



ANHALTISCHES THEAT

1781 MOZ  
04411



**DIE HOCHZEIT DES FIGARO**  
Wolfgang Amadeus Mozart

# Elegante, festliche Garderobe für DAMEN & HERREN

## Internationale Mode - Neueste Dessins

Abend- & Ballkleider, Jugendliche Festkleider für Tanzstunde und Abi-Ball  
Designer-Anzüge, klassische Gesellschaftsanzüge, Abendanzüge  
Smokings, Frackanzüge, Hochzeitsanzüge und Brautkleider



# Druschke

Das Modehaus für  
DAMEN & HERREN

06844 Dessau - Kavalierstr. 60-62 - Tel.: 0340 21 22 51 - internet: [www.druschke-dessau.de](http://www.druschke-dessau.de) - e-mail: [info@druschke-dessau.de](mailto:info@druschke-dessau.de)

Unsere Technik: Power Macintosh  
Scanner AGFA HORIZON Plus  
Scanner AGFA SelectScan  
Belichter AGFA Avantara 25 · AGFA Dry-Proof  
Offsetdruck  
(u.a. Heidelberg 5-Farb + Lackwerk Speedmaster)

**Druckhaus Dessau GmbH**  
06842 Dessau · Askanische Str. 107  
Tel.: (0340) 253 22 -0 · Fax: (0340) 212135  
Leonardo-ISON: (0340) 220 97 86  
e-mail: [druckhaus-dessau@t-online.de](mailto:druckhaus-dessau@t-online.de)

Druckhaus Dessau  
Satzzeitung  
Kunke

Druckhaus Dessau  
06842 Dessau  
Telefon 0340-212135  
Fax: 0340-2209786  
e-mail: [druckhaus@t-online.de](mailto:druckhaus@t-online.de)

- High-end-scans, DTP-Satz
- Farb- und Schwarzweiß-Lithos
- Filmbelichtungen aus allen Dateiformaten
- digitale Bildbearbeitung
- Bearbeitung von Druckaufträgen

**Großformat-Drucke**  
bis 150 cm Breite bei einer Auflösung von 720 dpi  
auf unterschiedlichen Materialien

**Laminieren, Kaschieren**  
bis 150 cm Breite mit UV- und Schutzfolien  
auf verschiedene Trägermaterialien wie z.B. PVC

## FIS Fördertechnik Service GmbH

06801 Greppin, Zementstr. 7, Tel.: 03493/3771-0, Fax 03493/3771-50



- **Aufzüge** • **Theatertechnik**
- **Krane** • **Schwermontage**
- **Autokran-** und **Arbeitsbühnenverleih**

## Zum Stück

Montags den 1ten May wurde in dem k. k. National-Hof-Theater aufgeführt: (zum erstenmal) „Le Nozze di Figaro“, „Die Hochzeit des Figaro“. Ein italiänisches Singspiel in vier Aufzügen. Die Musik ist von Hrn. Kapellmeister Mozart.

„Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen.“ Könnte man nach „Figaro“ sagen. Dieses Stück, das man in Paris verbothen, und hier als Komödie sowohl in einer schlechten als in einer guten Uebersetzung aufzuführen nicht erlaubt hat, waren wir endlich so glücklich als Oper vorgestellt zu sehen. Man sieht, daß wir besser daran sind als die Franzosen.

Die Musik des Herrn Mozart wurde schon bey der ersten Vorstellung von Kennern allgemein bewundert, nur nehme ich diejenigen aus deren Eigenliebe und Stolz es nicht zuläßt, etwas gut zu finden, was sie nicht selbst verfaßt haben.

Das Publikum zwar (und dem Publikum begegnet dieses oft) wußte am ersten Tage nicht eigentlich, wie es daran war. Es hörte manches Bravo von unpartheiischen Kennern, aber ungestümme Bengel im obersten Stockwerke sprengten ihre gedungenen Lungen nach Kräften an, um mit ihren St! und Pst! Sänger und Zuhörer zu betäuben; und folglich waren mit Ende des Stücks die Meinungen getheilt.

Ueberdieß hat es seine Richtigkeit, dass die erste Aufführung, weil die Komposition sehr schwer ist, nicht am besten von statten gieng.

Itzt aber nach wiederholten Vorstellungen würde man sich offenbar entweder zur Kabale oder Geschmacklosigkeit bekennen, wenn man eine andere Meinung behaupten wollte, als daß die Musik des Hrn. Mozart ein Meisterstück der Kunst sey. Sie enthält so viele Schönheiten, und einen solchen Reichthum von Gedanken, die nur aus der Quelle eines angebohrnen Genie's geschöpft werden können.

Einige Zeitungsschreiber beliebten zu erzählen, Herrn Mozarts Oper habe ganz und gar nicht gefallen. Es läßt sich errathen, von welcher Art Korrespondenten seyn müssen, die dergleichen offenbare Lügen in den Tag hineinschreiben. Ich glaube es ist genügsam bekannt, daß eben die dritte Vorstellung dieser Oper und die in selber so häufig anverlangten Wiederholungen die Ursache waren, warum einige Tage darauf auf allerhöchsten Befehl öffentlich bekannt gemacht wurde, es sey in Hinkunft verbothen, in den Singspielen kein Stück mehr, das aus mehr als einer Stimme besteht, wiederholen zu lassen.

Fr.

**Uraufführungsbericht vom 11. Juli 1786 aus der „Wiener Realzeitung“**

# DIE HANDLUNG

**Ort und Zeit:** Schloss des Grafen Almaviva in der Nähe von Sevilla um 1780

## Erster Akt

*Die Vorgeschichte der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ wird in Beaumarchais' später von Paisiello und Rossini vertontem Schauspiel „Der Barbier von Sevilla“ erzählt: Der Lebenskünstler und Tausend-sassa Figaro hilft dem Grafen Almaviva, Rosina, Mündel des eifersüchtigen Dr. Bartolo, als Braut zu gewinnen.*

*Der Graf hat das feudale Herrenrecht des ius primae noctis aufgehoben. Angesichts der reizenden Susanna, der Kammerzofe der Gräfin, bereut er seinen fortschrittlichen Beschluss.*

*Am heutigen Tag soll die Hochzeit von Susanna und Figaro, seinem Kammerdiener, stattfinden. Almaviva versucht nun die Trauungszeremonie aufzuschieben, um Susanna für sich zu gewinnen.*

## MORGENS IM ZIMMER VON SUSANNA UND FIGARO

Der Graf hat dem Brautpaar ein provisorisch eingerichtetes Zimmer im Herrschaftstrakt zugewiesen, was Figaro sehr freut. Stolz misst er aus, ob auch das geschenkte Bett hineinpasst – bis ihn Susanna über die wahre Ursache der gräflichen Großzügigkeit aufklärt: durch die räumliche Nähe kann Almaviva Susanna leichter heimlich aufsuchen. Wütend will Figaro dem Grafen das Spiel verderben. – Auch Marcellina intrigiert gegen die Hochzeit, weil sie alte Ansprüche auf Figaro geltend machen möchte: dieser hat ihr früher für die Gewährung eines Darlehens die Ehe versprochen (falls er nicht zurückzahlen kann). Marcellina hat sich Doktor Bartolo als Mitstreiter geholt, der sich wiederum an Figaro für die Entführung seines Mündels Rosina, der jetzigen Gattin des Grafen, rächen will. – Der Page Cherubino, Verehrer und Liebling aller Frauen im Schloss, bittet Susanna um Fürsprache bei der Gräfin. Tags zuvor hat ihn nämlich der Graf bei Barbarina, Susannas Cousine, erwischt und sofort vom Dienst suspendiert. Da tritt unvermittelt der Graf ins Zimmer, Cherubino kann sich gerade noch verstecken. So wird er unfreiwillig Zeuge von Almavivas dringlichem Werben um Susanna. – Von draußen kündigt sich der Musikmeister Basilio an. Als Basilio von der Schwärmerei des Pagen für die Gräfin erzählt, kann sich der eifersüchtige Graf nicht mehr beherrschen. Er kommt hervor und befiehlt, Cherubino endgültig hinauszuwerfen. Doch wieder kommt ihm zu seiner Verblüffung der Page in die Quere, und er muss zudem erfahren, dass dieser Zeuge des Gespräches mit Susanna war. – Figaro kommt mit einem Bauernchor, um den Hochzeitstermin zu erbitten. Der Graf jedoch verlangt Aufschub, um das Fest glänzend gestalten zu können – in Wirklichkeit aber, um Zeit für die Marcellina-Intrige zu gewinnen. Cherubino schickt er zu seinem Regiment als Offizier. Nicht ohne Schadenfreude malt Figaro dem entsetzten Knaben die zweifelhaften Freuden des Soldatenlebens aus.

## **VORMITTAGS IM ZIMMER DER GRÄFIN**

Unglücklich beklagt die Gräfin die Treulosigkeit ihres Gatten, hofft jedoch dessen Liebe wiederzugewinnen. Vor Susanna und ihr entwickelt Figaro eine Doppelintrige: durch Basilio soll dem Grafen ein Brief zugespielt werden, in dem die Gräfin einem angeblichen Liebhaber ein Rendezvous verspricht. Gleichzeitig soll Susanna dem Grafen ein Stelldichein am Abend zusagen, zu dem jedoch Cherubino in Mädchenkleidern erscheint, damit die Gräfin ihren Gatten überraschen und bloßstellen kann. – Während Susanna und die Gräfin den Pagen umkleiden, klopft unerwartet der Graf an. In höchster Angst versteckt sich Cherubino im Seitenkabinett. Als die Gräfin ihrem Gatten endlich aufschließt, schöpft er sofort Verdacht und fordert Erklärungen. Nun entwickelt sich ein unglaubliches Versteckspiel – Cherubino flieht mit einem Sprung aus dem Fenster – das schließlich dem verdutzten Grafen Susanna statt des Pagen im Kabinett präsentiert und die Frauen triumphieren lässt. – Figaro platzt herein, um die Hochzeitsmusikanten zu melden. Der Graf hat inzwischen einiges der Intrige erfahren und versucht, Figaro in die Enge zu treiben. Als Trümpfe hat er den fingierten Brief, den Bericht des Gärtners Antonio, der gekommen ist, um sich über die zertretenen Blumen unter dem Fenster zu beschweren, und das Offizierspatent des Pagen, das Antonio im Blumenbeet gefunden hat. Nur mit Hilfe der Frauen kann sich Figaro, geschickt improvisierend und lügend, retten. – Da tritt die Intrigantentruppe um Marcellina auf den Plan, die eine gerichtliche Prüfung des Eheversprechens von Figaro an Marcellina verlangt. Erleichtert kann Almaviva die Hochzeit erneut verschieben. Susanna, Figaro und die Gräfin geben jedoch nicht auf.

Zweiter Akt

## **NACHMITTAGS IM FESTSAAL**

Um ihren Ehemann zurückzugewinnen, ergreift die Gräfin selbst die Initiative und entwickelt mit Susanna einen neuen Plan – ohne Figaros Wissen. Diese soll dem Grafen endlich das Rendezvous gewähren, doch statt ihrer wird die als Susanna verkleidete Gräfin erscheinen. Susanna selbst soll, als Gräfin verkleidet, die kuriose Verführungsszene entdecken. Begeistert geht der Graf auf Susannas vermeintliches Angebot ein. – Der Richter Don Curzio hat den Streit entschieden: entweder zahlen oder heiraten. Trotzdem platzt Marcellinas Intrige, denn Figaro entpuppt

Dritter Akt

sich als der uneheliche Sohn von Bartolo und Marcellina. Mitten in die Versöhnungsszene tritt Susanna, die nach dem ersten Schrecken über die Situation aufgeklärt wird. – Barbarina steckt Cherubino in Mädchenkleider, damit er unerkannt im Schloss bleiben kann. – Die Gräfin diktiert Susanna einen Brief, in dem der Ort des Stelldicheins festgelegt wird, und versiegelt ihn mit einer Nadel. – Unter der Anführung von Barbarina kommen einige Mädchen, unter ihnen der verkleidete Cherubino, um der Gräfin Blumen zu schenken. Von Antonio angestiftet, entlarvt der Graf „das schöne Mädchen“, aber Barbarina verhindert weitere Konsequenzen, indem sie den Grafen an frühere Versprechen für gewährte zärtliche Stunden erinnert. Bei der Trauungszeremonie spielt Susanna dem Grafen den bewussten Brief in die Hände. Voller Vorfreude ordnet Almaviva ein prächtiges Fest für den Abend an.

