

LE NOZZE DI FIGARO

WOLFGANG AMADEUS MOZART



LE NOZZE DI FIGARO

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Commedia per musica in vier Akten

Libretto von Lorenzo da Ponte

nach der Komödie *La folle journée ou le mariage de Figaro*
von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

Musik von Wolfgang Amadeus Mozart

URAUFFÜHRUNG

1. Mai 1786

K.-K. National-Hoftheater Wien
(Altes Burgtheater)

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG

14. September 1790

Königliches Nationaltheater
am Gendarmenmarkt

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG

7. November 2015

Staatsoper im Schiller Theater

5

LIBRETTO-AUSLESE

10

»LE NOZZE DI FIGARO«

oder Irrungen und Wirrungen der empfindsamen Liebe

Dieter Borchmeyer

19

WOLFGANG AMADEUS MOZART:

»LE NOZZE DI FIGARO«

Zur Einführung

Hermann Abert

23

»... WEIL ER ÜBER HALS UND KOPF DIE OPERA,
LE NOZZE DI FIGARO, FERTIG MACHEN MUSS«

Mozart an der Arbeit am »Figaro«

Detlef Giese

31

UNSER FIGARO MACHT FERIEN

Jürgen Flimm

34

DER »FIGARO« IN BERLIN

Walter Rösler

43

AUTORENBIOGRAPHIEN

63

HANDLUNG

69

PRODUKTION

70

PREMIERENBESETZUNG

71

IMPRESSUM

*Was haben Sie denn gegen das Lachen?
Kann man denn auch nicht lachend
sehr ernsthaft sein?*



*Gotthold Ephraim Lessing
Minna von Barnhelm oder Das Soldatenglück,
Akt IV, Szene 6*

LIBRETTO-AUSLESE

LE NOZZE DI FIGARO

IN DER DEUTSCHEN ÜBERTRAGUNG

von KARL WOLFSKEHL

—————| 1928 |—————

Nr. 6
Aria

CHERUBINO

Wer ich bin, was ich tu, ach, was weiß ich,
Bald verbrenn' ich und bald beb' ich eisig,
Jede Jungfrau, die macht mich erblassen,
Jede Jungfrau befeuert mich ganz.

Schon beim Nennen von Liebe und Kosen
Spür' im Busen ich's toben und tosen,
Ich kann von Liebe zu reden nicht lassen,
Ach, dies Sehnen sagt, woher strahlt sein Glanz.

Wach' ich. In Liebe wall' ich,
Träum' ich, von Liebe lall' ich,
Zu Quellen, Schluchten und Wäldern,
Zu Blüten, Bächen Feldern,
Das Echo gibt's dem Wind weit
Dies Wort berauschter Kindheit
Weit in die Welt hinein.

Und will man mich nicht hören,
Red' ich von Lieb' allein.

Nr. 3
Cavatina

FIGARO

Falls unser Gräflein zu tanzen getraute,
Warte die Laute,
Spiel ich dabei, ja!

Halt mich als Lehrer sehr ihm empfohlen,
Die Kapriolen
Bring ich ihm bei, ja!

Jawohl! Jawohl!
Jawohl, doch fein leis,
Leise, leise, leise, leise, leise, leise,
Zieh ich die Kreise,
Wird ich entdecken,
Was hier denn sei.

Listig mich decken,
Listig mich recken,
Von hüben schrecken,
Von drüben necken,
Alles dies Ränkespiel schlag ich entzwei!

Falls unser Gräflein zu tanzen getraute,
Warte die Laute,
Spiel ich dabei, ja!

Nr. 28
Recitativo ed Aria

SUSANNA

Nun erfüllt sich die Stunde,
Wo die Freude mir lächelt im Arme des Geliebten.
Angst und Besorgnis, ich will nicht auf euch hören,
Bleibet fern, meine Wonne nicht zu stören!
Ach, wie doch all mein süßestes Erwarten,
Der lichte Glanz im Garten, ja, Himmel und Land verschönen!
Und wie die Schatten all meine List noch krönen!

O komm, o säume nicht, du all mein Leben!
Eile, vernimm der Liebe lockend Beben,
Der Himmel dunkelt ohne Mondesscheibe,
Still ist atmende Nacht und Weltgetreibe!

Die Quelle murmelt uns, ein Lüftchen necket,
Das mit sanftem Gesumm die Herzen wecket,
Die Blumen lächeln und alle Kräuter prangen,
Liebesseliges Paar uns hier zu empfangen!

Komm, mein Geliebter, trau nur den dunklen Moosen,
Komme! Komme!
Nimm um das Haupt den Flammenkranz aus Rosen!

»LE NOZZE DI FIGARO«

oder Irrungen und Wirrungen
der empfindsamen Liebe

Dieter Borchmeyer

Nicht der Librettist Lorenzo da Ponte war es, der Mozart anregte, Beaumarchais' *Mariage de Figaro* (1784) in eine Oper zu verwandeln, sondern es war umgekehrt Mozart selber, der Da Ponte animierte, das »Büchel« zu *Le nozze di Figaro* (1786) zu verfassen, wie der Dichter selber zugegeben hat. Ein Wagnis, war doch die Aufführung von Beaumarchais' skandalumwitterter Komödie in der Habsburger-Monarchie verboten, wiewohl sie im Druck erscheinen durfte. Mozart besaß und las sie in der Übersetzung von Johann Rautenstrauch (Wien 1785). Was ihn an der *Mariage de Figaro* gereizt hat, war gewiss weit mehr ihre erotische Konfiguration als ihre vermeintlich revolutionäre Tendenz. Freilich muss ihn auch die fast schon musikdramatische Struktur des Stücks angezogen haben, das mit seinen Ensembleszenen, der Gleichzeitigkeit verschiedener Handlungen und der choreographischen Führung seiner Figuren eine Vertonung geradezu herausforderte. Beaumarchais nennt es ein »Imbrogljo«, d. h. eine auf Verwicklung und Verwirrung aufgebaute Komödie. Und das war es, was Mozart brauchte, was seiner von stets wechselnden Impulsen geprägten Satztechnik und musikalischen Dramaturgie entsprach. Bereits in *La finta giardiniera* (1775) hat Mozart ein dramatisches »Imbrogljo« gestaltet, das im Finale des zweiten Akts – mit der Personenverwechslung im Waldesdunkel, der totalen Irritation aller Akteure bis an oder über den Rand des Wahnsinns – die Schlusszenen des *Figaro* vorwegnimmt. Hinter der Fassade aufgeklärter Ordnung – auf die das Zeitalter baut – bricht doch immer wieder bedrohlich das Chaos auf. Und dieses Chaos wird stets von Neuem durch die Unkontrollierbarkeit der Gefühle herbeigeführt.

Dass sich Beaumarchais' Komödie der Irrungen an einem einzigen »tollen Tag« abspielt, ist nur von der klassizistischen Dramaturgie her zu verstehen, die dem Schauspiel verordnete, die berühmt-berüchtigten Drei Einheiten zu wahren, sich an einem einzigen Ort, an einem einzigen Tag und im Rahmen einer einzigen Handlung abzuspielen. Dass dieser einzige Tag nun eine »folle journée«, dass der

Ort – das Schloss Aguas-Frescas – ein Durcheinander von verwirrenden Liebesintrigen birgt und die Handlung in eine Vielfalt auseinander und gegeneinander laufender Episoden zersplittert wird, stellt die Einheitsregeln nicht nur dramaturgisch, sondern geradezu ideologiekritisch in Frage: Was rationale Ordnung sein soll, offenbart sich als Chaos. Mozart bändigt dieses Chaos freilich am Ende in einer Weise, die Beaumarchais' »Imbroglio« und seine rein dramatische Entwirrung religiös-human transzendiert. Die epochale Gefühlsströmung der Empfindsamkeit findet mit ihren Abgründen und Ambivalenzen, ihren negativen wie positiven Seiten in Mozarts *Figaro* ihre vollkommenste musikalisch-dramatische Darstellung.

Im Schauspiel wie in der Oper begegnen wir einer Gestalt, die man geradezu als den Genius der Empfindsamkeit bezeichnen könnte: Chérubin-Cherubino. Er ist, zumal in seiner musikalischen Facettierung, eine quasi mythische Figur inmitten prosaischer Verhältnisse, ein moderner Amor und als solcher, als eine Art Gott, der moralischen Bewertung seines erotischen Gebarens entzogen – die halb kindliche, halb männliche Spielart des unschuldigen Verführers, wie ihn Casanova repräsentiert hat. Er liebt nicht eine einzelne Frau, er liebt die Frau schlechthin, mag es die Gräfin, Suzanne-Susanna, Fanchette-Barbarina oder gar Marceline-Marcellina sein. Er besteht nur aus Liebe, im Wachen und Träumen, und er ist von einer grenzenlosen erotischen Kommunikabilität, in die er die ganze Natur einbezieht. Man hat in ihm – so schon Kierkegaard – einen Don Giovanni im Embryonalstadium sehen wollen. Während aber Don Giovanni, der radikal-böse Gegenspieler der Empfindsamkeitsgemeinde, die exklusive Liebesbindung aus sexuellem Zynismus negiert, vermag sich im Gegensatz zu ihm Cherubino aufgrund seiner in sich selber kreisenden empfindsamen Liebesemphase nicht an eine einzige weibliche Person zu binden. Am deutlichsten drückt sich das in Mozarts Arie Nr. 6 aus: »Non so più cosa son, cosa faccio«. Eine Liebesarie ohne Gegenüber; reines Bekenntnis der Liebe zur Liebe!

Der Grundzug seines Wesens sei ein unruhiges und unbestimmtes Sehnen, bemerkt Beaumarchais über Chérubin; plan- und kenntnislos stürze er sich in seine Mannbarkeit und gehe ganz in jedem Erlebnis auf: »un désir inquiet et vague est le fond de son caractère.« Kierkegaard sieht in ihm – in *Entweder-Oder* – die Verkörperung des ersten Stadiums des »Unmittelbar-Erotischen«, in dem die Begierde es noch nicht zu einem »Verhältnis zum Gegenstand« bringt, sondern zu nichts als einem ins Unendliche weisenden Seufzer. Dass die Rolle des Pagen für eine Frau geschrieben ist (übrigens nicht erst von Mozart, sondern schon von Beaumarchais), drücke aus, dass die Begierde noch so unbestimmt, so wenig auf einen abgegrenzten Gegenstand bezogen sei, »dass das Begehrte androgynisch in der Begierde ruht, so wie im Pflanzenleben das Männliche und Weibliche in ein und derselben Blüte sitzen«. Kierkegaard muss freilich – zumal bei Cherubinos Arie »Non so più« – nicht recht hingehört haben, wenn er ausgerechnet in Bezug auf ihn von der Quieszenz, der Stille seiner Begierde redet, die nichts von Bewegung, nichts von Unruhe wisse. Das Gegenteil ist der Fall: Cherubino ist unentwegt in turbulenter Bewegung. An den meisten Aktionen ist er – zum höchsten Ärger des Grafen, der ihn überall erwischt – beteiligt. Sein Umwerfen des Stuhls im Ankleidezimmer der Gräfin, sein Sprung aus dem Fenster und andere Handlungszüge demonstrieren seine unentwegte Motorik. Auch seine Arie Nr. 6 – *Allegro vivace* – ist Ausdruck heftigster

Unruhe, getragen von der vibrierenden Begleitung des Orchesters. Die hastige Bewegung der Singstimme wird durch retardierende Ausdrucksmomente (Fermaten, subito piano abgebrochene Crescendi, die eingeschobenen Adagio-Takte) nur noch gesteigert. Von Quieszenz kann da nicht die Rede sein. Wenngleich Cherubinos von Sehnsuchtsliebe à la Petrarca erfüllte Arietta Nr. 12 »Voi che sapete« einen ruhigeren Ton anschlägt (Andante), pulsiert auch hier eine Herzensunruhe, die nur durch die Vortrags-Situation gezügelt wird.

Das Androgynische und Gegenstandslose der Liebestrunkenheit Cherubinos – »Das dunkle, erst erwachende Verlangen, / Das brennend wünscht und zu begehren scheut«, wie es in Franz Grillparzers Gedicht *Cherubin* (1812) heißt – wird von Beaumarchais als Ausdruck der sich stürmisch entfaltenden Pubertät gedeutet. Doch diese ist nur das Alibi der spezifischen inneren Gefahr der Empfindsamkeit – einer Gefahr, die in die Phase der Adoleszenz vorgezogen wird, um sie gewissermaßen verzeihlich und zumutbar zu machen. Haftet doch, wie so viele literarische Zeugnisse des 18. Jahrhunderts belegen – Musterbeispiel ist Goethes Schauspiel *Stella* –, der empfindsamen Liebe per se eine Schwächung des Objektbezugs und eine Instabilität des Gefühls an, die sie immer wieder in Gefahr bringt, über den exklusiven Partnerbezug hinaus zu anderen Liebesobjekten auszuschwärmen.

Auch Graf Almaviva ist ein Beispiel für jene Instabilität des Gefühls. Er hat Rosina ja keineswegs aus Standesgründen, sondern – im Gegensatz zu den berechnenden Eheplänen Bartolos – ausschließlich aus Liebe geheiratet – und deshalb das vorgebliche feudale »ius primae noctis« (das es in Wirklichkeit nie gegeben hat) abgeschafft. Und doch bindet ihn diese Liebe nicht dauerhaft. Gleichwohl – so sehr er ein Schürzenjäger ist, immer wieder von der modern-empfindsamen in die standestypische galante Liebe zurückfällt, also zu den Großen gehört, welche von den »moeurs de ce temps-là«, den zeitgenössischen Sitten her die Eroberung einer Frau als Spiel betrachten (»les grands traitaient en badinant toute entreprise sur les femmes«) – liebt er Rosina nach wie vor. Seine Reue und flehentliche Bitte um Verzeihung im zweiten Akt – bei Beaumarchais wie Mozart – und natürlich die letzte Szene der Oper, welche die Bitte um Vergebung nahezu religiös überhöht (wozu es bei Beaumarchais freilich kein Pendant gibt), lassen diese Liebe mehr als ahnen.

Man mag den Gefühlen des Grafen, zumindest ihrer Dauerhaftigkeit, bei Beaumarchais misstrauen – wenn jedoch der Graf bei Da Ponte und Mozart seiner Frau bekennt: »Io v'amo« und dieses Liebesbekenntnis durch einen Schwur bestärkt (Akt II, Szene 8), so dürfen wir ihm trotz seiner Flatterhaftigkeit, seiner Rückfälle in die galante Liebe Glauben schenken, einen Glauben, der durch das »Contessa perdono« am Ende bestätigt wird. Mag die Eifersucht des Grafen auch Ausdruck des Stolzes und der Standesehre sein, wie Beaumarchais' Gräfin in der Eingangsszene des zweiten Akts Suzanne gegenüber vermutet, so ist sie doch – zumindest in Mozarts Oper, wo diese desillusionierenden Bemerkungen über die besitzergreifende Eifersucht des Grafen fehlen – zugleich Zeichen tiefer Neigung zu seiner Frau. Mit Don Giovanni lässt sich Graf Almaviva jedenfalls nicht vergleichen. Er bleibt bei aller Depravation seines Charakters doch, in der Oper freilich mehr als in der Komödie, den Wertvorstellungen seines Standes, dem Ethos der Ehre verpflichtet – während der »erotische Anarchist« Don Giovanni (Friedrich Dieckmann) das Wertsystem seines Standes gänzlich über Bord wirft, weder Ehre noch Liebe kennt.

