

„Cosí fan tutte“ oder „So machen es alle (Frauen)“

Eine individualpsychologische und kulturwissenschaftliche Analyse der Oper als
Raum, der Psychotherapie ermöglicht.

“Cosí fan tutte“ or “Thus Do They All”

Individual-psychological and culture-historical analysis of opera and the space
where psychotherapy can emerge.

Lisa Winter

Kurzzusammenfassung

Die Entwicklung des Individuums in der Kulturgeschichte bis zur Aufklärung und weiter bis zur Romantik ist eine Grundbedingung für Psychotherapie, wobei gerade die Gegensätzlichkeit zwischen Romantik und Aufklärung den Rahmen bildet, in dem sich ein psychotherapeutisches Verständnis bewegt. Diese Bewegung taucht auch in den Opern Wolfgang Amadeus Mozarts auf. Die Oper *Cosí fan tutte* vereint alle sich widerstrebenden Pole sowohl in ihrer Form als auch inhaltlich, wie die Analyse zeigen wird. Die Selbstverständlichkeit, mit der die Gegensätze aufeinander wirken, tritt auch in Mozarts Lebensstil überdeutlich zu Tage, ein Lebensstil, der von der Fiktion der Gleichberechtigung getragen wird.

Abstract

The development of the individual in cultural history up to the age of Enlightenment and of Romanticism is a fundamental condition for psychotherapy. The contradiction of Enlightenment and Romanticism forms a framework in which understanding can circulate. This circulation can also be seen in the operas of Wolfgang Amadeus Mozart. The opera *Cosí fan tutte* combines all reluctant poles in form and content, like analysis will prove. The naturalness of the effect the opposites have on each other is also shown in Mozart's lifestyle, which is based on the fiction of equality.

Schlüsselworte

Romantik, Aufklärung, Wolfgang Amadeus Mozart, Cosí fan tutte

Keywords

Romanticism, Enlightenment, Wolfgang Amadeus Mozart, Cosí fan tutte

Die individualpsychologischen Begriffe „Lebensstil“ und „Fiktion“ weisen über den Rand des psychotherapeutischen Rahmens hinaus. Sie verweisen auf einen gesellschaftlichen und kulturellen Kontext. Diese Begriffe ziehen Linien, ausgehend von einer persönlichen Lebensäußerung zu der Umgebung, die diese wahrnehmen soll, und wieder zurück zu ihrer Entstehung, zu dem Ort, wo der Mensch seine Sicht der Dinge, also seine Fiktion, gefunden hat, um mit dieser seine Welt zu ordnen. Dieses Verständnis der Äußerungen eines Menschen, seien es nun adressierte Sätze, frei assoziierte Worte, überlegte Handlungen oder andere Lebensbewegungen, erlauben es, Schlüsse zu ziehen aus längst vergangenen Figuren der Geschichte, wie etwa der von Wolfgang Amadeus Mozart, aber nur, um wieder in die Gegenwart zurückzufinden und diese neu erfassen zu können. Das Werkzeug, die „Fiktion“, erlaubt es, aufgrund seines dynamischen und beweglichen Charakters zwischen kulturhistorischen Epochen zu wechseln, um neue Bezüge herstellen zu können oder die alten besser zu verdeutlichen. Der Künstler Wolfgang Amadeus Mozart und seine „Lebensäußerungen“ eignen sich als Beispiel deshalb besonders, weil sowohl die Dokumentation, die Brüche und Verwerfungen seiner Biographie als auch seine Werke, seine Lebensbereiche und die Zeit, in der er lebte, speziell die Aufklärung, Rätsel aufgeben, die aber in der Verbindung von individualpsychologischer Fiktion und kulturellem Kontext gelöst und verstanden werden können. Das individualpsychologische Begreifen der Biographie Mozarts verweilt jedoch nicht in Vergange-

nem, im „Warum“, sondern es bildet vielmehr ein Sprungbrett, um über das „Wozu“ in die Gegenwart zurückzufinden. Diese kleine Zeitreise wird hier anhand seiner Oper *Così fan tutte* (1790) gezeigt, ein Werk, das in seiner Aussagekraft im Bereich der aktuellen Psychotherapie-Forschung und deren geschichtlicher Zusammensetzung anlangt. Die Markierung, an der sich die Idee der Psychotherapie, und somit auch der Individualpsychologie, in der Kulturgeschichte des „Abendlandes“ „manifestiert“ und entsteht, ist in dem Bereich zwischen Aufklärung und Romantik zu finden. Die Bewegung also von Ersterem zu einem Zweiten, diese Mischung aus Vernunft und irrationaler Natur, bringt das individualpsychologische Verständnis der Psyche mit sich. Und genau an diesem Schnittpunkt der Geschichte komponiert Mozart seine „revolutionäre“ Oper einer neuen Epoche und einer neuen Fiktion entgegen.

1 Kulturgeschichte als individualpsychologische Bewegung

1.1 Von der Aufklärung zur Romantik und wieder zurück

Die Aufklärung und die Romantik folgen auf Epochen, in denen sich das Individuum erst bilden musste, und erst nach diesem Prozess konnte von einer objektiven Erkenntnis und einer inneren Welt gesprochen werden. Der Weg zum Individuum und zu dessen Möglichkeit, Dinge objektiv, aber vor allem eben subjektiv betrachten zu können, ist in der Kulturgeschichte festgehalten.

Im Mittelalter z.B. ist die Bedeutungsperspektive die Ausdrucksform der Stellung des Menschen in der Welt. Diese Perspektive bedachte jeden Menschen mit einem fixen Platz in einer zweidimensionalen Ordnung, ohne die geringste Aussicht oder Perspektive auf eine Veränderung. Die Ordnung, in deren System zugewiesene Aufgaben erfüllt zu werden hatten, wurde als unumstößlich betrachtet. Es gab keinen Spielraum, nur die nach ihrer Bedeutung gereichten größeren und kleineren Figuren vor einem Hintergrund, der noch keine Weite einer Landschaft zulässt. In der italienischen Renaissancemalerei öffnet sich hinter mittelalterlichen und ikonographischen Figuren plötzlich der Vorhang und eine nebelige Landschaft wird sichtbar. Das „Sfumato“, die Darstellung des Horizonts, mit all dem was sich in der Landschaft befindet und dessen Entfernung durch das Nebelige, gezeigt wird, war erfunden und mit diesem eine objektive Betrachtung der Welt. Durch diese Objektivierung wird aber Subjektives erst ermöglicht und als ein Gegenteiliges entdeckt, es wird sowohl die Welt betrachtet wie auch eine individuelle Sichtweise auf diese (Burckhardt, 1976, S.123). Hier wird die Basis für eine freie Gestaltung des persönlichen Lebens wie auch der Individualität geschaffen, so, wie sie Epochen später Mozart mit allen Mitteln in der Realität umzusetzen versucht. Zunächst wird jedoch das neue Individuum gefeiert und in jeder möglichen Perspektive, das heißt Relation, betrachtet. Die Renaissance zeigt Menschen alleine auf einer Bühne, die über ihre subjektiven Gedanken und Gefühle sprechen. Die Dramen Shakespeares bezeugen diese

ersten Auftritte sehr eindringlich. Da fragt eine junge Frau, Viola, die sich nach einem tragischen Schiffsbruch alleine an einem fremden Strand wiederfindet: „Welch ein Land ist dies, ihr Freunde?“ (Shakespeare, 1601, S. 916) Dieser erste Satz der Protagonistin aus *Was ihr wollt* fasst die Entwicklung des Individuums formal und inhaltlich zusammen. Der leere Strand, die unberührte Landschaft, bietet den Raum, ihre Persönlichkeit neu zu definieren. Es scheint als gäbe es keine gesellschaftlichen Regeln mehr, die ihren Weg vorbestimmen. Sie kann sich, um zu überleben, in eine andere Rolle begeben. Viola beschließt im Verlauf des Stückes, eine Rolle anzunehmen, nämlich jene, sich als Mann zu verkleiden und dem Herzog Orsino zu dienen. Eine Rolle, die ihr nicht mehr durch göttliche Anordnung zugeteilt wird, sondern eine, die sie wählt, um überleben zu können. Die Lösung aus dem unumgänglichen Schicksal einer verlorenen Jungfrau verweist in die „Philosophie des Als Ob“ (Vaihinger, 1911) und in konstruktivistischer Art auf die des „Homo ludens“ (Rieken, 2011c, S.377–380). Die Schiffsreise zeigt ebenfalls eine neue Perspektive auf die Welt, auf eine Welt, die jetzt erfassbar wird und bereist werden kann, die Überraschungen bietet, welche sich durch das Stranden auf einer Insel, in diesem Fall Illyrien, eröffnen. Die formalen Charakteristika dieses Theaterstücks zeigen die Figuren vor einem immer gleichbleibenden Bühnenbild, wie es aus dem Globe-Theater bekannt ist. Das bekannte Londoner Theater war eine Freilichtbühne, die zwar markante Zu- und Abgänge am Bühnenrand hatte, jedoch keine Kulissen, wie Bäume, eine

