André Tubeuf

EROS ALS SPIEL

(Aus dem Französischen übersetzt von Astrid Graf)

17. August 2005

Festspiel-Dialoge 2005

© Copyright André Tubeuf

Eros

Die Oper hat uns, was den Eros betrifft, schwer getäuscht, und dies schon seit den Anfängen, seit Monteverdi. Er taucht bereits in dem allegorischen Prolog der *Incoronazione di Poppea* auf, er greift ein, er ist der authentische und sichtbare *deus ex machina* einer Intrige, der die Ehe nichts wert ist, ebenso wenig wie die Reinheit der Sitten, die Keuschheit oder auch nur die vornehme Zurückhaltung. Da das Libretto italienisch ist, taucht er unter seinem italienischen Namen auf: *Amor*. Und was seine Gestalt angeht ... Wenn er auf der Bühne von einem Knaben verkörpert wird, um sich besser abzuheben von den beiden anderen allegorischen Figuren des Prologs, *Fortuna* und *Virtù*, dann gleicht er diesen Putti, die man auf zahlreichen italienischen Gemälden sieht: kleine Engel, gewiss, aber nicht unbedingt wohlwollende und ganz und gar keine Wächter. Vielmehr Verführer, von augenscheinlich männlichem Geschlecht und zu sehr Kind noch, als dass ihr eigenes Geschlecht ein Objekt der Lust oder auch nur der Beschäftigung für sie wäre: Aber sie sind unermüdliche Mittelsmänner in der Kunst, die Erwachsenen dazu zu verführen, das ihre zu benutzen.

Dieser Amor ist nichts anderes als eine kleine Ausgabe von Venus, seiner Mutter. Er nennt sich auch Cupido, ein Name, der die *cupiditas*, das Begehren, klar erkennen lässt, den Lebens- und den Liebeshunger, welche die Grundlagen seiner Existenz sind. Oder vielmehr der unseren! Tatsächlich besteht seine Rolle nicht darin, Lust zu erleben, sondern – als Verführer – uns auf den Geschmack zu bringen. Seine Verkleidungen, Verkörperungen und Maskierungen sind Legion. Man kann sich das Geschick einer solchen Figur vorstellen, in dem Augenblick, da Kunst und Literatur sich der Freigeisterei verschreiben, das heißt der Freiheit gegenüber den Gesetzen, die sie nach und nach zum Gegenstand ihres Spotts machen; wenn die „Anciens Regimes“ zusammenbrechen und die neuen Gestirne des Geistes sich erheben, eines Geistes, der vorgibt, nur noch das bloße Vergnügen im Sinne zu haben.

Und doch hat, was die Oper anbelangt, eine andere Figur von Monteverdi – eine Zeitgenossin dieser Poppea – die Nachwelt am meisten beeinflusst. Denn die Oper hat sich seltsamerweise unabhängig von den anderen Künsten entwickelt und die gegenteiligen Werte besungen; sie hat weiterhin die eheliche Liebe gepriesen, die erstgemeinten Verlobungen, die Treue allem gegenüber und allem zum Trotz,

besonders dem schlimmsten Feind zum Trotz, jenem, der ein innerer Feind ist: der fluktuierende, bewegliche, ungetreue Charakter jeglichen Gefühls. Penelope ist in *Il ritorno d' Ulisse nella patria* das leibhaftige Gegenstück zu Poppea, und sie ist es, die den erfolgversprechendsten und meist begangenen Weg der Oper einschlagen wird: das Loblied auf die Treue, die eheliche Liebe als Bezwingerin sämtlicher Hindernisse – und indirekt auch Siegerin im Kampf gegen die Tyrannei, wie in *Fidelio*. Es kommt schon vor, dass die wahre und dauerhafte Liebe sich blind in fremde Arme verirrt, aber daran hat ein Zauber Schuld, wie in den Tasso und Ariosto entlehnten lyrischen Legenden. Roland, der offenkundig untreu ist, ist Opfer einer Verhexung. Gluck wird uns nur noch eine tugendhafte Liebe vorführen, oder sogar eine gänzlich keusche. Orphée verkündet sie, Alceste und Iphigenie bestätigen sie, Armide ist die einzige Ausnahme, aber die schöne Zauberin ist selbst in die Fänge der wahren Liebe geraten.

