

Repertoirekunde

Mozart, die Opern - 7 -

Così fan tutte

Così fan tutte, ossia La scuola degli amanti ist eine Oper nach einem Libretto von Lorenzo Da Ponte. Mozart begann mit der Komposition im Herbst des Jahres 1789. Uraufgeführt wurde die Oper am 26. Januar 1790 im „alten“ Wiener Burgtheater am Michaelerplatz unter Leitung des Komponisten.

Das ursprüngliche Libretto war für Antonio Salieri bestimmt, der seine Komposition vermutlich auch 1789 begann, diese aber nach 65 entworfenen Takten des Terzetts „La mia Dorabella capace non è“ nicht weitergeführt hat. Constanze Mozart gab später gegenüber dem Ehepaar Mary und Vincent Novello an, dass Salieri es „unworthy [of] musical invention“ hielt. Das zweite Terzett „È la fede delle femmine“ hat Salieri noch vollständig komponiert. Ein mit diesen beiden Stücken sonst nicht in dieser Form überliefertes Rezitativ lässt vermuten, dass das Libretto von Da Ponte für Mozart bearbeitet wurde. Wie der Auftrag zur Oper *Così fan tutte* an Mozart gelangte, ist unklar. Das Werk ist nach *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* die letzte der drei Da-Ponte-Opern, Buffa-Opern, die Mozart auf einen Text von Lorenzo Da Ponte schrieb. Zu Silvester des Jahres 1789 veranstaltete Mozart in seiner Wohnung eine Probe, bei der er Teile der Komposition mehreren Freunden und Bekannten, unter ihnen Joseph Haydn, vorspielte.

Bei der Uraufführung am 26. Januar 1790 wirkten Sänger mit, deren Fähigkeiten Mozart teilweise von Aufführungen früherer Werke wie *Le Nozze di Figaro* und *Don Giovanni* bekannt waren. Francesca Gabrieli, genannt Adriana Ferrarese del Bene, und Louise Villeneuve sangen Fiordiligi und Dorabella. Sie waren auch im wirklichen Leben Schwestern. Die Wienerin Dorothea von Sardi spielte mit ihrem Gatten Francesco Bussani das „Paar“ Despina und Don Alfonso. Vincenzo Calvesi übernahm die Partie des Ferrando und Mozarts Figaro-Darsteller von 1786, Francesco Benucci, sang den Guglielmo. Nach vier weiteren Aufführungen am 28. und 30. Januar und 7. und 11. Februar verstarb Kaiser Joseph II., und alle Theater mussten wegen der Hoftrauer für mehrere Monate schließen. Am 6. Juni 1790 wurde die Oper allerdings wieder aufgeführt und erlebte bis zum 7. August desselben Jahres weitere fünf Aufführungen in Wien. Zu Lebzeiten Mozarts wurde das Werk in Wien dann nicht mehr aufgeführt.

Così fan tutte war lange Zeit umstritten. Schon kurz nach Mozarts Tod wurde Kritik am angeblich albernen und unmoralischen Textbuch geübt. Abfällige Äußerungen sind unter anderem von Ludwig van Beethoven und Richard Wagner überliefert. Im

19. Jahrhundert wurde *Così fan tutte* häufig in verstümmelnden Bearbeitungen aufgeführt, teilweise wurde Mozarts Musik sogar ein völlig neuer Text unterlegt. Erst im 20. Jahrhundert wurde *Così fan tutte* als gleichberechtigtes Meisterwerk neben *Figaro* und *Don Giovanni* akzeptiert.

Fiordiligis Arie im zweiten Akt, "Per pietà, ben mio", nahm Beethoven zum Vorbild für die große Arie der Leonore im *Fidelio*. Ähnliches gilt wohl auch für den vierstimmigen Kanon im Finale des zweiten Aktes (für den Mozart auch einen leichter auszuführenden Ersatz komponierte), der sein Spiegelbild im Quartett Nr. 3 von *Fidelio* findet.

Für Guglielmo hatte Mozart im ersten Akt zunächst die prachtvolle und ausgedehnte Arie "Rivolgete a lui lo sguardo" komponiert, eine der großartigsten Buffo-Arien, die er je geschrieben hat. Mozart ersetzte sie jedoch durch die deutlich kürzere Arie "Non siate ritrosi" und trug die ursprüngliche Arie als eigenständiges Werk in sein Werkverzeichnis ein. Eine Erklärung könnte sein, dass dem Sänger der Uraufführung die Tessitur der Arie zu hoch war. Außerdem passt die überlange Arie nicht zum Fortgang der Handlung.

According to William Mann (*The Operas of Mozart*, Oxford University Press 1986), Mozart disliked prima donna Adriana Ferrarese del Bene, da Ponte's arrogant mistress for whom the role of Fiordiligi had been created. Knowing her idiosyncratic tendency to drop her chin on low notes and throw back her head on high ones, Mozart filled her showpiece aria "Come scoglio" with constant leaps from low to high and high to low in order to make Ferrarese's head "bob like a chicken" onstage.

