FESTSPIELDIALOGE 1997

18. August 1997

DIE SUGGESTIONEN DES HERZENS (MOZART)

ANDRÉ TUBEUF

© André Tubeuf

Paris, Strasbourg

Zuerst war da Cherubino. Die Klarinetten hatten seit der Ouvertüre geschwiegen, die Klarinetten, die Mozart einer Stimme gleichgestellt hat, der eigensten Stimme des Herzens. Sie hatten geschwiegen, weil Figaros Handlungen bis dahin nichts als Intrigen gewesen waren, - ein mechanischer Ablauf. Aber da kommt nun dieser Page, dem Beaumarchais so einen hübschen Engelsnamen verliehen hat. Mozart macht es noch besser, er gibt ihm ein Herz, und sogar, welch genialer Einfall, das Herz eines Mann-Kindes. Bei Rilke, in den Duineser Elegien, sind die Engel jene Wesenheiten, die hin und her wandeln zwischen dieser und jener Welt: die Ambiguität, die Mozarts Herzen im geheimen innewohnt, hat für Cherubino (dem Beaumarchais nur ein Liedchen gibt) diese neue Stimme des Jugendlichen erfunden, diese gemischte Stimme, die wie Rilkes Engel schwankt zwischen zwei Arten, auf der Welt zu sein und sein Herz sprechen zu lassen. Ein Mann schon, der Leiden verursachen wird; und hier der Junge, dessen Herz vibriert und bei der kleinsten Berührung erklingt.

Cherubinos Auftritt, der Einsatz der Klarinetten, das ist auch der Auftritt des Herzens; und auch der modernen Oper, denn, obwohl er italienisch singt, das zu Mozarts Zeiten die Sprache des Kunstgriffs in der Oper war, sei sie nun buffa oder seria, tut der Gesang nichts mehr anderes, als die Wahrheit des Herzens zu verkünden. Cherubino wird sich später zu benehmen wissen, er kennt die guten Sitten. Es ist ein Loblied auf die Regeln des Anstands, das er später seiner Patin singen wird, diese Romanze, die er vielleicht irgendwo abgeschaut oder im Geschäft gekauft hat, dieses Voi che sapete, das er gern allen vortragen würde. Er trägt ihr Mozart vor. Es ist schön. Aber bei seinem Auftritt, in seinem Non so più, singt er Cherubino. Er improvisiert: und er bringt sich selbst zum Ausdruck. In der Hitze des Gefühls ist das Herz so voll, das Herz so weit, es wird selbst zum Komponisten. Keiner braucht ihm was diktieren. Kein Souffleur. Und keine vollendete Form, wie in Voi che sapete, das einem bewährten Vorbild folgt und das er singt, wie jedermann singt. Non

so più zeigt dagegen diese Wildheit, dieses Unbändige, das dem Jugendlichen eigen ist (und für das die Dichtung der Erwachsenen, siehe Rimbaud, ihre Seele verkaufen würde, um es wiederzufinden.) Welche Unbändigkeit? Ach im zweiten Akt der Meistersinger wird Hans Sachs die gleiche Regellosigkeit erkennen und begrüßen, wenn er unter dem Holunder das Lied von Walter von Stolzing in sich erklingen läßt. Keine Regel, und doch auch kein Fehler. Die eigentümliche Spontaneität dessen, der nicht gelernt hat, aber lernt; der nicht weiß, aber wissen wird: und die Formen, die dies zum Ausdruck bringen, sind offen, wie das Herz offen ist. Cherubino weiß nicht, wer er ist, was er tut, cosa son, cosa faccio. Er schüttet sein Herz aus, es geht ihm über, er zerbirst;, der Name der Frau allein, donna, entlockt seiner Stimmlage die höchsten Töne. Das Herz, das schlägt, ist ein guter Musiker, es hält den Rhythmus, auch wenn es drängt, aber ohne aus der Tonart zu geraten, gewiß es ist kein wohltemperiertes Herz. Nur der Name der Liebe und ihrer Köstlichkeiten genügt Cherubino, um in seinen Gesang ein natürliches A, ein natürliches H, ein Gis zum Orchester, die Tonleiter zu einem Minenfeld machen, und dann ein Cis: soviel Romantik, lange vor Tristan und Proust, um die schmachtende Verzweiflung des Liebessgefühls und die Unregelmäßigkeiten des Herzens auszudrücken. Dies ist die Ambiguität des Jugendlichen, der zwischen den beiden Seiten der Grenze der Tonlagen hin und her wandelt. Mi s´altera il petto, mein Herz ist in Aufruhr und meine Stimme auch: denn ein Begehren treibt Cherubino, ein desio, das ihn zwingt, von der Liebe zu reden. Man muß schon eine große Sängerin sein, um etwas wie das Legato der Atemlosigkeit in dieses hechelnde Geständnis zu legen, der Mozarts spontanster, unverfälschtester und vielleicht schönster, aber natürlich auch ungezogenster Gesang ist.

