

Komödie und Musik

Bemerkungen zur musikalischen Komödie Così fan tutte

VON GUNTER REISS, MÜNCHEN

Formprobleme der Komödie, wie sie im Grenzbereich von Musik und Sprache angesiedelt sind, trachtet diese Untersuchung der musikalischen Komödie *Così fan tutte* zu erhellen. Zwangsläufig ergibt es sich dabei, daß das Libretto von Lorenzo da Ponte mehr als sonst üblich in den Vordergrund tritt, seine Motivik in ihren Wechselbeziehungen zur Mozartschen Musik eingehender zu befragen ist*. Dies mag, da man ja gerade diesem Libretto da Pontes oft genug schon und durchaus nicht mit harten Worten sparend Inkonsequenz und minderen Rang vorgeworfen hat, zunächst einige Bedenken wachrufen, scheinen doch Konvention und Libretto-routine zu sehr beim Wort genommen. Zwar meinen wir, daß da Pontes Text so schlecht nicht ist und so manches Urteil zu revidieren wäre, doch kann eine nur literarhistorische Beschäftigung mit dem Text, eine ihm gemäße Wertung und, wo nötig, seine Rehabilitierung, nicht unsere vordringliche Aufgabe sein. Vielmehr sind es Probleme der Einheit von Text und Musik in der spezifischen Form der musikalischen Komödie, die eine ausschließliche Frage nach dem Text, wie auch nach der Musik, als peripher erscheinen lassen. Die Betrachtung des Ganzen aber, zu dem Musik wie Text integriert sind, vermag zahlreiche Probleme zu erhellen, über die bei isolierter Untersuchung kein befriedigender Aufschluß zu erhalten ist, und legitimiert eine Fragestellung, die sich die Überbetonung sowohl der einen wie auch der anderen Seite versagt und ausschließlich im Wechselspiel beider Form und Integrationsbasis der musikalischen Komödie zu verstehen sucht.

I

Leidenschaftliche Liebe, so scheint es, wird Ferrando und Guglielmo von ihren Bräuten entgegen gebracht: die schwärmerisch verzückten Seufzer der beiden Schwestern künden von den sehnsuchtsvollen Träumen ihrer übervollen Herzen und verheißen jene berauschte Glückseligkeit, die das sichere Wissen um die unbestechliche Beständigkeit fester Treue zu gewähren vermag. Selbst wenn Fiordiligi und Dorabella ihre Heißgeliebten nicht leibhaftig um sich haben, so weiß sich doch jede wenigstens mit einem Medaillon die Stunden des Wartens zu versüßen, dessen Bild, gerade weil es Bild ist, ihrer leicht entzündbaren Phantasie reichlichen Stoff zum „Anhimmeln“ bietet. So schwärmen sie sich die Vorzüge ihrer Geliebten vor und entrücken sich aus der Wirklichkeit des Alltags in den verzauberten Himmel Amors.

Nun bedarf es aber freilich nicht erst der Deutlichkeit jener nüchtern-realistischen Worte Despinas, mit denen sie dieser Himmelsseligkeit begegnet, — „*che noi siamo*

* Für die Unterstützung in Fragen der Übersetzung des italienischen Originaltextes bin ich Herrn Dr. P. Benedikt Vollmann OSB zu besonderem Dank verpflichtet.

in terra, e non in cielo!"¹ — um auf eine gewisse Widersprüchlichkeit im Verhalten der beiden Schwestern aufmerksam zu werden. Bereits die Worte, mit denen sie sich versichern, es könne kaum ein „*aspetto più nobile*“² geben als das ihrer Verlobten, wie daraus ein „*guerriero ed amante*“³ blicke, ein Gesicht, das „*alietta e minaccia*“⁴ und das „*foco ha ne'sguardi, se fiamma, se dardi non sembran scoccar*“⁵ — schon solche Worte, die so gar nicht zu der hochgespannten Stimmung ihrer Liebesgefühle harmonieren wollen, weil deren redensartliche Verbrauchtheit und konventionelle Klischeehaftigkeit den ungetrübt scheinenden Wohlklang ihrer Liebesträume vielmehr empfindlich stören, bezeugen ein eigentümliches Spannungsverhältnis von Traum und Wirklichkeit, das für die Liebe von Fiordiligi und Dorabella charakteristisch ist.

Mag nun die Widersprüchlichkeit in der Liebe der beiden Schwestern vielleicht unter normalen Umständen nicht gar so befremdlich und auffällig erscheinen — schließlich gibt es in der Liebe so manche Ungereimtheit, die ihr durchaus nicht zum Nachteil gereicht — so wird diese Widersprüchlichkeit aber um so gravierender in dem Augenblick, als Fiordiligi und Dorabella erfahren, daß Ferrando und Guglielmo „*al marzial campo*“⁶ gerufen werden: die zunächst gering scheinende Diskrepanz wird zum offenen Bruch. Die entsetzten Bräute stürzen mit verzweifelten Gebärden in ihr Zimmer, reißen sich den Schmuck ab, die Maßlosigkeit ihres Schmerzes macht den eben noch so schönen Morgen, der sie zu tausend Scherzen aufgelegt gesehen hat, an dem Fiordiligi zu gern „*la pazzarella*“⁷ gespielt hätte, verhaßt; ein Degen, Gift, der Tod erscheinen ihnen nunmehr als willkommene Erlösung. Über die ahnungslose Zofe bricht der „*tristo effetto d'un disperato affetto*“⁸ herein, sie muß zunächst den „Ausbruch rasender Verzweiflung“ über sich ergehen lassen, ehe sie die Ursache der „*terribil disgrazia*“⁹ erfährt.