Die Bühnenhandlung verletzte das damalige Wiener Empfinden nicht, galt aber im 19. und frühen 20. Jahrhundert als gewagt, vulgär und sogar unmoralisch. Beethoven, Weber und Wagner lehnten die Oper ab. Die Oper wurde nicht häufig aufgeführt, und wenn sie erschien, dann als Bearbeitung. Die Bearbeitungen im 19. Jahrhundert, auch außerhalb des deutschen Sprachraumes, sind gravierend und dürften wirkungsgeschichtlich wohl von keiner anderen Oper übertroffen worden sein.

Eine Neubewertung bahnte sich um die Wende zum 20. Jahrhundert an. Richard Strauss und Gustav Mahler bewunderten das Werk. Nach dem Zweiten Weltkrieg eroberte *Così fan tutte* schließlich wieder einen Platz im Standard-Opernrepertoire und wird heute häufig aufgeführt.

In den Ensembles liegt Guglielmos Partie tiefer als die von Alfonso. Ein Stimmtausch wird notwendig, wenn Alfonso mit einem Bassbariton besetzt ist.

Überhaupt ist die Oper eine Ensemble-Oper mit herrlicher Musik. Die Musik kann

nicht zwischen wahren und vorgetäuschten Gefühlen unterscheiden; sie kann nicht ambivalent sein. Alles nimmt sie gleichermaßen in sich auf und überhöht und feiert die Liebe in jeglicher Weise. Die Musik setzt sich nicht in ironische Distanz, sie richtet nicht; erst im 20. Jahrhundert standen solche Stilmittel zur Verfügung. Im zu Ende gehenden 18. Jahrhundert ist alles Spiel und heitere Indifferenz, ein Endspiel gewissermaßen im Epochenumbruch. Zeitgleich läutete die Französische Revolution das "fin de siècle" ein.

Das dominierende Thema des "Paartauschs" findet sich in früheren literarischen Quellen, bei Ovid, Ariosto und Cervantes. Der *Orlando Furioso* von Ludovico Ariosto gilt als Vorläufer von *Così fan tutti* (und von Don Alfonsos Philosophie). Im Gesang XXVIII lesen wir von zwei Freunden, die, nachdem sie von der Untreue ihrer Frauen erfahren haben, beschließen, fortzugehen, um sich in neue Liebeserfahrungen zu stürzen. Die "Studienreise" bringt jedoch die bittere Wahrheit ans Licht: Andere Frauen sind auch nicht mehr keusch. Kurzum: "So machen es alle!" Hier finden wir auch die Namen von Fiordiligi, Doralice, Fiordispina, Guglielmo und Don Alfonso. Die Analogie zwischen unserer Fiordiligi und der von Ariosto, die als Symbol äußerster Treue stirbt, ist offensichtlich.

Eine ähnliche Situation wie der Austausch von *Così fan tutte*-Paaren findet sich in Antonio Salieris Werk *La grotta di Trofonio*. Die gegensätzlichen Protagonisten Ofelia und Dori wählen einen Ehemann, der ihrem Geist entspricht. Trofonios Magie tauscht zuerst die Charaktere der beiden Ehemänner, dann der Ehefrauen und bringt zuletzt alles wieder in Ordnung. Obwohl der Austausch hier nicht die verlobten Paare betrifft, sondern ihre jeweiligen Charaktere, ist es offensichtlich, dass das Thema die Fantasie von Mozart und Lorenzo da Ponte angeregt hatte.

"Così fan tutte, diesen Titel könnte man mit hoher Berechtigung zu 'Così fan tutti' abwandeln. Denn der Mangel an 'Weibertreue', den der Text zum Thema hat... wird hier bei weitem übertroffen von dem Mangel an Männermoral... In Wirklichkeit sind die Frauen Opfer einer elenden Intrige, die nur deshalb gut ausgeht, weil die Männer ungerechterweise in die Position gesetzt werden, den Frauen verzeihen zu dürfen, während es eigentlich umgekehrt sein müsste.

Guglielmo und Ferrando, diese beiden sauberen Herren Offiziere, deren Seele mehr oder weniger in ihren Degen steckt, sind nicht etwa virile Triebnaturen wie Don Giovanni, sie halten sich auf ihre Ehre etwas zugute, obgleich sie kaum wissen, was Ehre bedeutet. Sie sind Musterbeispiele männlicher Niedertracht, mehr noch als ihr zynisch durchtriebener Anstifter Don Alfonso, der 'vecchio filosofo'... Die beiden jungen Herren spielen ihre Rolle so perfekt und perfide, als wollten sie selbst die Untreue ihrer beiden Damen beweisen und

ausnützen, was sie, ohne Frage, auch bald nach der Hochzeit tun werden. ...

Jeder Versuch, dem Text mit Psychologie beizukommen, scheitert an der extremen Unwahrscheinlichkeit, die, wie ja meist in der Opera buffa, im Nicht-Erkennen des Naheliegenden gipfelt. Weder nehmen die Damen in den exotischen Galanen den Liebhaber der jeweils anderen wahr... noch erkennen sie in Arzt und Notar die eigene Zofe Despina. Überdies bleiben die beiden Herren für die Damen so namenlos wie Lohengrin für Elsa. ...