Das war etwas Neues in Wien, an diesem 1. Mai 1786: Mozart mit Cherubinos Zügen, der uns hören läßt, wie das Herz singt, wenn es keinen Gesangsunterricht nimmt, wenn es sich an kein Vorbild hält,vergißt, daß es eine zusammengerollte Canzonetta in der Hand hält, die es allen vortragen wollte, etwas Unerhörtes: so etwas hatte man noch nie vernommen, das war

neu, unglaublich. Aber es ist etwas ganz anderes, das uns nun passieren wird, nicht das niemals Gesehene, sondern das Unhörbare selbst, das wie das Unsichtbare des Tones ist, ein Gesagtes, das nicht in Töne übersetzbar ist: diese Tiefe unseres Herzens, für die ein jedes Ohr taub ist (und selbst unseres, solange, bis eine Gefühlsregung oder eine Prüfung es uns gewaltsam öffnet) und ohne die unser Herz stumm wäre. Mit Cherubinos Auftritt setzten die Klarinetten ein. Mit der Gräfin oder vor ihr, um sie einzuführen, herrscht eine feierliche Stille, die uns aufhorchen läßt: die Langsamkeit des Larghetto, bis dahin unbekannt, da die Nozze bis dahin ein Handlungsablauf waren. Mit Porgi amor gibt es keine andere Handlung mehr als die Liebe, kein anderes Theater mehr als den Gesang. Zum ersten Mal wird diese herrschaftliche Gegenwärtigkeit in Szene gesetzt, und wir verdanken sie Mozart. Welche Gegenwärtigkeit? Die Einsamkeit. Eine phantastische Umkehr aller Werte und Vorgaben des Theaters: die Einsamkeit als vollste Gegenwärtigkeit; der Gesang als volle Stimme des Schweigens, das in uns ist.

Vor der Gräfin waren andere Personen allein auf der Bühne gewesen, und ihr Herz hat in einem Monolog gesprochen. Den Krallen des Meeres kaum entrissen, ist Idomineo allein. Aber er wendet sich an die Götter, um die Bedrohungen, denen er ausgesetzt war, zusammenzufassen und seinen Dank auszusprechen. Oktavian wird morgen, wenn Anna ihn gerade erst verlassen hat, von ihr als von jener sprechen, die nicht aufhört, seine Gedanken zu erfüllen. Ab- und Anwesenheit, Einsamkeit und Zweisamkeit sind an diesem künstlichen Ort, der Bühne, nur Schein. Allein der Gesang sagt uns, verrät den Grad an Einsamkeit, der die Figur erfaßt hat. Konstanze befindet sich in der Entführung im ersten Grad des Alleinseins und der Verlassenheit, eine Gefangene, die weit weg von dem Geliebten festgehalten wird, sie erfährt durch und durch der Trennung Leiden, wie es später Tamino und Pamina beim Abschied sagen werden. Man hat Konstanze ihrer Liebe entrissen, sie sagt es: weil ich dir entrissen bin: aber nichts kann die Liebe aus ihrem Herzen reißen, sie spricht zu ihm wie zu einem Gegenwärtigen, und das besagt auch ihr schöner, tugendhafter Name, Konstanze, sie, die allen Zynikern und Skeptikern

zum Trotz behauptet, daß wir die Menschen lieben, und nicht bloß die Eigenschaften, - und daß wir sie weit über die Zufälligkeiten ihrer Gegenwart in Zeit und Raum hinaus lieben. Konstanze hat geliebt, sie ist glücklich gewesen. Sie kannte die Qualen der Liebe nicht, ihre erste Arie, Ach ich liebte sagt es ausdrücklich. Die Prüfung der Trennung kam, nun sind es die Schmerzen der Liebe, die sie empfindet: Aber auch der Liebesschmerz ist immer noch Liebe.