Doch zurück zum »Cherubino d'amore«, wie er bei Beaumarchais wie Da Ponte (Akt I, Szene 7) genannt wird. Was beim erwachsenen Mann als Treulosigkeit verurteilt wird, bei dem Pagen wird es als Ausdruck seiner Jugend mit einer bemerkenswerten erotischen Großzügigkeit toleriert. Nicht freilich vom Grafen, der das Alibi der Jugend negiert, ihn als »damerino« (Akt I, Szene 7), als *homme à femmes* mit Recht für weit erwachsener hält als die Frauen seiner Umgebung, denen jenes Alibi dazu dient, trotz aller Treuebekundung gegenüber ihren Liebespartnern ihre erotische Phantasie über diese exklusive Liebesbindung hinausschießen zu lassen. Am deutlichsten geschieht das im zweiten Akt: die Gräfin lässt sich die Liebeshuldigung des Pagen in der Romanze bei Beaumarchais oder der Arietta (Nr. 12) bei Mozart wohl gefallen, geht scherzend über die liebesmartyrerhafte Selbstverletzung Chérubin-Cherubinos, das Verbinden seiner Wunde mit dem Band der Gräfin hinweg, ja diese und Susanne ergötzen sich an der heiklen Ent- und Verkleidung des Jünglings, an der für die erotische Kultur des 18. Jahrhunderts bezeichnenden Geschlechtsvertauschung – wie sie sich noch in dem reich facettierten Hosenrollen- und Amazonenmotiv in Goethes Roman *Wilhelm Meisters Lehrjahre* bekundet (in Mignon findet Cherubino sein weibliches Gegenbild). Suzanne-Susanna weidet sich an den mädchenhaft-weißen Armen des Pagen und schwärmt – bei Da Ponte und Mozart weit ungenierter als bei Beaumarchais – von seiner Schönheit. Wenn die Frauen ihn lieben, haben sie dazu allen Grund, bekennt sie: »Se l'amano le femmine / Han certo il lor perchè.« (Arie Nr. 13) Susanna und die Gräfin spielen mit dem Feuer (das Beaumarchais in der Fortsetzung seines *Figaro: La mère coupable* (1792) tatsächlich ausbrechen lassen wird, denn hier hat sich die Gräfin auf ein Verhältnis mit Chérubin eingelassen – aus der Perspektive von Mozarts Oper ein Ding der Unmöglichkeit). Dass mehr erotischer Ernst dahinter ist, als beide zugeben wollen, lässt die maßlose Verlegenheit ahnen, in welche die Gräfin durch den unerwarteten Besuch des Grafen versetzt wird, der den zweiten Akt bei Beaumarchais wie Mozart so turbulent beschließt.

Den Irrungen und Wirrungen der empfindsamen Liebe setzt Mozart freilich – und hier erhebt sich seine Musik weit über die Vorlage von Beaumarchais – den Triumph ihrer »costanza« entgegen. Sie bekundet sich zumal in den großen Arien Susannas und der Gräfin. Es ist die Liebe, welche alle Standesgrenzen aufhebt. Gerade weil Mozart nicht »politisch« komponierte, ihm nicht im geringsten daran lag, den Status der Standespersonen musikalisch zu untergraben oder etwa den des Titelhelden deutlich zu erhöhen, das Standesgefüge bei ihm also grundsätzlich intakt bleibt, bekommt die Liebesnobilitierung Susannas um so größeres Gewicht. Eigentlich müsste Mozarts Oper *Le nozze di Susanna* heißen. Anders als bei Beaumarchais wird sie nämlich mehr und mehr zur führenden Figur der Handlung, die sich vom Rollentypus der Zofe, der Dienerin, der »Koketten« deutlich abhebt, eine Art Vermittlerrolle zwischen Diener- und Herrschaftsebene spielt, ist sie es doch, die alle Fäden in der Hand behält. In der berühmten »Rosenarie« (Nr. 28) wird sie vollends musikalisch geadelt und nähert sich hinsichtlich der sozialen Valenzen ihrer musikalischen Charakterisierung der Gräfin an.

Freilich lässt sich nur metaphorisch von Susannas Nobilitierung reden, ist die »Rosenarie« doch durch einen musikalischen Gestus, eine Stillage, einen »Ton« im musikalischen wie sozialen Sinne geprägt, der nicht eigentlich höfisch, auch nicht bürgerlich ist und erst recht nicht den für die musikalische Charakterisierung des

niedrigen Standes geläufigen Topoi entstammt. Vielmehr hören wir den Ton der pastoralen, arkadischen Idylle, der sich im Siciliano-Rhythmus, der klassischen pastoralen Tonart F-Dur und den dominierenden arkadischen Instrumenten Flöte, Oboe und Fagott ausdrückt. Susanna wird mit dieser Arie gewissermaßen ins Goldene Zeitalter zurückversetzt, in dem es noch keine sozialen Unterschiede gab. In keiner Nummer des *Figaro* erhebt sich der Text zu solch poetischer Höhe wie in der »Rosenarie«, wo wir nach dem schönen Wort Eduard Mörikes in seiner Mozart-Novelle »den Geist der süßen Leidenschaft stromweise, wie die gewürzte sommerliche Abendluft, einatmen«. Die Anmut des Orts, »L'amenità del loco«, drückt sich wirklich in den Requisiten des der Liebe geweihten paradiesischen *locus amoenus* aus: murmelnder Bach, säuselnder Wind, Blumen, frische Wiese. Das arkadisch-pastorale Ambiente bekundet sich also ebenso in den einschlägigen poetischen wie musikalischen Topoi. Ungewöhnlich nur, dass der *locus amoenus* hier ein nächtlicher Ort ist, dass die Heimlichkeit der Liebe des Dunkels der Nacht bedarf – ein Grundmotiv des mittelalterlichen Tagelieds. Zudem ist der Text von wörtlichen Anspielungen an das *Hohe Lied* der Bibel geprägt, das die Sehnsucht der Braut nach dem Bräutigam besingt. Verschiedene Traditionen klingen hier zusammen im Geiste einer religiös überhöhten Erotik.

Sie prägt auch die Arien der Gräfin. Ihre Cavatina (Nr. 11) – im mystisch-numinosen Es-Dur der Ombra-Szenen der Opera seria stehend und dem ebenfalls in Es-Dur gehaltenen »Agnus Dei« der Messe KV 337 verwandt – wie die Arie »Dove sono« (Nr. 20) bilden in ihrer Sehnsucht nach der verloren geglaubten Liebe des Gatten und der Hoffnung, ihn durch die eigene »costanza« (Arie Nr. 20) wiedergewinnen zu können, die Gegenwelt unbedingter, heroischer Treue zu dem »unerhörten Wirrwarr« (misto inaudito) von Treulosigkeit, Eifersuchts- und Zornesausbrüchen (Rezitativ Nr. 20) – die Opposition der gefühlsbeständigen gegen die Welt der wandelbaren »sensibilité«. Die wahre Empfindsamkeit erhebt sich – in der Verbindung von Liebe, Treue, Großmut, Mitleid, Bereitschaft zu verzeihen – über alle Gefühlsschwankungen und über die Negativaffekte Hass, Zorn und Eifersucht. Diese werfen den Einzelnen auf sich selber und seinen Eigennutz zurück, jene empfindsamen Werte aber stiften eine – alle Egozentrik in ihre Schranken weisende – Gefühlsgemeinschaft, die den musikalischen Goldgrund der Opern Mozarts von *Idomeneo* und *Entführung über Figaro* und *Don Giovanni* bis zu *Titus* und *Zauberflöte* bildet.

Die Bildung dieser empfindsamen Gemeinschaft ist im *Figaro* handlungsmäßig mit dem Rechtsstreit von Bartolo und Marcellina um das Eheversprechen Figaros verknüpft. Bartolo zettelt diesen Rechtsstreit aus Rache dafür an, dass Figaro einst – im *Barbier von Sevilla* – im Bunde mit dem Grafen seine Rosina, nun die Gräfin, entführte. Rache aber ist der Gegenaffekt par excellence zum humanen Gefühlskosmos der Empfindsamkeit – von Osmin (»Gift und Dolch«) bis zur Königin der Nacht (»Der Hölle Rache kocht in meinem Herzen«). Selbst der sich von Susanna düpiert wahnende Figaro will sich im letzten Akt der Rache weihen: »A vendicar tutti i mariti« (Akt IV, Szene 3). Überhaupt ist Figaro zwar die Titelfigur der Oper, wird aber im Laufe der Handlung als Hauptperson gewissermaßen abgesetzt. Seine gutgemeinten Intrigen scheitern – an der Wahrheit, ja er wird selbst zu ihrem Opfer, verstrickt er sich doch schließlich in den Irrtum, Susanna plane ein Tête-à-tête mit dem Grafen. Wer andern eine Grube gräbt ... Nicht er, Susanna und die Gräfin erreichen mit der Offenheit ihres Gefühls die Lösung der Konflikte.

Wie Figaro mit seiner guten Intrige scheitert, so erst recht Bartolo mit seiner bösen. Das Gerichtsverfahren – in Beaumarchais' Komödie breit ausgesponnen, von Da Ponte auf den springenden Punkt konzentriert – offenbart, dass Figaro der verschollene Sohn Marcellinas und Bartolos ist. Gerade noch lässt sich verhindern, dass er zum Ödipus wird. Die plötzliche Peripetie der Handlung aufgrund der Wiedererkennung (Anagnorisis) der Blutsverwandten, ein schon von Aristoteles in seiner *Poetik* beschriebener Musterfall der Tragödie, der zu ihrem bösen (*Ödipus*) oder guten Ende führt (*Iphigenie bei den Taurern*) – in der bürgerlich-empfindsamen Literatur des 18. Jahrhundert taucht er immer wieder auf und lässt kein Auge trocken. Mozart und seine Librettisten nahmen dieses bürgerliche Handlungsmuster hingegen nicht mehr ernst: Im *Figaro* bleibt es zwar erhalten, wird aber – weit deutlicher als bei Beaumarchais – in Parodie transponiert. Durch die gefühlstriefende wechselseitige Liebesbeteuerung der soeben noch Verfeindeten – »Figlio amato«, »Parenti amati« –, die ständige Wiederholung des »Sua madre« und »Suo padre« (Sextett Nr. 19) wird die Wiedererkennungsszene in einen komischen *Coup de théâtre* verwandelt. Gleichwohl erübrigt sich durch ihn die Rache-Intrige Bartolos; die Widersacher der Hochzeit Figaros werden zu Verbündeten, schließen sich mit Figaro und Susanna zu einer zärtlichen Familie zusammen – alle vier eilen, sich zu umarmen, heißt es in der Regieanweisung gegen Ende des Sextetts: »Corrono tutti quattro ad abbracciarsi« – und lassen nun den Grafen, den Außenseiter der Empfindsamkeitsgemeinde, allein im Regen stehen: mit der in ihrem musikalischen Lakonismus hinreißenden Quartett-Pointe »E schiatti il signor Conte al gusto mio«, bevor sie Arm in Arm abgehen (Schluss von Akt III, Szene 6). Bei Beaumarchais geht es durchaus nicht so empfindsam zu, widersetzt sich Bartolo hier doch recht störrisch der unerwarteten Wendung der Dinge.

Angesichts jenes Umarmungsquartetts, zu dem als fünfte im Bunde die Gräfin tritt, hat der Graf keine Chance mehr. Er kann sich diesem Bund nur anschließen – oder untergehen. Als er in der *Scena ultima* die Gräfin als Treubrecherin entlarven will, Susanna in deren Verkleidung, kniefällig sekundiert vom ganzen Ensemble, um Vergebung bittet, verweigert er diese mit dem brüsk wiederholten »No! No, no, no, no, no!«. Es gemahnt auffallend an das »No!« Don Giovannis, mit dem dieser in der *Scena ultima* die Aufforderung des Komturs zur Reue, die bloße Bitte um »clemenza« wiederholt zurückweist. Hier wie da bedeutet das »No« die Weigerung des Außenseiters, sich in die Gemeinde empfindsamer Humanität einzufügen. Im *Dissoluto punito* fährt er deshalb in die Hölle, denn der Himmel waltet über dieser Gemeinde – im *Figaro* hingegen erlebt er das Wunder einer Verwandlung, einer Umkehr und Einkehr, die von seiner bisherigen herrisch-egozentrischen und gefühlslabilen Existenz nichts mehr übrig lässt. Das alle Verwirrung auflösende Hervortreten der echten Gräfin in dem Moment, da der Graf jede Vergebung – den Haupttakt empfindsamer Großmut – ablehnt, schafft einen Augenblick, in dem wirklich die Zeit stillsteht, alle den Atem anhalten, in Erwartung eines gänzlich Neuen. Wodurch könnte dieser Augenblick des Verstummens ausgedrückt werden, wenn nicht durch eine Pause? Es ist die mit einer Fermate versehene Viertelpause, bevor der Graf aus der Stille, aus dem beredten Schweigen zu seiner Bitte »Contessa perdono!« ansetzt – mit der unverwechselbaren Mozartschen Sext-Gebärde (Musterbeispiel ist der Beginn von Taminos Bildnisarie), die hier wie eine sakrale Erhebung über das irdische Jammertal in eine Sphäre anmutet, »wo alles rein ist«,

mit Hofmannsthals Ariadne zu reden. Der flehende Untertan findet die »clemenza« des Herren nicht, aber in einem opern- und dramengeschichtlich bis dahin beispiellosen, bei Beaumarchais natürlich fehlenden sozialen Rollentausch beugt dieser Herr – als der Schuldige entlarvt und nun selber der Gnade bedürftig – das Knie und bittet »in tono supplichevole«, in flehendem Ton um Vergebung. Die Gräfin gewährt sie, und das Ensemble wiederholt förmlich als Choral ihr Versöhnungs-Ja, bildet um sie eine empfindsam-andächtige Gemeinde.

Die reine Liebe überwindet alle Schranken, sie führt – wieder oder neu – die Paare zusammen: Gräfin und Graf, Marcellina und Bartolo, Susanna und Figaro, Barbarina und Cherubino; sie wölbt über der Standeshierarchie den Himmel wechselseitigen Wohlwollens, der Großmut und des Verzeihens. Die *conditio humana* ist mit ihren Licht- und Schattenseiten gleichermaßen auf die verschiedenen Gesellschaftsschichten verteilt, die Heilung ihrer Schwächen ist keiner von ihnen versagt, sondern das Ergebnis der Liebe und des solidarischen Zusammenwirkens über die Standesgrenzen hinweg. Gelingt das, wie in der *Scena ultima* des *Figaro*, sind »alle zufrieden« und können den »tollen Tag« mit den folgenden Worten beschließen – im gleichen Andante wie zuvor Graf und Gräfin, erst verhalten, dann mächtig anschwellend:

Ah tutti contenti	Ah so sind wir
Saremo così.	Alle zufrieden.
Questo giorno di tormenti	Diesen Tag voller Qualen,
Di capricci, e di follia,	Launen und Tollheit
In contenti e in allegria	Kann nur Liebe
Solo amor può terminar.	In Zufriedenheit und Freude beenden.

Nun folgt nach jenen typisch Mozartschen Überleitungstakten (im *Pianissimo*) – von denen Richard Strauss zu Karl Böhm gesagt hat, er wolle alles Komponieren aufgeben, wenn ihm nur einmal etwas gelänge wie diese musikalisch so denkbar einfachen, im Nu einen Stimmungslichtwechsel herbeiführenden Überleitungstakte in *Figaro* oder *Don Giovanni* (vor dem Maskenterzett am Ende der von Akt I, Szene 19 oder im Sextett Nr. 19 vor dem Auftritt von Donna Anna und Don Ottavio, Takte 28/29) – das abschließende *Allegro assai*, der Finaljubel, der mit der Ankündigung von Tanz, Spiel und Feuerwerk das Ensemble und das Publikum wieder vom Himmel empfindsamer Metaphysik auf die Erde festlich-komödiantischer Sinnenfreude herabholt.