[Es handelt sich hier] "um die Hinnahme eines Stückes, dessen Ideenträger Marionetten sind, inexistent außerhalb der von ihrer Gesamtheit getragenen Idee. Es wäre natürlich sinnlos, dem Textdichter da Ponte moralische Intentionen zu unterstellen - so gern wir es auch täten -, nämlich darin, dass er die Ehre der beiden Damen und damit der Frauen überhaupt hätte retten wollen, auf Kosten der höchst zweifelhaften Männermoral. Die Frage, ob diese beiden Paare später miteinander glücklich werden, haben sich weder da Ponte noch Mozart gestellt. Es ist auch eine müßige Frage. Die Artefakte des Dixhuitième beantworten keine Fragen nach Zukunft. Aus dem Nicht-mehr-froh-werden eine fröhliche Untugend zu machen, war ein Wesenszug des Rokoko.

Doch gilt die Frage für so manches, das wir vereinfachend 'Lustspiel' nennen; das Wort 'Lustspiel' ist zweideutig... Es kommt nicht darauf an, ob die Konstellation wahrscheinlich ist, sondern auf die seelische Beziehung und die entsprechende Artikulation auch des unwahrscheinlichen Geschehens, wenn es von den Beteiligten als wahr und wahrhaftig erlebt wird. Logik ist weder eine Qualität der menschlichen Seele noch ihr Maßstab.

Orsinis [Graf Orsini in Shakespeares *Twelfth Night*] Musik 'als der Liebe Nahrung' wird in *Così* zum Ereignis, im Sinne des 'Musikalisch-Erotischen' Kierkegaards, und zwar vor allem im Falle der bedauernswerten Fiordiligi: Die Komödie der anderen wird für sie zur Tragödie... Kein Zweifel: Sie liebt zum ersten Mal in ihrem Leben, und zwar leider eine Puppe, die sie, die gänzlich Unterfahrene, als solche nicht erkennt. ...

Sie [Fiordiligi] ist, in jedem Sinne, die 'prima donna'. Ihrer hat sich da Ponte besonders angenommen, denn die Sängerin Adriana del Bene war zu dieser Zeit da Pontes Geliebte, und übrigens tatsächlich die Schwester der Louise Villeneuve, der Dorabella. Wie in der Oper waren beide aus Ferrara."

Wolfgang Hildesheimer - Mozart. Suhrkamp Taschenbuch, München 1980, S.295 ff.

In einer Wette versuchen Ferrando und Guglielmo dem alten Skeptiker Alfonso die unangreifbare Treue ihrer Bräute Dorabella und Fiordiligi zu beweisen. Die Frauen sind über den versuchten Partnertausch und die Wette nicht informiert worden. Innerhalb von vierundzwanzig Stunden verlieren Ferrando und Guglielmo die Wette. Sie haben auch alles dafür getan, alle Gefühlsregister gezogen.

"Die Frauenfeindlichkeit dieses Spiels ist im Sinne einer 'Marivaudage' zu begreifen. Tatsächlich hat Da Ponte jenen von Marivaux vervollkommenen Komödientypus aus der

'Régence' aufgegriffen, in dem die wie zu einer Versuchsanordnung... gruppierten Paare die Tiefe ihres eigenen Empfindens erst im Augenblick der Untreue erfahren. Zu dieser Selbsterfahrung... gehört die Maskerade, erst sie macht aus dem Leben das Spiel von Liebe und Zufall (so der Titel von Marivaux' 1730 uraufgeführtem Stück *Le jeu de l'amour et du hasard*). Die Maskerade dient der Selbstfindung, erst durch sie wird... - Mozarts *Così* ist ein letzter Gruß an das zugrundegehende 'Ancien régime' - aus der galanten 'Amour' im Spiel die wahre 'Tendresse' und 'Passion'. Nur in der Gefühlsverwirrung durchbricht der Mensch in einer durchformalisierten Gesellschaft die Etikette; nur in der Unmoral, zu der das siegreiche Bürgertum im eigenen Lustverbot solche Normüberwindung machte, wird ein Bewusstsein von der Tiefe der erotischen Bindung möglich. ...

Da Ponte bringt zum Schluss wieder die alten Paare zusammen. Damit weist er sie mit den Mitteln der Operntradition als falsch aus. "Der Tenor gesellt sich wieder zum Mezzosopran, der Bariton zum Sopran. So bleibt im Hörer die Erfahrung zurück, dass die verführten Paare besser zueinander passten als die legalen. Das indes verdanken wir weniger Lorenzo da Ponte als der Musik Mozarts."

Ulrich Schreiber - Opernführer für Fortgeschrittene, Band 1, Bärenreiter, Kassel etc. 2013

Repertoirekunde

Mozart

<https://www.freitag.de/autoren/thomas-w70/mozart-post-amadeus>

THOMAS.W70
2014

Mozartstil. Zu Mozarts Oper "Così fan tutte", neue Aufnahmen, unter anderem mit Teodor Currentzis, und darüber wie sich der Mozartstil in den letzten Jahren entwickelt hat.

Es besteht kaum Zweifel, dass Milos Formans Film "Amadeus" unsere Vorstellung von Mozart grundlegend verändert hat. Im Rückblick ist klar, dass "Amadeus" eine kultur-mythologische Umformatierung war, die zwar zunächst von seriösen Klassik-Liebhabern als popkulturelles Massenphänomen halb geschmeichelt halb kopfschüttelnd zur Kenntnis genommen wurde, allmählich aber doch auch ins Bewusstsein der Klassikkultur durchsickerte.