So hat Konstanze die Anwesenheit, aber nicht die Liebe verloren; sie ist Herrin ihrer selbst, ihres Innenlebens (wenn auch gefangen), sie ist sie selbst genug, um ihren eigenen Gesang in Traurigkeit zusammenzufassen, wobei ihr Mozart in der zweiten Strophe diese wunderbare Vereinfachung schenkt, sie jenen Satz nun ohne Ausschmückung nochmals sagen zu lassen, den sie vorhin umschnörkelt und wie mit Variationen versehen hatte, gleich der wurmzernagten Rose, gleich dem Gras im Wintermoose welkt mein banges Leben hin , als wollte sie ihn durch die Wiederholung vertiefen, hervorheben und wagte es nun, ihn nun ganz anzunehmen.

Zehn Jahre später wird uns Pamina auch in G-Moll vom Liebesleid singen. Sie ist scheinbar nicht allein auf der Bühne, Tamino ist da, und sogar Papageno. Aber heißt es den anwesend sein, wenn man nicht antwortet, wenn man sich in ein Schweigen hüllt? Wenn das Herz taub ist, dann ist es verschlossen, und es gibt keine andere größere Form der Abwesenheit als diese Verschlossenheit. Pamina verliert ja auch alles, da sie unter dem Anschein der Gegenwart die Abwesenheit der Liebe empfindet, ohne eine wie auch immer geartete Linderung. Es ist nicht ihr Geliebter, es ist ihre Liebe selbst, die ihr hier, vor unseren Augen, aus dem Herzen gerissen wird, und daher singt sie für uns in demselben G-Moll wie Konstanze, aber sie singt ihrerseits nichts Förmliches oder Konstruiertes: nur eine Klage, die auf bloßen, wie leeren Akkorden ruht, die sich entfaltet und zurückfällt, als wäre Pamina, ihrer selbst entleert, schon eingeschlossen in ihrem eigenen Tod.

Es war Sacha Guitry, der, man würde es hier wohl nicht erwarten, am feinfühligsten formuliert hat, was wir Mozart verdanken: daß die Stille, die auf seine Musik folgt, auch noch von ihm ist. Welch wunderbarer Dramaturg. Es stimmt, wir nehmen Mozart mit, nachher, als Nachklang. Aber sein wahres Geheimnis ist noch viel tiefer. Mozart schafft die Stille, um uns in sie eintreten zu lassen. Er schafft es (wunderbarer Dramaturg), daß vor dem Einsetzen seiner Musik, die Stille, die ihr vorangeht, schon von ihm ist. In seinen Klavierkonzerten scheinen die langsamen Sätze, die schärfsten und reinsten, aus der Nichts zu kommen und der Stille zu antworten, indem sie nichts anderes tun, als deren vibrierendes Antlitz hervortreten zu lassen, von wo aus ein Gesang uns hören lassen wird, was uns unser Herz verschwieg. So das Larghetto des K.491 in C-Dur, das Adagio der K.481 in A-Dur, wo es scheint, als zwinge das Schweigen der Instrumente das Klavier in seiner Einsamkeit sich einen so seltenen und schnörkelfreien Gesang zu finden wie das Ach ich fühl´s der Pamina.

Wem antwortet man also, wenn man sich an niemanden richtet? Wer ist er, dieser Gesprächspartner, unsichtbar, aber gewiß nicht stumm, denn er ist gerührt und bewegt, er wurde gehört: und der Beweis dafür ist, daß man ihm antwortet. Er ist es, der es der Stimme der menschlichen Verzweiflung ermöglicht, sich zu vergegenwärtigen und sich auf diese Weise zu befreien. Wilde sagte nach seiner Haft in Reading, ein Tag im Gefängnis, an dem man nicht geweint habe, sei nicht ein Tag, an dem das Herz glücklich war, sondern einer, an dem es trocken war. Mozarts Monolog meint, daß wenn des Herz auch schweigt, es dennoch nicht trocken ist und schon bereit zu klingen. Die Gräfin hatte dieses Larghetto-Ritornell vorgetragen, und es war, als stünde eine Persönlichkeit auf der Bühne, die ihr Gesicht und ihre Lebenslage nur dazu mitgebracht hat, um sich zurückzunehmen, sich zu entfernen - und dann auf einmal ist sie das Sprachrohr, das Stimmrohr der universellen Leidenschaft. Jemand spricht durch jemand anderen hindurch. Der eine sagt ein, der andere singt. So beginnt das heilige Geheimnis des griechischen Theaters, wo - um uns zu bewegen und zu bekehren - das Allgemeine durch die Maske den Anschein

