



Dies ist eine Leseprobe von Klett-Cotta. Dieses Buch und unser gesamtes Programm finden Sie unter www.klett-cotta.de

Barbara Vinken

Diva

Eine etwas andere Opernverführerin

Klett-Cotta

Klett-Cotta

www.klett-cotta.de

© 2023 by J.G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger GmbH,
gegr. 1659, Stuttgart

Alle Rechte vorbehalten

Cover: Rothfos & Gabler, Hamburg

unter Verwendung einer Abbildung von © Pierre-Louis Pierson

Gesetzt von Dörlemann Satz, Lemförde

Gedruckt und gebunden von GGP Media GmbH, Pößneck

ISBN 978-3-608-98456-9

E-Book ISBN 978-3-608-11938-1

Bibliografische Information der Deutschen Nationalbibliothek

Die Deutsche Nationalbibliothek verzeichnet diese Publikation in der
Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten
sind im Internet über <http://dnb.d-nb.de> abrufbar.

Inhalt

Einleitung	7
VORSPIEL MOZART	15
Bettgeschichten – <i>Le nozze di Figaro</i>	17
Enttäuscht – <i>Così fan tutte ossia la scuola degli amanti</i>	49
»Ein stolzes Weib«? – <i>Die Zauberflöte</i>	89
BEL CANTO	125
Liebe siegte – <i>Norma</i>	127
ERLÖST: DREIMAL VERDI	141
Die Lösung des Tragischen im Liebesopfer – <i>Rigoletto</i>	143
Liebe stärker als der Tod – <i>La Traviata</i>	185
Verdis Bluthochzeit – <i>Les vêpres siciliennes</i>	225
UNERLÖST: PUCCINI, BIZET, MASCAGNI	249
Nicht von dieser Welt: Göttliche Stimmen – <i>Tosca</i>	251
Heroisch lieben – <i>Madama Butterfly</i>	285
Frei sterben – <i>Carmen</i>	323
Passion zu Ostern – <i>Cavalleria rusticana</i>	363
NACHSPIEL	375
Die unmögliche Oper – <i>Lulu</i>	377
Liebe und Vergänglichkeit – <i>Der Rosenkavalier</i>	393

Einleitung

Warum ein Buch zur Oper, das mit Mozarts Königin der Nacht als Antimutter beginnt? In Verkehrung der jahrzehntelang regierenden Übermutter Maria Theresia und Richard Strauss' schöner Feldmarschallin mit dem Namen Marie Theres steht das Buch in einer Maria-Theresia-Klammer und hat etwas von einer »Wiener Maskerad« (Rosenkavalier:121). Warum eine Reihe von Opern, denen bestenfalls romantische (Verdi), schlimmstenfalls rokoko-verherrlichende und also eine anti-moderne Rückwärtsgeandtheit (Strauss) nachgesagt wird? Warum überhaupt ein Buch zur Oper, die man als elitär unkritisches Divertissement abgetan hat, in dem hauptsächlich geschmäckerliche Kennerschaft zählt?

Das bildungsbürgerliche Sonnen im Glanz der Operngeschichte mag ein Phänomen diesseits der Alpen sein. In Italien selbst war die Oper immer städtisch populär und mit Lokalkolorit gewürzt. Dieser Tage hat das eine nobilitierte *Cavalleria rusticana* vor dem Dom von Syracus in Ortigia als Prélude zu einer sizilianischen Haute Couture-Kollektion von Dolce & Gabbana gezeigt. Mit Verdi geht es auch widerständig nationaler zu als nördlich der Alpen, wo man schnell mit dem Kippen ins Deutsch-Nationalistische zu tun hat. Die Opéra Bastille in Paris hat schon durch den Ort, den Namen und das Gründungsjahr 1989, den zweihundertsten Geburtstag der Revolution, dem Ende des Ancien Régime und dem Beginn der modernen Republiken ein Denkmal gesetzt. Ein Opernhaus mit Metroanschluss.

In den letzten Jahrzehnten wurden Opern zunehmend zu Regietheater, und das hieß oft auch, dass sie mit einem Schuss Postmoderne inszeniert wurden. Ihre Sprengkraft, die, unübertroffen schon bei Mozart, bis hin zum *Rosenkavalier* in der Travestie der Geschlechterrollen und der Klassenklischees liegt, wird ins Licht gerückt, zu Gehör gebracht. Sicher ist die Oper als »Kraftwerk der Gefühle« (Kluge) das leidenschaftlichste Genre (Weigel), das am stärksten berührt, rührt, aufwühlt. Mich interessiert sie als raffiniert witzige Reflexion auf Geschlechterkonstellationen. Mit dem Hetero-Normativen sprengt die Oper jedes Genderkorsett. Wie keinem anderen Genre außer der Mode ist es der Oper gegeben, Geschlechtsrollen zu ent-naturalisieren, sie kunstvoll als Rollen und nicht als Natur aufscheinen zu lassen. Das eingängigste Beispiel ist die Kastratenstimme: Die kraftvolle Sopranstimme galt als besonders heroisch (Grünnagel), auch Countertenor und Hosenrollen ent-naturalisieren die Geschlechterrolle. Ebenso pansexuell wie nicht-binär, ist in der Oper alles im Fluss. Sie ist ein hochpolitisches subversives Genre, das die angeblich »natürlichste« aller Oppositionen zersetzt, die aller Politik der Moderne, weil sie Geschlechterpolitik ist, zu Grunde liegt: die Opposition von Männern und Frauen. Oft unter Rückgriff auf eine vormoderne Zeit, das Ancien Régime, spielt in der Oper eine andere Politik. Von den bürgerlichen Ideologen der modernen Republiken wurde das Ancien Régime als »weibisch« diffamiert; dagegen setzen die Republiken eine neue Männlichkeit, eine gesicherte Vaterschaft als zentralen, nicht nur moralischen, sondern politischen Wert. In ihr sollen die Weichlinge des Ancien Régime wieder zu richtigen Männern, in kraftvoll tugendhafter Männlichkeit regeneriert werden. Wagners Opern spielen in diesen Diskurs der Regeneration ganzer, oft deutscher Männlichkeit hinein, und haben deshalb hier keinen Platz.

