

Schein und Sein in Mozarts Ouvertüre zu "Così fan tutte"

Autor(en): **Kunze, Stefan**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizer Jahrbuch für Musikwissenschaft = Annales suisses de musicologie = Annuario Svizzero di musicologia**

Band (Jahr): **3 (1983)**

PDF erstellt am: **21.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-835342>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Schein und Sein in Mozarts Ouvertüre zu «*Così fan tutte*»

STEFAN KUNZE

Die Ouvertüre zur Oper «*Così fan tutte*» ist bekanntlich keine Bearbeitung – weder die eines eigenen Werks von Mozart, noch die einer fremden Komposition. Bisher jedenfalls stiess man auf kein Stück eines Zeitgenossen, aus dem Mozart musikalische Substanz, sei es auch nur ein Thema, für seine Ouvertüre übernommen hätte¹. Es handelt sich vielmehr um den im Œuvre von Mozart singulären Fall der kompositorischen Bezugnahme auf die zu seiner Zeit herrschende Manier des Komponierens, die Mozart gleichsam zitiert, um sich von ihr zu distanzieren, bzw. sie gewissermassen blosszustellen. Man könnte von «Musik über Musik» sprechen, wenn diese Formel nicht zu abgegriffen und ideologisch verdorben wäre, um eine differenzierte Aussage zuzulassen. Auch von «Parodie» oder gar von «Persiflage» zu sprechen, greift wohl zu kurz, obwohl von Zeitgenossen, die Mozart noch aus dem Stegreif spielen hörten, bezeugt wird, dass er sich zuweilen herbeiliess, die Manier seiner Komponistenkollegen am Klavier mit Witz zu imitieren². Diese parodistische Improvisation auf die Stufe der Komposition zu heben, hat Mozart offensichtlich konsequent vermieden. Es gibt ausser einigen wenigen Stellen in Instrumentalwerken (z. B. im «*Musikalischen Spass*» KV 522) sogar in den Musikkomödien nur Vereinzelt, das auf den platten Nenner der Parodie gebracht werden könnte. (Zu denken wäre etwa an manche Passagen im «*Schauspieldirektor*»). Die musikalische Charakteristik komischer Situationen, die als solche natürlich parodistisch gemeint sein können, ist nicht gleichzusetzen mit musikalischer Parodie, die auf gegebene musikalische Formungen abzielt. Auf diesem Feld sind die italienischen Buffa-Komponisten viel weiter gegangen als Mozart (beispielsweise wenn sie die opera seria aufs Korn nahmen.)

Es geht freilich nicht darum, Begriffe zu definieren, an und für sich etwa die Unterschiede zwischen Parodie, Travestie, Persiflage, Karikatur und Ironie fest-

1 Damit fällt mein Beitrag aus dem (freilich weitgesteckten) Rahmen dieses Sammelbandes. Der Abdruck erfolgt trotzdem, da das Referat zur Feier des 70. Geburtstags von Kurt von Fischer gehalten wurde und der Autor auch bei der Dokumentation des seinerzeit von Freunden und Kollegen dem Jubilar dargebrachten Kolloquiums nicht beiseite stehen wollte. Schwerer wiegen allerdings andere Bedenken. Denn inzwischen ist, was ich damals vortrug, in weitaus knapperer Form im Druck erschienen (Mozarts Opern, Reclam Verlag Stuttgart 1984, S. 458–462). Man wird jedoch unschwer feststellen können, dass die vorliegende Studie neu geschrieben wurde. Die Übernahme einiger Formulierungen schloss dies selbstverständlich nicht aus.

2 Vgl. F. Rochlitz, Noch einige Kleinigkeiten aus Mozarts Leben, in: (Leipziger) Allgemeine Musikalische Zeitung [AMZ] III (1800/1801), Sp. 591f.: «Er parodierte mit nicht übel gemeynter Persiflage nicht selten diejenigen anderen Komponisten, Virtuosen und Sänger von Ruf, welche er für Kunst- und Geschmacksverderber hielt, seine musikalische Satyre ging jedoch etwas über Schäkerrey hinaus, wenn er auf gewisse italienische Künstler, und auf Komponisten kam, die für jene und in ihrer Weise geschrieben hatten, und damals so hochgepriesen waren. . . Da führte er nun vor seinem Klavier ganz grosse Opernscenen aus dem Stegreif aus, und den hätte ich sehen mögen, der dabey gleichgültig hätte bleiben können! Moz. nahm sich nicht die Zeit, so Etwas aufzuschreiben. . .»

zulegen, und diese dann zu applizieren. Meine Frage lautet vielmehr einfach: Was ist in Mozarts Ouvertüre zu «*Così fan tutte*» musikalisch der Fall? Erst wenn sie zureichend präzise beantwortet ist, nähmen zuhandene Begriffe möglicherweise deutlichere Konturen an. Allerdings kann der Blick (wie sich versteht) nicht ausschliesslich auf die Ouvertüre selbst gerichtet bleiben. Denn der «Hauptzweck» einer Ouvertüre bestand darin, «das Gemüth für das Gefühl, das im Ganzen [sc. der Oper] vorherrscht, empfänglich zu machen, es dafür zu erheben, zu stimmen, so dass man nun das Werk selbst desto inniger zu ergreifen vermöge», ausserdem, «den Zuhörer vorzubereiten, auch auf die Formen, in welchen uns die Kunst im Werke selbst anzusprechen wünscht».³

Obwohl der (französische) Typus der einsätzigen Ouverture mit langsamer Einleitung sich längst eingebürgert hatte, ist es doch zumindest auffällig, dass Mozart in diesem Werk auf ihn zurückgreift. Denn in den beiden Fällen, in denen die Ouvertüre ebenfalls mit einer langsamen Einleitung beginnt, nämlich im «*Don Giovanni*» (Andante C) und in der «*Zauberflöte*» (Adagio C), bekunden sich Ernst, Monumentalität und (in der Adagio-Einleitung der «*Zauberflöte*») erhabene Feierlichkeit. Auch die Ouvertüre von «*Così fan tutte*» beginnt bedeutungsvoll und – wenn man die folgende Handlung in Betracht zieht – befremd-

Bsp. 1

The musical score shows the beginning of the overture for 'Così fan tutte'. It starts at measure 9 with a 'Presto' tempo. The woodwinds (Flute, Oboe, Clarinet in C, Bassoon) and strings (Violins I and II, Viola, Violoncello, Contrabass) play a rhythmic pattern of eighth notes. The brass instruments (Horn in G, Trumpet in C, Timpani) enter in measure 10 with a fortissimo (f) dynamic. The score includes various dynamic markings such as *p*, *f*, and *[f]*.