## Vierter Akt

### **ABENDS IM PARK**

Barbarina, Liebesbotin zwischen dem Grafen und Susanna, hat die Briefnadel verloren. Arglos erklärt sie Figaro, was es mit der Nadel auf sich habe. Figaro wird schrecklich eifersüchtig, da er in die letzte Intrige nicht eingeweiht ist. – Von Marcellina erfährt auch Susanna, dass Figaro durch die Indiskretion Barbarinas eifersüchtig geworden ist und sich in der Nähe versteckt hält. Sie hat bereits mit der Gräfin die Kleider getauscht und singt nun, nur hörbar für den versteckten Figaro, eine fingierte Liebesarie, dessen heimlicher Adressat freilich er selbst ist, ohne es zu ahnen. Seinen Gefühlen macht er in einer großen Rache-Arie gegen die Untreue der Frauen Luft. – Mit dem unerwarteten Erscheinen des Pagen Cherubino beginnt das große Verwirrspiel, in dessen Verlauf der Graf seiner eigenen Frau glühend den Hof macht, Figaro aber die falsche Gräfin bald an ihrer Stimme erkennt, sich selbst verstellt, sie anhimmelt und dafür von Susanna einige schallende Ohrfeigen einfängt. Nun dreht sich das Spiel um: Um den Grafen zu reizen, markieren Figaro und Susanna eine heiße Liebesszene. Sofort packt den Grafen die Wut, weil er seiner Frau nicht das gestatten will, was er sich selbst erlaubt. Es stellt sich aber heraus, dass er seine eigene Frau verführen wollte, und das vor allen Beteiligten. Es bleibt ihm nichts anderes übrig, als diese völlige Niederlage einzugestehen und seine Gattin, die sich inzwischen zu erkennen gegeben hat, um Verzeihung zu bitten.

Udo Salzbrenner

## ZUR ENTSTEHUNG UND REZEPTION VON MOZARTS ERSTER DA-PONTE-OPER

Mit der Oper „Die Hochzeit des Figaro“ beginnt die so überaus fruchtbare künstlerische Zusammenarbeit zwischen Mozart und Lorenzo Da Ponte (1749 bis 1838), wohl einem der bedeutendsten Librettisten der Operngeschichte. Er entstammte einer venetisch-jüdischen Familie, die 1763 zum Christentum übergetreten war. Nach einem unsteten Leben gelangte er nach Wien, wo er unter Kaiser Joseph II. in den Jahren 1783 bis 1791 als Hoftheaterdichter wirkte. Als Inspirationsquelle für „Die Hochzeit des Figaro“ diente die skandalumwitterte fünftaktige Komödie „La Folle journée ou Le Mariage de Figaro“ von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732 bis 1799), die nach ihrer Uraufführung am 17. April 1784 in der Pariser Comédie Française schnell auch über Frankreich hinaus berühmt geworden war, – eine stoffliche Vorlage also, für deren Gegenwartsnähe und gesellschaftskritische Aktualität sich Mozart in jener vorrevolutionären Zeit mit leidenschaftlicher Hingabe begeistern konnte. Die Geschichte einer Liebe vor dem Hintergrund überlebter absolutistischer Adelswillkür – die Fortsetzung jener Handlung, die dem zuvor von Giovanni Paisiello und später von Gioacchino Rossini komponierten „Barbier von Sevilla“ zugrunde liegt – wurde in ihrem revolutionären Gehalt entschärft, ohne diesen jedoch völlig preiszugeben.

Die Komposition des „Figaro“ vollzog sich im wesentlichen zwischen Mitte Oktober 1785 und dem 29. April 1786, die Hauptarbeit vermutlich innerhalb von sechs Wochen im November 1785. So berichtet Leopold Mozart – die meisten Briefe seines Sohnes aus dieser Zeit sind leider nicht erhalten – am 11. November 1785 an seine Tochter:

„Endlich habe vom 2<sup>ten</sup> Novemb: einen Brief von deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeihlen. Er bittet um Verzeihung, weil

eine stoffliche Vorlage,  
für deren Gegenwarts-  
nähe und gesellschafts-  
kritische Aktualität sich  
Mozart begeistern  
konnte



*Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791),  
Gemälde von Joseph Grassi aus dem Jahre  
1785, Staatliches Museum für Musikkultur  
„Michail I. Glinka“  
Moskau*

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:<sup>dmc</sup> Duscheck sagten mir es 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.“

Der irische Tenor Michael O’Kelly, der bei der Premiere die Rollen des Don Basilio und Don Curzio sang, berichtete in seinen 1826 erschienenen Memoiren über die Probenarbeit:

„Ich erinnere mich noch der ersten Probe mit vollem Orchester. Mozart war auf der Bühne mit seinem karmesinroten Mantel und seinem mit goldener Schnur versehenen hohen Hut und gab den Musikern im Orchester das Tempo an. Benucci brachte Figaros Lied ‚Non più andrai, farfallone amoroso‘ mit der größten Lebhaftigkeit und Kraft der Stimme. Ich stand dicht neben Mozart, der mit leiser Stimme immer wiederholte: ‚Bravo, bravo, Benucci!‘ Und als Benucci an die schöne Stelle kam: ‚Cherubino, alla vittoria, alla gloria militar‘, die er mit wahrer Stentorstimme sang, war die Wirkung wie ein elektrischer Schlag: alle Darsteller auf der Bühne und alle Musiker im Orchester riefen,

er über Hals und Kopf die opera, le Nozze di Figaro, fertig machen muß. [...] – ich kenne die piece, es ist ein sehr mühesames Stück, und die Übersetzung aus dem franz: hat sicher zu einer opera frey müssen umgeändert werden, wenns für eine opera Wirkung thun soll. Gott gebe, daß es in der action gut ausfallt; an der Musik zweifle ich nicht, das wird ihm eben vieles Lauffen und disputiern kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie ers zu seiner Absicht zu haben wünschet.“

Erst am 28. April 1786 erinnert Leopold Mozart wieder seine Tochter an den Premierentermin (die Uraufführung wurde dann aber auf den 1. Mai verschoben):

„Heute den 28<sup>ten</sup> 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

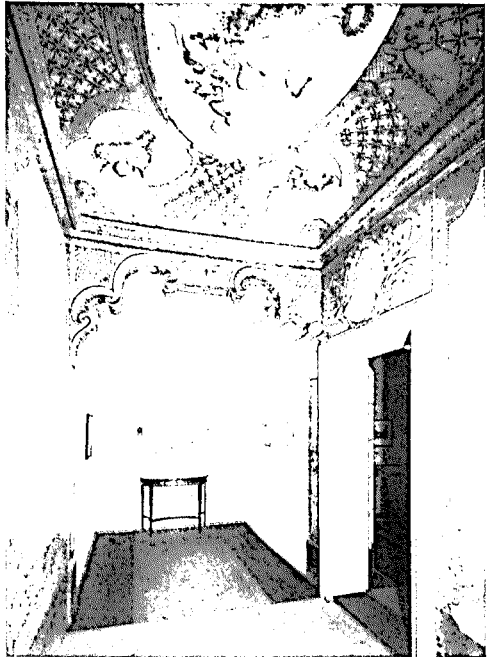
wie von einem Gefühl des Entzückens beschwingt: ‚Bravo, bravo, maestro! Viva, viva grande Mozart!‘ Ich dachte, die Musiker würden überhaupt nicht wieder aufhören zu applaudieren, so kräftig schlugen sie mit ihren Violinbögen gegen die Musikpulte. Der kleine Mann stattete durch mehrere Verbeugungen für den ausgezeichneten Beweis enthusiastischer Begeisterung, der ihm dargebracht worden war, seinen Dank ab.“

Das Werk erlebte bei der Premiere einen ansehnlichen Erfolg, obgleich das Publikum wohl eher geteilter Meinung war. Besonders die Wiener höhere Gesellschaft dürfte aufgrund der dem Werk innewohnenden Sozialkritik demselben eher ablehnend gegenübergestanden haben. Vermutlich liegt hierin auch einer der Gründe für die in der Folgezeit einsetzende furchtbare Vereinsamung, den damit verbundenen, sicher nicht zufälligen gesellschaftlichen Abstieg und die zunehmende wirtschaftliche Notlage, die die letzten Wiener Jahre des Komponisten überschatteten. „Der unerbittliche Gesellschaftskritiker Mozart ließ sich nicht zum unpolitischen Künstler oder zum zeitlosen Genie

verklären. Er zeigte sich als unnachgiebiger Beobachter und legte die Brüche und Widersprüche revolutionärer und restaurativer Entwicklungen zu einer Zeit bloß, da sie sich in ihrer Auswirkung auf die bestehende Gesellschaft erst abzuzeichnen begannen. Er vergönnte, ‚Le nozze di Figaro‘ diene als Initialzündung, seinen Zeitgenossen nicht die Illusion, gesellschaftliche Widersprüche im Kunstwerk aufzuheben oder zu verschleiern.“ (Wolfgang Willaschek)

Einen ganz außerordentlich triumphalen Erfolg errang die „Hochzeit des Figaro“ aber in Prag. Er begründete Mozarts besonderen Prager Ruhm und zog zudem den Kompositionsauftrag für „Don Giovanni“ nach sich. Mozart selbst reiste im Januar 1787 in Begleitung seiner Frau in die Moldaustadt. Über das dort ausgebrochene „Figaro-Fieber“ schrieb er am 15. Januar 1787 an seinen Freund Gottfried von Jacquin nach Wien:

*Vermutliches Arbeitszimmer Mozarts mit Stuckdekorationen von Albert Camesina, Figaro-Haus Wien*





P. A. CARON DE BEAUMARCHAIS.

*Pierre Augustin Caron  
de Beaumarchais.  
Stich von Augustin de  
St. Aubin nach Charles  
Nicolas Cochin d. J.  
1773*

lauter Contretänze und teutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen; – denn hier wird von nichts gesprochen als vom – figaro; nichts gespielt, geblasen, gesungen und gepfiffen als – figaro: keine Opera besucht als – figaro und Ewig figaro; gewis grosse Ehre für mich. – [...]

NB Mittwoch werde ich hier den figaro sehen und hören, – wenn ich nicht bis dahin taub und blind werde. – Vielleicht werde ich es erst nach der opera – – –“

Trotzdem blieb aber dem „Figaro“ bis weit ins 19. Jahrhundert hinein die große Popularität versagt; er blieb ein Werk für Kenner. In Deutschland fand er zunächst vor allem in deutschen Übersetzungen als Singspiel mit gesprochenen Dialogen weite Verbreitung durch Wandertruppen. Zunehmend jedoch wuchs das Verständnis und die Bewunderung, vor allem im Hinblick auf die weitgespannten Ensembleszenen, die Behandlung des Orchesters und die Zeichnung feinnuancierter musikalischer Psychogramme der Figuren dieses Lustspiels.

„Endlich finde ich einen Augenblick an sie schreiben zu können; – [...]

Gleich bey unserer Ankunft l: Donnerstag den 11:<sup>ten</sup> um 12 uhr zu Mittag :l hatten wir über hals und kopf zu thun, um bis l uhr zur Tafel fertig zu werden. Nach Tisch regalirte uns der alte H: graf Thun mit einer Musick, welche von seinen eigenen leuten aufgeführt wurde, und gegen anderthalb Stunden dauerte. – diese wahre unterhaltung kann ich täglich genießen. – um 6 uhr fuhr ich mit grafen Canal auf den sogenannten breitfeldischen ball, wo sich der kern der Prager schönheiten zu versammeln pflegt. – das wäre so was für sie gewesen mein freund! – ich meyne ich sehe sie all den Schönen Mädchens, und Weibern nach – – laufen glauben sie? – Nein, nachhinken! – Ich tanzte nicht und löffelte nicht. – das erste, weil ich zu müde war, und das leztere aus meiner angebohrnen blöde; – ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese leute auf die Musick meines figaro, in

So findet sich in dem Aufsatz „Über das Opern-Dichten und Komponieren in Besonderen“ (1879) des späten Richard Wagner, eines Komponisten also, der vermeintlich so ganz anderen ästhetischen Idealen folgte, eine ganz erstaunliche Mozart-Huldigung:

„Mit welcher Sicherheit verfuhr er [...] bei ‚Le nozze di Figaro‘: auf der bestimmten Grundlage der italienischen opera buffa errichtete er einen Bau von so vollendeter Korrektheit, [...]. Was der Italiener als banale Zwischen- und Verbindungsphrasen den eigentlichen Musikstücken zugab, verwendete Mozart hier zur drastischen Belebung des szenisch-musikalischen Vorganges in der zutreffend wirksamsten Übereinstimmung gerade mit diesem ihm vorliegenden ungewöhnlich ausgearbeiteten Lustspieltexte. Wie in der Beethovenschen Symphonie selbst die Pause beredt wird, beleben hier die lärmenden Halbschlüsse und Kadenzphrasen, welche der Mozartschen Symphonie füglich hätten fern bleiben können, in ganz unersetzbar scheinender Weise den musikalisierten szenischen Vorgang, in welchem List und Geistesgegenwart mit Leidenschaft und Brutalität – lieblos – kämpfen. Der Dialog wird hier ganz Musik und die Musik selbst dialogisiert, was dem Meister allerdings nur durch eine Ausbildung und Verwendung des Orchesters möglich wurde, von welcher man bis dahin und vielleicht noch bis heute [nach ‚Tristan‘ gesagt!] keine Ahnung hatte. Hieraus konnte wiederum ein die früher vereinzelt Musikstücke zu einem Gesamtkomplexe verbindendes Lustspiel entstanden scheinen, so dass das vortreffliche Lustspiel, welches ihm zugrunde lag, ganz übersehen und nur noch Musik gehört werden konnte.“

Alles, was Wagner vom musikalischen Drama verlangt, die integrale Ganzheit, die Identität des Poetisch-Szenischen und Musikalischen, die grundlegende Bedeutung des Orchesters, ist seiner Meinung nach in Mozarts „Figaro“ schon zur Gänze verwirklicht.