Fensterwand oder die Buden eines Marktes. Die Kulissen waren noch nicht erfunden, es ist allein die Vorstellungskraft, die Sichtweise auf die Welt, die hier den Figuren ihren Hintergrund gibt. So kann eine objektive Welt subjektiv in den Köpfen des Publikums entstehen. Und genau diese aus der Renaissance kommenden Werkzeuge der Sicht auf die Welt und auf die eigene Person sind jene, die es auch Mozart erlauben, seine Fiktion zu verwirklichen. Das Spielerische, die Darstellung von Rollen, die inszenierten Auf- und Abtritte erreichen dann im Theater des Barock ihren Höhepunkt. Hier beginnen sich, um bei der Malerei zu bleiben, die Figuren vor dem perspektivischen Hintergrund in alle Dimensionen zu bewegen und sogar manchmal über den Rahmen hinauszureichen. Die *Figura Serpentinata* prägt jetzt die Darstellung. Die Vergänglichkeit des Lebens und das Auskosten des Augenblicks stehen im Vordergrund, alles ist, ohne Rücksicht auf Verluste, auf die Darstellung der eigenen Person, der Individualität, ausgerichtet. So beschreibt es auch Nikolaus Harnoncourt (2005) im Zusammenhang mit Mozarts Oper *La clemenza di Tito* (1791), jene Oper die die barocke Form auf die Spitze treibt, indem sie sie wiederholt und der Aufklärung noch einmal gegenüberstellt: „Im Barock, besonders im österreichischen, hat man den Palast eines Fürsten fast so gebaut wie eine Kirche und eine Kirche wie einen Palast, da wurde ein Gotteswohnpalais gebaut. Wenn man die hohen Türen sieht, die Räume und die Fenster, so hat man das Gefühl, da muss ein dreieinhalb Meter hoher Mensch herauskommen. Warum machte man das? Es wurde Gott her-

untergeholt zum Barockherrscher, und der Herrscher wurde hinaufgeholt zu Gott. Genau das wird hier ausgedrückt, verbal in diesem Chor und musikalisch in diesem Stück. Ich könnte mir gut vorstellen, dass das ironisch gemeint ist“ (Harnoncourt, 2005, S.255). Harnoncourt beschreibt hier nicht nur die barocke Charakteristik, sondern auch Mozarts Intention, diese vergangene Epoche und ihre musikalischen Traditionen, die ihn maßgeblich beeinflusst haben, zu reflektieren, und das mit Ironie. Hier begegnen wir einem zentralen Moment seines Lebensstils, welches uns auch bei der Betrachtung der *Cosí* (1790) beschäftigen wird. Wolfgang Amadeus Mozart setzt sich ganz bewusst mit seiner Zeit auseinander, er reflektiert sie in einzigartiger Weise in seinen Werken. Diese Auseinandersetzung ist jedoch nicht nur isoliert in seinen Werken zu finden, sie manifestiert sich auch in seiner Biographie. Seine barocke Lebensform reicht aber vor allem mit ihrer „Theatrum-mundi-Metapher“ (Rieken, 2011b, S.363–376) in die Theorie der Individualpsychologie hinein. Diese Metapher ist ein barockes Bild, das jeder Mensch eine Verkleidung, eine Maske trägt und auf der Bühne der Welt seine Rolle spielt. Gleichzeitig befinden sich die Individuen auf dieser Welten-Bühne in einer absoluten Abhängigkeit von einem allmächtigen, gottähnlichen Herrscher. Dies erklärt auch die Inszenierung von Ludwig IX., der sich als tanzender Sonnenkönig seinem Hofstaat präsentierte. Diese Metapher, dass jeder Mensch eine Maske trägt, hinter der sich ein dämonischer Abgrund verbirgt, wird von Rieken (2011c) in Verbindung mit dem Menschen als spielen-

dem Wesen, als „Homo ludens“, gebracht. Die Wesensart des Menschen ist es zu spielen und sich damit aus fixierten Rollen, dem Alltag und der Wirklichkeit lösen zu können und Neues für sich zu erproben. Aus diesem Zusammenspiel resultiert die Frage nach dem Wozu und führt damit zu einer konstruktivistischen, individualpsychologischen Sicht. Die individualpsychologische Theorie unterstellt dem Menschen, die Welt durch die Fiktion zu ordnen, also „so zu tun als ob“. Die Individuen spielen sich also gegenseitig immer etwas vor, da sich hinter der Fassade das Chaos verbirgt. Es ist nicht zu verbergen, dass hier der optimistische Konstruktivismus, das Wozu, auf einen vernichtenden Zynismus verweist. Denn wenn alle nur spielen, und also auch lügen, gibt es keine objektive Erkenntnis, sondern nur mehr den verzweifelt Versuch, die Welt nicht im Chaos versinken zu lassen. So formuliert auch Friedrich Nietzsche: „In irgend einem abgelegenen Winkel des in zahllosen Sonnensystemen flimmernd ausgegossenen Weltalls gab es einmal ein Gestirn, auf dem kluge Tiere das Erkennen erfanden. Es war die hochmütigste und verlogenste Minute der ‚Weltgeschichte‘ aber doch nur eine Minute. Nach wenigen Atemzügen der Natur erstarrte das Gestirn, und die klugen Tiere mussten sterben. – So könnte jemand eine Fabel erfinden und würde doch nicht genügend illustriert haben, wie kläglich, wie schattenhaft und flüchtig, wie zwecklos und beliebig sich der menschliche Intellekt innerhalb der Natur ausnimmt. Es gab Ewigkeiten, in denen er nicht war; wenn es wieder mit ihm vorbei ist, wird sich nichts begeben haben“ (Nietzsche, 1873, S.875). An

diesem Punkt angelangt, versagt die Fiktion, die Welt erkennen zu können. Die Kombination von „so zu tun als ob“ und spielendem Menschen ergibt jedoch wieder ein Konstrukt, das vor Hochmut, Verlogenheit und Erstarrung rettet, und daraus resultiert wiederum das Spielen an sich als Variation, die Fiktion in die Wirklichkeit zu tragen. Oder, wie Adler (1912a) es formuliert, wenn es um die Abgrenzung von gesund und krank geht: „Auch den Gesunden schweben diese Leitlinien vor. Aber sie sind ihm ein Modus dicendi, ein Kunstgriff, um das Oben vom Unten, das Links vom Rechts, das Recht vom Unrecht zu unterscheiden, und es mangelt ihm nicht die Unbefangenheit, im Falle des Entschlusses sich von diesen abstrakten Fiktionen zu befreien und die Rechnung mit dem Realen zu machen. Ebenso wenig zerfallen die Erscheinungen der Welt in starre Gegensätze; er ist vielmehr jederzeit bestrebt, sein Denken und Handeln von der irrationalen Leitlinie loszulösen und mit der Wirklichkeit in Einklang zu bringen. Dass er überhaupt Fiktionen als Mittel zum Zweck benützt, liegt in der Brauchbarkeit der Fiktion, um die Rechnung des Lebens überhaupt anzusetzen zu können“ (Adler, 1912a, S.66). Adler spricht hier bereits nicht mehr nur von Fiktion, sondern von Leitlinien, wobei es ihm um Bilder geht, die sich ein Individuum schafft, um sich in der Welt zurechtzufinden. Bei einer individualpsychologischen Betrachtung von Mozarts Biographie wird es auch um diese Rechnung mit der Realität gehen. Die Worte von Nietzsche erzählten schon von Erkenntnis, und es wird deutlich, dass der ausufernde barocke Raum, der im Rokoko noch überstei-

gert wird, sein Ende findet, und zwar durch die Aufklärung und die Vernunft, in der Objektivität und Erkenntnis die bestimmenden Kriterien werden. Dies ist die Zeit, in der Mozart lebte und arbeitete, die gerade in seinem Fall noch geprägt war von den absolutistischen Festen an europäischen Höfen, er aber dennoch in engem Kontakt mit den Aufklärern der Freimaurerlogen in der Zeit vor der Französischen Revolution stand. Diese Aufklärung war geprägt von Bildung und Intellekt, von der Suche nach dem Licht der Erkenntnis, oder, wie Nietzsche es ausdrückt, das Erkennen wurde erfunden.

