

DIE OPER

staatstheater darmstadt

**DIE
HOCH
ZEIT
DES
FIGARO**

Wolfgang Amadeus Mozart

Le nozze di Figaro **Die Hochzeit des Figaro**

Wolfgang Amadeus Mozart

Oper in vier Akten

Text von Lorenzo Da Ponte nach der Komödie
von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
„La Folle Journée ou le Mariage de Figaro“

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere am 29. Oktober 2017, 18.00 Uhr
Staatstheater Darmstadt, Großes Haus

Uraufführung am 1. Mai 1786, Burgtheater Wien

Eine Produktion der Oper Köln

Das Schloss des Grafen Almaviva um 1780. Im Zuge der Aufklärung wurde das alte feudale Herrenrecht „ius primae noctis“ aufgehoben, was der Schlossherr bereits bereut. Die Hochzeit seines Kammerdieners Figaro steht bevor, mit Susanna, der Kammerzofe der Gräfin. Der Graf hat aber selber ein Auge auf Susanna geworfen. Am Tag der Hochzeit versucht er, die Trauung aufzuschieben, um Susanna zu verführen.

1. Akt Figaro misst am Tag seiner Hochzeit den Raum, der ihm und Susanna neu zugewiesen wurde. Susanna klärt ihn über die vermeintlichen Vorzüge der Lage dieses Zimmers auf, das im Herrschaftstrakt liegt: Der Graf verspricht sich davon, rasch und unbemerkt zu Susanna schlüpfen zu können, wenn Figaro nicht da ist. Daraufhin versucht Figaro, den Hochzeitstermin so schnell wie möglich zu bekommen. Der Graf dagegen, nutzt eine Intrige der Wirtschafterin Marcellina für sich. Sie versucht, ein nicht verjährtes Heiratsversprechen von Figaro geltend zu machen. Dabei findet Marcellina in Doktor Bartolo einen willigen Helfer, der selber eine alte Rechnung mit Figaro, dem ehemaligen Barbier von Sevilla, begleichen will.

Cherubino, der Page des Grafen, bittet Susanna um Hilfe. Er sei vorhin von seinem Herren bei ihrer Cousine Barbarina erwischt worden und sofort vom Dienst suspendiert. Der Graf kommt ins Zimmer, Cherubino versteckt sich und wird so Zeuge von Almavivas dringlichem Werben um Susanna. Als der Musikmeister Basilio erscheint, fängt ein humorvoll verworrenes Versteckspiel an. Getrieben von Eifersucht, beschließt der Graf, den Pagen vom Schloss zu vertreiben. Figaro kommt, um den Termin für die Trauung zu erbitten. Unter einem gütigen Vorwand, verlangt der Graf Aufschub.

2. Akt Figaro entwickelt eine Doppelintrige: Der Graf soll über eine fingierte Liebesaffäre der Gräfin brieflich erfahren. Gleichzeitig soll Susanna ihm zum abendlichen Stelldichein im Garten zusagen. Dort soll der verkleidete Cherubino auf ihn warten, so dass die Gräfin ihren

Gatten auf frische Tat ertappen kann. Im Zuge der Verkleidung Cherubinos und des abermals unerwarteten Erscheinens des Grafen, kommt es erneut zum Versteckspiel, so dass der Graf völlig verwirrt und eifersüchtig wird. Der Schein lässt die Intrigen Figaros zunächst aufblühen. Als Marcellina aber mit ihren Verbündeten auftritt, um die gerichtliche Prüfung des Eheversprechens zu verlangen, wird die Hochzeit erneut verschoben.

3. Akt Die Gräfin schmiedet indessen mit Susanna einen neuen Plan. Sie wollen die Kleider untereinander tauschen, um den Grafen am Abend im Garten bloß stellen zu können. Inzwischen platzt die Marcellina-Intrige, da sich herausstellt, dass sie und Bartolo die leiblichen Eltern Figaros sind. Cherubino bleibt zunächst unerkannt im Schloss, von Barbarina in Mädchenkleider gesteckt. Als dies herauskommt, erpresst das Mädchen den Grafen um die Zusage ihrer Hochzeit mit dem Pagen. Der Brief mit Details für das abendliche Gartentreffen mit Susanna bewegt den Grafen an dem Tag zu einer erneuten Verschiebung des Festes.

4. Akt Figaro, der von der letzten Intrige nichts weiß, schöpft Verdacht und macht seinen Gefühlen mit einer großen Rache-Arie gegen die Untreue der Frauen Luft. Basilio bringt dagegen seine eigene Liebesphilosophie zu Gehör. Bald darauf beginnt in dem Garten ein großes Spiel der Sommernachtstraum-Verwirrungen, wobei der eifersüchtige Figaro zunächst durch die Stimme seiner Susanna um ihre wahren Gefühle erfährt und bald darauf sie in den Kleidern der Gräfin auch erkennt. Dann spielen sie dem Grafen eine Liebeszene vor, um ihn zu reizen. Der Graf hoffiert daraufhin die vermeintliche Susanna und stellt schließlich fest, dass er seine eigene Gattin verführt hat. Beschämt muss er sie vor seinen Untergebenen um Verzeihung bitten. Liebevoll vergibt ihm die Gräfin und der tolle Tag kann nach dieser Versöhnung mit dem fröhlichen Hochzeitsfest ausklingen.

