

WOLFGANG AMADEUS MOZART

LE
NOZZE
di FIG
ARO

II

MOZART-DA-PONTE-
TRILOGIE

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPERA
UNTER
DEN LINDEN









LE NOZZE DI FIGARO

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

COMMEDIA PER MUSICA IN VIER AKTEN

LIBRETTO VON Lorenzo Da Ponte

nach der Komödie »La folle journée ou Le mariage de Figaro«

von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART-DA-PONTE-TRILOGIE II

URAUFFÜHRUNG 1. Mai 1786

K.-K. NATIONAL-HOFTHEATER WIEN
(ALTES BURGTHEATER)

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 14. September 1790
KÖNIGLICHES NATIONALTHEATER
AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 1. APRIL 2021
STAATSOPERA UNTER DEN LINDEN













INHALT

PREMIERENBESETZUNG	29
HANDLUNG	36
SYNOPSIS	40
DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG	19
Eine Geschichte der Sexualität nach Mozart und Da Ponte	
von Vincent Huguet	46
THE TRILOGY OF LIBERATION	
A History of Sexuality after Mozart and Da Ponte	
by Vincent Huguet	46
MOZART UND DA PONTE – SPUREN EINER BEGEGNUNG	
von Detlef Giese	64
WOLFGANG AMADEUS MOZART: »LE NOZZE DI FIGARO«	
Zur Einführung	
von Hermann Abert	72
MOZARTS FIGARO	
oder: Über das Politische im Privaten	
von Silke Leopold	78
DAS GESETZ DER BEGIERDE	
von Vincent Huguet	90
MOZARTS »FIGARO« IN BERLIN	
von Detlef Giese	96

Produktionsteam und Premierenbesetzung 106

Impressum 108











LE NOZZE DI FIGARO

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

COMMEDIA PER MUSICA IN VIER AKTEN (1786)

29

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

TEXT VON Lorenzo Da Ponte

nach der Komödie »La folle journée ou Le mariage de Figaro«

von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

MOZART-DA-PONTE-TRILOGIE II

MUSIKALISCHE LEITUNG	Daniel Barenboim
INSZENIERUNG	Vincent Huguet
BÜHNENBILD	Aurélie Maestre
KOSTÜME	Clémence Pernoud
LICHT	Irene Selka
CHOREOGRAPHIE	Thomas Wilhelm
EINSTUDIERUNG CHOR	Martin Wright
DRAMATURGIE	Louis Geisler

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln

Dauer: ca. 3:30 h inklusive einer Pause nach dem 2. Akt

PREMIERE 1. April 2021

Die Premiere wird von BelAir Media aufgezeichnet und live auf Mezzo TV gesendet sowie auf medici.tv und www.staatsoper-berlin.de gestreamt.

rbbKultur überträgt die Premiere live im Hörfunk.

BESETZUNG

IL CONTE DI ALMAVIVA	Gyula Orendt
LA CONTESSA DI ALMAVIVA	Elsa Dreisig
SUSANNA	Nadine Sierra
FIGARO	Riccardo Fassi
CHERUBINO	Emily D'Angelo
MARCELLINA	Katharina Kammerloher
DON BASILIO	Stephan Rügamer
DON CURZIO	Siegfried Jerusalem
BARTOLO	Maurizio Muraro
ANTONIO	David Oštrelk
BARBARINA	Liubov Medvedeva*
DUE DONNE	Olga Vilenskaia**, Regina Köstler-Motz**
CEMBALIST	Lorenzo Di Toro

30

* Mitglied des durch die Liz Mohn Kultur- und Musikstiftung geförderten
Internationalen Opernstudios der Staatsoper Unter den Linden
** Mitglied des Staatsopernchores

STAATSOVERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

Mit freundlicher Unterstützung der

FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN

STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINEN	Lothar Strauß, Wolfram Brandl, Jiyoon Lee, Yuki Manuela Janke, Petra Schwieger, Ulrike Eschenburg, Susanne Schergaut, Julianne Winkler, Susanne Dabels, Michael Engel, Henny-Maria Rathmann, Titus Gottwald, André Witzmann, Eva Römisch, David Delgado, Andreas Jentzsch, Tobias Sturm, Serge Verheyewegen, Rüdiger Thal, Martha Cohen, Darya Varlamova
2. VIOLINEN	Knut Zimmermann, Krzysztof Specjal, Lifan Zhu, Mathis Fischer, Johannes Naumann, Sascha Riedel, André Freudenberger, Beate Schubert, Franziska Dykta, Sarah Michler, Milan Ritsch, Barbara Glücksmann, Laura Volkwein, Ulrike Bassenge, Yunna Weber, Laura Perez Soria, Nora Hapca
BRATSCHEN	Felix Schwartz, Yulia Deyneka, Volker Sprenger, Holger Espig, Katrin Schneider, Clemens Richter, Friedemann Mittenentzwei, Boris Bardenhagen, Wolfgang Hinzpeter, Helene Wilke, Stanislava Stoykova, Joost Keizer, Sophia Reuter
VIOLONCELLI	Andreas Greger, Sennu Laine, Claudius Popp, Nikolaus Popa, Alexander Kovalev, Isa von Wedemeyer, Claire Sojung Henkel, Ute Fiebig, Tonio Henkel, Dorothee Gurski, Johanna Helm, Aleisha Verner, Minji Kang
KONTRABÄSSE	Otto Tolonen, Christoph Anacker, Mathias Winkler, Joachim Klier, Axel Scherka, Robert Seltrecht, Alf Moser, Harald Winkler, Martin Ulrich, Kaspar Loyal
HARFEN	Alexandra Clemenz, Stephen Fitzpatrick
FLÖTEN	Thomas Beyer, Claudia Stein, Claudia Reuter, Christiane Hupka, Christiane Weise, Simone Bodoky-van der Velde
OBOEN	Gregor Witt, Fabian Schäfer, Cristina Gómez Godoy, Charlotte Müseler, Tatjana Winkler, Florian Hanspach-Torkildsen
KLARINETTEN	Matthias Glander, Tibor Reman, Tillmann Straube, Unolf Wäntig, Hartmut Schuldt, Sylvia Schmückle-Wagner
FAGOTTE	Holger Straube, Mathias Baier, Ingo Reuter, Sabine Müller, Frank Heintze, Robert Dräger
HÖRNER	Ignacio García, Hanno Westphal, Axel Grüner, Markus Bruggaier, Thomas Jordans, Sebastian Posch, Frank Mende, Frank Demmler

31

TROMPETEN Christian Batzdorf, Mathias Müller, Peter Schubert,
Rainer Auerbach, Felix Wilde, Noémi Makkos

POSAUNEN Joachim Elser, Filipe Alves, Ralf Zank, Jürgen Oswald,
Henrik Tißen

TUBAS Thomas Keller, Sebastian Marhold

PAUKEN / SCHLAGZEUG Torsten Schönfeld, Stephan Möller,
Dominic Oelze, Matthias Marckardt, Martin Barth, Andreas Haase,
Matthias Petsch

32

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN Rosana Barrena, Minjou von Blomberg, Katharine Bolding,
Alena Karmanova, Olga Vilenskaia

2. SOPRAN Regina Köstler-Motz, Hye-Eun Lee

1. ALT Nele Kovalenkaite, Karin Rohde, Carsta Sabel

2. ALT Verena Allertz, Edith Dowd, Elke Engel, Christiane Schimmelpfennig

1. TENOR Andreas Bornemann, Seong-Hoon Hwang, David Oliver,
Dmitri Plotnikov

2. TENOR Jens-Uwe Hübener, Sönke Michaels, Frank Szafranski

1. BASS Dominik Engel, Alejandro Greene, Ireneus Grzona

2. BASS Wolfgang Biebuyck, Artur Just, Bernhard Halzl, Andreas Neher

33

ORCHESTERAKADEMIE BEI DER STAATSKAPELLE BERLIN

1. VIOLINE Mariana Espada Lopes

2. VIOLINEN Pablo Aznárez Maeztu, Annika Fuchs

BRATSCHEN Friedemann Slenczka

VIOLONCELLI Pin Jyun Chen, Jaelin Lim, Amke Jorienke te Wies

KONTRABASS Pedro Figueiredo

HARFE Gunes Hizlilar

FLÖTE Erika Macalli

OBOE Mikhail Shimorin

KLARINETTE Meriam Dercksen

FAGOTT Jamie Louise White

HORN Sulamith Seidenberg

TROMPETE Carlos Navarro Zaragoza

TENORPOSAUNE Daniel Téllez Gutiérrez

BASSPOSAUNE Thierry Redondo

SCHLAGZEUG Tido Frobeen

Die Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin wird gefördert
durch die Freunde und Förderer der Staatsoper Unter den Linden.

KOMPARSERIE

Janna Schlender, Lisa Schramm, Adriana Thiel, Jana Timptner,

Marcus Hahn, Leander Niehaus-Schmidt, Ralf Stengel, Victor Villarreal

LEITUNG KOMPARSERIE Natalie Gehrmann

PRODUKTION

MUSIKALISCHE ASSISTENZ Giuseppe Mentuccia, Lorenzo Di Toro,

Markus Appelt, Thomas Guggeis

REGIEASSISTENZ Heide Stock, Marcin Łakomicki

ABENDSPIELLEITUNG Heide Stock

CHORASSISTENZ Thomas Victor Johnson

SOUFFLAGE, ITALIENISCHE SPRACHBETREUUNG

Serena Malcangi

BÜHNENBILDASSISTENZ Bogna Grażyna Jarosławska

INSPIZIENZ Felix Rühle, Elisabeth Esser

BELEUCHTUNGINSPIZIENZ Bettina Hanke

ÜBERTITELEINRICHTUNG libreTTitoli.com

DEUTSCHE ÜBERTITEL Torsten Bohnet

ENGLISCHE ÜBERTITEL Barry James Woods

ÜBERTITELPRÄSENTATION Carsten Niemann

TECHNISCHER DIREKTOR Hans Hoffmann

LEITUNG BÜHNENTECHNIK Sebastian Schwericke

BÜHNENMEISTER Jörn Dornbusch, Johannes Zepplin

PRODUKTIONSLEITUNG Robert Schumann

PRODUKTIONASSISTENZ Tim Farbowski, Kerstin Koser,

Robert Philipp, Lucas Seng

LEITUNG BELEUCHTUNG Irene Selka

BELEUCHTUNGSMEISTER Georgi Krüger

LEITUNG TONTECHNIK Christoph Koch

LEITUNG REQUISITE Jonathan Dürr

KOSTÜMDIREKTORIN Birgit Wentsch

KOSTÜMASSISTENZ Petra Weikert

PROBENBETREUUNG KOSTÜM Bettina Bund, Stevie Camp

LEITUNG GARDEROBE Kirsten Roof

CHEFMASKENBILDNER Jean-Paul Bernau

MASKENGESTALTUNG Ulrike Reichelt, Anja Rimkus

**Anfertigung der Dekorationen und Kostüme in den Werkstätten
des Bühnenservice der Stiftung Oper in Berlin**

BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG Rolf D. Suhl

PRODUKTIONSLEITER DEKORATION Hendrik Nagel

PROJEKTLEITER Stefan Dutschmann

PRODUKTIONSLEITERIN KOSTÜM Tanja Greving

35

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

HANDLUNG

ERSTER AKT

36

Figaro freut sich über den neuen Raum, den er gemeinsam mit Susanna beziehen soll. Seine Braut macht ihn darauf aufmerksam, dass er so platziert ist, dass die Beiden rasch zu ihren Chefs gelangen können, der Graf aber auch ebenso schnell zu Susanna. Seit einiger Zeit schon stellt er ihr nach und setzt alles daran, sie für sich gewinnen. Figaro aber will die Pläne des Grafen durchkreuzen.

Nicht allein vom Grafen, sondern auch von anderer Seite droht Gefahr. Marcellina erinnert an ein Eheversprechen, dass Figaro ihr einst als Gegenleistung für ein Darlehen gegeben hatte, während der Arzt Bartolo, immer noch gekränkt von einer alten Geschichte, ihm Rache schwört. Susanna aber lässt sich von Marcellinas Auftreten nicht beeindrucken.

Der junge Cherubino schwärmt für alle Frauen im Haus. Bei Susanna bittet er um Hilfe, da der Graf ihn zum Militärdienst befohlen hat. Als der Graf das Zimmer betritt, versteckt er sich. Der Graf wiederum, der Susanna zum wiederholten Mal bedrängt hat, verbirgt sich vor dem Musiklehrer Basilio, stellt diesen aber kurz darauf wegen mutwilliger Verbreitung von Gerüchten zur Rede. Der Graf findet Cherubino, wie es bereits vor kurzem im Zimmer von Barbarina geschehen ist. Er befiehlt seine sofortige Abreise zum Regiment.

An der Spitze einer Gruppe junger Menschen erscheint Figaro, um Erlaubnis zu seiner Hochzeit mit Susanna bittend. Der Graf bestimmt, das Fest noch auf eine Weile zu verschieben, und hofft insgeheim auf Marcellina. Figaro gibt vor, Cherubino zu verabschieden, was mit großer Geste geschieht.

ZWEITER AKT

Der Graf liebe sie nicht mehr – davon ist die Gräfin überzeugt. Enttäuscht von ihrem Gatten stimmt sie dem Plan von Susanna und Figaro zu, Cherubino als Mädchen zu verkleiden, damit er als vermeintliche Susanna die Untreue des Grafen offensichtlich mache. So überführt, könne der Graf die Hochzeit nicht länger hinauszögern. Um des Grafen Eifersucht anzustacheln, hat Figaro ihm zudem einen anonymen Brief zukommen lassen, in dem von einem Rendezvous eines geheimen Verehrers der Gräfin die Rede ist.

37

Cherubino wird, nachdem er der Gräfin und Susanna ein Lied gesungen hat, zum Mädchen hergerichtet. Während diese Verwandlung noch im Gange ist, erscheint der Graf. Um nicht ein weiteres Mal von ihm entdeckt zu werden, wird Cherubino eilig in der Garderobe der Gräfin versteckt. Der Graf vermutet ihn aber genau dort und fordert Aufklärung von der Gräfin. Sie versucht ihm weiszumachen, dass es Susanna ist, die sich im Versteck befindet, um ihr Hochzeitskleid anzuprobieren. Der Graf aber will Gewissheit und ergreift Maßnahmen, den Raum zu öffnen. Er entfernt sich mit der Gräfin. In der Zwischenzeit nimmt Susanna den Platz von Cherubino ein, der Junge aber entflieht durch einen Sprung in den Garten.

Susanna überrascht den Grafen wie die Gräfin, als sie (und nicht Cherubino) aus dem Versteck hervortritt. Der Graf muss die beiden Frauen um Verzeihung bitten, beschuldigt aber den hinzukommenden Figaro, Urheber des ihm zugespielten indiskreten Briefes zu sein. Figaro beruhigt die Lage und wirbt erneut beim Grafen um seine Heirat. Der Gärtner Antonio erscheint und berichtet, dass jemand aus dem Fenster gesprungen ist. Figaro behauptet, er sei es gewesen. Beim Springen habe jedoch dieser Jemand, so Antonio, etwas verloren. Der Graf erkennt darin das Offizierspatent, das Cherubino ausgestellt worden ist. Noch einmal rettet

Figaro die Situation, indem er auf das fehlende Siegel verweist. Der Graf erhält seinerseits Schützenhilfe von Marcellina, Bartolo und Basilio, die auf das besagte Eheversprechen Figaros pochen. Solange diese Angelegenheit rechtlich nicht einwandfrei geklärt sei, könne die Hochzeit von Susanna und Figaro auch nicht stattfinden.