In dieser Opposition ist die Oper gerade jetzt, wo »gender-fluidity«, »Pansexualität« und »non-binary« in aller Munde sind, an-

gesagt wie lange nicht. Auf wen würde das Pansexuelle, Nicht-Binäre besser zutreffen als auf den Cherubino Mozarts oder den Rosenkavalier, engelhafte Jünglinge, noch nicht ganz Mann, die in Frauenkleidern mit ihrem hinreißenden Sopran die Herzen aller verzaubern. Dem Spott preisgegeben wird dort die selbstgerechte Herrlichkeit der Männer. Keinem wird von Bellini über Verdi bis Puccini so übel mitgespielt wie dem Tenor. Flauberts verheerende Abrechnung mit der selbstherrlichen Dummheit des Tenors Laggard in *Madame Bovary* ist legendär. Beherrscht wird die Bühne von souveränen Frauen, die große Liebende sind. Mit dieser Liebeskraft, der stärksten aller Kräfte, stellen sie alles in den Schatten.

Opernhäuser sind Kultstätten der Moderne. Den bürgerlichen Gesellschaften hat man vorgeworfen, hier einen Kult des Frauenopfers zu zelebrieren (Clément). »Nicht schon wieder eine tote Frau auf der Bühne«, lautete die Einrede gegen die Oper des 19. Jahrhunderts. Norma geht auf den Scheiterhaufen, Lucia di Lammermoor findet als wahnsinnige Gattenmörderin den Tod, Mimì erliegt der Schwindsucht, Gilda lässt sich erdolchen, Violetta opfert ihre Liebe und stirbt, Manon Lescaut verdurstet in der Wüste, Carmen wird erstochen, Madama Butterfly bringt sich um, Lulu wird von Jack the Ripper abgestochen – nur die Marschallin muss nicht ihr Leben lassen, aber auf sexuelle Erfüllung doch verzichten. Nicht noch ein, nicht schon wieder ein Frauenopfer! Zu wohlfeil seien die Tränen, die über ihren Leichen fließen. Wohlfeil genossen wir, parfümiert in nicht eben billigen Logen, in himmlischen Stimmen die eigene Menschlichkeit: zu Tränen gerührt von auf der Bühne schön Sterbenden. Ist der Kult, der da gefeiert wird, die »Vernichtung der Frauen«, wirklich der Triumph einer patriarchalen Gesellschaft? Ist die Opernbühne, übersät von Frauenleichen, ein Ort der Wiederkehr barbarischer Menschenopfer, wie sie die christlichen und die säkularen, aufgeklärten Gesellschaften gleichermaßen hinter sich zu lassen hofften?

Inhaltlich kann man dagegenhalten, dass es weder mit dem

Triumph des Männlichen noch dem des Patriarchats auf der Opernbühne wirklich gut aussieht. Die Männer mögen mit dem Leben davonkommen – aber nicht mit viel mehr. Ihr Ruf ist jedenfalls ruiniert. Fast kann man sagen, dass »Männlichkeit« in der Oper ein Schimpfwort ist. Der aufklingende Konflikt ist nicht so sehr ein Konflikt der Stände oder der Klassen als vielmehr ein Konflikt der Geschlechter (Nussbaum), und in diesem sind es nicht allein die adeligen Männer, sondern ganz allgemein Männer – Bürger, Diener, Militärs – die ganz schlecht aussehen. Männlichkeit wird auf der Opernbühne fast durchgehend lächerlich gemacht, und das Liebesopfer der Frauen profiliert die Nichtigkeit der Männer umso schärfer. Das krassste Beispiel ist Verdis Duca im *Rigoletto*, der trällernd, die berühmteste Tenorarie der Operngeschichte auf den Lippen, die Bühne verlässt. Zum schlechten Schluss diffamiert er die Frauen, ohne einen Schimmer davon zu haben, was für Verheerungen er angerichtet hat. Die tyrannische, frauenverachtende Brüderhorde der Priester-Philosophen kommt in der *Zauberflöte* mit dem tiefsten Bass nicht gegen die halsbrecherischen, waghalsigen Koloraturen der Königin der Nacht an, die mühelos das hohe F erreicht. Der Graf in der *Nozze* muss zum guten Ende nach der Pfeife der Frauen tanzen, und auch der nicht weniger besitzergreifende, eifersüchtige Figaro wird von den Frauen eines Besseren belehrt; beide stimmen am Ende in ihren Gesang ein. Die beiden Bräutigame in *Così fan tutte* werden als eitle, in die eigene Männlichkeit Verliebte enttarnt, die – immerhin, das ist der heiter versöhnliche Mozart eines optimistischeren 18. Jahrhunderts – so wie auch der Graf und Figaro letzten Endes gute Miene zum bösen Spiel machen.

Im 19. Jahrhundert wird aus der Travestie und Transvestie blutiger Ernst. Der Prokonsul Pollione, roh und hochmütig in Liebesdingen, wird erst erträglich, als er die Hochherzigkeit Norma erkannt hat und mit ihr in den Tod geht. Der Hofnarr Rigoletto ist ein tragischer Vater, der sein Ein und Alles umbringt, weil er sich nicht aus der männlichen Rachespirale lösen kann. Procida

wird vom Liebhaber der Stadt Palermo, die er in einer hinreißenden Bass-Arie besingt, zum tückischen Verschwörer und Bruder-mörder. Don José fällt vom wunderbaren, lyrisch betörenden Tenor zum eifersüchtigen Stalker und selbstzerstörerischen Mörder herab. Pinkerton schließlich ist ein imperialistischer Sexprofiteur, der vom ersten Ton seiner Tenorstimme an als aufgeblasener Typ auftrumpft: *America first, fuck the rest*. Der Baron im *Rosenkavalier* ist ein bäurischer Dauervögler, der nur durch die Großmütigkeit der Marschallin gerettet wird. Nicht verheerend sind nur die Männer, die geopfert werden oder sich freiwillig opfern. Turridu wird in Verkehrung des christlichen Liebesopfers zu Ostern hingemetzelt, Cavaradossi hinterhältig umgebracht, aber seine wunderbare Tenorstimme überlebt im letzten großen Liebesduett mit Tosca. Dem traurigen Schicksal männlicher Selbstherrlichkeit entkommen auch die Crossdresser, die Sopran singen und die Frauen nicht beherrschen wollen, sondern die eigene, sich selbst entrückende Liebe zu unserem Entzücken erklingen lassen. Sie bilden zwischen Mozart und Strauss' Hommage an Mozart die skeptische, heiter-melancholische Klammer um die männliche Selbstherrlichkeit.

