

## ROKOKO IM ZOO

Sandra Leupold

Die Idee, eine Rokoko-Oper ausgerechnet im Zoo aufzuführen, klingt zunächst sonderbar, irgendwie elektrisierend oder vielleicht auch einfach nur verrückt - und besticht dann doch durch ziemlichen Scharfsinn. Zwischen all den anderen Tieren und Pflanzen also möchte sich der Mensch selbst seinen Mitmenschen zur Betrachtung darbieten. In moderner Kleingruppenhaltung, einander gegenseitig ein liebevoll ausdifferenziertes und artgerechtes Biotop bietend, sind sieben wundersame Exemplare von Homo sapiens rococonensis zu bestaunen.

Von der erbarmungslos vorwärts drängenden Komödienmechanik ihres Stücks nicht weniger unentrinnbar eingesperrt als die Kreaturen um sie herum von den Gitterstäben ihrer Gehege, üben sie sich in der modellhaften Vorführung menschlichen Verhaltens – ganz so, wie es diese Oper von ihnen verlangt. Wie eine ganze Flut ähnlicher Bühnenwerke aus dem vorrevolutionären Europa hat sie den modernen Menschen ihrer Zeit zum Forschungsgegenstand. Und wähnt ihr Forschungsziel erreicht, wenn am Ende der Belastungstest am ganzen Stückpersonal die jeweiligen Grenzwerte für Herz und Persönlichkeit zu Tage gebracht hat. Wird das Versuchskaninchen in der spielerischeleganten Versuchsanordnung zu Grunde gehen – oder überlebt es? Wann genau bricht ein Herz? Und wie klingt es, wenn seine Muskelfasern reißen?

**La Finta Giardiniera** ist eine Mozart-Oper, die den meisten Musikliebhabern immer noch unbekannt ist, und sie hat es schwer auf unseren heutigen Bühnen. Von einem erst Achtzehnjährigen und noch sechs Jahre vor **Idomeneo** geschrieben, stammt sie eben aus der Zeit vor dieser magischen Werkgrenze, diesseits derer wir kein Problem haben, Mozarts Opern alle als gleichermaßen genial zu bezeichnen. Und jenseits derer wir genauso pauschal lieber über das Frühe, bei aller sich anbahnenden Genialität eben doch noch Unausgereifte in den Stücken sprechen.

Selbst ein so vollkommenes Stück wie **Idomeneo** ist noch immer weit entfernt von einer selbstverständlichen Präsenz auf unseren Spielplänen, im Vergleich zu **La Finta Giardiniera** aber könnte man es fast einen Schlager des Opernrepertoires nennen. Hängt das damit zusammen, dass die pastos aufgetragenen, düsteren Farben des griechischen Mythos uns heute einfach durch ihre pure archaische Kraft mehr erregen als die transparenten, lichten Pastelltöne aus der Welt der Aufklärung? Können unsere stumpf gewordenen Sinne einfach auf nichts anderes mehr reagieren als auf Tod bringende Seestürme und nach Menschenopfern gierende Gottheiten? Haben wir etwa unsere Fähigkeit eingebüßt, uns auf so leise, präzise Töne wie die eines fein gedrechselten *dramma giocoso* einlassen zu können? Oder fehlt es nur an der Bereitschaft, sich der Mühe des genauen Hinhörens zu unterziehen?

Jedenfalls scheinen wir mit den vorrevolutionären Komödien - mit oder ohne Musik - und selbst vor ihren größten Meisterwerken zu fremdeln. Wie selten finden sich Marivaux' ätzend geniale Stücke auf unseren Bühnen. Und wie unverdrossen verdrehen wir immer noch die Krönung aller komischen Opern – Mozarts *dramma giocoso* **Don Giovanni** - am liebsten zur tragisch romantischen Oper, wenn wir sie auf die Bühne bringen. Selbst Meilensteine dieser Gattung wie **Così fan tutte** und **Le nozze di Figaro** liegen, verglichen etwa mit der **Zauberflöte**, wie Blei an den Vorverkaufskassen. Und ein Stück wie **La Finta Giardiniera** wäre im Repertoiretheater wohl Kassengift. Würde es denn jemand spielen.