3 AMZ IX (1806/1807), Sp. 293/294. Nachrichten Prag.

lich. Allerdings wirkt der Beginn in seinem Gehalt eher neutral, gleichsam distanziert. Insbesondere die jeweils dreitaktigen Bläserpartien, die zwischen die hingestellt stehenden Orchesterschläge der I. und V. Stufe eingeschaltet sind, und in denen kantabel Melodisches, sowie zielgerichtete Fortschreitung, Bewegung freigesetzt wird, erscheinen entrückt und verallgemeinert, klingen aus einer Sphäre, die von irdischen Freuden und Leiden unberührt ist. Der schwebende, statisch-emblematische Charakter der Bläserakte kommt auch zur Geltung durch die klingenden Endungen. Die eröffnenden 4 + 4 Takte, deren Bau weniger stereotyp ist, als es den Anschein hat (jeweils 1 + 3 Takte), und der an den feierlichen Beginn der Geharnischten-Szene aus dem zweiten Finale der «Zauberflöte» erinnert (3 [1 + 2] + 3 [1 + 2] Takte) wirken wie aus der Zeitwelt, die sie freilich gliedern, abgehoben. Ein seltsamer Beginn für eine Komödie, die jedenfalls alles andere als Entrückung erwarten lässt. Noch bemerkenswerter aber: Obwohl der Satz in den ersten 4 + 4 Takten noch in Ruhe verharret, noch nicht eigentlich in Bewegung gebracht wurde, erscheint unmittelbar anschliessend eine vollends formelhafte Kadenz, die sog. «Bettelkadenz» (I-VI-IV-V-VI bzw. I) – als ob etwas vorausgegangen wäre, das eine Kadenz erheischte (Beispiel 1). Die Kadenz wirkt indessen nicht beiläufig, sondern bedeutsam, (auch wenn man noch nicht weiss, dass es sich um ein Zitat handelt). Die zwischen die Kadenzstufen geschalteten Pausen haben rhetorischen Charakter, verleihen der Kadenz das Gepräge einer fast emphatischen Aussage, die dem Vorgang an und für sich kaum angemessen ist. Dazu kommt der Trugschluss (T. 11), der bei Mozart stets aufhorchen lässt. «Rhetorisch» ist aber der zweimalige Kadenzvorgang – zuerst mitgeteilt wie ein gewichtiges Geheimnis gleichsam hinter vorgehaltener Hand, sodann lautstark verkündet – gewiss auch mit dem Hintersinn einer zwar effektvoll vorgetragenen, aber formelhaft leeren Rede.

Die zweimalige Kadenz ist bekanntlich das Zitat des *Così-fan-tutte*-Spruchs vor dem zweiten Finale. Nichts hätte den Spruch treffender repräsentieren können als eben die Kadenz: Sie stellt in der Tat das allgemeinste Element des musikalischen Satzes dar. So machten es wirklich alle. Die Aussage des Textes und die der Musik decken sich genau. Vergegenwärtigt man sich, wie gewichtig Mozart Sinnsprüche in anderen Opern vertonte, dann zeigt sich auch in der Kadenzformel eine gewisse ironisierende Distanz zum gedankenlos generalisierenden Spruch «*così fan tutte*», der (wie jede Allerweltsweisheit) zum Nachplappern einlädt und sich als geflügeltes Wort ein selbständiges Scheinleben sichert. Kein Zweifel, dass Mozart seine *Così-fan-tutte*-Kadenz gleichsam mit Anführungszeichen versah und damit Abstand nahm vom Buchstäblichen, von der Trivialität des Requisites. Die «Uneigentlichkeit» des Kadenzvorgangs bekundet sich, wie schon erwähnt, nicht zuletzt darin, dass er in der *Andante*-Einleitung gänzlich unmotiviert in Erscheinung tritt.

Da der *Così-fan-tutte*-Spruch in der Oper bereits zitathaft ist, erscheint er in der *Ouvertüre* wie das Zitat eines Zitats: die musikalische Allerweltsformel für den Allerweltsspruch. Dass die gesamte *Ouvertüre* dem Verfahren des Zitierens nahesteht, kann durch das andere programmatische Selbstzitat, das im Hauptteil der *Ouvertüre* (T. 20/21) vorkommt, nämlich das Gebilde an der Stelle «*Così fan tutte le belle*» aus dem *Figaro*-Terzett Nr. 7, belegt werden. Das Zitat ist natürlich durch den Text motiviert. Doch auch in diesem Fall stimmen der Gehalt der

spielerisch-leichten Achtel-Wendung und die Textaussage überein. Die agile Tändelei der Figur verkörpert den Vorgang, auf den die Worte verweisen.

Halten wir fest: In der Andante-Einleitung, die das Gepräge eines deutlich abgehobenen Mottos besitzt, ist ironische Distanz mitkomponiert. Sie bezieht sich erstens auf den Spruch, der aus der Oper zitiert wird, zweitens allgemein auf die musikalischen Mittel, derer sich Mozart bedient, drittens auf den Hauptteil der Ouvertüre, deren Einleitung sie bildet, und viertens auf die nachfolgende Handlung. Es soll nun der zweite und der dritte Aspekt im Vordergrund stehen. Erst dann ist die Voraussetzung gegeben, auch den vierten in Betracht zu ziehen.