Und nun Mozart! Sein ganzes Theater ist eine einzige Variation über die tugendhafte Liebe – bedroht und angefochten – einer Liebe, die zurecht besteht und ihren Einsatz retten wird. Die erste notwendige Tugend ist eine Beständigkeit, die den Verführungen, Fluktuationen, Gefahren, selbst dem Schwindel Stand hält. So wie Suzanna gegenüber dem Grafen, Zerlina gegenüber Don Giovanni, Pamina gegenüber dem offenkundigen Schweigen ihres Geliebten, Sesto gegenüber den unerträglichen Wankelmütigkeit seiner Geliebten, Konstanze sogar vor den *Martern aller Arten*. Es ist ein wunderbares symbolisches Zusammentreffen oder vielmehr eine Verdichtung, dass Mozarts Liebe Constanze hieß und so den Namen dieser Tugend trug. Die Handlung von *Cosi* versucht zu zeigen, wie schnell man den Versuchungen der Untreue erliegt und (wenn man gut zuhört und aufmerksam liest) wie unnötig und enttäuschend sie im Grunde ist. Der Untertitel: *La Scuola degli amante* zeigt die pädagogische und moralisierende Seite der Oper und kündigt Initiationsprüfungen an.

Die viel zu wenig bekannten Opern von Haydn tun auch nichts anderes, mit ihren abstrakten, moralisierenden Titeln, welche verkünden, dass es aus den Irrungen der wahren Liebe eine nützliche Lehre zu ziehen gibt: *la Fedelta premiata*, *l' Infedelta delusa*, etc. Im Rahmen des zunehmenden Werteverlusts in Europa scheint die Oper eine seltsam konservative, um nicht zu sagen moralisierende Rolle gespielt zu haben.

Wenn man bedenkt: Nach Poppea, der Gemahlin Ottones, die eine unverschämte Verbindung mit Nero eingeht, bis hin zur Hochzeit und Krönung, wird die Oper keine ehebrüchige Frau mehr auf die Bühne bringen; Isolde tritt ja erst zwei Jahrhunderte später auf. Es ist, als würde ein Tabu die Oper daran hindern. Der Untreue am nächsten wären die Vestalin von Spontini und Norma, sie brechen das heilige Gelübde für die Liebe eines schönen Feldherrn (eines Tenors, natürlich). Die Herren sind da schon eher geneigt, dem Ehevertrag Gewalt anzutun, der Graf Almavira ist nur ein Beispiel, doch die Sitten der Zeit gestanden ihnen auch mehr Rechte zu.

Das außereheliche Abenteuer liefert – weiß Gott – Stoff für die Malerei (die Malerei, die sich mit Leichtigkeit lasziv und suggestiv präsentieren kann), fürs Theater und natürlich den Roman, jetzt und immerdar, aber die Oper verändert sich nicht. Dass Leonore den Namen Fidelio annimmt, ist etwas wie eine Heiligsprechung im Namen der höchst möglichen Tugend, der Eheliebe, der Gattenliebe. Pech für de Sade und seine *Missgeschicke der Tugend* oder für Laclos und seine *Gefährlichen Liebschaften*.