38

(Pause)

DRITTER AKT

Der Graf reflektiert das Geschehen der vergangenen Stunden. Susanna nutzt einen Vorwand, um mit ihm zum Schein ein abendliches Treffen im Garten zu verabreden. Im bevorstehenden Prozess Marcellina versus Figaro hält sie ihren zukünftigen Bräutigam schon für den sicheren Gewinner. Der Graf will das jedoch keinesfalls zulassen.

Der Richter Don Curzio hat im Prozess Marcellina Recht gegeben: Figaro müsse die geliehene Summe zurückzahlen oder mit ihr die Ehe eingehen. Als er seine geheimnisvolle Herkunft als Findelkind enthüllt, erkennt Marcellina in ihm ihren verloren geglaubten Sohn. Zudem offenbart sich, dass Bartolo der Vater Figaros ist, so dass unverhofft eine Familie zusammengeführt wurde. Susanna, die sich zunächst über die neue Harmonie zwischen Figaro, Marcellina und Bartolo empört, wird aufgeklärt: Die beiden Paare beschließen, eine Doppelhochzeit zu feiern.

Die Gräfin trauert den glücklichen Zeiten ihrer Ehe nach, hofft aber, die Liebe des Grafen zurückerlangen zu können.

Mit Susanna aber treibt sie ihr Spiel mit dem Grafen weiter: Gemeinsam schreiben sie ihm einen Brief, der darauf abzielt, ihn im abendlichen Dunkel in den Park zu locken. Susanna würde dort auf ihn warten, in Wirklichkeit jedoch die Gräfin in den Kleidern ihrer Zofe. Der Brief wird

mit einer Nadel versiegelt, die der Graf als Zeichen seines Einverständnisses Barbarina geben möge.

Barbarina bringt gemeinsam mit einigen Mädchen der Gräfin Blumen als Geschenk. Der immer noch als Frau gekleidete Cherubino befindet sich in dieser Gruppe, wird aber vom Grafen entdeckt. Um eine Wendung herbeizuführen, erinnert ihn Barbarina daran, ihr etwas versprochen zu haben. Nun bittet sie den Grafen darum, Cherubino heiraten zu dürfen. Während der Hochzeitsfeierlichkeiten steckt Susanna dem Grafen heimlich den Brief zu, dieser verspricht allen einen prächtigen Abend.

39

VIERTER AKT

Barbarina hat die Nadel verloren, die sie Susanna hätte zurückbringen sollen. Figaro erfährt von Barbarina über das geplante Rendezvous; er fühlt sich betrogen und wird zunehmend eifersüchtig. Figaro aber ist davon überzeugt, dass alle weiblichen Wesen untreu sind, weshalb den Männern gar nichts anderes übrig bleibe, als dagegen vorzugehen. Marcellina informiert Susanna über Figaros falsche Verdächtigungen: Sie beschließt, ihrem allzu eifersüchtigen Ehemann eine Lektion zu erteilen.

Um sowohl den Grafen als auch Figaro hinters Licht zu führen, tauschen Susanna und die Gräfin ihre Kleider. Auf der Suche nach Barbarina ist auch Cherubino in den Park gelangt. Dort trifft er auf die vermeintliche Susanna (in Wirklichkeit die Gräfin) und nähert sich ihr, wird aber vom Grafen vertrieben, der »Susanna« neuerlich umwirbt. Dass er dabei seiner eigenen Ehefrau den Hof macht, wird ihm erst später klar, als sich das Verwirrspiel mit den falschen Identitäten auflöst. Figaro hat seine Susanna im Gewand der Gräfin erkannt – sie finden zueinander. Der Graf bittet voller Reue um Pardon, die Gräfin verzeiht ihm. Zumaldest für den Moment sind alle zufrieden und feiern weiter das Hochzeitsfest.

SYNOPSIS

ACT ONE

40

Figaro is delighted about the new room that he will share with Susanna after their marriage. His bride to be points out that the room is placed not only so that both of them can quickly reach their bosses, but also so that the Count can quickly get to Susanna. For some time now, he had been making advances on her and doing everything to win her over. But Figaro wants to frustrate the count's plans.

But danger is lurking not only from the Count, but also from another side: Marcellina remembers a promise that Figaro once made her to marry in return for a loan, while doctor Bartolo, still hurt over a story from the past, swears his vengeance. But Susanna is left unimpressed by Marcellina's claims.

The young Cherubino sings of his love for all the women of the house. He asks Susanna for her help, since the Count sent him off to serve in the army. When the Count enters the room, he hides. The Count in turn, who once again tries to seduce Susanna, hides when the music teacher Basilio arrives, but then confronts him for maliciously spreading rumors. The Count discovers Cherubino, just as he recently did in Barbarina's room. He orders his immediate departure for the regiment.

Leading a group of young people, Figaro appears asking permission to marry Susanna. The Count decides to delay the festivities for a while, and secretly hopes for Marcellina. Figaro pretends to say goodbye to Cherubino with a grand gesture.

ACT TWO

The Countess is convinced that the Count no longer loves her. Disappointed by her husband, she agrees to Susanna's and Figaro's plan to disguise Cherubino as a young woman to reveal the Count's infidelity. Once he has been revealed in this way, the count can no longer delay the marriage. To pique the count's jealousy, Figaro had an anonymous letter written to him mentioning a rendezvous the Countess had with a secret admirer. After singing a cavatina for the Countess and Susanna, Cherubino is dressed as a girl.

41

While this transformation is still in progress, the Count appears. To avoid being discovered anew, Cherubino is quickly hidden in the Countess' wardrobe. But the Count suspects him there and demands an explanation from the Countess. She tries to convince him that Susanna is the one hiding there, trying on a wedding dress. But the Count wants certainty and demands that the lock be broken open. He leaves with the Countess. In the meantime, Susanna takes Cherubino's place, while the young boy escapes to the garden. Susanna surprises both Count and Countess, when she (and not Cherubino) leaps out of hiding. The Count is forced to ask both women for forgiveness, but accuses Figaro when he arrives of being the author of the letter that had found its way to his hands. Figaro calms the situation and asks the Count once again for permission to marry. The gardener Antonio appears and reports that someone has jumped out of the window. Figaro claims it was him. But upon jumping, the person dropped something, says Antonio. The Count recognizes Cherubino's commission. Once again, Figaro saves the situation by referring to the missing seal. The Count finds supporters in Marcellina, Bartolo, and Basilio, who all insist that Figaro keep his marriage promise. As long as this matter is not cleared up legally, the wedding between Susanna and Figaro cannot take place.

(Intermission)

ACT THREE

The Count reflects on the events of the past hours. Susanna uses an excuse to arrange a meeting that evening with him in the garden. In the case of Marcellina vs. Figaro, she sees her future husband as the sure winner. But the Count will never allow that to happen.

The judge Don Curzio decides in favor of Marcellina: Figaro has to pay back the sum she lent him or marry her. When he reveals his mysterious past as a foundling, Marcellina recognizes her long lost son. It is also revealed that Bartolo is Figaro's father, so that unexpectedly a family is reunited. Susanna, who is initially annoyed by the new harmony between Figaro, Marcellina, and Bartolo, learns of the discovery: the two couples plan to celebrate a dual marriage.

The Countess mourns the happy times of her marriage, but hopes that she regains the love of the Count.

In spite of this the Countess and Susanna continue to play with the Count: together they write him a letter to lure him into the nightly darkness of the park, where (the letter claimed) Susanna would await him. In reality, it would be the countess wearing the maid's clothing. The letter was sealed with a needle that the Count should give as a sign of his agreement to Barbarina.

Barbarina, accompanied by local girls, brings the Countess flowers as presents. Still dressed as a woman, Cherubino is among the group, but is discovered by the Count. But to add another twist, Barbarina reminds him of his promise. Now she asks permission to marry Cherubino. During the wedding festivities, Susanna secretly hands the Count the letter, and the Count promises a wonderful evening to all.

42

43

ACT FOUR

Barbarina has lost the needle that she was supposed to bring back to Susanna. Figaro learns from Barbarina about the planned rendezvous: he feels deceived and becomes increasingly jealous. Figaro, however, is convinced that all women are unfaithful, which is why men can do nothing but protect themselves. Marcellina informs Susanna about Figaro's false suspicions: the young bride decides to teach a lesson to her jealous husband. To trick both Figaro and the Count, Susanna and the Countess exchange clothes. In search of Barbarina, Cherubino made his way to the park. He there meets the supposed Susanna (in reality the Countess) and approaches her, but is driven away by the Count, who then once again tries to woo "Susanna." He only realizes later, when the game of false identities comes to end, that he was courting his own wife. Figaro recognizes Susanna in the Countess's clothing, and they find their way to one another. The Count, full of remorse, begs to be pardoned and the Countess forgives him. At least for the moment, all are satisfied and continue the nuptial festivities.

»

ICH HABE GEDACHT
UND ICH DENKE NOCH,
DASS WEDER GROSSES
PATHOS NOCH TIEFE
SITTLICHKEIT,
NOCH GUTE UND WAHRE
KOMIK AUF DER BÜHNE
ZUSTANDE KOMMEN,
WENN NICHT DAS
THEMA STARKE
KONFLIKTE AUFWEIST,
DIE IHRERSEITS
IMMER AUS EINEM
GESELLSCHAFTLICHEN
MISSVERHÄLTNIS
ENTSTEHEN.
DER TRAGISCHE AUTOR,
KÜHN IN SEINEN
MITTELN, WAGT ES,
DAS ABSCHEULICHE
VERBRECHEN
EINZUGESTEHEN:
DIE VERSCHWÖRUNGEN,
DIE USURPATION, DEN
MORD, DEN GIFTMORD,

44

45

DEN INZEST. DIE KOMÖDIE
IST WENIGER
WAGEMUTIG; SIE GEHT
NICHT ÜBER DIE
MISSVERHÄLTNISSE
HINAUS, WEIL
IHRE BILDER SICH VON
UNSEREN SITTEN
UND IHRE GEGEN-
STÄNDE SICH VON DER
GESELLSCHAFT
HERLEITEN.

«

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais:
aus dem Vorwort zu »La folle journée ou Le mariage de Figaro« (1785)

DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT
NACH MOZART UND DA PONTE

TEXT VON Vincent Huguet

Im Gegensatz zu Wagners »Ring«-Tetralogie ist die Mozart-Da-Ponte-Trilogie nicht als Zyklus konzipiert, weder bezüglich der Auswahl der Libretti noch bezüglich der Reihenfolge der Kompositionen. Erst nachträglich wird die Bezeichnung »Trilogie« für »Le nozze di Figaro« (1786), »Don Giovanni« (1787/88) und »Così fan tutte« (1790) angewandt.

»Während ich den Text schrieb, komponierte Mozart die Musik; in sechs Wochen war alles fertig«, schrieb Da Ponte in seinen Memoiren (»Geschichte meines Lebens«) bezüglich »Le nozze di Figaro«. Abgesehen von der üblichen Vorstellung einer fieberhaften Komplizenschaft weiß man heute wesentlich mehr über die in Wien tobenden Intrigen, den grausamen Konkurrenzkampf zwischen den Komponisten, die List der Librettisten oder das Zaudern des Kaisers als über jene Beziehung, die sich in diesen Jahren zwischen Mozart und Da Ponte aufbaute. Nun ist es jedoch einzig und allein diese Beziehung, die die Trilogie bestimmt.

Den Ursprung der drei in der Welt am häufigsten gespielten Meisterwerke der Oper markiert ein Treffen,

das sicher dem Zufall, den äußeren Umständen und auch einer gewissen Seelenverwandtschaft geschuldet ist. Zwei Männer, zwei Reisende, die am Morgen der Französischen Revolution auf den Straßen und in den Herbergen ganz Europas unterwegs sind, wo sie Gott und der Welt begegnen, Abenteurern, Philosophen sowie fliehenden, verkleideten oder beschwipsten Damen: das Leben, wie es Casanova in seinen Memoiren (»Geschichte meines Lebens«) beschreibt, Casanova, den Da Ponte sich nicht traut, nach dem Geld zu bitten, welches er ihm schuldet. Sie leben in den Tag hinein, abends bejubelt und morgens weggejagt, stets von der Hand in den Mund, mehr als einmal verliebt, und oft unterliegen sie den Schlingen ihres Schicksals. Über den Inhalt ihrer Gespräche weiß man fast gar nichts; man kann sich lange Dialoge wie den in »Jacques der Fatalist und sein Herr« von Diderot (1778) ausmalen, gewiss so manchen Streit, sicherlich Lachanfälle, und man kann vor allem hören, was sie gemeinsam geschaffen haben. In nicht einmal vier Jahren, von 1786 bis 1790, haben sie ein Bildnis ihrer Zeit, reich an Farben und sehr nuanciert zugleich, entworfen, das noch immer verblüfft. Denn auch, wenn man in diesem vor allem das Wesen der Menschen am Ende des 18. Jahrhunderts erkennt, erweist es sich als universell, und weder die gepuderten Perücken noch die Seidenbänder haben folgende Generationen daran gehindert, sich mit ihm zu identifizieren. Auch wenn diese »Trilogie« also dem Zufall geschuldet ist – hätte Mozart länger gelebt, würde man vielleicht gar von einer Tetralogie oder sogar einer Pentologie sprechen können – lassen sich in ihr doch zahlreiche gemeinsame Elemente, wiederkehrende Figuren und Situationen, wiederauftauchende Motive und inhaltliche Fortsetzungen finden, dass ein roter Faden erkennbar wird, der es heute möglich macht, die Geschichte, die Mozart und Da Ponte erzählt haben, wiederzugeben.

EIN LEBEN IN DREI AKTEN

In den drei Werken kann ein Porträt eines Mannes herauskristallisiert werden, dass beiden vielleicht etwas ähnelt (»Ich bin Madame Bovary«, sagte Flaubert), und dessen Leben sich in drei Akten erzählen lässt:

48

- »Così fan tutte«, korrekterweise untitelt mit »La scuola degli amanti«, Jugend und Lehrzeit bzw. die »Initiation«
- »Le nozze di Figaro«, Eheleben, Zeit seiner Freuden, aber auch seiner »Midlife crisis«
- »Don Giovanni«, Reifezeit bis zum Tod

Die Werke in dieser Reihenfolge und nicht in ihrer chronologisch entstandenen zu betrachten, ermöglicht es einerseits, eine zeitliche Logik, die von der Jugend der Protagonisten in »Così fan tutte« bis zur Reife und zum Tod in »Don Giovanni« reicht, wiederzufinden und andererseits, einen grundlegenden Aspekt des gemeinsamen, mit Händen hervorgebrachten Werks von Mozart und Da Ponte zu illustrieren. Letzteres meint die Art, wie man das Werk heute nach Michel Foucault und sogar nach Michel Houellebecq rezipieren kann.

