

Chorwerke, Klavier- und Orgelstücke, kaum abzuschätzen. Bedeutet sein Spätwerk (etwa seit dem Violinkonzert op. 84, 1961), das in der Symphonik sein Zentrum hat, noch einmal, übers Persönliche hinaus, einen Höhepunkt?

Wellesz' Leben, Schaffen, Forschen und Lehren bilden eine Einheit, die in dem Begriff der Bildung aufgeht. Christentum und Antike, Wissenschaft, Kunst und Schöne Literatur bilden eine Einheit, die nichts Gewolltes zeigt, sondern natürlich scheinende Harmonie. Die Grundlage seines Wirkens war die klassische Bildung des Bürgertums, die Frucht ein erfülltes Leben in voller Selbstbestimmung. Wellesz' Wirken wird, wenn nicht schon alles verloren ist, unvergessen bleiben.

„Le Mariage de Figaro“ von Beaumarchais und das Libretto der „Nozze di Figaro“ von Lorenzo Da Ponte

von Hans Ludwig Scheel, Saarbrücken

Äußerungen über das Verhältnis von Mozarts Oper *Le Nozze di Figaro* zu der Komödie *Le Mariage de Figaro* von Beaumarchais sowie über die entscheidenden Divergenzen der beiden Werke in der musikwissenschaftlichen Literatur sind keineswegs selten¹, und auch Literaturwissenschaftler haben sich gelegentlich zu der

¹ Abgesehen von älteren Darstellungen verweisen wir besonders auf die eingehende Behandlung der Relation der beiden Werke zueinander bei Hermann Abert, *W. A. Mozart*, Neubearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns *Mozart*, Zweiter Teil: 1783-1791, 7. Aufl., Leipzig 1956, S. 231-305, sowie S. 91; vgl. weiter (kürzer und mit z. T. divergierenden Perspektiven): Ernst Lert, *Mozart auf dem Theater*, 3.-4. Aufl., Berlin 1921, S. 325ff.; Edward Joseph Dent, *Mozarts Opern* (a. d. Engl. übers.), Berlin (1922), S. 97ff.; Eric Blom, *The Literary Ancestry of Figaro*, in: *Musical Quarterly* XIII, 1927, S. 528-539; Robert Haas, *Wolfgang Amadeus Mozart* (Die Großen Meister der Musik), Potsdam 1933, S. 138-140; G. de Saint-Foix, *W.-A. Mozart. Sa vie musicale et son oeuvre*, T. IV, ²Paris 1939, S. 153-169; Leopold Conrad, *Mozarts Dramaturgie der Oper* (Das Nationaltheater, VIII), S. 263-285; Alfred Einstein, *Mozart, sein Charakter, sein Werk*, ³Zürich 1953, S. 484-489; Aloys Greither, *Die sieben großen Opern Mozarts. Versuche über das Verhältnis der Texte zur Musik*, Heidelberg 1956, S. 93ff.; Günter Reiss, *Die Thematik der Komödie in „Le Nozze di Figaro“*, in: *Mozart-Jb.* 1965/66, S. 164 bis 178.

Textgrundlage meines Aufsatzes sind: Beaumarchais, *Théâtre complet. Lettres relatives à son théâtre*. Texte établi et annoté par M. Allem et Paul-Courant (Bibliothèque de la Pléiade), Paris 1964 (*Le Mariage de Figaro*: S. 231-364), und: Neue Mozart Ausgabe, Serie II, Werkgruppe 5, Bd. 16 1/2: *Le Nozze di Figaro*, vorgeleitet von Ludwig Finscher. Kassel-Basel-Tours-London 1973. Für liebenswürdige Unterstützung sei an dieser Stelle Frau Kollegin Anna Amalie Abert und den Herrn Kollegen Walter Wiora und Christoph-Helmut Mahling gedankt.

Frage Beaumarchais-Mozart² geäußert. Ein systematischer Gesamtvergleich, der zweifellos nur auf dem Fundament einer genauen Einzelanalyse aller Teile und Elemente in einer größeren Monographie vorgelegt werden könnte, existiert meines Wissens noch nicht. Sicher stellt uns ein solcher Vergleich vor diffizile Probleme. Kann man die beiden Werke überhaupt vergleichen? Der Satz „*comparaison n'est pas raison*“, der bereits für den Vergleich von zwei literarischen Texten stimmt, gilt in besonderem Maße für alle Versuche von Vergleichen, bei denen die Vergleichsobjekte sich so divergierender Ausdrucksmittel bedienen wie Sprache und Orchestermusik. Selbst wenn Mozart nur den Text der Komödie von Beaumarchais, so wie er 1784 vorlag, vertont und instrumentiert hätte, würde eine vergleichende Analyse der Komödie und der Oper nur mit Hilfe einer raffinierten semiotischen Methode gelingen können, die überhaupt erst entwickelt werden müßte. Das Ergebnis der Analyse würde aber wohl dieses sein: daß trotz eines gleichen semantischen Kerns, teilweise gleicher visueller Eindrücke und weitgehend identischer Aussagegehalte, die Art und Weise der *I n f o r m a t i o n* und damit auch die ä s t h e t i s c h e Suggestion radikal differieren. Diese Überlegung ist vielleicht gar nicht so müßig, wie sie auf den ersten Blick erscheinen möchte. Denn wenn es auch einem Literaturwissenschaftler, der die Komödie von Beaumarchais kennt, unbenommen bleibt, bei einer Aufführung von *Figaros Hochzeit* intuitiv-instinktiv über die Kunst und ästhetische Potenz der Oper in Bezug zur Komödie zu seinem privaten Vergnügen zu urteilen, dürfte für eine wissenschaftliche Analyse *i m m e r* zu fordern sein, daß nur wirklich *K o m m e n s u r a b l e s* verglichen wird. Kommensurabel im strengen Sinn können aber nur solche Elemente zweier Vergleichsobjekte sein, die auf der gleichen Wirklichkeitsebene liegen.

Was kann man bei der Oper von Da Ponte-Mozart und der Komödie von Beaumarchais unter dieser Voraussetzung vergleichen, wenn man von den äußeren Fakten der Rezeption absieht? Denn das äußere Schicksal der Werke und das Verhalten des Publikums zu ihnen ist bei beiden in der Tat ähnlich gewesen. Zwar kam der eklatante Erfolg, der Beaumarchais bereits bei der ersten Aufführung in Paris am 27. April 1784 beschieden war, für Mozarts Oper noch nicht bei der Uraufführung in Wien am 1. Mai 1786, sondern erst bei der Wiederholung in Prag im Jahre 1787³. Doch gehören beide zu der relativ kleinen Zahl von Bühnenwerken des 18. Jahrhunderts, die sich seit damals – wenn auch mit geringen Unterbrechungen, die im Fall des *Mariage* politische Ursachen hatten – der Gunst der Theaterbesucher erfreuen. Die Komödie von Beaumarchais ist in der Zeit von 1784 bis 1965 von der Comédie française insgesamt 1135 Mal aufgeführt worden und gehört zur Spitzengruppe der im 20. Jahrhundert noch vitalen Werke der Theatertradition. Im gleichen Zeitraum verzeichnete die Pariser Opéra 310 Aufführungen der Mozartoper. Ganz abgesehen

2 Seit 1964 vgl. besonders: Rodolfo Kaiser-Lenoir, „*Le Mariage de Figaro*“ de Beaumarchais y „*Le Nozze di Figaro*“ de Da Ponte-Mozart, in: *Revista de Literaturas Modernas* 3, 1964, S. 57-74; Jacques Proust, *Beaumarchais et Mozart: une mise au point*, in: *Studi Francesi* 16, 1972, S. 34-45. Des weiteren sei verwiesen auf: Jürgen Petersen, *Figaro. Von Beaumarchais zu Mozart. Wandlungen einer Komödie*, in: *Die Hochzeit des Figaro. Dichtung und Wirklichkeit. Deutung und Dokumentation* von J. P., Ffm.-Berlin 1965, S. 7-33.

3 Vgl. dazu jetzt auch L. Finscher, NMA, a. a. O., 1. Teilband, S. X f.

davon, daß man Aufführungen der Pariser Oper heute ein erheblich größeres Gewicht beimessen sollte als solchen der Comédie française, dürften die Zahlen für alle Theater außerhalb Frankreichs, für die leider keine Gesamt-Statistik zur Verfügung stand, sicherlich mindestens die umgekehrte Relation aufweisen: Außerhalb Frankreichs werden die *Nozze di Figaro*, die eines der beliebtesten Werke des Opernrepertoires der ganzen Welt sind, erheblich häufiger aufgeführt als *Le Mariage de Figaro*. Was die kritische Auseinandersetzung mit beiden Werken betrifft, so kann man als Grundtendenzen die folgenden herausstellen: Für Mozarts Oper ist schon früher als für den *Mariage* höchst anerkennende Wertung die Regel. Die Beurteilung der Komödie von Beaumarchais schwankt stärker. Aber jedenfalls wiegt im 20. Jahrhundert bei den Literaturwissenschaftlern die positive Einstufung des *Mariage* als eines „grand événement littéraire“ eindeutig vor⁴. Doch damit sind wir bereits bei den ästhetischen und kunstkritischen Problemen, für die wir oben die Frage nach ihrer Kommensurabilität gestellt hatten.