Erinnern wir uns: Venus, die Göttin der Liebe, trug im Griechischen einen anderen Namen, und die Griechen hatten eine ganz andere Vorstellung von ihren Göttern als die Römer und alles, was darauf folgte, also quasi die ganze europäische Kultur. Aphrodite war ihr Name, und sie existiert auf zwei Ebenen, zu zweierlei Einsatz, wenn man so sagen kann: die eine an den Kreuzungspunkten, man kennt ihre Aufgabe, die andere im Himmel. Was diesen Unterschied angeht, diesen Unterschied der Ebenen, auf denen man von Liebe sprechen kann, wird bei Platon in seinem Symposion sehr deutlich. Es ist sogar genau sein Thema. Das Begehren und die Liebe sind der Kern jeden menschlichen Abenteuers, sie sind ihm Motor und Schlüssel zugleich, sie verleihen ihm seine Resonanz, seinen tiefen und ernsten Klang. Eins ist sicher bei den Griechen: Man spielt nicht mit der Liebe, man tändelt nicht mir ihr herum. Das Frivole im Menschen wird ihr nicht begegnen, nicht einmal durch Zufall: Oder aber sie hörte augenblicklich auf, frivol zu sein, weil sich ihr das ernsthafte, ja schmerzliche Wesen des Lebens augenblicklich enthüllen würde. Das Gastmahl setzt sich, wie man weiß, aus ganz unterschiedlichen Gesprächen zusammen, die jedes auf seine Art das Wesen der Liebe besingen sollen: Der Sängerkrieg auf der Wartburg in *Tannhäuser* ist diesem Vorbild sehr nahe. Das Interessanteste dieser Gespräche, jenes, das einem zeitgenössischen Empfinden am

nächsten ist (und aus dem Freud am meisten geschöpft hat), ist das des Aristophanes; es zeigt uns das menschliche Individuum auf mythische Weise, dargestellt als ein Wesen, das von Natur aus verstümmelt und verzweifelt auf der Suche nach seiner fehlenden Hälfte wäre: Deren einzige Begegnung mit ihr ließe es schließlich zur Ruhe kommen und brächte die Erfüllung. Dies ist die mythische, aber auf grausame Weise reale Beschreibung der menschlichen Natur als einer unbefriedigten und mangelhaften. Das Begehren findet stets Bestätigung dieses Unbefriedigt-Seins und der Liebe gelingt es nie, es aufzuheben. Diese ursprüngliche, fantastische Anthropologie, die uns die griechische Philosophie geliefert hat, stellt das Liebesbedürfnis ins Zentrum unsere Seele und verbietet, dass man damit seinen Schabernack treibt. Ausschweifungen und frivole Spiele kommen einfach auf einer anderen Ebene vor, an den Kreuzungspunkten: Und man wird auf die Aufklärung und den Triumph des zur Religion erhobenen Freigeists warten müssen, bis der menschliche Geist, nunmehr neugierig, kritisch und geneigt, mit dem Heiligen einen spielerischen Umgang zu pflegen, auch aus der Liebe ein Spiel machen wird.

Dieses Spiel ist noch harmlos, als Chamfort die Liebe als das Aufeinandertreffen von Haut und den Austausch von Phantasien definiert. Aber der freigeistige Held ist ein *dissoluto*, der Untertitel von *Don Giovanni* nennt ihn beim Namen. Es ist leicht zu erkennen, dass Don Giovanni, zumindest der von Mozart und Da Ponte, keinesfalls primär sein Vergnügen sucht. Er versucht sich zu nehmen, was einem anderen versprochen ist, eine Verbindung zu entweihen und sie ins Lächerlich zu ziehen. Er möchte Zerlina am Tag ihrer Hochzeit auf Abwege bringen, ebenso wie Anna, die Ottavio versprochen ist; Elvira musste er Gott entreißen. Wenn seine Eroberungen in Spanien sich auf tausend und drei belaufen, viel mehr als in Frankreich oder in Italien, den Ländern des Vergnügens, so liegt dies in Wahrheit daran, dass er in Spanien auf den Widerstand von mehr Religion, mehr Tugend gestoßen ist – und genau darin liegt sein Vergnügen.

Auf der ernsthaftesten (und höchsten) Ebene des Symposions von Plato ist *ta erotika* jener Begriff, unter den die verschiedenen (auch gegensätzlichen) Aspekte des Eros, den man studiert, gefasst sind. Weder aus der Ferne noch aus der Nähe betrachtet, findet man da etwas, das Don Juan, Valmot, de Sade, die Freigeister und ihre Spiele ankündigt, all das, was man später unter dem Begriff *Erotik* zusammenfassen wird, als wäre dies das Wesen des Eros.