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT AUFDECKEN

Es ist in der Tat verblüffend festzustellen, dass Michel Foucault aus seinem Werk »Sexualität und Wahrheit« (1976-1984) ebenfalls ein Triptychon formte, von dem

die Überschriften genauso gut als Untertitel für die Werke der Trilogie fungieren können:

- Band 1: »Der Wille zum Wissen«
- Band 2: »Der Gebrauch der Lüste«
- Band 3: »Die Sorge um sich«

49

Während man oft auf die Liebesspiele, jene des Neids und der Frustration und sogar »die Phasen der Liebe«, in der Trilogie hingewiesen hat, wurde jedoch oft nicht bedacht, dass letztere einen genauso wichtigen Diskurs und eine Überlegung zur Sexualität hervorbringt, wie die zur gleichen Zeit entstandenen Ideen von Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade oder Füssli. Bekräftigt und befreit durch die Philosophie der Aufklärung, erforschen Künstler, Schriftsteller und Philosophen die Beziehungen zwischen Mann und Frau, zwischen den Generationen, zwischen dem, was man noch nicht »Gesellschaftsklassen« nennt, alles durch das Prisma der Sexualität betrachtet, indem sie die daraus entstehenden Machtspiele enthüllen.

EINE FAMILIENSAGA?

Im Herzen dieser dreiteiligen Erzählung steht ein junger Mann, Guglielmo, der zum Ende von »Così fan tutte« verheiratet ist, in »Le nozze di Figaro« der Graf Almaviva wird und anschließend den ehelichen Wohnsitz verlässt, um sich unter der neuen Identität des Don Giovanni aufzumachen. An seiner Seite steht die junge Fiordiligi, die Gräfin und die maskierte Donna Elvira, die ihren (Ex-)Mann bis zum Ende verfolgt. Figaro hingegen nimmt den Namen Leporello an und folgt seinem »Herren«, angetrie-

ben von der Idee eines neuen Lebens, über das er sich noch viel beschweren wird – vielleicht weil er die Nähe Susannas vermisst. Zwischen den beiden befinden sich Eltern, Onkel, Enkel und Freunde, die von einem Werk zum nächsten tatsächlich Verwandtschaftsähnlichkeiten annehmen und dazu verleiten, dieses Leben vom Kern einer Familiensaga heraus zu erzählen.

50

DER UMSCHWUNG VON EINER WELT IN DIE ANDERE

Oft wurde gesagt, dass die Trilogie das Stürzen von einer Welt in eine andere erzählt, was vor allem daran liegen mag, dass Beaumarchais, der Autor von »Figaros Hochzeit«, zu Recht oder zu Unrecht die schlummernde Revolution verkörpert, die das »Ancien régime« in Frankreich zu Fall bringen wird. Dies betrifft jedoch nicht das restliche Europa, die wahre Heimat Mozarts und Da Pontes, der anschließend nach Amerika übersiedeln wird.

Vermutlich haben die Menschen jeder Epoche das Gefühl, einen Umschwung in eine neue Welt zu erleben – ungeachtet dessen, ob die Geschichte dies bestätigt oder nicht – und wenn wir uns ins Herz der Trilogie begeben, das heißt ins Herz ihrer menschlichen Beziehungen, ist es möglich, dadurch einen auch für uns aktuellen Umschwung zu erkennen. Dazu müsste man die Zeitspanne von der »sexuellen Revolution« direkt nach dem Mai 1968 ansetzen und den Werdegang dieses Mannes und seiner Mitmenschen bis heute verfolgen.

»Così fan tutte« kann dementsprechend wirklich eine »Scuola degli amanti« darstellen, bei der vier junge Leute aus gutem Hause (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo und Ferrando), etwas verklemmt und nicht so oft auf den Barrikaden, auf einem italienischen Strand ein Paar treffen, das in Schwierigkeiten steckt (Despina und Don

Alfonso). Dieses Paar hat Revolution gemacht – oder meint zumindest sich an der Revolution beteiligt zu haben – und ist gewillt, diese fortzuführen, ganz nackt und auf schwarzem Sand. Jugend und Lehrzeit.

»Le nozze di Figaro« spielt ca. 15 Jahre später, in den achtziger Jahren, in einem großen Haus à la Almodóvar. Bestimmend ist die Versuchung einer Rückkehr zur Ruhe und Ordnung, wie man es damals genannt hätte, ja sogar der »Verbürgerlichung« mit ihrem diskreten Charme auf der einen, aber auch dem Preis von Frustrationen und Intrigen auf der anderen Seite. Wenn die Lektion aus »Così« auch gelernt wurde, so ist sie noch nicht wirklich verinnerlicht worden: Schon entdecken neue Generationen mit Cherubino als ihrem berühmten und stark queeren Vertreter das sexuelle Verlangen, werden rebellisch und werden im Licht des umherschweifenden Gespenstes der Krankheit, das ein Ende des libertären Intermezzos anzukündigen scheint, umso ungeduldiger.

»Don Giovanni« schließlich ist eine Flucht, die uns bis zur heutigen Zeit führt. Die Flucht eines Mannes, der sein Eheleben nicht mehr erträgt, sicher, aber der vielleicht auch eine Welt voller Paradoxien verwirft. Eine Welt der Freizügigkeit und Sterilität, liberal und forschend, in der das Geschlecht gefährlicher denn je geworden ist. Er verliert gleichzeitig Jugend und Freiheit, und je mehr die Zeit voranschreitet, desto öfter wird er verfolgt, auch wenn die Rechtsprechung der Menschen keinen Einfluss auf ihn zu haben scheint. Seine Flucht nach vorn ist also auch eine verzweifelte Suche nach der Freiheit, und sei der Preis noch so hoch: der Tod.

»COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI«

Unsere Geschichte würde also 1969, in der »Année érotique« von Serge Gainsbourg oder Jane Birkin,

51

beginnen und heute enden. Es ist die Geschichte einer Frau und eines Mannes, die Anfang der fünfziger Jahre geboren wurden. Selbstverständlich ist Mozarts und Da Pontes Welt nicht an den Realismus angelehnt und spiegelt noch weniger eine historische Genauigkeit wider. Nichtsdestotrotz ist es faszinierend, die Charaktere mit einer erstaunlichen Leichtigkeit in die Kleider unserer Zeit schlüpfen zu sehen, wie Sprachrohre der gesellschaftlichen Debatten oder der intimen Fragen, die sich seit dem 18. Jahrhundert stark gewandelt haben, ohne jedoch geklärt zu sein. Im Zentrum der Dramaturgie wie der Musik stehen die Beziehungen zwischen Frauen und Männern: was sie zueinander bringt, was sie trennt, die Art miteinander zu sprechen, sich zu belügen, sich zu streiten, aber vor allem die folgende in »Così fan tutte« und »Le nozze di Figaro« eingemeißelte Aussage: Wenn ihr die Frauen beschuldigt, dann tut desgleichen mit den Männern, wenn ihr die Männer beurteilt, dann gleichermaßen die Frauen. Und wer hat die Macht inne zu urteilen? Die Kirche, die Gesellschaft, das Recht, die Menschen, Gott? »So machen es die Frauen« aber auch »So machen es die Männer«, denn die Treulosigkeit, die List, der Widerspruch haben kein Geschlecht, ebensowenig wie die »Bösgläubigkeit«. Wir sind unsere eigenen Richter. Der Neid ist eine Todsünde und gleichzeitig völlig überflüssig. Die Menschen hören nicht auf, ihren Mitmenschen Schwächen und Fehler vorzuwerfen. Wenn jede Epoche mit einer solchen Leidenschaft die Ufer von »Così«, den nächtlichen Garten der »Nozze« und die düsteren Straßen von »Don Giovanni« zurücklässt, dann werden diese Fragen sich niemals klären und die Beziehungen sich niemals beruhigen. Und es ist normal, nein, sogar gut, dass dem so sei, sagen uns Mozart und Da Ponte durch diesen Wahn der zwielichtigen Finale, in denen das Tragische mit dem Komischen verkehrt, in denen sich größte Betrübnis und unbarmherzigste Freude vereinigen, denn dies ist die Essenz des Lebens. Sie wollten

uns erziehen, uns Zeit ersparen, genau wie Marcel Proust in »Die Gefangene« (1923) die aussichtslosen toxischen Intrigen des Neids unerbittlich auseinandernimmt. Sie haben uns gelehrt, dass Frau und Mann aus demselben Fleisch gemacht sind, dieselbe Schönheit und dieselben Schwächen teilen, und dass wir glücklich wären, wenn wir dies hinnnehmen könnten und aus dem Munde Don Alfonso eine leichte Brise der epikureischen Philosophie wehen lassen würden. Ihre Stärke liegt darin, aufgezeigt zu haben, wie viele Kämpfe man mit der Gesellschaft oder mit sich selbst führen muss, um dort anzukommen, um dies zu verstehen und zu akzeptieren, und wie viel Mut man braucht, um sich und den anderen gegenüber ehrlich zu sein. Im Grunde genommen erzählt die Trilogie die Geschichte einer schweren, chaotischen Befreiung, die sich in vielerlei Hinsicht als eine Initiation erweist und dennoch den einzigen Weg zum Glück darstellt.

THE TRILOGY OF LIBERATION

A HISTORY OF SEXUALITY
AFTER MOZART AND DA PONTE

TEXT BY Vincent Huguet

Unlike Wagner's tetralogy, the Mozart-Da-Ponte trilogy was never conceived as a cycle, neither in terms of the libretti nor regarding the sequence of the compositions. The term "trilogy" was only subsequently applied to the three operas "Le nozze di Figaro" (1786), "Don Giovanni" (1787/88) and "Così fan tutte" (1790).

"While I was writing the libretto, Mozart composed the music; everything was finished in just six weeks," Da Ponte writes in his memoirs on "Le nozze di Figaro." Besides the usual notion of feverish collaboration, we now know much more about the intrigues that raged in Vienna, the cut-throat competition between composers, the trickery of the librettists, or the fickleness of the Emperor than we do about the relationship that developed in these years between Mozart and Da Ponte. But this relationship is not the only thing that determined the development of the trilogy.

These three lyrical masterpieces, the three most-performed operas worldwide, had their origins in a meeting that was surely due to chance, external circumstances, but also a certain inherent similarity between the

two men. Two men, two itinerants who were travelling all across Europe on the eve of the French Revolution, staying at inns where all sorts of people encountered one another, adventurers, philosophers, and women fleeing from their lives, costumed or tipsy: life as Casanova describes it in his memoirs "History of My Life," the same Casanova whom Da Ponte does not dare to ask to return the money he owes him. They existed from day to day, celebrated in the evening and hounded down the next morning, always living from hand to mouth, more than once in love, and often succumbed to the traps of their own destiny. We know almost nothing about the content of their exchanges: but we can imagine long conversations like those in "Jacques the Fatalist and His Master" by Diderot (1778), certainly arguments and hysterical fits of laughter – and listen to the products of their joint creation. In a span of not even four years, from 1786 to 1790, they created a portrait of their era, rich in color and yet very nuanced, that is still surprising today. For even if we think these operas primarily say something about the late-eighteenth century population, the works prove to be universal, and neither the powdered wigs nor the silk ribbons kept subsequent generations from identifying with them. Even if this "trilogy" is due to chance – if Mozart had lived longer, maybe we would be able to speak of a tetralogy or pentalogy – numerous joint elements, repeating figures and situations, resurfacing touches and thematic continuations can be found in the three works so that a common thread can be recognized that makes it possible to tell Mozart and Da Ponte's story today.

A LIFE IN THREE ACTS

In the three acts, a portrait of man can be distilled that is perhaps somewhat similar to both creators ("I am

Madame Bovary,” said Flaubert) and whose life can be told in three acts.

- “Così fan tutte,” correctly with the subtitle “La scuola degli amanti,” youth and initiation
- “Le nozze di Figaro,” life as a married man, a time of pleasure, but also a midlife crisis
- “Don Giovanni,” maturity until death

Examining the works in this order – and not in their actual chronology – allows us to discover a temporal logic that stretches from the youth of the characters in “Così fan tutte” to their maturity and death in “Don Giovanni” and, at the same time, to illustrate a foundational aspect of Mozart and Da Ponte’s joint work. The latter refers to how the work can be received in the wake of Michel Foucault and even Michel Houellebecq.

UNCOVERING A HISTORY OF SEXUALITY

It is indeed remarkable to realize that Michel Foucault also created a triptych in his work “The History of Sexuality” (1976-1984) and that the titles of the three volumes could also serve as subtitles for the works of this trilogy:

- Vol. 1: The Will to Knowledge
- Vol. 2: The Use of Pleasure
- Vol. 3: The Care of the Self

56

57

When speaking of the trilogy, attention is usually focused on the love games, envy, frustration, or even the “phases of love,” and it is forgotten that the trilogy resulted in a discourse and views on sexuality on a par with the ideas of Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade or Füssli from the same period. Strengthened and liberated by the philosophy of the Enlightenment, artists, writers, and philosophers studied the relationships between men and women, between the generations, between what were not yet called “social classes,” everything seen through the prism of sexuality, by revealing the power games that thus resulted.

A FAMILY SAGA?

At the heart of this three-part story is a young man, Guglielmo, who is married at the end of “Così fan tutte,” in “Le nozze di Figaro” he becomes Count Almaviva and then leaves the married home to take on the new identity of Don Giovanni. At his side, the young Fiordiligi, the countess and the masked Donna Elvira, who follows her (ex) husband until the end. Figaro, in contrast, takes on the name of Leporello and follows his “master,” driven by the idea of a new life about which he will have even more to complain about – perhaps because he misses the proximity to Susanna. The two are surrounded by parents, uncles, grandchildren, and friends that from one work to the next develop familial similarities, and thus lead us to tell his life as rooted in a family saga.

FROM ONE WORLD TO THE NEXT

It is often said that the trilogy tells of the collapse of one world and the emergence of the next, which might primarily be due to the fact that Beaumarchais, the author

of “The Marriage of Figaro,” is seen correctly or incorrectly as embodying the slumbering revolution that ultimately brings the “ancien régime” to collapse in France. But this is not true of the rest of Europe, the true home of Mozart and Da Ponte – who later moved to America.

Perhaps people in every era have the sense of experiencing the sudden emergence of a new world, regardless of whether history confirms this or not. And if we look at the heart of the trilogy, that is, the core of its human relationships, it is possible to recognize a transformation that is currently relevant to us today. For this, one would have to trace the time space at the “sexual revolution” directly after May 1968 and the development of this man and his fellow men and women.

“Così fan tutte” can thus truly represent “La scuola degli amanti,” in which four young people from posh families (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo, and Ferrando), a bit prudish and uptight and not really on the barricades that often, encounter a couple with difficulties on an Italian beach (Despina and Don Alfonso). This couple has completed the revolution, or thinks that they participated in it, and wants to continue it: stark naked on the black sand. Youth and apprenticeship.

“Le nozze di Figaro” plays around fifteen years later, in the 1980s, in a large house like one in Almodóvar. Definitive here is the temptation to return to peace and order, as it was called then, “bourgeoisification” with its discrete charm on the one hand, but also the price of frustration and intrigues on the other hand. The lesson of “Così” might have been learned, but it wasn’t really internalized. Now, with Cherubino as their famous and quite queer representative, new generations discover sexual desire, get rebellious and all the more impatient in light of the roving specter of disease that seems to herald an end to the libertarian intermezzo.