Der vorstehende Text wurde vom Autor auf der Basis seines Buchs *Mozart oder die Entdeckung der Liebe* (Insel-Verlag Frankfurt a. M. 2005) verfasst.

PIERRE AUGUSTIN CARON DE BEAUMARCHAIS

aus dem Vorwort zu

La folle journée ou le mariage de Figaro

— 1785 —

ICH HABE GEDACHT UND ICH DENKE NOCH, dass weder großes Pathos noch tiefe Sittlichkeit, noch gute und wahre Komik auf der Bühne zustande kommen, wenn nicht das Thema starke Konflikte aufweist, die ihrerseits immer aus einem gesellschaftlichen Missverhältnis entstehen. Der tragische Autor, kühn in seinen Mitteln, wagt es, das abscheuliche Verbrechen einzugehen: die Verschwörungen, die Usurpation, den Mord, den Giftmord, den Inzest. Die Komödie ist weniger wagemutig; sie geht nicht über die Missverhältnisse hinaus, weil ihre Bilder sich von unseren Sitten und ihre Gegenstände sich von der Gesellschaft herleiten.

WOLFGANG AMADEUS MOZART: »LE NOZZE DI FIGARO«

Zur Einführung

Hermann Abert

Nicht als hätte er [Mozart] im *Figaro* der vornehmen Welt seiner Zeit einen »Spiegel« vorhalten wollen. Alle außerkünstlerischen Ziele lagen ihm gänzlich fern. Man hat den *Figaro* schon eine Ständeoper genannt. Aber politische und soziale Fragen als solche waren für Mozarts Künstlersinn Schall und Rauch, wie alles Abstrakte, das sich seinem im Sinnlichen und Anschaulichen wurzelnden Naturell entzog. Ihn fesselte nicht eine bestimmte staatliche Ordnung, sondern die Menschen, die ihr angehörten. Die Grafen und Gräfinnen, die seine italienischen Kollegen auf die Bühne brachten, sind ganz von der gesellschaftlichen Konvention jener Zeit bedingt. Etikette, galante Liebelei, Intrige und Grandseigneurtum bestimmen ihr Handeln und Empfinden allein. Mozart dagegen – und das ist das Neue an seiner Oper – dringt durch diese äußere Hülle der Konvention auf den allgemein menschlichen Kern hindurch. Gewiss ist jene auch bei ihm noch wirksam, aber nicht mehr als Hauptsache, sondern sozusagen als Reibungsfläche für die dahinter waltenden rein menschlichen Kräfte. So erhebt er sich vom bloßen Naturalisten zum wahren Realisten, dem nicht die nächste beste, zeitlich bedingte Wirklichkeit als wahr und wirklich gilt, sondern nur das, was zu allen Zeiten wahr und wirklich ist. Seine ganze unerreichte Charakterisierungskunst, seine geniale Kombination von Tragik und Komik hat hierin seine Wurzel.

Unter diesen Umständen musste aber bei der Umwandlung des Beaumarchais'schen Originals gerade das fallen, worin sein Hauptreiz für die damalige Zeit bestanden hatte, nämlich die ganze politische und soziale Satire mit ihren tausenderlei schillernden Anspielungen und Spitzen. Wir wissen von der *Entführung* her, wie es bei der Entstehung einer Mozart'schen Oper zugeing. Was er von seinen Dichtern verlangte, war kein bis in die letzte Einzelheit hinein fertiger

Text, sondern nur der allgemeine Grundriss eines solchen; sobald er diesen in der Hand hatte, begann er ihn sofort seiner eigenen musikalisch-dramatischen Phantasie gemäß auszugestalten. Es ist noch ganz der Standpunkt der älteren Zeit, für den in der Oper die Musik das Primäre, die Dichtung aber bloßes »Libretto« ohne literarischen Eigenwert war. Auch bei Mozart konnte es vorkommen, dass die Musik zu einem Stücke in seinem Kopfe bereits fertig vorhanden war, ehe er eine Textzeile von seinem Dichter in Händen hatte. Dieser hatte sich mit seinen Versen nach dem Komponisten zu richten, nicht umgekehrt, und es ist ein großes Verdienst Da Pontes, diesen Grundsätzen nach Kräften Rechnung getragen zu haben.

Formell war für Da Ponte die Anlehnung an die italienische Opera buffa das Gegebene. Manche ihrer beliebtesten Motive, wie Verkleidung und nächtliche Verwechslung, fand er schon im Original vor, andere brachte er selbst hinein, so namentlich in der Charakterisierung Bartolos, Basilius und Marcellines; auch der »chitarrino« in der ersten Kavatine Figaros gehört dazu und namentlich dessen Philippika gegen die Weiber im Schlussakt, ein bewährter Buffotyp, der hier den berühmten politischen Monolog des Helden bei Beaumarchais ersetzen muss. Im Ganzen ist die Umgießung des Urbildes in einen Buffotext bis auf die Lückenbüsser im Schlussakt wohl gelungen und namentlich an der Größe des berühmten zweiten Finales, dieser »Komödie in der Komödie«, hat der Dichter seinen reich verdienten Anteil.

Mozart war es freilich ebenso wenig um eine waschechte italienische Buffooper zu tun, wie um eine politische Satire. [...] Dafür spricht aus ihnen die wunderbare Gabe ihres Schöpfers, mit jeder seiner Personen mitzufühlen und sie dabei doch zugleich stets im Maßstab des Ideals zu messen. Er weiß genau, wo jeden Einzelnen der Schuh drückt und lässt das auch seine Hörer voll empfinden. Dabei haben diese aber doch stets das Gefühl, als sehe hier der Schöpfer mit mitleidvoll verzeihendem Lächeln auf das Allzumenschliche seiner Geschöpfe herab. Er will nicht bessern und bekehren, aber auch nicht karikieren, sondern den ewigen Reichtum des Menschenlebens schildern, und zwar als ein Künstler, dem selbst nichts Menschliches fremd ist.

Der vorstehende Text ist Bestandteil des Vorworts zur Partiturausgabe von Mozarts *Le nozze di Figaro*, Verlag Ernst Eulenburg, London u.a [o. J.].

LORENZO DA PONTE

aus den *Memoiren*

— 1827 —

DIESES FINALE, das vor allem engstens mit der übrigen Oper verknüpft sein soll, ist eine Art Komödie im Kleinen oder ein kleines Drama für sich, und verlangt eine neue Verwicklung und ein außergewöhnliches Interesse. Hier sollen vor allem das Talent des Kapellmeisters, die Fähigkeiten der Sänger glänzen und sich die größte Wirkung des Dramas konzentrieren. [...] In einem Finale müssen nach theatralischem Gesetz alle Sängerdarsteller auf der Bühne erscheinen, auch wenn es 300 wären, und zwar allein, zu zweien, zu dreien, zu sechst, zu zehnt, zu 60, um da Soli, Duette, Terzette, Sextette und Sechzigtette zu singen; und wenn die Handlungsführung des Dramas es nicht erlaubt, so muss der Dichter den Weg finden, es möglich zu machen, dem Verstand, der Vernunft und allen Aristotelessen der Erde zum Trotz, und wenn es sich herausstellt, dass es schief geht, umso schlimmer für ihn.

»... WEIL ER ÜBER HALS UND KOPF DIE OPERA, LE NOZZE DI FIGARO, FERTIG MACHEN MUSS«

Mozart an der Arbeit am »Figaro«

Detlef Giese

Eines wird man Wolfgang Amadé Mozart gewiss nicht unterstellen können: dass er sonderlich langsam komponiere. Ganz im Gegenteil war das Tempo, in dem seine Werke Gestalt annahmen, ungemein rasant, häufig geradezu atemberaubend. Seine Einfälle dürften es umso mehr gewesen sein, gehört es doch zum allgemeinen, der Wahrheit wohl nahekommenen Mozart-Bild, ihm eine außergewöhnliche Leichtigkeit beim Komponieren zuzugestehen, die sich wesentlich darin ausdrückt, dass er imstande war, seine im Kopf entworfenen Ideen und Entwürfe ebenso bruch- wie mühelos zu Papier zu bringen. Nicht selten war diese Gabe aber auch dringend vonnöten, um beizeiten fixierte Termine einhalten zu können, etwa anberaumte Konzerte oder Opernpremierer.

Gänzlich ohne Stress wird das oft genug nicht abgegangen sein. Mozarts Arbeit an *Le nozze di Figaro*, seiner ersten in Wien geschriebenen italienischen Oper, ist dafür ein gutes Beispiel, welches hinreichend deutlich macht, dass auch ein zweifellos hochbegabter Musiker wie Mozart mit seinen Ressourcen hauszuhalten hatte, dass auch ihm zuweilen die Anstrengungen und Belastungen anzumerken waren. Der sonst so fleißige Briefeschreiber, dem regelmäßige Mitteilungen an seinen im heimischen Salzburg ansässigen Vater Leopold eminent wichtig waren, pausiert in den Wochen des intensiven Komponierens weitgehend; er beschränkt sich auf wenige, inhaltlich zudem recht spärliche Nachrichten. Kenntnis darüber besitzen wir vor allem durch die Briefe Leopolds an seine Tochter Maria Anna (»Nannerl«), die mit ihrer Familie nach St. Gilgen nordöstlich von Salzburg gezogen war, und durch ihren Vater mit mehr oder minder reichlich fließenden Informationen über ihren immer berühmter und erfolgreicher werdenden jüngeren Bruder versorgt wird.

Anfang November 1785 erhält sie erstmals Kunde von den Opernplänen Wolfgangs. Auf die Klage Leopolds, dass sein Sohn ihm seit Wochen schon nicht mehr schreibe, folgt ein lapidarer Hinweis auf das Kommende: »Er sagte auch etwas von einer neuen opera. Basta! Wir werdens wohl hören!« Nur kurz darauf weiß er jedoch bereits Genaueres zu berichten: »Endlich habe ich vom 2ten Novemb: einen Brief von deinem Bruder erhalten und zwar in 12 Zeihlen. Er bittet um Verzeihung, weil er über Hals und Kopf die opera, le Nozze di Figaro, fertig machen muß. Er [...] bittet mich [...] euch zu melden, daß er deinen Brief gleich zu beantworten nicht Zeit hat: daß er, um den Vormittag zum Schreiben frey zu haben, alle seine Scolarn auf Nachmittag verlegt hat etcetc.«, um dann auf bezeichnende Weise fortzufahren: »ich kenne die piece, es ist ein sehr mühesammes Stück, und die Übersetzung aus dem franz: hat sicher zu einer opera frey müssen, wens für eine opera wirkung thun soll. Gott gebe, daß es in der Aktion gut ausfällt; an der Musik zweifle ich nicht. das wird ihm eben vieles Lauffen und disputiern kosten, bis er das Buch so eingerichtet bekommt, wie ers zu seiner Absicht zu haben wünschet: – und er wird immer daran geschoben, und sich hipsch Zeit gelassen haben, nach seiner schönen Gewohnheit.«

Ein bemerkenswertes Schreiben, erweist sich Leopold doch – trotz des leicht vorwurfsvollen Tones – als ein durchaus verständnisvoller und vorausschauender Vater, Kollege und Freund seines Sohns und Schützlings. Stolz und Vorfreude auf das ambitionierte Projekt, das Wolfgang offenbar so zielstrebig verfolgte, scheinen zu überwiegen, wenngleich die durchaus erwartbaren Schwierigkeiten nicht verschwiegen werden. Das »Unternehmen Figaro« war zu dieser Zeit bereits recht weit fortgeschritten – zumindest die Grundpfeiler waren im Boden verankert, auf denen das kunstvolle Gebäude dann zu errichten war. Dass zuvor noch diverse Hindernisse überwunden werden mussten, hatte Leopold nur zu deutlich gesehen. Und dass das einstige Wunderkind Wolfgang vielleicht etwas zu sehr auf sein Talent vertraute, binnen kurzer Fristen große Mengen an musikalischem Material schließlich zu einer Partitur zu formen, stand ihm ebenso vor Augen.

Der Winter 1785/86, über dessen Verlauf wir wahrscheinlich deshalb so wenig wissen, da er mit einer besonders intensiv betriebenen Arbeit am *Figaro* angefüllt war, ist einer jener Abschnitte in Mozarts Biographie, die merkwürdig unscharf bleiben. Man wird sich den Dreißigjährigen wohl in der Tat über weite Strecken in seinem Arbeitszimmer am Schreibtisch vorstellen müssen, konzentriert in die Komposition des neuen Werkes vertieft. Von der Außenwelt abgeschottet dürfte er trotzdem nicht gewesen sein, da andere Aktivitäten keineswegs zum Erliegen gekommen waren. Da er das auf größere Dimensionen berechnete Opernwerk ohne einen offiziellen Auftrag in Angriff nahm, d. h. ohne Garantie auf eine Entlohnung – für ein abendfüllendes Stück wurden von der Wiener Hofoper immerhin



Skizze Mozarts zum Duett Gräfin/Susanna
(Nr. 21) aus *Le nozze di Figaro*

ca. 450 Gulden veranschlagt, eine nicht unbeträchtliche Summe, teilweise mehr als ein Drittel seiner Jahreseinkünfte –, war auch ein Scheitern prinzipiell mit einzukalkulieren. Es lag aber offenkundig in Mozarts Naturell, derartige Risiken bewusst in Kauf zu nehmen, auf sein Können wie auf sein Glück vertrauend.

Dem Fortgang und der Fertigstellung von *Le nozze di Figaro* musste zwar Manches untergeordnet werden, gänzlich auf dieses eine Werk ausgerichtet hat er seine Arbeit jedoch nicht. Die eine oder andere Klavierstunde war umzulegen und ist womöglich auch ausgefallen – dass diese für Mozart wesentliche Einnahmequelle während der besagten Monate aber gänzlich versiegt sei, wird man kaum annehmen können. Auch seine lukrative Konzerttätigkeit wird allenfalls ein wenig reduziert: Für den März 1786 ist die Vollendung zweier neuer Klavierkonzerte (in A-Dur KV 488 sowie in c-Moll KV 491) bezeugt, desgleichen sorgt er sich um die Organisation von öffentlichkeitswirksamen musikalischen Akademien, bei denen er seine Werke dem interessierten Wiener Publikum präsentiert. Anfang Februar 1786 wird im Schloss Schönbrunn sogar ein neues Bühnenwerk, das einaktige Singspiel *Der Schauspieldirektor*, gezeigt, mit dem sich Mozart nach Jahren der Abstinenz – das Vorgängerwerk, *Die Entführung aus dem Serail*, eines seiner Erfolgsstücke, hatte bereits im Juli 1782 seine Uraufführung erlebt – als Theaterkomponist wieder zu Wort meldet. Damit war zugleich auch der Boden bereitet für ein in jeglicher Hinsicht »großes« Werk, wie es *Le nozze di Figaro* zweifellos ist.