Was aber, wenn unsere Sinne gar nicht so stumpf wären? Und wir im Gegenteil ein instinktives und sehr genaues Gespür dafür hätten, wie gnadenlos direkt diese Form von Theater nicht nur in die gesellschaftlichen Wirklichkeiten und Utopien ihrer Entstehungszeit führt, sondern auch in die von heute? Vielleicht

fürchten wir ja weniger die Anstrengung, unsere Sinne auf die feinen Amplituden eines virtuosen Kammerspiels einstellen zu müssen, als vielmehr, uns dabei plötzlich selbst auf der Bühne zu entdecken. Oder auf einmal zu merken, dass die Autoren auch jedem von uns grinsend auf dem Schoß sitzen.

Der bequeme Abstand zwischen dem Publikum und den ins tiefe Dunkel des Mythos oder der Historie entrückten Bühnenfiguren, den die *opera seria* viele Generationen lang als einsamer Herrscher über die barocke Opernwelt garantiert hatte, war mit der um 1775 immer noch relativ neuen Opernform der *opera buffa* dahin. Grell, schnell und nicht minder krass als manches Comedy-Format unserer heutigen Fernsehwelt brachte sie auf die Bühne, was den Menschen in den letzten 20 Jahren des Ancien Régime auch in ihrem Leben begegnete. Und nicht nur die ganz feine Gesellschaft war bald süchtig nach diesen modernen Komödien und danach, mitzuerleben, wie deren Protagonisten ungeachtet aller Standesgrenzen, in ungekannter Heftigkeit und im gnadenlosen Verweis auf ihr nacktes Selbst aufeinander geschleudert wurden.

Sich auf diese gewissermaßen masochistische Weise von der Bühne herab den Spiegel vorhalten zu lassen, scheint einer angekränkelten Rokoko-Gesellschaft am Vorabend der Revolution Divertissement, Lust und Betäubung zugleich gewesen zu sein. Keine Kunstform lässt uns genauer in diese Zeitspanne des untergehenden Absolutismus blicken als das *dramma giocoso*. Und genau wie die Welt, von deren Menschen sie handelte und für die sie spielte, war auch die Gattung selbst schon durchzogen von Rissen, spürbar aufgeweicht und dabei, langsam aus den Fugen zu geraten. Sie bleibt beredtes Abbild ihrer Epoche, die nie genug davon bekam, sich auf der Bühne – getarnt als allabendlich anders arrangiertes Spiel zwischen beliebig austauschbarem, tändelndem Personal - immer wieder selbst vorzuführen. Mitsamt ihrer ganzen Unzulänglichkeiten.

Verbissen und lustvoll zugleich verfolgten diese Stücke dabei alle dasselbe Ziel. Sie versuchten sich - mit theoretischen Mitteln, aber unter der Maske des Komischen - der großen Unbekannten namens Gefühl zu nähern. Mit den hehren Mitteln der Vernunft wurden im Theater massenhaft Körper und Seelen seziert, um dieser im Leben irgendwann fremd gewordenen und schließlich abhanden gekommenen Größe irgendwie doch wieder auf die Spur zu kommen. Die moderne Komödie versuchte sich als wissenschaftliches Labor für psychologische Versuchsanordnungen, und hinter jeder dieser Inszenierungen von Verführung, die da im anmutigen Rokokokostüm eines leichtfertigen Spiels daherkam, verbarg sich dasselbe eiskalte Experiment mit dem Forschungsziel, den Beweis der in der Liebe regierenden Vergänglichkeit zu erbringen.