des Individuellen erhält, so daß auch wir, die Zuseher, an Elektras oder Ödipus´ Schicksal anteilnehmen können und im selben Zug begreifen, daß wir die gleiche Fatalität in uns tragen, die gleiche Fähigkeit, Opfer und Zeugen zu sein wie sie und als Exempel zu leiden. Die Maske ist nicht dazu da, eine Identität zu verbergen, sondern um eine Stimme zu tragen. Das ist es genau, was das lateinische persona meint: ein Resonator. Jemand singt auf der Bühne, das heißt an der Oberfläche, weil ihn in den Kulissen, also in der Tiefe, jemand inspiriert und sich in ihn einhaucht, ihm einsagt. Den Souffleur im Theater nennt man suggeritore. Es ist das Herz in einem, das einsagt und vorschlägt, und es ist die Gräfin, die singt und uns bewegt. Das Herz ist der Vorschlag, und der Gesang ist die Bedeutung, weil wir uns durch ihn hindurch selbst tiefer und aufrichtiger begreifen und hören lernen.

Darin liegt das wahre Wunder des Mozartschen Gesangs. Es liegt nicht in der vollendeten Melodie, so unvergleichlich rein sie auch sein mag. Es liegt in der Richtung, dh, wenn man so sagen kann, im Blick. Der Gesang ist ein Blick, das ist es, was wir mit Mozart entdecken, und der einzige Blick, mit dem die Seele zugleich ihre Wahrheit erfährt und fähig wird, sie auszudrücken. Und mit einem Schlag hört sie auf, taub zu sein und stumm. Bei Mozart scheint es so, als würde jemand beim Singen zuhören. Und doch ist er allein. Wem hört man zu, wenn man alleine ist? Er muß - und das ist es, was wir daraus lernen können, der Schleier, der sich lüftet, wenn sich der Vorhang hebt - den Anschein der Gegenwärtigkeit überwinden. Er hört nicht zu, dennoch spitzt er die Ohren. Denn er hört nicht mehr nach außen, sondern horcht nach innen. Und da sagt ihm sein Herz ein.

Es gibt bei Mozart vermutlich keine vielsagendere Figur als Donna Elvira. Ihr Auftritt ist das ganze Gegenteil von dem der Gräfin: er wird angkündigt wie ein Schritt, oder besser: eine Flucht nach vorn; und ein Knall. Sie hat gänzlich die Herrschaft über ihr Innenleben verloren; und weil sie sich nicht mehr versteht, schreit sie - und führt uns damit das Opernpendant des unartikulierten Schreis vor, diese Lautausstöße, diese Sprünge, diese Wut und Verwirrungskoloraturen, die bewirken, daß man sie von weitem hört. Sie

beklagt sich wie die Gräfin, und vermutlich hat ihre Liebe sie mehr noch als letztere gekränkt und verhöhnt und gedemütigt, mit un misto inaudite d´infedeleta und von sdegni; man weiß, wie sie voll der Illusionen bleibt und wie leicht sie erneut verfallen wird, vom kleinsten Zeichen gerufen und getäuscht, wie sie mit Haut und Haaren darauf eingeht, bereit sich hier, unter ihrem Balkon, dem dürftig verkleideten Leporello hinzugeben. Die Gräfin klagt leise und Elvira klagt laut, und der Übergang von dem leise zum laut ist kein Gradunterschied, es ist nicht ein und dieselbe Klage, die mehr oder weniger vernehmlich ausgesprochen wird, sie ist anderer Art: Es ist eine andere Stimme, die spricht - oder genauer: was ohne Stimme war, lautlos, wird Gesang. Wo hingegen sich bei Elvira wirre Sätze, Turbulenzen eines verwirrten Herzens in einen Schrei verwandeln, als die Klage zur Verzweiflung wird; und genauso wie Cherubino seinen Gesang an die Brisen richtet und, wenn es sein muß, auch für sich selbst singt, schreit Elvira für sich selbst, aber sie wird ihren Schrei den Brisen entgegenschmettern und sogar den öffentlichen Plätzen Ah chi mi dice mai? ... Wer wird ihr bloß Antwort geben?