Nicht die Fassungslosigkeit echten Schmerzes aber ist es, die das übertriebene Verhalten der Schwestern auslöst, vielmehr wird die gleiche Gefühlstheatralik wirksam, mit deren Hilfe sie sich zuvor in ein Phantasie Reich wirklichkeitsfremder Liebesharmonie hineingeträumt haben, nur daß jetzt, der veränderten äußeren Situation entsprechend, der Umschlag ins andere Extrem erfolgt, wie dies in Dorabellas Worten zum Ausdruck kommt: „*mi par che viva a seppellirmi andre!*“¹⁰. Gerade diese extremen Gefühlslagen und das rasche Umschlagen von der einen in die andere sind dann später von Bedeutung für das Komödienspiel mit den verkleideten Liebhabern.

¹ Die Zitate beziehen sich, wo nicht anders angegeben, auf: Wolfgang Amadeus Mozart, *Così fan tutte*, Komische Oper in zwei Akten. Nach dem Italienischen des Lorenzo da Ponte (mit Benutzung der Übersetzungen von Eduard Devrient und Carl Niese) von Hermann Levi. Vollständiger Klavierauszug mit Text (zweisprachig). E. B. 1666, Leipzig o. J. Weiterhin wurde der bei Ricordi, Mailand 1962, erschienene Text zum Vergleich herangezogen. Orthographische Abweichungen des Klavierauszuges vom Ricordi-Text wurden stillschweigend korrigiert. Zitiert werden Seite und Zeile.

^{197/5,6} — Bezeichnend ist, daß diese Verwechslung von „Himmel“ und „Erde“ nicht allein bei den Schwestern zu finden ist, sondern ebenso bei Ferrando, so wenn er ausruft: „*o giuro al cielo*“ (13/4), worauf ihm Alfonso antwortet: „*Ed io giuro alla terra*“ (13/4,5).

² 26/4.

³ 27/4—28/1.

⁴ 28/2.

⁵ 27/2,3.

⁶ 36/5.

⁷ 32/3.

⁸ 70/3.

⁹ 77/2.

¹⁰ 78/2.

Die Schwestern „spielen“ ihre Gefühle. Freilich ist ihnen das nicht bewußt. Vielmehr sind sie von der Echtheit und Natürlichkeit ihres Verhaltens fest überzeugt und können gar nicht spüren, wie sehr ihre in einem innersten Kern ja durchaus echte Gefühlswelt von gesellschaftlichen Konventionen und überkommenen Klischees eingeschnürt ist und in ihrer Ursprünglichkeit nicht mehr unverstellt, sondern lediglich als verzerrtes Abbild nach außen gelangen kann. Das hängt natürlich nicht zuletzt mit der träumerischen Unwirklichkeit und theatralischen Verstiegtheit ihrer Phantasiegespinste zusammen. Es sind jeweils kleine „dramatische“ Szenen, in die der Seelenzustand von Fiordiligi und Dorabella mündet, deren sprachlich-musikalische Wirklichkeit, oder besser: Unwirklichkeit, die beiden, gerade weil ihnen unbewußt bleibt, wie wenig sie mit sich selbst übereinstimmen, in das Licht einer sublimen Komik rückt, deren formale Bedeutsamkeit die der bloß schwankhaften Späße und der äußerlichen Verwicklungen der Handlung entschieden übersteigt.

Zu den Mitteln dieser Komik gehört auch die Parodie, wie sie etwa in den Arien der Dorabella „*Smania implacabili*“¹¹ und der Fiordiligi „*Come scoglio*“¹² zu finden ist. Schon die Rezitative zu diesen Arien schaffen eine pathetisch überhöhte Szene, die dann in den Gefühlseruptionen lebensverachtender und schicksalstrotzender Heroinnenqual gipfelt. Diese Rezitative verraten noch einmal sehr deutlich, wie die Schwestern ihren Wortschatz aus zweiter Hand beziehen, wie ihnen immer wieder, beim Versuch, sprachlich zu fassen, was sie bewegt, nur Wortrequisiten ins Gedächtnis kommen, die sie irgendwo einmal im Theater, in Gesellschaft gehört oder sich durch Lektüre angelesen haben. Dies wird auch durch die entlarvenden Orchestereinwürfe bestätigt, die zwar die Gefühlsschablonen und Sprachformeln widerspiegeln, gleichzeitig aber auch davon abrücken.

Dabei vollzieht sich alles in der strengen formalen Zucht der virtuos angelegten da-capo-Arie, wie sie zum feststehenden Inventar der Opera seria gehört und auch hier, isoliert betrachtet, durchaus als Musterbeispiel höchster Formkunst angesehen werden muß. Aber vom Ganzen der Komödie her erhalten diese Arien einen erheblich anderen Stellenwert. Wird doch eine in unlebendige Erstarrung geratene, schablonenhafte, historische Form, deren Wahrheitsanspruch durch einen veräußerlichenden Gebrauchsschematismus entleert ist, parodiert und gerade in der scheinbaren Zweckentfremdung für das Komödienspiel fruchtbar gemacht, indem sie nun unter völlig anderen Gesichtspunkten als neu belebtes Formelement eine unmittelbare Beziehung zwischen der unwahr gewordenen Heroisierung und abgenützten Typisierung der Opera seria und der ebenfalls pathetisierend verzerrten Traumlüge des unrealen Liebeshimmels von Fiordiligi und Dorabella herstellt.

II

Ferrando und Guglielmo indessen sind von der Lauterkeit der bräutlichen Liebesgefühle völlig überzeugt und reagieren auf die skeptischen Sticheleien und hartnäckigen Zweifel Alfonsos mit der „*mano alla spada*“¹³ und unmißverständlicher

¹¹ 71/5.

¹² 112/4.

¹³ Ricordi S. 7.