Dieser griechische Eros, wer ist er? Das Symposion sagt es uns ganz deutlich. Zwei Wesenheiten wohnen ihm inne, oder vielmehr zwei Polaritäten im Streit, woraus sich seine Widersprüchlichkeit erklärt. Seine Mutter hieß Penia, das heißt Not, Armut. Sie ist zu dem Gastmahl geschlichen, das die Götter zu Ehren von Aphrodites Geburt ausgerichtet hatten, sie hat gegessen und getrunken, sie hat sich ein Kind machen lassen von einem, der seinen Namen zurecht trägt, Poros, was soviel heißt wie Quelle, Überfluß, Raffiniertheit; auch er war ein wenig betrunken, sie lockte ihn in die Büsche. Daher das zweifache Wesen des Kindes, großherzig, streitbar, immer unterwegs, sei es aus Abenteuerlust oder aus einer Notwendigkeit heraus, auf der Suche nach dem, was ihm fehlt, großherzig, streitbar, trickreich. Er wird uns gezeigt auf den steinigen Wegen Arkadiens, mit bloßem Fuß, ein unermüdlicher Wanderer, der auf dem Boden schläft – seinem Wesen nach ein Bastard, ein Mischling (weil er von zwei Arten abstammt), zwangsweise ein ungeliebter Fremdling (weil er nirgendwo daheim ist), ohne Haus und Hof, aber einer, der sich überall niederlässt und einnistet – gleich jenem (und darin liegt die besonders unergründliche Entdeckung von Platon) tieferen und dunkleren Geheimnis des griechischen Denkens, dem Logos: Dort, wo Platon am Größten ist, im Symposion und im Sophistes, besteht seine hauptsächliche Aufgabe darin, das eine mit dem anderen in Verbindung zu bringen, womit er die Beweglichkeit, die Freiheit und die Fruchtbarkeit (auch die Flüchtigkeit) des Diskurses schafft. Einen großen Metaphysiker nennt Platon diesen Vermittler auch, dessen Funktion darin besteht, einander zu öffnen, was sich sonst fremd bliebe. Man ist weit weg, man sieht ihn – den Libertin –sich ein Spiel daraus zu machen, das, was existiert und besteht, zu manipulieren, um es in eine andere Ordnung zu bringen und die Bande zu lösen. Diese Bande werden vom wirklichen Eros geschaffen und es sind keine Bande, die einen Zwang erzeugen und einen lahm legen; es sind Verbindungen, welche den Fluss des Sinns im Sein gewährleisten: Bande, die zusammenführen und vereinen.

Was sind seine Spiele, dieser ursprüngliche Eros? Sagen wir, dass er die Spielsteine verschiebt. Er bringt Bewegung und Zweifel ins Spiel. Jedem, der frei steht und sich unverrückbar an seinem Platz und in seinem Gefühl wähnt, verleiht er einen neuen Platz und ein neues Gefühl. Und er stößt ihn ins Offene, was gleichzeitig heißt, ihn auf eine mögliche Wand hin zu stoßen. „Wir sind kein Ganzes zwischen unseren vier Wänden“, dieser verzweifelte Satz in Claudels Seidenem Schuh (Soulier de satin) weist den einzigen Ausweg: die Öffnung, was auch immer das Risiko dabei ist. Alles

ist besser, als sich festgesetzt und selbstgenügsam zu fühlen. Wenn die Liebe zwei Wesen in Verbindung bringt, dann zu allererst, um ihnen zu zeigen, dass sie sich nicht genügen. Selbst der, der glaubte, gefunden zu haben, muss sich dem Wagnis aussetzen, seine Liebe aufs Spiel setzen. „*Sich versteigen*“, wie Nietzsche von jenem sagte, der die Notwendigkeit verspürt, an der Grenze zum Absturz zu stehen, um sich seiner selbst ganz sicher zu sein. *Cosi fan tutte* ist nicht anderes als die Geschichte eines Absturzrisikos, eines sehenden Auges in Kauf genommenen Absturzrisikos.