Eva Gesine Baur

Zwischen Begierde und Verzweiflung, Frechheit und Angst

Erst am 29. April beendet Mozart die Arbeit an „Le nozze di Figaro“. Am 1. Mai kommt die Oper auf die Bühne. Um halb sieben setzt die Overtüre ein. Sie verrät schon, was den Hörer erwartet. Rastlos, hinterhältig, voller Täuschungsmanöver ist sie. Auch die Auswahl der Hauptdarsteller sagt einiges. Alle sind für ihre erotische Ausstrahlung berühmt oder gar berüchtigt, besonders der Figaro Francesco Benucci und die Susanna Nancy Storage. Dass Barbarina von der zwölfjährigen Anna Gottlieb verkörpert wird, ist brisant. Diese Besetzung erhitzt bereits die Stimmung. Das offensichtlich Anstößige hat Da Ponte gestrichen. Doch Mozarts Musik lässt keinen Zweifel daran, dass hier auf sexueller Ebene ein Machtkampf ausgetragen wird. Wer Mozart kennt, weiß: Er möchte alles haben, was gut, echt und schön ist. Vorenthalten lässt er sich nichts. Weder Brillantknöpfe noch Champagner, weder Pelzmäntel noch höfische Tänze wie das Menuett. Vor fünf Jahren schon hat er erklärt, ein Mensch wie er sei mindestens so viel wert wie ein Graf. Das führt er nun vor. Gleich zu Beginn sagt Figaro, der Diener, in „Se vuol ballare, signor contino“ seinem Herrn im Rhythmus eines Menuetts den Kampf an. Der Graf und sein Diener befehlen sich als Männer, auf Augenhöhe, in derselben Stimmlage. Doch die Frauen sorgen von Anfang an dafür, dass der Graf nicht gewinnt. List, Intrige und Verstellung beherrschen die Szene. Keiner sagt die Wahrheit über seine Gefühle. Da geschieht etwas Ungeheuerliches: Cherubino betritt die Szene und legt ein Geständnis ab. Er lässt jeden in seine zerrissene Seele blicken, wenn er singt: „Non so più cosa son, cosa faccio – Ich weiß nicht mehr, was ich bin, was ich tue.“ Violoncello und Bass lassen den beschleunigten Puls Cherubinos pochen. Der Geschlechtstrieb treibt ihn, wohin er will. Er taumelt zwischen den Extremen, zwischen Glut und Kälte, zwischen Euphorie und Schmerz. Und er ist einsam. Auch daraus macht er kein Geheimnis. „Wenn mir niemand zuhört,

dann spreche ich von der Liebe mit mir selbst.“ erklärt er am Ende seiner Arie. In vier Takten, in denen das Orchester fast ganz verstummt. Diese Arie sei seine Liebingsarie, hat Mozart seiner Frau gesagt. Warum, ist nachzulesen in Beaumarchais' Stück, das Mozart besitzt. Dort schreibt Beaumarchais im Vorwort über den Pagen: „Der Grundzug seines Wesens ist ein unbestimmtes, unruhiges Sehnen.“ Weil er sich immer einsam fühlt. Das liest sich wie eine Diagnose von Mozarts Seelenlage. Mozart selbst dirigiert vom Klavier aus. Doch wer im Theater versteht, dass er auch selbst in der Gestalt Cherubinos Teil seiner Oper ist? Cherubino wird hin- und hergerissen zwischen Begierde und Verzweiflung, zwischen Frechheit und Angst. Wie Mozart, wie Eros. Er ist weder Kind noch Erwachsener, weder Herrscher noch Diener und von der Erscheinung her androgyn. Eine Existenz im Dazwischen. Wie Mozart, wie Eros. Nicht fassbar, ähnlich dem Wind, der Luft, dem Echo, die er besingt. Als Cherubino im zweiten Akt seine zweite Arie bringt, wirkt es, als ob er sein unruhiges Sehnen im Griff habe. Mozart zeigt, dass der Schein trügt. Obwohl sich Cherubino bemüht, die Strophenform einzuhalten, bricht er immer wieder aus. Eros lässt sich von den Gesetzen der Gesellschaft nicht bändigen. Jeder Frau im Haus soll sein Lied vorgesungen werden, verlangt Cherubino. Wie Eros droht er, mit seiner Liebestollheit alle anzustecken. Eine gefährliche Seuche. Das wusste Zeus, das weiß der Graf. Die Herren haben Gründe und Möglichkeiten, den Überträger unschädlich zu machen. Dass Mozarts ganze Empathie Cherubino gehört, kann nur erkennen, wer Mozart aus nächster Nähe kennt. Dass seine Sympathien Susanna gehören, ist für jeden erkennbar. Ihr hat er die längste Sopransolopartie gegeben, die er je geschrieben hat und schreiben wird. Überall mischt sie mit, in Duetten, Terzeten, Sextetten. Ohne Susanna geht nichts. Ganz in Susannas Sinn setzt Mozart am Schluss des zweiten Aktes ihrem eifersüchtigen Geliebten Figaro musikalisch die Hörner auf. Sie ertönen statt revolutionärer Fanfaren. Doch auch im dritten Akt ist nicht Susanna die treibende Kraft der Handlung. Das ist Cherubino, der Satansbraten mit Engelsnamen. Immer taucht er genau dann und dort auf, wo er den Grafen stört.



