

»COSÌ« UND DIE KRÄFTE DER NATUR

Als das Théâtre du Châtelet mich fragte, ob ich über die musikalische Leitung von *Così fan tutte* hinaus bereit wäre, die Oper auch nach meinen eigenen Vorstellungen zu inszenieren, übte dieses Angebot, offen gestanden; einen unwiderstehlichen Reiz auf mich aus. Sicher, *Così* ist die fragilste unter den Opern des reifen Mozart und stellt wahrscheinlich selbst den erfahrensten Regisseur, der sie mit Erfolg auf die Bühne bringen will, vor große Prob lerne. In dieser Oper gibt es nämlich sehr viel List und Tücke, sehr viele Zweideutigkeiten und sehr viele Stellen, bei denen man nur intuitiv erfassen kann, was echt und was vorgetäuscht, was komisch und was tragisch ist. Zufällig war *Così* die erste abendfüllende Oper, die ich - 1967, noch als Student - dirigierte, und zwar mit der Chelsea Opera Group; dann dirigierte ich sie erst 1984 wieder, während meiner ersten Spielzeit als Chefdirigent an der Oper von Lyon. Seither habe ich genaue Vorstellungen darüber entwickelt, wie das Stück funktioniert und wie es besetzt werden sollte, und mir ist klar geworden, dass das Bühnenbild, die materielle Gestalt und die Gesamterscheinung der Oper sich in natürlicher Weise aus der Musik ergeben müssen. Allerdings mache ich mir keine Illusionen über die immense Schwierigkeit, dieses Ideal zu verwirklichen (und ich will gleich festhalten, dass ich nicht beabsichtige, daraus eine Gewohnheit zu machen und eine Doppelkarriere als Dirigent und Bühnenregisseur anzustreben!). Trotzdem ist mir *Così* so sehr ans Herz gewachsen, dass ich, wenn ich nicht mit einem Strehler oder einem Chereau zusammenarbeiten kann, lieber die Herausforderung annehmen und es mit meinem eigenen, bewährten Ensemble und meinen versierten Mitarbeitern versuchen würde, als mich noch einmal der frustrierenden Erfahrung auszusetzen, während endloser Proben mit einem Maulkorb dasitzen und tatenlos zusehen zu müssen, wie ein Bühnenregisseur mutwillig über Mozarts unmissverständliche dramatische Signale hinweggeht oder sich »Gags« ausdenkt, um eine ihm vielleicht »langweilig« scheinende Arie für das Publikum möglichst interessant zu gestalten.

Keine andere Mozart-Oper ist in ihrer dramatischen Gestalt, ihrem Aufbau und Handlungsablauf klarer gegliedert als *Così*. Sie hat auch ihren ureigenen, unverkennbaren »Klang«: Ich glaube, dass man - aus nur teilweise erklärbaren Gründen - keine einzelne Arie aus *Così* herausnehmen und ohne spürbaren Stilbruch in eine andere Oper von Mozart einfügen könnte. Die Musik dieser Oper kann ich über weite Strecken nur als »feminin« bezeichnen. Sie schafft ihr eigenes Klangbild: Man denke nur an den serenadenähnlichen Beginn der Zweiten Szene im Ersten Akt, in der die bei den Schwestern vorgestellt werden. Diese Musik beschwört mit ihren unregelmäßig langen Phrasen und der vorherrschenden Klarinettenfarbe eine träge, sinnliche Atmosphäre herauf, die die neapolitanische Landschaft und die Jugend der Mädchen perfekt untermalt. Und man bedenke ferner die subtile und unaufdringliche Art, mit der Mozart in dieser Oper die Ironie handhabt. Die Macht der Musik allein ist so groß, dass man beim Rezitativ (nach Nr. 8) *nolens volens* zu dem Schluss gelangt, die beiden Männer empfinden' plötzlich echten Abschiedsschmerz, obwohl sie doch ganz genau wissen, dass sie fünf Minuten später, als Albaner verkleidet, zurückkehren werden; oder dass selbst der unerschütterlichste aller Menschen, Don Alfonso, sich - entgegen seinem Willen und trotz seiner Rolle als Verantwortlicher für die ganze Maskerade - von dem Abschiedstrio (Nr. 10) anrühren lässt. *Così fan tutte* ist ein emotionales Psychodrama des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in dem jedes Detail zählt wie bei den Werken Marivaux' oder Beaumarchais', das aber um eine Dimension erweitert ist, weil es gesungen und nicht gesprochen und weil es durch Mozarts faszinierendes orchestrales Prisma gefiltert wird.

