

Auf der Grundlage von Brockes' Passionsdichtung erstellte Fasch eine stark gekürzte Fassung, die einerseits die aufführungspraktischen Gegebenheiten der Zerbster Hofkapelle in den Jahren zwischen 1723 und 1727 berücksichtigt, die andererseits in der Auswahl der übernommenen und in der Hinzufügung eigener Stücke ebenso wie in dem Verzicht auf alle mehr theatralisch-dramatischen Momente mit Dialogen und Turbaechören eine theologisch, sprich: pietistisch motivierte Schwerpunktsetzung erkennen läßt. Im Mittelpunkt von Faschs Textfassung stehen die Abendmahlsmystik, das Bekenntnis der eigenen Schuld, die Mahnung an das Gewissen, die Identifikation mit dem Leiden Jesu sowie die aus dessen Leiden und Sterben gewonnene Heilsgewißheit. In der Vertonung spricht sich Faschs pietistische Frömmigkeitspraxis in der Ablehnung allzu opernhafter Stilmittel aus, wodurch sein Werk in einem gewissen Gegensatz zu Telemanns Passionsvertonung steht, dessen Textdruck Fasch möglicherweise als Kompositionsgrundlage gedient hat.

Fragen an den Kompositionsprozeß und die Dramaturgie von Mozarts „Le nozze di Figaro“

von Jürgen Schaarwächter, Köln

Je mehr Kenntnisse wir über die Entstehung von Kompositionen ermitteln können, um so komplexer stellen sich diese nicht selten dar. Was in der alten Mozart-Ausgabe noch weitgehend eindeutig erschienen war, mußte zum Teil inzwischen differenziert werden¹, so weist Alan Tyson in einem seiner jüngsten Aufsätze darauf hin, daß Veränderungen letzter Hand teilweise nur in Abschriften Eingang gefunden haben, im Autograph hingegen fehlen². Sollte es nicht möglich sein, daß auch der umgekehrte Fall eintreten könnte?

Eine Betrachtung des Notentexts von Mozarts *Le nozze di Figaro* zunächst unter rein philologischen Fragestellungen hat durchaus zu Antworten auf einige Fragen der Entstehungsreihenfolge der Stücke führen können (Betrachtungen von Papiersorten und Tinten³); fügt man, wie es hier versucht werden soll, diesen Betrachtungen

¹ Siehe schon Siegfried Anheißer, *Die unbekannte Urfassung von Mozarts „Figaro“*, in: *ZfMw* 15 (1933), S. 301ff.; später z. B. Ludwig Finscher, Vorwort zu *W. A. Mozart. Neue Ausgabe sämtlicher Werke [NMA] II/5*, Bd. 16: *Le nozze di Figaro*, vorgelegt von Ludwig Finscher, Kassel u.a. 1973, Teilband 1, S. VIIIff.; ders., *Zur Edition von „Le nozze di Figaro“ (Typus 3: Edition, für die das Autograph nur zum Teil zugänglich war; Kritischer Bericht noch nicht erschienen)*, in: *Neue Mozart-Ausgabe. Bericht über die Mitarbeitertagung in Kassel 29.–30. Mai 1981*, hrsg. von der Editionsleitung: Dietrich Berke, Wolfgang Plath, Wolfgang Rehm, o. O., 1984, S. 44f.; besonders die Diskussion S. 45.

² Alan Tyson, *Some Problems in the Text of „Le nozze di Figaro“: Did Mozart Have a Hand in Them?* In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, Cambridge (Mass.)/London 1987, S. 307. Tyson argumentiert, daß manche während der Proben sich ergebende Veränderungen zunächst in die *Hoftheater-Abschrift* eingetragen wurden und dann nicht unbedingt Eingang in das Autograph fanden — womöglich (wie im Fall des Terzetts Nr. 14) sogar bewußt nicht.

³ Karl-Heinz Köhler, *Mozarts Kompositionsweise. Betrachtungen am „Figaro“-Autograph*, in: *MJb* 1967, S. 21ff.; Alan Tyson, *„Le nozze di Figaro“, Lessons from the autograph score*. In: ders., *Mozart. Studies of the Autograph Scores*, S. 114ff. und 338ff. Tyson untersuchte lediglich die Papiersorten, Köhler zusätzlich auch die unterschiedlichen Tinten.

einen Vergleich mit dem zur Bearbeitung vorliegenden Bühnenstück⁴ hinzu, so lassen sich hoffentlich (in aller Unsicherheit, die Schlußfolgerungen eigen sind) noch einige weitere wesentliche Aussagen treffen.

Die durch Libretti und Abschriften fixierten Überlieferungen sind recht häufig betrachtet worden (insbesondere die Partiturnabschrift Donaueschingen⁵ und die italienischen⁶ sowie die Prager⁷ und Wiener⁸ Aufführungsfassungen), das Autograph hingegen wurde, insbesondere bezüglich der letzten beiden Akte, bislang offenbar nicht zur Genüge untersucht⁹.

II

Ein Vergleich der ersten beiden Akte bei Beaumarchais und Da Ponte/Mozart erweist, trotz der im Libretto notwendigerweise vorgenommenen Straffungen, sehr weitreichende Übereinstimmungen. Abgesehen von der Einführung von Bartolos Arie (Nr. 4), die als einzige im ersten Akt bei Beaumarchais nicht vorgestaltet ist¹⁰, stimmen (in der Zählung der Oper¹¹) die sieben ersten der acht Szenen des ersten Aktes größtenteils sogar wörtlich überein (Ausnahme ist die grundsätzlich andere Textkonzeption von Figaros Kavatine Nr. 3, die bereits zu Beginn der Oper zeigt, daß reflektierende Passagen, wie in der Opera buffa notwendig und üblich, möglichst vermieden werden). Erst die Finalszene weist weitreichende Veränderungen auf, die sich nur zum Teil direkt auf die tradierte Buffa-Dramaturgie zurückführen lassen. Insbesondere das Streichen des Auftretens der Gräfin bewirkt eine stärkere Abrundung des Aktaufbaus, und der zweimal vorgetragene Bauernchor "Giovani liete" fördert zudem eine Strukturierung dieser Szene, in die der Handlungsumschlag zu Ende des Aktes und Figaros eben diesen pointierende (gleichfalls, wenn auch über mehrere Seiten verteilt, bei Beaumarchais vorgebildete) Arie organisch eingebunden sind.