Ständig vereitelt er die sexuellen Unternehmungen seines Herrn. Cherubino verkörpert die umstürzlerische Energie des Eros, den Zeus ermorden lassen wollte. Eros ist so begehrlieh wie Zeus, Cherubino so begehrlieh wie der Graf. Sie müssen einander in die Quere geraten. Cherubino ist nicht nur hinter Susanna und Barbarina her, sondern auch hinter der Gräfin. Scheinbar hat Da Ponte alle Hinweise getilgt, dass der Page als sexueller Rivale bei der Gräfin ernst zu nehmen ist. Doch er hat diesen Skandal nur gut versteckt. Die Italiener im Saal hören es unmissverstehbar in musikalischen Gesten. Die Damen ziehen den jungen Kerl Cherubino aus und als Mädchen an, damit er sich unter Mädchen verstecken kann. Susanna soll ihm zeigen, wie sich ein weibliches Wesen bewegt. Aber sie unterbricht sich ständig, wenn ihr Blick den Pagen trifft. Weil sie sieht, was bei Cherubino los ist? „Diritissimo“ ruft Susanna aus. Steil sticht dieser Ausruf zwischen Pausen hervor. „Ah, ah, capisco il gioco“, sagen sich die italienischen Besucher. „Diritto“ oder „ritto“ heißt es in ihrer Sprache, wenn das männliche Glied sich aufrichtet. Eros, der Fallensteller, ist in seinem Element. Die Abgründe verdeckt er mit Anspielungen und Spielwitz. In der Tiefe lauern ungemütliche Erkenntnisse. Für Mozart sind wie für die Gräfin Liebe und Tod nicht voneinander zu trennen. Der Verlust von Liebe ist für beide gleichbedeutend mit dem Ende. Wie ernst es ihm und ihr damit ist, steht in den Noten der großen Arie der Gräfin, „Dove sono“. Mozart zitiert sich selbst darin: die Melodie des „Agnus Dei“ der Messe in C-Dur aus dem Jahr 1779. Doch er kann davon ausgehen, dass kaum einer der Zuhörer diese Messe kennt. Spricht er wie Cherubino von der Liebe und dem Tod nur zu sich selbst? Die Oper jagt ihrem Ende entgegen. Beeinträchtigt wird sie nur von den Schwierigkeiten, die Mozart Sängern und Musikern zugemutet hat. Unmöglich, nach so knapper Probenzeit alles so zu gestalten, wie es sein soll. Trotzdem stört kein Buhgeschrei, kein Pfeifen, kein Zischen den Ablauf. Bei vielen Nummern erklatscht sich das Publikum ein Da capo. Mozart wie Da Ponte können aufatmen. Sie haben hoch gereizt und gewonnen. Zumindest an diesem Abend. Mozart hat sich als Fallensteller bewährt wie nie zuvor. Nicht die politische Angriffslust

von Beaumarchais hat er in Musik übertragen. Er hat die Gefährdung, die Risse im Gefüge vertont und den Verlust der Glaubwürdigkeit feudalistischer Herren. Jeder konnte hören, wie Susanna, die Kleinbürgerin, den pöbelnden Grafen in die Schranken gewiesen hat. Er stand da mit der Brechstange, sie trat hervor im Rhythmus eines aristokratischen Menuetts. Jeder kann am Ende vernehmen, dass dem Grafen keiner glaubt, egal was er sagt. Mozart hat dafür gesorgt, dass niemand die Reue Almavivas für echt hält. Die Aussöhnung der Parteien am Ende genauso wenig. Die wird zwar besungen, aber das Orchester klingt ganz anders. Zum Schluss stehen da sieben Menschen, die alles in sich tragen, was die Menschheit an Seelengröße und Kleingeist, an Reinheit und Verschlagenheit, an Liebesfähigkeit und Bosheit bietet. Der Aktschluss präsentiert einen Waffenstillstand, keine Lösung des Konflikts. Hier geht keiner auf die Barrikaden, ebenso wenig wie in den Straßen Wiens. Hier wird getanzt. Und im Tanz wird alles ausgelebt. „Sposi, amici, al ballo, al gioco. – Geliebte, Freunde, auf zum Ball, auf zum Spiel“, singen sie. Dann fällt der Vorhang. Hat Mozart das Publikum überfordert? Noch am Abend des 1. Mai schreibt Karl Graf von Zinzendorf in sein Tagebuch, ohne Rücksicht auf Orthographie: „Abends 7 Uhr in der Oper die Hochzeit des Figaro. Der Text ist von da Ponte, die Musik von Mozhardt. Die Oper hat mich gelangweilt.“ Am 3. Mai wird die Oper zum zweiten Mal gegeben. Die Musiker sind sicherer, die Ensembles gelingen, der Beifall ist noch größer, die Da-capo-Rufe sind noch häufiger. Zinzendorf ist nach wie vor nicht überzeugt. Am 4. Juli notiert er in sein Tagebuch: „Mozarts Musik ist sonderbar: Hände ohne Kopf.“ Am 9. Mai, einen Tag nach der dritten Vorstellung, befiehlt der Kaiser seinem Intendanten Orsini-Rosenberg, öffentlich bekannt zu geben: Von nun an ist es untersagt, Stücke im „Figaro“ zu wiederholen, in denen mehr als einer singt. Regulär dauert die Oper dreieinhalb Stunden, mit Zugaben doppelt so lange wie hier üblich. Die Erfolgsoper von Salieri oder Martín y Soler gehen in zwei Stunden über die Bühne. Josephs Argument klingt plausibel: Es müsse verhindert werden, dass die Aufführungszeit weiter überzogen wird. Die Sänger, so der Kaiser, ließen sich in ihrem Geltungs-

