

**Jean Starobinski**

**Über den Kreislauf von Personen und Gegenständen in “Le nozze di Figaro”**

**(Übersetzung Astrid Graf)**

*Sehr früh morgens, spät in der Nacht*

Die Oper von Da Ponte und Mozart war für damalige Verhältnisse ungewöhnlich lang. Es fanden sich Zuhörer in Wien, dies zu beklagen.

In seinem Vorwort rechtfertigte sich Da Ponte: der Librettist hatte den Text von Beaumarchais zwar soweit gestrafft, daß man mit Fug und Recht von “einem Auszug” sprechen konnte; dennoch würde die Oper “nicht eine der kürzesten sein, die auf unserem Theater aufgeführt wurden”. Die Länge, so versicherte er, war in einem Schauspiel dieser “Größe” und “Vielfältigkeit” unumgänglich. So wie es sich als Ergebnis der Zusammenarbeit von Dichter und Musiker darstelle, biete das Werk “dem gnädigsten, verehrungswürdigen Publikum” “eine fast neue Art des Schauspiels”.<sup>1</sup>

Trotz ihres außergewöhnlichen Umfangs beschränken sich *Die Hochzeit des Figaro* und *Le Nozze*, der klassischen Vorstellung entsprechend, auf einen einmaligen Umlauf der Sonne: Die Vorschrift der Einheit der Zeit wird tadellos eingehalten. Ein einziger, randvoller Tag.

Beaumarchais nannte sein Stück *La folle Journée* (Der tolle Tag). Die Tollheit ist in allen Köpfen. Sie ist vor allem im Rausch des Unvorhersehbaren, das dem Unvorhersehbaren das Lager bereitet, der Gefühlsausbrüche, die stets unterbrochen und in ihr Gegenteil verwandelt werden. Man erhebt sich früh im Schloß von Aguas Frescas. Und man begibt sich sehr spät zur Ruh an einem Hochzeitsabend. Tagsüber wird man von Überraschung zu Überraschung geeilt sein. Ein adeliger Herr, der sein Feudalrecht mißbrauchen wollte, wird dem Objekt seiner Liebesbegierde vergeblich nachgelaufen sein.

Die Intrige hält so viele Wendungen bereit, ihr Ablauf bringt so viele Personen, so viele erlittene Schicksale, so viele Irrtümer, ein so vielfältiges Hin und Her von Täuschung und Erkennen ins Spiel, daß man daraus eine Lehre ziehen muß. Die gesellschaftlichen Schranken sind allgegenwärtig, aber sie werden nur aufgerichtet, um uns das Vergnügen zu bereiten, sie fallen zu sehen. Denn die Energie die Lebens kontert den Widerständen, die sich ihr entgegenstellen, bloß mit einem umso fröhlicheren Triumph sie ebnet sich den Weg, indem sie schräge Bahnen einschlägt, die besser zum Ziel führen, als es die geraden täten. Die Vorführung des Werkes braucht etwas mehr Zeit, weil sich die kleinen Ereignisse schnell vermehren. Die Geschwindigkeit der Veränderungen verlängert die scheinbare Dauer des Tages. Der Zufall ist verschwenderisch, und der Kelch geht über. Jeden Moment geschieht etwas, das man erwartet hatte, nicht, weil etwas anderes – eine Katastrophe oder ein flüchtiger Erfolg – an seine Stelle tritt. So überstürzen sich die Provokationen, die Auswege, Pläne verdrängen andere Pläne, die Verkleidungen führen zu neuerlichen Verkleidungen, die Hochzeiten zu weiteren Hochzeiten oder Versöhnungen.

Figaro war ein geraubtes Kind. Er findet seine Eltern wieder in dem illegitimen Paar – dem “dottor” Bartolo und Marcellina –, das seine Hochzeit vereiteln wollte. Unterwegs werden ei-

---

<sup>1</sup> Zitiert nach dem originalen Vorwort im deutschen Textbuch der Uraufführung der “Hochzeit des Figaro” (AdÜ).

ne Reihe weiterer Personen und Gegenstände verlorengehen, ausgetauscht und wiedergefunden werden. Jene, die man wiederfindet, sind nicht die, die man gesucht hatte. Das launenhafte Schicksal gefällt sich darin, eins anstelle des anderen geschehen zu lassen. “*Non la trovo*”, singt Barbarina zu Beginn des vierten Aktes, als ihr die Nadel aus den Händen gefallen ist. “*Non la trovo, e girai tutto il bosco*” (“Ich finde sie nicht, und ich durchsuchte das ganze Gebüsch”<sup>2</sup>), singt später der Graf. Nimmt es Wunder, daß der Zuschauer, der nicht gleich weiß, wer oder was gesucht wird, des öfteren den Faden verliert?

### *Abweichung und Rückkehr*

In den ersten beiden Akten geht die Initiative von Figaro aus: Kaum hat er begriffen, daß der Graf eine Auge auf Susanna geworfen hat, beginnt Figaro ihn zu täuschen, ihm den Sinn zu “spalten”, ihn auf die Gräfin eifersüchtig zu machen, während er ihn gleichzeitig auf die Fährte einer falschen Susanna hetzt, auf Cherubino in Susannas Kleidern. “*Così potrem più presto imbarazzarlo, confonderlo, imbrogliarlo, rovesciargli i progetti*” (“So können wir ihn schneller verwirren, durcheinanderbringen, hereinlegen, seine Pläne durchkreuzen”)... Aber wer anderer Pläne durchkreuzen wollte, sieht seine eigenen durchkreuzt: Figaros Plan scheitert im zweiten Akt. Von Diesem Augenblick an *verliert* der schlaue Kammerdiener die Herrschaft über das Spiel. Der zweite Akt, so voll der Aufregung, ist ein Riesenaufwand für nichts.

In der Folge wird Figaro fast ebenso getäuscht werden wie der Graf, aber zu seinem größten Nutzen. Er glaubt sich von Susanna verraten: Er ist es nicht. Der Graf hingegen glaubt an sein Glück in der Liebe: Er wird bloß geködert Ein zweites Komplott wird von den Frauen ausgeheckt, die die Führung der Intrige übernehmen. Diese neue List wird erfolgreich sein, sie wird Schwung in die beiden letzten Akte bringen und zum glücklichen Ausgang führen. Rufen wir uns Mittel und Wege in Erinnerung: Cherubino muß sich verstecken, er ist fortan zu verdächtig; an seiner Stelle wird die Gräfin zu dem nächtlichen Fest Susannas Kleid tragen, und somit wird die Ehefrau die schweifende, ungetreue Begierde auf sich lenken. Diese zweite Substitution wird dazu führen, daß die liederliche *Abweichung* den Grafen zu einer *Rückkehr* bringt, die er keineswegs gewünscht hatte. Knapp vor dem Ziel seiner Liebe, während er glaubt, eine neue Beute zu erhaschen, wird er gegen seinen Willen treu gewesen sein.

Die Rückkehr, das Erkennen: Wir finden ein altes Gesetz der Dramaturgie wieder, das aber auch für eine andere zeitgenössische Kunst gilt, für die Musik. Diderot zufolge (*Leçon de clavecin*) muß die musikalische Komposition von einem Wechselspiel von Abweichung (*écart*) und Rückkehr (*retour*) bestimmt sein: so hält es Mozart mit den Tonarten der verschiedenen Akte und der gesamten Oper. Der Trug einer neuen Liebe wirft den Grafen seiner rechtmäßigen Ehefrau zu Füßen. Der Vogelfänger (*uccellatore*) geht in die Falle seiner Untreue und wird selbst in den Käfig gesteckt, und der Höhepunkt des Durcheinanders bringt schließlich die Ordnung zurück. Der Graf wurde weder von seinem Kammerdiener noch von seinem schönen Pagen getäuscht, sondern von den Objekten seiner Begierde. D-Dur ist das verlassene Ufer und das wiedergewonnene Land.

So eilen die Stunden leichten Schrittes dahin, reißen nicht enden wollende Katastrophen, eine Fülle von Liebeleien und Verwechslungen mit sich. In der knappen Aufeinanderfolge der Augenblicke, die die Augenblicke auslöschen, im Zustürzen auf eine nicht greifbare Zukunft, in der die wiedergefundene Ordnung selbst nur ein Zufall ist, bleibt auch Platz genug für offene Fragen. Die wundervollen Arien der Gräfin sind bei Beaumarchais nicht angelegt, sie wurden

---

<sup>2</sup> Zitiert nach der deutschen Übersetzung von Karl Dietrich Gräwe.

von Mozart und Da Ponte neu geschaffen und verleihen der Oper eine Tiefe, die der französische Text nicht hat, der bloß aus überflüssigen Umwegen besteht. Diese lyrischen Momente fügen in die Handlung eine Dimension der Sehnsucht, einen Rückblick in die Vergangenheit ein. Die "méditativen Pausen (der Ausdruck stammt von Jean Rousset) der Ehefrau sind jedoch in einer Tonlage gehalten und von einer Konsequenz, die die Abfolge der Ereignisse keineswegs unterbrechen. Wir wissen besser, welches Herz letztlich um Vergebung gebeten wird und von wem sie gewährt werden soll. Das Tempo verlangsamt sich nur zu Beginn des vierten Aktes, durch die Arien von Marcellina und Basilio; es sind dies bloß Selbstporträts oder Kommentare, die zweitrangigen Personen anvertraut werden, aber sie erklingen spät genug, um die allgemeine Dynamik des Werkes nicht zu beeinträchtigen.

### *Der Vorrang der Musik*

Es war wohl der Bewegungsreichtum in Beaumarchais Stück, der Mozart in seiner Wahl bestimmt hat. Es genügte nicht, daß die Komödie des französischen Schriftstellers skandalumwittert war und daß sie die Vorrechte des Adels in Frage stellte. Mozart fand hier alles Nötige, um den musikalischen Ausdruck anzuregen. Endlich eine Geschichte, bei der man nicht Gefahr lief, einzuschlafen! Mozart ging das zwanghafte Reimebilden und das verbale Auf-der-Stelle-Treten der meisten Librettisten auf die Nerven. Er wünschte sich eine lebhafte Handlung mit einem ebenso raschen Wechsel der Szenen wie der Gefühle der Personen, der es ihm erlaubte, alle Möglichkeiten seiner Musik zu entfalten

Beaumarchais Werk hatte diesen Schwung und diese Kraft: es reichte aus, es etwas weniger geschwätzig zu machen, in den Rezitativen, die überflüssigen "Bonmots", das Gesprudel kurzer, trockener Wortwechsel zu beseitigen, es mit wahrer Lyrik zu tränken. In Mozarts Vorstellung mußte die Musik nur mit der Handlung mitlaufen. Bei Beaumarchais fand sie gewiß die notwendigen Voraussetzungen für situationsbedingte Arien, "Abgangsarien". Aber mit Da Pontes Hilfe fand sie darüber hinaus alles, was den üblichen Libretti fehlte: Die Gelegenheit, Ensembles zu schaffen, durch die sich die Situationen wandeln und die Intrige sich verzweigt.

Man weiß, daß Da Ponte für Mozart viel mehr Ensemble-Stücke geschrieben hat als für irgendeinen anderen Musiker (Salieri oder Martin y Soler). Womit Da Ponte einer Forderung Mozarts nachkam. "Bei einer Opera": schreibt letzterer in einem berühmten Brief, muß schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein." In seinen Erzählungen von der Zusammenarbeit mit Mozart für *Le nozze* schreibt Da Ponte: Während ich nach und nach den Text schrieb, machte er daraus die Musik. "Wie man sich denken kann, ist dies nur ein Teil der Geschichte. Denn bevor Da Ponte seinen Text schrieb, hat ihm Mozart wohl seine Wünsche im Hinblick auf die Musik kundgetan, ihn wissen lassen, was zu den Rezitativen gehöre, was zu den Soli (was die Sänger verlangten) und was zu den Ensembles, wo er seinem Feueereifer freien Lauf lassen konnte. Es ist sehr wahrscheinlich, daß der Beitrag von Da Pontes Genie zu *Le Nozze* nicht bloß in schnellen und akkuraten Einfällen, sondern auch in der Gefügigkeit gegenüber Mozarts Intentionen bestand. So wird man kaum annehmen, daß Da Ponte die Schnitte und den Wechsel von Gesprochenem und Gesang aus eigenem Antrieb durchgeführt und selbst verantwortet hätte – etwa die Idee des Terzetto im ersten Akt, des großartigen Finale im zweiten Akt, des wunderbaren Erkennungs-Sestetto im dritten Akt, etc. Und man kann sich gut vorstellen, daß Mozart, als er nach und nach den Text von seinem "Dichter" erhielt, ihn über die Verfügungen, die er für die weitere Arbeit getroffen hatte, aufklärte: er sagte ihm, welche Couplets er benötigte, um einen Sänger brillieren zu lassen und wieviele Gegenreden, wieviele Takte er brauchte, damit eine Ensembleszene alle nötigen *affetti* entfalten könne, ohne Längen und ohne Hast. Da Ponte war so geschickt, dem Komponisten ein sehr feinfühliges Libretto zu liefern, das genug sagte, um die Handlung verständlich zu machen, das sich aber Im Hintergrund hielt und nicht das ganze Interesse auf sich zog. Somit ließ der Text all den Spiel-

raum (marge), den die Musik erforderte. Diese konnte ungehindert über die Worte hinausgehen und die Gefühle an ihre äußersten Grenzen führen, das heißt zum Genie und zum tollen Rausch, die Zuhörer wie Stendhal zutiefst beglücken sollten.

Der Spielraum, von dem ich spreche, kann auch "il resto" heißen. Das Motto für das Überdas-Libretto-Hinausgehen der Musik wird von den Worten Figaros, in seiner großen Arie im vierten Akt geliefert: "Il resto nol dico." Diesen so dunklen, so lustvollen und oft so schmerzlichen Rest kann die gesprochene Rede nicht ausdrücken. Gewiß, in der ersten Szene steht Susanna Figaros Wunsch "udir bramo il resto" ( Ich will den Rest hören) Rede und Antwort. Aber wenn auch der Text den schändlichen Rest preisgibt, die Worte des Dichters können und wollen nicht alles sagen. Denn der irreduzible Rest gehört der Musik, die ihn zu seiner ungreifbaren Vollendung führt. Die Botschaft wird erneut in dem entzückenden Brief-Duetto im dritten Akt kundgetan, wo das so dezent vorgebrachte Versprechen und die Zärtlichkeit auch eine Lehre für den Zuhörer sind: "El già il rest capirà" ("Den Rest wird er schon verstehen.").

### *Das Rollenverzeichnis*

Obwohl sie Die sechzehn Personen des französischen Schauspiels auf elf reduzierten, verfügten Da Ponte und Mozart über ausreichende Mittel, die verschiedensten Gesellschaftsschichten und ein breites Spektrum unterschiedlicher Leidenschaften in Bewegung zu setzen

Sie behielten den Rahmen bei, in dem Beaumarchais sein kleines Völkchen an Personen agieren ließ. Vom Gärtner bis zum Grafen, über den Arzt (Bartolo) und den Rechtsgelehrten (Curzio), über Figaro und den Musikmeister Basilio, bekleidet mit einem "schwarzen, heruntergeschlagenen Hut, soutanenartigem Gewand und langem Mantel" (Beaumarchais hatte ihn zu einem etwas klerikal angehauchten Organisten gemacht), sind die diversen Stufen der sozialen Leiter vorbildlich vertreten. Der Graf ist der einzige Adelige einem Volk (dem Chor) gegenüber, das seine Stimme, vom Baß bis zum Sopran, deutlich hörbar erhebt. Der Dritte Stand, Klerus, Adel: die Schauspieler der Generalstände von 1789 probten in fröhlicher Ahnungslosigkeit jene Rollen, die sie nach dem Aufgehen des Vorhangs der Revolution ernsthaft und mit ganz anderem Einsatz wieder aufnehmen sollten.

Und keiner bleibt dort, wo er hingehört. Man läuft die Treppen des Schlosses auf und ab, zum Vergnügen oder aus Gier. Der Graf und Cherubino schleichen als Rivalen um die Tochter des Gärtners; sie treffen einander wieder bei Susanna, der Nichte des Gärtners. Der dringt mit seinen zertretenen Nelken in die Beletage des Schlosses ein. Basilio, der die Botschaften des Grafen überbringt, hat ein Auge auf alles. Durch sein reges Interesse am Lauf der Welt glaubt er sich erfahren genug, wie später Don Alfonso, der "Philosoph", sagen zu können: "Cosi fan tutte le belle." Was Cherubino anbelangt, die kleine "Schlange", der "verteufelte Page", der "demonietto", er schmeichelt sich mit der Komplizenschaft des Zufalls überall ein. Er wurde lang vor der ersten Szene verjagt, aber er bleibt im Geheimen gegenwärtig, taucht nach und nach in verschiedensten Verkleidungen auf, bringt das Geschehen durcheinander und jedermann in Verlegenheit und erzeugt auf seinem Weg eine seltsame Irritation. Als Repräsentant eines ungebundenen Eros, der sich in Ermangelung eines bestimmten Objekts auf die ganze Welt stürzt, ist er der, von dem die Störung ausgeht, auch der, dessen Küsse sich in der nächtlichen Verwirrung verlieren. Mit imaginärem Helm und Turban ist er auch ein heranwachsender Soldat, dessen kriegerische Tugenden nicht viel vertrauenserweckender sind als die religiösen Tugenden Basilios. Die Respektlosigkeit ist im übrigen allgegenwärtig. Er gibt keine verbotene Schwelle In diesem Schloß. Und es gibt keine Person, die nicht nötigenfalls von einer Rolle in die andere schlüpfen – In Cherubinos Fall: von einem Geschlecht zum anderen übergehen – konnte; Marcellina bringt es fertig, ihre Rolle als Freierin gegen die der Mutter zu tauschen.