Sie wird lange brauchen, um es uns zu sagen, weil sie den ganzen ersten Akt damit verbringt zu vermitteln und sich wie eine Verrückte einzuschalten, und ihre Vernunft zerbirst dabei in einer wirren Stimmübung, wie in dem Quartett Non tu fidar, wenn sie auch in der prüden Stimmübung ihrer Arie in D, die einem Händelschen Oratorium entlehnt scheint, versucht, die Kontenance zu wahren. Man könnte meinen, diese Frau sei unfähig zu schweigen, daß viel zuviel drängendes Gefühl in jedem ihrer Worte und jeder Geste sei, so daß sie zahllose Rufe und Zeichen aussendet, um ihre innere Stimme zu ersticken. Wenn sie dem Ungetreuen sein Herz ausstechen, cavar, will, dann um nicht zu hören, was ihr eigenes ihr sagt. Sogar beim Trio der Masken, wenn Anna und Ottavio ihre Stimmen bescheiden anschließen und Mozart singen, bleibt sie stets im Abseits, hört nur auf ihre Verwirrung und singt für uns, mit Unterbrechungen Elvira.

Der zweite Akt jedoch zeigt sie auf ihrem Balkon und nun läßt sie uns, allein mit den Brisen der Nacht, ihren Teil des Schweigens hören. Bei ihrem

ersten Auftritt verlangte sie, schrie sie, daß man zu ihr spreche. Bei diesem zweiten Auftritt fordert sie ihr Herz auf zu schweigen. Ah taci, ingiusto cuor... Und sie läßt wie einen kostbaren Duft, die melodische Begabung, die sie verdrängt hatte, aus sich herausströmen, mit einem Satz, der fast keinem anderen an Schönheit gleicht in einer Oper, der es an schönen Sätzen gewiß nicht mangelt. Don Giovanni unterm Fenster eignet ihn sich sogleich an, er transponiert und macht ihn wärmer, von A- in E-Dur (denn er wendet sich ja an jemanden) bevor er ihn wiederaufnimmt, ihn für sich neu interpretiert, austrocknet und seiner ganzen gefühlsmäßigen Spontaneität beraubt, um daraus eine bloße Stimmübung zu machen, einen Gemeinplatz des Liebesgeredes, - seine Serenade. Elvira hatte ihr eigenes Herz diesen wunderbaren Satz eingesagt; und sie suggeriert ihn Don Giovanni, der eine Kopie davon machen wird, die man drucken kann, um sie an Pagen zu verkaufen, die sie ihren Patinen vortragen. So läßt uns Mozart in fünf Minuten von der Wahrheit des Gefühls zu deren durchtriebenem Gekünstel übergehen; vom ganzen 18. Jahrhundert, in dem nichts als der Triumph der Empfindsamkeit galt, zu dem anderen, das die Natur des Herzens kopiert mit dem, was genau und seiner Ethymologie nach deren Parodie ist, eine Reprise des gleichen Liedes, aber um ganz etwas anderes auszudrücken, seine freigeistige Verhöhnung.

Die Gräfin hat uns von Anfang an alles von sich aus gesagt. Wenn Elvira das komplexeste und kompletteste Frauenbild ist, das man bei Mozart findet, so liegt dies daran, daß sie - wie Fiordiligi - Zeit braucht, um uns ihre Wahrheit zu offenbaren, und zunächst, um sie für sich selbst zu finden. Es ist kein Zufall, daß Mozart ihr gegenüber gezögert hat. Er hat für Wien nur diese wunderbare Szene geschrieben, die sie als Bühnen- und Musikfigur vervollständigt, mit dieser Arie Mi tradi, wo sie sich nicht zurückhalten konnte, wieder in Koloraturen auszubrechen, als fliehe sie vor sich selbst. Aber das Unglück hat sie ereilt, als einziger vollmächtiger Verkünder der Wahrheit: und am Boden zerstört, bleich, sieht sie den baratro mortal, der den Unwürdigen verschlingen wird: aber es ist ihr eigenes Herz, das sie, endlich bekehrt, in ihrem Monolog

darin entdeckt, mit gegensätzlichen affetti, einen Teil des Schweigens im Abgrund, Herzensunregelmäßigkeiten, wie sie die Musik nie zuvor beschrieben hatte, und auch später nicht.