⁴ Eine vollständige Liste der vergleichenden Betrachtungen von Drama und Libretto wäre lang, hier nur eine Auswahl: Edgar Istel, *Das Libretto. Wesen, Aufbau und Wirkung des Opernbuchs. Nebst einer dramaturgischen Analyse des Librettos von „Figaros Hochzeit“*, Berlin/Leipzig 1914; Christopher Raeburn, *„Le nozze di Figaro“ Libretto und Vorbild*, in: *ÖMZ* 18 (1963), S. 331ff.; Hans Ludwig Scheel, *„Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo Da Ponte*, in: *Mf* 28 (1975), S. 156ff.; Scheel, bei dem sich weitere Verweise finden, kannte Raeburns Aufsatz offenbar nicht.

⁵ Hierzu besonders Manfred Schuler, *Die Aufführung von Mozarts „Le Nozze di Figaro“ in Donaueschingen 1787 Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte*, in: *AMw* 45 (1988), S. 111ff.; ders., *Das Donaueschinger Aufführungsmaterial von Mozarts „Le nozze di Figaro“*, in: Christoph-Hellmut Mahling (Hrsg.): *Florilegium musicologicum. Hellmut Federhofer zum 75. Geburtstag*, Tutzing 1988, S. 375ff.; Finscher, Vorwort, S. XIIIff.; Tyson, *Problems in the Text...*, S. 309ff.

⁶ Alfred Einstein, *Mozart and Tarchi*, in: *MMR* 1935, S. 127; Michael Raeburn/Christopher Raeburn, *Mozart Manuscripts in Florence*, in: *ML* 40 (1959), S. 334ff.; Jack Allan Westrup, *Cherubino and the G Minor Symphony*, in: Herbert van Thal (Hrsg.), *Fanfare for Ernest Newman*, London 1955, S. 181ff.

⁷ Besonders Tyson, *Problems in the Text*; ders., *The 1786 Prague version of Mozart's „Le Nozze di Figaro“*, in: *ML* 69 (1988), S. 321ff.

⁸ Tyson, *Problems in the Text*; W. A. Mozart: *Eight Variant Versions from „Le nozze di Figaro“*, hrsg. von Alan Tyson, Oxford 1989.

⁹ Die Ausnahmen sind die bereits genannten Arbeiten Köhlers, Finschers und Tysons. Die letzten beiden Akte der Partitur befinden sich heute in der Jagiellonska-Bibliothek Krakow, wo die Arbeitsbedingungen nicht so günstig sind wie in der Deutschen Staatsbibliothek Berlin, wo die ersten beiden Akte aufbewahrt werden.

¹⁰ Bartolos Rache-Arie ergibt sich, und darin unterscheidet sie sich von einer Reihe von Nummern, die im weiteren Verlauf der Oper eingefügt wurden, ganz selbstverständlich aus der dramatischen Situation und der Tradition der Opera buffa (ähnlich wie sich am Ende der vierten Szene eine Arie der Susanna hätte ergeben können, wenngleich damit eine ähnliche Arienkonstellation eingetreten wäre wie zu Beginn des zweiten Aktes).

¹¹ Die Zählung der Nummern und Szenen folgt grundsätzlich der *Neuen Mozart-Ausgabe*.

Abgesehen von den Änderungen, die die Umformung eines Sprechdramas in ein Opernlibretto wie selbstverständlich mit sich bringt, ist auch im zweiten Akt einzig auf eine wesentliche Hinzufügung hinzuweisen, die, wie Karl-Heinz Köhler nachgewiesen hat¹², auf relativ spät herangezogenem Papier zu finden ist: die Vorstellungskavatine der Gräfin (Nr. 10), mit der der Akt eröffnet wird. Überraschend genug ist diese erste Szene ähnlich strukturiert wie die Schlußszene des ersten Aktes; hier bildet der doppelte Rückgriff auf Figaros Kavatine Nr. 3 das Strukturierungselement, mittels dessen Auftritt und Abgang Figaros dingfest gemacht werden (und zumindest beim Abgang ist diese Technik bei Beaumarchais bereits vorgegeben¹³).

In unserem Zusammenhang weiterhin erwähnenswert ist Susannas Arie „Venite inginocchiatevi“, die bei Beaumarchais zwar vorgestaltet ist, dies jedoch eigentlich als Duett Susanna-Gräfin (der Duktus des Duettes hätte mehr oder weniger dem des Briefduettes Nr. 20 aus dem dritten Akt geähnelt). Daß hier eine Umgestaltung zur Arie stattgefunden hat, ist insofern nicht überraschend, als es sich zum einen um die erste Solonummer Susannas überhaupt handelt und sie in dieser szenischen Situation eher zu erwarten wäre als eine Arie der Gräfin, die erst im dritten Akt die Hauptinitiative der Intrige übernimmt (Auftrag an Susanna, den Grafen zum Stelldichein zu bestellen; Geld für Susanna, um Figaro von dem Eheversprechen loszukaufen; Vorbereitung des Billets an den Grafen¹⁴), und daß zum zweiten ohnehin die nächsten beiden Nummern Ensembles sind, die übernächste überdies ein kleines Duett für zwei Soprane¹⁵.

