

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# COSÌ FANTUTTE



WIENER   
STAATSOPER

# INHALT

s. 4

**DIE HANDLUNG**

s. 10

**ÜBER DIESES PROGRAMMBUCH**

s. 14

**DAS LEBEN IST PERFORMATIV**  
NIKOLAUS STENITZER IM GESPRÄCH  
MIT BARRIE KOSKY

s. 24

**IM SCHATTENREICH DER GEFÜHLE**  
PHILIPPE JORDAN

s. 28

**ERKLÄR MIR *COSÌ FAN TUTTE***  
PASCALE OSTERWALDER

s. 34

**VON *COSÌ FAN TUTTE***  
**ZU *MÄDCHEN SIND MÄDCHEN***  
SILKE LEOPOLD

s. 40

**ALLES WEISHEIT, ALLES SCHERZ?**  
MELANIE UNSELD

s. 50

**GENESE EINES**  
**HEIMLICHEN HAUPTWERKS**  
MALTE KRASTING

s. 56

**FREMDE WILDE**  
SIGRID WEIGEL

s. 60

**FRAU GINEVRA LOMELLINO**  
GIOVANNI BOCCACCIO

s. 70

**VORHANG AUF**  
**FÜR DEN HÜTTRAUCH**  
NIKOLAUS STENITZER

s. 80

**MIT DER DREHBÜHNE**  
**GING'S AM BESTEN**  
ANDREAS LÁNG

s. 88

**IMPRESSUM**



WOLFGANG AMADEUS MOZART

# COSÌ FAN TUTTE

ossia LA SCUOLA DEGLI AMANTI  
DRAMMA GIOCO in zwei Akten  
Text LORENZO DA PONTE

**ORCHESTERBESETZUNG** 2 Flöten, 2 Oboen,  
2 Klarinetten,  
2 Fagotte, 2 Hörner,  
2 Trompeten,  
Pauken, Streicher  
**CONTINUO** Hammerklavier  
**BÜHNENMUSIK** Militärtrommel

**AUTOGRAPH** *I. Akt* Biblioteka Jagiellońska Krakau,  
*II. Akt* Staatsbibliothek zu Berlin –  
Preußischer Kulturbesitz

**URAUFFÜHRUNG** 26. JÄNNER 1790  
Burgtheater Wien

**ERSTAUFFÜHRUNG** 18. OKTOBER 1872  
K.u.K. Hofoperntheater – Haus am Ring

**SPIELDAUER** 3 H 30 MIN **INKL. 1 PAUSE**





# DIE HANDLUNG

## ERSTER AKT

Ferrando und Guglielmo sind empört: Don Alfonso hat angedeutet, ihre Verlobten, die Schwestern Dorabella und Fiordiligi, könnten ihnen untreu werden! Der »alte Philosoph« winkt ab, die Aufregung sei stark übertrieben. Jeder wisse schließlich, dass es keine treuen Frauen gäbe. Er schlägt eine Wette vor: Hundert Zechinen für ihn, wenn es ihm innerhalb eines Tages gelingt, seinen Standpunkt zu beweisen. Die Freunde willigen ein. Sie versichern, Alfonsos Anweisungen folgen und gegenüber den Frauen Stillschweigen bewahren zu wollen.

Fiordiligi und Dorabella singen Loblieder auf ihre Geliebten und freuen sich auf die baldige Hochzeit. Don Alfonso konfrontiert die Schwestern mit einer schrecklichen Nachricht: Guglielmo und Ferrando seien aufs Schlachtfeld kommandiert worden und müssten umgehend abreisen. Schon treffen die beiden ein, um Abschied zu nehmen. Während die Frauen untröstlich sind, freut sich Don Alfonso insgeheim, wie gut die Männer seinen Plan umsetzen. Unter Militärklängen reisen Ferrando und Guglielmo ab und lassen die Frauen verzweifelt zurück.

Während Despina das Frühstück für Fiordiligi und Dorabella bereitet, flucht sie über das Arbeitsleben. Als die Schwestern ihr unter Suiziddrohungen von der Abreise der Geliebten berichten, lacht Despina sie aus. Die beiden würden schon zurückkehren – und wenn nicht, gäbe es genügend andere Männer. In jedem Fall sei jetzt die Zeit, sich zu vergnügen. Alle Männer, erklärt sie den schockierten Schwestern, seien untreu. Es sei also nur gerecht, es ihnen mit gleicher Münze zurückzuzahlen.

Vorige Seiten:

FEDERICA LOMBARDI als Fiordiligi

EMILY D'ANGELO als Dorabella

PETER KELLNER als Guglielmo

CHRISTOPHER MALTMAN als Don Alfonso

## DIE HANDLUNG

Don Alfonso heuert Despina als Komplizin an. Er bittet sie um Unterstützung dabei, Fiordiligi und Dorabella mit zwei Männern zu verkuppeln. Für den richtigen Preis ist Despina bereit, ihm zu helfen. Don Alfonso stellt Despina die fraglichen Herren als seine besten Freunde vor. Es sind Ferrando und Guglielmo, die sich verkleidet haben. Dorabella und Fiordiligi sind außer sich über das Eindringen fremder Männer in ihr Haus. Die Männer erklären sich unsterblich verliebt in die beiden Frauen und flehen, erhört zu werden. Don Alfonso bittet um etwas Freundlichkeit für seine Freunde. Dorabella und Fiordiligi weisen deren Avancen zornig zurück. Guglielmo und Ferrando zeigen sich begeistert von der abweisenden Haltung ihrer Verlobten und sehen sich schon als Sieger der Wette. Don Alfonso mahnt zur Geduld: noch sei der vereinbarte Zeitraum nicht abgelaufen.

Don Alfonso kann nicht glauben, dass er es hier mit zwei standhaften Frauen zu tun haben soll. Despina erklärt die trauernden Liebhaberinnen für verrückt: Liebe sei schließlich zum Vergnügen da. Sie will sich darum kümmern, dass die Intrige Fahrt aufnimmt.

Die verkleideten Guglielmo und Ferrando erklären, aus dem Leben scheiden zu wollen, weil die grausamen Frauen sie nicht erhören wollen. Sie geben vor, Gift einzunehmen, und brechen vor Dorabella und Fiordiligi zusammen. Erschüttert rufen die Frauen um Hilfe. Don Alfonso hat einen Arzt geholt. Es ist die verkleidete Despina. Mit unkonventionellen Methoden »heilt« sie die beiden Männer im Handumdrehen. Fiordiligi und Dorabella zeigen sich nun schon weniger abgeneigt, bis die Männer zudringlich werden. Ärztin Despina erklärt dieses Verhalten mit den Nachwirkungen des Giftes. Die Frauen haben aber kein Verständnis.

## DIE HANDLUNG

### ZWEITER AKT

Despina beschwört die beiden Schwestern, die Liebe leicht zu nehmen. Sie sollten die Bewerber verlassen und sich auch nicht um ihren Ruf sorgen. Sie stellt fest, dass Fiordiligi und Dorabella zu schwanken beginnen.

Die Schwestern beratschlagen: Dorabella meint, es sei vielleicht kein Treuebruch, ein wenig Vergnügen zu haben. Fiordiligi bleibt zögerlich. Trotzdem teilen die Schwestern die Männer schon einmal untereinander auf. Don Alfonso und Despina arrangieren ein weiteres Rendezvous.

Fiordiligi und Ferrando gehen spazieren. Guglielmo wirbt nachdrücklich um Dorabella und schenkt ihr ein Andenken. Die beiden ziehen sich zurück. Fiordiligi wehrt sich gegen Ferrandos Avancen. Als er sie alleine lässt, zeigt sie sich zerrissen zwischen widersprüchlichen Gefühlen.

Ferrando bringt Guglielmo die frohe Botschaft von Fiordiligis Standhaftigkeit. Guglielmo muss den Freund dagegen enttäuschen und berichten, dass Dorabella sich tatsächlich mit ihm eingelassen hat. Den erschütterten Ferrando ersucht er um Einsicht: Einem Guglielmo könne man nun einmal nicht so leicht untreu werden. Don Alfonso erinnert daran, dass die vereinbarte Frist noch nicht abgelaufen ist.

Dorabella erklärt Despina, gegen die Künste ihres Kavaliere machtlos gewesen zu sein. Fiordiligi ist verzweifelt: Auch sie sei nun verliebt. Sie macht sich Vorwürfe deswegen. Dorabella freut sich und sieht sie beide schon als Bräute. Die Zweifel der Schwester versucht sie zu zerstreuen: Immerhin könnten ihre Verlobten im Feld fallen. Und falls sie zurückkehren würden, wären die Schwestern längst mit ihren neuen Männern über alle Berge.

## DIE HANDLUNG

Fiordiligi ist nicht überzeugt von Dorabellas und Despinas Zureden. Sie stellt sich die Männer auf dem Schlachtfeld vor und sieht sich selbst schon in Uniform, Seite an Seite mit Guglielmo. Der versteckte Guglielmo ist gerührt von ihrer Treue. Ferrando macht aber einen weiteren Versuch, Fiordiligi zu verführen, und sie gibt nach.

Guglielmo ist außer sich. Ferrando macht sich lustig über ihn. Don Alfonso mahnt die beiden Männer zur Vernunft: Schließlich würden sie ihre Verlobten doch lieben. Er trägt ihnen seine Philosophie vor: So machen's alle Frauen – ihr Herz würde sie dazu zwingen.

Despina überbringt die frohe Botschaft, dass die Frauen bereit seien, ihre neuen Liebhaber zu heiraten. Die Paare treffen ein. Don Alfonso kündigt den Notar an, der die Eheverträge bringt. Es ist einmal mehr die verkleidete Despina. Nachdem die Frauen unterschrieben haben, trifft die unerwartete Nachricht ein: Ferrando und Guglielmo sind zurück! Die schockierten Frauen beruhigt Don Alfonso. Alles werde gut werden.

Die Verlobten sind heil und fröhlich eingetroffen; das nervöse Betragen der Frauen irritiert sie aber. Als der »Notar« gefunden wird, lüftet Despina stolz ihre Verkleidung. Don Alfons spielt den Liebhabern die Ehekontrakte zu. Die Männer lösen das Verkleidungsspiel auf. Fiordiligi und Dorabella beklagen Don Alfonsos Betrug. Er erklärt, durch die Täuschung wären die Liebhaber nun wohl klüger: Sie würden nun tun, was er wolle. Er fordert die Liebenden auf, sich zu versöhnen. Fiordiligi und Dorabella schwören Treue für die Zukunft. Guglielmo und Ferrando wollen ihnen glauben, sie aber nicht mehr auf die Probe stellen. Gemeinsam resümiert die ganze Gesellschaft: Glücklicherweise ist der Mensch, der alles von der guten Seite nimmt und sich in den Wechselfällen des Lebens von der Vernunft leiten lässt.

Folgende Seite:

CHRISTOPHER MALTMAN als Don Alfonso  
EMILY D'ANGELO als Dorabella



XANTHIAS

Herr, soll ich mal einen von den guten alten Späßen vom Stapel lassen, bei denen die Zuschauer regelmäßig lachen?

# ÜBER DIESES PROGRAMM- BUCH

*Così fan tutte* – so machen's alle Frauen. So holprig die deutsche Übersetzung der letzten Zusammenarbeit von Lorenzo Da Ponte und Wolfgang A. Mozart daherkommt, so treffend – und nötig – ist sie: Denn die italienische Grammatik lässt keinen Zweifel daran, dass Don Alfonso in der *Scuola degli amanti* Unterricht über eine angebliche Natur der Frauen erteilt.

»Man kann der immanenten Misogynie des Stücks nicht entgehen«, sagt Regisseur Barrie Kosky im Gespräch mit Dramaturg Nikolaus Stenitzer (S. 14). In seinem inszenatorischen Zugriff widmet er sich dem Thema aktiv – auch, weil sich die Auseinandersetzung mit *Così fan tutte* unbedingt lohne, und das nicht nur W. A. Mozarts wunderbarer Komposition wegen. Im Kern der Geschichte, so Kosky, findet sich ein faszinierendes Thema: »Kann man Emotionen ›faken‹? Kann ich dich überzeugen, dass ich dich liebe – durch die Art, wie ich mich ausdrücke?«

Die Unsicherheit der Situation der vier Liebenden hat Mozart kongenial in seiner Musik umgesetzt – Musikdirektor und Premierendirektor Philippe Jordan weist in seinem Beitrag (S. 24)

etwa auf den beispiellosen Umgang mit Generalpausen hin. Philippe Jordan findet in der Partitur des reifen Mozart auch Verweise auf die anderen Werke, die der Komponist bis zu seinem Tod noch fertigstellen konnte. Vor allem die *Zauberflöte* spielt hier eine bedeutende Rolle.

Im Gegensatz zu Da Pontes Dichtung war Mozarts *Così*-Komposition durchgängig über jeden Zweifel erhaben – beim Publikum wie bei der Kritik. Das Heil suchte man angesichts dieser Diskrepanz vor allem im 19. Jahrhundert in Textbearbeitungen, die bis zu völligen Um- und Neudichtungen gingen. Die skurrilsten Blüten dieser Tradition und viele erhellende Erkenntnisse versammelt der Beitrag von Silke Leopold (S. 34). Lorenzo Da Pontes Libretto ist zwar ein Originalwerk ohne direkte Vorlage; der belesene Hofdichter bediente sich aber verschiedener klassischer literarischer Topoi wie dem Motiv der »Treueprobe«. Der Text von Malte Krasting (S. 50) zur Werkgenese stellt einige wichtige Quellen vor. Ein Ausschnitt aus einer davon – Giovanni Boccaccios *Decamerone* – findet sich auf S. 60.

Die Einordnung der *Così fan tutte* als »Liebeslaboratorium« hat Barrie Kosky dazu gebracht, für seine Inszenierung ein Theater als Schauplatz zu wählen. Aus den Ausführungen der Musikwissenschaftlerin Melanie Unseld (ab S. 40) läßt sich schließen, dass dieser Schauplatz gut gewählt ist: Schon früh, so Unseld, schaffen sich Experimente, Untersuchungen und Wissensvermittlungen eine theatrale Umgebung auf »Bühnen des Wissens«. Die Verbindung von Aufklärung und Spiel führe gewissermaßen mitten in das Verkleidungs- und Verwirrspiel von *Così fan tutte*. Dass sich auch die Philosophie Don Alfonsos fest auf dem Boden der Aufklärung befindet, zeigt ein kurzer Ausschnitt aus Sigrid Weigels kanonischem Buch *Topographien der Geschlechter* (S. 56). Nikolaus Stenitzer (S. 70) würdigt die Substanz, mit der sich die verkleideten Guglielmo und Ferrando vorgeblich vergiften: Das Arsen hatte nicht nur als Mordgift eine große Karriere, sondern wurde auch

für Eigenschaften geschätzt, die sich mit der Handlung von *Così fan tutte* in erstaunlichem Einklang befinden.

In Wien wurde das Werk 1790 uraufgeführt und kurz darauf durch höhere Gewalt in seinem Fortkommen gestoppt: Anlässlich der Staatsrauer nach dem Tod Kaiser Josephs II. schloss das Burgtheater für zwei Monate seine Pforten und die erste Aufführungsserie wurde nach fünf Vorstellungen unterbrochen. Auch in der Folge hatte das Werk keinen leichten Stand. Andreas Láng erzählt seine Geschichte auf der Wiener Bühne (S. 80) – einschließlich des allerersten Einsatzes einer Drehbühne im Haus am Ring.

Um schließlich in den Liebeswirren der laborartigen *Scuola degli amanti* den Überblick zu bewahren, kann eine gewisse Abstraktion hin zu den Grundkonstellationen zwischen den Figuren hilfreich sein. Die Illustratorin Pascale Osterwalder hat das »Liebeslaboratorium« für dieses Programmbuch bestechend in Bilder gesetzt (S. 28).



REQU.



NIKOLAUS STENITZER  
IM GESPRÄCH MIT  
BARRIE KOSKY

# DAS LEBEN IST PERFORMATIV

**NIS** Du hast einmal gesagt, *Così fan tutte* wäre unter den drei Mozart-Da-Ponte-Opern die am schwierigsten zu inszenierende. Warum?

BK *Le nozze di Figaro* folgt zum Beispiel einem Mechanismus. Es ist wie ein Karussell: Man springt hinauf, und dann geht es die ganze Zeit nur noch darum, Probleme zu lösen. Auftritte, Abgänge, Verstecke, und so weiter. Wenn man diesen Mechanismus – das komische Prinzip, das das Herz von *Le nozze di Figaro* darstellt –, nicht respektiert, fällt man vom Karussell. Es ist letztlich wie ein Tanztheater, man muss der Struktur folgen. Die Erzählstruktur von *Così fan tutte* ist anders. Eigentlich ist alles sehr klar und einfach. Es geht um Kollisionen, die sich zwischen einer Gruppe unterschiedlicher Menschen ergeben. Aber das Aneinanderfügen dieser Konstellationen ist wie ein filigranes Puzzle, das nur in sehr präziser Arbeit zusammengesetzt werden kann. *Così fan tutte* lebt – mehr als *Le nozze di Figaro* und mehr als *Don Giovanni* – von der konkreten Darstellung auf der Bühne. Denn das Werk ist letztlich viel abstrakter, als es zuerst scheint: Wenn man zum zweiten Akt kommt, hat sich die Erzählung praktisch aufgelöst. Aber gerade in diesem zweiten Akt, in dieser Auflösung, gibt es außergewöhnliche Momente

menschlicher Interaktion, die völlig ungeschützt und schmerzhaft und schön sind. Und deshalb ist *Così* ein solches Meisterwerk – und so schwierig zu inszenieren.

**NIS** Du hast die Disposition von *Così fan tutte* oft als die eines »Experiments« bezeichnet, manchmal hast du das Stück auch ein »Laboratorium« genannt. Despina spielt zwar eine bedeutsame Rolle, aber derjenige, der das Experiment letztlich betreibt, ist Don Alfonso. Eine Grundfrage für jede Auseinandersetzung mit dem Werk ist: Warum macht er das? Was treibt ihn in deiner Version der Geschichte an?

BK Ich denke, dieser Frage muss man sich im größeren Zusammenhang widmen: Was ist Don Alfonsos Status, was ist sein Verhältnis zu den jüngeren Männern? Das Stück entwickelt sich im Lauf des Abends immer weiter in Richtung einer emotionalen Abstraktion – man muss vorher ein ganz bestimmtes Setting für das Experiment etabliert haben. Ich habe Produktionen von *Così fan tutte* gesehen, die sich gar nicht mit der Frage beschäftigen haben, wer Don Alfonso eigentlich ist. Für mich war das eine sehr wichtige Frage. Darum habe ich auch lange über den Rahmen nachgedacht, in den ich ihn stellen könnte: Was wäre ein Setting, in dem man da-

mit spielen kann, was echte Emotion und was gespielte Emotion ist; was das Annehmen einer Rolle, eines Kostüms oder einer Haltung zur Liebe bedeutet? In was für einem Raum kann man die Emotion auf Kommando starten und wieder stoppen, in sie eintreten, aus ihr aussteigen und sie auch noch kommentieren? Was wäre das für eine Welt? Irgendwann wurde mir klar: Es ist der Probenraum.

**NIS Deine Überlegungen haben dich also in die Theaterwelt geführt.**

BK Ich habe begonnen, mir Don Alfonso als Regisseur und Theaterintendanten vorzustellen. Er arbeitet mit vier jungen Sängerinnen und Sängern, die eine mehr oder weniger obskure Oper einstudieren, und Despina ist die Inspizientin. Die vier jungen Leute bilden zwei Liebespaare. Wir spielen mit der Idee, dass Don Alfonso eine Art Method-Regisseur aus der Hölle ist [*Method Acting: Schauspieltechnik auf der Grundlage von Einfühlung und kalkulierter Reproduktion von Emotionen nach Konstantin Stanislawski und Lee Strasberg, Anm.*] Er benutzt nun den Rahmen von Probe und Spiel, um seinen Standpunkt zu belegen: dass Frauen prinzipiell untreu sind. Das zu betonen ist wichtig, man kann der immanenten Misogynie des Stücks nicht entgehen.

**NIS Warum ist es für Don Alfonso in deiner Lesart so wichtig, seinen Standpunkt zu beweisen?**

BK Um diese Frage zu beantworten, muss man ihn psychologisieren. Ich arbeite seine Biographie mit unserem Don-Alfonso-Interpreten Chris Maltman aus, der ein sehr intelligenter Sänger ist. In unserer Geschichte ist Don Alfonso einmal ein berühmter Regisseur gewesen, aber jetzt arbeitet er in einem kleinen Theater in der Provinz.

**NIS Er bekommt also vielleicht nicht mehr die Liebe, die er gewohnt war.**

BK Er hat vielleicht zwanzig Beziehungen hinter sich, Ehefrauen und Freundinnen, vielleicht hat er auch Kinder. Entscheidend ist, wodurch er definiert ist: Die Unfähigkeit, den Unterschied zwischen Theater und Realität zu sehen. Sein manipulativer Charakter. Sein emotionaler Sadomasochismus und seine Besessenheit mit der Rache, die er an der Welt für seine eigene emotionale Impotenz nehmen will. Don Alfonso ist ein unangenehmer Charakter. Wir müssen also einen Weg finden, dass wir nicht im 21. Jahrhundert einfach sagen: Es ist so, wie er es sagt. Das kann nicht das Stück sein.

**NIS Die Originalgeschichte ist so konstruiert, dass die *scuola degli amanti* eine Schule für Männer ist. Die Frauen sind in gewisser Weise der Unterrichtsgegenstand. Wie stärkst du die Position der Frauen in deiner Inszenierung?**

BK Das ist eine essenzielle Frage. Ich denke, es hilft sehr, dass wir Fiordiligi und Dorabella in unserer Produktion schon ganz am Anfang auf der Bühne haben. Das heißt, dass die Frauen hören, was Don Alfonso über sie sagt, und darauf reagieren können. Sie werden entsprechend einen ganz anderen Weg durch das Stück nehmen. Grundsätzlich finde ich es erstaunlich, wie viel man in diesem Stück mit ein wenig Humor und Selbstreflexion erreichen kann, was den Blick der Frauen auf ihre eigenen Positionen betrifft.

