

Fêtes galantes und Così fan tutte - Signale einer neuen Zeit

I

Daß bei der Befassung mit Beethovens Musik die Rede ist von „Weltanschauung“, die in ihr sich manifestiert und als unüberhörbares Echo vernehmen läßt, gilt als eine kaum mehr bezweifelte Tatsache. Ja die kunstübergreifende Bezüglichkeit ist ein Wesensmerkmal für Qualität und anhaltende Faszination, das diese Musik auszeichnet und ihr Weltgeltung verschafft hat. „Freude, schöner Götterfunken“ hat den Rang einer Welthymne erlangt, mehr noch: ist Teil einer Botschaft an die unbekanntes Wesen im Kosmos geworden. Beethoven ist denn auch seit langem allem Streit zwischen den Polen „konservativ“ und „progressiv“ entrückt - es sei denn, er wird von grundsätzlich der „westlichen“ Kultur feindlich gesonnenen Fundamentalisten fortgeführt oder von hypermodernen „Tabula rasa“-Fetischisten zur Gänze negiert. Dann beträfe dies aber auch die Musik Mozarts. Im zunächst angesprochenen Kontext aber, in dem des anerkannten „Welt-, und „Weltanschauungsmusikers“ Beethoven, erscheint Mozarts Musik nach wie vor als ein Streitfall, was die Fragen nach deren „ideologischen“ Gehalt betrifft. Das Spektrum des Streites markieren teilweise noch immer Extrempositionen - teilweise deshalb, weil eben eine vollständige Negierung außermusikalischer Bindungen und Äußerungen in ernstzunehmender Diskussion kaum mehr vertretbar sein dürfte. Um so schärfer aber hält die Diskussion an über die Art und Weise, den Umfang und die Bedeutung zumal politisch orientierter Komponenten, die der Musik Mozarts eigen sind.

Diese Diskussion hat im 20. Jahrhundert wohl am klarsten und eindringlichsten Hermann Abert in seiner monumentalen, bescheiden aber als „neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart“ be-

zeichneten Monographie begonnen. Und es war kein Zufall, daß Abert das Werk vor und während des Ersten Weltkrieges erarbeitete und es dann ein Jahr nach Ende dieser weltstürzenden Katastrophe veröffentlichte. Die grundsätzlichen Alternativen nach diesem Krieg lauteten für viele Menschen, darunter zahlreiche Künstler und Intellektuelle: entweder verstärktes politisches Engagement im Geist von Humanität und Fortschritt, um die Wiederholung einer solchen Katastrophe zu verhindern oder Verzicht auf jede politische Parteinahme in der Hoffnung, dadurch alle mit Parteiname zwangsläufig verbundenen Konflikte zu vermeiden. Hermann Abert entschied sich für die letztere. Für sein Mozartbild hieß dies:

„Die heutige Zeit liebte es, in den Biographien großer Künstler [...] nach einer ‚Weltanschauung‘ zu forschen und dabei womöglich nach einer Beziehung zu bestimmten philosophischen Systemen der Zeit Umschau zu halten, wie wir es seit dem Falle Wagner-Schopenhauer gewöhnt sind. Bei Mozart fehlt jedoch dieser Drang, sich auf philosophischem Wege eine Weltanschauung zu bilden, vollständig [...] Er war und blieb auch in dieser Hinsicht Künstler, d.h. sinnlicher Mensch, dessen Welt die der Anschauungen und Gefühle, aber nicht der Begriffe war (...) Darum ist Mozart aber auch nie ein Politiker gewesen. Denn der Staat kam als primäres Erlebnis für ihn noch weit weniger in Betracht als die Gesellschaft, und politische Theorien vollends gehörten für ihn ins Gebiet des Abstrakten, der sinnlichen Anschauung Entrückten, mit dem er nichts anzufangen wußte [... Es ist eine] höchst bezeichnende Tatsache, daß das bedeutendste politische Ereignis, das er erlebt hat, die französische Revolution, in seinen Briefen überhaupt mit keinem Worte erwähnt wird! Wir hören bei ihm auch niemals von Freiheit, Gleichheit, Menschenrechten usw. als allgemeinen Forderungen. Trat er, wie dies im Freimaurerorden manchmal geschah, mit einzelnen Persönlichkeiten in Verbindung, die diese Prinzipien verfochten, so waren es abermals die Menschen, die ihn fesselten, und nicht die Prinzi-

pien. Ein politisches ‚Glaubensbekenntnis‘ wird man deshalb vergeblich bei ihm suchen.“¹

Hierauf gab es sogleich - wie konnte es anders sein - unterschiedliche Reaktionen in widersprechendem wie zustimmendem Sinne. Und nach einem weiteren Weltkrieg wurden in dessen diesmal Jahrzehnte währendender Nachkriegszeit Stimmen laut, die diesen Disput mit weiterem, noch explosiverem Zündstoff - dem aus dem Ost-West-Konflikt - fortsetzten. Zu den Exponenten darf man wohl Wolfgang Hildesheimer und Georg Knepler zählen, die durch ihre jeweilige, mehr oder weniger explizite Bezugnahme auf Hermann Abert mit diesem eine Art Dreieck bilden.