Duellierbereitschaft. Dabei ist es zuallererst der Gedanke an die Schmach und den Spott, der ihnen widerfahren würde, behielt Alfonso mit seinen Mutmaßungen über die gepriesene „*fede delle femmine*“¹⁴ recht, der sie beunruhigt. Zu einer Angelegenheit der Ehre und der gesellschaftlichen Untadeligkeit also wird die angezweifelnde Treue, und erst in zweiter Linie bedeutet es eine Prüfung des Verhältnisses zur Geliebten als eines sich doch recht eigentlich nur im persönlich-unmittelbaren Bereich abspielenden, menschlichen Begegnens. Aber gerade die Vermischung von gesellschaftlichem Ansehen, das in der repräsentativen, äußerlichen Intaktheit der Liebeslehre gesucht wird, mit der scheuen Verborgenheit der Liebe, die man in den Vitrinen überall gepflegter Konventionen öffentlich zur Schau stellt, führt zu einer Vergesellschaftlichung der Liebe, in der die Wurzel für die so ungestüm rebellierende Selbstsicherheit, mit der Ferrando und Guglielmo den Worten Alfonsos begegnen, zu suchen ist. Gesellschaftliches Aushängeschild ist die Treue, mit deren Besitz man stolz renommiert. Zweifel und Unsicherheit darf es da gar nicht geben, will man vor der Forderung der Gesellschaftsnorm bestehen. Schließlich sind es auch nicht wenige, gewichtig scheinende Garantien, die Ferrando und Guglielmo als Beweis für die Treue ihrer Bräute anführen: „*Lunga esperienza*“¹⁵, „*nobil educazion*“¹⁶, „*pensar sublime*“¹⁷, „*analogia d'umor*“¹⁸, „*disinteresse*“¹⁹, „*immutabil carattere*“²⁰ und was den beiden Freunden sonst noch alles an schönen Redensarten einfällt.

Die Unerschütterlichkeit, mit der sie ihre Überzeugung vertreten, gründet sich also nicht so sehr auf ein uneingeschränktes Vertrauen zu den Mädchen, sondern beruht vielmehr auf einem bedingungslosen „Vertrauen“ in die Erfüllung der gesellschaftlichen Konventionen, wie sie sich von der eigenen, unbedingten Unterwerfung unter den gesellschaftlichen Anspruch her als selbstverständlich versteht. Somit ist der Glaube an die Treue nicht zwangsläufige Folge eines grenzenlosen Aufgehens in der Liebe, sondern im Gegensatz dazu wird die als Bestandteil eines makellosen, gesellschaftlichen Scheins geforderte Treue zur Voraussetzung für die Liebe. Schon in der Schärfe jener Worte, die dem Degen die Beendigung der Freundschaft mit Alfonso überlassen wollen, wird die Unerbittlichkeit und Rigorosität dieser Forderung an die Liebe in ihrer grausamen Ausschließlichkeit spürbar, der es nicht gegeben ist, menschliches Fehlen auch nur als Möglichkeit zu denken und die für ein etwaiges Versagen nur Verachtung bereit hat. Der Weg in Lüge und Heuchelei mag dabei oftmals zum einzigen Ausweg werden. Denn die im Korsett gesellschaftlichen Zwanges zu ersticken drohende Liebe zerbricht an diesem antinomischen Entweder-oder, das nur die Bestrafung der Untreue in der Vernichtung der Liebe kennt.

Mag es bisher zwar den Anschein haben, als wären lediglich Ferrando und Guglielmo in die Widersprüchlichkeiten jenes Spannungsverhältnisses von Gesellschaft und Individuum verstrickt, so läßt sich dies jedoch im selben Maß bei ihren

¹⁴ 14/4.

¹⁵ 17/5.

¹⁶ 17/5—18/1.

¹⁷ 18/1.

¹⁸ 18/1.

¹⁹ 18/1, 2

²⁰ 18/2.

Bräuten feststellen. Als die Schwestern, verwirrt durch sicher treffende Attacken auf ihre Standhaftigkeit und eingewiegt in beruhigende Betäubungen schmeichlerisch dispensierender Worte, bereits nach einem Mäntelchen sich umzusehen beginnen, unter dessen Schutz sie unerkannt und gefahrlos, ohne offenkundige Trübungen des Treueversprechens, an den zerstreuen Scherzen der angebotenen, unverbindlichen Liebesunterhaltung teilnehmen können, ist es hauptsächlich die Furcht, der äußere Schein ihrer Untadeligkeit könnte gefährdet werden, die sie von einer sofortigen Verwirklichung ihrer Wünsche abhält, denn, wie Fiordiligi zu bedenken gibt, „è mal che basta il far parlar di noi“²¹. Die Leute — sie und ihre Urteile sind es, die zur Richtschnur des Handelns werden. Schließlich gilt es ja für die Schwestern, „quell'alme belle, di fedeltà, d'intatto amore esempi“²², wie Dorabella mit großer Geste den kecken Reden Despinas entgegenhält, die Ungefährdetheit dieser beispielhaften Treue, für alle deutlich sichtbar, zu bewahren.

Übrigens, wie sich von selbst versteht, wird weder hier noch während der Verwicklungen der Komödie der Untreue das Wort geredet, vielmehr handelt es sich, gerade indem die Ambivalenzen des Menschlichen in den Blick eines „Sowohl-als-auch“ genommen werden, um den Versuch, die in die vereinseitigende Inhumanität eines erbarmungslosen gesellschaftlichen Götzendienstes mündende Versteifung auf ein Recht der Ehre durch die Möglichkeiten des Spiels zu korrigieren und aus der Fesselung gedankenleerer Fraglosigkeit zu befreien, um den Menschen wieder zu öffnen für den Menschen. Dabei ist es auch von untergeordneter Bedeutung, welchem „Einzelschicksal“ die verschiedenen Figuren in der Komödie ausgesetzt sind und welche psychologischen Motivationen bestimmten Verhaltensweisen zugeordnet werden können. Eine solche Betrachtungsweise, die sich den „Charakteren“ widmen würde, müßte gerade da kläglich scheitern, wo es gilt, Widersprüchliches und scheinbar Unerklärliches, wie es im Spannungsfeld des Figurenspiels erfahrbar wird, transparent zu machen, um die Grenzen zu neuen, bisher verriegelten Dimensionen des menschlichen Bewußtseins zu überschreiten.