Aufgrund von Bildung hoffte man, sich aus der brocken Marionettenposition im Sinne der *Theatrum-Mundi*-Metapher lösen zu können. Diese Bewegung beinhaltet letzten Endes auch die Lösung aus der absolutistischen Herrschaft barocker Königshäuser, die mit der Französischen Revolution vollzogen wird. Nach dem Barock ist die Besinnung auf den vernünftig gebildeten Geist vielversprechend, die Natur wird gezähmt und in Bahnen gelenkt. Die Natur wird beobachtbar und erfassbar, so prägt der Wissenschaftsoptimismus die Zeit der Aufklärung. Das Experiment, welches in Mozarts Oper *Così* (1790) zum zentralen Moment wird, wird hier erfunden. Die Hoffnung, durch Wissenschaft Macht über die Welt zu erlangen, sie durch Vernunft und Verstand zu erkennen, ist das Credo dieser Zeit. Es ist zu beobachten, dass sich die aufeinanderfolgenden Epochen gegenseitig ausgleichen. Auf das zweidimensionale Mittelalter folgt die Renaissance, in der die Perspektive und der Standpunkt des Menschen in der Welt zum Thema

werden. Die nächste Epoche ist der Barock, der den Menschen zwar durch die Perspektive begleitet, ihn aber zu einer Marionette werden lässt, die sowohl der Endlichkeit als auch einem übermächtigen Jenseits verpflichtet ist. Diese Abhängigkeit wird in der Aufklärung mit dem vernünftigen Streben nach Erkenntnis abgearbeitet. Die Vernunft und die objektive Wissenschaft bieten jedoch nicht den Überblick über alle Formen der menschlichen Existenz, da sich das „Unvernünftige“, das Subjektive, oder das Innere, diesen Regeln widersetzt und erst in der Romantik seinen Platz im Diskurs finden wird. In dieser „Bewegung“ ist ein individualpsychologisches Prinzip zu erkennen, nämlich die dynamische Tendenz, eine Minderwertigkeit auszugleichen und sie in ihr Gegenteil zu übersteigern. Das individualpsychologische Streben ist eine Bewegung, die eine Vollkommenheit zu verwirklichen sucht. Die Hinwendung zum Subjektiven und Inneren, also zur „Dunkelheit“ und letzten Endes zum später so bezeichneten Unbewussten, stellt auch die Suche nach dem inneren Licht dar, im Gegensatz zum äußeren Licht der Erkenntnis der Aufklärung. Im Zusammenspiel dieser Epochen ist „ein spezifisches Merkmal der psychodynamischen Theorien“ (Rieken, 2011a, S.21) zu finden. Wolfgang Amadeus Mozart vollzieht ebenfalls diese Bewegung am Ende seines Weges mit seiner Oper *Die Zauberflöte* (1791), nachdem er als Kind den Prunk der absolutistischen Höfe kennen gelernt hatte und als junger, selbstständiger Künstler im absolutistisch-aufgeklärten Wien arbeitete. Es sei hier exemplarisch dargestellt, wie Mozarts Oper die gegensätzlichen Epo-

chen, Barock und Aufklärung, reflektiert und sie in einem künstlerischen Raum, der in eine „romantische“ Zukunft verweist, verbindet. Die Auseinandersetzung Mozarts mit diesen Themen mag als Beispiel dafür dienen, wie genau und geradezu „analytisch“ er sich mit Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft in seinen Werken auseinandersetzt.

1.2 Die Zauberflöte als zeit-bündelnder Raum

Die Zauberflöte (1791), Mozarts letzte Oper, ist eine Reflexion des wichtigsten ethischen Themas in der Biographie des Komponisten, der Freimaurerei. Die Freimaurer, denen Mozart angehörte, wurden zu Förderern seiner Kunst, zu Unterstützern in finanziellen Belangen und zu einer Gemeinschaft, in der sich deren Mitglieder auf Augenhöhe begegnen konnten. Die Logen waren in Verbindung mit den Tendenzen der Französischen Revolution und somit die stärksten Verfechter der Aufklärung. Die Erfolgsgeschichte von Mozart in Wien ist auf das Engste mit dieser Vereinigung verknüpft. Die ersten Freimaurer-Logen wurden im Mittelalter gegründet. Die ersten schriftlichen Aufzeichnungen stammen aus dem 17. Jahrhundert. Die Aufnahme eines Aristokraten im Jahr 1721 leitete die Entwicklung zu einer Gesinnungsgemeinschaft ein, die die gesellschaftlichen Schranken aufgelöst hat oder auflösen wollte. In den Logen hatte jeder die gleichen Startbedingungen, er wurde vom Lehrling zum Gesellen und von Gesellen zum Meister. Es ist bezeichnend, dass die Unterzeichner der amerikanischen Unabhängigkeitserklärung zu einem großen Teil auch

Freimaurer waren. In dieser Erklärung wird festgehalten, dass jeder Mensch mit den gleichen Rechten ausgestattet ist und dass diese auch zu respektieren sind. Die Freimaurer waren eine Gemeinschaft, deren Mitglieder auf Augenhöhe miteinander verkehrten, die Adelige und Bürgerliche zusammenschloss. Die Logen hatten jedoch in Österreich keinen leichten Stand, 1764 wurde der Weisung des Vatikans, ein Versammlungsverbot der Freimaurer zu verfügen, Folge geleistet, und das trotz der Mitgliedschaft Franz Stephan von Lothringens, des Mannes Maria-Theresias. Der Papst sah die Freimaurer als heftigen Widerspruch zur Kirche, da sie sich als eine „religionsfreie“ Gemeinschaft definierten. Die Logen wurden jedoch im Geheimen weitergeführt. Es kam, durch weitreichende Verbote wie zum Beispiel das Verbot des „Handbillets“ durch Kaiser Josef II. im Dezember 1785, zur Umstrukturierung innerhalb der Logen. Die Loge, in der Mozart Mitglied war, setzte sich aus eher jüngeren und intellektuellen Mitgliedern zusammen, mit dem besonderem Anliegen der „wissenschaftlichen Aufklärung“ (Schuler, 2003, S.21). Später wurde diese Loge in die Sammelloge „Zur neugekrönten Hoffnung“ integriert. Die Verfolgung der Freimaurer durch die Politik in jener Zeit hatte mit deren Verbindungen zur Französischen Revolution zu tun. Innerhalb der Freimaurer gab es radikale Strömungen, die man als „Illuminatenbund“ oder „Jakobinerkomplott“ (Wagner, 1996, S.41) bezeichnete. Mit diesen Themen kam Mozart als Mitglied in Berührung, und sie hatten Auswirkungen auf seinen Alltag und seinen Erfolg in Wien. So lässt sich zum Beispiel

nachweisen, dass der Anklang seiner Subskriptionskonzerte mit der gesellschaftlichen Stellung der Logen in engem Zusammenhang stand. Diese Konzerte waren ein Mittel, um sich als „freier“ Künstler in Wien, also ohne eine Anstellung bei Hof, bekannt zu machen. Es wurden Listen von Haus zu Haus, im Kreise von einflussreichen Familien, weitergereicht. Durch die Unterschriften konnte der Künstler den Anklang für ein Konzert abschätzen und die Konzerte dementsprechend planen. Mozarts erster Versuch scheiterte im Jahr 1783. Ein Jahr später, im Jänner und Februar 1784, startete er einen zweiten Versuch und dieser gelang. Die Gründe dafür liegen in der Nähe zu den Freimaurern. Weit über die Hälfte der Namen auf der Liste, die er seinem Vater nach Salzburg schickte (Bauer und Deutsch, 1963b, S.305), waren Freimaurer, und Mozart wurde im selben Jahr Mitglied. Der dritte Anlauf für ein Subskriptionskonzert scheiterte jedoch im Jahr 1789, er schreibt an seinen Vater: „... nur das muß ich Ihnen sagen, daß ich ohngeachtet meiner elenden Laage, mich entschloß bei mir Subscriptions Academien zu geben, um doch wenigstens die dermalen so großen und häufigen Ausgaben bestreiten zu können, denn von Ihrer freundschaftlichen Zuwartung war ich ganz überzeugt; aber auch dies gelingt mir nicht; - mein Schicksal ist leider, aber nur in Wien, mir wiedrig, daß ich auch nichts verdienen kann, wenn ich auch will; ich habe 14 Tage eine Liste herumgeschickt, und da steht der einzige Name Swieten!..“(Bauer & Deutsch, 1963c, S.92). Dieser Brief stammt aus einer Zeit größter finanzieller Not, das soziale Netzwerk der Freimaurer scheint nicht mehr

