

Folge 139: Così fan tutte

Verwirrung der Gefühle

Die dritte von Mozarts da-Ponte-Opern steht bis heute diskografisch etwas im Schatten seiner älteren Geschwister „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ – zu Unrecht.

Von Jürgen Schaarwächter

Von Mozarts drei Opern auf Libretti Lorenzo da Pontes war *Così fan tutte* lange Zeit die umstrittenste. Nicht erst Beethoven und Wagner fanden das Sujet Mozarts nicht würdig – schon 1791 bezeichnete Friedrich Ludwig Schröder das Werk als „ein elendes Ding, das alle Weiber herabsetzt, Zuschauerinnen unmöglich gefallen kann und daher kein Glück machen wird.“ Allein im deutschsprachigen Raum wurde das Libretto mehr als 20-mal teilweise radikal überarbeitet.

Da Ponte hatte sein Libretto ursprünglich „La scuola degli amanti“ (Die Schule der Liebenden) genannt, als Gegenstück zu „La scuola de' gelosi“ (Die Schule der Eifersüchtigen), einer Erfolgsoper Antonio Salieris aus dem Jahr 1778. Mozart war weniger an dem moralisierenden Aspekt der

Handlung interessiert als vielmehr an den realen Verwirrungen der Gefühle. Im 20. Jahrhundert blieb das Werk besonders in bürgerlichen Kreisen zunächst unerwünscht – Liebesexperimente hätten die etablierten Gesellschaftskonventionen in Frage gestellt. Erst in Folge der „sexuellen Revolution“ der 1960er-Jahre und im Zuge der Rückkehr zum originalen Notentext (erstmal 1967 unter Erich Leinsdorf), nachdrücklich spätestens 1991 durch die Neuausgabe im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe wissenschaftlich unterfüttert, etablierte sich ein etwas weniger verkrampfter Blick auf das Werk – die üblichen Kürzungen wurden geöffnet, Varianten erkundet und

Das Libretto wurde sehr oft teilweise radikal überarbeitet

das Interesse von Regisseurinnen und Regisseuren gesteigert.

Worum geht es in der Oper? Um vier junge Leute, die noch an die große Liebe und ewige Treue glauben. Die beiden Schwestern Fiordiligi und Dorabella hat es aus Ferrara nach Neapel verschlagen. Wohl bekannt war in Wien damals, dass die Uraufführungssängerin der Fiordiligi, Adriana Gabrieli, tatsächlich aus Ferrara stammte und im Privatleben für einen Skandal gesorgt hatte, als sie 1782 mit dem Sohn des päpstlichen Gesandten in Venedig, Luigi del Bene, durchbrannte und ihn wenig später heiratete – nicht zuletzt, da die Sängerin durch ihre Affäre mit Lorenzo da Ponte gerade für Gesprächsstoff sorgte (was

durchbrannte und ihn wenig später heiratete – nicht zuletzt, da die Sängerin durch ihre Affäre mit Lorenzo da Ponte gerade für Gesprächsstoff sorgte (was

Foto: Picture Alliance/Barbara Gindl



Die hoch gelobte Inszenierung von Christof Loy von den Salzburger Festspielen 2020.



im Frühjahr 1791 zu da Pontes Entlassung führte). Die „geläufige Gurgel“ der Ferraresi del Bene war legendär, und Mozart schrieb für die Sängerin Musik von enormem technischen Anspruch – ein „Testpiece“ für jede Koloratursopranistin, die überdies in ihrem Part eine weite emotionale Palette anbieten muss. Dagegen ist die Figur der Dorabella leichter, möglicherweise pragmatischer, vielleicht auch wankelmütiger.

Ihnen gegenüber stehen Ferrando und Guglielmo, zwei junge Offiziere, die dem Regiment des Königs Ferdinand IV. von Neapel zuzuordnen sind. Dessen Ehefrau Maria Karolina, eine Tochter von Kaiserin Maria Theresia, hatte seit 1777 faktisch die Regierung übernommen, errichtete ein strenges Polizeiregiment und verfolgte den Liberalismus mit scharfen Strafen. Das politische Licht, unter dem man „Cosi fan tutte“ historisch sehen könnte,

eröffnet jenseits der reinen „Lustspielhandlung“ überraschende Perspektiven.

Den vier jungen Leuten stehen zwei an Lebenserfahrung reifere Personen gegenüber: Despina, die Dienerin der beiden Schwestern, und Don Alfonso, ein „alter Philosoph“ – in der Uraufführung durch Francesco Bussani dargestellt, der in „Le nozze di Figaro“ den Doktor Bartolo und 1788 in „Don Giovanni“ den Masetto gesungen hatte. Die in der Zauber- oder Märchenoper archetypische Figur des weisen Beraters oder der weisen Fee, die die Suchenden auf ihrem Weg begleitet, ihnen Schwierigkeiten in den Weg rollt oder ihnen den richtigen Pfad weisen kann, wird hier zur Realität hin „verfremdet“.

Schon 1984 wies Attila Csampai darauf hin, dass sich schon bald



Der Theaterzettel verweist auf die Uraufführung am 26.1.1790 am Burgtheater Wien.

Foto: Archiv

Foto: Electrola



Janet Baker

Foto: RCA



Margaret Price

Foto: RCA



Montserrat Caballé

nach dem Zweiten Weltkrieg „eine verräterische Neigung zur Flucht in bloße inhaltslose Schönheit“ offenbarte. Herrlich gesungen sind viele „Cosi“-Einspielungen, doch der Wille der sechs Solisten nach voller Identifikation mit ihren Rollen erfüllt sich auf rein vokaler Ebene häufig nicht.

Das hat offenbar mehrere Gründe: einmal die Schwierigkeit mit der italienischen Sprache, die bis in die 1970er-Jahre nicht immer eine idiomatische und rein textbezogen überzeugende Rollenidentifikation ermöglichte, dann aber auch eine mangelhafte Fähigkeit, rein vokal den Figuren in all ihren Facetten gerecht zu werden. Am stärksten war die szenische Identifikation nicht selten in Einspielungen, die in engem Konnex mit Operaufführungen entstanden, besonders wenn die Opernregie die darstellerische Seite ebenso sorgfältig mit Bezug auf den Notentext und das Libretto betreute wie die musikalische Leitung. Da die vokale Identifikation mit den Rollen ohne die visuelle Komponente nicht immer überzeugend gelang, fanden im Laufe der 1990er-Jahre audiovisuelle Präsentationen der Oper auf Video, DVD, Bluray oder im Stream verstärkt Verbreitung, beginnend mit den Filmfassungen unter Karl Böhm 1970 (Regie Václav Kašlík) und Nikolaus Harnoncourt 1988 (Regie Jean-Pierre Ponnelle). De facto haben Bildtonveröffentlichungen reine CD-Produktionen von „Cosi fan tutte“ fast vollständig vom Markt verdrängt.

Bei den Fiordiligis sind besonders Suzanne Danco (Böhm live 1949), Sena Jurinac (Busch 1950 Ausz. & live 1951) und Pilar Lorengar (Solti 1973–74) hervorzuheben, die in ihren besten Momenten erfrischende Jugendlichkeit und das Schwanken zwischen zerbrechlicher Verwundbarkeit und heroischem Aufbäumen vermitteln (Gundula Janowitz war es nicht vergönnt, die Rolle im Studio einzuspielen). Die gesanglich nicht selten miraculösen Darbietungen von Margaret Price (1972 unter Otto

Klemperer, live 1978 unter Wolfgang Sawallisch), Kiri Te Kanawa (Lombard 1977, Davis live 1981, weniger Levine 1988), Karita Mattila (1989 unter Neville Marriner) oder Renée Fleming (live 1994 unter Solti) präsentieren zumeist eher reife oder klangneutrale Damen denn unerfahrene Backfische im Wirbel der Gefühle. Ina Souez (1935 unter Fritz Busch), Leontyne Price (1967 unter Erich Leinsdorf) und Carol Vaness (unter Bernard Haitink 1986 aus Glyndebourne) geraten in ganz unterschiedlicher Weise heroisch, Lisa Della Casa (1955 unter Böhm), Margaret Marshall (live 1982 unter Muti), Lella Cuberli (1989 unter Daniel Barenboim) und Felicity Lott (1993 unter Charles Mackerras) zu nobel-kühl; mancher Sängerin ist anzumerken, dass die Bühne ihr bei den Aufnahmesitzungen fehlt.

