diskussion über die italienische Oper oder das deutsche Singspiel nicht eingegangen werden, obwohl vor dem Hintergrund dieser ästhetischen Kontroversen – von J.A. Scheibe bis zu J.F. Reichardts Abhandlung *Über das deutsche Singschauspiel* – argumentiert wird.

¹³ D., S.142/143.

verschoben, deren ratio-geprägte Begrifflichkeit gemäß der wirkungspoetischen Dichtungstheorie der Aufklärung allein geeignet ist, den zentralen Kategorien aufklärerischer Dramaturgie – dem moralischen Lehrsatz, dem Prinzip der Nachahmung, Wahrscheinlichkeit usw. – gerecht zu werden. Bringt man dies in Zusammenhang mit dem mutmaßlichen Erwartungshorizont des Dresdner Publikums, der geprägt ist durch die lange Tradition einer guten, höfischen italienischen Oper einerseits und durch eine oberflächliche Kenntnis des Singspiels, das durch Gastspieltruppen gegeben wurde, andererseits¹⁴, so bieten sich aufschlußreiche Hinweise auf den Charakter und die Funktion dieser Übertragung von *Così fan tutte*: Im Gegensatz zu allen anderen Übersetzungen ist die Dresdner Bearbeitung weder eine ‚deutsche‘ „opera buffa“ noch eine Überformung zum Singspiel¹⁵. Die konsequente Veränderung der dramatischen Gestalt vermittelt eher das Bild eines aufklärerischen Lustspiels mit Musik. Es ist jedoch nicht eines der so beliebten Schauspiele mit rührenden, ‚affettuosen‘ Gesangseinlagen, sondern bezieht die Ensembles bewußt in die neue dramatische Konzeption mit ein. Man erkannte offenbar die handlungstragende Funktion der Ensembles und Finali. Damit würdigt die Dresdner Fassung, trotz ihrer radikalen Strich-Regie, als einzige der untersuchten Übersetzungen die ensemble- und finale-inhärente musikdramatische Regie Mozarts¹⁶.

III

In Prag erschien vermutlich während der Spielzeit 1791, spätestens jedoch 1792¹⁷ eine Übersetzung von *Così fan tutte* mit dem deutschen Titel: *Eine machts wie die andere, oder: Die Schule der Liebhaber*¹⁸. Unter der Direktion von Wenzel Mihule, einem bemittelten Prager Bürger, der zu dieser Zeit das Vaterländische Theater in Pacht hatte, wurde die Oper in deutscher Singspielfassung aufgeführt, und Mihule war es wohl auch, der der Titelangabe zufolge („ins deutsche übersetzt von M.“) die Übersetzung besorgt hatte. Die Mihulesche Schauspielgesellschaft führte diese Version 1794 unter dem gleichen Titel auch in Augsburg auf¹⁹. K.H. Oehl vermutet überdies, daß noch andere Städte im bayerischen Raum diese Übertragung durch die reisende Truppe unter der Leitung von Mihule kennengelernt haben²⁰. Doch nicht nur bayerische Städte dürften mit Mihules Übersetzung bekannt

¹⁴ Die wichtigsten Einsichten in die Geschichte des Dresdner Musik- und Opernlebens verdanke ich: H. Schnoor, *Vierhundert Jahre Deutsche Musikkultur. Zum Jubiläum der Staatskapelle und zur Geschichte der Dresdner Oper* (Dresden 1948).

¹⁵ Daß es hierfür in der Dresdner Fassung noch mehr Hinweise als nur das Hauptkriterium eines Singspiels, die gesprochenen Dialoge gibt, hoffe ich gezeigt zu haben.

¹⁶ Aus der reichhaltigen Literatur zu Mozarts Ensembles und Finali seien hier nur einige wichtige Analysen angeführt: A. Lorenz, *Das Finale in Mozarts Meisteroper*, in: *Die Musik* 19 (1927), S. 621 ff., H. Engel, *Die Finali der Mozartschen Opern*, in: *Mozart-Jahrbuch* 1954, S. 113–135; und besonders die sehr ausführlichen Analysen von D. Rossell, *The formal construction of Mozart's operatic ensembles and finales* (Nashville, Tenn. 1956), Phil. Diss. George Peabody College 1956.

¹⁷ Das genaue Datum der ersten deutschen Fassung in Prag läßt sich nicht mit Sicherheit ermitteln. Sonneck, a. a. O., verzeichnet dazu nichts. Bei O. Teuber, *Geschichte des Prager Theaters. Von den Anfängen des Schauspielwesens bis auf die neueste Zeit*, 3 Bde. (Prag 1888), Bd. 2, S. 300, ist *Così fan tutte* unter den 1791 „neueinstudierten“ Opern am Vaterländischen Theater (Pacht: W. Mihule) angeführt.

¹⁸ Die genauen Angaben auf der Titelseite des Prager Textbuches lauten: „Arien aus der Oper COSI FAN TUTTE. Eine machts wie die andere, oder: Die Schule der Liebhaber. Eine komische Oper aus dem Italiänischen von Abàte de la Ponte ins deutsche übersetzt von M. Die Musik ist von Mozart. Aufgeführt zu Prag im Vaterländischen Theater unter der Direktion des Hrn. Mihule. Prag, Gedrukt bey Joseph Emmanuel Diesbach.“, ohne Jahresangabe.