Eine erste Antwort auf diese Frage kann sicherlich nur folgendermaßen lauten: Eindeutig kommensurable Gegebenheiten der *Nozze* und des *Mariage* sind nur die Texte von Beaumarchais und von Da Ponte! Die Untersuchung von Opern-Libretti, die auf literarische Vorlagen zurückgehen⁵, hätte demnach zunächst in der gleichen Weise zu erfolgen, wie die Interpretation verschiedener Fassungen eines ganz bestimmten literarischen Stoffes, wofür bekanntlich gerade die dramatische Literatur von der griechischen Klassik bis heute hunderte von Beispielen bereithält.

Die Intention der folgenden Seiten ist es, primär vom Wort ausgehend, einige der wesentlichen Konvergenzen und Divergenzen herauszustellen, so wie dies auch beim Vergleich von zwei beliebigen anderen, nicht vertonten Texten üblich ist, und damit die Vorarbeit für den Gesamtvergleich zu leisten. Fragen der Vertonung müssen dabei immer dort behandelt werden, wo die Musik für die Erklärung des Verhältnisses der Oper zur Komödie von vorrangiger Bedeutung ist⁶.

Während eine Untersuchung des Textes von Mozarts *Don Giovanni*, den Da Ponte ebenfalls verfaßt hat, sinnvollerweise außer der Vorlage von Bertati und Molière auch die zahlreichen anderen Stationen der „Don Juan-Tradition“ mitberücksichtigen sollte und die Analyse des Textbuchs der *Zauberflöte* von Schikaneder das Faktum der Umwandlung einer orientalischen Erzählung in ein dramatisches Werk einbeziehen muß, liegen die Dinge für das Libretto von *Le Nozze di Figaro* augenscheinlich sehr viel einfacher. Denn erstens ist die Vorlage eine Komödie,

4 Félix Gaiffe, *Le Mariage de Figaro*, erschien 1928 in der ersten, zwölf Texte der französischen Literatur behandelnden Reihe der Serie „Les Grands Événements Littéraires“ (2. Aufl. Paris 1942).

5 Für die Bearbeitung der dem *Mariage* vorangehenden Komödie *Le Barbier de Séville* durch Paisiello (1782) und Rossini (1816) ergibt sich aus der Tatsache, daß Beaumarchais selbst seinen Barbier ursprünglich als „opéra comique“ konzipiert hat, von selbst eine größere Nähe von „literarischer“ Vorlage und Oper.

6 Zweifellos zwingt uns nicht zuletzt die von Mozart vertretene Auffassung, „daß in einer Opera die Poésie schlechterdings der Musik gehorsame Tochter sein müsse“ (Brief vom 13. Oktober 1781, zit. nach A. Einstein, a. a. O., S. 437), dazu, selbst bei einem von der sprachlichen Information ausgehenden Vergleich die Wichtigkeit der uns durch die Musik zuteil werdenden Information nicht zu gering zu veranschlagen.

also bereits ein Bühnenwerk, und zweitens begegnet das dramatische Sujet von *Le Mariage de Figaro* erstmals in der 1784 aufgeführten Komödie: Die Handlung und ihre Personen stammen von Beaumarchais. Das heißt, anders als für den *Don Giovanni* oder etwa für den *Amphitryon 38*, wo Giraudoux 37 vorgeformte „Amphitryone“ um einen weiteren vermehrte, hatten Da Ponte und Mozart für die *Nozze* nur einen einzigen Figaro, nur eine einzige Hochzeit des Figaro als Modell vor sich. Insofern scheint es, als ob der Vergleich relativ einfach bewerkstelligt werden könnte.

Bei einer nur oberflächlichen Betrachtung der beiden Texte könnte man wohl die Auffassung vertreten, die entscheidenden Veränderungen im Operntext seien nur äußerlich, nämlich die Kürzung von fünf auf vier Akte und die Umwandlung aller für Vokalpartien vorgesehenen Stellen in Verse, während die dramatische Struktur im Kern identisch sei. Identisch sind jedenfalls, äußerlich gesehen, die Protagonisten, ihre Namen⁷, ihre soziale Stellung, ihre Relation zueinander und der Verlauf der Handlung, wenigstens in großen Zügen.

Wie der Titel beider Werke vermuten läßt, ist in beiden die Intrige, die in der Verhehlung Figaros ihre Auflösung findet, von Bedeutung⁸. Ähnlich wie im *Barbier de Séville* von Beaumarchais präsentiert sich diese Intrige in der traditionellen Dreiecks-Konstellation: Suzanne steht zwischen Figaro, der sie heiraten will und am Ende auch heiratet, und dem Grafen, der seine Zustimmung zu der Hochzeit nur unter der Bedingung gibt, daß Suzanne/Susanna ihn vorher – und vermutlich auch nachher! – erhört. Die beiden Verlobten sind sich in der Ablehnung dieser unzumutbaren Bedingung einig, und die Weise, wie es ihnen gelingt, den Grafen zu zwingen, auf seinen Wunsch zu verzichten, stellt einen der Handlungsfäden der Komödie und der Oper dar. Aber dieses Dreieck Suzanne-Figaro-Almaviva steht nur für eine Intrige, neben der es fünf weitere gibt, die im Text beider Werke mehr oder weniger deutlich erscheinen und alle durch Dreiecksfiguren veranschaulicht werden können:

1. Figaro steht zwischen Suzanne/Susanna und Marceline/Marcellina, zum mindesten in den Intentionen der älteren Frau, von der aber die Zuschauer und die Personen auf der Bühne schließlich erfahren, daß sie Figaros Mutter ist.
2. Der Graf steht zwischen Suzanne und Fanchette (in der Oper: Barberina), die ihn naiv, aber ohne den geringsten Zweifel zu lassen, kompromittiert. Wenn man allerdings sieht, daß die Tochter des Gärtners Antonio symbolisch als Vertreterin für alle weiteren außerehelichen Amouren des Grafen gedacht sein könnte, müßte man hier statt von einem Dreieck wohl von einem Polygon mit nicht festgelegter Seitenzahl reden.

⁷ Geändert werden nur die Namen von Fanchette (Barberina) und Don Gusman Brid'oisson (Don Curzio). Beide Veränderungen sind klangästhetisch motiviert, im zweiten Fall spielt darüberhinaus eine Rolle, daß die von Beaumarchais beabsichtigte Assoziation von „Gusman“ zu der Person des Richters Goëzman nur für ein Publikum nachvollziehbar war, das von der Rolle wußte, die dieser im Leben von Beaumarchais gespielt hat.

⁸ Hierzu und zum *Mariage* allgemein vgl. Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée ou le mariage de Figaro*, in: Das französische Theater. Vom Barock bis zur Gegenwart, hrsg. v. Jürgen von Stackelberg, II, Düsseldorf 1968, S. 79-99.

3. Die Gräfin liebt zwar in aufrichtiger Liebe den Grafen, doch ist sie für das Schwärmen des Pagen nicht ganz unempfindlich – deutlich im *Mariage*, sehr viel weniger deutlich in den *Nozze*.

4. Chérubin/Cherubino schwärmt nicht nur für seine Patin, die Gräfin, sondern auch für Suzanne/Susanna. Daß Susanna von der schwärmerischen Anbetung beeindruckt ist, wird in der Oper stärker deutlich als in der Komödie. Bezieht man die Tatsache ein, daß der Page ebenso wie der Graf potentiell für alle liebenswerten weiblichen Wesen, für die auch hier symbolisch Fanchette/Barberina steht, etwas übrig hat, gelangt man hier ebenfalls zu einer „polygonalen“ Konstruktion.

5. Schließlich steht noch Marceline „zwischen zwei Männern“: Bartolo, dem Vater Figaros, den sie heiratet, und Figaro, auf den sie es ja zunächst abgesehen hatte.

Innerhalb dieses auf den ersten Blick verwirrenden Geflechts von Konstellationen und Intrigen, die beiden Werken bis auf einzelne Veränderungen im Detail gemeinsam sind, ist nun aber die Gewichtung in den *Nozze* nicht mehr die gleiche wie im *Mariage*. Für den Leser oder Zuschauer der Komödie dreht sich die Haupt-handlung eindeutig um die Fragen: Darf Figaro heiraten? Wen darf er heiraten? Unter welchen Bedingungen darf er heiraten? Doch zu diesem ersten Aktionsstrang gesellt sich bereits bei Beaumarchais ein zweiter, dem man in etwa die gleiche Bedeutung wie dem ersten zuerkennen muß: Vom ersten Akt der Komödie an erfahren wir, daß die Gräfin unter der Untreue ihres Gemahls leidet. Und die Gräfin ist es auch, die am Ende, nachdem die Hochzeit Figaros bereits beschlossene Sache ist, das Spiel bis zu dem Moment fortsetzt, wo der Graf endgültig ins Unrecht gesetzt ist und sie um Verzeihung bitten muß. Für diesen zweiten Aktionsstrang ist schon bei Beaumarchais auffällig, daß Figaro in die Pläne der Gräfin und Suzannes nicht eingeweiht ist, daß wir hier also so etwas wie ein Komplott der beiden Frauen gegen die männlichen Hauptpersonen vor uns haben.