III

Eine ambivalente Welt ist es, in deren Spannungsfeld sich die beiden Liebespaare bewegen, die ihnen selbst so allerdings nicht ins Bewußtsein dringt. Aber gerade dieser offensichtliche Bewußtseinsmangel rückt das Verhalten der Figuren in das Licht einer Komik, die nur von einer ihnen fehlenden Stufe kritisch-distanzierter Erkenntnis und überlegenen Wissens aus überwunden werden kann.

Diese Bewußtseinsstufe, so scheint es zunächst, verkörpert sich in Don Alfonso, der auf den Abstand seiner Jahre und seine Erfahrung pochend, — „ho i crini già grigi, ex cathedra parlo“²³, — den Anstoß zu jener Wette gibt, die den hitzköpfigen Schwärmern die nüchterne Realität der Treue beweisen soll. Doch sein spöttisch sein wollendes „Così fan tutte“²⁴ zielt nur auf die Treue bzw. Untreue der Mädchen, und er überblickt durchaus nicht, daß aus dem von ihm lediglich aus dieser

²¹ 208/2, 3.

²² 79/5, 6.

²³ 8/3.

²⁴ 305/4.

einschränkenden Perspektive heraus angestifteten Verkleidungsspiel ein seine ursprünglichen, gewissermaßen real-pädagogischen Intentionen weit übersteigendes „Ergebnis“ erwächst. Dabei stellt die inszenierte Maskerade tatsächlich nur die konsequente Fortführung der in der Wirklichkeit bereits angelegten und aus der Verwechslung von Schein und Sein und der Vermischung von Traum und Wirklichkeit resultierenden Widersprüchlichkeiten dar. Diese Widersprüchlichkeiten aber, die sich gleichsam als Masken vor das Bewußtsein stellen und die Menschen nicht zu sich selbst gelangen lassen, erfahren in den bewußt herbeigeführten Kostümierungen des Spiels eine furios durcheinanderwirbelnde Steigerung und zeigen dann in den paradoxen Zuspitzungen und doppelbödigen Überschneidungen, in den entlarvenden Verkleidungen schließlich ihr wahres Gesicht.

Ist es doch bezeichnend, daß gerade Alfonso, der so sehr die Gültigkeit der Treue in Abrede stellt, bei der Durchführung seines Planes nicht anders kann, als sich der Dienste Despinas zu versichern, indem er ihr nachdrücklich ein Treueversprechen abverlangt, — „*. . . ed oro avrai, ma ci vuol fedeltà*“²⁵. Alfonso, der die Unzuverlässigkeit der „*fede delle femmine*“²⁶ demonstrieren will, muß seine Beweisführung ausgerechnet auf diese „Weibertreue“ gründen!

Ähnliches widerfährt Ferrando und Guglielmo. Die „Treue“ zum verpfändeten „*l'onor di soldato*“²⁷ ist es, die es ihnen unmöglich macht, im kritischen Moment der „Treueprüfung“, als die unwissenden Bräute zu schwanken beginnen, die Masken fallen zu lassen, um den Treuebruch, der also paradoxerweise das Ziel eines Treueverhältnisses zwischen Alfonso und den Liebhabern ist, noch rechtzeitig zu verhindern. Die unbedingte „Treue“ zur Wette impliziert also die Untreue der Mädchen. Formen der Treue und Untreue erscheinen mannigfach verquickt und ineinander verwickelt. Dadurch aber wird der Treuebegriff aus der ihm anhaftenden, normativen Starre gelöst und erscheint in den wechselvollen Beleuchtungen seiner Spielformen in einem eigentümlichen Zustand der Schweben, der erst eine Neubestimmung möglich macht.

Gerade Despina, die die Treueschwüre der Schwestern belächelt und die sie auffordert, die Liebe „*per comodo*“²⁸ und „*per vanità*“²⁹ zu betreiben, bewirkt, wenn auch anders beabsichtigt, daß sich die Paare auf dem Umweg über die Untreue zu neuer Treue finden. Despinas Vorwurf aber gilt dem „Männervolk“, das nur „*mentite lagrime*“³⁰ und „*fallaci sguardi*“³¹ kennt, bei dem „*voci ingannevoli*“³² und „*vezzi bugiardi*“³³ die fehlende „*fedeltà*“³⁴ ersetzen. Mit ihrer Parole „*Di pasta simile son tutti quanti*“³⁵ setzt sie einen scharf akzentuierten Kontrapunkt

²⁵ 87/3.

²⁶ 14/4.

²⁷ 230/3.

²⁸ 83/1.

²⁹ 83/1.

³⁰ 81/3.

³¹ 81/3, 4.

³² 81/4.

³³ 81/4.

³⁴ 80/2.

