

*Gesundheit trincken / welches er den Teutschen wol abgelernt hatte / lustig auffblasen ließ“.*⁵⁰ Damit war auch für die selbst am Zarenhofe verpönt gewesene Bläsermusik bei Tisch ein Eingang eröffnet worden.

Bei der Zusammenfassung aller Quellen über diese vor 1700 insgesamt nur schwachen Kontakte zwischen Mittel- und Westeuropa sowie Rußland ergibt sich, daß das Verschiedenartige mehr betont wurde als das Gemeinsame, und daß deswegen für produktiv sich in beiden Richtungen auswirkende Vermittlungen von Musik nur wenig Spielraum geboten war. Verlässliche Kenntnisse von russischer Musik waren in Deutschland (sogar bis nach 1800) ebenso selten und schwer zu gewinnen wie die von spanischer oder portugiesischer.⁵¹ Dennoch spielte man sich im folkloristisch getönten Genre in als russisch oder kosakisch geltende Populartöne ein, so wie man sich auch den Bolero ohne authentische Klangvorlagen zurechtmachte. Der eingangs zitierte Schriftsteller Ch. F. D. Schubart urteilte lediglich nach dem Maßstabe des „*leichten Erachtens*“ ohne über die Möglichkeit zu verfügen, die Vielfalt des in Rußland real Vorhandenen kennenzulernen. Nur wenige Reisende, Musiker oder Bildgestalter waren schon vor Herder bereit, tolerant und möglichst offen für alles Erfahrbare auch das Ungewohnte verständnisbereit zu rezipieren. Nur wenige Wissensdurstige beherzigten die Devise Jacob von Sandrarts:⁵²

„*Ein Volck sey wie es will von unsrer Art entfernt,
So wird doch immerzu noch was von ihm gelernet,
Trifft auch sein Wunsch mit unsern Wünschen ein,
So müß auch seine Müh von Gott gesegnet seyn.*“

Idealisierung und skeptischer Realismus bei Mozarts Frauengestalten

von Freimut Friebe, Wiesbaden

In einem 1956 erschienenen Aufsatz über Mozarts Opern spricht der englische Musikforscher Gerald Abraham von einer Gruppe von Frauengestalten, denen die meisten seiner recitativi accompagnati vorbehalten seien, und nennt sie „*noble, deep-feeling women who get caught up in these comic worlds of lascivious aristocrats, rascally servants, and lively maids*“.¹ Dieser Charakterisierung, mit der die Mehrzahl von Mozarts Operngestalten vier Hauptkategorien zugewiesen wird, läßt sich im ganzen gewiß zustimmen; an Beispielen für die so gekennzeichneten Personengruppen fehlt es nicht. Daß sie aber zugleich die Möglichkeit oder sogar

⁵⁰ Olearius, 1663, S. 13.

⁵¹ Dazu siehe W. Salmen, *Beiträge Spaniens und Portugals zur Musikentwicklung in Mitteleuropa*, in: Fs. f. B. Szabolcsi, Kassel 1969, S. 371 ff.

⁵² J. v. Sandrat, *Des Königreichs Pohlen Lands- Staats- und Zeit-Beschreibung*, Sultzbach 1687. 1 S. *The Operas*, in: H. C. Robbins Landon / Donald Mitchell (ed.), *The Mozart Companion*, London 1964 (Neuauf.), S. 295.

Notwendigkeit weitergehender Differenzierung nicht ausschließt, scheint der Verfasser selbst an der gleichen Stelle mit der Formulierung „*tragic heroines or heroines taking themselves tragically*“ anzudeuten. Im folgenden soll vornehmlich von den Differenzierungen die Rede sein, die Mozarts Frauengestalten in den fünf seit ihrer Uraufführung ständig gespielten Opern betreffen. Es läßt sich hier eine Entwicklung erkennen, die vom Ideal zunächst zum entgegengesetzten Extrem skeptischer Entidealisierung führt, schließlich aber im wesentlichen doch zu ihrem Ausgangspunkt zurückkehrt. Grundlage der Untersuchung sind zwangsläufig die Libretti Stephanies, da Pontes und Schikaneders, mit denen diese Gestalten vorgezeichnet waren. Zu beachten ist allerdings, daß Mozart – während andere Opernbücher unvollendet liegenblieben – gerade mit ihnen die Höhepunkte seines Operschaffens erreichte und mit großer Wahrscheinlichkeit auch an der dramaturgischen und sprachlichen Gestaltung der Texte aktiv beteiligt war.²

Die Reihe von Mozarts tragischen Heldinnen seines letzten Lebensjahrzehnts wird eröffnet durch die Constanze in der *Entführung*. Ob man sie nun objektiv, subjektiv oder im strengen Sinne überhaupt nicht tragisch nennen mag, sie trägt als Idealgestalt standhafter, leidender und verzeihender Liebe unverkennbar heroische Züge. Zwar kennt sie die Klage um verlorenes Glück und die Bitte um Gnade, nicht aber Todesfurcht oder die geringste Unsicherheit im Festhalten an der Tugend, deren Namen sie trägt. Ihre vor allem seit E. J. Dents *Mozart's Operas* (1913) oft kritisierte Marternarie, mag sie auch allein schon durch die lange instrumentale Einleitung den stilistischen Rahmen des deutschen Singspiels durchbrechen, kennzeichnet als heroische Deklamation absoluter Standhaftigkeit diese Seite ihres Wesens und sollte nicht länger als Gefälligkeitsstück für die Cavalieri und für Constanzes musikalische Gestaltung überflüssig oder sogar störend mißverstanden werden.³