Obwohl uns leider kein detaillierter Bericht über die Entstehungsgeschichte von *Così fan tutte* oder über die Zusammenarbeit zwischen Mozart und Da Ponte vorliegt, kann man in der autographen Partitur Hinweise auf Differenzen zwischen Mozart und seinem Librettisten fin-

den. Liest man Da Pontes Libretto nur als Schauspiel, bietet sich ein frauenfeindliches Bild von fast brutalem Zynismus; zwei einfältig-selbstbewusste junge Männer werden von der »natürlichen« Wankelmütigkeit zweier kaum erwachsener Frauen betrogen, die sich nur darin unterscheiden, dass die eine etwas früher »fällt« als die andere. Die Moral liegt auf der Hand; Die menschliche Natur scheitert an Idealen wie Beständigkeit und Treue.

Bei Mozart ist die Sache sehr viel komplexer. Während Da Ponte die menschliche Natur in gnadenlos diesseitiger und materialistischer Weise zeichnet, erlaubt Mozart uns Zuhörern, in der unglaublich sinnlichen Schönheit seiner Liebesmusik zu schwelgen und mit ihm über die Prahlerien und das Benehmen der vier jungen Leute zu lachen; über die treuherzige Konformität der Mädchen mit dem, was von ihnen erwartet wird, oder über das (typische) Selbstwertgefühl der Männer. Doch der amerikanische Schriftsteller Saul Bellow hat Recht, wenn er sagt: »In Mozarts fröhliche, taghelle Diesseitigkeit bricht immer eine jenseitige Düsterteit ein. Und in der Freiheit, die er zum Ausdruck bringt, schwingt stets auch eine gewisse Traurigkeit, eine tiefe Unterwerfung unter die Melancholie mit. Wir werden mit Verständnis beschenkt, aber das, was wir verstehen sollen, ist zu viel für uns.« Am Ende von *Così* gilt dies sicherlich für alle sechs Personen: Gesellschaft und Konvention können das menschliche Bedürfnis nach Werten und Bindungen nicht über jenes Maß hinaus befriedigen, das uns von den Kräften der Natur zuteil wird. Das ist Mozarts Botschaft, die er in seiner nächsten Oper, *Die Zauberflöte*, noch weiter vertiefen sollte.