“Don Giovanni” finally is an escape that brings us to the current day. The escape of a man who no longer can bear his married life, that’s for sure, but who also discards a world riddled with paradox. A world of permissiveness and sterility, liberal and demanding, where sex has become more dangerous than ever. He loses youth and freedom at the same time, and the more time passes, the more frequently he is pursued, even when human justice seems not to hold much sway over him. His flight forward is also a desperate search for freedom no matter how high the price: death.

“COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI”

So our history would begin in 1969, in the summer of love of Serge Gainsbourg or Jane Birkin, and end today. It is the story of a woman and a man born in the early 1950s. Of course, the world of Mozart and Da Ponte is not based on realism and by no means reflects historical precision. All the same, it is fascinating to see the characters slip into the costumes of our own day with a surprising ease, as mouthpieces of social debates or intimate issues that might have changed dramatically since the eighteenth century, but have still not been resolved. The dramaturgy and the music center around the relationships between women and men: what they share, what divides them, the way they speak to one another, lying, arguing, but above all the statement chiseled into “Così fan tutte” and “Le nozze di Figaro:” if you blame the women, do the same with the men, if you judge men, then judge women equally. And who has the power to judge? The church, society, law, fellow men and women, God? “That’s women for you,” but also “that’s what men are like!”, for infidelity, dishonesty, contradiction have no gender, just like bad faith: we are our own judges.

Envy is a mortal sin and at the same time entirely superfluous. People cannot stop accusing their fellows with weaknesses and mistakes. If every age leaves behind the shore of "Così," the nocturnal garden of "Nozze," and the dismal streets of "Don Giovanni" with an equal passion, then these questions will never be resolved and the relationships between the genders will never come to rest. And it's normal, or even good that that's the case, Mozart and Da Ponte remind us, through the madness of the ambiguity of the finales, in which the tragic combines with the comic, in which great sadness and merciless joy unite, for that is the essence of life. They want to teach us, to save us time, just as Marcel Proust mercilessly dissects the pointless toxic intrigues of envy in "The Prisoner" (1923). They taught us that woman and men are made of the same flesh, share the same beauty and the same weaknesses, and that we would be happy if we could accept this and have a light breeze of Epicureanism issue forth from the lips of Don Alfonso. Its strength is to have shown how many struggles need to be carried out with society or with oneself to understand and accept this, and how much courage it requires to be honest to our fellow humans. Basically, the trilogy tells the tale of a vexing, chaotic liberation, which proves in many ways to be an initiation and at the same time represents the sole path to happiness.

Translated by Brian Currid



»

DIESES FINALE,
 DAS VOR ALLEM ENGSTENS
 MIT DER ÜBRIGEN OPER
 VERKNÜPFT SEIN SOLL,
 IST EINE ART KOMÖDIE
 IM KLEINEN ODER EIN
 KLEINES DRAMA FÜR SICH,
 UND VERLANGT EINE
 NEUE VERWICKLUNG UND
 EIN AUSSERGEWÖHNLICHES
 INTERESSE. HIER SOLLEN
 VOR ALLEM DAS TALENT
 DES KAPELLMEISTERS,
 DIE FÄHIGKEITEN DER SÄNGER
 GLÄNZEN UND SICH DIE
 GRÖSSTE WIRKUNG DES
 DRAMAS KONZENTRIEREN. [...]
 IN EINEM FINALE MÜSSEN
 NACH THEATRALISCHEM
 GESETZ ALLE SÄNGER-
 DARsteller AUF DER BÜHNE
 ERSCHEINEN, AUCH WENN
 ES 300 WÄREN, UND
 ZWAR ALLEIN, ZU ZWEIEN,
 ZU DREIEN, ZU SECHST,

62

63

ZU ZEHNT, ZU 60,
 UM DA SOLI,
 DUETTE, TERZETTE,
 SEXTETTE UND
 SECHZIGTETTE
 ZU SINGEN; UND WENN
 DIE HANDLUNGSFÜHRUNG
 DES DRAMAS ES NICHT
 ERLAUBT, SO MUSS
 DER DICHTER DEN
 WEG FINDEN, ES MÖGLICH
 ZU MACHEN, DEM
 VERSTAND, DER
 VERNUNFT UND ALLEN
 ARISTOTELESSEN
 DER ERDE ZUM TROTZ,
 UND WENN ES SICH
 HERAUSSTELLT,
 DASS ES SCHIEF GEHT,
 UMSO SCHLIMMER
 FÜR IHN.

«

MOZART UND DA PONTE – SPUREN EINER BEGEGNUNG

TEXT VON Detlef Giese

Zur gleichen Zeit etwa kamen sie nach Wien, um dort zu leben und zu arbeiten: der aus dem Veneto stammende »Homme de lettre« Lorenzo Da Ponte (1749–1838) und der in Salzburg zur Welt gekommene Universalimusiker Wolfgang Amadé Mozart (1756–1791). Knapp sieben Jahre liegen ihre Geburtsdaten auseinander, wobei der Ältere den Jüngeren noch um weit mehr als vier Jahrzehnte überleben sollte. Musik- und Theatergeschichte geschrieben haben sie beide gemeinsam – aus ihrer Zusammenarbeit erwachsen innerhalb von nur vier Jahren drei der wohl erstaunlichsten Opernwerke, die seither in der Welt der Oper höchst lebendig präsent sind und immer wieder neu zu faszinieren wissen.

Begegnet sind sie sich erstmals wohl beim Baron Raimund Wetzlar von Plankenstein in Wien, zu Beginn des Jahres 1783. Der Baron, ein konvertierter Jude, ist ein guter Freund der Mozarts – die Tatsache, dass der Erstgeborene des Ehepaars Wolfgang und Constanze auf den Namen Raimund Leopold getauft wird (das Kind verstirbt allerdings nach nur zwei Monaten), spricht für diese enge Verbindung. Mozart ist zu dieser Zeit mit großem Eifer dabei, sich in der in Sachen Musik so attraktiven Donaumetropole, dem »besten Ort für mein Metier«, als Komponist, Pianist und Klavierlehrer zu etablieren und

sich eine perspektivreiche Existenz als freier Künstler aufzubauen.

Im Hause Wetzlars treffen sie also aufeinander, der ingeniose Musiker und sein nicht minder origineller Textdichter. Dass es Mozart wiederholt zu außergewöhnlichen Menschen zieht, mit denen er bei seinen Opern zusammenarbeitet, kann Zufall sein, muss es aber nicht. Schon Gottlieb Stefanie d.J., der ihm das Libretto zu dem Erfolgsstück »Die Entführung aus dem Serail« geliefert hatte, war ein unsteter Geist, Emanuel Schikaneder, der Mitschöpfer der »Zauberflöte«, sollte gleichfalls ein Protagonist sein, der gleich mehrere Talente besaß und kaum als ein »braver Pflichterfüller« gelten konnte. Interessante, geradezu schillernde Gestalten waren sie, ebenso wie Lorenzo Da Ponte, dem man durchaus attestieren konnte, ein an Wendungen reiches, gar abenteuerliches Leben zu führen.

Im Frühjahr 1749 war er als Emmanuele Conegliano geboren worden, gleich dem Baron Wetzlar war auch er jüdischer Abkunft. Seinen neuen Namen erhielt er vom Bischof seiner Heimatstadt Cèneda, der ihn 1763 adoptierte – ein Verfahren, das bei einer Konversion vom Judentum zum Katholizismus seinerzeit keineswegs ungewöhnlich war. Mit dieser Identität ausgestattet war es möglich, sich in der Gesellschaft neu zu positionieren, vor allem auch im Blick auf den Erwerb von Posten und Prestige. Da Ponte, in jungen Jahren weitgehend autodidaktisch lernend, hatte sich zunächst für eine Laufbahn als Geistlicher entschieden. Im Priesterseminar von Portogruaro bildete er seine glänzenden rhetorischen Anlagen weiter aus, in den 1770er Jahren finden wir ihn in Venedig, wo er u. a. klassische Literatur lehrt. Als unangepasster Charakter, dem man schon bald eine gewisse »Unmoral« nachsagt, wird er 1779 aus der alten, stolzen Adelsrepublik verbannt – Ursache sind der Vorwurf des Ehebruchs und Hinweise auf eine Entführung. Ein Glücksfall in dieser verqueren Lage ist die Berufung nach

Wien, die auf Anraten und Vermittlung seines italienischen Landsmanns Antonio Salieri zustande kommt. Als man in der Kaiserstadt einen Dichter für das italienische Theater sucht, ist der zwar auf diesem Gebiet noch weitgehend unerfahrene, aber literarisch zweifellos sehr gebildete und kompetente Da Ponte der rechte Mann am rechten Ort. 1784 schreibt er das erste seiner mehr als drei Dutzend Opernlibretti – neben Salieri, dem Wiener Hofkapellmeister, war es der damals in Wien überaus erfolgreiche Vicente Martín y Soler, für den er als Textdichter aktiv war, und eben auch Wolfgang Amadé Mozart.

Anfang 1783 also – Mozart ist zu dieser Zeit rund eineinhalb Jahre in Wien – findet die erste Begegnung statt, im selben Jahr noch lotet man eine mögliche Zusammenarbeit aus. Erst 1785 wird sie verwirklicht, dann aber sogleich in einem Werk mündend, das Musik- und Theatergeschichte schreiben sollte: »Le nozze di Figaro«. Es scheint eine Kooperation auf Augenhöhe gewesen zu sein, in wechselseitigem Austausch, über dessen Art und Weise wir freilich nicht viel wissen. Die Idee, auf der Basis von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais' yieldiskutiertem, skandalumwittertem Schauspiel »La folle journée ou Le mariage de Figaro« eine Oper zu formen, ging offenbar auf Mozart zurück, Da Ponte oblag es aber, neben der Ausgestaltung des Librettos auch die Erlaubnis zur Aufführung in die Wege zu leiten, und zwar bei Kaiser Joseph II. persönlich. Die Entscheidung des Monarchen ist durchaus bemerkenswert: Die in Aussicht gestellte Oper kann gespielt werden, sogar im Hoftheater, das Sprechstück bleibt aber nach wie vor für eine öffentliche Darbietung verboten, wenngleich man es im privaten Rahmen weiterhin lesen kann – sogar in einer sehr rasch erschienenen deutschen Übersetzung, wie es Mozart selbst getan hatte.

Mit viel Sensibilität und großem Geschick hat Da Ponte bei diesem ersten gemeinsamen Projekt agiert.

Zwar ist anzunehmen, dass Mozart mit Wünschen und Hinweisen zur Stelle war, wenn es galt, den Figuren Raum zu geben, damit sich durch die Musik ihre spezifischen Charaktere entfalten können – das fünfaktige Schauspiel mit seiner Fülle an Szenen und seinem Reichtum an Situationen samt aller Irrungen und Wirrungen so zu einem Libretto transformiert zu haben, dass es den Komponisten zu einem derart inspirierten Werk animierte, ist jedoch Da Pontes Verdienst. Ein ausgesprochen stimmiges Ganzes ist daraus erwachsen, gleichsam ein Muster einer musikalischen Komödie. Dass Mozart ein Honorar von 450 Gulden für seine Arbeit erhielt, Da Ponte aber lediglich 200, mag den Dichter womöglich ein wenig verstimmt haben, die weitere Zusammenarbeit wird davon aber offensichtlich nicht belastet.

Am »Figaro« hat Mozart über mehrere Monate hinweg nahezu rastlos komponiert. Von Herbst 1785 bis Ende April des Folgejahres entstand die umfangreiche Partitur, die immerhin 29 musikalische Nummern einschließlich zweier großer Ensemble-Finali umfasst – die erste Phase ist dabei von einem dialogischen Miteinander geprägt, das Librettist und Komponist pflegen. Am 29. April 1786 trägt er die Vollendung der »Opera buffa« – im Erstdruck heißt die Genrebezeichnung dann »commedia per musica« – in sein sorgfältig geführtes »Verzeichnüss aller meiner Werke« ein, am 1. Mai steht bereits die Uraufführung im (alten) Wiener Burgtheater an. Der Zuspruch und die Resonanz des Publikums gelten dem Stoff, dem Text und der Musik gleichermaßen.

Zwei weitere Male sollten Mozart und Da Ponte noch zusammenfinden, um für Prag und Wien großdimensionierte wie künstlerisch ambitionierte Opern zu schaffen, 1787/88 bei »Don Giovanni« und 1789/90 bei »Così fan tutte«, in sorgenvoller Zeit. Das eine Mal greift der Dichter auf ein bekanntes und auf dem Theater schon vielfach erprobtes Sujet zurück, das andere Mal kreiert er eine neue Figu-

renkonstellation und Handlung aus eigener Erfindungskraft heraus. Ein einzigartiges Dreigestirn herausragender, von den Zeitgenossen indes nicht in gleichem Maße anerkannter Werke ist das Resultat dieses immens produktiven Zusammenwirkens, wie es in der Geschichte der Oper nur selten sonst geschehen ist.

68

In Mozarts letztem Lebensjahr findet die erfolgreiche Kooperation keine Fortsetzung. Da Ponte muss im Frühjahr 1791 seinen Hofdichterdienst in Wien quittieren, der neue Kaiser Leopold II. mag ihn nicht weiter beschäftigen. Nach einer Phase äußerer Unruhe gelangt der inzwischen 42-jährige Da Ponte nach London, um dort erneut als Librettist zu arbeiten. Die letzten Dekaden seines Lebens aber verbringt er in Nordamerika, zunächst in Pennsylvania, dann in New York. Italienisch unterrichtet er dort, wie schon zuvor in London, darüber hinaus beginnt er mit der Abfassung seiner Memoiren, die schließlich zu mehreren Bänden anwachsen sollten. Die Erinnerung an Mozart hat ihn dabei nicht losgelassen, auch Jahrzehnte nach dessen allzufrühem Tod nicht. Es dürfte ihm bewusst gewesen sein, welch ein Ausnahmekünstler seinen Lebensweg gekreuzt hatte. Und ein Stück sind sie gemeinsam gegangen, das ist gewiss ein nicht hoch genug zu schätzender Gewinn.



»

ENDLICH HABE ICH
VOM 2TEN NOVEMB:
EINEN BRIEF VON DEINEM
BRUDER ERHALTEN
UND ZWAR IN 12 ZEIHLEN.
ER BITTET UM VERZEIHUNG,
WEIL ER ÜBER HALS
UND KOPF DIE OPERA,
LE NOZZE DI FIGARO,
FERTIG MACHEN MUSS.
ER [...] BITTET MICH [...]
EUCH ZU MELDEN,
DASS ER DEINEN BRIEF
GLEICH ZU BEANTWORTEN
NICHT ZEIT HAT: DASS
ER, UM DEN VORMITTAG
ZUM SCHREIBEN FREY
ZU HABEN, ALLE SEINE
SCOLARN AUF NACHMITTAG
VERLEGT HAT ETCETC.«,
UM DANN AUF
BEZEICHNENDE WEISE
FORTZUFAHREN:
»ICH KENNE DIE PIECE,
ES IST EIN SEHR

70

71

MÜHESAMMES STÜCK,
UND DIE ÜBERSETZUNG
AUS DEM FRANZ: HAT
SICHER ZU EINER OPERA
FREY MÜSSEN, WENNS
FÜR EINE OPERA WIRKUNG
THUN SOLL. GOTT GEBE,
DASS ES IN DER AKTION GUT
AUSFÄLLT; AN DER MUSIK
ZWEIFLE ICH NICHT.
DAS WIRD IHM EBEN
VIELES LAUFFEN UND
DISPUTIERNKOSTEN, BIS
ER DAS BUCH SO EINGE-
RICHTET BEKOMMT,
WIE ERS ZU SEINER ABSICHT
ZU HABEN WÜNSCHET: –
UND ER WIRD IMMER DARAN
GESCHOBE, UND SICH
HIPSCH ZEIT GELASSEN
HABEN, NACH SEINER
SCHÖNEN GEWOHNHEIT.