zu greifen. Dies hängt wiederum mit der Französischen Revolution zusammen und mit den Anschuldigungen gegen das „freimaurerische Jakobinerkomplott“ beziehungsweise gegen den Illuminatenbund. Der Förderer Gottfried van Swieten war aber Mitglied jenes revolutionären Bundes (Kodek, 2011, S.232) und so ist es nur zu verständlich, dass sich keine Unterzeichner unter diesem Namen finden wollten. Außerdem war Mozart der Komponist des umstrittenen revolutionären Stoffes *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit* (1784), von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais, den er als *Le nozze di Figaro* (1786) in Wien auf die Bühne brachte. Dies ist eines von vielen Beispielen der Verbundenheit zwischen Freimaurertum und der Biographie von Mozart, weitere werden in seinem Lebensstil auftauchen. *Die Zauberflöte* (1791) zeigt nicht nur die Aufnahme-rituale der Freimaurer, wie die Feuer- und Wasserprobe oder das Warten auf Aufnahme in der Dunkelheit, wie es auch von Tolstoi in seinem Roman *Krieg und Frieden* (1869, S.618–632) beschrieben wird, sondern es werden auch die rituellen Klopfzeichen der Freimaurer vertont. Jan Assmann (2011, S. 38) beschreibt diese Vertonung in der Ouvertüre. Die hervortretenden Akkorde im mittleren Teil definieren sich in der Wiederholung neu und können so als rituelles Signal verstanden werden: Ta-taaa-ta, ta-taaa-ta, ta-taaa-ta! Diese Passage wird in der Oper selbst nur wiederholt, wenn Sarastro mit seinem Gefolge, also den Freimaurern, auftritt. Das Zeichen „kurzlang-lang“ wird bei verschiedenen Ritualen verwendet, wie zum Beispiel beim ersten Eintreten des „Suchenden“ in die Loge (Wagner,

1996, S.302). In diesem Moment wird der Anwärter von der dunklen Kammer an der Hand eines Bürgen ins Licht geführt. Der Mensch wird als rauer Stein betrachtet, der bearbeitet werden muss, um als Baustein in das Weltengebäude eingearbeitet zu werden, und das Licht der Erkenntnis ist das Ziel dieser Bewegung von der dunklen Kammer in das Licht der Erkenntnis, eine Entwicklung, die durch das Aufnahme-ritual vorgezeichnet und nachvollzogen wird. Diese Probe müssen auch die Figuren in der Oper bestehen. Sowohl der aufgeklärte und vernünftige Prinz, der später seine Prinzessin auf Kosten dieser Proben in größte Verzweiflung stürzen wird, wie auch der lebenshungrige barocke Vogelfänger finden sich in einer dunklen Kammer wieder.

„ZWEITER PRIESTER. Ehe du widersprichst, erlaube mir ein paar Worte mit diesem Fremdlinge zu sprechen. Willst auch du dir Weisheitsliebe erkämpfen?

PAPAGENO. Kämpfen ist meine Sache nicht. – Ich verlang auch im Grunde gar keine Weisheit. Ich bin so ein Naturmensch, der sich mit Schlaf, Speise und Trank begnügt; – und wenn es ja sein könnte, dass ich mir einmal ein schönes Weibchen fange.

ZWEITER PRIESTER. Die wirst du nie erhalten, wenn du dich nicht unseren Prüfungen unterziehst.

PAPAGENO. Worin besteht diese Prüfung?

ZWEITER PRIESTER. Dich allen unseren Gesetzen unterwerfen, selbst den Tod nicht scheuen.

PAPAGENO. Ich bleibe ledig!“ (Mozart, 1791, S.40)

In diesem Wortwechsel wird Papagenos Einstellung zu dem aufgeklärten Heldentum sehr deutlich. Er lebt im Augenblick, der Moment ist wichtig und das Überleben. Der Anspruch, zu Erkenntnis und Vernunft zu gelangen, ist ihm fremd. Er hat Angst und sieht sich außer Stande, diese für das Licht der Aufklärung zu überwinden. Tamino verhält sich im Angesicht der gestellten Aufgaben wie ein Held:

„PAPAGENO. He, Lichter her! Lichter her! – Das ist doch wunderbar, so oft einen die Herren verlassen, so sieht man mit offenen Augen nichts.

TAMINO. Ertrag es mit Geduld und denke, es ist der Götter Wille“ (Mozart, 1791, S.42).

Hier spricht der Freimaurer, der Suchende, der um Einlass in diese nach dem Licht der Erkenntnis strebende Gemeinschaft begehrt. Diese beiden Figuren, Tamino und Papageno, sind die sich widersprechenden Elemente in Mozarts Lebensstil. Wie im Folgenden noch dargestellt werden wird, vereint er in seiner persönlichen Ganzheitlichkeit diese wiederstrebenden Richtungen in der dunklen Kammer seiner selbst. Am Ende der Oper werden beide Figuren ihr Glück finden, das Kind, das an barocken Höfen aufgewachsen ist, und der erwachsene, revolutionäre, der aufgeklärte Künstler. Wie Mozarts Leben „ausgegangen“ ist, sei dahingestellt, jedoch sind diese beiden Pole, die er in der *Zauberflöte* (1791) in Erscheinung treten lässt, der wesentliche Motor seiner Lebensbewegung hin zu seiner Fiktion, der Gleichberechtigung. In diesem Beispiel

wird deutlich, wie bewusst Mozart sich mit den Themen seiner Zeit, dem Vergangenen und der Zukunft beschäftigt. Sei es nun die Thematisierung der Freimaurerei, die barocke Vergangenheit oder die zukünftige Hinwendung nach der Geborgenheit einer Heimat, nach dem Innen, zu einem natürlichen Ursprung und zum Märchen. Denn die *Zauberflöte* (1791) kann als ein Märchen in deutscher Sprache, wie es später in der Romantik zur zentralen Ausdrucksform werden wird, verstanden werden.

1.3 Die Jahrhundertwende in Wien als Knotenpunkt

Im Wien der Jahrhundertwende bündeln sich ebenfalls, ähnlich wie es vorher anhand von Mozarts Oper beschrieben wurde, die Gegensätze in einem gemeinsamen Raum. Der Historismus bildet eine Klammer, in der der Rückgriff auf Historisches und der Zugriff auf Gegenwärtiges keinen Widerspruch mehr darstellen müssen. Die Ringstraße mit ihren Prachtbauten sei eines von vielen Beispielen. Jedes Gebäude wird seiner Funktion nach in der Geschichte verortet und dennoch im „Jetzt“ platziert. Jede Epoche wird demnach zu einer möglichen Darstellungsform, der Mensch kann sich in dieser seiner kulturellen Ausdrucksformen frei bedienen. Eine Kombination dieser Epochen bildet den Grundstein für die Psychotherapie, nämlich die der Aufklärung und die der Romantik (Rieken, 2011a, S.1–30). Das Element der Aufklärung, das sich in der Entwicklung zur Psychotherapie hin abzeichnet, ist das Wissenschaftliche. Der um sich greifende Physik-Enthusiasmus, der von

den vielen technischen Erneuerungen getragen wird, bildet die Basis für die Begrifflichkeiten und für die Vorstellung, dass die Welt erklärbar und durch mechanische Prozesse vernünftig und aufgeklärt nachvollziehbar ist. Im gleichen Entwicklungsschritt kommt es jedoch zur Hinwendung zur Innerlichkeit, zur Romantik. Sigmund Freud, der sich mechanischer Begriffe wie Übertragung bedient, schreibt am Beginn seiner Traumdeutung: „Flectere si nequeo superos, acheronta movebo“ (Freud, 1900, S. 8). Die Übersetzung dieses lateinischen Zitates lautet: Wenn ich der oberen Welt nicht beikommen kann, will ich die untere bewegen. Die Blickrichtung fällt also in das innere Dunkel, in das Unbewusste. Diese Hinwendung ist eine Bewegung aus der Romantik, wie sie auch im Gedicht von Graf Georg Philipp Schmidt von Lübeck (1766–1849) *Des Fremdlings Abendlied* (o.J.) beschrieben wird:

„Ich komme vom Gebirge her,
Es dampft das Tal, es braust das Meer,
Ich wandle still, bin wenig froh,
Und immer fragt der Seufzer, wo?“ (Schmidt, o.J.).