Bei Marivaux ist es eine Kraft von oben, die man Liebe nennt oder eben Zufall, die mit den Herzen spielt, frischen Wind in ihre Gefühle bringt, um sie zu verändern, so dass sie ihren richtigen Weg finden jenseits der Klassenvorurteile und der ersten Zufälle, die sie zunächst festgelegt haben. Der Stolz der ehrenwertesten Figuren von Marivaux lehnt sich auf gegen die exorbitante Macht der Stimmung, eines flüchtigen Moments, der Farbe eines Blicks – also des Zufälligen – festzulegen, was in uns Wesen und Substanz ist, das Kostbarste, das, was man gern autonom und nur uns selbst gehorchend wüsste: unsere Freiheit, unser Herz. Letzteres wollen wir gern verschenken; aber wir wollen nicht, dass es uns geraubt wird. Aus diesem Widerstand resultiert die Eitelkeit, die Koketterie – dass das Herz Hindernisse anhäuft, bevor es sich ergibt, oft bevor es an sich herankommen lässt. Die französische Galanterie des 17ten Jahrhunderts hatte eine „Carte du Tendre“ erstellt, um ein dem guten Ton konformes Protokoll dieser Annäherungen zu errichten.

Fünfzig Jahre nach Marivaux hatte man Grund zur Annahme, dass zwangsläufig ein Schritt weiter gegangen werde bei dem, was Marivaux Spiel von Liebe und Zufall nannte. Lassen wir uns bei *Cosi fan tutte* nicht vorschnell vom äußeren Eindruck einnehmen. Für Mozart ist es die dritte Zusammenarbeit mit da Ponte, man könnte in der Tat vermuten, dass ein wenig von dem wesensmäßigen Freigeist des Librettisten auf seine grundlegende Ehrsamkeit abgefärbt hätte und ihn zu den raffinierten, freizügigeren Sitten am Ende dieses Jahrhunderts bekehrt hätte. Der getane Schritt ist beachtlich, fürwahr: bei Marivaux spielte die Liebe mit den Herzen, trieb da und dort ihr Spiel mit ihnen, in *Cosi fan tutte* spielen die Herzen mit der Liebe. Diese Herren sind Freigeister, vielleicht nur der Mode wegen, aber sie haben schließlich Romane gelesen, die sie auf Ideen gebracht haben. Nun spielen sie mit ihren eigenen Herzen und denen der anderen. Dieser äußere Eindruck ist zutreffend.

Und dennoch täuscht er. Wenn es in *Cosi fan tutte* (und im ganzen Schaffen Mozarts) einen Freigeist gibt, dann ist das augenscheinlich Don Alfonso: ein ostentativ freier Denker und Manipulator. Er ist es, der die List vorschlägt, die *scuola degli amanti*, welche die Treue der Verlobten auf die Probe stellen soll. Aber gleichzeitig muss man anmerken, dass auch er es ist, der die für einen Augenblick verirrten jungen Leute auf den rechten Weg zurückführt, den der Eheschließung, wie versprochen und vorgesehen, indem er den „coup de coeur", der Ferrando und Fiordiligi, zwei sensible und treue Herzen, tatsächlich ereilt hat, für nichtig erklärt. Keiner soll über seine Kräfte hinaus in Versuchung geführt werden, schreibt die Heilige Schrift vor. Die Versuchung hat für diese beiden fast zum Bruch geführt. Aber das Wissen um die eigene Verführbarkeit ist vermutlich das beste Mittel, um den Willen zur Beständigkeit zu stärken. Und diese Prüfung, mit den Schrammen, die dazugehören, und den Wahrheiten, die sie erahnen lässt, ist besser als das ewige Gezwitscher, das ihr voranging. Artemisa hier, Penelope da und die Herren einfach Narzisse und Ganymeds: hübsche Namen, mit denen die Lächerlichen Preziösen sich selbst und ihre Liebhaber schmücken und die ihnen die Wahrheit verstellen. *Di pasta simile son tutti quanti*; die Männer, die Frauen auch: Besser man weiß es. Nur dann kann man sich mit dieser Fehlbarkeit der menschlichen Natur arrangieren, der die Unbeständigkeit angeboren ist; die Treue muss gewollt sein, geschworen, hoch und heilig. Und dann? Na dann heiraten sie, weil sie einander – wie sie's deutlich bekennen – immer noch lieben. *Ah pur troppo!* Vielleicht lässt der Umstand, dass sie ihnen beinahe entglitten wären, diesen Herren diese Fräuleins kostbarer erscheinen? Man hat' s gesehen. Man kann nur hoffen, dass diese Ahnung keine dunklen Wolken zwischen Ferrando und Guglielemo aufziehen lässt: denn die beiden sind ja die wahrhaft Unzertrennlichen. Wir haben Chamfort zitiert. Man kann noch einen anderen französischen Moralisten zitieren, La Rochefoucault: „Es gibt gute Ehen, besonders angenehme gibt es nicht."