¹⁹ Lediglich die Übersetzungsangabe ist auf dem Augsburger Titelblatt gegenüber dem Prager geändert: Statt des abgekürzten Hinweises auf den Übersetzer Mihule findet sich hier der Hinweis: „ins deutsche frei übersetzt“ Dies deutet möglicherweise auf den Einfluß der im gleichen Jahr (1794) aufgeführten Fassung von Bretzner (vgl. Anmerkung 32) hin.

²⁰ Vgl. K. H. Oehl, a. a. O., S. 84 f.

gemacht worden sein. Darauf deutet ein Textbuch hin, das ebenfalls den Titel der Prager Übersetzung trägt und 1794 in „Breslau, gedruckt in der Königl. Preuß. privil. Graßischen Stadt-Buchdruckerey“²¹, herausgegeben wurde.

Text und Form dieser drei Libretti sind überwiegend identisch. In allen drei Textbüchern fehlen die – nach Singspielart in gesprochenen Prosadialog umgeformten – Seccorezitative. Auch die Akkompagnato-Rezitative sind bis auf zwei Ausnahmen weggelassen; sie wurden in der Aufführung wohl ebenfalls gesprochen, und damit war das für diese Rezitativform charakteristische, erhöhte, affettuose Moment eliminiert. Das Fehlen dieser besonders für die Handlungsführung aufschlußreichen Passagen erschwert den Vergleich dieses Textbuches mit anderen, vollständigen Übersetzungen. Es stellt sich die Frage, ob sich dennoch ein annähernd ganzheitliches Bild von der Gestalt dieser drei Übertragungen allein anhand der übersetzten Musiknummern gewinnen läßt.

Die Prager, Augsburger und Breslauer Textbücher stimmen im Wortlaut nahezu vollkommen überein; lediglich in der Einfügung und Verteilung von Füllwörtern gibt es gelegentlich Unterschiede. Einige dieser Abweichungen sind vermutlich durch Abschreib- oder Druckfehler entstanden, so z. B. „mürrisch“ statt „nährisch“²² oder die Auslassung der ersten beiden Strophen im Duett der Schwestern „Ach Schwesterchen! sag doch!“ („Ah guarda sorella“) in der Prager Fassung. Allerdings gibt es im zweiten Finale der Breslauer Übersetzung eine so eklatante Abweichung von den beiden anderen Textbüchern, daß sie nicht mehr mit Veränderungen, wie sie sich im Verlaufe längerer Spiel- und Singpraxis ergaben, erklärt werden kann. Sie betrifft das Fazit, die ‚Lehre‘ des Don Alfonso und die Versöhnungsszene am Schluß der Oper. Die Breslauer Fassung bringt hier nicht nur einen völlig anderen Wortlaut, sondern dokumentiert mit dieser – offensichtlich fremden, vielleicht von anderen Übersetzungen beeinflussten – Passage eine moralische und dramaturgische Auffassung der Oper, die mit der vorangegangenen Tendenz der Übertragung nicht kongruent ist. Gestalt und Konsequenzen dieses Bruchs werden noch zu diskutieren sein, nachdem die Darstellungsbasis der vorhergehenden Teile erörtert worden ist.

Der Sprechstil der drei Libretti ist einesteils oft unbeholfen und holprig, andererseits einem klischeehaft verflachten Singspieldeutsch verhaftet. Es ist eine Mischung aus dem typischen, unverbindlichen Operndeutsch von Übersetzungen und das Niedliche betonenden Empfindsamkeitsfloskeln, die in Wendungen wie „Engel“, „Schwesterchen“, „Herzchen“, „Näschen“, „Wangen/prangen“, „Herz/Schmerz“ schwelgt. Häufig werden Szenen mit geläufigen Sprachmustern als statisch-tableauartige Genre-Bilder arrangiert und damit nicht selten ihrer dramatischen Kraft beraubt. Gleich das erste Terzett vermittelt einen Eindruck von solcher schon an die Welt des Biedermeier gemahnenden Idylle:

Ferrando: „Wie? Dorchen kann trügen
 In Engels-Gestalt?
 Wo Schönheit und Tugend
 Der Himmel gemalt“.

²¹ Das Titelblatt der Breslauer Fassung lautet: „Così fan tutte. Eine machts wie die Andere oder die Schule der Liebhaber. Ein komisches Singspiel in zwey Aufzügen. Aus dem Italienischen des Abbate de la Ponte. Die Musik ist von Mozart. Breslau, gedruckt in der Königl. Preuß. privil. Graßischen Stadt-Buchdruckerey.“

²² 1. Terzett, letzte Strophe: Prager / Augsburger Fassung: „Welch mürrisch Begehren“, Breslauer Fassung: „Welch nährisch Begehren“

Guglielmo: „Rein ist Isabelle
 Von Falschheit und Tück'
 Den Adel der Seele
 Zeigt jeder ihr'r Blick“²³.

Die Identifikation der beiden Mädchen mit dem – abstrakt als Verkörperung der idealen Kombination von Schönheit und Tugend gedachten, aber auch harmlosen, eben nicht aus „Fleisch und Blut“ bestehenden – „Engel“ kristallisiert sich in diesem Libretto als Stereotyp eines von Männern normierten Frauenideals heraus. Dem gegenüber steht das andere Leitwort der Frauencharakteristik, der „Flattergeist“, der in der moralischen Konzeption dieser Übertragung die Kehrseite jenes schönen weiblichen Schein-Himmels bezeichnet.