Es ist kein Zufall, dass die Rollen in *Così fan tutte* - zumindest am Anfang - nicht genau festgelegt werden: Die Liebenden beginnen nicht als eigenständige Persönlichkeiten, sondern als »geklonte« Geschöpfe, deren Handlungen bestimmt werden von den Gesetzmäßigkeiten der menschlichen Natur, zu deren Bestätigung sie geschaffen wurden. In den ersten Szenen werden die beiden Schwestern praktisch wie eineiige Zwillinge präsentiert, die dieselbe Musik singen und dasselbe fühlen. Die Stimmen der beiden ursprünglich von Mozart ausgewählten Sängerinnen, Adriana Ferrarese del Bene (Fiordiligi) und Louise Villeneuve (Dorabella) - die übrigens beide aus Ferrara stammten, waren sich, wenn man von den Konzertarien ausgeht, die Mozart für sie schrieb, in Bezug auf Stimmumfang und Typus sehr ähnlich. Und aus dem Autograph wird deutlich, dass Mozart sich anfangs unschlüssig war und zu dem Zeitpunkt, da er ihre Namen in die Partitur eintrug, nicht wusste, welche Schwester welche war. Die Mode, Dorabella von einem Mezzosopran singen zu lassen, ist eine im 20. Jahrhundert eingeführte Unsitte, durch die die so entscheidende Ähnlichkeit, ja Austauschbarkeit der beiden Schwestern im Ersten Akt aufgehoben wird. Natürlich wollte es der Brauch, dass jede der beiden »Primadonnen« in beiden Akten je eine eigene Arie zugewiesen bekam. Doch ist es meiner Meinung nach eher ein Zufall, dass ausgerechnet Dorabella »Smania implacabili« (Nr. 11) singt, als beide Schwestern über die plötzliche Abwesenheit ihrer Liebhaber verzweifelt sind; bis dahin sollte also noch keine signifikante psychologische Skizzierung der getrennten Charaktere der Schwestern erfolgt sein. Die Tatsache, dass »Come scoglio« (Nr. 14) andererseits der Ferrarese zugeteilt wurde - obwohl die Arie durchaus im Bereich der Villeneuve lag -, legt die Vermutung nahe, dass Mozart beschlossen hatte, Fiordiligi an diesem Punkt der Handlung zur Sprecherin für beide Schwestern zu machen, selbst wenn sich die tapfere Behauptung ihrer moralischen Stärke - wie Mozarts Musik uns zeigt - nicht gerade auf »felsenfestem« Boden bewegt! In dieser wunderbar leidenschaftlichen, aber ans Komische grenzenden Demonstration kategorischer Ablehnung wird sie für Ferrando zum Objekt immenser Begierde. Dadurch, dass er ihr nicht erlaubt, nach Beendigung ihrer Arie die Bühne zu verlassen (wie die Konvention es vorschrieb), und im nachfolgenden mit ihrer psychischen (oder vielleicht musikalischen?) Sensibilität sein Spiel treibt, macht er sie verletzlich und zunächst für Anteilnahme und Mitgefühl und dann - heimtückischer - für emotionale und körperliche Anziehungskräfte empfänglich.

Bis zu dieser Stelle hat in der Oper kein Bruch zwischen Verstand und Gefühl - oder zwischen »sense« und »sensitivity«, wie Jane Austen gesagt hätte - stattgefunden: Seide Schwestern wissen verstandesmäßig, dass es ihre Pflicht ist, die Albaner abzuweisen, und fühlen sich immer noch mehr oder minder stark an ihre abwesenden Liebhaber gebunden. Aber hier mischt sich ein düsterer Ton in den Spaß des Ersten Finales: Anteilnahme und Mitgefühl werden durch den vorgetäuschten Selbstmord der Albaner genauso aus den Mädchen »herausgezogen« wie das Gift mit Hilfe der magischen Kräfte von Mesmers Magnetstein aus den Körpern der Albaner herausgezogen wird. Die beiden Drahtzieher der Handlung, Don Alfonso und die als Medikus verkleidete Despina, nutzen den »animalischen Magnetismus« der Heilkur aus, um die Mädchen in emotionale Willfährigkeit und sexuelle Erregung »hineinzumesmerisieren«. Am Ende des Aktes hat sich zwischen Verstand und Gefühlen eine beachtliche Kluft aufgetan; die Verführung und der schließliche Fall der Frauen sind mit derselben unerbittlichen Konsequenz vorbereitet worden wie in Laclos' zeitgenössischem Roman *Gefährliche Liebschaften*.