In diesen Zeilen wird die Orientierung an der romantischen Natur deutlich. Der „Fremdling“ sucht einen Anhaltspunkt in der Natur und versucht sich und seine Freude zu finden. Er wartet auf einen Widerhall aus dem Gebirge, aus dem Tal und aus dem Meer. Hier, in der Natur, scheint es die Möglichkeit zu geben, sich zu erkennen. In den Höhen der Berge gab es keine Antwort, nun wendet er sich der Tiefe des Tals oder des Meers zu. Beides, sowohl die „Höhen“ der Aufklärung als auch die „Tiefen“

der Romantik, bilden das Fundament für die Psychotherapiewissenschaft. Die widersprechenden Elemente lassen sich durch künstlerisches Interpretieren verbinden und können so etwas Neues bilden. Die Technik dieses verstehenden Prozesses ist die Hermeneutik. Der Patient wird sozusagen zum Autor, und in der psychotherapeutischen Beziehung wird der Text, die Lebensäußerung, interpretiert, reflektiert und verstanden (Pritz, 1996, S.14). Damit öffnet sich die Psychotherapiewissenschaft hin zum geisteswissenschaftlichen Verstehen und kann so alle menschlichen Lebensäußerungen in den Blick nehmen, so auch das Leben und Werk Wolfgang Amadeus Mozarts. Diese Öffnung, die die Betrachtung aller Äußerungen eines Individuums ermöglicht, findet sich auch in der Zeit der Jahrhundertwende. Hugo von Hofmannsthal, der sich später wieder mit der Rückbesinnung auf das Mittelalter in Form seines Mysterienspieles *Jedermann* (1911) anlässlich der Gründung der Salzburger Festspiele 1920 ein kulturpolitisches Denkmal setzen wird, schreibt in seinem frühen Theaterstück *Der Tor und der Tod* (1893):

„DER TOD *indem er kopfschüttelnd langsam abgeht:*

Wie wundervoll sind diese Wesen,

Die, was nicht deutbar, dennoch deuten,

Was nie geschrieben wurde, lesen,

Verworrenes beherrschend binden

Und Wege noch im Ewig-Dunkeln finden“
(Hofmannsthal, 1893, S.29).

In diesen Zeilen wird kurz vor der Jahrhundertwende beschrieben, dass es dem Men-

schens zu Eigen ist, Widersprüche und Gegensätze zu verbinden und auch die Dunkelheit zu deuten. Die Dunkelheit, die einerseits in Richtung Unbewusstes weist und andererseits auf das Licht der Aufklärung hofft. Die Möglichkeit, Gegensätzliches zu vereinen und nicht isolierte Gegenstände zu schaffen, ist auch das Credo der Individualpsychologie, die den Menschen als etwas Ganzheitliches betrachtet und sich der fließenden Bewegung verpflichtet. Dieser holistische Ansatz wird auch für das Verständnis des Lebensstils von Mozart zu einem unverzichtbaren Element, denn Tamino und Papageno stehen gemeinsam im Halbdunkel auf einer Bühne.

2 Der Lebensstil von Wolfgang Amadeus Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart suchte sich als junger Künstler in Wien einen Platz in der Gemeinschaft der Freimaurer, in der er, quasi in einem fiktionalen Rahmen, ein Gleicher unter Gleichen sein konnte. An diesem Punkt ist Mozart aufgeklärt und bestrebt, die Welt neu und nicht nach barocken und absolutistischen Vorbildern zu ordnen. Seine Logenbrüder hatten jedoch auch eine weitere Verbindung zu seinem Alltag als Künstler, indem sie ihm halfen, seine finanziellen Schwierigkeiten, die sich durch seine Leidenschaft für das Glücksspiel ergaben, auszugleichen. An diesem Punkt in der Biographie sind wir bei einer Verwerfung angelangt. Mozart war ein Künstler, der in seinen Opern die Revolution thematisierte, er war ein aufgeklärter und nach Vernunft strebender Freimaurer, aber er war auch ein

Spieler. Das Glücksspiel ist aber Teil des barocken Kulturkreises, also Teil der Papageno-Figur auf der Bühne der Zauberflöte. Diese Tatsache nun, zusammen mit seinem luxuriösen Lebenswandel, steht in deutlichem Widerspruch zu seinen anderen Ambitionen. Mozart lernte das Glücksspiel in seiner Kindheit kennen, als er durch alle europäischen Höfe tourte und dazu angehalten wurde. Das Spiel war ein fixer Bestandteil der aristokratischen Lebensformen des Barock. Mozart widmete sich vor allem dem Kartenspiel, vor allem das Pharao-Spiel hatte es ihm angetan und forderte seinen Preis. Dieses Spiel funktioniert ähnlich wie Roulette, nur mit Karten und Symbolen, und der Erfolg gründet sich allein auf das Glück, es hatte „etwas wahrhaft Dämonisches“

(Zollinger, 2012, S.66). Die Spieler verfielen in kürzester Zeit dieser Sogwirkung und verspielten Unsummen, so auch Mozart. Ein Zettel von 1787 aus seinem Besitz, auf dem typische Glücksspielbeträge addiert und verschiedenartige Gulden, Dukaten und Bankzettel angeführt werden, beweist, dass Mozart 7000 Gulden gewonnen hat und diese unter seinen Gläubigern aufzuteilen versucht (Bauer, 2009, S.313). Der Wert von 7000 Gulden umfasst in etwa drei Jahresgehälter des Hofkompositors Antonio Salieri (Tschmuck, 2008, S.93). Mozart hat aber in den seltensten Fällen gewonnen, wovon auch der berühmte Briefwechsel mit seinem Freund und Logenbruder Puchberg ein beredtes Zeugnis ablegt: „Wenn Sie werthester Br: mir in dieser meiner Lage nicht helfen, so verliere ich meine Ehre und Credit, welches das einzige ist, welches ich zu erhalten wün-

sche. – ich baue ganz auf ihre ächte Freundschaft und br: Liebe, und erwarte zuversichtlich, daß Sie mir mit Rath und That an die Hand gehen werden...“ (Bauer & Deutsch, 1963c, S.69). Die Bruderliebe, auf die sich Mozart hier bezieht, ist ein wichtiger Bestandteil der Freimaurer-Verfassung (Jung, 2011). Diese Schrift hält fest, dass jeder Bruder dazu verpflichtet ist, dem Anderen, dem Bruder, zu helfen und ihn jedem anderen Menschen vorzuziehen. Diese Hilfsaktionen der Freimaurer finden sich häufig in der Biographie Mozarts. Zusätzlich zu den finanziellen Abenteuern im Glücksspiel pflegte Mozart einen sehr luxuriösen Lebenswandel. Er hatte einen eigenen Billard-Tisch und ein Spielzimmer in all seinen Wohnungen (Bauer, 2009, S.217), etwas, was sonst nur sehr wohlhabenden Familien möglich war. Er benützte eine sechsspännige Kutsche und hatte ein Reitpferd, von dem er sich erst in seinem letzten Lebensjahr aufgrund seiner Verschuldung trennte (Bauer, 2009, S.230). Das Haus Mozart war zusätzlich ein sehr gastfreundliches Haus, und es wurde nur das Beste an die Gäste ausgeschenkt, wie hier von einem Zeitzeugen, Georg Nissen, dem zweiten Mann seiner Frau Constanze berichtet wird: „Man weiss, wie er oft seine Gesundheit stürmte, wie manchen Morgen er mit Schikanner verchampaignerte, wie manche Nacht er verpunschte und nach Mitternacht gleich wieder an die Arbeit ging, ohne die mindeste Erholung seinem Körper zu gönnen“ (Nissen, 1828, S.464). Mozart gab im Durchschnitt das Vierfache eines Hofbeamten für Essen und Trinken aus. Das alles sind nur Umriss seines ausufernden Lebenswandels, den er als freier