III

Mit dem dritten Akt werden die Straffungen weiter forciert. Aus den ersten acht Szenen bei Beaumarchais wird eine einzige, und die erste Hälfte des vierten Aktes (Szenen I bis XIII) von Beaumarchais wird zum Finale des Aktes umgewandelt (Nr. 20—22). Die Probleme, die sich aus dieser Schürzung ergeben, waren nicht gering und ließen Da Ponte und Mozart fast scheitern.

Die größte Schwierigkeit lag darin, die Gerichtsszene so zu straffen, daß sie nicht lange dauert, nichtsdestoweniger verständlich und glaubhaft bleibt. Was läge näher, als sie h i n t e r die Bühne zu verlegen, sind doch die Beweggründe der einzelnen Personen hinlänglich bekannt (einzige Ausnahme ist Basilio, der bei Beaumarchais als alter Verehrer Marcellinas auftritt und dadurch wesentlichen Anteil an der Handlung gewinnt¹⁶)?

¹² Köhler, *Mozarts Kompositionsweise*, S. 38; s. a. Anm. 19.

¹³ Bei Figaros Auftritt singt in Beaumarchais' Komödie Susanna, bei Mozart trallert Figaro.

¹⁴ Eine ähnliche Akzentverschiebung in der Charakterisierung findet fünf Jahre später bei der Königin der Nacht in der *Zauberflöte* statt.

¹⁵ Wie Karl-Heinz Köhler, *Figaro-Miscellen: Einige dramaturgische Mitteilungen zur Quellsituation*, in: *MJb* 1968/69, S. 119ff. feststellte und Alan Tyson, *Problems in the Text*, S. 300—304, ausführte, wurde schon früh ein zu dem genannten Duettino Nr. 15 alternativ nutzbares Rezitativ geschaffen, und Tyson sieht hinreichende Evidenz dafür, daß dieses Rezitativ von Mozart stammt.

¹⁶ Die Figur des Basilio wird bei aller Differenzierung auf den Typ des üblen Intriganten verkürzt, während er bei Beaumarchais eine weitere dramaturgische Funktion erfüllt, durch die seine Arie im IV. Akt plausibler hätte wirken können.

Aber dadurch ergab sich eine empfindliche Lücke zwischen der Zornesarie des Grafen (Nr. 17) und dem nach dem Prozeß stattfindenden Streit (mit Sextett, Szenen V und VI), wo doch ganz selbstverständlich der Graf den Vorsitz bei dem Prozeß geführt haben wird.

Die erste Überlegung, die Situation zu lösen, mag die Einfügung der (neuerfundenen) Soloszene der Gräfin (Nr. 19) dargestellt haben, deren potentielle ursprüngliche Positionierung vor den Szenen V und VI Robert B. Moberly und Christopher Raeburn¹⁷ argumentativ hinreichend nahegelegt haben¹⁸. Um die Arie der Gräfin nicht direkt der Szene des Grafen folgen zu lassen, mag die Szene VII neu geschaffen worden sein, die die Cherubino-Handlung (sogar mit einem ursprünglich geplanten einzufügenden kurzen Solostück Cherubinos¹⁹) fortführt.

Mit dieser Szenenreihenfolge würde einer ganzen Reihe dramaturgischer Probleme Rechnung getragen: es wäre genügend Zeit zur Durchführung des Prozesses; Cherubino hätte genügend Zeit, sich zum Mädchen zu verkleiden; Susanna hätte Gelegenheit, von der Gräfin die Börse zu erhalten, mit der sie im Sextett Nr. 18 Figaro loszukaufen sucht²⁰.

Eine rein aufführungspraktische Schwierigkeit wäre aber bestehen geblieben. In der Wiener Uraufführung wurden die Partien Bartolo/Antonio und Basilio/Curzio von jeweils einem Sänger gegeben; das erforderte, daß genügend Spielraum zur Umkleidung gegeben wäre. An allen anderen Stellen der Partitur (insbesondere im Finale des II. Aktes) ist diesem Grundgedanken Rechnung getragen worden, und von daher könnte es sich hierbei um ein Gegenargument zu der von Moberly und Raeburn vorgeschlagenen ‚ursprünglichen‘ Fassung handeln.

Solange die einzelnen Arbeitsgänge nicht über die bisherigen Ergebnisse hinaus geklärt worden sind²¹, muß man sich dem Postulat derselben begnügen: a) während

¹⁷ Christopher Raeburn/Robert B. Moberly, *Mozart's „Figaro“*. *The Plan of Act III*, in: *ML* 46 (1965), S. 134ff.; dazu auch: Robert B. Moberly, *Three Mozart Operas. Figaro — Don Giovanni — The Magic Flute*, London 1967, S. 103ff. und S. 110.

¹⁸ Es muß eingestanden und betont werden, daß Raeburn und Moberly nur argumentativ vorgehen können, Evidenz für ihre Überlegungen besteht nur indirekt (s. unten).

¹⁹ Tyson, *Lessons*, S. 117f., stellt die Faktenlage dar und kommt zu dem Schluß: „And up to a late stage Mozart seems to have counted on its being in the opera“ Angesichts der Tatsache, daß Cherubinos Nummer im II. Akt, „Voi che sapete“ (wie auch die Arie der Gräfin davor und die Susannas danach sowie das erste Blatt von Cherubinos Arie aus dem I. Akt „Non so più cosa son“), auf Papier geschrieben ist, das eine späte Schaffensphase anzeigt (es handelt sich um dasselbe Papier, auf dem der größte Teil der letzten beiden Akte geschrieben ist), muß andererseits darauf hingewiesen werden, daß die Nummer im zweiten Akt bei Beaumarchais vorgebildet ist (der Text dazu ist, wie Raeburn, *Libretto und Vorbild*, S. 338, aufzeigt, aus dem Vorwort Beaumarchais' zu seiner Komödie abgeleitet). Tyson weist allerdings in einem Brief an den Verfasser vom 22. Oktober 1991 auf die Möglichkeit hin, daß diese und die beiden sie umgebenden Nummern aus irgendeinem Grund neugeschrieben werden mußten. Am wahrscheinlichsten ist, daß Cherubinos Arietta aus dramaturgischen und proportionstechnischen Gründen im Verlauf der Komposition aufgegeben wurde.