In der Oper gewinnt der zweite Aktionsstrang erheblich an Gewicht bei gleichzeitiger Abschwächung des ersten. Zwar hat Figaro auch jetzt noch die Sympathie des Zuschauers in der Auseinandersetzung mit dem Grafen, aber die eigentliche Spannung konzentriert sich nun viel stärker auf das Verhalten und auf die Gefühle der beiden Frauen, der Gräfin und Susannas. Dazu wird das Thema „Untreue der Frauen“ stärker akzentuiert als in der Komödie. Das geschieht vor allem durch die Arie Figaros „*Aprite un po' quegli' occhi*“ in der 6. Szene des 4. Aktes. Aber wenn auch insgesamt eine thematische Verlagerung zu beobachten ist, so wirken doch die beiden Werke auf den ersten Blick wie zwei mehr konvergente als divergente Versionen einer und derselben Geschichte. Dieser Meinung ist wahrscheinlich sogar Beaumarchais selbst gewesen, wenn die vor kurzem von Jacques Proust mit guten Gründen vorgetragene Hypothese stimmt, daß Beaumarchais es war, der die französische Version des *Figaro*-Textes für die am 20. März 1793 erfolgte Pariser Aufführung der Mozart-Oper ausgearbeitet hat. Denn bei dieser Aufführung wurde an Stelle des Rezitativs als verbindender Text zwischen den aus Da Pontes Libretto ins Französische übertragenen Versen der Gesangsnummern ganz einfach der Wortlaut der Repliken der Komödie in gesprochenener Sprache vorgetragen⁹.

⁹ Vgl. Jacques Proust, a. a. O., S. 34-42.

Man wird vielleicht sagen, letztlich sei es eine Frage der persönlichen Meinung, ob man Komödie und Oper als sich stark ähnelnde Versionen einer und derselben Geschichte bezeichnet oder nicht. Aber spricht nicht die Tatsache, daß wir eine Kombination beider Werke, in der Weise wie sie anscheinend nicht nur 1793, sondern auch noch 1807 und 1818 in Paris aufgeführt worden ist¹⁰, für monstruös und ganz und gar unmöglich halten, eindeutig für ein Vorwiegen der Divergenzen über die Konvergenzen? Halten wir uns für die Ermittlung von Elementen, in denen Da Ponte von Beaumarchais abweicht, weiter an kommensurable Erscheinungen, so stellt sich als nächstes die Frage nach den meßbaren Ausmaßen und der äußeren Gliederung beider Texte.

Le Mariage de Figaro ist mit 92 Szenen in fünf Akten eine der Komödien mit den höchsten Szenenzahlen der gesamten Theatergeschichte – wir nennen zum Vergleich Molières *Don Juan*, der in fünf Akten 27 Szenen aufweist, oder *Le Barbier de Séville* von Beaumarchais mit 44 Szenen in vier Akten. Die Commedia dell'arte und Goldoni haben normalerweise nur drei Akte. Bei Da Ponte werden die fünf Akte der Prosakomödie auf vier reduziert. Die Zahl der Szenen beträgt im Opernlibretto die Hälfte, nämlich 46. Interessanterweise ist dabei der zweite Akt sowohl bei Beaumarchais als auch bei Da Ponte in etwa doppelt so lang wie zwei der anderen Akte. Die Verminderung der Szenenzahl wird bei Da Ponte entweder durch Zusammenziehung von Szenen oder durch Streichung von Teilen des Komödientextes erreicht. Ersteres Verfahren beobachten wir zum Beispiel im zweiten Akt, wo ursprüngliche acht Szenen nur eine einzige ergeben, was aber im Grunde nur die äußere Dramaturgie tangiert, weil in beiden Werken das, was in der fraglichen Passage vor sich geht, ziemlich ähnlich ist. Das Verfahren der Kürzung durch Streichung hat Da Ponte mehrfach angewandt. Besonders auffällig liegt es in der *Scena ultima* der Oper vor: Die Szene 14 des vierten Opernaktes kürzt alles, was in den Szenen 11-19 des fünften Aktes der Komödie geschieht und gesprochen wird, auf rund ein Fünftel der Textlänge. Während Beaumarchais die Auflösung der Quiproquo-Intrige Schritt für Schritt vor sich gehen läßt, präsentiert sich das *dénouement* im Finale der Oper sehr viel rapider. Ganz fortgelassen ist die lange Gerichtsverhandlung, Hauptstück des vierten Aktes bei Beaumarchais und auch die Prozedur der Identifizierung von Figaros Eltern wird in der Oper schneller abgewickelt als in der Komödie. Vor allem aber fehlt der große Monolog Figaros (*Mariage* V, 3) in der Oper¹¹. Doch gibt es auch Beispiele dafür, daß Da Ponte über den Komödientext hinausgeht, etwa mit der Arie Figaros „*Se vuol ballare signor Contino*, . . .“ am Anfang des ersten Aktes, der Monolog-Arie der Gräfin am Anfang des zweiten Aktes: „*Forgi amor qualche ristoro*. . .“, der weiteren, ebenfalls monologischen

10 Vgl. Jacques Proust, a. a. O., S. 34; zu weiteren Aufführungen mit gesprochenen Dialogen vgl. auch L. Finscher, a. a. O., S. XI.

11 Statt über Politik läßt Figaro sich in der Situation, die der Szene V,3 bei Beaumarchais entspricht, über die Untreue der Frauen aus: Die Arie „*Aprite un po' quegli'occhi*“ (IV,8) amplifiziert eine kurze Passage, mit der Figaros langer Monolog in der Komödie einsetzt: „*O femme! femme! femme! créature faible et décevante! . . nul animal créé ne peut manquer à son instinct; le tien est-il donc de tromper? . . .*“

Arie der Gräfin: „*Dove sono i bei momenti . . .*“ in Szene 8 des dritten Aktes, sowie Susannas Arie in IV, 10: „*Deh vieni non tardar, o gioia bella, . . .*“

Schon diese kleine Auswahl aus einem Szene-für-Szene-Vergleich der beiden Texte zeigt, daß Da Ponte nicht nur gekürzt, sondern auch – jedenfalls im Einverständnis mit Mozart, der ja sehr früh seine Librettisten nach seinen Ideen arbeiten ließ – eine Reihe von Passagen völlig neu gestaltet hat¹².

Was die Dauer der Aufführung anbelangt, so ist zwar das Libretto Da Pontes um einiges kürzer als der Text der Komödie, und einzelne simultan gesungene Partien tragen sogar noch zu einer weiteren Verkürzung bei, aber wenn wir berücksichtigen, daß viele Passagen in den Arien, Duetten und Ensemble-Szenen wiederholt werden müssen, daß es außerdem Orchester-Einlagen und ja auch eine Ouvertüre gibt, so dürfte sich die normale Aufführungsdauer der Oper derjenigen der Komödie stark annähern. Am Rande sei dazu vermerkt, daß die Couplets, die Beaumarchais seinem Werk als musikalisches „*hors d'oeuvre*“ und als eine Art demagogisch-moralische Quintessenz mitgab, bei der Aufführung der Komödie seit langem fortgelassen werden.

Von besonderem Interesse sind Da Pontes eigene Bemerkungen über die Veränderungen am Text der „*vorzüglichen*“ Komödie, zu denen er sich einerseits im Hinblick auf die Aufführungsdauer und auf die, wie er meint, für die Aufführung selbst zuträgliche Zahl von Figuren, andererseits mit Rücksicht auf das andere Publikum gezwungen sah¹³ und darauf, daß die Vertonung „*poesia*“ und nicht Prosa verlangt¹⁴. Diese ausdrückliche Gegenüberstellung von Dichtung, bzw. „*Poesie*“ und Prosa veranlaßt uns zu der Frage, ob man für die *Nozze di Figaro* vielleicht – um es mit dem heute beliebten Wort zu sagen – von einer größeren „*Poetizität*“ reden kann als für den *Mariage de Figaro*. Oder sollte etwa nur gemeint sein, daß Da Ponte der Vertonung und der für diese notwendigen Verdichtung zuliebe zu vielen Veränderungen gezwungen war, weil die gebundene Sprache größeren Beschränkungen unterliegt als die freie Prosa? Außerdem verlangt noch eine weitere Aussage Da Pontes in seiner Vorrede, daß man sie überprüft: Er spricht von der Notwendigkeit, die verschiedenen „*passioni*“, die sich im Verlauf der Handlung abzeichnen, mit verschiedenen Farben zu malen, und der Absicht, dem Publikum ein Schauspiel zu schenken, das gewissermaßen „*neuartig*“ sei¹⁵.

