

Dietrich Korsch

„Fa' di me quel che ti par.“¹

Ein religionsgeschichtlicher Blick auf Mozarts

Così fan tutte

Für Martin Hein, den Opernfreund, zum 6. Januar 2014

1 Das Heilige und die Oper

Die große Metamorphose des Heiligen, die in der europäischen Neuzeit stattfindet, vollzieht sich als Entsicherung. Eine Entsicherung, die sich paradoxerweise als Gewinn von Gewissheit und prekäre Suche nach Ordnung zugleich darstellt.

Schon immer war mit der Kategorie des Heiligen, aufgrund ihres Unterschiedes zum Profanen, ein Risiko verbunden. Das Übermächtige, eingeeht ins Jenseitige: Das erfordert Vorsichtsmaßnahmen, Regeln des Übergangs von einem Bereich in den anderen, Ausrichtungen des Diesseitigen am Gegenüberliegenden, das doch, weil auf der anderen Seite der Grenze gelegen, mit der alltäglichen Welt nicht direkt in Verbindung steht. Das Risiko des Heiligen macht aber auch seinen besonderen Reiz aus. Dasselbe noch einmal anders, nämlich im Licht des Jenseitigen sehen zu können, sehen zu müssen, diese Grundform der Dialektik bereichert das Leben. Wenn es denn gelingt, das Bedrohliche, das vom Jenseitigen ausgeht, in Schach zu halten.

Die neuzeitliche Bewegung der Subjektivierung verlegt das Heilige ins Innere des Menschen. Dieses Innere war selbstverständlich schon immer dabei, wenn es um das Heilige ging; Reiz und Bedrohung schlugen sich stets im Reich der Gefühle nieder. Aber dass das Zentrum des Heiligen in den Glauben fällt, dass der Kontakt mit dem Jenseitigen in der eigenen Lebensmitte stattfindet, das bedeutet eine erste Stufe der Veränderung gegenüber allen früheren Zeiten. Dass im Glauben Gott gegenwärtig ist, macht die reformatorische Heilsgewissheit aus, die sich aber auch nur dann erschließt, wenn diese humane Innerlichkeit an sich selbst eine Transformation durchmacht, nämlich die frühere Selbstbezogenheit

¹ Mach aus mir, was du willst.

oder Abschottung vom Göttlichen hinter sich lässt und sich auf den im Wort kommenden Gott einlässt. Die Grenze zwischen Heiligem und Profanem erfährt eine Umcodierung. Sie wird aber dadurch noch drängender, ja unabweisbar.

Die Reichweite dieser Veränderung kann man nicht auf einen Schlag ausmessen. Schon ihr erstes Auftreten war alles andere als eindeutig. Denn noch immer war mit dem neuen Gewicht der Innerlichkeit eine äußere Ordnung und eine quasi gegenständliche Weltanschauung verbunden, die die Innerlichkeit als Modifikation in der Auffassung vom Heiligen zu verstehen nahelegte – und nicht als Metamorphose. Die Radikalität der Metamorphose ist erst da erreicht, wo das Innere als Hort des Heiligen zugleich als Ursprung des Heiligen verstanden wird, wo also die Transzendenz selbst verinnerlicht wird. Dort also, wo dem Subjektiven kein begleitend und stützend operierendes Objektives mehr entspricht. Die Tendenz dahin ist dem Prozess selbst eingezeichnet. Allerdings ergeben sich, wenn man sich dieser Konsequenz überlässt, neue Probleme. Nicht das geringste dieser Probleme lässt sich in die Frage fassen, ob denn überhaupt mit diesem freigelassenen Inneren eine äußere Stabilität sich verbinden kann, die etwas anderes ist als die nur herbeigerufene Macht zur Zähmung des Subjektiven. Denn das wäre ein Vorgang, der den inneren Sinn dieser Bewegung selbst radikal in Frage stellen müsste. Man wird kaum sagen können, dass das 19. und 20. Jahrhundert frei waren von diesen Versuchen einer gewaltsamen Bewältigung des Subjektivitätspotentials – Versuchen, die man, vermutlich zu harmlos, als Kampf um die Moderne bezeichnet.

Es gehört in die Logik des so beschriebenen Prozesses, dass er sich über die religiöse Dimension hinaus, ohne die er seine Dynamik nicht hätte gewinnen können, fortsetzt. Er wird zu einer allgemeinen Signatur der Kultur (und der Politik). Ja, man muss sich die Breite dieses Transformationsgeschehens so umfassend vorstellen, dass es durchaus andere, von der religiösen Semantik und Praktik unabhängige Bereiche gibt, in denen diese Umformung sich ebenfalls vollzieht und zu beobachten ist. Die Kunst, mit der Religion seit alters verwandt, gehört sicherlich dazu, nicht nur die bildende Kunst, auch die Musik. Die Veränderungen, die uns interessieren, lassen sich vielleicht besonders deutlich an der Geschichte der Oper studieren, dieser höchst komplexen, ja artifizielsten der Kunstgattungen, die ihr Entstehen seit dem 17. Jahrhundert eben dieser Bewegung verdankt.