Gegen Ende ihres Weges in eine immer exzessivere Maskierung und Verkünstelung hatten bis zum Überdruß saturierte und letztlich an ihrem Müßiggang erstickende Menschen tatsächlich die Liebe verlernt und konnten sie - auf der Bühne wie an sich selbst - nur noch als zynischen Versuch betreiben. War doch nach dem Verständnis der Aufklärung jedes Verhalten der Seele erklärbar und ergo auch manipulierbar. Diese erschreckenden Auflösungserscheinungen aus jener grausamen und ruhelosen Zeit des untergehenden Absolutismus sind es, die uns heute aus einem Stück wie **La Finta Giardiniera** direkt ins Gesicht blicken.

Nicht anders als damals, als das große Vakuum der Orientierungslosigkeit so heftig an den Hierarchien des Lebens rüttelte, als die Wirklichkeit Konventionen, Standesgrenzen und Geschlechterrollen wild über den Haufen warf und das Ganze dann als bunte Versuchskaninchen-Mischung in die Petrischale mit dem Aufkleber *opera buffa* geworfen wurde, können auch wir von heute uns in so einem Werk leicht selbst erkennen. Aller festen Regeln verlustig gegangen? Die Gesellschaft gleichermaßen hypersexualisiert wie von sich selbst entfremdet? Jeder rotiert permanent und ausschließlich um das eigene Ich und die Befriedigung von dessen Lüsten? Null Einfühlungsvermögen? Spaßgesellschaften an ihrem Ende ähneln sich.

Die Oper *La Finta Giardiniera*, die Mozart am Scheidepunkt seiner Karriere vom Klavier spielenden Wunderknaben zum erwachsenen Komponisten am 13. Januar 1775 höchstwahrscheinlich im Münchner Salvatortheater ablieferte, war ein *dramma giocoso*, das sich einfach wie all die anderen Spektakel, Redouten und Bankette in die vielfältigen Karnevalsvergünstungen am Münchner Hof einzureihen hatte, von denen keine mehr sein wollte als Droge für eine Nacht. Und obwohl für Mozart viel davon abhing, ob er sich jetzt tatsächlich als Künstler bei denjenigen würde durchsetzen können, die ihn einst als niedlichen Musiklakaien wie ein Schoßhündchen durch ihre Salons gereicht hatten, scheint es, dass dieser jugendliche Ausnahmekomponist den Auftrag zu seiner immerhin schon sechsten Oper quasi nebenbei erledigt hat. Und sich beim Schreiben eigentlich auf eine Art privater Studienreise zu sich selbst als Opernkomponist begab – die er sich vom damaligen Opersystem, das geniale Werke nicht erwartete und auch entsprechend selten verzeichnete, bezahlen ließ.

Er erledigte seine Aufgabe bravourös, erntete einigen Beifall und hatte sogar ziemlichen Erfolg, obwohl er auf die geringen Ansprüche eines unterhaltungswütigen Karnevalspublikums nicht viel Rücksicht nahm und von seinen Zuhörern viel verlangte. Dass er sich aber nicht einfach nur darauf beschränkt hatte, die Form der vorgegebenen Gattung professionell zu erfüllen, sondern sich die Freiheit nahm, Sinn und Tragfähigkeit ihrer Regeln zu überprüfen und unbekümmert auszudehnen, bis sie drohten, ihren Sinn einzubüßen, war ein großer Schritt – und er blieb unbemerkt.

Das *dramma giocoso* war zwar als Musiktheaterform noch relativ neu, hatte aber von der Frische der ersten Jahre schon manches eingebüßt. Mehr und mehr gerieten die Stücke in Gefahr, in ihrer eigenen, sich immer mehr verfestigenden Form zu stagnieren. Das, was ihren Suchtfaktor am Beginn ihrer Geschichte, als sie als neues Format die Unterhaltungsindustrie revolutionierte, ausgemacht hatte, drohte dem *dramma giocoso* schon lange vor dem großen Abgang seiner Ziel- und Konsumentengruppe wieder verloren zu gehen – die enorme Direktheit, Wendigkeit und das Tempo ihrer szenischer Musik, der hautnahe Kontakt zu ihren Figuren und eine Musik als wirklicher Auslöser und Motor des Spiels.