Sonntag, den 15ten October 1797  
wird  
von der  
**Hof-Schauspieler-Gesellschaft**  
aufgeführt:  
Die  
**Hochzeit des Sigaro.**

Eine komische Oper in vier Aufzügen, nach dem Französischen des Herrn von Beaumarchais.  
Die Musik von Mozart.

Personen:		
Graf Almaviva, erster Liebhaber von Susanna,	—	Herr Kaffa.
Der Doctor, beyer Onkel,	—	Madame Mittel.
Figaro, Kammerdiener des Doctor, und Calisto des Schloßes,	—	Herr Mittel.
Susanna, Kammerdienerin bey Almaviva und Figaro's Weib,	—	Demost. Pfeffer.
Cherubin, Page des Doctor,	—	Madame Zens.
Martizelle, Oberdienerin,	—	Madame Schling.
Martizelle, Tochter des Onkels,	—	Herr Zuch.
Kaffa, Kammerdiener bey Almaviva,	—	Herr Zuch.
Der Oberkammerdiener Calisto, Kammerdiener,	—	Herr Wensch.
Figaro, Oberkammerdiener,	—	Herr Kahlner.
Mitteln, Stier im Schloß, Schloßkammerdiener,	—	Herr Schling.
Cherubin, beyer Tochter,	—	Demost. Pfeffer.
Cherubiniens.		
Madam und Madammen.		
Diener, Bedienten.		

Die Handlung ist im Schloß Kaas-Fredas, bey Wien von Cervaria,

In zwei Akten und für 8 Personen zu setzen.

Der Dichtung wegen, kann Niemand zu den Proben gelassen werden.

Die Personen habet:

Auf dem ersten Platz	—	8 Stößen.
Auf dem zweiten Platz	—	6 St.
Auf dem dritten Platz	—	4 St.
Auf dem letzten Platz	—	2 St.

Wird es in der nächsten Abende zuvor zu sehen, sich aber nur bei Tag gullig zu sehen zu sehn werden.

Dienste Vertheilung im dritten Sommer-Meinement

Der Anfang ist um halb Sechß Uhr.

J. B. Wolfart.

*Theaterzettel der  
Dessauer Erstauffführung  
1797*

Lorenzo Da Ponte

## ENTSTEHUNG UND URAUFFÜHRUNG DER OPER „LE NOZZE DI FIGARO“

*Lorenzo Da Ponte,  
Stich von Michele  
Pekenino nach  
Nathaniel Rogers*



Schon nach kurzer Zeit baten mich verschiedene Komponisten um Libretti. Es gab aber damals nur zwei in Wien, die Beachtung verdienten: Martini, der Lieblings-Komponist des Kaisers, und Wolfgang Mozart, den ich damals in dem Hause des Barons von Wetzlar kennen lernte. Der Baron war ein großer Verehrer und Freund dieses Tonsetzers. Obwohl Mozart das höchste Talent und eine vielleicht größere Begabung als irgendein anderer Komponist der Vergangenheit oder Gegenwart besaß, so war es ihm infolge der Intrigen seiner Gegner doch nicht gelungen, sein göttliches Genie in Wien zur Geltung zu bringen. Er blieb

im Dunkeln gleich einem kostbaren Edelstein, der seinen Glanz im Schoß der Erde verbirgt. Ich kann mich nie ohne einen gewissen Stolz daran erinnern, dass Europa und die ganze Welt größtenteils meiner Ausdauer und unerschütterlichen Beharrlichkeit die wundervollen, erlesenen Opern dieses genialen Komponisten zu verdanken hat. Die Ungerechtigkeit, der Neid der Zeitungsschreiber und der Mozart-Biographen verhinderten jedoch, dass dieser Ruhm einem Italiener zugestanden wurde. Aber ganz Wien, alle diejenigen, die Mozart und mich in Österreich, Böhmen und Sachsen kennen gelernt haben, seine ganze Familie und vor allem der Baron von Wetzlar, unter dessen Dach sich der erste Funke dieser edlen Flamme entzündete, müssen zugeben, dass alles, was ich hier gesagt habe, die reine Wahrheit ist.

Nachdem also der „Burbero di buon core“ einen so guten Erfolg gehabt hatte, ging ich

zu Mozart und erzählte ihm alles, was ich [...] erlebt hatte. Ich fragte ihn dann, ob er Lust habe, ein Textbuch von mir zu komponieren.

„Ich würde es mit großem Vergnügen tun“, sagte er, „aber ich bin überzeugt, dass ich die Erlaubnis dazu nicht erhalten werde.“

„Dafür zu sorgen, soll meine Sache sein“, erwiderte ich.

Ich begann nun, nach Stoffen für zwei Opern zu suchen, die für zwei sehr begabte, aber gänzlich verschiedene Komponisten geeignet waren. [...]

Was Mozart anbelangt, so war mir klar, dass sein unermessliches Genie einen vielseitigen, erhabenen Stoff brauchte. Als ich mich eines Tages mit ihm darüber unterhielt, fragte er mich, ob ich nicht vielleicht ohne zu große Mühe die Komödie „Die Hochzeit des Figaro“ von Beaumarchais zu einem Opernlibretto umarbeiten könne. Dieser Vorschlag gefiel mir sehr, und ich versprach ihm, dies zu tun. Es war dabei aber eine große Schwierigkeit zu überwinden. Wenige Tage zuvor hatte nämlich der Kaiser der Gesellschaft des deutschen Theaters die Aufführung dieser Komödie untersagt, weil sie nach seiner Meinung nicht ganz anständig war. Wie konnte ich ihm nun gerade diese Komödie vorschlagen? Der Baron von Wetzlar bot mir ein sehr ansehnliches Honorar für das Textbuch. Er wollte die Oper in London oder in Frankreich aufführen lassen, wenn es in Wien nicht gestattet werden sollte. Ich nahm aber sein Anerbieten nicht an, sondern schlug vor, Text und Musik sollten in aller Stille geschrieben und dann bei einer günstigen Gelegenheit den Direktoren oder dem Kaiser selbst angeboten werden. Ich hatte den Mut, die Bearbeitung des Textes selbst zu übernehmen. Martini wurde als einziger in das Geheimnis eingeweiht und war so großzügig, aus Freundschaft für Mozart seine Zustimmung zu geben, dass ich das Textbuch für ihn erst nach der Vollendung der „Figaro“-Bearbeitung schreiben sollte.

Ich begann also mit der Ausarbeitung. Wir arbeiteten Hand in Hand. Sobald ich eine Szene fertig hatte, setzte Mozart sie in Musik, und in sechs Wochen war alles fertig. Mozart hatte diesmal Glück. Das Theater hatte Mangel an neuen Opern. Ich benutzte die Gelegenheit und bot, ohne mit irgend jemand darüber zu sprechen, den „Figaro“ dem Kaiser persönlich an.

„Wie“, sagte er, „Sie wissen doch, dass Mozart zwar ganz ausgezeichnet in der Instrumentalmusik ist, aber bis jetzt nur eine

*Lorenzo Da Ponte war als Nachfolger Pietro Metastasio in den Jahren 1783–91 unter Kaiser Joseph II. Hoftheaterdichter in Wien. Aus seinen zwanzig Textbüchern für die Wiener Hofoper ragen die drei Werke für Mozart heraus („Le nozze di Figaro“, 1786; „Don Giovanni“, 1787/88; „Cosi fan tutte“, 1790).*

*Als Librettist beherrschte er die Technik der Komödienreform Carlo Goldonis, der die zu Typen erstarrten Figuren der „Commedia dell'arte“ erstmalig individualisierte und so den Boden schuf für die Charakterkomödie. Die reine Situationskomik der italienischen operabuffa konnte jetzt in ein realistisches Spiel ganzheitlicher, lebendiger Menschen miteinander verwandelt werden. Da Ponte entfaltete dabei – sicherlich unter Mozarts Aufsicht – seine ganze literarische Kunstfertigkeit.*

Oper geschrieben hat, die dazu noch keinen besonderen Wert hat.“

„Ich selbst“, erwiderte ich ehrerbietig, „hätte ohne die gnädige Huld Eurer Kaiserlichen Majestät auch nur eine Oper in Wien geschrieben.“

„Das ist wahr, aber diese ‚Hochzeit des Figaro‘ habe ich schon der Gesellschaft des deutschen Theaters verboten.“

„Ich weiß es, aber da ich eine Oper (dramma per musica) und nicht eine Komödie geschrieben habe, musste ich mehrere Szenen ganz weglassen und viele andere stark kürzen. Ich habe dabei alles weggelassen, was gegen den Anstand und die Sitte verstößt und ungehörig sein könnte in einem Theater, in dem die höchste Majestät selbst anwesend ist. Was aber die Musik betrifft, so halte ich sie, soweit ich dies beurteilen kann, für ganz außerordentlich schön.“

„Gut, wenn sich die Sache so verhält, verlasse ich mich hinsichtlich der Musik auf Ihren guten Geschmack und hinsichtlich des Textes auf Ihre Klugheit und Geschicklichkeit. Lassen Sie sogleich die Partitur dem Kopisten übergeben.“

Ich lief eiligst zu Mozart, aber noch bevor ich ihm diese frohe Nachricht ganz mitgeteilt hatte, überbrachte schon ein Lakai ein Billet mit dem kaiserlichen Befehl, sogleich mit der Partitur ins Schloss zu kommen. Mozart gehorchte sofort und spielte einige Stücke aus dem „Figaro“ vor, die dem Kaiser sehr gefielen; ja, ich darf ohne Übertreibung sagen, dass sie ihn in höchstes Erstaunen versetzten. Er hatte in der Musik wie in allen anderen schönen Künsten einen erlesenen Geschmack. Die außerordentlich gute Aufnahme, die diese Oper in der ganzen Welt fand und sogar heute noch findet, beweist zur Genüge, dass er sich in seinem Urteil nicht getäuscht hat. [...]

Ein gewisser Bussani, Inspektor der Garderobe und der Kulissen, ein geschäftstüchtiger, aber unehrlicher Mann, lief, als er gehört hatte, dass ich in den „Figaro“ ein Ballett eingelegt hätte, sogleich zum Grafen [gemeint ist der Graf Orsini-Rosenberg, Intendant des Wiener Hoftheaters] und sagte ihm mit vorwurfsvollem Ton: „Exzellenz, der Da Ponte hat ein Ballett in seine Oper eingelegt.“ Der Graf ließ mich sofort holen, und nun entspann sich folgendes Gespräch:

Graf: „Also, Da Ponte, Sie haben ein Ballett in den ‚Figaro‘ eingelegt?“

Seite 13:

Lorenzo Da Ponte:  
Aus dem originalen  
Vorwort im deutschen  
Textbuch zur  
Uraufführung der  
„Hochzeit des Figaro“

Ich: „Ja, Euer Exzellenz.“

Graf: „Der Herr Da Ponte weiß wohl nicht, dass Seine Majestät kein Ballett auf seinem Theater haben will.“

Ich: „Nein, Exzellenz.“

Graf: „Gut also, so sage ich es Ihnen hiermit.“

Ich: „Ja, Euer Exzellenz.“

Graf: „Und sage Ihnen noch mehr, Herr Dichter, nämlich dass Sie es weglassen müssen.“ (Sein „Herr Dichter“ hatte er besonders betont, als wolle er damit „Herr Esel“ oder etwas Ähnliches sagen, aber auch ich hatte mein „Euer Exzellenz“ ebenso betont.)