bedürfnis von Wiederholungen abhalten. Also sei ein offizielles Verbot die vornehmste Methode, Einhalt zu gebieten. Orsini-Rosenberg verkauft es als Gebot zur Schonung der Sänger. Michael Kelly, der als Basilio und Don Curzio auftritt, erklärt, er wolle gar nicht geschont werden. Wie Da Ponte wittert er etwas anderes hinter dem Verbot, die Ensemblestücke zu wiederholen. Denn in ihnen, nicht in den Soloarien, geschieht Pikantes und Provokantes. Befürchtet der Kaiser, dass die Flamme der Begeisterung zum revolutionären Feuer wird? Am 12. Mai wird das Verbot am Burgtheater öffentlich ausgehängt. Das Ballettcorps ist für die weiteren Vorstellungen gestrichen. Aus Kostengründen? Das Aushilfsballett nur für die drei ersten Vorstellungen zu finanzieren, wäre begründet. Die ersten drei gelten in Wien als Premieren. Oder hat der Kaiser doch mehr verstanden, als vermutet? In dieser Tanzszene und in den Ensembles geht es erotisch zur Sache. Hat der Kaiser erkannt, welche subversive Macht Eros besitzt? Zu seinem engsten Kreis gehören genügend Italiener, die ihn aufgeklärt haben können. Auch Venezianer, die wissen, was es heißt, wenn Susanna dem Grafen, der um ihre Hand bittet, antwortet: „lo do“. Derber kann im Dialekt des Veneto eine Frau ihre sexuelle Bereitschaft nicht bekennen. Mit Graf Zinzendorf hat Orsini-Rosenberg sehr vertrauten Umgang. Vielleicht erscheint auch dem Grafen die Oper sexuell aufgeladen. Womöglich meint er das mit „Hände ohne Kopf“.



Jana Baumeister, Georg Festl, Statisterie

Jean Baudrillard

Über Verführung

Es gibt keine bestimmte Dauer der Verführung noch eine bestimmte Zeit für die Verführung, aber sie hat ihren Rhythmus, ohne den sie nicht stattfindet. Sie teilt sich ihre Zeit nicht ein, wie das in einer instrumentellen, Zwischenstadien durchlaufenden Strategie geschieht. Sie operiert in einem Augenblick, in einer einzigen Bewegung, und sie ist immer sich selbst ihr letztes Ziel. Der Verführungszyklus kennt keine Grenzen. Man kann diese hier verführen, um diese andere zu verführen. Auch kann man den anderen verführen, um sich zu gefallen. Die Täuschung, die vom einen zum anderen führt, ist subtil. Ist es das Verführung oder das Verführtwerden, was verführerisch ist? Aber verführt zu sein ist noch die beste Art zu verführen. Es ist eine endlose Strophe. Ebenso wenig wie es in der Verführung ein Aktiv und ein Passiv gibt, gibt es ein Subjekt oder Objekt, noch ein Innen und Außen: sie wirkt auf beide Bereiche und keine Grenze trennt sie voneinander. Niemand, der nicht selbst verführt ist, wird in der Lage sein, andere zu verführen. Denn die Verführung macht niemals bei der Wahrheit der Zeichen halt, sondern bei der Täuschung und beim Geheimnis, sie eröffnet einen Zirkulationsmodus, der selbst geheim und rituell ist, eine Art unmittelbarer Initiation, die nur ihrer eigenen Spielregel folgt. Verführt sein heißt, von einer Wahrheit abgebracht sein. Verführen heißt, den anderen von seiner Wahrheit abbringen. Diese Wahrheit bildet fortan ein Geheimnis, das dem Verführten entgeht (Vincent Descombes). Die Verführung ist unmittelbar reversibel, und ihre Reversibilität besteht in der Herausforderung, die sie impliziert, und dem Geheimnis, in dem sie versinkt. Eine Macht der Anziehung und der Zerstreuung, eine Absorptions- und Faszinationsmacht, eine Macht, die nicht nur den Sex, sondern auch das Reale in seiner Gesamtheit zum Zusammensturz bringen kann, Macht der Herausforderung – niemals eine Ökonomie des Sex und der Sprache, sondern ein Überbieten an Anmut und Gewalt, eine augenblickliche Leidenschaft, zu der der Sex sich hinzugesellen, die sich jedoch genauso