Wie man in dieser Situation die überwiegend statische Darstellung der Affekte in nuancierte, bewegte und tatsächlich durchlebte Verhaltensweisen überführte, wie diese Affekte nicht einfach nur gekonnt vorzuführen waren, sondern eben deren Entstehen selbst zu einem theatralischen Prozess werden konnte, und was das alles mit dem Komponisten ganz persönlich zu tun haben konnte und musste, damit es eine Wahrheit in sich tragen konnte – all das hat sich der achtzehnjährige Mozart von seiner Entdeckungsreise zu sich selbst mit gebracht, auf der er sich beibrachte, was ihn keiner lehren konnte. Hier hat er getestet, was eine Arie wirklich kann. Wenn einer wie er sie schreibt.

Es mag ein Zufall sein, dass Mozart ausgerechnet von einem dieser seinerzeit hochmodernen Komödienlibretti zu seiner Expedition in die eigene Gefühlswelt inspiriert wurde. Und es ist auch nicht anzunehmen, dass er ein Libretto dieser Art besonders geschätzt hat. Dass ihn seine private Versuchsreihe an 23 Arien aber auch tatsächlich in den Kern dieses Librettos zielen ließ, welches an einer Handvoll menschlicher Herzen gerade ebenfalls eine Reihenuntersuchung vornahm, ist kein Zufall. Als sich am Vorabend ihres Verschwindens eine kränkelnde Rokoko-Gesellschaft auf große Ich-Suche begab, steckte Mozart mittendrin. Mittendrin im allgegenwärtigen Versuch, sich selbst zu finden und zu empfinden, und mittendrin auch in der alles beherrschenden Angst des ausgehenden 18. Jahrhundert – der vor der Gefahr des Selbstverlustes in der Liebe.

Dieses Zeitalter des allgegenwärtigen Ränkespiels mit seinen Menschen, die die allgemeine Furcht vor dem Identitätsverlust ihr Leben lang durch Taktik und Täuschungen zu kaschieren versuchten, beschäf-

tigte sich natürlich auch auf dem Theater mit seinen verdrängten, verborgenen und verbogenen Ichs. Maskiert war dort alles: die Gestalt, das Gesicht, die Identität, die Seele. Und selbst die Stimme – mithin das allerletzte, was man überhaupt verstellen kann, ohne dass die Lüge offenkundig wird. Nicht umsonst war die Oper, die maskierteste aller Theatergattungen, die gültigste Kunstform jener Zeit. Und wenn Adorno über den Gesang in der Oper sagt, er sei „die Sprache der Leidenschaft: nicht nur die überhöhende Stilisierung des Daseins, sondern auch Ausdruck dessen, dass die Natur im Menschen gegen alle Konvention und Vermittlung sich durchsetzt, Beschwörung der reinen Unmittelbarkeit.“ – dann war diese Unmittelbarkeit im *dramma giocoso* des Rokoko ganz besonders mühsam errungen.

Der Sänger ist geradezu ein Symbol des sich verstellenden Menschen. In einer Oper wie *La Finta Giardiniera*, die wie alle komischen Opern aus diesen Jahren nicht nur komisch ist, sondern eine ziemlich aberwitzige Mischung aus Verwechslungskomödie, Rührstück und Schauerdrama zugleich, konnte das Publikum die unterschiedlichsten Arten von maskierten Ichs in einem auf die Spitze getriebenen Verwechslungs- und Verwirrspiel erleben. Die Handlung war nach bewährtem Rezept und unter ausgiebiger Verwendung stereotyper Komödiensituationen durchaus vordergründig gestrickt. Pointiert gesagt hatte sie der Librettist aus lauter Requisiten zusammengesetzt.

Das Motiv der Finte, also der mutwilligen Verstellung und irreführenden Maskierung, war unter diesen Elementen aus dem Requisitenfundus besonders beliebt und fand bei der Herstellung von derartigen Komödien exzessive Verwendung. Mit ihm ließen sich leicht die komischsten Verwirrungen und Verwechslungen mitsamt den dazugehörigen Entlarvungen und Aufklärungen zu Wege bringen. Vor allem aber brachte diese Gattung, indem sie sich die Intrige als Darstellungsform suchte, das allgemeine und alltägliche Sichverstellenmüssen der Menschen auf die Bühne, die aus ihren Maskierungen im Leben



nicht heraus kamen. Das große Streben dieser Menschen heraus aus ihren Ichs, hinein in die daseinseweiternde Identität fremder Gestalten und anderer Stände, und ihre Sehnsucht danach, ein Anderer sein zu können, bestimmt diese Theaterfiguren. Ihr Ich scheint diesen Menschen zu eng geworden zu sein.

Am Ende des Abends musste die Flucht aus dem Ich zwar wieder rückgängig gemacht werden, aber was tat es, wenn der Weg zur Authentizität über die Vermummung geführt hatte? Man trieb es doch nur, um zu seiner wahren Identität zu finden. Und vielleicht hatte einem die Möglichkeit, ein anderer zu werden, gestattet, auf tiefere Weise man selbst zu sein. Dieser schwer mitgenommenen Generation, die sich so mühte, ihre Persönlichkeit auf ein festes Zentrum hin auszurichten, erlaubte das Theaterspielen, sich mittels einer Vielzahl von Rollen definieren zu können. Schon im Barock hatten sich die Menschen gerne als Marionetten in einem großen Welttheater gesehen. Die Revolution des Rokoko in einer Zeit der Umwertung wirklich aller Werte bestand darin, dass die Menschen die Inszenierung ihres *teatrum mundi* nun selbst in die Hand nahmen.

Jeder setzte sich selbst in Szene und alle zusammen führten sie Regie über die Wirklichkeit. Die Menschen des zu Ende gehenden 18. Jahrhunderts mit ihrem wachsenden Unglauben an göttliche und fürstliche Herrschaft forderten den Schöpfungsakt aus Gottes Händen zurück und fühlten sich als Herren über ein atheistisches Reich. Sie machten sich zum Zentrum einer gewaltigen Illusionsmaschinerie und kreierte sich selbst vom Körper bis zur Seele als Kunstwerk. Hätte der Rokoko-Mensch ein Wappentier gehabt – das Chamäleon mit seiner schillernden Wandlungsfähigkeit hätte ihm sicher gefallen.

Am Schluss einer jeden Komödie drängen Betrug und Verkleidungen, Intrige und Ränkespiel so unabwendbar wie unverhohlen zum bieder guten Ende. Die Fäden sind entwirrt und die verkehrte, verkleidete Welt befindet sich endlich wieder im Lot. Und selbstverständlich endet auch *La Finta Giardiniera* nach den Regeln derartiger Komödien mit drei Paaren und dem einen, der immer leer ausgeht. Wozu man ihn allerdings beglückwünschen mag, denn bezüglich der Haltbarkeit dieser drei Verbindungen oder des Glücks, das dort vielleicht zu finden ist, haben wir heute mit unseren unpassend gewordenen Ansprüchen an ein *happy end* natürlich Zweifel. Diese sieben Figuren sind nicht dazu erfunden worden, sich zu tragfähigen Paarungen zusammen zu finden, die unseren Maßstäben entsprechen. Sie wurden auf die Bühne gestellt, um einer Gesellschaft, die verlernt hatte, wie das Lieben geht, den Beweis zu erbringen, dass unsere Gefühle wandelbar sind und es die absolute Liebe nicht gibt.