Der Schriftsteller Wolfgang Hildesheimer steht, man möchte mit Thomas Bernhard sagen: „naturgemäß“ der Sicht- und Hörweise Hermann Aberts nahe:

„Mozarts äußere Wirklichkeit vollzog sich in mehr oder weniger abgesteckten Konventionen, an denen theoretisch zu rütteln ihm wohl kaum eingefallen wäre (...) Erst als die Systeme begannen, ihn einzuengen, wurde er rebellisch, doch hat er diese Ein-Mann-Rebellion niemals objektivieren können oder etwa verallgemeinert. Es fehlten ihm die Verbindungen zu Gleichdenkenden oder Gleichfühlenden, und er suchte sie nicht (...) wir können ihn daher nicht zu einem homo politicus machen (...) Seine Übereinstimmung mit allgemeinen revolutionären Strömungen der Zeit war intuitiv (...) gefiltert durch sein Gespür für Verwendbarkeit. Im ‚Figaro‘ hat Mozart ihn (den Zeitgeist. M.H.) denn auch verwendet, und zwar keineswegs arglos. Ob er die Folgen einkalkuliert hat oder nicht, wissen wir nicht.“²

¹ Abert, Hermann: W. A. Mozart. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart, Bd. 2, Leipzig 1956, S. 3 und 10.

² Hildesheimer, Wolfgang: Mozart, Frankfurt/Main 1977, S. 66.

Auf Mozart als eben diesen „homo politicus“ besteht mit Nachdruck Georg Knepler, gegen Abert wie gegen Hildesheimer. Und um dieses zu beweisen, riskiert er so manche geradezu abenteuerlich anmutende Deutung von Ereignissen bzw. Konstruktion von Zusammenhängen:

„Es wird sich aus der Mozart-Literatur nicht länger fernhalten lassen, daß auch Mozart, wie andere denkende und fühlende Menschen, von der Französischen Revolution ‚lebhaft entzündet‘ wurde. Und daß sie (Knepler zitiert hier Abert) ‚in seinen Briefen überhaupt mit keinem Worte erwähnt wird‘ (...) bedarf einer Korrektur. Der herangezogene Brief an Konstanze aus München vom Anfang November 1790 ist zu lesen als metaphorischer Ausdruck für die gehobene Stimmung, in die ihn der Hauch einer neuen Epoche versetzt hatte, der ihm auf seiner Reise um die Nase strich:

„Liebstes, bestes Herzensweibchen!

... Ich freue mich auf Dich, denn ich habe viel mit Dir zu sprechen, ich habe im Sinne, zu Ende künftigen Sommers diese Tour mit Dir, meine Liebe, zu machen, damit Du ein anderes Bad besuchest; dabei wird Dir auch die Unterhaltung, Motion und Luftveränderung guttun, so wie es mir herrlich anschlägt, da freue ich mich recht darauf und alles freuet sich...

Dein Dich bis in den Tod liebender

Mozart mp³

Wer in der Lage ist, aus den Worten „Motion und Luftveränderung“ eine Art „Geheimsprache“ für Revolutionäres herauszulesen (denen freilich die „Unterhaltung“ etwas störend voran steht), der vermag auch wenig später ebenso beiläufig wie arglos hinzuzufügen:

„Daß er sowohl in Salzburg wie auch nunmehr in Paris mit der Aufklärung in Verbindung gekommen war, braucht ihm nicht bewußt geworden zu sein.“⁴

³ Knepler, Georg: Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen, Berlin 1991, S. 398 f.

⁴ Ebenda, S. 400.

II

Aus aktuellem Anlaß - schließlich befinden wir uns hier in der Musikhochschule, die Georg Knepler begründet hat - zu diesen sich hier stellenden Fragen noch soviel: Knepler wechselte im Herbst 1959 vom Rektorat dieser Hochschule, die seit 1964 den Namen Hanns Eislers trägt, in die Leitung des Musikwissenschaftlichen Instituts der Humboldt-Universität, die er bis 1970 innehatte. Zum selben Zeitpunkt (1959) begann ich mein Studium der Musikwissenschaft, das ich 1965 nach einigen Querelen - zumal mit Georg Knepler - abschloß. Ab den mittleren achtziger Jahren ergaben sich private, von mir gesuchte Gelegenheiten zu ausführlicheren Gesprächen mit ihm und in den neunziger Jahren brachte die Zusammenarbeit in der Redaktion der Zeitschrift *Beiträge zur Musikwissenschaft* bis zu deren Einstellung weitere Kontakte (zu persönlicher Nähe kam es allerdings nie). Nach der Lektüre von Kneplers Mozart-Buch aber habe ich jeden Kontakt mit dem Verfasser abbrechen müssen. Ich hätte ihm, entgegen der Mehrheit euphorischer Besprechungen in (ehemals) Ost und West, nur meine Sprachlosigkeit angesichts des Ausmaßes von Faktenmanipulation auf allen Ebenen der mozartischen Realität oder der fortgesetzten ignoranten Kritik an einer beständig und pauschal als „bürgerlich“ bemäkelten Musikwissenschaft bekunden müssen.

Gerade nun ist die erste umfassende Biographie Georg Kneplers von Gerhard Oberkofler und Manfred Mugrauer in einem österreichischen Verlag erschienen. Es ist hier nicht der Ort für ein intensiveres Eingehen auf dieses Buch, das als Quellensammlung lesenswert erscheint, in seinen Urteilen und Schlußfolgerungen allerdings die übliche Schwerhörigkeit und auch Taubheit gegenüber den Zwischen-, Neben- und Untertönen in den Ereignissen und Dokumenten erkennen läßt. Zum Lesenswertesten gehört sicher die Wiedergabe des bislang unveröffentlichten