Kehren wir zur Frage des Opfers zurück. Im 19. Jahrhundert läuft die Oper als Kultort der Kirche, in der Christi Liebesopfer gefeiert wird, den Rang ab. Seit der Lektüre der Passion von Vergils Dido in den *Confessiones* des Augustinus ist die Passions- und Opferkonkurrenz für das Verhältnis der schönen Künste und der Liturgie strukturbildend. Der Theoretiker Bossuet hatte in *Maximes et réflexions sur la comédie* (1674) die Konkurrenz der Opfer während des letzten großen Streits um die Rolle des Theaters im 17. Jahrhundert in einem flammenden Plädoyer gegen das Theater auf den Punkt gebracht. Er setzte das Messopfer gegen die Tragödie, eine Passion gegen die andere. Fürchten und zittern, weinen und mitleiden sollte man Bossuet zufolge in der Messe zum Gedächtnis an Christi reales Liebesopfer statt in der Tragödie, wo fiktive Leidenschaften einen in einen unseligen Bann schlugen.

Aber schon Bossuet gelang es nicht mehr, die Opferkonkurrenz für die Kirche zu entscheiden. Die Rezeption hielt es mit Racine.

Die Frage des Opfers wird im 19. Jahrhundert, durch die orientalische Renaissance und die Erforschung der antiken Opferkulte befördert, massiv virulent. Die Oper ist im 16. Jahrhundert wie schon die Tragödie aus antiken Opferkulten entstanden (Nietzsche, Mehlretter). Carmen hat in ihrer Passion den Zusammenhang von archaischen Stierkulten der Großen Mutter und dem Stierkampf aufgeführt (Macho). Die Frage des Opfers wird zum Dreh- und Angelpunkt der Oper. Leben wir noch oder wieder in Zeiten der antiken Menschenopfer, in babylonisch-barbarischem Grauen von Moloch und Baal? Hat Christi Liebesopfer diese grausamen Kulte nie überwinden können? Sind wir nie christlich geworden? Sind wir aufgeklärt in der Barbarei stecken geblieben? Es scheint, wir befinden uns mit der Oper und der Diskussion ihrer Opferrollen in einer massiven, das Selbstverständnis christlicher und *a fortiori* aufgeklärter Gesellschaften ins Mark treffenden Krise.

Mozart, heiter, ging noch bei allem, was der Fall war, von einer letzten Endes erlösten Welt aus, und daran schließt Strauss mit der Ironie seiner »Wiener Maskerad« an. Travestie und Transvestie hebeln hier männliche Herrschaftsansprüche im Zeichen des Weiblichen und des geschlechtlich Unbestimmten aus. Bei den Opfern des 19. Jahrhunderts handelte es sich in so gut wie allen Fällen – mit der Ausnahme vielleicht von Carmen und Lulu – nicht um Frauenopfer, sondern um Selbstopfer von Frauen. Es sind keine antiken Menschenopfer à la Iphigenie, sondern Opfer, die sich in die Nachfolge des Liebesopfers Christi einschreiben. Sich aus Liebe selbst zu opfern, ist der höchste Wert unserer Kultur. Es gibt nichts Schwereres, Größeres; dieses Heroische konnotiert die Oper des 19. Jahrhunderts weiblich. Norma, die Druidenpriesterin eines menschenopfernden Kultes, bekehrt sich und den Römer Pollione, den Vater ihrer Kinder, selbstbestimmt vom heidnisch-kelti-

schen Menschenopfer zum nächstenliebend christlichen Opfer. In der *Traviata* von Verdi und Piave verlangt Familienvater Germont ausdrücklich ein Opfer, »sacrificio«, von Violetta und bezeichnet sie in der großen Todesszene als »sublime vittima«. Dieses verklärende Liebesopfer bekehrt den Vater vom patriarchalischen Ehrenkodex zu den Werten einer Liebe ohnegleichen. Das archaisch konnotierte Stieropfer des *Mardi Gras* wird von dem verklärenden Liebesopfer, das Violetta sublim über alle anderen erhebt, überwunden. Der patriarchalen Gewaltherrschaft hält es den Spiegel vor. So sind es meistens Frauen, die zum Liebesopfer fähig sind. Aber auch ein Mann wie der König Gustavo im *Ballo in Maschera* ist ein »gelungenes« Selbstopfer, über dem die Gesellschaft, die politischen Parteien und die Geschlechter zur Versöhnung finden. Im Gegenzug zeigt der nach antiken, »orientalischen« Opferriten hingeschlachtete Turridu den Ausfall des christlichen Liebes- und Erlösungsversprechens, das sich zu Ostern erfüllen sollte.