12 Zu den wichtigsten Veränderungen vgl. auch R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 67-74, und J. Proust, a. a. O., S. 43.

13 „*Il tempo prescritto dall'uso alle drammatiche rappresentazioni, un certo dato numero di personaggi comunemente praticato nelle medesime; ed alcune altre prudenti viste, e convenienze dovute ai costumi, al loco, e agli spettatori, furono le cagioni per cui non ho fatto una traduzione di quella eccellente comedia, ma una imitazione piuttosto, o vogliamo dire un estratto*“ (Da Pontes Vorwort im italienischen Textbuch, zit. nach: Mozart. *Die Dokumente seines Lebens*, gesammelt und erläutert von Otto Erich Deutsch, NMA, Serie X, Werkgruppe 34, Kassel-Basel-London-New York 1961, S. 239).

14 „*. . . ho dovuto sostituire canzonette, arie, cori ed altri pensieri, e parole di musica suscettibili, cose che dalla sola poesia, e non mai dalla prosa si somministrano*“ (ibidem).

15 „*. . . um verschiedene Leidenschaften, die da vorkommen, mit verschiedenen Farben auszudrücken, besonders aber wegen der fast neuen Art des Schauspieles, so wir diesem gnädigsten, verehrungswürdigsten Publikum zu geben wünschten*“ (Da Pontes Vorwort im deutschen Textbuch, zit. nach: Mozart. *Die Dokumente*, a. a. O., S. 240).

Wenn wir die Äußerungen Da Pontes und die im Vorhergehenden bereits ange-deuteten Verschiebungen in der formalen Struktur zusammenfassen, so erscheinen vor allem folgende Probleme für den Vergleich von Wichtigkeit zu sein:

1. Die Verteilung der thematischen Schwerpunkte,
2. Die Charakterisierung der Personen und
3. Der dramaturgische Stil (inklusive der Aspekte „Poetizität“ und „Originalität“).

Als besonders wichtiges Schlüsselwort der *Nozze di Figaro* ist das Wort *a m o r e* anzusprechen. Die zentrale Bedeutung der L i e b e in der Mozart-Oper wird unterstrichen durch die Tatsache, daß *a m o r e* nicht nur im Rezitativ begegnet, sondern vor allem in Kavatine, Duett und Arie zum thematischen Vorwurf wird und dabei durch Tongestaltung und manchmal auch durch Repetitiv von Text und Melodie eine starke Hervorhebung erfährt¹⁶.

In besonderer Weise sorgt Cherubino dafür, daß die Liebe uns nicht nur das Schlüsselwort des Librettos *a m o r e* liefert, sondern geradezu zum Zentralthema der ganzen Oper wird. *A m o r e* wird erstmals in Cherubinos Arie in der fünften Szene des ersten Akts hervorgehoben, einer Arie, die nicht nur in 17 Zeilen fünfmal dieses Wort enthält, einmal sogar im Reim, sondern auch in überaus auffälliger Weise auf die Liebesdichtung Petrarcas und auf die Tradition der petrarkistischen Lyrik zurückverweist. Zwar haben wir eine der Arie äußerlich weitgehend entsprechende Prosa-Passage in Szene I.7 des *Mariage*, aber weil Cherubin die Aufzählung der Phänomene seiner schwärmerischen Verliebtheit in alle Frauen mehr rational als lyrisch und zudem auch nicht in Versen gibt, fühlt der Zuschauer sich wohl kaum an Petrarca und den Petrarkismus erinnert¹⁷. Die *a m o u r* (et volupté!)-Passage hat im Prosatext auch keineswegs ein gleichermaßen auffälliges Relief wie in der Oper. Noch nachdrücklicher ist die Hervorhebung des Themas „Liebe“ in der dritten Szene des zweiten Aktes der Mozart-Oper durch den Vortrag der Kanzone, die – in der poetischen Fiktion – Cherubino selbst verfaßt hat. Beaumarchais hatte Cherubin an der gleichen Stelle eine von ihm verfaßte Romanze singen lassen. In dieser Romanze wird in naiver, altertümlich stilisierter Form von der Liebe eines Pagen zu seiner Patin erzählt. Da Ponte hat anstelle von Cherubins Romanze einen völlig anders gearteten lyrischen Text eingefügt. Es ist die bekannte Kanzone

„*Voi che sapete
che cosa è amor,
donne vedete
s'io l'ho nel cor. . .*“

16 Eine Durchsicht des Textbuchs ergab ohne Berücksichtigung von Repetitionen (im Gesangsvortrag) die Zahl von über 50 Belegen der Wörter „*amore*“, „*amare*“, „*amante*“, „*amoroso*“, „*amatore*“ und „*amabile*“.

17 Sowohl die Gegenüberstellung von „*foco*“ und „*ghiaccio*“ in der Liebesmetaphorik, als auch die Anrufung der Natur durch den Liebenden stellt eine Konstante des Petrarkismus dar. Ähnlich wie Cherubino hatte sich schon Petrarca in der großen Kanzone 126 seines Canzoniere an die „*Chiare, fresche e dolci acque*“, an einen „*gentil ramo*“, „*erba e fior*“ und an den „*aer sacro sereno*“ gewandt. Vgl. auch Anmerkung (21).

Dieser Anfang erinnert unüberhörbar an ein berühmtes Gedicht von Dante Alighieri, nämlich an die Kanzone *Donne ch'avete intelletto d'amore*, die im Mittelpunkt seiner *Vita nova* steht. Sicher haben die ein wenig pubertären Liebesgefühle Cherubinos kaum etwas mit Dantes mystischer Liebe zu Beatrice zu tun. Auch ist bei Mozart eine konkretere, stärker erotische Liebesauffassung festzustellen, als sie bei Dante, jedenfalls in der *Vita Nova* und der *Divina Commedia* dominiert. Aber auch bei Dante gehört in den beiden genannten Werken *amore* zu den meistbelegten Schlüsselwörtern, und auch in der Göttlichen Komödie wird die Liebe mit einer Reihe verschiedener Facetten gezeigt, wie das ebenfalls für die *Nozze* zutrifft¹⁸. Daß Da Ponte sich an die Kanzone von Dante erinnerte, legen Susannas Worte in III.2,

„*Scusatemi se mento,
Voi che intendete amor*“¹⁹,

nahe, die im übrigen in der Partitur durch achtmalige Wiederholung besonderes Gewicht erhalten.

Im Text von Beaumarchais begegnen *amour* und die mit diesem auch hier als Schlüsselwort zu bezeichnenden Lexem eng zusammenhängenden Wörter zwar noch häufiger als im Opernlibretto²⁰, doch läßt sich keiner Stelle der Komödie die bei Da Ponte-Mozart mehrmals anklingende Tendenz zur Sublimierung des Liebesbegriffs entnehmen. Für die Divergenz der beiden Werke in der Liebesauffassung ist kennzeichnend, daß Da Ponte die folgenden, vom Grafen zu der als Suzanne verkleideten Gräfin geäußerten Worte des französischen Textes nicht übernimmt:

„*L'amour . . . n'est que le roman du coeur; c'est le plaisir qui en est l'histoire: il m'amène à tes genoux*“ (*Mariage*, V.7)²¹. Außerdem zeigt ein Vergleich der einzelnen Kontexte, in denen *amore* bzw. *amour* begegnen, daß Beaumarchais der Liebe und ihren verschiedenen Aspekten nicht die gleiche Vorrangstellung eingeräumt hat wie Da Ponte und Mozart. Augenscheinlich geht es Beaumarchais viel weniger um eine psychologische Vertiefung durch Aussagen seiner Figuren über ihre Gefühle als um die Gestaltung konkreter Situationen und mehr rational als affektiv bedingter Verhaltensweisen. In diesem Zusammenhang verdient die Beobachtung erwähnt zu werden, daß in der Komödie mehrmals sehr ausführlich über Pläne gesprochen wird: Pläne des Grafen gegen Figaro, Marcelines gegen Suzanne, Figaros, Suzannes

18 Auf die Nähe des Anfangs von „*Voi che sapete . . .*“ zu Dantes „*Donne ch'avete intelletto d'amore*“ hat meines Wissens als erster A. Greither, a. a. O., S. 107 unter Berufung auf W. Bulst ausdrücklich hingewiesen. Zu „*amore*“ bei Dante vgl. auch Verfasser, *Die volkssprachlich-lyrische Tradition in Dantes Commedia*, in: Deutsches Dante-Jahrbuch 41/42, 1964, S. 9-34 (zu „*amore*“ bes. S. 26-28).

19 Im Prosatext des der Kanzone vorangehenden Kapitels von Dantes *Vita Nova* steht „*intendete*“ statt der dichterischen Periphrase „*avete intelletto d'* . . .“: „*Madonne, lo fine del mio amore fue già lo saluto di questa donna, forse di cui voi intendete . . .*“ (Dante, *Vita Nova*, XVIII, 4).

20 Eine Zählung der für den Begriff „Liebe“ relevanten Stellen von „*amour*“, „*aimer*“, „*amoureux*“ und „*amant*“ in der Komödie ergab über 60 Belege.