Künstler pflegte. Dieser Lebenswandel steht jedoch im Widerspruch zu seinen aufgeklärten Idealen als Freimaurer und Bewunderer von Kaiser Joseph II., den er sehr schätzte. Der Lebenswandel des Kaisers war ein ganz anderer. Dieser zog sich aus dem barocken Schloss Schönbrunn zurück und pflegte einen „mönchischen“ Lebenswandel, wie es Hans Magenschab (1979, S.174) in seinem Buch beschreibt. Wolfgang Amadeus Mozart ist spätestens seit seiner Kündigung beim Salzburger Fürst-Erzbischof Colloredo, mit der sein Vater nie einverstanden war, in seinem ganzen Bestreben ein Freimaurer und revolutionärer Künstler. Er handelt jedoch andererseits im barocken Stil, er verspielt sein Vermögen, lässt sich sechsspännig durch den Prater kutschieren und „verchampagnisiert“ sich bis in die Morgenstunden. Es wird deutlich, dass Mozart die gleiche Augenhöhe anstrebt und sich keiner aristokratischen Autorität unterwerfen will, er versucht, seine Welt neu zu ordnen und schreibt an seinen Vater, der sich in Salzburg in Erklärungsnot befindet, da sein Sohn ohne seine Einwilligung nicht zu seinem Dienst erscheint: „Doch bitt ich sie, mein bester vater, nicht (zu viel zu kriechen) – denn, (der erzbischof kann ihnen nichts thun) - thät ers doch! – ich wünschte es fast, – das wäre wirklich eine that – eine neue that die ihn bey (kayser vollends den garaus) machen würde. – denn, (der kayser kann ihn) nicht leiden allein nicht (leiden), sondern er (hasst ihn)“ (Bauer & Deutsch, 1963b, S.127). Durch die Aufkündigung seines Dienstes in Salzburg, noch dazu bei einem Kirchenfürsten, der ihn und vor allem seine Arbeit einengte, Mozart konnte

seinen Wunsch, Opern zu komponieren nicht verwirklichen, entschied er sich für den (damals noch gänzlich unerprobten) Weg eines freien Künstlers. Auf diesem Weg wird er die Augenhöhe mit den obersten Schichten der Gesellschaft anstreben, so schreibt er in dieser Zeit auch an seinen Vater: „Das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im leib als mancher graf; und hausknecht oder graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein hunds-fut“ (Bauer & Deutsch, 1963b, S.133). Diese Worte erzählen von seinem revolutionären Streben, welches für seinen Lebensstil typisch ist. Mozart verkehrte als Wunderkind an den prachtvollsten europäischen Höfen und konnte dort jenen festlichen Raum erleben, in dem für ihn die „différance“ (Marx, 2012, S.251–265) aufgehoben war, und er erfuhr sich als Kind in diesem speziellen Raum als ein Gleichberechtigter. Aus dieser Welt resultiert auch die bekannte Geschichte, Mozart sei der österreichischen Kaiserin auf den Schoß gesprungen und habe sie abgeküsst, wie es der Vater Leopold an eine Bekannte in Salzburg berichtete (Bauer & Deutsch, 1963a, S.52), und diese Erfahrung blieb nicht die Einzige in Mozarts Kindheit. Für ihn als Wunderkind waren die sonst unüberwindbaren Schranken im besonderen Rahmen des barocken Festes aufgelöst, und genau dort lernte er die später so sehr angestrebte Augenhöhe kennen und schätzen. Vor diesen „Kindheitserinnerungen“ scheinen die späteren, scheinbar widersprüchlichen Lebensstil-Elemente, wie die des Freimaurertums, des Glücksspiels und sein luxuriöser Lebenswandel fast wie ein logischer

Schluss zu sein. Mozarts Revolution ging in eine andere Richtung. Er wollte zugunsten seiner erkannten Augenhöhe auf nichts verzichten, er wollte so leben „wie ein Graf“ und nicht, wie der vernünftige aufgeklärte Kaiser, als ein „fleißiger Mönch“. Hier begegnen einander wiederum die Figuren der *Zauberflöte* (1791), Tamino und Papageno, der aufgeklärte Held und der barocke, lustvolle Sinnenmensch. Mozart beschränkt sich in seinen revolutionären Bestrebungen jedoch nicht nur auf seine persönliche und private Lebensbewegung, er führt sie ganz bewusst in seinen Opern weiter, er stellt sie auf die Bühne, dorthin, wo alle sie sehen können. Er stellt seine Fiktion, im Sinne Barnschieds (2012, S.181–198), seine Ordnung, der Welt zur Verfügung und reflektiert so die Epochen und ihre Herrschaftsverhältnisse. In seinem *Figaro* (1786) geht es um die Willkür des Grafen und das Recht auf die Erste Nacht, in seinem *Don Giovanni* (1787) zeigt er die barocken Ausmaße eines gewissenlosen Adligen, und seine *Cosí fan Tutte* (1790) verweist in eine neue Zeit, in der es keine allmächtigen Adligen mehr gibt, sondern nur noch Zwischenmenschlichkeit auf Augenhöhe, und zwar, und das ist das Revolutionäre, auch zwischen den Geschlechtern. Die Themen, die Mozart in seinen Opern behandelt, sind die Untermauerung der Analyse seines Lebensstils und Beweis für die Fiktion der Gleichberechtigung, die seit seiner Kindheit diese Lebensbewegung anzieht. In der *Cosí* (1790) reflektiert er die Aufklärung und vollzieht so die Schlussfolgerung, die zur Entstehung der Psychotherapie

angewandt wurde, das zwingende Zusammenspiel von Aufklärung und Romantik.

3 Cosí: ein Raum der zwischenmenschlichen Beziehungen

In der Oper *Cosí fan tutte* (1790) begibt sich Mozart in einen Raum, in dem keine Aristokraten mehr das Leben bestimmen, sondern die Menschen auf Augenhöhe miteinander interagieren. Die Oper thematisiert Erziehungsfragen, die Beziehungen zwischen Mann und Frau, die Gleichberechtigung und die vernünftige Aufklärung, eine Epoche, die zu dieser Zeit noch längst nicht abgeschlossen ist, aber dennoch bereits hier hinterfragt wird, wobei der rationale Boden dieser Epoche den Figuren der Oper keinen sicheren Halt mehr bieten kann. Die Individuen bewegen sich bereits in einem Geflecht aus logischen Schlüssen und irrationalen Emotionen. Die Handlung der Oper beginnt mit einem Experiment über die Beschaffenheit der menschlichen Beziehungen: Die Treue der Frauen soll auf die Probe gestellt werden. Am Ende der Oper sehen sich das Publikum wie auch die Figuren auf der Bühne mit einer subjektiven und mächtigen Gefühlserfahrung konfrontiert, die in die Tiefen einer „vernünftigen“ Oberfläche und damit in eine ganz andere, in die „romantische“ Welt verweist. Der Versuchsleiter Don Alfonso inszeniert ein genau geplantes Experiment, das sich als Wette tarnt. Es sollen auf zwei Individuen Reize während eines bestimmten Zeitraums ausgeübt werden. Die Reaktionen der Beteiligten sollen verallgemeinerbar sein und eine bestimmte Hypothese bestätigen, in

diesem Fall die der Untreue von Frauen. Die so geforderte Wahrheitsfindung wird jedoch durch Mozarts Musik ad absurdum geführt und wirkt unzureichend gegenüber den ausgelösten Emotionen. Die Musik unterstreicht in romantischer Manier die Innenwelt der Figuren auf der Bühne und transportiert die Emotion zu den Zuschauern (s.u.). Diese können sich mit rein experimenteller Logik nicht beruhigen lassen. Die erlebte Emotion ist nicht mehr ungeschehen zu machen. Die Kaschierung im Finale reicht nicht aus, um den aufgeklärten Boden wieder trittfest und stabil zu machen. Der Verweis auf eine subjektive innere Welt bleibt unauflöslich bestehen. „Beides, Katalog und Experiment, sind Herrschaftsgesten, Versuche, Gefühle (der anderen) aus einer objektivistischen Distanz zu betrachten, sie womöglich auch zu steuern. Doch im Wesen der Menschen und ihrer Gefühle liegt es, dass sie widerspenstig und schwer fassbar sind; das gilt naturgemäß auch für die Verführer und Experimentatoren, die selbst der schillernden Kategorie des Lebens angehören, einer Kategorie, die sich hartnäckig der vollständigen „Durchleuchtung“ - um eine aufklärerische Lichtmetapher zu bemühen – entzieht“ (Wagner, 2006, S.713). In der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts erreichte der Wissenschaftsoptimismus seinen bisherigen Höhepunkt. Die Natur und alles, was den Menschen umgibt, und der Mensch selbst sollen erkannt und erklärt werden. Dieser Anspruch, in dem auch das Experiment erfunden wird, reicht jedoch nicht aus, um die Welt im Ganzen zu erkennen. Das Subjektive, die innere Welt, ist auf diesen Pfaden nicht zu