Wie es dazu kam, in welchen Schritten sich die Entstehung dieser meisterhaft gearbeiteten musikalischen Komödie vollzog, sei kurz skizziert. Mit dem Stoff ist Mozart wohl erstmals Anfang 1785 in Berührung gekommen, als er davon erfuhr, dass der umtriebige Emanuel Schikaneder – der als Impresario, Sängerdarsteller und Librettist bekanntlich für Mozarts *Zauberflöte* noch eine herausragende Rolle spielen sollte – plante, das aus der Feder von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799) stammende Schauspiel *La folle journée ou le mariage de Figaro* in einer deutschen Fassung auf die Bühne des Wiener Kärntnertheaters zu bringen. Hierzu ist es freilich nicht gekommen, da die Aufführung kurz vor dem geplanten Premierentermin von Kaiser Joseph II. untersagt wurde: Das Stück des berühmten französischen Autors, das im Ruf stand, jede Menge an gesellschaftspolitischen Zündstoff zu enthalten, wollte der Monarch nicht öffentlich dargeboten wissen. Die kaiserliche Zensur erlaubte jedoch den Druck des Textbuches; in der Übersetzung von Johann Rautenstrauch hat Mozart Beaumarchais' Komödientext dann auch gelesen und sich daraufhin für das Sujet begeistert.

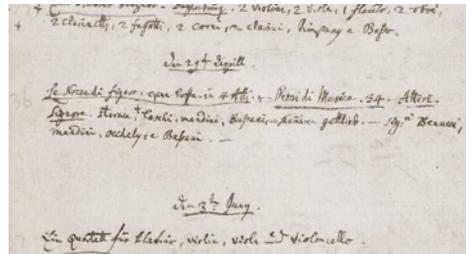
Mit sicherem Theaterinstinkt erkannte er die Qualitäten des Stückes. Um es zu einer Oper zu transformieren, baute er auf die Mitarbeit von Lorenzo da Ponte (1749–1838), der in den mittleren 1780er Jahren zum bevorzugten Librettisten in Wien aufgestiegen war. Der literarisch hochgebildete Abbé, seit 1783 mit Mozart bekannt und auch mit konkurrierenden Komponisten wie Antonio Salieri und Vicente Martín y Soler auf dem Gebiet der im selben Jahr in Wien wieder eingeführten italienischen Oper kooperierend, erwies sich als ein ganz auf Augenhöhe agierender künstlerischer Partner. Dass er als Librettoschreiber noch nicht sonderlich erfahren war, fiel dabei nicht ins Gewicht, entscheidend war sein Vermögen, aus dem textreichen fünftaktigen Sprechdrama ein »Büchel« zu machen, das sich zur Vertonung bestens eignete. Mit großem Geschick reduzierte Da Ponte die Anzahl der Figuren, setzte den Rotstift an, zog verschiedene Szenen zusammen, ohne

indes die Handlung in all ihren Strängen wesentlich zu verkürzen. Dass Mozart bei der Bearbeitung des Stoffes und der Formung des Librettos unmittelbar Anteil nahm und im wechselseitigen Austausch seine eigenen Vorstellungen einbrachte, wird man annehmen dürfen. In der Tradition der italienischen Opera buffa schufen er und Da Ponte jedenfalls ein Werk von neuartiger Gestalt, von einer beispiellosen Charakterisierungskunst, einem ausgesprochenen Facettenreichtum und einer Fülle an Szenen, die Situationskomik zuhauf bieten, in denen aber auch Momente von tiefem Ernst nicht ausgeblendet werden.

Da Ponte hat in seinen Memoiren keinerlei Zweifel daran gelassen, dass es Mozart war, von dem die Initiative zum *Figaro* ausging. Ihm jedoch komme das Verdienst zu, beim Kaiser persönlich vorgeschprochen und auf diese Weise die Erlaubnis erlangt zu haben, das Werk in die Öffentlichkeit zu bringen. Laut seinem Bericht hat er Joseph II., der sich selbst als einen Anhänger und Förderer der Aufklärung begriff, von der politischen »Harmlosigkeit« des Librettos überzeugt, da er alles »Anstößige« aus dem Text eliminiert habe. Und Mozart selbst, bei Hofe einbestellt, habe durch seine Präsentation einiger bereits gefertigter musikalischer Nummern das Seinige dazu beigetragen, die Annahme der Oper bei den offiziellen Stellen in die Wege zu leiten. Mozarts und Da Pontes *Le nozze di Figaro* wird daraufhin, auf kaiserlichen Befehl, zur Aufführung freigegeben, während Beaumarchais' Schauspiel weiterhin verboten bleibt.

Das »sehr mühesamme Stück«, von dem Leopold Mozart in seinem Brief vom November 1785 spricht, hat in der Tat auch viel Mühe gekostet. Nicht allein das zeit- und nervenraubende »Drumherum« war dabei ein Faktor, sondern auch die kompositorische Arbeit selbst. Ein Werk von diesen Ausmaßen zu schreiben – insgesamt enthält die Partitur 29 Musiknummern, darunter zwei ausgedehnte Ensemble-Finali –, bedeutete auch für den bekanntermaßen immens rasch komponierenden Mozart eine Herausforderung. Bis unmittelbar vor der Premiere hat er denn auch an seinem Opus gearbeitet: Erst am 29. April 1786 trug Mozart die Vollendung seiner »opera buffa« (im Erstdruck sollte dann »Comedia per musica« als Gattungsbezeichnung stehen) in das seit gut zwei Jahren sorgfältig geführte »Verzeichnüß aller meiner Werke« ein, für den 1. Mai ist bereits die Uraufführung an der Wiener Hofoper (dem alten Burgtheater) angesetzt.

Dabei war der *Figaro* nicht die einzige Komposition, die ihn beschäftigte. Geradezu rastlos muss er in den Wochen und Monaten zuvor tätig gewesen sein, unter ständigem Zeitdruck. Für Mozart war dies zwar ohnehin eher die Regel als die Ausnahme, das aktuelle Arbeitspensum übertraf jedoch das übliche Niveau um



Eintrag Mozarts in sein eigenhändig geführtes
Werkverzeichnis vom 29. April 1786:
»Le Nozze di Figaro. opera buffa.
In 4 Atti. – Pezzi di Musica. 34. Attori.
Signora. Storace, laschi, mandini,
Bußani, e Nannina gottlieb. – Sig:ri Benucci,
mandini, occhely, e Bußani. –«

Einiges. Neben der umfänglichen Opernpartitur und den erwähnten Klavierkonzerten, die ja keineswegs kleindimensionierte und leichtgewichtige Werke sind, entstanden während dieser Phase mehrere kammermusikalische Kompositionen, außerdem die Arien und Ensembles des *Schauspieldirektors*, die *Maurerische Trauermusik* sowie etliche kleinere Stücke. Zudem wird von starke Kopf- und Magenschmerzen berichtet, die Mozart in dieser Zeit quälten und die seine Arbeit gewiss nicht befördert haben.

Dennoch scheinen sich diese Belastungen nicht auf die kreative Energie Mozarts ausgewirkt zu haben. Das Wohnumfeld in seinem Quartier im sogenannten »Camesina-Haus« in der Großen Schulerstraße im Schatten des Stephansdoms entsprach seinen Bedürfnissen auf eine erstaunlich gute Weise. Der sonst so unstete Mozart – rund ein Dutzend Mal ist er während seinen Wiener Jahrzehnts von 1781 bis 1791 umgezogen – fühlte sich hier offenbar ganz zu Hause: Mehr als zweieinhalb Jahre, so lange wie nirgendwo sonst, blieb er mit seiner Familie in dieser für die damaligen Verhältnisse sehr geräumigen (und durchaus auch teuren) Wohnung, die immerhin mit einer Komponierstube und einem Billardzimmer ausgestattet war. Himmlische Ruhe wird indes auch während der *Figaro*-Monate nicht geherrscht haben, da beständig Schüler und diverse andere Besucher bei den Mozarts ein- und ausging – an eine von der profanen Alltagswelt abgesonderte »Versenkung in das Werk« ist kaum zu denken.

Ein gewisses Maß an äußerer Ablenkung scheint für Mozart notwendig gewesen zu sein, um am schieren Quantum der zu erfüllenden Aufgaben nicht zu ersticken. Dass er, wie es ihm Vater Leopold unterstellt, aus »Gewohnheit« das Komponieren aufschiebe und dann gezwungen sei, in hektischer Eile alles Versprochene bzw. vertraglich Vereinbarte fertigzustellen, trifft im Falle des *Figaro* sicher nur bedingt zu, da ihm die Bedeutsamkeit der Aufgabe nur zu bewusst war. Mozart ist derart mit seinem großen Werk beschäftigt, dass er sogar vergisst, dem Vater zum Namenstag zu gratulieren, was dieser, ein wenig verschnupft, auch sogleich Nannerl mitteilt.

Hinreichend entschädigt wurde er aber durch den Erfolg, der Mozarts Oper zuteil wurde. Nach einer relativ kurzen, aber intensiven Probenzeit ging das Werk wie geplant in Szene und fand auch das erhoffte Gefallen der Wiener Öffentlichkeit. Mozart konnte auf die besten Kräfte der Hofoper zurückgreifen, die ersten beiden Aufführungen dirigierte er vom Cembalo aus. Aus Briefzeugnissen Leopolds wissen wir, dass der Beifall von Mal zu Mal zunahm und immer mehr Einzelnummern, die besonders applaudierten Arien und Duette, wiederholt werden mussten: Text und Musik hatten offenkundig den Nerv der Wiener getroffen.

Bis zum Dezember 1786 bleibt *Le nozze di Figaro* auf dem Spielplan des Hoftheaters präsent, wobei das Interesse gegen Ende des Jahres spürbar nachlässt.



Theaterzettel zur Uraufführung
von *Le nozze di Figaro*
am 1. Mai 1786 im Wiener Hoftheater

Die Gunst des Publikums geht auf *Una cosa rara* über, die neue Opera buffa des Spaniers Vicente Martín y Soler, die nunmehr als Attraktion in Wien gilt. Mozart feiert aber dafür in Prag mit seinem *Figaro* einen wahren Triumph, der ihm weitere Türen öffnet. Für die böhmischen Kapitale wird er 1787 den *Don Giovanni* komponieren, erneut in Zusammenarbeit mit dem künstlerisch gleichgesinnten Lorenzo da Ponte. Die bei den Pragern entfachte Begeisterung strahlt wiederum nach Wien aus. 1788 kommt hier *Don Giovanni* auf die Bühne, im Jahr darauf *Le nozze di Figaro* in neuer Einstudierung und einer leicht veränderten Version. Die bis in Mozarts Todesjahr 1791 fortgesetzten Aufführungen stoßen auf eine offenkundig noch größere Resonanz wie die erste Serie von 1786 – für Mozart und den *Figaro*, die »Commedia per musica« par excellence, eine schöne Bestätigung, dass die Qualitäten des Werkes durchaus wertgeschätzt wurden. Für den Moment noch wichtiger war jedoch der kaiserliche Kompositionsauftrag für *Così fan tutte*, der Mozart in zunehmend bedrängender Zeit neben dem rein künstlerischen Ertrag einen nicht unerheblichen finanziellen Gewinn versprach. Dass er sich erneut mit Lorenzo da Ponte zusammentat, um dieses Projekt zu verwirklichen, war dabei nur folgerichtig. Auch dieses Libretto sollte ihn, wie schon zuvor beim *Figaro* und beim *Don Giovanni*, zu einer außergewöhnlichen kompositorischen Leistung inspirieren.

LEOPOLD MOZART

aus einem Brief aus Salzburg an
seine Tochter Maria Anna (Nannerl)
in St. Gilgen

— | 28. April 1786 | —

HEUTE DEN 28^{TEN} GEHET DEINES BRUDERS OPERA, *Le Nozze di Figaro*, das erste mahl in Scena. Es wird viel seyn, wenn er reußiert, denn ich weis, daß er erstaunliche starke Cabalen wider sich hat. Salieri mit seinem ganzen Anhang wird wieder Himmel und Erden in Bewegung zu bringen sich alle Mühe geben. H: und M:dme Duschek sagten mir schon, daß dein Bruder eben desswegen so sehr viele Cabalen gegen sich habe, weil er wegen seinem besonderen Talent und Geschicklichkeit in so grossem Ansehen stehe.

UNSER FIGARO MACHT FERIEEN

Jürgen Flimm

In der Nähe von Sevilla gibt es den kleinen Ort Cádiz, ein altes Seebad. Da die adeligen Bewohner im Sommer der städtischen Hitze in den hohen Gassen Sevillas entfliehen wollten, zogen sie ans blaue Mittelmeer oder in die andalusischen Berge. Mancher Graf hatte so seinen Sommersitz. Ebenso wie die Venezianer im Sommer die Lagunenstadt verließen.

An einem tollen Tag brechen nun auf unserer Bühne der Graf Almaviva mit seiner entzückenden Frau Rosina – die hat er bei Rossini kennengelernt – auf, zur Sommerfrische ans Meer. Im Gepäck reisen Susanna, die Zofe der Gräfin, ihr Verlobter Figaro, ein enger Gehilfe und Majordomus des Grafen.

Und nun beginnt der tolle Tag. Ferien, Sonne, Hitze, hübsche Frauen vergucken sich in hübsche Männer, hübsche Männer vergucken sich in hübsche Frauen. In der Hitze kochen die Gefühle, werden oft genug die Grenzen des Anstands fast über den Haufen geworfen. Graf Almaviva verfällt dem Charme und dem Witz der Susanna und glaubt, jetzt in den Ferien könne er sich ihr ungestraft nähern und danach im Pavillon im Garten ..., na, Sie wissen schon!

Die traurige Gräfin Almaviva, einsam und verlassen, bandelt mit dem jungen, reizenden Cherubino an, dem wiederum auch Susanna ins Auge gefallen ist. Welch ein Durcheinander bahnt sich an! Zu allem Überfluss erscheinen auf einmal auf der Bildfläche Doktor Bartolo mit seiner Freundin Marcellina, die einen Heiratsvertrag mit Figaro vorweisen kann. Und Figaro? Hat den Grafen im zornigen Verdacht, dass seine Hoheit seiner süßen Susanna nachstellt. Der zweite Akt von Mozarts Meisteroper endet in einem heillosen Durcheinander, das der kleine Meister aus Salzburg mit allerhöchster Disziplin musikalisch zu bändigen weiß. Herrlich!

Der dritte Akt führt den Weg der verschiedenen Paare durcheinander und zueinander. Der Graf scheint sich mit Susanna einig zu sein, es soll zu einem trauten Stelldichein im abendlichen Pavillon kommen. Die beiden Frauen aber haben aufgepasst und nehmen die Fäden der Intrigen in ihre zarten Hände. Der Tag geht zur Neige und allerlei Volk trifft sich im Garten der Ferienvilla der Almavivas. Wer sieht was, wer hört wen, wer ist wer? Ist die Gräfin Susanna oder Susanna die Gräfin?

Flirtet Figaro mit der Gräfin oder ist es doch Susanna? Versucht der Graf, endlich Susanna sehr nahe zu kommen? Aber vielleicht ist es doch die hohe Gattin? Cherubino und die kleine Barbarina sind auch dabei. Bussi!