Von Elisabeth Schwarzkopfs Beiträgen ist die frühe Studioproduktion unter Karajan 1954 sicher die befriedigendste, trotz des etwas problematischen Aufnahmeklangs. Gerne ist Irmgard Seefrieds Wiedergabe (live 1954 aus Salzburg unter Böhm, weniger stark 1962 unter Jochum) durch die Kritik pauschal als abgesungen disqualifiziert worden. In der Tat sind einige Verzerrungen misslungen, doch steuert die Sängerin ein durchaus eigenes Rollenbild bei und flüchtet sich in der Arie „Come scoglio“ scheinbar bewusst in die Introversion, was der Partie eine ganz andere Dimension verleiht; ihr vergleichbar in der ganzen Diskografie ist nur Simone Kermes (unter Currentzis 2013).

Ob man die Dorabella durch einen Sopran besetzt (wie Luise Helletsgruber 1935 unter Busch, Kari Lövaas 1974 unter Pierre Colombo, Rosa Mannion 1992 unter John Eliot Gardiner, Marie McLaughlin 1993 unter Mackerras oder Alison Hagley 1995 unter Simon Rattle) oder einen Mezzosopran, ist Geschmackssache; je tiefer der Ambitus der Gesangsstimme liegt, umso leichter kann die Partie ältlich klingen (extrem Annelies

Burmeister 1969 unter Otmar Suitner, während man sich mit Brigitte Fassbaenders Rollensicht erst einmal vertraut machen muss, 1972 und 1974 live unter Böhm sowie 1978 live unter Sawallisch). Am harmonischsten wirkt nicht selten ein hoher Mezzosopran, dessen Stimme sich gut mit dem Klang der Fiordiligi verblendet. Nan Merriman (1954 unter Karajan, 1956 live unter Cantelli, 1962 unter Jochum) ist die vielleicht kongenialste Rollenexponentin. Erfreulich auch Angela Brower (2012 unter Nézet-Séguin mit teilweise erratischen Rubati) neben Miah Persson, die sich auch auf DVD (Glyndebourne 2006 unter Iván Fischer) als überzeugende Fiordiligi profiliert hat.

1962 sind Elisabeth Schwarzkopf und Christa Ludwig unter Böhm ihren Rollen beide entwachsen; zwar bieten Margaret Price und Yvonne Minton unter Klemperer 1971 und Montserrat Caballé und Janet Baker unter Davis 1974 gute komplementäre Leistungen, doch stehen den Damen keine hinreichend adäquaten Partner gegenüber, auch ist Klemperers Zugriff insgesamt zu heroisch-romantisch, als dass er den Ton der Oper wirklich träfe (merkwürdigerweise hängen auch Jean-Claude Malgoires Einspielung von 1996 und Sigiswald Kuijken Live-Mitschnitt von 1992 eher behäbigen Tempi an). Cecilia Bartoli, die alle drei Frauenpartien auf der Bühne gesungen hat, ist 1989 unter Barenboim eine engagierte, aber vokal nicht rundum profilierte Rollenvertreterin (die Nähe einiger Passagen zu Luise Helletsgrubers Darbietung 1935 unter Busch ist frappierend). Frederica von Stade ist Kiri Te Kanawa unter Alain Lombards entspannter Leitung 1977 vokal zu ähnlich, als dass sich klare Individualität einstellen würde. Véronique Gens unter René Jacobs 1999 leidet unter einer merkwürdig matten

Gesamtleitung, so dass eine gute, aber keine herausragende Interpretation zustande kommt.

Unter den Sängern des Ferrando fällt die hohe Qualität vieler Beiträge auf. Léopold Simoneau (unter Karajan 1954), Anton Dermota (unter Böhm 1955), Waldemar Kmentt (unter Moralt 1955 und live unter Böhm 1962) sind Repräsentanten des Mozartgesangs der 1950er-Jahre. Luigi

Alva (live 1956 unter Cantelli und 1957 unter Rosbaud, zu spät im Studio 1971 unter Klemperer), Ernst Haefliger (unter Jochum 1962), Werner Krenn (live 1967

unter Peter Maag) und Peter Schreier (unter Suitner 1969 oder Böhm 1974) steuern in unterschiedlicher Weise besondere klangliche Eigenheiten bei. Beide Einspielungen von Francisco Araiza (live 1982 unter Muti, im Studio 1988/89 unter Marriner) sind nicht rundum gelungen, einmal aus klangtechnischen Gründen, einmal weil die Aufnahme zu spät kam (ähnlich wie für Nicolai Gedda 1974 und Stuart Burrows 1981 unter Davis). Mit weniger großer Stimme in intimerem Rahmen überzeugen Gösta Winbergh (1984 unter Östman), Kurt Streit (1989 unter Barenboim) und Werner Güra (1999 unter Jacobs). Rolando Villazóns Larmoyanz und eingeschränkte Höhe unter Nézet-Séguin verweisen darauf, wie schwer es heute ist, den rechten Mozart-Ton zu finden.

Schwerer als der Ferrando zu besetzen scheint der Guglielmo, der auch ohne die szenische Erscheinung verführerischen Charme und Jugendlichkeit vermitteln muss. Rolando Panerai (1954 unter Karajan, live 1956 unter Cantelli und 1957 unter Rosbaud) und Tom Krause (1973/4 unter Solti, 1984 unter Östman) bieten in ganz unterschiedlicher Weise rollendeckende Porträts, während Giuseppe Taddei (1962 unter Böhm), Thomas Hampson (1988

Hohe Qualität bei vielen Sängern des Ferrando



Foto: Fayer Wien

Fritz Busch



Foto: Teldec

Nikolaus Harnoncourt



Foto: Erich Auerbach, courtesy of Telarc

Sir Charles Mackerras

Album-Empfehlungen

Ina Souez, Luise Helletsgruber u. a., Glyndebourne Festival Opera, Fritz Busch (1934/1935); Naxos/Warner (2 CDs)

Elisabeth Schwarzkopf, Nan Merriman, Lèopold Simoneau, Rolando Panerai, Sesto Bruscantini u. a., Philharmonia Orchestra, Herbert von Karajan (1954); EMI/Warner (2 CDs)



Irmgard Seefried, Lisa Otto, Anton Dermota, Erich Kunz u. a., Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (live Salzburg 1954); Orfeo (2 CDs)



Elisabeth Schwarzkopf, Christa Ludwig, Graziella Sciutti, Waldeemar Kmentt, Hermann Prey u. a., Wiener Philharmoniker, Karl Böhm (live Salzburg 1962); Gala/Cantus (2 CDs)



Teresa Berganza, Jane Berbié, Tom Krause, Gabriel Bacquier u. a., London Philharmonic Orchestra, Georg Solti (1973/74); Decca (3 CDs)

Rachel Yakar, Gösta Winbergh, Carlos Feller u. a., Orchestra of the Drottningholm Court Theatre, Arnold Östman (1984); L'oiseau-lyre/Decca (3 CDs)

unter Levine), Olaf Bär (1994 live unter Solti) und vor allem Hermann Prey (weniger 1962 unter Jochum oder live unter Böhm, stärker live 1974 unter Böhm) zu Manieriertheiten tendieren. Erich Kunz (1955 unter Böhm) bleibt ohne die szenische Präsenz unscheinbar. Eher ungeeignet für den Part erweisen sich der Heldenbariton James Morris 1982 unter Muti, der Bassist Ferruccio Furlanetto unter Barenboim 1989 und der gesangstechnisch nicht ganz sichere Adam Plachetka unter Nézet-Séguin 2012.

Despina und Alfonso werden durch ganz unterschiedliche Interpretentypen besetzt, so dass eine vergleichende Übersicht schwer fällt. Die Despina wurde früher regelmäßig einer Sourette anvertraut, doch die Wiedergaben von Irene Eisinger, Lisa Otto, Graziella Sciutti oder Reri Grist wirken aus heutiger Sicht nicht selten etwas eindimensional. Am stärksten überzeugen jene Sängerinnen, die dieses Profil sprengen, darunter Jane Berbié (1973/74 unter Solti), Teresa Stratas (1977 unter Alain Lombard), Kathleen Battle (live 1982 unter Muti) oder Joan Rodgers (1989 unter Barenboim).

Der Alfonso wird zumeist mit einem reifer klingenden Bariton besetzt (Bassisten wie Jules Bastin unter Lombard, Theo Adam unter Suitner und Richard Van Allen unter Davis 1981 sind für den Part zumeist zu schwer – am überzeugendsten Gabriel Bacquier 1973/74 unter Solti), und es ist interessant zu hören, wie Carlos Feller (live 1967 unter Peter Maag, 1984 unter Östman und live 1992 unter Gardiner) oder Sesto Bruscantini (live 1951 unter Fritz Busch, 1954 unter Karajan und 1990 live unter Gustav Kuhn) sich vokal entwickelt haben: Die mittleren Aufnahmen sind jeweils die darstellerisch und vokal gerundetsten. Walter Berry (unter Böhm 1962) ist ein überraschend jugendlicher Alfonso. Nicht unerwähnt bleiben darf José van Dam (live 1982 unter Muti, 1988/9 unter Marriner), der den Alfonso unerwar-

tet nobel gestaltet, während Dietrich Fischer-Dieskau (1962 unter Jochum sowie live 1972 unter Böhm) vor allem Fischer-Dieskau ist.

So wie manche auch berühmte Dirigentennamen in der „Così fan tutte“-Diskografie vergeblich zu suchen sind (Erich Kleiber, Bruno Walter, Wilhelm Furtwängler, Ferenc Fricsay oder Carlo Maria Giulini), so offenkundig ist doch die Bedeutung mancher anderer. Als Meister der Ensembleleistung wäre in der Frühzeit Fritz Busch zu nennen, stärker in seinem Live-Mitschnitt aus Glyndebourne 1951 (in gewöhnungsbedürftigem Klang) als in der Studioproduktion von 1935, wo er teilweise etwas schwächere Solisten zur Verfügung hatte. Der Vergleich zu Karl Böhm, der zwar die „Così fan tutte“-Diskografie wie kein anderer beherrscht (zwei Studio-Produktionen 1955 und 1962 und diverse Live-Mitschnitte von 1949 bis 1974), ist interessant – Buschs Tempi wirken besonders im Vergleich zu Böhms Studioproduktionen insgesamt noch organischer, flüssiger. Nikolaus Harnoncourt und Charles Mackerras sind zwei weitere wichtige Dirigenten – und während Harnoncourt gleichfalls gelegentlich bei den Tempi nicht immer ganz organisch wirkt, scheint Mackerras die Busch-Tradition fortzuführen; seine (englischsprachige) Einspielung von 2007 mit dem Orchestra of the Age of Enlightenment überzeugt weit stärker als etwa die Produktionen von Kuijken, Rattle oder Malgoire.

Als völlig verfehlt ist das Konzept Teodor Currentzis' 2013 zu bezeichnen, der die Musik unnötig zuspitzt und den ihr innewohnenden Puls zerstört. So ist überraschenderweise unter den historisch informierten Einspielungen die älteste die überzeugendste, jene unter Arnold Östman 1984, die im Schlosstheater Drottningholm realisiert wurde: Die besondere Intimität des Aufnahmeortes bestimmte, so der Dirigent, fast automatisch den Puls der Musik.