Von besonderem Interesse ist in der *Entführung* ebenso wie in anderen Mozartopern das Verhältnis der Heldin zur männlichen Partnerfigur. Constanzes überlegene Persönlichkeit und menschliche Reife kommen nirgends deutlicher zum Ausdruck als in ihren Beziehungen zu Belmonte. Dieser gehört zwar ganz gewiß nicht zur Kategorie der „*lüsternen Aristokraten*“ Don Giovanni und Almaviva, obwohl er wie der letztere sich zu grundloser Eifersucht hinreißen läßt und die Verzeihung der Partnerin erbitten muß. Als Charakter aber wirkt er neben Constanze oft nur um einige Grade weniger schwächlich als sechs Jahre später Don

² Schon der 24jährige Mozart setzte bei der Komposition des *Idomeneo* seine Vorstellungen gegenüber dem Librettisten Varesco sehr selbstbewußt durch. Ein Jahr später mußte Stephanie den Text der *Entführung* „*auf ein Haar*“ so einrichten, wie der Komponist es wollte (Brief an Leopold Mozart vom 26. 9. 1781, zit. bei Einstein, *Mozart*, Zürich/Stuttgart 1953, S. 436). Es ist nicht anzunehmen, daß er gegenüber da Ponte und Schikaneder anders verfuhr, wenn auch für die späten Meisteropern konkrete und zuverlässige Nachrichten fehlen. Immerhin wissen wir aus da Pontes Memoiren, daß Mozart im Falle der *Nozze di Figaro* sogar für die Themenwahl verantwortlich war.

³ G. Abraham scheint in seiner vernichtenden Kritik (a. a. O., S. 295/96) hier seinem Landsmann zu folgen. Vgl. E. J. Dent, a. a. O., Neuauflage 1955, S. 77. Wesentlich differenzierter und treffender urteilt über die gleiche Arie H. Kühner in seinem Beitrag *Das Universum der Liebe* zu P. Schaller/H. Kühner, *Mozart. Aspekte*, Olten/Freiburg 1956, S. 255.

Ottavio neben Donna Anna. Wie dieser ist er kein Held oder Mann der Tat, sondern eine empfindsam-lyrische Natur, auch nicht ohne Furchtsamkeit im Augenblick der Gefahr. Seine von Mozart selbst in einem berühmten Brief als Porträtstudie erläuterte Arie „*O wie ängstlich*“ läßt sich durchaus als Gegenstück nicht nur zu Constanzes Marternarie, sondern auch – natürlich unter Wahrung der Grenzen zwischen *parte seria* und *parte buffa* – zu Pedrillos „*Frisch zum Kampfe*“ auffassen. Ohnehin spiegelt sich ja in Blondchen und Pedrillo das Verhältnis zwischen Herr und Herrin auf der komischen Ebene getreulich wider, und zwar nicht nur auf die augenfällige Weise der Eifersuchtsszene im ersten Akt. Auch Blondchen ist ihrem Partner an Mut und Charakterstärke überlegen, allerdings mit dem Unterschied, daß bei ihr die komischen Aspekte im Vordergrund stehen müssen. Die Vorstellung fällt nicht schwer, daß nach der Rückkehr in die Heimat und der Hochzeit mit Pedrillo dieser im Falle irgendwelcher Meinungsverschiedenheiten bei seiner Frau ebenso wenig zu melden haben wird wie der arme Osmin in der Oper selbst.

Nachdem sie im ersten Akt Belmonte seine wenig schöne Eifersucht großmütig, wenn auch nicht ohne vorübergehenden Unwillen („*Constanze, ach vergib! – Du bist es gar nicht wert!*“) verziehen hat, erweist sich Constanze auch gegen Ende der Oper, nach dem Scheitern der Entführung und im Angesicht eines qualvollen Todes, als die überlegene Persönlichkeit. Erst jetzt und dank ihrer Hilfe besteht Belmonte endgültig die ihm auferlegten Charakterprüfungen und wird zum ebenbürtigen Partner. Es ist allein Constanze, die mit ihren tröstenden und ermutigenden Worten das Wunder zustandebringt, den Schwankenden, Zweifelnden und nun Verzweifelten zu beruhigen, aufzurichten und ihm schließlich die eigene Stimmung ergebener, heiterer Todeserwartung mitzuteilen. Nur allmählich gelingt es Belmonte, sich mit der plötzlich entstandenen Lage abzufinden. Zweimal muß Constanze seine erregten Selbstvorwürfe mit ihrem in herrlicher Ruhe dahinfließenden Motiv auf die Worte „*Wonne ist mir dies Gebot*“ unterbrechen, bevor sich beide Stimmen im anschließenden Allegroteil des Duetts zur Terzenseligkeit völlig gleichgestimmter Schicksals-ergebenheit vereinen können. Berühmter noch ist allerdings die oft hervorgehobene Stelle des einleitenden Accompagnatorezitativs, wo sie dem Verzweifelten den Tod als einen Übergang zur Ruhe schildert.⁴ Constanze spricht hier ganz ähnliche Gedanken aus wie ihr Schöpfer selbst nur sechs Jahre später in seinem oft zitierten Brief an den erkrankten Vater vom 4. April 1787. Mozarts musikalische Darstellung Constanzes scheint an dieser Stelle in völlige persönliche Identifizierung mit ihr überzugehen.

4 S. u. a. L. Schiedermaier, *Mozart, sein Leben und seine Werke*, Bonn 1948², S. 257, und H. Goerges, *Mozart und das Phänomen des Todes*, in: Schaller/Kühner, a. a. O., S. 232-33. Das zuvor genannte Motiv Constanzes, dessen erstes Erscheinen durch eine vorangehende zwei Viertelschläge lange Generalpause besonderen Nachdruck erhält, zitiert u. a. H. Abert (neubearb. und erw. Aufl. von O. Jahns *Mozart*, Leipzig⁶ 1923, I, S. 971). Auch textlich – „*Wonne ist mir dies Gebot*“ bzw. „*Mit wonnevollen Blicken verläßt man dann die Welt*“ – nimmt Constanze hier die Stimmung des folgenden Allegroteils vorweg, an der Belmonte zu diesem Zeitpunkt noch nicht teilzunehmen vermag.