gut in sich selbst erschöpfen kann. Und zwar in diesem Prozess von Herausforderung und Tod, in der radikalen undefiniertheit, in der sie sich vom Trieb unterscheidet, der in Bezug auf sein Objekt zwar undefiniert ist, jedoch als Kraft und als Ursprung definiert, wohingegen die Verführungsleidenschaft substanz- und ursprungslos ist: Sie gewinnt ihre Intensität nicht aus irgendeiner Libidoinvestition, aus irgendeiner Wunschennergie, sondern aus der reinsten Form des Spiels und aus dem rein formalen Überbieten. [...] Was ist verführerischer als die Herausforderung? Ob nun Herausforderung oder Verführung, immer geht es darum, den anderen verrückt zu machen, aber verrückt in einem wechselseitigen Rausch, verrückt nach der schwindelerregenden Abwesenheit, die sie vereint, nach einer wechselseitigen Verschlingung. Darin liegt die Unabwendbarkeit der Herausforderung, und daher muss man ihr begegnen: denn sie eröffnet gewissermaßen eine verrückte Beziehung, die von der in der Kommunikation und im Tausch höchst verschieden ist: eine über unsinnige Zeichen führende Duellbeziehung, die aber von einer Grundregel und deren geheimer Beachtung geleitet wird. Die Herausforderung setzt jedem Vertrag, jedem durch das Gesetz (das Natur- oder Wertgesetz) geregelten Tausch ein Ende und setzt dafür einen höchst ideellen, höchst ritualisierten Pakt ein, die unaufhörliche Verpflichtung, zu entgegenn und zu überbieten, beherrscht von einer grundlegenden Spielregel und skandiert gemäß einem ureigenen Rhythmus. Im Gegensatz zum Gesetz, das immer irgendwo eingeschrieben ist, auf Tafeln, im Herzen oder im Himmel, braucht diese Spielregel niemals ausgesprochen zu werden, ja sie darf niemals ausgesprochen werden. Sie ist unmittelbar, immanent, unvermeidlich (das Gesetz ist transzendent und explizit).



Jana Baumeister



Xiaoyi Xu, Katharina Persicke



David Pichlmaier, Katharina Persicke, Xiaoyi Xu

Wolfgang Hildesheimer

Echtheit und Täuschung

Die beinahe allgegenwärtige Susanna beherrscht die Oper, eine wahrhaft glanzvolle Figur, der wir freilich überall die Vernunft eher abnehmen, als das Gefühl. Eine unfehlbare Planerin, klüger und berechnender als ihr Verlobter, potentiell Opfer ihres Herrn, betört sie ihn und lockt ihn, überlegt und überlegen, in die Falle. Uns dagegen lässt sie über ihre wahren Absichten niemals im Zweifel; atemberaubend in ihrer ratio, wie sie im Duett des dritten Aktes „Crudel! Perchè finora...“ (Nr. 16) das hintergründige a-Moll des Grafen in klarem C-Dur beantwortet. Sie wird später ihren Mann beherrschen, sie hat bei allem etwas erstaunlich Handfestes; ihr Hang zur Zärtlichkeit kommt ziemlich spät und, betrachten wir es recht, auch ein wenig unmotiviert, wie die Regung eines spät erwachenden Gewissens; dafür aber mit überwältigendem Zauber: Die F-Dur-Arie „Deh, vieni...“ (Nr. 27) gibt in ihrer herrlichen Melodik nicht nur ihre subjektive Empfindung wieder – weniger vielleicht ihr momentanes Erleben des nächtlichen, von ihr selbst inszenierten Geschehens, als den Aufbruch einer neuen Dimension in ihrem Gefühlsleben –, sondern auch, in ihrer oft nur angedeuteten Harmonik, das atmosphärisch Einmalige der Situation. Diese Garten-Arie ist übrigens auch textlich ein Kabinetstück innerhalb des hervorragenden Librettos, sprachlich vielleicht Da Pontes größter Wurf. Es wird nicht völlig klar, ob Susannas Worte und Töne einer kühlen Prüfung ihres Verlobten gelten oder dem Traum von Erfüllung im zukünftigen Vereintsein. Hier also erscheint schon die Frage, die uns anhand „Cosi fan tutte“ beschäftigen wird: ob Mozart zwischen Echtheit des Gefühls und seiner Täuschung unterscheiden wollte. Doch vielleicht erscheint an dieser Stelle Mozart als Mozart, der Gestalt seiner Verehrung die Äußerung einer Wunschvorstellung in den Mund gelegt hat.