Die Oper arbeitet an der Re-interpretation und Umbesetzung des Opfertodes Christi. Die Umbesetzung kann in einem neuen Liebesopfer gelingen; sie kann auch als Perversion der Eucharistie, als Schwarze Messe auftreten. Sie kann ein ebenso schrecklicher wie faszinierender Rückfall in die antik-orientalischen Opferkulte sein. Indessen unterliegen die Diven der Oper nicht tragisch, sie widerlegen die Tragik. Sie begegnen der Heillosigkeit der Welt in heroischem Erlösungswillen. Sie werden nicht geopfert, sie opfern sich selbst. Sie überwinden damit den Tugendterror des Patriarchats und setzen die Kraft leidenschaftlich selbstloser Nächstenliebe als höchsten Wert. Die Opernhäuser sind Kathedralen der Moderne, aber ihr Erlöser ist weiblich. Durch die Stimme der Diva, in der die Liebe triumphiert, wird der patriarchale Männerbund übertönt; Mozart verlieh dessen Abgesang die schärfsten Töne der Ironie. In der Stimme der Diva, der Königin der Nacht, kündigt sich eine andere, eine weiblich-ironische oder passionierte Geschichte der Moderne an.

Vorspiel
Mozart

Bettgeschichten

Le nozze di Figaro

»*Qui n'a pas vécu dans les années
voisines de 1789 ne sait pas ce
que c'est le plaisir de vivre.*«

(Talleyrand-Périgord in Guizot, »*Mémoires
Pour Servir À l'Histoire de Mon Temps*«)

In *Le nozze di Figaro* geht es nur ums Eine: wer, wann, wo, mit wem? Alles dreht sich ums Bett; alles kreist um Sex. Und das in komisch gedrängter Form: denn die Oper umschließt fast parodistisch nach der Regel der Einheit von Zeit und Ort nur den Hochzeitstag von Susanna und Figaro. Und es geht darum, wer da mit wem schläft, Braut mit Bräutigam, wie es sich gehört? Am Ende kommt es zu einer Massenhochzeit: drei Paare heiraten, ein viertes versöhnt sich. Was zusammengehört, kommt zusammen. Ein Venusfest, eine fast ungläubliche Potenzierung von Glück. Alles arrangiert sich aufs Allerschönste. Alle verzeihen allen; sogar der Graf, der Rache schwört und sich mit seinem fünffach herausgeschrienem »no!« (IV,15:188) der Verzeihung verweigert, zeigt sich zum guten Schluss reuig.

Zu diesem so überaus glücklichen, alle Erwartungen übertreffenden Ende gelangen alle durch die List des Theaters, des Rollenspiels, des Verkleidens, des Täuschens, des Trugs: eine *burla*. Das Ende erfüllt exemplarisch alle Theaterkonventionen, hebt Figaro

hervor. Mit allen Tricks und Finten will er der Regisseur dieses Stückes sein:

*Per finirla lietamente
E all'usanza teatrale
Un'azion matrimoniale
Le faremo ora seguir.*

*Um ihn fröhlich zu beenden,
und nach guter Theatersitte,
lassen wir jetzt
eine Hochzeitsfeier folgen.
(II,9:98f.)*

Die Oper ist eine Ode an Eros:

*Ah tutti contenti
Saremo così.
Questo giorno di tormenti,
Di capricci, e di follia,
In contenti e in allegria,
Solo amor può terminar.
Sposi, amici, al ballo, al gioco,
Alle mine date foco!
Ed al suon di lieta marcia
Corriam tutti a festeggiar!*

*Ach, so sind wir
alle zufrieden.
Diesen Tag der Qualen,
der Launen und der Tollheit
kann nur die Liebe enden
in Zufriedenheit und Freude.
Brautleute, Freunde, auf zum Tanz,
zum Spiel,
laßt uns das Feuerwerk explodieren!
Und zu den Tönen eines fröhlichen
Marsches
eilen wir alle zum Fest!
(IV,15:190f.)*

Werden bei Beethoven alle Menschen Brüder und im *Fidelio* eine Frau – treu bis in den Tod, sich mannhaft gegen den Tyrannen stellend – der heldenhafteste Mann, dann bei Mozart alle Menschen dem Eros unterworfenen Schwestern. An die Stelle eines republikanischen, tugendhaften Bundes der Freiheit und Gleichheit, der wie ein Mann gegen den mörderisch sadistischen Tyrannen aufsteht, tritt im Zeichen der Weiblichkeit ein neuer unumschränkter Souverän: Eros. Die Oper endet als eine *voyage à Cythère*, als heiter höfisches Fest.

Dagegen nehmen sich die ständig auf tugendhafte Reform drängenden bürgerlichen Revolutionäre doch ziemlich breitbei-

nig aus; die tänzerische, im Übrigen aristokratische, Eleganz und die Anzüglichkeit des frivolen Strippenziehers Figaro, der den Grafen nach seinem Takt tanzen lassen will, um ihn in einem lasziven Fandango, der noch Casanova entzückte, bloßzustellen, war die Sache dieser aufrechten Reformen, die mit der Revolution siegten, eben nicht. Selbstironie, Ironie überhaupt, mit der tänzerisch-tänzelnden Leichtigkeit auch Gnade, Verzeihung und Vergebung ging in ihrer tugendhaft verbissenen Selbstgerechtigkeit den Bach runter.

Am Hochzeitstag herrscht eitel Verwirrung; pausenlos zieht man sich an und aus. Halbnackt stehen die falschen Leute in den falschen Boudoirs und Bosketts. Geschlechter und Geschlechtspartner werden vertauscht. Travestie – Kammerzofen als Komtessen – und Transvestie – Männer als Frauen – machen den Plot aus: quid pro quo. Wer mit wem schläft, bleibt im Dunkeln. Alle werden im falschen Moment von den falschen Leuten überrascht. Dramatischer Höhepunkt ist das *flagrant délit*: die öffentliche Zurschaustellung des, wie es heute in einer Sprödigkeit heißt, die Witz und Leichtigkeit der Musik Mozarts ganz unangemessen ist, »außerehelichen Geschlechtsverkehrs«. Der alle Höflichkeit vergessende, drohende, beleidigende, rumbrüllende, ja oft brutale Bariton des Grafen – »Her mit dem Schlüssel!« (II,6:89) –, dramatisch untermalt vom Orchester, verkörpert die patriarchale, gewalttätige Bedrohung. Dagegen stehen der leicht schwebende, manchmal auch überwältigend anschwellende Sopran und der Mezzosopran, immer angemessen, die am Ende die Überhand behalten. Zu der dauernd über aller Köpfe schwebenden Katastrophe kommt es nicht; alles löst sich in Witz und Heiterkeit. Einer der Schlüsseltexte des Liberalismus sprüht nur so von erotischem Feuer. Das Bett ist sein Schauplatz. Offenbar ist die sexuelle Frage, die Frage nach der Liebe, zentral für einen politischen Regimewechsel.