Ich: „Nein, Exzellenz.“

Graf: „Haben Sie das Libretto bei sich?“

Ich: „Ja, Exzellenz.“

Graf: „Wo ist das Szenarium?“

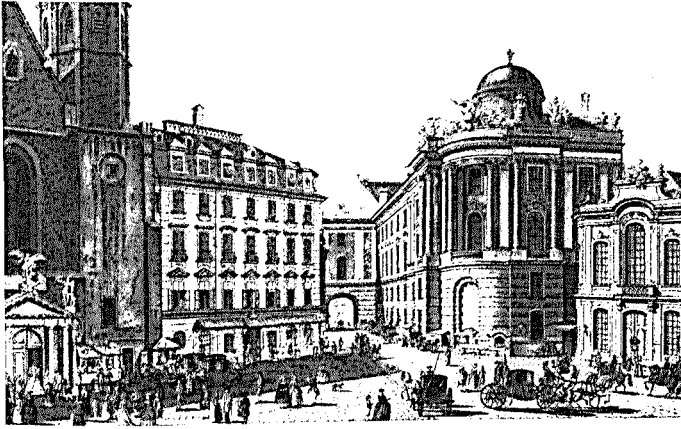
Ich: „Hier ist es, Exzellenz.“

Nachdem ich dies gesagt hatte, riss er zwei Blätter heraus, warf sie ins Feuer und sagte triumphierend: „Sehen Sie, Herr Poet, was ich alles tun kann!“ Dann beehrte er mich mit einem zweiten *Vade* (Gehe)!

Ich ging sofort zu Mozart, der in Verzweiflung geriet, als er diese schlimme Nachricht erfahren hatte. Er wollte sogleich zum Grafen gehen, Bussani Vorwürfe machen, sich sogar an den Kaiser persönlich wenden und die Partitur zurtückziehen. Ich hatte große Mühe, ihn zu beruhigen. Ich bat ihn schließlich, mir zwei Tage Zeit zu lassen zur alleinigen Klärung der Angelegenheit. Noch am gleichen Tag fand die Generalprobe statt. Ich ging selbst zu dem Monarchen, um ihm dies mitzuteilen. Er sagte mir, dass er zur bestimmten Stunde kommen werde. Er kam auch wirklich und mit ihm die Hälfte des Adels von Wien. [...] Unter allgemeinem Beifall wurde der erste Akt gegeben. Nach dem Klatschen und Bravorufen folgte eine Pantomime zwischen dem Grafen und Susanne mit Orchesterbegleitung, zu der ein Tanz vorgeführt wurde. Da aber die allesvermögende Exzellenz diese Szene herausgerissen hatte, sah man nur den Grafen und Susanne gestikulieren. Wenn das Orchester schwieg, glaubte man fast, eine Marionetten-Szene zu sehen.

„Was ist denn das?“ fragte der Kaiser den Abbé, der hinter ihm saß. „Wir müssen den Dichter fragen“, erwiderte er mit einem boshaften Lächeln.

*Ungeachtet aber, daß sowohl ich als der Kapellmeister keine Mühe gesonet, und mit allem Fleiße und Sorgfalt gesucht haben, dieses Schauspiel so kurz als möglich zu machen; so wird es doch nicht eines der kürzesten seyn, die auf unserem Theater aufgeführt worden. Darinn, hoffen wir, wird uns genugsam entschuldigen die Verschiedenheit der Fäden, welche die Handlung dieses Schauspiels durchweben, das Neue und die Größe desselben, die Vielfältigkeit und Verschiedenheit der musikalischen Stücke, die man hineinbringen mußte, um nicht leider oft die Akteurs unthätig zu lassen, um den Eckel und die Einförmigkeit der langen Rezitativen zu vermeiden, um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspiels, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Puplico zu geben wünschten.*



*Der Michaeler-Platz in  
Wien mit dem alten  
Burgtheater, in dem die  
„Hochzeit des Figaro“  
uraufgeführt wurde.  
Stich von Carl Schütz,  
1783*

Ich wurde daraufhin herbeigerufen, aber anstatt auf die mir gestellte Frage zu antworten, übergab ich dem Kaiser mein Manuskript, in dem ich die herausgerissene Szene wieder ergänzt hatte. Der Kaiser las sie und fragte mich dann, warum der Tanz nicht ausgeführt werde. Da ich nicht antwortete, erkannte er, dass hier eine Verwicklung vorliegen müsse. Er

wandte sich deshalb an den Grafen, um von ihm Rechenschaft zu fordern. Dieser sagte nun leise, der Tanz sei weggelassen worden, weil die Oper kein Ballett habe.

„Gibt es denn nicht bei den anderen Theatern Tänzer?“ fragte er. Dies konnte niemand bestreiten.

„Wohlan, so sollen dem Da Ponte so viele davon überlassen werden, wie er braucht.“

Schon nach einer halben Stunde waren vierundzwanzig Tänzer zur Stelle, und nach dem Finale des zweiten Aktes wurde die herausgerissene Szene wiederholt. Der Kaiser sagte: „So ist es recht.“

Dieser neue Beweis der kaiserlichen Huld verdoppelte den Hass und die Rachsucht meiner mächtigen Gegner. [...]

Mozarts Oper wurde nun gegeben, und trotz allen „Wir werden ja sehen“ und „Wir werden ja hören“ der anderen Komponisten und ihrer Anhänger, trotz Graf Rosenberg [...] und tausend Teufeln gefiel sie allgemein und wurde vom Kaiser und von allen wirklichen Kennern für ein außergewöhnlich schönes, ja göttliches Meisterwerk gehalten. Auch das Libretto fand man schön. [...]

Walter Felsenstein

## VORBEMERKUNGEN ZU „DIE HOCHZEIT DES FIGARO“ (1974)

Die Grazie und übermütige Freude, wie Susanna am Beginn des Stückes den Brautkranz probiert, ebenso Figaros geschäftige Raumausmessung beziehen ihr Glück natürlich vom Morgen der heutigen Hochzeit. Um so mehr ist man über Susannas Entsetzen, dass Figaro hier das Ehebett aufstellen will, erstaunt, wie auch über Figaros Ahnungslosigkeit von des Grafen Absichten auf Susanna. Wie ist seine Arglosigkeit, wie ihre verspätete und in der unbarmherzigen Ironie fast grausame Information zu erklären? Diese Fragen werden dort, wo sie sich aufdrängen, nicht gleich beantwortet. Sie sind in der Vorgeschichte verwurzelt, die im Text auch später nur teilweise mitgeteilt wird. Die aus der Vorgeschichte rührenden Fragen sind aber für den Verlauf und das Verständnis der Handlung von kardinaler Bedeutung. Fast alle Hauptfiguren sind aus der Komödie von Beaumarchais, aber auch aus der Oper von Paisiello bekannt und – wenn auch in psychologisch oft wesentlicher Verfeinerung – von Mozart und Da Ponte fortgeführt. Die größte Bedeutung aber für die völlige Übereinstimmung von Fabel, Text und Musik haben in unserer Oper die Figuren des Grafen Almaviva und der Gräfin Rosina. Das Verhältnis der beiden zueinander ist der Angelpunkt für Aufbau, Gewicht der einzelnen Handlungsteile und für die intriganten Komplikationen. Almaviva ist ein frauenerfahrener, aber auch auf Frauen sehr wirksamer junger Edelmann, allerdings in seinen Ansprüchen nicht bescheiden und ebenso willensstark wie selbstbewusst. Mit der Entdeckung Rosinas veränderte sich sein abenteuerliches Leben in eine monogame Leidenschaft, die ihm lebensbestimmend erschien und die in der außerordentlich waghalsigen Entführung des von Doktor Bartolo in seiner vereinsamten Unschuld tyrannisch behüteten Mädchens gipfelte. Der ihr bis zuletzt nur vom Sehen bekannte Anbeter wurde für die temperamentvolle Gefangene ihr Abgott.

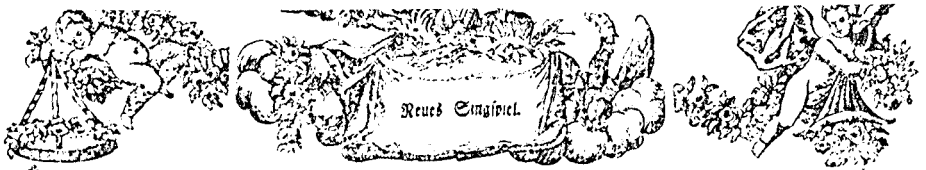
Die aus der Vorgeschichte rührenden Fragen sind für das Verständnis der Handlung von kardinaler Bedeutung.

Dieser beidseitigen vorbehaltlosen Leidenschaft entsprach aber keine nähere Kenntniss voneinander, denn bis zur Entführung war ja von dem eifersüchtigen Bartolo jede Begegnung verhindert worden, und unmittelbar danach folgte die Eheschließung. Die unwahrscheinlich schnelle Wandlung des Bürgermädchens zur vollendeten Adelsdame ist nur einer der Beweise für diese schicksalsbestimmte Vereinigung. Ob die Liebesseligkeit uneingeschränkte Erfüllung fand, wie lange sie dauerte, ist und bleibt unbekannt.

Die Oper „Le Nozze di Figaro“ beginnt jedenfalls nicht nur mit einer erotischen Entfremdung des Paares, sondern bereits mit Ehebruch des Grafen. Aus einer Reihe dramaturgischer Fakten ist zwischen Eheschließung und Handlungsbeginn unseres Stückes keinesfalls ein längerer Zeitraum als ein knappes Jahr anzunehmen.

Es gäbe mancherlei Erklärungen, wie aus dem ersten Zusammentreffen realer Erfahrungen eines stürmischen Liebha-

*Theaterzettel der  
Uraufführung vom  
1. Mai 1786 im Wiener  
Nationaltheater*



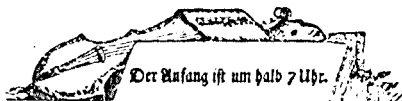
Im kaisert. königl. National - Hof - Theater  
wird heute Montag den 1ten May 1786 aufgeführt:  
(zum erstenmal)

# LE NOZZE DI FIGARO.

## Die Hochzeit des Figaro.

Ein italiänisches Singspiel in vier Aufzügen.  
Die Musik ist vom Herrn Kapellmeister Mozart.

Die Plätze sind italiänisch und deutsch jedes für so kr. beyrn Logenmeister zu haben.



bers und den in leidenschaftlicher Phantasie genährten Idealen eines unschuldigen Mädchens Überraschungen, Hemmnisse, ja sogar ratlose Enttäuschung entstehen können. Aber es ist müßig und unangebracht, Vermutungen anzustellen, für die von seiten der Autoren jeder Hinweis fehlt.

Für Streit oder Zerwürfnis gab und gibt es keinen Anlass. Die Gefühle füreinander sind zu tief und gefestigt, um auch nur die Neigung zur Gleichgültigkeit zuzulassen. Die erotische Entfremdung bedingt auch kein Nachlassen der Leidenschaft und ist eine Frage, über die bestimmt nicht gesprochen wurde, von der aber die Betroffenen zweifellos bewegt bleiben.

Wie aber ist dann das Verhältnis des Grafen zu Susanna zu erklären? Wir erleben hier nicht nur eine sich anbahnende Liebelei, sondern von Anfang an eine erstaunliche, mit der Standeswürde oft kaum zu vereinbarende Leidenschaft.

Susanna wurde als Zofe der Gräfin eingestellt, ist also sowohl dem Grafen wie Figaro erst seit der herrschaftlichen Hochzeit bekannt. Sie ist ein ungewöhnlich begabtes und in jeder Hinsicht attraktives Geschöpf. Die Liebe zwischen ihr und Figaro – vom Handlungsablauf als schicksalsbestimmt erwiesen – muss sehr rasch entstanden sein und bleibt ja auch von allen Misshelligkeiten und beträchtlichen Fährnissen letztlich unzerstörbar.