Marcellina und Bartolo und all die anderen, wie Basilio, Don Curzio und Antonio singen das schönste Finale aller Opern, vielleicht die schönste Musik von Meister Mozart. *Contessa perdono* bittet der erwischte Graf. Und als sie endlich alle wie aus dem Sommernachtstraum erwachen, wollen sie sich zu einem Feste aufmachen. *Corriam tutti!* So entrinnen wir alle diesem tollen Tag und feiern! Es ist Nacht, der Garten verschwindet, auf einmal sitzen sie alle wieder da wie am Anfang und können sich nicht von der Stelle rühren. *Finita la commedia!*

MICHAEL O'KELLY

(der erste Basilio und Don Curzio)

aus dem Bericht über die Probenarbeit

zur Uraufführung von

Le nozze di Figaro

—| 1826 |—

ES WAR ZUGESTANDEN, dass nie eine Oper ein größerer Wurf gewesen ist. Ich habe sie zu verschiedenen Zeiten in anderen Ländern, und zwar gut dargestellt gesehen, aber mit der Originalaufführung so wenig zu vergleichen wie Licht und Finsternis. Alle ersten Darsteller hatten den Vorzug, von dem Komponisten selbst einstudiert zu werden, der seine begeisterten Absichten in ihre Seelen überfließen ließ. Ich werde niemals sein nur wenig belebtes Gesicht vergessen, in dem zuweilen die blitzenden Strahlen des Genies aufleuchteten, es zu beschreiben, wie es sein würde, Sonnenstrahlen zu malen.

MOZART IN BERLIN

Walter Rösler

Am 2. April 1789 stellte Mozart dem Kanzlisten der Obersten Justizstelle und Logenbruder Franz Hofdemel einen Schuldschein aus und bestätigte, von ihm 100 Gulden »baar empfangen« zu haben. Das Geld benötigte er offensichtlich für die bevorstehende Berlin-Reise. Der Fürst Lichnowsky, sein Schüler und Logenbruder in der Freimaurerloge »Zur Wohltätigkeit«, hatte ihm angeboten, ihn, den Fürsten, auf einer Reise nach der preußischen Residenzstadt zu begleiten. Es handelt sich im Übrigen um denselben Fürsten Lichnowsky, der später zu einem der großzügigsten Förderer Beethovens wurde. Mozart kam das Angebot sehr gelegen. In seiner damals bereits bedrängten finanziellen Situation erhoffte er sich von Konzertauftritten und vor allem von der Präsentation seines virtuosens Klavierspiels vor dem als Musikliebhaber bekannten preußischen König Friedrich Wilhelm II. beträchtliche Einnahmen. Die am 8. April begonnene Reise führte über die Stationen Mährisch Budwitz – von wo Mozart seiner Frau Konstanze einen ersten kurzen Brief schrieb – über Prag, Dresden und Leipzig nach Potsdam. An all diesen Orten begegnete Mozart Freunden und Bekannten und nahm Kontakt zu dort lebenden Spitzen des Musiklebens auf. In Prag verhandelte er mit dem Theaterunternehmer Guardasoni über den Auftrag für eine neue Oper (der Vertrag kam dann doch nicht zustande); in Dresden spielte er vor dem Kurfürsten und erhielt dafür, wie Mozart seiner Frau, den sächsischen Dialekt parodierend, schrieb, »eine recht schene Dose« (den nicht unbeträchtlichen Inhalt von 100 Dukaten erwähnte er allerdings nicht), außerdem verkehrte er im Hause des Oberappellationsrates Christian Gottfried Körner (dem Vater des Dichters Theodor Körner), wo Doris Stock die als besonders gelungen geltende Silberstiftzeichnung von Mozart anfertigte; in Leipzig spielte er auf der Orgel der Thomaskirche.

Am 25. April traf er in Potsdam ein, wo Friedrich Wilhelm II. gerade residierte. In Prag hatte ihm der eben aus Berlin gekommene Oboist Friedrich Ramm versichert – so Mozart an Konstanze – »daß ihn [Ramm] der König sehr oft und zudringlich gefragt hätte, ob ich gewiß kommen [werde] und da ich halt noch nicht kam sagte er wieder ich fürchte er kommt nicht.« Ramm scheint da ein wenig übertrieben zu haben. Denn als Mozart nun tatsächlich eintraf, hatte es der König

gar nicht eilig, den angeblich so sehr erwarteten Künstler zu empfangen. Per Kabinettsvortrag wird ihm am 26. April Mozarts Ankunft gemeldet. Es lohnt sich, den vollständigen Text hier wiederzugeben. Er lautet: »Der Nahmens Motzart allhier (hat sich bey dem Einpaßieren für einen Capell-Meister aus Wien angegeben) meldet, daß ihn der Fürst Lichnowsky zur Gesellschaft mit sich genommen, daß er wünschte seine Talente zu Ew. Königlichen Majestät Füßen zu legen und daß er Befehl erwartete, ob er hoffen dürffe, daß Ew. Königliche Majestät ihn vorkommen lassen würde.« Ihre Königliche Majestät machten zu diesem Punkt des Kabinetts-Vortrags, lediglich den Vermerk: »Directeur du Port«. Das heißt, die Angelegenheit wurde auf den Dienstweg verwiesen, nämlich an den Sur Intendant de la musique du roi Jean Pierre Duport.

Das Verhältnis zwischen Mozart und Duport, der des Königs Cello-Lehrer war und die Allerhöchste Protektion genoss, scheint nicht das beste gewesen zu sein. Ein freilich erst siebenundsechzig Jahre später in der *Neuen Berliner Musikalischen Zeitung* (1856) erschienener Bericht wollte sogar wissen, Duport habe an den Gast aus Wien das Ansinnen gestellt, mit ihm französisch zu sprechen. Mozart soll danach geäußert haben: »so ein welscher Fratz, der jahrelang in deutschen Landen wäre und deutsches Brot fräße, müsste auch deutsch reden oder radebrechen, so gut oder schlecht als ihm das französische Maul gewachsen wäre«. Über Mozarts Aufenthalt in Potsdam wissen wir wenig. Wir wissen nicht, ob er dort vom König empfangen wurde. Jedenfalls komponierte er am 29. April als eine Art Huldigung für den König Variationen über ein Menuett von Duport. Angeblich wohnte er bei dem ihm bekannten Hornisten Türschmidt und verkehrte bei einigen Musikfreunden. Schon Anfang Mai reiste er zusammen mit Lichnowsky noch einmal nach Leipzig, wo er am 8. Mai eintraf. Am 12. Mai gab er im Gewandhaus eine Akademie (ein Konzert), bei der laut erhaltener Ankündigung drei Sinfonien, zwei Klavierkonzerte und zwei – von der befreundeten Josepha Duschek vorgetragene – Konzertarien sowie die c-Moll-Fantasie für Klavier zu Gehör gelangten. Mozart fungierte als Dirigent und Solist in Personalunion. Der Besuch des Konzerts entsprach nicht seinen Erwartungen.

Am 17. Mai verließ er Leipzig wieder in Richtung Berlin, wo er zwei Tage später eintraf. Diesmal wohnte er bei dem Stukkateur Sartory (nach anderen Angaben bei einem Herrn Moser) am Gendarmenmarkt, also in unmittelbarer Nähe des Nationaltheaters. Gleich am Tag seiner Ankunft, dem 19. Mai, soll er dort eine Vorstellung von *Belmonte und Constanze* (*Die Entführung aus dem Serail*) besucht haben. Dafür gibt es zwei Zeugnisse. Das eine stammt von Ludwig Tieck. In dem 1855 erschienenen Buche *Erinnerungen aus dem Leben des Dichters nach dessen mündlichen und schriftlichen Mittheilungen* von Rudolf Köpke lesen wir: »Als er [der damals 16-jährige Tieck] eines Abends, es war im Jahre 1789, seiner Gewohnheit nach lange vor dem Anfange der Vorstellung die halbdunkeln, noch leeren Räume des Theaters betrat, erblickte er im Orchester einen ihm unbekanntem Mann. Er war klein, rasch, beweglich und blöden Auges, eine unansehnliche Figur in grauem Überrock. Er ging von einem Notenpult zum andern, und schien die aufgelegten Musikalien eifrig durchzusehen.« Der junge Tieck kam mit ihm ins Gespräch und bekannte dem Fremden seine Bewunderung der Opern Mozarts. Erst nachher erfuhr er, dass es Mozart selbst gewesen war, mit dem er gesprochen hatte.

Die bekannteste Berliner Mozart-Anekdote berichtet der Kritiker und Musikschriftsteller Friedrich Rochlitz in einer Artikelserie, die er unter dem Titel *Verbürgte Anekdoten aus Wolfgang Gottlieb [!] Mozarts Leben, ein Beytrag zur richtigern Kenntniss dieses Mannes, als Mensch und Künstler* in mehreren Folgen 1798 im ersten Jahrgang der *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* veröffentlichte. Über Mozart und seinen Besuch der Vorstellung von *Belmonte und Constanze* heißt es hier in einer Mischung aus Dichtung und Wahrheit: »Er blieb ganz am Eingange des Parterre stehen und will da ganz unbemerkt lauschen. Aber bald freuet er sich zu sehr über den Vortrag einzelner Stellen, bald wird er unzufrieden mit den Tempo's, bald machen ihm die Sänger und Sängerinnen zu viel Schnörkeleyen – wie er's nannte; kurz, sein Interesse wird immer lebhafter erregt und er drängt sich bewußtlos immer näher und näher dem Orchester zu, indem er bald dies bald jenes, bald leiser bald lauter brummt und murret, und dadurch den Umstehenden, die auf das kleine unscheinbare Männchen im schlechten Oberrocke herabsehen, Stoff genug zum Lachen giebt – wovon er aber natürlich nichts weiß. Endlich kam es zu Pedrillo's Arie: Frisch zum Kampfe, frisch zum Streite etc. Die Direktion hatte entweder eine unrichtige Partitur, oder – man hatte verbessern wollen und der zweyten Violin bey den oft wiederholten Worten: nur ein feiger Tropf verzagt – Dis statt D gegeben. Hier konnte sich Mozart nicht länger halten; er rief fast ganz laut in seiner freylich nicht verzierten Sprache: »Verflucht – wollt ihr D greifen!« Alles sahe sich um, auch mehrere aus dem Orchester. Einige von den Musikern erkannten ihn und nun ging es, wie Lauffeuer, durch das Orchester und von diesem aufs Theater: »Mozart ist da!« Während diese Anekdote einen ziemlich hohen Grad an Wahrscheinlichkeit besitzt, dürfte das gleichfalls von Rochlitz in der erwähnten Artikelserie berichtete königliche Angebot einer Berliner Kapellmeisterstelle für Mozart ins Reich der Legende gehören. Nach Rochlitz habe Friedrich Wilhelm II. zu Mozart gesagt: »Bleiben Sie bey mir – Sie können es dahin bringen, daß Sie es noch besser machen! Ich biete Ihnen jährlich 3000 Thaler Gehalt an« – »Soll ich meinen guten Kaiser ganz verlassen?« – sagte der brave Mozart und schwieg gerührt und nachdenkend.«

Die Anekdote ist zu rührselig, um wahr zu sein. Viel wahrscheinlicher ist, dass Mozart in seiner von Geldnöten bedrängten Lage ohne Bedenken nach einem solchen Rettungsanker gegriffen hätte, zumal ihm sein »guter Kaiser« eine so lukrative Anstellung nie angeboten hatte (vom Wiener Hof erhielt er als k.k. Kammercompositeur ein Jahresgehalt von 800 Gulden). Seit vielen Jahren bemühte sich Mozart vergeblich um eine ihm angemessene feste Anstellung. Außer der Erwähnung in obigem Artikel von Rochlitz gibt es keinen Beleg für das Angebot des Preußenkönigs. Auch in keinem der erhaltenen Briefe Mozarts an seine Frau aus Berlin ist davon die Rede. Am 23. Mai schreibt Mozart lediglich, dass er so glücklich sei, »beym könige in gnaden« zu stehen. Zu bedenken ist außerdem, dass der König mit einem Engagement Mozarts nicht nur auf den entschiedenen Widerstand von Dupont, dem von ihm so geschätzten Sur Intendant der königlichen Hofmusik, gestoßen wäre, sondern auch gegen die Interessen der von der königlichen Mätresse Wilhelmine Enke protegierten starken italienischen Fraktion der Hofoper gehandelt hätte. Eine Anstellung Mozarts wäre also unter den damals gegebenen Berliner Verhältnissen nicht denkbar gewesen.

Wann Mozart vor dem König konzertierte, erfahren wir aus seinen Briefen nicht. Constanze teilt er lediglich mit: »die königin will mich diensttag hören«, und er setzt,

auf den zu erwartenden geringen finanziellen Ertrag anspielend, hinzu: »da ist aber nicht viel zu machen, ich liess mich nur melden, weil es hier gebräuchlich ist, und Sie es übel nemmen würde«. Der allwissende Rochlitz berichtet allerdings: »Mozart mußte ihm [dem König], so lange er in Berlin war, fast täglich vorphantasieren; oft mußte er auch mit einigen Kapellisten Quartett in des Königs Zimmer spielen.« Wie dem auch gewesen sein mag, sicher ist, dass Mozart vom König empfangen wurde und Gelegenheit hatte, sich vor ihm hören zu lassen. Von dem Monarchen erhielt er ein Geschenk von 100 Friedrichsdor (was 785 Gulden entsprach) sowie den Auftrag, sechs leichte Klaviersonaten für die Prinzessin Friederike und sechs Streichquartette für den König – der als durchaus professioneller Cellist bei Hofkonzerten mitwirkte – zu schreiben. Das erste der Quartette komponierte Mozart gleich nach seiner Rückkehr nach Wien und erhielt dafür 100 Friedrichsdor in einer goldenen Dose. Zwei weitere für den König bestimmte Quartette entstanden 1790, sie erschienen aber (ohne Widmung) erst posthum. Auch nach seinem Tode stand Mozart bei Friedrich Wilhelm II. »in Gnaden«. Über seinen Wiener Geschäftsträger ließ der König 1792 – gleichsam als großzügige Spende für die Witwe – acht Werke aus Mozarts Nachlass zu einem Preis von 3.600 Gulden ankaufen.

Offensichtlich hatte die Reise nach Berlin dennoch aus Mozarts Sicht nicht den erwarteten Gewinn gebracht. In dem Brief vom 23. Mai schreibt er: »Mein liebstes Weibchen, du must dich bey meiner Rückunft schon mehr auf mich freuen, als auf das Gelde.« Er gibt dann eine ganze Reihe detaillierter Erklärungen für den geringen finanziellen Ertrag oder spielt seine Einnahmen aus für uns nicht einsichtigen Gründen herunter. Dafür offenbart er in dem Briefe um so deutlicher seine erotischen Wünsche und Sehnsüchte, eine Passage, die von Georg Nikolaus Nissen, Constances zweitem Ehemann und einem der ersten Mozart-Biographen, unkenntlich gemacht und erst von Ludwig Schiedermaier teilweise wieder entziffert und ergänzt werden konnte. Es handelt sich, um eine jener Äußerungen, die den Mozart-Apologeten des 19. Jahrhunderts peinlich waren, da sie den Meister von einer sehr menschlichen Seite zeigten und nicht in ihr Bild des hehren Genius passten. Als Abschluss des Reports über Mozarts Berlin-Aufenthalt sei besagte Briefpassage zitiert, da sie verrät, wie sehr die Ehe Mozarts mit Constanze »auf dem Boden erotischen Einverständnisses« (Wolfgang Hildesheimer) wurzelte. Mozart schreibt: »den 1:t Juny werde ich in Prag schlafen, und den 4: – den 4:t ? – bey meinem liebsten weiberl: – richte dein liebes schönstes nest recht sauber her, denn mein bübderl verdient es in der That, er hat sich recht gut aufgeführt und wünscht sich nichts als dein schönstes [...] zu besitzen. stelle dir den Spitzbuben vor, dieweil ich so schreibe schleicht er sich auf den Tisch und [zeigt] mir mit [fragen] ich aber nicht faul [geb] ihm einen derben Nasenstüber – der [bursch] ist aber nur [...] jetzt brennt [auch] der Schlingel noch mehr und läßt sich fast nicht bändigen. ich hoffe doch du wirst mir auf die erste Post entgegen fahren?«

Mozarts Wunsch, so schnell als möglich mit seinem »Weiberl« in die eigenen vier Wände zu gelangen, war so dringend, dass er Constanze in dem Brief beauftragte, eine Vertrauensperson mitzubringen, die für ihn die zeitaufwendigen Formalitäten auf der Wiener Zollstelle erledigen sollte.