²⁰ William Mann, *The Operas of Mozart*, London 1977, nimmt es (S. 413) für selbstverständlich an, daß die Gräfin Susanna das Geld gegeben hat. Diese Erklärung erscheint Walter Felsenstein nicht schlüssig: „Viele kommen darauf, die Gräfin habe Susanna das Geld gegeben. Doch dann hätte sie es ja gar nicht erst zum Konflikt kommen lassen brauchen.“ (Dieter Kranz, *Zu Felsensteins letzter Inszenierung von Mozarts „Le nozze di Figaro“ an der Komischen Oper Berlin, 1975*, zitiert nach *Wolfgang Amadeus Mozart: Die Hochzeit des Figaro. Texte, Materialien, Kommentare*, hrsg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Reinbek 1982, S. 298). Wäre es nicht jedoch am schlüssigsten, daß Susanna die Gräfin erst im letzten Moment um Geld gebeten hat? Auch bei Beaumarchais nämlich heißt es (III. Akt, 17. Szene), daß Susanna das Geld von der Gräfin „als Mitgift“ geschenkt bekommen hat.

²¹ Während Köhlers Untersuchungen durch Betrachtungen von Papiersorten und Tintensorten recht viel Aufschluß über die Kompositionsweise Mozarts brachten, legen Tysons Betrachtungen der Papiertypen (*Lessons*, S. 119f.) lediglich das Grundgerüst fest, mit dem wir rechnen müssen. Tintenuntersuchungen müßten weitere Erkenntnisse bringen.

der Konzeption von Akt III stellt sich heraus, daß zwischen die Arie des Grafen und die heutigen Szenen V und VI etwas eingefügt werden muß, um den dramatischen Fluß aufrechtzuerhalten — Ergebnis sind die heutigen Szenen VII und VIII; b) etwa gleichzeitig wird Szene IX konzipiert, die von Beaumarchais' Parallelszene darin abweicht, daß sie, dramaturgisch angemessener, vorgezogen wird (bei Beaumarchais kommt sie erst vor, nachdem die Mädchen und Cherubino der Gräfin ihre Blumen übergeben haben²²); c) erst zu einem relativ späten Zeitpunkt erfährt Mozart, daß Bartolo und Antonio von ein und demselben Sänger dargestellt werden, der zudem noch eine nicht geringe Position hinter der Bühne innehatte²³; kurzentschlossen werden die Szenen umgestellt, und diese Umstellung wurde nie mehr rückgängig gemacht — wodurch auch (verständlicherweise) für die ‚ursprüngliche‘ Fassung kaum Beweise vorgelegt werden können²⁴. „If a historian — even a music historian — writes that such and such ‘must have’ happened, we may reasonably suspect that he has no good evidence for what he is saying“²⁵. Andere Einwände aber als die, daß echte Beweise fehlen, haben auch neuere Forschungen nicht vorbringen können²⁶.

IV

Die letzten eineinhalb Akte Beaumarchais' sind bei Da Ponte und Mozart stark zusammengestrichen, dafür finden sich hier die Pflichtarien Marcellinas und Basilios (beide bei Beaumarchais nicht vorgebildet, aber auf unterschiedlichste Weise auf das Finale hinführend), eine kleine Kavatine Barbarinas (für die zu diesem Zeitpunkt zwölfjährige Anna Gottlieb, die später in der Uraufführung der *Zauberflöte* die Pamina sang) und die neu eingefügte Soloszene Susannas.

Vielfach hat die Forscher irritiert, daß Susannas Szene im gebundenen Autograph der Szene Figaros vorausgeht²⁷. Eine zweite, scheinbar damit überhaupt nicht zusammen-

²² Hier ist zu vermerken, daß der Chor Nr. 21 ganz selbstverständlich in die Szene eingefügt wurde, ähnlich der Einfügung der anderen Chornummern in die Oper.

²³ Hier sei auf Da Pontes Bericht in seiner Autobiographie verwiesen, demzufolge eine Aufführung des Fandango im III. Akt unterbunden werden sollte. Auffallend ist der Name dessen, der Graf Orsini-Rosenberg benachrichtigte, der dann das Ballett aus der Partitur entfernte: es handelt sich um einen „gewissen Bussani, Inspektor der Garderobe und der Kulissen“

²⁴ Die Schwierigkeit der Faktenlage, daß sich die Rezitative der Szenen VI und VII auf einem Blatt (S. 61f. der autographen Partitur) finden, erklärt Alan Tyson (*Lessons*, S. 118f.) folgendermaßen als überwindbar: „If the problem arising from the doubling of roles was detected at a very early stage, before the numbers of the third act were written down, then there would be no reason why any ‘change of plan’ should be reflected in the autograph score. [...] If, on the other hand, it is supposed that the score of the third act had been completed before the ‘change of plan,’ then it is necessary to assume that scene vi was rewritten in its new position.“

²⁵ Moberly, *Three Mozart Operas*, S. 26.

²⁶ Siehe besonders Tyson, *Lessons*; sogar bezüglich der Betrachtung der Papiertypen muß er zugeben. „It is the destiny of paper-evidence to be suggestive rather than conclusive“ (S. 120).