Man hat oft und nicht immer überzeugend versucht, Mozarts Operngestalten in einem System von Relationen und Entwicklungslinien unterzubringen.⁵ Will man aber überhaupt mit Gerald Abraham eine Kategorie tragischer Heldinnen feststellen, so ist es nicht zweifelhaft, daß die Gräfin in *Le Nozze di Figaro* hierin Constances unmittelbare Nachfolgerin ist. In Mozarts Gestaltung hat sie mit ihrem Vorbild bei Beaumarchais jedenfalls weniger Gemeinsamkeit als mit Constanze und anderen Mozartschen Frauengestalten, ganz zu schweigen von der Rosina Rossinis, die alles in allem geradezu ein völlig anderer Mensch zu sein scheint. Wie Constanze der unberechtigten Eifersucht ihres Partners ausgesetzt und darüberhinaus unter seiner Untreue leidend, ist sie doch immer wieder zu großmütiger Verzeihung bereit. Die beiden einzigen Arien bzw. Arienteile der Oper in betont langsamem Zeitmaß – „*Porgi amor*“ und „*Dove sono*“ – sind ihr zugewiesen und schaffen mit ihrer innerhalb dieser musikalischen Komödie doppelt bedeutsamen ernstesten Schönheit⁶ den Kern eines idealen Charakterbildes vornehmer Gesinnung und trotz vieler Täuschungen und Enttäuschungen beständiger Liebe. Der Abstand zwischen beiden Partnern ist in *Le Nozze* sogar weit größer und vor allem weniger überbrückbar als in der früheren Oper. Belmonte ist fähig, seine Eifersucht zu überwinden und sich am Ende der Handlung mit Constances Hilfe zu ihr auf eine höhere Stufe der Persönlichkeitsentwicklung aufzuschwingen. Demgegenüber darf die Gräfin, deren wacher Verstand die weit schlimmeren Fehler ihres Gatten klar erkennt, kaum auf irgendeine Besserung hoffen.⁷ Entsprechend heftiger ist so auch der Ausbruch ihres Unwillens und verletzten Stolzes, der ebenso wie in der Eifersuchtsszene der *Entführung* zwischen Belmonte und Constanze der ersten Versöhnung des Grafenpaares am Ende des zweiten Aktes vorangeht. Obwohl an sich ein Muster an Selbstlosigkeit und Vergebungsbereitschaft, nimmt auch die Gräfin nicht jede Beleidigung nur in Milde und Güte hin: Wenige Takte genügen Mozart, um ihrem Charakterporträt diese für die menschliche Glaubhaftigkeit der dargestellten Person nicht unwichtige Farbe einzufügen.⁸

So gut sich Graf und Gräfin Almaviva in die eingangs zitierten Personenkategorien einordnen lassen, so wenig sind Figaro und Susanna mit den Begriffen „*rascally servants and lively maids*“ zu fassen. Natürlich sind sie dies auch: Figaro ist nie um eine Ausrede oder Lüge verlegen und entwickelt sofort eine rege, mehr störende als

5 Ein besonders umfassender und komplizierter derartiger Versuch findet sich bei J. u. B. Massin, *W. A. Mozart*, Paris 1959, S. 907.

6 Auf die weitgehende Übereinstimmung zwischen der Arie „*Dove sono*“ und dem „*Agnus Dei*“ aus der Krönungsmesse verweist u. a. H. Kühner (a. a. O., S. 262). S. auch W. Osthoff (Fs. Ost.) u. Chr. H. Mahling (Moz. Jb. 1968-70).

7 Susanna gegenüber zählt sie ihn illusionslos zu den „*moderni mariti: per sistema infedeli, per genio capricciosi, e per orgoglio poi, tutti gelosi*“. Alle Textzitate aus den hier berücksichtigten italienischen Opern Mozarts nach L. da Ponte, *Tre libretti per Mozart*, hrsg. von P. Lecaldano, Rizzoli (Mailand) 1956; s. hier S. 87.

8 Vgl. u. a. die folgende Stelle: „*Rosina! – Crudele! Più quella non sono, ma il misero oggetto*“ usw. (S. 115). Die wenig später im Versöhnungsterzett (mit Susanna) ausgesprochenen Hoffnungen – „*da questo momento quest'alma a conoscermi apprender potrà*“ (S. 117) – sind, wie der weitere Verlauf der Handlung zeigt, unbegründet.

nützliche Betriebsamkeit⁹ mit den typischen Mitteln der traditionellen Intrigen- und Verwechslungskomödie, während Susanna ihrerseits die Schlagfertigkeit und komödiantische Spielfreudigkeit aller ihrer Vorgängerinnen im Zofenfach in sich zu vereinigen scheint. Den theaterähnlichen Effekt ihres überraschenden Erscheinens im Finale des zweiten Aktes – „*Signore! Cos'è quel stupore?*“ (S. 112) – spielt sie ebenso genießerisch aus wie später Despina ihre Auftritte als Medikus und Notar: zwischen deren konventioneller Zofenweisheit eines „*senza arrossire saper mentire*“ (S. 362) aber und Susannas „*Scusatemi se mento voi che intendete amor*“ (S. 138) liegt eine tiefe Kluft.