Doch ist die Übersetzung nicht einheitlich in diesem polarisierenden Tonfall gehalten. Zwischendurch gibt es immer wieder Teile, die sich enger an die Sprache des Originals halten wie etwa die in ihrem übersteigerten Pathos sehr gut getroffene Arie der Dorabella „Smania implacabili“. Beim Versuch, die für die Mihulesche Übersetzung typische Formung der Figuren zu erfassen, macht sich das Fehlen der Dialoge negativ bemerkbar; denn das Bild der Figuren setzt sich so nur aus den in den Arien ausgedrückten Empfindungen und dem an den Ensembles ablesbaren Verhältnis zu den anderen Personen zusammen. Hingegen bleibt die nur im Gang der dramatischen Handlung – in den Rezitativen – dargestellte Verhaltenstypik offen. Dadurch entsteht ein Ungleichgewicht zwischen Figuren, die mehr durch ihre Aktionen und gesprochenen Reflexionen wirken (wie z.B. Don Alfonso) und denen, die ihre Gefühle ausführlich in Arien darstellen (wie etwa Fiordiligi oder Ferrando). So erscheint denn auch Don Alfonso, der in der ganzen Oper nur eine Arie hat, aber durch seine Gegenspieler-Attitüde in den Ensembles und durch seine immer wieder eingestreuten, nahezu epischen Rezitativ-Reflexionen über den Gang seines Experiments eine markante Rolle einnimmt, hier merkwürdig profillos. Abgesehen von seiner Initiation der Wette in der Exposition und seinem anschließenden Resümee, scheint sein Diktum

„Doch gehen die Dinge
 mich alle nichts an“²⁴

allzu wörtlich genommen zu sein.

Die anderen, sich mehr auf der musikalischen Ebene äußernden Figuren geben einen prägnanteren Eindruck vom publikumsorientierten Anliegen des Übersetzers.

Auf das Bild der beiden Schwestern, die von ihren Liebhabern unreflektierten Wunschbildern gemäß zu Engeln stilisiert werden, fällt durch eine eigentümliche Selbstcharakteristik ein neues Licht: Bereits in ihrem ersten Auftritt, als der Himmel der Liebe zu ihren Verlobten noch voller Geigen zu hängen scheint, stellen sie – Don Alfonsos These von der „Weibertreue“ vorweg schon bestätigend – die Möglichkeit eines „Wechsels im Lieben“²⁵ in Rechnung. Das bedeutet, daß die beiden „Engel“ ihr „wankendes Herz“ recht gut kennen und so naiv nicht sind, wie ihre Liebhaber gerne glauben wollen. Dazu paßt das Raffinement, mit dem die beiden Schwestern schließlich nach einer gegenüber dem Original

²³ 1. Auftritt, 1. Terzett, in allen drei Fassungen (bis auf „kann“ statt „sollt“ in der ersten Zeile der Breslauer Fassung) identisch.

²⁴ Vgl. 1. Terzett, 3. Strophe (Don Alfonso), Prager/Augsburger/Breslauer Fassung identisch.

²⁵ Vgl. Nr. 4, Duett der beiden Schwestern: „Ach Schwesterchen sag doch“, 4. Strophe (alle drei Fassungen identisch).

verkürzten Abwehrphase übereinkommen, sich ebenfalls ein scherzhaftes Spiel mit den neuen Liebhabern zu erlauben.

Mit Despinas spielerisch-koketter, jedoch mit einem Schuß Männerfeindlichkeit gewürzter Lektion der ‚ars amandi‘ in der Arie „Hat ein Mädchen fünfzehn Jahre“ ist das Damen-Trio, das sich innerhalb des gegen es gerichteten Spiels sein eigenes kleines Spiel gönnt, komplett. Die wortgewandte Zofe bekundet unmißverständlich, was sie von der Einstellung der Männer zum Thema Liebe und Treue hält. Ihr Vokabular ist hierbei direkter und drastischer, als es in anderen Übersetzungen wiedergegeben wird:

„Nicht wir, nur ihre Lust,
Sind was sie lieben.
Wenn sie befriedigt sind
In ihren Trieben:
O dann verlöscht sich bald
Die Lieb und Treu“²⁶.

Der deutlichen, wenig durch Poetizismen verschleierte Sprache entspricht die Veränderung des trällernden Schlusses dieser Arie. Im italienischen Original wirkt der auf die raffinierten und abgebrühten Äußerungen im vorangegangenen Text folgende Trällerschluß sehr reizvoll kokett, da er durch die gespielte Naivität mit der vorher ausgespielten Männererfahrung pikant kontrastiert und gleichsam alle möglichen Folgerungen aus dem Arientext unschuldig ins Unsichere verweist. In der Mihuleschen Fassung nimmt er durch eine kleine Abwandlung der Endsilben die echte Naivität des Volkslieds an:

Aus: „Larala, larala,
Larala, la!“

wird: „Lalaralidum.
Ralidumdey“²⁷.