## *Liebesalter*

Die verschiedenen Lebens- und Liebesalter sind nicht weniger gut vertreten man sieht Liebende jeden Alters kommen und gehen. Die frühe, noch narzistisch bestimmte Jugend von Barbarina und Cherubino, die kaum aus den Kinderschuhen gestiegen und von der Liebe nur das verwirrende Erwachen kennen. Figaro und Susanna dagegen haben eine klare Gewißheit ihrer Liebe. Ihr Wille, einander bedingungslos zu gehören, setzt sie allerdings heftigen Anwandlungen von Enttäuschung aus. Der Graf und die Gräfin, unwesentlich älter, sind bereits bei den Ermüdungserscheinungen und beim Kummer angelangt, die mit Zerreißproben und inneren Widersprüchen einhergehen. Der Graf ist zwar untreu, aber eifersüchtig, als liebte er noch. Die Gräfin ist zwar treu, aber nicht unempfänglich für Cherubinos Verehrung. Marcellinas reifes Alter wird Opfer einer seltsamen Gefühlsverwirrung. Sie ist eine lächerliche Jocaste, und es fällt Figaro nicht schwer, dem Schicksal des Oedipus zu entgehen. Jeder brennt auf seine Weise, und jede Liebesart erhält ihre eigene Musik. Es sind nicht bloß die polymorphen Intonationen der Liebe; vielmehr findet das gesamte Prisma der Leidenschaften hier freies Feld. Neben der Liebe in all Ihren Ausdrucksformen bleibt Raum für die Fröhlichkeit, die Melancholie, die Geldgier, die Angst, die Schläue, die Eitelkeit, die Reue, die Vergebung etc.

Wir sehen, wir hören einen Mikrokosmos der Leidenschaften sich drehen, der auf wundersame Weise seinen Rhythmus, seine Timbres, seine Klangfarben findet Der *edle* Zorn des Grafen ist in einem ganz anderen affektiven Register angesiedelt als die *aufständischen* Wutausbrüche Figaros, die von Ressentiment und Bitterkeit geprägt sind. Mozart hat nur auf diese Gelegenheit gewartet, um all jene Ausdrucksmöglichkeiten, mit denen er sich bedacht wußte, ins Spiel zu bringen. Da Ponte lobt den Komponisten und nebenher auch sich selbst, wenn er, unter dem Vorwand, sich für die Länge des Werkes zu entschuldigen, von der "Verschiedenheit der Fäden" spricht, "welche die Handlung dieses Schauspiels durchweben und von der Vielfältigkeit und Verschiedenheit der musikalischen Stücke (so i. O.) die man hineinbringen mußte (...), um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken.

Die Leidenschaften selbst tragen die wechselnden Farben der Tageszeiten. Es ist Morgen im fröhlichen Duettino, wenn der Vorhang zum ersten Mal aufgeht; man hört daß die Nacht eingebrochen ist in Barbarinas Kavatina zu Beginn des letzten Aktes. Aber angesichts der Ungeduld der Begierde vergeht die Zeit zu langsam. Vom ersten Akt an (sechste Szene), am Morgen, läßt der Graf Susanna wissen, daß er sie am gleichen Abend erwarten wird, "In giardin, sull' imbrunir del giorno" ("in der Dämmerung des Abends" im "Garten"). Und wir wissen von Basilio (siebte Szene), daß Cherubino schon frühmorgens herumschlich: "sul far del giorno, passeggiava qui intorno" ("der heute bei Tagesanbruch hier herumlungerte"). Die zeitlichen Anhaltspunkte sind klar gekennzeichnet. Die Personen, die sich morgens in dem "völlig unmöblierten Zimmer" des Brautpaares getroffen haben oder von denen dort die Rede war, treffen sich alle bei Einbruch der Nacht "unter den Pinien" des großen Parks wieder. In der Zwischenzeit, gegen Tagesmitte, hatte der Graf genügend Zeit gehabt, auf die Jagd zu gehen, ein Billet zu erhalten und mit verhängten Zügeln zurückzukehren, um seine Frau auf frischer Tat zu ertappen.

## *Vivace*

Die Bewegung kommt nie zum Stillstand, das erfinderische Genie kommt nie zu kurz. Das diesbezügliche Versprechen wird in den sieben ersten Takten der Ouvertüre gegeben, in der zarten Strichführung der Achtel in der Violine, die geheimnisvoll und fröhlich die Abfolge Tonika-Dominante-Tonika wiedergeben. Sieben Takte, und nicht acht, als gelte es die Ungeduld der Lust darzustellen. Bei den ersten fünf Noten wird die angehängte Septime sofort in den Lauf der Melodie eingebunden. Man kann die aufstrebenden Motive der Ouvertüre in den

letzten Takten der Oper wiedererkennen, wenn sich die Wiedersehensfreude im Ausruf “Cor-riam tutti” artikuliert.

Dieses Schlußallegro, in den Tönen des D-Dur-Dreiklangs der Ouvertüre, preist die wieder-gewonnene Ordnung der Gefühle und schickt uns zugleich wieder auf die Jagd nach dem Glück, als wäre die Suche mit dem letzten Takt nicht zu Ende. Doch schon beim Öffnen des Vorhangs hatte sich der Schwung der Ouvertüre in den ersten von Figaro gesungenen Tönen mitgeteilt “Cinque...dieci...venti...trenta...trentasei...quarantatré”... Man vernimmt bei Mozart und Da Ponte, die sich von einem bewundernswerten Rhythmus mitreißen ließen, das lebendige Immer-mehr-Werden und die Euphorie der steigenden Zahlen. Die aufwärts gehenden Töne sagen es unmißverständlich: dies ist eine erigierende Arithmetik, das ist eine von Zahlen symbolisierte Erektion. Alles beginnt mit Berechnungen, die sich weniger auf eine meßbare Wirklichkeit als auf die Vorwegnahme der Liebeslust durch die begehrende Ausdehnung beziehen. Und welches Übermaß an Dynamik bei Mozart, welch ein Gegensatz auch zu den trockenen Eröffnungsworten des Figaro von Beaumarchais “Neunzehn mal sechszwanzig Fuß” . Das war es. Da garte nichts. Der Figaro des Beaumarchais stellte nur ein Verhältnis zwischen zwei Zahlen her, während Mozart und Da Ponte über ihr Vorbild, gleichwohl sie ihm treu blieben, an Schwung und Symbolträchtigkeit weit hinausgingen. Eine Kraft der Eroberung ist hier am Werk. Sie beinhaltet, den Vorgaben Beaumarchais gewiß folgend, einen Willen zu Vergrößerung und Bereicherung auf allen Ebenen. Es ist eine Energie ohne Vorfahren, die in diesem Augenblick zum Leben erwacht. Sie ist in der Lage, das angeborene Vorrecht eines adeligen Herrn in den Schatten zu stellen.

Denn in der Ordnung des Begehrens sind alle Wesen gleich. Die Arie “Se vuoi ballare, signor contino” bringt den eifersüchtigen Groll zum Ausdruck, der sich zu intellektueller Überlegenheit aufschwingt und diese auch einsetzt. Dieses neuerliche Größer-Werden Figaros schmälert im selben Zug den Grafen, der bloß noch ein “contino”, ein Gräflein ist, der den Tanzschritten gehorchen muß, zu denen ihn die Gitarre seines Kammerdieners nötigt. Dem Grafen fehlt es weder an Würde noch an Eitelkeit, aber er hat sich nur die “Mühe gegeben, auf die Welt zu kommen”. Die Formulierung Beaumarchais' konnte nicht in die Oper eingefügt werden. Die Arie des Figaro, die Da Ponte an ihre Stelle setzte, zeigt deutlich genug, daß der Kammerdiener Wege und Mittel kennt, das Verhältnis von hoher und niederer Geburt auf fröhlich-bittere Weise umzuwerfen, wenn nicht gar auf den Kopf zu stellen. Der Musiker, der Tanzlehrer hat die Kraft, die Schritte zu führen und das Schicksal des Usurpators zu bestimmen, der bloß unterhalten zu werden gedachte.

### *Susanna im Mittelpunkt*

Morgen, Abend, Nachmittag, Nacht: Jeder der vier Akte erfüllt eine dieser “Tageszeiten”, die die Maler und Dichter der Klassik so gerne allegorisch darstellten. In jedem dieser Akte nimmt Susanna, deutlicher noch als in Beaumarchais Intrige, eine zentrale Position ein. Mozart hatte Sorge getragen, ihre Rolle Nancy Storace anzuvertrauen, in die er verliebt war: um sie kreisen Figaro, der Graf, Cherubino und selbst Basilio, der Drahtzieher des Grafen. Es gibt in der Oper kein Duett, in dem sie nicht eine tragende Partie wäre: sie ist es, auf die am Beginn des zweiten Aktes die verlassene Gräfin wartet; sie ist es, der die letzte große *aria* der Oper gehört (“Deh vieni, non tardar”). Und als Ergebnis einer unwiderstehlichen Anziehungskraft fliegen ihr die Börsen, die Ringe u.v.m. zu.

Wenn schließlich zum Zwecke der Intrige Susanna das Gewand der Gräfin trägt, ist dies mehr als eine Verkleidung: man errät dahinter eine Vergrößerung, die der Figaros gleicht. Es findet hier, wenn auch fiktiv, ein verdienter Aufstieg statt, eine Erhöhung des sozialen Status. Weise, schelmisch, scharfsichtig und bereit, schnell zu handeln, ist sie die begehrte Beute, aber sie hat

die Funktion der Befreierin. Sie hilft jenen aus der Verlegenheit, die vom Zorn oder von der Eifersucht des Grafen bedroht waren: der Gräfin, Cherubino und selbst Figaro. Indem sie die anderen rettet, rettet sie sich selbst vor allen Fallen. Sie spielt mit dem Feuer, denn sie gibt vor, dem Unterfangen des Libertins nachzugeben, – und durch sie kommen alle kompromittierenden Situationen wieder ins Lot Ja, sie ist nur eine Kammerzofe (ebenso wie Despina), sie kommt gelaufen, wenn die Glocke der Gräfin erklingt, sie kümmert sich um die Geschmeide und die Toilette ihrer Gebieterin, aber ihre Stellung ist fälschlich subaltern, genau wie die Figaros. Die Beharrlichkeit der Verlobten, ihr Mut und ihre Fröhlichkeit machen sie zu Herrschaften an Kraft. Was die Aufgeregtheit, die Sorge, das wirre Herumlaufen der anderen Personen umso deutlicher hervortreten läßt.

Am Schluß des Schauspiels von Beaumarchais hat Figaro, der schon in seinen ersten Worten ein kühler Rechner war, seine Interessen nicht vergessen, und er zählt noch fein säuberlich den substantiellen Tagesgewinn zusammen (“dreifache Mitgift, großartige Frau”). Da Ponte und Mozart ersparen uns diese finanzielle Rekapitulation: denn am Ende so vieler Streiche (“quante buffonerie!”), die sich zu musikalischer Erhabenheit aufschwingen, hat niemand einen kühlen Kopf bewahrt. Der Lauf durchs Liebeslabyrinth und das schlußendliche Vergebungssakrament haben alle Seelen verwirrt und mitgerissen ... Es ist nicht mehr der Augenblick zu rechnen und die Zunahme des Kapitals abzuschätzen. Die Ausgabe tut not: “Corriam tutti a festegglar.”

#### *Der Kreislauf der Gegenstände*

Die Gegenstände sind in regem Umlauf<sup>3</sup> in Beaumarchais Spiel und in der Oper von Da Ponte und Mozart. (Die Regisseure und Requisiteure müssen darauf achten!) Alles spielt sich ab, als bräuchten die Regungen der Leidenschaften materielle Vertreter – Leitkörper.

Wie in einem Traum wird eine ganze Menge von Dingen, die zur weiblichen Toilette gehören (der *mundus muliebris*, wie Baudelaire sagte), im allgemeinen Getümmel verschoben. Der “kleine Strauß Orangenblüten” (Beaumarchais) oder der Hut, das weiße Hütchen (Mozart und Da Ponte), das Susanna für ihren Hochzeitstag gefertigt hat und das sie im ersten Duettino bewundern läßt, wird vom Grafen während der Nachmittagszeremonie (3 Akt) auf ihren Kopf gesetzt; im nächtlichen Halbdunkel wird er die Gräfin kleiden. Cherubino wird sich davon täuschen lassen und auch der Graf, wie Schmetterlinge, die von einer Blüte angezogen werden (4. Akt, Szene XI). Er ist der helle Mittelpunkt des Schauspiels.