Gerade wenn man sich die Mozart-Aufnahmen der letzten Jahre anhört, wird man das Gefühl nicht los, dass sich hier ein Post-Amadeus-Mozartstil herauskristallisiert hat. Sehr oft meint man etwas von jener nervös aufgekratzten Lebendigkeit zu spüren, die Tom Hulce der Mozart Figur mitgegeben hat.

Nun ist "Amadeus" ohne Zweifel ein großartiger Film, und das nicht nur weil das Theaterstück von Peter Shaffer, auf dem der Film basiert, eine Paradebeispiel jener brillant gemachten angelsächsischen Theaterkunst ist, die es schafft ein durchaus anspruchsvolles Thema unterhaltsam und dramaturgisch geschickt zu präsentieren. Doch wenn ein Film wie dieser einen so enormen Erfolg hat, geht das meist über rein handwerkliche Aspekte hinaus.

Man muss "Amadeus" eigentlich im Kontext von Filmen wie "Fame" oder "A Chorus Line" sehen. Was in diesen Filmen zum Ausdruck kommt ist die Entfremdung von bildungsbürgerlichen Idealen. Klassische Musik, Klassisches Ballett und ernsthafte Literatur werden als unzeitgemäß und steif empfunden und die Popkultur als lebendig und heutig gefeiert.

In diese Kerbe schlägt auch "Amadeus". War Mozart in den 1950er und 60er Jahren noch ganz der Heros des Bildungsbürgertums und wurde als von antiker griechischer Kunst beseelter und von Schillerscher Bildung durchdrungener apollinischer Genius stilisiert, wurde Mozart in "Amadeus" von der Popkultur annexiert. Er liest dort nicht Kant oder schwelgt in der Kunst der Antike sondern ist ein anarchisches Originalgenie, das sich wie ein moderner Rockstar einen Dreck um Etikette schert, am liebsten Partys feiert, und in den nüchternen Momenten mal schnell Meisterwerke aufs Papier kritzelt.

Obwohl das natürlich genauso eine Klitterung war wie das frühere Mozartbild, ging diese mythologische Umdeutung sehr gut auf. Denn, was man vorher eher verschämt camouflierte, Mozart hatte tatsächlich diese chaotische, nervöse, hedonistische und anarchische Seite in seinem Charakter. Dass diese Seite wieder zum Vorschein kam, darin liegt das Verdienst von "Amadeus". Und darin, dass

sich diese Elemente so gut mit dem modernen Popstar-Mythos zusammen fügten, das tiefere Geheimnis seines Erfolges.

An dieser Stelle sei nicht verschwiegen, dass der eigentliche Autor dieser Umdeutung Wolfgang Hildesheimer war, dessen Mozartbuch von 1977 Peter Shaffer maßgeblich zu seinem Theaterstück inspiriert hatte. Schon das Buch als auch das Theaterstück waren sehr erfolgreich, doch war wohl nur ein Kinofilm in der Lage, diese Aspekte in das Bewusstsein einer breiten Öffentlichkeit zu tragen.

Freilich ist auch das Mozartbild von "Amadeus" nicht wahrer als das des Apollinikers. Denn in Mozarts Brust, und das ist vielleicht das eigentliche Betriebsgeheimnis von Mozarts mysteriösem Genie, wohnten zwei Seelen, die in produktiver Spannung zueinander standen. Neben der spontan anarchischen Spielernatur ist da auch ein starker Zug von Strenge, Ernsthaftigkeit und Konservatismus.

Auf primärer handwerklich kompositorischen Ebene ist Mozart tatsächlich sehr konservativ. Mozart hat schon mit der Muttermilch ein zentrales ästhetisches Gesetz aufgesogen, das, nebenbei bemerkt, dem heutigen zeitgenössischen Komponieren gänzlich abhanden gekommen ist. Dass man nämlich, um originell zu komponieren, zuerst so etwas wie Normalität herstellen muss. Heute dagegen will alles Singularität sein und treibt einsam im Weltall der künstlerischen Möglichkeiten.

Man könnte sogar sagen, dass Beethoven ohne Mozart und Haydn nicht möglich gewesen wäre, da diese in ihren Sinfonien und Sonaten erst jene Normalität und Regelmäßigkeit etabliert hatten, an der sich Beethoven dann transformativ und zum Teil auch destruktiv abarbeiten konnte.

Insbesondere an den Mozart-Opern-Aufnahmen seit "Amadeus" lässt sich tatsächlich so etwas wie eine Entwicklung ablesen. Angefangen mit den Aufnahmen von Arnold Östman über John Elliot Gardiner und René Jacobs bis zu den neuen Mozartaufnahmen von Teodor Currentzis, von denen "Così fan tutte" soeben erschien.

Ganz klar erkennbar ist ein Trend zu Äußerlichkeit und Extremismus. Mehr und mehr fokussiert sich die Aufmerksamkeit auf die klangliche Oberfläche und mehr und mehr wird zugespitzt und forciert. Teodor Currentzis hat das auf eine Spitze getrieben, die eigentlich kaum mehr zu überbieten ist. Bei jedem sforzato scheppern die Saiten, jedes piano wird mit einem hauchigem Zuckerguss überzogen. Jedes Allegro wird an die Grenze der Spielbarkeit gepresst, jedes Adagio mit mahlerhafter Bekenntnishaftigkeit aufgeladen. Eine Ästhetik des permanenten Ausnahmezustands.