²⁷ Finscher, *Zur Edition*, S. 44: „Die originale Numerierung und einige andere Details deuten aber darauf hin, daß das nur ein Bindefehler ist.“ Dem schließt sich Tyson nicht an, und auch Finscher hatte in seinem Vorwort zur *NMA* zugeben müssen (S. XVII), daß die Echtheit dieser Numerierung „nicht unumstritten“ ist.

hängende Tatsache: das autographe *Accompagnato* Figaros ist herausgetrennt²⁸, beim Einbinden wurde eine Kopistenabschrift der autographen Partitur beigelegt. Aber auch das Susannas Szene folgende Rezitativ fehlt im Autograph²⁹.

Was besagen diese drei Fakten? Es ist interessant, daß sie zusammenfallen, denn alle drei Voraussetzungen sind notwendig, um eine die übliche Aufführungspraxis in Frage stellende Überlegung keineswegs unwahrscheinlich erscheinen zu lassen: daß Da Ponte und Mozart die (eines der zuletzt komponierten Stücke der Oper) Szene Susannas tatsächlich v o r Figaros Szene stellen wollten, wie es Walter Felsenstein 1975 praktiziert hat³⁰.

Gleichzeitig ist durch die bekannten Entwürfe allgemein bekannt, daß ein *Rondò* Susannas (*Es-dur*) schon ziemlich früh geplant wurde, aber Mozart große Schwierigkeiten bereitete³¹. Dann stellten offenbar Da Ponte oder Mozart fest, daß hier in den letzten Akt fast noch wesentlicher eine große Szene Figaros mit Arie gehörte, die an die Stelle des großen rasonierenden (politischen) Monologs Figaros (V. Akt, dritte Szene)

²⁸ In einem Brief an den Verfasser vom 4. September 1991 teilte Ludwig Finscher dem Autor mit, daß das Rezitativ 1929 auf der 55. Auktion von Liepmannsohn versteigert wurde, die mit Mozartautographen aus dem Besitz der Familie André bestritten wurde; „der Katalog besagt sonst nichts über die Provenienz.“ Bei dem Autograph, das sich heute in der Memorial Library of Music der Stanford University befindet, handelt es sich um einen dreiseitig beschriebenen Doppelbogen. Die letzte Seite ist leer, aber ein entsprechender Verweis am Ende des Rezitativs weist klar darauf hin, daß sofort die Arie folgen soll. (An dieser Stelle möchte ich besonders herzlich David Sullivan, dem Rare Books Librarian der Stanford University Libraries, für seine freundliche Hilfe danken.) Finscher hält es für wahrscheinlich, daß das Rezitativ „einfach als Souvenir“ (zitiert nach o. g. Brief) herausgetrennt wurde (analog zu so vielen anderen Autographenfragmenten Mozarts); auch Tyson sieht bislang keine Evidenz dafür, daß Mozart selbst das Rezitativ entfernt hat, er hält es für möglich, daß es „was taken out at some stage by somebody“ (aus einem Brief an den Autor vom 1. Oktober 1991). Gleichzeitig legt die Seitenverteilung nahe, daß das autographe Rezitativ zumindest schon vor Bindung der Partitur entfernt wurde (im Gegensatz dazu siehe die Rezitativfassung des Duettinos Nr. 14: Tyson, *Problems in the Text*, S. 300ff.): der Kopist fügte, unter Rückgriff auf die leer gebliebene zweite Hälfte des Doppelbogens, auf dem sich das Ende von Susannas Arie befindet (S. 171ff.), nur einen Einzelbogen hinzu (S. 175f.). Zur Klärung der Situation trägt bedauerlicherweise auch nicht die handschriftliche Notiz Mozarts auf Partiturseite 174 „Manca il Recitativo istromentato di Figaro avanti l'aria No. 30“ (Tyson, *Lessons*, S. 124) bei, die lediglich besagt, daß das *Accompagnato* nach der Arie Susannas (und, angesichts des Freiraums, der hinter dem Rezitativ geblieben ist, auch nach der Arie Figaros) komponiert oder aufgeschrieben wurde.

²⁹ Nichtsdestoweniger ist die Szene genügend mittels Libretti und Abschriften überliefert (Tyson, *Problems in the Text*, S. 314ff., Faksimile des Wiener Uraufführunglibrettos, S. 315). Daß in der Budapester Abschrift Cherubinos Geträller nicht ausgeschrieben ist, braucht nicht zu überraschen, waren doch bereits im Uraufführunglibretto die Textzeilen, die die Melodie des Pagen identifizieren ließen, gestrichen worden (zumindest in dem Exemplar der Library of Congress, Washington, D.C.). Daß sie hingegen in dem Gesangspart des Cherubino (Faksimile, S. 316) desselben Aufführungsmaterials ausgeführt sind, zeigt, daß es sich offenbar um eine *ad libitum*-Einlage handelte, die aus dramaturgischen Zwecken in der Regel gestrichen wurde. Tyson hingegen (S. 316) nimmt an, daß Mozart diesen Strich nicht gewollt habe, so daß „it is possible for us to restore the missing measures.“

³⁰ Felsenstein hatte zunächst bloß dramaturgische Gründe. In dem bereits zitierten Interview mit Kranz sagte er — und dies erhellt die Situation noch von einer weiteren Seite — auf die Frage: „Welches ist Ihr Hauptargument für die Umstellung? Würde die Arie am ursprünglichen Ort die menschliche Substanz Figaros beschädigen, wenn er also auf relativ geringe Indizien hin schon an Susannas Treue zweifelt und in solche Raserei verfällt?“: „Auf der einen Seite ist das Indiz gar nicht so gering, auf der anderen ist Figaros Teilnahme an der Arie der Susanna von den Autoren sogar gefordert. Aber seine Reaktion darauf ist mit einem Rezitativsatz erledigt, und die Arie kommt vorher. Das ist mir nicht ganz begreiflich, weil ich das Stück sonst für absolut fehlerlos halte. [...] Den eigentlichen Anfang (der Verzweiflungsszene Figaros) bringen erst die Synkopen vor »die Falsche«. Diese Takte enthält unsere Fassung heute, während sie vor 25 Jahren noch gestrichen waren“ (Kranz, *Zu Felsenstein*, S. 298).