Jean Starobinski

Beaumarchais' Verwickelte Konstruktion

Beaumarchais' verwickelte Konstruktion setzt eine Reihe von Maschinen in Bewegung, die der Zufall oder die gegnerischen Kräfte durcheinanderbringen, die aber weitere kunstreiche Verwirrungen auslösen. Jedermann intrigiert: Die Bewegung hält nicht ein, und nie gerät der erfundene Genius in Verlegenheit. „Der tolle Tag“ ende nicht mit einer beruhigenden Lösung, sondern mit einem Vaudeville und allgemeinen Tanz. Die Runde geht weiter. „Alles endet mit Gesang“, und der Gesang wechselt von einer Person zur anderen. Lorenzo Da Ponte und Mozart haben mit dem „corriam tutti“ („Lasst uns eilen“) am Ende die Dynamik der Verfolgung, die das ganze Stück von Beaumarchais durchzieht, vollkommen respektiert. Was für abgebrochene Sätze bei Beaumarchais! Als hielte man sich zurück, sie zu Ende zu bringen, oder als wäre der Atem plötzlich weg. Das Geständnis erfolgt nur halb: Man muss es erraten. Hat man richtig geraten? Sainte-Beuve sagte, dass er sich im vierten und fünften Akt verlöre. Das ist der Augenblick, da die Verwechslungen sich vervielfachen, also die Unordnung gewinnt. Obendrein ruft jede Lage ein Bonmot hervor – ein Wort des Dichters... Dieses Kleingeld des Geistes kann nicht in ein Libretto Eingang finden oder es verlängerte die Rezitative ermüdend. Bei der Oper kann das Spiel des Mitverstandenen, die Rolle des Kommentars der Musik vertraut werden. Sie lässt verstehen, aber in ihrer eigenen Sprache, die in Wörter zurückzuübersetzen gefährlich wäre.

Mit nur vier Akten lässt Da Pontes Libretto nichts vom grundlegenden Rhythmus des Stückes von Beaumarchais aus. Es ist ein Rhythmus in zwei Takten. Zwei Intrigen folgen aufeinander, die alle beide zum Ziel haben, den Grafen zu täuschen und einen Köder an die Stelle des begehrten Objektes, das heißt Susannas, zu setzen. Bei der ersten Intrige veranstaltet Figaro das Spiel und der Lockvogel sollte Cherubino in Susannas Kleidern sein. Bei der zweiten Intrige, welche die Gräfin mit Susannas Einverständnis ausheckt, verliert Figaro die Herrschaft über das Spiel. Er wird fast

ebenso betrogen wie der Graf. Aber er wird zu seinem Besten betrogen, während er sich verraten glaubt. Die Gräfin in Susannas Kleidern setzt sich an Cherubinos Stelle, der selbst zunächst Susannas Stelle einnehmen sollte. Die Lösung erscheint, als Almavivas schweifendes Begehren am Ende der Runde zu seiner unter fremdem Putz verborgenen gesetzmäßigen Gattin zurückkehrt. Bei Da Ponte und Mozart nimmt jede Intrige zwei Akte ein: Die durch zwei große Finale gekennzeichnete Symmetrie ist vollkommen. Jede der Intrigen heftet sich an die Bahn von Fetisch-Objekten: Die erste lässt Cherubinos Objekte zirkulieren: das Liebesgedicht, das Seidenband, das Offizierspatent; die zweite lässt den von der Gräfin diktierten Brief und vor allem die Nadel, die ihm als Siegel diente, umlaufen.



Das Finale muss aufs Innigste der übrigen Oper anschließen. In dieser stellt es eine Art selbstständige Komödie vor, verlangt eine neue Entwicklung und muss besonderes Interesse erregen. Hier soll sich das Talent des Musikers wie die Kunst der Darsteller vor allem bewähren. Dem Rezitativ gebührt kein Platz in dem Finale. Da wird nur gesungen; doch soll jede Gesangsart darin vertreten sein, das Adagio, das Allegro, das Andante, das Amabile, das Armonioso, das Streptiuoso, das Arcistrepituoso und das Fortissimo, womit das Finale fast immer schließt. Mann nennt diesen Schluss in der Fachsprache Chiusa der Stretta. Offenbar darum, weil hier die ganze Kraft des Dramas eingeschlossen ist. Im Finale müssen ferner nach alter Theatersitte alle Sänger auf die Bühne kommen, mag ihre Zahl noch so groß sein. Dann müssen sie einzeln, zu zweit, zu dritt ja selbst 60 Mann noch Arien, Duette, Terzette, Sextette, Sessantette singen. Sollte dies auch der Natur des Dramas zuwiderlaufen, so muss der Dichter dennoch Mittel und Wege finden, es zu ermöglichen. Sei es selbst auf Kosten der gesunden Vernunft und aller Regeln Aristoteles.