Besonders anschaulich ist diese Entwicklung auch beim Continuo-Part zu beobachten. Fing Östman damit an, das Continuo aufzulockern und freier zu gestalten, wird bei Jacobs und Currentzis inzwischen eine show abgezogen, ja, inspiriert von der Histrionie von Tom Hulces Mozart, oft rumgehampelt, dass es schon ins Affige geht.

Ich gebe ganz offen zu, dass ich gegenüber dieser Entwicklung zwiegespalten bin.

Denn ich kann durchaus nachvollziehen, dass der parforce-Ritt von Teodor Currentzis großen Eindruck macht und er damit im Grunde eine moderne Art von instant consume- und wow-Ästhetik bedient, die, da mag man als Bildungsbürger noch so jammern, längst zur Leitästhetik der modernen Kultur geworden ist.

Wir leben in einer Zeit der Gladiatoren-Kämpfe, das verraten uns nicht nur "Hunger Games" und Casting Shows. Nur noch im Extremismus meint man sich von der alles verschlingenden Masse abheben zu können. Allerorten ist diese allgemeine Ungeduld und Unruhe zu spüren, eine Obsession des Jetzt und Gleich, eine Sucht nach unmittelbarer Befriedigung. Alle Ambivalenz und Umständlichkeit macht uns nervös.

Doch bei aller Reserve und Aversion: Teodor Currentzis ist nicht nur eine bemerkenswerte künstlerische Erscheinung, er repräsentiert mit seinem Extremismus eben auch eine signifikante kulturelle Strömung unserer Zeit. Ist Christian Thielemann der Dirigent der AfD-Wähler, die gerne die alte Bundesrepublik samt D-Mark, rheinischem Kapitalismus und Karajans Salzburger Festspielen zurück hätten, ist Currentzis der Dirigent der ISIS-Kämpfer-Generation, die jenseits der etablierten kapitalistischen Strukturen nach unverbrauchten Sinnangeboten suchen.

Mozarts "Così fan tutte" entstand in einem historischen Augenblick. Sie wurde im Herbst 1789, also unmittelbar nach der Stürmung der Bastille, komponiert und im Januar 1790 uraufgeführt. Anders als Figaro und Don Giovanni war sie eine Auftragsarbeit des Kaiserlichen Hofes in Wien. Entsprechend ist die Oper stofflich eher rückwärtsgewandt, hat seine Wurzeln bei Ariosto und dem Schäferspiel. Die Dienerinnenfigur der Despina ist gewissermaßen eine modernisierte Weiterentwicklung der lebensklugen Schäferin Dorinda.

Die Oper spielt also in einer aristokratischen Welt, die aus der Ferne bereits das Donnerrollen ihres Untergangs hört. Es ist ein Tanz auf dem Vulkan und Mozarts Partitur ist eine untergründige Nervosität anzumerken, die schon in der merkwürdigen Ouvertüre, die wie ein führerloser Zug auf irgendeine Klippe zuzusteuern scheint, zum Ausdruck kommt.

Marie Antoinette ist die Referenzfigur für das geistig soziologische Klima der Oper. Wenn Dorabella die sündhaft teure heiße Schokolade, von der Despina heimlich genippt hat, in schlechter Laune vom Tablett stößt, muss man unweigerlich an Marie Antoinettes berühmten Ausspruch denken, wenn die armen Leute kein Brot haben, sollen sie doch Kuchen essen.

Die ganze Rokoko-Welt der Oper ist überhaupt viel frivol-zynischer als wir anzunehmen wagen. Der seit dem 19. Jahrhundert immer wieder zu hörende Einwand, die Handlung mit den verkleideten Liebhabern sei unwahrscheinlich und unrealistisch, ist typisch für eine bürgerliche Ästhetik, die jeden Sinn für allegorische Maskenspiele verloren hat. Dass nie jemand moniert hat, dass eine Statue, die lebendig wird, unrealistisch ist, zeigt umgekehrt, dass man in diesem Fall die allegorische Symbolisierung von Schuld und schlechtem Gewissen auch später noch unmittelbar verstanden hat.

Die Konstellation in "Così fan tutte" hat tatsächlich viel von einem Maskenspiel, wie es auch noch Goethe im Mummenschanz des Faust aufführt, wo die Protagonisten in der Verkleidung sich äußerlich verhüllen, doch in Wahrheit innere Aspekte ihrer Persönlichkeit nach außen tragen. Sinn des Spiels ist nicht ein Ratespiel des Erkennens, sondern das geheime Offenbaren von tief verborgenem. Zudem wird den Protagonisten ein Spiel des "Als ob" ermöglicht, das jenen Reiz von kontrollierter Tabuverletzung erzeugt, der Sinn und Zweck erotischer Rollenspiele ist.

In dieses Bild passt auch, dass die Fiordiligi in der Uraufführung von der Ferraresi del Bene gesungen wurde. Ausgerechnet Giacomo Casanova hatte über sie gelästert, dass sie für ihre Karriere mit jedem ins Bett geht, und in Wien war sie, obwohl verheiratet, die Geliebte von Lorenzo da Ponte, worüber am Klatsch-süchtigen Wiener Hof natürlich jeder im Bilde war. Dass Da Ponte die Fiordiligi als besonders tugendhaft darstellt, ist also schon in Bezug auf die Besetzung eine frivole Pointe.