21 Vgl. auch die schon erwähnte Passage in Szene I.7, wo wir von Chérubin in der Schilderung seines Zustandes vernehmen: „*mon coeur palpite au seul aspect d'une femme; les mots a m o u r et v o l u p t é le font tressaillir et le troublent*“. Da Ponte gibt das Wort „*volupté*“ durch das harmlosere „*diletto*“ wieder.

und der Gräfin gegen den Grafen. Ausgenommen ist von dieser Neigung, Pläne zu schmieden und das Publikum dadurch auf die kommenden Ereignisse vorzubereiten, aus dem Kreis der Hauptfiguren nur Chérubin, während in der Oper auch alle anderen Personen uns nur ganz selten und nur andeutungsweise wissen lassen, was sie vorhaben. Diese Erscheinung steht in unmittelbarem Zusammenhang mit der bei Beaumarchais – im Gegensatz zu Da Pontes und Mozarts stark lyrischer Suggestionstechnik – auffälligen Bevorzugung des Sprechens und der literarisch-rednerischen Pose²². Während die Schlüsselwörter in Da Pontes Libretto sich im wesentlichen alle einem Notionsfeld zuordnen lassen, in dessen Zentrum der Begriff „Gefühl“ steht²³, begegnet in der Komödie eine Reihe von Schlüsselwörtern mit ganz anderem semantischen Gefühl, wie z. B. *gaieté, joie, tromperie, intrigue, abus, raison*, und besonders *esprit*, von dem es in Figaros Couplet heißt: „*L'esprit seul peut tout changer*“²⁴. Die Notionsfelder, denen man die genannten Schlüsselwörter zuordnen müßte, ließen sich mit „Verstand“, „Witz“, „Vergnügen“ einerseits und mit „gesellschaftlich-politische Mißstände“ andererseits als Schlüsselnotionen²⁵ bezeichnen.

Die ironische Kritik Figaros an sozialen und politischen Mißständen in Spanien, wo ja die Handlung spielt, durchzieht die Komödie vom Anfang bis zu Ende in einer raffinierten Dosierung, der es zu verdanken ist, daß auch ein Zuschauer im 20. Jahrhundert bei den betreffenden Passagen keineswegs gelangweilt oder teilnahmslos ist. Bis auf zwei Ausnahmen: Denn die pathetische Klage Marcelines über die „Repression“ der Frauen und speziell der Mütter unehelicher Kinder durch die Männer in III.16 des *Mariage* und der große Monolog in V.3, wo Figaro die bisherigen Stationen seines Lebens erzählt und dabei vor allem die soziale Ungerechtigkeit, die Mißstände im Gerichtswesen und die Zensurbestimmungen im 18. Jahrhundert ironisch-satirisch abkanzelt, haben höchstens dann noch eine positive Wirkung auf ein Theaterpublikum von heute, wenn dieses vermag, eine Parallele zwischen den Mißständen von damals und denen von heute zu spüren. Bekanntlich beruhte der große Erfolg des *Mariage de Figaro* in der Zeit unmittelbar vor der Französischen Revolution zum großen Teil auf dieser politischen Substanz. Wenn Beaumarchais Figaro im fünften Akt seiner Komödie eine massive und konzentrierte Kritik am politischen und gesellschaftlichen System seiner Zeit in den Mund gelegt und diese

22 „Da Ponte . . . reduce fuertemente todo lo específicamente literario, lo que se sirve con éxito del vehículo racional de la palabra, y amplía todas las posibles sugerencias líricas, sentimentales“ (R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 66).

23 Zum Terminus „Notionsfeld“ vgl.: Verfasser, *Ortis und Werther: vergleichbar oder unvergleichlich? Ein Experiment mit Notionsfeldern*, in: *Interlinguistica. Sprachvergleich und Übersetzung*, Festschrift zum 60. Geburtstag von Mario Wandruszka, hrsg. v. K.-R. Bausch u. H.-M. Gauger, Tübingen 1971, S. 312-325.

24 Beaumarchais, a. a. O., S. 363.

25 „abus“ und „privillèges“ tauchen in der vorrevolutionären Kritik am Verhalten der Noblesse in vielen Texten als eine Art Schlagwörter auf. Zweifellos spielt Beaumarchais mit der mehrmaligen Verwendung von „abus“ (vgl. I.2; III.12; III.15) auf das erstgenannte Schlagwort an. Für das zweite steht stellvertretend das *lus primae noctis*, von Suzanne in I.1. umschrieben durch „*un ancien droit du Seigneur*“. Obwohl Da Ponte in den *Nozze* auf dieses „*diritto feudale*“ (I.1) anspielt, stellt sich doch keine so unmittelbare Verbindung zu politischen Schlagwörtern wie bei Beaumarchais ein.

Kritik als mehrere Minuten langen Monolog, der eindeutig für die Zuschauer, aber nicht für die Partnerfiguren bestimmt ist, gegen den gesamten übrigen Text seiner Komödie abgesetzt hat, hat er damit einen dramaturgischen Effekt erzielt, der in etwa den Partien in dramatischen Werken unserer Zeit entspricht, die von „Sprecher“, „Ansager“ oder „Prolog“ genannten Figuren gesprochen werden²⁶. Figaro gibt hier in gewissem Sinn einen Kommentar, einen Schlüssel zum Verständnis der ganzen Komödie.

Da Ponte hat den Figaro-Monolog der Komödie in seinem Libretto praktisch durch die sehr viel kürzere Monolog-Arie „*Aprite un po' quegl'occhi*“ ersetzt, die zwar sogar direkt an die Zuschauer gerichtet ist, aber doch nur, um ihnen in viel detaillierterer Weise als bei Beaumarchais den hinter trügerischem Schein verborgenen wahren Charakter der Frauen vor Augen zu führen. Diese sehr einschneidende Veränderung und die Fortlassung des Plädoyers der Marceline, der langen Prozeß-Szene, sowie der gelegentlichen gesellschaftskritisch-ironischen Attacken Figaros²⁷ bedeutet aber keineswegs, daß in der Mozart-Oper das gesellschaftskritische Element überhaupt fehlt. Die Ausgangs-Situation ist in der Oper die gleiche wie in der Komödie: Der Antagonismus des Grafen Almaviva und Figaros ist hier wie dort als Opposition von zwei Angehörigen verschiedener sozialer Klassen gezeigt. Anders als bei Beaumarchais ist es aber besonders der Graf, der die soziale Ungleichheit betont:

„*Vedro mentr'io sospiro
Felice un s e r v o mio?*“²⁸.

Figaro dagegen faßt seine Auseinandersetzung mit dem Grafen in den *Nozze* immer nur als seine eigene Angelegenheit auf, während er im *Mariage* Reflexionen daran knüpft, die den Einzelfall als gezielten Angriff auf soziale Ungerechtigkeit und Privilegien überhaupt erscheinen lassen: „*Noblesse, fortune, un rang, des places, tout cela rend si fier*“²⁹. Wenn man gemeint hat, daß Da Ponte und Mozart das gesellschaftskritische Engagement Figaros mit der Kavatine

„*Se vuol ballare
signor Contino,
il chitarrino
le suonerò. . . .*“

nicht nur ebenso gut, sondern weil diese Worte bereits zu Anfang und nicht am

26 Vgl. Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 93.

27 Vgl. Verfasser, a. a. O., S. 88ff., und im Text des *Mariage* bes. Figaros Repliken in III.5.

28 *Nozze*, IV.3; vgl. auch im Rezitativ des Grafen zu Beginn des dritten Aktes: „*potrebbe forse Qualcun de'miei vassalli . . . a simil razza E comune l'ardir*“. Letzteres klingt im *Mariage* harmloser: „*Des libertés chez mes Vassaux, qu'importe à gens de cette étoffe?*“ (III.4.).

29 *Mariage*, V.3. Diese Worte sind im übrigen umgeben von sehr viel heftigeren Attacken, die aber dadurch, daß Figaro dort den Grafen apostrophiert, in taktisch geschickter Weise ver-harmlost werden. Im Kontext sieht die zitierte Reflexion so aus: „*Non, Monsieur le Comte, vous ne l'aurez pas . . . vous ne l'aurez pas* [sc.: Suzanne]. *Parce que vous êtes un grand Seigneur, vous vous croyez un grand génie! . . . noblesse, fortune, un rang, des places; tout cela rend si fier! Qu'avez-vous fait pour tant de biens? vous vous êtes donné la peine de naitre, et rien de plus. Du reste, homme assez ordinaire!*“ (Beaumarchais, a. a. O., S. 345).