Lorenzo Da Ponte,
Über den Charakter eines Finales



Oswald Panagl

An den Grenzen der opera buffa

1. Menschen in ihrem Widerspruch

Die Kunst eines Bühnenwerkes bemisst sich nicht zuletzt an der Genauigkeit der Charakterzeichnung, an der Fülle der Zwischentöne, an der Lebensnähe ihrer Schattierungen. Und die Musik hat als zweite Dimension die Chance, den rationalen Strang der Worte affektiv einzubetten, illustrativ zu unterstreichen, aber auch kontrastiv zu widerlegen. Da Pontes Fähigkeit zur Menschendarstellung und Mozarts wacher Realitätssinn vereinigen sich zu einem humanistisch-ästhetischen Programm, das weder verklärt noch voreilig verurteilt und schon gar nicht denunziert. Menschen mit ihrem Widerspruch, weder Teufel noch Engel beleben die Bühne. So hat eine verharmlosende Richtung der Rezeption aus Cherubino bisweilen einen kichernd-liebenswürdigen Putto gemacht. In Wahrheit ist dieser dramaturgische Vorläufer aller Pagenrollen des 19. Jahrhunderts von Meyerbeer bis Verdi, dieses Urbild auch von Strauss-Hofmannsthals Octavian durchaus ein hellwacher Bengel, ein potentieller wie potenter Störenfried von Familienidyllen und Ehehäfen. Seine erste Arie hat man einmal passend den musikalischen Inbegriff der Pubertät genannt. Sein noch unentwickeltes Persönlichkeitsprofil lässt bereits Gefährlichkeit und Gefährdung erkennen. Beides wird sich übrigens im dritten Stück von Beaumarchais' Trilogie „La mère coupable“ erfüllen. Der junge Mann wird der Liebhaber der Gräfin und fällt im Krieg. Auch Figaro, so behaupten wir, ist keineswegs so lauter wie sein Ruf als Titelfigur und eine bewährte Schablone seiner Interpretation: Brutale Züge sind seiner Musik durchaus zu entnehmen, desgleichen Verstocktheit, Selbstüberschätzung und Arroganz in den Partien des Sprechgesangs, dazu Geldgier und Karrierestreben um jeden Preis: Der Barbier strebt zum Coiffeur oder gar zum Keralogen. Dagegen erscheint der Graf nicht bloß als rücksichtsloser Despot, sondern auch als ein Getriebener, als Opfer einer unerfüllten Leidenschaft. Denn dass ihm Susanna mehr bedeutet als alle Barbarinas im

Umkreis des Schlosses, dass es da um eine fordernde erotische Beziehung geht, verraten Melodik und Rhythmus der zugehörigen Musik, bezeugt aber ebenso das Umkippen in frustrierte Rachsucht. Und auch Susanna scheint sich seiner Faszinationskraft bewusst zu sein: Dass sie im Duettino des dritten Aktes immer wieder aus der Rolle fällt und falsch reagiert, lässt eher auf Verwirrung denn auf Unachtsamkeit schließen. Insgesamt sind in dieser Oper die Frauen – ähnlich wie in „Don Giovanni“ und besonders „Cosi fan tutte“ – positiver, stärker, klüger und sympathischer dargestellt. Welch ein schwesterlicher Einklang, welche ungeschützte Öffnung zwischen Gräfin und Susanna! Welche Risikobereitschaft in Liebesdingen selbst bei Barbarina, der bald verderbt, dann wieder unbedarft wirkenden „Lolita“, die gleichwohl in ihrer winzigen Kavatine zu berührenden Herzenstönen findet. Und schließlich welches spontane Einverständnis zwischen Susanna und Marcellina, sobald sich Konkurrenz und wechselseitige Eifersucht durch den Gang der Ereignisse erübrigen und Marcellina aus einer Heiratskandidatin Figaros zur Schwiegermutter Susannas wird. Wie aufrichtig sie dieser nun zugetan ist, zeigt das Rezitativ zur häufig gestrichenen Arie des vierten Aktes, in dem die Ältere ihr Vertrauen zu einer weiblichen Solidaritätsadresse ausbaut: „Ach, wenn das Herz erst frei ist von gewissen Interessen, dann erkennt jede Frau ihre Verpflichtung, andere Frau'n zu verteidigen, die so oft unterdrückt sind von falschen Männern.“

2. Die Humanisierung der Typen

Die Commedia dell'arte, das Stegreif-Lustspiel aus der italienischen Spätrenaissance begründete nicht bloß ein eigenes lebenskräftiges Genre, sondern wirkte auch im fremden Milieu und in neuen theatralischen Spielarten fort. Besonders ihr Repertoire an komischen Chargen, an gleichbleibenden clownesken Charakteren hat sich die französische Bühne mit veränderten Namen ebenso erobert wie es in bestimmten Rollenmustern der italienischen opera buffa aufgegangen ist. Der vornehme Pantalone, der gelehrte Dottore, der gefährliche Capitano, der umständliche Pedant, aber auch die Dienertypen Arlecchino, Brighella und Pulcinella begegnen