Ohne auf diese Geschichte nun im Einzelnen eingehen zu können, soll die Aufmerksamkeit auf einen Wendepunkt in der Auffassung und Darstellung der Oper gerichtet werden, den ich für paradigmatisch halte: Mozart, und hier insbesondere die Da-Ponte-Opern *Don Giovanni*, *Le nozze di Figaro* und *Così fan tutte*, unter denen ich mich auf die letztgenannte beschränke – und auch das selbstverständlich nur in einem äußerst groben Zugang.²

2 Alle musikwissenschaftlichen Ausführungen, auf die ich mich beziehe, verdanke ich der geradezu beglückenden Zusammenarbeit mit meiner Kollegin Professor Dr. Eva-Maria

2 Die Oper und die Liebe

Dass Musik mit Gefühl verbunden sei, ist eine oft gehörte These. Sie bedarf jedoch entschiedener Präzisierung, soll sie aussagekräftig sein, und zwar mindestens in doppelter Hinsicht. Einerseits muss gefragt werden, wie denn das Gefühl gestaltet wird in der Musik; der Behauptung der Unmittelbarkeit, mit der Musik aus dem Gefühl entspringen soll, ist zutiefst zu misstrauen. Sodann ist zu klären, welche Rolle welches Gefühl im Kosmos der Kultur und der von ihr angerührten Gefühle spielt.

Auf die zweite Frage sind wir durch unsere einleitenden Überlegungen zur Religions- und Kulturgeschichte einigermaßen vorbereitet. Gefühl nämlich wird in der Tat zu einem Schlüsselphänomen der Verinnerlichung, von der die Rede war. Ich darf hier nur an Schleiermacher erinnern, der diese Zentralstellung für die Religion ausbuchstabiert hat. Die leitende Perspektive für Mozart, der ich folgen möchte, besagt nun näherhin, dass in *Così fan tutte* eine Konzentration auf das Gefühl in Gestalt der Liebe vorliegt, die einen paradigmatischen – und im Unterschied zu den beiden anderen genannten Werken Mozarts geradezu experimentellen – Umgang mit der möglichen Reichweite der Liebe zu erkennen gibt. Gibt es das, Ordnung aus Liebe? Können Liebende, die sich ihrem Gefühl überlassen, das lernen (wie der Untertitel sagt, der von der „scuola degli amanti“ spricht)? Lässt sich mithin ein Äußeres auf das Innerste bauen, das dann ein authentisches, nicht zwangsförmiges Äußeres wäre? Eine Kultur jenseits der Repression?

Das hängt nicht zuletzt von der Antwort auf die erste Frage ab, wie sich nämlich das Gefühl gestaltet – in der Oper als eine Einheit von Handlung und Musik, oder sagen wir: in einer musikalisch geformten, von der Musik bestimmten Handlung. Auch dafür ist die Liebe das Schlüsselgefühl. Schelling hat das „Geheimnis der Liebe“ ein paar Jahre später so ausgedrückt, „daß sie solche verbindet, deren jedes für sich sein könnte und doch nicht ist, und nicht sein kann ohne das andere“.³ Liebe sucht ihr anderes, mit dem sie koexistiert, auf dem Grund des eigenen Lebens. Diesen Grund dann Gefühl zu nennen lässt sich durchaus vertreten. Allerdings ist dann immer noch die Frage, wie eine Gestaltung des Gefühls der Liebe in Handlung und Musik aussehen soll – wenn das Ziel der Liebe,

Houben (Dortmund), deren Bekanntschaft ich in einem Arbeitskreis an der Evangelischen Akademie Hofgeismar machen durfte, der sich mit theologischer Musikästhetik beschäftigt. Aus diesem Arbeitskreis ist bisher erschienen: *Dietrich Korsch/Klaus Röhring/Joachim Herten* (Hg.), *Das Universum im Ohr. Variationen zu einer theologischen Musikästhetik*, Leipzig 2011.

3 *Friedrich Wilhelm Joseph Schelling*, *Philosophische Untersuchungen über das Wesen der menschlichen Freiheit* (1806), in: *Friedrich Wilhelm Joseph von Schellings sämtliche Werke*, hg. von Karl Friedrich August Schelling, Abt. 1, Bd. 7: 1805–1810, Stuttgart/Augsburg 1860, 408.

nämlich die freie Ordnung auf der Basis der Gefühle, gerade noch nicht erreicht ist. Auf der Suche nach einer solcherart tragkräftigen Liebe bewegt sich meines Erachtens *Così fan tutte* – und zwar gerade darin, dass Handlung und Musik sich aufs Vollkommenste ergänzen, indem sie spannungsvoll zusammentreten.

Dabei hat es die Oper im Kontext der anderen Da-Ponte-Opern, in denen man grundsätzlich das gleiche Problem thematisiert finden kann, bei der Kritik eher schwer gehabt. Denn es fehlt ihr die dämonische Zentralgestalt des *Don Giovanni*, es fehlt ihr die soziale Spannung des *Figaro*, überhaupt scheint sie handlungsärmer. Gegen die Handlung wird eingewandt, unplausibel zu sein: Wie sollten die liebenden Frauen ihre verkleideten Liebhaber nicht wiedererkennen, gerade dass sie abgereist waren? Oder es wird ihr der Vorwurf gemacht, frivol zu sein: Darf man mit der Liebe in der Form einer Wette experimentieren? Neuerdings kommt der Vorwurf der Frauenfeindlichkeit hinzu: Sind denn nur die Frauen diejenigen, die sich verführen lassen und damit die Ordnung untergraben? Solche Kritik an der Handlung bezieht noch die Musik mit ein. Der Ouvertüre wird organisierter Leerlauf attestiert,⁴ geradezu – beabsichtigte – Einfallsarmut unterstellt. Dem Schluss des 2. Aktes wird Atemlosigkeit und Überstürzung nachgesagt, mangelnde konzeptionelle Durchdringung auch hier. Die Vorwürfe sind allesamt unberechtigt. Sie haben nämlich weder die spezifische Ausdrucksgestalt noch die thematische Funktion im Zusammenspiel von Handlung und Musik hinreichend im Auge. Darum lassen sie sich einer nach dem anderen entkräften, wenn man einmal die eigentümliche Zentralstellung der Ordnung suchenden Liebe wahrgenommen hat.