Man darf sich nicht täuschen lassen von diesem Happy end in *Cosi fan tutte*. Die Eitelkeit wird Guglielemo sich noch ein wenig zieren lassen, aber es kommen keine „hard feelings" auf. Die Paare werden glücklich sein (sofern Glück tatsächlich möglich ist auf die Welt) und sie werden viele Kinder bekommen. Es ist dieses *Happy end*, das der Herzensprüfung ihren eigentlichen Sinn verleiht und uns hören lässt, was Mozart uns hören lassen wollte. Haben Sie bemerkt, dass es bei den auf die Probe gestellten Herzen, gerade wegen dieser Prüfung, eine gesangliche Qualität gibt, die

selbst Mozart nirgends anders hätte platzieren können? Pamina, die mit Papageno von Liebe sprach, sang noch wie ein kleines Mädchen, jene, die glaubt, das Tamino sich von ihr abwendet, lässt ihre tiefste Seele zutage treten, und schon versetzt uns ihr Gesang in eine anderer Welt. Donn' Anna und Donn' Elvira sind anders, aber in einem ähnlichen Ausmaß leidgeprüft. Wenn ihre Stimmen sich zu dem Trio der Masken zusammenfinden, dann geht etwas Unsagbares von ihnen aus, ohne jede dekorative Funktion – ein Schrei des Herzens. Ein Schrei des Herzens ist auch das letzte Flehen von Anna, die wundenheilende Zeit ans Werk gehen zu lassen; und vor allem das fabelhafte Rezitativ von Elvira, die in ihrer eigenen Einsamkeit zurückbleibt und Zeugin wird der fortschreitenden Verdammnis von jenem, den sie immer noch liebt.

Leidgeprüft ist auch die Gräfin im *Figaro* und dies wesentlich tiefer als Susanna, die noch mit sich hadert. Sie liebt nach wie vor jenen, den sie verloren hat. Um es uns zu sagen, gleich bei ihrem Auftritt im zweiten Akt, erfindet sie, was keiner vor Mozart je erdacht hat, den inneren, fast stillschweigenden Opernmonolog, in dem ein Herz uns, den Zuschauern, sagt, was es keiner der anderen Personen sagen könnte.

Und doch ist es natürlich Fiordiligi, dieses geprüfte Herz von *Cosi fan tutte*, das uns das reine Genie Mozarts zeigt. Der ganze erste Akt präsentiert uns die übliche Art, wie wohlerzogene junge Leute, modebewusste junge Leute von Liebe reden. Fiordiligi, die sich verlassen glaubt, singt so, wie es Angelique aus *Orlando furioso* machen würde auf ihrem Felsen, eine *Opera-seria-Arie*. Dorabella auch: Aber bei ihr ist das Theater, das Als-ob, die Künstlichkeit von Anfang an etwas erkennbarer. Aber die Prüfung ist da: und der ganze zweite Akt von Cosi führt uns vor, wie die Herzen singen, wenn sie letztlich von der Prüfung dazu genötigt werden, wahrhaftig zu sein, statt sich in modischen Refrains zu ergehen. Auf die Probe gestellt entdeckt Fiordiligi nicht (wie uns irregeleitete Regisseure glauben lassen wollen), dass sie wirklich liebt. Sie entdeckt, wer sie wirklich ist und darin besteht die eigentliche, um ein Vielfaches schmerzlichere Initiation, die in den Spasmen ihres erschreckenden Rezitativs *Ei parte! Senti* und in den fast stillschweigenden Introspektionen ihres wunderbaren *Per pietà* zu Ausdruck kommt. Das ist die Wahrheit der Herzen, so wie nur die Liebe selbst sie hervorrufen kann, jene, welche die Griechen Eros nannten, und es ist einzig die Prüfung, die uns zwingt, sie wirklich zu sehen. Das ist es, worin Mozart für uns der himmlische Vermittler war; Mozart, selbst eine Figur des Eros.

Hören wir uns an, was Richard Strauss sagte, als er alt geworden war und das Gefühl hatte, dass das Leben und die Geschichte ihm in allen Dingen unrecht getan hatten, dass nur Mozart ihm blieb:

> Es ist Brauch geworden, diesen sublimsten aller Tonmeister als *Rokoko-Künstler* zu behandeln, seine Werke als Inbegriff des Zierlichen und Spielerischen darzustellen. Ist es gleich richtig, dass er derjenige ist, der gleichsam alle Probleme bereits gelöst hat, bevor sie nur aufgestellt werden, dass die Leidenschaft bei ihm alles Irdischen entkleidet ist und gleichsam aus der Vogelperspektive betrachtet erscheint, so enthält sein Werk, wenn auch verklärt, vergeistigt und von aller Realität befreit, alle Phasen des menschlichen Empfindungslebens von der monumentalen, düsteren Großartigkeit der Komturszenen im *Don Juan* bis zur Zierlichkeit der Zerlinenarien und den himmlischen Frivolitäten des *Figaro* und den überlegenen Ironien von *Cosi fan tutte*. Nicht in dieser Breite, aber in nicht geringerem Reichtum durchlaufen seine nicht-dramatischen Schöpfungen die ganze Skala des Ausdrucks menschlichen Empfindens. Für die Wiedergabe dieser unendlich feinen und reich gegliederten Seelengebilde einen einheitlichen Mozartstil aufzustellen, ist ebenso töricht wie oberflächlich.
>
> In Susannes Gartenarie, in Belmontes und Ferrandos A-dur Arien, Ottavios G-dur spricht Eros selbst in Mozarts Melodie, die Liebe selbst in ihrer schönsten, reinsten Gestalt zu unserem Gefühl. Zerlinens zwei Arien sind doch nicht Ausdruck eines gewöhnlichen, verführten Bauernmädchens. Mit dem langsamen Teil von Donna Annas sogenannten Briefarie, in den beiden Arien der Gräfin in *Figaro* stehen Idealgebilde vor uns, die ich nur mit Platos *Ideen*, den Urbildern der ins sichtbare Leben projizierten Gestalten vergleichen kann.
>
> Fast unmittelbar (auf Bach) folgt das Wunder Mozart mit der Vollendung und absoluten Idealisierung der Melodie der menschlichen Stimme – ich möchte sie die Platonsche *Idee* und *Urbilder* nennen, nicht zu erkennen mit dem Auge, nicht zu erfassen mit dem Verstande, als Göttlichstes nur von dem Gefühl zu ahnen, dem das *Ohr* sie *einzuatmen* gewährt. Die Mozartsche Melodie ist – losgelöst von jeder irdischen Gestalt – das Ding an sich, schwebt gleich Platos Eros zwischen Himmel und Erde, zwischen sterblich und unsterblich – befreit vom Willen – tiefstes Eindringen der künstlerischen Phantasie, des Unbewussten, in letzte Geheimnisse, ins Reich der *Urbilder*.

Der wahre Platz des Eros ist zwischen Himmel und Erde. Aber Mozart ist bei uns.