Mozart in Berlin. – Die Stadt an der Spree gehörte zu den Orten, die schon frühzeitig Mozarts Opern auf die Bühne brachten. Am 5. Dezember 1786 bezog der

Prinzipal Carl Theophil Doebbelin mit seiner Truppe, die sich jetzt »Königlich preussische Allernädigst Generalprivilegierte National-Schauspieler« nennen durfte, das Komödienhaus am Gendarmenmarkt. Friedrich II., der Große, hatte es für seine französische Schauspieltruppe erbauen lassen, seit die Truppe aber 1778 bei Ausbruch des Bayerischen Erbfolgekrieges fristlos entlassen worden war, stand das Gebäude leer, beziehungsweise wurde es als Werkstatt eines Pfropfenherstellers genutzt. Friedrich Wilhelm II. erteilte nach dem Tode Friedrichs II. nicht nur die Erlaubnis, in dem Hause wieder Theater zu spielen, sondern bewilligte Doebbelin auch eine jährliche Subvention. Ab 1789 unterstand das Haus am Gendarmenmarkt, nachdem Doebbelin ausgeschieden war, ganz dem Monarchen.

Das Nationaltheater, wie es anfangs zwar noch nicht offiziell hieß, aber allgemein schon so genannt wurde, entwickelte sich neben seinen Schauspielaufführungen sehr bald zu einer Pflegestätte des Singspiels und der deutschen Oper. Insbesondere Glucks und Mozarts Werke erhielten hier ihren ganz besonderen Stellenwert. 1788 wurde unter dem Titel *Belmonte und Constanze* Mozarts *Entführung aus dem Serail* zum ersten Mal in Berlin gespielt (die Inszenierung, die Mozart im folgenden Jahr sah). Die Aufführung dieses Stückes besaß für die Entwicklung des Nationaltheaters eine große Bedeutung. Ein Werk mit einem so hohen musikalischen Anspruch an die Mitwirkenden konnte nicht mehr von singenden Schauspielern bewältigt werden. Jetzt mussten professionelle Sänger die Hauptpartien übernehmen. Damit trat das Nationaltheater in Konkurrenz zur italienischen königlichen Oper und machte dieser bald den Vorrang streitig. 1790 folgten *Die Hochzeit des Figaro* und im selben Jahr *Don Juan oder der steinerne Gast*. 1791 hatte unter dem Titel *Eine machts wie die Andere oder Die Schule der Liebhaber* die Komische Oper *Così fan tutte* Premiere. Die *Zauberflöte* kam – nach Versuchen des Oberdirektors Engel, die Aufführung wegen des angeblich »undankbaren, mystischen und untheatralischen Stoffes« zu hintertreiben – 1794 auf königlichen Befehl auf die Bühne und wurde ein Sensationserfolg.

Dass zumindest einzelne Berliner Kritiker schon zu Lebzeiten Mozarts dessen einzigartige Stellung in der Musikgeschichte erkannten, geht aus der Rezension der Erstaufführung der *Hochzeit des Figaro* in der *Chronik von Berlin* vom 2. Oktober 1790 hervor. Interessant, dass das Stück in Abgrenzung zur Opera seria als Singspiel oder Operette bezeichnet wird, wobei der Begriff Operette zur Zeit Mozarts einen anderen Sinn hatte als heute und nichts anderes bedeutete als die Diminutivform von Opera. Wir lesen hier: »Den 14. Sept. zum erstenmale: *Die Hochzeit des Figaro*. Ein Singspiel in 4 Aufzügen. Die Musik von Mozart. Das Stück ist zu bekannt um das Interesse davon weitläufig auseinander zu setzen; auch hat es als Operette sehr wenig vom Original verloren. Mozart gehört zu den außerordentlichen Menschen, deren Ruhm Jahrhunderte dauern wird. Sein großes Genie umfaßt gleichsam den ganzen Umfang der Tonkunst; es ist reich an Ideen; seine Arbeiten sind ein reißennder Strom, der alle Flüsse, die sich ihm nahen mit sich fort nimmt. Keiner hat vor ihm, ihn übertroffen, und tiefe Ehrfurcht und Bewunderung wird die Nachwelt diesem großen Manne nie versagen. Man muß noch mehr als Kenner seyn um ihn beurtheilen zu können. Welch ein Meisterstück die heutige Musik! Für den Kenner wie interessant? wie gross, wie hinreissend, wie bezaubernd die Harmonie! Auch für den großen Haufen? Das ist eine andere Frage.«

Nach dem Einmarsch der napoleonischen Truppen stellte die italienische Hofoper Unter den Linden 1806 ihren Spielbetrieb ein. Mit der Vereinigung der Hofoper und des Nationaltheaters zu den »Königlichen Schauspielen« im Jahre 1811 begann auch in der Lindenoper eine kontinuierliche Pflege des Mozart-Repertoires. In der etwa zwanzigjährigen Ära des allgewaltigen Generalmusikdirektors Gasparo Spontini nahmen die Opern Mozarts nach denen von Carl Maria von Weber und Spontini immerhin die dritte Stelle ein. Überblickt man die seit 1885 vollständig vorliegende Premierenstatistik, so begegnet man bei den Neuinszenierungen von Mozarts Werken immer wieder den Namen der bedeutendsten Dirigenten, die Unter den Linden gewirkt haben: Felix von Weingartner, Richard Strauss, Karl Muck, Leo Blech, Clemens Krauss, Herbert von Karajan. Otto Klemperer dirigierte an der Krolloper *Die Zauberflöte* und *Die Hochzeit des Figaro* (Inszenierung: Gustaf Gründgens).

Besondere Beachtung verdient das Wirken von Richard Strauss im Dienste des Mozartschen Opernschaffens. Allein in den Jahren zwischen 1899 und 1906 dirigierte er vier Mozart-Premieren. Der ehemalige Oberregisseur Georg Droscher erinnert sich an die Mozart-Abende mit ihm, besonders an »die Art, wie er Secco-Rezitative vom Cembalo aus begleitete. Die musikalische Unterlage hierfür bilden meist nur einfache Akkorde, zu dem Zweck, eine gewisse Tonhöhe festzuhalten, textliche Einschnitte zu unterstreichen. Dies wurde, der Individualität der Darsteller sich anpassend, mit aller Genauigkeit gebracht. Die Intervalle aber, stumme Lücken sonst, füllte Strauss – und das ganz unaufdringlich – mit einem Rankenwerk musikalischer Einfälle – durchaus Improvisation – heute so, morgen anders, dem Grundton des Ganzen entsprechend. Reminiszenzen aus der betreffenden Oper zumeist, mitunter auch eigene Zusätze aktueller Art einschaltend. Diese letztgenannte Übung, nota bene nicht für jedermann nachahmenswert, die Art aber, wie Richard Strauss es konnte, war kongenial.« Nach der Wiedereröffnung der im Kriege zerstörten Lindenoper stand vor allem Otmar Suitner bei mehreren Mozart-Premieren am Dirigentenpult. Die von dem damaligen Chefregisseur Erhard Fischer 1965 inszenierte *Zauberflöte* in der Ausstattung von Wilfried Herz wurde bis 1989 240 Mal gespielt. *Die Hochzeit des Figaro*, bei der Theo Adam Regie führte, stand zwischen 1972 und 1992 insgesamt 160 Mal auf dem Spielplan. Ruth Berghaus brachte Unter den Linden Mozarts Oper in eigenwilligen, von allen Konventionen abweichenden Inszenierungen heraus: *La clemenza di Tito*, *Idomeneo*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. und seit 1994 ist *Die Zauberflöte* in der Inszenierung von August Everding mit den von Fred Berndt nach Entwürfen von Karl Friedrich Schinkel gestalteten Bühnenbildern ein Publikumsmagnet der Berliner Staatsoper.

Nachbemerkung

Die Premiere dieser *Zauberflöten*-Produktion, die bislang (Stand Herbst 2015) mehr als 250 Mal über die Bühne des Hauses Unter den Linden und des Schiller Theaters gegangen ist, stand unter der musikalischen Leitung von Generalmusikdirektor Daniel Barenboim. Er war es auch, der ab 1999 in einjährigem Abstand einen Zyklus von Neuproduktionen der Da-Ponte-Opern initiierte. Auf *Le nozze di Figaro* (21. Mai 1999) folgten Premieren von *Don Giovanni* (9. Juni 2000), jeweils in Inszenierungen von Thomas Langhoff, sowie von *Così fan tutte* (1. Juni 2001) in der Regie von Doris Dörrie. Eine neue *Entführung* kam am 29. September 2000 auf die Bühne (Dirigent: Sebastian Weigle, Regisseur: David Mouchtar-Samorai), *La clemenza di Tito* folgte am 3. Juni 2007 (Dirigent: Philippe Jordan, Regisseur: Nigel Lowery). *Don Giovanni* wurde erneut am 15. Dezember 2007 in Szene gesetzt, eine Regiearbeit von Peter Mussbach mit Daniel Barenboim als musikalischem Leiter. Chronologisch schließt sich dann eine Neuproduktion von *Die Entführung aus dem Serail* an (Dirigent: Philippe Jordan, Regisseur: Michael Thalheimer). Nach dem Umzug der Staatsoper in ihr Ausweichquartier Schiller Theater stand für den 24. Juni 2012 die Premiere von *Don Giovanni* an – einer von Daniel Barenboim dirigierten und sich seitdem im Repertoire befindlichen Produktion von Regisseur Claus Guth, die von den Salzburger Festspielen übernommen und für das Haus in Charlottenburg adaptiert worden ist. Am 24. November desselben Jahres folgte mit *La finta giardiniera* in der Regie von Hans Neuenfels und unter der musikalischen Leitung von Christopher Moulds die Produktion einer eher selten gespielten Mozart-Oper. Der neue *Figaro* mit Premiere am 7. November 2015 (Dirigent: Gustavo Dudamel, Regie: Jürgen Flimm) fügt nun der langen und reichen Mozart-Rezeption an der Berliner Staatsoper ein weiteres Kapitel hinzu.

Detlef Giese

KARL DITTERS VON DITTERSDORF

aus der
Lebensbeschreibung

— 1801 —

[MOZART] IST UNSTREITIG EINS DER GRÖSSTEN ORIGINALGENIES, und ich habe bisher noch keinen Komponisten gekannt, der so einen erstaunlichen Reichtum von Gedanken besitzt. Ich wünschte, er wäre nicht so verschwenderisch damit. Er lässt den Zuhörer nicht zu Atem kommen; denn, will man einem schönen Gedanken nachsinnen, so steht schon wieder ein anderer herrlicher da, der den vorigen verdrängt, und das geht immer in einem so fort, so dass man am Ende keine dieser Schönheiten im Gedächtnis aufbewahren kann.

AUTORENBIOGRAPHIEN

Dieter Borchmeyer

Prof. Dr. Dr. h.c. Dieter Borchmeyer war von 1988 bis 2006 Ordinarius für Neuere deutsche Literatur und Theaterwissenschaft an der Universität Heidelberg, seit 2007 ist er Honorarprofessor für Neuere deutsche Literatur an der Universität Graz und hält im Rahmen einer Stiftungsdozentur für Kulturtheorie (Manfred-Lautenschläger-Stiftung) weiter Vorlesungen an der Universität Heidelberg. Von 2004 bis 2013 war er Präsident der Bayerischen Akademie der Schönen Künste und Stiftungsratsvorsitzender der Ernst von Siemens Musikstiftung. 2000 erhielt er den Bayerischen Literaturpreis (Karl Vossler Preis). Im Oktober 2005 wurde ihm von der Universität Montpellier III (Paul Valéry) der Ehrendoktor verliehen. Er war und ist Gastprofessor an Universitäten in Frankreich (Montpellier), Österreich (Graz) und besonders in den USA. Sein hauptsächliches Arbeitsfeld ist die deutsche Literatur vom 18. bis zum 20. Jahrhundert und das Musiktheater, mit dem Schwerpunkt auf Goethe, Schiller, Mozart, Richard Wagner und Thomas Mann. Jüngste Buchveröffentlichungen umfassen: *Goethe. Der Zeitbürger* (1999), *Richard Wagner. Ahasvers Wandlungen* (2002, amerikanische Ausgabe: *Drama and the World of Richard Wagner*, 2003), *Macht und Melancholie. Schillers Wallenstein* (überarbeitete Neuauflage 2003), *Mozart oder die Entdeckung der Liebe* (2005) sowie *Nietzsche – Cosima – Wagner. Porträt einer Freundschaft* (2008). Seine letzte Buchpublikation, zum 200. Geburtstag Wagners erschienen, ist *Richard Wagner – Werk, Leben, Zeit* (2013).

Detlef Giese

Detlef Giese, geboren 1972 in Dessau, aufgewachsen in Vorpommern, studierte Musikwissenschaft, Philosophie und Geschichte, daneben arbeitete er als Kirchenmusiker. Im Anschluss an seine Ausbildung war er von 1998 bis 2004 als wissenschaftlicher Mitarbeiter des Lehrgebiets Musiksoziologie/Sozialgeschichte der Musik am Musikwissenschaftlichen Seminar der Humboldt-Universität Berlin tätig. Dort promovierte er, im Anschluss arbeitete er freiberuflich, u. a. als Konzertredakteur an der Staatsoper Unter den Linden Berlin, als Dramaturg der Berliner Singakademie sowie als Lektor von Schott Music. Er veröffentlichte eine Monographie *Espressivo versus (Neue) Sachlichkeit. Studien zu Ästhetik und Geschichte der musikalischen Interpretation*, Aufsätze in Sammelbänden und Zeitschriften, zahlreiche Programmheftbeiträge sowie 2012 einen Opernführer zu Giuseppe Verdis *Aida*. Darüber hinaus hält er wissenschaftliche Vorträge sowie Opern- und Konzerteinführungen, moderiert musikalische Veranstaltungen, gestaltete Rundfunksendungen und nahm Lehraufträge in Berlin, Dresden und München wahr. Seit 2008 arbeitet Detlef Giese als Dramaturg für Musiktheater und Konzert an der Staatsoper Unter den Linden. Dort betreut er u. a. die Sinfonie- und Kammerkonzerte der Staatskapelle Berlin und die Barockoperprojekte mit René Jacobs.

Jürgen Flimm

Jürgen Flimm wuchs in Köln auf und studierte dort Theaterwissenschaft, Germanistik und Soziologie. 1968 wurde er Regieassistent an den Münchner Kammerspielen, dann Spielleiter am Nationaltheater Mannheim und 1973 Oberspielleiter am Thalia Theater Hamburg. 1979 wurde er Intendant des Kölner Schauspiels. 1985 kehrte er als Intendant ans Thalia Theater zurück, das er fünfzehn Jahre lang leitete und zu einem der künstlerisch und wirtschaftlich erfolgreichsten Sprechtheater Deutschlands machte.