Die zuletzt zitierten Worte Susannas, ein Aparte an die Zuhörer, fallen am Schluß ihres Duettts mit dem Grafen zu Beginn des dritten Aktes. Sie beziehen sich also auf das unter der Verantwortung der Gräfin zum Schein angebotene Stelldichein. Nicht darum geht es, jemand Geld abzulisten oder gar durch Heirat von der Magd zur Herrin aufzusteigen, sondern um eine rein defensive Intrige, die zugleich der Gräfin helfen und Susannas höchst legitime eigene Interessen sichern soll. Es ist nach herkömmlichen Begriffen für eine Kammerzofe schon mehr als ungewöhnlich, unter diesen Umständen über die eigene Unaufrichtigkeit noch Unruhe zu empfinden, eine Unruhe, die nicht nur an dieser Stelle zum Ausdruck kommt. Der Mittelteil des gleichen Duettts enthält jenes komische Frage- und Antwortspiel, dessen Erfindung wohl Mozart allein zugeschrieben werden muß. Zweimal setzt Susanna, die bis dahin alle mißtrauischen Fragen und Einwände des Grafen brillant pariert hat, den Erfolg des ganzen Unternehmens aufs Spiel. Nicht Unachtsamkeit, sondern ihre natürliche Wahrhaftigkeit ist der Grund für diese „falschen“ Antworten, die tatsächlich eben die richtigen, wahrheitsgemäßen sind.¹⁰

Es ist dieser idealisierende – so überraschend es auf den ersten Blick anmutet – Zug unbedingter Wahrheitsliebe, der Susanna auch gegenüber Figaro zur interessanteren und für ihre Zeit und für uns moderneren Gestalt macht. Da Ponte, der die zeitkritischen Tiraden der Titelfigur in der Vorlage nicht nur aus Gründen politischer Opportunität streichen mußte, hat diese Anregung von Beaumarchais und damit letztlich aus dem sentimental-moralisierenden französischen Theater der

9 S. Levarie (*Mozart's Nozze di Figaro. A Critical Analysis*, Chicago 1952, S. 18) zieht aus seiner Untersuchung der musikalischen Struktur des Duettino Susanna-Figaro (Nr. 1) den Schluß: „*It is always Figaro who somewhat awkwardly brings about difficult situations which Susanna adroitly resolves.*“ An einer späteren Stelle bekräftigt er diese Ansicht: „*Figaro's wit and mental scope are far more limited than Susanna's*“ (S. 255).

10 „*Dunque verrai? – No!*“ bzw. „*Non mancherai? – Sì!*“ (S. 464). A. Einstein (a. a. O., S. 488) scheint Susanna hier sogar Freudsche Psychoanalyse vorwegzunehmen. Es ist allerdings nicht zu übersehen, daß diese Interpretation nicht durchweg geteilt wird. Als Beispiel sei wiederum G. Abraham angeführt: „*. . . it is quite clear that, however faithful to Figaro, she enjoys the attentions of her master . . . encouraging him . . .*“ (a. a. O., S. 307). Will man beide Deutungen gelten lassen, so müßte man wohl sagen, daß es sich bei der ersten falschen Antwort um ein „Freudsches Versprechen“, bei der zweiten dagegen um ein bewußtes Spiel mit dem Grafen handelt. So auch Levarie, a. a. O., S. 127/28; vgl. auch R. B. Moberly, *Three Mozart Operas*, London 1967, S. 105-06 u. 117. – Eine etwas andere Form des Versprechens unterläuft Susanna übrigens im Finale des vierten Aktes, als sie, in der Rolle der Gräfin, vorübergehend „vergißt“, ihre Stimme zu verstellen. Figaro erhält damit die Gelegenheit, sie trotz ihrer Verkleidung zu erkennen. Ob es sich auch hier um einen spontanen Durchbruch ihrer natürlichen Wahrhaftigkeit handelt, bleibe dahingestellt; die Bühnenanweisung lautet nur „*si dimentica di alterar la voce*“ (S. 184).

vorrevolutionären Jahrzehnte übernommen.¹¹ Susanna als Person niederen Standes stellt an sich selbst höhere moralische Ansprüche als der sozial weit über ihr stehende Graf: Dies ist allerdings neu, auch bei Mozart einmalig und verdient, mit wenigstens dem gleichen Recht revolutionär genannt zu werden wie Figaros oft bemühtes „*Se vuol ballare*“. Und mit vielleicht noch größerer Deutlichkeit als die in diesem Zusammenhang meist herangezogene und berühmtere Gartenarie des vierten Aktes zeigt dieses Duett, wie weit sich die Zofe Susanna von den traditionellen Beschränkungen und Konventionen ihres Standes und Rollenfaches gelöst hat.¹² Selbst die kräftigen Ohrfeigen, mit denen sie zweimal während der Oper ihren vermeintlich untreu gewordenen Figaro traktiert, sind in diesem Licht gesehen nicht nur konventionelle Situationskomik, sondern daneben Ausdruck eines Wesens, dem Betrug und Unwahrhaftigkeit in jeder Form zutiefst zuwider sind. Susannas „*Scusatemi se mento*“ nimmt bereits die Wahrheitsliebe Paminas vorweg, wenn auch für den hohen Stil der Märchenprinzessin – „*Mein Kind, was werden wir nun sprechen? – Die Wahrheit, die Wahrheit*“ – in ihrer Soubrettenrolle kein Platz ist.

Im *Don Giovanni* ist die Kategorie der tragischen Heldinnen mit Donna Anna und Donna Elvira gleich zweimal vertreten. Das Verhältnis der ersteren zu Don

11 Die entsprechenden Stellen im *Mariage de Figaro* lauten: „*Suzanne: Tu vas exagérer: dis ta bonne vérité! – Figaro: Ma vérité la plus vraie! – Fi donc, vilain! en a-t-on plusieurs? – Oh! que oui . . .*“ bzw. „*Figaro: Ta bonne vérité? – Suzanne: Je ne suis pas comme vous autres savants, moi! je n'en ai qu'une.*“ (zit. nach Beaumarchais, *Théâtre*, hrsg. von M. Rat, Paris 1964, S. 287 bzw. 288). Auf Lüge und Verstellung verstehen sich Susannas Meinung nach am besten die Damen der großen Welt: „*. . . c'est là que j'ai vu combien l'usage du grand monde donne d'aisance aux dames comme il faut pour mentir sans qu'il y paraisse*“ (zur Gräfin, S. 250). Beaumarchais zeigt auch deutlicher als da Ponte, daß Susanna Figaro an Klugheit nicht weniger als an Wahrheitsliebe überlegen ist. „*Que les gens d'esprit sont bêtes*“ ist ihr Kommentar, als Figaro zunächst nicht glauben will, daß die vom Grafen versprochene Mitgift ein Lockmittel, nicht aber die Belohnung für seine Dienste ist (S. 136). Figaro selbst, der sonst von seiner eigenen Klugheit recht eingenommene „*homme aux expédients*“, gibt sich geschlagen, als er in der Gartenszene von Susanna erfährt, auf welcher genialen Weise der Graf überlistet worden ist (vgl. S. 325).