Briefwechsels mit Ernst Hermann Meyer im Vorfeld der Rückkehr Kneplers aus dem englischen Exil nach Wien bzw. dann nach Ost-Berlin. Es sind, ungeachtet aller anhaltenden Widrigkeiten von Tag und Zeit, Zeugnisse einer großen Zuversicht, von Hoffnungen auf eine bessere Welt, für die Knepler nun - wie zuvor als Exilant gegen den Hitlerfaschismus - seine ganze Lebenskraft einsetzen will. Doch er erlebt bald den Beginn einer großen Desillusionierung, die ihn einerseits durch „Abweichungen von der Parteilinie“ in Konflikt bringt mit seinen Genossen, zumal mit Ernst Hermann Meyer. Andererseits - und davon ist in dem neuen Buch mit keinem Wort die Rede - treibt es ihn in eine „Flucht nach vorn“, in eine Rigorosität des marxistischen Denkens, die sich als realitätsnah und weitblickend versteht, aber in nichts anderes mündet als in eine Art individuellen Dogmatismus und Fundamentalismus, wovon die „Mozart-Annäherungen“ von 1991 zeugen und letztlich dann das testamentarisch wirkende Fragment über „Macht ohne Herrschaft“, dessen gedankliche Dürftigkeit und Hilflosigkeit vielleicht dadurch gemildert wird, daß man es als Ausdruck von Ratlosigkeit, ja von Verzweiflung über den Lauf der Welt und des Verfassers eigenen Weg in ihr lesen kann, ja wohl lesen muß.

III

Symptomatisch für Georg Kneplers unbeirrbaren Weitblick suggestierende Darstellung von Mozarts Verhalten, Denken und Komponieren ist nicht zuletzt die Tatsache, daß sie bei den Opern ausführlich auf die *Entführung*, auf *Figaro*, *Don Giovanni* und die *Zauberflöte* eingeht. Doch zu *Così fan tutte*, aus der nur zwei Beispiele für kompositorische Gestaltung von Textbezügen herangezogen werden, findet der Autor nur wenige, merkwürdig gehemmt wirkende Worte. Der Hinweis, daß das Werk neben dem *Schauspieldirektor* und *La Clemenza di Tito* deshalb

nicht weiter berücksichtigt wird, „weil Mozart deren Libretti nicht selbst wählte,“⁵ erscheint jedoch angesichts des Ranges zumindest der *Cosi*-Musik als kaum gerechtfertigt. Und so heißt es denn:

„In Wien trifft Mozart nach jahrelangem Zögern und Suchen zwei (...) Entscheidungen: Er tritt im Dezember 1784 in eine Freimaurerloge ein und erschließt sich mit *La villanella rapita*⁶ und *Figaro*, 1785 und 1786, das zeitgenössische Sujet für seine Opern (...) Gleichzeitig (und zweifellos im Zusammenhang mit seinen sich radikalierenden Ansichten) verliert Mozart die Gunst Wiener aristokratischer Kreise, während er außerhalb Wiens, zumal in Prag und in Mainz, als Repräsentant eines sich formierenden demokratisch-aufgeklärten Weltbildes Triumphe feiert. Sein großer Geist findet auch in Opernstoffen, die an ihn herangetragen werden, Raum für jene sinnliche Anteilnahme, die er seit *Idomeneo* seinen Bühnenfiguren zuteil werden läßt; sie durchdringt selbst die ironische Distanz, mit der er in *Cosi fan tutte*, 1790, menschliche Schwächen belächelt.“⁷

Es ist schon erstaunlich, daß ein Autor, der die Aufdeckung der progressiven Rolle Mozarts nicht nur in der Musikgeschichte geradezu auf seine Fahne geschrieben hat, im Fall der *Cosi* an einem der bis tief ins 19. Jahrhundert zurückreichenden Klischees - dem der harmlosen, dennoch aber frivol-geschmacklosen Nichtigkeit des Librettos - festhält (das andere Klischee hat Richard Wagner auf den Punkt gebracht, demzufolge Mozart zu diesem Text keine gute Musik einfallen konnte). Freilich hat es (allzu) lange, bis weit ins 20. Jahrhundert hinein gedauert, ja, vielleicht sind sich erst in dessen letzten Jahrzehnten Opernregie und Musikwissenschaft der unvergleichlichen Bedeutung des *Cosi fan tutte*-Konflikts und seiner Austragung auf textlicher wie musikalischer Ebene

⁵ Knepler, a.a.O., S. 159.

⁶ Komische Oper von Francesco Bianchi, zu deren Wiener Aufführung 1783 Mozart zwei Ensemblestücke beisteuerte.

⁷ Knepler, a.a.O., S. 401.

bewußt geworden. Es fehlt inzwischen nicht mehr an Stimmen, die diese Oper als den Gipfelpunkt von Mozarts Bühnenwerken bezeichnen.

IV

Kernpunkt ist, daß in *Cosi fan tutte* individuelle, existenzielle Gefühls- und Bewußtseinslagen in unausschöpflicher Differenziertheit und Tiefe und zugleich in den Dimensionen einer Nußschale - der der Handlungsebene - vermittelt werden. Darin erhalten sie eine Deutlichkeit und Dringlichkeit, die zumindest im Bereich der Musik bislang unbekannt und auch nicht gefordert waren. Der Anstoß hierzu dürfte wesentlich mit dem Zerbrechen überkommener Wertvorstellungen und materieller wie ideeller Sicherheitsbindungen zu tun haben, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts in allen Bereichen des gesellschaftlichen Lebens abzeichneten. Die Stichworte hierfür sind viel gebraucht: Säkularisierung und Aufklärung. Und sie wurden auch mißbraucht oder zumindest mißverstanden, vor allem dann, wenn sie nur als Losungen für Fortschritt, für Befreiung von uralten Bedrückungen und Vision für Macht ohne Herrschaft galten. Die Lebenswirklichkeit aber sah immer anders aus. In ihr entfalteter Optimismus stieß aufgrund der Vielfalt und Widersprüchlichkeit menschlicher Interessen stets wieder auf Gegenkräfte, und welche von ihnen sich jeweils durchsetzten, war niemals von vornherein auszumachen. *Cosi fan tutte* greift nicht nur einem künstlerischen Darstellungsprinzip, sondern auch einem menschlichen Verhaltensprinzip vor, das erst in den Überlebenskämpfen des 20. Jahrhunderts seine Formulierung erhielt: *Dialektik der Aufklärung* auf der Ebene der Kritischen Theorie Adornos und Horkheimers oder *Optimistische Tragödie* auf der Ebene der russischen Avantgarde des ersten Drittels des 20. Jahrhunderts und ihrer Aktualisierung in der zweiten Jahrhunderthälfte durch Heiner Müller. Dies meint unter anderem, daß der Durchbruch zu

jedem Neuen ein nicht auszumachendes Maß an Rückschlägen und ungewollten, unkalkulierbaren Beimischungen bereithält. Es können diese Unwägbarkeiten eine Gewalt erlangen, die das angestrebte Ziel entstellen, im Extremfall in sein Gegenteil verwandeln.