Schluß wie der Komödien-Monolog kämen, auch noch geschickter ausgedrückt hätten als Beaumarchais mit dem Monolog im fünften Akt³⁰, so ist dagegen zweierlei zu sagen: Erstens geht es im Text des Opernlibrettos nur darum, daß Figaro ironisch seine Absicht erklärt, dem Grafen, den er von nun an als seinen Nebenbuhler sieht, ein Schnippchen zu schlagen, aber nicht um Reflexionen über seine gesellschaftliche Situation wie bei Beaumarchais, und zweitens hätte der lange Monolog, wenn er an der gleichen Stelle gestanden hätte wie die Arie in der Oper, seine Wirkung zweifellos völlig verfehlt, weil der Zuschauer in der Komödie ja mehrere Akte hindurch erst dazu geführt werden muß, mit der Person Figaros vertraut zu werden und zu begreifen, daß er gute Gründe für seinen Protest hat. Beaumarchais konnte es im vorrevolutionären Klima Frankreichs wagen, die ironischen Bemerkungen Figaros mit deutlichen Anspielungen auf konkrete Zustände im Frankreich der 1780er Jahre zu verbinden. Der ernste Hintergrund der Ironie tritt daher in den Worten Figaros in einzelnen Passagen kaum verhüllt zutage, obwohl vom ersten Entwurf bis zur endgültigen, 1784 aufgeführten Bühnenfassung manche Schärfe erheblich abgemildert worden ist³¹. Angesichts des politischen Klimas in der Habsburger Monarchie mußten Da Ponte und Mozart von vornherein darauf verzichten, die offenen oder trotz ironischer Maskierung jedem intelligenten Leser des Textes leicht verständlichen gesellschaftskritischen und politischen „Spitzen“ der Komödie ohne weiteres in die Oper zu übernehmen. Das führt vor allem zu einer Beschneidung der Rolle Figaros, der in der Oper viel weniger als in der Komödie als eigentlich zentrale Figur der Handlung angesprochen werden darf. Ein Meister der Ironie ist Figaro allerdings in der Oper noch mehr als in der Komödie. Die Ironie des Figaro der *Nozze* wirkt auf den ersten Blick harmloser, spielerischer, fast ein wenig unverbindlich, wenn man nur den Text des Librettos vor Augen hat. Daß dieser Anschein täuscht, zeigt sich erst richtig im vertonten Text. So ist auch die Kavatine „*Se vuol ballare signor Contino*“, wenn sie, gesungen und vom Orchester begleitet, vorgetragen wird, erheblich aggressiver als die Worte, die wir im Text des Librettos lesen³². Ähnlich ist es mit dem veränderten Ausdruck, den Da Ponte und Mozart den Reflexionen Figaros (*Mariage*, I.10) über das Dasein des Soldaten in der bekannten Arie „*Non più andrai farfallone amoroso . . .*“ (*Nozze*, I.8) gegeben haben, die durch ihre Stellung im Aktfinale eine bevorzugte Stellung erhalten hat. Selbst wenn man nicht weiß, daß Mozart eine womöglich noch stärkere Antipathie gegen das Militär hatte als Beaumarchais, kann man die ironische Untermalung der letzten Worte Figaros über die „*vittoria*“ und die „*gloria militar*“ kaum überhören. Figaros ironische

30 J. Proust, a. a. O., S. 43f.: „ . . . la suppression du monologue de Figaro, à l'acte V, a été largement compensée dans la cavatine n° 3 (*Se vuol ballare*). Les paroles, certes, sont plus faibles que dans le texte correspondant, mais qui ne sent à l'audition que toute la force, toute l'insolence du monologue sont passées dans l'air? Le fait de l'avoir placé au début de la pièce, et non au dernier acte, est aussi plein de sens: la cavatine de Figaro donne littéralement le brant à tout le reste de l'opéra.“

31 Vgl. J. B. Ratermanis, *À travers les manuscrits du mariage de Figaro*, in: *Philological Quarterly* 44, 1965, S. 234-257; Beaumarchais, a. a. O., S. 774-779 (Notes et variantes), und Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 88-90.

32 Allerdings teilen wir nicht die Ansicht von J. Proust, daß die Kavatine in *Nozze*, III.2 es an Aggressivität mit dem Text von *Mariage* V.3 aufnehmen kann (vgl. Anmerkung 30).

Prophezeiung erhält so einen erheblich stärkeren parodistisch-satirischen Anstrich als die in der gleichen Situation der Komödie an den Pagen Chérubin gerichteten entsprechenden Worte Figaros. Bei einem detaillierten Textvergleich fällt auf, daß Da Ponte den Hinweis auf Chérubins Naschhaftigkeit und seine Freude an kindlichem Spiel³³ fortläßt und stattdessen auch hier, mit der Apostrophe „*farfallone amoroso*“, „*Narcisetto*“ und „*Adoncino d'amor*“ das Gewicht des Themas „Erotik“ gegenüber der Vorlage verstärkt.

Hand in Hand mit der Verlagerung des thematischen Gravitationszentrums haben Da Ponte und Mozart auch eine Veränderung im Charakter der Figuren vorgenommen, die, was Chérubin anbelangt, an der fraglichen Stelle sogar durch ein so geringfügiges Detail wie die Äußerung von ein paar Wörtern signalisiert wird.

Zweifellos ist die Gefahr, daß jemand, der mit den beiden Werken vertraut ist, einzelne Elemente, die in der Komödie vorhanden sind, in die Oper „hineininterpretiert“, nicht gering. Auch das Gegenteil kann jemandem, der besser mit der Oper als mit der Prosa-Komödie vertraut ist, passieren. Obwohl man gelegentlich für Aufführungen der Oper auf die der Komödie vorangestellten Anweisungen von Beaumarchais über die zu verwendenden Kostüme und über die Charaktere der Personen zurückgegriffen hat³⁴, lassen Text und musikalische Gestaltung der *Nozze* keinen Zweifel darüber, daß eine solche Übernahme von wichtigen Einzelheiten aus der Komödie durchaus nicht im Sinn Mozarts und Da Pontes war: Wir sollen gerade nicht an das Werk von Beaumarchais erinnert werden. Das Verhältnis des zweiten Werkes zum ersten ist also grundverschieden von der Relation anderer, bekannte Stoffe der Theatertradition neuerlich gestaltender Werke zu ihren „Quellen“, wo – beispielsweise in Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* – der Theatergenuß des gebildeten Zuschauers gerade darauf beruht, daß er die ironische oder parodistische Auseinandersetzung des neuen Stücks mit der Tradition bewußt mitvollzieht. Daß man gut daran tut, bei einer Aufführung der Mozartoper sich nicht an die Komödie zu erinnern, zeigt in besonderem Maße die Charakterisierung: Die Charaktere der Hauptfiguren sind gegenüber ihren Vorbildern im *Mariage* mehr oder weniger stark verändert. Das gilt sowohl für die Technik der Präsentierung als auch für das Persönlichkeitsbild, das der Zuschauer erhält. Zur Charakterisierungstechnik ist zu sagen, daß wir über die Charaktere der Personen in der Komödie sehr viel mehr Informationen durch die Sprache, durch das, was eine Figur einem Dialogpartner gegenüber äußert, erhalten als in der Oper, wo im Libretto viele der Dialogpartien fortgelassen sind. Dafür ist einmal der Anteil der Monologe vermehrt, zum anderen aber erfolgt die Charakterisierung, die der Text von Da Pontes Libretto nur zum Teil gibt, durch die Musik: durch bestimmte Tonführung, die Vorbereitung eines Auftritts durch das Orchester und die Konfrontation verschiedener Melodien in Ensemble-Szenen.

33 *Mariage*, I.10: „*plus d'échaudés, de goûtés à la crème; plus de main-chaude ou de collin-maillard*“.

34 Die Angaben für die Kostüme bei der ersten *Figaro*-Aufführung in Passau, die J. Petersen, a. a. O., S. 180f. wiedergibt, entsprechen bis ins Detail den „*habillements de la pièce*“ in der Textausgabe des *Mariage* (s. Beaumarchais, a. a. O., S. 255ff.).

Was die charakterliche Substanz der Hauptpersonen betrifft, so ist bei allen eine mehr oder weniger starke Veränderung gegenüber dem Eindruck, den wir aus der Komödie empfangen, zu beobachten. Eine Veränderung, die, wie wir oben sahen, jedenfalls für die Entwicklung des Chérubin von Beaumarchais zu dem Cherubino von Da Ponte-Mozart mit der Verlagerung des thematischen Schwerpunkts zusammenhängt. Doch ist damit sicherlich noch nicht alles über die unterschiedliche Gestaltung der Figur des Pagen in den beiden Werken gesagt. Obwohl bereits Beaumarchais für die Besetzung der Rolle „*une jeune et très jolie femme*“ vorgesehen hatte³⁵, wirkt sein Chérubin letztlich jugenhafter als der Cherubino der Oper, bei dessen Arien wir vielleicht sogar vergessen, daß die auftretende Sängerin in der fiktiven Wirklichkeit des Stücks keine weibliche, sondern eine männliche Rolle zu verkörpern hat. Es kommt hinzu, daß schon durch das Libretto, vor allem aber auch durch musikalische Elemente der Charakter Cherubinos tiefer durchgezeichnet erscheint als die Figur Chérubins, der in der Oper zusammen mit Susanna und der Gräfin eine Funktion erhält, die in der Komödie nur in der Rolle der Comtesse angedeutet war: die Funktion, verschiedene psychische Aspekte der Liebe in ganz besonderer Weise zu akzentuieren. Eine auffällige Aufwertung hat die Rolle der Suzanne erfahren: Susanna hat, wie man zu Recht betont hat, „*la même dignité musicale et poétique que la Comtesse*“³⁶, und außerdem verspüren wir, daß sie gegenüber dem Werben des Grafen keineswegs mehr so unempfindlich ist, wie Suzanne es gewesen war³⁷.

