

MOZART

LE NOZZE DI FIGARO

STADTTHEATER BERN 

1791 MOZ

9136A



STADTTHEATER BERN - SPIELZEIT 1987/88

Direktion: Philippe de Bros. Redaktion: Dr. Peter Ross

Redaktionelle Mitarbeit: Karin Bovisi. Layout: Heinz Jost

Satz und Druck: Lobsiger & Sohn AG, Bern

Inserate: Publicitas AG, Bern



W. Schwaninger del.

C. Hübner sc.

FIGARO'S HOCHZEIT.

I. Act.

FIGARO.  
SUSANNE.

*Figaro. Ich bin so wenig glücklich,  
Auch nicht so viel wie mein Spiegel.*

# WOLFGANG AMADEUS MOZART ZUM NEUEN JAHRE

Lieber W. A. M.

Da zwischen Ihnen, d. h. dort, wo Sie jetzt weilen, und uns hienieden noch keine Postverbindungen bestehen, schreibe ich diesen für Sie, verehrter Meister, gedachten Neujahrsgruss in das Programmheft eines Theaters, das den schönen Einfall hatte, den Beginn des Jahres 1988 mit Ihrer für mich herrlichsten aller Opern, der «Hochzeit des Figaro», einzuleiten. Vielleicht, so denke ich während des Schreibens, dass Ihre Musik, die gewiss durch die Kuppel des Theaters zum Himmel dringen wird, auch noch diesen kleinen Brief mitnimmt, den zu lesen, wenn es Ihre Zeit erlaubt, ich Sie herzlich bitte. Sie werden dabei etwas erstaunt sein, dass der Stil meiner Zeilen nicht unbedingt dem Habitus einer Zeit entspricht, die nahezu 200 Jahre nach Ihrer Himmelfahrt liegt. Aber es würde mir schwer fallen, unseren derzeitigen Briefstil gegenüber einem, wie Sie es in veritas sind, himmlischen Menschen anzuwenden, der schon in langer Übung gewohnt ist, des öfteren mit unserem Herrn persönlich zu sprechen und zudem auch. — so ihn dieser dazu auffordert — gewiss einige neue Kompositionen geschaffen hat oder unvollständig gebliebene zu Ende führte. So stelle ich mir vor, dass Ihr herrliches «Requiem» nun endlich seinen originalen Schluss gefunden hat und wir uns nicht mehr des Herrn Süßmayr bedienen müssen, oder dass das leicht-lauige Komödienwerk «Le sposo deluso», das Sie in italienischer Buffomanier rasch skizziert haben, auch seine Vervollständigung erfahren dürfte.

Über unserem neuen Jahr, das wir hier unten beginnen, hängt der dunkle Prospekt einer Epoche, von der wir alle noch nicht wissen, ob sie sich für oder gegen uns entschlossen wird. Wir reden zwar alle vom Frieden und wünschen uns nichts sehnlicher als ihn; leider aber sind wir, wenn wir unsere Welt betrachten, immer noch so weit entfernt von ihm, dass es uns noch nicht gestattet ist, auszurufen, wie es am Schluss Ihres «Figaro» heisst: «Auf zum Feste». Dieses Fest einer weltweiten Versöhnung wird vermuthlich noch lange auf sich warten lassen. Aber die Gewissheit, dass wir einst vielleicht doch noch daran teilnehmen dürfen, ist für uns eine Verheissung, deren wir beim Anhören Ihrer Musik eigentlich fast sicher sein dürfen.

Kann man denn, das fragen wir oft, wenn wir uns Ihr Werk in seiner Grösse und Mannigfaltigkeit zu Geist und Gemüte führen, noch jene Dinge denken und tun, die so gar nicht zu der ubermächtigen Angelegenheiten unseres irdischen Juns gehören. Und war es denn nicht auch Ihre geheime Absicht in Ihrer Musik, besonders in derjenigen, die Sie heute abend der Gräfin zugebracht haben, einen Menschen tätig sein zu lassen, der, leidend an dieser Welt und wissend auch um die Gebrechlichkeit alles Menschlichen und seiner Verstrickungen, das unsägliche «Perdona» längst innerlich vorbereitet hat und es daher auch als Einziger legitim aussprechen darf. Ist nicht gerade sie, die Gräfin, mit Absicht zu dieser Rolle ausersehen, indem sie in

irenischer Heiterkeit mitspielt, um so die arg verwickelten Knoten der andern zu lösen und damit auch ermächtigt wird, den Grundten der Verzweigung jubelender anzustimmen?

Unser Dasein auf dieser Erde, das uns so manche Bürde zu tragen auferlegt, die Ihnen durch den raschen Wandel der Geschichte unbekannt blieb, wie könnten wir uns denn noch mit ihm verständigen, wenn es uns nicht erlaubt wäre, uns hier und da an Ihre musikalische Tafel zu setzen, um zu erfahren, was ein Auserwählter an göttlichen Gaben zu verteilen hat. Nicht umsonst hat Sie der sonst im Urteil oft so spröde Goethe mit Raffael verglichen. Er wusste wohl weshalb. Denn Ihre Kunst, verehrter Meister, diente dem Leben und nicht umgekehrt. Solches wird wohl auch der Grund sein, dass alle Gestalten in Ihren Opern so viel von dem besitzen, was wir insgeheim manchmal selbst in uns fühlen, so dass auch die Feringen und zu kurz Bekommenen im Leben, wie etwa der hämisch-servile Basilio oder der dümmlich-pollernde Gärtner, uns noch ein Fränkchen jener Zuneigung abringen, die wir ihnen ohne Ihre Musik vielleicht versagt hätten.

Dürften Sie sich je vorgestellt haben, dass Ihre Werke, weit über Europa hinaus, das Gemüt all derjenigen einfachen, die noch willens sind, in Ihrem musikalischen Vermächtnis das zu hören und mitzuempfinden, was aus Gottes Schöpfung auf Sie eingedrungen ist und durch Sie wieder in Vätern und damit Musik verwandelt wurde? Nicht Botschaft und Bekenntnis ist es, nicht Deutung und Lehrauftrag, jedoch Wiedergabe des lebendig-strömenden Lebens in all seinen komplizierten Schattierungen, woin übrigens auch die kleinen Ereignisse ihren Platz finden, wie etwa der Kummer der unscheinbaren Magd Barbara der verlorenen Nadel wegen, deren Klage Sie im Mittelatz des B-Dur-Klavierkonzertes (KV 456) schon andeuteten.

Liegt aber in all dem, was ich über Ihr Schaffen ja nur andeutungsweise vorbringen konnte, nicht der tiefere Sinn allen schöpferischen Tuns, das ja letzten Endes, wenn es dem Menschen dienen soll, ihn nicht verführen darf, sondern ihn führend leiten möchte zum Schwierigsten, das uns zugedacht ist: der Aussöhnung mit uns selbst.

So wünsche ich Ihnen denn in aufrichtiger Dankbarkeit alles Gute, und da wir hier unten ja nicht wissen, wie Ihnen im Himmel zu Mute ist, darf ich Ihre eigenen Worte, mit denen Sie des öfteren Ihre Briefe abgeschlossen haben, anwenden: Leben Sie wohl, und wenn Sie können, leben Sie glücklich.

In herzlichster Zuneigung  
Ihre

Walter Oberer

Walter Oberer

Bern, den 1. Januar 1988

<b>ZIMMER IM SCHLOSS</b>	
<b>ERSTER AKT</b>	
<i>Sinfonia</i>	
1	<i>Duettino</i> (Susanna, Figaro) «Cinque... dieci... venti... trenta...»
2	<i>Duettino</i> (Susanna, Figaro) «Se a caso madama»
3	<i>Cavatina</i> (Figaro) «Se vuol ballare»
4	<i>Aria</i> (Bartolo) «La vendetta, oh la vendetta!»
5	<i>Duettino</i> (Susanna, Marcellina) «Via resti servita»
6	<i>Aria</i> (Cherubino) «Non so più cosa son, cosa faccio»
7	<i>Terzetto</i> (Susanna, Basilio, Il Conte) «Cosa sento! tosto andate»
8	<i>Coro</i> (Contadini e Contadine) «Giovani liete, fiori spargete»
9	<i>Aria</i> (Figaro) «Non più andrai farfallone amoroso»

<b>ZIMMER DER GRÄFIN</b>	
<b>ZWEITER AKT</b>	
10	<i>Cavatina</i> (La Contessa) «Porgi amor qualche ristoro»
11	<i>Canzone</i> (Cherubino) «Voi che sapete»
12	<i>Aria</i> (Susanna) «Venite, inginocchiatevi»
13	<i>Terzetto</i> (Susanna, La Contessa, Il Conte) «Susanna, or via sortite»
14	<i>Duettino</i> (Susanna, Cherubino) «Aprite presto, aprite»
15	<i>Finale</i> «Esci omai, garzon malnato»

Im Schloss des Grafen Almaviva ist dessen Kammerdiener Figaro damit beschäftigt, einen Raum herzurichten, den er nach seiner Hochzeit mit Susanna, dem Kammermädchen der Gräfin, beziehen soll.

Susanna klärt Figaro auf, dass der Graf dem Brautpaar ein Zimmer in seiner Nähe nur deshalb zugewiesen hat, um ihr desto leichter nachstellen zu können.

Figaro beginnt, das Vorhaben des Grafen zu durchschauen. Er ist bereit, den Kampf mit seinem Herrn aufzunehmen und dessen Pläne zu durchkreuzen.

Doktor Bartolo und Marcellina wollen die Heirat vereiteln. Marcellina wurde von Figaro in Geldnöten einmal die Ehe versprochen. Doktor Bartolo will sich rächen, da Figaro ihm einst Rosina, die jetzige Gräfin, entzog.

Marcellina hofft noch immer, Figaro für sich zu gewinnen. Als sie ihrer Rivalin Susanna begegnet, verhöhnen sich die beiden Frauen gegenseitig.

Cherubino, der junge Page des Grafen, bittet Susanna um Hilfe. Almaviva hat ihn entlassen, als er ihn mit der Gärtnerstochter Barbarina ertappte.

Cherubino wird im Versteck Zeuge, wie der Graf um Susanna wirbt. Der Musiklehrer Basilio kommt hinzu, und nun verbirgt sich auch der Graf. Als Basilio Anspielungen über die Gräfin und Cherubino macht, tritt er empört hervor und entdeckt den Pagen. Auf Susanna fällt der Verdacht einer heimlichen Liebschaft.

Scheinheilig naht Figaro mit den Bauern, die ihrem Herrn danken, dass er auf das «ius primae noctis» verzichtete. Der Graf durchschaut Figaro und fordert Aufschub für die Vorbereitung des Hochzeitsfestes.