Und davon gibt *Cosi fan tutte* ein Beispiel gleichsam auf engstem Raum und in engster menschlicher Beziehung. Daß es sich bei den handelnden Personen - den beiden Liebespaaren, dem „Philosophen“ nebst einer Dienerin - nicht, wie man annehmen könnte, um eine Adelsgesellschaft, sondern um durchschnittliche Bürger handelt, die sich längst auch schon Dienstpersonal leisten konnten, ist weniger Zeichen und Plädoyer für ein entsprechendes neues Standesbewußtsein, sondern eher eine Maske, hinter der die existentiellen Dimensionen der Konfliktaustragung ebenso elegant wie wirkungsvoll zur Geltung kommen. Denn ob in *Kabale und Liebe*, *Emilia Galotti* oder eben *Cosi fan tutte* - auch die bürgerliche Perspektive als Überwindung bestehender Schranken (in tragischer wie satirischer Variante) behält den Stachel eigener Schranken bzw. sammelt im Lauf ihrer Entfaltung wiederum Sprengstoff an, der die neuen Verhältnisse einst ins Wanken bringen wird. Aus dieser Kontinuität von „Dialektik der Aufklärung“ und „optimistischer Tragödie“ erwächst aber immer auch die Utopie, daß es, gegen alle reale Erfahrung, gelingen müßte, freie Entfaltung unentfremdeter menschlicher Beziehungen zu ermöglichen. Zumindest hat diese Utopie, so scheint es, eine Musik ermöglicht, die einen Assiziationszauber entfaltet, dessen Gewebe, dessen Klang-Bild den Eindruck vermittelt, als würde das bislang immer wieder Verweigerte endlich gewährt. Es ist Mozarts Musik, und in *Cosi fan tutte* erreicht sie darin ihr höchstes Niveau.

V

Als Beispiel sei die 5. und 6. Szene des 1. Aktes herausgegriffen - obwohl dies bereits so oft geschehen ist. Aber es gibt wohl kaum etwas Konziseres für eine Demonstration. Der „alte Philosoph“ Don Alfonso hat mit den beiden Offizieren Guiglielmo und Ferrando eine Wette abgeschlossen. Seiner Erfahrung nach sei auf die Treue von Frauen kein Verlaß, also auch nicht auf die von deren Geliebten Fiordiligi und Dorabella – was die jungen Herren selbstverständlich bestreiten. Don Alfonso beginnt daraufhin eine Täuschungsmanöver, indem er den Damen die fingierte Botschaft überbringt, daß ihre Geliebten den sofort auszuführenden Befehl erhalten hätten, in den Krieg zu ziehen. Das geschieht denn auch scheinbar, in Wirklichkeit aber kehren die Herren wenig später zurück, verkleidet als „Albanier“, die sofort um die Damen in nunmehr überkreuztem Verhältnis zu werben beginnen. Usw. in ebenso bekannter wie zu erwartender Weise. Die 5. und 6. Szene bildet den Abschluß des Abschiednehmens, der Leidausbrüche wie der Liebes- und Treuebekundungen. Mozart formt hier aus einem Teil der Szenenfolge eine eigene „Szene“, in der der Handlungsablauf in einen musikalischen Ablauf gewissermaßen transformiert wird. Die Handlung und ihre verbale Artikulation erhalten eine unmittelbare klangliche Dimension, durch die die Musik assoziationsreiche Plastizität gewinnt, welche im selben Augenblick dem Geschehenden, dem Gesagten durch Verallgemeinerung und Überhöhung im Vokalen wie im Instrumentalen Tiefenperspektive, also Bedeutsamkeit verleiht. Die kompositorische Anlage und Umsetzung der „Szene“ steigert den Buffocharakter, den die Oper auf der Ebene des Geschehenden/Gesagten wahrt, in die Sphäre eines Dramas, in der sich der Mummenschanz zum existenziellen Konflikt verwandelt. Im Kern geschieht hier bereits etwas, das Richard Wagner,

bezogen auf sein „musikalisches Drama“, als „ersichtlich gewordene Taten der Musik“ bezeichnen wird.

Die „Szene“ setzt gewissermaßen nach einem Doppelpunkt ein, schroff markiert durch den Kadenzschluß des der 5. Szene vorausgehenden Recitativo: „Io manco“ („ich vergehe“; Fiordiligi) „Io moro“ („ich sterbe“; Dorabella). Der erste Teil der „Szene“ (Nr. 8 Coro), ein in Ton und Wort stumpfsinnig fröhlicher Marsch der aufbrechenden Soldaten („Bella vita militar“; „wie schön, Soldat zu sein“), bildet einen scharfen, die seelische Situation der beiden Damen gnadenlos ignorierenden Kontrast. Das folgende Recitativo mit den zur Eile drängenden Worten Don Alfonsos und den nur noch stammelnden Einwüfen der beiden Liebespaare mündet nun nicht mehr in einen Doppelpunkt, sondern bildet eine nahtlose Überleitung („Abbracciami, idol mio“; „umarmen wir uns, Geliebte“, Ferrando/Guglielmo und „Muojò d'affanno“; „ich vergehe“, Fiordiligi/Dorabella) zum Quintett (Nr. 9).

Dieses Quintett gehört zu jenen Erfindungen Mozarts, in denen die Ablösung der Musik vom traditionellen Kanon der Affektdarstellung zur neuen klingenden Wirklichkeit wird. Die gesungenen Worte werden zu Hüllen, in denen sich musikalische Sinnerfüllung ereignet, die jede in diesem Sinnzusammenhang mögliche individuelle Situation einschließt und dergestalt auch überschreitet. Das Orchester bildet einen sanft vibrierenden Klanguntergrund, in den die Bratschen mit ihrem Halbtonpendel f' - e' eine Art roten Faden legen. Stockend setzen die Sänger ein: Fiordiligi auf c'', an dem sie festhält; Dorabella pendelt leicht darunter zwischen b' und a', korrespondierend zum gedehnteren Pendel der Bratschen. Sie bilden eine Einheit. Dann folgen Guglielmo und Ferrando, stimmlich in umgekehrtem Einsatz von Bariton und Tenor zu den Sopranen der Damen – vielleicht die erste Andeutung dessen, was den beiden Paaren beschieden ist. Schließlich schaltet sich Don Alfonso noch ein. Im Unterschied zu den zarten, zerbrechlich wirkenden Intervallfol-

gen im Tonsatz der Paare, der zum Klangbild von Unsicherheit und Zweifel wird, tönt der Philosoph ebenso selbstsicher wie engstirnig, obwohl seine gegenüber den Paaren deutlich verkürzten und durch Punktierungen zugespitzten Tonfolgen durch gemäßigtes Tempo und andauernde Leisheit sich dem verhaltenen Ausdruck des Ensembles anpassen. Die Musik gewinnt eine Intensität, die den handlungsgebundenen Vorgang des Abschiednehmens über jeden konkreten Anlaß hinaus treibt. Es sind vor allem die melismatisch-entschwebenden Ausweitungen in Fiordiligis Gesang im Zusammenspiel mit einem harmonischen Wohlklang, durch die Musik zu einem Ausdruck gelangt, in dem deren stilistische und entwicklungsgeschichtliche Bedingungen zurücktreten oder sogar in Vergessenheit geraten. Klang in der Einheit von Harmonie, Melisma, Farbe und Kinetik wird zum Klang-Sinnbild existenzieller – und das heißt in einem emphatischen Sinne: subjektiver – Erfahrung:

Nr. 9 (Quintetto)

Andante (Weinend)

Fi. ge - he. Du... schreibst... mir... al - le...
fan - no. Di ... scri - ver - mi o - gni... (Weinend)

Do. ge - he. Ach...
fan - no. Due...

Fl. *p*

Do. Ta - ge... schwör... mir's...
gior - no... giu - ra -

Do. zwei - mal... schrei - be... mir... schrei -
vol - te an - co - ra... tu... scri -

Fe. **Ferrando**
 Ja... si - cher...
Sii... cer - ta...

G. **Guglielmo**
 O... zwei - fle... nicht...
Non... du - bi - tar...

Fl. *p*

¹⁾ Im Autograph: „Recitativo“.

Fiordiligi

Fi. o... mein... Ge - lieb - ter...
mi... vi - ta... mi - a...

Do. be... mir... ver - sprich... mir's...
vi - mi... se... puo - i...

Ferrando

Fe. ja... si - cher... du...
sii... cer - ta... o...

Guglielmo

G. o... zwei - fle... nicht... Ge -
non... du - bi - tar... mio

Don Alfonso

D.A. (Ich ster - be noch vor La - chen, ich ster - be noch vor
(Io cre - po se non ri - do, io cre - po se non

Fi. sei ge - treu : mir al -
sii co - stan - - te a mc

Fe. Teu - re...
ca - ra...

G. lieb - te...
be - ne...

D.A. La - chen.) (so)
ri - do.)

Fi. lein.
sol.

Dorabella

Do. Wah - re die Treu -
Ser - ba - ti fi -

Do. e!
do!

Ferrando
Ad - di - - - o!
Ad - di - - - o!

Guglielmo
Ad -
Ad -

Fiordiligi
Ad - di - - - o!
Ad - di - - - o!

Dorabella
Ad - di - - - o!
Ad - di - - - o!

di - - - o!
di - - - o!

cresc. *f*

Fiordiligi
Ach, es zer - reißt - mein
Mi si di - vi - - - de il

Dorabella
Ach, es zer - reißt - mein
Mi si di - vi - - - de il

Ferrando
Ach, es zer - reißt - mein
Mi si di - vi - - - de il

Guglielmo
Ach, es zer - reißt - mein
Mi si di - vi - - - de il

Kl. Fg. *p*
Str.

Fi. lie - bend Herz der Tren - nung Schmerz, ach, es zer -
 cor, bell' i - dol mi - - - - - o, mi si di -

Do. lie - bend Herz der Tren - nung Schmerz, ach, es zer -
 cor, bell' i - dol mi - - - - - o, mi si di -

Fe. lie - bend Herz der Tren - nung Schmerz, ach, es zer -
 cor, bell' i - dol mi - - - - - o, mi si di -

G. lie - bend Herz der Tren - nung Schmerz, ach, es zer -
 cor, bell' i - dol mi - - - - - o, mi si di -

p *cresc.* *f*

Fi. reißt - - - - - mein lie - bend Herz der Tren - - - - - nung
 vi - - - - - de il cor, bell' i - dol mi - - - - -

Do. reißt - - - - - mein lie - bend Herz der Tren - - - - - nung
 vi - - - - - de il cor, bell' i - dol mi - - - - -

Fe. reißt - - - - - mein lie - bend Herz der Tren - - - - - nung
 vi - - - - - de il cor, bell' i - dol mi - - - - -

G. reißt - - - - - mein lie - bend Herz der Tren - - - - - nung
 vi - - - - - de il cor, bell' i - dol mi - - - - -

p

Fi. Schmerz! Ad - di - o, ad -
 o! Ad - di - o, ad -

Do. Schmerz! Ad - di - o, ad -
 o! Ad - di - o, ad -

Fe. Schmerz! Ad - di - o, ad -
 o! Ad - di - o, ad -

G. Schmerz! Ad - di - o, ad -
 o! Ad - di - o, ad -

Don Alfonso

D.A. (Ich ster - be noch vor La - chen, ich ster - be noch vor
 (Io cre - po se non ri - do, io cre - po se non

Str.