12 Eine Interpretation der Vorlage im Sinne der *commedia dell'arte* gibt Blom, *Mozart's Figaro. The Literary Ancestry*, in: *Musical Quarterly*, Oct. 1927, auch abgedruckt in *Classics Major and Minor*, London 1958, S. 9 ff. Auch hierbei zeigt sich der Abstand zwischen Beaumarchais und da Ponte/Mozart: Was für Beaumarchais noch einleuchtend ist, müßte, auf *Le Nozze* angewendet, gezwungen bzw. belanglos erscheinen. Für Einstein (a. a. O., S. 486) erfährt das französische Stück eine „*Transfiguration*“; P. Lecaldano nimmt dieses Wort auf und bemerkt ergänzend, da Pontes Gestalten seien „*. . . non più simboli sociali e lontani anche da una cristallizzazione nelle maschere tradizionali dell'opera buffa . . .*“ (a. a. O., S. 37). Er verweist auf die detaillierte Gegenüberstellung von Komödie und Libretto durch A. Marchesan (*Della vita e delle opere di Lorenzo da Ponte . . .*, Treviso 1900, S. 218-29). – Vielleicht sollte man mit dem Begriff des Revolutionären bei der Interpretation der *Nozze* zurückhaltender umgehen als es bisweilen geschieht. Da Ponte war seiner ganzen Persönlichkeit nach viel eher dafür prädestiniert, eine politisch brisante Vorlage zu entschärfen, als selbst solche Stücke zu schreiben. Über die vermutliche Einstellung Mozarts äußert sich G. de St. Foix wie folgt: „*On sent très nettement aussi que tout ce que l'oeuvre de Beaumarchais comporte de politique, de social, n'intéresse pas plus Mozart que da Ponte . . .*“ (W. A. Mozart, *Sa vie musicale et son oeuvre*, Paris 1939, Bd. IV, S. 158). Gegenüber der Interpretation Levaries, der (a. a. O., S. 67/8) selbst aus einem Stück wie dem Bauernchor „*Giovani liete*“ (Nr. 8) noch das Grollen der französischen Revolution herauszuhören glaubt, erscheint eine Position wie die Paul Nettls entschieden vorzuziehen: Für ihn besteht das eigentlich Revolutionäre der *Nozze* in dem musikgeschichtlichen „*Schritt von der opera buffa zur modernen Oper.*“ (W. A. Mozart, Hamburg 1955, S. 99).

Giovanni ist seit E. Th. A. Hoffmann bis in unsere Zeit immer wieder der Gegenstand mehr oder weniger abenteuerlicher Mutmaßungen gewesen, die angesichts der dramatisch etwas farblosen Gestalt Don Ottavios zwar verständlich erscheinen, im übrigen aber weder an da Pontes Text noch an Mozarts Musik auch nur einigermaßen sicher belegbar sind. Sicher ist nur, daß sie gleich zu Beginn der Oper in der unmittelbaren Gegenüberstellung Don Giovanni auf jener Ebene des Heroischen gleichrangig begegnet, die Donna Elvira erst am Ende der Handlung, im Finale der Bankettszene, endgültig erreicht.

Daneben aber enthält diese Oper in Zerlina erstmals eine Illustration des Hamletschen „*Frailty, thy name is woman!*“ Ihr „*Presto non son più forte*“ (S. 219) im Duett mit Don Giovanni wird drei Jahre später sein Echo in Fiordiligis „*Ah non son, non son più forte*“ (S. 395) finden. Das Eifersuchtsmotiv, das in der *Entführung* und in *Le Nozze* eine so wichtige Rolle spielt, tritt zwar dieses Mal nur in der Nebenhandlung auf; dennoch ist es bemerkenswert, daß Zerlina nicht mehr wie alle bisherigen Frauengestalten Treue und Standhaftigkeit verkörpert, sondern ihrerseits zumindest vorübergehend untreu wird und auf die Verzeihung ihres Partners angewiesen ist. Freilich kann Masetto ihr nicht lange böse sein und kommentiert die Versöhnung mit der philosophischen Bemerkung: „*siamo pure i deboli di testa*“ (S. 234). Gegenüber dem Grafenpaar in *Le Nozze* sind die Rollen vertauscht: Dort war es die Gräfin, die in der gleichen Situation ganz entsprechend philosophierte: „*Ah, quanto, Susanna, son dolce di core!*“ (S. 117).

In der Tat, Zerlina ist nur ein Bauernmädchen und hat es immerhin mit einem Verführer zu tun, dem auch die vornehme Donna Elvira und, Leporello zufolge, eine ganze Anzahl weiterer Damen adligen Standes nicht widerstanden haben. Aber auch Susanna ist, über einen weit längeren Zeitraum, den Werbungen eines eroberungsfreudigen und keineswegs unattraktiven Aristokraten ausgesetzt, von dem sie noch dazu samt Figaro weitgehend abhängig ist. Trotzdem zögert sie nicht, ihn zurückzuweisen und ihm sogar bei passender Gelegenheit mit lobenswerter, aber wenig weltkluger Deutlichkeit die Meinung zu sagen.¹³

Bedenklicher ist, daß Zerlinas anfängliches Zaudern nur zum Teil durch den Gedanken an Masetto und in wenigstens gleichem Maße durch die Furcht motiviert ist, von Don Giovanni sitzengelassen zu werden.¹⁴ Sie läßt sich vornehmlich von der praktisch-realistischen Erwägung leiten, ob sie nicht am Ende bei der Sache den Schaden haben könnte. Damit entfernt sie sich in dem gleichen Maße von Susanna, wie sie sich der Despina in *Così fan tutte* nähert. Basilios „*Così fan tutte le belle*“ (S. 78), das sich in *Le Nozze* angesichts des tatsächlichen Verhaltens der beiden weiblichen Hauptgestalten als verleumderische Selbstentlarvung eines skrupellosen Intriganten erweist, findet, wenn auch unter mildernden Umständen, an Zerlina seine erste Bestätigung und Rechtfertigung.