Der Graf lässt sich nicht umstimmen: Cherubino soll das Schloss verlassen und als Offizier in sein Regiment eintreten. Figaro malt dem verzweifelten Pagen die Schrecken des Soldatenlebens aus.

Die Gräfin ist unglücklich über die Untreue ihres Gatten. Figaro unterbreitet ihr einen Plan zur Überlistung des Grafen. Susanna soll ihm ein Stelldichein gewähren, zu dem an ihrer Stelle der verkleidete Page geht.

Cherubino, den Figaro von der Abreise abhielt, trägt der schwärmerisch verehrten Gräfin und Susanna ein Lied vor, das von seinen Liebessehnen erfüllt ist.

Susanna macht mit Cherubino eine Anprobe der Kleider, die er beim Stelldichein tragen soll, als der Graf unvermutet anklopft. Cherubino schlüpfte in das anliegende Kabinett.

Der Graf hat einen fingierten Brief Figaros erhalten und vermutet, als er Geräusche im Kabinett hört, dass sich der Liebhaber seiner Frau dort verborgen hält. Die Gräfin gibt vor, dass Susanna im Kabinett sei, weigert sich aber, die Tür zu öffnen. Susanna hat sich inzwischen im Alkoven versteckt.

Während der Graf mit seiner Frau den Raum verlässt, um Werkzeug zu holen, und alle Türen verschliesst, flieht Cherubino mit einem Sprung aus dem Fenster. Susanna geht in das Kabinett.

Aus dem Kabinett kommt Susanna, der Graf ist betreten und bittet um Verzeihung. Figaro tritt mit der Nachricht ein, dass die Hochzeitsgäste schon versammelt sind. Die Frage des Grafen nach dem Brief lässt er unbeantwortet. Da meldet der Gärtner Antonio, dass jemand aus dem Fenster gesprungen sei und ein Papier verloren habe. Es ist das Offizierspatent des Pagen. Figaro lügt, dass er selbst aus dem Fenster sprang und das Patent verloren habe. Es ist

erhielt, um das fehlende Siegel darunter setzen zu lassen. Nun kommt Marcellina, und unterstützt von Bartolo und Basilio erhebt sie Klage gegen Figaro wegen des Eheversprechens. Die Hochzeit wird aufgeschoben.

**FESTSAAL IM SCHLOSS**

Nach Absprache mit der Gräfin stellt Susanna dem Grafen ein Treffen im Garten in Aussicht. Der Graf frohlockt, denn er wähnt sich am Ziel seiner Wünsche.

Doch dann kommt dem Grafen eine verfängliche Bemerkung Susannas an Figaro zu Ohren. Sein Misstrauen erwacht wieder, und in einem Anfall von Eifersucht und Zorn schwört er Rache.

Der Richter Don Curzio fällt das Urteil, dass Figaro sein Darlehen zurückzahlen oder Marcellina heiraten muss. Da stellt sich heraus, dass Bartolo und Marcellina Figaros Eltern sind. Während sie den verlorenen Sohn überglücklich in die Arme schliessen, muss der Graf erkennen, dass sein Spiel verloren ist.

Die Treulosigkeit ihres Gatten bereitet der Gräfin tiefe Qualen. Doch hofft sie, mit dem Plan des Stelldichens den Gatten für sich zurückgewinnen zu können.

Die Gräfin diktiert Susanna einen Liebesbrief, mit einer Nadel verschlossen, die der Graf als Zeichen seiner Bereitschaft Susanna zurücksenden soll.

Unter den Landmädchen, die der Gräfin huldigen, wird Cherubino von Antonio entdeckt. Der Graf kann ihn nicht strafen, da Barbarina mit Worten, die ihn blossstellen, den Pagen zum Ehemann erbittet.

Als Susanna vom Grafen den Brautkranz empfängt, nutzt sie die Gelegenheit, ihm den Brief heimlich zustecken.

**DRITTER AKT**

16 *Duettino* (Susanna, Il Conte)  
«Crudel! perché finora»

17 *Aria* (Il Conte)  
«Vedrò, mentr'io sospiro»

18 *Sestetto* (Susanna, Marcellina, Don Curzio, Il Conte, Figaro, Bartolo)  
«Riconosci in questo amplesso»

19 *Aria* (La Contessa)  
«Dove sono i bei momenti»

20 *Duettino* (Susanna, La Contessa)  
«Che soave zefiretto»

21 *Coro* (Contadinelle)  
«Ricevete, o padroncina»

22 *Finale*  
«Ecco la marcia, andiamo»

**IM GARTEN DES SCHLOSSES**

Barbarina sucht im Mondlicht verzweifelt nach der verlorenen Nadel, die ihr der Graf anvertraute, um sie Susanna zurückzubringen.

Figaro und Marcellina kommen hinzu und horchen Barbarina aus. Während Figaro, über die vermeintliche Untreue seiner Braut empört, davonstürzt, ist Marcellina von Susannas Unschuld überzeugt.

Figaro kommt mit Basilio und Bartolo, um den Grafen und Susanna bei ihrer Verabredung zu überraschen. Basilio gibt seine Lebenseinstellung einer klugen Selbstbescheidung zum besten.

Figaro ereifert sich über das treulose Wesen der Frauen. Er beobachtet, wie die Gräfin und Susanna in den Garten kommen. Ihm entgeht aber, dass sie die Kleider vertauscht und ihn längst bemerkt haben.

Um dem eifersüchtigen Bräutigam eine Lektion zu erteilen, täuscht Susanna ein Liebesständchen an den Grafen vor, in dem sich zugleich ein Liebesbekenntnis an den lauschenden Figaro verbirgt.

Auf der Suche nach Barbarina stösst Cherubino auf die als Susanna verkleidete Gräfin und liebkost sie. Er wird vom Grafen vertrieben, der nun seinerseits der vermeintlichen Susanna den Hof macht. Indessen erkennt Figaro seine Braut im Kleid der Gräfin und benutzt die Gelegenheit, mit seinen Liebeschwüren Susannas Eifersucht zu erregen. Zur Antwort erhält er Ohrfeigen, aber dann schliesst das Paar Frieden. Der Graf glaubt seine Frau in den Armen Figaros und schlägt Alarm. Zu seiner Beschämung muss er jedoch seinen Irrtum erkennen und vor allen Schlossbewohnern eingestehen. Er bittet die Gräfin um Verzeihung.

**VIERTER AKT**

23 *Cavatina* (Barbarina)  
«L'ho perduta, me meschina»

24\*) *Aria* (Marcellina)  
«Il capro e la capretta»

25\*) *Aria* (Basilio)  
«In quegli anni, in cui val poco»

26 *Aria* (Figaro)  
«Aprite un po' quegl'occhi»

27 *Aria* (Susanna)  
«Deh vieni non tardar, oh gioia bella»

28 *Finale*  
«Pian, pianin le andrò più presso»

\*) In der Berner Aufführung gestrichen.



H. Ramberg del.

C. D. Schraedlgeburt sc

**FIGARO'S HOCHZEIT.**

*1. Act.*

Graf. *Und hob endlich leise - leise  
Lo - den Teppich von ihrem Tische -*

---

# ZEITTADEL

---

**1784**

Am 27. April wird in der Pariser Comédie Française die Komödie «La folle journée ou Le mariage de Figaro» von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) erstmals öffentlich aufgeführt. Das Schauspiel setzt die Handlung des 1775 in Paris uraufgeführten «Le Barbier de Séville» fort.

**1785**

Die Schauspieltruppe Emanuel Schikaneders plant die deutsche Erstaufführung von «Figaros Hochzeit» für den 3. Februar im Wiener Kärntnertortheater. Obwohl der Druck des Werkes erlaubt wurde, untersagt Kaiser Joseph II. die Aufführung der politisch brisanten Komödie. Mozart kannte das Werk von der Druckausgabe her, und nach Aussage Lorenzo da Pontes (1749–1838) in seinen Memoiren war es der Komponist, der «Figaro» als Opernvorlage vorschlug. Als Hoftheaterdichter vermittelt da Ponte beim Kaiser und erwirkt, dass das Aufführungsverbot aufgehoben und Mozart offiziell vom Hof mit der Vertonung beauftragt wird. Mitte Oktober beginnt Mozart mit der Komposition.

**1786**

Am 29. April trägt Mozart die Oper in sein «Verzeichnüss all meiner Werke» ein. Am 1. Mai findet die Uraufführung von «Le nozze di Figaro» im Wiener Hoftheater statt. Als Honorar erhält Mozart 450 und der Librettist da Ponte 200 Florin aus der Hoftheaterkasse. Das Libretto erscheint zur Uraufführung in der Originalsprache und in einer deutschen Prosaübersetzung. Auch die erste Wiederholung am 3. Mai leitet Mozart selbst vom Cembalo aus. Bei der dritten Vorstellung am 8. Mai werden sieben Musiknummern wiederholt. Am folgenden Tag erscheint ein kaiserliches Dekret: «Um die Dauerzeit der Opern nicht allzuweit erstrecken, dennoch aber den von den Opernsängern in der Wiederholung der Singstücken oft suchenden Ruhm nicht kränken zu lassen, finde ich nebensichende Nachricht an das Publikum (dass kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück wiederholt werden soll) das schicksamste Mittel zu seyn...» Im Juni erfolgen weitere Vorstellungen auf dem Laxenburger Schlosstheater. Im Dezember findet die Prager Erstaufführung von «Figaro» statt.

**1787**

Am 22. Januar leitet Mozart selbst eine Aufführung des «Figaro» in Prag. Der Erfolg der Oper ist derart, dass Mozart für die folgende Spielzeit in Prag einen Kompositionsauftrag erhält («Don Giovanni»). Im Juni findet im Prager Rosenthal-Theater die deutschsprachige Erstaufführung der Oper statt. Im Herbst wird die Oper in Monza gegeben (mit dem von Angelo Tarchi neukomponierten dritten und vierten Akt).

**1789**

Am 29. August wird «Figaro» an der Wiener Hofoper wiederaufgenommen. Die Partie der Susanna wird umbesetzt, und Mozart komponiert für die neue Sängerin, Adriana Ferrarese del Bene, zwei Arien, welche die Nummern 12 und 27 ersetzen: «Un moto di gioia» (KV 579) und «Al desio di chi t'adora» (KV 577). Die erfolgreiche Wiederaufnahme führt zum kaiserlichen Kompositionsauftrag für «Cosi fan tutte».