Die Hochzeit des Figaro stammt aus der Zeit, als es dem Bürger-

tum darum ging, in Europa im Namen der Geschlechtermoral gegen die Aristokratie zu siegen. Der Klassenkampf kommt von vornherein als ein moralischer Kampf um das richtige Zusammenleben der Geschlechter daher. Deswegen ergibt es keinen Sinn, den Klassenkampf als eigentlich politischen Kampf gegen eine moralisch-private Geschlechterfrage zu stellen, *class* gegen *gender* zu positionieren. Denn der Klassenkampf – Bourgeoisie gegen Aristokratie, Revolution gegen Ancien Régime – wurde im Namen einer anderen Geschlechtermoral geführt. Politik war immer schon Geschlechterpolitik. Das ist im Übrigen keine moderne Konstruktion, sondern ab urbe condita der Fall. Schon im alten Rom siegt die tugendhafte Republik über die tyrannischen Alleinherrscher im Namen einer restaurierten Geschlechtermoral. Man denke an Lukretia und Virginia; über ihrer Leiche wird eine neue politische, republikanische Ordnung errichtet. Die *patria potestas*, in die der Tyrann übergriff, wird in einer Republik gleicher Männer restauriert. Gleichheit der Geschlechter war die Sache der Republiken nie.

Die Revolution argumentiert im Zeichen von Natur, Moral und Ehe. Die Herrschaft des Adels habe die heiligsten und gleichzeitig natürlichsten Bande der Natur pervertiert. Zum einen habe sie die Hierarchie der Geschlechter verkehrt. Adieu, *patria potestas* – hier regieren die Frauen unumschränkt. Mit der Verkehrung der Geschlechterhierarchie habe sie die Geschlechteridentität zersetzt. Schließlich verorientaliere sie dekadent den tugendhaften Westen – auch das eine urrömische Geschichte. Ganz Paris sei ein Harem, in dem die Schamlosigkeit der adeligen Frauen durch die Macht der Rhetorik, die Bewegungen ihrer Zunge nämlich, die Männer als Eunuchen zu besonders geeigneten Werkzeugen ihrer Lust beschnitten habe – so Rousseau. Männer: Spielzeug, *toy boys* der adeligen Damen. Nicht eben besser kommen die adeligen Herren davon: als libertine Lüstlinge griffen sie ohne Rücksicht auf den von den Bürgern postulierten Zusammenhang von

Liebe, Sex und Ehe auf die Körper der nichtadeligen Frauen über und verführten sie vor und in der Ehe zur flüchtigen Lust. Dabei griffen sie – wie im *Figaro* – in die Rechte der männlichen Bürger ein. Denn Töchter und Ehefrauen stehen unter dem Schutz der Verlobten, Ehemänner und Väter. Eben dieser Übergriff in die Rechte der anderen männlichen Bürger, der Väter und Ehemänner, ist der klassische Topos der Tyrannei. In der Ehe, die in der Monarchie als Freischein für die freie Liebe begriffen würde, lebten die Geschlechter wie Junggesellen zusammen. Männer würden weibisch – siehe Eunuchen –, Frauen männlich-militärisch dominant. Kurz, in einer Monarchie sei es um Geschlechtsidentität und die daran hängende Geschlechterhierarchie schlecht bestellt. Unter der Herrschaft des Adels steht die Welt Kopf – folgt man Richardson oder Rousseau, den beiden zentralen Ideologen einer neuen, republikanischen Ordnung. Pervertiert sind nach Rousseau Geschlechterhierarchie und Geschlechtsidentität; Richardson porträtiert die Herrschaft der männlichen Aristokraten als Tyrannei. In beiden Fällen ist es um das Patriarchat geschehen. Um die Geschlechtsidentität und damit die Geschlechterhierarchie zu restaurieren, war die Revolution gegen die weibische Promiskuität, gegen die ewige Travestie, die Aristokratinnen wie Aristokraten zeichnete, angetreten. Heute würde man dieser bürgerlichen Politik vorwerfen, ein heterosexuelles Zwangskorsett durchgesetzt zu haben. Total binär. Mit dem hinreißenden Cherubino sprengen Da Ponte/Mozart jedes Genderkorsett. Nach Rousseau ständen sie damit klar auf der Seite eines in seinen Augen perversen Ancien Régime.

Die Aufklärer vor allen Dingen protestantischer Prägung stellten gegen die adelige Promiskuität, der an heterosexueller Geschlechtsidentität nie etwas gelegen hatte – siehe die schwulen Mignons des Hofes – das natürlich liebende, verheiratete, treue Paar. Die so standfesten wie tugendhaften Frauen sollten die Männer zu dieser neuen Liebe erziehen. Aus Frauen sollten Ehefrauen und

Mütter, aus Männern treusorgende liebende Ehemänner und Familienväter werden. Richardsons *Pamela* bringt dieses bürgerlich-puritanische Umerziehungsprogramm auf den Punkt. Ihr Pfeiler ist das Nein der Frau, ihre Unverführbarkeit außerhalb der Ehe. Mit der Republik sollte das Patriarchat mit seiner Geschlechtsidentität und einer natürlich-gesunden Heterosexualität gegen Zersetzungen aller Art restauriert werden. Nicht die Gleichheit von Frauen und Männern, sondern der Schutz der selbstredend tugendhaften Frauen vor tyrannischen Übergriffen in einer hierarchischen Ehe war bekanntlich Ziel der Revolution. Nie gab es eine ungleichere und gleichzeitig identitärere Geschlechterordnung, als sie das 19. Jahrhundert im Anschluss an die Revolution hervorbrachte.