13 „*Sortite, vil ministro dell'altrui sfrenatezza*“ ruft sie Basilio im Beisein des hinter einem Sessel versteckten Grafen zu, als er sich ihr mit den Liebesanträgen seines Herrn zu nähern versucht (S. 73).

14 Vgl. S. 217: „*Ah . . non vorrei . . ingannata restar. Io so che di rado colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.*“ Im folgenden Duett tritt dieser Beweggrund erneut auf: „*Felice, è ver, sarei, ma può burlarmi ancor*“ (S. 218).

Keine solchen Umstände aber sprechen zugunsten Dorabellas und Fiordiligis in Mozarts nächster Oper. Die angeblich allgemeine Untugend weiblicher Untreue greift nun auf die Hauptrollen und die höheren Stände über und geht weit über die Verfehlungen hinaus, die Zerlina mehr passiv als willentlich begeht. Die von Constanze oder der Gräfin Almaviva verkörperten Ideale und die Gutgläubigkeit der verliebten Männer werden systematisch ad absurdum geführt. Gleich zu Beginn des Werkes ist so ausgiebig von *costanza* und *fedeltà* die Rede wie nirgends sonst bei Mozart: Die beiden Damen werden zu wahren Mustern an Schönheit, Treue und Beständigkeit emporidealisiert, damit ihr späteres Verhalten die philosophische Weisheit Don Alfonsos umso eindrucksvoller bestätigt: „*Ma l'altre che faran, se ciò far queste?*“¹⁵ Die skeptische Quintessenz seiner Frauenkenntnis, die dem Werk den Namen gibt, hat die Unwiderlegbarkeit eines demonstrierten Lehrsatzes, während die gleichen Worte in *Le Nozze* – Basilios „*Così fan tutte le belle*“ – als verleumderische Behauptung einer unseriösen und verächtlichen Nebengestalt keinerlei Gewicht besaßen. Eine Zeitlang darf sich zwar einer der beiden Liebhaber Hoffnungen machen, seine ideale Vorstellung von der Geliebten bestätigt zu sehen, doch auch Fiordiligi, die den heroischen Anspruch unerschütterlicher Treue sehr ernst nimmt und beinahe bis zum Schluß durchhält, wird schließlich müde und gibt dem Drängen des Verführers mit fast den gleichen Worten nach wie Zerlina: „*Ah, non son, non son più forte . . .*“ (S. 395). Und wie im *Don Giovanni* folgt auch hier dem Gegeneinander von Werbung und nachlassendem Widerstand der Zwiegesang des nun miteinander einigen neuen Liebespaares.

Anzeichen dafür, daß auch Fiordiligis Treue nicht unbedingt zuverlässig ist, finden sich bereits früher. So ist ihre Arie „*Come scoglio*“ als heroisches Bekenntnis zu Treue und Festigkeit textlich wie teilweise auch musikalisch – etwa durch die ähnliche Instrumentation und die ‚heroischen‘ Intervallsprünge und Koloraturen in der Solostimme – ein Gegenstück zu Constanzes Marternarie; gerade der Vergleich dieser beiden Arien aber zeigt deutlich den Abstand zwischen der echten und der falschen Heldin. Allein von der dramatischen Situation her erscheint Constanzes heroisches Pathos durchaus angemessen, während Fiordiligis Deklamationen ebenso übertrieben wirken wie wenige Nummern zuvor die Verzweiflungsausbrüche ihrer Schwester. Und mag die Marternarie nun zu lang und zu stark mit Virtuosität belastet sein oder nicht, so fehlen der Musik hier doch gewiß völlig jene parodistischen Züge, die man aus „*Come scoglio*“ immer wieder und wohl nicht zu Unrecht herausgehört hat.¹⁶ Mozart nimmt die Gefühle Constanzes ernst; über die Fiordiligis lächelt er – zwar nicht immer, aber eben in dieser Arie. Vom Ausdruck echter heroischer Gesinnung in der früheren Oper ist allein die subjektive heroische Attitüde geblieben, die nicht mehr Bewunderung für höchste Tugenden und Ideale

15 Siehe S. 398. Die betrogenen Liebhaber äußern hier die Absicht, sich nach anderen Bräuten umzusehen. Don Alfonso bereitet seine Schlußfolgerung „*Così fan tutte*“ vor.

16 S. z. B. Abert (a. a. O., II, S. 662) und Schiedermaier (a. a. O., S. 385). Das Mittel der Ironie ist natürlich durch da Pontes Text reichlich vorgegeben, am handgreiflichsten im Finale der Oper: Hier kehren Ferrando und Guglielmo in ihrer wahren Gestalt zurück zu den „*fidissime amanti . . . per dar premio alla lor fedeltà*“ (S. 407).

wecken möchte, sondern an das kritische Unterscheidungsvermögen des Zuhörers zwischen Schein und Wirklichkeit appelliert.