ergründen, weil die Bewegung der Romantik noch fehlt. Dort, wo sich ein Individuum einem Reiz gegenüber sieht, gibt es zwar eine Reaktion, jedoch ist diese kein reiner Automatismus, sondern ein subjektiv gefärbtes Produkt aus einer inneren und einer „romantischen“ Welt. Der Verweis auf die romantische Epoche ist schon in der musikalischen Stimmung von Mozarts Musik präsent: „Das Ganze ist streng klassisch und „in der Wolle gefärbt“ romantisch. Dem entspricht der spezifische Ton der Cosí-Musik – jene Mischung aus pointierter Charakter- und Situationsdarstellung und atmosphärischer Stimmungsmalerei. Poesie und Heiterkeit des Südens – das sonnenbeglänzte Meer, das wechselnde Licht der Tageszeiten, der dämmernde Nachthimmel – sind in dieser Musik eingefangen. Stimmung und Atmosphäre verbinden sich mit Situation und Seelenlage der Figuren und werden so zu Ausdrucksträgern im Sinne der Romantik – um im nächsten Augenblick ins nüchterne Kalkül, in kalten Sarkasmus zu verfallen“ (Hampe, 2006, S.713). Der „kalte Sarkasmus“ ist in diesem Fall der Ton der Aufklärung, der an Nietzsches oben zitierte Aussage erinnert. Die „verlogenste Minute“ der Geschichte ist wohl die, in der Wesen nach absoluter Erkenntnis streben und die Innenwelt außer Acht lassen. Das Experiment allein ist jedoch nicht die einzige Verankerung der Aufklärung in dieser Oper. Es ist auch eine Erziehung von Frauen und Männern, und die Frage nach der Sozialisation, die die Menschen der Aufklärung beschäftigt haben. Die Theater-Stücke etwa eines Pierre Carlet de Chamblain de Marivaux sind Ausdruck dieses „vernünftigen“ Interesses. Die

Stücke wurden wiederum im Rokoko verfasst, an genau dem Schnittpunkt, als sich die Aufklärung begann zu artikulieren.

Das Spiel von Liebe und Zufall (1730), *Triumph der Liebe* (1732) und *Der Streit* (1744) sind Beispiele für dieses Interesse an Erziehung und Sozialisation, welche in der Aufklärung ihre Höhepunkte findet. Die Theaterstücke haben Gemeinsamkeiten, da es um die Erziehung von Mädchen und Jungen, getrennt voneinander, geht. Diese werden dann später als Erwachsene zu Heiratszwecken aufeinander losgelassen, und die entstanden Vorurteile werden diskursiv entweder ausgeräumt oder bestätigt. Dieser Versuch wird in allen möglichen Spielarten wiederholt, als Verkleidung von Herrschaften, die Dienerin und Diener vorstellen, oder Kinder werden, wie im *Streit* (1744), getrennt voneinander und isoliert erzogen, um die Frage nach der Anfälligkeit für Untreue endgültig zu klären. Die Oper *Così fan tutte* (1790) thematisiert eine ganz ähnliche Versuchsanordnung, jedoch bilden sich bezüglich des Endes wesentliche Unterschiede heraus. In den Stücken wird am Beginn klar gestellt, wie der Versuch über die Bühne zu gehen hat, der Zuschauer ist über die Verkleidungen informiert, genau wie auch in Mozarts Oper. Im Laufe der Handlung, der Stücke sowie auch der Oper, kommt diese Klarheit jedoch ins Wanken, es stellt sich dann die Frage, ob die Charaktere oder vielleicht doch das Publikum hinters Licht geführt werden sollen. Die Theaterstücke enden mit Liebesbeteuerungen, und die Bühnenwelt ist wieder in Ordnung. In Mozarts Oper jedoch bleibt die Ambivalenz bestehen und widersetzt sich

den Worten des Finales: „ALLE: Glücklich der Mensch, der alles von der guten Seite nimmt und in den Wechselfällen des Lebens sich von der Vernunft leiten lässt. Was andere gewöhnlich zum Weinen bringt, das ist für ihn Grund zum Lachen; und mitten in den Stürmen der Welt findet er seine gute Ruhe“ (Mozart, 1790, S.153). Die Botschaft dieser Worte ist klar, das Leben soll weitergehen wie bisher, das Experiment ist zu Ende. Die Musik von Mozart jedoch, der ambivalente Subtext und die Emotion bleiben im Zuschauer- bzw. Zuhörer präsent, und die „gute Ruhe“ ist nicht mehr wiederherzustellen. Die vernünftige Objektivität wird schon am Anfang der Oper in Frage gestellt, wenn sich die Liebhaber von ihren Freundinnen verabschieden. Sie sind in die Maskerade eingeweiht und trotzdem der Situation und der Emotion ausgeliefert; so sagt es auch Nikolaus Harnoncourt: „Das ist einer der Punkte, an denen man erkennen kann, was Mozart überhaupt mit seiner *Così* wollte, die zwei Mädchen sind erschüttert darüber, dass ihre Verlobten weggehen sollen – diese aber wissen ganz genau, dass das nur Theater ist. Die vier singen jetzt ein Quartett, indem sie einfach das stammeln, was ihnen im ersten Moment einfällt: „Schreib mir doch bitte jeden Tag, und vergiss mich nicht.“ Der sprachliche Höhepunkt ist das Wort „Addio“, das die einander sagen. Es lässt sich überhaupt nicht unterscheiden, wer das meint, wer es sagt, und wer sich verstellt“ (Harnoncourt, 2005, S.321). Dies ist Ausdruck davon, dass sich Erleben nicht in ein Experiment zwängen lässt und sich das Subjektive zu entziehen beginnt. Es gelingt zwar vordergründig

scheinbar der Beweis, dass Frauen untreu werden können, jedoch werden dafür radikale Reize wie Suiziddrohungen etc. eingesetzt, und letzten Endes sind sich die Männer ebenfalls untreu geworden, denn jeder versucht erfolgreich, die Frau des anderen mit allen ihm zur Verfügung stehenden Mitteln zu verführen. Das Experiment an sich hat seine Berechtigung eingebüßt. Was bleibt, ist eine große Spannbreite ambivalenter Emotionen, die durch die Musik Mozarts für das Publikum erfahrbar gemacht werden. An dieser Stelle vollzieht sich dieselbe Bewegung, die auch Freud am Anfang seiner Traumdeutung vollzieht, nämlich die Hinwendung zur Innenwelt, zur Romantik. Hier entstehen sowohl Theorie als auch Praxis für die Psychotherapiewissenschaft, eine Kombination, die sich schon in Mozarts Opern wiederfinden lässt und bereits seit dem 18. Jahrhundert die Notwendigkeit vermittelt, sich der Innenwelt, der subjektiven und geisteswissenschaftlichen Welt zuzuwenden, um jeden einzelnen Menschen und auch sich selbst verstehen zu können. Letzten Endes schaffen die Opern Mozarts auch jenen intersubjektiven Raum, jene Bühne, über deren Bretter Übertragung und Gegenübertragung zwischen den Figuren und den Zuschauern fließen können, wobei sich diese Bewegung nicht und niemals durch ein rein „vernünftiges“ Experiment einfangen lässt.

4 Resümee

Die Psychotherapie entsteht im Zusammenspiel von Inhalten der Epochen Aufklärung und Romantik. Diese Epochen entstehen hin-

tereinander, einer Bewegung folgend, die den Menschen und die Welt zu erfassen sucht, wobei das eine das andere bedingt. Diese Zusammensetzung, oder Kombination wurde im Wien der Jahrhundertwende aufgefunden, entdeckt und angewandt, und führte letztlich zur Entstehung der Psychotherapie. Die Pole des Vernünftigen und des Romantischen wurden jedoch schon von Wolfgang Amadeus Mozart in seinen Opern auf eine Bühne, und damit ins Bewusstsein der Menschen gebracht. Somit ist Mozart der Künstler, der in seinem Lebensstil Gleichberechtigung und Augenhöhe anstrebt und verwirklicht, die er als Wunderkind an den barocken Höfen kennen gelernt hat. Mozart strebt eine Revolution oder Gleichstellung an, in der jeder Mensch zum barocken Fürsten werden kann. Dies ist vor allem in seinem luxuriösen Lebensstil erkennbar. Die Begriffe Gleichberechtigung und Augenhöhe stellen, gerade in heutiger Zeit eine individualpsychologische Richtschnur dar, wenn von „Heilung“ die Rede sein soll. Dort, wo Machtstreben und Überkompensation von einem Selbstwert ausgeglichen werden und somit weniger die Notwendigkeit besteht, „oben sein zu müssen“, dort kann sich das Individuum frei entfalten. Auf Mozarts Lebensweg hin zu Gleichberechtigung und Freiheit begegnen ihm diese Themen, die er aufgreift und vertont, für sein Publikum, und letzten Endes auch für uns. So stellt er seine Fiktion seinen Zuschauern und Zuhörern zur Verfügung und macht sie für uns alle erfahrbar. Während eines solchen Opernabends werden jedoch und immer gleichzeitig Emotionen freigesetzt, die sich einer objektiven Naturwis-

senschaft entziehen und in den Raum der Übertragung verweisen, dorthin, wo der psychotherapeutische Prozess stattfindet.