Vom Grafen wurde die tüchtige und sympathische Zofe erst nach Beginn der Ehekrise als Weib zur Kenntnis genommen, und zwar mit so jähem Scharfblick und unaustauschbarem Besitzanspruch, dass man es vielleicht gar nicht als beabsichtigten Betrug bezeichnen kann. Ist es nicht möglich, dass die von Rosina in ein ihm bisher unbekanntes Maß hochgetriebene und nicht gleicherweise erfüllte Liebesleidenschaft sich – nicht ganz bewusst, aber vernunftentrückt und unausweichlich – auf ein anderes, dazu seltsam berufenes Wesen übertrug? Wobei das in ratloser Bedrängnis fast ununterscheidbare Begehren den Wechsel der Person in den Hintergrund drängte? Das ist sehr ungewöhnlich, kann natürlich keine Rechtfertigung darstellen, und ganz gewiss fehlt es dem Grafen auch nicht an Schuldbewusstsein und Selbstanklagen, aber sie kommen gegen seinen Zustand nicht an. Die Gräfin weiß sich betrogen, ist ebenfalls ratlos, unglücklich, ja mitunter verzweifelt, aber ihre Liebeskraft und ihr Liebesglaube sind stärker. Woher nähme sie sonst die Zuversicht, die von Figaro initiierte und von Susanna virtuos

Szenenbild aus dem ersten Akt der Komödie „La folle journée ou le mariage de Figaro“: der Graf entdeckt den Pagen (9. Szene). Stich von Jean-Baptiste Liénard nach Jacques Philippe Joseph de Saint-Quentin aus dem französischen Erstdruck der Komödie (1785)



durchgeführte Intrige gegen den Grafen schließlich selbst in die Hand zu nehmen und zur Entscheidung zu bringen? Woher die innere Gewissheit der C-Dur-Arie? Die über verletzte Eitelkeit oder Adelswürde weit hinausgehende Eifersucht des Grafen im zweiten Akt, seine anschließende ehrliche Reue, seine Unfähigkeit, über Rosina unehrenhaft zu denken, und das überwältigende Versöhnungsensemble im vierten Akt sind ohne die obigen – scheinbar sehr willkürlichen – Voraussetzungen kaum denkbar. Aus dieser Gedankenfolge sind aber auch die eingangs erwähnten Fragen, Figaro und Susanna betreffend, leicht zu beantworten. Susanna hat bald erkannt, dass die Nachstellungen des Grafen keinem leichtfertigen und vorübergehenden Verlangen entspringen, sondern einer bedrohlich wachsenden und unnachgiebigen Leidenschaft. Obwohl die Lauterkeit und Zuverlässigkeit ihres Verhältnisses zu Figaro außer jedem Zweifel steht, empfinden ihre untrüglich wachen Sinne die vom Grafen ausgehende Faszination als beunruhigend und nicht unter allen Umständen abwendbar. Der vorerst einzig wirksame Gegenzug kann nur die Beschleunigung der Hochzeit sein. Dazu ist die vom Grafen versprochene Mitgift – schon im Hinblick auf Marcellinas vermutliche Forderungen – unentbehrlich. Das Entgelt für diese Mitgift ist nicht genau benannt, kann von Susanna in dem vom Grafen unmissverständlich erwarteten Sinne keinesfalls geleistet und darf von Figaro natürlich nicht geahnt werden. Sie muss sich also mit bewundernswerter Geschicklichkeit, ohne akute Gefährdung, zum Grafen freundlich verhalten haben, um seine Hoffnungen nicht in Frage zu stellen und die Heiraterlaubnis beschleunigt

durchzusetzen. Nun, da das Ziel erreicht ist, lässt die Freude darüber keinen Platz, sich für Figaros Einrichtungsabsichten zu interessieren.

Figaro dagegen – schon lange in des Grafen Diensten und Bewunderer des Frauenlieblings – war an der Werbung um Rosina und deren Entführung nicht unwesentlich beteiligt und ist – die Veränderung im Verkehr der Herrschaft für geringfügig erachtend – von der Gültigkeit dieser Ehe so überzeugt, dass er – trotz seiner nur zu leicht erregbaren Eifersucht – die wenigen, für ihn sichtbaren Galanerien des Grafen für Susanna sogar als schmeichelhaft empfindet.

Nun aber, da Susanna im letzten Augenblick das von Figaros Ahnungslosigkeit drohende Unheil entdeckt, bleibt ihr nichts anderes übrig, als ihn zur Erkenntnis des wahren Sachverhalts zu zwingen. Die schockartige Reaktion Figaros, seine unfassbare Enttäuschung und die unheimlich aufbrechende Feindschaft gegen seinen Herrn schaffen eine völlig neue Situation, von der die Handlung des Stückes erst ausgelöst wird und – dramaturgisch sensationell – sich in unvorhergesehenen Geschehnissen vollziehen muss.

Missverständnisse, Konflikte, Irrtümer, Intrigen ohne Zahl verflechten sich lückenlos in spannendster Folge und enthüllen sich am Ende dieses einen tollen Tages ebenso verblüffend wie zauberhaft zu einer vollendeten Harmonie. Alles geschieht und erfüllt sich wie im voraus und füreinander bestimmt.

Cherubino ist die auf diesem Welttheater der Liebe dramaturgisch vielleicht interessanteste Schöpfung. Der für den Grafen allmählich in die Nähe eines Alptraumes geratende Störenfried und „Rivale“ ist eine eigentlich nur am Rande der Handlung agierende Hauptperson. Der gerade Mann werdende Knabe ist in seiner träumerischen Leidenschaft, im poetischen Überschwang und draufgängerischem Sehnen von Mozart als Mezzosopran komponiert und vokal wie dramatisch so unerreichbar genial und überzeugend gestaltet, dass sich einem unwillkürlich autobiographische Zusammenhänge aufdrängen.

Es erübrigt sich, auf die Gefahr hinzuweisen, dass eine zu unverkennbar als Mädchen in Hosen durchgeführte Interpretation oder gar eine damit verbundene Koketterie nicht nur diese Figur zerstören, sondern den Ernst und die dramatische Nähe des ganzen Werkes gefährden würde.

**Dietmar Holland**

## **WELTTHEATER ZWISCHEN LIEBE UND POLITIK**

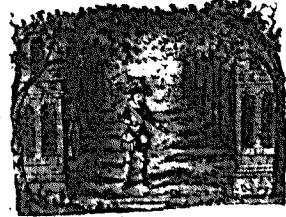
Zur Selbstverständlichkeit wurde, was jedoch keineswegs selbstverständlich ist: dass nämlich Mozart und sein Librettist Da Ponte die spitzzüngige, satirische Gesellschaftskomödie „La folle journée ou le mariage de Figaro“ des Beaumarchais in ein überzeitliches „Welttheater der Liebe“ (Walter Felsenstein), in eine festlich-harmlose, musikalische Komödie mit allgemeinemenschlichen Zügen verwandelt hätten. Diese Auffassung leitet sich von Otto Jahns idealistischer Mozart-Biographie aus der Mitte des 19. Jahrhunderts her, in der das bis heute im breiten Bewusstsein unangefochtene Bild Mozarts als eines Boten aus einer höheren Welt, jenseits der politisch-sozialen Wirklichkeit, ausgemalt wird. Die Grundthese der Figaro-Deutung formuliert, im Anschluss an Jahn, der Verfasser einer Neubearbeitung des Jahnschen Werkes, Hermann Abert, im Jahre 1924 so: „Mozarts Wirklichkeit (...) umfasst den Gesamtgehalt des Lebens. Sie war völlig unabhängig von dem, was seine Zeit unter Wirklichkeit verstand, sie war kein Nachbild eines bereits Fertigen, sondern ein Urbild (...)“. Der Griff Mozarts zu dem literarischen Sprengstoff der Komödie des Beaumarchais wird erklärt mit der, übrigens nicht durch Quellen belegten Behauptung, hier habe er endlich die Möglichkeit gefunden, seinen Drang nach individueller Charakterdarstellung lebendiger Bühnenfiguren in die künstlerische Tat umzusetzen. Gestützt wird diese These mit der Bemerkung Da Pontes, Mozart selbst habe ihm den Stoff vorgeschlagen. Daran ist nicht nur ungewöhnlich, dass es der Komponist war, der den Anstoß gab, sondern vielmehr der Umstand, dass die Komödie zwar in Wien in deutscher Übersetzung gedruckt werden durfte, eine Aufführung jedoch durch kaiserlichen Erlass verboten war. Mozart wusste also ganz genau, was er da vorschlug. Trotzdem zieht Abert den Schluss, die verbürgte Umarbeitung Da Pontes, die ja „die ganze politische Satire ausgemerzt“ habe, sei in bewusster Rücksicht auf die Wiener Zensur zustande gekommen und hätte

nicht so eingreifend sein müssen: „Beim Figaro wäre (...) ein gänzlich Tilgen alles Politischen nicht nötig gewesen. Der eigentliche Grund davon lag sicher in Mozarts gänzlich mangelndem Sinn dafür.“ (...) Die willkürliche Unterstellung, Mozart sei sich über seine Gesellschaft, in der er lebte, nicht im klaren gewesen, fordert unmittelbaren Einspruch heraus. Als er auf die deutsche Ausgabe der Komödie „Le mariage de Figaro“ stieß – ein Exemplar befand sich in seinem Nachlass –, dürfte er sich, auch wenn das nicht belegt ist, an seine Vergangenheit erinnert haben, an jenen Vorfall nämlich, als der Graf Arco ihn mit einem Fußtritt aus dem Salzburger erzbischöflichen Dienst entließ. Damals, am 20. Juni 1781, schrieb Mozart die unmissverständlichen Worte an seinen Vater: „Wegen dem arco darf ich nur meine vernunft und mein Herz zu rathe ziehen, und brauche also gar keine damme oder Personn vom stande dazu, um das zu thun was recht und billig ist, was nicht zu viel und zu wenig ist; – das Herz adelt den Menschen; und wenn ich schon kein graf bin, so habe ich vielleicht mehr Ehre im leib als mancher graf; und hausknecht oder graf, sobald er mich beschimpft, so ist er ein hundsfut.“ Der „gänzlich mangelnde Sinn“ Mozarts für „alles Politische“ ist in Wahrheit nicht ihm, sondern denjenigen seiner literarischen Interpreten zuzuschreiben, die politische Einsicht und Haltung mit Agitation verwechseln und die politische Wirkung von der ästhetischen trennen zu müssen glauben. Wahr an der These von der einzigartigen Fähigkeit Mozarts, individuelle, lebendige Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu stellen, ist indessen, dass es ihm tatsächlich gelingt, in seelische Bereiche seiner Figuren vorzudringen, die sich hinter dem Klassenverhalten verbergen und von denen bei Beaumarchais kaum die Rede ist.

### „... recht Comisch im ganzen“

Mozart hatte eine sehr genaue Vorstellung davon, was er wollte, und vor allem, was er nicht wollte. Er wollte nämlich keineswegs eine Oper für die Schublade schreiben, sondern für eine Aufführung. Weil aber damals in Wien ein kaiserlicher Auftrag

Der  
**närrische Tag,**  
 oder die  
**Hochzeit des Figaro;**  
 eine  
 Lustspiel in fünf Aufzügen, aus  
 dem Französischen des  
 Herrn  
 Baron von Beaumarchais.



Ordentliche Comedien haben nur de einen Werth,  
 wo man ihren freyen Umlauf thut. Solcher Aufzüge,  
 unterhaltens.

W i e n , 1 7 8 5 .

Titelseite der Erstaussgabe der deutschen Übersetzung von Beaumarchais' Komödie „La folle journée ou le mariage de Figaro“, die Johann Rautenstrauch angefertigt hat

# LE NOZZE DI FIGARO.

COMEDIA PER MUSICA  
TRATTA DAL FRANCESE  
IN QUATTRO ATTI.

DA RAPPRESENTARSI  
NEL TEATRO DI CORTE  
L'ANNO 1786.

IN VIENNA,  
PRESSO GIUSEPPE MÖR. DE KURZBER,  
STAMPATORE DI S. M. I. R.

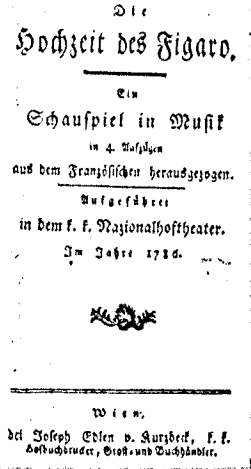
Titelseite des originalen  
Textbuches in italieni-  
scher Fassung für die  
Uraufführung der Oper  
„Le Nozze di Figaro“  
1786

unumgänglich war, ließ Mozart seinen ursprünglichen Plan, den mit der „Entführung aus dem Serail“ eingeschlagenen Weg, den herrschenden italienischen Opern eine deutsche Nationaloper entgegenzusetzen, wieder fallen, als Joseph II. die durch Intrigen geschwächte Truppe der deutschen Oper in Wien am 4. März 1783 auflöste. Mozart machte sich nun auf die Suche nach einem ihm gemäßen italienischen Libretto – und zwar für eine *opera buffa*: „Nun hat die italienische opera Buffa alhier wider angefangen; und gefällt sehr“, schreibt er am 7. Mai 1783 an den Vater, (....) ich habe leicht 100 – Ja wohl mehr bücheln [gemeint sind Libretti; D. H.] durchgesehen – allein – ich habe fast kein einziges gefunden mit welchem ich zufrieden seyn könnte; – wenigstens müßte da und dort vieles verändert werden (...) das nothwendigste dabey aber ist recht Comisch im ganzen.“ Und dann entwirft er ein Rollenverzeichnis, das die Besetzung der ‚Nozze‘ von 1786 vorausahnt: „Und wenn es dann möglich wäre 2 gleich gute frauenzimmer Rollen hinein zu bringen. – die eine müßte Seria, die andere aber Mezzo Carattere seyn – aber an güte – müßten beide Rollen ganz gleich seyn. – das dritte frauenzimmer kann aber ganz Buffa seyn, wie auch alle Männer wenn es nöthig ist.“ [...] Mozart war bereits auf dem richtigen Weg. Er hatte aber nun einmal andere dramaturgische Ideen als die konventionellen Libretti ihm boten – und vor allem: er zielte auf eine gänzlich neue Art von musikalischem Theater, und er hatte einen anderen Begriff von Komik. Deshalb war es für ihn kein so ungewöhnlicher Schritt, seinem Librettisten ein zeitgenössisches und dazu hochaktuelles Schauspiel als Stoff für eine „comedia per musica“ vorzuschlagen. Es bedurfte nur noch des äußeren Anstoßes.