Luigi Nonos *Al gran sole carico d'amore* war 1978 seine erste Opernarbeit in Frankfurt. 1981 folgte Jacques Offenbachs *Les contes d'Hoffmann* an der Hamburger Staatsoper, 1990 in Amsterdam *Così fan tutte*. Hier arbeitete er zum ersten Mal mit Nikolaus Harnoncourt zusammen, der seitdem sein wichtigster künstlerischer Partner wurde. An der Mailänder Scala, der Metropolitan Opera New York, dem Royal Opera House Covent Garden London, der Chicago Opera, der Berliner Staatsoper, der Zürcher Oper sowie der Wiener und der Hamburger Staatsoper hat Jürgen Flimm in den vergangenen Jahren Werke u. a. von Beethoven, Haydn, Mozart, Schubert, Verdi, Gounod, Strawinsky, Cerha und Schreker inszeniert. Im Sommer 2000 erarbeitete er bei den Bayreuther Festspielen einen neuen *Ring*, im Oktober 2000 inszenierte er Beethovens *Fidelio* an der MET, im Juni 2002 war er für die szenische Umsetzung der Uraufführung von Friedrich Cerhas *Der Riese vom Steinfeld* an der Wiener Staatsoper verantwortlich, im März 2004 inszenierte er Richard Strauss' *Salome* an der MET.

1987 begann die Zusammenarbeit mit den Salzburger Festspielen mit Raimunds *Der Bauer als Millionär*. Es folgten Das Mädl aus der Vorstadt von Johann Nestroy, Hofmannsthals *Der Schwierige*, Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* sowie Purcells *King Arthur*, Mozarts *Lucio Silla* und Rossinis *Moïse et Pharaon*.

2010 inszenierte er *Wissen Sie, wie man Töne reinigt? Satiesfactionen* in der Werkstatt der Staatsoper im Schiller Theater und 2011 Händels *Il trionfo del Tempo e del Disinganno* in der Staatsoper im Schiller Theater. Im Mai 2012 inszenierte er Mozarts *La clemenza di Tito* an der Wiener Staatsoper und im Juni 2014 Salvatore Sciarrinos *Macbeth* auf der Baustelle der Berliner Staatsoper Unter den Linden. Im Oktober 2014 inszenierte Jürgen Flimm Giacomo Puccinis *Manon Lescaut* am Mikhailovsky Theater in St. Petersburg.

Jürgen Flimm war Professor an der Universität Hamburg und ist Mitglied der Akademien der Künste in Hamburg, München, Berlin und Frankfurt sowie Ehrendoktor der Universität Hildesheim. Zu seinen Auszeichnungen zählen u. a. der Grimme-Preis, die Medaille für Kunst und Wissenschaft der Freien und Hansestadt Hamburg, der Konrad-Wolf-Preis der Akademie der Künste Berlin, den Max-Brauer-Preis der Alfred Toepfer Stiftung F.V.S., das Bundesverdienstkreuz sowie das Österreichische Ehrenkreuz für Kunst und Wissenschaft und das Ehrenzeichen des Landes Salzburg.

Von 1999 bis 2003 war Jürgen Flimm Präsident des Deutschen Bühnenvereins. Von 2002 bis 2004 Leiter des Schauspiels der Salzburger Festspiele. Zwischen 2005 und 2008 leitete er die RuhrTriennale und war 2007 bis 2010 Intendant der Salzburger Festspiele. Seit September 2010 ist er Intendant der Staatsoper Unter den Linden. Zu seinen Buchveröffentlichungen zählen u. a. *Götterdämmerung* (Propyläen Verlag

2000), *Theatergänger* (Steidl Verlag 2004), *Theaterbilder* (Steidl Verlag 2008), *Das Salzburger Kapitel* (Müry Salzmann Verlag 2010) und *Die gestürzte Pyramide* (Müry Salzmann Verlag 2010).

Walter Rösler

Walter Rösler, langjähriger Dramaturg der Berliner Staatsoper, studierte Flöte an der Dresdner Musikhochschule bei Fritz Rucker, dem damaligen Soloflötisten der Staatskapelle Dresden, anschließend Musikwissenschaft an der Karl-Marx-Universität Leipzig bei Walter Serauky und Heinrich Bessler. Promotion an der Humboldt-Universität Berlin bei Heinz Alfred Brockhaus und Georg Knepler. Regieassistent von Joachim Herz und Abendspielleiter am Leipziger Opernhaus, Dramaturg am Nationaltheater Weimar und Verantwortlicher Dramaturg am Bühnenvertrieb des Henschelverlages Berlin. Ab 1970 Dramaturg (1978–1991 Stellvertretender Chefdramaturg) an der Deutschen Staatsoper Berlin. Autor von *Das Chanson im deutschen Kabarett 1901–1933* (1980); Mitautor der in der Reihe »Taschenbuch der Künste« des Henschelverlages erschienenen *Kabarettgeschichte* (1977/1981) und von mehreren Büchern über die Staatsoper Unter den Linden; Herausgeber u. a. von Dichtungen und Schriften von Oskar Panizza, Aristide Briand, Franziska Gräfin zu Reventlow und Walter Mehring sowie von *Gehn ma halt a bisserl unter. Kabarett in Wien von den Anfängen bis heute*. Außerdem veröffentlichte er zahlreiche Artikel in Zeitschriften und Almanachen.

Hermann Abert

Hermann Abert, geboren 1871 in Stuttgart, gestorben 1927 ebenda, hat sich als Mozartforscher und -biograph in den ersten Jahrzehnten des 20. Jahrhunderts einen Namen gemacht. Als Sohn des Stuttgarter Hofkapellmeisters Johann Josef Abert erhielt er eine umfassende musikalische Ausbildung, studierte aber zunächst Klassische Philologie in Tübingen, Berlin und Leipzig. Sein Interesse galt beizeiten der Musikwissenschaft, wovon frühe Arbeiten zu Musik und Musikästhetik des klassischen Altertums zeugen. Von 1897 bis 1900 absolvierte er ein Studium der Musikwissenschaft an der Friedrich-Wilhelm-Universität Berlin, 1902 habilitierte er sich in diesem Fach an der Universität Halle mit einer Studie über die Musikästhetik des Mittelalters. Ab 1909 lehrte er in Halle, jedoch erst ab 1918 im Rang eines ordentlichen Professors. In den Folgejahren wechselte er mehrfach den Ort seiner Tätigkeit: Auf eine Professur an der Universität Heidelberg schlossen sich ab 1920 drei Jahre an der Universität Leipzig an, bevor er einen Ruf an die Berliner Universität erhielt. 1925 wurde Hermann Abert als erster Musikwissenschaftler zum Mitglied der Preußischen Akademie der Wissenschaften gewählt. Seine großangelegte zweibändige, in den Jahren 1919 und 1921 erstmals veröffentlichte Mozart-Biographie gehört zu den unverzichtbaren Standardwerken über den Komponisten. Zudem erschienen zahlreiche Beiträge, sowohl Bücher als auch Artikel, vorzugsweise zur älteren Musikgeschichte und zur Geschichte der italienischen Oper.



































HANDLUNG



Figaro, der einstige »Barbier von Sevilla«, ist zum Kammerdiener des Grafen Almaviva avanciert. Die Anstellung im Schloss hat es mit sich gebracht, dass er mit der Kammerzofe der Gräfin, der schönen Susanna, bekannt wurde. Sie haben sich ineinander verliebt und wollen nun heiraten. Die Hochzeit aber versucht der Graf, der selbst ein Auge auf Susanna geworfen hat, mit allen Mitteln zu verhindern. Während eines Ferientaufenthaltes der Hofgesellschaft in einer Villa am Meer, in der Sommerfrische, entspinnen sich an einem wahrhaft »tollen Tag« Intrigen und Gegenintrigen, werden alte Rechnungen beglichen und neue Allianzen geschmiedet, haben überraschende Wendungen, Chaos und Anarchie ebenso ihren Platz wie Momente, die zwischenzeitlich wieder für Ordnung sorgen.

ERSTER AKT

Figaro misst das Zimmer aus, das er gemeinsam mit Susanna beziehen soll. Seine Braut macht ihn darauf aufmerksam, dass der Raum so platziert ist, dass die beiden Bediensteten rasch zu ihren Herrschaften gelangen können, der Graf aber auch ebenso schnell zu Susanna. Seit einiger Zeit schon stellt er ihr nach und setzt alles daran, sie für sich gewinnen. Figaro aber will die Pläne des Grafen durchkreuzen.

Nicht allein vom Grafen, sondern auch von anderer Seite droht Gefahr. Marcellina erinnert an ein Eheversprechen, dass Figaro ihr einst als Gegenleistung für ein Darlehen gegeben hatte, während der Arzt Bartolo, immer noch gekränkt von einer alten Geschichte, ihm Rache schwört. Susanna lässt sich jedoch von Marcellinas Auftreten nicht beeindrucken.

Der Page Cherubino schwärmt für alle Frauen im Haus. Bei Susanna bittet er um Hilfe, da der Graf ihn entlassen und zum Militär geschickt hat. Als der Graf Susannas Zimmer betritt, versteckt er sich. Der Graf wiederum, der Susanna zum wiederholten Mal bedrängt hat, verbirgt sich vor dem Musiklehrer Basilio, stellt diesen aber kurz darauf wegen mutwilliger Verbreitung von Gerüchten zur Rede. Der Graf entdeckt den Pagen, wie es bereits vor kurzem im Zimmer der Barbarina geschehen ist. Er befiehlt seine sofortige Abreise zum Regiment.

An der Spitze einer Gruppe von Bäuerinnen und Bauern erscheint Figaro, um die Erlaubnis zu seiner Hochzeit mit Susanna bittend. Der Graf bestimmt, das Fest noch auf eine Weile zu verschieben, und hofft insgeheim auf Marcellina. Cherubino wird von Figaro mit großer Geste verabschiedet, unter der Hand jedoch zum Bleiben animiert.

ZWEITER AKT



Der Graf liebe sie nicht mehr – davon ist die Gräfin überzeugt. Enttäuscht von ihrem Gatten stimmt sie dem Plan von Susanna und Figaro zu, Cherubino als junge Frau zu verkleiden, damit er als vermeintliche Susanna die Untreue des Grafen offensichtlich mache. So überführt, könne der Graf die Hochzeit nicht länger hinauszögern. Um des Grafen Eifersucht anzustacheln, hat Figaro ihm zudem einen anonymen Brief zukommen lassen, in dem von einem Rendezvous eines geheimen Verehrers der Gräfin die Rede ist.

Cherubino wird, nachdem er der Gräfin und Susanna eine Kavatine gesungen hat, zum Mädchen hergerichtet. Während diese Verwandlung noch im Gange ist, erscheint der Graf. Um nicht ein weiteres Mal von ihm gefunden zu werden, wird Cherubino eilig in ein Versteck gebracht. Der Graf vermutet ihn aber genau dort und fordert Aufklärung von der Gräfin. Sie versucht ihm weiszumachen, dass es Susanna ist, die sich im Versteck befindet. Der Graf aber will Gewissheit und ergreift entsprechende Maßnahmen. Er entfernt sich mit der Gräfin. In der Zwischenzeit nimmt Susanna den Platz von Cherubino ein, der Page entflieht in den Garten.

Susanna überrascht den Grafen wie die Gräfin, als sie (und nicht Cherubino) aus dem Versteck hervortritt. Der Graf muss die beiden Frauen um Verzeihung bitten, beschuldigt aber den hinzutretenden Figaro, Urheber des ihm zugespielten indiskreten Briefes zu sein. Figaro beruhigt die Lage und wirbt erneut beim Grafen um seine Heirat. Der Gärtner Antonio erscheint und berichtet, dass jemand aus dem Fenster gesprungen ist. Figaro behauptet, er sei es gewesen. Beim Springen habe jedoch dieser Jemand, so Antonio, etwas verloren. Der Graf erkennt darin das Offizierspatent, das Cherubino ausgestellt worden ist. Noch einmal rettet Figaro die Situation, indem er auf das fehlende Siegel verweist. Der Graf erhält seinerseits Schützenhilfe von Marcellina, Bartolo und Basilio, die auf das besagte Eheversprechen Figaros pochen. Solange diese Angelegenheit rechtlich nicht einwandfrei geklärt sei, könne die Hochzeit von Susanna und Figaro auch nicht stattfinden.

P

A

U

S

E

DRITTER AKT

Der Graf reflektiert das Geschehen der vergangenen Stunden. Susanna nutzt einen Vorwand, um mit ihm zum Schein ein abendliches Treffen im Garten zu verabreden. Im bevorstehenden Prozess Marcellina versus Figaro hält sie ihren Bräutigam schon für den sicheren Gewinner. Der Graf will das jedoch keinesfalls zulassen.

Die Gräfin trauert den glücklichen Zeiten ihrer Ehe nach, hofft aber, die Liebe des Grafen zurückerlangen zu können.

Der Richter Don Curzio hat im Prozess Marcellina Recht gegeben: Figaro müsse die geliehene Summe zurückzahlen oder mit ihr die Ehe eingehen. Als er seine geheimnisvolle Herkunft als Findelkind enthüllt, erkennt Marcellina in ihm ihren verloren geglaubten Sohn. Zudem offenbart sich, dass Bartolo der Vater Figaros ist, so dass unverhofft eine Familie zusammengeführt worden ist. Susanna, die sich zunächst über die neue Harmonie zwischen Figaro, Marcellina und Bartolo empört, wird aufgeklärt: Die beiden Paare beschließen, Doppelhochzeit zu feiern.

Die Gräfin und Susanna treiben ihr Spiel mit dem Grafen weiter: Sie schreiben ihm einen Brief, der darauf abzielt, ihn im abendlichen Dunkel in den Park zu locken. Susanna würde dort auf ihn warten, in Wirklichkeit jedoch die Gräfin in den Kleidern ihrer Zofe. Der Brief wird mit einer Nadel versiegelt, die der Graf als Zeichen seines Einverständnisses Barbarina geben möge.

Barbarina bringt gemeinsam mit den Mädchen des Ortes der Gräfin einen Blumengruß. Der immer noch als Frau ausstaffierte Cherubino befindet sich in dieser Gruppe, wird aber vom Grafen entdeckt. Um eine Wendung herbeizuführen, erinnert ihn Barbarina daran, ihr kürzlich etwas versprochen zu haben. Nun bittet sie den Grafen darum, Cherubino heiraten zu dürfen. Der Graf willigt ein, die Festlichkeiten beginnen. Während des Tanzes steckt Susanna dem Grafen heimlich den Brief zu, dieser verspricht allen einen prächtigen Abend.

VIERTER AKT



Barbarina hat die Nadel verloren, die sie Susanna hätte zurückbringen sollen. Figaro erfährt von Barbarina über das geplante Rendezvous; er fühlt sich betrogen und wird zunehmend eifersüchtig. Marcellina verteidigt die Frauen, die doch immer schlecht behandelt werden. Figaro aber ist davon überzeugt, dass alle weiblichen Wesen untreu sind, weshalb den Männern gar nichts anderes übrig bleibe, als dagegen vorzugehen.

Allein im nächtlichen Park, gesteht Susanna ihre Liebe zu Figaro, mit dem sie hoffentlich bald vereint sein wird.

Susanna und die Gräfin haben wie verabredet die Kleider getauscht. Auf der Suche nach Barbarina ist auch Cherubino in den Park gelangt. Dort trifft er auf die vermeintliche Susanna (in Wirklichkeit die Gräfin) und nähert sich ihr, wird aber vom Grafen vertrieben, der »Susanna« neuerlich umwirbt. Dass er dabei seiner eigenen Ehefrau den Hof macht, wird ihm erst später klar, als sich das Verwirrspiel mit den falschen Identitäten auflöst. Figaro hat seine Susanna im Gewand der Gräfin erkannt, sie finden ebenso zueinander wie Barbarina und Cherubino sowie Marcellina und Bartolo. Und auch das herrschaftliche Paar ist wieder vereint, nachdem der Graf voller Reue um Pardon gebeten und die Gräfin ihm verziehen hat. Zumindest für den Moment sind alle zufrieden und eilen zum Hochzeitsfest.