in zeitgemäßer Maske immer wieder und vollführen ihre Lazzi. Auch in den Nebenrollen von „Le nozze di Figaro“ glauben wir sie wiederzuerkennen – doch vertieft durch einen individuellen biographischen Hintergrund und um ein subtiles humanistisches Verständnis bereichert. Da ist eben Basilio nicht bloß der Intrigant vom Dienst, sondern ein geknickter, vom Leben verbogener Mensch, der seinen ethischen Haltungsschaden zu einer besonderen Lebensphilosophie der Anpassung verdichtet. Bartolo ist mehr als der sklerotische Geizkragen der Tradition, der sich nur noch in misanthropischen Gefühlen gefällt. Sein wiedergefundener Sohn Figaro scheint auch verschüttete Zonen seines Seelenlebens freizulegen: Er entwickelt sich zum lustvollen Partner der Heiratssache, später zum einfühlsamen Tröster scheinbar verletzter Männerehre. Antonio erweist sich zwar in seinem polternden Auftreten als eine Variante des subalternen Grobians, doch als Vater Barbarinas und Onkel Susannas führt an seinem Gartenhaus wörtlich und bildlich kein Weg vorbei. Und seine Empörung über die zertretenen Blumen und misshandelten Beete lässt sich abseits der komischen Wirkung sogar nachvollziehen: er ist eben ein Gärtner aus Liebe. Don Curzio endlich, der stotternde Advokat und Rechtspedant, Urbild parodierter Jurisprudenz bis hin zum Dr. Blind der „Fledermaus“ bleibt noch am ehesten im überlieferten Klischee stecken. Dass auch er in das Unisono der abschließenden Festesfreude einstimmt, mag nur ein Zugeständnis an den formalen Typus und die theatralische Praxis sein, lässt sich freilich auch als menschliche Anteilnahme deuten.



*Jana Baumeister, Georg Festl, Nicolas Legoux, Katharina Persicke,
Radoslav Damianov, David Pichlmaier, Michael Pegher*





Xiaoyi Xu, Jana Baumeister, Katharina Persicke

In der ganzen „Spanne“ des Liebeslebens tauchen die Figuren im Kopf des liebenden Subjekts ohne jede Ordnung auf, denn sie hängen jeweils vom (inneren oder äußeren) Zufall ab. Bei jedem dieser Zwischenfälle (das, was ihn *über-*, was ihm *ein-*„fällt“) schöpft der Liebende aus dem Vorrat (dem Thesaurus?) der Figuren, je nach Bedürfnissen, den Weisungen oder den Lüsten seines Imaginären. Jede Figur blitzt auf, vibriert allein wie der aus einer Melodie herausgelöste Ton – oder wiederholt sich bis zum Überdruß wie das Motiv einer in sich kreisenden Musik. Keine Logik hält die Figuren zusammen, determiniert ihre Nachbarschaft: Die Figuren stehen außerhalb von Syntagma und Bericht; es sind Erynnien; sie ereifern sich, prallen aufeinander, beruhigen sich, kehren wieder, entfernen sich, ohne größere Ordnung als die eines Mückenschwarmes. Der *dis-cursus* der Liebe ist nicht dialektisch; er wechselt wie ein immerwährender Kalender, wie eine Enzyklopädie der affektiven Kultur.

Roland Barthes,
Fragmente einer Sprache der Liebe

Wolfgang Amadeus Mozart **Die Hochzeit des Figaro**

– Darmstädter Originalbesetzung von 2017

Musikalische Leitung Rubén Dubrovsky **Inszenierung** Emmanuelle Bastet

Bühne und Kostüme Tim Northam **Szenische Einstudierung** Dirk Schmeding

Einstudierung Chor Elena Beer

Mit: Graf Almaviva David Pichlmaier **Gräfin Almaviva** Katharina Persicke

Susanna Jana Baumeister **Figaro** Georg Festl **Cherubino** Xiaoyi Xu

Marcellina KS Katrin Gerstenberger **Basilio** Michael Pegher / Raffael Wittmer

Bartolo Seokhoon Moon / Nicolas Legoux **Don Curzio** Radoslav Damianov

Antonio Nicolas Legoux / Wiktor Czerniawski **Barbarina** Olivia Yang

Zwei Mädchen Katja Rollfink / Aviva Piniane

Textnachweise

Eva Gesine Baur: *Mozart. Genius und Eros*, München 2014 | Jean Baudrillard:

Von der Verführung, aus dem Französischen von Michaela Mefner, mit einem Essay von László F. Földényi Berlin 2012 | Der Beitrag *An den Grenzen der opera buffa* von Univ.-Prof. Dr. Oswald Panagl resultiert aus einer Vorlesung an der

Universität Mozarteum Salzburg und einem Vortrag bei der Ringvorlesung an der Universität Salzburg. Wir danken dem Autor für die freundliche Zurverfügungstellung seines Beitrags. Diese Beiträge sind zitiert nach dem Kölner Programmheft der Originalproduktion mit Dank an Dramaturgin Tanja Fasching. | Wolfgang Hildesheimer: *Mozart*, Frankfurt 1980 | Lorenzo Da Ponte Vorwort des Handpartiturs Engels | Roland Barthes: *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt 2015

IMPRESSUM

Spielzeit 2017|18, Programmheft Nr. 11 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt |

Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon: 06151 . 2811-1

www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand |

Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz |

Redaktion: Catharina von Bülow | Fotos: Wolfgang Runkel |

Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt |

Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: DRACH Print Media, Darmstadt