Dass irgendwas an dieser Oper moralisch nicht so ganz geheuer ist, hat man wohl immer gespürt. Die Oper war im bürgerlichen 19. Jahrhundert wenig populär. Bezeichnender Weise erlebte sie im fin de siècle eine erste Renaissance, vor allem Richard Strauss' "Rosenkavalier" und "Schweigsame Frau" sind unverkennbar von "Così" inspiriert. Und auch in den letzten Jahren, wo das Internet ganz neue Möglichkeiten des Fremdgehens eröffnet, hat die Thematik der Oper durchaus Konjunktur.

Doch obwohl die moderne Liberalität uns "Così" in gewissen Aspekten wieder näher gebracht hat, auf der Bühne wirkt die Oper selten überzeugend. Selbst die viel gepriesene Inszenierung von Michael Haneke fand ich, wohl auch ein wenig "overhyped", enttäuschend. So intelligent und im Detail ausgearbeitet sie ist, wirklich funktioniert hat sie für mich nicht.

Warum Così heute nicht so recht zünden will, hat wohl vor allem mit der heutigen Vorstellung von Geschlechtern zu tun. Dass die Oper heute als frauenfeindlich gilt, ist nachvollziehbar, doch gewiss nicht das, was Mozart und Da Ponte im Sinn hatten. Die sahen darin im Gegenteil eine Huldigung ans weibliche Geschlecht.

Denn auch Mozart und Da Ponte wussten bereits sehr gut über jenes Mysterium des Begehrens Bescheid, das später Marcel Proust in aller Ausführlichkeit beschreiben wird. Nämlich dass Stabilität der natürliche Feind des Begehrens ist, dass erst das Chaos, die Gefahr, die Verwirrung und das Unvorhergesehene die Leidenschaft befeuern. "Così fan tutte" ist nicht moralisches Verdikt sondern erotische Verheißung.

Gemäß eines englischen Bonmots, Männer lassen sich lenken wie willige Schafe, wenn man sie nur im Glauben lässt, dass sie es sind, die die Richtung vorgeben, lebt auch die Konstellation von "Così fan tutte" von jener Ambivalenz, dass es zwar scheinbar die Männer sind, die die Frauen verführen und überführen, dass aber auf einer intuitiven Ebene eigentlich die Frauen die Oberhand haben.

Es ist denn auch kein Wunder, dass Mozart die Frauen musikalisch viel ernster nimmt als die Männer. Dorabellas "Smania implacabile" und Fiordiligis "Come scoglie" sind eben keine hysterischen Karikaturen sondern zeichnen Dorabella als

eine leidenschaftliche, zum Risiko bereite Frau und Fiordiligi als selbstbewusste Schönheit, die sehr gut weiß, dass sie durch ihre stolze Unzugänglichkeit das Begehren anderer erst recht steigert (wer "Downton Abbey" kennt, mag an Lady Mary Grantham denken). Die Seria-Anklänge dieser Arien sind denn auch nicht parodistisch wie oft unterstellt wird, sondern vermitteln Welthaftigkeit und Attraktivität. Guglielmo und Ferrando sind mit dem jovial charmanten "Non siate ritrosi" und dem selbstverliebt schönheitstrunkenen "Un' aura amorosa" als Charakter viel schlichter gezeichnet.

Es steckt eine Menge geschlechterpsychologische Beobachtung in der Art wie sich die Paare im zweiten Akt annähern. Ähnlich wie in Goethes "Wahlverwandtschaften", die stofflich in der Tradition von "Così" stehen und in denen von chemischen Anziehungen von Elementen die Rede ist, sind Dorabella und Guglielmo chemisch betrachtet der beste Match. Und es ist dann auch kein Wunder, dass sie im Duett "Il core vidono" sofort verschmelzen. Bei Fiordiligi und Ferrando muss die Temperatur noch deutlich erhöht werden, bevor ihre narzisstischen Selbstbilder amalgamieren. Bezeichnend ist, dass Fiordiligi und Ferrando ihren emotionalen Höhepunkt jeweils alleine haben, in "Per pietà" und "Tradito, schernito". Bei Fiordiligi sind es Schuldgefühle, bei Ferrando die Eifersucht, die als Katalysatoren und Aphrodisiakum wirken.

Die geschlechtliche Assymetrie, die bereits in den ersten beiden Szenen exemplarisch exponiert wird, wird heute eher überspielt. Bei Haneke wirkt die Geschichte wie ein Sexunfall unter Alkoholeinfluss wie überhaupt in modernen "Così"-Inszenierungen viel gefummelt und geknutscht wird. Dass Don Alphonso Despina sexuell belästigt, ist inzwischen so selbstverständlich, dass es fast schon ein wenig nervt.

Diese Handgreiflichkeiten ziehen die Oper auf die Ebene einer Sex-Klamotte. Um Sex geht es aber in "Così" paradoxer Weise weniger als in Figaro und Don Giovanni, vielmehr um die geheimnisvolle Dynamik des Begehrens. Wenn die Figuren nicht eine gewisse Distanz und damit auch etwas Geheimnis bewahren, bleiben sie und damit das ganze Stück unattraktiv.