# DIE KOMÖDIE DER GEISTESGEGENWART

Stefan Kunze

## I

Die erste der drei grossen italienischen Musikkomödien Mozarts, die im Originaltextbuch als «Commedia per musica» (Komödie d u r c h Musik) näher bestimmt wird, ist eine Komödie der Irrungen und der kaum entwirrbaren Verwirrungen. Lorenzo Da Ponte, Textdichter von *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, dessen Name mit unerreichten Gipfelwerken des Welttheaters untrennbar verbunden ist, kündigte dem Publikum ein «quasi nuovo genere di spettacolo» (sozusagen neuartiges Schauspiel) an, führte die Neuheit auf die «varietà delle fila onde è tessuta l'azione» zurück (die Verschiedenheit der Fäden, aus denen die Handlung gewebt ist), und bekannte vorwarnend, das Werk gehöre trotz aller Bemühungen des Komponisten und des Textdichters wohl nicht zu den kürzesten Stücken, die bisher auf den Wiener Theatern erschienen seien (Vorrede zum Originallibretto). Ausser mit der erwähnten «varietà» entschuldigte Da Ponte den ungewöhnlichen Umfang dieser Musikkomödie, die Mozart übrigens in sein eigenhändiges Werkverzeichnis nach umgangssprachlicher Gepflogenheit als «opera buffa» eintrug, noch mit dem weitreichenden Vorwurf («vastità e grandezza») und mit der Vielfalt der Musikstücke, die erforderlich gewesen sei, um die Akteure nicht untätig zu lassen, die «Monotonie» der Rezitative zu vermeiden und die verschiedenen Leidenschaften («passioni») mit entsprechenden (musikalischen) Farben auszustatten.

All dies bezieht sich freilich eher auf die äusseren Eigenschaften von Mozarts *Figaro*. In der Tat ist bereits die Vieraktigkeit für eine Opera buffa, die traditionell aus drei, gegen Ende des 18. Jahrhunderts oft nur noch aus zwei Akten bestand (z.B. auch *Don Giovanni* und *Così fan tutte*), höchst ungewöhnlich. Zudem erscheint die Zahl der handelnden Personen von der üblichen Siebenzahl auf elf vermehrt. Wichtiger noch, dass zumindest e i n e Person, nämlich Cherubino, gänzlich aus der Rollentypologie der italienischen Musikkomödie fällt, und dass sich dort, wo das übliche Rollenschema (Graf und Gräfin, das gesellschaftlich hochgestellte Paar, als sog. parti serie [ernste Rollen], Susanna und Figaro, das Dienerpaar, als sog. parti buffe [komische Rollen] etc.) einigermaßen erhalten bleibt, die Personen doch in ganz und gar unübliche Beziehungen zueinander treten. Figaro und Susanna nehmen gegenüber dem Graf und der Gräfin eine mindestens gleichgewichtige Stellung ein. Vor allem aber: Figaro, der Bedienstete des Grafen, gerät nicht nur in Konflikt mit seinem

Herrn, sondern er nimmt mit allen ihm zu Gebote stehenden Mitteln den Kampf auf, um sein Ziel, die Hochzeit mit Susanna, zu erreichen. Susanna hingegen, das Kammermädchen der Gräfin, ist ganz gegen die italienische Buffa-Tradition, in der die Figur der aufgeweckten Dienerin (der «serva astuta», z.B. Despina in *Così fan tutte*) zum unverzichtbaren Komödien-Personal gehörte, die bewegende Mitte des Geschehens. Um Susanna bemüht sich der Graf, sie durchschaut dessen Absichten als erste und steckt ihrem Figaro ein Licht auf (Duettino Nr. 2), und sie ist es, die am Ende das Heft in die Hand nimmt und die gewagte, doch rettende Intrige anzettelt.

Seltsam und gegen die Konvention des Buffa-Theaters, dass in einem Stück, in dem alle männlichen Hauptpersonen (der Graf, Figaro, Cherubino) Liebhaber sind, kein Tenor vorkommt.

Es liegt gewiss nahe, die Abweichungen von der Dramaturgie der italienischen Oper auf Da Pontes Vorlage zurückzuführen: das Schauspiel *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (entstanden zwischen 1778 und 1781, erste öffentliche Aufführung 1784 in der Comédie Française), das im Vorfeld der Französischen Revolution in Paris wegen seiner aufrührerischen Tendenz bei Hofe Skandal erregt hatte. Ob von Beaumarchais in seiner virtuosen Komödie beabsichtigt oder nicht (er selbst leugnete vehement, den Umsturz der Verhältnisse dramatisch gepredigt zu haben) – in einer Zeit, die für die Revolution reif war, enthielt sie genügend politischen Zündstoff, um als gefährliche Proklamation verstanden zu werden. Die Brisanz einer politischen Affäre erhielt das Stück allerdings erst durch wiederholte Aufführungs-Verbote von Seiten König Ludwig XVI.

Wie immer man die politische Rolle und Wirkung von Beaumarchais' Schauspiel einschätzen mag, seine zynischen, gegen jegliche Ordnung aufbegehrenden Züge, die auch in einer ausgelassenen Dramaturgie und in der unverhohlenen Frivolität des Sujets zum Ausdruck kamen, atmen durchaus die Atmosphäre der zerrütteten Endphase des Ancien Régime.

Vom Inhaltlichen aber abgesehen schrieb Beaumarchais ein brillantes, von Aktion strotzendes Schauspiel (Opuscule comique), das im Kern dennoch auf bewährte, gleichsam zeitlose Muster insbesondere der italienischen Typenkomödie (z.B. der Commedia dell'arte) zurückgriff und damit auch vom Ursprung her der Opera buffa nahestand. Da trieben die ältliche Dienerin bzw. die komische



FIGARO'S HOCHZEIT.  
I. Act.

Figaro. Ueber deinen rothen Wangen!

Alte Marcellina, der kupplerische und gleisnerische Intrigant Don Basilio, der verschrobene Arzt Doktor Bartolo, sowie die Richter-Karikatur Don Curzio ihr Wesen. Auch fehlen (wie schon bemerkt) die in der Musikkomödie obligatorischen Rollenpaare nicht, das seriöse (Graf/Gräfin) und das komische (Figaro/Susanna). Zum Grundschema der Komödie, das Beaumarchais durch scharfe, lebendige Personencharakteristik, durch die komplexe Handlungsführung sowie durch die unvergleichliche Gestalt des Chérubin bereicherte (eine Rolle, für die schon im Schauspiel die Besetzung mit einer «jungen, sehr hübschen» Frau, also einer Hosenrolle, gefordert war), gehört ausserdem der aus Konflikt, Entzweiung und Streit eröffnete Weg zur Herstellung von Harmonie in den individuellen und gesellschaftlichen Verhältnissen. Insofern ist die Komödie ex definitione antirevolutionär – was die angeblich umstürzlerische Tendenz des Schauspiels erheblich, ja entscheidend einschränkt und moderne Interpreten von allzu plumpen Deutungen abhalten sollte. Die Hochzeit ist das Ziel, das Figaro von Anfang an vor Augen steht, nichts anderes. *Figaros Hochzeit* lautet der Titel nicht von ungefähr. Und «Hochzeit» steht als Symbol für die erreichte Harmonie. Damit ist zugleich ein mythischer, archetypischer Horizont des Schauspiels von Beaumarchais und der Oper von Mozart aufgespannt, der im 18. Jahrhundert noch durchaus gegenwärtig war. Die mythische Hochzeit unter antiken Göttern und Heroen war damals noch ein bevorzugter Gegenstand für das musikalische Festspiel («Festa teatrale»). In der Komödie freilich muss die Harmonie erst erreicht werden. In *Le nozze di Figaro* sind es übrigens gleich drei Hochzeiten, die sich anbahnen: die zwischen Susanna und Figaro, die zwischen Barbarina und Cherubino, und die von Marcellina beabsichtigte zwischen ihr und Figaro, ein Plan, der vor allem daran scheitert, dass sich Marcellina fürwahr überraschend als die Mutter Figaros entpuppt. Neben Figaros Hochzeit nicht minder bedeutsam ist die Versöhnung zwischen dem Grafen und der Gräfin.

Beaumarchais' *Mariage de Figaro* war also ein Zeitstück, nicht zuletzt wegen seines politisch aktuellen Potentials. Weil es Sensation versprach, hatte es Emanuel Schikaneder, der spätere Textautor der *Zauberflöte*, mit seiner Theatertruppe bereits im Jahr 1785 dem Wiener Publikum in deutscher Übersetzung vorstellen wollen. Aber es bot noch wesentlich mehr: nämlich, um zusammenzufassen, höchst komplexes, bewegtes, gänzlich der Aktion verschriebenes Komödienspiel, das in Archetypen des Komödienhaften gründete. Vor allem diese Aspekte, weniger die vordergründig politischen, mögen Mozart dazu bewogen haben, dem «Hoftheatraldichter» Lorenzo Da Ponte das Schauspiel von Beaumarchais als Vorlage für eine Opera buffa vorzuschlagen. (Dass der Plan von Mozart ausging, berichtete Da Ponte in seinen Memoiren, die in diesem Punkt wohl glaubwürdig sind, da er sonst nicht dazu neigte, das eigene Verdienst zu verschweigen.) Das Vorhaben war

gewagt. Denn Kaiser Joseph II. hatte die von Schikaneder am 3. Februar 1785 im Kärntnertortheater angesetzte Aufführung des Schauspiels untersagt. Die Aufklärung, die dem Kaiser am Herzen lag, hatte durchaus ihre Grenzen. Trotzdem durfte seltsamerweise die Übersetzung des Stücks im Druck erscheinen (Wien 1785), übrigens mit einem Motto, das als Zitat aus dem Stück (V. Akt, 3. Szene) die Zensur ironisch überspielte: «Gedruckte Dummheiten haben nur da einen Wert, wo man ihren freien Umlauf hindert.»

Wahrscheinlich lernte Mozart, wenn er nicht schon Schikaneders Probenarbeit verfolgt hatte, das Schauspiel von Beaumarchais durch den Textdruck kennen. Jedenfalls fand sich ein Exemplar in seinem Nachlass.

Da Ponte scheint sofort mit dem Vorhaben einverstanden gewesen zu sein. Ihm war, wie er in seinen Memoiren schrieb, klar, dass Mozarts «unermessliches Genie nach einem weit ausgreifenden, vielseitigen und erhabenen Stoff verlangte.» («[...] io concepì facilmente che la immensità del suo genio [sc. Mozarts] domandava un soggetto esteso, multiforme, sublime.») Während der Entstehung des Werks (zwischen Oktober 1785 und Ende April 1786), über die wir fast ausschliesslich durch Da Pontes Memoiren unterrichtet sind, muss die Zusammenarbeit zwischen Textdichter und Komponist sehr eng gewesen sein.