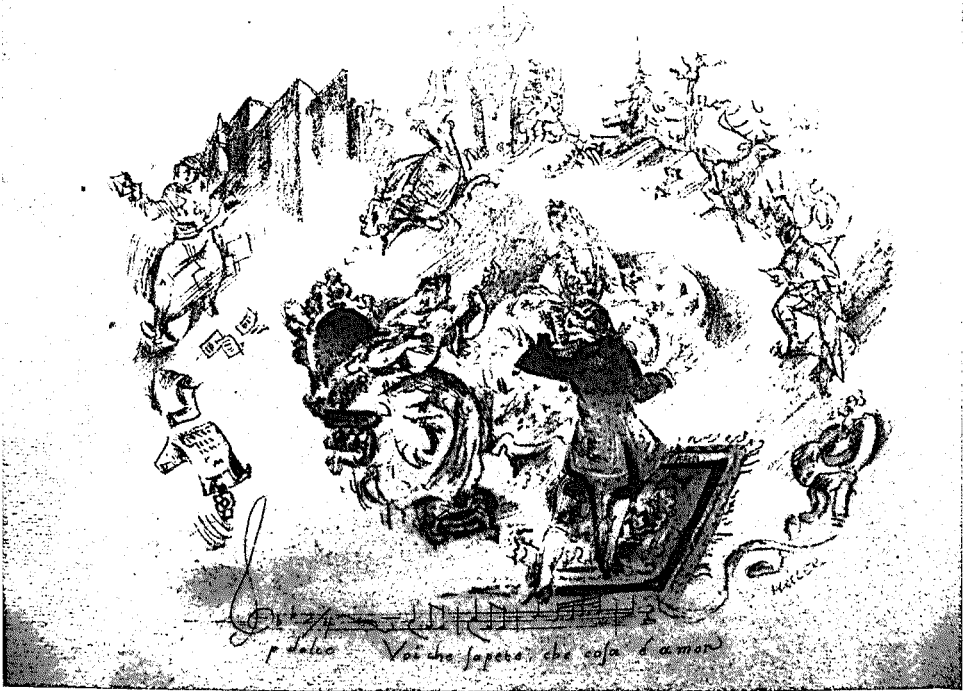
## Spielarten der Erotik

Die diskontinuierliche Unruhe der Overtüre zu „Le nozze di Figaro“ schlägt gleich einen neuen Ton an. Es ist keineswegs ein lustig-unverbindliches Vorspiel zu einer *opera buffa*, sondern ein Charakterstück, bei dem man bereits den pulsierenden Ablauf der Handlung ahnt, und zwar einer hintergründig brodelnden, deren zentrales Moment die erotische Spannung zwischen den Personen ist. Bei seiner Umarbeitung der Schauspielvorlage in ein Opernlibretto hat Da Ponte gerade diesen Aspekt der

Handlung, sicherlich unter Mozarts Einfluss, nachdrücklich hervorgehoben, ohne jedoch auf die einschränkenden Bedingungen des durchweg antagonistischen Klassenverhältnisses zu verzichten. Im Gegenteil: „Liebe wird eingeschränkt vom Klassenverhältnis“ (Th. W. Adorno). [...] An dem Versuch des Grafen, das von ihm selbst generös aufgegebenene *ius primae noctis* hinterrücks wieder einzuführen, um bei Susanna zum Ziel zu kommen, besteht in Da Pontes Libretto überhaupt kein Zweifel, wenn bei ihm auch der harte Schlagabtausch des Komödien-Dialogs an dieser Stelle gemildert erscheint, oder besser: sich hinter einer Auslassung versteckt. Deutlich genug gibt Da Ponte dem Grafen etwas später genau die Worte, die seine wahren Absichten enthüllen: In dem Text seiner monologischen Arie (Nr. 17) lässt der Graf in sein unverstelltes und unverhülltes Innenleben blicken – der Monolog ist der Ort im Drama, an dem nicht gelogen wird – und gibt unmissverständlich zu erkennen, dass er das angeborene Vorrecht vor seinem Kammerdiener Figaro genießt („Du bist nicht geboren, frecher Bursche, mir Qualen zuzufügen“, wörtliche Übersetzung). Mozart stattet diese Arie mit einer Musik aus, die gemischt ist aus barockem, herrischem Gestus und drohendem Unterton einerseits und andererseits urplötzlichen Einbrüchen in die hinter der autoritären Haltung verborgenen Ängste des Grafen, die dieser sonst nie zu erkennen gäbe. Was Mozarts Musik hier dem Text hinzufügt ist also eine Bereicherung des Klassenstandpunktes, nicht etwa dessen Tilgung und Aufhebung in der musikalischen Sphäre, wie immer wieder behauptet wird. Der Graf transzendiert hier nicht einfach zum Menschen, sondern Mozart differenziert ihn zum Mann mit erotischen Gefühlen und mit Ängsten hinter der autoritären Fassade des Feudalherrn, zum Grafen als Mensch mit all seinen Widersprüchen. Das erotische Verhalten des Grafen ist gezeichnet von unbedingtem Besitzanspruch, von verletzbarem Stolz, von Libertinage, die keine Grenzen kennt, und von doppelter Moral. Was er etwa seinem Pagen Cherubino nicht zugesteht, die Liebe zu Barbarina, gönnt er sich indessen selbst. Und es ist nicht ausgeschlossen, dass nicht nur Barbarina zu seinen außerehelichen Abenteuern gehört. Den Gegenpol nimmt die Gräfin ein, die nicht zuletzt deshalb in der Oper an exponierter Stelle zum erstenmal auftritt, nämlich mit einem Monolog zu Beginn des zweiten Aktes, während sie



*Titelseite des originalen  
Textbuches in (anony-  
mer) deutscher Fassung  
für die Uraufführung  
der Oper „Le Nozze di  
Figaro“ 1786*



Zeichnung des Berliner  
Malers Hasler  
aus dem Besitz von  
Johannes Felsenstein

bei Beaumarchais bereits während des ersten Aktes erscheint. Sie liebt nicht nur den Grafen, sondern wird eingeführt als die unter seiner Untreue leidende Gattin, die allerdings nicht ganz unempänglich ist für die Reize des Pagen Cherubino. Zunächst aber äußert sie, in leicht larmoyanten Worten, ihre melancholischen Gefühle (Nr. 10 der Partitur), bleibt auch ganz in sich befangen und zeigt sogar resignative Züge („o mi lascia almen morir“, oh sende mir den Tod), die so bei Beaumarchais fehlen. Sie kann auch nicht, im Gegensatz zum Grafen, auf angeborenen Ständedünkel pochen, da sie erst durch die Heirat in die Aristokratie aufgestiegen ist (vgl. die Komödie „Le Barbier de Séville“ von Beaumarchais). Mozarts Musik hebt den Lamento-Charakter der Szene ausdrücklich hervor. Das Orchestervorspiel umfasst ein Drittel der gesamten Arie, und mit dem Wort „morir“ wird der musikalische Höhepunkt erreicht (T. 36: höchster Ton und einziges forte der Singstimme, ferner einzige Fermate des Stückes). Mit dem Auftritt Cherubinos in der folgenden Sze-

ne wandelt sich das Bild: Der junge Page erfüllt in der ganzen Oper die Funktion des „Störfaktors“, indem er stets im ungelegenen Augenblick die Pläne des Grafen durchkreuzt, und ist zugleich das heimliche erotische Zentrum, denn er ist, verliebt in alle Frauen des Schlosses, gleichsam das Sprachrohr für ungehemmte Äußerungen pubertärer Leidenschaft, die allerdings an ihrem Horizont schon spätere Libertinage – Cherubino ist ein Adliger – aufscheinen lassen. Zu Beginn des Finales im vierten Akt, wenn er zum letzten Mal im ungelegenen Moment auftritt und dem Grafen zuvorkommt, beruft er sich auf das gleiche Klassenvorrecht wie dieser („Lass nur einmal mich gewinnen, was der Graf so oft gewann.“). Das Lied, das er der Gräfin vorsingt (Nr. 11), steht im Mittelpunkt einer unverhohlenen erotischen Spannungsszene zwischen ihm, der Gräfin und Susanna, die ihn in Mädchenkleider steckt, was zwar zu einer Intrige gehört, in diesem speziellen Zusammenhang aber einen zusätzlichen erotischen Reiz ausmacht, der denn auch von beiden Frauen, durchaus mit Eifersucht aufeinander, ausgekostet wird. Zweimal schickt die Gräfin ihre Kammerzofe Susanna sogar nach draußen unter dem Vorwand, Requisiten zu holen (Haube und Pflaster), nur um mit Cherubino für kurze Zeit allein zu sein. Der Page ist es dann auch, der zum entscheidenden Konfliktstoff im Finale Nr. 15 wird: er reizt die Eifersucht des Grafen. Dass der Graf zu Recht in ihm einen gefährlichen Nebenbuhler wittert, liegt nicht zuletzt an den beiden Arien des Pagen (Nr. 6 und 11). Es sind zwei Variationen desselben Themas, einmal in subjektiver, später in objektiver Äußerung (die Arietta Nr. 11 ist ja ein Liedvortrag, also „Spiel im Spiel“). Dem trägt Mozarts musikalische Haltung Rechnung: Die erste, ungestüm aus Cherubino herausbrechende Arie ist vom Typus der *aria agitata*, ein gerade noch formal gebändigter, wenngleich regelmäßige Periodengliederung übertönender Strom musikalischer Gefühlsäußerung, der alles übersteigt, was diesem Typus bisher zugemutet wurde, die Arietta Nr. 11 dagegen von ganz anderer musikalischer Haltung und Struktur, nämlich gemessen, dem Charakter des Vortragens angemessen. Fasst man die einzelnen Verszeilen zu Doppelzeilen mit Binnen- und Außenreim zusammen, so ergibt sich die strenge literarische Form des Sonetts. Mozart überlagert zwar mit seiner Zei-

**Cherubino erfüllt  
die Funktion des  
„Störfaktors“.**



Jean-Honoré  
Fragonard: Ganzfigur  
der Marguerite Gérard,  
1785

lenvertongung und der Wiederholung der ersten beiden Zeilen am Schluss des Stückes diese literarische Gliederung, verfährt aber nicht minder artifizuell als diese. Die strikte Trennung von Singstimmenmelodik, gitarrenartiger Begleitung der Streicher und Einwürfen der Holzbläser, die das Vorsingen des Pagen „sprechend“ und zugleich gestisch kommentieren, also insgesamt der Gegensatz zum sonstigen „Partiturgewebe“ (Thr. Georgiades), in dem die einzelnen Stimmen nicht wie Melodie und Begleitung behandelt werden, verleiht dem Stück den Charakter des objektiv Vorgestellten. Der Inhalt der früheren *aria agitata* ist jetzt in ein stehendes Bild gefasst und meint doch dasselbe. Der Page ist der Graf Almaviva im Rohzustand.

Die Erotik in „Le nozze di Figaro“ trägt aber auch durchaus Züge des Komischen. Das Hin und Her der erotischen Spannungen ergreift sogar Marcellina, die ältliche Beschließerin im Schloss des Grafen, die im „Barbier von Sevilla“ Haushälterin des Dr. Bartolo war und jetzt Ansprüche auf Figaro geltend macht. Sie plant, gemeinsam mit dem herbeigerufenen Bartolo, der sich als ihr Advokat aufwerfen wird (obwohl er von Beruf Arzt ist!), eine Intrige gegen Figaros Hochzeit mit Susanna und spielt so den Absichten des Grafen gerade im rechten Augenblick in die Hände. So scheint es.