«

WOLFGANG AMADEUS MOZART: »LE NOZZE DI FIGARO«

ZUR EINFÜHRUNG

TEXT VON Hermann Abert

Nichts ist für Mozarts Welt- und Kunstanschauung bezeichnender als die Art, wie er den Figarostoff behandelt hat. Die Oper schließt einen Zeitraum in seinem Schaffen ab, der wohl äußerlich als der glücklichste seiner Mannesjahre gelten darf. Es war die Zeit, da er sich in Wien, vor allem durch sein Klavierspiel, steigernder Beliebtheit erfreute. Die vornehme Gesellschaft subskribierte eifrig auf seine Konzerte und auch in den häuslichen Kreisen des Adels war er ein gern gesehener Gast. Er selbst genoß diese Wendung seines Geschickes in vollen Zügen und auch seine Kunst bewegte sich damals mehr denn je in den Geleisen der vornehmen Gesellschaftsmusik. Ihr Schwerpunkt ruht auf den großen Klavierkonzerten, in denen diese Richtung ihre höchste Verklärung erfuhr. Sprühend von Geist und Leben, aufs feinste geschliffen in der Form, bestrickend in ihrer leicht beweglichen Dialektik und von vollendetem Klangreiz, lassen sie noch einmal alle guten Seiten des ancien régime aufleuchten, und nur selten machen sich die seelischen Erschütterungen der kommenden Zeit bemerk-

bar. Kein Wunder, wenn diese Kunst ihren Schöpfer von Erfolg zu Erfolg trug. Ihren krönenden Gipfel aber erfuhr sie eben im »Figaro«. [...]

Nicht als hätte er im »Figaro« der vornehmen Welt seiner Zeit einen »Spiegel« vorhalten wollen. Alle außerkünstlerischen Ziele lagen ihm gänzlich fern. Man hat den »Figaro« schon eine Ständeoper genannt. Aber politische und soziale Fragen als solche waren für Mozarts Künstlersinn Schall und Rauch, wie alles Abstrakte, das sich seinem im Sinnlichen und Anschaulichen wurzelnden Naturell entzog. Ihn fesselte nicht eine bestimmte staatliche Ordnung, sondern die Menschen, die ihr angehörten. Die Grafen und Gräfinnen, die seine italienischen Kollegen auf die Bühne brachten, sind ganz von der gesellschaftlichen Konvention jener Zeit bedingt. Etikette, galante Liebelei, Intrige und Grandseigneurtum bestimmen ihr Handeln und Empfinden allein. Mozart dagegen – und das ist das Neue an seiner Oper – dringt durch diese äußere Hülle der Konvention auf den allgemein menschlichen Kern hindurch. Gewiss ist jene auch bei ihm noch wirksam, aber nicht mehr als Hauptsache, sondern sozusagen als Reibungsfläche für die dahinter waltenden rein menschlichen Kräfte. So erhebt er sich vom bloßen Naturalisten zum wahren Realisten, dem nicht die nächste beste, zeitlich bedingte Wirklichkeit als wahr und wirklich gilt, sondern nur das, was zu allen Zeiten wahr und wirklich ist. Seine ganze unerreichte Charakterisierungskunst, seine geniale Kombination von Tragik und Komik hat hierin seine Wurzel.

Unter diesen Umständen musste aber bei der Umwandlung des Baumarchais'schen Originales gerade das fallen, worin sein Hauptreiz für die damalige Zeit bestanden hatte, nämlich die ganze politische und soziale Satire mit ihren tausenderlei schillernden Anspielungen und Spitzen. Wir wissen von der »Entführung« her, wie es bei der Entstehung einer Mozart'schen Oper zuging. Was

er von seinen Dichtern verlangte, war kein bis in die letzte Einzelheit hinein fertiger Text, sondern nur der allgemeine Grundriss eines solchen; sobald er diesen in der Hand hatte, begann er ihn sofort seiner eigenen musikalisch-dramatischen Phantasie gemäß auszustalten. Es ist noch ganz der Standpunkt der älteren Zeit, für den in der Oper die Musik das Primäre, die Dichtung aber bloßes »Libretto« ohne literarischen Eigenwert war. Auch bei Mozart konnte es vorkommen, dass die Musik zu einem Stücke in seinem Kopfe bereits fertig vorhanden war, ehe er eine Textzeile von seinem Dichter in Händen hatte. Dieser hatte sich mit seinen Versen nach dem Komponisten zu richten, nicht umgekehrt, und es ist ein großes Verdienst Da Pontes, diesen Grundsätzen nach Kräften Rechnung getragen zu haben.

Formell war für Da Ponte die Anlehnung an die italienische Opera buffa das Gegebene. Manche ihrer beliebtesten Motive, wie Verkleidung und nächtliche Verwechslung, fand er schon im Original vor, andere brachte er selbst hinein, so namentlich in der Charakterisierung Bartolos, Basilius und Marcellines; auch der »chitarrino« in der ersten Kavatine Figaros gehört dazu und namentlich dessen Philippika gegen die Weiber im Schlussakt, ein bewährter Buffotyp, der hier den berühmten politischen Monolog des Helden bei Beaumarchais ersetzen muss. Im Ganzen ist die Umgestaltung des Urbildes in einen Buffotext bis auf die Lückenfüßer im Schlussakt wohl gelungen und namentlich an der Größe des berühmten zweiten Finales, dieser »Komödie in der Komödie«, hat der Dichter seinen reich verdienten Anteil.

Mozart war es freilich ebenso wenig um eine waschechte italienische Buffooper zu tun, wie um eine politische Satire. [...] Dafür spricht aus ihnen die wunderbare Gabe ihres Schöpfers, mit jeder seiner Personen mitzufühlen und sie dabei doch zugleich stets im Maßstab des Ideals zu messen. Er weiß genau, wo jeden einzelnen der Schuh drückt und lässt das auch seine Hörer voll empfinden. Da-

bei haben diese aber doch stets das Gefühl, als sehe hier der Schöpfer mit mitleidsvoll verziehendem Lächeln auf das Allzumenschliche seiner Geschöpfe herab. Er will nicht bessern und bekehren, aber auch nicht karikieren, sondern den ewigen Reichtum des Menschenlebens schildern, und zwar als ein Künstler, dem selbst nichts Menschliches fremd ist.

»

76
[MOZART] IST UNSTREITIG
EINS DER GRÖSSTEN ORIGINAL-
GENIES, UND ICH HABE
BISHER NOCH KEINEN
KOMPONISTEN GEKANNT,
DER SO EINEN ERSTAUNLICHEN
REICHTUM VON GEDANKEN
BESITZT. ICH WÜNSCHTE,
ER WÄRE NICHT SO
VERSCHWENDERISCH DAMIT.
ER LÄSST DEN ZUHÖRER
NICHT ZU ATEM KOMMEN;
DENN, WILL MAN EINEM
SCHÖNEN GEDANKEN
NACHSINNEN, SO STEHT SCHON
WIEDER EIN ANDERER
HERRLICHER DA, DER DEN
VORIGEN VERDRÄNGT,
UND DAS GEHT IMMER IN
EINEM SO FORT, SO DASS MAN
AM ENDE KEINE DIESER
SCHÖNHEITEN IM GEDÄCHTNIS
AUFBEWAHREN KANN.

«

Karl Ditters von Dittersdorf: aus der Lebensbeschreibung (1801)



MOZARTS FIGARO, ODER: ÜBER DAS POLITISCHE IM PRIVATEN

TEXT VON Silke Leopold

Als im Herbst des Jahres 1824, 35 Jahre nach der Französischen Revolution, der jüngste Bruder des damals hingerichteten Königs Ludwig XVI. als Karl X. den französischen Thron bestieg, war die erste Amtshandlung des 67-Jährigen die Verkündung der Pressefreiheit und die Aufhebung der Zensur. Nur wenige Monate später wurde in Paris eine Tageszeitung gegründet, der man den Namen »Le Figaro« gab. Sie existiert bekanntlich bis heute, und sie überlebte gleich zu Beginn ihrer Existenz die alsbaldige Wiedereinführung der Zensur, als sich herausstellte, dass die Pressefreiheit auch dazu genutzt wurde, den König und seine ultraroyalistische Politik zu kritisieren. Der Name der Zeitung hätte kaum besser gewählt werden können. Denn mit ihm spielten die Zeitungsgründer nicht nur auf einen begnadeten Nachrichtenübermittler an, sondern auch auf eine Zeit, in der der Traum von den Menschenrechten und der Pressefreiheit Gestalt anzunehmen begann und durch die hässliche Realität noch nicht kontaminiert worden war. Figaro – das war die Theaterfigur des gewitzten, ebenso intelligenten wie aufmüpfigen andalusischen Barbiers, mit dem Pierre Augustin Caron de Beaumarchais dem dritten Stand

und wohl ein wenig auch sich selbst ein Denkmal setzen wollte. Die drei Teile seiner Figaro-Trilogie entstanden zwischen 1774 und 1790, und sie reflektieren verschiedene Stadien von Beaumarchais' Weltsicht. Der Name Figaro könnte dabei als eine hispanisierende Verballhornung von »fils Caron« (Sohn des Caron) verstanden werden. In den Jahren vor und nach der Französischen Revolution avancierte Figaro zum Synonym für das Gegeneinander der Stände, für das Erstarken der Unterschichten gegenüber einem Adel, dessen Verkommenheit als ein Grund für seinen Niedergang angesehen wurde. Figaros großer Monolog kurz vor Schluss des zweiten Teils der Trilogie mit dem Titel »La folle journée ou le mariage de Figaro« galt und gilt als eines der bedeutenden politischen Manifeste am Vorabend der Revolution, und man versteht, warum die Zeitung »Le Figaro« sich diesen Namen gab, wenn man dort liest, »dass gedruckte Dummheiten nur da ihren Werth erhalten, wo man ihren freyen Umlauf hindert; dass ohne die Freyheit, zu tadeln, kein verdientes Lob gegeben werden kann; und dass nur die kleinsten Geister sich vor kleinen Schriften fürchten.«

Schon vor der Uraufführung am 27. April 1784 hatte »La folle journée ou Le mariage de Figaro« Skandale ausgelöst. Aber was war denn so schlimm an dieser Geschichte, dass der französische König vor Wut raste, als er sie vorgelesen bekam? War sie tatsächlich nur, wie Beaumarchais im Vorwort der gedruckten Ausgabe genüsslich seinen Freund, den Schriftsteller Paul-Philippe Gudin de La Brenellerie zitierte, ein »Stück, das von einem frecher Diener handelt, der mit seinem Herrn ohne Scheu um seine Frau streitet«? Die Mächtigen jedenfalls erkannten sehr wohl das politische Gefahrenpotential des Kammerdieners. »La folle journée«, tobte Louis XVI., mache alles zuschanden, was man bei der Führung eines Staates respektieren müsse, und gehöre deshalb verboten. Er konnte freilich nicht verhindern, dass das Stück dennoch in Paris aufgeführt wurde und

sehr schnell zu einem Kassenschlager wurde. Offensichtlich trafen die Schmähreden des empörten Figaro den Nerv einer Gesellschaft, in der sich seit Jahren Zorn über die Willkür der Herrschenden aufstaute und nur wenige Jahre später in der Französischen Revolution entladen sollte. Unter dem vermeintlich harmlosen Lustspiel um die Hochzeit eines gräflichen Kammerdieners mit der Zofe der Gräfin samt aller komischen Verwicklungen, die sich auf der Theaterbühne bei derartigen Anlässen zu ereignen hatten, verbarg sich hochpolitischer Sprengstoff. Denn der Graf stellte der Braut seines Kammerdieners nicht einfach nach, was noch als übliche Komödisituation hätte hingehen können. Er versuchte auch, seine adeligen Privilegien und insbesondere das Recht auf die erste Nacht geltend zu machen, und es bedurfte der ganzen Gewitztheit der Gräfin, ihrer Zofe und schließlich auch des Kammerdieners, um dies zu verhindern, den Grafen bloßzustellen und ihm eine Lektion zu erteilen. In dem erwähnten Monolog im fünften Akt brachte Figaro die Sinnlosigkeit der Adelsprivilegien auf den Punkt: »Nein Herr Graf! Weil Sie ein großer Herr sind, glauben Sie auch ein großes Genie zu sein? Name, Rang, Würden und Ehrenstellen machen Sie so stolz! Was haben Sie denn zu allen diesen Gütern beygetragen? Sie haben sich die Mühe gegeben, auf die Welt zu kommen, und das ist alles.«

Noch bevor das französische Original von »*La folle journée ou Le mariage de Figaro*« im Druck erschien, hatte der Wiener Publizist Johann Rautenstrauch eine deutsche Übersetzung veröffentlicht. Wie sein Schwager Louis XVI. verbot auch Kaiser Joseph II. die Aufführung dieses aufmüpfigen Stücks, erlaubte jedoch die Publikation. Und Mozart erkannte sogleich die musikalischen Möglichkeiten, die ihm dieser Komödie bot. Lange war er auf der Suche nach einem geeigneten Libretto gewesen, um für die neu eröffnete italienische Oper in Wien etwas zu finden, das seine musikalische Fantasie in Gang setzte. »ich habe leicht 100

– Ja wohl mehr bücheln durchgesehen – allein – ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden sey könnte« schrieb er am 7. Mai 1783 an seinen Vater. In diesem Brief erwähnte er auch zum ersten Male den Namen eines »gewissen abate da Ponte als Poeten«. Doch es sollte noch mehr als zwei Jahre dauern, bis der Dichter und der Komponist sich zusammentaten. 1783 hatte Mozart auch erstmals Bekanntschaft mit Beaumarchais und Figaro gemacht, denn in diesem Jahr machte in Wien Giovanni Paisiello 1782 in Sankt Petersburg uraufgeführte Oper »*Il barbiere di Siviglia*« Furore, deren Libretto auf dem ersten Teil der Figaro-Trilogie des Franzosen basierte. Es war wohl Mozart, der Lorenzo Da Ponte den Vorschlag machte, den zweiten Teil dieser Trilogie zu einem Libretto umzuarbeiten, und es war Da Ponte, der beim Kaiser so lange antichambrierte, bis dieser sich überzeugen ließ, dass man das Schauspiel in der Version für die italienische Oper politisch weitgehend entschärfen konnte. Dieser Umarbeitung fiel vor allem Figaros Monolog im fünften Akt zum Opfer. Von der aufrührerischen Brandrede blieb lediglich die Verzweiflung über die Frauen im Allgemeinen und die vermeintlich untreue Susanna im Besonderen übrig. Figaros Arie »*Aprite un po quegli occhi*« geriet dem Textdichter zu einem konventionellen, in der Opera buffa häufig thematisierten Ausbruch an Misogynie, und auch Mozart konnte wenig mehr daran ändern als diese Pose verletzter Männlichkeit musikalisch ein wenig zu karikieren. Danach aber gab Da Ponte Susanna mit ihrer sogenannten Rosenarie »*Deh vieni, non tardar, o gioia bella*« das Wort – deutlicher hätte die Entpolitisierung des Textes und der Handlung wohl kaum ausfallen können.