**NIS Kannst du dafür ein Beispiel nennen?**

BK Im ersten Akt treten die Männer nach ihrer vermeintlichen Arsenver-

giftung auf und spielen ihren Todeskampf. Das ist eine Szene, in der die Darstellerinnen der Fiordiligi und der Dorabella oft über einen sehr langen Zeitraum Betroffenheit und Besorgnis spielen, und dabei geht leicht die Spannung verloren. Wir machen uns an dieser Stelle den Text zunutze: Fiordiligi und Dorabella nennen den Auftritt der Männer nämlich zuerst ein »tragico spettacolo« – was er tatsächlich ist, ein Spektakel, eine Show. Wenn man das wörtlich nimmt, dann werden Fiordiligi und Dorabella die Männer erst auslachen, sich über sie lustig machen – und dann erst nach und nach Besorgnis entwickeln. Auf diese Weise werden sie zu dreidimensionalen Charakteren. Ich finde ohnehin, dass die Frauenfiguren in diesem Stück fantastische Figuren sind, gehaltvoll und komplex. Man kann das aus ihrer Musik ableiten, man hört die Differenziertheit ihrer Emotionen in all ihren Arien. Und es bieten sich auch sehr viele unterschiedliche Wege, mit den Rezitativen umzugehen. Das macht Oper ja generell so faszinierend. Man kann ein Werk nehmen, das vor mehreren hundert Jahren geschrieben wurde, und ohne ein Wort oder eine Note zu verändern, nur durch die Interpretation – und Interpretation ist das Aufführen einer Oper ja per Definition – erwacht das Stück auf eine ganz neue Weise zum Leben.

**NIS** *Così fan tutte* hat eine lange Bearbeitungstradition: Schon einige Jahre nach der Uraufführung begannen die Theater, Änderungen am Text und an der Geschichte vorzunehmen, bis hin zu Versionen, die Da Pontes Text vollständig ersetzten. Aber auch weniger radikale Adaptionen legten oft Wert darauf, dass

**die Frauen von der Intrige – der Wette – erfahren und entweder mitspielen oder sich rächen. Durchschauen Dorabella und Fiordiligi in deiner Version, was gespielt wird? Oder stellt sich die Frage angesichts der Theatersituation, die du etablierst, ganz anders?**

**BK** Die Grundannahme führt zu einem ungewöhnlichen Verlauf. In unserer Version werden sich die vier jungen Leute bewusst entscheiden, an einem Theaterexperiment teilzunehmen. Wir werden also vier Menschen sehen, die in alles eingeweiht sind, aber spielen, dass sie nicht wissen, was gespielt wird. Und dabei Charaktere darstellen, die ebenfalls keine Ahnung haben. Dadurch können wir eine Situation schaffen, die zum Kern des Tacheles führt, um das es in dem ganzen Stück geht: Kann man Emotionen »faken«? Kann ich dich überzeugen, dass ich dich liebe – durch die Art, wie ich mich ausdrücke? Und was geschieht, wenn es im Verlauf eines künstlichen, erfundenen Spiels plötzlich zu einer Offenbarung kommt?

**NIS** **Ein wichtiger Punkt: In dem ganzen Stück geht es darum, Wahrheit zu erzeugen, Wirklichkeit zu manifestieren. Don Alfonzos Projekt ist es, einen Punkt zu beweisen – allerdings innerhalb eines Spiels von Verkleidung und Versuchung, das die Grenzen der vier Liebenden verschiebt. Du hast Method Acting erwähnt, jene künstlerische Technik, die glaubwürdige, »authentische« Emotionen auf der Bühne und im Film erzeugen und reproduzieren soll. Nun können wir diese Idee, authentische Emotionen zu erzeugen,**

**mit den jüngsten Diskussionen über das Theater als einen Raum in Verbindung bringen, in dem das Überschreiten von Grenzen traditionell als Teil der Kunst angesehen wird.**

BK Zunächst hat *Così fan tutte* eines mit allen großen Musiktheaterwerken gemeinsam: Es folgt einer Logik und Regeln, die nicht die Regeln des Lebens sind. Es gibt nichts Realistisches oder Natürliches an der Oper – und durch ihre Künstlichkeit, durch die Noten der Musik und die Silben des Textes wird eine größere Wahrheit enthüllt. Meiner Meinung nach ist das der Sinn der Kunst und des Theaters. In *Così fan tutte* – im Gegensatz zu *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* – sind Rollenspiel und Verkleidung der natürliche Kern der Oper, was uns einen sehr fruchtbaren Boden für die Inszenierung bietet. Ich glaube nicht, dass es in dem Stück um Treue geht. Die wichtigen Themen im Kern des Werks habe ich schon angesprochen: Kann ich Liebe vortäuschen? Was passiert, wenn ich mich beim Vortäuschen von Liebe verliebe? Wir befinden uns hier in Shakespeare'schen Gefilden. Durch die Komödie, durch die Skurrilität des Rollenspiels, kommt es zu einer Offenbarung. Ein Motiv, das bis in die griechische Antike zurückgeht und sich durch die gesamte Geschichte des Theaters zieht.

**NIS Shakespeares *Cymbeline* wird manchmal als Quelle einiger Topoi in *Così fan tutte* genannt, die sich wiederum auch in Boccaccios *Decamerone* finden. Als wir zum ersten Mal über *Così fan tutte* gesprochen haben, war dir aber ein anderes Werk Shakespeares wichtig: *The Tempest* – *Der Sturm*.**

BK In *The Tempest* versucht Prospero, die Handlung zu kontrollieren. Die Insel, die er beherrscht, hat viel mit einem Theater gemeinsam. Man könnte sagen, dass er versucht, die ganze Geschichte von *The Tempest* zu inszenieren: Ariel und Caliban, seine Tochter, die Liebesgeschichte, der Sturm: der ganze Mechanismus von *The Tempest* ist eine Theatermetapher. Don Alfonso ist nicht Prospero, aber er ist von seiner Fähigkeit überzeugt, alles zu kontrollieren und die vier jungen Leute wie Schachfiguren durch sein Spiel hindurchzudirigieren und zu manipulieren. Der Unterschied ist, dass Prospero entscheidet, sein Spiel zu beenden. Don Alfonso trifft diese Entscheidung nicht. Das Experiment gerät außer Kontrolle. Das macht ihn zu einer Art gescheitertem Prospero.

**NIS Wie ist es mit Despina? Während Don Alfonso das Experiment durchführt, hat sie auch eigene Interessen, und außerdem äußert sie ziemlich deutliche Ansichten über die Liebe.**

BK Eines ist sehr wichtig: Wenn sich Despina an Don Alfonsos Machenschaften beteiligt, dann tut sie es wegen des Geldes. Sie ist die Person in diesem Stück, die für ihren Lebensunterhalt arbeiten muss – was sie übrigens zu einer Verwandten von Susanna in *Le nozze di Figaro* macht. Wie sie muss Despina ihre Reden halten und ihre Ränke schmieden, während sie ständig damit beschäftigt ist, ihre Arbeit zu erledigen. In unserer Inszenierung ist Despina die Inspizientin, aber es ist ein kleines Theater, und sie ist dort für so ziemlich alles zuständig. Sie hat damit eine Funktion, gegen die sie sich auflehnen und in die sie sich zugleich zurückziehen kann. Wichtig ist für mich, dass sie





von Don Alfonso weder besonders angezogen noch besonders abgestoßen ist. Sie ist auch nicht der Sancho Panza zu seinem Don Quijote oder der Leporello zu seinem Don Giovanni. Die Zusammenarbeit ist zwangsläufig und nicht besonders angenehm. Despina kann sehr zynisch sein, mit einem Zynismus, der sich aus der Erfahrung speist – wie der von Don Alfonso, und doch auf eine ganz andere Weise. Wenn sie Fiordiligi und Dorabella in ihrer Arie im ersten Akt Ratschläge gibt, dann ist das eine Erzählung von Schmerz und Erfahrung. Don Alfonsos Handlungen entspringen einer ähnlichen Quelle, aber er ist auf Rache aus und Despina nicht, das ist ein wichtiger Unterschied. Wie sie die Mädchen manipuliert, ist so interessant wie problematisch. Sie sagt einfach: »Deine Männer spielen doch sowieso nur herum. Warum habt ihr nicht ein bisschen Spaß?« Wir dürfen nicht vergessen, dass es sich um 18-jährige Mädchen handelt! Und sie sagt zu ihnen: »Seid nicht solche Drama-Queens! Vielleicht müsst ihr euren Horizont erweitern!«

**NIS Despinas Proklamationen über die Liebe haben auch dazu geführt, dass sie als eine berühmte Vertreterin der Libertinage-Kultur gesehen wird.**

**BK** Ist sie auch. Sie könnte das Don-Giovanni-Handbuch studiert haben. Was sie zu den Mädchen sagt, klingt genau so, wie sich Don Giovanni verhält.

**NIS Sprechen wir über das Verkleiden. Es ist ein unheimlich wichtiges Thema in *Così fan tutte* – die ganze Geschichte basiert darauf, und jede Inszenierung muss Entscheidungen über die Funktion und Funktionsweise der Verkleidung treffen, die das**

**Ergebnis drastisch beeinflussen. Die Geschichte des Verkleidens ist uralt und faszinierend, im Theater wie in der Mythologie. Masken wurden mit Verführung und Erotik, aber auch mit Verrat und Missbrauch in Verbindung gebracht.**

**BK** Hier zeigt sich diese außergewöhnliche Reflexion aus der Mythologie, dem Märchen, der Literatur und dem Theater. Einer der verbreitetsten Topoi in allen Formen des Geschichtenerzählens ist die Idee, sich zu verkleiden: Jupiter, Merkur, Pluto. Aber was bedeutet das? Tatsächlich ist das Verkleiden omnipräsent: Schon durch die Kleidung, die wir tragen, verkleiden wir uns. Wir verstecken uns. Wir versuchen, uns durch unsere Körper und unsere Kleidung so in Szene zu setzen, wie wir gesehen werden wollen. Unser Leben ist performativ. Und das spiegelt sich natürlich auch im Theater wider. Shakespeare war besessen von Verkleidungen. *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* haben prominente und wichtige Episoden, in denen Verkleidungen verwendet werden. In *Così fan tutte* ist die Verkleidung aber das Fleisch, sie ist das Hauptgericht. Hier ist die Verkleidung die absolute theatralische Metapher für das Liebesexperiment, um das es geht: Die wesentliche Frage, die gestellt wird, ist die nach der emotionalen Verkleidung. Emotionen werden mit anderen Emotionen getarnt, künstlich erzeugte, erfundene Emotionen werden real und erzeugen neue Emotionen – und am Ende wird niemand mehr sagen können, welche dieser Emotionen authentisch sind. Oder die Frage ist sogar obsolet. Überhaupt ist die Verkleidung etwas ganz Ursprüngliches in der Kunst des Theatermachens. Sie ist die Grundlage des Theaterspiels.

**NIS Und ist sie nicht auch für die Erotik des Theaters von zentraler Bedeutung? In *Così fan tutte* haben die »albanischen« Kostüme der Männer traditionell etwas Lächerliches an sich – auf die Gefahr hin, die Frauen, die auf diese Maskerade hereinfallen, lächerlich zu machen. Aber wenn wir diesen Topos auf seine Ursprünge in der antiken Literatur zurückführen, hat jede Szenerie, in der sich jemand als jemand anderes – oder etwas anderes – ausgibt, etwas wesentlich Erotisches an sich. Oft mit einem dunklen Beigeschmack.**

BK Alles, was mit Kostümen zu tun hat, die den Körper verdecken, ist erotisch. In *Figaro* und *Don Giovanni* ist die Erotik oder der Eros eine grundlegende Kraft. In der Cherubino-Ankleideszene, in der Trioszene von *Don Giovanni*, im Finale von *Le nozze di Figaro* mit Susanna und der Gräfin im Garten mit den Männern. Der Eros leitet das ganze Spiel. Ich habe das schon oft angesprochen: die beiden zentralen Kräfte im Theater sind Eros und Tanathos. Und die Spannung zwischen Erotik und Sterblichkeit und Tod ist der grundlegende Tango in der darstellenden Kunst.

**NIS Am Ende der Oper haben die vier Hauptfiguren eine ganze Menge an Erfahrungen gemacht: Sie haben neue Lieben gefunden, oder zumindest ein neues Begehren kennengelernt. Sie haben Schmerz und Enttäuschungen erfahren. Wie siehst du sie am Ende der Oper? Wie soll das Publikum sie sehen?**

BK In den letzten dreißig Minuten erzählt uns Mozart ganz genau, was geschieht. Er schreibt es in seine Musik.

Es ist bemerkenswert, wie er Phrasen unfertig lässt, wie er wieder und wieder Fermaten setzt. Gerade die Fermaten haben Philippe Jordan und mich sehr beschäftigt; diese Momente des Innehaltens, Zögerns, Sich-Zurückhaltens sind sehr wichtig in unserer Produktion. Mozart schreibt mitten in die wichtigsten Worte Pausen: Co. si. fan. tu. te. Warum macht er das? Warum enthält das Finale so viele Fermaten? Weil hier alles zerfällt. Was im ersten Akt musikalisch und dramaturgisch ganz klar war, zerfällt im zweiten Akt, bis zum Finale. Wenn das finale Spiel mit der falschen Hochzeit und der Rückkehr der Männer als Soldaten endet, ist das Publikum letztlich am selben Ort wie die vier jungen Leute: Eine merkwürdige Landschaft der Verwirrung. Welche Liebe war echt, welche falsch? Welcher Schmerz war nur gespielt, welcher wirklich empfunden? Am Ende der Oper sind alle vollkommen durcheinander. Ich glaube auf keinen Fall, dass Mozart und Da Ponte sich vorgestellt haben, die ursprünglichen Paare würden jetzt gemeinsam in den Sonnenuntergang segeln – und auch die neuen Paare nicht. Das finale allegro molto, das im Grunde das lieto fine darstellt, ist in C-Dur geschrieben. Es klingt absurd föhlich, fast wie eine Parodie. Zu froh, um wahr zu sein.

**NIS Denkst du, dass der Schlusschor in irgendeiner Weise Gültigkeit für die vier haben kann? »Glücklich ist der Mensch, der alles von der guten Seite betrachtet und sich in den Wechselfällen des Lebens von der Vernunft leiten lässt« – nach allem, was sie durchgemacht haben?**

BK Vielleicht nicht in dem Moment, in dem sie es singen. Vielleicht am

## DAS LEBEN IST PERFORMATIV

nächsten Tag. Die Idee unserer Produktion ist, dass die vier sehr jung sind, wir haben sie uns etwa 18-jährig vorgestellt. Das ist sehr wichtig, denn sie haben jetzt eine wichtige Erfahrung gemacht und werden ihre Schlüsse daraus ziehen. Ich denke nicht, dass sie so traumatisiert sind, dass sie nie wieder lieben können. Sie haben etwas gelernt – das macht man im Leben. Für unsere Produktion ist es entscheidend, dass die vier sich Don Alfonsos Experiment nicht einfach so gefallen lassen, sondern sich gegen ihn wenden. Was be-

deutet, dass sich auch sein Plan, dieses grausame, manipulative, misogynne, misanthropische Spiel gegen ihn wendet. Ich sehe ihn nicht triumphieren. Er wird bitter, einsam und impotent enden. Was die vier jungen Leute betrifft: Ich würde es nicht für ausgemacht sehen, dass sie am nächsten Tag noch zusammen sind. Aber ich denke, dass es besonders wichtig ist, dass wir hier ein Fragezeichen stehen lassen. Ein Fragezeichen gegenüber diesem Labyrinth der Liebe. Das ist das Ende der Oper: Ein Liebeslabyrinth.

CALLIS

In Verkleidung willst du gehen? Na, das wäre mir ja ein schöner Abschied von der Welt. Was wolltest du denn dann tun?

HELENA

Was alle Welt tut, wie man mir sagt: So verrückt sein wie die anderen und mir all die unschuldigen Freiheiten nehmen. Schwester, du kommst doch auch? Ich bitte dich, sei nicht traurig. Wir tricksen zwanzig Brüder aus, wenn du dich meiner Führung überlässt. Los, leg diese fade Laune ab mit deinen Kleidern, nimm eine an, die so fröhlich und fantastisch ist wie das Kostüm, das meine Cousine Valeria und ich bereitgelegt haben, und lass uns streunen.

# IM SCHATTEN- REICH DER GEFÜHLE

Vergleicht man die Aufführungszahlen der Mozart-Da-Ponte-Trias *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, hat letztgenanntes Werk die niedrigsten Aufführungszahlen. Das liegt, denke ich, an der Handlung. Denn musikalisch ist *Così fan tutte* das für mich schönste Werk, es ist die Essenz der vorangegangenen Opern, in der alles, was in *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* geleistet wurde, noch einmal destilliert, verdichtet und in reinsten Form gebracht wird. Ich würde musikalisch fast von einer Sparsamkeit sprechen, alles wird auf das Wesentliche reduziert: Keine Note zu viel, die Orchestrierung ist extrem ökonomisch und bietet nur das Nötigste im besten Sinne. Dieses ausgereifte Werk, das uns eine unglaubliche kompositorische Perfektion erleben lässt, leitet in den Mozart'schen Spätstil über. Es sind schon unverkennbare Momente der *Zauberflöte* vorweggenommen, in kleinen Phrasen, Melodien, Harmonien, aber auch in der Instrumentation. Gleichzeitig weist *Così fan tutte* – und das sieht man deutlich im zweiten Akt – schon weit in die Romantik und schlägt eine komplett neue Richtung ein. Die Handlung ist aber problematisch und ich wage zu behaupten: So toll der Text von Da Ponte auch ist, was Sprache, Wortwahl und Witz betrifft, seine Stärke war doch

eher das Bearbeiten von großen Sujets eines Molière oder Beaumarchais als das Entwickeln eigener Stücke. Ohne Zweifel ist *Così fan tutte* eine Komödie, Mozart selbst nannte das Werk – wie *Don Giovanni* – ein *dramma giocoso*. Doch jede gute Komödie hat auch tiefe Ernsthaftigkeit, Dunkelheit und Schatten. Mehr noch: *Così fan tutte* ist auch eine schwarze Komödie, genauso wie letztendlich *Don Giovanni* und *Le nozze di Figaro* es sind. Nur, dass in diesem Fall einem irgendwann das Lachen im Hals stecken bleibt ...

Die Oper beginnt mit einem perfekt gebauten ersten Akt, wir erleben eine klassische Form in absoluter Vollkommenheit. Es gibt eine Ausgeglichenheit in allen Ensembles, in der Dramaturgie – einfach makellos! Doch dann folgt eine extreme Irritation: der zweite Akt, der musikalisch wie dramaturgisch bewusst auseinanderfällt. Das Ganze bekommt eine – auch emotionale – Eigendynamik, die das Stück, sprachlich wie dramaturgisch, komplett aus dem Ruder laufen lässt. Zuletzt ein Finale, das einen ganz absichtlich unbefriedigt lässt. Es ist eben nicht wie in *Le nozze di Figaro*, wo eine Bitte um Vergebung – das berühmte »perdono« des Grafen – am Schluss steht und man vielleicht sagen kann: *Fangen wir noch einmal neu an!* In *Così* haben

## IM SCHATTENREICH DER GEFÜHLE

wir ein offenes Ende mit der Frage, ob die Paare wirklich wieder zusammenkommen. Wahrscheinlich wohl nicht. Beziehungsweise: Welche Paare? Das Ende ist nicht direkt tragisch, aber eben auch nicht heiter. Sondern unbestimmt, wie es halt im richtigen Leben so oft ist. Für die damalige Zeit war das revolutionär! Denn man kommt – trotz C-Dur-Schluss, der suggeriert, dass alles wieder gut ist – mit einem bitteren Nachgeschmack aus dem Stück heraus: Es ist *eben nicht* alles wieder gut!

Die unglaublich vielen Emotionen, die in dieser Oper im Spiel sind, evolvieren eine entsprechend vielfältige Musik. Es gibt jedoch keinen einheitlichen Stil mehr, sondern jede Nummer ist für sich besonders und anders. Und man spürt, dass nichts wahr ist, sondern eine Inszenierung das Ganze beherrscht. In der fingierten Hochzeitsszene am Ende der Oper etwa, auch im Kanon des Trinkspruchs in dieser Szene, hört man Musik, die unecht wirkt. Das Verlogene und Falsche hinter dem Spiel wird deutlich spürbar. Und das Finale II fällt schließlich komplett auseinander! Ich habe einmal gezählt, wie viele Fermaten oder Generalpausen in diesem Finale vorkommen: fast 50! Und je länger es dauert, desto mehr nehmen die Pausen überhand. Man hört ein Stück Musik und dann ist wieder Stille. Noch ein Versuch. Stille. Einer sagt etwas, und: Stille. Antwort: wieder Stille. Es sind nur noch Fragezeichen, Rufzeichen, Beistriche – die Musik dazwischen versucht erfolglos einen Ausgang zu finden. Im letzten Ensemble »Fortunato l'uomo che prende« heißt es: *Glücklich ist der Mensch, der die Sache von der guten Seite nimmt*. Das ist aber keine tat-

sächliche finale Aussage, denn es gibt dazwischen zahlreiche sotto-voce-Momente, das heißt: jede und jeder singt quasi geflüstert für sich. Gemeint ist also: Schön wäre es, wenn ich so sein könnte wie der, der das alles von der guten Seite zu nehmen weiß. Aber, ich bin es leider nicht. Und wenn es musikalisch laut wird, dann ist das nur ein Ausdruck von Wut, Frustration, ein Ausbruch. Ich kenne kaum ein Stück von Mozart, bei dem die Stille und die Pausen so wichtig sind wie in diesem *Così-Finale*.

Aufgrund dieser musikalischen und dramaturgischen Besonderheiten ist es auch nicht weiter verwunderlich, dass dieses Werk im 19. Jahrhundert einen schweren Stand hatte. Denken wir nur etwa an Richard Wagner, der *Don Giovanni* bewunderte, *Così fan tutte* hingegen heftig kritisierte. Das hat auch mit dem utopischen Liebesbild der Romantik zu tun, das gerade auch Wagner heraufbeschworen hat und das eine Idealisierung der Liebe betrieb. Und zu einem solchen Bild passt die Handlung von *Così fan tutte* natürlich nicht! Da war man übrigens zur Entstehungszeit der Oper, im 18. Jahrhundert, schon weiter, denken wir etwa an Marivaux und sein experimentierendes Spiel mit Gefühlen. So gesehen ist es auch kein Wunder, dass im 20. Jahrhundert *Così fan tutte* wieder mehr gespielt wurde und größeren Zuspruch fand.