Der Titel des Werks ist offensichtlich das Thema der Ouvertüre. Und da der Presto-Teil wie das Resultat der *Così fan tutte*-Kadenz eintritt, verhält es sich zur Andante-Einleitung wie die Explikation einer Prämisse. Es scheint, dass Mozart auf die geistreiche Idee verfallen ist, den Titel der Oper verallgemeinert auf das Komponieren selbst zur Anwendung zu bringen, d. h. so zu komponieren wie es eben damals alle Komponisten taten – in diesem Fall also «*così fan tutti*». Das Resultat ist – so lautet Mozarts unmissverständliche Antwort – organisierter Leerlauf. Um auch den Untertitel der Oper (*La scuola degli amanti*) abzuwandeln: Es handelt sich um eine ironisch, wenn nicht satirisch belichtete «Schule der Komposition» und der Komposition – *La scuola dei compositori*. Mozart geht dabei mit seinen Kunstgenossen nicht gerade freundlich um. Er mag sich die verbale Kritik, mit der er auch sonst nicht zurückhielt, vom Herzen komponiert haben. Die Ouvertüre erweist sich demnach als ein nicht weniger gewagtes Experiment als die Handlung der Oper. Aus dem Gesichtswinkel der Ouvertüre könnte man (voreilig) die Oper als ein ausschliesslich von Ironie durchwirktes, artistisch zugespitztes Spiel ansehen. Die Musik der Oper belehrt (wie man weiss) eines anderen. Folglich führte die Ouvertüre über den Sinn des Geschehens in die Irre? Auch dies wäre freilich eine Konzeption, die sich bei einem geistvoll angelegten Lustspiel, wie das *dramma giocoso* «*Così fan tutte*» eines ist, wohl vertreten liesse. Es wird sich zeigen, dass auch diese Deutung zu kurz griffe.

Wenden wir uns nun wieder der Ouvertüre (Presto) zu. Dass hier die Formel eine wesentliche Rolle spielt, kündigt sich (wie erwähnt) schon in der Andante-Einleitung an. Hermann Abert fiel bereits auf, dass nur allgemeine Umrisse eines Sonatensatzes bemerkbar seien, eigentlich nur ein bunter Wechsel dreier Themen stattfände, und meinte, es sei Mozart mit der «Form nicht recht ernst» gewesen⁴. In der Tat steht das Presto im Zeichen der Allerweltsfloskeln, die «Themen» zu nennen einigermaßen gewagt ist⁵. Und ob die Einhaltung des Sonatensatz-Schemas «Ernst» signalisierte, wäre erst auszumachen, wenn sich eine Norm der «ernsten» Sonatensätze Mozarts, Haydns oder Beethovens aufstellen liesse, was jedenfalls im Sinne der schulmässigen Formenlehre nicht möglich ist. (Als wie «unernst» müsste ein Sonatensatz beurteilt werden, dem die Durchfüh-

4 H. Abert, *W. A. Mozart*, 2 Bände, Leipzig 1919 und 1921, Bd. II, S. 652.

5 Der Einwand, es fänden sich in Mozarts Werken auf Schritt und Tritt der Musik seiner Zeit geläufige Wendungen, ist nicht triftig. Dies trifft, übrigens selten genug, nur bei punktueller Betrachtung zu, und sagt über den allein relevanten Zusammenhang so gut wie nichts aus. In der Ouvertüre zu «*Così fan tutte*» wird das floskelhafte der Gebilde hingegen derart ausdrücklich präsentiert, dass aus eben diesem Grund die Frage, ob es sich um erfundene oder übernommene Wendungen handelt, unerheblich ist. Wichtiger ist es, die *Zitatwirkung* hervorzuheben.

rung fehlt, wie in der *Figaro*-Ouvertüre!) Im Gesamtablauf ist indessen die dreiteilige Anlage unverkennbar: Ein erster exponierender Teil (T. 15–100) stellt die Grundtonart C und dann ihren Gegenpol, die Dominante (G) auf. Im Mittelteil wird durch das statt des erwarteten C unvermittelt einfallende E-Dur (T. 101) ein Gang durch verschiedene, in fallender Quintbeziehung verbundene Stufen angetreten (E-A-D-G-C-F), der durch die Dominant-Stufe G aufgefangen wird (T. 101–188). Es folgt eine Art Reprise (T. 189 ff.) in der sich die Grundtonart neu konstituiert und vor allem durch die Einbeziehung der *Così-fan-tutte*-Formel der Schluss herbeigeführt wird. Obwohl die Abgrenzung der drei Teile nicht ganz eindeutig ist (darüber später), ist der fundamentale Plan musikalischer Architektur weder verunklärt, noch geschmälert, nicht nur «Umriss», sondern aufs Essentielle reduziert. Allerdings wird dem Hörer die Übersicht nicht leicht gemacht. Er vermeint, ständige Wiederholungen wahrzunehmen, die planlos, verwirrend, hingewürfelt anmuten. Die Faszination, die das Zeitalter für die Automatik – man denke etwa an die automatischen Musikinstrumente –, für das Mechanische, für die komponierte Automatik empfand, die etwa in den verbreiteten Methoden mit dem Würfel zu komponieren zum Ausdruck kam, sammelt sich in der Ouvertüre wie in einem Brennpunkt. Die Gebilde haben in ihrer Formel- und Seelenlosigkeit etwas Mechanisches, Präformiertes an sich. Dadurch ist ihre Tendenz begründet, sich im Verlauf der Komposition nicht, oder nur mechanisch verändert zu wiederholen. Mozart führte gewissermassen kompositorisch aus, was als Verfahren in diesem musikalischen Material selbst beschlossen war. Ein Virtuosenstück über die Wiederholbarkeit in der Musik, über Musik als gedankenlos leerlaufende Konvention. Und nochmals, bezogen auf die kompositorische Situation: *così fan tutti*. Das alles kannte man bis zum Überdruß und sollte es noch deutlicher kennenlernen. Die Wiederholungen, insbesondere die der banal lärmenden, scheinbar stets auf der Stelle tretenden Forte-Blöcke wirken zugleich zwanghaft und willkürlich. Damit ist die Dämonie des Mechanischen, des Verwirrspiels auf dem schmalen Grat von starrer, präformierter Gesetzlich- bzw. Regelmäßigkeit und Willkür berührt. Die Ouvertüre ist daher ein Lehrstück darüber, dass die Konvention, ohne die keine Kunst auskommt, in kunstfremde Willkür umschlägt, wenn alles zur Formel wird. In der «Kunst» mit dem Würfel zu komponieren ist diese Möglichkeit damals auch praktisch erprobt worden. So gesehen bietet die Ouvertüre den auskomponierten Ausgangspunkt und Zielpunkt der nachfolgenden Komödie, impliziert allerdings einen Hörer, der die Erfahrung der Mozartschen Musik in diesem Werk noch nicht gemacht hat. Denn die Handlung ist angelegt auf die auch dramaturgisch mechanisierte Abwicklung eines Lehrstücks über die Mechanik zwischenmenschlicher Beziehungen, in denen die Person, das Bild des sich selbst bestimmenden Subjekts abgedankt hat. Es geht um die Durchführung eines Experiments, dessen Ergebnis bereits theoretisch festliegt und das, wie jedes Experiment, beliebig oft wiederholt werden kann. Am Horizont zeichnet sich das Bild einer inhumanen Gesellschaft ab, in der das Zusammenleben nur noch durch die Einsicht in dessen gleichsam physikalische Gesetze geregelt wird, durch Philosophen vom Schlage Don Alfonsos. Jene durch und durch humane, der intelligiblen Idee des seiner selbst und seiner Würde bewussten Subjekts verpflichtete Beseelung, die Mozarts Musik sonst in allen ihren Bildungen kennzeichnet, und die sich dann

auch in der Oper unüberhörbar entfaltet, fehlt in der Ouvertüre, sagen wir vielmehr im Vorgriff, sie entgeht dem zunächst an der Oberfläche haftenden Ohr. Dafür wird das inhumane und unheimliche Potential aufgedeckt, das in der zweckgerichteten Formel steckt. Im Verfahren der Ouvertüre tritt zutage, wie eng die Aktionen der Oper und das Kompositionsverfahren, das auf der Anwendung vorgeprägter Formeln beruht, innerlich verknüpft sind.

Ironie, Spiel, ja Verwirrspiel mit determinierten Elementen, Belichtung der Komödienhandlung, geistreiche Verallgemeinerung des Werktitels, all dies dürfte zutreffen. Es ist der *Schein*, mit dem Mozart die Ouvertüre zu «Così fan tutte» ausdrücklich versieht. Seinem Bann vermag sich wohl niemand zu entziehen. Doch dieser Schein des kaleidoskopischen, wengleich effektvollen Leerlaufs unter Verwendung betont unorigineller Formeln trägt. Und erst mit dieser Einsicht wird man sich dem Kunstcharakter der Ouvertüre nähern. Nur scheinbar lässt sich aus diesem Stück ausserordentlich kunstvoller Musik die Lehre ziehen, dass alles wiederholbar, nur mechanisches Spiel sei. So wie sich im Werk selber zeigt, dass, was da geschieht, eben nicht wiederholbar ist und sein darf, wenn die Würde des Humanen gewahrt bleiben soll, so geht dies auch aus der Ouvertüre hervor, die den Aspekt des Mechanischen, Floskelhaften in beispielloser Überspitzung hervorkehrt. Es erweist sich nämlich, dass selbst unter diesen einengenden Prämissen (man könnte sie zusammenfassen in den Satz: wie ist es möglich, originell zu komponieren mit herbeizitierten Floskeln) Mozart seinem Werkanspruch in nichts nachgibt, das Ethos der einmaligen Fügung gewahrt bleibt. Die Ouvertüre tritt, ebenso wie die Oper als Ganzes, den Beweis der Unwiederholbarkeit an. Das singuläre Kunststück besteht darin, den Schein des Allgemeinen programmatisch hervorzurufen und doch in Wirklichkeit das Allgemeine als Besonderes zu begründen. (Nebenbei bemerkt: Die Tonlage des Ironischen gegenüber der üblichen Manier der Komposition wird womöglich noch schärfer.) Dieser Wirklichkeit, dem «Sein» sozusagen, ist nun nachzugehen.

Dass der verwirrende Reigen fest gefügt ist, etwas Zwingendes hat, teilt sich ebenso unmittelbar mit wie die wache Lebendigkeit dieser Bildungen. Sie sind von blitzendem Geist durchdrungen, der nicht etwa aus der Ironie hervorgeht, diese vielmehr konstituiert, jedoch in gewissem Widerspruch steht, um vorsichtig zu formulieren, zur präntendierten Formelhaftigkeit und zum mechanisierten Wirbel der Ereignisse. Denn die Formel ist das Lebloose, die Erstarrung, das Gegenteil der Spontaneität. Allerdings vermochte auch der geistreiche Umgang mit Formeln zumindest heitere, überlegene und komödienhafte Beweglichkeit freizusetzen, wie die italienische Buffa-Musik zur Mozart-Zeit beweist. Doch auch darum handelt es sich in der *Così-fan-tutte*-Ouvertüre nicht. Die Gebilde entfalten nämlich an und für sich, aber auch in ihrem Zusammenbau eine Eigendynamik, die aus dem Potential der Formeln nicht erklärt werden kann.

Bsp. 2

29 Ob. I Fl. I 35
c p p Fl. I

57 Fl. Vl. I
d p p

Mozart verwendet, ausser dem *Così-fan-tutte*-Spruch, der gegen Ende der Ouvertüre wiederaufgenommen wird, vier Gebilde, die sich nicht nur in ihrer Funktion und Stellung scharf voneinander abheben. Ich bezeichne sie mit den Buchstaben a, b, c und d (Beispiel 2). Es fällt auf, dass alle Gebilde ausser dem Glied d, dessen Gerüst ein in Synkopensdissonanzen fortbewegter Gang ist, auf Binnenwiederholung (auf derselben oder auf anderer Stufe) beruhen. Das Thema «Wiederholung» ist mithin bereits in die motivischen Formungen eingelassen. Dies verleiht den Gebilden ein gewisses Beharrungsvermögen, etwas in sich Ruhendes. Ausserdem sind alle Glieder zweitaktig, also sehr regelmässig organisiert. Mit Ausnahme von b endigen sie alle dominantisch, ziehen daher stets einen Neuanfang nach sich und sind nicht schlusskräftig. Ebenso wenig ist dies der Fall im Tutti-Block (b), der nicht einmal einen Kadenzansatz enthält, also von allen Gliedern am weitesten von der Schlussfähigkeit entfernt ist. Trotz dieser gemeinsamen Merkmale, die ihre Konstruktionsidee betreffen, besitzen die einzelnen Gebilde (wie gesagt) unverwechselbaren Charakter.

Das Glied a ist Teil einer typischen Eröffnung (H. Riemann nannte sie «Walze»), die den C-Dur-Dreiklang über einer konstant bleibenden Basis aufschichtet. Die flächige Fortschreitung erhält allerdings ihre besondere Physiognomie durch den in Artikulierung und Tonfolge den glatten Fluss störenden jeweils zweiten Takt (T. 16 und entsprechende). Dieser aktive Impuls wird verstärkt durch den Bass, der hier ebenfalls die Zügel anzieht:

Doch diese rhythmische Figur konsolidiert sich. Sie erscheint viermal. Umso überraschender die rhythmische Komprimierung in den letzten beiden Takten (T. 23–24), in denen auch die Violinen sich zu einem kurz entschlossenen Kadenzierungsansatz sammeln (siehe Beispiel 2). Die stereotype Prägung wird also sehr wirksam durchkreuzt.

Der Tutti-Block (b) fängt auf, befestigt in heiterstem *forte* die Grundtonart. Er lebt von dem abfedernden Schwung des synkopischen Rhythmus, der sich wiederum als Raffung erweist:

Über einer Begleitbewegung (Streicher), die ein neues weiträumiges rhythmisches Modell einführt



entfaltet sich das agile Wechselspiel der Bläser. Der Charakter dieser achttaktigen Partie (c), die als einzige sogleich wiederholt wird, ist selbstvergessen, beschaulich. So wie die elegante Achtelwendung der Bläser eine Art Kreisbewegung ausführt, so wirkt das ganze wie ein potentiell unendliche Male wiederholbarer Reigen auf nunmehr ganz und gar gesichertem Zeit- und Klanggrund. Die Abrundung des achttaktigen, jedoch durchgehend zweitaktig gegliederten Verlaufs erfolgt durch das zur Kadenz ansetzende Zitat aus dem «*Figaro*» («*così fan tutte le belle*»). Hier (T. 35/36) verlässt übrigens der Bass erstmals das C, um mit dem Ausschlag nach G (hervorgehoben durch die zwei Takte umfassende Liegenote) freilich wieder in die I. Stufe zurückzufedern. Dass die Wiederholung des c-Glieds durchaus keine Konzession an die Mechanik des Satzbaus darstellt, zeigt die Beziehung von Trompeten und Pauken an der kritischen Stelle des Kadenzansatzes (T. 43/44)⁶. Der Einsatz von Pauken und Trompeten lässt stets aufhorchen. In der scheinbar so harmlosen, spielerischen Wiederkehr kündigt sich Neues an. Es kommt zwar erstmals zur Wiederaufnahme eines bereits eingeführten Gebildes (a), doch es wird harmonisch gleichsam aufgebrochen, vollzieht in 8 Takten eine Wendung von C zur II., wechsell dominantischen Stufe D (T. 45 ff.), die durch den Forte-Tutti-Block (b) sogleich fixiert wird (T. 53 ff.). Von ihm löst sich das vierte Element der Ouvertüre ab (d), das den synkopischen Rhythmus des Tutti-Blocks (b) aufnimmt, ihn zu einem aus Sekundreibungen konstruierten Gang ausbaut, der von Achtelfiguren agil kontrapunktiert wird (T. 57 ff.). Es ist das einzige Gebilde, das von Hause aus als weiterführender Vorgang erscheint und hier in der Tat den entscheidenden Gang von der wechsell dominantischen Stufe zur Dominante (G) wie in einem Seiltänzerakt vollzieht. Mit dem Einfallen des vollen Orchesters in der V. Stufe G ist der erste Angelpunkt des Satzes erreicht (T. 65 ff.), der zur mächtigen Kadenz in die Dominante G ausgebaute Tutti-Block (B¹). Nachzutragen wäre noch, dass das schwerelose Kreiselspiel der Bläser (c), das stets für die Konsolidierung einer erreichten und befestigten harmonischen Position steht, bezeichnenderweise im Verlauf der Ouvertüre jeweils die harmonischen Grundstufen heraushebt. Es erklingt zuerst in C, dann in G (T. 79 ff.), dann in F (T. 149 ff.), schliesslich, wie innehaltend, am Ende der «Durchführung» (T. 175 ff.) nochmals in G, aber ohne kadenzielle Abrundung, und zuletzt (in der «Reprise», T. 193 ff.) wieder in C. Mehr als alle anderen Bauglieder sorgt dieser Abschnitt für Stabilität. Hingegen mutet es folgerichtig an, dass

6 Nimmt man sich alle c-Glieder der Ouvertüre vor (T. 29 ff., T. 79 ff., T. 149 ff., T. 175 ff., T. 193 ff.), so wird man ohnehin feststellen, dass die instrumentale Fassung dieses Abschnitts stets verändert wird. Nur in der «Reprise» handelt es sich wenigstens zuerst um eine notengetreue Wiederaufnahme (T. 193 ff.). Bei der Wiederholung aber treten in Abweichung von der analogen Stelle der «Exposition» (T. 37 ff.) die Trompeten und Pauken akzentuierend jeweils auf das erste Taktviertel hinzu.

der Gang (d) in der «Reprise» nicht mehr begegnet. Ein Überblick über die Gesamtanlage des Hauptteils (Presto) der Ouvertüre mag diese erste Betrachtung abschliessen:

(Kleine und grosse Buchstaben bezeichnen die motivisch-melodischen Elemente; a' = abgeleitet von a; B¹ bzw. b' = Ableitungen von b)

«Exposition»

T. 15	25	29	35	45	53	57	65	79	87	95
a	b	c	c	a'	b	d	B ¹	c	c	a''
10T. (2 + 2 etc.)	4T.	8T.	8T.	4T.	4T.	8	8T.+6T.	8T.	8T.	6T.
C					D		G	G		G

«Durchführung»

T. 101	105	113	115	121	123	131	133	139	141	149	165
b	d	b'	a''	b'	d	b'	a''	b'	d	c c	B ²
4T.	8T.	2T.	6T.	2T.	8T.	2T.	6T.	2T.	8T.	8+8T.	10T.
E		A		D		G		C		F	G

«Reprise»

T 175	183	189	193	209	228	241	253
c'	a''	b	c c	B ³	Cosi-fan-tutte-Formel	A	B ⁴
8T.	6T.	4T.	8+8T.	10+9T.	8+5T.	12T.	9T.
G		C	C	C			

Die klare dreiteilige Anlage, die freilich dem Hörer im Wirbel der Gebilde nicht leicht deutlich zu werden vermag, wird offensichtlich überformt durch ein Ritornell-Prinzip. Aus diesem Grund fällt es auch schwer, die Stellen der Einschnitte genau zu bestimmen. So könnte man im Zweifel sein, ob der Beginn des Mittelteils nicht etwa schon mit dem a''-Glied (T. 95–100) anzusetzen wäre, in dem der Dominant-Knoten nochmals geschürzt wird. Eine ähnliche Situation entsteht zu Beginn des Reprises-Teils. Notengefremd dieselbe Schürzung der Dominante begegnet (T. 183–188) vor dem Einfallen des Forte-Tutti-Blocks (b), der allerdings eindeutig den Eintritt in den Reprises-Teil signalisiert – ebenso eindeutig wie der Ruck nach E-dur (T. 101) den tonartlichen Rundgang des Mittelteils. Es liegt daher nahe, analog zu gliedern: d. h. die neue Orientierung des musikalischen Geschehens jeweils mit dem Einfallen des Forte-Tutti-Blocks (b: T. 101 und T. 189) anzusetzen. Das a''-Glied erweist sich überdies, wie schon das a'-Glied, als eine Art Scharnier. Es tritt stereotyp immer dann auf, wenn es darum geht, von der V. Stufe (G) wieder zurückzuleiten zur I. Stufe (C). Genau diese Situation ist gegeben nach der Konsolidierung der V. Stufe im ersten Teil (T. 65 ff.), so dass nach Takt 100 eine Wiederholung des ersten Teils anschliessen könnte, und vor dem dritten Teil, wo es wiederum darum geht, von der Dominant-Tonart die Grundtonart zu erreichen (T. 183 ff.). Durch das Einfallen des E-Dur dort, wo eigentlich schon C-Dur erwartet wird (T. 101), spannt sich der Bogen bis zum Reprises-Eintritt, wo unter den gleichen Bedingungen das C-Dur tatsächlich eintritt (T. 189). Der Scharnier-Charakter dieses bezeichnenderweise aus der Eröffnung (a) durch charakteristische, eigenwillige Umformung abgeleiteten Glieds (a', a'') zeigt sich überdies durchwegs. Im Expositionsteil führte es

die II. (wechseldominantische) Stufe D herbei (T. 45 ff.), im Mittelteil ebenfalls die Wendungen nach D (T. 115 ff.) und nach C (T. 133 ff.), und schliesslich die Wendung zum C-Dur der «Reprise» (T. 183 ff.). Unterstrichen wird diese Funktion dadurch, dass immer dort, wo C-Dur angesteuert wird, das a''-Glied sich wie ein fertiges Werkstück, d.h. in derselben Gestalt einfügt (T. 95 ff., T. 133 ff., T. 183 ff.).

Die aufstellende Eröffnung (a) mit ihren Ableitungen (a' und a'') erweist sich demnach als das eigentlich weitertreibende Element, obwohl es scheinbar wie ein Requisit von statischer Beschaffenheit eingeführt wird. Ausserdem ist eine subtile Dialektik im Spiel: denn das a-Glied ist meistens nach C zurückführend, die Grundtonart herstellend und weiterführend in einem. Nicht zuletzt hier zeigt sich, dass ein kompositorisches Bewusstsein am Werk ist, das sich gegen den Schein nicht damit begnügt, sich des vorgeprägten Verfahrens zu bedienen. Wir werden sehen, auf welche Weise Mozart am Schluss der Ouvertüre nochmals entscheidend in das Gefüge des Gebildes eingreift. Anzumerken wäre noch, dass der Synkopengang (d), der ja ebenfalls als weitertreibendes Element zu beschreiben ist, niemals nach C-Dur zurücklenkt, sondern immer nur in andere harmonische Bereiche (G, A, F), das Element d zwar durch a (bzw. a' und a'') ersetzbar ist, aber umgekehrt a nicht durch d. Dies zeigt sich im «Durchführungs»-Teil (T. 101 ff.), der ja aus einer Kette des konstanten Forte-Tutti-Blocks (b) mit regelmässig abwechselnd dazwischengeschalteten Elementen a'' und d besteht (a''b d b a''b d a''b d). Die Zentrierung der musikalischen Architektur findet in den spielerischen Abschnitten (c) statt. Auch dies versteht sich nicht von selbst. Denn Mozart spielt hier offensichtlich mit dem Gegensatz Solo-Tutti einer konzertanten Gesamtkonzeption: Nach dem Forte-Tutti-Block (b, T. 25–28), wirkt der von solistischen Holzbläsern dominierte spielerische Abschnitt (c, T. 29 ff.) wie eine Solo-Partie nach einem Ritornell etwa in einer konzertanten Sinfonie. Im Konzert aber sind gerade die Soloabschnitte diejenigen, die das Geschehen weitertreiben. Genau dies aber vermeidet Mozart, so dass die solistische Passage (c) eher noch mehr als das «Ritornell» (b) einfangend-beschaulichen Charakter hat. Es ist wie ein Auf-der-Stelle treten durch geistvolle Umdeutung des konzertanten Impulses.

Im ganzen gesehen überwiegt die tektonische Stabilität in der Ouvertüre. Dies gehört zu ihren auffallendsten Merkmalen, wobei der innere Antagonismus zwischen der Beweglichkeit der Gebilde und ihrer Einbettung in stabile und überschaubare kadenz- und taktmetrische Bauformen gleichsam die Funken schlägt. Als wohl stabilstes und am deutlichsten modellhaft präformiertes Element kann der Forte-Tutti-Block gelten. Und gerade dieses Gebilde, das der Hörer zunächst für einen bloss intermittierenden, eher banalen Überraschungseffekt hält, ist es, an dem sich Mozarts unvergleichliche und unwiederholbare Werkkonzeption bewährt, die konstruktive Phantasie, die in jedem Augenblick und in jedem Einzelnen dem Ganzen verpflichtet ist. Der Forte-Tutti-Block in seiner geradezu aufreizenden Überschaubarkeit (stets vier Takte, bzw. im Mittelteil jeweils reduziert auf den zweitaktigen Kern) ist nicht nur das am häufigsten auftretende Bauglied und überdies die einzige Forte-Partie des Satzes, sondern erweist sich auch als das tragende Element. Durch souveränen und eigenwilligen Eingriff in die Substanz werden die Wendungen herbeigeführt, durch die sich das Werk zur

willkürlich hergestellten und doch notwendigen Einheit fügt. Dreimal greift Mozart in den starren Block ein, bricht ihn auf, um der frei waltenden Phantasie Raum zu geben und dem musikalischen Geschehen zugleich das Zwingende So-und-nicht-anders, den Charakter des Endgültigen (das nur ein Besonderes sein kann) aufzuprägen: das erste Mal am Ende des ersten Teils (dieses herbeiführend), um in grossem Bogen die Kadenz zur Dominante G zu erreichen (B¹, T. 65–78), deren abschliessende I. Stufe vom Bläuserspiel repräsentiert wird, das zweite Mal an der Schlüsselstelle im «Durchführungs»-Teil (B², T. 165–174), am Schluss des Rundgangs durch die Tonarten, mit dem Brückenschlag von der Subdominanttonart F-Dur, der letzten Station des Reigens, zum Halbschluss G, der Ausgangsposition für die «Reprise», ferner ein drittes Mal am Schluss des Repräsententeils, wo der Forte-Block, jetzt noch weiter ausholend, die Kadenz zur Tonika C-Dur und damit den Schluss der Ouvertüre ausdrücklich herbeiführt (B³, T. 209 ff.).

Und nun geschieht in diesem Stück, in dem unter Einschluss der kalkulierten Überraschungen mit dem Vorhersehbaren ein ausgelassenes Spiel getrieben wird, das gänzlich Unvorhergesehene (Beispiel 3):

VI. I/II

209 *f*

215

Vc./Cb.

217

* NB

225

* NB

p

231

G.P.

241

p

f

f

p

Der Kadenzvorgang bricht in seiner Wiederholung plötzlich ab (T. 227, vgl. T. 217) und wird ersetzt durch die Einschaltung der *Così-fan-tutte*-Formel aus der Andante-Einleitung, die jetzt aber nicht als Prämisse, als Behauptung, sondern als Resultat, als das *Quod-erat-demonstrandum* erscheint – in einer Notierung übrigens, die den Vorgang nicht nur notengetreu, sondern auch gegenüber dem Andante im Tempo unverändert wiedergibt. (Die Notierung in verdoppelten Werten bzw. Notenabständen ergibt eine exakte Temporelation zwischen Andante-Einleitung und Presto von Halben gleich Ganzen [$\text{♩} = \text{♩}$]. Das Presto ist daher doppelt so schnell zu nehmen wie das Andante, falls die Halbe als Schlagzeit beibehalten wird.)

Ausgerechnet an der Stelle des Satzes, an der nun in der Tat alle zeitgenössischen Komponisten in die gewohnte Manier der rauschenden Kadenzierungen verfallen wären, lässt Mozart den Satz aus dem Ruder laufen, ohne freilich den unumgänglichen Kadenzvorgang zu suspendieren. Die *Così-fan-tutte*-Formel, die ja nichts anderes als die stereotype Kadenzierung verkörpert und rhetorisch auf sich selbst verweist, gibt zwar bekannt, dass hier der Punkt erreicht ist, von dem aus gewöhnlich nur noch angewandtes Kompositionshandwerk stattfindet, widerspricht aber faktisch (da sie selbst gänzlich unerwartet als willkürliche Setzung eintritt) ihrer «Botschaft». Dies umso mehr, als die «Bettelkadenz» der *Così-fan-tutte*-Formel vollständig nicht nur in den zwei Takten vorweggenommen wird, die in der Wiederholung des grossangelegten Kadenzansatzes ersetzt werden durch die *Così-fan-tutte*-Formel (T. 217–218, siehe Beispiel 3; die entsprechenden Stellen sind mit NB und * gekennzeichnet), sondern bereits im Aufbau des gesamten Tutti-Abschnitts (B³, T. 209 ff., s. Beispiel 3).

Die Unterbrechung des musikalischen Verlaufs (T. 227) aber lässt sich auch strukturell begründen. Denn im vorangehenden Kadenzierungsansatz tritt die V. Stufe eher beiläufig auf – eingebunden in die laufenden Viertel des Basses – während sie in der eingefügten Formel je zwei Takte umfasst, also eine bestimmende Rolle spielt (T. 231 f. und T. 239 f.) und erst jetzt ihre spannende Kraft entfaltet, die den Einsatz der I. Stufe ausdrücklich herbeigeführt erscheinen lässt.

Die kadenzierende Formel ist dennoch an dieser Schlüsselstelle der Ouvertüre kein blosses, wenngleich musikalisch sinnvoll angebrachtes Zitat aus dem Andante. Denn sie steht nunmehr in einem neuen, entschiedenen metrischen Zusammenhang, der konstituiert wird durch die Zweitaktgruppen des vorhergehenden Tutti-Blocks. Sie setzen sich bruchlos fort, d. h. das zitierte Gebilde fügt sich in das Pendelspiel einer zweitaktig gliedernden Metrik ein (siehe Figur 1). Die musikalische Substanz allerdings wirkt der glatten Einbindung entgegen. Daraus resultiert nicht zuletzt die signalartige Hervorhebung. Die *Così-fan-tutte*-Formel statuiert sich dadurch als «Werkkadenz» der Ouvertüre. (Die metrisch zweitaktige Gliederung könnte man, wie die Figur 1 zeigt, übrigens schon in der Andante-Einleitung vorgegeben finden. Doch sie vermag sich gegenüber der besonderen Formulierung der Substanz nicht durchzusetzen, so dass auch die Gliederung in zwei, freilich verschieden organisierte Dreitakter plausibel erscheint.)

Figur 1:

Andante C Presto

9 2 3 2 3 2

I VI IV V VI I VI IV V I

227 2 2 2 2 2 2 2

I I VI IV V VI I VI IV V I

Die *Così-fan-tutte*-Formel setzt im *Andante* die *Presto*-Aktion in Gang, ist somit der eigentliche Ausgangspunkt. Dann dreht sich der Reigen wie von einem nie erlahmenden Motor getrieben und scheint zu bestätigen, was der Spruch verkündet. Die Wiederkehr der Formel im *Presto* aber hat ein doppeltes Gesicht. Sie pflichtet dem Schein einerseits bei, andererseits aber erhebt sie Einspruch gegen den scheinbar mechanisierten Ablauf und lässt den Hörer aufhorchen. Tatsächlich macht sie aufmerksam auf das Ereignis der Schlussbildung, die nach dem mehrfach mächtig auflaufenden Kadenzierungsansatz erwartet wird. Die energisch aufrufenden *Forte*-Griffe der Streicher, verbunden mit Bläserakkorden und akzentuierenden Hörnern, Trompeten und Pauken, verleihen dem folgenden *Piano*-Eintritt der Bässe mit der I. Stufe den Charakter des Bedeutsamen. Und hier greift Mozart, um auf überraschende, geistreiche Weise den Schluss der Overtüre herbeizuführen, auf den Anfang des *Presto* (a) und ein letztes Mal auf den *Tutti*-Block (b) zurück (T. 241 ff.). Die «Walze», diese typische Eröffnungsfigur mit der fortschreitenden Aufsichtung des C-Dur-Dreiklangs erfährt in 6 x 2 Takten eine Endformulierung (A) und wird kombiniert mit dem *Tutti*-Block (B⁴), der nun die wuchtige Schlussbestätigung bildet, aber um der Schlussbildung willen sich im Innern neu konstituiert (Beispiel 4). In seiner ursprünglichen Form (b und b') fand im *Tutti*-Block lediglich ein Wechsel von I. und IV. Stufe statt. Die kadenzierenden Formen (B¹B²B³) sind vor allem dadurch gekennzeichnet, dass an der jeweils letzten Stelle des zweitaktigen Bauglieds eine (zwischen-dominantische) V. Stufe eintritt (Sextakkord), die als dynamisches Moment eine Weiterführung auslöst. Im Schluss-Block hingegen (T. 253 ff.) erscheint an eben dieser Stelle die V. Stufe von C-Dur im Gegenstoss zur I., das Gebilde wird reduziert auf das zusammendrängend aufhaltende Pendelspiel von I und V (T. 257 ff.), bis das C-Dur endgültig gefestigt und befestigend daraus hervorgeht.

Bsp. 4

25 b I IV I IV I IV I

65 B¹ I V I V I e:V⁶ I

253 B⁴ I IV I IV I V I

In diesem letzten Abschnitt kommt auch der zweitaktige metrische Puls (schwer – leicht), der vorher nie zur Ruhe kam, zum Stillstand (T. 253 ff.: 2 + 2 + 2 + 2 + 1).

Wie sehr es Mozart darauf ankam, dass die eigenwillige Herstellung des Schlusses durch die Zusammenfügung der zentralen Elemente wahrgenommen würde, zeigt auch die dynamische Bezeichnung: Die fanfarenhafte Aufschichtung des Dreiklangs läuft in ein grosses Crescendo zum Forte auf, für den Schlussblock ist anhaltendes Fortissimo vorgeschrieben. Vorher hatte es nur den Wechsel zwischen Piano und Forte gegeben.

Am Schluss der Ouvertüre offenbart sich vollends: Mozart hält den klassischen Werkbegriff, der alles bloss Verfahrensmässige ausschliesst, unter Bedingungen aufrecht, die ihm eigentlich entgegenzustehen scheinen. Darin besteht das eigentliche Kunststück der Ouvertüre zu «*Così fan tutte*». Die Ironie, mit der die kompositorische Manier der Zeitgenossen bedacht wird, ist von hier aus gesehen sekundär. Sie ist nur die Oberfläche, das Mittel, nicht der Zweck. Die Musik tut nur scheinbar, was der *Così-fan-tutte*-Spruch vorschreibt. In Wirklichkeit müsste das Motto lauten: So machen's eben nicht alle. Auch Mozart hat dergleichen nur einmal komponieren können. Das Spiel mit der Mechanik war ein gefährliches wie das der Personen in Mozarts letzter Opera buffa. Ging es dort um die Wahrung des Kunstcharakters ohne Verkürzung, so hier um die Wahrung des Humanen. Insofern hat die Ouvertüre zu «*Così fan tutte*» das gleiche Thema wie die Oper, die sie eröffnet. Von den Herzensverwicklungen und -verirrungen, die allerdings vom Standpunkt des Maschinisten (Don Alfonso) nicht vorgesehen sind und noch weniger von den teils willentlich, teils unwillentlich in das Spiel Hineingezogenen, und denen sich Mozarts Musik widmet, ist in der Ouvertüre nichts zu ahnen. Sie führt also in ihrer vordergründigen Erscheinung eher in die Irre, erhebt aber andererseits für den, der tiefer blickt, ebenfalls Einspruch gegen das Mechanistische des nur noch leerlaufenden Verfahrens, in dem menschliches Miteinander und Kunstcharakter in gleichem Masse depraviert werden. Die Ouvertüre verrät insofern nichts vom Folgenden, weil (um mit den Worten des 18. Jahrhunderts zu reden) der Witz (nicht der Humor, den erst das 19. Jahrhundert erfand) die Empfindung gänzlich beiseite lässt, und verrät doch alles über das Stück. Der musikalische Sinn der Ouvertüre klärt sich demnach wohl erst vollständig, wenn man den Schluss der Oper, eigentlich das ganze Werk erkennend vernommen hat. Dann könnte dem Hörer das Licht aufgehen, das Mozart ihm aufsteckte, ein Licht über die scheinbaren Harmlosigkeiten und Scherze des ganzen Werks. So sind Anfang und Ende der Oper miteinander verknüpft.