Da Ponte hielt sich dabei, so weit es möglich war, an die Vorlage. Doch ist die Behauptung kaum übertrieben, dass er das Schauspiel gleichsam auf seine komödienhafte Essenz zurückführte, nicht zuletzt indem er die zeitbezogene, unverkennbar gesellschaftskritische Ansprache Figaros im V. Akt und überhaupt die vordergründig politischen Züge eliminierte. Dies war schliesslich die einzige Chance, wenn man die Freigabe des kurz vorher verbotenen Stücks beim Kaiser erwirken wollte. Trotzdem wäre es verfehlt, in den Tilgungen einen Akt erfolgreicher Selbstzensur der Autoren zu erblicken. Da Pontes Kürzungen waren vornehmlich durch die Übertragung des Schauspiels in ein anderes Genre, eben das der Oper, bedingt. Seine Aufgabe bestand vor allem darin, die für Handlung und Personendarstellung wesentlichen Passagen des in Prosa verfassten Schauspiels in Verse umzugliedern, die als Grundlage für Rezitative, Arien, Ensembles und Finales dienen konnten. Erstaunlicherweise aber entstand in der Bearbeitung nicht etwa ein mehr oder minder geglücktes Surrogat des Originals. Vielmehr darf man das Libretto durchaus als eine komprimierte, gleichsam auf die fiktive Urgestalt zurückgeführte Fassung der Komödie von Beaumarchais betrachten, wie sie dem Autor vorgeschwebt haben mochte, bevor er daran ging, sie als Zeitstück auszuarbeiten. Es blieb indessen, vorab im Konflikt zwischen Figaro und seinem Herrn, dem Grafen, noch genug politisch interpretierbare Kritik übrig, die über das Mass der im Komödientheater stets anwesenden Zeitsatire hinausging. In Figaros Cavatina «Se vuol ballare, signor contino» («Will der Herr Graf ein Tänzchen wagen»), die den Reigen der

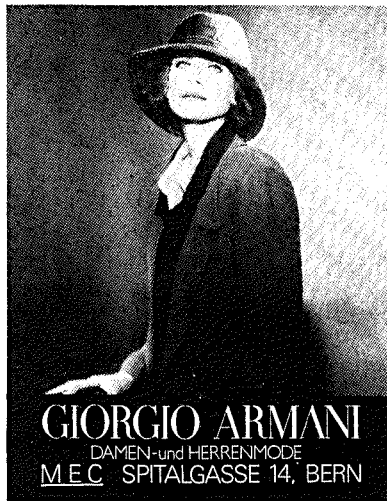
Lithografien,  
Spiegel, Stiche



**Reich + Co.**

Einrahmungen  
Kunstglaserei  
Glasmalerei  
Gerechtigkeitsgasse 76  
3011 Bern  
Telefon 031 22 09 97

nur 100 Meter vom Rathausparking



**GIORGIO ARMANI**

DAMEN- und HERRENMODE  
M.E.C. SPITALGASSE 14, BERN

*Traiteur*  
delicatessa  
**Globus**

**RENAULT**



**Edwin Lanz AG**

älteste Renault-Vertretung  
der Schweiz

Papiermühlestrasse 11  
Bern, Telefon 42 22 11

Elisabeth  
Schüpbach

dipl. Kosmetikerin



hilft auch Ihnen, Ihre

**Kosmetikprobleme**

zu lösen.

Kornhausplatz 7 (5. Stock), Bern  
Tel. 031 22 05 00



**Bücher  
Scherz**

Marktgasse 25, Bern



Spielen  
Gewinnen  
Helfen

**Lotterie**



Dancing-Night-Club

Genfergasse 10, Bern  
Tel. 031 22 50 41

**OPEL Leasing**

Neuwagen nach Ihrer Wahl

**Corsa 1,3 Kat.** mtl. ab Fr. 206.-  
**Kadett 1,3 Kat.** mtl. ab Fr. 234.-  
**Ascona 1,6 Kat.** mtl. ab Fr. 285.-

Wir sind Ihr Leasing-Partner.  
Verlangen Sie eine individuelle  
Offerte.

**Auto Wankdorf AG**

Schermenweg 5, 3014 Bern, Tel. 031/42 80 81



Zufahrt wie  
Strassenverkehrsamt.  
Leasing  
Teilzahlung  
Eintausch  
Mod. Werkstätte





Maria Aragon



Faridah Subrata



Dorothee Fürstenberg



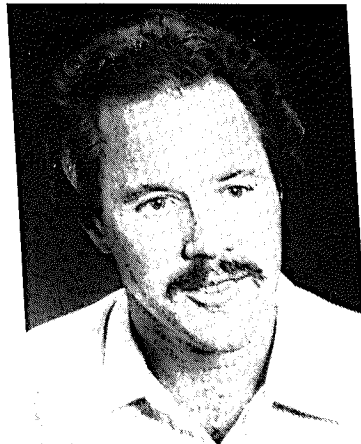
Robert Holzer



Klaus Ofczarek



Richard Camhi



Charles Vail



Ingrid Habermann



Ueli Eggimann



Jaro Daniel



**Activi**  
coiffure  
modeboutique  
tel. 22 24 68  
aarberggasse 29  
bern

die Bank für  
jedermann



**DEPOSITO CASSA  
DER STADT BERN**

Vis-à-vis Hotel  
Bellevue Palace

Garantie der  
Burggemeinde Bern



Ihr Spezialgeschäft  
für

Gobelin  
Stilmöbel

**Peter Hack**

Kramgasse 11  
Telefon 22 41 93  
3011 Bern

**kosmetik  
studio  
attika** Marianne Hebeisen  
Laupenstr. 10, Bern  
Tel. 031 25 47 77

Gesichtspflege für jegliche Hauttypen ♦ Tages-,  
Abend-, Ball- und Fantasie-Make-up ♦ Dauer-  
färbung von Augenbrauen und Wimpern - Mani-  
cure ♦ Haarentfernung: an Gesicht und Körper mit  
Warmwachs. Definitive Haarentfernung mit elektri-  
scher Nadel. Couperose (rote Äderchen) ♦ Körper-  
behandlungen: Schlankheitsbehandlung, Gewebe-  
straffung (Oberschenkel, Bauch usw.), Büstenpflege,  
Hautreinigung des Rückens / kosmetische Fusspflege

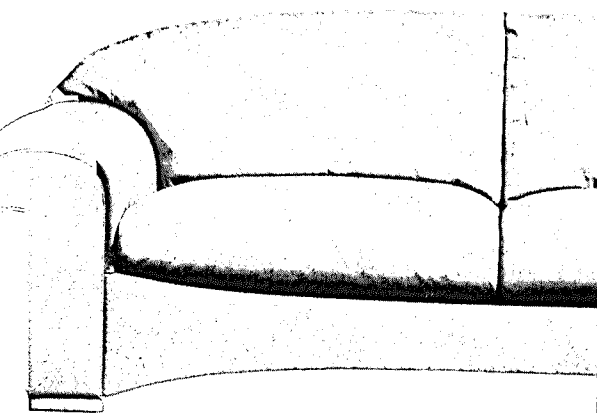
**Diamantschmuck.  
Liebe auf  
den ersten Blick.**



Bijouterie

**POCHON**

Goldschmied & Uhrmacher  
Marktgasse 55 - b. Käfigturm



**Sophisticated Sofa**

Das Sitzen als Kunstform  
- eine der schönsten  
Möglichkeiten, Räume  
zu gestalten und ange-  
nehm zu bewohnen. Zu  
diesem Thema finden  
Sie bei uns viele  
erlesene Variationen.

**SPRING**

3011 Bern  
Kramgasse 69  
Telefon 031 22 29 19



**Bären Ostermundigen**

Telefon 031 31 08 31

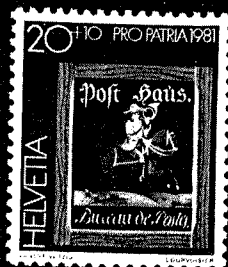
**SCHWEIZERISCHES PTT-MUSEUM**

Helvetiaplatz 4, Telefon 44 92 88, Mo 14-17, Di-So 10-17 Uhr

Permanente Ausstellung über die  
Geschichte der Post und des  
Fernmeldewesens in der Schweiz

**Sonderausstellung Philatelie:**

bis 28. Februar 1988  
«Centenaire» (Schenkung)  
T. Haefeli, Corseaux



Handlung anstösst, hat auch Mozart in seiner Musik die bedrohlichen Töne der entschlossenen Insubordination durchaus nicht gemildert, sie eher noch verstärkt.

So wie die Dinge lagen, konnte *Le nozze di Figaro* kein Auftragswerk sein. Der Kaiser hätte vorher sein Verbot des Beaumarchais zurücknehmen müssen – was nicht geschah. Dass endlich, nachdem die Komposition wahrscheinlich schon weit gediehen, vielleicht sogar schon abgeschlossen war, Joseph II. umgestimmt wurde und die Aufführung der Oper anordnete, hat nach eigenem Bekunden Da Ponte in diplomatisch geschickten Gesprächen mit dem Kaiser erreicht. Es gibt keinen vernünftigen Grund, der lebendigen Schilderung dieser Verhandlungen in Da Pontes Memoiren zu misstrauen.

## II

So ungewöhnlich reichhaltig, vielfältig auch immer die Textvorlage der Komödie zu *Le nozze di Figaro* sein mag, es ist doch Mozarts Musik, aus der die Personen, ihre Motive, ihre Befindlichkeit und ihr Handeln das Eigenste und Eigentliche beziehen. Die Tatsache ist trivial und kommt doch selten zur Sprache, dass alles, was in dieser Komödie geschieht, jede Äusserung und Bewegung im Lichte der Musik steht, von ihrer Mehrdimensionalität, von ihrer Reichweite, ihrer unausschöpfbaren Lebendigkeit und Plastizität geprägt erscheint, kurz: durch Musik eigentlich *i s t*. Bereits die berühmten ersten sieben Unisono-Takte der Ouvertüre erschliessen in ihrer unerhört agilen Präsenz und Wachheit den Charakter des nachfolgenden Komödienspiels, das den (in der Oper nicht aufgenommenen) Alternativtitel *La folle journée* («der tolle Tag») zu Recht trägt. Allerdings wäre es irreführend, wollte man die Ouvertüre gewissermassen als ein «Tongemälde» des «tollen Tags» interpretieren. Sie nimmt motivisch-thematisch auch nichts aus der Oper vorweg – im Unterschied zu den Ouvertüren der anderen Mozartschen Opern seit der *Entführung* –, ist ausserdem nichts weniger als eine blosser «Einstimmung» auf die Handlung, sondern statuiert in musikalisch autonomer Form das Niveau, auf dem sich die Komödienhandlung bewegt, und einen Anspruch, der weder früher noch später je von einer Musikkomödie erhoben wurde. Der musikalische Gehalt (und dies gilt natürlich nicht nur für die Ouvertüre), in die Sprache des Dramas, d.h. in das Handeln, Reden und Empfinden der Personen auf der Bühne übersetzt, kann «Geistesgegenwart» genannt werden. Was aber heisst das? – Zunächst einmal: dass die Personen im Wirbel der ständig und überraschend wechselnden Konstellationen und Situationen sich ihre Entscheidungs- und Handlungsfreiheit bewahren, genauer gesagt, sie eigentlich erst gewinnen, sie mit jeder neuen Situation neu gewinnen, und nicht von den Schlag auf Schlag (durch Zufall oder Intrige) eintretenden Ereignissen gleichsam überwältigt nur noch reagieren. So wie Figaros Tat-

und Einfallskraft durch die amourösen Absichten des Grafen auf seine Susanna ausgelöst wurde, kommen auch Susanna, die Gräfin, Cherubino durch die unvorhergesehenen Situationen, in die sie geraten, als handelnde, alle Kräfte des Herzens und des Geistes aufbietende Wesen zu sich selbst. Ihre volle, unverkürzte Menschlichkeit tritt darin in Erscheinung, dass handelnde und empfindende Aktivität, die vom Augenblick herausgefordert wird, zusammenfallen, Mozarts Musik spielt nicht die Rolle, die man für gewöhnlich der Musik in der Oper zuschreibt: nämlich entweder im Schlepptau der im Drama vorgegebenen Aktion den Aktionsmomenten musikalische Gestalt zu verleihen, sie zu «charakterisieren», oder das emotionale Fazit aus den Geschehnissen zu ziehen. Vielmehr kommt in ihr Aktion, Entscheidungsfreiheit, unter dem Aspekt der Empfindung und umgekehrt Empfindung unter dem Aspekt des Handelns zum Vorschein. Überantwortung der Person ans blinde Gefühl kommt in Mozarts *Le nozze di Figaro* ebensowenig vor wie die an den ebenso blinden Aktionismus.

«Geistesgegenwart» heisst insbesondere, der gegebenen, immer wieder neuen Situation, dem Hier und Jetzt gewachsen zu sein, ihm nicht gedächtnislos, bewusstlos zu verfallen: So gibt es in Mozarts Musik von *Le nozze di Figaro* nur *e n t s c h e i d e n d e* Augenblicke, weil seine Musik eben stets das Moment des entscheidend Ereignishaften hervorkehrt.

Tatsächlich kann aus dieser Eigenschaft der Musik auch die musikalisch-dramatische Konzeption Da Pontes und Mozarts abgeleitet werden. Denn es zeigt sich, dass im Unterschied zur Dramaturgie der italienischen Opera buffa die Musik ausnahmslos an Angelpunkten des Geschehens eintritt, dort also, wo die Handlung in eine kritische Phase gerät, d.h. wo wesentliche Wendungen erfolgen. Dies gilt nicht bloss für die Ensembles (unter ihnen vor allem die grossen Finales im II. und IV. Akt), die eine Fülle faktischer Aktion enthalten, sondern für fast alle Musikstücke, Arien und Ensembles; auch für solche, in denen eine äussere Handlung bzw. ein Umschlag der Situation nicht stattfindet. Ohnehin sind in der Musikkomödie sogar die Arien in Ensemble-Konstellationen einbezogen, sind demnach meistens dialogisch, nicht monologisch wie die Arien der Opera seria, der ernstesten Oper. Im *Figaro* richten sich die Arien mit Ausnahme der von Gräfin und Graf, der «seriösen» Figuren, entweder an auf der Bühne anwesende, bzw. gedachte Personen (z.B. die Figaro-Cavatina «Se vuol ballare, Signor Contino»), an das Publikum (Figaros Rezitativ und Arie «Aprite un po' quegli' occhi»), oder beziehen sich auf eine bestimmte, von einer oder mehreren Personen ausgeübte Tätigkeit (z.B. Barbarinas Cavatina «L'ho perduta, me meschina») zu Beginn des nächtlichen IV. Aktes, die ihre ängstliche Suche nach der verlorenen Nadel musikalisch vergegenwärtigt).

Es ist nicht so sehr der erhabene Ton, der die Cavatina (Auftrittsarie) der Gräfin «Porgi, amor» zu Beginn des



H. Hamburg del.

H. Schmidt sc.

FIGARO'S HOCHZEIT.

II. Act.

Susanne.

*Nun wende doch auf mich den Blick,  
Nicht auf die Dame dort!*

II. Aktes aus dem üblichen Komödienrahmen heraushebt, auch nicht in erster Linie die unvergesslich hoheitsvolle Klage und der Kummer über die Treulosigkeit des Grafen, sondern das dialogische Moment dieses Monologs und die Herbeiführung eines inneren Wendepunktes. Die Gräfin ruft den Gott Amor an, jene Macht, die mit allen Personen ihr verwirrendes Spiel treibt: «Porgi, amor, qualche ristoro...» (Bringe, Amor, Trost meinem Schmerz...) Der edlen Kantilene sekundieren quasi dialogisch solistische Bläser (Klarinetten, Fagotte) mit zärtlich tändelnden Figuren, die man geneigt ist, dem Knaben Amor zuzuordnen. Dann aber kommt der Gräfin zum Bewusstsein, dass es nur die eine Alternative gibt: «O mi rendi il mio tesoro, O mi lascia almen morir.» (Gib mir den Geliebten wieder, oder lass' mich sterben.) Mozart hat diese Wendung als unvermittelt eintretendes Ereignis komponiert. Im Anstieg zum Hochtönen des Gesangs (as<sup>2</sup>) und im Innehalten (Fermate!) auf diesem dissonanten Ton (Dominantseptime!) vollzieht sich die Einsicht, hier kulminiert die Arie. Der weitere Verlauf bekräftigt, was geschah. Die Gräfin wird von ihrer Situation gestellt, doch sie bewältigt sie durch tätige Empfindung. Man hörte am Wesentlichen vorbei, wollte man in der Es-Dur-Cavatina nur gefassten, grossherzigen Schmerz, gewissermassen nur die emotionale Reaktion auf ein verhängtes Geschick zur Kenntnis nehmen.

Noch mitten im komödiantischen Verwechslungsspiel bricht in Mozarts Musik der Ton des aktivierenden Bewusstseins durch, mit dem sich die Person der determinierenden Macht der Verhältnisse entzieht, vom Objekt der Konflikte, der Zufälle und Verwicklungen zu deren Subjekt wird. Einer vordergründigen Aktion bedarf es dabei keineswegs. Susannas berühmte «Garten»- oder «Rosenarie» im IV. Akt («Deh vieni non tardar, o gioia bella»), in dem der Abend hereingebrochen ist, der «tolle Tag» seinem Ende zuneigt, geht scheinbar gänzlich im momentanen Zauber der nächtlichen Szene im Park auf. Die Gunst des Augenblicks nutzend, kommt Susanna auf die Idee, die poetischste kleine Komödie zu spielen, die sich denken lässt. Sie beschliesst, ihrem misstrauischen Figaro, den sie als Lauscher im Gebüsch bemerkte, eine Lektion zu erteilen. Ihre Arie, eine Huldigung an ihren Geliebten, muss der zuhörende Figaro auf den Grafen beziehen, dessen Stelldichein mit der als Gräfin verkleideten Susanna bevorsteht. In Wirklichkeit aber ist zweifellos Figaro der Adressat von Susannas Liebesgeständnis, der dies allerdings, durch seine Eifersucht mit Blindheit geschlagen, nicht erkennen kann. Und es gehört gewiss zu den Zügen der Oper, deren Wahrheit kaum zu ermessen ist, dass Susanna von ihrer Liebe in einem Moment spricht, in dem die Bekundung ihres Innerlichsten sogar vor dem indiskreten Zugriff ihres Geliebten geschützt bleibt. Vielleicht sind die wahren Liebesgeständnisse die verborgenen, die sich nicht in heissen Liebeschwüren und in emotionaler Ekstase ergehen. (Die bergen zumeist den Keim der Selbstzerstörung in sich – siehe Tri-

stan und Isolde, Othello und Desdemona, etc.) Susanna beschränkt sich in ihrer Arie freilich nicht auf die Bekundung ihrer Liebe und auf die Beschwörung des zur Liebe einladenden locus amoenus, der idyllisch befriedeten nächtlichen Natur. Wenn das serenadenhafte Pizzicato der Streicher plötzlich aufgehoben wird (arco) und Susanna mit den Worten «Vieni ben mio...» (Komm, Geliebter...) anhebt, dann schlägt ihre Empfindung in gleichsam tätige Innerlichkeit um, wird zum musikalisch bekrönenden, bezwingenden Ereignis: «Ti vo' la fronte incoronar di rose.» (Ich will dein Haupt mit Rosen bekränzen.) In der aktiven, von höchster Bewusstheit getränkten und von der ganzen Person getragenen Erfüllung des Augenblicks wächst Susannas Rosenarie undenklich über die transitorische, zufällig sich ergebende Lustspielsituation hinaus. Es bekundet sich Geistesgegenwart im umfassenden Sinn des Wortes.

Auch an und für sich alltägliche Situationen wie z.B. die des Duettino zu Beginn der Oper («Cinque... dieci... venti...») laufen auf einen kritischen Moment zu, der eine Kehre auslöst, die beschauliche Tätigkeit in Aktion verwandelt. Von allem, was bevorsteht, nichts ahnend, gehen Figaro und Susanna verschiedenen Beschäftigungen nach: Figaro misst das Zimmer aus, das nach der Hochzeit bezogen werden soll, Susanna probiert vor dem Spiegel heiter einen neuen Hut. Figaro nimmt davon keine Notiz. Da wendet sich ihm Susanna unvermittelt zu: «Guarda un po'...» (Schau doch ein bisschen her...). Sie stört seine Mess-tätigkeit derart nachhaltig, dass Figaro aus dem Konzept gebracht schliesslich in Susannas Zufriedenheit über den Hut einschwenkt. Aus dem modischen Intermezzo aber entsteht unversehens Bekundung von Verbundenheit und freudige Erwartung der bevorstehenden Hochzeit. Susanna und Figaro haben sich im Duettino zusammengefunden. Und dieses Ereignis hat Mozart komponiert. Nicht von ungefähr ergriff Susanna die Initiative. Sie ist es auch, die danach sofort den Plan durchschaut, der hinter der Grosszügigkeit des Grafen steht.