³¹ Siehe Finscher, *Vorwort ...*, S. XXf.; Tyson, *Lessons ...*, S. 122ff. Tyson bereitet es besondere Schwierigkeiten, daß Susannas *Rondò* erst in *Es-dur* konzipiert wurde und dann nach *F-dur* wechselte. Daniel Heartz' Überlegungen (*Constructing „Le nozze di Figaro“*, in: *Journal of the Royal Musical Association* 112 (1987), S. 84f. und 95) scheinen seine Fragen zumindest zum Teil zu beantworten, weist Heartz doch eine gewisse Ähnlichkeit der ersten Fassung von Mozarts Arie mit dem *Rondo* der Rosina in Paisiello's *Il barbiere di Siviglia* auf (Tonart *Es-dur*, gerades Metrum etc.); angesichts der Tatsache, daß Nancy Storce in der Wiener Erstaufführung von Paisiello's Oper die Partie der Rosina gesungen hatte, scheint es nicht unmöglich, daß Mozart die Nummer zunächst in bewußter Anlehnung an Paisiello als Parodie der Gräfin durch Susanna anlegen wollte und erst spät zu jener anderen, völlig eigenen Konzeption gelangte.

zu treten hätte. Die Arie wurde in *Es-dur* ausgeführt, und zu diesem Zeitpunkt scheint Susannas Szene wohl erst einmal in den Hintergrund gerückt zu sein, wurde doch auf demselben Bogen, auf dem die letzten beiden Seiten von Figaros Arie zu finden sind, bereits das Finale der Oper begonnen (Autograph S. 189–192)³². Erst zu einem späteren Zeitpunkt, wahrscheinlich in zeitlicher Nähe zu der Ouvertüre, wurde ein neuer Anlauf zu Susannas Szene unternommen³³, die Arie, jetzt mit anderem Text und anderem formalen Konzept, wurde nun in *F-dur* ausgeführt.

Wo sollte diese Szene nun eingefügt werden? Für beide Möglichkeiten (zuerst Figaros oder zuerst Susannas Szene) ließen sich Argumente vorbringen, allein läßt die Faktenlage (früheste Librettodrucke und Abschriften) die heute übliche Reihenfolge Figaro Susanna endgültig erscheinen, wenngleich dramaturgische (und nur insofern auch philologische, als in der autographen Partitur die autographen relevanten Rezitative fehlen!) und musikalische Gründe dafür sprächen, daß die Gräfin bereits Figaros Szene belauschte (zumindest seit der sozusagen fünften Strophe³⁴ = T. 34ff. oder 62ff.³⁵), greift sie doch im Finale, als Susanna verstellt und zum Grafen gewandt mit den Worten „Giacchè così vi piace“ (T. 55f.) ein Motiv auf, das eines der Zentren von Figaros Arie bildete:



Nr. 27 son ro - se spi - no - se,
 son vol - pi vez - zo - se,
 son or - se be - ni-gne,...

Es stammte (allerdings in *A-dur*) aus Paisiellos Oper *Il Rè Teodoro in Venezia*, 1784, (Zweiter Akt, Szene III) und erscheint laut Hermann Abert³⁶ in semantisch ähnlichem Zusammenhang. Susanna hingegen zitiert (T. 322ff.) „Già ognuno, già ognuno lo sa!“. Damit ergäbe sich, daß zunächst die Szenen IX und X stattfänden, wodurch Figaros Eifersuchtsausbruch, zu Beginn der Szene XI in zweieinhalb Takten eher allzu

³² Auf den Seiten 189 und 190 findet sich das Ende von Figaros Arie, auf der darauffolgenden Seite 191 des Doppelbogens beginnt bereits das Finale. Alan Tyson in dem Brief an den Verfasser vom 22. Oktober 1991: "After the Act IV aria of Figaro, in this autograph score there is no entry for the recitative that precedes the Act IV Finale."

³³ Siehe Tyson, *Lessons*, S. 123f.: Tysons Überlegung, Susannas und Figaros Soloszenen seien Mozart gleichzeitig im Blick gewesen, mag ich mich nicht anschließen, da ein kompositorischer Prozeß, und nach den Untersuchungen Köhlers (*Mozarts Kompositionsweise*) bekanntermaßen auch der des Figaro, nicht unbedingt einer strengen Chronologie folgen muß, weswegen es mir durchaus möglich und wahrscheinlich scheint, daß Susannas Szene tatsächlich erst einmal bewußt zurückgestellt wurde. Die Frage der endgültigen Tonarten läßt sich vielleicht anhand einer Betrachtung sämtlicher Solonummern und des Entstehungsprozesses der zu den hier relevanten in Beziehung stehenden klären.

³⁴ Der Text von Figaros Arie weist eine siebenstrophige Struktur auf, so daß der Auftritt der Gräfin also erst zu einem fortgeschrittenen Stadium notwendig wäre (sie hat sich ja zunächst zurückgezogen).

³⁵ T. 62ff. ist eine Parallelstelle zu T. 34ff.

³⁶ Hermann Abert, *Paisiello's Buffokunst und ihre Beziehungen zu Mozart*, in: *AfMw* 1 (1918/19), S. 419.

knapp dargestellt, mit seiner Soloszene mehr Raum gewänne (womöglich mit einem neu zu konzipierenden — aber nie ausgeführten — *Accompagnato*³⁷).

Nach dieser Szene müßte die Szene XI geringfügig, nämlich um zweieinhalb Takte gekürzt, angeschlossen werden. (Figaros Sätze „Perfida, e in quella forma meco mentia? Non so s'io veglio, o dormo“ könnten zur Einleitung in seine große Szene dienen.) Nichtsdestoweniger gibt es für eine solche geplante Veränderung keinen Beweis: Das Autograph des Rezitativs scheint nicht mehr zu existieren, und in der gebundenen autographen Partitur fehlt das Rezitativ Szene XI ganz.

V

Betrachtet man die für die Oper neugestaltete Handlung, so bleiben zunächst ein paar die Proportionsverschiebungen betreffenden Fragen bestehen.

Eine Übersicht über die Verteilung der Solonummern auf die neun mitwirkenden Sänger der Uraufführung ergibt:

Figaro	3	Marcellina	1
Susanna	2	Basilio/Curzio	1
Cherubino	2(+ 1 ³⁸)	Bartolo/Antonio	1
Contessa	2	Barbarina	1
Conte	1		

Auffallend ist hier besonders, daß dem Graf nur eine und Cherubino im Endeffekt drei Solonummern zugewiesen sind³⁸; hierfür eine überzeugende Erklärung zu finden, fällt etwas schwer. Offenbar wurde für die ‚terza donna‘, die Hosenrolle des Cherubino, mehr an Solonummern erwartet als für den Sänger des Grafen und sogar die Sängerin der Susanna³⁹, die, vielleicht als Ausgleich dazu, in weit mehr Ensembles mitwirkte (diese Konstellation ergab sich zu einem nicht geringen Teil ohnehin aus der Handlungskonstruktion):

³⁷ Für die hier genannte Lösung, verbunden mit der Kürzung der Szene XI, entschied sich 1993, nachdem der Verf. den vorliegenden Artikel bereits vollendet hatte, angeregt durch seinen Korrepetitor Nicholas McNair, John Eliot Gardiner in seiner Produktion der Oper in der Queen Elizabeth Hall, London, mit der ihr folgenden Schallplattenaufnahme (Deutsche Grammophon, Archiv Produktion 439 871-2, Hamburg 1994). Das neu zu konzipierende *Accompagnato* erreichte er durch eine Zweiteilung des vorhandenen: die Sätze „Tutto è disposto“ folgen weiterhin der Szene VII — Susannas Arie folgen dann die Worte „Oh Susanna, Susanna, quanta pena mi costi!“

³⁸ Bezieht sich auf die ursprünglich geplante Arietta im III. Akt.

³⁹ Es ist auffallend, daß Susanna ihre beiden Arien bewußt in Gesellschaft oder sogar während einer Aktion singt.

Figaro	6(+ 2 ⁴⁰)	Marcellina	4
Susanna	12	Basilio/Curzio	4
Cherubino	3(+ 1 ⁴¹)	Bartolo/Antonio	3(+ 1 ⁴²)
Contessa	5	Barbarina	1(+ 1 ⁴¹)
Conte	7		

Es scheint, als begründe das häufige Mitwirken in Ensembles⁴³ (Susanna, Graf!) die Möglichkeit, in der Ausstattung mit Solonummern sparsam zu verfahren (Figaros Arie zum Schluß des I. Aktes hat vor allem dramaturgische [Final]-Funktion und wäre, ginge es nur um die Charakterisierung Figaros, nicht unumgänglich nötig gewesen⁴⁴).

Ein anderes Argument könnte sein, daß die Charakterisierung durch Ensembles die soziale Komponente der Figuren betonen will, die Tatsache, daß ihre Eigenart besonders in und durch die Gesellschaft anderer zum Ausdruck gebracht wird. Hierbei ergeben sich Ähnlichkeiten sowohl zwischen Susanna und dem Grafen als auch zwischen Figaro und der Gräfin (bei letzteren herrscht eher eine Tendenz zur Kontemplation — wenngleich auf andere Weise als in Beaumarchais'⁴⁵ Drama).

Diese Ähnlichkeiten schlagen sich — und das mag überraschen — in Terz- oder Quintverwandtschaften der Tonarten der Arien Figaros und der Gräfin (*F*-dur, *C*-dur, *Es*-dur/*Es*-dur, *C*-dur) bzw. Susannas und des Grafen (*G*-dur, *F*-dur/*D*-dur) nieder, wohingegen bei den eigentlich zusammengehörenden Paaren das Intervall der Sekunde eine nicht geringe Rolle spielt⁴⁶ (Gräfin II. Akt: *Es*-dur; Graf III. Akt: *D*-dur; Gräfin III. Akt: *C*-dur — Figaro I. Akt: *F*-dur, dann *C*-dur; Susanna II. Akt: *G*-dur; Susanna IV. Akt: *F*-dur; Figaro IV. Akt: *Es*-dur; besonders im dritten bzw. vierten Akt folgen die Arien direkt aufeinander, stehen an exponierter Stelle im Akt und stehen jeweils in Sekundabstand zueinander).

⁴⁰ Bezieht sich zum einen auf den Huldigungschor im ersten Akt, in dem Figaro angemessenerweise mitwirken muß, zum anderen auf die zu instrumentierende Reprise des „Se vuol ballare“ in der Szene I des zweiten Aktes (siehe auch Finscher, Vorwort, S. XVIII).

⁴¹ Sinnvollerweise müßten Barbarina und Cherubino in dem Mädchenchor im III. Akt mitsingen.

⁴² Hier findet durch das Auftreten eines Sängers als Bartolo/Antonio im Finale des II. Aktes eine Doppelzählung statt, die bei Besetzung durch zwei Sänger nicht stattfände.

⁴³ Es ist zu beachten, daß Susanna in insgesamt 14 Nummern mitwirkt, während Figaros Mitwirkung in mindestens 11 Nummern nachgewiesen werden kann.

⁴⁴ Die Finalarie des I. Aktes ist im Grunde nur Teil der Intrige und spiegelt ganz gewiß nicht (wie Hermann Abert, *W. A. Mozart*. Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, II. Band, Leipzig 7. Auflage 1956, S. 263, behauptet) Figaros Eifersucht auf den Pagen wider (überläßt er doch schon kurz danach Cherubino den Damen zur Verkleidung). Ob sie nur vorspiegeln soll, daß dem Willen des Grafen willfahren werden soll, oder ob sie gleichzeitig einen indirekten Angriff auf den Grafen enthält, wie erstmals Gunter Reiss (*Die Thematik der Komödie in „Le Nozze di Figaro“*, in: *MJb* 1965/1966, S. 172, Anm. 20) vermutete, läßt sich nicht eindeutig beantworten, bestimmt doch auch ihre Funktion ihren Effekt mit und ließ sie schon zu Lebzeiten Mozarts zu einem äußerst populären Stück werden.

⁴⁵ Eine Ausnahmeposition nimmt die Figur Figaros ein, die sowohl mit relativ vielen Ensemblebeteiligungen als auch mit drei Solonummern versehen ist; berücksichtigt man jedoch, daß Figaro und Susanna ohne Zweifel die Protagonisten der Oper sind, Susanna mit ihrem Verhältnis 2 Solonummern/12 Ensemblebeteiligungen aber allemal besser wegkommt als Figaro, so gewinnen dadurch Figaros Solonummern enorm an Gewicht. Es ist vielfach darauf hingewiesen worden, daß Beaumarchais' kontemplative Passagen von Da Ponte und Mozart fast ausnahmslos gestrichen worden sind; stattdessen jedoch wurden einige Nummern eingefügt, die den Handlungsfluß beruhigen und gleichzeitig zur (von der Beaumarchais' abweichenden) differenzierteren Charakterisierung beitragen.

⁴⁶ Joachim Kaiser war sich der Wichtigkeit seiner Erkenntnis, daß „die Sekunde als entscheidendes, charakterisierendes Intervall verstanden werden muß“ (Joachim Kaiser, *Erlebte Musik von Bach bis Strawinsky*, Hamburg 1977, S. 102) wahrscheinlich nicht voll bewußt, wurde doch dieser Aspekt überhaupt nicht erwähnt.

Das Paar Bartolo/Marcellina, zwischen dem sich erst im Verlauf der Handlung eine immer weitere Einigkeit einstellt, tritt in seinen Arien (Nr. 4 und 25) in ein Quintverhältnis (*D-dur/G-dur*), das ansonsten den nicht zusammengehörenden Paaren vorbehalten bleibt⁴⁷. Die Solonummern von Cherubino und Barbarina hingegen weisen ein Tonartenverhältnis auf, das genau zwischen der reinen Quint-/Terz- und Sekund-Verwandtschaft liegt: Cherubinos *Es-dur*-Cavatina des ersten Aktes tritt zu Barbarinas *f-moll*-Cavatina im IV. Akt in Sekundverhältnis (ähnlich Susanna und Figaro), das *B-dur* der Canzonetta im II. Akt hingegen läßt sich als (*Dur-!*)Quint zu Barbarinas *f-moll* deuten.

Aber vielleicht ist eine solche Deutung der Tonarten auch wieder eine Überinterpretation, könnte man doch Verwandtschaftsbeziehungen der Familie Antonios/Figaros ausmachen (*F-dur/f-moll*), Cherubinos *Es-dur* aus dem I. Akt nicht nur mit der Gräfin (II. Akt), sondern auch mit Figaros Wut über die Untreue der Frauen in Zusammenhang bringen, darüber hinaus gar Basilio mit dem Pagen (*B-dur*)! Nicht jedoch ließe sich daraus ableiten, daß sich der Tonartenplan einzig auf den großen musikalischen Bogen und das Sich-Fortentwickeln der dramatischen Handlung⁴⁸ zurückführen ließe. Unabhängig von der (nicht eindeutig beantwortbaren) Frage, welche Tonartenbeziehungen der Figuren untereinander ausdrücklich beabsichtigt und welche durch die Gesamtdramaturgie des Stückes bestimmt wurden, muß es, insbesondere unter dem Gesichtspunkt des kreativen Prozesses, der Hervorbringung von Text und Musik, für sehr wahrscheinlich angesehen werden, daß sowohl in der Frage der Verteilung der Solonummern als auch bezüglich der Tonartendramaturgie Überlegungen der großen wie auch der kleinen Zusammenhänge ineinanderspielen.

Alexander Skrjabin: Die 6. Klaviersonate op. 62

von Roland Willmann, Berlin

*Ich bin erschienen, um euch zu künden
Das Geheimnis des Lebens
Das Geheimnis des Todes
Das Geheimnis von Himmel und Erde*

Alexander Skrjabin

Daß Musik kein bloßes Tönen sei, sondern existentielle Erfahrungen zu artikulieren vermag, die einer sprachlichen Begrifflichkeit nicht zugänglich sind: Diese Überzeugung ist grundlegend für das Schaffen von Alexander Skrjabin (1872—1915). Sie prägt zumal seine fünf späten Klaviersonaten, die in den Jahren 1911—1913 entstanden sind. Zwar finden sich in dieser Werkreihe, die durch die 6. Sonate op. 62 eröffnet wird, zahl-

⁴⁷ Die Frage bleibt zu stellen, ob Basilio (*B-dur*) in Anlehnung an Beaumarchais weiterhin dem Paar Marcellina/Bartolo zuzuordnen wäre.

⁴⁸ Zu Fragen der Tonartendramaturgie insgesamt siehe z. B. Siegmund Levarie, *Mozart's „Le Nozze di Figaro“ A Critical Analysis*, London/Chicago/Toronto 1952, bes. S. 234ff.; Hermann Abert, *Zur Einführung in die Eulenburg-Taschenpartitur von „Le nozze di Figaro“*, London, o. J., bes. S. XIVff.; Stefan Kunze *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984, S. 252ff.; (zum III. Akt) Tyson, *Lessons*, S. 122.