³⁵ 81/1 — Bemerkenswert — und für da Pontes Text sprechend — ist das im Deutschen nur mangelhaft mit „Stoff“ wiedergegebene „*pasta*“, das in feiner Weise die Zugehörigkeit Despinas zu den „Haus- und Küchengeistern“ ausweist, indem sie unbekümmert die Männer mit „Teigwaren“ in Verbindung bringt.

zu Alfonso's „*Così fan tutte*“, dessen beziehungsreiche Verknüpfungen und Variationen das Komödienspiel um weitere Nuancen bereichern. Freilich macht es die aufreizende Frivolität und moralische Unbekümmertheit von Despina's lockeren Reden vielleicht begreiflich, daß ihre „Ratschläge“ sittenstrengen Moralisten, denen natürlich zwangsläufig die Eigengesetzlichkeit des fiktiven Raums der Komödie unzugänglich sein mußte, sehr „verwerflich“ erschien und entrüstete Ablehnung zur Folge hatte, wie die zahlreichen Umarbeitungen und Verbote von *Così fan tutte* im 19. Jahrhundert beweisen. Doch darf bei Despina nicht übersehen werden, daß eben auch in der Arie „*In uomini, in soldati*“³⁶, in einer unvermuteten Mollwendung eine ganz andere, freilich nicht zur sprachlichen, sondern lediglich zur „musikalischen“ Artikulation gelangte und damit auch nicht bewußt sich verwirklichende Seite ihres Wesens aufklingt, die die scheinbare Eindeutigkeit ihrer Äußerungen doch in ein ambivalenteres Licht rückt.

Zudem darf die Bedeutsamkeit der von Despina verkörperten Funktion für die Form der Komödie nicht übersehen werden. Neben der „stimulierenden“ Wirkung, die von der listigen Despina ausgeht, stellt sie sich doch gerade in der Extremität ihrer Ansichten in die gleiche Reihe mit Fiordiligi und Dorabella, mit Ferrando und Guglielmo, bei denen in ähnlicher Weise das Übertriebene, unnatürlich Überzogene und ins Unwahre Verzerrete des Verhaltens auffällt. Diese Extremlagen aber erweisen sich als wichtige Strukturelemente der Komödie. Werden doch damit, wenn auch je verschieden, Formen der Liebe demonstriert, wie sie in der Veräußerlichung des Liebesamusements oder im Blendwerk gesellschaftlichen Scheins ins Unmenschliche entarten. Doch impliziert eine so gesteigerte Ausweitung der Diskrepanzen bereits das Umschlagen ins Konträre, was zwangsläufig, wird es mit bewußten Mitteln herbeigeführt, zu einer Entlarvung der ursprünglichen Haltung als unnatürlich und unecht führt. Empörung und Wutausbrüche von Fiordiligi und Dorabella gegenüber den „*temerari*“³⁷ vermögen nicht darüber hinwegzutäuschen, daß die Heftigkeit ihres Gebarens so ganz im Zweifel läßt, ob „*quell'ira e quel furor*“³⁸ tatsächlich „*vera*“³⁹ oder „*finta*“⁴⁰ ist, und nicht vielleicht doch „*si cangerà in quel d'amor*“⁴¹. Eben diese Ungewißheit aber führt zu neuem Bemühen um das allzu vertraut Gewordene, das man als fraglosen Besitz mechanisch hütet, und rückt in den weiter werdenden Blickwinkel eines wieder — auch der eigenen Person gegenüber — kritischer gewordenen Bewußtseins, was sich in der Gleichgültigkeit abgestumpfter Selbstverständlichkeit der Lebendigkeit des unverstellten Gefühls entfremdet hat. Dann zerbröckeln in der Konfrontation der Extremlagen die starren Masken durch Über-Zeichnung, und hinter den verschwimmenden Härten ihrer überscharfen Konturen werden, freilich zunächst nur in der fließenden Komik des Spiels, Formen wahrer Menschlichkeit sichtbar.

³⁶ 80/1.

³⁷ 111/1.

³⁸ 186/2.

³⁹ 186/1.

⁴⁰ 186/1.

⁴¹ 189/2.

IV

„*Amici, entrate!*“⁴² ruft Alfonso den Liebhabern zu, indem er gleichsam den Vorhang emporreißt und den Auftakt zu jenem „*ballo*“⁴³ gibt, der sich als eine zweite Schicht in der Komödie der Wirklichkeit überlagert und dessen Verwicklungen, nach altem Komödienbrauch, gerade aus dem teilweisen Nichtwissen um diese Doppelbödigkeit resultieren. Denn Fiordiligi und Dorabella bewegen sich ja auch weiterhin im ihnen vertrauten Realitätsraum der alltäglichen Welt und wissen nichts um die bewußte Fiktion jener gespielten „Realität“, so daß sie natürlich ständig das Spiel für die Wirklichkeit nehmen.

Ferrando und Guglielmo dagegen sehen sich ganz bewußt in diese „Spielrealität“ versetzt. Indem sie aber, und hier wird die strukturierende Bedeutsamkeit der Wette besonders sichtbar, die Rollen der fremden Liebhaber annehmen, erreichen sie einen Standort „außer sich“, gewinnen sie Distanz zu sich selbst. Dieser Abstand von der eigenen Person und der sie umgebenden Welt ermöglicht ihnen aber erst, ihr Verhältnis zu dieser Welt einer Prüfung zu unterziehen und es von diesem Standpunkt außerhalb objektiver und kritischer zu betrachten. Freilich sind sie zu diesem Außer-sich-versetzen nicht ohne Hilfe fähig und bedürfen des Zwanges der Wette. Denn nur das Gelöbnis der strikten Einhaltung dieser Abmachung (als einer Form der Treue!) hindert Ferrando und Guglielmo daran, die immer unerträglicher werdende Ernüchterung vorzeitig abzustellen und die künstlich gewonnene Distanz wieder zu zerstören, indem sie die Regeln des Spiels durchbrechen und sich zu erkennen geben.

Geraten also Ferrando und Guglielmo immer mehr in einen Spannungszustand zur Wirklichkeit, der sie in der Verkleidung ihrer Rollen zusehends entwachsen und gegenüberstehen, so wird diese Spannung zwischen tatsächlicher und gespielter Realität in ebensolchem Maße für Fiordiligi und Dorabella wirksam. Nur ahnen diese nichts von der tatsächlichen „*mascherata*“⁴⁴, so daß für sie Spiel und Wirklichkeit identisch bleiben, oder genauer, daß sie glauben, innerhalb ihrer Realität ihrerseits ein lediglich ihnen bekanntes, sozusagen „immanentes“ Spielchen zu treiben (denn sie wollen sich ja durchaus nicht die prickelnde Unterhaltung einer interessanten „Studie“ mit und über die so reizvoll unbekanntem Liebhaber vor-enthalten), während sie realiter zu Figuren einer bewußt inszenierten „Lektion“ werden. Somit kommt zu der oben dargestellten, unbewußten Befangenheit in Schein und träumerischer Unwirklichkeit noch eine zusätzliche, ebenfalls von ihnen nicht durchschaute Verstrickung in die Verwechslungen von Spiel und Wirklichkeit.

Natürlich bedeutet dies zunächst für die Schwestern eine Steigerung ihrer Verwirrung. Und doch werden sie, ähnlich wie Ferrando und Guglielmo, in dem Maße, in dem sie in das Geschehen des Verkleidungsspiels hineingezogen werden, auch von sich selbst distanziert. Diese Entfernung von ihren herkömmlichen Gewohnheiten führt dann schließlich sogar bis zur Heirat mit den nur im Spiel existierenden Liebhabern, wodurch gewissermaßen das völlige Überwechseln in die Spielrealität

⁴² 37/2.

⁴³ 341/2.

⁴⁴ 219/4.

und zugleich damit die Entlarvung des Spiels besiegelt wird. Obwohl die Schwestern also der für sie gültigen Realität, die freilich nur eine des Scheins ist, entzogen und in den von außen, nämlich durch die Wette, herangetragenen Spiel-Raum hineingedrängt werden, gewinnen sie erst auf dem Umweg über die Verwicklungen des Spiels den Eintritt in eine entschminkte und bewußtere Realität, die ihnen vorher versagt geblieben ist.

Zu den Formen von Unwissenheit, von Teilbewußtheit bei den beiden Paaren gesellt sich noch das Halbwissen von Despina. Zwar glaubt sie sich von Alfonso ganz eingeweiht in das Spiel, dessen Voraussetzungen erfährt sie jedoch keineswegs. Trotzdem aber treibt sie es — auf ihre Art — lebhaft vorwärts. Gerade das Zusammentreffen jener Personen, von denen sich jede über umfassendere Zusammenhänge orientiert glaubt, deren Wissen um die genaueren Hintergründe der verschiedenen Situationen jedoch nie ganz mit dem der Partner übereinstimmt, wodurch auch im Agieren nur die jeweilige Rolle, aber nie der ganze Mensch erfaßt wird, deren Handlungen von den unbewußten Verwechslungen ihrer sich jeden Augenblick anders verschränkenden Bewußtseinsebenen bestimmt werden und in der verwirrenden Fülle von Wechselbeziehungen der stets neuen Vermischungen von Spiel und Wirklichkeit unentwirrbar scheinen, — eben diese perspektivenreiche Komplexität in den Konstellationen der Akteure und die geradezu polyphone Schichtung des Darstellungsraumes geben Einblick in die Widersprüchlichkeiten und Ambivalenzen des Menschlichen, wie sie sich vom Ort eines distanzierenden, alles überschauenden Bewußtseins aus zu erkennen geben als jene die Komödie so spezifisch konstituierende Gleichgewichtslage, deren schwebende Leichtigkeit die Anspannung höchster Energie und den Einsatz tiefen Ernstes vergessen läßt. 4

Einem ersten Blick mag sich, wie bereits angedeutet, als Verkörperung dieses höchsten Bewußtseins die Gestalt Alfonsos aufdrängen. Doch darf nicht übersehen werden, mag sich auch Alfonso von seinen „Mitspielern“ durch Skepsis und nüchterne Betrachtungsweise entschieden abheben, daß er trotzdem im von ihm selbst inszenierten Spiel befangen bleibt und die von ihm aufgestellten „Spiel“-Regeln zugleich auch seine Grenzen sind. Zweifellos verfügt er über eine größere Bewußtheit als die anderen Figuren, doch die höchste Stufe des Bewußtseins verwirklicht sich in ihm ebensowenig.

Dieses höchste Bewußtsein aber, — es mag paradox klingen — stellt die Musik dar. Sie, die gemeinhin als absolut bewußtseinsfeindlich und nur als unmittelbare Schwingung sonst nicht vernehmbarer Seelenlaute verstanden wird, verkörpert innerhalb des Ganzen der Komödie jenen „Ort außerhalb“, von dem aus die Komödie erst ihren tiefsten Sinn erhält, wo sich Wissen und Einsicht in verborgenste Zusammenhänge der nicht in handlichen Formulierungen fixierbaren Wahrheit des Menschlichen öffnen.

V

Bereits die strukturelle Bedeutsamkeit der musikalischen Ausdrucksmöglichkeiten unterstreicht das. Denn wie könnte die Vielschichtigkeit der „Spielebenen“, die Ambivalenz der dargestellten Phänomene besser Gestalt werden als in der Polyphonie der musikalischen Ensembles, die zu Mozarts Zeit Ausdruck einer gemeinsa-

men und verbindlichen geistigen Einheit sind und deren Gleichzeitigkeit das sonst so Konträre, unvereinbar Scheinende zu simultaner Ganzheit zusammenzwingt und überdies im Nebeneinander des sonst nur als Nacheinander Faßbaren eine zusätzliche Dimension der Gestaltung öffnet. Das Widersprüchliche als Bedingung einer dynamischen Spannung, deren Wirksamkeit sich auf den dramatischen Vollzug bezieht, in das Statische eines sich ins Räumliche erweiternden Miteinanders zu verwandeln, ist wesentlich Leistung der Musik. Die Verschränkung der Realitätsräume und Darstellungsebenen ist aber zudem erweitert auf die Simultaneität der Bewußtseinsräume, deren komplexe, assoziationsreiche Zusammensetzung durch die Mittel der musikalischen Polyphonie sichtbar gemacht wird.

Die Erteilung einer „Lektion“ liegt zunächst und vor allem in der Absicht Alfonsos. Das „pädagogische“ Ziel, Ferrando und Guglielmo etwas von seiner Erfahrung zu vermitteln, muß im rechten Licht gesehen werden. Denn eben diese Haltung bewirkt, daß auch die Gestalt Alfonsos der Komik verfällt. Humanität so lehren zu wollen, wirkt zwangsläufig komisch, auch wenn zuletzt das „Lehr-Ziel“ doch erreicht wird. Allerdings auf andere Weise: Denn die Erweiterung von der inszenierten „Lektion“ zur Komödie wird erst von und in der Musik geleistet, nämlich insofern, als diese jenen Bewußtseinsgrad repräsentiert, von dem aus die Befangenheit der einzelnen Figuren in der Unwissenheit um ihr tatsächliches Sein erst in komischem Licht erscheinen kann. Es ist besonders nachdrücklich zu unterstreichen, daß gerade diese die Komik konstituierenden Formen der Unbewußtheit von vorneherein jegliche Aspekte des Tragischen ausschalten. Die Versuchung, etwa in dem scheinbar verzweifelten „Aufbäumen“ Fiordiligris gegen die sie immer heftiger bestürmenden Anfechtungen, in der Bedrängnis ihres doch so fest anmutenden Willens zur Treue, einen tragischen Konflikt zu sehen, ist zweifelsohne groß, doch darf die noch so zugespitzte Situation nicht darüber hinwegtäuschen, daß Tragik schon deshalb ausgeschlossen ist, weil das Nicht-Wissen Fiordiligris sie bereits ins Licht des Komischen rückt, ehe überhaupt Tragik entstehen könnte. Bewußtsein und Tragik gehören aber untrennbar zusammen. Hier wird jedoch das Bewußtsein der Figuren ständig durch die Distanz der Musik als unzulänglich entlarvt.

Dadurch erhält die Musik aber die Aufgabe einer sozusagen „kommentierenden Begleitung“ zu den Äußerungen der Figuren. Allerdings bleibt diese Aufgabe nicht auf eine bloß deskriptive Funktion beschränkt. Vielmehr handelt es sich um so etwas wie „Stellungnahme“ zu den Vorgängen. Die den einzelnen Figuren sprachlich verfügbaren Bewußtseinsinhalte sind doch offenkundig recht begrenzt. Diese nun zu erweitern und vom umfassenden Standort aus, wenn auch noch in einer sozusagen „vorsprachlichen“ Schicht, gleichzeitig mitzuartikulieren, dazu dient der musikalische „Kommentar“. Daß dabei der verfestigten Einseitigkeit der jeweiligen sprachlichen Formulierung, indem sie von der musikalischen Begleitung her distanziert kritisch beleuchtet wird, beträchtliche, neue Aspekte abgewonnen werden und die verbrauchte Formel zumindest um wesentliche Ausdrucksnuancen bereichert wird, wenn sie nicht sogar eine Neubemessung ihrer gehaltlichen Dimension erfährt, führt dazu, daß auch die Sprache in einen Aggregatzustand der Schweben gerät, der sie, ähnlich wie die Beweglichkeit des Spiels, aus der tödenden Starre von Konvention und Schablone befreit und offen macht für eine Rückführung auf die Wahr-

heit des Menschlichen, die eben nicht im fraglos-verfügbaren Besitz lexikalisch verfestigter Sprachklischees beliebig wiederholbar ist.

Damit wird aber der Musik eine Stellung zuteil, die an die des Erzählers im Roman erinnert, dessen Distanz und Bewußtheit ja ebenfalls das erzählte Detail zu einer über den je verschiedenen Stellenwert hinausgehenden, umfassenderen Bedeutung transzendieren. Gerade der Vorbehalt, den die Musik immer wieder gegenüber dem Handlungsgeschehen geltend macht, erinnert an Formen der epischen Ironie. Freilich scheint es gewagt, gar von einer „ironischen Haltung“ der Musik zu sprechen, — und doch gibt es so manches gewichtige Argument, das einen solchen Terminus durchaus nicht so abwegig erscheinen läßt. Dies deutet sich an in dem Umstand, daß die Musik, wie etwa in der Bläser-Melodie (Takt 22 ff.) der „*Come scoglio*“-Arie der Fiordiligi⁴⁵ im kritisch zurücknehmenden Kontrapunkt die Unmittelbarkeit des Gesungenen anzweifelt, oder im Quartett Nr. 22 (Takt 1/2, 5/6, etc.) den Abstand, den sie zur Situation besitzt, deutlich macht⁴⁶. Einen ähnlichen Vorbehalt setzt die Musik im Duett Nr. 4 zwischen Fiordiligi und Dorabella, wenn die scheinbar ruhige, ausgeglichene Harmonie des lang ausgehaltenen „*Amore*“ (Takt 84 f. und 88 f.) durch ungestüme Sechzehntel-Baßläufe in Frage gestellt wird⁴⁷. Besonders charakteristisch ist dies auch in Ferrandos Arie „*Un' aura amorosa*“, wo die Musik bereits die unverstellte Echtheit des Gefühls, von der Ferrando noch weit entfernt ist, antizipierend realisiert und somit die Widersprüchlichkeit der Liebe Ferrandos eindringlich aufzeigt⁴⁸. Allerdings sind solche Formen ironischer Distanz durchaus nicht das letzte „Wort“ der Musik, vielmehr sind sie als ein Darstellungsmittel unter anderen zu sehen.

Jene wissende Überlegenheit der Musik dagegen resultiert aus dem Geiste des Humors, der als strukturierendes Prinzip der musikalischen Komödie *Così fan tutte* jenen Ort des Bewußtseins markiert, von dem aus das Maskenspiel seinen letzten, tiefsten Sinn erhält. Das Erkennen der Welt im Spiel, im heiter souveränen Spiel des Humors, der „*prende ogni cosa pel buon verso*“⁴⁹, befreit von den Verkrampfungen unüberbrückbar scheinender Widersprüche des Daseins und führt aus dem Übermaß der Affekte zu wahrer Humanität, die um die Wiederkehr des Gleichen in menschlichen Dingen weiß und imstande ist, den Menschen mit dem wissenden Lächeln des Verständnisses zu begegnen und zu handeln, wie es auch Alfonso rät: „*Ebben pigliatele com' elle son*“⁵⁰. Im eindeutigen Ja zum Leben äußert sich die alles bestimmende Macht dieses Humors. Freilich ist es nicht ein ungefährdetes, souveränes „Darüberstehen“, eher ein „Dennoch“, muß doch der Glaube an die Welt zuvor einer tiefen Skepsis gegenüber dieser Welt abgerungen werden, einer Skepsis, die andererseits auch wiederum vor der Errichtung eines neuen Reiches Utopia bewahrt.

Von dieser humoristischen Grundhaltung her gesehen, erscheint nun auch das „*Così fan tutte*“ nicht mehr bloß auf die verführbaren Mädchen beschränkt, son-

⁴⁵ 113/3f.

⁴⁶ 221/1, 2.

⁴⁷ 29/1, 2.

⁴⁸ 130f.

⁴⁹ 356/1.

⁵⁰ 303/4.

dern erfährt eine Erweiterung auf den Bereich des Allgemein-Menschlichen und wird somit zur Grundmaxime jener resignierenden Heiterkeit, die in echter, humaner Gesinnung die Vielfalt und Gegensätzlichkeit des menschlichen Daseins in ihren wenn auch noch so divergierenden Ausprägungen auf den immerwährenden Urgrund wahrer Menschlichkeit, auf die Liebe zum Menschen, bezogen sieht und in diesem Bezug zu begreifen vermag.

Beethoven und Karl Holz

VON DONALD W. MACARDLE (†), LITTLETON / COLORADO

Es wird allgemein angenommen, daß Karl Holz im Jahre 1798 in Wien geboren wurde; jedoch datiert Nohl¹ eine Notiz von Holz „*Uebermorgen lade ich mich bei euch ein, es ist mein 27. Geburtstag*“, auf „*Anfang 1828*“, woraus zu schließen wäre, daß der Geburtstag im Jahre 1799 lag. Offenbar hat Holz eine gründliche humanistische Erziehung genossen²; er hatte Musik bei Glöggel in Linz studiert, und im April 1824 sagte Schuppanzigh bei einer Diskussion der Orchestermitglieder für sein Konzert am 7. Mai: „*Das ist ein hölzerner Schüler von mir*“³. In den Jahren, in denen er mit Beethoven in Verbindung stand, war Holz als Kassaoffizier in der Kanzlei der niederösterreichischen Landstände angestellt; im August 1825 nannte er sich selbst einen „*Kassaoffizier, eigentlicher Kassagrenadier*“, und bezifferte sein Gehalt auf 700 Gulden. Bei anderer Gelegenheit sagte er: „*Ich habe einen sehr leichten Dienst. Im Grunde arbeite ich nur eine Stunde lang. Die andere Zeit habe ich für mich. Aber drinnen sitzen muß ich, meinen Körper muß ich wenigstens hineinstellen*“⁴.

Wenn auch die Musik nur eine Liebhaberei für ihn war, so war sie doch eine Liebhaberei, an die er viel Fleiß wandte. Als zweiter Geiger des Streichquartetts, das Joseph Böhm im Frühling 1821 leitete⁵ und zu dem noch die Herren Weiß und Linke gehörten, „*erfreute Holz durch sein präcises und discretes Accompagnement als Secundspieler*“⁶. Er gab Geigenstunden⁷ und dirigierte gelegentlich die *Concerts spirituels*⁸, in denen er der Konzertmeister der ersten Violinen war und für die er 1838 einer der regulären Dirigenten wurde⁹. Als Schuppanzigh im April 1823 aus Rußland zurückkehrte¹⁰, tat er sich wieder mit seinen alten Kollegen aus dem Rasumofsky-Quartett, Weiß und Linke zusammen, und Holz übernahm Sinas Platz als zweiter Geiger¹¹. Das erste Konzert dieses Ensembles fand am

¹ L. Nohl, *Beethoven's Leben*, Leipzig 1864–1877, III, 627.

² Thayer-Deiters-Riemann, *Ludwig van Beethovens Leben*, Bd. V, Leipzig 1910, 183.

³ Nohl, a. a. O., III, 485.

⁴ Thayer-Deiters-Riemann, V, 183 Anm.

⁵ Th. von Frimmel, *Beethoven-Forschung*, Heft I, Wien 1911, 59.

⁶ Nohl, a. a. O., III, 882.

⁷ Th. von Frimmel, *Beethoven-Handbuch*, Leipzig 1926, I 224.

⁸ Thayer-Deiters-Riemann III, 184.

⁹ E. Hanslick, *Geschichte des Concertwesens in Wien*, Wien 1869, 307.

¹⁰ G. Kinsky und H. Halm, *Thematisch-Bibliographisches Verzeichnis aller vollendeten Werke Ludwig van Beethovens*, München-Duisburg (1955), 687.

¹¹ Thayer-Deiters-Riemann IV, 424.