Fi.
di - o, ad - di - - - - o! [63]
di - o, ad - di - - - - o!

Do.
di - o, ad - di - - - - o! [63]
di - o, ad - di - - - - o!

Fe.
di - o, ad - di - - - - o! [63]
di - o, ad - di - - - - o!

G.
di - o, ad - di - - - - o! [63]
di - o, ad - di - - - - o!

D.A.
La-chen, ich ster - be noch vor La-chen, ja ich ster-be noch vor La-chen.) [63]
ri - do, io cre - po se non ri - do, se non ri - do, se non ri - do.)

Wie wesentlich Mozart diese Situation gewesen sein muß, zeigt sich darin, daß er nach diesem Quintett nicht sogleich mit der Handlung fortfährt – was durchaus möglich und auch sinnvoll wäre. Doch er schließt eine weitere, das Sinnbild ausführende und steigernde Folge von Marsch, Recitativo und Ensemble an. Während aber der Marsch durch bloße Wiederholung lediglich den trivialen Kontrasteffekt zum Gefühlsdrama erneuert, geraten das folgende Terzetto (Nr. 10) und nun auch bereits das ihm vorausgehende Recitativo zu einer Art gesteigerter Variante des verklungenen Sinnbildes: es ist die Geste des Abschieds als eines Verschwindens, das im Bewußtsein der beiden ahnungslosen Frauen die Hoffnung auf Wiederkehr fragwürdig, ja illusorisch zu machen scheint. Im Kern entwirft Mozart hier eine klangliche Atmosphäre, die Gustav Mahler im Abschied seines *Liedes von der Erde* zum halbstündigen sinfonischen Panorama oder Richard Strauss in den *Vier letzten Liedern* als versöhnend-resignierten Ausklang seines Lebenswerkes entfalten wird.

Der Marsch war die Begleitmusik zu Ferrandos und Guglielmos Einschiffung gewesen. Das nun folgende Recitativo leitet nahtlos in das an-

schließende Terzetto insofern, als Don Alfonso hier nicht mehr den spöttisch-schadenfrohen Gegenpart zum genarrten Damenduo bildet, das seinen Schmerz aussingt und um die „glückliche Heimkehr“ der Geliebten fleht, sondern in geheuchelter Anteilnahme dessen Ton aufnimmt: „E a voi salve gli amanti, e a me gli amici“; „Euch bewahre er die Liebsten und mir die Freunde“.

Und damit ist die Flugbahn bereitet für ein Klang-Bild des Abschieds, das es zuvor in solcher unbedingten, schrankenlosen Subjektivität und Intimität nicht gegeben haben dürfte.

Nr. 10 (Terzettino)

[Andante]

Fiordiligi

Do. Dorabella

D. A. Don Alfonso

Str. *p*

Vc. Kb. pizz.

lei - - - ser, ihr Win - de, sanft
a - - - ve sia il ven - to, tran -

Fi. schau - kle die Wel - le; und
 quil - la sia - l'on - da, ed

Do. schau - kle die Wel - le; und
 quil - la sia - l'on - da, ed

D. A. schau - kle die Wel - le; und
 quil - la sia - l'on - da, ed

Kl. Fg.

Fi. ihr E - le - men - te, seid freund - lich und
 o - gnie - le - men - to be - ni - gno ri -

Do. ihr E - le - men - te, seid freund - lich und
 o - gnie - le - men - to be - ni - gno ri -

D. A. ihr E - le - men - te, seid freund - lich und
 o - gnie - le - men - to be - ni - gno ri -

Fi. lin - de, seid hold ih - rer Fahrt, weht
 spon - da ai no - stri de - sir, so -

Do. lin - de, seid hold ih - rer Fahrt, weht
 spon - da ai no - stri de - sir, so -

D. A. lin - de, seid hold ih - rer Fahrt, weht
 spon - da ai no - stri de - sir, so -

Fi. lei - ser, ihr Win - de, sanft schau - kle die Wel - le, und
 a - ve - sia il ven - to, tran - quil - la sia l'on - da, ed

Do. lei - ser, ihr Win - de, sanft schau - kle die Wel - le, und
 a - ve - sia il ven - to, tran - quil - la sia l'on - da, ed

D. A. lei - ser, ihr Win - de, sanft schau - kle die Wel - le, und
 a - ve - sia il ven - to, tran - quil - la sia l'on - da, ed

Kl. Fg.

Fig.

Fi. all ihr E-le-men-te, seid freund-lich und lin-de, seid
o-gni e-le-men-to be-ni-gno ri-spon-da ai-

Do. ihr E-le-men-te, seid freund-lich und lin-de, seid
o-gni e-le-men-to be-ni-gno ri-spon-da ai

D.A. all ihr E-le-men-te, seid freund-lich und lin-de, seid
o-gni e-le-men-to be-ni-gno ri-spon-da ai

Fi. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, ai

Do. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, ai

D.A. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, ai

Str.
Bläs.
Ve. Kb. pizz.

Fi. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, be-

Do. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, be-

D.A. hold ih-rer Fahrt, seid
no-stri de-sir, ai

cresc.