Mozarts *Figaro* liegt in diesem ideologischen Spannungsfeld zwischen Ancien Régime und neuer Bürgerlichkeit; Mozarts *Opera buffa* situiert sich in der Propagandaschlacht, die das Bürgertum dem Adel im Namen einer neuen Liebesmoral lieferte. Auffälligstes Symptom dafür ist im *Figaro* der Bezug auf das *ius primae noctis*: Das Herrenrecht auf die erste Nacht mit der Braut, eine »Naturalabgabe«, die zusätzlich zu den Heiratsabgaben an den Feudalherren gezahlt werden musste, galt fast sprichwörtlich als Inbegriff tyrannischer Übergriffe des Feudalherrn in das Recht des Ehemanns. Falls es nicht sowieso Fiktion war, so war das *ius primae noctis* im 18. Jahrhundert nicht gesellschaftliche Praxis, sondern Requisite aus der Horrorkiste der Geschichte.

Bemerkenswert, dass bereits in Beaumarchais' *Figaro* wie im bürgerlichen Zeitalter Sex und Geld, nicht aber feudal Sex und Privileg zusammengebunden sind: der Graf, modern, pocht nicht auf sein Privileg, sondern bietet der Kammerzofe Susanna einen Vertrag und eine Geldsumme an – nämlich die Summe, die es Figaro erlauben würde, sich aus seinem mit Marcellina eingegangenen Heiratsversprechen zu lösen. Susannas Widerspenstigkeit gegen den Grafen rührt vor allem daher, dass er ihr nicht verführe-

risch den Hof macht, sondern sie so wenig schätzt, dass er glaubt, sie für Geld haben zu können. Auch Figaro hatte Marcellina Sex gegen Geld versprochen. Sollte er nicht in der Lage sein, ihren Kredit zurückzuzahlen, muss er sie heiraten. Die Rezeption hat es sich trotzdem nicht nehmen lassen, *Figaro* als einen Aufschrei gegen adelige Privilegien des Ancien Régime und damit als Vorbereiter der Revolution und einer Republik der Freiheit, Gleichheit und Brüderlichkeit zu lesen. Das ist, scheint mir, eine Fehllektüre.

Bereits die Zeitgenossen sahen das Skandalöse des *Figaro* weniger im Politischen – ein Stand gegen den anderen, Figaro gegen den Grafen – als im Sexualpolitischen. Schließlich steht quasi permanent ein *flagrant délit*, und besonders heikel, ein *flagrant délit* zwischen der Gräfin und dem Pagen Cherubino im Raum. Nicht die Frage der Stände, sondern die der Ehe als Besitz- und Herrschaftsverhältnis, die Frage der Geschlechtermoral also steht im Zentrum schon des Theaterstücks.

Nun ist Pornographie, die im 18. Jahrhundert die adeligen Damen und die Nonnen der wildesten Promiskuität zieh, ein wichtiges, ja vielleicht das wichtigste Mittel in der Schlacht der Bürger gegen Adelige und Klerus gewesen; in der Pornographiekampagne gegen Marie Antoinette, der man vorwarf, ihren eigenen Sohn missbraucht zu haben, erreichte sie ihren schrecklichen Höhepunkt. Aber die Bloßstellung der adeligen Damen – das war die revolutionäre Waffe – ist ganz sicher nicht die Moral des *Figaro*. Im Gegenteil: solcher infamen Barbarei sind nur der Graf in seinem absurd eitlen Besitzerstolz und Figaro in seiner eifersüchtigen, schwachen Minute fähig, als er alle zusammenruft, um sie zu Zeugen der Untreue seiner Braut Susanna zu machen. Diese tragischen Szenen, in denen eine Frau durch Augenzeugen öffentlich der Untreue überführt wird und damit erledigt ist, verkehrt die Oper im Handstreich und blamiert die, die meinten, auf die nackten Tatsachen bauen zu können. Zur Unzeit trifft der Graf bei Su-

sanna, zur Unzeit in den Zimmern seiner Frau ein. Nach dem ursprünglichen, vom Grafen durch sein Eintreffen zur falschen Zeit durchkreuzten Plan war Cherubino im Ankleidezimmer der Gräfin, weil er als Susanna verkleidet zum Stelldichein mit dem Grafen geschickt werden sollte. Der Graf, der alle zu Augenzeugen des Fehltritts seiner Frau machen will, traut seinen Augen nicht. Genauso verblüfft ist die gerettete Gräfin, denn nicht Cherubino kommt halbnackt aus dem Ankleidezimmer, sondern – Susanna. Noch eines dieser umwerfenden Quidproquos der Oper. Keine ist erledigt, alle sind gerettet.

Alle anderen decken mit allen Mitteln die Schwäche der Damen für das schönere Geschlecht, das hier von Cherubino, dem schönsten aller Mädchen, verkörpert wird. Die Moral von der Geschichte, die hier gepredigt wird, ist nicht: Reform zu sexueller, ehelicher Treue. Der Anfang vom Ende, Wurzel allen Übels, wie es für Rousseau und a fortiori für das 19. Jahrhundert gilt, ist im *Figaro* auch ganz sicher nicht der Ehebruch – selbst der weibliche nicht. *Così fan tutte* – vielleicht. Tutti, ganz sicher. Wir sind noch weit entfernt von Pierre-Joseph Proudhons kategorischer Verdammung des Ehebruches als dem Anfang allen Übels: »l'adultère est [...] un crime qui contient en soi tous les autres« (Proudhon:485).