PRODUKTION

MUSIKALISCHE LEITUNG

Gustavo Dudamel

INSZENIERUNG

Jürgen Flimm
mit Gudrun Hartmann

BÜHNENBILD

Magdalena Gut

KOSTÜME

Ursula Kudrna

CHOREOGRAPHIE

Catharina Lühr

LICHT

Olaf Freese

CHOR

Frank Flade

DRAMATURGIE

Detlef Giese

PREMIERENBESETZUNG

GRAF ALMAVIVA

Ildebrando D'Arcangelo

GRÄFIN ALMAVIVA

Dorothea Röschmann

SUSANNA

Anna Prohaska

FIGARO

Lauri Vasar

CHERUBINO

Marianne Crebassa

MARCELLINA

Katharina Kammerloher

BASILIO

Florian Hoffmann

DON CURZIO

Peter Maus

BARTOLO

Otto Katzameier

ANTONIO

Olaf Bär

BARBARINA

Sónia Grané

STAATSOBERNCHOR

STAATSKAPELLE BERLIN

PREMIERE

7. November 2015

SCHILLER THEATER

IMPRESSUM

TEXT- UND BILDNACHWEISE

Die Texte von DIETER BORCHMEYER und DETLEF GIESE sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch. Der Text von JÜRGEN FLIMM wurde eigens für die Berliner Inszenierung geschrieben und im Vorfeld der Premiere der Tages- und Fachpresse zur Verfügung gestellt. Der Text von HERMANN ABERT verwendet Passagen aus seiner Werkeinführung, die der Partiturausgabe des Verlags ERNST EULENBURG vorangestellt ist. Der Text von WALTER RÖSLER ist dem Programmbuch entnommen, das 1999 zur Neuproduktion von MOZARTS *Le nozze di Figaro* an der STAATSOOPER UNTER DEN LINDEN veröffentlicht worden ist. Die Handlung schrieb DETLEF GIESE.

Die Zitate auf den Trennerseiten sind folgenden Publikationen entnommen:

ATTILA CSAMPAI und DIETMAR HOLLAND (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Hochzeit des Figaro.*

Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1982, S. 224 f. (BEAUMARCHAIS), S. 261 f. (O'KELLY)

STEFAN KUNZE: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 309 (DA PONTE)

WILHELM A. BAUER und OTTO ERICH DEUTSCH (Hrsg.): *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen*,

Bd. III: 1780–1786, Kassel u. a. 1963, S. 536 (MOZART)

UWE KRAEMER: *Komponisten über Komponisten. Ein Quellen-Lesebuch*,

Wilhelmshaven 1972, S. 129 (DITTERSDORF)

Die deutsche Übersetzung der drei Arien aus dem Libretto von *Le nozze di Figaro* folgt der Publikation *Die Hochzeit des Figaro. Komische Oper in vier Akten von Wolfgang Amadeus Mozart. Text von Lorenzo da Ponte. Deutscher Text von Karl Wolfskehl*, Marbach a. Neckar 1978.

Die dem Beitrag von DETLEF GIESE beigegebenen Abbildungen sind in folgenden Publikationen zu finden:

ULRICH KONRAD: *Wolfgang Amadé Mozart. Leben – Musik – Werkbestand*,

Kassel u. a. 2005 (Skizze zum Duett Nr. 21)

OTTO ERICH DEUTSCH: *Wolfgang Amadeus Mozart: Verzeichnis aller meiner Werke*,

Wien u. a. 1938 (Eintrag in das Werkverzeichnis)

ATTILA CSAMPAI und DIETMAR HOLLAND (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart:*

Die Hochzeit des Figaro. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1982

(Theaterzettel zur Uraufführung)

Fotos von der Klavierhauptprobe am 29. Oktober 2015

VON CLÄRCHEN und MATTHIAS BAUS

Urheber, die nicht erreicht werden konnten,
werden um Nachricht gebeten

HERAUSGEBER

Staatsoper im Schiller Theater | Bismarckstr. 110 | 10625 Berlin

INTENDANT

Jürgen Flimm

GENERALMUSIKDIREKTOR

Daniel Barenboim

GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR

Ronny Unganz

TEXT- UND BILDREDAKTION

Dr. Detlef Giese

MITARBEIT

Morten Grage | Johanna Müller | Anna Raisich

GESTALTUNG

BOROS

DRUCK

Druckerei Conrad

PAPIER

LuxoArt Samt (FSC-zertifiziert)

Redaktionsschluss: 30. Oktober 2015



LE NOZZE DI FIGARO

Commedia per musica in vier Akten

Text von *Lorenzo Da Ponte*

nach *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais*

Musik von *Wolfgang Amadeus Mozart*

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

MUSIKALISCHE LEITUNG *Gustavo Dudamel*

INSZENIERUNG *Jürgen Flimm*

mit *Gudrun Hartmann*

BÜHNENBILD *Magdalena Gut*

KOSTÜME *Ursula Kudrna*

CHOREOGRAPHIE *Catharina Lühr*

LICHT *Olaf Freese*

CHOR *Frank Flade*

DRAMATURGIE *Detlef Giese*

3. Vorstellung – Premiere am 7. November 2015

Vorstellungsdauer: ca. 3 Stunden 25 Minuten

Pause nach dem zweiten Akt

GRAF ALMAVIVA *Ildebrando D'Arcangelo*
GRÄFIN ALMAVIVA *Dorothea Röschmann*
SUSANNA *Anna Prohaska*
FIGARO *Lauri Vasar*
CHERUBINO *Marianne Crebassa*
MARCELLINA *Katharina Kammerloher*
BASILIO *Florian Hoffmann*
DON CURZIO *Peter Maus*
BARTOLO *Otto Katzameier*
ANTONIO *Olaf Bär*
BARBARINA *Sónia Grané*
DUE DONNE *Katharine Bolding | Verena Allertz*

Die heutige Vorstellung wird von der Produktionsfirma ACCENTUS MUSIC GmbH in Koproduktion mit dem WDR für eine mediale Verwertung aufgezeichnet. Aufnahmen des Publikums können nicht ausgeschlossen werden. Sollte es zu Beeinträchtigungen kommen, bitten wir dies zu entschuldigen.

A summary of the plot in English is available from the ushers. — Un résumé de l'action en français est disponible auprès des vendeurs de programmes.

STAATSKAPELLE BERLIN

I. VIOLINE *Thorsten Rosenbusch | Lothar Strauß | Wolfram Brandl*

Yuki Manuela Janke a.G. | Axel Wilczok | Juliane Winkler

Christian Trompler | Susanne Schergaut | Ulrike Eschenburg

Susanne Dabels | Michael Engel | Henny-Maria Rathmann | Titus Gottwald

André Witzmann | Eva Römisch | David Delgado | Andreas Jentzsch

Petra Schwieger | Tobias Sturm

Serge Verheylewegen | Rüdiger Thal | Martha Cohen

II. VIOLINE *Knut Zimmermann | Krzysztof Specjal | Mathis Fischer*

Johannes Naumann | Sascha Riedel | Detlef Krüger | André Freudenberger

Beate Schubert | Franziska Dykta | Sarah Michler | Milan Ritsch

Barbara Weigle | Laura Volkwein | Ulrike Bassenge | Yunna Weber

Detlef Krüger a.G. | Asaf Levy a.G. | Katharina Häger a.G.

Nora Hapca a.G. | Alina Lepper a.G. | Julia Schleicher a.G.

BRATSCH *Felix Schwartz | Yulia Deyneka | Volker Sprenger*

Holger Espig | Matthias Wilke | Katrin Schneider | Clemens Richter

Friedemann Mittenentzwei | Boris Bardenhagen | Wolfgang Hinzpeter

Helene Wilke | Stanislava Stoykova | Joost Keizer | Susanne Calgéer a.G.

VIOLONCELLO *Andreas Greger | Sennu Laine | Claudius Popp*

Michael Nellessen | Nikolaus Hanjohr-Popa | Isa von Wedemeyer

Claire So Jung Henkel | Egbert Schimmelpfennig | Ute Fiebig | Tonio Henkel

Dorothee Gurski | Johanna Helm | Aleisha Verner a.G. | Elise Kleimberg a.G.

KONTRABASS *Otto Tolonen | Burak Marlali a.G. | Mathias Winkler*

Joachim Klier | Axel Scherka | Robert Seltrecht | Alf Moser | Harald Winkler

Martin Ulrich | Kaspar Loyal

HARFE *Alexandra Clemenz | Stephen Fitzpatrick*

FLÖTE *Thomas Beyer | Claudia Stein | Claudia Reuter | Christiane Hupka*

Christiane Weise | Simone Bodoky-van der Velde | Thomas Richter a.G.

OBOE *Gregor Witt | Fabian Schäfer | Cristina Gómez | Gerd-Albrecht Kleinfeld*

Tatjana Winkler | Florian Hanspach | Emanuel Danan a.G.

KLARINETTE *Matthias Glander | Tibor Reman | Tillmann Straube*

Franziska Hofmann a.G. | Jussef Eisa a.G. | Unolf Wäntig | Hartmut Schuldt

Sylvia Schmückle-Wagner

FAGOTT *Holger Straube | Mathias Baier | Ingo Reuter | Sabine Müller
Frank Heintze | Robert Dräger*

HORN *Ignacio García | Hans-Jürgen Krumstroh | Bertrand Chatenet
Markus Bruggaier | Thomas Jordans | Sebastian Posch | Axel Grüner
Christian Wagner | Frank Mende | Frank Demmler*

TROMPETE *Christian Batzdorf | Mathias Müller | Peter Schubert
Rainer Auerbach | Dietrich Schmuhl | Felix Wilde*

POSAUNE *Curt Lommatzsch | Joachim Elser | Peter Schmidt
Ralf Zank | Peter Vörös a.G.*

TUBA *Gerald Kulinna | Thomas Keller*

PAUKEN *Torsten Schönfeld*

SCHLAGZEUG *Matthias Marckardt | Andreas Haase | Matthias Petsch
Dominic Oelze | Martin Barth*

CEMBALO *Gary Gromis*

Orchesterakademie bei der Staatskapelle Berlin

I. VIOLINE *Wolfgang Herrmann | Jueyoung Yang | Myung-Eun Lee | Lesya Kot*

II. VIOLINE *Maciej Strzelecki | Konstanze Glander | Camille Joubert*

BRATSCHEN *German Tcakulov | Dashiel Nesbitt | Carolin Krüger | Sophie Grootte*

VIOLONCELLO *Jee Hye Bae | Alexander Kovalev*

KONTRABASS *Bernardo Alviz | Jee Eun Seo*

FLÖTE *Hélène Freyburger*

OBOE *Dongxu Wang*

KLARINETTE *Tomaz Mocilnik*

FAGOTT *Francisco Esteban*

HORN *Jonas Finke | Merav Goldmann*

TROMPETE *Alper Çoker*

POSAUNE *Naomi Yoshida*

TUBA *Antonio Garcia Crespo*

SCHLAGZEUG *Johannes Graner*

HARFE *Anneleen Schuitemaker*

STAATSOPERNCHOR

1. SOPRAN *Katharine Bolding | Yang-Hee Choi | Jinyoung Kim | Vera Krause
Birgit Siebart-Schulz*

2. SOPRAN *Konstanze Löwe | Julia Mencke | Sibylle Wendt*

1. ALT *Brigitte Bohm | Ilona Ehlert | Elke Engel | Iléana Booch-Gunescu
Carsta Teubner*

2. ALT *Verena Allertz | Veronika Bier | Claudia Tuch*

1. TENOR *Hubertus Aßmann | Motoki Kinoshita | David Oliver
Dmitri Plotnikov | Andreas Werner*

2. TENOR *Günther Giese | Andreas Möller | Frank Szafranski*

1. BASS *Alejandro Greene | Mike Keller | Renard Kemp | Sergej Shafranovich*

2. BASS *Artur Grywatzik | Bernhard Halzl | Peter Krumow | Waldemar Sabel*

KOMPARSERIE

Martina Böckmann | Raoul Konezni | Wolfgang Stiebritz

LEITUNG DER KOMPARSERIE *Eveline Galler-Unganz*

TAXI- UND RESTAURANTRESERVIERUNG Sie haben die Möglichkeit, am Servicetisch im Eingangsfoyer ein Taxi für die Heimfahrt zu bestellen. Außerdem sind wir gern bereit, für Sie einen Tisch in einem der umliegenden Restaurants nach der Vorstellung zu reservieren.

PRODUKTION

MUSIKALISCHE ASSISTENZ *Michele Gamba* | *Gary Gromis* | *Rupert Dussmann*

REGIEASSISTENZ | ABENDSPIELLEITUNG *Caroline Staunton*

BÜHNENBILDASSISTENZ *Polina Liefers*

CHORASSISTENZ *Adrian Heger*

INSPIZIENZ *Harald Lüders* | *David Merz*

BELEUCHTUNGSINSPIZIENZ *Irene Flegel*

ÜBERTITEL *Leni Schnelle* | *Irene Flegel*

ÜBERTITEL-PROJEKTIONEN *Leni Schnelle*

ITALIENISCHE SPRACHBETREUUNG *Serena Malcangi*

PROBENLEITUNG TANZ *Martina Böckmann*

REGIEHOSPITANZ *Milena-Maria Smaczny*

DRAMATURGIEHOSPITANZ *Morten Grage* | *Johanna Müller* | *Anna Raisich*

TECHNISCHER DIREKTOR *Hans Hoffmann*

LEITUNG BÜHNENTECHNIK *Sebastian Schwericke*

BÜHNENMEISTER *Torsten Hradecky* | *Frank Meynhardt*

PRODUKTIONSLEITUNG *Benjamin Meintrup*

PRODUKTIONSASSISTENZ *Kerstin Koser*

LEITUNG BELEUCHTUNG *Olaf Freese*

BELEUCHTUNGSMEISTER *Sven Hogrefe*

LEITUNG TONTECHNIK *Christoph Koch*

REQUISITE *Christian Jacobi*

KOSTÜMDIREKTORIN *Birgit Wentsch*

KOSTÜMASSISTENZ *Katja Nölte-Engelmann*

PROBENASSISTENZ KOSTÜM *Anne-Marie Miene*

KOSTÜMHOSPITANZ *Jakob von Seidlein*

LEITUNG GARDEROBE *Kirsten Roof*

Das Fotografieren oder Filmen während der Vorstellung ist aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet.

CHEFMASKENBILDNER *Jean-Paul Bernau*
MASKENGESTALTUNG *Ulrike Reichelt | Anja Rimkus*

ANFERTIGUNG DER KOSTÜME UND DEKORATIONEN IN DEN WERKSTÄTTEN
DES BÜHNENSERVICE DER STIFTUNG OPER IN BERLIN

GESCHÄFTSFÜHRUNG *Rolf D. Suhl*
PRODUKTIONSLEITER DEKORATION *Hendrik Nagel*
PPROJEKTLEITER *Stefan Dutschmann*
PRODUKTIONSLEITER KOSTÜM *Rainer H. Gawenda*
PROJEKTLEITERIN *Elke Eckardt-Schrem*



INTENDANT *Jürgen Flimm*
GENERALMUSIKDIREKTOR *Daniel Barenboim*
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR *Ronny Unganz*