### Sieg der Frauen

Das Intrigengeflecht haben im Grunde schon im Finale des zweiten Aktes die beiden Frauen in der Hand, weil sie in der Lage sind, Figaro in den entscheidenden Momenten über den Stand der Dinge aufzuklären, und weil es so scheint, als führten sie den Grafen an der Nase herum, obwohl die Flucht des Pagen nicht eingeplant war und nur Susanna davon weiß. Der Zusammenschluss der beiden Frauen richtet sich gegen den Grafen, peinlich genug für ihn, da sein vorhergegangenes choleri-

ches, eiferstüchtiges Auftrumpfen sich beim Heraustreten Susannas aus dem Kabinett als hohl, unberechtigt und sogar lächerlich erwies. Dass die letzte, entscheidende Intrige zum ungehemmten Durchbruch kommen kann, nachdem bereits zu Beginn des dritten Aktes Susanna das Stelldichein dem Grafen für den Abend zwischen der Hochzeitszeremonie und dem eigentlichen Hochzeitsfest zum Schein zugesagt hat – dabei kommt den beiden Frauen das völlig überraschende Platzen der Intrige Marcellinas entgegen: Das Auftreten der Intrigantengruppe Marcellinas am Schluss des zweiten Aktes brachte dem Grafen ja den ersehnten Aufschub der Hochzeit seines Dienerpaars und die Notwendigkeit einer gerichtlichen Klärung des Falles, die nun im dritten Akt erfolgt.[...] Das Ergebnis der Gerichtsverhandlung jedenfalls ist eindeutig: entweder zahlen oder heiraten. Figaro kann nicht zahlen und versucht auch um die Heirat herumzukommen, indem er sich auf die notwendige Zustimmung seiner Eltern beruft, die er gar nicht kennt, weil er als Kind entführt wurde. Es stellt sich heraus, dass Marcellina und ihr Drahtzieher Bartolo die Eltern sind, und damit verläuft die Intrige Marcellinas in geradezu rührender Weise im Sande. Nach dem Zeugnis des Sängers Michael O’Kelly, der in der Uraufführung den Don Curzio und den Basilio, also die beiden Tenorrollen sang, war es gerade diese „Erkennungsszene“, die Mozart selbst besonders am Herzen lag. Die Konfusion gerät hier nämlich zu einer gemütlichen und rührendkomischen Familienszene, die ganz einzigartig dasteht und in der Mozart weder mit der Operntradition im allgemeinen noch mit der Konvention der *opera buffa*, die derlei innige Szenen nie zulassen würde, zu tun hat. [...] Nach der Erkennungsszene macht Mozart deutlich, worauf er es mit der letzten In-

*Jean-Honoré  
Fragonard: Die  
vertrauliche Mitteilung,  
1780*



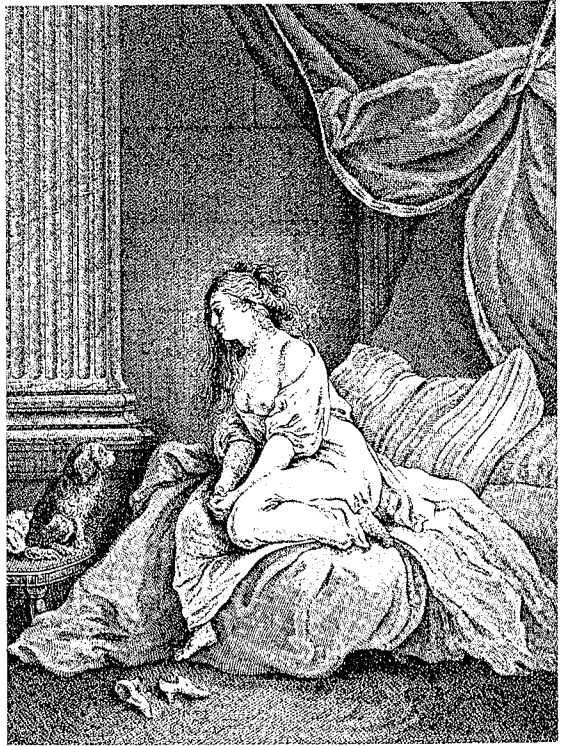
*„Die Rosenknospe“,  
französischer  
Kupferstich von Voyer  
nach P. A. Wille*



trige abgesehen hat: er will seine Aufwertung der Frauen, wie sie sich bereits im Finale des zweiten Aktes abzeichnete, ins Zentrum der Handlung rücken. Dem Graf soll eine Lehre erteilt werden, die ihn endgültig ins Unrecht setzt, noch stärker als im Finale des zweiten Aktes. Er soll mit seinen eigenen Waffen – der herrischen Eifersucht – geschlagen werden. In einer zweiten monologischen Arie (Nr. 19), die Da Ponte eigens als Musizieranlass für Mozart geschaffen hat, tritt die Gräfin entschieden selbstbewusster auf als zu Beginn des zweiten Aktes.[...] Sie vollzieht eine Entwicklung von der Erinnerung zur Zukunftsperspektive, musikalisch akzentuiert durch den Übergang zum abschließenden schnellen Schlussteil. Die Stichworte „memoria“ (Erinnerung, Gedenken) im langsamen Teil und die beiden Stichworte „costanza“ (Treue) und speziell „speranza“ (Hoffnung) in der Stretta – Beschleunigung hier als Zuversicht auskomponiert – geben dafür einen deutlichen Fingerzeig. Die Musik dieser Arie enthüllt das

Porträt einer Frau, die zu allem entschlossen ist, allerdings ohne den ethischen Anspruch der Leonore Beethovens. Mozarts Figuren wachsen nicht über sich hinaus, sondern schreiten ihre Möglichkeiten des Handelns ab. Es genügt Mozart die Wendung vom Innenleben nach außen, von der Erinnerung zur Hoffnung, die seine Musik ausspricht mit dem plötzlichen, völlig unvermittelten Wechsel des Tempos und der ganzen Haltung. Die vorher abtaktige Melodik wird von einer auftaktig, nach vorn strebenden abgelöst, die vorher labile musikalische Struktur (rhythmische Diskontinuität der einzelnen, wie isoliert wirkenden Phrasen) wandelt sich zur prägnanten melodischen

Linie und zu festgeprägten Motiven, die sich bei dem Wort „speranza“ (Hoffnung) sogar auf die Festigkeit der Dreiklangsbrechung stützen. Und die Arie steht nicht von ungefähr in C-Dur, bei Mozart die Tonart von Klarheit – es ist die „weiße“ Tonart ohne Vorzeichen – und Ausgewogenheit, aber zugleich auch von herrschaftlicher Haltung und Triumph. Trübungen, wie sie etwa bei dem Wort „Leiden“ (T. 99 /100) auftreten (c-Moll), fallen dabei besonders ins Gewicht. Um so mehr strahlt das Schlussritornell des Orchesters die Gewissheit aus, mit der die Gräfin ihre Intrige entwickelt hat. Während der Hochzeitszeremonie steckt Susanna heimlich dem Grafen einen Brief zu, in dem der genaue Ort des Stelldicheins angegeben ist. Zum Zeichen seines Einverständnisses soll er ihr die Nadel, die als Siegel dient, zurückbringen lassen. (Das herrschaftliche Gebaren, alles über



Botengänge zu vermitteln, wird von Da Ponte mit ausführlicher Genauigkeit beobachtet, wie er überhaupt auch direkte verbale Unverschämtheiten zugunsten einer distanzierten Ironie im Dialog vermeidet. Stets bleiben in geradezu betonter Weise die feudalistischen Umgangsformen äußerlich gewahrt.) Den Inhalt des Briefes hat kurz zuvor die Gräfin der Susanna diktiert. Ausgehend von Beaumarchais' analoger Situation (IV, 3) schafft Da Ponte hier für Mozart die Gelegenheit, den Vorgang des Diktierens in eine musikalische Szene verwandeln zu können, die liebevoll auf die kleinsten Details eingeht und auch die emotionale Reaktion der beiden Frauen auf das soeben Geschriebene darstellt. Hier, bei der gemeinsamen Vorfriede auf die Ausführung der letzten Intrige gegen den Grafen, ist der Punkt erreicht, an dem Mozarts Musik die Aufwertung und den Sieg der Frauen zum Ausdruck bringen kann.

*„Ach wenn er mir doch  
ebenso treu wäre!“  
Kupferstich von Dennet  
nach einer Zeichnung  
von Fragonard.*

## Figaros Aufsässigkeit

Susanna steht ein für die Utopie einer Humanität, „die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschützt vor bürgerlicher Barbarei“, wie es Th. W. Adorno für Mozarts Zerlina formuliert. Der revolutionäre Optimismus, der Sieg der geistreichen Intrige über privilegierte Herrscherallüren, das ist das andere Thema der „Nozze di Figaro“. Dennoch ist der antifeudalistische Impuls nicht die unmittelbar treibende Kraft der Handlung. Er wird nur wirksam in dem Verhalten der Personen und in ihrer musikalischen Charakterisierung. So führt sich der Graf in der ersten musikalischen Nummer, an der er beteiligt ist (Terzett Nr. 7), sogleich mit einem musikalischen Tonfall ein, der sowohl seine autoritäre Haltung als auch sein cholerisches Temperament in aller Deutlichkeit zum Ausdruck bringt. [...] Wie der Druck des Feudalherrn nach unten sich auswirkt, wird ersichtlich an der kleinen Kavatine Barbarinas zu Beginn des vierten Aktes. Dort ist die Suche nach der verlorengegangenen Nadel musikalisch bis zur Existenzangst gesteigert – das Stück ist die einzige musikalische Nummer der gesamten Oper, die in einer Moll-Tonart steht, zudem noch in dem bei Mozart sehr seltenen f-Moll – , weil es sich um einen Gegenstand handelt, der die Interessen des Grafen berührt. In ähnlicher Weise und auch in derselben Tonart reagiert Susanna in dem genannten Terzett (T. 24 f), weil sie befürchtet, dass Cherubino, der sich bei ihr versteckt hält, vom Grafen entdeckt wird (was dann ja auch kurz darauf geschieht). Die Selbstbehauptung der Untergebenen des Grafen wird immer wieder auf die Probe gestellt. Mozart und Da Ponte gehen aber noch einen Schritt weiter: Durch die Aufwertung der Frauen in der letzten Intrige wird die Möglichkeit angedeutet, dass das stärkere Gefühl den entscheidenden Sieg davontragen kann. Figaro dagegen ist anderer Meinung. Er versucht, nachdem er von Susanna erfahren hat, welchem „Zweck“ die generöse Überlassung des günstig

*Jean-Baptiste Greuze:  
Die Einfalt, 1757/59*



gelegenen Zimmers an sie beide in Wahrheit dient, dem Graf zuzukommen und ihn so schnell wie möglich zur Hochzeitszeremonie zu zwingen. Genau hier setzt Da Ponte einen schärferen antagonistischen Akzent als Beaumarchais. Dreimal versucht Figaro, und jedesmal mit wachsend drohendem Unterton, die Bauern im Rücken, dem Grafen ultimativ die Heiratserlaubnis abzufordern und durchbricht damit die sonst in der Oper genau beachtete Distanz in den Umgangsformen. Das geschieht jeweils am Schluss der ersten drei Akte. Im ersten Akt überrumpelt er den Grafen mit dem Auftritt eines Bauernchors (Nr. 8). Dieser ist mit einem Text versehen, der angesichts der Situation, in die er hineinplatzt, wie reiner Hohn wirkt. Und Figaro treibt die Aussage des Chors noch auf die Spitze, indem er sich, mit herausfordernder Ironie, auf die Abschaffung des *ius primae noctis* beruft: „Die erste Frucht Ihrer Einsicht wollen wir heute ernten: Unsere Hochzeit ist schon festgesetzt.“ (wörtliche Über-

*„Die Vertheidigte Magd. Ob gleich der Herr hie selbst die Magd that debauchiren, /So gieng ihr doch gleichwol der handel glücklich an:/indem die Frau im hauß, sie selbst that excusiren,/und sprach zur Nachbarin; der Man<sup>n</sup> hats ihr gethan.“*  
*Deutscher Kupferstich nach einem Gemälde von N. Lancret*



setzung) Am Schluss des zweiten Aktes überfällt er den Grafen gleichsam mitten im Finale, überstürzt er, diesmal ohne irgendwelchen Vorwand, die Forderung nach sofortigem Vollzug der Hochzeitszeremonie. Diese Unverschämtheit überbietet er am Schluss des dritten Aktes noch damit, dass er zu den Klängen eines unverkennbar plebejischen Marsches mit wuchtig-drohenden Bassschritten triumphierend die nun endgültig fällige Trauung vor sich sieht, denn durch das Platzen der Intrige Marcellinas hat der Graf nun keine Handhabe mehr, die Trauung hinauszuschieben. Das hindert den Grafen aber nicht im mindesten daran, das Hochzeitsfest weiterhin aufzuschieben, weil er sich, gestützt durch die briefliche Zusage Susannas zum Stelldichein am Abend, anschickt, die von ihm gerade gestiftete Ehe zu verletzen.