Ein anderer weiblicher Fetisch: das Band, das der Gräfin gehört und das Cherubino Susanna aus den Händen reißt. Der Page wird es um seinen Arm tragen, vom Blut eines Kratzers befleckt. Eine kostbare Berührung, die die Gräfin wohl versteht und die sie erwidert haben machte. Warum sonst würde sie sich im zweiten Akt bemühen, dieses Band zurückzubekommen, indem sie es gegen ein anderes tauscht? Cherubino hatte die indirekte Berührung mit dem Körper der Gräfin gewünscht, und die Gräfin möchte den von ihrem Paten vergossenen Blutstropfen an sich tragen. Das Zeichen spricht für sich, und das erotische Ritual der Übertragungsmagie ist stillschweigend vollzogen worden. In der Oper beschränkt man sich schamvoll darauf. Die Gräfin wird es nicht auf sich tragen. Denn in dem Libretto von Da Ponte taucht das Band, entgegen den Regieanweisungen Beaumarchais nicht mehr auf. Man wird es nicht vom

---

<sup>3</sup> J. S. gebraucht hier wie auch im Haupt- und Untertitel den Begriff “circulation” bzw. “circuler”. Im Deutschen war eine einheitliche Übersetzung nicht möglich, es mußten alternativ die Begriffe “Umlauf”, “Bewegung”, “Zirkulation” gebraucht werden.

Busen der Gräfin fallen sehen, als diese die Nadel sucht, die den Brief versiegeln soll, den sie Susanna diktiert.

Ich lade die Regisseure ein, im Libretto einige andere Zeichen festzuhalten: Das Taschentuch, mit dem die Gräfin am Beginn des zweiten Aktes Cherubinos Tränen getrocknet hatte, ist dasselbe, das sie sich an den Mund hält, als sie versucht "ihre Verwirrung zu verbergen". Diese Geste findet im Augenblick größter Aufregung statt, als die Gräfin Susanna an des Pagen Statt in der Tür des Kabinetts auftauchen sieht, die der Graf aufgebrochen hat. Das leicht befeuchtete Taschentuch ist ein weiterer Übertragungstoff, sinnlicher noch als das Band.

Was schließlich das Motiv der Nadel anbelangt: Sie hat eine greifbare und eine symbolische Funktion und heftet, wie unter dem Diktat Beaumarchais, die ganze Oper zusammen. Das Schwert, mit dem der Graf Cherubino bedroht, der in dem Ankleidekabinett eingeschlossen ist, findet seinen weiblichen Gegenpart in der Nadel. Spitze (*pointe*) gegen Spitze. Der Stich einer Nadel, das weiß man, ist ein "süßer Schmerz", sehr präzise lokalisierbar. Es verhält sich nicht viel anders wie das Brennen nach einer Ohrfeige, seinerseits eine Empfindung der Haut, etwas diffuser, die Susanna des öfteren *a tempo* auszuteilen versteht, mit lockerer Hand und im rechten Augenblick (*à la pointe de l'instant*).

Im ersten Akt, vom Rezitativ der fünften Szene an, beneidet Cherubino Susanna um das Privileg, über Kleidung und Haartracht der Gräfin herrschen zu dürfen: "Felice te [ ... ] che la vesti in mattino, che la sera la spogli, che le metti gli spilloni, i merletti" ("Du Glückliche [...], die du sie morgens ankleidest, die du sie abends auskleidest, die du ihr die Broschen, die Spitzen anlegst..."). Beaumarchais hatte sich vorgestellt, daß Susanna Cherubino im zweiten Akt als Frau einkleidet und "mit den Nadeln im Mund" singt. Dieser Regieeinfall konnte in der Oper nicht realisiert werden, man mußte darauf verzichten; aber man verlor dabei nicht viel, da die entscheidende Geste nach dem Brief-Duettino kommt, wenn die Nadel der Gräfin an das Billet geheftet wird, das sie Susanna diktiert hat. Die Nadel wird den ungetreuen Ehemann am Höhepunkt des Hochzeitsfestes stechen. Zur Erinnerung: Der Graf rückt den Jungfernhut auf dem Kopf der Braut zurecht und streift bei der Gelegenheit Susannas Hand, die ihm das Billet zur Verabredung zusteckt. Er sticht sich dabei in den Finger und begreift sogleich, daß er erwartet wird: "Le donne ficcan gli aghi in ogni loco... Ah! ah! capisco il gioco." ("Die Frauen stecken überall ihre Nadeln hin... Ha! ha! Ich durchschaue das Spiel.") Im nächsten Akt wird – Gipfel der Ironie – eben diese Nadel, die Susanna über Barbarina rückerstattet worden war, verlorengehen und durch eine andere ersetzt werden, die Figaro aus der Haube seiner Mutter gezogen hat. Jede x-beliebige Nadel tut es. Als ob alle Frauen austauschbar wären. Figaros Nadel-Spiel nimmt den Mißmut vorweg, den seine große Arie gegen das ganze Geschlecht bekunden wird: "Guardate queste femmine, guardate cosa son." Alle weiblichen Wesen des Libretto werden also nacheinander die Nadel – oder jene, die sie ersetzt – berühren: der Graf und Figaro haben an diesem seltsamen Reigen teil.

Die Nadel ist der perfide Stachel, der einen unaufrichtigen Liebesbrief begleitet. Sie ist ein Siegel, das für nichts garantiert. Diverse andere Papiere und juristische Schriftstücke sind im Umlauf, deren Wert auch nicht viel gesicherter ist. Figaros Schuld gegenüber Marcellina und sein Eheversprechen sind von vornherein null und nichtig. Es fehlt das Siegel ("il sigillo") auf dem Offizierspatent. Das Patent wurde Cherubino gegeben, beim Sprung aus dem Fenster verloren und vom Gärtner Antonio wiedergefunden: es ist ein Liebes-Jagdschein ("delle belle turbante il riposo"). Das einzig Echte ist die Narbe aus frühester Kindheit, der Spachtel auf Figaros rechtem Arm, der einer Geburtsurkunde gleichkommt. Die Gegenstände, die Zeichen, die von Hand zu Hand gehen, sind Träger von Enttäuschungen: es ist eine Währung, die durch nichts anderes gesichert ist als durch die Geistesgegenwart derer, die sie in Umlauf bringen. Ihr einzi-

ger Wert besteht darin, daß jeder bei all diesen Tauschgeschäften mit Illusionen entlohnt wird und sich mit einer flüchtigen Berührung zufrieden gibt.

#### *Die Musiker-Personen*

Der hinterhältige Basilio ist Susannas Gesangslehrer. Er nutzt dies aus, um die Angebote des Grafen zu übermitteln: Man erfährt es in einem der ersten Rezitative. Auch bei Beaumarchais ist Bazile, ebenso wie im *Barbier von Sevilla*, derjenige, der "Madame das Cembalo weist", und er ist überdies auch der, der "den Pagen die Mandoline" lehrt. Er konnte Cherubino also in die Kunst des Liebesliedes einführen. Dieses Lehrer-Schüler-Verhältnis verschwindet bei Da Ponte und Mozart. Die beiden haben wohl gespürt, daß in ihrer Dramaturgie ein Basilio als Quelle und Verbeiter von Musik eine Dissonanz dargestellt hätte.

Die Rolle wurde neu verteilt. In der Oper fällt der Auftritt von Musikern mehreren Personen zu: Figaro, der sich in seiner Phantasie mit der Gitarre begleitet, während er seine Kavatina voll der Drohungen singt; der Gräfin, die Melodien (airs<sup>4</sup>) kennt, zu denen sie einen neuen Text erfindet, um einen falschen Liebesbrief zu schreiben (canzonetta sull' aria"...); Susanna, die zwanglos zur Gitarre ihrer Herrin greift, als sich die Gelegenheit zu einer Begleitung ergibt...

#### *Die beiden Arien des Cherubino*

...Aber der Komponist und Sänger par excellence in *Le Nozze* ist Cherubino. Er tritt auf und trägt ein Liedchen, das er geschrieben hat, in seiner Tasche. Die Kanzoneetta gehört aber dem System der zirkulierenden Gegenstände an und läßt deren ganze Komplexität erkennen. Das Band zirkuliert nicht allein. Es bildet von Anfang an ein Paar mit dem Blatt, auf dem das Lied geschrieben steht.

Frühmorgens, bei seinem Eindringen ins Zimmer der zukünftigen Eheleute, bietet Cherubino, nachdem er das Band an sich genommen hat, als Ersatz das *Blatt Musik* an, das er aus seiner Tasche zieht. Es ist seine Tauschwährung. Er versucht damit das Band zu kaufen, welches den unmittelbaren Kontakt mit dem Körper der verwirrenden Patin darstellt.

Indem er sich im ersten Akt erdreistet zu verlangen, daß sein Lied der Gräfin, Susanna, allen Frauen des Schlosses vorgetragen werde, sieht sich Cherubino auf dem Höhepunkt der Verwirrung. Der Gedanke an diese akustische Verführung läßt sein Herz höher schlagen. Die Hoffnung auf den zukünftigen Gesang ist ein Zuviel an Liebe und bahnt dem *agitato*: "Non so più cosa son, cosa faccio" den Weg ... Als wäre sie improvisiert, läßt die Arie den wundersamen Überschuß vernehmen, in dem sich jene Energie verliert und wieder in Schwung kommt, die bei den Körpern und den Dingen keinen Halt finden kann. Die Liebesbegierde, die sich bis in die weiteste Ferne aufschwingt, fällt schließlich auf sich selbst zurück, so sehr treibt es sie, ein Ziel jenseits all dessen zu erreichen, was sich entzieht. Mozart und Da Ponte, die sich sehr nahe an Beaumarchais' Text gehalten haben, fügen genialerweise die zögerliche, triumphierende Bemerkung über das gesprochene Wort hinzu, das zu seiner eigenen Quelle zurückkehrt: "E, so non ho chi m'oda, parlo d'amor con me." ("Und wenn ich keinen habe, der mich hört, spreche ich von Liebe mit mir selbst.")

---

<sup>4</sup> "Air" ist mehrdeutig und meint hier sowohl "Melodie" als auch "Luft" ("Kanzonetta über die Luft"). Die Gräfin erfindet einen Text zur Melodie, aber auch einen Text über die Luft. (vgl. die Ausführungen auf S. 12).

Zu Beginn des zweiten Aktes, im Schlafzimmer, wird das Liebeslied von Susanna in die Hände der Gräfin gelegt die Zärtlichkeit wird durch einen zwischengeschalteten Gegenstand Übermittelt. Cherubino, der das Blatt vorangehen ließ, kann sich nun selbst seiner schönen Patin nähern. Cherubino hat also eine Melodie ersonnen (“Voi che sapete”). Er errötet. Ja, gewiß, er ist der Autor; er wünscht nichts sehnlicher, als sie zu singen. Hier befinden wir uns sehr weit entfernt von Beaumarchais, der Cherubino nur eine Schmeichelei an seine Patin auf die abgedroschene Melodie des Volksliedes *Malbourg s'en va-t-en guerre* zudachte. Bei Mozart wird das Liebeslied des Cherubino, wenn er (oder sie, da es sich ja um eine Hosenrolle handelt) es im zweiten Akt singt, von Susanna begleitet und von der Gräfin angehört: Es ist die Hand der Kammerzofe, die auf der Bühne den harmonischen Baß, die Arpeggios, die Pizzicati vertritt, und die Melodie, die der schöne Pate singt, ist ihr ebenso zugeeignet wie der Gräfin. Die beiden Frauen sind die gemeinsamen Adressatinnen des Ausrufes: “Ricerca un bene fiori di me”: Ich suche ein Glück, das außerhalb meiner selbst ist. Ich weiß nicht, wer es hat, ich weiß nicht, was es ist.” Welch dunkles Streben! Hinzu kommt aus dem Orchestergraben das nicht minder dunkle Spiel der Bläser. Man vernimmt aus dem Eingeständnis der Ahnungslosigkeit in Liebesdingen die allerinnigste Stimme der Liebe. Das Liebeslied des Cherubino beweist, daß er bereits die Hauptsache dessen kennt, wonach er fragt, genau diese Unruhe nämlich.

Das Liebeslied und die Papierrolle, die die Zeichen der Musik trägt, erwidern somit eine Zärtlichkeit, zunächst über die Vermittlung des Papiers und dann über die eindringliche Melodie. Eine seltsame Ähnlichkeit der Form – das Bild des Aufrollens bzw. Abwickelns – verbindet das Band und die Linien, auf denen die Musik geschrieben steht. Und doch sind sie ganz und gar unterschiedlich, insofern als das eine nur eine sichtbare Requisite des Schauspiels ist, während die anderen virtuell alles in sich tragen, was sich durch Gesang und Orchester ausdrückt. Das Notenblatt das Cherubino ist die Oper selbst in Verkleinerung, die unendliche Reduktion (*mise en abîme*)<sup>5</sup> des Werkes, das wir sehen und hören. Tatsächlich richtet sich seine Botschaft zu Beginn des zweiten Aktes nicht bloß an die zwei anwesenden Adressatinnen sie wird allen bekannten und unbekanntem Frauen dargetan, – einem unbegrenzten Auditorium. Das Liebeslied richtet sich an ein Ihr “Mehrzahl unbestimmt”: “Voi che sapete”: Ihr, die ihr wißt, was Liebe ist”... Das Liebeslied wird gesungen, um bis ans Ende der Welt zu gehen.

### *Die Luftstöße*

Der Gesang der Gräfin, von Susanna, von Cherubino schwingt sich unter dem Drängen der Liebesbegierde empor, und seine Bewegung wird von der Zirkulation der vielfältigen Stimmen des Orchesters fortgesetzt, von all dem Vibrieren der Saiten und dem dazwischen ertönenden Stößen der Bläser. Das Gefühl, das uns bei dieser Zirkulation erfaßt, wird auf fast allen Seiten des Libretto durch den mehrfachen Sinn des Wortes *aria* verstärkt, das alle Bedeutungen durchläuft, die es haben kann. Es bezeichnet den Körper und seine Verführung (“quell’ aria brillante”), es erweitert sich auf die Atmosphäre, auf die “Aura”, die einen Garten umhüllt (“finché l’aria è encor bruna”), und es lenkt unsere Aufmerksamkeit auf die wunderbare Melo-

---

<sup>5</sup> “*Mise en abîme*” ist ein (unübersetzbarer) Terminus der neueren französischen Philosophie. Er steht für einen potentiell endlosen Vorgang der Verkleinerung und das damit verbundene ewige Sich-Entziehen, nicht Greifbarwerden. Dazu ein Bild: Auf einem Buch ist eine Person abgebildet, die eben dieses Buch in Händen hält, auf dem wieder eine Person abgebildet ist, die ihrerseits ... Wenn also Cherubinos Notenblatt für die Oper steht, so kommt darin wiederum Cherubinos Notenblatt vor, das wieder für die Oper steht usf. Der Gedanke läßt sich endlos fortsetzen.

die des Duetтино (“canzonetta sull’ aria”...). Aber der Text zu dieser Melodie läßt auf die abendlichen Winde und Brisen hoffen (“che soave zefiretto questa sera spirerà”).

Die Mehrdeutigkeit des Wortes *air* ist scheinbar banal, sie taucht in mehr als einer Sprache auf: im Italienischen, im Französischen, im Englischen... Es bedurfte eines genialen Musikers, um sie umzusetzen, sie auszubauen und sie in einer unendlich viel wirksameren Sprache spürbar zu machen. Wenn die Nacht hereinbricht, ist es aus mit dem Umlauf der Dinge, man kann sie nicht mehr unterscheiden: die Nadel ist verloren gegangen und auf Teufel komm heraus ersetzt worden. Man erkennt niemanden mehr. Alles ist in Schatten getaucht. Ein paar Schurken bewegen sich fort und bewegen damit die Schattenbereiche fort. Nur der Garten und die Musik atmen. Die letzten symbolischen Gegenstände sind, wenn man sich erinnert, die Refugien, in denen die Personen verschwinden: es sind die Pavillons, wo sich, einer nach dem anderen, alle Frauen und Cherubino *verstecken*, um der Gefahr zu entgehen (während sie das Gebäck und die Früchte teilen, die Barbarina gebracht hatte). Die Pavillons, die man sich am Rand der Bühne vorstellen kann wie kleine Lustschlößchen, entsprechen dem Nebenzimmer, in dem Cherubino und Susanna im zweiten Akt eingeschlossen waren, und dem Sessel im ersten Akt, wo sich Cherubino hingekauert hatte wie in eine Grotte, versteckt von einem Kleid, das Susanna glücklicherweise dort liegenlassen hatte. Es sind Auffangbehälter von Leben, Chrysaliden.

Im vierten Akt räumen die Gegenstände mit ihrem Verschwinden das Feld für die Stimmen, die köstliche Illusion kommt durch die verstellten Stimmen von Susanna und der Gräfin zustande – die getauscht werden wie die Kleider. Beaumarchais hatte sich diese vokale Entsprechung der Verkleidung ausgedacht, diese einen Augenblick währende Täuschung mit nachfolgendem Erkennen. Bei seinem Übergang vom Theater zur Mozartschen Oper steht dieser Einfall nicht mehr im Dienst einer Nachahmungskomik, sondern in dem einer Schärfung des Gehörs. Figaro erkennt Susanna an der Stimme: “lo conabbi la vore che adoro”... Die Stimme, die vom vertrautesten Geschöpf kommt, ist die endlich offenbarte Wahrheit am Ende eines tollen Tages, der auch ein Tag des Lernens, eine Feuerprobe war. Er verlangt das allerfeinste Gehör. Susanna, Figaro, die Gräfin, der Graf, alle bitten darum, gehört zu werden, auf daß die Irrtümer und die Schwächen der Liebe ein Ende fänden.

Die letzte Lehre, die von mehreren Stimmen getragen wird, ist gewiß diese: Hör zu! – Hör auf die, an der du gezweifelt hast und die du wiederfindest – Hör auf die, die dich liebt, und die nicht aufgehört hat, dich zu lieben. – Hör auf den, der dich vergessen hatte und der dich um Vergebung bittet, nun, da er dich erkannt hat.