Im zweiten Duettino («Se a caso madama») begreift auch Figaro. Der Umschlag erfolgt musikalisch exakt dort, wo Figaro Susanna mit den Worten «Susanna, pian, pian...» unterbricht. Jetzt ist Figaro alarmiert. Mit seiner nachfolgenden Cavatina «Se vuol ballare» (Nr. 3), die ein geschärftes Menuett-Tempo anschlägt, nimmt er die Auseinandersetzung mit dem Grafen auf. Die entschlossene Energie, die der Cavatina eigen ist, vermag dem Tanz der Handlung den entscheidenden Anstoss zu geben.

In diesem von Amor, dem Knaben mit den verbundenen Augen entfachten Verwirrspiel, in dem nichts in berechneten oder berechenbaren Bahnen verläuft, sind alle Personen auf ihre Geistesgegenwart angewiesen. Auch der Graf – trotz seiner privilegierten Stellung. Denn er hat sich seines Vorrechts, des *ius primae noctis*, begeben. Dass es aber weder Figaro noch dem Grafen gelingt, im Wirbel der Ereignisse die Fäden in der Hand zu behalten, dafür sorgt

nicht zuletzt der in seiner jugendlich-schwärmenden Verliebtheit hinreissende Cherubino, Amor-Knabe in Person.

So unvorhergesehen, unüberschaubar, weil vom Zufall in immer neue Richtung gelenkt, sich die Geschehnisse ausnehmen, Da Ponte und Mozart erreichten bei einem Maximum an Eigendynamik der momentanen Situation doch ein Höchstmass an übergreifender dramatischer Architektur. Das Werk zerfällt keineswegs in eine Vielzahl frappanter Handlungsmomente. Die Dramaturgie (szenische Disposition) kam somit zentralen Eigenschaften von Mozarts Musik entgegen. Denn vornehmlich sie liess einerseits die Spontaneität des Hier und Jetzt voll in Erscheinung treten und band trotzdem den Augenblick ein in das Ganze einer zielgerichteten Konstruktion.

Die Aktionen kulminieren in der geradezu atemberaubenden Ereignisfolge des schon durch seinen Umfang beispiellosen Es-Dur-Finales des II. Aktes, das wie ein komprimiertes Drama im Drama anmutet. Von hier spannt sich der Bogen zum eher knappen, fast ausschliesslich choreographisch konzipierten Finale des III. Aktes (Marcia etc., Fandango), sodann bis zum Finale des IV. Aktes. Die Suchszenen im abendlichen Park lassen jede «Aufklärung» als illusorisch erscheinen. Und doch, auf dem Höhepunkt der Verwirrung lösen sich sozusagen konträrpunktisch zur nächtlichen Szene die Verknotungen, die Zweifel und Irrungen, in die sich auch Figaro verwickelt hatte. Angel- und Kernpunkt nicht nur des Finales, sondern des Werkganzen aber ist die erhabene Stelle, das Andante, in dem der Graf durch eine inständige melodische Gebärde die Gräfin um Verzeihung bittet: «Contessa, per-

dono!» Aus dem Bewusstsein des grossen, jegliches Spiel überhöhenden Augenblicks erwächst die Versöhnung, Befriedung, die alle Personen umfasst. Die Befangenheit in der Aktion wird abgestreift durch eine höhere Form der Geistesgegenwart, in der sich Besinnung ereignet und Bewusstsein (empfundenes Bewusstsein!) aufgeht. Es schliesst Geschehenes und noch Geschehendes in sich und bringt darin die Würde der einmaligen, nie wiederholbaren Gegenwart zum Vorschein. Wenn alle Personen, nachdem die Gräfin in einer unbeschreiblich innigen, hoheitsvollen Wendung Verzeihung gewährt hatte, deren Melos verhalten (sotto voce!) aufnehmen, die Violinen eine überströmende Gebärde vollziehen, und die schlichten Worte «Ah tutti contenti saremo così» («Wir werden alle zufrieden sein») erklingen, dann wird nicht bloss vom Glück gesprochen bzw. gesungen, sondern es hält in Mozarts Musik weltumspannend Einzug. Erst das kontemplative Innehalten im Andante, die grandiose Erfüllung des glücklichen Augenblicks durch den Vollzug der Versöhnung, der allumspannenden Harmonie, ermöglicht den Durchbruch zum abschliessenden, feurigen Freudenjubiläum des Allegro assai. Es ist wahrlich nicht unangebracht, an das Freudenfinale der Neunten Symphonie zu erinnern.

Das Versöhnungs-Andante allerdings bringt nur nochmals in voller Ausdrücklichkeit an den Tag, wovon Mozarts Musik unentwegt kündigt: nämlich von der Befreiung aus den verhängten Verhältnissen, die geradezu in *Le nozze di Figaro* durch das Walten des Zufalls die Personen zum Spielball der Situationen zu machen drohen, und vom höchsten Begriff menschlicher Würde.

## «DRAMATISCHE NATÜRLICHKEIT» UND «MUSIKALISCHER FLUSS»

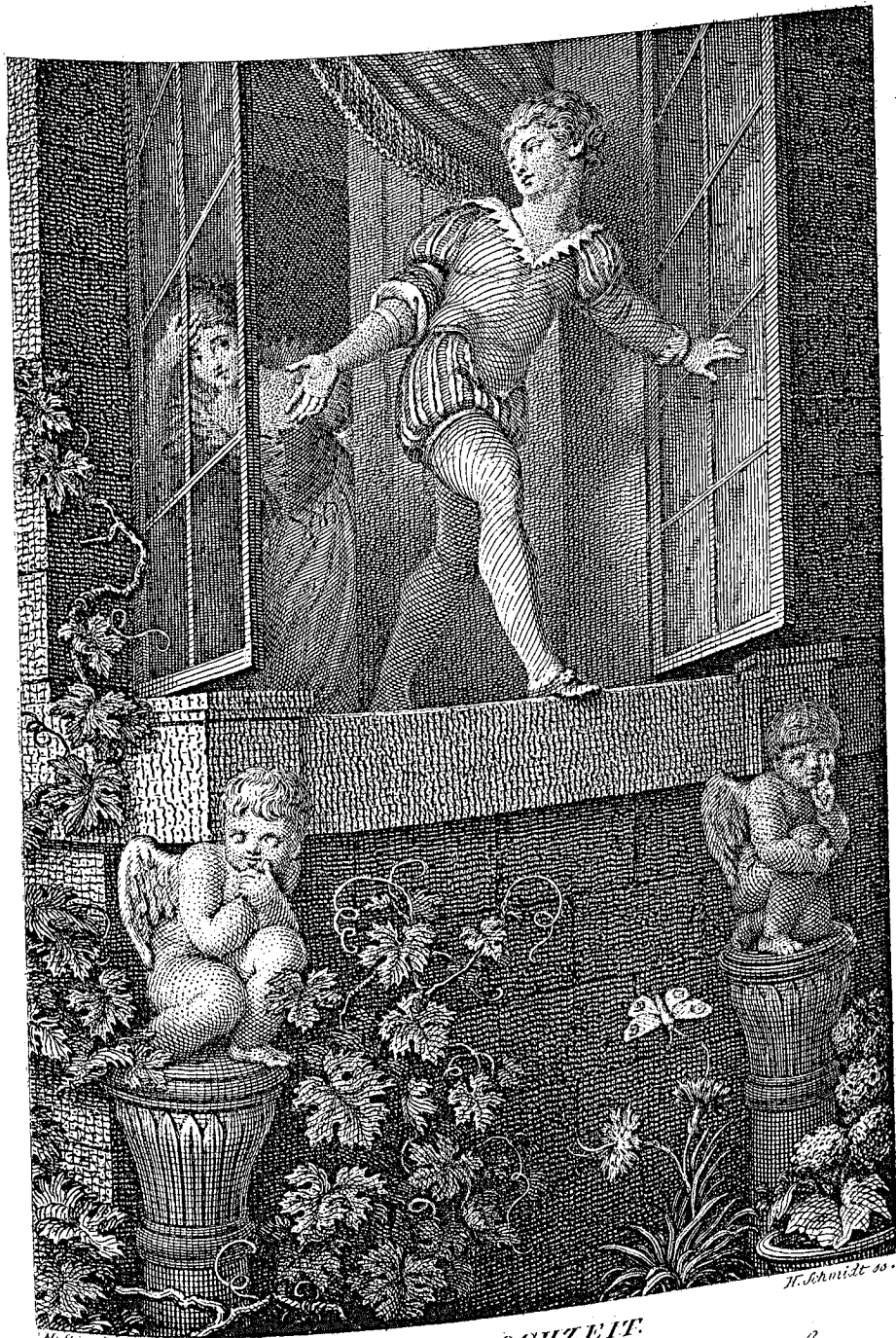
Betrachtungen zu *Le nozze di Figaro*

Carolyn Abbate und Roger Parker

Über den musikalischen Rang von *Le nozze di Figaro* befindet sich niemand im Zweifel, und schwerlich liesse sich eine Oper nennen, der in gleichem Masse allgemeine Wertschätzung zuteil geworden wäre. Während gegenüber den anderen reifen Opern Mozarts bisweilen Vorbehalte geäussert werden, Frivolitäten oder Unstimmigkeiten in der Handlung (*Così fan tutte*, *Die Zauberflöte*) und Unterbrechungen im dramatisch-musikalischen Fluss (*Don Giovanni*) betreffend, blieb *Figaro* zumindest in unserer Zeit davon ausgehoben, wobei sein Stellenwert freilich nicht immer so hoch war. *Figaro* gilt uneingeschränkt als Mozarts grösstes

Bühnenwerk, und dennoch ist dieses Bild auf seltsame Weise entstanden. Denn obwohl die Musikhistoriker der gesamten Oper überragende Qualität zugestanden, ist ihr Vorgehen selektiv. Ihr Augenmerk richtet sich auf gewisse bevorzugte Stellen und beschränkt sich gewöhnlich auf eine bestimmte Art und Weise, wie Text, Musik und Aktion in Beziehung treten. Es fragt sich, ob diese Selektivität nicht etwas über unsere impliziten Vorstellungen von der Mozartschen Oper aussagt.

Die Rezeption von Mozarts Bühnenwerken ist äusserst vielschichtig, doch gibt es unter der grossen Anzahl Literatur eine Quelle, die unabdingbar ist, und einen Autor, des-



H. Warberg del.

**FIGARO'S HOCHZEIT.**  
II. Act.

Cherubin. *Leb'wohl! Die Liebe wird mich schätzen.*



*J. C. Neuberger del.*

*J. C. Neuberger sc. 1745.*

**FIGARO'S HOCHZEIT.**

*III. Act.*

Graf. } *Willst in den Garten kommen?*  
Susanne. } *Ich komme ganz gewiss.*

sen Ansichten über dieses Thema und alle Fragen in Verbindung mit der Oper nicht ausser Betracht gelassen werden dürfen. Wenn die impliziten Vorstellungen von dem, was das wahre musikalische Drama ausmache, zur Diskussion stehen, sind die Anschauungen Richard Wagners zu berücksichtigen und im weiteren auch die Wirkungen, die seine Ansichten auf spätere Generationen ausübten. Sein Einfluss ist oft unterschätzt worden, auch wenn Musikhistoriker auf bestimmte nationale Traditionen und Zeiten verwiesen, die von Wagner geprägt wurden, wofür der «Wagnerismus» im Frankreich des späten neunzehnten Jahrhunderts ein deutliches Beispiel ist. Während die Komponisten sich in ihren Werken vom Joch Wagners befreit haben, bleiben die Kriterien, nach denen Musikhistoriker die Oper beurteilen, noch zu einem guten Teil auf Wagner bezogen: Einen Artaud oder Brecht hat das Musiktheater nicht aufzuweisen. Auch wenn in jüngster Zeit das Interesse an der Oper des siebzehnten und frühen achtzehnten Jahrhunderts neu erwachte, zeigt sich unsere Auffassung der gesamten Gattung Wagner noch zutiefst verbunden.

Dies gilt für Mozart wie für jeden anderen Opernkomponisten, für ihn freilich in besonderem Masse, da er in Wagners Schriften eine Sonderstellung einnimmt. Ein bezeichnender Hinweis auf Mozart aus Wagners Spätzeit erschien in dem Aufsatz «Über das Operndichten und Komponieren im Besonderen», der erstmals im September 1879 in den Bayreuther Blättern veröffentlicht wurde. Dem Textabschnitt, der Mozart behandelt, geht eine herbe Kritik an den Unzulänglichkeiten der französischen, italienischen und deutschen Oper im frühen neunzehnten Jahrhundert voraus: «Der dürftige, fehlerhafte, oft aus blossen nichtssagenden Phrasen bestehende Vers, dessen einziges der Musik verwandte Merkmal, der Reim, den letzten Sinn der Worte sogar entstellte und hierdurch im besten Falle dem Musiker sich ganz entbehrlich und unnütz machte, – dieser Vers nötigte den Tonsetzer, die Bildung und Ausarbeitung charakteristischer melodischer Motive einem Gebiete der Musik zu entnehmen, welches sich bisher in der Orchesterbegleitung als freie Sprache der Instrumente ausgebildet hatte. Mozart hatte diese symphonische Orchesterbegleitung zu so ausdrucksvoller Prägnanz erhoben, dass er, wo dies der dramatischen Natürlichkeit angemessen war, die Sänger zu solcher Begleitung nur in musikalischen Akzenten sprechen lassen konnte, ohne den allerreichsten melodischen Themenkomplex zu zersetzen oder den musikalischen Fluss unterbrechen zu müssen. Hierbei verschwand denn auch jedes gewaltsame Verfahren gegen den Worttext; was in diesem sich nicht zur Gesangsmelodie bestimmte, blieb verständlich musikalisch gesprochen.»

An dieser Aussage wird nicht alles deutlich. Wie verhält es sich genau mit Sängern, die «in musikalischen Akzenten» sprechen im Gegensatz zu einem anderen Gesangsstil, wenn die musikalischen Akzente nicht «der dramatischen Natürlichkeit angemessen» sind? Der zitierte Ab-

schnitt bleibt undurchsichtig, weil kein detailliertes Beispiel gegeben wird, und er ist mehr eine verschwommene Beschreibung von Wagners eigenem Kompositionsstil als eine genaue Kennzeichnung desjenigen von Mozart. Dies ist natürlich kein Zufall, da das Hauptziel von Wagners theoretischen Schriften, wie er selbst ständig betont, in der Rechtfertigung seiner eigenen Musik liegt. Die zustimmenden Worte, die Wagner im Hinblick auf Mozart verwendete («symphonische Orchesterbegleitung», «dramatische Natürlichkeit» und «musikalischer Fluss»), eigneten sich später seine Schüler an, und sie wurden zu Schlüsselbegriffen nicht nur in Schriften über Wagner, sondern über alle Opernkomponisten. Das Wagnerische Ideal wurde zur Richtschnur für jegliche Operninterpretation.

Wagners Textpassage über Mozart hebt die «Natürlichkeit» und den «Fluss» hervor – das Fehlen von dramatischer Künstlichkeit und die vom Orchester bewirkte, ununterbrochene musikalische Kontinuität. Seine Erörterung der Gesangsmelodie in ihrer Ähnlichkeit zum Orchesterfluss, als etwas, das den Fortlauf des symphonisch orchestralen Baus nicht unterbricht, scheint sich hauptsächlich auf Mozarts grosse Ensembles zu beziehen (insbesondere die Finali des zweiten und vierten Aktes von *Figaro*), weniger hingegen auf die Solonummern, in denen die Handlung zum Stillstand kommt und eine virtuose Stimmentfaltung im Vordergrund steht. Aus diesem Grund gelten heute wohl die Ensembles und Finali als Verkörperung der besten und fortgeschrittensten Elemente von Mozarts Opernstil. Mozart, so wird uns gesagt, sei ein Musikdramatiker, der ständig bestrebt war, musikalischen Fluss herzustellen und dramatische und musikalische Kontinuität in Einklang zu bringen. Man muss sich einer möglichen Wagnerisierung der eigenen Vorstellungen bewusst werden, bevor es gelingen kann, Mozarts Opern in einem anderen Licht zu sehen und vielleicht auch neue Zugänge des Verständnisses zu gewinnen.

In dem berühmten Sextett des dritten Aktes («Riconosci in questo amplesso»), einer häufig analysierten Ensemblenummer, kommt es im Augenblick der Wiederholung, bei der Wiederkehr des ersten Themenmaterials in der Grundtonart, zu einer grossen Entfaltung musikalischer Spannung. Es ist der Moment, in dem Marcellina eine ärgerliche Susanna über Figaros wahre Herkunft aufzuklären beginnt («Lo sdegno calmate, mia cara figliuola»). Doch die Spannung des Bühnengeschehens trägt über diesen Punkt hinweg. Susanna ist noch verwirrt und so wenig überzeugt, dass ihr die überraschenden Enthüllungen mehrfach unterbreitet werden müssen («Sua madre?») fragt sie wieder und wieder). An dieser Stelle stimmen die Vorgänge in Musik und Szene nicht überein, was aber keineswegs ein Makel ist. Gerade das Auseinandertreten von Musik und Szene bewirkt eine Belebung des Ensembles und bewahrt es davor, zum Selbstzweck zu werden. Hier liegt keine

vollkommene Einheit von Text und Musik vor. Statt dessen ereignet sich ein Dialog zwischen Text und Musik, eine Konversation mit höchst lebendigen und belebenden Gegensätzen.

Das Finale des zweiten Aktes (Graf: «Esci omai, garzon malnato») ist ein weiteres Beispiel dafür, wie die von Wagners Anschauung gefärbte Rezeption Mozarts unsere Sichtweise des Werkes eher getrübt als gefördert hat. Mit seiner durch kein Rezitativ unterbrochenen Dauer von zwanzig Minuten handelt es sich bei diesem Finale um den ausgedehntesten Formkomplex mit durchkomponierter Musik in der gesamten Oper. Das Finale beginnt und endet in derselben Tonart (Es-Dur), bezieht aber in seinem Verlauf auch weiter entfernte Tonarten ein (B, G, C, F, B). Diese Tonartenfolge wurde oft zum Anlass genommen, das Finale als eine ausgedehnte, geschlossene Form mit einer tonartlichen Anlage zu interpretieren, die von fern dem Aufbau eines symphonischen Satzes mit Exposition, Durchführung und Reprise gleicht. Doch mit einer Betonung der Einheit übergeht dieser musikalische Reduktionismus die tiefen Einschnitte, die in diesem Finale auftreten. Denn jeder einzelne Abschnitt weist eine eigene Gestalt auf und ist selbständig hinsichtlich Tempo, Tonart, Takt und Themenbau. Und gerade auf der Eigenständigkeit der Abschnitte beruht ein Grossteil ihrer dramatischen Kraft und Komik.

Der C-Dur-Abschnitt (Graf: «Conoscete, signor Figaro, questo foglio chi vergò?») ist ein trotz des geringen Ausmasses abgerundetes, thematisch geschlossenes Ganzes. Der zentrale Augenblick, wenn Susanna, die Gräfin und Figaro den Grafen bitten, seinen Segen zu Susannas Hochzeit zu geben («Deh signor, nol contrastate, consolate i miei desir»), ist eine Stelle von ausgeprägter tonaler Ruhe, eine Bestätigung von C-Dur, die durch einen berühmten Instrumentaleffekt unterstrichen wird, nämlich einen Orgelpunkt auf C in Hörnern und Kontrabässen. Dieser Wiederholungsabschnitt in C-Dur muss als etwas Abschliessendes wahrgenommen werden, wenn das A Parte des Grafen («Marcellina, Marcellina») als etwas voller Spannung und Belebung klingen soll und die plötzliche Situationsänderung beim Auftritt Antonios sowie das völlig andersartige musikalische Thema, das dann einsetzt, ihre komische Kraft entfalten sollen. Tatsächlich lässt sich das Finale als eine musikalische Einheit deuten, deren Geschlossenheit fortwährend herausgefordert und untergraben wird. Das Finale stellt uns eine musikalische Welt gegenüber, die ständig in Verwandlung begriffen ist und uns selbst damit zwangsläufig in Verwirrung setzt.

Ebensowenig wie das Finale des zweiten Aktes eine symphonische Einheit aus einem Guss darstellt, findet sich hier eine Verschmelzung von Text und Musik um ihrer selbst willen. Die Entwicklung der musikalischen Ideen verläuft durchaus nicht immer parallel zur Entfaltung des dramatischen Geschehens. Das wohl schlagendste Beispiel für das

Auseinandertreten von Musik und Szene findet sich in den letzten Augenblicken des Finales. Der vorletzte Abschnitt in B-Dur (Antonio: «Vostre dunque saran queste carte») ist musikalisch als eine lange, spannungsgeladene Vorbereitung auf den Schlussabschnitt in Es-Dur angelegt, in dem Marcellina, Basilio und Bartolo mit dem Heiratsvertrag zwischen Marcellina und Figaro hereinstürzen und Verwirrung und Schrecken verbreiten. Dieser Es-Dur-Abschnitt wird musikalisch als eine Schlussbegründung empfunden, als eine Lösung, die alles endgültig ins Gleichgewicht bringt. Doch befindet sich die Musik im Widerspruch zu der Szene und dem Handlungsablauf, der auf einem Höhepunkt von Unentschiedenheit offen bleibt. Demzufolge kann die musikalische und tonartliche Anlage nicht für sich in Anspruch nehmen, die Bühnenaktion widerzuspiegeln. Wenn man das Wagnerische Ideal auf den Kopf stellen würde, könnte man sogar behaupten, dass es sich bei der Spaltung, die durch die gegeneinander gerichteten Kräfte von Musik und szenischer Aktion bewirkt wird, um einen von Mozarts genialen Kunstgriffen handelt, der gerade in den letzten Augenblicken dieses Finales zu besonderer Wirkung gelangt. Was Wagner Mozarts Ensembles und Finali als Wesensmerkmal zuerkennen möchte, nämlich symphonischen Fluss und Übereinstimmung zwischen Bühnengeschehen und musikalischem Verlauf, kann als untergeordnet und eher selten gelten. Mozarts Ensembles und Finali haben in der Forschung eine unverhältnismässige Beachtung gefunden, weil sie dem Wagnerischen Ideal näher zu kommen scheinen als die Solonummern. Bei den Arien neigt man dazu, sie als statisch zu empfinden, da die Handlung zum Stillstand kommt. Einige gelten sogar als beliebig und frei verfügbar aufgrund der Kenntnis, dass sie nur auf Wunsch von Sängern eingefügt und bei späteren Aufführungen wieder ausgeschieden wurden. Doch die Arien machen, wie es in der Oper des 18. Jahrhunderts die Regel ist, einen erheblichen Anteil in *Le nozze di Figaro* aus, und auch sie erzeugen das Drama in der Oper, wenngleich auf gänzlich verschiedene Weise.

Die populärste Arie in *Le nozze di Figaro* ist die Schlussnummer des ersten Aktes, Figaros «Non più andrai farfallone amoroso». Hier muss eine Solonummer die Abrundung eines Aktes bewirken, und die Stellung der Arie als ironischer Abschiedsgruss an Cherubino mag einige Merkmale ihres musikalischen Baus nahegelegt haben. Zunächst einmal liegt der Arie eine offene Thematik zugrunde. Das Anfangsmotto in C-Dur («Non più andrai» bis «Narcisetto, Adoncino d'amor») kehrt im Wechsel mit verschiedenen kontrastierenden musikalischen Motiven mehrmals wieder. Dies bewirkt die Illusion eines kreisenden Musters, einer potentiell unendlichen Folge von Wiederholungen, einer ewigen Wiederkehr des Anfangsmotivs, die unaufhaltbar ist. Figaros Gesang aber scheint sich im Verlauf der Arie immer mehr dem eigentlichen Singen zu entfremden und die leere Intervallfolge (C-G-C) einer Militärfanfare zu



*J. C. Neumann, Leipzig, sculpsit.*

**FIGARO'S HOCHZEIT.**

*III. Act.*

*W. Schreyer, fecit.*

Chor. *Ihr Frauen-Geliebten,  
Mit Kränzen geschmückt!*

imitieren. Die Stimme büsst stufenweise den menschlichen Charakter ein. Ein menschliches, individuelles Element – in diesem Fall die Stimme selbst – wird in das Muster aufgesogen.

Eine ähnliche Wirkung entsteht am Schluss der Arie, wenn alle Personen davonmarschieren («partono tutti alla militare»). Sie werden von diesem hoffnungslosen, endlosen Marsch, einem musikalischen Kriegspopanz, gleichsam fortgerissen in die «Berge und Täler, in Schnee und glühende Hitze, beim Schall der Posaunen», wie es Figaro ausmalt. Als das Orchesternachspiel verstummt ist, könnten wir uns vorstellen, dass die Musik nicht wirklich endete, sondern über unsere Hörgrenze hinausreicht, während die kleine Armee davonzieht: Kriegsmusik währt ewig. Kurz gesagt ist diese Arie nicht jenes harmlose, humorvolle Charakterstück, für das es mitunter genommen wird. Es ist ihr ein Unterton eigen, der leises Unbehagen aufkommen lässt, und sobald man sich dessen bewusst wird, erscheint die soziale und politische Welt eines Beaumarchais in hellerem Lichte.

Um die Eigenart von Mozarts Dramatik unvoreingenommen fassen zu können, ist letztlich eine nähere Betrachtung der kleineren und weniger bekannten Arien in *Le nozze di Figaro* notwendig. Barbarinas Cavatina im vierten Akt («L'ho perduta, me meschina») ist einerseits nur eine kurze und einfache Arie für eine untergeordnete Rolle, die ursprünglich für eine junge und unerfahrene Sängerin geschrieben wurde. Barbarinas Rolle ist wirklich so gering, dass sie keinen berechtigten Anspruch auf irgendeine eigene Solonummer stellen könnte. Ihre Cavatina zählt mit nur 36 Takten zu den kürzesten Stücken der Partitur. Wie des öfteren in Arien ist der Text völlig statisch, sie beklagt nur ihr Missgeschick, einen Gegenstand verloren zu haben. Unter dramatischem Gesichtspunkt ist die Arie entbehrlich, denn schon das nachfolgende Rezitativ lässt deutlich werden, was sie verlor, nämlich jene kleine Nadel, die der Graf als Bestätigung des Stelldicheins an Susanna sandte. Durch das Zusammentreffen mit Barbarina erfährt Figaro von der Verabredung, und er muss Susanna für untreu halten, da er in das geheime Komplott zwischen der Gräfin und Susanna nicht eingeweiht ist. So hängt die ganze Komik in der Handlung des Schlussaktes von der Nadel ab. Doch hätte der Akt unter dramaturgischem Blickwinkel ebenso mit dem Rezitativ beginnen können, denn in ihm ist alles Notwendige ausgesagt.

Handelt es sich bei Barbarinas Klage über den Verlust eines Gegenstandes um eine überflüssige Reflexion? Für diese Klage schrieb Mozart eine kostbare Miniaturarie in f-Moll und verwendete in ihr alle musikalischen Merkmale, die mit der Siciliana in Verbindung gebracht werden, einem Tanztyp, der bekanntlich zum Pathetischen neigt. (Wenn das Siciliana-Muster in der Oper Verwendung findet, ist es stets mit einer tragisch-pathetischen Stimmung verknüpft, wofür Paminas Arie «Ach, ich fühl's» ein Beispiel gibt.) Die musikalischen Merkmale schliessen eine starke melodische

Hervorhebung der erniedrigten zweiten und sechsten Stufe (Ges und Des in f-Moll) ein sowie ein bestimmtes rhythmisches und metrisches Muster. Das musikalische Pathos von Barbarinas Arie ist derart ausgeprägt, dass sie die Forderung in Verlegenheit setzte. Lag bei Mozart eine Fehleinschätzung vor, wenn er einer unbedeutenden Rolle eine Arie gab, deren affektives Gewicht die Figur gar nicht tragen konnte? Oder sollte die Arie eine Parodie sein, ein spöttischer Kommentar auf die damals massgebenden Regeln und Wendungen der musikalischen Affektenlehre?

Wohl nichts von beidem, denn Barbarinas Worte sind, selbst wenn es sich um eine Nebenfigur handelt, von wesentlicher Bedeutung. Sie erscheint in der Dunkelheit auf der Suche nach einem Gegenstand, den sie nicht sehen kann. Das Verlorene ist für sie nicht zu finden. Bezeichnenderweise endet ihre Arie tonal offen auf der Dominante. Es liegt eine Ungewissheit, etwas Ungelöstes in diesem Schliessen. In dem kurzen Zeitraum ihrer kleinen, düsteren Klage wirft diese Schatten voraus auf die grösseren Verwirrungen des Aktfinales, in dem alle Figuren im Finstern umherirren, unfähig, hinter Masken und Verkleidungen Gesichter zu erkennen, menschliche Beweggründe und Vorhaben zu erschliessen. Am Schluss der Oper haben alle Personen insgesam grössere Verluste zu beklagen: den Verlust von Liebe, Treue, Glaubwürdigkeit. Es ist das Ende einer Welt der aristokratischen Vorrechte und einer festverwurzelten Ordnung. Nur in dem Mikrokosmos von Barbarinas Arie kommt die Klage voll zur Geltung. Sofern man der Arie mit ihrem starken Pathos volle Beachtung schenkt, besteht kein Zweifel darüber, dass der Opernschluss nicht in der Verherrlichung des Mottos «Ende gut, alles gut!» aufgeht, sondern dass ihm etwas Zweideutiges anhaftet, er die Schilderung einer von Zweifeln überschatteten Welt und die Möglichkeit des Verlustes beinhaltet. Die Arie ist von entscheidender Bedeutung, wenn es sich um die Erfassung von Sinngehalten der Handlung jenseits der Oberfläche handelt.

Abschliessend ist festzustellen, dass eine Betrachtung von Mozarts Dramaturgie, die von Wagners Anschauungen ausgeht und einem teleologischen Denken folgt, das in Mozarts Opern nur würdigt, was das spätere symphonische Ideal vorwegzunehmen scheint, fragwürdig bleibt. Mozarts Opern weisen keinen ununterbrochenen Handlungsfluss auf, der in symbiotischer Beziehung zu einem fortwährend sich entfaltenden symphonischen Gewebe steht. Wenn man sich wieder auf die kleinen Gesten und Details besinnen würde und auf die Wirksamkeit einer disjunkti-ven Beziehung zwischen Text und Musik, dann wäre wohl eine weniger dogmatische Interpretation von Mozarts *Figaro* möglich. Dann erschienen die Arien und die «undramatischen» Partien der Ensembles und Finali nicht mehr als «tönendes Schweigen» oder als Gelegenheit für die Zurschaustellung sängerischer Virtuosität, sondern als der wahre und eigentliche Mittelpunkt der Operndramaturgie des achtzehnten Jahrhunderts.

## NACHWEISE

Stefan Kunze (Bern), *Die Komödie der Geistesgegenwart* (Originalbeitrag). Carolyn Abbate (Princeton, N.J.) und Roger Parker (Ithaca, N.Y.), «*Dramatische Natürlichkeit*» und «*Musikalischer Fluss*» – *Betrachtungen zu «Le nozze di Figaro»* (Originalbeitrag, aus dem Englischen übertragen von Peter Ross und Karin Bovisi). Walter Oberer (Bern), *Wolfgang Amadeus Mozart zum neuen Jahre* (Originalbeitrag). Handlungsangabe und Zeittafel erstellte Peter Ross. – Acht Kupferstiche zu «Figaros Hochzeit» nach Heinrich Ramberg, *Orphea Taschenbuch für 1827*, Vierter Jahrgang, Ernst Fleischer, Leipzig (Exemplar aus der Universitätsbibliothek Basel). Den Umschlag entwarf Heinz Jost.