Merkwürdiger Weise funktionieren die alten "Così fan tutte"-Aufnahmen der "Vor-Amadeus-Ära", etwa von Karl Böhm, Karajan oder Klemperer, unterm Strich auf dramatischer Ebene besser als die modernen zwischen Östman und Currentzis. Rollenmodelle von Frauenheld und Kurtisane hatten noch einen gewissen Appeal und waren nicht desavouiert wie heute, wo Komplimente als plumpe Anmache gelten.

Eigentlich ist es offensichtlich, dass eine Oper, deren zentrales Thema die Geschlechterdifferenz ist, im Zeitalter der völligen Gleichstellung nicht funktionieren kann. So hochklassig musikalisch die Aufnahmen von Östman, Gardiner, Jacobs, oder auch die, sängerisch vielleicht erlesenste der letzten Jahre, von Yannick Nézet-Séguin, auch sind, dramatisch bleiben sie alle flach. Ein wenig Hinschmelzen in E-Dur und A-Dur, und ein wenig amüsiertes Geschmunzel sind das höchste der Gefühle.

Was die Aufnahme von Teodor Currentzis angeht, so hat der Extremismus und

die Überdeutlichkeit von Teodor Currentzis Ansatz, wo die Sänger wirklich fast jede Phrase "gestalten" und mit irgendeinem Effekt oder Affekt aufladen, einen seltsamen Nebeneffekt. Auf's Ganze gesehen wirkt die Oper als Drama merkwürdig amorph, die Figuren merkwürdig fragmentiert. Dem Stück bleibt überhaupt keine Luft mehr zum Atmen. Man kommt sich vor wie im Zirkus, ist bezaubert von schönen Stellen und gebannt von den instrumentalen und vokalen Stunts, doch worum es im Stück geht, darauf achtet man eigentlich gar nicht mehr.

Dass das Erscheinen von "Amadeus" zeitlich mit dem Zeitpunkt zusammenfiel, an dem die Bewegung der "historischen Aufführungspraxis" allmählich in den Klassik- Mainstream aufstieg, ist wahrscheinlich kein Zufall. Die entschlackte Klanglichkeit alter Instrumente, ihre Dünnhäutigkeit und Beweglichkeit waren sehr gut kompatibel mit dem neuen Amadeus-Mozart. Inzwischen spielen selbst die Berliner Philharmoniker Mozart schlank, mit wenig Vibrato und zum Teil historischem Instrumentarium und selbst Pianisten, die sich von ihrem Steinway nicht trennen können, haben ihren Stil soweit möglich angepasst.

Doch wo diese Ästhetik inzwischen Mainstream ist, hat sich auch eine gewisse Gleichgültigkeit breit gemacht. So gab es in den letzten Jahren sehr schöne Aufnahmen der Klavierkonzerte mit Maria Joao Pires oder Mitsuko Uchida, die jedoch untergingen, da es Aufnahmen mit dieser gemäßigten ästhetischen Ausrichtung inzwischen in großer Zahl gibt.

Auf der Suche nach neuen Ansätzen scheint die Ausgelassenheit der Continuo-Spieler auch auf die Klavierwerke überzuschwappen. Insbesondere der Südafrikaner Kristian Bezuidenhout versucht Mozart mit eine Prise Tom Hulce aufzupeppen, was genauso wenig funktioniert wie die Prise Tom und Jerry, die Lang Lang seinem Mozartspiel untermischt. Solche kleinteiligen Effekte wirken gerade bei Mozart immer läppisch und lächerlich.

Leider lässt sich auch Nikolaus Harnoncourt in seiner neuen Aufnahme der letzten drei Sinfonien zu einigen aufgesetzten Effekten hinreißen. Immerhin scheint er zu spüren, dass die Mozart-Interpretation neue Impulse braucht. Seine Idee, die drei letzten Sinfonien bilden ein "Instrumental-Oratorium", ist jedoch, was er wahrscheinlich auch selber ganz gut weiß, gattungshistorisch völliger Mumpitz. Dass die drei Sinfonien eine Gruppe bilden (wie auch die Haydn-Quartette und zahlreiche andere Werkgruppen) und gewisse Bezüge aufweisen, ist wiederum einer der größten Allgemeinplätze der Mozartforschung. Untersuchungen dazu füllen bestimmt eine ganze Schrankwand.

Die Mozart-Aufnahmen von Teodor Currentzis machen im Grunde wenig neu, sondern steigern die Merkmale des aktuellen Mozartstils in ein Extrem. Was man sich davon erhoffen könnte, ist ein exorzistischer oder purgatorischer Effekt. Vielleicht hat sich die Epoche des post-Amadeus-Mozartstils damit dann erschöpft und der Weg ist frei für einen neuen Mozart.

Repertoirekunde

Hörliste zum 30.06.2022

Mozart, die Opern -4-

Idomeneo

1.) Erster Akt, Szene 1 der Ilia, Rezitativ : "Quando avran fine omai", Nr. 1. Arie: "Padre, germani, addio!", Rezitativ: "Ecco, Idamante, ahimè!"

Vorhang auf zur 1. großangelegten Szene der Ilia, in welcher sie die Vorgeschichte und ihre gegenwärtige Situation in dramatisch gesteigerter Weise berichtet.

Sie, die auf Kreta kriegsgefangene trojanische Prinzessin, erst einmal nichts als eine Sklavin, liebt ausgerechnet den Sohn des Feindes (Idamantes).

Idomeneus ist der König von Kreta und in Homers *Ilias* neben Agamemnon (König von Mykene) und Menelaos (König von Sparta) die drittstärkste Partei der Griechen im Trojanischen Krieg. Dort spielte Idomeneos als Krieger eine wichtige Rolle und war später auch einer derjenigen, die sich im trojanischen Pferd befanden. Durch die List des Odysseus mit dem trojanischen Pferd konnten die griechischen Krieger nach erfolgloser zehnjähriger Belagerung in die Stadt Troja eindringen. Sie brannten alles nieder und ermordeten alles, was sich in den Weg stellte, auch die Familie von Ilia.

Sie wurde als Kriegsbeute nach Kreta verbracht. Auf der Überfahrt sank das Schiff, doch sie ist von Idamantes gerettet worden. In ihrer Brust sind nun Dankbarkeit und Rachedgedanken, Hass und Liebe (und Eifersucht auf ihre Rivalin Elettra), ein Widerstreit, der sie zu zerreißen droht.

<https://www.youtube.com/watch?v=8cWenBksksY>

Keine Angaben zu den Interpreten.

2.) Es-Dur-Quartett "Andrò ramingo e solo" (Idomeneo, Idamante, Ilia, Elettra)

Mozarts erste wirkliche musikalische Ensemble-Nummer. Über die ältere Opernliteratur hinausgehend, hat Mozart hier den Typus des psychologisierenden Ensembles geschaffen, in dem die Figuren gleichzeitig ihre je eigenen Gefühle (Wünsche, Absichten, Ängsten, Hoffnungen etc.) zum Ausdruck bringen.

Die Disposition über vier Stimmen, die Kunst, sie als Schicksalsträger sich entwickeln

zu lassen, wird hier erstmals vorgestellt.

<https://www.youtube.com/watch?v=cvf3hn5FKRE>

Mozart: *Idomeneo, re di Creta*, 3. Akt - "Dunque io me n'andrò" - "Andrò ramingo e solo", (Live), Anne Sofie von Otter, Sylvia McNair, Anthony Rolfe Johnson, Hillevi Martinpelto, English Baroque Soloists, John Eliot Gardiner, Deutsche Grammophon Berlin, 1991

Le nozze di Figaro

Salzburger Festspiele 2006, 1. und 2. Akt (mit englischen Untertiteln)

- Susanna: Anna Netrebko, La Contessa Almaviva: Dorothea Röschmann, Cherubino: Christine Schäfer, Barbarina: Eva Liebau, Figaro: Ildebrando d'Arcangelo, Il Conte Almaviva: Bo Skovhus, Marcellina: Marie McLaughlin, Basilio: Patrick Henckens, Bartolo: Fanz-Josef Selig, Antonio: Florian Boesch, Nikolaus Harnoncourt, Wiener Philharmoniker, Inszenierung: Claus Guth

<https://www.youtube.com/watch?v=OvHwfMycXTU&t=1s>

- Das ganze Werk (mit spanischen Untertiteln) in derselben Besetzung

https://www.youtube.com/watch?v=rnoBVXN_5IY

Don Giovanni

1.) Das für die Wiener Aufführung (1788) nachkomponierte Duett Zerlina-Leporello "Per queste tue manine". (Die Uraufführung fand 1787 in Prag statt.) Das Duett wird oft gestrichen, weil nicht handlungstragend.

Sunhae Im, Sopran (Zerlina), Marcos Fink, Bass (Leporello), René Jacobs, Freiburger Barockorchester, Regie Vincent Boussard

Aufführung vom 6. Oktober 2006 aus dem Festspielhaus Baden-Baden

<https://www.youtube.com/watch?v=vE0tiWCvMt0>

2.) Jérémie Rhorer dirige *Don Giovanni*, opéra de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) dans la mise en scène de Jean-François Sivadier, avec Philippe Sly dans le rôle de Don Giovanni, Nahuel di Pierro en Leporello, Eleonora Buratto en Donna

Anna, Pavol Breslik en Don Ottavio, Isabel Leonard en Donna Elvira, Julie Fuchs en Zerlina, Krzysztof Baczyk en Masetto et David Leigh en Commendatore.

Enregistré en direct du Festival international d'Art Lyrique d'Aix-en-Provence le 7 juillet 2017.

<https://www.youtube.com/watch?v=Hnd5ULYG2no>

Così fan tutte

Salzburger Festspiele 2020, Joana Mallwitz, Wiener Philharmoniker
Vereinigung Wiener Staatsopernchor, Choreinstudierung: Huw Rhys James
Regie: Christof Loy
Fiordiligi: Elsa Dreissig, Dorabella: Marianne Crebassa, Guglielmo: André Schuen
Ferrando: Bogdan Volkov, Despina: Lea Desandre, Don Alfonso: Johannes Martin
Kränzle

<https://www.youtube.com/watch?v=iq3nMtmIBfU>