Atemberaubend ist bei *Così fan tutte*, wie Mozart eine Klangwelt erschuf, die die Figuren genau platziert und beschreibt. Im Falle von Fiordiligi etwa: Sie hat eine Musik, die ihren »hohen« Stand widerspiegelt. Das ist durchaus auch als Persiflage zu verstehen, denn gerade zu jener Zeit hat die-

ser schon deutlich gewackelt. Bei Dorabella liegt der Fall ähnlich, doch ist ihre Musik etwas verspielter. Despina ist musikalisch ganz klar als Zofe definiert, ihre Schwestern sind Zerlina in *Don Giovanni* und Susanna in *Le nozze di Figaro*. Alfonso wird bewusst sehr trocken gezeigt, er ist der Analytiker, der keine Emotion zulässt, pragmatisch und sachlich ist. Ferrando und Guglielmo entsprechenden den Damen, wobei Guglielmo etwas verspielter wirkt, Ferrando hingegen lyrischer und poetischer. Eigentlich sind die beiden Paare in der Anfangskonstellation Ferrando-Dorabella bzw. Guglielmo-Fiordiligi ja falsch verbunden. Denn musikalisch passen Fiordiligi und Ferrando besser zusammen, sie sind das lyrische Paar, Dorabella und Guglielmo das verspieltere und emotionalere. Aber das ist den Vieren am Beginn der Oper so noch nicht bewusst. Ja, mehr noch: Mitunter wissen die Figuren im Moment der Handlung selbst nicht mehr, was echt ist und was nicht, wem und was noch zu trauen ist, wo gelogen oder vorgetäuscht wird. Manchmal vertrauen sie sich selbst noch, ohne zu wissen, dass ihre Gefühle längst nicht mehr so eindeutig sind. Ein Beispiel: In der sogenannten »Felsenarie« von Fiordiligi singt sie von einer festen Treue. Aber warum hat sie es überhaupt nötig, eine ganze Arie lang ihre Treue zu beschwören? Wenn sie sich doch so sicher fühlt? Oder in ihrer Arie »Per pietà«, da sind ihre Emotionen tief und wahr, trotzdem kann man jede Phrase mindestens einmal umdeuten und einen Subtext finden, der uns etwas Zusätzliches erzählt. Da sind Mozart und Da Ponte unglaublich vielschichtig! Ein gutes Beispiel ist auch Ferrandos »Volgi a me«, das sich an Fiordiligi wendet –

eine der schönsten Stellen der Oper. Einerseits versucht Ferrando, die berührendste Musik zu singen, um sie endlich für sich zu gewinnen, er benutzt all seine Sinne und sein Können, weil er sich denkt: Jetzt muss ich es schaffen! Aber gleichzeitig weiß er: Er hat sich in sie verliebt. Das merkt man an einem kleinen, aber wichtigen Detail: Im ursprünglichen Libretto von Da Ponte sagt Ferrando kurz vor seinem »Volgi a me«: »Ich spüre, dass ihre Treue nicht länger widerstehen kann«, Mozart änderte den Text im Autograf auf: »Ich spüre, dass *meine* Treue nicht länger widerstehen kann.« Diese Stelle enthält also zweierlei: Es ist immer noch eine Wette, die Ferrando gewinnen will – und gleichzeitig hat er auch schon Gefühle für Fiordiligi. Ein besonderer Aspekt scheint mir noch, dass Mozart Männern und Frauen in dieser Oper jeweils eigene musikalische Sprachen gibt. Schon die Ouvertüre ist für mich ein Beispiel: Die beiden eröffnenden Akkorde kennzeichnen für mich die Welt der Männer, die nachfolgenden Holzbläser jene der Frauen. Auch bei Alfonso und Despina, die sich ja eigentlich sehr gut verstehen, spürt man das. Es dreht sich in *Così fan tutte* alles also nicht nur um eine Wette oder um zwei Paare, sondern immer auch um die Frage: Wie gehen alle miteinander um? Es gibt auch einen Kampf der Geschlechter! Und es muss auch musikalisch spürbar gemacht werden, dass es sich um junge Leute handelt. Denn der Umgang mit den Gefühlen, die Heftigkeit der Emotionen, das plötzliche Entflammen, auch die Naivität und die Melodramatik, die zu spüren sind: Überall fühlt man, dass diese Menschen wenig Erfahrung haben, es sich vielleicht sogar um die erste Liebe handelt.

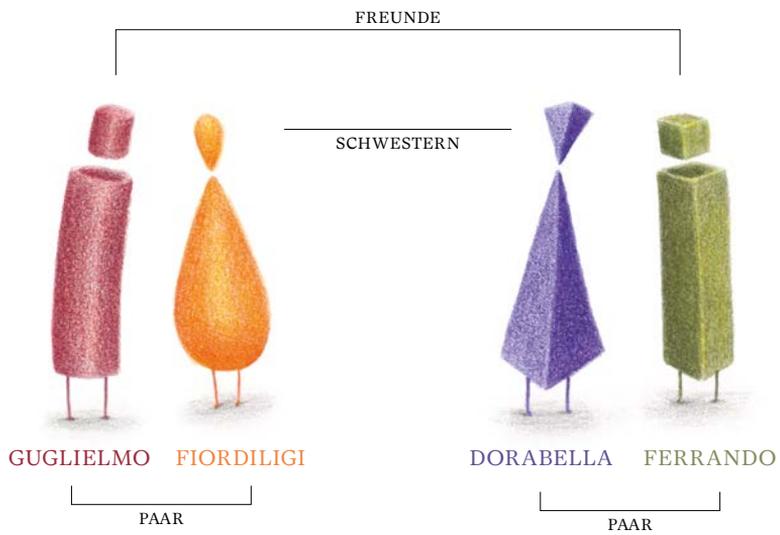
## IM SCHATTENREICH DER GEFÜHLE

Spielt man die Oper heute, so stellen sich eine Reihe von Besetzungsfragen. Etwa: Alle Sängerinnen waren zu Mozarts Zeit Soprane, die heute allgemein geübte Unterscheidung in Sopran und Mezzosopran existierte so nicht. Was bedeutet das für die drei Damenrollen? Wie besetzt man diese heute? Dazu zwei Anmerkungen: Bekanntermaßen schrieb Mozart seine Rollen oftmals für spezielle Sängerinnen und Sänger und deren Fähigkeiten. Aus der Partie der Fiordiligi lesen wir etwa, dass die Sängerin der Uraufführung tolle Höhen und Tiefen gehabt haben muss – die großen Tonsprünge in ihrer Partie deuten deutlich darauf hin. Mozart dachte also nicht in genormten Stimmkategorien (wie immer man sie auch bezeichnet), sondern hatte immer bestimmte Personen im Kopf. Und natürlich wird man in der Praxis des 18. Jahrhunderts auch darauf geachtet haben, welche Sängerin die bessere Tiefe und wer die bessere Höhe hat – und dementsprechend wurden die Rollen auch besetzt. Da die Tessitura der Damenrollen in *Così fan tutte* eine etwas dunklere Dorabella und eine etwas hellere Fiordiligi verlangt, ist es naheliegend, die Fiordiligi heute mit einem Sopran und die Dorabella mit einem Mezzo zu besetzen. Im Falle der Despina ist es wie mit der Zerlina in *Don Giovanni*: Man kann einen echten Mezzo wählen, aber auch einen durchaus hellen Sopran, eine Soubrette. Mich interessiert die Mezzosopran-Besetzung mehr, weil die Figur dadurch geerdeter und erfahrener wirkt.

Ich sprach am Anfang von der Vollkommenheit der Oper. Die Perfektion, die *Così fan tutte* bietet, verlangt auf der Interpretenseite eine ebensolche Annäherung. Es braucht in der Phrasierung, Textbehandlung, Intonation höchste Qualität, denn diese Musik ist unglaublich »offen«, man kann nichts verstecken, jede Ungenauigkeit ist sofort hörbar. Aber in dieser Perfektion darf man nicht erstarren, es muss ein lebendiges Theater entstehen – und das erfordert einen Spagat, der nicht einfach zu schaffen ist. Und es muss ein Bogen gelingen, der auch den zweiten Akt einschließt – und dieser Akt, wie erwähnt, fällt kompositorisch bewusst auseinander. Diese Dinge unter einen Hut zu bekommen – das ist nicht einfach! Man darf vor allem bei aller Detailverliebtheit das große Ganze nicht aus den Augen verlieren. Eine weitere Herausforderung ist, dass es zur Zeit der Uraufführung ein musikalisches Vokabular gab, das das Publikum kannte und über dessen Bedeutung es sich bewusst war. Das liegt nun aber lange zurück und selbstverständlich haben wir diese Kenntnis nicht mehr so im Ohr wie Mozarts Zeitgenossen. Und selbst, wenn einer sich ein musikalisches Wissen um diese Epoche erwirbt, ist es doch ein anderer Zugang, als man ihn im 18. Jahrhundert hatte. Dennoch denke ich, dass wir das, was Mozart meinte, auch heute noch vollkommen klar und deutlich hören, fühlen und verstehen können – auch das macht ein Meisterwerk wie *Così fan tutte* aus!

PASCALE OSTERWALDER

ERKLÄR MIR  
*COSI FANTUTTE*





DORABELLA FIORDILIGI



DESPINA

← Angestellte  
& Vertraute



DON ALFONSO

← bezahlt  
Freund →



Militär →

GUGLIELMO FERRANDO



DORABELLA FIORDILIGI



TIZIO  
(GUGLIELMO)



DON  
ALFONSO



SEMPRONIO  
(FERRANDO)





TIZIO (GUGLIELMO) DORABELLA



FIORDILIGI SEMPRONIO (FERRANDO)



TIZIO (GUGLIELMO) DORABELLA



NOTAR (DESPINA)



FIORDILIGI SEMPRONIO (FERRANDO)



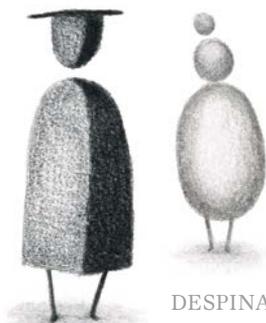
DORABELLA FIORDILIGI



FERRANDO GUGLIELMO



GUGLIELMO FIORDILIGI



DON ALFONSO

DESPINA



DORABELLA FERRANDO

SILKE LEOPOLD

# VON COSÌ FAN TUTTE ZU MÄDCHEN SIND MÄDCHEN

WIE AUS MOZARTS OPER  
EINE POSSE WURDE

»Benedictus qui venit in nomine domini«: Wer um 1800 Wolfgang Amadé Mozarts *Così fan tutte* hören wollte, musste dafür nicht unbedingt in die Oper gehen. Rasch verbreitete sich die Musik zu dieser erotischen Versuchsanordnung auch in der Kirche. Kurz nach Mozarts Tod begann eine Bearbeitung als Messe zu kursieren, in der das Kyrie auf dem Terzett »Soave sia il vento« basierte, das »Gratias agimus tibi« aus dem Gloria auf Dorabellas Arie »Smania implacabili« und das Benedictus auf »Secondate, aurette amiche«, jenem arkadisch schönen Duett im II. Akt, mit dem Guglielmo und Ferrando als »Albanesen« maskiert ihre arglistige Charmeoffensive beginnen. Ausgerechnet dieses Stück hatte es der Geistlichkeit das ganze 19. Jahrhundert hindurch besonders angetan. Es ließ sich wunderbar mit der marianischen Antiphon »Alma redemptoris mater« unterlegen, aber auch mit deutschen Liedtexten wie »Komm, o komm in Gottes Garten« oder »Auf der Andacht heil'gen Schwingen«. Fast hat es den Anschein, als wäre *Così fan tutte* um

1800 als religiöse Musik bekannter gewesen als auf den Opernbühnen. Denn dort war Mozarts letzter Opera buffa zunächst kein besonderer Erfolg beschieden. In den Berliner *Annalen des Theaters* hieß es 1790, die Oper sei ein »elendes welsches Produkt«, und für das Wiener *Journal des Luxus und der Moden* war sie 1792 »das albernste Zeug von der Welt«. Einig war man sich nur in der Einschätzung von Mozarts Musik, die als »kraftvoll erhaben« oder als »vortrefflich« gewertet wurde.

Tatsächlich hatte das Unbehagen an *Così fan tutte* mehr mit dem Libretto zu tun als mit Mozarts Musik. Wir wissen fast nichts über die Entstehung des Werks, und auch nichts über die Zusammenarbeit von Mozart und dem Librettisten Lorenzo Da Ponte. Für Mozart, der doch zeit seines Lebens davon geträumt hatte, Opern zu schreiben, bedeutete der Kompositionsauftrag vor allem eine ebenso willkommene wie bitter nötige Geldquelle. Im Dezember 1789 schrieb Mozart einen der berühmtesten Bettelbriefe an seinen Freund und Logenbruder Michael Puchberg,

VON *COSÌ FAN TUTTE*  
ZU *MÄDCHEN SIND MÄDCHEN*

in dem er ein Honorar von alsbald fälligen »200 Ducaten für meine Oper« erwähnte. Gleichzeitig lud er Puchberg zu einer Probe ein. Am 26. Jänner 1790 wurde die Oper im alten Burgtheater uraufgeführt. Sie hätte möglicherweise anhaltenderen Erfolg gehabt, wäre Kaiser Joseph II. nicht wenige Wochen später gestorben und das Theater wegen Staatstrauer geschlossen worden. Zwar wurde es im August wieder geöffnet und *Così fan tutte* noch ein paarmal aufgeführt, aber mit dem neuen Kaiser Leopold II. hatte sich der moralische Wind gedreht. Frivole Geschichten wie *Così fan tutte* waren nun nicht mehr so gern gesehen, und so wanderte die Oper, zum deutschsprachigen Singspiel zurechtgemacht, in den Norden, nach Frankfurt und Berlin, nach Hannover und Hamburg. Dass das italienische Libretto dabei Federn lassen musste, hing nicht nur mit der anderen Gattung zusammen, in der zwischen den musikalischen Nummern statt der gesungenen Rezitative verbindende Dialoge gesprochen wurden, sondern auch und vor allem mit anderen gesellschaftlichen Vorstellungen als denen der Wiener Hofgesellschaft.

Worum geht es in *Così fan tutte*? Mit der Schreibfeder als Skalpell seziierte Da Ponte die Gefühlswelten zweier Liebespaare, die von dem alten, nur scheinbar weisen Menschenfeind Don Alfonso und der jungen, frechen Dienerin Despina in ein Ränkespiel getrieben werden. Vorgeblich müssen die Offiziere Guglielmo und Ferrando in den Krieg ziehen, kehren aber als verkleidete Albanesen zurück und treiben ihren Schabernack mit den vor Sehnsucht schier verzweifelnden Schwestern Fiordiligi und Dorabella so lange,

bis diese zur Ehe mit den leidenschaftlich um sie werbenden Fremden bereit sind. Doch nun gehen alle vier arg gerupft aus dieser Scharade hervor, die beiden Frauen, weil sie weniger standhaft waren als ihr Selbstbild, aber auch die beiden Männer, weil sie als betrogene Betrüger künftig mit dem selbst gesäten Zweifel leben müssen. Don Alfonsos Leitgedanke war dabei nicht etwa die Treue, sondern der »disinganno«, die Ent-Täuschung, in deren Namen sich die Paare auf einer zwar weniger schwärmerischen, dafür aber lebensnäheren Ebene wieder treffen können.

Da Ponte war ein belesener Mann. *Così fan tutte* wirkt stellenweise wie ein Kompendium der italienischen Literaturgeschichte. So sind die Namen der beiden Protagonistinnen Fiordiligi und Dorabella bei Lodovico Ariostos 1516 erstmals veröffentlichtem *Orlando furioso* entlehnt, dort Fiordiligi und Doralice genannt, und auch Despina, der Name der Kammerzofe, dürfte von Ariosts Fiordispina abgeleitet sein. Diverse Zitate aus anderen Klassikern der italienischen Literatur stellten einen augenzwinkernden Dialog mit dem höfischen Wiener Publikum her, das mit dem Italienischen als Hofsprache aufgewachsen war. Vor allem aber ist *Così fan tutte* eine geistreiche Parodie auf die Opera seria, jene musikalische Kunstform, die der kaiserliche Hofpoet Pietro Metastasio in Wien über Jahrzehnte hinweg mit seinen Libretti geprägt hatte. Jeder im Publikum verstand die Anspielung auf das dramaturgische Schema der Seria mit dem Herrscher an der Spitze und der Vertrauten am unteren Ende der Rollenhierarchie sowie den zwei Paaren, aus

deren dynastischen und emotionalen Verwirrungen sich die Handlung entwickelte. Und wie um die Nähe zu Metastasio noch deutlicher zu machen, zitierte Da Ponte einen bekannten Arientext. In Metastasios *Demetrio* war von der Treue der Liebenden (»È la fede degli amanti«) die Rede, die wie der arabische Phönix sei. Don Alfonso seinerseits dichtete diesen Text um und machte aus den Liebenden die Frauen: »È la fede delle femmin...«

Mozart spielte Da Pontes literarisches Spiel mit, ja, er verstärkte es sogar noch, indem er Don Alfonsos herablassende Sentenz »Cosi fan tutte« zum musikalischen Motto machte und die Seria-Parodie mit den Mitteln der Musik aufgriff – etwa, wenn Don Alfonso die vermeintliche Schreckensnachricht von der Einberufung der beiden Offiziere mit einer Arie überbringt, die in schöner Übertreibung alle musikalischen Anzeichen eines tragischen Ausbruchs trägt, wenn Dorabellas Arie »Smania implacabili« ein wenig zu exaltiert gestaltet ist, um zu wahrhaft tragischer Verzweiflung zu taugen, wenn sich Fiordiligis Versicherung, wie ein Fels in der Brandung standhaft zu bleiben, mit ihren Melodiesprüngen und ihren virtuosen Koloraturen etwas zu ausladend gebärdet, wenn Ferrando in seiner Verführungsarie »Ah lo veggio: quell'anima mia« mit ihrem Gavotte-rhythmus und der Vorzeichnung »liettissimo« (äußerst fröhlich) vielleicht doch einen Hauch zu munter ist, um wirklich ernst gemeint zu sein. All dies sind musikalische Elemente der alten Opera seria, und auch Mozart dürfte den Zuschauern ein wissendes Lächeln ins Gesicht gezaubert haben.

Aber Mozart nutzte auch die Gelegenheit, mit seiner Musik tief in die

Seelen seiner Protagonisten hineinzu-schauen und hörbar zu machen, dass dieses ganze Abenteuer für die jungen Menschen nicht ohne Folgen bleibt. Keine andere seiner Opern enthält so viele Duette wie *Cosi fan tutte* – Duette der beiden Offiziere und der beiden Schwestern, aber auch je ein Duett der »falschen« Paare, das tändelnde »Il core vi dono« von Dorabella und Guglielmo und das schicksalsschwere »Fra gli amplessi in pochi istanti« von Fiordiligi und Ferrando. Es ist eines der schönsten aus Mozarts Feder überhaupt, und von einer musikalischen Doppelbödigkeit, die selbst in dieser Oper der Doppelbödigkeiten ihresgleichen sucht. Denn erst die Verzweiflung über Dorabellas Untreue treibt Ferrando dazu, seinem Werben um Fiordiligi echten Nachdruck zu verleihen – in einer Situation, in der Fiordiligi vor ihm und vor sich selbst zu fliehen versucht. Ferrando will Fiordiligi nicht, und Fiordiligi wehrt sich gegen die Gefühle, die Ferrando in ihr geweckt hat: Die Situation könnte lachhafter nicht sein. Dennoch spricht die Musik von der vielleicht innigsten Zuneigung, die sich in dieser Oper insgesamt artikuliert. Unvermittelt ist das Spiel mit den Gefühlen in den Ernst einer tiefen Liebesbeziehung umgeschlagen.

Eine solche Geschichte von einem Liebeskrieg, in dem es keine Sieger geben konnte, in dem sich die Damen ebenso wie die Herren kompromittierten, passte nicht in die neue Zeit einer bürgerlichen Gesellschaft, die wie einst die höfische Gesellschaft nun ihrerseits auf der Opernbühne nach Identifikationsfiguren suchte. Mit der Geschichte von den beiden Offizieren, die jeweils die Verlobte des anderen verführen und sich dann über die Untreue der Frauen

VON COSÌ FAN TUTTE  
ZU MÄDCHEN SIND MÄDCHEN

beklagen, konnte im 19. Jahrhundert so recht niemand etwas anfangen. Auf Mozarts Musik wollte man nicht verzichten; also ging man daran, den Text nach den eigenen Vorstellungen von der Welt zu verändern.

Dass dabei so widersprüchliche Titel wie *Weibertreue* (1794), *Mädchenlist* (1796) oder *Mädchen sind Mädchen* (1816) herauskamen, macht einerseits deutlich, wie die bürgerliche Moral auf der Opernbühne Einzug hielt, andererseits aber auch, dass nun tatsächlich den Frauen – und ihnen allein – der Hang zur Untreue erst unterstellt wurde, um sie dann vor dieser Unterstellung in Schutz zu nehmen. Dieselben Verniedlichungstendenzen wie in den »Mädchen«-Titeln spiegeln sich auch in der Übersetzung der Namen, etwa wenn aus Dorabella »Dorchen« wurde. Dass Fiordiligi und Dorabella ihre Verlobten in der Verkleidung nicht erkennen, galt als besonderes Ärgernis und wurde auf vielfältige Weise geheilt. In Adaptionen wie *Die Zauberprobe* (1816) oder *Die Zauber-Spiegel* (1823) wurden die Protagonistinnen verzaubert. In einer Version, die ab 1820 vielfach gespielt wurde, wurden Guglielmo und Ferrando durch zwei weitere als Albanesen auftretende Darsteller ersetzt, sodass die beiden Frauen zumindest vom Vorwurf der Blindheit freigesprochen werden konnten. 1837 wurde die Handlung mit tatsächlich zwei konkurrierenden Liebhaber-Paaren militärisch und patriotisch aufge-

laden, indem die »richtigen«, die wiedergeliebten Offiziere als Guerilleros verkleidet zu ihren Damen gelangten und das belagerte Schloss befreiten, während die »falschen«, echten Guerilleros bei ihrem soldatischen wie amourösen Feldzug das Nachsehen hatten. Unter dem Titel *Die Guerrillas* hatte diese Version einigen Erfolg. Wirklich auf der Seite der Frauen stand der Berliner Bearbeiter Louis Schneider, dessen Despina 1846 Fiordiligi und Dorabella die Intrige verrät, sodass diese in jedem Moment darauf reagieren können. Und schließlich kam der Bearbeiter Bernhard Gugler 1856 auf die Idee, die »falschen« Paare von Anfang an als die »richtigen« zu gruppieren: Guglielmo ist also mit Dorabella verlobt und Ferrando mit Fiordiligi, sodass der Treubruch in Wirklichkeit keiner ist.

Alle diese textlichen Bearbeitungen nehmen vorweg, was das Regietheater im 20. und 21. Jahrhundert als sein Anliegen betrachtet – die Suche nach einer individuellen, gegenwärtigen Auffassung von einem Werk, das sich uns nicht mehr unmittelbar erschließt, weil uns der kulturelle, der politische oder der gesellschaftliche Hintergrund abhandengekommen ist. *Così fan tutte*, ein halbes Jahr nach der Französischen Revolution und im kaiserlichen Wien entstanden, wo man von dieser Revolution (noch) nichts wissen wollte, war ein Kind seiner Zeit – und ein Abgesang auf eine Welt, die bald darauf für immer versinken sollte.

## ZERBINETTA

Das Stück geht so: eine Prinzessin ist von ihrem Bräutigam sitzengelassen, und ihr nächster Verehrer ist vorerst noch nicht angekommen. Wir sind eine muntere Gesellschaft, die sich zufällig auf der Insel befindet. Die Kulissen sind Felsen, und wir platzieren uns dazwischen. Ihr richtet euch nach mir, und sobald sich eine Gelegenheit bietet, treten wir auf und mischen uns in die Handlung!



# ALLES WEISHEIT, ALLES SCHERZ?

## BÜHNEN DES WISSENS UM 1800

Ist es Glaube oder Gewissheit? Ist es Meinung oder Erfahrung? Wissen oder Erkenntnis? »Cosi fan tutte« – eine Behauptung über alle Frauen, die zu beweisen wäre? Eine Einsicht qua Evidenz?

Zunächst und vor allem ist *Cosi fan tutte* der Titel einer Komödie, die in Text und Musik auf die Bühne bringt, was einer wissenschaftlichen Beweisführung gleicht: Aus der Wette eines Philosophen mit zwei leichtgläubigen Herren erwächst ein Erkenntnisprozess, an dessen Ende alle schlauer sind – alle, außer dem Philosophen selbst und der Dienerin, die in diesem Spiel vielerlei ist: verkörperte Wissenschaft und Alltagswissen, treibende Kraft, Karikatur von zwei Wissensinstanzen und Allwissende. Die beiden jungen Männer aber sollen lernen, wie Frauen grundsätzlich seien. Immerhin gehen sie in die Schule, die »scuola degli amanti«, so der *Ossia*-Titel der Oper. Was aber meint Lernen, was meint Be-

weisführung zur Zeit der Aufklärung? Der konkrete Blick in die Räume der *Royal Institution* in London mag helfen, diese Frage aus der Zeit heraus zu verstehen: In einem geräumigen Zimmer sind die Koryphäen der britischen Naturwissenschaften versammelt und experimentieren mit Gasen. (Tatsächlich war die *Royal Institution of Great Britain* ein wichtiges Zentrum naturwissenschaftlicher Forschung in London.) Der englische Karikaturist James Gilray, ebenso bekannt für seine scharfen Karikaturen wie für seine genaue Beobachtungsgabe, belädt den zentralen Tisch in diesem Raum mit allerlei physikalischen Gerätschaften, mit denen drei Wissenschaftler ziemlich effektiv hantieren. Was im Zentrum passiert, wird von einer größeren Gruppe interessierter Menschen stauend verfolgt: Gelehrte Männer und *blue stocking ladies* sitzen und stehen um den Tisch herum, manche notieren sich den Hergang in Notizhefte,



JAMES GILRAY  
 NEW DISCOVERIES IN PNEUMATICKS!  
 OR AN EXPERIMENTAL LECTURE  
 ON THE POWERS OF AIR (1802)

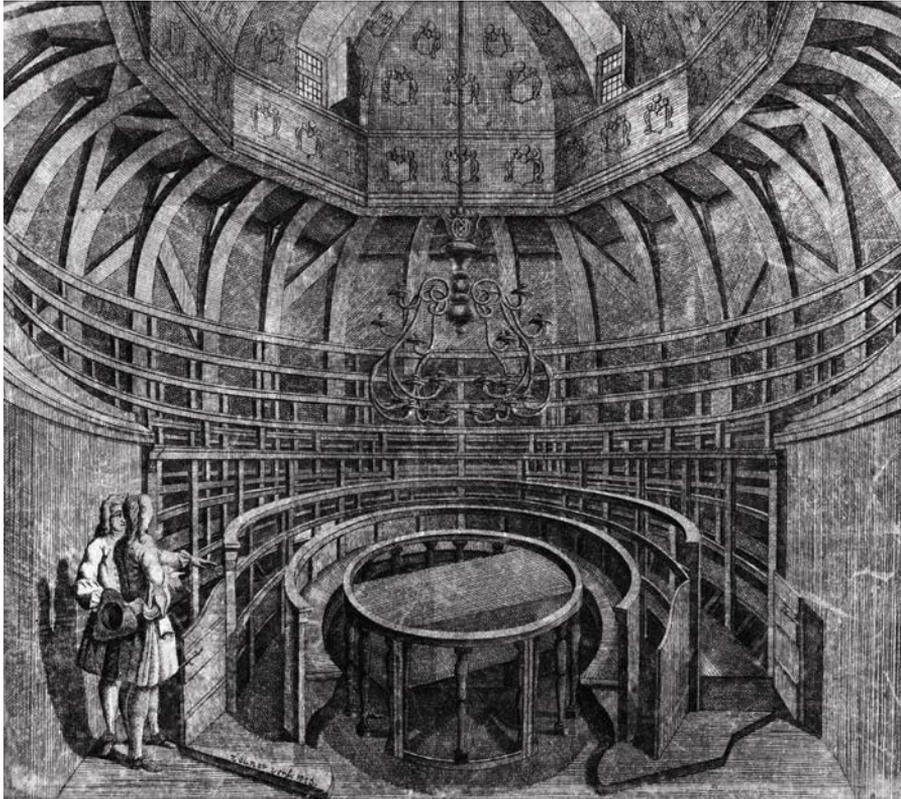
sie lernen durch Anschauung. Dass Gilray hier die Popularisierung von Wissenschaft aufs Korn nahm, wegen der die *Royal Institution* tatsächlich in der Kritik stand, ist nur eine Sicht auf die Karikatur aus dem Jahr 1802. Die andere ist: Das naturwissenschaftliche Experiment gleicht einer Bühne, umringt von einem ebenso neugierigen wie illustren Publikum.

Auch *Così fan tutte* von Lorenzo Da Ponte und Wolfgang Amadé Mozart

ist eine theatrale Versuchsanordnung: Es gilt zu beweisen, dass alle Frauen, gewissermaßen von Natur aus, untreu seien. Kaum hat sich der Vorhang gehoben, verlangen die beiden Liebhaber Ferrando und Guglielmo Beweise: »provar cel' dovete«. Sie fordern diese von Don Alfonso, der mit seiner Provokation, Beweise seien hier nur ein dummes Begehren (»pazzo desire«), das Feuer der Erkenntnis nur weiter anfacht. Wie Don Alfonso dann aber die Beweis-

führung übernimmt, ist ganz und gar – um es mit Figaros Worten zu sagen – »all’usanza teatrale«: Der Philosoph inszeniert ein *Theatrum amicorum*

sich in ihrer Standhaftigkeit auf nichts Geringeres als die Natur selbst: »Come scoglio immoto resta contra i venti e la tempesta, così ognor quest’alma è forte



ANATOMISCHES THEATER

verre-eglimosé von JONAS ZEUNER, 1779, AMSTERDAM MUSEUM

Anatomische Theater als feste Bauten sind ab dem späten 16. Jahrhundert nachgewiesen. Sie nutzen das panoptische Prinzip des römisch-antiken Amphitheaters für medizinische und wissenschaftliche Demonstrationen.

in der Art eines Versteck- und Verkleidungsspiels, das es ermöglicht, dass Ferrando und Guglielmo ihren Geliebten beim Untreuerwerden zuschauen können: Erfahrung durch unmittelbares Erleben, wobei die Wahrheit durch genaue Wahrnehmung des Experiments evident werden soll. Mit dem Widerstand der Frauen hat Don Alfonso zwar nicht gerechnet (und Fiordiligi bezieht

nella fede e nell’amor« [»So wie ein Felsen unerschütterlich Winden und Stürmen trotzts, so ist dieses Herz beständig in Treue und Liebe«]), aber dafür kommt ihm Despina zu Hilfe, die bei der Beweisführung tatkräftig mithilft: Es bedarf einiger Nachhilfe, um das Experiment zum »Gelingen« zu bringen... und gerade darauf basiert die komische Seite des Spiels.

Dass Erkenntnis qua Anschauung immer auch etwas Theatrales an sich hatte, wurde seit dem *Theatrum anatomicum* kaum infrage gestellt. Doch während hier, im Anatomischen Theater, am leblosen Körper doziert wurde, gehen Lorenzo Da Ponte wie auch James Gilray einen Schritt weiter, denn es handelt sich beim *Cosi*-Experiment wie bei den *New Discoveries in Pneumatics* ja um Versuche am lebenden Menschen. Das Experiment am lebendigen Körper wird auf der Bühne der Wissenschaft ausgestellt und das Publikum nimmt – gut unterhalten – am Prozess des Erkennens teil.

Nicht anders agierte im Übrigen auch ein anderer Zeitgenosse, der hoch umstrittene Mediziner Franz Anton Mesmer. Auch er experimentierte am lebenden Menschen, Heilung von verschiedenen Krankheiten versprach er durch die Übertragung von magnetischer Strahlung auf und in den Körper. Hypnose spielte dabei eine ebenso große Rolle wie die sinnenöffnende Aura des gesamten Settings, bei der übrigens Musik – nicht selten in Form der Glasharmonika – eine prominente Rolle spielte. Mesmers Séancen waren gesellschaftliche Ereignisse: Szenen des Heilens im Salon. Auch hier also das Experiment am lebenden Körper, ausgestellt in einer Gesellschaft, die ebenso neugierig wie gut unterhalten den Ausgang des Experiments erwartete. Mit dem »thierischen Magnetismus«, Mesmers Heilmethode, wurde freilich weder die Blindheit der Wiener Pianistin Maria Theresia Paradis noch so manch andere Krankheit geheilt, und Mesmer wurde immer wieder wegen Scharlatanerie vor Gericht gestellt. Dass aber jene Heilmethode in verschiedene Künste einsickerte,

liegt nicht nur an einer romantischen, von Schlaf, Traum und Bewusstseinsveränderung tief durchdrungenen Rezeption, sondern insbesondere auch an ihrem kontroversiell-komischen Potenzial: über den Mesmerismus zu diskutieren und zu streiten, bot Gelegenheit für allerlei Komik und Satire. E. T. A. Hofmann etwa, Meister der feinen Ironie, widmete eine Episode der *Fantasiestücke in Callot's Manier* dem »Magnetiseur«. Darin geht es hoch her zwischen den Befürwortern und den Kritikern der magnetischen Methode: »So wie Ottmar das Wort: Magnetismus aussprach, zuckte es auf Bickerts Gesicht, erst leise, dann aber crescendo durch alle Muskeln, so daß zuletzt wie ein Fortissimo solch eine über alle Maßen tolle Fratze dem Baron ins Gesicht guckte, daß dieser im Begriff war, hell aufzulachen, als Bickert aufsprang und anfangen wollte zu dociren...« Wenn Despina nun als »signor dottore« verkleidet auftritt, um die verkleideten Geliebten mit der »pietra mesmerica«, dem Mesmerischen Stein, zu heilen, kommt in der Tat ein tagesaktueller Diskurs auf die Bühne. Das Wiener Publikum des Jahres 1790 erlebte *on stage*, was in der Stadt jüngst für helle Aufregung gesorgt hatte.

Franz Anton Mesmer war bereits 1759 nach Wien gezogen, um hier bei renommierten Lehrern, darunter dem Leibarzt Maria Theresias, Gerard van Swieten, Medizin zu studieren. In seiner medizinischen Dissertation beschrieb Mesmer bereits den »Einfluss der Planeten auf den menschlichen Körper« (*De planetarum influxu in corpus humanum*). Was an dieser Theorie an den zeitgenössischen medizinischen Diskurs und an die modernen Theorien der Elektrizität und

des Ferromagnetismus anschlussfähig war, mag an dieser Stelle weniger interessieren als die konkrete Forschungs-, Arbeits- und Lebensweise, die für den Arzt Mesmer in Wien in den folgenden Jahren kennzeichnend wurde: Seine Affinität zu Musik und Theater lebte er in seinem Haus an der Landstraße aus. Auf dem großen Garten-Anwesen standen nicht nur Praxis und Laboratorium, sondern auch ein Theater zur Verfügung. Musiker und Musikerinnen gingen bei Mesmer ein und aus, auch die Mozarts: Im Sommer 1773, Leopold und Wolfgang Mozart waren zu Gast in Wien, schrieb Vater Mozart nach Salzburg: »letzten Posttag hab ich nicht geschrieben, dan wir hatten eine grosse Musik auf der Landstrasse im Garten.« Leopold Mozart meinte damit das Palais von Mesmer, das (bis 1920) im heutigen 3. Bezirk, Landstraße/Ecke Rasumofskygasse, stand. Das buchstäbliche Zusammenspiel von Musik, Theater und Medizin galt als Signum von Mesmers Handeln. Viele kamen als Gäste, viele auch als Patienten. Und obwohl Mesmer zunächst als Arzt durchaus erfolgreich war, attestierte ihm nach der misslungenen Heilung von Maria Theresia Paradis 1777 eine Expertenkommission Scharlatanerie. Mesmer musste Wien verlassen. Die Diskussionen über die Wissenschaftlichkeit seiner Methoden hielt in Wien freilich an, hörte man doch von seinen Pariser Erfolgen ebenso wie von seinen Reisen durch Süddeutschland: »Questo è quel pezzo di calamita: Pietra mesmerica, ch'ebbe l'origine nell'Alemagna, che poi si celebre là in Francia fu« (»Das ist ein Magnet, der Mesmersche Stein. Er stammt aus Deutschland und wurde in ganz Frankreich berühmt.«), erklärt Despina in ihrer Rolle als »signor dot-

tore«. Dass sie in dieser Szene *vorgeblich* Kranke, nur *scheinbar* Vergiftete heilt, ist ein Stich in die Diskussion um die Glaubwürdigkeit der Mesmerschen Heilmethode: Ist sie nur dort erfolgreich, wo es um gespielte Krankheiten geht? Lässt sich mit ihr nur »all'usanza teatrale« heilen? Dass jedenfalls Ferrando und Guglielmo vorgeben, aus einer Art Trance zu erwachen (»Dove son? Che loco è questo? Chi è colui? Color chi sono? Son di Giove innanzi al trono? Sei tu Palla o Citerea?« [»Wo bin ich? Was ist das für ein Ort? Wer ist das? Was sind das für Leute? Stehe ich vor Jupiters Thron? Bist Du Athene oder Venus?«]), knüpft an die »Theorie des Träumens« an. Mesmer versetzte seine Patienten in hypnotische Zustände, aus denen sie geheilt erwachen sollten. E. T. A. Hofmann hat dieser Reise ins Unbewusste in seinem »Magnetiseur« breiten Raum gegeben, kaum verwunderlich, wird hier doch bereits die Affinität der Romantik zu Zwischenräumen und Schwebeständen greifbar: »...Er steht vor mir, und ich versinke nach und nach in einen träumerischen Zustand, dessen letzter Gedanke, in dem mein Bewußtseyn untergeht, mir fremde Ideen bringt, welche mit besonderem, ich möchte sagen, golden glühendem Leben mich durchstrahlen, und ich weiß, daß Alban diese göttlichen Ideen in mir denkt, denn er ist dann selbst in meinem Seyn, wie der höhere belebende Funke, und entfernt er sich, was nur geistig geschehen kann, da die körperliche Entfernung gleichgültig ist, so ist Alles erstorben.«

Despina alias »signor dottore« erteilt solchen Schwärmereien freilich eine klare Absage. Dass gerade sie es ist, die zugleich Doktor und Dienerin

ist – für das Publikum steht die Verkleidung ja außer Frage –, decouviert ihr »medizinisches Handeln« als *burla*, als komisches Spiel. Sie bezeichnet die noch immer standhaften Frauen als »bizarre ragazze« und doziert über die Untreue der Männer, nunmehr in ihrer eigenen Rolle als Kammerzofe. Lorenzo Da Ponte vermeidet das naheliegende Wortspiel des »*così fan tutti*« – und doch lässt sich Despinas Lebensweisheit genau darin fassen: Da Männer grundsätzlich nicht treu seien, müssten Frauen damit umzugehen lernen: »*prevenir la disgrazia si comune a chi si fida in uomo*« (»Dem Unglück zuvorkommen, das sich einstellt, wenn man sich einem Mann anvertraut«). Doch woher kommt Despinas Erkenntnis?

Sie weiß um ihren niederen Stand in einer noch immer ständisch geprägten Gesellschaft des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Sie weiß, dass sie im Grunde die Schokolade in der Tasse nur riechen, aber nicht schmecken darf. Und doch nippt sie davon – »*com'è buono!*« – und zieht so aus den Launen ihrer Herrinnen ihren eigenen Vorteil. Despina weiß auch um das Geschlechterverhältnis, kennt das moralische Korsett, in dem ihr eigenes Geschlecht geschnürt ist, kennt auch das Begehren. Aus Erfahrung weiß sie, dass das Hoffen auf Treue vergeblich ist. Sie besitzt damit nicht Einsicht, schon gar nicht philosophische Bildung (wie Don Alfonso), sondern aus Erfahrung geschöpftes Wissen, an dem sie ihre Herrschaften – oder auch alle Frauen (»*o femmine*«) – teilhaben lässt: »*In uomini, in soldati Sperare fedeltà? (ridendo) Non vi fate sentir, per carità! Di pasta simile son tutti quanti ...*« [»Von Männern, von Soldaten Treue

erhoffen? (*sie lacht*) Lasst das bloß niemanden hören! Die sind alle aus dem selben Teig gemacht.«] Und da Männer nichts als ihr eigenes Vergnügen liebten, mitleidlos mit den Geliebten umgingen, könne man ihnen nur mit gleicher Münze heimzahlen: »*Paghiam, o femmine, d'ugual moneta questa malfefica razza indiscreta; Amiam per comodo, per vanità.*« (»Zahlen wir es, ihr Frauen, dieser schlimmen, aufdringlichen Bande mit der gleichen Münze heim. Lieben wir zum Vergnügen, aus Eitelkeit.«)

Gleich nach der Arie der Despina im ersten Akt beginnt das Spiel: Don Alfonso kommt herein und überredet Despina, seine Pläne zu unterstützen. Dass sie, die vom Philosophen als »Schlaufüchsin« bezeichnet wird (»*quella furba*«), sein Verkleidungsspiel entdecken könnte, nimmt er in Kauf, eine Goldmünze soll die Dienerin überzeugen. Denn für den Philosophen steht von Beginn an fest, dass das Lehrstück über die (Un-)Treue der Frauen als Spiel, als »*spassetto*« oder »*burla*«, über die Bühne gehen soll. Er inszeniert das Lehrstück, schickt die Liebhaber weg, um sie in Verkleidung wiederkommen und am Spiel selbst teilhaben zu lassen. Tatkräftig unterstützt auch Despina das Spiel der Verkleidung: Anders als der Philosoph, der immer als »er selbst« auftritt, verkleidet sich Despina als »*signor dottore*«, später als Notar. Wie aber steht es mit den beiden Frauen, mit Dorabella und Fiordiligi? Sind sie bloß Gegenstand des Spiels (und des Experiments) oder nehmen sie aktiv teil? Zunächst hat es den Anschein, als wären sie von Don Alfonso und Despina geführte Spielfiguren. Doch spätestens im Zweiten Akt, nachdem

Despina ihren Herrinnen Einblicke in ihre eigene Lebensphilosophie gegeben hat, gewinnen die beiden Frauen an Einsicht, wissen daher auch um ihre aktiven Rollen: »Quando Guglielmo viene, se sapessi che burla gli vo' far!« (»Wenn Guglielmo kommt, werde ich ihm einen Streich spielen«), so Fiordiligi. Und wenig später noch einmal: »Ed intanto io col biondino vo' un po' ridere e burlar« (»Ich will mit dem Blondem ein wenig lachen und Spaß haben«).

Aufklärung als Spiel? Steht Aufklärung nicht für Rationalität und scharfe Argumentation in gelehrter Schriftlichkeit? Es mag auf den ersten Blick sonderbar anmuten, dass gerade die Zeit der Aufklärung populäre und für Unterhaltung sorgende Bühnen des Wissens kennt. Doch der Dreiklang aus Staunen, Lernen und Lachen – kurz: das Erleben – ist für die Aufklärung ebenso zentral wie Lektüre und Schriftlichkeit. So ist nicht zuletzt auch das Theater ein wichtiger Ort der Aufklärung, eine Schule des Erkennens, zumal Schule, so lässt sich im *Grammatisch-kritischen Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart* von Johann Christoph Adelung (1774–1786) nachlesen, »der Ort [sei], wo [...] besonders junge Leute in nützlichen Kenntnissen und angenehmen Künsten unterrichtet werden«. Für das Lernen aber sei »die richtige Fassung des Gemüthes nöthig«.

In Da Pontes und Mozarts »scuola degli amanti« sorgen zwei Lehrende für die »richtige Fassung des Gemüthes«: Don Alfonso und Despina verkörpern dabei verschiedene Formen des Wissens und der Erkenntnis. Don Alfonso, der Philosoph, ist der Regisseur des Spiels. Er versteht sich selbst als rational Wissender und inszeniert das Spiel, das den jungen Männern Erfahrung ermöglicht. Das Experiment beginnt. Despina aber verkörpert buchstäblich verschiedene Formen des Wissens. In ihrer Verkleidung schlüpft sie in die Rolle des medizinisch-empirisch und des juridisch-normativ Wissenden. Beide Wissensformen aber sind »vorgegeben«. Das Als-Ob (noch dazu im gender crossing!) wird damit umso deutlicher ausgestellt – mit nicht unerheblichen Folgen für die Glaubwürdigkeit und Überzeugungskraft: Wäre jenem »Arzt« zu glauben, wenn er seinen Mesmerischen Stein kursieren lässt? Oder dem Notar mit seiner monotonen, von karikierend hüpfenden, trillernden Geigen begleiteten Stimme? Despina, deren eigenes Handlungswissen als Kammerzofe weiter reicht als die Vermutungen ihrer Herrinnen, spielt diese Karikaturen der wissenden Zünfte. Sie selbst aber weiß, dass »die Qualität der Empfindung [...] jederzeit bloß empirisch [ist] und [...] a priori gar nicht vorgestellt werden [kann]«. Damit reicht ihre Erkenntnis an Kants *Kritik der reinen Vernunft*.

ALLES WEISHEIT, ALLES SCHERZ?



Satirische Darstellung  
von FRANZ ANTON MESMERS  
MAGNETISMUS, 1784





# GENESE EINES HEIMLICHEN HAUPTWERKS

## VIELSAGENDES SCHWEIGEN

Über die Entstehungsgeschichte von *Così fan tutte* ist erstaunlich, um nicht zu sagen: verdächtig wenig bekannt. So erwähnt Mozart die Oper nur ganze drei Mal in seinen Briefen, dazu kommen zwei Eintragungen im eigenhändigen Werkverzeichnis, die der noch vor der Uraufführung wieder aussortierten Arie *Rivolgete a lui lo sguardo* und die der Oper selbst. Natürlich – Mozart und Da Ponte lebten in derselben Stadt, eine ausführliche Korrespondenz war nicht erforderlich; aber auch Da Ponte streift die Oper nur in seinen Memoiren. Die Knappheit, mit der sich Mozart und Da Ponte äußern, muss verwundern. Der Mangel an Informationen hat den Gerüchten Tür und Tor geöffnet. Doch all die Spekulationen darüber, wie und warum Mozart diesen Text habe vertonen können, sagen mehr aus über die Zeit, in der sie aufkamen, als über Mozart und sein Werk.

Dass man hingegen einen Hinweis, den Constanze Mozart fast vier Jahrzehnte später zu Protokoll brachte, lange übersehen und wenn überhaupt verfälschend interpretiert hat, ist wie-

derum bezeichnend. Denn dieser Hinweis besagt kurz und bündig: Da Ponte hat dieses Libretto gar nicht für Mozart geschrieben, sondern für – Antonio Salieri. Ausgerechnet! Nicht für irgendeinen Kollegen war der Text gedacht, sondern für jenen Komponisten, der in vielen Anekdoten als Gegenspieler, ja Feind geschildert wird, als unbegabter Stückeschmied und missgünstiger Konkurrent, dem man sogar Mozarts Tod angelastet hat.

Das englische Musikerpaar Vincent und Mary Novello hatte 1829 mit der Absicht, ein Buch über den Komponisten zu schreiben, mit seinen Weggefährten Gespräche geführt. Dabei offenbarte Constanze, befragt nach dem Grund für die Animosität zwischen Mozart und Salieri, dass der Text zu *Così fan tutte* ursprünglich für Salieri entworfen und von diesem auch begonnen worden sei: »Salieris Feindseligkeit erwuchs aus dem Umstand, dass Mozart *Così fan tutte* vertonte, was er ursprünglich begonnen und dann aufgegeben hatte als unwerte musikalische Erfindung.« Genau so steht es in den handschriftlichen Notizen von Mary Novello: »given up as unworthy musical in-

## GENESE EINES HEIMLICHEN HAUPTWERKS

vention« – als wäre Salieri mit seiner Vertonung unzufrieden gewesen. Die Herausgeber fügten ein unscheinbares Wörtchen hinzu: »given up as unworthy of musical invention« – »aufgegeben als unwert der musikalischen Erfindung«. Aus der selbstkritischen Einschätzung Salieris machte man eine Herabwürdigung von Da Pontes Libretto.

Lange ging man über den Hinweis hinweg. Erst 1996 wurde anhand von Skizzen nachgewiesen, dass Constantzes Schilderung nicht nur stimmt, sondern dass Salieri tatsächlich begonnen hatte, den (teils von Mozarts Fassung abweichenden) Text zu vertonen.

Salieris größter Erfolg zu Lebzeiten war die Opéra *Tarare* nach einem Libretto von Beaumarchais, die nach der Pariser Uraufführung 1787 auch in Wien gespielt werden sollte. Für die Übertragung dieser französischen Oper ins Italienische zog Salieri Da Ponte hinzu, und gemeinsam erarbeiteten sie eine komplette Neufassung unter dem Titel *Axur, re d'Ormus*. Nach der Erstaufführung im Januar 1788 lag es nahe, dass Salieri und Da Ponte ihre Zusammenarbeit fortsetzen würden. Sie taten es mit dem »Dramma tragicomico« *Il pastor fido*, und sie wollten es offenbar auch mit dem ganz neuen Projekt *Così fan tutte* tun. Wann Salieri die Arbeit daran wieder aufgegeben hat, lässt sich mit einiger Wahrscheinlichkeit sagen, denn die Freundschaft zwischen Da Ponte und Salieri zerbrach im Frühjahr 1789 am Pasticcio *L'ape musicale*. Dieses Stück hatte Da Ponte in Eigenregie eingerichtet und dabei Salieris Protégée, die Sopranistin Caterina Cavalieri, übergangen – was zugleich einen Affront und große

finanzielle Verluste für Salieri und seinen Schützling bedeutete. Da Ponte resümiert in seinen Erinnerungen: »Seine zu heftige Zuneigung zu der Cavalieri [...], einer Sängerin, die so viele Verdienste hatte, dass sie nicht nötig gehabt hätte, sich der Ränke zu bedienen, um sich zu erheben, und die meinige nicht minder große für die Ferrarese [...] waren die beklagenswerte Veranlassung, ein Freundschaftsband zu zerreißen, das für die ganze Lebensdauer gemacht zu sein schien.« Dass Salieri die Komposition abgebrochen hat, ist wahrscheinlich auf dieses Zerwürfnis zurückzuführen. Salieri und Da Ponte kooperierten danach nur noch bei der Adaption von *La cifra*, einer älteren Oper Salieris; Da Ponte nennt von diesem Zeitpunkt an Salieri einen Intriganten, der ihm geschadet habe, und auch Mozart bezichtigt seinen Kollegen der Kabalen.

### DIE STOFFQUELLEN

*Così fan tutte* ist die einzige der drei Produktionen von Mozart und seinem literarischen »Phönix« Da Ponte, die nicht auf einer präzise zu benennenden literarischen Vorlage basiert. *Le nozze di Figaro* war eine Übertragung von Beaumarchais' Schauspiel *La folle journée au le Mariage de Figaro*, *Don Giovanni* geht auf die weitverzweigte Familie der Don-Juan-Geschichten zurück. Auch in seinen Arbeiten für andere Komponisten hat Da Ponte fast immer auf bereits existierende Stoffe zurückgegriffen. Aber *Così fan tutte*? Kein Roman trägt den Titel, keine Novelle erzählt die Geschichte, kein Theaterstück nimmt die Handlung vorweg. Es wäre auch kaum denkbar: *Così fan*

*tutte* ist ein genuines Opernlibretto, das für eine Vertonung entworfen wurde und nur in Verbindung mit der Musik seine Wirkung entfaltet.

Auch wenn wir von keiner Vorlage wissen, hat Da Ponte doch aus einer Fülle von literarischen Motiven geschöpft. Er hat seinen Bildungsschatz genutzt und auf die größten Namen von der Antike über das Mittelalter und die Renaissance bis zur damaligen Gegenwart zurückgegriffen: Ovid, Boccaccio, Ariost, Cervantes, Shakespeare und Marivaux. Es sind so viele Einflüsse, dass sich die Wissenschaftler streiten, welche davon die wichtigsten seien. Zwei Motive lassen sich dabei, auch wenn sie eng verwandt sind, unterscheiden: Ein Mann prüft in Verkleidung die Treue seiner eigenen Frau, an der ihm Zweifel gekommen sind (das Treueprobe-Motiv); als Folge einer Wette um die Treue einer Frau versucht ein Dritter mit Wissen des Ehemanns, dessen Gemahlin zu verführen (das Wetten-Motiv). In den Stoffquellen zur Treueprobe findet sich als wiederkehrender Handlungsbaustein die vorge-täuschte Abreise eines eifersüchtigen Ehemanns und seine maskierte Rückkehr; aus den Stoffquellen zur Wette leitet sich der Experimentcharakter der Handlung her und der Verführungversuch durch einen anderen Mann.

Die Geschichte des Paares Cephalus und Procris, die Ovid in seinem Versepos *Metamorphosen* erzählt – Cephalus aus Eifersucht durchgeführte Treueprobe, bei der er in veränderter Gestalt seine eigene Frau verführt, endet schließlich für Procris mit dem Tod und für Cephalus in lebenslanger Reue –, griff Ludovico Ariosto in seinem Hauptwerk *Orlando furioso* (*Der rasende Roland*, 1516) wieder auf. Zwei

Aspekte sind neu: Der Mann wird nicht in eine unbekannte Gestalt verwandelt, sondern in einen früheren Verehrer seiner Frau. Auch sie gibt schließlich gegen kostbare Juwelen geschenke ihren Widerstand auf. Aber nach der Aufdeckung verharrt sie nicht lange in der Demütigung, sondern verlässt voller Zorn über das üble Spiel ihren Mann und flüchtet sich in die Arme desjenigen, mit dessen äußerer Hülle ihr Gatte sie der Untreue überführt hatte. Für alle drei Frauen in *Così fan tutte* hat Da Ponte die Namen aus Episoden von *Orlando furioso* entlehnt. Nicht nur begegnet uns dort eine Fiordiligi – sie ist die Gattin des Helden Brandimarte und stirbt als »Muster der Gattentreue« im Grabe ihres in der Schlacht gefallenen Mannes –, sondern auch die leidenschaftliche Fiorispina und die unbeständige Doralice. (In seiner abgebrochenen Vertonung schreibt Salieri an einer Stelle versehentlich »Doralice« statt »Dorabella«: Ihm war also bewusst, dass Ariost hier Pate stand.)

Bei Ovid wie bei Ariost unternehmen die Männer – anders als Ferrando und Guglielmo – aus einem bestimmten Motiv die Treueprobe: aus Eifersucht. Bei beiden ist es der Ehemann selbst, der, verwandelt oder maskiert, seine eigene Frau prüft. Die Überkreuzverführung stammt aus einer anderen Traditionslinie, deren früheste Ausformung bei Boccaccio zu finden ist. In dessen *Decamerone* übernimmt ein Bekannter des Ehemanns die Prüfung, nachdem er die Treue der Gattin bezweifelt und nun seine eigene Ehre mit der Entehrung der unschuldigen Frau zu beweisen hat – woran er letztlich scheitert. (Ein ähnlicher Vorgang ereignet sich auch in Shakespeares Drama *Cymbeline*.)

## GENESE EINES HEIMLICHEN HAUPTWERKS

*Così fan tutte* kombiniert die beiden Stoffstränge: Das »Experiment«, das Alfonso mit den vier jungen Leuten durchführt, leitet sich aus dem Wetten-Motiv her, die vorgetäuschte Abreise und Maskierung entstammt dem Procris-Mythos um die Treueprobe.

Die Frage nach Treue und Beständigkeit findet sich, genau wie die Lust an der Auflösung festgemeißelter Verbindungen, in Marivauxs Theaterstücken auf Schritt und Tritt. Besondere Berühmtheit hat die Komödie *La dispute* (*Der Streit*, 1744) erlangt; in ihr tritt ein Mann als Zeremonienmeister der Intrige in Erscheinung: Die Frage, wer in der Liebe zuerst »unbeständig« gewesen sei, der Mann oder die Frau, wolle er exemplarisch beantwortet wissen; das Stück endet im Partnertausch. Ein ähnliches Ergebnis hat Marivaux in seiner Komödie *La Double Inconstance* (*Verführbarkeit auf beiden Seiten*, 1723) hergestellt, auch *Le Jeu de l'amour et du hasard* (*Das Spiel von Liebe und Zufall*, 1730) bringt zwei Paare im doppelten »Überkreuz« zusammen.

Wenige Jahre vor der Uraufführung hatte sich in Paris eine Affäre zugetragen, die für *Così fan tutte* eine gewisse Bedeutung gehabt haben könnte. Zentrum dieser Geschichte war Guillaume Kornman, der seine Frau des Ehebruchs mit einem gemeinsamen Bekannten bezichtigt und ins Gefängnis hatte werfen lassen. Doch Beaumarchais, der Dichter des *Figaro*, versuchte anhand von Briefen nachzuweisen, dass Kornman die beiden geradezu ermuntert habe, in seiner Abwesenheit einander näherzukommen. Zur Zeit des Skandals, 1786, lebte Antonio Salieri bei Beaumarchais in Paris. Mit Sicherheit hat Salieri an der Fehde seines Gastgebers Anteil genommen, und es ist durchaus denkbar,

dass er Da Ponte davon berichtet hat. Vielleicht haben sie sogar den Kornman-Skandal als Idee für einen aktuellen Stoff erwogen. Das würde die ungewöhnliche Schreibweise des Namens Guglielmo – als Entlehnung der französischen Form Guillaume – erklären.

Im Laufe der Zeit hat die philosophische Strömung des Materialismus aus dem Cephalus-Mythos ein naturwissenschaftliches Experiment gemacht. Den geistesgeschichtlichen Hintergrund dafür haben die Ideen La Mettries (1709–1751) geliefert. Dessen Schrift *L'Homme Machine* (*Der Mensch, eine Maschine*), um die Mitte des 18. Jahrhunderts erschienen, markiert den Beginn der materialistischen, modernen Naturwissenschaft. Im Wesentlichen behauptet er, dass Mensch und Tier wie Maschinen funktionieren; werden sie bestimmten Reizen ausgesetzt, reagieren sie auf eine vorhersagbare Weise. Don Alfonso ist offenbar überzeugt von dieser Lehre und will sie anhand eines erotischen Automatismus beweisen. Dabei postuliert La Mettrie einen grundlegenden Unterschied zwischen Frauen und Männern. Kurz gesagt: Frauen folgen ihren Leidenschaften, sind zu größerer Zärtlichkeit und Hingabe fähig, verfallen aber auch eher dem Aberglauben; die charakterliche Festigkeit der Männer ist schon an ihren ausgeprägteren Gesichtszügen abzulesen und wird durch entsprechende Erziehung noch verstärkt. Da Ponte zeichnet mit seinem Don Alfonso einen Nachfahren La Mettries, der seinen Zeitgenossen darüber belehren will, wie das Leben eben sei – und dass man niemanden dafür bestrafen dürfe, der sich nach den Gesetzen der Natur gar nicht anders verhalten könne.





# FREMDE WILDE

## FRAUEN IM DISKURS DES 18. JAHRHUNDERTS

Wenn man, Karl-Heinz Kohl folgend, die Legende vom »Guten Wilden« – die allerdings, wie zu ergänzen wäre, immer vom Schreckensmythos des barbarischen Kannibalen konterkariert wird –, wenn man diese Legende »als Knotenpunkt von gattungsbezogener und geographischer Utopie in den Vorstellungen seiner [Bougainvilles] Zeitgenossen« bezeichnen kann, dann könnte man den Diskurs über den weiblichen Geschlechtscharakter im 18. Jahrhundert als Schnitt- und Angelpunkt von gattungsbezogener und moralischer Philosophie betrachten. Die Wilden in der Ferne bilden den Ort des Fremden, zu dem sich der europäische Mensch in eine historische Beziehung setzt, er besetzt dabei die Position des Fortschritts. Die Frau in der Nähe bildet den Ort des Anderen, zu dem sich der Mensch gleich Mann in eine moralisch-geistige Beziehung setzt, wobei er die Position des höhergestellten vernünftigen Subjekts einnimmt.

Die vom Mann überwundene Natur und Wildheit ist dabei in der Frau nur gezügelt; sie droht jederzeit auszubringen. Dieser Furcht gilt die Hauptenergie im Diskurs über den weiblichen Geschlechtscharakter. Vor den bedrohlichen Ausdruck der Natur im

Weibe hat der Mann die »Schamhaftigkeit« gestellt bzw. ihr als *weibliche Natur* zugeschrieben. Unter der Oberfläche der als natürlich geltenden und als weiblich definierten »Anmut« lauert die Gefahr des Dämonischen: »Da werden Weiber zu Hyänen« (Schiller). Eine Furcht und der Reiz, dass er dem »Anderen der Vernunft« in der Frau begegnen könne, spricht auch aus Denis Diderots Text *Über die Frauen*. Darin bezeichnet er die Frau zwar einerseits als »unglückliches Wesen« wegen der Abhängigkeit, in der sie sich befindet. Andererseits sieht er in ihr die Disposition zur Hysterikerin, zur Pythia und zur Wilden:

»Die Rolle der Pythia steht nur einer Frau an, nur ein Frauenhirn kann soweit außer sich geraten, dass es ernsthaft die Annäherung eines Gottes fühlt, sich erregt, die Haare rauft, schäumt und schreit ... Die Frau besitzt einen Sinn, der bis zu den fürchterlichsten Krämpfen reizbar ist, sie beherrscht und ihrer Phantasie Phantome jeder Art erweckt. Im hysterischen Delirium kehrt sie in die Vergangenheit zurück, schwingt sich in die Zukunft, alle Zeiten sind ihr Gegenwart. All diese ausgefallenen Ideen entspringen ihrem Geschlecht.«

Der Widerspruch zwischen der angeblich natürlichen Anmut der Frau und diesen Schreckbildern wird von Diderot dann als *Widerspruch von Innerem und Äußerem* bzw. als *Verstellung* gefasst: Die Frauen »sind zwar äußerlich zivilisierter als wir; aber innerlich sind sie wahre Wilde geblieben«. Der Konzeptualisierung des weiblichen Geschlechtscharakters mit den Begriffen Unschuld, Schamhaftigkeit, Anmut und Tugend ist die Eindämmung ebenso wie die Ausgrenzung weiblicher Sexualität eingeschrieben. Ursula Geitner hat dafür viele sprechende Belege aus unbekannteren Schriften zusammengetragen. So wurde die Schamhaftigkeit als »allerbeste Leib-Wache der Ehre des Frauenzimmers« bezeichnet oder als eine »Tugend, ohne welche das weibliche Geschlecht aufhören würde, weyblich zu sein«. Und während es um die Zügelung des weiblichen Geschlechts geht, wird die Frau zugleich auf ihr Geschlecht reduziert: »Das Geschlecht, das bey dem Manne etwas zufälliges ist, muß allerdings bey dem Weibe als etwas wesentliches betrachtet werden.«

Die aufwendige Rhetorik macht deutlich, dass der Rekurs auf die weibliche Natur und der Entwurf weibli-

cher »Natürlichkeit« in die Vorstellung einer künstlichen Natur münden, einer Natur, in der die Widersprüchlichkeit gebannt bzw. stillgestellt ist. Die unmögliche Konstruktion Frau bzw. Weiblichkeit fungiert dabei als Austragungsort für den konfliktreichen Zivilisationsprozess, für die Dialektik der Aufklärung; sie fungiert als Projektionsort für das ambivalente Verhältnis zur Natur, der Sehnsucht nach und der Furcht vor ihr. Am Ende einer Epoche der Hexenverfolgungen und des darin wirksamen Mythos von der Dämonologie des Weibes wird ein neuer Typ Frau entworfen: die »Unschuld«, deren weißes Gewand, das die Vorgeschichte nur mühsam zu verbergen vermag, jedoch jeden Augenblick zu zerreißen droht. In allen literarischen Versuchen, diesen Typus in der Phantasie zu verlebendigen, tritt die äußerste Künstlichkeit und gefährliche Anfälligkeit der »Unschuld« zutage.

Sind die dabei stattfindenden Kämpfe dem Bild der »Unschuld« eingeschrieben, so lassen sich in einem Klassiker der Weiblichkeitstheorie, bei dem man diesen Typus *in statu nascendi* beobachten kann, die Spuren dieser Konflikte deutlich ablesen. In Jean-Jacques Rousseaus *Emile* (1762)

ist die Beziehung zwischen den Geschlechtern als Ökonomie von Angriff und Verteidigung beschrieben. Rousseau verlagert damit explizit eine Struktur, die militärischer Praxis bzw. Eroberungshandlungen entspringt, auf den Diskurs über die Frau; die entsprechenden Passagen finden sich im Kapitel über »Sophie oder die Frau«. Dieser Text markiert eine signifikante historische Verschiebung im Diskurs. Funktioniert jetzt der Kampf als Figur im Text über die Frau, so hatte bisher die Eroberung und Inbesitznahme des weiblichen Körpers eine symbolische Rolle in der Eroberung des Fremden und der Kriegsführung gespielt. Fast immer wurde der fremde Kontinent, den es zu entdecken bzw. zu erobern galt, in der Gestalt einer Frau dargestellt: Amerika als Frau, mal kannibalisches mit einem abgeschlagenen Haupt in der Hand, mal verführerisch-einladend die Eroberer begrüßend. Auch Europa, das Mutter-Land, ist im Bild

einer als Frauenkörper geformten Landkarte gezeichnet, eine Allegorie. Und in den Schriften, die im Kontext kriegerischer Auseinandersetzungen in Europa selbst publiziert wurden (zum Beispiel im Dreißigjährigen Krieg), ist die gegnerische Stadt oder Provinz immer wieder als Frauenfigur personifiziert. Die Verkörperung bzw. bildliche Darstellung eines geographischen Territoriums als Frau funktioniert dabei über eine Identifikation der Natur bzw. Erde mit dem weiblichen Körper in der Vorstellung von der belebten Natur. Obwohl man gewöhnlich davon ausgeht, dass erst im aufgeklärten Naturbegriff, welcher Naturbeherrschung und -unterwerfung impliziert, die Natur dem Menschen zur fremden Außenwelt wird, bedeutet die *stellvertretende* Identifizierung der Frau mit der Erde in der Vorstellung von der belebten Natur eigentlich, dass dem Mann auch darin schon die Natur als Fremdes gegenübertritt.

LISETTE

Alle Wetter, Madame, ich kann schließlich nicht zwei Rollen auf einmal spielen; entweder ich trete als die Herrin oder als die Dienerin auf, ich gehorche oder ich befehle.

# FRAU GINEVRA LOMELLINO

*Diese achte Novelle des Zweiten Tages aus Boccaccios Decamerone gilt als eine der Motivquellen für Lorenzo Da Pontes Libretto zu Così fan tutte. Zentral ist darin das Wettmotiv, wohingegen die Treueprobe nicht zustandekommt, sondern durch einen Betrug ersetzt wird. Ein Verkleidungsmotiv findet sich mit der Verwandlung von Ginerva zu Sicurino. Wie Boccaccio seinen Ambroguoglio lässt Da Ponte seinen Don Alfonso fragen, ob die fragliche(n) Frau(en) denn aus »Fleisch und Bein« bestünden – was bedeuten würde, dass sie auch dem Frauenbild des Fragestellers entsprechen müssten.*

Es waren einmal in einem Wirtshaus zu Paris etliche italienische Großkaufleute zusammen, die um verschiedener Geschäfte willen, wie sie ihr Beruf mit sich bringt, dorthin gekommen waren. Diese begannen eines Abends nach fröhlich beendetem Essen allerlei Gespräche. Das eine brachte sie auf das andere, und so kamen sie endlich auf ihre Frauen zu sprechen, die sie daheim gelassen. Da sagte einer lachend: »Was meine tut, das weiß ich nicht. Das eine aber weiß ich wohl: Wenn mir hier ein Dirnchen nach meinem Geschmack über den Weg läuft, dann lasse ich die Liebe zu meiner Frau links liegen und nehme alles mit, was ich von jener kriegen kann.« Darauf sagte ein anderer: »Ich mach's ebenso. Denn bilde ich mir ein, dass meine Frau sich derweil einen Zeitvertreib sucht, so tut sie's; bilde

ich's mir nicht ein, so tut sie's doch. Also ist es besser, man rechnet miteinander ab; wie der Esel in den Wald schreit, so schallt es wieder heraus.« Die Meinung des dritten kam auf dasselbe hinaus, und mit einem Wort, die Anwesenden schienen alle darin übereinzustimmen, dass ihre zurückgelassenen Frauen die Zeit schwerlich ungenutzt lassen möchten. Nur ein einziger, Bernabo Lomellino mit Namen und aus Genua, sagte das Gegenteil und versicherte, durch Gottes Gnade eine Frau zu besitzen, der alle Tugenden eines Weibes und mit wenigen Ausnahmen auch die eines Ritters oder Knappen in so hohem Maße zu eigen seien, dass sie vielleicht in ganz Italien nicht ihresgleichen habe. Denn sie sei schön von Gestalt und noch jung an Jahren, körperlich geschickt und rüstig, und es gebe keinerlei weibliche Arbeit, wie Seidenwirken und dergleichen, die sie nicht besser verstehe als jede andere. Ja überdies sei kein Knappe und kein Diener zu finden, welchen Namen er auch tragen möge, der besser und aufmerksamer als sie eine herrschaftliche Tafel zu bedienen wisse; denn in allen Dingen sei sie wohlgezogen, umsichtig und verständig. Endlich rühmte er noch an ihr, dass sie besser als ein Ritter zu Pferde sitze und den Falken halte und besser als ein Kaufmann zu lesen, zu schreiben und zu rechnen wisse. Von diesem und vielem andern Lobe kam er dann auf den Gegenstand des vorherge-

gangenen Gespräches und versicherte bei seinem Eide, dass keine sittsamere und keine keuschere Frau zu finden sei. Darum, fügte er hinzu, vertraue er fest darauf, dass sie sich niemals mit einem anderen Mann auf dergleichen Dinge einließe, selbst wenn er zehn Jahre lang oder immer vom Hause wegbliebe.

Unter den Kaufleuten, die also miteinander redeten, war ein junger Mann, Ambrogiuolo von Piacenza mit Namen, der über das Lob, das Bernabo seiner Frau zuletzt erteilt, überlaut zu lachen anfang und ihn höhnisch fragte, ob denn der Kaiser nur ihm vor allen andern dieses Vorrecht erteilt habe. Bernabo erwiderte nicht ohne Empfindlichkeit, Gott, der etwas mehr vermöge als der Kaiser, und nicht dieser, habe ihm solche Gnade verliehen. Darauf sagte Ambrogiuolo: »Bernabo, ich zweifle nicht daran, dass du selber die Wahrheit zu sagen glaubst. Mich dünkt aber, du hast den Lauf der Dinge nicht gehörig ins Auge gefaßt; denn hättest du es getan, so halte ich dich nicht für kurzsichtig genug, dass du nicht mancherlei wahrgenommen haben solltest, was dich veranlassen müßte, über derlei Dinge mit geringerer Zuversicht zu reden. Damit du aber einsehen mögest, dass wir, die wir uns vorhin über unsere Frauen so duldsam aussprachen, darum nicht der Meinung sind, wir hätten deren schlechtere oder anders geschaffene, als die deinige ist, will ich über diesen Punkt ein wenig mit dir reden. Ich habe immer gehört, der Mann sei das edelste unter den sterblichen Wesen, die Gott geschaffen, und erst nach ihm komme das Weib. In der Tat zeigt auch die Erfahrung, dass die allgemeine Meinung wahr und der Mann vollkommener ist. Besitzt er aber nun größere Vollkommenheit, so muß er

ohne Zweifel auch mehr Festigkeit und Beständigkeit haben; denn die Weiber sind in allem veränderlicher, wofür sich mancherlei natürliche Gründe angeben ließen, die ich aber jetzt beiseite lassen will. Hat nun der Mann größere Festigkeit und kann er sich dennoch nicht enthalten, nach einer jeden zu verlangen, die ihm gefällt, geschweige denn einer, die ihn bittet, zu willfahren, kann er sich weiterhin nicht enthalten, über dieses Verlangen hinaus alles zu tun, was in seinen Kräften steht, um in ihren Besitz zu gelangen, was alles ihm nicht einmal im Monat, sondern täglich tausendmal begegnet – wie willst du von einem Weibe, das seiner ganzen Natur nach veränderlich ist, erwarten, dass es den Bitten, Schmeicheleien und Geschenken, dass es den tausend andern Mitteln widerstehen werde, die ein erfahrener Mann, wenn er verliebt ist, anwenden wird? Glaubst du wirklich, sie könne standhalten? Wenn du es mir auch versicherst, so glaube ich dennoch nicht, dass du davon überzeugt bist. Gestehst du doch selbst ein, dass deine Frau ein Weib ist und wie die andern aus Fleisch und Bein besteht. [...]«

Bernabo entgegnete ihm darauf: »Ich bin ein Kaufmann und kein Philosoph, kann dir also auch nur als Kaufmann antworten. So sage ich denn, dass ich wohl einsehe, wie es den Einfältigen, die kein Gefühl für Scham haben, so gehen kann, wie du da beschreibst. Die Verständigen aber sind um ihre Ehre so besorgt, dass sie in diesem Punkte stärker werden als die Männer, die darin ein loses Gewissen haben. Und zu denen gehört meine Frau.«

»Wahrhaftig«, sagte Ambrogiuolo, »wenn den Weibern jedesmal, wenn sie sich auf derlei Geschichten einlassen, ein Horn aus der Stirn wüchse,



das Zeugnis ihrer Tat wäre, so möchten sich wenige damit abgeben. Nun wächst ihnen aber kein Horn, und wenn sie klug sind, ist keine Spur zu finden; Schande und Entehrung entstehen nur aus dem, was offenbar wird. So tun die Weiber denn, was sie im Verborgenen tun können, oder unterlassen es nur aus Albernheit. Darum sei überzeugt: Nur die ist keusch, die entweder von niemand gebeten, oder wenn sie selbst gebeten hat, nicht erhört worden ist. So genau ich übrigens aus natürlichen und anderen Gründen weiß, dass sich alles so verhalten muß, wie ich dir sage, so spräche ich doch nicht mit solcher Zuversicht darüber, wenn ich nicht schon oft und bei mancherlei Frauen die Probe gemacht hätte. Deshalb sage ich dir denn: Wäre ich nur bei deiner so ausbündig tugendhaften Frau, so wollte ich sie schon in kurzer Zeit zu dem bringen, wozu ich schon so manche andere gebracht habe.«

Bernabo antwortete verdrießlich: »Dies Herumstreiten mit Worten könnte sich sehr in die Länge ziehen. Du würdest reden, und ich würde reden, und am Ende käme doch nichts heraus. Weil du aber meinst, dass jede Frau so nachgiebig und dein Geschick so groß sei, so bin ich bereit, um dich von der Sittsamkeit meiner Frau zu überzeugen, mir den Kopf abschneiden zu lassen, wenn du sie jemals dazu bewegen kannst, dir in dieser Weise irgendwie zu Willen zu sein. Gelingt es dir aber nicht, so verlange ich von dir nichts als eine Buße von tausend Goldgulden.«

Ambrogiuolo, der sich über der Gelegenheit schon erhitzt hatte, erwiderte: »Bernabo, ich weiß nicht, was ich mit deinem Blut anfangen sollte, wenn ich gewänne. Hast du aber Lust,

die Probe auf das zu machen, was ich dir gesagt habe, so setze gegen meine tausend Goldgulden fünftausend andere, die dir doch wohl nicht minder wert sein müssen als dein Kopf. Dann will ich nach Genua reisen und, obwohl du mir keine Zeit vorgeschrieben hast, binnen drei Monaten, von dem Tage meiner Abreise aus Paris an gerechnet, bei deiner Frau meinen Willen erreicht haben. Und zum Zeugnis will ich dir Dinge mitbringen, die sie besonders wert hält, und dir so viele Umstände und Beweise mitteilen, dass du selbst an der Wahrheit nicht mehr zweifeln sollst. Dabei bedinge ich mir nur das eine aus: dass du während dieser Zeit weder nach Genua kommst, noch ihr irgend etwas über diese Angelegenheit schreibst.« [...]

Nachdem diese Verschreibung gemacht war, reiste Ambrogiuolo nach Genua, so schnell er konnte, während Bernabo in Paris zurückblieb. Jener hatte aber kaum einige Tage in Genua zugebracht und sich unter vieler Vorsicht unter der Hand nach dem Namen der Straße und nach den Sitten der Frau erkundigt, als er nicht allein das, was Bernabo ihm gesagt, sondern noch viel mehr Gutes von ihr vernahm und die Fürwitzigkeit seines Unternehmens erkannte. Nichtsdestoweniger schloß er Bekanntschaft mit einem armen Weibe, das häufig in jenes Haus zu kommen pflegte und bei Bernabos Frau besonders wohlgelitten war. Da sich die Alte zu keinem weiteren Dienste verstehen wollte, bestach er sie endlich dahingehend, dass sie ihn in einer Kiste, die er künstlich zu seinen Zwecken eingerichtet, nicht allein in das Haus, sondern in das Schlafzimmer der Frau selbst tragen ließ. Die Alte mußte nämlich vorgeben, sie wolle über Land rei-

sen, und jener die Kiste für einige Tage zum Aufbewahren empfehlen.

Als die Kiste in dem Zimmer stehen geblieben und die Nacht gekommen war, öffnete Ambrogiuolo zu einer Stunde, wo er vermuten konnte, dass die Frau schlief, das Behältnis durch den Druck einiger Federn und betrat leise das Gemach, das von einer Lampe erhellt wurde. Nun betrachtete er die Form des Raumes, die Malereien, welche ihn schmückten, und was sonst darin bezeichnend schien, aufs genaueste und prägte alles seinem Gedächtnis ein. Darauf näherte er sich dem Bett, und da er bemerkte, dass die Frau und das kleine Töchterlein, das neben ihr lag, fest schlief, deckte er sie völlig auf und sah, dass sie nackt ebenso schön zu nennen war wie bekleidet. Doch wußte er an ihrem Körper kein anderes Zeichen zu entdecken, das er ihrem Gatten anführen konnte, als ein Mal unter der linken Brust, um das ein paar goldgelbe Härchen standen. Sobald er dies gesehen, deckte er sie leise wieder zu, so großes Verlangen sich auch beim Anblick ihres schönen Körpers in ihm regte, sein Leben daran zu wagen und sich zu ihr zu legen. Da er aber gehört hatte, dass sie in solchen Dingen so übermäßig streng und ungefügig sei, wollte er es doch nicht darauf ankommen lassen. So verweilte er den größten Teil der Nacht nach seiner Bequemlichkeit in dem Zimmer, nahm sich aus einem Schreine noch eine Tasche, ein Staatskleid und ein paar Ringe und Gürtel, tat dies alles in seine Kiste und verschloß diese, nachdem er sich selbst hineinbegeben hatte, ganz wie zuvor. Dasselbe wiederholte er in der folgenden Nacht, ohne dass die Frau das mindeste bemerkt hatte. [...]

Bernabo gestand, dass das Zimmer wirklich so aussähe, wie es jener beschrieben, auch erkannte er jene Sachen als die seiner Frau; doch meinte er, Ambrogiuolo könnte leicht von einem Dienstboten des Hauses die Beschreibung des Zimmers und auf gleichem Wege auch die Sachen erhalten haben. Deshalb erachte er sich durch das Vorgebrachte, wenn jener nicht noch anderes hinzufüge, keineswegs für besiegt. Ambrogiuolo sagte darauf: »Wahrlich, du solltest dich damit begnügen; weil du aber verlangst, ich soll noch mehr sagen, so will ich es tun. Ich sage dir denn, dass Frau Ginevra, deine Gattin, unter ihrer linken Brust ein kleines Mal hat, um das wohl sechs goldgelbe Härchen herumstehen.« Als Bernabo das hörte, war es ihm wie ein Messerstich durch das Herz, und die plötzliche Blässe seines Gesichts bekundete auch ohne Worte die Wahrheit dessen, was Ambrogiuolo gesagt hatte. Nach einer Weile sagte er: »Ihr Herren, was Ambrogiuolo berichtet, ist wahr. So hat er denn gewonnen und mag sich, wann es ihm beliebt, die Zahlung abholen.«

Wirklich wurde Ambrogiuolo schon am folgenden Tag vollständig bezahlt. Bernabo aber verließ Paris und zog voll bösen Blutes gegen seine Frau nach Genua. Als er in die Nähe der Stadt gekommen war, wollte er nicht hineingehen, sondern blieb wohl zwanzig Meilen davor auf einer Besitzung, die ihm gehörte, und sandte einen Diener mit zwei Pferden und einem Briefe an seine Frau, in welchem er schrieb, er sei zurückgekehrt und sie solle ihm mit jenem entgegenkommen. Dem Diener aber erteilte er heimlich Befehl, die Frau ohne Erbarmen zu ermorden, sobald er mit ihr einen geeig-

neten Platz erreiche, und dann zu ihm zurückzukehren. [...]

Der Diener, der sie ohnehin nicht gern töten wollte, ließ sich leicht zum Mitleid bewegen. Er nahm ihre Kleider, gab ihr seine alte Jacke und seinen Mantel, ließ ihr das wenige Geld, das er bei sich hatte, und nachdem er sie gebeten, jene Gegenden zu meiden, ließ er sie zu Fuß in jenem Tale zurück. Dann eilte er zu seinem Herrn und sagte ihm, er habe seinen Befehl nicht nur vollzogen, sondern auch mehrere Wölfe über den Leichnam herfallen sehen. Einige Zeit darauf kam Bernabo wieder nach Genua. Man erfuhr, was er getan, und tadelte ihn allgemein.

Inzwischen war die Frau einsam und trostlos zurückgeblieben und bei einbrechender Nacht, nachdem sie sich, so gut es sich tun ließ, unkenntlich gemacht hatte, in einer benachbarten Bauernhütte eingekehrt. Hier bekam sie von einer Alten, was sie brauchte, um die Jacke für ihren Körperbau passend zu machen. Aus ihrem Hemd nähte sie sich Hosen, schnitt sich die Haare ab und gab sich überhaupt das Aussehen eines Matrosen. In dieser Gestalt ging sie dem Meere zu. Da traf sie von ungefähr einen spanischen Edelmann, der Herr Encararch genannt ward und sein ihm gehörendes, in geringer Entfernung, bei Alba, vor Anker liegendes Schiff verlassen hatte, um sich an einer Quelle zu erfrischen. Mit diesem begann sie ein Gespräch, verdingte sich bei ihm als Diener und bestieg das Schiff, wo sie sich Sicurano von Finale nennen ließ. Der Edelmann versah sie nun mit neuen, besseren Kleidern. Sie aber wußte ihm in allem so gut aufzuwarten, dass der neue Diener ihm über die Maßen lieb wurde. [...]

Da traf es sich unter anderm einmal, dass er in einem Kaufhause der Venezianer, welches er für einen Augenblick betrat, neben mancherlei anderem Schmuck eine Tasche und einen Gürtel gewahrte, die er schnell und voller Verwunderung als die seinigen wiedererkannte. Doch verbarg er sein Erstaunen und fragte höflich, wem sie gehörten und ob sie zu verkaufen wären. Ambrogiuolo von Piacenza nämlich war auf einem venezianischen Schiffe mit vielen Waren zu dieser Messe gekommen, trat, als er den Befehlshaber der Wache fragen hörte, wem die Sachen seien, lächelnd vor und sagte: »Herr, die Sachen gehören mir und sind nicht verkäuflich. Findet Ihr aber Gefallen daran, so mache ich sie Euch gern zum Geschenk.« Als Sicurano ihn lächeln sah, fürchtete er schon, jener möchte seine Züge erkannt haben; doch hielt er sein Gesicht vollkommen in der Gewalt und sagte: »Du lachst wohl, dass ein Kriegsmann wie ich nach solchem Weiberzeuge fragt?« »Herr«, antwortete Ambrogiuolo, »ich lache nicht darüber, sondern nur über die Art, wie ich zu den Sachen gekommen bin«. Darauf sagte Sicurano: »Nun, beim Himmel, wenn nichts Unziemliches dabei ist, so möchte ich wohl, dass du uns die Geschichte erzähltest.« »Herr«, entgegnete jener, »die Sachen, die Ihr da seht, und noch ein paar andere schenkte mir einmal eine Genueser Dame, Frau Ginevra genannt, die Gattin des Bernabo Lomellino, weil ich eine Nacht bei ihr geschlafen hatte, und bat mich, sie ihr zuliebe zu behalten. Nun mußte ich aber lachen, weil ich an Bernabos Torheit dachte, der dumm genug war, fünftausend Goldgulden gegen tausend zu setzen, dass ich von seiner Frau meinen Willen nicht erlangen würde. Sie ge-

währte mir aber alles, und ich gewann die Wette; und Bernabo, der lieber sich selbst für seine Dummheit als die Frau dafür hätte strafen sollen, dass sie getan, was alle Weiber tun, reiste von Paris nach Genua zurück und hat sie, wie ich späterhin vernommen, umbringen lassen.« [...] ]

Sicurano, der in alldem nichts anderes im Auge hatte, als Bernabo von seiner Unschuld überzeugen zu können, ließ nicht eher nach, als bis er durch Vermittlung einiger angesehenen Genueser Kaufleute, die in Alexandrien wohnten, ihn unter allerlei Vorwänden bewogen hatte, dorthin zu kommen. Da Bernabo in ziemlich ärmlichen Umständen anlangte, ließ Sicurano ihn von einem seiner Freunde in der Stille beherbergen, bis ihm die Zeit zur Ausführung seiner Pläne günstig erschiene. Inzwischen hatte Sicurano den Ambrogiuolo schon veranlaßt, seine Geschichte vor dem Sultan zu erzählen und diesen dadurch angenehm zu unterhalten.

Als aber Bernabo angelangt war, meinte Sicurano, seine Unternehmung nicht weiter aufschieben zu dürfen. Er erbat vom Sultan die Erlaubnis, Ambrogiuolo und Bernabo vor ihn führen zu dürfen, damit in Gegenwart des Letzteren Ambrogiuolo durch Güte oder Gewalt gezwungen würde, zu bekennen, wie es sich in Wahrheit mit dem verhalten habe, dessen er sich in Bezug auf Bernabos Frau rühme. Ambrogiuolo und Bernabo erschienen vor dem Sultan, und in Gegenwart vieler befahl dieser dem ersten mit ungnädigem Gesicht, der Wahrheit gemäß zu gestehen, wie er von Bernabo die fünftausend Goldgulden gewonnen habe. Ambrogiuolo sah den Sicurano, auf den er am meisten baute, anwesend; doch

auch dieser drohte ihm mit noch weit zornigerer Miene die größten Martern an, wenn er die Wahrheit nicht gestände. So sah sich denn Ambrogiuolo, von der einen wie von der andern Seite eingeschüchtert, ja mit Zwang bedroht, in Bernabos und vieler anderer Gegenwart genötigt, den ganzen Hergang der Sache klar und einfach zu erzählen, was ihn seiner Meinung nach nur verpflichtete, die fünftausend Goldgulden und die genommenen Sachen zurückzuerstatten. Sicurano aber wandte sich als ein vom Sultan berufener Richter sogleich an Bernabo und sagte: »Und was hast du um dieser Lüge willen deiner Frau angetan?« Bernabo erwiderte: »Vom Zorne über das verlorene Geld und von der Scham über die Schande bewältigt, die meine Frau mir, wie ich glauben mußte, angetan hatte, ließ ich sie durch einen meiner Diener töten; und wie dieser mir berichtete, wurde ihr Leichnam von vielen Wölfen zerrissen.«

Alle diese Verhandlungen wurden in Gegenwart des Sultans gepflogen und von ihm vollkommen verstanden, ohne dass er gewußt hätte, zu welchem Zweck Sicurano dies alles veranstaltete. Dieser sprach indes folgendermaßen: »Mein Gebieter, Ihr seht nun wohl klar genug ein, was für eines Liebhabers und was für eines Mannes sich die gute Frau zu rühmen gehabt hat. Der Liebhaber bringt sie zu gleicher Zeit durch schmähliche Lügen um ihre Ehre und stürzt ihren Mann ins Unglück, und der Mann misst den fremden Unwahrheiten größeren Glauben bei als der Wahrheit, die er durch lange Erfahrung selbst zu erkennen Gelegenheit gehabt, und läßt sie töten und von den Wölfen verschlingen. Und noch überdies ist die Liebe, die Liebha-

ber und Ehemann für sie empfinden, so groß, dass beide lange Zeit mit ihr zusammenleben, ohne sie wiederzuerkennen. Damit Ihr aber in vollem Maße erkennen sollt, welche Strafe jeder von beiden verdient, so will ich, wenn Ihr mir dies als besondere Gnade gewähren wollt, dass der Betrüger bestraft, dem Betrogenen aber verziehen werde, die arme Frau selbst vor Euer Antlitz und vor jener Augen führen.« [...]

Als nun der Sultan dem Sicurano seine Bitten gewährt hatte, warf dieser sich weinend vor ihm auf die Knie, gab in dem Augenblick, wo er nicht mehr als Mann gelten wollte, seine männliche Stimme auf und sagte: »Mein Gebieter, ich bin die arme unglückliche Ginevra und bin nun schon sechs Jahre lang in Männertracht durch die Welt geirrt, seit dieser Verräter Ambrogiuolo mich fälschlich, aber nur zu fühlbar beschimpft, und seit mein grausamer und ungerechter Gatte hier mich von einem seiner Diener hat umbringen und den Wölfen vorwerfen lassen wollen.« Bei diesen Worten riß sie ihr Gewand auf, zeigte ihren Busen und bewies dadurch dem Sultan und den anderen Anwesenden, dass sie ein Weib war. Dann aber wandte sie sich gegen Ambrogiuolo und fragte ihn im höchsten Zorne, wann er jemals; wie er sich gerühmt, bei ihr geschlafen habe. Ambrogiuolo erkannte sie wohl und war so beschämt, dass er schwieg, nicht anders als wäre er stumm ge-

worden. Der Sultan, der sie immer für einen Mann gehalten hatte, geriet bei diesen Worten und bei diesem Anblick in solches Erstaunen, dass er mehrmals alles, was er sah und hörte, nicht für wahr, sondern für einen Traum halten wollte. Endlich aber legte sich sein Staunen, er erkannte die Wahrheit und zollte dem Leben, der Standhaftigkeit, den guten Sitten und Tugenden Ginevras, die bis dahin Sicurano genannt worden war, höchstes Lob. Dann ließ er ihr anständige Frauenkleider bringen, erfüllte ihre Bitte und umgab sie mit Frauen, die ihr Gesellschaft leisteten, und schenkte dem Bernabo sein verwirktes Leben. Dieser aber hatte sie kaum erkannt, als er sich weinend vor ihr niederwarf und sie um Verzeihung bat, die sie ihm denn auch, so wenig er sie verdient hatte, freundlich gewährte, indem sie ihn aufstehen hieß und ihn zärtlich als ihren Gemahl umarmte.