Fiordiligi ist auch eine Bekehrte, auch sie verrät (und kennt vermutlich) ihre Wahrheit erst spät und nur unter dem Druck der Prüfung. Im ganzen ersten Akt von Cosi fan tutte haben sie und ihre Schwester nichts anderes zu tun, als sich an Moden zu halten, entlehnen ihre Namen der griechischen Mythologie und ihre Sitten der Opera seria, mit einem Wort, sie verdanken sich bloß dem Repertoire. Dorabella hat ihre Verzweiflungarie bekommen, in der sie behauptet, eine zweite Dido zu sein, und Fiordiligi ihre Provokationsarie, come scoglio, wo sie sich den Angeliques der Ritterromane angleicht. Nie eine ohne die andere, jede hält der anderen den Spiegel vor und antwortet ihrem eigenen Abbild. Man könnte nicht künstlicher geboren werden. Der ganze erste Akt von Cosi zeigt uns das und nur das: bis zu welchem Grad Konventionen, Verhaltensmuster, Eitelkeiten die Seinsform bestimmen, so weit, daß sie das Reifen von Charakteren verhindern und die Wahrheit des Herzens lahmlegen, auslöschen.

Es wäre jedenfalls sehr oberflächlich, vielleicht sogar eine große Dummheit Fiordiligis Bekehrung im zweiten Akt dem Umstand zuzuprechen, daß sie endlich die zu ihr passende Liebe in Form des verkleideten Ferrando gefunden hat; es kann doch nicht seine Verkleidung als Albaner mit mustacchi und turbante sein, was ihn ihr liebenswert erscheinen läßt! Und er, sie kennt ihn lang genug, er ist unzertrennlich (auch er) mit Guglielmo: es sind wohl nicht die drei Belanglosigkeiten, die er ihr beim Spaziergang, unter den vezzosi arbocelli gesagt hat, die Fiordiligi ihr eigenes Herz eröffnen könnten. Nein. Aber es sind in der Tat zwei Paare aufgebrochen, unter deren Schutz jeder von Liebe reden konnte, als hätte er kein Herz für sich, kein eigenes Herz, und es sind die Zwillingspaare, die der ganze erste Akt uns gezeigt hat, eine Fiordiligi, die nie mehr als einen halben Schritt von ihrer Schwester entfernt ist, und wie in dem Abschiedsquintett kann man, ohne merklichen Bruch, in die Worte, in

den Klang der Stimme der anderen übergehen. Jede erwartete von der anderen das incipit dessen, was sie sagen wollte. Sorella, cosa dici?...

Nun ja, es ist eben dieser Bezugspunkt, der Fiordiligi im zweiten Akt fehlt; der Kampf, den sie führen muß, ist nicht recht groß, aber zum ersten Mal steht sie allein im Kampf, sie hat nicht ihre Zwillingsschwester dabei, die ihr die Anwort einsagen könnte. Sie wird wohl oder übel ihr eigenes Herz befragen und es sprechen lassen müssen. Es genügt, daß Fiordiligi allein ist. So hahnebüchen die Prüfung auch sein mag, sie gibt ihr Aufschluß über sich selbst. Ihr Herz spricht zu ihr, und sie findet ihre Stimme. Wenn sie sich im ersten Akt ein bißchen zugeknöpfter gäbe, könnte Dorabella Come scoglio singen, und zuvor ihre Anrede an die Temerari und die Tugendbeteuerungen des Rezitativs. Aber selbst die Fiordiligi des ersten Aktes hätte nicht Per pietà singen können, und schon gar nicht das überstürzte und unterbrochene Rezitativ, das voranging, wo die Unregelmäßigkeiten des Herzens verraten werden, pentimento, perfidia, tradimento... Elvira, Fiordiligi, sind echte Mozartfiguren, weil sie eine Entwicklung durchmachen und in ihrer ganzen Wahrheit erst sehr spät in ihrer Geschichte in Erscheinung treten, und dann anläßlich einer Prüfung, die immer aus Zufall und Begegnung besteht. Daß sich das Wesentliche des Herzens im Nebensächlichsten und Zufälligsten offenbart - die Begegnung ist das schmerzlichste, aber süßeste Geheimnis des menschlichen Herzens, es ist das Geheimnis von Fiordiligi und der Marquisen von Marivaux, die ganz erstaunt sind, über dieses Herz, das sich in ihnen eröffnet hat und die Stimme erhebt, sie, die immer nur die guten Sitten kannten. Aber auch Mozart, selbst Mozart, hat nicht auch er auf den zweiten Akt seines kurzen Lebens warten müssen, um mit Idomineo - oder vielleicht sogar auf das Ende des Dritten, um mit diesem einzigen Cosi, das uns auf dem Wege der bewußten Zweideutigkeit endlich alles offenbart, zu seiner eigensten Mozartstimme zu finden?