Im Wesen stark verwandelt erscheint auch die Gräfin der Oper gegenüber der Comtesse der Komödie. Dabei ist ihr Charakter bei Beaumarchais im Grunde komplexer gezeichnet, weil dort einerseits deutlich wird, daß sie unter der Untreue des Grafen leidet, andererseits aber auch gezeigt wird, wie sie durchaus aktiv reagiert, Pläne schmiedet und sogar dem Grafen letztlich an „*esprit*“ eindeutig überlegen ist. Abgerundet wird ihr Porträt in gewissem Sinne durch die Tatsache, daß Chérubins knabenhaft-sehnsüchtiges Werben ihr gleichzeitig schmeichelt und sie auch ein wenig verwirrt macht³⁸. Die Contessa der *Nozze* ist unschuldiger, transparenter und

35 Beaumarchais, a. a. O., S. 256: „*Ce rôle ne peut être joué, comme il l'a été, que par une jeune et très jolie femme; nous n'avons point à nos Théâtres de très jeunes hommes assez formés pour en bien sentir les finesses.*“

36 J. Proust, a. a. O., S. 44.

37 Vgl. dazu auch R. Kaiser-Lenoir, der (a. a. O., S. 66) von einer „*confusión erótica*“ Susannas spricht. Sehr treffend ist auch die Beobachtung zu *Nozze*, III.1, bei H. Abert (a. a. O., II, S. 278): „*Sie spielt mit dem Grafen und seiner Leidenschaft, allerdings nicht bloß der Gräfin zuliebe, sondern vor allem, weil sie die Situation selbst lockt. Sie müßte nicht Susanne sein, wenn sie nicht bei diesem heißen Werben des Grafen auch selbst einen prickelnden sinnlichen Reiz empfände.*“

38 Diese Verwirrung wird, wenn auch nur indirekt, sichtbar in *Mariage*, II.7, der Szene, in der die Comtesse mit Chérubin für einen Augenblick allein in ihrem Gemach bleibt. Man vgl. auch die Bemerkung des Autors in der Vorrede: „*Ce qui nous plaît dans la Comtesse, c'est de la voir lutter franchement contre un goût naissant qu'elle blâme et des ressentiments légitimes*“ (Beaumarchais, a. a. O., S. 241). Bekanntlich hat Beaumarchais in *La Mère coupable* die angesichts der behutsamen Zeichnung der Relation von Chérubin und Gräfin höchst befremdliche Geschichte von einem Fehltritt der Comtesse mit Folgen zum Vorwurf für eine auch im übrigen unbefriedigende Bühnendichtung genommen. Aber man sollte sich hüten, diese nachträglich entstandene Fortsetzung bei der Interpretation des *Mariage* zu berücksichtigen.

nicht so vielschichtig wie ihre Schwester im *Mariage*. Auch überläßt sie die Strategie und die geistesgegenwärtige Reaktion weitgehend ihrer Zofe Susanna. Ihr Verhalten ist viel mehr von dem Leiden an verwundeter Liebe bestimmt, so daß auch das Schwärmen Cherubinos sie kaum zu rühren scheint. Anders als in der Komödie tritt die Contessa im ersten Akt der Oper nicht auf. Dafür leitet sie den zweiten Akt mit einer Arie ein, für deren Text allenfalls die Worte der Comtesse „*Il ne m'aime plus du tout*“ in der gleichen Szene der Komödie eine schwache Grundlage boten:

„*Porgi amor qualche ristoro
al mio duolo, a'miei sospir.
O mi rendi il mio tesoro,
o mi lascia almen morir*“ (II.1),

und die – auch in der Tonführung – den Eindruck eines tiefen Schmerzes, wie ihn in dieser Stärke die Comtesse, in der auch im *Mariage* immer noch ein wenig von der schalkhaften Rosine des *Barbier de Séville* steckt³⁹, nicht kennt. Im dritten Akt hat Da Ponte für die Gräfin eine ganz neue Szene mit Rezitativ und Arie eingefügt, in deren Mittelpunkt wehmütige Erinnerungen stehen:

„*Dove sono i bei momenti
di dolcezza e di piacer
dove andaro i giuramenti
di quel labbro menzogner . . . ?*“ (III.8)

Anders als in der Komödie umgibt die Gräfin hier eine Stimmung von Resignation und Trauer, die erst in dem fröhlichen Spiel des Finale weicht. Wie man mit Recht gesagt hat, machen Graf und Gräfin der Oper einen reiferen und vielleicht auch würdigeren Eindruck als bei Beaumarchais, wo man annehmen muß, daß die beiden Paare, Rosine/Almaviva und Suzanne/Figaro in etwa gleich alt sind⁴⁰. Das bedeutet für die Charakterzeichnung des Grafen, wie wir mit Überraschung feststellen, daß der Conte der Oper besser zu dem als junger Liebhaber gezeigten Almaviva des *Barbier de Séville* zu passen scheint als der Comte des *Mariage* von Beaumarchais selbst, dessen Verhalten dort mit eindeutig negativen Aspekten gesehen ist, während Da Ponte und Mozart es fertigbringen, daß der Zuschauer zum mindesten ein wenig Verständnis für seine unerfüllten Evasionsgelüste aufbringt⁴¹. Auch für die Divergenz des Charakters der beiden Figaro-Figuren lassen sich interessante Beobachtungen machen. Insgesamt erfahren wir bei Da Ponte-Mozart sehr viel weniger über ihn, weil dort seine Selbstcharakteristik und die Details seines Lebens vor der Einstellung als Diener in *Agua-Frescas* gestrichen sind. Die Aufwertung der Rolle

³⁹ Im übrigen nehmen beide Werke in ziemlich ähnlicher Weise Bezug auf den *Barbier de Séville*, der dem Wiener Publikum durch Paisiello's Opera buffa von 1782 bekannt war (vgl. u. a. den Hinweis bei R. Haas, a. a. O., S. 139).

⁴⁰ Vgl. R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 73.

⁴¹ So deutet der Graf z. B. in *Nozze*, III.2, nur ganz leise an, was in *Mariage*, III.9, trotz der darauf folgenden geistreichen Replik Suzannes in schonungsloser Offenheit von ihm als Drohung ausgesprochen wird: „. . . *Si tu manquais à ta parole, entendons-nous, mon coeur; point de rendez-vous, point de dot, point de mariage*“.

Susannas hat darüberhinaus zur Folge, daß mehr als bei Beaumarchais diese dem Zuschauer als die aktivere, treibendere Kraft der beiden Verlobten erscheint. Bei einem im ganzen gleichbleibenden Persönlichkeitskern tritt in der Oper Figaros Tendenz zum Räsonieren stark zurück, vor allem, weil er nun nicht mehr als der „porte-parole“ für die Kritik des Schriftstellers Beaumarchais an Mißständen im vorrevolutionären Frankreich fungiert. Dafür sind aber in seinem Wesen, wie wir dem Text des Librettos und vor allem der musikalischen Gestaltung seiner Rolle entnehmen, Humor und spielerische Ironie stärker entwickelt.

Marcellina und Bartolo haben in der Oper weniger Relief als in der Komödie. In den Mittelpunkt des Interesses treten beide nur in der Erkennungsszene, wo die Zuschauer wie die Figuren auf der Bühne sich mit der einigermaßen unwahrscheinlichen Tatsache abzufinden haben, daß Figaro der Sohn von Marcellina und Bartolo ist. In der Komödie steht diese Erkennungsszene in enger Verbindung mit dem Plädoyer Marcelines für die unverheirateten Mütter⁴², das die Schauspieler bei der ersten Aufführung gestrichen hatten, weil es ihrer Meinung nach nicht zu dem heiteren Ton des Stückes paßte. Beaumarchais hat sich bekanntlich sehr energisch für die ungekürzte Aufführung der ganzen Szene eingesetzt, weil er sich von ihr eine erzieherische Wirkung erhoffte⁴³. Da Ponte verzichtet zwar auf die ernstgemeinten Tiraden Marcelines, — eine minimale Anspielung darauf ist in IV.4 zu finden: „*ogni donna è portata alla difesa del suo povero sesso da questi uomini ingrati a torto oppresso*“, — übernimmt aber die Erkennungsszene, die in der Oper im berühmten Sextett des dritten Aktes gestaltet wird. Wir fragen uns, warum gerade diese Szene, die im Grunde ein typisches Element des „drame bourgeois“ darstellt, nicht wie so vieles andere den Kürzungen, die Da Ponte im Einverständnis mit Mozart vornahm, zum Opfer gefallen ist. Noch mehr: Wie können wir uns erklären, daß Mozart selbst gerade die Erkennungsszene mehr als alle anderen Teile seiner Oper geschätzt hat⁴⁴? Da eine parodistisch-satirische Intention in der Version, die Da Ponte und Mozart von dem Text des *Mariage* geben, sicherlich keine Rolle spielt, wird man anzunehmen haben, daß Mozart an der fraglichen Szene vor allem die Möglichkeit fasziniert hat, mit der Versöhnung von Marcellina und Bartolo einen weiteren Aspekt der Liebe zeigen zu können, der in der Oper sonst zu kurz käme. Wenn diese Interpretation richtig ist, so hat die Vorliebe der beiden Autoren — Beaumarchais und Mozart — für eine Szene, die in der Ökonomie des Ganzen keine zentrale Wichtigkeit besitzt, verschiedene Ursachen: Die gesellschaftskritische Tendenz bei Beaumarchais, die Anziehungskraft des Amore-Motivs bei Mozart.

Einiges von dem, was die Verschiedenartigkeit des dramaturgischen Stils der beiden Werke ausmacht, ist im Vorhergehenden schon angeklungen. Wie sich mit

42 Daß Da Ponte alles, was Marceline in *Mariage*, III.16, über das ungerechte Schicksal der „*malheureuses filles*“ sagt, fortläßt, wird durch die Erweiterung, die er Marcellinas Auftritt mit der Arie über die Ungerechtigkeit der Männer in *Nozze*, IV.3, angedeihen läßt, nur zu einem kleinen Teil wettgemacht. Diese Arie ist im übrigen in ihrer Parallelität zu der kurz darauf folgenden Arie Figaros „*Aprite un po' quegl' occhi*“ zu sehen.

43 Vgl. Beaumarchais, a. a. O., S. 243-245, und Verfasser, *Beaumarchais, La folle journée*, a. a. O., S. 88.

44 Vgl. u. a. H. Abert, a. a. O., S. 282.

Hilfe einer Gegenüberstellung einzelner Szenen und Passagen beider Werke zeigen läßt⁴⁵, ist der Text als solcher bei Beaumarchais in einem anspruchsvolleren Prosa-stil verfaßt als die Rezitativpartien in der Version Da Pontes, und selbst die vielen Verspartien, die Da Ponte verfaßt hat, sind zwar, wenn sie gelesen oder gesprochen werden, gute Gedichte, aber doch wohl auch nicht mehr. Den recht eigentlich poetischen Glanz erhalten alle diese Texte Da Pontes erst im Miteinander von Sprache und Musik. Um unsere zu Anfang gestellte Frage wieder aufzunehmen, wird man zweifellos der Oper als kombiniertem musikalischem und sprachlichem Kunstwerk einen höheren Grad von „Poetizität“ zuerkennen als der in Prosa verfaßten Komödie. Das hat aber seinen Grund nicht nur in der Wahl der Ausdrucksmittel, vielmehr kommt hier wie dort noch einiges an gewichtigen Kriterien hinzu. Die Analyse des *Mariage* zeigt, daß Beaumarchais seine Figuren gern Pläne entwickeln, Reflexionen anstellen und geistreich rasonieren und argumentieren läßt. Alle diese stark rational bestimmten Funktionen der Sprache treten in der Oper zurück gegenüber affektivisch motiviertem Evozieren von Gefühlen, Gemütszuständen und Stimmungen, kürzer gesagt: von allem dem, was Da Ponte in der Charakterisierung seiner eigenen Arbeit am Text von Beaumarchais als „passioni“ bezeichnet hat⁴⁶. Die Oper erhält so eine stärker lyrische Atmosphäre, wozu im übrigen auch noch beiträgt, daß Da Ponte und Mozart das offensichtliche Vergnügen von Beaumarchais an Situationskomik nicht mit gleicher Stärke verspürten und dementsprechend den Anteil einer nur äußerlichen Komik reduziert haben. Die Folge dieser Veränderungen gegenüber der Komödie ist nun aber keineswegs, daß sich der Eindruck von Monotonie einstellt. Dem wirkt vor allem die Musik entgegen. Für alles, was die Oper vielleicht an Buntheit des Geschehens auf der Bühne, an Vielfalt der Situationen und an Brillanz des Dialogs eingeüßt hat, entschädigt die Variationsbreite der musikalischen Gestaltung. Mozart hat durch die Abwechslung zwischen Rezitativ und Arien, zwischen einzelnen lyrischen Partien verschiedener Tonart und durch Variationen im Tempo ästhetische Wirkungen erzielt, die einer sprachlichen Bühnendichtung ohne Musik versagt sind.

Was die Frage der Originalität beider Werke betrifft, so sind beide als revolutionäre Werke zu bezeichnen: Beaumarchais entfernt sich durch sein mutiges gesellschaftskritisches Engagement und durch das Experiment einer Verbindung verschiedener Ausprägungen der dramatischen Gattung – von der Commedia dell'arte bis hin zum drame bourgeois – genauso weit von der Komödientradition wie sich Mozart von der Tradition der Opera buffa des 18. Jahrhunderts gelöst hat⁴⁷. Doch unabhängig von der Stellung innerhalb der Gattungen, denen der *Mariage* als Komödie und *Le Nozze* als Oper zuzuordnen sind, gilt es auch festzustellen, daß die Oper von Da Ponte-Mozart sich gegenüber der Komödie von Beaumarchais durch

45 Für fünf wichtige Ausschnitte hat R. Kaiser-Lenoir, a. a. O., S. 67-73 eine solche Konfrontation versucht.

46 Vgl. oben Anmerkung 15.

47 Für den *Mariage* vgl. dazu Verfasser, a. a. O., S. 96; für die *Nozze*: H. Abert, a. a. O., II, S. 242; Siegmund Levarie, *Mozart's Le Nozze di Figaro. A Critical Analysis*, Chicago 1952, S. 261, und J. Proust, a. a. O., S. 44.

so viele Divergenzen unterscheidet, daß man gezwungen ist, bei ihr von einer selbständigen Neugestaltung zu sprechen.

Wenn man sich die Frage stellt, worauf – abgesehen von Mozarts musikalischer Genialität – die Verschiedenartigkeit der beiden Werke beruht, so wird man als die Hauptgründe wohl die folgenden anführen müssen: Erstens die von Da Ponte in seiner Vorrede angeführte Notwendigkeit, den Text zu kürzen, um die Aufführungsdauer nicht übermäßig lang werden zu lassen. Zweitens die von Da Ponte ebenfalls angedeutete Tatsache, daß das Publikum in Österreich nicht das gleiche war wie in Paris. Das heißt, daß Da Ponte und Mozart der anderen Mentalität, den anderen politischen Anschauungen, ganz allgemein gesagt, den Erwartungen des Wiener Publikums Rechnung zu tragen hatten. Im Zusammenhang damit stand die Notwendigkeit, alles, was an politischen und gesellschaftskritischen Kühnheiten der französischen Komödie der Zensur und den politisch einflußreichen Kreisen in Wien nicht genehm sein konnte, entweder fortzulassen oder aber es in einer Weise zu kaschieren, daß niemand sich angegriffen fühlen konnte. Wichtiger als diese mehr äußeren Gründe ist ein dritter, innerer, weil in der Person der Autoren liegender: Mozart hatte ein stark vom Gefühl, von Herzenswärme und Lebensoffenheit bestimmtes Verhältnis zur Welt. Bei Beaumarchais ist eine Einstellung zu beobachten, in der Esprit, Raison und eine Portion Skepsis überwiegen. Welchem der beiden Werke man den Vorzug geben will, ist letztlich eine Frage des individuellen Geschmacks.

Zur Systematik von Tonsystemen und Gebrauchsleitern

von Kurt Reinhard, Berlin

Über das weite Feld der Tonsysteme in aller Welt sind zahlreiche Bücher und Aufsätze erschienen. Trotzdem wurde noch keine Verständigung über die Bedeutung der in diesem Zusammenhang auftauchenden Termini erzielt. Ist zum Beispiel „Tonsystem“ der Oberbegriff zu allen Einzelaspekten der praktizierten Tonordnungen? Gibt es Systeme nur da, wo man im Lande selbst über die Strukturen reflektiert, d. h. nur in einigen der sogenannten „Hochkulturen“, oder erkennt man auch in der Musik der Primitiven bestimmte Ordnungen, die man hier – musikalischer, inner- und außermenschlicher Gesetzmäßigkeit folgend – unbewußt beachtet? Was sind Gebrauchsleitern? Gelten sie für eine Musikkultur insgesamt oder nur für bestimmte Stücke oder gar nur für melodische Phrasen, die häufig mit einer geringeren Zahl von Tönen auskommen als das ganze Stück? Was ist Tonvorrat usw. usw.? Diese und andere Termini sollen hier ebensowenig kritisch durchleuchtet oder gar neu und zwingend definiert werden, wie es das Anliegen der folgenden Ausführungen ist, einzelne Ergebnisse der bisherigen Untersuchungen von Tonsystemen gegeneinander abzuwägen oder zu koordinieren.