Darauf befahl der Sultan sogleich, dass Ambrogiuolo an einen erhöhten Platz der Stadt geführt, dort in der Sonne nackend an einen Pfahl gebunden und mit Honig bestrichen werde, um nicht eher von dort wieder losgebunden zu werden, als bis seine Gebeine von selbst aus den Banden fielen. Als dieser Befehl des Sultans vollzogen war, ließ er alles, was bisher dem Ambrogiuolo gehört, der Frau als ein Geschenk überantworten, und es fand sich, dass sein Vermögen nicht weniger als zehntausend Doublonen betrug.





# VORHANG AUF FÜR DEN HÜTT- RAUCH

*COSÌ FANTUTTE* UND DAS WEISSE ARSEN

»Il tragico spettacolo gelare il cor mi fa!« Unwillkürlich benennen Fiordiligi und Dorabella das, was gegen Ende des ersten Akts ihre Herzen gefrieren lässt, mit genau dem richtigen Wort: Ein Spektakel, ein Schauspiel führen ihre verkleideten – und von den Schwestern unerkannten – Verlobten Ferrando und Guglielmo da auf, als sie behaupten, sich aus Verzweiflung über die Unnachgiebigkeit der Angebeteten vergiftet zu haben. »L'arsenico mi liberi di tanta crudeltà!«, schreien die beiden, »das Arsen soll mich von so viel Grausamkeit befreien!«

Das Spektakel, dessen weiterer Verlauf die Schwestern in Empörung versetzt und ihre Verlobten zwischenzeitlich triumphieren lässt, ist klüger durchgeführt, als es zunächst scheint. Denn das vorgeblich verwendete legendäre Gift Arsen ist für den Verlauf des »Spektakels« ausgesprochen gut gewählt – so gut, dass man fast vermuten könnte, die beiden verkleideten Män-

ner hätten es tatsächlich eingenommen oder wären zumindest über seine Besonderheiten detailreich unterrichtet worden.

## IM BODEN UND IM BERG

Arsen (Elementsymbol As, Ordnungszahl 33) ist ein Halbmetall, das in der Natur meist in Verbindung mit Schwefel in Form von Sulfiden vorkommt. In geringer Konzentration findet es sich praktisch überall im Erdboden, für seine elementare oder gediegene Form sind derzeit (2024) rund 400 Vorkommen weltweit dokumentiert. Arsen war immer ein Nebenprodukt des Abbaus verschiedener Erze; in den Ostalpen, einem frühen Bergbauzentrum mit besonders vielen Arsenvorkommen, gab es bis ins späte 19. Jahrhundert einige Minen, in denen Arsenerz gezielt abgebaut und auch in der Umgebung verarbeitet wurde. Heute wird Arsen als Nebenprodukt der Verhüttung von

Buntmetallerzen wie Gold, Silber, Zinn, Kupfer und Cobalt sowie bei der Verarbeitung von Phosphatrohstoffen gewonnen, vornehmlich in China, Südamerika und Nordafrika. Historisch wurde Arsen etwa in Kupferlegierungen verwendet, um das Metall leichter verarbeitbar zu machen, außerdem als Färbemittel in der Textilindustrie und prominent in der Glasverarbeitung, wo Arsentrioxid zum Läutern (Entfernen von Blasen) und Entfärben der Schmelze eine wichtige Rolle spielte und zum Teil bis heute spielt. Gegenwärtig ist Arsen mittlerweile in der Halbleiterindustrie, etwa bei der Herstellung von Leuchtdioden, von Bedeutung, außerdem als Teil von Bleilegierungen, die für die Herstellung von Akkumulatoren benötigt werden. Mit der industriellen Glasherstellung wurde Arsen zu einer wichtigen globalen Handelsware; seine Geschichte geht aber Jahrhunderte vor die Zeit der Industrialisierung zurück, und seine Anwendungsgebiete sind bemerkenswert vielfältig. Richard M. Allesch verweist in seinem Buch *Arsenik – Seine Geschichte in Österreich* (1959) auf den griechischen Arzt Pedanios Dioskurides, der das Abrösten von Sulfiden beschrieben habe, die dann Anwendung in Malerfarben und Arzneimitteln gefunden hätten. Die von Allesch für den westafrikanischen Raum und den Irak genannte Bezeichnung »sam al-far« verweist auf eine andere wichtige Funktion des Arsens: Als Mäuse- bzw. Rattengift (sam=Gift, al far=gegen Mäuse. Belegt ist auch die Verwendung als Holzschutzmittel, als Mittel zur Haarentfernung im Gerbereigewerbe, teils auch als Kosmetikum zur Hautpflege. Ab dem 14. Jahrhundert war das bedeutendste Exportziel für das in den

Alpen gewonnene Arsen jene Republik, in der Lorenzo Da Ponte die Handlung von *Così fan tutte* ursprünglich angesiedelt hatte: Venedig hatte sich zu dieser Zeit nicht nur zu einem der wichtigsten Handelsplätze Europas entwickelt, auch die Glaserzeugung auf Murano florierte bereits, und der Bedarf an der klärenden und läuternden Substanz stieg stetig.

Die Assoziationen, die bei der Anrufung des »Arsenico« abgerufen werden, haben allerdings weder mit buntem Glas noch mit Nagetieren zu tun. Über Jahrhunderte haben vielmehr zahllose reale und literarisch erdachte Mordfälle den Ruf des Arsens als notorisches Mordgift verfestigt. Bei dem in diesem Zusammenhang umgangssprachlich Arsen genannten Gift handelt es sich eigentlich um Arsentrioxid, auch Arsenik oder weißes Arsen genannt. Seit der Antike galt es als ideales Werkzeug diskreter Morde und kam auch tatsächlich bis ins 19. Jahrhundert mutmaßlich bei den allermeisten Giftmorden zum Einsatz. Seine Vorteile lagen zum einen in der leichten Zugänglichkeit, da Arsenikverbindungen als Ratten- oder Mäusegift frei im Handel erhältlich waren. Aber auch bei Persönlichkeiten, für die die Beschaffung seltener Ware kein Problem darstellte, war das weiße Arsen beliebt: Das Gift wirkt schnell und verlässlich, 60 bis 170 mg sind tödlich. Über Jahrhunderte lag sein Vorteil auch in der schweren Nachweisbarkeit im Körper bei richtiger Dosierung; erst 1836 gelang dem Chemiker James Marsh mit dem später als »Marshsche Probe« bekannt gewordenen Verfahren der Nachweis. Davon noch unbehelligt sollen etwa die legendären Borgias die Eigenschaften des Arsenik geschätzt haben. Die aus

Aragonien stammende Fürstenfamilie, die unter anderem zwei Päpste hervorbrachte, war zur Zeit der Renaissance eine der mächtigsten Familien Europas und steht bis heute sinnbildlich für die skrupellose Machtpolitik ihrer Zeit. Cesare und Lucrezia Borgia, beide uneheliche Kinder des späteren Papstes Alexander VI., werden teils als Opfer, teils als Täterinnen und Täter mit verschiedenen Arsenmorden oder -mordanschlägen in Verbindung gebracht. Gaetano Donizettis Oper *Lucrezia Borgia* (1833, Libretto von Felica Romani nach Victor Hugo) ist nur eines von vielen Zeugnissen der schaurigen Faszination für deren Geschichte (auch wenn sich das Libretto nicht mit den historischen Daten deckt).

### ERBSCHAFTSPULVER UND MANNA DES ST. NIKOLAUS

Im Zusammenhang mit den Arsenmorden, die Marie-Madeleine Marguerite d'Aubray, die Marquise de Brinvilliers (1630–1676), an ihrem Vater und ihren Brüdern verübte, etablierte sich für das Gift der selbsterklärende Name *poudre de succession* – Erbschaftspulver. Ebenfalls im (späten) 17. Jahrhundert begann die Karriere einer zuerst unauffälligen, dann berühmt-berüchtigten Arsenlösung, die sich von Süditalien aus unter dem Namen »Aqua tofana« über Europa verbreitete. In seinem entsprechenden Beitrag zum Band *Toxicology in the Middle Ages and Renaissance* verortet der britische Historiker Mike Dash den Ursprung dieser sprichwörtlich gewordenen Mordwaffe um 1630 in Sizilien: »The poison was made and distributed by a group of ›wise women‹ to an almost exclusively female clientele and was employed primarily to

murder cruel or unwanted husbands.« (»Das Gift wurde von einer Gruppe ›weiser Frauen‹ hergestellt und an eine fast ausschließlich weibliche Klientel vertrieben. Eingesetzt wurde es vor allem, um grausame oder unerwünschte Ehemänner zu ermorden.«) Diese klare Eingrenzung begründet der Autor mit Gerichtsurteilen, etwa jene über die mutmaßlichen Erfinderinnen des Aqua Tofana, Francesca la Sarda und Teofania di Adama, die 1632 bzw. 1633 in Palermo für Giftmorde hingerichtet wurden. Die öffentlichen Hinrichtungen der beiden Frauen seien vor großem Publikum und mit besonders grausamen Methoden vollzogen worden, doch gegen den Siegeszug der Lösung erwiesen sich diese und auch alle späteren Urteile gegen Herstellerinnen, Händlerinnen und Anwenderinnen als wirkungslos. Die Nachfrage, die unter anderem eine legendäre und nie verurteilte Giulia Tofana zu bedienen hatte – möglicherweise eine Tochter von Teofania d'Adamo –, war zu groß. Mike Dash ordnet die römische Aquatofana-Szene um Giulia Tofana, die im Rom des mittleren 17. Jahrhunderts aktiv gewesen sei, in Anwendung eines Begriffes der Historikerin Lynn Wood Mollenauer der »kriminellen magischen Unterwelt« Italiens zu, der eine breite Palette von Diensten angeboten habe, von Horoskopen über Fruchtbarkeitsbehandlungen bis zu Abtreibungen. Späteren Darstellungen zufolge sei Aqua tofana aus diesem Zirkel heraus in kleinen Phiolen mit dem Bild des heiligen Nikolaus von Bari vertrieben, versehen mit dem Namen »Manna di San Nicola«. Das Grab des heiligen Nikolaus galt als Quelle wunderwirkender Substanzen, die Giftmischung wäre demnach als Heilmittel oder Kos-

metikum getarnt gewesen – wobei zu keiner Zeit im Raum gestanden zu sein scheint, dass Aqua tofana tatsächlich auch für die Verwendung als Medizin gedacht gewesen wäre. Der Name wurde schließlich als Synonym für jede Art von Mordgift verwendet, und auch Wolfgang Amadeus Mozart soll nach dem Bericht seiner Frau Constanze in seinem Todesjahr 1791 geargwöhnt haben, sein zunehmend schlechteres Befinden liege an einer Vergiftung mit Aqua tofana. Belege für eine solche Vergiftung existieren nicht, es sei denn, man würde die schrittweise Wirkungsweise von Aqua tofana als einen solchen Beweis heranziehen wollen, die das Brockhaus *Bilder-Conversations-Lexikon* aus dem Jahr 1833 liefert: »Der Vergiftete empfand keine Schmerzen, bekam weder Fieber noch Zuckungen, sondern verlor, wenn er auch nur fünf bis sechs Tropfen bekommen hatte, den Appetit, die Liebe zum Leben, klagte über beständigen Durst und große Kraftlosigkeit und verfiel endlich in Abzehrung, die seinem Dasein ein Ende machte.«

### DAS TRAGISCHE SPEKTAKEL

So weit, so gut gewählt ist also das Theatergift der beiden verkleideten Liebhaber in *Così fan tutte* als umstandslos verständliches Zeichen für die Drastik, die Ferrando und Guglielmo zum Ausdruck bringen wollen. Wie wird das Vergiftungsmotiv weiter für den komischen Verlauf der Geschichte genutzt? Einmal natürlich mit dem Auftritt Despinas als Doktor. Sie schlüpft damit in die erste von zwei beliebten buffa-Maskeraden, die ihren Ursprung in der Commedia dell'arte haben (die zweite

wird der Notar sein, der im zweiten Akt die falsche Hochzeit vollzieht). Lorenzo Da Ponte mischt hier den traditionellen Dottore-Charakter, den beim Publikum beliebten Pedanten mit dem Bologneser Akzent, mit dem zeitaktuellen Thema des Mesmerschen Magnetismus (vgl. dazu den Beitrag von Melanie Unsel auf S. 40). Medizinisch-pharmazeutische Präzision ist dabei natürlich nicht die Aufgabe der Opera buffa, sondern vielmehr die Erzeugung einer möglichst grotesken Situation, was der vermeintliche »Pietra Mesmerico«, der die Körper zucken und sich winden lässt, wunderbar bewerkstelligt. Eine tatsächliche Arsenvergiftung hätte sich auf diese Weise allerdings nicht heilen lassen. Die deutsche *Pharmazeutische Zeitung* nennt als wirksame Gegengifte Dimercaprol (auch: BAL), Dimercaptopropansulfonsäure (DMPS) und Dimercaptobernsteinsäure (DMSA). Das erste, noch schwer verträgliche dieser drei Antidoten, wurde allerdings erst gegen Ende des Zweiten Weltkriegs durch Sir Rudolph Peters entwickelt. Der Versuch, einer Arsenvergiftung den animalischen Magnetismus nach Mesmer entgegenzusetzen, mag also als auch in seiner komödiantischen Gestalt als ehrenhaftes Ansinnen gewertet werden.

Mit der Auferstehung der beiden Vergifteten ist die Geschichte der Arsen-Maskerade in *Così fan tutte* aber keineswegs beendet; vielmehr beginnt der interessante Teil des Motivs erst, nachdem die beiden Liebhaber wieder auf den Beinen sind. »Son effeti ancor del tosco, non abbiate alcun timor«, versuchen Don Alfonso und Despina die beiden Frauen zu beruhigen. Die »Effekte des Gifts«, vor denen die

beiden »keine Angst« haben sollen, sind aber nicht etwa Anzeichen von Schwäche oder körperliche Vergiftungserscheinungen; vielmehr sind die beiden Bewerber, kaum gesundet, eher über die Maßen lebendig. Sie werden zudringlich und überschütten Fiordiligi und Dorabella nicht nur mit Komplimenten und Vergleichen mit antiken Göttinnen, sondern küssen und umarmen sie auch noch. Kein Wunder, dass die beiden Frauen schnell die Notbremse ziehen und Szene und Akt mit ihrem wütenden Abgang enden lassen. Die Erklärung, das ungehörige Betragen der beiden Männer sei auf die Folgen der Arsenvergiftung zurückzuführen, wischen sie zuvor ärgerlich beiseite: Es möge ja stimmen, was der »Doktor« und Don Alfonso sagten, aber mit ihrer Ehre sei das zärtliche Getue der ja immer noch fremden Männer nicht vereinbar (»Sarà ver, ma tante smorfie fanno torto a nostro onor«).

Die Szene könnte in der Werkanalyse als situationsdienliche Beiläufigkeit beiseitegelassen werden. Die Erklärung der Zudringlichkeit mit Vergiftungsfolgen dient der Strategie Despinas und Don Alfonsos, den Annäherungsversuchen der verkleideten Liebhaber jede mögliche Unterstützung angedeihen zu lassen. Und dass die beiden Frauen sich im Zorn nicht näher mit der Belastbarkeit der Erklärung auseinandersetzen wollen, ist ohnehin nachvollziehbar. Tatsächlich ist das Arsen als handlungstreibendes Toxikum hier so gut gewählt, dass es der Erwähnung lohnt. Dem Arsen kommt neben seiner bekannten Funktion als Gift der Päpste und Erbinnen nämlich noch eine weitere zu, die weniger bekannt ist – auch wenn sie schon fast ebenso lange zu existieren scheint.

## EIN WÄRMEGEFÜHL IN DER MAGENGEGEND

»Der Arsenik ist das allgemein bekannteste Gift, und weil Jedermann seine gefährlichen Eigenschaften kennt, und man sich denselben, trotz aller Verbote, doch immerhin unter allerlei Vorwänden zu verschaffen vermag, so greift der Verbrecher doch stets wieder zum Arsenik. Es klingt nach allem Diesem fast fabelhaft, wenn man hört, dass eine nicht unbedeutende Menge von Menschen absichtlich Arsenik essen und sich wohl dabei befinden. Aber dennoch ist es nicht anders und es geschieht dies hauptsächlich in den Gebirgsgegenden von Österreich, Steiermark und namentlich im Salzburgerischen und in Tyrol.« So staunt der deutsche Naturforscher Ernst von Bibra in seinem 1855 erschienenen enzyklopädischen Band *Die narkotischen Genussmittel und der Mensch*. Das berühmteste Mordgift der Geschichte als Stimulans? Unbedingt, so Richard M. Allesch im oben erwähnten Buch *Arsenik*. »Die Gründe, welche den Menschen veranlassen, Arsenik zu essen, sind verschiedener Art. Der wichtigste Grund liegt wohl in der stärkenden und belebenden Wirkung des Arseniks, da der Genuss des Giftes unter bestimmten Voraussetzungen nicht nur Kraft und Ausdauer bei anstrengender Arbeit gibt, sondern auch das Atmen erleichtert.« Ernst von Bibra vergleicht den Effekt des Arsens in ähnlichem Sinne mit jenem, den er Kokain, Opium oder Haschisch zuspricht, nämlich, »um beim Bergsteigen einen leichten Athem zu haben, um sich, wie die Bergbewohner sagen, lüftiger zu machen«. Den Effekt beschreiben Wolfgang Schmidbauer und Jürgen vom Scheidt in ihrem

*Handbuch der Rauschdrogen* genauer: »In sehr geringer Dosis von etwa 0,002 Gramm genommen, erregt Arsenik ein Wärmegefühl in der Magengegend (indem es, ähnlich wie der Alkohol, die Schleimhaut reizt), steigert den Appetit und das Wohlbefinden.« Das »sanfte Gift«, wie Arsen in der Renaissance zum Teil bezeichnet wurde, eignet sich in der richtigen Dosis also auch, um die Lebensgeister zu erwecken. Dass der absichtliche Arsengenuss zum Zweck der Leistungssteigerung und Arbeitserleichterung vor allem in den Ostalpen vorkam – angeblich noch zumindest bis in die Nachkriegszeit des Zweiten Weltkriegs –, erklärt Richard M. Allesch soziogeographisch. Die meisten Vorkommen hätten sich in diesen Gegenden befunden, viele Berg- und Metallarbeiter seien ohnehin buchstäblich »im Rauch« gestanden und hätten das Arsen direkt an ihrem Arbeitsplatz gewinnen können, wenn auch in verunreinigter Form: In den Schornsteinen der Verhüttungsanlagen lagerte sich der Arsenrauch ab und konnte von dort abgeklopft werden.

### MIT DEM HÜTTRAUCH ZU HÖCHSTLEISTUNGEN

Die Arbeit, so Allesch, sei für die meisten Arsenesser auch der erste Anlass gewesen, sich dem leistungssteigernden Gift zuzuwenden – »Bergknappen, Hüttenleute, Hammerarbeiter, Holzknechte, Waldhüter, Jäger, Bauern, Rossknechte und ihre Angehörigen« hätten die Tradition des Arsenikessens verbreitet, also diejenigen, die in den Bergen besonders schwere Arbeit verrichteten. Im Bergbau wurde in Österreich 1884 die Schichtdauer mit zwölf Stunden inklusive Pausen fest-

gelegt, was eine effektive Arbeitszeit von zehn Stunden bedeutete. Bis zu dieser Regelung gab es keine staatliche Arbeitszeitbeschränkung. »Um nun die schwere Arbeit dort oben überhaupt leisten zu können«, so Richard M. Allesch, »aßen diese Bergleute Arsenik, und es heißt, dass es ihnen tatsächlich gelang, ihr Alter bis auf 35 Jahre hinaufzusetzen«. Mit dem »Alter« ist hier die Lebenserwartung gemeint, die unter Bergknappen traditionell unterdurchschnittlich war.

Die österreichische Autorin Maria Hofer lässt die Gebirgstradition des Arsenikessens in ihrem Roman *Arsen* im modernen Lifestyle-Gewand wieder auferstehen und ihre Figuren dabei die ruhmreiche Tradition des Genussmittels beschwören: »Patrick sagt, er sei überzeugt, dass auch Hillary, der den Mount Everest von seinem echten Namen eben zu Mount Everest umbenannt hat durch seine Besteigung, voll auf Hüttrauch war. Alle waren es in den Bergen. Sogar irgendeine Oma aus Peter-Rossegger-Geschichten.« Natürlich ist der Arsengenuss weder für »alle in den Bergen« noch für Sir Edmund Hillary belegt. Richard M. Allesch verweist aber auf Berichte, denen zufolge auch eine Einnahme von Arsen zur Leistungssteigerung im Sportbereich bekannt gewesen sei. Er nennt in diesem Zusammenhang »die alljährlich auf dem Wöllaner Nock zu einem Volksfest zusammenkommen Ringer, meist Bauernburschen«, die sich vor dem Kampf mit Arsen stärken würden. Den Almkirtag auf dem Wöllaner Nock, einem Gipfel zwischen Millstätter und Ossiacher See in Kärnten, gibt es übrigens bis heute, und auch das traditionelle Preisringen wird dort noch ausgetragen.

## SCHLÜSSIG STIMULIERT

Soweit also die Dopinggeschichte des Arsens – die, wie bei vielen leistungssteigernden Drogen, nur einen Teil der Geschichte beinhaltet. Denn war die stimulierende Wirkung des Giftes einmal entdeckt – und wahrscheinlich erfolgte diese Entdeckung lang vor der ersten Erwähnung des Arsenikessens in österreichischen Gerichtsakten zur Mitte des 16. Jahrhunderts –, so wurde dieses auch zum Gegenstand des Experiments. Die leistungssteigernden Wirkungen werden gewissermaßen alpines Allgemeinwissen beschrieben, aber immer wieder ist auch die Rede vom »blühenden Aussehen«, das der maßvolle Arsenikgenuss verleihe – auch das *Handbuch der Rauschdrogen* verwendet diese Bezeichnung, die sich ebenso in Quellen des 18. und 19. Jahrhunderts findet. Beschrieben werden übereinstimmend eine gewisse Gewichtszunahme und eine gesunde Gesichtsfarbe. Das »Gefühl der Befreiung, der Erleichterung nach körperlichem Missbehagen, ein seltsames Loswerden der Erden schwere«, das Richard M. Allesch dem Arsen zuschreibt, verweist auf die Verwendung des Giftes als Antidepressivum aus der hochalpinen Hausapotheke. Und schließlich wird auch von der Einnahme als Aphrodisiakum berichtet.

Konkret, so Allesch, sei es im steirischen Ennstal üblich gewesen, dass Frauen, vor allem Sennerinnen, den Männern, die sie nachts besuchten («fensterln» hießen diese Besuche, nach dem Schlafzimmerfenster, durch

das die Besucher einzusteigen pflegten), in Schnaps gelöstes Arsen serviert hätten – »um sie feuriger zu machen«. Von dieser Sitte berichten auch die Gesprächspartner von Walter M. Müller in einer Reportage über die »Arsenikesser« im *Standard* vom 7. Jänner 2018.

In dem »tragico spettacolo« im Finale des ersten Akts von *Così fan tutte* wird also dramaturgisch sauberer gearbeitet, als es zunächst erscheinen mag. Das tödliche Gift der Fürsten und Erbinnen ist auf den ersten Blick die naheliegendste Möglichkeit, um Fiordiligi und Dorabella vermittels eines fingierten Selbstmords in Schock zu versetzen und den beiden vermeintlich Fremden nahezubringen. Auf den zweiten Blick zeigen sich die wiedererweckten Liebhaber ganz wie geübte Arsenesser bar aller »Erden schwere«, vielmehr über die Maßen belebt. Doktor Despina und Don Alfonso erhalten beste Argumente, warum man ihnen ihre Zudringlichkeit nicht übel nehmen soll, und Dorabella und Fiordiligi zeigen sich darüber auch gar nicht verwundert – gerade so, als wären sie zwar nicht in die Hintergründe des Spektakels, die Wette zwischen Don Alfonso und ihren Verlobten, aber durchaus in die wundersamen Wirkungen des Arsens eingeweiht. Vielleicht hatte der weltgewandte Da Ponte von dessen stimulierenden Eigenschaften gehört oder gelesen und sie beiläufig in seinem Libretto verarbeitet? Dann wäre das Finale des ersten Akts von *Così fan tutte* das klammheimliche Debüt der Rauschdroge »Hüttrauch« auf der Weltbühne.

## DIE KINDER

*unterbrechen und tanzen ohrenbetäubend johlend um den Tisch herum: Oh wie fein! Oh wie fein! Welche Fraid! Mir derfen mitgestalten! Mir derfen eine Rolle verkerpern! Mir derfen umadumwacheln! Mir derfen Menschenbilder sein! Mir derfen das Erbe von der Hansi Niese und vom Werner Krauß weitergeben! Mir derfen einen beglickenden Beruf ergreifen! Frühlingsstimmen! Frühlingsstimmen!*





# MIT DER DREHBÜHNE GING'S AM BESTEN

»Mozarts *Così fan tutte* erscheint, ohne recht gerufen zu sein, aber immer freudig begrüßt, und verschwindet ohne Grund, aber kaum von Bedauern gefolgt.« Zu diesem Bonmot Julius Korngolds passt ein verwandtes Eduard Hanslicks: »Bei der ersten *Così fan tutte*-Vorstellung geht alles gut. Es wird applaudiert, gerufen, gelobt und im Zwischenakt versichert ein Nachbar den andern seines Wonnegefühls über diese herrliche Musik. Aber selten geschieht es, dass einer dieser Lobredner das Bedürfnis fühlt, sich *Così fan tutte* ein zweites oder drittes Mal anzuhören.«

Diese beiden aperçu-artigen Feststellungen von zwei der bedeutendsten Musikkritiker des deutschsprachigen Raumes liegen rund fünfzig Jahre auseinander. Hanslick formulierte die seine 1872 anlässlich der *Così*-Erstaufführung im damals noch neuen Haus am Ring, Korngold 1920 im Zuge einer von Richard Strauss geleiteten Neuproduktion auf derselben Bühne. Und tatsächlich unterstreichen die im Ver-

gleich zu *Don Giovanni* und *Nozze di Figaro* deutlich niedrigeren Aufführungszahlen, dass es der dritten Mozart-Da-Ponte-Oper zumindest bis zur Mitte des 20. Jahrhunderts an Popularität mangelte. Schon die äußeren Umstände nach der Uraufführung am 26. Jänner 1790 am alten Wiener Burgtheater scheinen die rasche, dauerhafte Verankerung des Werks in den Spielplänen der europäischen Opernbühnen nicht gerade begünstigt zu haben: Nur wenige Wochen nach der Premiere starb Kaiser Joseph II. und die daraufhin verordnete Staatstrauer bedingte die Schließung des Burgtheaters für knapp zwei Monate. Waren die ersten Vorstellungen von *Così fan tutte* vom Wiener Publikum wohlwollend aufgenommen worden, so ließ das Interesse nach der erzwungenen Spielpause deutlich nach, und so fehlte eine durchgehende Aufführungstradition, die der späteren, regelmäßig geäußerten Kritik an dem Werk hätte standhalten können. Denn auch in Wien war es über Jahrzehnte nicht anders als andernorts:

## MIT DER DREHBÜHNE GING'S AM BESTEN

Man verachtete das Da-Ponte-Libretto und echauffierte sich über die »fragwürdige Moral« der Handlung und bevorzugte *Don Giovanni* oder *Figaro*. Wenn also, was nicht oft geschah, *Così fan tutte* doch zur Aufführung gelangte, dann in den unterschiedlichsten Bearbeitungen (siehe dazu den Beitrag von Silke Leopold auf Seite 34). Das galt auch für die oben angesprochene erste Produktion an der neuen Wiener Hofoper am Ring 1872. Der Titel wurde in *Weibertreue* geändert, die um viele zentrale Musiknummern gekürzte Handlung nach Andalusien verlegt und die Akteure entsprechend in Isabella, Rosaura del Carmen, Don Fernando d'Aquilar oder Don Alvar de Novera umgetauft. Gespielt wurde in deutscher Sprache und in Singspielform mit gesprochenen Dialogen anstelle der Secco-Rezitative. Der größte inhaltliche Unterschied dieser Fassung gegenüber dem Original bestand darin, dass die Schwestern die Falle entdecken und nur so tun, als ob sie sich in die Fremdlinge verlieben würden. Den Vorwurf der »Unmoral« hatte man auf diese Weise entkräftet, sich dafür aber einen anderen eingehandelt: Mozarts Musik, so der Grundtenor, würde in dieser Version, vornehmlich im zweiten Akt, nicht mehr zur Handlung passen, da sie echte und nicht gespielte Emotionen wiedergeben würde.

1880 kam man im Zuge eines ersten großen Mozart-Zyklus am Haus am Ring der ursprünglichen Gestalt des Werks schon ein Stück näher. Der Titel lautete nun korrekt *Così fan tutte*, und bis auf »Leonore« anstelle von Fiordiligi stimmten auch die Namen der Handelnden mit dem Original überein. Es fehlten allerdings immer noch wichtige

Musiknummern (was dazu führte, dass im Anschluss an die Oper noch eigenständige Ballette wie *Brahma* oder *Die Touristen in Indien* angehängt wurden, um die Vorstellung abendfüllend zu machen), und wie schon 1872 wurden die Secco-Rezitative durch gesprochene Dialoge ersetzt und dem Publikum eine vom Libretto deutlich abweichende Bearbeitung vorgesetzt.

### VORBILD MÜNCHEN

Der Quantensprung erfolgte an der Wiener Hofoper nach einer längeren *Così*-Pause im Jahr 1900. Es war Gustav Mahler, der Mozart im Allgemeinen und *Così fan tutte* im Besonderen überaus schätzte und dem Stück seine ursprüngliche Gestalt wiedergab – oder, wie es in der *Neuen Freien Presse* hieß, »den Originaltext in sein Recht einsetzte«. Zwar gab es daraufhin die eine oder andere moralinsauer gerümpfte Nase und auch vereinzelt Kritik an der Wiedereinführung der Secco-Rezitative (die Mahler persönlich begleitete), doch das konnte den Triumph der Neuproduktion nicht mindern. Dieser Erfolg ging einerseits auf das Konto der musikalischen Umsetzung, die unter Mahlers Leitung eine unverzärtelte, hoch energetische und farbenreiche Interpretation der Partitur zu Gehör brachte, und zum anderen auf das der szenischen Verwirklichung, die vom erstmaligen Einsatz einer Drehbühne in der Hofoper getragen wurde. Was war geschehen? Mahler, der 1897 schon kurz nach Amtsantritt über die Verwirklichung eines Mozart-Zyklus nachdachte, suchte fieberhaft nach einer geeigneten Lösung für die langen Umbaupausen in der *Così fan tutte*, die

## DIREKTOR

*mit gespielmtem, ironischem Staunen:* Und Sie und diese Herrschaften sind als Bühnenfiguren auf die Welt gekommen?

## VATER

Als Bühnenfiguren, Herr Direktor, und wir sind lebendig, wie Sie sehen. *Direktor und Schauspieler brechen in schallendes Gelächter aus, wie bei einem guten Witz. Der Vater ist verletzt.* Es tut mir leid, dass Sie lachen, denn – das sagte ich Ihnen bereits – wir verkörpern eine Tragödie, wie Sie schon an dieser schwarz verschleierten Frau erkennen können.

## MIT DER DREHBÜHNE GING'S AM BESTEN

bis dahin meist durch die Einfügung von zusätzlichen, zum Teil stückfremden Musiknummern überbrückt worden waren. Als Idealbild diente Mahler eine von Hermann Levi geleitete *Così*-Produktion in München – musikalisch wie szenisch. Also ließ er sich von Levi in Interpretationsfragen beraten und freundete sich immer stärker mit der Idee der dort verwendeten Drehbühne an, die einen raschen und geräuschlosen Szenenwechsel ermöglichte. Mit der ihm eigenen Unnachgiebigkeit, wenn es um die Umsetzung optimaler künstlerischer Voraussetzungen ging, setzte Mahler alle Hebel in Bewegung, um auch in Wien eine eigene Drehbühne zu erhalten. Der für die Finanzen zuständigen Generalintendanz wurden Kostenvoranschläge mit zum Teil abenteuerlichen Einsparungsmöglichkeiten vorgestellt – bis hin zur Reduzierung des Stromverbrauchs durch bessere Beleuchtungsbedingungen eines auf der Drehbühne platzierten Bühnenbildes. Und da Mahler schon dabei war, wollte er den Schnürboden und die Unterbühne ebenfalls grundenerneuern. Nach längerem Hin und Her erfolgte schließlich die Genehmigung des Einbaus und der damit verbundenen Kosten. Das Ergebnis war dann so atemberaubend, dass sich auch das Wiener Burgtheater um eine entsprechende Lösung bemühte. Mit der Premiere von *Così fan tutte* nahm die Drehbühne jedenfalls erstmals ihre Arbeit auf – und wurde zum weithin bestaunten und fortan als unverzichtbar empfundenen Theater-Accessoire. Die *Neue Freie Presse* brachte sogar einen eigenen Beitrag zur Drehbühne, in dem mit spürbarer Faszination die Details der neuartigen Verwandlung beschrie-

ben wurden: »Hinter den einzelnen Dekorationen auf der Drehbühne stehen Diener. Unmittelbar nachdem das Zeichen zum Aktschluss gegeben ist, winkt der Inspizient mit seiner Fahne, der Elektriker tritt an dem Elektromotor, der die Bühne teilt, in Aktion und flugs macht die Scheibe mit ihren Theaterhäusern und Dienern eine Drehung um ein Drittel eines Kreises. Das Boudoir, welches bisher die dem Publikum sichtbare Szene bildete, wendet sich nun gegen die linke Wand der Bühne. Auf dem jetzt dem Zuschauerraum zugekehrten Teile werden eilends Dekorationen auseinandergeklappt und die Szene stellt einen herrlichen Garten dar. Die Umwandlung hat sich aber viel rascher vor unseren Augen vollzogen, als wir dies der Zeit nach beschreiben können.«

Solange Mahler an der Hofoper wirkte, konnte die Produktion bestaunt werden. Aber kaum war er weg, verschwand auch *Così fan tutte* vom Spielplan. Erst der nächste große Mozart-Enthusiast auf dem Direktionsstuhl des Hauses, Richard Strauss, brachte das Stück 1920 zurück auf die Bühne, allerdings in einer szenisch stark reduzierten Form. Die Drehbühne war Geschichte, und zu sehen war eine der damaligen *Ariadne auf Naxos*-Produktion verwandte Umsetzung: Die Bühne schien in den Orchestergraben vorgeschoben, aus dem die Akteure auf die Bühne hinaufstiegen, um dann vor geschlossenem Vorhang die ersten Szenen dazubieten. Aber auch nach dem Öffnen des Vorhangs blieben die Sängerinnen und Sänger fast durchwegs an der Rampe, um in einem Einheitsbühnenbild von Alfred Roller ihre Partien – heute

würde man sagen: auf semikonzer-  
tante Weise – vorzutragen. Viel Regie  
gab es also nicht, dafür eine offenbar  
überaus fein musizierte Interpretation  
der Partitur.

1929 setzte Lothar Wallerstein in  
seiner *Così*-Neuproduktion »die Regie  
wieder in ihr Recht«. Wenn auch aber-  
mals ohne Drehbühne. Größere Um-  
bauten verliefen hinter dem Vorhang,  
während die Aktion vor demselben  
fortgesetzt wurde. Kritisiert wurden  
die »zu schönen, vielfarbigem Bühnen-  
bilder«, die weit in die Kitsch-Regionen  
vorgedrungen seien: »Als die Schwes-  
tern unter gezierlichem und gezierten  
Spiel mit einer Rokokoschaukel ihr Du-  
ett sangen, glaubte man, in einem Meer  
von Sirup zu versinken«, heißt es in ei-  
ner der Premierenkritiken. Immerhin:  
Dirigent Clemens Krauss spielte die  
Rezitative nicht mehr auf einem mo-  
dernen Klavier des 20. Jahrhunderts,  
sondern auf einem dem Mozart-Stil  
entsprechenderen Cembalo.

Die mitten im Zweiten Weltkrieg  
(1943) in den Redoutensälen heraus-  
gekommene *Così*-Inszenierung von  
Oscar Fritz Schuh in der Ausstattung  
Caspar Nehers stellte neben den paro-  
distischen Verkleidungen die Aura des  
Traumhaft-Schwebenden ins Zentrum.  
Unterstrichen wurde dieser Aspekt  
zusätzlich durch eine beigefügte Bal-  
lett-Paraphrase, einem Spiel anony-  
mer Masken der Choreographin Erika  
Hanka. Dass sich die Produktion über-  
dies durch eine hohe Praktikabilität  
auszeichnete, sicherte ihr Weiterbe-  
stehen in etwas ausführlicheren Büh-  
nenbildern von Robert Kautsky über  
das Kriegsende hinaus: Wechselweise  
zeigte man sie nach 1945 im Staats-  
opernhaus Theater an der  
Wien, in den Redoutensälen, an der

wiedereröffneten Staatsoper am Ring  
und auf diversen Gastspielen in Lon-  
don, Paris und Florenz.

### NEUES NACH 1955

Die erste tatsächliche Neuinszenie-  
rung erfolgte erst 1966 von Günther  
Rennert. Anders als sein im selben Jahr  
herausgekommener *Barbiere* atmete  
diese *Così* eine filigrane Luftigkeit, wie  
Produktionsfotos erkennen lassen. Auf  
einer Art Podest oder niedriger Bühne  
wurden einfachste Dekorationen an-  
gedeutet – ein paar Sessel, ein Wand-  
schirm, ein auf Pfeilern ruhendes Eck-  
zimmer, im Hintergrund ein gemalter,  
rauchender Vesuv –, in denen, wie Au-  
genzeugen berichten, ein betont hu-  
morvolles Spiel zu erleben war.

Ganz im Gegensatz zeichnete sich  
die 1975 herausgekommene Deutung  
von Otto Schenk und Jürgen Rose  
durch sich nach hinten perspektivisch  
verjüngende, den kompletten Büh-  
nenraum einnehmende und ständig  
wechselnde Architekturen aus: Prunk-  
volle Innenräume, idealisierte südita-  
lienische Gartenanlagen wechselten  
einander wie in einem Bilderbuch des  
19. Jahrhunderts ab. Deutlich nüchter-  
ner waren dann Johannes Schaaf und  
Hans Schavernoch (1989), die das ge-  
samte Geschehen in einen gefäng-  
nisartigen Innenraum verlegten, dem  
man durch große Fensterausschnitte  
entkommen konnte.

Die bisher letzte Neuinszenierung  
der Staatsoper ging 1994 über die  
Bühne. Notwendig gewordene Um-  
baumaßnahmen sowie die Schaffung  
einer neuen Probephöhne erforderten  
die Schließung des Hauses am Ring  
für mehrere Monate. Doch der Betrieb  
stand nicht still. Neben einer Japan-

**MIT DER DREHBÜHNE  
GING'S AM BESTEN**

Tournee kam es zu einer von Riccardo Muti geleiteten *Così fan tutte*-Gemeinschaftsproduktion der Wiener Festwochen im Theater an der Wien in der Regie Roberto de Simone. Was von dieser Inszenierung in Erinnerung bleibt, sind vor allem die Neapel-und-Umgebung-Veduten und die dazu passenden stilisierten Kostüme.

2003 übersiedelte die Produktion an die Wiener Staatsoper, an der sie immerhin bis 2016 zu sehen war. Danach folgten mehr als acht *Così*-freie Jahre, die mit dem Abschluss des neuen Mozart / Da Ponte-»Zyklus« durch die aktuelle Neuproduktion des Jahres 2024 ihr Ende fanden.





---

## IMPRESSUM

---

WOLFGANG AMADEUS MOZART

# COSÌ FAN TUTTE

*SPIELZEIT 2023/24*

PREMIERE DER PRODUKTION 16. JUNI 2024

Herausgeber **WIENER STAATSOPER GMBH**, Opernring 2, 1010 Wien    Direktor **DR. BOGDAN ROŠČIĆ**  
Musikdirektor **PHILIPPE JORDAN**    Kaufmännische Geschäftsführerin **DR. PETRA BOHUSLAV**  
Redaktion **SERGIO MORABITO & NIKOLAUS STENITZER**  
Gestaltung & Konzept **EXEX**    Layout & Satz **IRENE NEUBERT**  
Lektorat **MARTINA PAUL**    Druck **PRINT ALLIANCE HAV PRODUKTIONS GMBH, BAD VÖSLAU**

TEXTNACHWEISE / ORIGINALBEITRÄGE Nikolaus Stenitzer: *Die Handlung* / Nikolaus Stenitzer: *Über dieses Programmbuch* / *Das Leben ist performativ. Nikolaus Stenitzer im Gespräch mit Barrie Kosky* / Philippe Jordan: *Im Schattenreich der Gefühle* / Silke Leopold: *Von Così fan tutte zu Mädchen sind Mädchen* / Melanie Unseld: *Alles Weisheit, alles Scherz?* / Nikolaus Stenitzer: *Vorhang auf für den Hüttrauch* / Andreas Láng: *Mit der Drehbühne ging's am besten* ÜBERNAHMEN Malte Krasting: *Genese eines heimlichen Hauptwerks*: Aus: Ders.: *Mozart – Così fan tutte* ©2013 E. A. Seemann Henschel GmbH & Co. KG, Leipzig, Gemeinschaftsausgabe der Verlage Bärenreiter, Kassel und E. A. Seemann Henschel GmbH & CO. KG, Leipzig / Sigrid Weigel: *Fremde Wilde*, aus: Dies.: *Topographien der Geschlechter. Kulturgeschichtliche Studien zur Literatur* © 1990, Rowohlt Verlag GmbH, Hamburg / Giovanni Boccaccio: *Frau Ginevra Lomellino*, aus: Ders.: *Das Dekameron*. Nach der Übertragung aus dem Italienischen von Karl Witte. Frankfurt/M., S. Fischer 2008 BILDNACHWEISE Cover: Doan Ly: *Feast, 2021* / Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin / Pascale Osterwald: *Erklär mir Così fan tutte* – Originalbeitrag für dieses Programmbuch / Alle Szenenbilder: Michael Pöhn / Wiener Staatsoper GmbH

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie. Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

PROSPERO

Das Fest ist jetzt zu Ende; unsre Spieler, wie ich Euch sagte, waren Geister, und sind aufgelöst in Luft, in dünne Luft.



# KULTUR BEWEGT UNS ALLE.

AUF DIE OMV KÖNNEN SIE SICH VERLASSEN.

HEUTE UND MORGEN.

Die OMV und die Wiener Staatsoper verbindet eine jahrelange Partnerschaft. Unser Engagement geht dabei weit über die Bühne hinaus. Wir setzen uns aktiv für Jugend und Nachwuchsprojekte ein, und ermöglichen den Zugang zu Kunst und Kultur für junge Menschen. Gemeinsam gestalten wir eine inspirierende Zukunft.

Alle Partnerschaften finden Sie auf: [omv.com/sponsoring](https://www.omv.com/sponsoring)



# LBX

## EVERYDAY EXTRAORDINARY

### DIE STADT IST IHRE BÜHNE - DER NEUE LEXUS LBX

Es ist Ihre Welt. Machen Sie sie außergewöhnlich. Mit erfrischendem Design, effizientem Hybridantrieb, luxuriösem Innenraum und höchster Verarbeitungsqualität sorgt unser neues Kompakt-SUV bei jeder Fahrt für unvergessliche Momente - und für das echte Lexus Erlebnis. Überzeugen Sie sich selbst in einem unserer Lexus Foren.



LEXUS WIEN NORD | KEUSCH | DAS AUTOHAUS | Lorenz-Müller-Gasse 7-11 | 1200 Wien

LEXUS WIEN SÜD | KANDL | DAS AUTOHAUS | Breitenleer Str. 33 | 1220 Wien

LBX Basis: Lexus LBX 1,5-l-Benzinmotor und Elektromotor, Systemleistung 100 kW (136 PS), Kraftstoffverbrauch kombiniert: 4,8 l/100 km, CO<sub>2</sub>-Emissionen kombiniert: 110 g/km. CO<sub>2</sub>-Klasse C. Werte gemäß WLTP-Prüfverfahren. Abbildung zeigt Sonderausstattung.

ASMIK GRIGORIAN



Master  
Lin

MARVELLOUS  
HYDRATING MASK



MADE  
IN  
AUSTRIA



GW COSMETICS®  
SINCE 1930

Offizieller Kosmetikpartner der

WIENER  
STAATSOPER



SHOP NOW

**KÜHLEND GLÄTTEND BELEBEND**  
SPEZIELL AUCH FÜR DIE AUGENPARTIE ENTWICKELT



LOTUS INTENSE

DIE ERSTE PREMIUM NATURKOSMETIKLINIE FÜR GLATTE & STRAFFE HAUT

NATURAL SKIN CARE

MASTERLIN.COM





GENERALSPONSOREN DER WIENER STAATSOOPER