Fi. freund-lich und lin-
ni-gno ri-spon-

Do. freund-lich und lin-
ni-gno ri-spon-

D.A. hold ih-rer Fahrt, seid freund-lich und lin-de, seid hold ih-rer
no-stri de-sir, be-ni-gno ri-spon-da ai no-stri de-

Kl.
p
Fig. Ve.

Fi. de, - seid hold ih - rer Fahrt, seid
 da - ai - no - stri de - sir, ai

Do. de, - seid hold ih - rer Fahrt, seid
 da - ai - no - stri de - sir, ai

D.A. Fahrt, seid hold ih - rer Fahrt, seid
 sir, ai no - stri de - sir, ai

Vc. Kb. pizz.

Fi. hold ih - rer Fahrt, seid hold ih - rer
 no - stri de - sir, ai no - stri de -

Do. hold ih - rer Fahrt, seid hold ih - rer
 no - stri de - sir, ai no - stri de -

D.A. hold ih - rer Fahrt, seid hold ih - rer
 no - stri de - sir, ai no - stri de -

Fg.

(Die beiden Damen gehen ab)

Fi. Fahrt, seid hold ih - rer Fahrt! [72]
 sir, ai no - stri de - sir!

Do. Fahrt, seid hold ih - rer Fahrt! [72]
 sir, ai no - stri de - sir!

D.A. Fahrt, seid hold ih - rer Fahrt!
 sir, ai no - stri de - sir!

cresc. f p

Piano accompaniment for the final section of the page.

Die Musik ertönt wie eine instrumental-vokale Legierung, unter deren Führung die Worte wie nicht minder auf das Klangliche reduzierte Sinnmarkierungen wirken. Über der zunächst einsetzenden Wellenbewegung der 1. und 2. Violinen im Terzabstand (E-Dur), grundiert von harmoniestützenden Pizzicati der tiefen Streicher (e-h) und einem ausgehaltenen, an das „Pendel“ aus dem Quintett anknüpfenden Mittelton der Bratschen (h) setzen die Singstimmen in einem sanft schwebenden Choralsatz ein, der nach vier Takten durch ein Holzbläsertrio (2 Klarinetten, Fagott) verstärkt, vor allem aber auf diese Weise an klanglicher Intensität und Suggestivität gewinnt. Und diese gleichsam atmend anwachsende Verdichtung des Ausdrucks ereignet sich wiederum in permanenter Leisheit (piano ist die anfangs geforderte und anhaltende Lautstärke), allein durch Verdichtungen des Tonsatzes – etwa durch Einbeziehung der Violen und der 1. Violinen in die Melodieführung des Fagotts bzw. des 1. Soprans (T 7 ff. bzw. 8) oder durch intervallische Ausweitung der Wellenbewegung (T 7 ff.). Doch so erfüllt diese Musik damit bereits wirkt – Mozart versteht sie noch immer als permanente Vorbereitung auf ein freilich nicht vorauszuahnendes Ziel, das dann in der harmonischen Zusammenfassung aller Stimmen zu einem verminderten Akkord (T 22) erreicht ist.

Es ist dieses Klang-Ziel ein geradezu mystischer Augenblick oder ein weiterer jener „Ernstfälle“ im Werk, durch die seine existentielle Bedeutung über jeden inhaltlichen Anlaß hinaus zur klingenden Wirklichkeit wird. Daß ein verminderter Akkord den Kern des Ereignisses bildet, erscheint wohlbedacht zu sein. Er markiert das genaue Gegenteil allen Schließens, indem er sich nach vielen (harmonischen) Richtungen hin offen zeigt - Richard Wagner wird den Verminderten Akkord vor allem im *Tristan* zu einer Art Stellwerk für dessen harmonische Verläufe machen. Zugleich trennt der Akkord die stimmlich Beteiligten, führt sie auf

ihnen unbekannte Wege und verwandelt so das sie alle beherrschende Gefühlschaos – das der Rat- und Hoffnungslosigkeit, des Trauerns und des ungebrochenen Liebens – in ein weiteres Klang-Bild, dessen Suggestivität erneut aus den intensiven, in anhaltender Leisheit aufgebauten Intervallspannungen der Vokal/Instrumental-Kombination hervorgeht. Die Gewichtigkeit des harmonischen Ereignisses zeigt sich auch darin, daß es sogleich noch einmal wiederholt wird (T 25), allerdings mit geringfügigen, doch durchaus „sprechenden“ Veränderungen im Tonsatz: es erfolgt sowohl im Instrumental- wie im Vokalsatz der Austausch von Tönen, durch den eine gleichsam nur atmosphärisch wahrnehmbare Nuancierung der Klangfarbe entsteht, vielleicht aber auch hierin ein weiteres Mal die von der Musik ausgehende Gefühlsbindung aller Beteiligten in zurückhaltendster Weise angedeutet wird.

Doch auch damit gelangt die „Szene“ noch immer nicht ans Ende. Obwohl sie einer recht ausführlichen Auskadenzierung der Grundtonart E-Dur Raum gibt (T 28-32), nimmt Mozart sie zum Anlaß, das Terzett musikalisch wieder zu spalten – in die Kontrahenten Fiordiligi/Dorabella und Don Alfonso. Sie singen zwar denselben Text („benigno risponda ai nostri desir“; „seid freundlich und hold ihrer Fahrt“), doch in entgegengesetzter melismatischer Bewegung. Erst mit Erreichen der Tonika (T 32) kommen sie wieder zusammen. Und mit der dort wiedereinsetzenden Wellenbewegung der Violinen entfaltet sich nun erst das abschließende Klang-Bild. Die Singstimmen formieren sich wieder im wohlklingendsten Choralsatz, von dem sich die Holzbläser nun allerdings absetzen. Es ist, als ob sie sich zu einer klingenden Abschiedsgeste versammelten, nicht unähnlich jener Gestik, die Thomas Manns kenntnisreicher Musiklehrer Wendell Kretzschmar in den Schlußpartien des Variationensatzes von Beethovens Klaviersonate op. 111 vernahm und seinem kleinen, aber gebannt lauschenden Publikum gestenreich vorführte. Wie hier, so erscheint auch die in simpelste Handlung eingebundene

Szene aus Mozarts Buffooper sich kraft der Musik zum Ausdruck von menschlicher Grunderfahrung zu weiten. Sie, die Szene mit der in ihr wirkenden Musik, bekunden eine Subjektivität, die Voraussetzung ihres Zustandekommens ist und zugleich zu einer Art Botschaft wird, die alle historisch-zeitlichen Bedingungen und Bindungen hinter sich läßt. Sie gewinnt ihre Tiefe aus einer Sinnfülle, die sie ins Unendliche, doch niemals ins Beliebige hin interpretierbar macht – und damit auf nicht absehbare Zeit unvergänglich.

VI

Hat dies nun etwas mit „Weltanschauung“ zu tun, und ist diese Musik Ausdruck von „Weltanschauung“? Ohne Zweifel wohl in dem Sinne, daß sie dem subjektiven Empfinden in solch intensiver, schrankenloser Weise eine Stimme gibt, wie dies vor Mozart weder möglich noch und vor allem nicht gefordert war. Auf das „Terzetto“ bezogen, heißt es bei Stefan Kunze:

„Der Abschied ist fingiert, doch Mozarts Musik hat nichts Gestelltes. Sie nimmt an der Täuschung nicht teil, realisiert aber auch nicht nur die äußere Situation und Abschiedswehmut. Mozarts Musik macht vielmehr deutlich, daß in diesem Abschied, dessen Epilog das Terzettino ist, ohne daß es den handelnden Personen bewußt ist, Unwiederbringliches verabschiedet wird (...) In diesem Augenblick der Entrückung, der Verzauberung und Besinnung steht die Zeit gleichsam still: Ein von Ruhe erfüllter Augenblick, der Vergangenes und Zukünftiges einschließt (...) Die Verklärung, die über der Handlung von *Così fan tutte* liegt und die in *Figaro* und *Don Giovanni* nicht denkbar wäre, sammelt sich hier wie in einem Brennpunkt.“⁸

⁸ Stefan Kunze: Über das Verhältnis von musikalisch autonomer Struktur und Textbau in Mozarts Opern. Das Terzettino „*Soave sia il vento*“ (Nr. 10) aus „*Così fan tutte*“, in: Mozart-Jahrbuch 1973/74, S. 220.

Das Ausdruckspotential, das bislang vornehmlich an Intensität und Nuancierung im interpretatorischen Aktionsbereich gebunden war, erstreckt sich nun und in wachsendem Maße auch auf den Tonsatz. Diesen Elemente streben nach einer Eigenständigkeit und Unverwechselbarkeit als Einzelheit wie im Zusammenwirken, die ihre subjektive Veranlassung - die Autorschaft - zum Vermittler einer Aussage, bald einer bewußten „Botschaft“ machen. Und daß diese Aussage in einem bestimmten Rollenverhalten vermittelt wird - im Falle der *Cosi* in dem einer bürgerlichen Emanzipationsbewegung -, ist eher ein äußerlicher Umstand. Denn indem vor allem die Musik hörbar macht, daß die Emanzipation nicht ohne neuerliche, aus ihr heraus sich ergebende Gefährdungen zu haben ist, bleibt jede Rollenzuweisung austauschbar. Es geht hier um die „Comédie humaine“, wie sie Honorè Balzac genannt hat und die bereits ein knappes Jahrhundert vor *Cosi fan tutte* Antoine Watteau in den „Fêtes galantes“ seiner *Einschiffung nach Kythera* als Bilderrätsel gemalt hat. Die hier dargestellten Liebespaare bilden dem äußeren Ansehen nach eine adlige Ausflugs-gesellschaft, wobei durchaus nicht klar zu erkennen ist, ob sie abfahren oder ankommen. Doch auch der äußere Anschein ist mehr als vage: ebenso könnte es sich um verkleidete Mädchen und Jungen aus der Stadt oder auch vom Lande handeln. Und schließlich: es könnte eben auch der Fall sein, daß gerade diese Vagheit in der Kennzeichnung der Handelnden das künstlerische Ziel gewesen ist - weil es bereits hier eben um eine überindividuelle „Comédie humaine“ geht, um ein „Cosi fan tutte“ als existenziellen Akt. Ob Musiker, Dichter oder Maler: die Menschen, die sie vorstellen und agieren lassen, führen ein Allerweltstheater auf, für das ihre soziale Zuordnung nur Kleidung und Bühnenbild liefert. Und das hat keine Verkleinerung, gar Verharmlosung zur Folge, sondern dringt zum existentiellen Kern menschlicher Konflikte vor. So gesehen, scheint der „Welt-

anschauung“ Mozarts die Sichtweise Hermann Aberts trotz ihrer leicht antiquiert-akademischen Färbung am nächsten zu kommen. Zumindest meidet sie die eingleisige, kahle Zuordnung an zeitgebundene Autorschaft und von ihr in den Blick genommene Adressaten. Das Fühlen, das innere Wesen von Menschen wird erspürt und findet zu einem künstlerischem Ausdruck, der alle anderen Bedingungen einschließlich der sozialen umfaßt, d.h. zugleich aber auch: als nachrangig voraussetzt. Und das eben dürfte der entscheidende Punkt sein, der *Cosi fan tutte* so anders, so neu und stets wieder so neu erscheinen läßt.