Mozart freilich ließ die politischen Implikationen gleichsam durch die Hintertür wieder herein. Wer Ohren hatte zu hören, erkannte an vielen Stellen einen musikalischen Kommentar zu den herrschenden gesellschaftlichen Verhältnissen. Hierfür nutzte Mozart sehr häufig die

gängigen Tanzrhythmen – und die politischen Botschaften, die diese transportierten. Allen voran das Menuett: Seit der »Sonnenkönig« Ludwig XIV. dieses zu seinem Lieblingstanz erkoren hatte, galt der Menuett-Gestus als musikalisches Emblem höfischen Verhaltens. Als solches verwendete ihn Mozart auch in »Le nozze di Figaro« (1786), allerdings nicht in affirmativer Absicht, um den Adel mit einer musikalischen Aura zu umgeben, sondern mit der subversiven Strategie, den Adel vorzuführen. Figaros Kampfansage an den Grafen, seine Arie »Se vuoi ballare, Signor Contino« (Will der Herr Graf den Tanz mit mir wagen) ist im Rhythmus des Menuetts komponiert. Figaro selbst nimmt das Menuett für sich in Besitz, stellt sich dem Grafen sozusagen auf Augenhöhe entgegen. Subtiler – und gleichzeitig ungemein spöttisch verwendet Mozart den Menuett-Rhythmus dann in jener Szene im zweiten Akt, in der der eifersüchtig polternde Graf seine Gemahlin der Untreue verdächtigt und mit entsprechendem Werkzeug die Tür zum Kabinett aufbrechen will, aus dem dann nicht Cherubino, sondern Susanna heraustritt: Denn die Zofe betritt das Durcheinander zum Rhythmus eines Menuetts. Es ist, als bliebe die Zeit für einen Moment stehen, als sei die Welt, die da aus dem Kabinett in den Streit des gräflichen Paares hineinleuchte, heiler als das unmanierliche Gebaren des Adels. Und es ist, als würde Susanna durch den musikalischen Verweis auf höfisches Verhalten ihren Herren eine unausgesprochene, aber dennoch unmissverständliche Lektion erteilen, wie sie sich eigentlich zu benehmen hätten. Am Vorabend der Französischen Revolution, mehr als ein Jahrhundert nach der Kodifizierung des Menuetts als höfischer Tanz schlechthin, hat diese Konnotation eines Tanzes nichts von ihrer Aktualität und ihrer Überzeugungskraft verloren.

Es war nicht die einzige Lektion, die Susanna dem Grafen, ihrem Bräutigam Figaro und dem Publikum erteilte. Mozart legte ihr seine Sicht auf das, was die Gesell-

schaft verbessern könnte, in den Mund – und das ausgerechnet in der vermeintlich so unpolitischen »Rosenarie«. Mozart lud den vom Librettisten als harmlos gemeinten Text, eine konventionelle Sehnsuchs- und Liebesarie, mit musikalischen Chiffren auf, die dem Publikum etwas mitteilten, was über die dramatische Situation hinausging. In den Kleidern der Gräfin wartet Susanna im nachtdunklen Garten auf den Grafen, sieht aber Figaro kommen und beschließt, ihn zu necken, indem sie so tut, als würde sie den Grafen anschmachten, in Wirklichkeit aber ihrem Bräutigam eine verdeckte Liebeserklärung macht. Es ist eine Szene, in der das Gegeneinander der Stände auch musikalisch eine Rolle hätte spielen können. Tatsächlich existiert der Entwurf einer Arie, mit der Susanna als Gräfin verkleidet wie eine Gräfin gesungen hätte, mit weit ausladendem Gestus und in der heroischen Tonart Es-Dur. Doch Mozart entschied sich anders und evozierte mit der Instrumentierung, der Taktart und der Tonart eine Welt, in der es nach traditioneller Vorstellung keinerlei gesellschaftliche Unterschiede gab – die Welt Arkadiens im Goldenen Zeitalter, in der Götter und Menschen gleichberechtigt miteinander kommunizierten, in der ewiger Friede herrschte und in der, wie Ovid es einst zu Beginn seiner »Metamorphosen« formuliert hatte, freiwillig, ohne Gesetz Treue und Recht herrschten. Die Hirten jenes fernen, utopischen Arkadien hatten sich im Lauf der Jahrhunderte mit den Hirten der Weihnachtsgeschichte verbunden, denen die Engel die Weihnachtsbotschaft vom Frieden auf Erden verkündet hatten.

Die Musik dieser Hirten, das konnte man auf allen bildlichen Darstellungen von der Geburt Jesu seit dem Mittelalter sehen, bestand aus Schalmei und Dudelsack, und seit sich um 1700 in Italien eine Tradition verfestigt hatte, Hirtenmusik in F-Dur und im wiegenden 6/8-Takt eines »Siciliano« genannten Rhythmus zu komponieren, dienten diese musikalischen Elemente dazu, auch den Sehnsuchts-

ort Arkadien zu beschreiben. In der »Rosenarie« finden sie sich alle wieder – die Tonart F-Dur, der Siciliano-Gestus, die Flöten, Oboen und Fagotte im Orchester. Vordergründig illustriert diese Musik die szenische Situation im Garten mit seinen Blumen und seinen murmelnden Bächen: Aber die »Rosenarie« hat noch eine zweite Schicht. Mit ihrem arkadischen Tonfall, der Musik einer hierarchiefreien Gesellschaft und der Musik des Friedens, versöhnte Susanna in einer Welt, in der die Idylle brüchig und trügerisch geworden war, in der Diener aufmüpfige Reden hielten, mit ihrer gleichermaßen ernsten wie heiteren, kapriziösen wie sinnlichen, verspielten wie empfindsamen Arie die höfische und die bürgerliche Welt miteinander, statt sie, wie Figaro, gegeneinander aufzustacheln.

Tanzmusik spielte auch an anderen Stellen der Oper eine wichtige Rolle. Mit dem Fandango in der Festszene des dritten Aktes brachte Mozart nicht nur spanisches Lokalkolorit in seine italienische Opera buffa ein, sondern nutzte ihn auch für die Konstruktion eines Handlungsmoments. Das Finale des dritten Aktes war das kürzeste und statischste der Oper. Es bestand aus mehreren aneinander gereihten Inszenzmusiken – dem Marsch zu Beginn, dem Hochzeitslied der Bauernmädchen (Duett und Chor), dem Fandango und einer Wiederholung des Hochzeitsliedes. Dass an dieser Stelle ein Fandango als ein besonders lasziver spanischer Tanz, getanzt werden sollte, geht bereits auf Beaumarchais zurück. In »La folle journée ou Le mariage de Figaro« sind es die Festgäste, die hier den Fandango tanzen sollen: »on danse une reprise du fandango (air noté) avec des castagnettes« schreibt Beaumarchais zu Beginn der neunten Szene des vierten Aktes. Mozart machte daraus eine Szene, wie sie die Opera buffa bis dato nicht kannte – nicht, dass in der Buffa zuvor nicht auch getanzt worden wäre, aber Mozart probierte hier zum ersten Mal aus, wie man den Tanz als musikalische Plattform nutzen konnte, um darauf vereinzelte Aktionen auf der Büh-

ne zu bündeln, die sonst, ohne das kontinuierliche Fundament des Tanzes, auseinandergefallen wären.

Über dem rhythmischen Schema des Fandango modellierte Mozart eine zweite, rhythmisch freie und von dem Tanz unabhängige Handlungsebene: Figaro zieht Susanna vom Grafen weg und reiht sich mit ihr in den Marsch ein; der Graf ist wütend und sinnt auf Rache; Susanna steckt dem Grafen, während er ihr die Brautkrone aufsetzt, das Billet mit der Verabredung im Garten zu; der Graf öffnet es und sticht sich mit der Nadel, die das Billet versiegelt hatte, in den Finger; Figaro beobachtet den Grafen und vermutet, dass sich da eine neue Liebschaft anbahne; der Graf, höchst erfreut über Susannas vermeintliche Einladung zum Stelldichein, lädt alle Anwesenden zu einem opulenten Hochzeitsfest ein. Alle diese wie beiläufigen Handlungsmomente werden in einem rezitativischen Gestus vorgetragen, hineingesungen in den Marsch und den Tanz und nur deshalb nicht auseinanderfallend, weil die Instrumentalmusik das Gerüst dafür liefert. Die Festgesellschaft bekommt von diesen zwar in aller Öffentlichkeit, aber dennoch gleichsam im Verborgenen ablaufenden Dialogen nichts mit. Mozart bedient sich hier einer dramaturgischen Technik, wie sie später der Film für sich entwickelte – den Wechsel zwischen Totale (Marsch, Chor, Tanz) und Close-Up (Rezitativ), durch rasch gegeneinander geschnittene Kamerabewegungen aneinandergebunden. Der Fandango ist in dieser Szene nicht nur ein szenisches, sondern vor allem ein musikalisches Ereignis.

Unter den Rollen, die Da Ponte für »Le nozze di Figaro« schuf, ist eine, die in der Geschichte der Oper kein Vorbild hat. Der Page Cherubino, ein engelsgleicher (man beachte seinen Namen!) Knabe an der Schwelle zum Jüngling, der am Hof des Grafen das Handwerk des Edelmanns lernen soll, stiftet, wo immer er auftritt, erotische Verwirrung – und ist doch selbst von dem, was sich da in seinem Herzen und in seinem Körper tut, mehr als verwirrt. Che-

rubino ist, nach Generationen von Kastraten und Sängerinnen, die sich in der Darstellung männlicher Rollen in der Opera seria abwechselten, die erste echte explizit für eine Sängerin geschriebene Hosenrolle. Schon Beaumarchais hatte gefordert, seinen Chérubin mit einer jungen und sehr hübschen Schauspielerin zu besetzen, da es keine sehr jungen und gut ausgebildeten Männer auf dem Theater gebe, die in der Lage wären, die Finessen dieser Rolle zu gestalten. Da Ponte zeichnete ihn als einen sehr wohlerzogenen und gleichermaßen gebildeten Jüngling: Seine Arietta »Voi che sapete che cosa è amor« (Ihr, die ihr wisst, was Liebe ist) vermittelte mit ihren vierzehn paarig gereimten Versen so etwas wie die Ahnung eines Sonetts, und dabei zitierte er eine Canzona aus Dante Alighieris »Vita nova«, die mit dem Vers »Donne ch'avete intelletto d'amore« (Frauen, die ihr etwas von Liebe versteht) begann. Gleichzeitig ließ er durchblicken, dass unter dieser höfischen Oberfläche das Feuer der Pubertät kaum zu bändigen war. Seine erste Arie »Non so più cosa son, cosa faccio« lebte von einem Versmaß, das mit seinem hämmernden »kurz-kurz-lang« das innere Brodeln metrisch einkleidete – und Mozart die Möglichkeit gab, den Sturm der widerstrebenen Gefühle mit kurzen, wie gehetzten rhythmischen Floskeln und einer Streicherbegleitung mit nervösen Achtelfiguren musikalisch nachzuvollziehen. Auch Mozart schrieb die Rolle des Cherubino für eine Frau und schuf damit die vielleicht erste echte Hosenrolle in der Geschichte der Oper.

Der Graf, der doch in den dunklen Garten gekommen ist, um mit der Zofe zu schäkern, erwischt seinen Kammerdiener dabei, wie er vermeintlich mit der Gräfin Zärtlichkeiten austauscht, die jedoch niemand anderes als die verkleidete Susanna ist. Tief in seiner Männerehre gekränkt schreit er den ganzen Hofstaat zusammen, um die Schuldigen zu bestrafen und ist in seiner Empörung taub gegenüber jeglicher Bitte um Vergebung. Erst als die wahre

Gräfin aus einem anderen Pavillon tritt und ihn mit kaum merklicher, sanfter Ironie um Nachsicht bittet, erkennt er, wie sehr er sich blamiert hat, und wächst über sich selbst hinaus: Er bittet nun seinerseits die Gräfin formvollendet um Vergebung, was diese ihm nicht minder formvollendet gewährt, indem sie seine Melodie aufgreift und zu einem der wunderbarsten musikalischen Momente in dieser Oper weiterspinnt. Es ist, als bliebe die Zeit für den Moment der Vergebung stehen. In dem hektischen Durcheinander der Ereignisse, hörbar durch die rasenden Achtelketten, die im Orchester das gesamte tumultartige Geschehen untermalen, öffnet die Musik für einen schier endlos wirkenden Moment, in dem nur die Streicher, ein Fagott und eine Oboe sich eng an die Gesangsmelodien anschmiegen, den Blick auf die Zauberwelt der Versöhnung, der Verständigung, des Zusammenhalts. Unter Mozarts kompositorischer Feder wird aus einer konventionellen Komödisituation eine große Erzählung von Frieden und Einvernehmen. Nicht im Gegeneinander der Stände oder der Geschlechter kann die Welt eine bessere werden, sondern im Miteinander. Wenn das keine politische Aussage war ...

Mit »Le nozze di Figaro«, uraufgeführt am 1. Mai 1786, stellte Mozart sich dem verwöhnten Wiener Publikum erstmals als Komponist einer italienischen Oper vor. Anders als auf dem Feld des Klavierkonzerts, das Mozart fast konkurrenzlos beherrschte, war der Wettbewerb im Bereich der italienischen Oper groß. »Le nozze di Figaro« gefiel, wurde aber schon nach wenigen Monaten durch Vicente Martín y Solers Erfolgsoper »Una cosa rara«, für die Lorenzo Da Ponte ebenfalls das Textbuch geschrieben hatte, von der Bühne verdrängt. In Prag, wo »Le nozze di Figaro« schon zum Jahreswechsel 1786/87 nachgespielt wurde, war die Oper erfolgreicher: Weil sie dem dortigen Publikum so gut gefiel, trug sie Mozart den Auftrag für die Komposition des »Don Giovanni« ein.



»

HEUTE DEN 28^{TEN} GEHET
DEINES BRUDERS OPERA,
LE NOZZE DI FIGARO,
DAS ERSTE MAHL IN SCENA.
ES WIRD VIEL SEYN, WENN
ER REUSSIERT, DENN ICH
WEIS, DASS ER ERSTAUNLICHE
STARKE CABALEN WIDER
SICH HAT. SALIERI MIT
SEINEM GANZEN ANHANG
WIRD WIEDER HIMMEL UND
ERDEN IN BEWEGUNG ZU
BRINGEN SICH ALLE MÜHE
GEBEN. H: UND M:DME
DUSCHEK SAGTEN MIR SCHON,
DASS DEIN BRUDER EBEN
DESSWEGEN SO SEHR VIELE
CABALEN GEGEN SICH HABE,
WEIL ER WEGEN SEINEM
BESONDEREN TALENT
UND GESCHICKLICHKEIT IN
SO GROSSEM ANSEHEN STEHE.