Literatur

- Adler, Alfred (1912a/2008). *Über den nervösen Charakter* (1912). Hg. von Karl Heinz Witte, Almuth Bruder-Bezzel & Rudolf Kühn. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht (Alfred Adler Studienausgabe, Bd.6).
- Assmann, Jan (2011). *Die Zauberflöte: Oper und Mysterium*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuchverlag.
- Barnschie, Klaus (2012). Möglichkeiten und Probleme psychoanalytischer Kunstinterpretation. *Zeitschrift für Individualpsychologie*, 2/37, 181–198.
- Bauer, Günther G. (2009). *Mozart. Geld, Ruhm und Ehre*. Bad Honnef: Karl Heinrich Bock Verlag.
- Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich (Hrsg.)(1963a). *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Gesamtausgabe, Band I). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich (Hrsg.)(1963b). *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Gesamtausgabe, Band III). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Bauer, Wilhelm A. & Deutsch, Otto Erich (Hrsg.)(1963c). *Mozart: Briefe und Aufzeichnungen* (Gesamtausgabe, Band IV). Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de (1784/1981). *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*. In *Beaumarchais: Die Figaro-Trilogie* (S. 97–248). Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Burckhardt, Jacob (1967). *Die Kultur der Renaissance in Italien*. Stuttgart: Körner Verlag.
- Freud, Sigmund (1900/2013). *Die Traumdeutung* (4. Aufl.). Frankfurt am Main: S. Fischer 2013.
- Hampe, Michael (2006). *Così fan tutte-Ein Zeitspiegel*. In Herbert Lachmayer (Hrsg.), *Mozart: Experiment der Aufklärung im Wien des 18. Jahrhunderts* (Essayband zur Mozartausstellung) (S. 729–732). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Harnoncourt, Nikolaus (2005). In Fürstauer, Johanna (Hrsg.), *Nikolaus Harnoncourt. Mozart-Dialoge: Gedanken zur Gegenwart der Musik*. Kassel: Bärenreiter Verlag.
- Hofmannsthal, Hugo von (1893/1913/1999). *Der Tor und der Tod* (Insel- Bücherei Nr. 28). Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Hofmannsthal, Hugo von (1911/2000). *Jedermann*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Jung, Hansjoachim (Hrsg.) (2011). *Die Verfassung der Frei-Maurer*. Bonn: Die Bauhütte Bonn.

- Kodek, Günter K. (2011). *Brüder, reicht die Hand zum Bunde: Die Mitglieder der Wiener Freimaurerlogen (1742-1848)*. Wien: Erhard Löcker Verlag.
- Magenschab, Hans (1979). *Josef II.: Revolutionär von Gottes Gnaden*. Graz: Styria Verlag.
- Marivaux, Pierre Carlet de (1730/1998). *Das Spiel von Liebe und Zufall* (Übersetzung von Prader, F., Premiere am 29. Oktober 1998). Wien: Direktion in d. Josefstadt.
- Marivaux, Pierre Carlet de(1732/1986). *Triumph der Liebe* (Originalausgabe). Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag.
- Marivaux, Pierre Carlet de(1744). *Der Streit*. Verfügbar unter http://xtc.schultheatertexte.de/product_info.php?info=p64_DER-STREIT.html [Nov.2014]
- Marx, Barbara (2012). *Fest- Ordnung und Utopie*. In Erika Fischer- Lichte, Matthias Warstat & Anna Littmann (Hrsg.), *Theater und Fest in Europa: Perspektiven von Identitäten und Gemeinschaft* (S. 251–265). Tübingen: Narr Francke Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1786/2011). *Le nozze di Figaro*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1787/2011). *Don Giovanni*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1790/2008). *Così fan Tutte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus(1791/1986). *La clemenza di Tito*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Mozart, Wolfgang Amadeus (1791/2011). *Die Zauberflöte*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. Verlag.
- Nietzsche, Friedrich (1873/1967-1977). *Ueber Wahrheit und Lüge im aussermoralischen Sinne*. In Giorgio Colli & Mazzino Montinari (Hrsg.), *Friedrich Nietzsche: Sämtliche Werke*(Band 1). Berlin/New York: Deutscher Taschenbuch Verlag.
- Nissen, Georg (1828/2010). *Biographie W.A. Mozarts*. Hildesheim: Georg Olms Verlag.
- Pritz, Alfred (Hrsg.) (1996). *Psychotherapie- eine neue Wissenschaft vom Menschen*. Wien: Springer- Psychotherapie, Springer Verlag.
- Rieken, Bernd (2011a). *Zur Vorgeschichte der Psychotherapie*. In Bernd Rieken, Brigitte Sindelar & Thomas Stephenson (Hrsg.), *Psychoanalytische Individualpsychologie in Theorie und Praxis: Psychotherapie, Pädagogik, Gesellschaft* (S. 1–30). Wien: Springer Verlag.
- Rieken, Bernd (2011b). *Dichtung und Volkserzählung*. In Bernd Rieken, Brigitte Sindelar & Thomas Stephenson (Hrsg.), *Psychoanalytische Individualpsychologie in Theorie und Praxis: Psychothe-*

- rapie, Pädagogik, Gesellschaft* (S. 363–376). Wien: Springer Verlag.
- Rieken, Bernd (2011c). *Homo ludens-Spiel, Kultur und Psyche*. In Bernd Rieken, Brigitte Sindelar & Thomas Stephenson (Hrsg.), *Psychoanalytische Individualpsychologie in Theorie und Praxis: Psychotherapie, Pädagogik, Gesellschaft* (S. 377–380). Wien: Springer Verlag.
- Schmidt, Georg Philipp Graf von (o.J.). *Des Fremdlings Abendlied*. Verfügbar unter <http://freiburger-anthologie.ub.uni-freiburg.de/fa/fa.pl?cmd=gedichte&sub=show&add=&print=1&spalten=&id=1305> [Nov.2014]
- Schuler, Heinz (2003). *Mozart und die Freimaurer*. Wilhelmshaven: Florian Noetzel Verlag.
- Shakespeare, William (1601/1968). *Was Ihr Wollt*. In Siegfried Schmitz (Hrsg.), *William Shakespeare: Sämtliche Dramen* (Band I: Komödien), (S. 916–986). München: Winkler- Verlag.
- Tolstoj, Lew N. (1869/2001). *Krieg und Frieden* (Band 1). Frankfurt am Main: Insel Verlag.
- Tschmuck, Peter (2008). *Der Komponist als Unternehmer: Der Wandel der sozio-ökonomischen Lage der Komponisten im späten 18. Jahrhundert*. In Paolo Budroni (Hrsg.), *Mozart und Salieri-Partner oder Rivalen* (S. 89–96). Göttingen: V&R unipress Verlag.
- Vaihinger, Hans (1911). *Die Philosophie des Als Ob: System der theoretischen, praktischen und religiösen Fiktionen auf Grund eines idealistischen Positivismus*. Berlin: Reuther & Reichard.
- Wagner, Brigitte (2006). *Sentiment im Experiment: Così Fan Tutte (I)*. In Herbert Lachmayer (Hrsg.), *Mozart: Experiment der Aufklärung im Wien des 18. Jahrhunderts* (Essayband zur Mozartausstellung) (S. 713–718). Ostfildern: Hatje Cantz Verlag.
- Wagner, Guy (1996/2006). *Bruder Mozart: Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*. Wien: Amalthea Signum Verlag.
- Zollinger, Manfred (2012). „*das spil solle verboten werden*“. In Ernst Strouhal, Manfred Zollinger & Brigitte Flederer (Hrsg.), *Spiele der Stadt: Glück, Gewinn und Zeitvertreib* (Katalog zur 384. Sonderausstellung des Wien Museums)(S. 64–71). Wien: Springer Verlag.

Autorin

MMag.^a Lisa Winter
Währinger Straße 18/3
A-1090 Wien

winterwien@yahoo.de

Tel.: 0664 585 12 46

Freiberufliche Psychotherapeutin (Individualpsychologie) in Wien und Lehrbeauftragte an der Sigmund-Freud-Privatuniversität-Wien.