Es ist ein Opernreigen verletzter Gefühle aus der Zeit des Rokoko und der mit ihm untergegangenen Träume von der Beherrschbarkeit der Liebe. Und er führt tief ins Innere verstörter Menschenseelen. Sie stürzen in ungekannte Abgründe ihrer Empfindungen, sie geraten in ausweglose, existenzielle Bedrohungen. Und alles tändelnde Spiel, alles Grazile in der immerwährenden Verführung kann die Brutalitäten ihrer Intrigen kaum bemänteln. Es ist ein vereinsamendes, kaum erträgliches Spiel, das Abgründe in Seelen reißt und Seelen in Abgründe. Sinn- und haltlos um das eigene Selbst rotierend, treiben sieben Personen orientierungslos und ohne festen Rahmen umher. Liebe ist blind, macht blind und kann verdammt egoistisch sein. Hier wird sie zur Quälerei.

Auf der Zutatenliste für diesen brisanten Menschenversuch, der als komische Oper einen unterhaltsamen Abend garantieren sollte, steht ganz oben eine Gräfin. Von ihrem Verlobten aus Eifersucht niedergestochen, versucht sie ein Jahr später, verkleidet als Gärtnerin eines ebenso bescheiden begabten wie unbescheiden auftretenden Provinzialbeamten, die Liebe buchstäblich bis zum Wahnsinn auf die Probe zu stellen. Dazu kommt eben dieser Verlobte, der glaubt, seine Geliebte getötet zu haben. Immer noch unter Schock stehend und schon bei Stückbeginn halb zerbrochen, versucht er in eine Verbindung mit der Nichte dieses Provinzpolitikers zu fliehen. Ferner wartet auf dessen Landgut das dazu gehörige Dienstmädchen auf die Chance, mit ihrem Dienstherrn endlich den ersehnten dicken Fisch an Land ziehen zu können – und der Diener der Gräfin darauf, dass dieses Dienstmädchen sich stattdessen lieber ihm zuwendet.

Und als wäre dieses Personal noch nicht bunt genug gemischt, gerät auch noch ein waschechter Kastrat, ein Ritter aus dem Paralleluniversum der *opera seria*, unter all diese an Herz und Seele Maskierten. Er ist in seinem tragisch verstümmelten Körper, in seiner unfreiwilligen Travestierolle und in seiner grotesk masochistischen Beziehung zu der eiskalten Beamtennichte doch der einzig Unverstellte in diesem seltsamen Biotop. Vor allem seine Musik entspringt Bereichen, von denen das Verwechslungsspiel des Librettos nichts weiß. Hier brechen Empfindungswelten auf, die jede eventuell parodistische Absicht des Textes im Keim ersticken.

Beim beunruhigenden Balanceakt auf dem Drahtseil ihrer Identitäten hielt Mozart seine Figuren fest umklammert. Mit ihnen zusammen hat er sowohl in die Tiefe ihres wie seines eigenen Inneren geschaut und dort viel Erstaunliches und Erschreckendes zu Tage gefördert, als auch in die Tiefe links und rechts vom Seil – dorthin, wo die Abgründe, die den Menschen gefährden, so lange es uns gibt, immer gleich tief sein werden. Auch wenn Mozart zu dieser Art von Komödien ein distanzierteres Verhältnis hatte, das wenn dieses Libretto nur ein gut gemachtes und eben kein Meisterwerk ist – seinen sieben Charakteren hat er sich mit Haut und Haaren verschrieben. Der Tatsache, dass Mozart furchtlos sich selbst mit seinem ganzen Wesen zu seinem Personal dazu in die Petrischale geworfen hat, verdanken wir, dass uns das Ganze interessiert. Interessieren muss. Seine persönliche Anteilnahme an diesen Figuren rettet das Stück vielleicht davor, von uns nur als ein befremdendes Versuchsprotokoll aus einem längst vergessenen Labor abgetan zu werden.

Nichts ist sicher. Am allerwenigsten der Mensch.