Erwähnenswert ist, daß die Bekehrung der beiden irregeleiteten Idealisten zur wahren Erkenntnis des „*Così fan tutte*“ unter der Regie des Philosophen Alfonso und der philosophierenden Zofe Despina und im Namen der Philosophie und der Vernunft erfolgt.¹⁷ Freilich verbinden sich mit diesen Begriffen andere als die damals nicht nur geistesgeschichtlich, sondern auch politisch aktuell gewordenen Vorstellungen der Aufklärung. Nicht um Humanitäts- und Freiheitsideale geht es hier, deren Spuren in allen übrigen Opern Mozarts von der *Entführung* bis zur *Zauberflöte* mehr oder weniger deutlich zu erkennen sind, sondern um weit in die Vergangenheit zurückreichende und eher volkstümliche traditionelle Komödien- oder Spruchweisheit, die sich im 18. Jahrhundert um die Typen und immer wiederkehrenden Handlungselemente der *opera buffa* verdichtet hatte. Mozarts drittletzte Oper ist in dieser theater- und geistesgeschichtlichen Hinsicht neben dem *Titus* wohl sein am wenigsten aktuelles, geschweige denn vorwärtsweisendes Bühnenwerk der Wiener Jahre.¹⁸

Im 19. Jahrhundert erschien *Così fan tutte* vielen Mozartfreunden dieser strenger urteilenden oder empfindsameren Zeit als zu ungalant oder gar moralisch bedenklich, um in der ursprünglichen Form aufgeführt werden zu können. Man glaubte, die beiden ferraresischen Schwestern und Mozart selbst durch eine Neufassung des Librettos rehabilitieren zu müssen, in der Dorabella und Fiordiligi mit Despinas Hilfe die List Alfonsos durchschauen und nur zum Schein mitspielen, so daß am Schluß die beiden Liebhaber die Beschämten sind.¹⁹ Dieser heute belächelte Akt der Ehrenrettung wird vielleicht etwas verständlicher, wenn man bedenkt, daß die in dieser Oper demonstrierte Theorie des „*Così fan tutte*“ tatsächlich in fast

17 Vgl. Don Alfonsos „*in ogni cosa ci vuol filosofia*“ (S. 398) und die Worte des Schlußterzetts „*fortunato l'uom che . . . da ragion guidar si fa*“ (S. 413).

18 Auf den Abstand zwischen der konventionellen Zofenfigur Despina und der dem Rollentypus weitgehend erwachsenen Susanna wurde bereits hingewiesen. B. Paumgartner (*Mozart*, Zürich 1940, S. 527) erkennt an *Così fan tutte* „alle Merkmale einer für Mozart längst erledigten Gattung“; Abert erscheint das Libretto in seiner bewußten Beschränkung auf das Komische weniger modern als das der *Finta Giardiniera* von 1775 (a. a. O., II, S. 646). – „ . . . I do not think I ever opened a book in my life which had not something to say upon woman's inconstancy. Songs and proverbs all talk of woman's fickleness“, so äußert sich ein Captain Harville in Jane Austen's Roman *Persuasion* (1818), zit. nach der Ausgabe der Nelson Classics, S. 251. Als Beispiel eines solchen Liedes sei das französische *Cécilia* genannt. Auf die Frage „*Que disent les oiseaux des bois?*“ folgt hier die skeptische Antwort „*Que les femmes ne valent rien, et les hommes encor bien moins*“, worin Despinas Alfonsos Frauenkenntnis ergänzendes Urteil über die Männer gleich mit enthalten ist („ . . . uno val l'altro, perché nessun val nulla“, S. 327). Im Lied allerdings folgt die versöhnliche Schlußzeile „*Pour les fill's, ils en dis'nt du bien*“. S. Champfleury/Wekerlin, *Chansons populaires des provinces de France*, Paris 1860, S. 212.

19 Spuren dieser ablehnenden Haltung zumindest gegenüber dem Libretto gibt es noch heute. So scheint G. Abraham (a. a. O., S. 314) der Ansicht zu sein, Mozart habe diese Oper nur widerwillig und in großer Eile komponiert. Wie er von „*puppets*“, so spricht H. Kühner (a. a. O., S. 271/72) von „*Marionetten*“ und meint, Mozart habe in dieser Oper „*einzig für sein musikalisches Genie, nicht aber für sein Menschentum*“ Zeugnis abgelegt. Demgegenüber wird man sich doch lieber an die überzeugenden Ausführungen Einsteins (S. 499-503) halten, auch wenn man nicht unbedingt P. Lecaldano folgen will, der im Schluß des Werkes als „*commosso messaggio d'umanità*“ ein „*amateci così come siamo*“ herauszuhören glaubt (a. a. O., S. 46).

völligem Widerspruch zu Mozarts Praxis in seinen vorhergehenden Werken steht. Abgesehen von Zerlina als einziger Ausnahme waren deren Frauengestalten von Constanze und Blondchen bis zu Donna Anna und Donna Elvira durchweg entweder „edle, tief empfindende tragische Heldinnen“ oder aber bei aller Zofenmunterkeit doch viel mehr durch Mut, Klugheit und Treue ausgezeichnete als mit irgendwelchen schlimmeren weiblichen Schwächen behaftete Geschöpfe gewesen. Es erscheint verzeihlich, daß man dem Schöpfer einer Gräfin Almaviva die an Zynismus grenzende Skepsis Don Alfonsos nicht zutrauen mochte, wobei es sicher auch eine Rolle spielte, daß damals ein ganz bestimmtes Mozartbild herrschte und Mensch, Künstler und Werk oft enger zusammengesehen oder sogar gleichgesetzt wurden, als es später üblich geworden ist.²⁰

Bestärkt aber fühlte man sich zweifellos auch dadurch, daß *Così fan tutte* ja nicht das letzte Wort des Opernkomponisten Mozart zu dem dort sozusagen exemplarisch behandelten Thema geblieben war. Zwar bietet die *Zauberflöte* in dieser Hinsicht auf den ersten Blick ein nicht gerade ermutigendes Bild. Da gibt es die negative Idealgestalt der Königin der Nacht, vor allem aber die zumindest für heutige Begriffe eher antifeministischen Weisheitslehren Sarastros und seiner Priester.²¹ Auch bei einem Vergleich des Prinzenpaares scheint der standhafte Tamino zunächst an Charakterstärke überlegen, während Pamina der Verzweiflung erliegt und durch das Eingreifen der drei Knaben vor dem Selbstmord bewahrt werden muß.

Dagegen aber steht die im Duett Pamina-Papageno bereits angekündigte Schlußapotheose des Paares: „*Ihr Götter, welch ein Augenblick, gewähret ist uns Isis Glück!*“ Nicht nur durch ihren Einschlag des Orientalisch-Märchenhaften stehen Mozarts erste und letzte Wiener Oper ja in einer engen Beziehung zueinander. Da ist die oft beschworene innere Verwandtschaft der beiden *g moll*-Arien Constanzes und Paminas, oder die Leidenschaft der Rachsucht, schon von Constanze in der Einleitung zum Schlußvaudeville als besonders „häßlich“ verurteilt, von der Königin der Nacht verkörpert und zunächst vom Sprecher und dann von Sarastro selbst aus seinem Herrschaftsbereich verbannt. Bassa Selim ist, wenn nicht der Vorläufer Sarastros, so doch gewiß der erste legitime Bewohner der heiligen Hallen seines Weisheitstempels; sein Palast und Serail sind nicht weniger als dieser Stätten menschlicher Prüfung für alle Beteiligten. Vor allem aber wird deutlich, daß die Reihe von Mozarts Frauengestalten, nachdem sie im Lauf der Zeit mit Constanze

20 Die Zeit, da man sehr bestimmte und exklusive Vorstellungen von Mozarts wahrer Persönlichkeit hatte, scheint wenigstens zunächst vorüber zu sein. Vgl. hierzu H. Kühner (a. a. O., S. 258) oder die Ausführungen Fr. Blumes am Schluß seines Mozartartikels in MGG: „... die Summe des Paradoxen erscheint als Ganzes. Die Gegenwart vermag Mozart nicht mehr unter einer einigenden Formel zu begreifen.“

21 Vgl. Sarastro: „*Ein Mann muß eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten.*“ Auch seine Priester haben keine besondere Meinung von den Frauen, wenn sie sich auch nicht so frivol geben wie Don Alfonso: „*Ein Weib tut wenig, plaudert viel*“ – was als Kommentar zu den drei Damen durchaus passen würde – oder „*Bewahret euch vor Weibertücken, dies ist des Bundes erste Pflicht.*“ R. B. Moberly (a. a. O., S. 231) bezeichnet diese Frauenfeindlichkeit mit Recht als freimaurerisch, sieht aber zugleich und weniger überzeugend einen biographischen Bezug zu Constanze.

und Dorabella, Susanna und Despina teilweise extreme Gegensätze erreicht hat, nun zum Ausgangspunkt der Wiener Jahre, zum ernststen Pathos und den hohen Idealen der *Entführung* zurückkehrt. Die Prüfungen, die Constanze und Belmonte zu bestehen hatten, sind in der *Zauberflöte* durch Prüfungstempel und Feuer- und Wasserprobe augenfällig symbolisiert. Die Todesgedanken Constanzes werden mehrfach, zuletzt in der Geharnischtenszene wiederaufgenommen, über deren ganze Länge sich die in dem früheren Werk nur angedeutete Stimmung religiöser Weihe entfaltet. Höhepunkt und Abschluß des sie betreffenden Teils der Handlung aber ist in beiden Opern – und auch bei Mozart nur in diesen²² – die Begegnung der Liebenden in der gleichgestimmten, jubelnden Feierlichkeit eines Duetts, das die Empfindungen der Liebe und der Todesnähe in sich vereinigt. Die im Verlauf der Handlung nicht ohne Anstrengungen erreichte höchste Stufe seelischer Entfaltung und menschlicher Vollkommenheit wird nun endlich gemeinsam behauptet. Auf die exemplarische Lektion des „*Così fan tutte*“ oder, wie Don Alfonsos Verbündete und Geistesverwandte Despina sinngemäß hinzufügt, „*tutti*“, folgt in der *Zauberflöte* die gegenüber der entsprechenden Szene in der *Entführung* ebenfalls zu allgemeinerer Bedeutung erhobene Apotheose der Liebe und der Liebenden in den Gestalten Tamino und Pamina. Neben amüsantester, rein pragmatischer terre-à-terre „Philosophie“ steht in gleich vollendeter musikalischer Gestaltung die erhabenste Idealität – gewiß eines der besten Beispiele Mozartscher Universalität nicht nur im Umgang mit allen zu seiner Zeit üblichen Formen ernster und unterhaltender Musik, sondern auch innerhalb der Grenzen einer einzelnen Gattung.

22 Lediglich Dent scheint diese Beziehung bisher aufgefallen zu sein: „*The situation of Belmonte and Constanze at this point [d. h. kurz vor dem Ende des dritten Aktes] is not unlike that of Tamino and Pamina before they pass through the fire and water, with this difference: that Belmonte and Constanze are supposed to be real people in a story that might conceivably be true, while Tamino and Pamina are never anything but characters in a mystical allegory . . .* (a. a. O., S. 80-81). Es ist nur schade, daß er gerade dem Schlußteil des Duetts Belmonte-Constanze jede Wahrheit der Empfindung abspricht. Der stimmliche Glanz dieses Allegro, der ihm als bloße Virtuosität und Künstlichkeit erscheint, ist doch hier nicht Selbstzweck, sondern adäquater Ausdruck einer fast ekstatischen Hochstimmung. Es ändert nichts an der künstlerischen Gültigkeit der früheren Komposition, daß der späte Mozart in der *Zauberflöte* die gleichen Empfindungen auf andere Weise und mit teilweise einfacheren Mitteln gestaltet.