Mir scheint, dass viele Interpretationen von *Così fan tutte* versuchen, die latenten Charakterunterschiede der beiden Schwestern in einer zu frühen Phase herauszuarbeiten, und deshalb an einem von Da Ponte gewollten kritischen dramatischen und psychologischen Wendepunkt vorbeizielten. Mit seiner Musik, die im Ersten Akt die Ähnlichkeit und Quasi-Austauschbarkeit der Schwestern hervorhebt, lässt Mozart die natürlichen Unterschiede in ihrer Persönlichkeit im Zweiten Akt unter dem von Despina ausgeübten Druck um so deutlicher zutage treten. Dorabella kann, sobald sie sich Despinas als eines glaubwürdigen Alibis sicher ist, moralische Tugend mit Achtbarkeit und Reputation gleichsetzen, und schon zerstreuen sich ihre Skrupel. Sie redet sich selbst ein, man könne untreu sein und zugleich beständig bleiben. Fiordiligi andererseits entdeckt auf schmerzhaft Weise, dass man unbeständig sein kann, ohne jemals untreu zu sein! Sie muss allein mit ihrer Qual und Reue ringen und sie vor Don Alfonso und Despina geheim halten, die sie wahrscheinlich ohnehin nicht verstanden hätten. In ihrer Arie »Per pietà« (Nr. 25) wird mit fast unerträglicher Schärfe die einsame Konfrontation einer menschlichen Seele mit einer Welt ohne Moral oder geistigen Rat geschildert, die keinen Rahmen zu bieten hat, der irgendwelche Alternativen zuließe. Fiordiligi richtet ihre Hoffnungen ausgerechnet in dem Augenblick auf Guglielmos Beständigkeit, da Mozarts Hörner uns mit ihrem grausamen Hahnrei-Gespött signalisieren, dass dieser sie gerade mit Dorabella betrügt.

Und wie verhält es sich mit den Männern? Guglielmo ist natürlich der Aufrichtigere der beiden, und ihm wird auch die schmerzlichere Lektion erteilt, denn sein männliches Ego und sein männlicher Stolz gehen stark lädiert aus der ganzen Erfahrung hervor. Ferrando, mit dem Mozart sich spürbar identifiziert, konzentriert sich auf seine poetische Suche nach einer idealen Liebe, nach Gefühlen, die bereits in »Una bella serenata« (Nr. 3) postuliert werden und die in seinem herrlichen »Un' aura amorosa« (Nr. 17), in den »caldi desiri«, die er in »Ah, lo veggio« (Nr. 24) empfindet, und mehr noch in den »voci d'amor«, die er in »Tradito, scherzato« (Nr. 27) vernimmt, zum Ausdruck kommen und die sich durch musikalische Kongruenz immer stärker in der Person der Fiordiligi bündeln. Das geht so weit, dass sein großes Duett mit ihr, »Fra gli amplessi« (Nr. 29), mit der nach Ausgleich strebenden Rivalität zu Guglielmo beginnt und sich in eine allumfassende und - in meinen Augen - vollkommen aufrichtige, überströmende Liebeserklärung an Fiordiligi verwandelt.

Ist Don Alfonso eine Art Zauberlehrling? Möglicherweise, doch mehr noch ist er Philosoph und ein Mensch, der es liebt, an den Schicksalen anderer herumzumanipulieren, der sich aber, nachdem er die Lunte einmal angezündet hat, zurückzieht und meiner Ansicht nach - sogar ziemlich bestürzt ist über das Ausmaß der Gefühlsverwirrung, die er gestiftet hat, um den beiden jungen Offizieren eine Lehre zu erteilen und seine Wette zu gewinnen. Sein Ver-

hältnis zu Despina ist auch nicht ganz spannungsfrei: Als Realisten und »schlitzohrige« Drahtzieher machen sie gemeinsame Sache, um den jungen Leuten ihre romantischen, idealisierten Illusionen zu rauben. Aber bei zwei Gelegenheiten fordert Despina Don Alfonso offen heraus, das Experiment wieder unter Kontrolle zu bringen. Dies gibt dem Ausgang des Stücks noch eine wichtige dramatische Wende, wenn Don Alfonso, nachdem er seine Wette gewonnen hat, den jungen Männern empfiehlt, ernüchert, wie sie nun sind, zu ihren ursprünglichen Partnerinnen zurückzukehren und sie mit all ihren Fehlern zu heiraten. Despina andererseits, die - daran muss erinnert werden - von Don Alfonso niemals ganz offen über die Identität der beiden Albaner aufgeklärt wurde, hat die beiden Mädchen veranlasst, einen Notar zu rufen, damit sie die Albaner heiraten können. Don Alfonso bleibt keine andere Wahl als Despinas Plan zuzustimmen, aber er hat noch einen Pfeil im Köcher: Indem er die Rückkehr der beiden Soldaten und die Demaskierung der Albaner inszeniert, gewinnt er die Initiative zurück. Das Experiment hat sich für alle als viel schmerzlicher erwiesen als ursprünglich beabsichtigt, und In der *Scuola degli amanti* müssen jetzt auch die beiden »Professoren« nachsitzen. Der Schmerz, der mit der Auflösung des Plots verbunden ist, wird nicht deshalb zugefügt, weil sich alle menschlichen Bindungen als instabil erwiesen haben, sondern weil an die Stelle von Selbstachtung und gegenseitigem Respekt immer mehr das Erkennen des eigenen Selbst und das des anderen und das Bedürfnis nach Versöhnung treten. Da Pontes Zynismus wird durch Mozarts Musik abgemildert.

Bei alledem gibt es - wie überzeugt auch immer ein Interpret von seiner Lesart der Partitur sein mag - niemals eine einzige »richtige« Art, sich einem Stück anzunähern, das so facettenreich und komplex ist wie *Così*. Man kann nur hoffen, ein Fünkchen von Mozarts Genius zu erhaschen, und versuchen, es mit adäquaten Mitteln auf die Bühne zu bringen. Für mich ist es von Bedeutung, dass die Oper 1789/90, an dem faszinierenden historischen Schnittpunkt von »Aufklärung« und »Revolution« also, in Wien geschrieben wurde und dass sie im zeitgenössischen Neapel spielt - einer Stadt mit einem königlichen Hof, die trotz ihres fortschreitenden Niedergangs damals noch immer die größte Stadt Europas war. Das spiegelt sich auch in unserem Entwurf für die Prospekte und »siparietti« wider; sie beruhen auf Malereien des Wälisers Thomas Jones und des Neapolitaners Tito Lusieri, die, jeder auf seine Weise, den architektonischen Rahmen für die Oper schaffen. Dieses urbane Ambiente (eine Sommerresidenz für die beiden jungen Damen aus dem Norden?) besteht neben Prospekten, die die Bucht von Neapel, die ständig drohende Präsenz des Vesuv und Gärten zeigen, welche zwar üppig, aber auch voller Gefahren sind. Wir sollten nämlich nie vergessen, dass die Oper in Süditalien angesiedelt ist, wo der Duft nach wilden Kräutern und Pinien nur einen Aspekt der Natur darstellt; der andere tritt uns in Gestalt von Aloen, Agaven, Feigenkakteen, Skorpionen und Giftschlangen entgegen. Die Natur ist romantisch und verschwenderisch, aber auch grausam und gefährlich. Den von Don Alfonso entfesselten emotionalen Gewalten entspricht in unserer Inszenierung ein bedrohlich wuchernder Pflanzenwuchs, der selbst diesen alten Philosophen in Erstaunen setzt. Das ist die Welt der »Aufklärung«, in der die Frauen ihre Identität nur als Teil einer von Männern beherrschten Gesellschaft erlangen. Ihre Nähe zur Natur jedoch wird als Quelle ihrer Faszination und ihres Reizes angesehen, und ihre amourösen Neigungen sind einem Don Alfonso nur vor diesem Hintergrund ihrer »Naturhaftigkeit« erklärlich. Die starren Korsette, fließenden Seidenstoffe und Watteau-Capes sind nur die eine Seite der Medaille. Mir schien es von vitaler Bedeutung, bei der Inszenierung von *Così* zu versuchen, die Sitten sowie das Künstliche und Symmetrische im jeweiligen Handlungskontext festzulegen, ehe man sich dran macht, die kondensierte Entwicklung der sechs verschiedenen Charaktere nachzuzeichnen. Wie die englische Dichterin Edith Sitwell feststellte, muss man, um überhaupt exzentrisch sein zu können, erst einmal den Mittelpunkt seines Kreises finden.