«

Leopold Mozart in einem Brief aus Salzburg an seine Tochter
Maria Anna (Nannerl) in St. Gilgen (28. April 1786)

DAS GESETZ DER BEGIERDE

TEXT VON Vincent Huguet

Es heißt, dass es der vorrevolutionäre Elan der »Hochzeit des Figaro« war, welche die französischen Geister entflammte. In jener brillanten Fassung von Beaumarchais' Werk stürmen Mozart und Da Ponte eine fast so provozierende Festung wie die Bastille es für die Pariser war: die Hochzeit. Die öffentliche Vereinigung eines Paars bedeutet im Kern des Familienlebens, des sozialen und des religiösen Lebens des Endes des 18. Jahrhunderts und in weiten Teilen der Erde auch heute noch »die« große Angelegenheit des Lebens, ein Horizont, der trotz Säkularisierung und einer gewissen Liberalisierung der Sitten noch immer unübertrefflich zu sein scheint. Ist die Hochzeit also gleichen Wesens wie die menschliche Natur? Dieser Frage sind Mozart und Da Ponte in ihren drei gemeinsam komponierten Opern ununterbrochen nachgegangen, insbesondere in der »Hochzeit des Figaro«, welche, indem sie zwei Hochzeiten darstellt, den Kern der Thematik trifft. Eine direkt mit dem monogamen Vertrag einhergehende Folge stellt die Treue dar und als direkte Erweiterung die Untreue, die Lüge und den Neid. Wie kann man das, was sein soll, mit jenem, was ist, das, was man uns eingeprägt hat mit jenem, was man fühlt und das, was man sagt, mit jenem, was man tut, in Einklang bringen? Und vor allem: wie kann man in

einer Beziehung glücklich sein? Nach Art der Theaterexperimente Marivaux' illustrieren Mozart und Da Ponte ein auf Widersprüchen begründetes menschliches »Wesen«, das nicht in der Lage ist, jene selbst aufgestellten Regeln zu befolgen. Ein Wesen, das wie ein Skarabäus auf dem Rücken liegend endlos gestikuliert, um sich zu befreien, wie in einer Komödie, in der Frauen und Männer gleichberechtigt sind.

Die Geschichte, die ich mittels dieser drei Opern erzähle, beginnt mit dem Treffen eines Mannes und einer Frau an einem Strand Italiens, und dies kurz nach der »Sexuellen Revolution«, demnach ca. 1969. Am Ende dieser ersten Episode, »Così fan tutte«, heiraten sie, und wir begegnen ihnen zwanzig Jahre später als Graf und Gräfin wieder, die in einem großen Haus in Spanien mehr schlecht als recht herrschen. Die in ihren Diensten stehenden Figaro und Susanna sind im Begriff zu heiraten. Wir befinden uns also am Ende der achtziger Jahre, irgendwo zwischen dem »Gesetz der Begierde« (1987) und »Frauen am Rande des Nervenzusammenbruchs« (1988), jenen zwei Filmen Pedro Almodóvars, die von der Energie und dem bissigen Humor der besagten Jahre erzählen. Jene Jahre, die bekannt sind für ihren hemmungslosen Optimismus, ihre unvergesslichen Frisuren und ihre Schatten, wie den Beginn der Wirtschaftskrise und das Auftreten von Aids. Aus heutiger Sicht fasst man die achtziger Jahre häufig als Jahre des »schlechten Geschmacks« zusammen – als wären bestimmte Jahrzehnte eleganter als andere –, also als Gegenpol zu Mozart und seiner erhabenen Musik. Und dennoch, was geschieht beim genauen Hinschauen in der »Hochzeit des Figaro«? Ein »Padrone«, der das Hausmädchen seiner Frau bedrängt, eine Mutter, die ihren Sohn dazu zwingen will, sie zu heiraten, ein Jugendlicher, der allen Frauen des Hauses hinterherrennt ... Damit sind wir weit entfernt von der »Eleganz«, mit der die Tradition die »Hochzeit von Figaro« einkleiden möchte. Genau diesen Glanz fechten Mo-

zart und Da Ponte durch ihren scharfen Humor, ihre Intelligenz sowie ihr theatralisches und musikalisches Genie an.

In jenem Haus bringen die blühenden Orangenbäume im Garten sowie die »Tostadas« (Knoblauch und Tomaten), welche Figaro zubereitet, die Luft zum Duften, doch auch Spannung liegt in ihr. Tatsächlich gibt der Graf sein Bestes, um die eigene Hochzeit aufzuschieben. Denn jene, denkt er, wird ihm ein für alle Mal diese Susanna nehmen, die ihm so gefällt. »Der tolle Tag« wird sich für ihn später als wirkliches Martyrium entpuppen. Eine Enttäuschung nach der anderen erlebt er, was gewissermaßen die Geschichte seines Lebens ist. Denn auch, wenn er Graf ist, steht nicht er sondern seine Frau im Mittelpunkt des Hauses. Einstmals ihr Pygmalion, ist er nunmehr bloß ihr Agent. Ihre Porträts von Warhol und die Goldplatten ihrer größten Erfolge sammelt er in seinem Zimmer wie Trophäen. Denn sie ist eine vergötterte Sängerin, blond wie Debbie Harry, gleichzeitig schick und immer ein bisschen neben der Spur, wie Yves Saint-Laurens Musen Loulou und Betty; einst hatte sie Ruhm und Erfolg, doch nun lauert die Melancholie ihr auf, ihre Einfälle und auch die Liebe werden seltener. Vielleicht würde sie den Boden unter den Füßen verlieren, wenn sie nicht von dem Wohlwollen Susannas und vor allem von der brandneuen Begierde Cherubinos umgeben wäre. Cherubino, der ihr seine Jugendliebe in Liedform mitteilt und sie anschaut, wie man sie lange nicht anschaut hat. Zwar ist er gerade erst achtzehn geworden, doch gibt er ihr die Lebenslust und ihr Selbstvertrauen zurück ... und fast auch das Vertrauen in ihre Hochzeit, denn sie ist es, die ohne Furcht und Tadel in der Gewitternacht des vierten Akts das Spiel des Partnertauschs einführt. Jene Liebe, die Mozart und Da Ponte in den Mittelpunkt ihres Werkes stellen, ist also keine konventionelle, und Beaumarchais erzählt übrigens in seiner Trilogie in »Die schuldige Mutter« (1792) die Geschichte fort: Die Gräfin bekommt ein Kind und des-

sen Vater ist kein Anderer als Cherubino. Wenn also der »Rosenkrieg« stattgefunden hat, ist die Gräfin als Siegerin hervorgegangen, denn der Graf wurde in dem Labyrinth des Gartens und der Leidenschaften schachmatt gesetzt. In der Tat hat er Susanna nie bekommen. Die Ironie wird umso stärker, wenn man die Gräfin letztendlich die Rolle eines Unschuldsengels einnehmen sieht, »gnädiger« als ihr Mann, obwohl sie sich vielleicht mehr Vorwürfe machen könnte als er. Doch wenn Mozart und Da Ponte sie berechtigterweise triumphieren lassen, dann, weil sie alles besser verstanden hat als er und weil sie nicht die zwecklose und tödliche Sünde der Eifersucht begangen hat. Sie hat ihm nicht vorgeworfen, was sie sich selbst erlaubt. Susanna und Figaro kommen nicht so gut davon, denn sie verfangen sich gegenseitig im Netz ihrer Intrigen. Sie haben mit dem Feuer gespielt und überstehen dies nicht ohne Schaden – in ihrer Hochzeitsnacht entdecken sie sich in einem Licht, das sie so nicht vermutet hatten. Auf diesem Schachbrett der Liebe spielen die Anderen ihr eigenes Spiel: von den alten Liebenden, die sich wiedertreffen (Marcellina und Bartolo) bis hin zu Barbarina, die es letzten Endes nicht schafft, diesen Cherubino-Kater auf den brennenden Dächern zu fangen. Die Begierde hat ihre Gründe, die der Verstand nicht kennt ... Und wenn Mozart und Da Ponte am Ende der Oper einen wahrhaften Hauch Verrücktheit in die Luft legen (»Questo giorno di tormenti, di capricci e di follia«), dann vermutlich, um am Ende des Spiels die Karten besser zu durchmischen und dieser Geschichte jede Moral auszuschlagen: Nun, das müssen jedoch Sie selbst entscheiden, liebe Zuschauerinnen und Zuschauer!

»

ES WAR ZUGESTANDEN,
DASS NIE EINE OPER
EIN GRÖSSERER
WURF GEWESEN IST.
ICH HABE SIE ZU
VERSCHIEDENEN
ZEITEN IN ANDEREN
LÄNDERN, UND ZWAR
GUT DARGESTELLT
GESEHEN, ABER
MIT DER ORIGINAL-
AUFFÜHRUNG SO
WENIG ZU VERGLEICHEN
WIE LICHT UND
FINSTERNIS. ALLE
ERSTEN DARSTELLER
HATTEN DEN
VORZUG, VON DEM
KOMPONISTEN SELBST
EINSTUDIERT ZU
WERDEN, DER SEINE
BEGEISTERTEN ABSICHTEN
IN IHRE SEELEN ÜBER-
FLIESSEN LIESS.
ICH WERDE NIEMALS

94

95

SEIN NUR WENIG
BELEBTES GESICHT
VERGESSEN, IN DEM
ZUWEILEN DIE
BLITZENDEN STRAHLEN
DES GENIES AUF-
LEUCHTETEN, ES ZU
BESCHREIBEN,
WIE ES SEIN WÜRDE,
SONNEN STRAHLEN
ZU MALEN.

«

Michael O'Kelly, der erste Basilio und Don Curzio:
aus dem Bericht über die Probenarbeit
zur Uraufführung von »Le nozze di Figaro« (1826)

MOZARTS »FIGARO« IN BERLIN

TEXT VON Detlef Giese

Ein einziges Mal nur ist Wolfgang Amadeus Mozart, der gebürtige Salzburger und Wahl-Wiener, in Berlin gewesen. 1789 war dies, in jenem Jahr, als die Französische Revolution Europa erschütterte. In Österreich und Preußen war dieses gewaltige Beben durchaus zu spüren, wengleich die dortigen Monarchen nicht zu fürchten brauchten, ihren Thron und ihre Macht zu verlieren. Joseph II. in Wien und Friedrich Wilhelm II. in Berlin waren vielmehr darauf bedacht, durch eine teils intensiv, teils vorsichtig betriebene Reformpolitik den herrschenden Status quo nicht anzutasten – das »Ancien régime« blieb in ihren beiden Ländern am Leben und in Kraft.

1789, das Jahr für die Geschichtsbücher, war kein leichtes Jahr für Mozart. Den vormaligen Erfolg beim Wiener Publikum, den er durch die glanzvolle Reihe seiner Klavierkonzerte, aber auch durch Opern wie »Die Entführung aus dem Serail« und »Le nozze di Figaro« hatte erringen können, war einer gewissen Ernüchterung gewichen: Seine Musik fand am Ende des Jahrzehnts offenbar nicht mehr das gleiche Echo wie zu dessen Beginn und Mitte.

Zu dieser Zeit also ging Mozart wieder einmal auf Reisen. Diesmal führte ihn sein Weg ins Preußische, in die Residenzstädte Berlin und Potsdam, über Prag, Dresden und Leipzig. Überall knüpfte er Verbindungen, spielte

vor hochgestellten Persönlichkeiten und erhielt eine mehr oder weniger wertvolle Entlohnung dafür. Ende April 1789 traf Mozart in Potsdam ein, in der Hoffnung, alsbald von König Friedrich Wilhelm II., einem musikalisch sehr gebildeten und interessierten, höchstselbst das Violoncello spielenden Herrscher, empfangen zu werden. Ein direkter Kontakt kommt jedoch zunächst nicht zustande – Mozart wird an den »Sur Intendant de la musique«, den französischen Cellisten und Komponisten Jean-Pierre Duport verwiesen. Immerhin komponiert Mozart in diesen nur wenig erfreulichen Potsdamer Tagen eine Folge von neun Variationen auf ein Menuett auf Duport, ein durchaus respektables Klavierwerk. Anfang Mai reist er nochmals nach Leipzig, wo er u. a. im Gewandhaus konzertiert, um am 19. des Monats in Berlin vorstellig zu werden. Quartier nimmt er am Gendarmenmarkt – im an diesem Platze befindlichen Nationaltheater besucht er noch am Tag seiner Ankunft eine Vorstellung von »Belmonte und Constanze«, seiner 1782 in Wien uraufgeföhrten Erfolgsoper »Die Entführung aus dem Serail«. Mehrere Berichte und Anekdoten ranken sich um Mozarts Erscheinen vor Ort: Obwohl er offenbar inkognito bleiben möchte, wird er schließlich erkannt und als Berühmtheit entsprechend bejubelt.

Ob Mozart jemals ein Angebot von Friedrich Wilhelm II. erhalten hat, als Kapellmeister nach Preußen zu wechseln, lässt sich nicht verifizieren. Fest steht allenfalls, dass er brieflich mitteilt, »beym könige in gnaden« zu stehen, mithin persönlich und mit seiner Kunst Resonanz gefunden zu haben. Gesichert ist auch, dass er mehrfach vor dem Monarchen und seiner Familie musiziert hat, auch ist ein Auftrag zu sechs – spieltechnisch nicht allzu anspruchsvollen – Klaviersonaten für die Prinzessin Friederike sowie für sechs Streichquartette, in denen der König den Cello-part übernehmen wollte, an Mozart ergangen. Nur zum Teil hat er diese Zusagen erfüllt: Von den »Preußischen Streich-

quartetten« komponiert er lediglich die Hälfte, von den Klaviersonaten sogar nur eine. Obwohl Mozart Geld- und Sachwerte für seine Arbeit erhält, fallen diese doch sichtlich geringer aus als erwartet – was in der wirtschaftlich bedrängten Lage, in der sich Mozart in dem besagten Jahr 1789 befindet, nicht wirklich weiterhilft. Ende Mai verlässt er Berlin wieder, halb ermutigt und halb enttäuscht, Anfang Juni trifft er in seiner Wahlheimat Wien ein.

Dass Mozart in Berlin eine Aufführung seiner »Entführung« hatte sehen und hören können, ist kein Zufall, desgleichen dass sie im Nationaltheater am Gendarmenmarkt und nicht in der Hofoper Unter den Linden stattfand. Im Jahr vor seinem Besuch war dieses Stück hier erstmals auf die Bühne gekommen, mit großem Zuspruch von Seiten des Publikums. Friedrich Wilhelm II., der im Gegensatz zu seinem Onkel und Vorgänger Friedrich II. nicht einseitig die traditionelle italienische Opera seria förderte, sondern auch die Buffa und das deutsche Singspiel, hatte das Theater – vormals ein Komödienhaus für eine französische Schauspieltruppe – 1789 komplett unter seine Verantwortung gestellt. Vor allem die Opern Glucks und Mozarts wurden hier gespielt, wobei die Werke des Jüngeren auf besonders viel Gefallen trafen. Nach »Belmonte und Constanze« wurden 1790 »Die Hochzeit des Figaro« und »Don Juan oder der Steinerne Gast« präsentiert, im Jahr darauf »Eine mächt wie die Andere oder die Schule der Liebhaber«, worunter sich »Così fan tutte« verbarg. Somit waren noch zu Lebzeiten Mozarts alle drei Da-Ponte-Opern, wenngleich in deutscher Sprache, in Berlin vorgestellt worden. »Die Zauberflöte« indes, die schon sehr bald zur populärsten Mozart-Oper avancieren sollte, wurde erst 1794 am Gendarmenmarkt gegeben, drei Jahre nach ihrer Wiener Uraufführung – und gar erst 1816 im Opernhaus Unter den Linden, mit den legendär gewordenen Schinkelschen Bühnenbildern.