3 *Così fan tutte als Experiment auf die Ordnung stiftende Macht der Liebe*

In der Tat wird man sagen müssen, dass das Schema der Handlung in *Così fan tutte* äußerst konstruiert wirkt. In diese Konstruktion flechten sich Momente der Komödie und der Tragödie ein, Ironie und tiefster Ernst überlagern sich. Die grundlegende Konstruktion ist die temporäre Suspension der Beziehung der Verlobten Ferrando und Dorabella, Guglielmo und Fiordiligi aufgrund einer Wette auf ihre Treue, zu der Don Alfonso, älterer Freund der beiden Männer, herausfordert und die er, unterstützt von Despina, der Dienerin der beiden Frauen, durchführt. Der Versuchsablauf besteht bekanntlich darin, dass die beiden neapolitanischen Soldaten Ferrando und Guglielmo eine fingierte Einberufung erhalten und dass sie wenig später als zwei verkleidete Albaner zurückkehren und sich, der Logik der Komödie entsprechend, der Verlobten des jeweils anderen zuwenden – wobei die Konstellation dieser neuen Paare durchaus auch unter Mitwirkung der umworbenen Frauen zustande kommt.

4 Stefan Kunze, *Mozarts Opern*, 2. Aufl., Stuttgart 1996, 458.

Das Personal der Oper strukturiert sich also überaus klar. Auf der einen Seite die neapolitanischen Soldaten, die ein Konzept von Ehre und Treue vertreten (dem sie freilich, wie die Geschichte zeigt, selbst nicht entsprechen). Auf der anderen Seite die albanischen Kaufleute (als solche muss man sich sie wohl vorstellen), die reich und sexy sind (wie die Kleidung und die Schnurrbärte signalisieren). Mittendrin die Frauen, die einerseits von der Ehe mit ihren Verlobten träumen, andererseits die Gefühle der Liebe in ihrer herausfordernden Ambivalenz schätzen, an der hergebrachten Treue festhalten wollen und es angesichts der sie durchströmenden Gefühle doch nicht vermögen.

Als Agenten des Spiels treten auf: Don Alfonso, ein Mann, der offenbar enttäuschende Erfahrungen mit der Liebe gemacht hat; ihm hat sich die Liebe nicht zu einer lebhaften Form gefügt, daher seine misanthropische, genauer: misogynische Grundhaltung; neben ihm Despina (die die Inszenierungen einmal jung, einmal alt auslegen), eine sinnensfrohe Zofe jedenfalls, die von der Liebe Gebrauch macht, ohne Ordnung zu suchen.

Diese schematische Anordnung gibt zu erkennen, dass es eigentlich gar nicht um eine wirkliche Handlung zu tun ist, sondern um ein idealtypisches Tableau, das Dinge experimentell vorstellen, hier: auf die Bühne stellen soll. Das geschieht in diesem Falle besonders reizvoll dadurch, dass ja auf der Bühne eine zweite Inszenierung stattfindet, nämlich die Aufführung der Wette. Diese reflexive Haltung da Pontes und Mozarts ist von einigem Gewicht. Denn sie erlaubt es, die gegenständliche Handlung stets noch einmal zu brechen und in dieser Brechung zur Anschauung und zu Gehör zu bringen. So wie die Handlung sich selbst verdoppelt (und als doppelbödig vom Zuschauer erlebt wird), so kommentiert die Musik, die öfters Musik über Musik wird (Houben). Die Brennglasfunktion der Oper gewinnt hier besondere Eindrücklichkeit. Konnte man schon früher nachvollziehen, wie die Darstellung insbesondere von Gefühlen (etwa im Schematismus der Opera seria) Unsichtbares sichtbar und hörbar macht, so wird hier durch die reflexive Brechung das Zuschauen selbst zu einer reflexiven Tätigkeit, die nicht nur wahrnimmt, sondern das Wahrgenommene stets im Gefühl und im Verstehen mit begleitet. Nimmt man diesen Sinn der Versuchsanordnung wahr, dann erledigt sich der Vorwurf der mangelnden Plausibilität im Handlungsablauf – die ist von Anfang an nicht gesucht.

Die Deutung der Wette auf die Treue der Frauen führt nun näher ins Zentrum der Oper. Denn einer Wette kann nur unterworfen werden, was grundsätzlich einen offenen Ausgang besitzt. Indem die beiden Offiziere nicht nur einem Wettvorschlag folgen, sondern gewissermaßen selbst die Form der Wette vorschlagen, unterstellen sie als möglich, was sie doch tatsächlich dezidiert ausschließen wollen. Sie entkoppeln Ehre und Treue von der Liebe, die sie sich doch ihnen eingeordnet und untergeordnet wünschen. Diese Konstellation besitzt zwei innere Voraussetzungen. Einmal, auch die Dominanz von Ehre und Treue, diese Signaturen des Ancien Régime, kommt nicht ohne die Liebe aus, die ihnen ein-

gelagert sein muss. Das Äußere kann ohne das Innerste nicht bestehen. Sodann, die Liebe muss aus sich selbst in der Lage sein, Ehre und Treue zu bestätigen bzw. eine ihnen entsprechende Verlässlichkeit aufzubauen. Beide Voraussetzungen kann man in der Frage zusammenfassen, ob denn das Verhältnis von Ehre und Treue zur Liebe ein Verhältnis der Reziprozität darstellt. Indem diese Frage aber gestellt wird, ist das Risiko auf dem Tisch. Es könnte eben auch anders sein; es könnte sein, dass sich auf dem Grunde der Liebe nichts als Trieb, Begehren, findet, die stets destruktiv sich auswirken. Die Wette ist, so betrachtet, alles andere als unmoralisch; sie ist der Test auf die Basis der intersubjektiven moralischen Verbindlichkeit.