Den schärfsten Ton schlägt Figaro indessen in seiner berühmten Kavatine (Nr. 3) an, die ein Seitenstück ist zu dem ebenso berühmten großen Monolog des Figaro in der dritten Szene des fünften Aktes von Beaumarchais' Komödie. In Mozarts Oper ist von dem Monolog nur der erste Satz als Stichwort für die von Da Ponte ansonsten frei erfundene Eifersuchts-Arie Nr. 26 übriggeblieben. Die These indessen, die in der Mozart-Literatur immer wieder auftaucht, dass nämlich die Worte Figaros „il resto nol dico“ („das Weitere verscheig' ich,“ oder wörtlich: „den Rest sage ich nicht.“) ein versteckter Hinweis Da Pontes an die Kenner der Komödie des Beaumarchais seien, ist blinder Eifer aus falschem Enthusiasmus für feinsinnige Anspielungen. Vielmehr ist damit gemeint, was die Hörner zum Schluss der Arie lautstark herausblasen: der unangenehme Zustand des gehörnten Ehemannes. Der Verlust des großen politischen Monologs wird aber wettgemacht durch eben die Kavatine Nr. 3. Dort greift Figaro über seine eigenen Grenzen hinaus und sieht sich auf dem Fechtboden im ebenbürtigen Kampf mit dem imaginären Grafen, den mit seinen eigenen Waffen zu schlagen er sich siegesgewiss zutraut. Diese selbstsichere Haltung unterstützt Mozarts Musik mit sublimen Mitteln, die derart für Figaro und gegen den Grafen Partei ergreifen, dass man fast glauben könnte, hier fechte Mozart auf eigenem Boden. Aber Mozart wusste zu genau, was dabei in Wirklichkeit herauskommt: „Ich wuste nicht daß ich kammerdiener wäre, und das brach mir den hals“ (Brief an den Vater vom 12. Mai 1781).

Dieter Borchmeyer

## DIE HOCHZEIT DER SUSANNA?

Mozarts Frauengestalten bilden ein unerschöpfliches Thema. Zumal in jüngster Zeit ist hin und wieder bemerkt worden, für die weibliche Seele habe Mozart subtilere musikalisch-theatrale Ausdrucksformen gefunden als für die männliche. Anscheinend prägen sich die Frauengestalten seiner großen Opern dem heutigen Zuhörer tiefer ein. Und das hängt wohl damit zusammen, dass er sie noch stärker als seine männlichen Figuren über das herkömmliche Rollenniveau erhoben hat, wobei Rolle hier sowohl im sozialen, sozialpsychologischen Sinne wie im musikalisch-dramatischen gemeint sei.

„Le nozze di Figaro“ heißt Mozarts bedeutendstes musikalisches Lustspiel, in wörtlicher Übersetzung des Titels der Komödie von Beaumarchais. Aber müsste diese *Opera buffa* nicht eigentlich besser „Le nozze di Susanna“ heißen, hat man gefragt. Anders als bei Beaumarchais wird Susanna nämlich mehr und mehr zur führenden Figur der Handlung, die sich vom Rollentypus der Zofe, der Dienerin, der „Koketten“ deutlich abhebt, eine Art Vermittlerrolle zwischen Diener- und Herrschaftsebene spielt, ist sie es doch, die alle Fäden in der Hand behält. In der berühmten Rosenarie wird sie vollends musikalisch nobilitiert und nähert sich hinsichtlich der sozialen Valenzen ihrer musikalischen Charakterisierung der Gräfin an, die ja ebenfalls nobilitiert ist, und zwar zunächst im wörtlichen, d. h. sozialen Sinn – sie ist bürgerlicher Herkunft und erst durch die Ehe zum Adelsstand aufgerückt

*Louis-Rolland  
Trinquesse:  
Zwei Frauen in einem  
Interieur, 1780*





„Les Deux Confidentes“, Radierung und Kupferstich von Jean Ouvrier nach François Boucher, 1761

mehr hören wir den Ton der pastoralen, arkadischen Idylle, der sich im Siciliano-Rhythmus, der klassischen pastoralen Tonart F-Dur und den dominierenden arkadischen Instrumenten Oboe und Fagott ausdrückt. Susanna wird mit dieser Arie gewissermaßen ins goldene Zeitalter zurückversetzt, in dem es noch keine sozialen Unterschiede gab. Und wie entschieden Mozart, gerade im Falle der Frauengestalten des „Figaro“, das soziale Gefälle einebnet, musikalische Gleichheit walten lässt, zeigt das opern und dramengeschichtlich bis dahin beispiellose, in Beaumarchais' „Le mariage de Figaro“ natürlich fehlende „Contessa perdonò“ des Grafen – „in tono supplichevole“, in flehendem Tone vorgetragen. Der Edelmann beugt vor der geborenen Bürgerin das Knie!

–, dann aber eben auch musikalisch. Das ist ungewöhnlich, wurde doch der „Bourgeois gentilhomme“ in der *Opera buffa* in der Regel musikalisch durchaus nicht für voll genommen (anders als die aus irgendeinem Schicksals- oder Intrigengrunde in einen niedrigen Stand verbannte hohe Standesperson).

Freilich lässt sich nur sehr metaphorisch von Susannas Nobilitierung reden, ist die Rosenarie doch durch einen musikalischen Gestus, eine Stillage, einen „Ton“ im musikalischen wie sozialen Sinne geprägt, der nicht eigentlich höfisch, auch nicht bürgerlich ist und erst recht nicht den für die musikalische Charakterisierung des niedrigen Standes geläufigen Topoi entstammt. Viel-

## MODE IN PELZ UND LEDER



Burkhard Jovy  
KÜRSCHNERMEISTER

Rathaus-Center Dessau  
0340 / 220 61 70

Werkstatt - Kavaliertstraße 70  
0340 / 21 44 95  
Fax: 0340 / 21 49 13

### Familiäre Gastlichkeit am Wörlitzer Park

*Ganz gleich ob Sie uns allein,  
mit der Familie oder mit  
lieben Fremden besuchen -  
wir freuen uns auf Ihren Besuch.*

ZUM  
Stein

Ringhotel Wörlitz

*Unser Haus bietet Ihnen gepflegte  
individuelle Restaurationsbereiche,  
stilvolle Räumlichkeiten für  
Familienfeiern und Tagungen,  
komfortable Zimmer und Suiten  
sowie eine großzügige Römische  
Bade- und Saunalandschaft.*

Familie Pirl  
06786 Wörlitz  
Erdmannsdorfstr. 228  
Telefon: (0349 05) 50-0  
www.hotel-zum-stein.de



### Hotel Landhaus „Wörlitzer Hof“

Ihr romantisches Hotel direkt an Schloss und Garten  
50 Zimmer im Landhausstil, Komfortzimmer, traumhafte  
Hochzeitsuiten, Sauna, Dachterrasse, Sommer- und Wintergarten  
mit Kamin, Bankett- und Seminarvilla bis 130 Personen  
feine, regionale Landhausküche

Wir freuen uns auf Ihren Besuch!  
Familie E. Miertsch

06786 Wörlitz · Markt 96

Tel.: 0349 05/411-0

e-mail: info@woerlitzer-hof.de

Fax: 0349 05/41122

Internet: www.woerlitzer-hof.de

*Schöner Wohnen mit Licht.  
Mehr Freizeit durch  
moderne Elektrohausgeräte.*

Besuchen Sie uns bitte in unserem Geschäft und  
auf der Website: [www.elektro-peters-dessau.de](http://www.elektro-peters-dessau.de)

## ELEKTRO-PETERS

DIE LEUCHTENDE ADRESSE IM ZENTRUM

Kavaliertstraße 85 • 06844 Dessau • Tel. (0340) 212420 Fax (0340) 2200295

### Theatergastronomie Gudrun Zahn

*Genießen Sie einen unterhaltsamen Abend im stilvollen  
Ambiente des Anhaltischen Theaters und lassen Sie  
sich vor der Vorstellung und während der Pause  
kulinarisch von uns verwöhnen!  
Es erwartet Sie ein Angebot an erlesenen Weinen und  
Gaumenfreuden für den kleinen Hunger.  
Selbstverständlich nehmen wir auch Reservierungen  
entgegen.*

Theatergastronomie - Gudrun Zahn  
Friedensplatz 1a - 06844 Dessau  
Tel.: 0340 / 25 11 290

## Brillen, Kontaktlinsen und optische Instrumente

Brilliant  
OPTIK

Brillant-Optik GmbH

Fachgeschäft für Augenoptik in der Wagner-Passage

06842 Dessau, Franzstraße 159

Telefon (0340) 5 16 90 62 · Fax (0340) 5 16 90 63

## Quellen

### Texte

Ein Uraufführungsbericht über die Oper „Le nozze di Figaro“ aus der „Wiener Realzeitung“ vom 11. Juli 1786; in: Mozart, Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Bärenreiter-Verlag Kassel 1961. – Die Handlung der Oper: Von Udo Salzbrenner für dieses Programmheft adaptiert. – Udo Salzbrenner: Zur Entstehung und Rezeption von Mozarts erster Da-Ponte-Oper: Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Lorenzo Da Ponte: Entstehung und Uraufführung der Oper „Le nozze di Figaro“; in: Lorenzo Da Ponte, Mein abenteuerliches Leben, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1960 (Auszug). – Lorenzo Da Ponte: Aus dem originalen Vorwort im deutschen Textbuch zu Uraufführung der „Hochzeit des Figaro“; in: Mozart, Die Dokumente seines Lebens, gesammelt und erläutert von O. E. Deutsch, Bärenreiter-Verlag Kassel 1961. – Walter Felsenstein: Vorbemerkungen zu „Die Hochzeit des Figaro“ (1974); in: Walter Felsenstein/Joachim Herz, Musiktheater. Beiträge zur Methodik und zu Inszenierungskonzeptionen, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 2. Aufl. 1976. – Dietmar Holland: Welttheater zwischen Liebe und Politik; in: Wolfgang Amadeus Mozart, Die Hochzeit des Figaro. Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1982 (gekürzt und redaktionell überarbeitet). – Dieter Borchmeyer: Die Hochzeit der Susanna?: Auszug aus: Dieter Borchmeyer, Mozarts rasende Weiber; in: Mozarts Opernfiguren, Große Herren, rasende Weiber – gefährliche Liebchaften, hrsg. von Dieter Borchmeyer, Verlag Paul Haupt, Bern/Stuttgart/Wien 1992.

### Abbildungen

Titelfoto von Claudia Heysel: Anhaltische Gemäldegalerie Schloss Georgium  
Wolfgang Amadeus Mozart, Die Hochzeit des Figaro, Texte, Materialien, Kommentare, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Rowohlt Taschenbuch Verlag, Reinbek 1982. – Volkmar Braunbehrens/Karl-Heinz Jürgens: Mozart, Lebensbilder, Gustav Lübbe Verlag, Bergisch Gladbach 1990. – Mozart-Jahrbuch 1991, Bericht über den Internationalen Mozart-Kongreß Salzburg 1991, Teilband 2, Bärenreiter-Verlag Kassel 1992. – Mozart-Wohnung (Figarohaus) Wien 1, Domgasse 5, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 4. Aufl. 1987. – Marianne Roland Michel: Die französische Zeichnung im 18. Jahrhundert, München 1987. – Madame de Pompadour und die Künste, Hrsg. von Johann Georg Prinz von Hohenzollern und Xavier Salmon, Hirmer Verlag GmbH, München 2002. – W. A. Mozart, „Figaros Hochzeit“, Programmheft der Württembergischen Staatstheater Stuttgart Nr. 31 (Red: Ute Becker, Klaus-Peter Kehr). – Archiv des Anhaltischen Theaters Dessau. – Privatbesitz.

---

**Foto-, Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.**

**Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.**

---

## Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2002/2003 – Heft 7

Programm zu

### Die Hochzeit des Figaro

Komische Oper in vier Akten von Wolfgang Amadeus Mozart

Premiere am 18. Januar 2003 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Golo Berg – Regie: Johannes Felsenstein

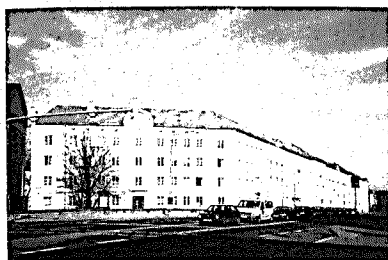
Ausstattung: Stefan Rieckhoff – Choreografie: Gonzalo Galguera

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrenner

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau

Raguhner Straße 20 • 06842 Dessau  
Telefon 0340 · 89 99 - 0

**DWG – Sachkompetenz**  
für alle Fragen der Vermietung,  
Verwaltung, Sanierung und des  
sozialen Wohnens in Dessau



**Ihr Partner für**

- *Wohnungsvermietung*
- *Verwaltung von Wohneigentum*
- *Vermietung von Gewerberäumen und Garagen*
- *Sanierung/Modernisierung von Wohnungen und Objekten*



Besuchen Sie unser  
Vermietungs- und Informations-Center  
in der Zerbster Straße 16  
Telefon 0340 · 89 99 - 444

# Kunst und Kultur

sind die **Nahrung**  
**unseres Geistes**  
und gehören zu den  
schönsten Seiten  
unseres Lebens.

Das sinnliche Erleben  
künstlerischer Leistungen  
schafft **seelische**  
**Balance** und fördert  
schöpferisches Entdecken.

Mit unserem Engagement  
geben wir dafür **neue**  
**Impulse.**



Stadtsparkasse

Dessau