Neben dieser volkstümelnden Note macht sich besonders deutlich der Einfluß der Empfindsamkeit bemerkbar, auch dort, wo im an sich kaum rührende Szenen enthaltenden Original parodistische Ironie vorherrscht, so wenn in Fiordiligis Arie „Come scoglio“ statt des pathetischen Constantia-Appells die empfindsamen Floskeln „unschuldsvolle Seelen“, „Muster zarter Herzen“²⁸ erscheinen – und damit die Parodie ernstgenommen wird – oder wenn in dem Rondo „Per pietà“ die „Isabelle“ der Mihuleschen Übersetzung nicht wie Fiordiligi ein kleines Seelendrama aus Reue und innerem Kampf um ihr Treueversprechen austrägt, sondern nur ganz schlicht und vordergründig ihre Angst vor „Schande“ ausspricht:

„Sollte dies mein Wilhelm wissen,
Ach vor Schand' müßt ich vergehen!“²⁹

Diese Angst vor der Schande als einer gesellschaftlichen Form der Ächtung, wenn die eng gesteckten Grenzen der bürgerlichen Moral übertreten würden, selbst wenn es nur im Spiel, im Theater bzw. in der komischen Oper als eine Möglichkeit des Handelns erprobt wird, bestimmt das Verhalten der weiblichen Figuren in dieser Übersetzung. Fiordiligi und Dorabella fühlen sich durch das kühne Ansinnen der verkleideten Liebhaber, das allenfalls „feilen Metzen“ gelten könne, in ihrer „Ehr beschimpft“³⁰, und im zweiten Finale, als die Rückkehr der alten Liebhaber sie in die Enge treibt, ist dementsprechend die ängstliche, die

²⁶ Vgl. Nr. 11, Arie von Nannchen „Bei Männern, bei Soldaten“. Die Übersetzungen sind identisch.

²⁷ Ebda., ausgeschrieben ist der Trällerschluß allerdings nur in der Breslauer Fassung (S. 11).

²⁸ Vgl. in den drei Übersetzungen: Nr. 13, Arie der Isabelle „Wie der Felsen trotz Wind und Stürmen“.

²⁹ Vgl. (in allen drei Fassungen): Nr. 23, Arie der Isabelle: „Sollte dies mein Wilhelm wissen“.

³⁰ Vgl. das I. Finale (letzter Teil) aller drei Fassungen.

frühere Abenteuerlust revidierende Reaktion der Schwestern: „Welche Schande, welcher Spott“.

Der Versuch, auf der Bühne als moralischer Anstalt die Züge eines realen, im Alltag des Bürgertums verbindlichen Sittenkodex' mit der freizügig konterkarierenden Kunstwelt der Oper zu verflechten, hat weitreichende dramaturgische Folgen. Die Wette, das Experiment fungiert nicht mehr als Desillusionierungsstrategie und Appell zu einer differenzierten, kritisch-bewußten Einsicht in Relationsmuster menschlicher Beziehungen. Das Komödien-spiel wird vielmehr reduziert und vergrößert zum Denkkettel für weibliche „Flattergeister“, verpaßt von Don Alfonso, dem „alten Bösewicht“ und „grausamen Verführer“. Don Alfonso selbst bekennt sich zu dieser einseitigen erzieherischen Lektion:

„Ich hab beyde selbst betrogen,
Daraus haben sie gezogen
Goldne Lehre ihres Lebens
Klugheit suchen nicht vergebens!“³¹

Dieser sehr weitreichende Eingriff in die Konzeption des Originaltexts findet sich allerdings nur in der Prager und in der Augsburger Fassung. Die Breslauer Übersetzung enthält an dieser Stelle eine vollkommen andere, mit keinem der übrigen Textbücher identische Übertragung, die sich enger an das Original hält. Die Breslauer Version behält zwar die für die gesamte Fassung charakteristische „Engel-Metaphorik“ bei, unterschlägt aber doch nicht, daß die Demaskierung der „Engel“ zu nur „Mädchen“ vorwiegend als Belehrung für die Verlobten, nicht nur als beschämende Attacke auf die Schwestern gedacht war.

Endet dieses Textbuch also immerhin mit einer durch den Entschluß zur „Verträglichkeit“ dramatisch-logisch fundierten Erkenntnisbereitschaft der Figuren, so wirkt das „lieto fine“ der beiden anderen Fassungen dafür dramatisch um so unglaubwürdiger. Völlig unvermittelt schlägt der Text nach der Anklage und Belehrung der eben noch sehr zerknirschten Mädchen in einen unmotiviert fröhlichen Versöhnungsgestus um, in eine Versöhnung, die nicht von humanistisch-aufklärerischem Humor als einer höheren Bewußtseinshaltung getragen ist, sondern die Verdrängung statt der Integration aller zuvor angespielten Freiheitsgrade menschlicher Beziehungen voraussetzt. Das Resultat ist ein Rückfall in jene illusionär verhangene, naive Ausgangssituation, in die Idylle der „holden Engel“. Damit ist eine Art Wiederkehr des Gleichen apostrophiert, die sich formal in dem nach altem Singspielbrauch arrangierten Schluß des Textbuches widerspiegelt: Das steigende „stretto“ des kunstvollen „opera buffa“-Finales ist transformiert zum traditionellen Rundgesang mit pompösem statischen Schlußchor.

Die burleske Situationskomik der „opera buffa“ und ihre parodistischen Ambitionen fallen bei diesen Umdeutungen weitgehend weg: Der Übersetzungsstil weist deutlich in die Richtung des rührenden Lustspiels eines Christian Fürchtegott Gellert oder Christian Felix Weiße bzw. deren geschickte Weiterführung durch August Wilhelm Iffland und August von Kotzebue. Nicht mehr die vielschichtige subtile Komik, die in den Finali bis zur Übertreibung gesteigert wird, ist hier das ‚Movens‘ der dramatischen Wirkung, sondern die herzbewegenden Ängste der unschuldig betrogenen Schwestern, ihr Kampf um Standhaftigkeit, Tugend und Ehre. Damit ist eine bedeutsame Verlagerung der Perspektive, aus der das

³¹ Vgl. Prager und Augsburger Fassung, II. Finale.

Publikum das Geschehen wahrnimmt, verbunden. An die Stelle der anspruchsvollen Distanz, der Reflexion und der vorurteilsfreien Amüsierbereitschaft, die das Original fordert, tritt das anteilnehmende Mitfühlen. Identifikation ist das vordringliche Anliegen eines Publikums, das die Normen seines realen Alltags auf der Theaterbühne gleichzeitig idealisiert und bestätigt sehen möchte.

Die Oper *Così fan tutte* eignet sich dafür nur sehr bedingt, selbst wenn eine auf solche Zuschauerbedürfnisse zugerichtete Bearbeitung wie die Mihules der Tendenz zur Privatisierung der Dramenthematik Rechnung zu tragen versucht. Hier lassen sich allein die in ihrer Unschuld bedrohten und dem frivolen Spiel scheinbar schuldlos ausgesetzten Schwestern als Rührung und Mitleid heischende Identifikationsfiguren präsentieren. So erklären sich ihre in rührseligen Ernst übertragenen Partien und der verdrängungsanaloge Griff nach der Schlußversöhnung als Wiederherstellung einer heilen Welt. Das Paradox dieser Transformation der Oper besteht darin, daß bei dem Versuch, aus dem eher abstrakt-artifiziellen Figurenspiel der originalen „opera buffa“ identifikationsgeeignete, ‚vertiefte‘ Charaktere zu gewinnen, das Gegenteil erreicht wird: Es entstehen schablonenhaft flache Figuren, weil die kompositorische Anlage des Originals die angestrebte Individualisierung verweigert.

IV

Die wohl bedeutendste, um 1800 weit verbreitete Übersetzung von *Così fan tutte* entstand 1794 in Leipzig unter dem Titel: *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern*³².

Der Verfasser, Christoph Friedrich Bretzner, war als Autor und Übersetzer von Lust- und Singspielen weit über Leipzig hinaus bekannt. Seine beliebtesten Singspiele *Der Irrwisch*, *Der Aepfeldieb* sowie *Belmont und Konstanze* (die Vorlage für Mozarts *Entführung*) standen lange auch in Wien und Prag auf dem Spielplan. Der Titel von Bretzners Übertragung enthält eine Formulierung („von Flandern“), die bis in die Goethezeit eine geläufige Umschreibung der Flatterhaftigkeit und der Treulosigkeit war³³. Die italienischen Namen der Opernfiguren sind nach damaligem Brauch in die üblichen Lustspiel- und Singspielnamen eingedeutscht worden („Charlotte“, „Julie“, „Nanette“, „Wilhelm“). Zwischen das Personenverzeichnis und den Beginn des ersten Aktes hat Bretzner einen Vorbericht geschoben; darin begründet er, weshalb er die Oper übersetzte: „die reizende und vortreffliche Musik dieses Meisterwerks des unsterblichen Mozarts“ bewogen ihn zu seiner Übertragung „für die deutsche Bühne“³⁴. Mit Nachdruck weist er auf die Schwierigkeiten einer solchen Übersetzung hin und deklariert seine deutsche Textfassung selbst von vorneherein als „Bearbeitung“, bei der er sich „einige Abweichungen und Kürzungen erlaubt“ habe, soweit er sie „im deutschen Gewande für nothwendig hielt“³⁵.

³² Das Titelblatt der Leipziger Übersetzung lautet: „Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern. Ein komisches Singspiel in zwey Akten, mit Musik von Mozart. Nach *Così fan tutte* frey bearbeitet, von C.F. Bretzner. Leipzig, bey Friedrich Gotthold Jacobäer. 1794“

³³ Nach dem Grimmschen Wörterbuch (Bd.3, Spalte 1722) ist „Flanderl, Flanderlin“ ein Ausdruck für: flatterhaftes Mädchen, „Flandern“ (häufig im Reim auf: andern), „Flandria“ ist im 17./18. Jahrhundert ein geläufiger Ausdruck, um die Treulosigkeit und Flatterhaftigkeit der Weiber oder Junggesellen zu bezeichnen. Textbeispiele sind angeführt von: H.Sachs, Ayrer, Schweinichen, Wittenweiler, Weise und auch „Göthe“. Zu ergänzen wäre diese Reihe noch durch Dichter wie J.Ch. Günther (im Gedicht: „Verflucht nicht, ihr Mädchen“) und Picander.

³⁴ Vgl. Bretzners Vorbericht (ohne Seitenzahlen) in der Leipziger Fassung (Zitate erscheinen im folgenden unter der Abkürzung: L. und der entsprechenden Seitenangabe des Textbuches).

³⁵ Vorbericht Bretzners, ebda.

Gemeint ist damit – neben den schon erwähnten Namens-Veränderungen – die Verlagerung des Opern-Schauplatzes vom südlichen Neapel in nördlichere Gefilde, in einen „Garten am Ufer eines schiffbaren Stromes“³⁶ sowie die Kürzungen und die Umwandlung der Rezitative in einen Prosatext.

Welche Gestalt zeigt nun Bretznerns Übersetzung, die für sich beansprucht, allen Anforderungen – poetischen und musikalischen – gerecht zu werden? Bereits das einleitende Terzett ist typisch für Bretznerns Übersetzungsweise, deren Freiheit nicht zuletzt seinem Bemühen zuzuschreiben ist, auch die deutsche Übertragung in gereimter Form zu verfassen: Die Idealisierung der beiden Schwestern durch ihre Liebhaber, die im Original die illusionistische Ausgangssituation präsentiert, erfährt in Bretznerns Version eher idyllisch verniedlichende Züge. Damit wird zu Beginn bereits ein wesentliches Charakteristikum dieser Übersetzung sichtbar: Die Tendenz zur Glättung und Abmilderung von Gegensätzen, auch von verbalen Derbheiten. So mildert Bretzner etwa Dorabellas dreimal wiederholte, pathetisch hingeschleuderte Haß-Exklamation im Akkompagnato-Rezitativ vor der Eumenidenarie, und er vermeidet die drastischen Schimpfworte, mit denen Guglielmo auf die Untreue Fiordiligis reagiert. Es gilt dieses Prinzip ferner für die Übersetzung aller Passagen, die auf der meist parodistisch gemeinten hohen Stilebene ablaufen. Mit der Glättung büßt die Sprache die Farbigkeit des Originals ein und verliert einen Großteil der poetischen Bilder. In Dorabellas Arie „È amore un ladroncello“ werden die Vergleiche Amors, des listigen Liebesgottes mit einem „ladroncello“ und „serpentello“ mit ihrem unverhüllt sinnlichen Appell in die leere Rokoko-Banalität von Amor dem „Schäker“ umgedeutet. Weit folgenreicher ist jedoch Bretznerns Behandlung der überzeichneten, feurigen Liebesschwüre, mit denen die exotisch verkleideten Liebhaber ihre Werbung betreiben:

Guglielmo: „Vista appena la luce
Di vostre fulgidissime pupille –
Ferrando: Che alle vive faville –
G.: Farfalette amorose, e agonizzanti
F.: Vi voliamo davanti –
G.: Ed ai lati, ed a retro
F.: Per implorar pietade in flebil metro!“

in der wortgetreuen Dresdner Übersetzung heißt es:

G.: „Kaum sahen wir den Glanz Ihrer funkelnden Augen –
F.: Als wir den lebhaften Strahlen –
G.: Gleich den vor Inbrunst der Liebe sich selbst im Feuer verzehrenden Insekten –
F.: Entgegen –
G.: Um und um dem selben herumfliegen –
F.: Um in kläglichen Tönen Mitleid zu flehen!“

Bretzner übersetzt:

Wilhelm: „Die Liebe, die allmächtige Liebe führt mich zu Ihnen –
Fernando: Ganz von dem Reiz Ihrer Schönheit durchdrungen –
W.: Wagen wir es Ihnen ein Herz anzubieten –
F.: Und flehen um Gegenliebe und Erhöhung –“³⁷

³⁶ Vgl. die Szenenangabe: L., S. 7.

³⁷ Vgl. die Übersetzung in der Dresdner Fassung S. 47f.; Bretznerns Version in L., S. 29f.

Da Pontes kunstvoll-künstliche, schwülstiger Barockmetaphorik nachgebildete poetische Parodie der schmachtenden Werbungsrituale der „opera seria“ verkehrt Bretzner zu geläufigen, floskelhaften Liebesschwüren, ohne auf die emblematische Bildlichkeit des in der Flamme sich verzehrenden Insekts und auf die kunstvolle syntaktische und rhythmische Fügung des gereimten (!) Original-Rezitativs einzugehen. Daß Bretzner aus Kürzungsrücksichten diese für die hintergründige Komik dieser Oper so wichtige Stildimension geopfert hat, ist weniger wahrscheinlich als die Annahme, daß das Publikum die darin verborgenen Allusionen nicht verstanden hätte: In Leipzig, der Heimatstadt des deutschen Lustspiels, hatte die italienische Oper, im Gegensatz zu den Residenzstädten Prag und Dresden, keine Tradition, und wo die „opera seria“ keine Tradition hatte ausbilden können, war auch die Basis für das Verständnis der „opera buffa“-typischen Parodien nicht gegeben.

Bretznerns adaptiv-interpretative Eingriffe ziehen ihre Kreise auch in die Figuren- und Handlungsdeutung hinein. Die beiden Paare, besonders die männlichen Figuren, wirken durch die genannten stilistisch-metaphorischen Einbußen ihrer Partien sehr blaß. Auch Fiordiligi's Felsenarie und Dorabella's Eumenidenarie wurden in klischeedurchsetztes Operndeutsch gebracht, wie es Bretzner jederzeit parat hatte. Man vergleiche beispielsweise die Ähnlichkeit der Bildschemata in Bretznerns Übersetzung der Eumenidenarie mit dem Arientext der Juliane aus dem *Aepfeldieb*:

Così fan tutte / Weibertreue:

Julchen: „Angst, Qual und herber Gram
Nagt mir am Herzen;
Ich fühl mit Todesquaal
Der Trennung Schmerzen;
Nichts kann mich trösten,
Als nur der Tod.
Tief in des Grabes Nacht,
Sinkt Freud und Leben;
Dort soll Geliebter Dich
Mein Geist umschweben.
Und laut mein Klaggetön,
Die Luft durchwehn!“³⁸

Der Aepfeldieb:

Juliane: „Tiefe Seufzer, bange Klagen
Mehren stündlich meinen Schmerz
Und mir schlägt in meinem Busen
Ängstlich das gebeugte Herz.
O! Entflohn sind alle Freuden;
Und bedrängter Liebe Leiden
Füllt das Auge mir mit Thränen
Kehrt in Jammer all mein Glück“³⁹.

Fiordiligi bietet im Spiegel ihrer Arien das Bild eines Mädchens, das trotz seiner Charakterstärke tragisch zu Fall gebracht worden ist; sie wird in moralisierendem Sinn zum „treuen deutschen Mädchen“⁴⁰ umstilisiert.

Solchem Tugendideal gegenüber steht die leichtherzige Welt der „Tändelei“ des „possierlichen Lustspiels“. Dorabella und besonders Despina sind in der von Bretzner eigens charakterisierten Rokoko-Welt der „Schelmerei“ und „Schäfererei“ zu Hause. Über die Bedenken der Schwestern, die von wahrer Liebe träumen, stellt Despina das galante Spiel als Zeitvertreib, bei dem man nicht mit dem Herzen dabeizusein braucht:

„Wer sagt denn, daß Sie sie lieben sollen? Nein,
Sie sollen bloß aus Mitleid ein wenig mit ihnen tändeln“⁴¹.

³⁸ Vgl. L., S. 19f.

³⁹ In: „Der Aepfeldieb, oder Der Schatzgräber. Eine Operette in einem Akte. Von C.F. Bretzner. Componiert von Herrn Kaffka. Leipzig 1788, bei Carl Friedrich Schneidern.“, S. 13.

⁴⁰ Vgl. L., S. 64.

⁴¹ Vgl. L., S. 46.

Despina wird zur Expertin frivoler Koketterie:

„Was man mit den jungen Herren macht. Man vertreibt sich die lange Weile mit ihnen; neckt sie, foppt sie, und schickt sie wieder fort“⁴².

Typisch an Bretznerns Version von Despinas Ratschlägen ist der Appell zum Rückzug in die Anständigkeit, wenn das Feuer erst einmal gezündet ist und die Herren geneigt sein sollten, dem einladenden Verhalten zu folgen. Da, wo im Original offen bleibt, wie weit denn die spielerische Liebeständelei gehen dürfe, ist bei Bretzner eine eindeutige Grenze gezogen: Despina, der auch ihre kleine, vom Thema her schon aus dem *Figaro* bekannte Unmutsäußerung über ihre Untergebenenrolle gestrichen worden ist, wandelt sich von einer Verfechterin von freieren Liebesbeziehungen zur Lehrmeisterin eines innerhalb der gesellschaftlichen Normen akzeptierten Liebeshandels, der damit die Freiheit eines spielerischen Probehandelns auf der Bühne einbüßt.

Erlaubt sind diese Tändeleien also nur, wenn sie ernst genommen werden; denn das eigentliche Ziel bürgerlicher Töchter, der „liebe Ehestand“⁴³, darf nicht gefährdet werden. Die Auswirkung dieser Idee im Übersetzungskonzept Bretznerns geht so weit, daß im Gegensatz zum vollkommen anders lautenden Original die Treue einen verklärten Wert an sich darstellt. In diesem Sinne wird Ferrandos Arie „Un aura amorosa“ umgeschrieben:

„Wie schön ist die Liebe,
Die zärtliche Treue,
Sie lohnt und beglückt,
Versüßet den Schmerz!
Wenn Schönheit verschwindet
Und Jugend veraltet,
Lebt Treu' und entzückt
Ein zärtliches Herz“⁴⁴.

Im Reigen der nunmehr so verbürgerlichten Figuren nimmt Don Alfonso einen obskuren Rang ein. Er gebärdet sich in Bretznerns Fassung vorzugsweise als eine Art jovialer Onkel, der sich über die Schwäche der „Weiber“, ihren Flattersinn, den es als konstitutionelle Eigenschaft des schwachen Geschlechts mit der Wette zu beweisen gilt, amüsiert. Er ist nicht der „vecchio filosofo“, der nachsichtig lächelnd über solchen menschlichen Fehlern steht, weil er sie aus Erfahrung kennt und humorvoll als Realität akzeptiert, sondern er erscheint in Bretznerns Übersetzung als ressentimentgeladener „Weiberfeind“⁴⁵, der auf den Umgang mit der Weiblichkeit verzichtet hat wie der Fuchs auf die zu hoch hängenden Trauben. Damit steht Don Alfonso vom Bewußtseinsstand her nicht über den Träumen und Illusionen der in das komplizierte Liebesspiel verwickelten Paare. Das Ziel seiner Lehre, die Intention der so „natürlich“ gespielten „Komödie“ ist deshalb auch nicht die Erkenntnis realistischerer Menschlichkeit in einer Art *comédie humaine*, sondern der Beweis des eigenen Vorurteils – und damit das Gegenteil der desillusionierenden Attacken des Originals. Die weibliche Untreue erhält so einen ganz anderen Stellenwert im Strukturgefüge dieses Librettos. Weder ist sie bei Bretzner ein bewußtes Anknüpfen an die lange und erfindungsreiche literarische Tradition der Thematisierung weiblicher Unstetigkeit, noch

⁴² Vgl. L., S. 47.

⁴³ Vgl. L., S. 8.

⁴⁴ Ebda., S. 35.

⁴⁵ Vgl. L., S. 4.

besitzt sie – wie in Da Pontes Textbuch – die Funktion eines hypothesenartigen Anstoßes, der den Reigen in Gang setzt und zuletzt in einen Erkenntnisappell allgemeineren Charakters mündet. Die Devise „Die Mädchen sind von Flandern“ wird als ein allgemein bekanntes Werturteil real genommen, und Don Alfonso fungiert, indem er dies und die womöglich gefährlichen Folgen Schritt für Schritt vorführt, als Perspektiv für eine im moralischen Sinne voyeuristische Zuschauerhaltung. Da zum Schluß die Richtigen ja wieder zusammenfinden, die Frage nach der problematischen Gruppierung nicht offen bleibt und die Überkreuz-Konstellation als harmloses „Schäferstündchen“ mit „leichtem Herzen“⁴⁶ vergessen werden kann, ist das Vorurteil über die weibliche Untreue (verziehen durch die Großmut der Männer) erneut bestätigt. Damit wird die potentielle, aufklärerisch-vorurteils-lösende Wirkung von *Così fan tutte* entschärft; stattdessen gewinnt die Oper durch ihre wirklichkeitsverdoppelnde Umformung in das Singspiel *Weibertreue oder Die Mädchen sind von Flandern* eine affirmative Funktion. Unter den hier betrachteten Übersetzungen hat Bretznerns Version wohl den deutlichsten Grad der Reduktion erreicht.

V

An diesem Punkt der Untersuchung drängt sich nun trotz der so verschiedenen, auf eine jeweils charakteristische, unverwechselbare Rezeptionssituation hin konzipierten Übersetzungen eine Gemeinsamkeit ins Gesichtsfeld. Diese Gemeinsamkeit besteht in der durchgehenden Ausschließung menschlicher Gefährdung, die im Original auf so unnachahmlich subtile Weise gestreift wird und die Buffonerie der Oper mit jenem immer wieder konstatierten Hauch von Melancholie paart⁴⁷. Auch Th. W. Adorno spielt darauf an, wenn er in einer Rezension von 1928 von der Vollkommenheit der Oper spricht, „... deren Form in der schmerzlichen Distanz des Spätwerkes sich völlig in sich verschließt. Viel eher wäre zu fragen, ob nicht eben jene Vollkommenheit vom Werke abschrecke, in dessen klarem Spiegel der Hörer sich selbst als sterblich erkennt; ein Weniges an Niedrigem, Papagenohaftem, Leporellohaftem mangelt der Oper, die Trauer ihrer Vergeistigung durch den Reflex von Wirklichkeit zu versöhnen“⁴⁸.

Den Weg einer verkleinernden Aktualisierung gehen die genannten Übersetzungen in der dargestellten, je unterschiedlichen rezeptionsspezifischen Form. Der Einfluß der literarisch so weitreichenden rührseligen Haltung und der damit eng verknüpften Gattung des deutschen Singspiels bildet dabei die Voraussetzung für eine solche auf den „Reflex von Wirklichkeit“ hin konditionierte Rezeption. Doch bleibt in einer Rezeptionsgeschichte, die

⁴⁶ Vgl. das Schluß-Ensemble des II. Finales, L., S. 88:

„Selig wer im Liebesbunde,
Sanft auf der/des Geliebten Munde,
In der frohen Schäferstunde,
Leicht vergißt der Untreu Schmerz.
Eifersucht mag ängstlich wachen:
Weg mit Grillen! wir küßen, lachen,
Sich das Leben froh zu machen,
Braucht man nur ein leichtes Herz.“

⁴⁷ Beispielsweise spricht H. Abert von „wehmütigem Humor“, *W. A. Mozart*, Bd. II, S. 537. Und in jüngster Zeit äußert sich W. Hildesheimer, *Mozart* (Frankfurt a. M. 1977), S. 304, ganz ähnlich: er spricht von einem „... fließenden Element der Wehmut über eine Welt, in der zwar Niederlage herrschen mag, die wir aber auch im Gewande der Schönheit noch zu genießen vermögen“.

⁴⁸ Th. W. Adorno, in: *Die Musik* 20 (1928), zit. nach: *Così fan tutte. Beiträge zur Wirkungsgeschichte*. ., a. a. O. (Anmerkung 2), S. 181.

sich als kritisch versteht, einzuwenden, daß in einer Übertragung, die menschliche Gefährdung und Krise mit Harmlosigkeit und bürgerlichem Sittenkodex zu umgehen sucht, nicht ein Mangel der Oper behoben, sondern sie in ihrer ästhetischen Substanz getroffen wird.

Überblick über die frühesten deutschen Übersetzungen von *Così fan tutte*:

| | | | |
|-------------|-----------|-----------------|--|
| 1791 | Dresden | anonym | <i>Eine wie die Andre oder Die Schule der Liebhaber.</i> |
| 1791 | Frankfurt | K.D. Stegmann | <i>Liebe und Versuchung</i> |
| 1791 (?) | Prag | W.Mihule | <i>Arien aus der Oper Così fan tutte. Eine machts wie die andere oder: Die Schule der Liebhaber.</i> |
| 1792 | Berlin | (?) | <i>Eine macht's wie die andere</i> |
| 1792 (1794) | Breslau | W.Mihule (?) | <i>Così fan tutte. Eine machts wie die Andere oder die Schule der Liebhaber</i> |
| 1794 | Augsburg | W.Mihule | <i>Gesänge aus der Schule der Liebhaber oder: Eine ist wie die andere</i> |
| 1794 | Wien | K.L. Gieseke | <i>So machen sie's alle! Die Schule der Liebe</i> |
| 1794 | Leipzig | C.F. Bretzner | <i>Weibertreue, oder die Mädchen sind von Flandern</i> |
| 1796 | Stuttgart | anonym | <i>Die Wette</i> |
| 1796 | Hamburg | anonym | <i>Mädchenlist</i> |
| 1797 | Weimar | Ch. A. Vulpius | <i>So sind sie alle, alle</i> |
| 1805 | Berlin | G.F. Treitschke | <i>Arien und Gesänge aus dem Singspiel Mädchenreue</i> |