Indem die Frage nach dieser Basis gestellt wird, sind Männer und Frauen im Spiel. Die Männer lösen die Wette aus und stiften damit die Komplikationen, die sie am Ende selbst betreffen. Die Frauen werden aus ihrer Fixierung auf die Ehe mit den Verlobten als Gestalt der Liebe herausgelöst; sie sind damit vor die Aufgabe einer (erneuten oder erstmaligen?) Selbstbestimmung gestellt. Die Männer agieren nun in ihren Verkleidungen durchaus im Sinne der Verführung, für die auch Lüge und Intrige eingesetzt werden, die aber darum nicht weniger Ausdruck innersten Willens ist. Die Frauen scheinen demgegenüber eher passiv, jedenfalls dem Werben ausgesetzt, auch wenn sie in dieser ihnen zugemuteten Passivität eigene Aktivität behaupten – wohl eine stärkere, als ihnen in den vormaligen Beziehungen gestattet war. Allerdings sind es in der Tat die Frauen, die einen direkten Zugang zum Potential der Liebe besitzen, die als neue Grundlage gesucht wird. Sie müssen sich neu orientieren, und zwar so, dass das Verhalten dem Inneren entsprechen soll. Daher vollzieht der Titel der Oper die Konzentration auf die Frauen zu Recht, nur dass sie nicht als Ausbund der Untreue angesehen werden dürfen, sondern als diejenigen, ohne die eine Ordnung der Liebe sich gar nicht realisieren ließe.

Um Verunsicherung und Vertrauen also geht es in *Così fan tutte*, um den idealtypischen, nun neu so zu beschreibenden Konflikt zwischen zwei Ordnungen: derjenigen, die, von außen her, Ehre und Treue voraussetzt und sich die innere Welt, die Liebe einordnen will – und derjenigen, die in Liebe und Begehren wurzelt, aus denen ein untereinander übereinstimmendes Verhältnis von Äußerem und Innerem hervorgehen soll. Das Geniale an *Così fan tutte* ist, dass die Oper die hier auftauchende Alternative unentschieden hält; sie präsentiert die Bedingungen, unter denen man die Alternative sehen und erörtern muss, sie zeigt die Abgründe auf, in die man sich verstrickt, wenn man den Zwiespalt aufreißt. Aber sie bietet keine Lösung an – aus historischer Genauigkeit zumindest, die vielleicht auch eine anthropologische Tiefendimension besitzt. Das erklärt die Offenheit des Schlusses, die manchen Regisseur schon herausgefordert hat, die vermeintliche Unklarheit aufzulösen, indem die Paare, die sich neu gefunden haben, nun zusammenbleiben sollen oder dürfen. Doch das ist unterkomplex: Gerade die Rückkehr in die anfängliche Konstellation bewahrt das subversive

Moment der Erfahrung der Liebe, von der die Oper erzählt. Eine Flucht in die reine Liebe, ambivalenzfrei, als Grundlage einer unangefochtenen Ordnung der Liebe, kann es nicht geben. Und genau das realisiert das Finale in seiner ganzen Hektik, die nicht zur Ruhe findet.

So viel sei als Deutungshintergrund vorangeschickt. Nun muss es darum gehen zu beobachten, wie das alles in der Oper, insbesondere in der Musik, durchgeführt wird.

4 Das klingende Experiment auf die Macht der Liebe

4.1 Der Kampf der Ordnungen in der Ouvertüre

Wie man auf Anhieb hört, folgt auf die Eingangspassage, ein Andante, ein zweiter, sehr viel längerer Teil der Ouvertüre, der die Tempobezeichnung Presto trägt. Insbesondere dieser Presto-Teil irritierte die Kritik durch scheinbar „organisierter Leerlauf“ (Stefan Kunze), durch eine Anbiederung Mozarts an Kompositionstechniken seiner Zeitgenossen, die damit angeblich zugleich imitiert und karikiert werden sollen. Der Schlüssel für eine veränderte Deutung besteht in der Beobachtung, dass die beiden ungleich schnellen und langen Partien jeweils mit dem *Cosi-fan-tutte*-Motiv abschließen, bevor sich dann eine Coda anschließt. Eva-Maria Houben hat darauf hingewiesen, dass es gleichsam zwei unterschiedliche musikalische Welten sind, die den beiden Teilen zugrunde liegen. Die erste Welt ist die der Kadenz, die sich idealtypisch in der Spannung von Tonika, Subdominante und Dominante bewegt. Sie folgt einem Prinzip der Spannung und ihrer Auflösung, die gewissermaßen eine Rückkehr ins verwandelte Bekannte darstellt. Die andere Welt ist die der musikalischen Reihe. In ihr herrscht eine potentiell unendliche Menge von hintereinandergeschalteten Elementen, die sich in beliebigen Abwandlungen wiederholen lassen. Houben unterscheidet hier vier Reihenformationen, deren erste Abfolge im weiteren Verlauf der Ouvertüre fortwährend umgeschichtet und dabei dreißigmal moduliert wird, bevor in den Takten 228–241 das *Cosi-fan-tutte*-Motiv wieder da ist. Der Abgeschlossenheit der Kadenz steht die Atemlosigkeit des variierten Immergleichen gegenüber, und beides sind – gegensätzliche – Artikulationsformen der Liebe.

Diese Beobachtung, die sich durch genauere Beschreibung der Modulationsschemata noch verstärken lässt, weist nun, in meiner Interpretation, auf den Kampf der Ordnungen hin. Aufgelöste, veränderte Spannung, aber Rückkehr zum Bekannten: Das ist die Liebe, die von Ehre und Treue umfassen ist. Die auf- und ausbrechende Bewegung, die geradezu atemlose Modulation von reihenförmigen Versatzstücken, deren Ordnung sich keineswegs sogleich erschließt: Das deutet auf die andere Ordnung hin, die viel chaotischer, unberechenbarer, instabiler zu sein scheint. Aber beide enden in dem fast liedförmigen *Cosi-fan-tutte*-Motiv, das dadurch eben nicht nur als zynisch-resignatives Fazit, sondern

auch als Programm verstanden werden muss: Wie soll es denn anders gehen, als dass die Frauen es genau so machen, nämlich der Liebe des Herzens folgen?

Constanze Natošević hat in ihrer am französischen Materialismus ausgeprägten Deutung von *Così fan tutte* viele gute Beobachtungen zusammengetragen, die im Einzelfall auch sehr aufschlussreich sind.⁵ Dennoch scheint mir die Grundannahme, Mozart habe hier, in der Gestalt des Don Alfonso verdichtet, das Programm einer atheistischen Aufklärung musikalisch umgesetzt, zu ambivalenzarm. Dass die Frauen es so machen, wie das Herz befiehlt, das ist ja kein Abschluss, keine definitive Lösung, sondern, wie wir noch sehen werden, der Anfang einer unerhörten Offenheit.

4.2 Die Präsenz der Ambivalenzen

Ist man auf die Wahrnehmung von Ambivalenzen einmal eingestellt, fallen sie in der Ausgangskonstellation sogleich auf. „La mia Dorabella capace non è“, lauten die ersten Worte der Oper im Munde Ferrandos. Darin sind bereits zwei Spannungen laut. Einmal die Besitzanzeige: *La mia Dorabella*. In der Tat, solange sie ihm gehört, wird sie sich zur Untreue nicht verstehen. Aber gehört sie ihm – auf Dauer? *Capace non è*: Wer die Möglichkeit ausschließt, muss sie zuvor einräumen. Also ist die vermeintliche Untreue schon unterstellt, kann Treue nur als Negation der Untreue verstanden werden. Nimmt man sich die ganze Sequenz vor, die Ferrando einleitend zu hören gibt, dann verweist sie auf das Abfangen dieser Spannungen durch das Gegebensein der alles überwölbenden Ordnung: „La mia Dorabella capace non è / fedel quanto bella il cielo la fe“. Treue und Schönheit, *fedeltà* und *bellezza*, sind gewissermaßen vom Himmel her gesetzt, gemeinsam geschaffen. Aber die Zweideutigkeiten sind schon präsent; und sind sie einmal da, wird man sie nicht wieder los. Auch musikalisch lässt sich übrigens die bereits gestörte Harmonie nachweisen; Mozart komponiert asymmetrisch, gegen die Harmonieerwartungen (Houben).

Spiegelverkehrt erscheint die Ambivalenz auch in der – überaus süßen! – Auftrittsszene der Mädchen. „Io sono felice“ – darin sind sich beide, im gemeinsam gesungenen Schluss ihres Duets, einig. Aber wer das Glückliche ausspricht, hat schon Distanz zu ihm gewonnen. Und wer von dort aus zurückblickt, kommt um die Züge des Störenden, ja Zerstörenden nicht herum. Die bewundernden Blicke, die Dorabella und Fiordiligi auf die kleinen Porträts ihrer Verlobten werfen, zeigen ihnen in dem schönen Antlitz Momente des Kriegerischen und Bedrohlichen. Dieser aggressiven Komponente entspricht in ihrem eigenen Inneren die Vorstellung, dem Geliebten einen Streich zu spielen, bzw. die Ahnung eines unbekannt Neuen. Das alles wird noch vom „matrimonio presto“ überwölbt, der

5 Constanze Natošević, „Così fan tutte“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789, Kassel 2003.

Heirat, die unmittelbar bevorstehen soll. Aber wir, im Zuschauerraum, wissen schon, dass es so einfach nicht wird.

4.3 Die Empfindsamkeit der Begierde

Die Geschichte nimmt ihren Lauf: Ferrando und Guglielmo werden auf den fingierten Feldzug geschickt, die Mädchen durchleiden den Abschied wie einen vorweggenommenen Tod.⁶ Überhaupt spielt das Motiv des Todes, und vielleicht nicht nur rhetorisch-überschwänglich, eine dauernd mitlaufende Rolle. Nimmt man es ernst, dann muss man sagen: Die bedrohte – wie die neu gesuchte – Ordnung muss es potentiell mit dem Tod aufnehmen können. Darum wird nun die Infragestellung der baldigen Heirat als existentielle Bedrohung empfunden – wie auch der Weg zu einer neuen Gestalt der Liebe nur durch die Negation des alten Lebens hindurch, jenseits des Todes also, erwartet werden kann. Dazu später mehr.

Hier kommt es mir auf die Situation an, in der die beiden Soldaten gerade die Szene verlassen haben, Don Alfonso bleibt mit Dorabella und Fiordiligi allein zurück (die einzige Szene mit dieser Dreierkonstellation!). Für einen Moment scheint alles stillzustehen. Die alten Bindungen sind erst einmal suspendiert, neue Verwicklungen gibt es einstweilen nicht. An dieser Stelle steht das Terzetto Nr. 10 (E-Dur), ein Stück höchster Empfindsamkeit: „Soave sia il vento / tranquilla sia l'onda / ed ogni elemento / benigno risponda / ai nostri desir“. Alle Elemente mögen unserem Begehren gütig entsprechen. Das Begehren ist das, was diesseits aller Überformungen übrigbleibt. Es ist den Elementen der Natur ausgesetzt. Die können, müssen aber nicht feindlich sein; jedenfalls darf man sich das wünschen. Alles bleibt in der Schwebelage – aber die klingt, in aller Spannung, doch zuversichtlich.

Houben kann im Einzelnen musikwissenschaftlich zeigen, wie sich der „Schwebezustand der Klänge“ der Modulation der Tonarten verdankt. Hier sei der Verweis auf den – ja leicht hörbaren – Trugschluss (Takt 24) ausreichend, der sich bei der Wiederholung der Worte „ai nostri desir“ einstellt – der Auftakt zum Schluss, der aber keinen Schluss darstellt, sondern das Miteinanderverweben der beiden Frauenstimmen mit der Stimme Don Alfonso einleitet.

Unabgeschlossen bleibt die Szene – und das muss ja auch, schon auf die künftige Handlung hin, so sein. Aber sie vermittelt in ihrer tiefen Empfindsamkeit doch auch die Aussicht, dass es am Ende Hoffnung geben wird.

6 Hier lohnt es, auch den einfältigen Militärmarsch „Bella vita militar“ zu kommentieren. Er markiert auf Seiten der Männer die Auflösung der Verbindlichkeit – im Felde geht es, auch erotisch, zu, wie es zugeht (Despina weiß das, wie sie in der ersten Szene des 2. Aktes andeutet). Aber die beiden Soldaten folgen der Entfesselung des Triebes nun nicht im Felde, sondern in der Rückkehr als verkleidete Albaner.

4.4 Die Ambivalenz als existentieller Zwiespalt

Es ist nun aber nicht so, als stelle diese Empfindsamkeit bereits in irgendeiner Hinsicht eine Lösung der Ambivalenzen bereit, so sehr sie als Gefühlsgrund dienen kann und muss. Im Gegenteil, gerade die Aufdeckung dieses Grundes verbindet sich in markanter Form mit dem Gegensatz, der aufgebrochen ist, gibt ihm sozusagen neue Nahrung. Das führt zu Komik und Verzweiflung zugleich, und es ließe sich das ganze weitere Geschehen nach diesen Gesichtspunkten durchmustern. Ich konzentriere mich auf die Gestalt der Fiordiligi, die die differenziertere der beiden Schwestern ist. Für unsere Beobachtungen kommen zwei Arien in Betracht, beide ziemlich berühmt: *Come scoglio* und *Per pietà*. Dabei zeigt sich ein Weg der Verinnerlichung, der für die Problemlage bezeichnend ist.

Indem nämlich durch die – von der Wette ausgelöste – Abreise der beiden Offiziere die baldige Eheschließung als Bewältigung der Ambivalenzen zunächst verschoben wird, wird der Unterschied von Ehre und Treue zu Liebe besonders merklich. Das geschieht als erstes dergestalt, dass das Andrängen dieser scheinbar eingeordneten Kraft ungestüm empfunden wird, wie eine Überwältigung von außen her, indem nämlich die verkleideten Männer erstmals auf die Mädchen treffen. Auf dieser Stufe steht die sogenannte Felsenarie *Come scoglio* (B-Dur), mit der Fiordiligi sich bemüht, an der hergebrachten Ordnung festzuhalten und die Versuchung, die sofort empfunden wird, abzuwenden.

Hier wird ein Unterschied zwischen Text und Musik besonders deutlich; der Komponist weiß mehr als der Librettist. Denn auf die ersten 14 Takte eines Andante maestoso folgt ein Allegro (bis Takt 78), dann ein Più allegro bis zum Ende (Takt 128). Nur die beiden ersten Zeilen des Textes „Come scoglio immota resta / contra i venti e la tempesta“ weisen eine Übereinstimmung von Festigkeit gegen Wind und Sturm in der Musik auf. Bereits mit dem Vergleich „così ognor quest'alma è forte / nella fede e nell'amor“ beginnt die Musik den Text zu dementieren. Das Herz, in dem die Liebe entsteht, kann kein unbeweglicher Fels sein, und seine Stärke muss in etwas anderem bestehen als in steinerner Härte. Das bestätigt die zweite Strophe: Nur der Tod kann die Liebe verändern, also das, was an ihr selbst geschieht, nicht das, was ihr von außen zugefügt wird. Das bedeutet allerdings auch: Die nur von außen herandrängende Verführung, die im ersten Auftreten der verkleideten Albaner geschieht, reicht noch nicht aus. Das Herz von innen her muss sich ändern. Das spricht die dritte Strophe aus, die im Più allegro steht.

Come scoglio weist eine oft beobachtete Nähe zu *Kyrie-eleison*-Kompositionen Mozarts auf. Es gibt einen Typus des langsamen Beginns und eines schnellen Fortgangs nach dem ersten Kyrie-Ruf (KV 65, 66, 139, 257, 317). Überdies beginnt der rasche Teil von *Come scoglio* mit einem Zitat aus der Krönungsmesse KV 317. Die Deutung dieser Beobachtung ist ein anderes. In unserem Kontext betrachtet, müsste man die Behauptung der eigenen Standhaftigkeit so verstehen, dass sie

nur durch Gottes Erbarmen würde möglich sein können. Es sei denn, die hier ebenfalls beschworene Ursprünglichkeit der Liebe („con noi nacque quella face“) wäre ihrerseits in der Lage, jenseits des Todes ein Neues entstehen zu lassen. Musikalisch kann man auch erkennen, dass die Sopranistin hier einen extremen Tonumfang zu bewältigen hat, der die ganze Spannweite von Wind und Wellen, Leben und Tod auszumessen hat (sowohl „contra i venti“ wie „la morte sola“ weisen solche Tonumfänge auf).

Die Bedrohung von außen – gegen die Beständigkeit –, das ist das erste. In-
trikat ist dieses Äußere freilich dann, wenn es nach innen zieht. Das Dokument dieser Verinnerlichung ist die Arie *Per pietà* (E-Dur), die von dem reflektierenden Rezitativ *Ei parte ... Senti!* eingeleitet wird. Ferrando, der um die bislang widerspenstige Fiordiligi geworben hat und bereits hofft, ihr Herz zu erreichen, hat soeben die Bühne verlassen, Fiordiligi beginnt ihre Reflexion, die sich, bevor noch etwas ausgesprochen und geschehen ist, als Schuld am verratenen Geliebten Guglielmo fühlbar macht. Dabei soll die Schuld, der Irrtum (*error*) noch ganz im Herzen verborgen bleiben. Doch die Selbstbeschwörung kann nicht gelingen. Da, wo es das Herz nur noch mit sich und nichts Äußerem mehr zu tun hat, kann auch nur aus ihm selbst jegliche Form der Beständigkeit erwachsen. Musikalisch stellt sich das so dar, dass auch hier ein ganz weiter Tonumfang ausgeschöpft wird; die Extreme müssen durchlaufen werden. „*Sempre ascoso*“ reicht vom *g*“ über anderthalb Oktaven zum *c*“ hinab, bei „*vergogna e orror*“ verhält es sich ähnlich. Interessant sind auch die kommentierenden Stimmen in den Hörnern, die die Selbstreflexion gewissermaßen verdoppeln, die wie eine mitspielende Stimme in die Zwischenräume treten. Verdoppelt sich der Selbstvorwurf? Oder stützen die Hornstimmen den Weg ins Neue?

4.5 Begierde und Überwindung

Die in der Phantasie vorweggenommene und abgewehrte Verführung muss nun natürlich auch noch stattfinden, schließlich sind wir in der Oper, in der Dinge sich konsequent zuspitzen müssen. Das tun sie auch. Die standhafte Fiordiligi merkt, dass sie gegen das innere Begehren, die noch nicht regulierte Liebe, nicht mehr anzukommen vermag. Daher möchte sie die Nähe der verschwundenen Verlobten suchen. Die Mädchen beginnen sich in Soldatengewänder zu kleiden und wollen den Offizieren nachreisen; pikanterweise nimmt eine jede die Uniform des Verlobten der anderen zur Hand. So steckt nun Fiordiligi im Mantel des Ferrando, als dieser selbst, in der Verkleidung des Albaners, ihr begegnet. Dramatischer kann man die jetzt ablaufende Verführungsszene kaum gestalten: Sie hat schon das äußere Gewand dessen an, dem sie nun ihr Herz schenken wird.

Sie will zu Guglielmo, ihrem Verlobten, ihn umarmen, vielleicht mit ihm sterben. Ferrando, der ihr entgegentritt, steht auf dem Sprung, die Logik der Wette endgültig hinter sich zu lassen; er wird in der Verstellung authentisch, ein An-

hänger der Liebe, gegen Ehre und Treue. Auch die neue Liebe geht nur durch die Anfechtung des Todes hindurch: „Il tuo cor, o la mia morte“ ist sein Verlangen; er macht sich von ihr abhängig, und der Degen ist schon gezückt zum Stoß. Was er von ihr erwartet, das Leben, das verspricht er ihr umgekehrt: „in me sol trovar tu puoi / sposo, amante e più, se vuoi“. Da helfen dann auch die exaltierten Ausrufe Fiordiligis nicht mehr („Son tradita“, „giusto ciel“) – Hingabe ist das Einzige, was noch möglich ist: „Fa’ di me quel che ti par.“ Ich interpretiere, aufgrund der soeben skizzierten Gegenseitigkeit der Hingabe, das nicht als Unterwerfung unter den Mann, sondern als Unterwerfung unter die Macht der Liebe im Herzen.

Die Übereinstimmung, die dann zustande kommt, ist berückend und beglückend: der Gleichklang der Stimmen, mit leichten Variationen, einmal abwechselndem Einsatz, aber identischen Worten. Das ist aufgelöste Widerspannung, nach den ausgreifenden Extremen Leben und Tod ein Leben, das – momentan – den Tod hinter sich hat. Adagio – Allegro – Larghetto sind die Tempobezeichnungen: Dem Aufbau der Spannung folgt die Entladung und dann eine scheinbar ewige Dauer. So könnte es weitergehen – und doch auch nicht.

So könnte es weitergehen – und doch auch nicht. Denn die neue Konstellation der Liebe widerstreitet dem Rahmen von Ehre und Treue. Guglielmo wird Zeuge des Tête-à-tête und verbittert (obwohl er doch selbst schon Dorabella verführt hat und sich eigentlich nicht wundern darf). Dann beginnt das große Finale, in dem sich – da hat die Kritik Recht – wirklich alles überstürzt.

Und doch lassen sich auch hier im Licht unserer Deutung Strukturen erkennen. Einmal, und das ist eine Koinzidenz von Konsequenz und Absurdität, treiben die neuen Paar-Konstellationen abermals auf eine Eheschließung zu. Auszuhalten ist eine so empfundene Liebe nicht ohne Rahmen. Doch kann das ernst gemeint sein? Da Ponte und Mozart meinen gemeinsam: Nein. Denn die inszenierte Hochzeit mit der als Notar verkleideten Despina ist durch und durch komisch und ironisch. Es wäre also, so darf man verstehen, mit der neuen Hochzeit auch nichts gewonnen. Es würden sich nur die alten Probleme wiederholen, nämlich die Frage nach der Vereinbarkeit der alten Überordnung von Ehre und Treue über die Liebe – und deren Aushöhlung durch die neue, selbst empfundene Liebe. Darum kann es aber auch andererseits mit einer Hochzeit in den alten Konstellationen nicht sein Bewenden haben. Die sind durch die Erfahrungen aller vier Protagonisten inzwischen so verändert, dass eine Rückkehr zur vermeintlichen Naivität, ihrer Über- und Unterordnung nicht mehr möglich ist. Das heißt nun eben: Schule der Liebenden. Eine Schule, in der die Liebe selbst Lehrmeisterin sein muss. Nicht verwunderlich, dass der Schluss der Oper alles im Flirren hält, jeder Lösung den Boden entzieht: eine Crux für Regisseure.

5 Die Macht der Musik, die Unbedingtheit des Gefühls und die Religion der Versöhnung

Die Oper ist das Experimentierfeld der Gefühle, und *Così fan tutte* ist das in expliziter Weise, sofern die Handlung selbst die Durchführung eines Experimentes ist. Die Radikalität des Experimentes spricht für sich – im Jahr der Französischen Revolution geschrieben (Uraufführung 26. Januar 1790), im Rahmen der Geschichte des Mozart'schen Werkes, insbesondere seiner Zusammenarbeit mit Lorenzo da Ponte. Auch in *Così fan tutte* erleben wir die Auflösung einer alten Ordnung (wie im *Figaro*). Aber wir ahnen auch den möglichen Anfang einer neuen. Noch bleibt alles verhängen, unaufgelöst – und also die Frage unbeantwortet, ob es überhaupt eine Auflösung gibt oder ob die Suche nach einer Ordnung der Liebe illusorisch ist. Wir könnten dazu die spätere Operngeschichte befragen, Richard Wagner beispielsweise; ob wir da eine Entscheidung fänden, bleibt mir aber vorderhand noch zweifelhaft.

Mozarts Musik ist insofern überaus sorgfältig im Umgang mit dem Thema, als sie präzise die Spannungen und Abbrüche, aber auch die Verheißungen zum Klingen bringt, die die konflikthafte Konstellation der Ordnungen in sich trägt. Sie notiert (im Sinne des Wortes) die Ambivalenzen, ohne ihnen eine Auflösung zu geben. Die Art und Weise, wie Mozarts Musik das tut, gibt freilich einen ganz eigenen Kommentar. Stefan Kunze hat ihr zu Recht einen Charakter der Versöhnung attestiert.⁷ Versöhnung heißt in diesem Fall, dass die Spannungen weder gelehnet noch dämonisiert werden; schon gar nicht werden sie zum Verschwinden gebracht. Sie werden stattdessen in einer Schwebelage gehalten, die die musikalische Logik nachzuvollziehen erlaubt; eine geradezu unerhörte Logik, die sich nicht auf der Ebene des Notentextes allein finden lässt, sondern im Klang, im Erklingen und Verklingen, in der Erfahrung des Musizierens und Hörens im Verlauf der Stücke, so wie hier in *Così fan tutte*. Da baut sich auf, in der Erzeugung und Verarbeitung von Spannungen, was im Geflecht der Ordnungen bewegt, erschüttert und – hoffen lässt. Versöhnung ist das Geschehen, das den Geist dieser Oper durchwaltet, der von der Musik ausgeht, wo die Handlung zwangsläufig im Ungewissen ausläuft.

Das aber ist ein Analogon zur modernen Religion; oder sollten wir sagen: ein Vorbild für sie? Immerhin könnte das, was in Mozarts Musik mit dem Gefühl geschieht, auch noch einmal auf das Gefühl schlechthinniger Abhängigkeit hin reflektiert werden, wie es Schleiermacher als Grundelement von Religion bestimmt hat. Schleiermacher war der Auffassung, im Vorkommen des Gefühls schlechthinniger Abhängigkeit so etwas wie einen Ankerpunkt unterschiedlicher Religionen ausmachen zu können – eine Überlegung, die sehr viel für sich hat. Unter neuzeitlichen Bedingungen – Schleiermacher hat das selbst erwogen, aber

⁷ Kunze, Mozarts Opern, 476, 487.

doch nicht verfolgt – könnte es aber so sein, dass dieser Ankerpunkt eben nicht mehr als solcher zu haben und zu empfinden ist. Stattdessen liegt die Erwägung nahe, dass auch das, was Schleiermacher in den Begriff des Gefühls der schlechthinnigen Abhängigkeit fasste, nur in Gegensatzbestimmtheiten zu explizieren ist,⁸ für die allenfalls die Kunst einen Ausdruck zu finden vermag, vor allem, möchte ich vermuten, die Musik, die auf eine Versöhnung verweist, welche sich, angeleitet durch Klang, Musizieren und Hören, als Prozess ergreift, in dem eine Einkehr in die Unbedingtheit des Gefühls sich ereignet.

8 Das ist ein sachlicher Anknüpfungspunkt für die Konzeption des Heiligen bei *Rudolf Otto*, *Das Heilige* (1917), München 2004.