Nicht Unverführbarkeit, sondern Vergebung und Verzeihung ist die höchste Tugend; darin sind die Frauen den Männern haushoch überlegen: »Vergabung verdient der nicht / wer sie anderen nicht gewährt!«; »Perdono non merta / Chi agli altri non da!« (II,8:94 f.), singen Susanna und Rosina, Kammerzofe und Gräfin, im Duett; dem fünfmaligen Nein des Grafen im letzten Akt setzen sie Vergebung und Verzeihung entgegen. Am Ende müssen alle lernen, dass herrschen nur der kann, der unterworfen ist. Souverän herrscht Eros, verkörpert in der Adonisfigur des Cherubino. Er ist auch die Inkarnation der schmelzenden, weichen Musik. Als moderner Troubadour, als Minnesänger dichtet er Liebeslieder, die er als Morgengabe seinen Angebeteten vorsingt. Seine schöne Stimme

bezaubert alle Frauen. Hingerissen sagt die Gräfin: »Ich wußte nicht, daß Ihr so schön singen könnt« (II,2:65).

Auch ist es nicht so – und das wäre Bedingung eines republikanisch-bürgerlichen Ideologiestückes –, dass gegen die Libertinage der Frauen des Adels ein tugendhafter, bürgerlicher Stand steht. Im *Figaro* wimmelt es bei den Bürgerlichen und auch bei den Kammerzofen und Kammerdienern nur so von unehelichen Kindern, Ehebrüchen und Liebesintrigen. Die Frauen sind nicht bloß Objekte des Begehrens, sondern völlig selbstbestimmte begehrende Subjekte. Sie zeichnen sich nicht dadurch aus, dass sie tugendhaft immer nein sagen; sie wissen genau, wen sie in ihrem Bett wollen: Susanna will Figaro, Barbarina will Cherubino, Marcellina will Figaro – auf jeden Fall aber einen Mann und warum nicht den Vater ihres Sohnes? –, die Gräfin will ihren Mann zurück. Alle Frauen wollen – eigentlich immer – Cherubino. Aber nicht als Mann.

Gleich zu Beginn insinuiert Bartolo – zu Unrecht, wie ihn Marcellina aufklärt –, dass Susanna, vom Grafen geschwängert, mit einem Kammerdiener verheiratet werden müsse. Bartolo, der Jurist, hat die geschwängerte Gouvernante der Rosina, Marcellina, sitzen lassen; Figaro, kein Kind von Traurigkeit, hat dem Bartolo als intriganter Brautwerber für den Grafen das Bürgermädchen Rosina ausgespannt und dem Curzio ein Kuckucksei ins Nest gelegt. Alle amüsieren sich in diesem Stück ziemlich prächtig und lassen sich auf das Verführungsspiel ein; allein der Graf, der es, wie sich langsam herausstellt, systematisch bei allen Schönen versucht, kommt nicht zum Zug und hat in der Liebe kein Glück. Gegenfigur zum Grafen ist dann auch nicht Figaro, sondern Cherubino – ein Liebesschmetterling.

In dieser Oper voller verblüffender Wendungen ist die Szene, in der die Heirat zwischen Marcellina und Figaro um Haaresbreite verhindert wird, die verblüffendste. Die burleske Restauration der Kleinfamilie macht der bürgerlich-republikanischen Familien-

moral, die mit der Revolution triumphieren sollte, komisch den Garaus. Ein Zauberstück – so glücklich ist der Zufall, der die sorgfältig eingefädelte Intrige des Grafen, Marcellinas und Bartolos in Luft auflöst. Ziel dieser Intrige war es, die Hochzeit Figaros mit Susanna zu verhindern. Im allerletzten Moment wird die Heirat zwischen Mutter und Sohn und damit die ödipale Tragödie abgewendet. »Ei suo padre, ella sua madre« (III,5:124), kommentieren alle oft, sehr oft, und können es bass erstaunt gar nicht oft genug wiederholen. Das »madre« wird durch das Stottern des Curzio besonders hervorgehoben. In einem Wimpernschlag verliert Marcellina mit Figaro ihren ersehnten Bräutigam und findet ihren verlorenen Sohn. Aus heiterem Himmel findet Figaro, uneheliches Kind, Mutter Marcellina und Vater Bartolo wieder. Der erkennt seinen Sohn umgehend an und willigt in die Heirat mit Marcellina ein. Post festum wird so aus dem Findelkind Figaro, aus dem unehelichen Kind, ein legitimer Sohn.

Das Pikante an der Szene, die sie zu einer grotesken Verkehrung des bürgerlich-patriarchalen Familienrührstücks macht, ist bloß, dass die Mutter sich eine Sekunde davor noch als Braut ihres Sohnes einklagen wollte. Ihren eigenen Sohn, den einzigen Mann, den sie, wie sie sagt, liebt, wollte sie vor den Traualtar zerren: den von ihr gewährten Kredit kann er nicht zurückzahlen. Entweder zahlen oder heiraten – das, so der Jurist und Vater Bartolo, war der Vertrag zwischen beiden. Mir nichts, dir nichts schlägt die erotische Liebe Marcellinas in zärtlichste Mutterliebe um; Marcellina scheint sich des Horrors ihres inzestuösen Begehrens gar nicht bewusst zu sein, der Schreck fährt ihr nicht in die Knochen; sie ist einfach nur glücklich, ihren Sohn wiedergefunden zu haben. Und der Vater Bartolo, der die von ihm sitzengelassene Mutter seines Sohnes mit der halben Welt verheiraten wollte, um sie bloß nicht selbst zu heiraten, willigt begeistert sofort in die Heirat ein. Dieser verkehrte, so gar nicht mehr tragische Ödipus ist die wohl burleskeste Szene der ganzen Oper. Eine *burla* schlägt dem patriarchalen

Familienszenario ins Gesicht und verkehrt wie nebenbei die Tragödie.

Das ideologische Szenario zwischen bürgerlichem Paar – Figaro und Susanna, die die neue Ehemoral vertreten – und dem Feudalherren, der zwar auf sein Recht verzichtet hat, aber auf die Mädchen im Schloss Jagd macht, ist nur ein Vorwand, um die eigentliche Macht der Liebe in der Figur und in den Arien des Cherubino auf die Bühne zu bringen. Cherubino, unumschränkter Liebling der Frauen, liebt sie alle unterschiedslos: ein *farfallone d'amore*. Mit Cherubino steht und fällt das Patriarchat und die Geschlechtsidentität. Er/Sie verkehrt die Macht- und Besitzverhältnisse, die das Geschlechterverhältnis bestimmen.