Als bald erkannte man auch die besondere Qualität und Bedeutung der Mozartschen Werke, nicht zuletzt des »Figaro«. Anfang Oktober 1790, wenige Woche nach der Premiere am Nationaltheater, war in der »Berliner Chronik« zu lesen: »Den 14. Sept. zum erstenmale: Die Hochzeit des Figaro. Ein Singspiel in 4 Aufzügen. Die Musik von Mozart. Das Stück ist zu bekannt um das Interesse davon weitläufig auseinander zu setzen; auch hat es als Operette sehr wenig vom Original verloren. Mozart gehört zu den außerordentlichen Menschen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichsam den ganzen Umfang der Tonkunst; es ist reich an Ideen; seine Arbeiten sind ein reißender Strom, der alle Flüsse, die sich ihm nahen mit sich fort nimmt. Keiner hat vor ihm, ihn übertroffen, und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt diesem großen Manne nie versagen. Man muß noch mehr als Kenner seyn um ihn beurtheilen zu können. Welch ein Meisterstück die heutige Musik! Für den Kenner wie interessant? wie gross, wie hinreissend, wie bezaubernd die Harmonie! Auch für den großen Haufen? Das ist eine andere Frage.«

Mozarts Werk, vielschichtig in seiner Anlage und kunstvoll in seiner Ausformung, hat auch in der Folgezeit in der Berliner Opernszene eine zentrale Rolle gespielt. Der »Figaro«, obgleich anspruchsvoll genug, war auch immer ein Stück für das breite Publikum und hat die beteiligten Künstlerinnen und Künstler immer wieder neu herausgefordert. Nach dem frühen Erscheinen auf der Bühne des Nationaltheaters sollte es freilich ein gutes Jahrhundert dauern, bis im Haus Unter den Linden dieses Musterwerk einer musikalischen Komödie wieder öffentlich präsentiert wurde. Mozarts 100. Todestag Ende 1891 gab den Anlass für eine intensive Zuwendung zu seinen Opern – innerhalb von wenigen Monaten zwischen September und Dezember kamen gleich fünf Mozart-Werke zur Aufführung, jeweils in deutschen Übersetzungen. »Die Zauberflöte« bildete dabei

den Auftakt, zudem waren es die beiden Seria-Opern »Titus« und »Idomeneus« und die beiden Buffa-Stücke »Così fan tutte« und »Die Hochzeit des Figaro«, die gespielt wurden. Die musikalische Leitung lag sowohl beim »Figaro« als auch bei der »Zauberflöte« in den Händen des neuen, noch recht jungen Generalmusikdirektors Felix von Weingartner, der als hervorragender Mozart-Dirigent galt. Weingartner war es dann auch, der bereits knapp fünf Jahre später, im Oktober 1896, die nächste »Figaro«-Premiere Unter den Linden einstudierte und leitete. Ein Jahrzehnt darauf blieb es mit Richard Strauss einem weiteren GMD vorbehalten, mit einer Neuproduktion des »Figaro« betraut zu werden, in Szene gesetzt vom Oberspielleiter Georg Droescher, desgleichen Leo Blech, der als musikalischer »Alleskönnner« 1908 Mozarts mittlerweile sehr populäre Buffa dirigierte. Er und Strauss, der in ebendiesem Jahr Weingartner als Dirigent der Hofkapellenkonzerte beerbte, dürften diejenigen sein, die am häufigsten überhaupt am Pult des Orchesters gestanden haben, im Bereich der Oper wie der Sinfonik.

Die Zeit nach dem Ersten Weltkrieg, als die Hofoper zur Staatsoper wurde, entwickelte sich zu einer Phase besonderer innovativer Tendenzen. Musikalisch suchte man neue Wege, nicht allein beim Komponieren, sondern auch im Blick auf das Aufführen von Musik, zudem wandelte sich auch die gesamte Theaterästhetik. In Berlin waren diese Veränderungen verstärkt spürbar, vollzog sich hier doch ein wirklicher Durchbruch zur Moderne. Die Opern Mozarts deutete man vielfach neu, nicht zuletzt auch unter dem Eindruck jener tiefgreifenden Umwälzungen, die Politik, Gesellschaft und Kultur überhaupt erfahren hatten. In den so spannungsvollen und dabei so spannenden Jahren der Weimarer Republik gab es mit dem Kräften der Berliner Staatsoper gleich zwei Premieren von Mozarts »Figaro«, beide jedoch nicht im Traditionshaus Unter den Linden. Im Dezember 1926 dirigierte Erich Kleiber eine von Karl Holy

in Szene gesetzte und von Panos Aravantinos ausgestattete Neuproduktion im Schinkelschen Schauspielhaus am Gendarmenmarkt, am Ort der Berliner Erstaufführung, wenngleich nicht im gleichen Gebäude. Leo Schützendorf, der ziemlich genau ein Jahr zuvor unter Kleiber die Titelpartie in Alban Bergs »Wozzeck« bei dessen ebenso spektakulärer wie umstrittener Uraufführung verkörpert hatte, sang und spielte den Figaro, mit Frida Leider und Herbert Janssen war ein charismatisches Paar von Gräfin und Graf aufgeboten. Im Januar 1931 erlebte die Staatsoper am Platz der Republik, die sogenannte »Krolloper« eine weitere »Figaro«-Premiere, musikalisch geleitet von Otto Klemperer, in der Inszenierung von Gustaf Gründgens und in der Ausstattung von Teo Otto, die den Ruf dieses Opernhauses, ein bewusst modernes, zeitgemäßes Musiktheater etablieren zu wollen, sehr deutlich unterstrich. So richtig entfalten konnte diese Produktion ihre Wirkung jedoch nicht, da die Krolloper als eigenständig agierender Betrieb der Staatsoper am Ende der Spielzeit geschlossen wurde, weitgehend aus politischen Gründen. Berlin aber hatte in der Zwischenkriegszeit zwei bedeutende Mozart-Dirigenten mit dem »Figaro« hören und sehen können.

Der Zweite Weltkrieg war bereits entfesselt, als Robert Heger im November 1939 die nächste »Figaro«-Produktion dirigierte. Mit Käthe Heidersbach als Gräfin und Willi Domgraf-Faßbaender als Figaro waren dabei zwei Sängerdarsteller am Werk, die schon unter Klemperer in der Krolloper aufgetreten waren, hinzu kamen mit Gerhard Hüsch als Graf und Maria Cebotari als Susanna zwei weitere prominente Solisten. Klemperer und Kleiber aber waren seit Jahren schon emigriert, da das NS-Regime weder Juden noch unliebsame »Modernisten« in derart hohen GMD-Ämtern duldet.

Nach dem Zweiten Weltkrieg, der ein zerstörtes Opernhauses Unter den Linden zurückließ, dauerte es

mehr als ein Dutzend Jahre, ehe der »Figaro« wieder auf der Staatsopernbühne zu erleben war. Während der Dekade im Admiralspalast an der Friedrichstraße, in dem die Staatsoper bis 1955 interimswise spielte, wurden zwar mehrere Mozart-Opern inszeniert, der »Figaro« aber kam erst im Januar 1959 wieder zur Aufführung, unter dem Dirigat von GMD Franz Konwitschny und in der Regie von Erich-Alexander Winds. Den Figaro an der Seite von Ingeborg Wenglor als Susanna sang der junge Theo Adam, der in mehrfacher Hinsicht noch mit dem Werk verbunden sein sollte. Mitte 1972 inszenierte er es an der Staatsoper und sang zugleich den Grafen, mit Anna Tomowa-Sintow als Gräfin. Bis in die 1990er Jahre war diese Erfolgsproduktion zu sehen, der Otmar Suitner – GMD des Hauses seit 1964 und ein ausgewiesener Mozart-Kenner – seinen musikalischen Stempel aufgedrückt hatte. Fünfeinhalb Jahre zuvor, im Dezember 1966, hatte Suitner schon einmal den »Figaro« einstudiert und dirigiert, jedoch nicht auf der »großen« Staatsopernbühne, sondern im Apollosaal, als Kammerpiel von Regisseur Viktor de Kowa in Szene gesetzt.

Als zu Beginn der 1990er mit Daniel Barenboim zum neuen Generalmusikdirektor berufen wurde, stand zunächst die intensive Beschäftigung mit dem Œuvre Richard Wagners an – innerhalb eines Jahrzehnts waren alle seine zehn Hauptwerke neu produziert worden. Aber auch Mozart-Opern kamen auf die Agenda. Nach der Neuinszenierung der »Zauberflöte« in den historischen Schinkel-Bühnenbildern 1994 widmete sich Daniel Barenboim ab 1999 in jährlichem Abstand den drei Da-Ponte-Opern, in chronologischer Folge und – natürlich – im italienischen Original. »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni« wurden dabei von Thomas Langhoff inszeniert, während »Così fan tutte« in der Regie von Doris Dörrie dem Publikum vorge stellt wurde, mit einer neuen Generation von Sängerinnen und Sängern, u. a. mit Dorothea Röschmann, Emily Magee,

Katharina Kammerloher, Roman Trekel, René Pape und Hanno Müller-Brachmann.

Diese »Così« lief über Jahre hinweg, auch während der Zeit der Staatsoper im Schiller Theater, dem Ausweichquartier zwischen 2010 und 2017. Inmitten dieser Zeit kam 2012 der »Don Giovanni« in neuer Gestalt und Deutung auf die Bühne, in einer von den Salzburger Festspielen übernommenen Inszenierung von Claus Guth, erneut dirigiert von Daniel Barenboim. Der »Figaro« wurde indes gänzlich neu in Szene gesetzt, im Herbst 2015 mit dem Staatsoperndirektanten Jürgen Flimm als Regisseur und Gustavo Dudamel als Dirigent. In einem Villen-Ambiente am Meer, das sich im Motto »Unser Figaro macht Ferien« niederschlug, sangen und spielten u. a. Ildebrando D'Arcangelo und Dorothea Röschmann als Grafen- sowie Anna Prohaska und Lauri Vasar als Dienerpaar.

Nun wird ein neues Kapitel der Beschäftigung mit Mozarts Da-Ponte-Opern aufgeschlagen. Vincent Huguet und sein Team haben ein Konzept erarbeitet, das alle drei Werke in einen zyklischen Zusammenhang bringt. Innerhalb nur eines Jahres, vom Frühjahr 2021 bis zum Frühjahr 2022, ist diese Trilogie dann in der Welt und wird einmal mehr unter Beweis stellen, wie reichhaltig und vielschichtig diese Partituren doch sind. Sie bis auf den Grund auszuschöpfen, scheint – zum Glück – unmöglich zu sein.

»

DEN 14. SEPT. ZUM ERSTEN-
MALE: DIE HOCHZEIT
DES FIGARO. EIN SINGSPIEL
IN 4 AUFZÜGEN.
DIE MUSIK VON MOZART.
DAS STÜCK IST ZU
BEKANNT UM DAS INTERESSE
DAVON WEITLÄUFIG
AUSEINANDER ZU SETZEN;
AUCH HAT ES ALS OPERETTE
SEHR WENIG VOM
ORIGINAL VERLOREN.
MOZART GEHÖRT ZU
DEN AUSSERORDENTLICHEN
MENSCHEN, DEREN
RUHM JAHRHUNDERTE
DAUERN WIRD. SEIN GROSSES
GENIE UMFASST GLEICHSAM
DEN GANZEN UMFANG
DER TONKUNST;
ES IST REICH AN IDEEN;
SEINE ARBEITEN SIND EIN
REISSENDER STROM,
DER ALLE FLÜSSE, DIE SICH
IHM NAHEN MIT

104

105

SICH FORT NIMMT.
KEINER HAT VOR IHM,
IHN ÜBERTROFFEN,
UND TIEFE EHRFURCHT
UND BEWUNDERUNG
WIRD DIE NACHWELT
DIESEM GROSSEN
MANNE NIE VERSAGEN.
MAN MUSS NOCH
MEHR ALS KENNER SEYN
UM IHN BEURTHEILEN
ZU KÖNNEN. WELCH
EIN MEISTERSTÜCK
DIE HEUTIGE MUSIK!
FÜR DEN KENNER WIE
INTERESSANT? WIE GROSS,
WIE HINREISSEND,
WIE BEZAUBERND
DIE HARMONIE!
AUCH FÜR DEN GROSSEN
HAUFEN? DAS IST
EINE ANDERE FRAGE.

«

aus einer Rezension zur Berliner Erstaufführung von Mozarts »Die Hochzeit des Figaro«,
in: »Chronik von Berlin« (2. Oktober 1790)

PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG.....	Daniel Barenboim
INSZENIERUNG.....	Vincent Huguet
BÜHNBILD	Aurélie Maestre
KOSTÜME.....	Clémence Pernoud
LICHT.....	Irene Selka
CHOREOGRAPHIE	Thomas Wilhelm
EINSTUDIERUNG CHOR.....	Martin Wright
DRAMATURGIE.....	Louis Geisler

106

107

PREMIERENBESETZUNG

IL CONTE DI ALMAVIVA	Gyula Orendt
LA CONTESSA DI ALMAVIVA.....	Elsa Dreisig
SUSANNA	Nadine Sierra
FIGARO.....	Riccardo Fassi
CHERUBINO.	Emily D'Angelo
MARCELLINA	Katharina Kammerloher
DON BASILIO.....	Stephan Rügamer
DON CURZIO	Siegfried Jerusalem
BARTOLO.....	Maurizio Muraro
ANTONIO	David Oštrelk
BARBARINA.....	Liubov Medvedeva *
DUE DONNE	{ Olga Vilenskaja ** Regina Köstler-Motz **
CEMBALIST	Lorenzo Di Toro

* Mitglied des Internationalen Opernstudios

** Mitglied des Staatsopernchores

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSIONUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden

INTENDANT Matthias Schulz

GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

108

REDAKTION Dr. Detlef Giese /

Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

TEXT- UND BILDNACHWEISE Text- und Bildnachweise:

Die Texte von Silke Leopold, Vincent Huguet und Detlef Giese

sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch.

Der Text von Hermann Abert besteht aus Passagen einer Werkeinführung zu Mozarts »Le nozze di Figaro«, die einer Partiturausgabe des Eulenburg-Verlags (London 1983, hrsg. von Stanley Sadie) vorangestellt ist.

Die Handlung schrieben Detlef Giese und Louis Geisler, ins Englische übertragen von Brian Currid.

Die Texte von Vincent Huguet übersetzte Isabelle Petitlaurent aus dem Französischen. Brian Currid übertrug einen Beitrag ins Englische.

Die »Star-Fotos« von Elsa Dreisig als Contessa sind im Zuge eines Fotoshootings von Aurélie Maestre und Johannes Zepplin während der Arbeit an der Neuproduktion entstanden.

Fotos von der Klavierhauptprobe am 23. März 2021 sowie von der Orchesterhauptprobe am 26. März 2021 und der Generalprobe am 29. März 2021 von Matthias Baus

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

Redaktionsschluss: 31. März 2021

GESTALTUNG Herburg Weiland, München

DRUCK Druckerei Conrad GmbH, Berlin



 **The
Found
ation.**

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN