

## Zeitschleifen

„Così fan tutte“ ist Mozarts letzte Komödie und nach „Le nozze di Figaro“ und „Don Giovanni“ sein drittes und letztes Gemeinschaftswerk mit Da Ponte, auch wenn dieser sein Libretto ursprünglich Salieri zugeordnet hatte. Als Höhe- und Schlusspunkt einer einmaligen Zusammenarbeit zweier Autoren und des von ihnen geschaffenen Typs musikalischer Komödien basiert sie als einzige ihrer drei Opern nicht auf einer literarischen Vorlage, sondern ist eine eigene Erfindung der Autoren – und ein modernes Zeitstück. So nah wie hier traute sich Mozart nie wieder an seine eigene Gegenwart heran.

Es mag ein biografischer Zufall sein, dass sein Tod knapp zwei Jahre nach der Uraufführung von „Così“ weitere Doppel-Schöpfungen der beiden verhindert hat. Oder auch nicht. So kühn, wie dieses Dimensionen sprengende Werk konzipiert ist, mag man gar nicht darüber spekulieren, ob danach überhaupt noch etwas hätte kommen können. Aber es markiert nicht nur in diesem Sinne einen Endpunkt, es ist auch Endzeitstück, Requiem auf ein erotisches Zeitalter und wehmütiger lächelnder Abschied von einer musikalischen Welt, für die Mozart keine Zukunft mehr sah.

Während die meisten Komponisten um ihn herum einen Blick entwickelten für das, was kommen sollte, schärfte sich bei ihm das Gespür für das, was gerade unwiederbringlich verloren ging. Hier spielte er ein letztes Mal mit jener Komödiengattung, nach der eine angekränkelte Rokoko-Gesellschaft am Vorabend ihres großen Abgangs geradezu süchtig gewesen war. Wie in einer ganzen Flut von vorrevolutionären Bühnenwerken wird auch in „Così“ der moderne Zeitgenosse selbst zum Forschungsgegenstand auf der Bühne. Einer erbarmungslos vorwärtsdrängenden Komödienmechanik unterworfen, erduldet er Experimente an seinem Herzen, übt sich in der modellhaften Vorführung menschlichen Verhaltens und dient dem quasi unter Laborbedingungen erbrachten Beweis der Manipulierbarkeit der Gefühle.

Wird das Versuchskaninchen zu Grunde gehen – oder überlebt es? Wann genau bricht ein Herz? Und wie klingt es, wenn seine Muskelfasern reißen? Eine Fülle von Komödien mit und ohne Musik hatte das gefragt. Keine Kunstform lässt uns genauer in diese Zeit des untergehenden Absolutismus blicken als das *dramma giocoso*. Uns heute ist es beredtes Abbild einer Epoche, die bis zum Ende nicht genug davon bekam, sich auf der Bühne – getarnt als allabendlich anders arrangiertes Spiel zwischen beliebig austauschbarem, tändelndem Personal – auf gewissermaßen masochistische Weise immer wieder selbst vorzuführen. Mitsamt ihrer ganzen Unzulänglichkeit.

Verbissen und lustvoll zugleich hatten diese Stücke dabei alle dasselbe Ziel verfolgt. Sie versuchten sich - mit theoretischen Mitteln, aber unter der Maske des Komischen - der großen Unbekannten namens Gefühl zu nähern. Mit den hehren Mitteln der Vernunft waren im Theater massenhaft Körper und Seelen seziert worden, um dieser im Leben fremd gewordenen und schließlich abhanden gekommenen Größe irgendwie doch wieder auf die Spur zu kommen. Die moderne Komödie hatte sich als wissenschaftliches Labor für psychologische Versuchsanordnungen versucht, und hinter jeder dieser austauschbaren Inszenierung von Verführung, die da im anmutigen Rokokokostüm eines leichtfertigen Spiels daherkam, verbarg sich doch immer dasselbe eiskalte Experiment mit dem Forschungsziel, den Beweis der in der Liebe regierenden Vergänglichkeit zu erbringen.

Das *dramma giocoso* war kurz nach der Jahrhundertmitte angetreten, um den bequemen Abstand zu den ins tiefe Dunkel des Mythos oder der Historie entrückten Bühnenfiguren zu beseitigen, den die *opera seria* als einsamer Herrscher über die barocke Opernwelt seinem Publikum viele Generationen lang garantiert hatte. Grell, schnell und nicht minder krass als manches Comedy-Format unserer heutigen Fernsehwelt hatte es auf die Bühne gebracht, was den Menschen in den letzten Jahren des Ancien Régime auch im Leben begegnete, und sein Personal in bis dahin nicht gekannter Heftigkeit, ungeachtet aller Standesgrenzen und im gnadenlosen Verweis auf ihr nacktes Selbst aufeinander geschleudert.

Dass „Cosi fan tutte“ all diesen Werken nur äußerlich ähnelt, und das auch nicht zufällig, wurde von einem Großteil des Publikums gar nicht bemerkt. Eine präzise gesellschaftliche Analyse, verborgen in einem mit „frivol“ leichter Hand komponierten, aus einer Laune heraus entstehenden Liebesvertauschungs-Experiment war im Januar 1790 kein gängiges Rezept mehr für eine erfolgreiche Komödie. Ein erotisches Lustspiel, das im Gewand eines Gegenwartstoffes ausgerechnet das Sentiment zum Gegenstand eines unschicklichen Experiments machte, konnte die Moralvorstellungen eines künftigen Zeitalters durchaus ins Wanken bringen.

Die eigenartige Dichotomie des ästhetischen Urteils – gleichermaßen heftig die Ablehnung des Stoffs wie überschwänglich das Lob der Musik – liegt wohl daran, dass Mozarts letzte *opera buffa* Gründe und Abgründe des bürgerlichen Zeitalters so genau aufdeckte, und dass sie bereits unzeitgemäß war, als sie auf die Bühne kam. Das blieb sie auch. Denn obwohl Mozart, der wie kein anderer Komponist in der Lage war, die Spannungen seiner Zeit auszuloten, hier so treffsicher wie weder in „Don Giovanni“ noch in „Le nozze di Figaro“ den labilen Zustand einer Gesellschaft entlarvte, war diese Gesellschaft nicht mehr interessiert daran, sich von der Bühne herab kritisch den Spiegel vorhalten zu lassen.

So vorsätzlich und unbekümmert, wie dieses Stück das moralische Selbstbewusstsein des neuen Bürgertums verletzte, konnte man daran – sehr bald nach der einigermaßen erfolgreichen ersten Vorstellungsserie - nur noch Anstoß nehmen. Der lange vor der Revolution begonnene Identitätsfindungsprozess der neuen bürgerlichen Gesellschaft, der gegen die Frivolität und die freie Lebensform des Adels die Reinheit der Empfindung, das Rührende und nicht zuletzt die Moral als bürgerliche Tugend setzte, hatte das bürgerliche Operntheater des 18. Jahrhunderts schließlich nicht umsonst zur moralischen Anstalt des Mittelstandes entwickelt – auf Kosten der Frauen natürlich.

Wo barocke Opernlibretti noch vor „Bäumchen-wechsel-dich“-Situationen gestrotzt hatten, spielt „Cosi fan tutte“ vor dem Hintergrund eines Moralkodex, nach dem Treue zu beweisen eine Pflicht vornehmlich der Frauen war. Wo männliche Untreue ein Kavaliersdelikt war – „Viel Weib, viel Ehr“ – und weibliche undenkbar, hatten Damen Treu und Redlichkeit zu üben. In der Tat, Da Ponte und Mozart haben die bürgerliche Moral nicht nur nicht respektiert, sondern regelrecht demaskiert.

Ihr Werk richtete sich gegen einen zentralen Ausspruch der Empfindsamkeit: wahre Liebe gilt einem einzigen, unverwechselbaren Individuum. Die Romantik, die mit einem wahren Epochenbruch über das Stück hereinbrach, setzte erst recht auf den Mythos der einen, ungeteilten Liebe. Kann man sich vorstellen, dass sich das männliche Ich der „Schönen Müllerin“ nach seiner furchtbaren Enttäuschung einer anderen Liebe zuwendet? Don Alfonsos Lektion von der philosophischen Seelenruhe wurde rasch vergessen und ins Lächerliche gezogen: „gegenwärtiges Singspiel ist das albernste Zeug von der Welt, und seine Vorstellung wird nur mit Rücksicht auf die vortreffliche Komposition besucht.“, stand bereits 1790 im Journal des Luxus und der Moden über die Weimarer Erstaufführung.

„Cosi fan tutte“ erlebte die vielleicht verworrenste Aufführungs- und Rezeptionsgeschichte, die je einer Oper zu Teil geworden ist. Überall glaubte man, Mozarts Musik „retten“ zu müssen und schuf, weil das nicht recht gelingen wollte, eine ganze Reihe verschiedenartigsten, oft grotesken textlichen Bearbeitungen, Um- und Neudichtungen, die unter mehr als 30 verschiedenen Titeln auf die Bühne kamen.

In den 1830er Jahren kamen Hinweise auf, es habe zur Entstehungszeit Gerüchte um eine wahre Begebenheit in Offizierskreisen gegeben, die der Oper angeblich zugrunde gelegen habe. Diese Annahme ist längst als Legende und als einer von vielen aus falsch verstandener Verehrung unternommenen Versuchen entlarvt, Mozarts Musik gegen das vermeintlich frivole Sujet zu verteidigen. Einer vom Kaiser verordneten Gerüchte-Oper konnte sich schließlich kein Komponist widersetzen, und so konnte man sagen, er sei gezwungen gewesen, dieses „jämmerliche Sujet“ (Journal des Luxus und der Moden), diese „Verhöhnung der Liebe“ (Arthur Schurig) zu vertonen. Es lässt aber tief blicken, wie ernsthaft das Publikum des 19.

Jahrhunderts, das doch so große Probleme mit diesem Werk hatte, von der Möglichkeit berührt war, dass sich eine solche Geschichte vielleicht tatsächlich ereignen haben könnte.

Das Aufregende an dem Stück ereignet sich allerdings nicht auf der Ebene der Handlung. So sehr „Cosi“ anderen Komödien zu ähneln scheint - hier gehen Inhalt, Fabel und musikalische Form auf einzigartige Weise in eins - oder ständig auseinander, wie man's nimmt. Die Handlung ist selbst von vorneherein musikalisches Geschehen, so zum Beispiel in dem Moment, in dem der Zuschauer den Verlobten des Soprans als Bariton und eben nicht als Tenor erkennt. Vorausgesetzt, er ist ein erfahrener Operngänger und erkennt die erlesene Persiflage auf die Gesetze der höfischen Oper, kann er hier herzlich lachen. Obwohl der Moment zu den traurigsten gehört, die es in dieser Oper gibt.

Im Abschiedsquintett, das Mozart interessanterweise als Rezitativ bezeichnete, weiß man erstmals nicht mehr, was Wahrheit ist und was Lüge. Denn anhand der Musik lässt sich nicht unterscheiden, wer das, was er sagt, auch so meint - und wer sich verstellt. Offenkundig lügen die Männer, denn sie müssen nicht in den Krieg. Nur gibt es keinen Unterschied zu der hörbar echten Erschütterung der beiden Frauen über diesen plötzlichen Abschied. Empfinden die jungen Männer wirklichen Abschiedsschmerz, weil sie ihre eigene Lüge glauben? Ist ihr Schmerz auf tiefere Weise echt, weil sie den ungeheuren Verrat spüren, den sie an ihren Bräuten begehen? Weil sie wissen, dass es ab jetzt nie wieder so sein kann wie vorher?

In diesem und in hundert weiteren Momenten ist das Publikum aufgefordert, sich die Frage nach „echt“ und „unecht“ selbst zu beantworten. Es wird die eben gestellten Fragen vielleicht bejahen, weil „die Musik ja nicht lügt“, weil „Mozart nie lügt“ und die ergriffen stammelnden Männer so anrührend sind. Auch im nächsten Ensemble über Abschiedsschmerz, dem „Windetertzett“, kann man auf diese Weise versuchen, Alfonso, der genauso überzeugend in das Leid der Mädchen einstimmt, eine überraschend zu Tage tretende weiche Seite zuzubilligen – damit seine Musik, die ja ein Monolog ist, die Wahrheit sprechen kann.

Nach einer Vielzahl weiterer Momente, in denen – mit mal mehr, mal weniger Anstrengung – psychologische „Glaubwürdigkeit“ in unserem Sinne irgendwie erklärt werden konnte, erlebt man im zweiten Akt in eine Szene, in der das beim besten Willen nicht mehr möglich ist. Im vielleicht schönsten Liebesduett, das Mozart je geschrieben hat, gipfelt die die ganze Oper bestimmende Doppelbödigkeit in einer Szene verwirrender Schönheit. Aber auch wenn ihre Musik noch so echt klingt – Ferrando liebt Fiordiligi nicht. Kein Zweifel: er will den doppelten Verrat durch Freund und Verlobte rächen. Und sie wehrt sich mit aller Kraft gegen die Gefühle, die dieser Mann plötzlich in ihr geweckt hat. Die Situation ist also der pure Aberwitz. Nur zu hören ist davon nichts.

Spätestens jetzt wird der Zuschauer seine Fragen neu stellen und beantworten müssen. Und vielleicht darüber staunen, dass in einer Komödie des 18. Jahrhunderts Prinzipien wirken, die wir erst von Bertolt Brecht zu kennen meinten. Was aus Ferrandos Mund so überzeugend nach Liebe klingt, entspringt eben nicht seiner Seele. Es wurde ihm nur deshalb in die Stimme geschrieben, damit das Publikum genießen kann, selbst zu erkennen, dass hier – wie an vielen anderen Stellen – leider nichts stimmt. Eine derartig intelligente Komödie sprengt tatsächlich alle Dimensionen. Sie konnte nur missverstanden werden.

Es ist gar nicht so leicht, nicht durch das 19. Jahrhundert, das sich diesem Gedankengang natürlich widersetzte, auf diese Oper zu schauen. Radikal wie keine andere stellt sie eine Auseinandersetzung mit der Gattung und ihren Regeln dar und wagt einen Diskurs über die Möglichkeiten von Oper. Ihre Musik weist auch dem, der ihr aufmerksam zuhört, nicht mehr verlässlich, sondern nur manchmal den Weg in die Seele der singenden Figur. Von ihrem Publikum fordert sie enorme Aufmerksamkeit, denn diese Oper spielt nicht einfach nur vor ihm und für es, sondern immer auch mit ihm. Selbst eine so unverfängliche Information wie die des Orts der Handlung möchte bitte intelligent gelesen werden. Keineswegs soll die Oper in Neapel spielen. Die erste Darstellerin der Dorabella hieß Louise Villeneuve, was übersetzt Neustadt oder eben Neapel heißt. Und wenn die Schwestern laut Libretto aus Ferrara kommen, wusste man auch hier die Lacher auf seiner Seite. Dass Adriana „Ferrarese“ del Bene, die erste Fiordiligi, Da Pontes Geliebte war, wusste ganz Wien.

Niemals in all den Intrigenkomödien vor „Cosi“ wurden Figuren durch ihre erotischen Verwirrungen so unumschränkt an die Grenzen menschlicher Wahrnehmung und „Wirklichkeit“ geführt. Nie zuvor drohten Menschen in einer Komödie derart tief zu stürzen. Und niemals danach konnten sie auf dem Theater, für ein letztes Mal, so behutsam aufgefangen werden. In einem einzigartigen historischen Moment hielt Mozart die Waagschalen gerade noch einmal in Balance, um die paradoxe Versöhnung der extremen Komödienhaltung, des theatralischen Experiments, mit den Unbegreiflichkeiten menschlicher Selenregungen auf so zugespitzte Weise zu betreiben wie nirgendwo sonst.

Wo die Dinge nicht halten, was sie versprechen, wo Maskerade und Wirklichkeit tatsächlich austauschbar sein können und Liebe zerbrechlich, gibt es nirgendwo Sicherheit. Festen Boden unter den Füßen sucht man hier vergebens. Nichts ist, wie es scheint.

Am Ende des Stücks, in dem es keine Helden gibt, sind Männer und Frauen um eine Illusion ärmer. Zutiefst verwirrte Menschen, die zwar die Fesseln der Intrige abstreifen konnten, denen aber weder Mozart noch Da Ponte die Zukunft weisen, stehen vor einem Scherbenhaufen ihrer Sehnsüchte.

Es gibt keine Lösung am Schluss, nur das Träumen. Das Innehalten. Die gemeinsam besungene „heitere Ruhe“ ist ja nicht wirklich gewonnen. Versprochen und von jedem erhofft, herrscht sie nur für die Dauer eines Augenblicks.