Im Gegensatz zur als revolutionär geltenden *Hochzeit des Figaro* Beaumarchais' ist Da Pontes/Mozarts *Figaro* oft als schale Kompromissformel mit den *powers in place* abgetan worden: Beaumarchais' prärevolutionäres Manifest, das im berühmten Monolog des Figaro gipfelt, reduziere Da Ponte im Dienste Josephs II. auf eine Romanze und stumpfe so die revolutionär-politische, den Instanzen des Ancien Régime satirisch jegliche Autorität entziehende Pointe Beaumarchais' ab. Als ein solches, die Autorität veräppelndes Stück – »pièce exécrationnelle« – hatte Ludwig XVI. die Komödie eingestuft und die Aufführung unterbunden. Als prärevolutionäres Manifest, in dem das Volk, vertreten von Figaro, die Privilegien der Aristokratie, repräsentiert durch den Grafen Almaviva, als illegitim brandmarkt und die Aristokratie als eine perverse, immoralische oder amoralische Klasse anklagt, hat der Revolutionär Danton den *Figaro* gesehen und von einem Totschlag der Aristokratie geredet: »Figaro a tué la noblesse!«. Napoleon wird die Sentenz zugeschrieben: »C'est déjà la Révolution en action!«

Martha Nussbaum hat eine andere Opposition als die von Volk und Aristokratie ausgemacht: Indem die Oper Frauen und die Liebe, kurz, das Private in den Fokus rücke, ginge das eigentlich

Politische des Theaterstücks keineswegs wie üblich behauptet verloren, sondern entwickle erst seine ganze revolutionäre Kraft. Gleichheit und Brüderlichkeit seien die von den Frauen gegen die Männer vertretenen Werte, die immer in kompetitiven Hierarchien agierten. In der *Hochzeit des Figaro* stünde die Solidarität und Freundschaft der Frauen gegen Geltungsdrang, Konkurrenzdenken und – salopp gesagt – Potenzgehab der auf ihrem Egotrip zur Liebe unfähigen Männer, für die die Frauen nichts als Mittel im Kampf um Status seien. Dass die Männer darum kämpfen, der Größte im ganzen Land zu sein, Status und Prestige auf sich zu vereinen, hält sie für ein Erbe des Ancien Régime. Gleich wären die Männer – egal ob Volk oder Aristokratie – in Konkurrenz verbunden. Diese Konkurrenz trügen sie über die Frauen aus: der Graf will Susanna vor Figaro besitzen und gönnt seinem Diener das Glück ihrer Liebe nicht, nach der er sich verzehrt. Figaro hingegen will nicht, dass der Graf bekommt, was ihm gehört. Der Jurist Bartolo verspricht sich, durch seine Rache an Figaro in Sevilla stadtbekannt zu werden: »Ganz Sevilla kennt seinen Bartolo« (I,3:27). An Figaro, der ihm seine Angebetete Rosina für den Grafen ausgespannt hat, will Bartolo sich rächen, indem er Figaro mit der von ihm geschwängerten und dann sitzen gelassenen Gouvernante der Rosina, Marcellina verheiratet. Bartolo betrauert weniger seine verlorene Liebe, die an den Grafen unglücklich verheiratete Rosina, als dass er sich an der Rache an seinem Konkurrenten ergötzt.

Gleich wären die Frauen hingegen in Freundschaft, Teamwork und Gegenseitigkeit, in Lachen und Spiel verbunden. So beförderten sie die Werte der Brüderlichkeit und Gleichheit. Als eigentliche Gegenfigur zu dieser Männlichkeit, wie sie sowohl das Ancien Régime als auch die neuen bürgerlich-revolutionären Regime zeichneten, sieht Nussbaum Cherubino. Er stünde für eine Liebe, die kein Egotrip sei und Frauen nicht auf Statussymbole reduziere.

Aber so einfach ist das auch nicht: Susanna und Marcellina sind, bevor sie Schwiegermutter und -tochter werden, in einen ziemlichen Zickenkrieg verfallen; Susanna sei eine Schlampe, insinuiert Marcellina, die es für Geld mit dem Grafen macht und aus Geldgründen von Figaro geheiratet wird; sie ein alter Besen, eine spröde Gelehrte, hält Susanna ihr selbstverständlich perfekt höfisch verschleiert entgegen, die es auf junge Männer abgesehen hat. Die Gräfin beklagt sich bitter, dass die notorische Untreue ihres Mannes sie in die Solidarität mit ihrer Dienerin zwingt: »In welchem erniedrigenden, verhängnisvollen Zustand bin ich durch die Grausamkeit meines Gemahls geraten: in einem unerhörten Wirrwarr von Treulosigkeit, von Eifersucht und Vorwürfen hat er mich erst geliebt, dann gekränkt, schließlich betrogen, und jetzt muß ich bei einer Dienerin Hilfe suchen« (III,8:133–135).

Richtig ist allerdings, dass die Frauen angesichts des übermächtigen männlichen Feindes zusammenhalten, um die Männer auszutricksen. Da Pontes/Mozarts *Figaro* nimmt weniger den tyrannischen Übergriff des promiskuen, machtmisbrauchenden Feudalherrn in die Rechte der anderen Männer über die Körper der Frauen als den tyrannischen Besitzanspruch aller Männer in der patriarchalischen Ehe aufs Korn. Nicht der Adel unterdrückt die Bürger, die Männer unterdrücken das »arme Geschlecht« (IV,4:159) der Frauen. Marcellina unterstützt Susanna, als sie diese nicht mehr als Konkurrentin sieht, in weiblicher Solidarität gegen die aus Eifersucht und Besitzanspruch erwachsende Grausamkeit ihres eigenen Sohns, der sie vor allen bloßstellen und ihren Ruf ruinieren will: