

**Isolde Schmid-Reiter (Hg.): *Zwischen Revolution und Bürgerlichkeit. Beaumarchais' Figaro-Trilogie als Opernstoff*. Regensburg: ConBrio, 2019. ISBN 9783940768797. 260 Seiten.**

Im Zentrum des von Isolde Schmid-Reiter 2019 herausgegebenen, mithin nicht mehr ganz rezenten Sammelbandes steht mit Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' Figaro-Trilogie ein im Literatur- und noch mehr im Opernkanon fest etabliertes Werk, dem Forschung und interessierte Öffentlichkeit durchaus noch viele Erkenntnisse abgewinnen können. Die in den beiden Komödien *Le barbier de Séville* ou *La précaution inutile* (1775, dt.: *Der Barbier von Sevilla* oder *Die unnütze Vorsicht*) und *La folle journée* ou *Le mariage de Figaro* (1784, dt.: *Der tolle Tag* oder *Figaros Hochzeit*) sowie in dem Drama *L'autre Tartuffe* ou *La mère coupable* (1792, dt.: *Der neue Tartuffe* oder *Die schuldige Mutter*) fortgeführte Narration bietet vor allem der historisch orientierten Literatur-, Musik- und nicht zuletzt auch der Translationswissenschaft, zumal aus einer opernästhetischen Perspektive betrachtet, ein reichhaltiges Ausgangsmaterial.

Anlass für die Bündelung von Beiträgen zu Beaumarchais' Werk und dessen Weiterverarbeitung für die Opernbühne bot das im Oktober 2013 von der Europäischen Musiktheater-Akademie in Kooperation mit der Wiener Staatsoper und dem Mozarthaus Vienna durchgeführte Symposium *Zwischen Revolution und Bürgerlichkeit: Beaumarchais' Figaro-Trilogie als europäischer Opernstoff*. Eine Auswahl der in diesem Rahmen gehaltenen Vorträge fand Eingang in die vorliegende und zu besprechende Artikelsammlung. Von den zehn inhaltlich substantiellen Beiträgen sind die Hälfte auf Deutsch (Gier, Brandenburg, Spohr, Döhring, Haider), weitere vier auf Englisch (Di Profio, Lamacchia, Calella, Cranmer) und einer auf Französisch (Pécou) abgefasst. Sie dokumentieren allesamt auf ihre eigene Weise das seit rund zweieinhalb Jahrhunderten anhaltende Interesse für die sich einer Vertonung offenbar förmlich aufdrängende Narration rund um den Grafen Almaviva, den einfallsreichen Tausendsassa Figaro und seine Frau (in spe) Susanna sowie für deren weit verästelte Wirkungsgeschichte.

Den Auftakt des Bandes bilden die kurzen einleitenden Worte von **Dominique Meyer**, damaliger Direktor der Wiener Staatsoper (bis 2020) und heutiger Generalintendant der Mailänder Scala, sowie der Eröffnungsbeitrag von **Jean-Pierre de Beaumarchais**, der als unmittelbarer Nachfahre des mit dem Sammelband gewürdigten berühmten Schriftstellers schlaglichtartige Einblicke in dessen Biographie und literargeschichtliche Bedeutung gibt.

Um einiges detaillierter geht **Albert Gier** in seinem umfangreichen Beitrag mit dem Titel „Gesellschaftskritische (Unter-)Töne? Zum Bedeutungsgehalt und Bedeutungswandel der Figaro-Libretti“ (17-56) der Bedeutung und den Nachwirkungen von Beaumarchais' Werk

auf den Grund. Durch den informierten Vergleich der französischen Originalstücke, der sich auf diese beziehenden (italienischen) Libretti (von Petroselli bzw. einem Anonymus, Lorenzi, Sterbini, Da Ponte, Rossi, M. Milhaud, Green) sowie der aus ihnen hervorgehenden Vertonungen (von Paisiello, Rossini, Mozart, Paër, Ricci, D. Milhaud, Pécou), aber auch durch einen analytischen Blick auf einige Bearbeitungen für die Sprechtheaterbühne (etwa von Turrini) und auf sich mitunter erheblich vom Original entfernende Ableger für Theater (von Richard alias Martelly) und Oper (Romani [Libretto]/Carafa [Musik], Romani/Mercadante, Hoffman/Corigliano, Urweider/Henking) würdigt der Autor in eindrucksvoller Weise die Transmedialität des zwischen 1782 und 2014 auf ganz unterschiedliche Weise fruchtbar gemachten Stoffs. Auf der Grundlage dieses breiten Werkvergleichs kann Gier auf die manchmal punktuellen, manchmal für die Gesamtanlage des Werks wesentlichen narrativen Konsequenzen eingehen, die dem Eingriff der Urheber und dem jeweiligen Produktions- bzw. Aufführungskontext geschuldet sind. Die eingenommene Perspektive bleibt unterdessen eine hauptsächlich textimmanent literaturwissenschaftliche.

Auch **Alessandro Di Profio** geht in seinem Essay „Fils de je ne sais pas qui“. A Portrait of Beaumarchais' *Figaro*“ (57-79) auf die Wirkungsgeschichte der Trilogie, aber auch auf einige negative Auswirkungen der Weitergabe des Figaro-Stoffs ein. Gleich zu Beginn seines Textes prangert er die fernliegende, sich jedoch hartnäckig als kulturelle Konstruktion („cultural construct“, 58) haltende Gleichsetzung von Beaumarchais und Figaro und deren vermeintlich treibende Rolle als Aufrührer im Kontext der französischen Revolution – wenn nicht sogar in dem des amerikanischen Unabhängigkeitskriegs<sup>1</sup> – an. Einer solchen Mythifizierung („myth“, 58) möchte er in zwei Schritten entgegentreten, und zwar dadurch, dass er zunächst in nüchterner Weise die wichtigsten biographischen Eckdaten des Protagonisten zusammenträgt, wie man sie im Werk des französischen Schriftstellers vorfindet, z. B. sein Alter, seinen beruflichen und charakterlichen Werdegang etc., um dann überblicksartig auf ca. zwanzig Derivate einzugehen, die zwischen 1784 und 1843 Name und Ruf des Protagonisten von Beaumarchais' Trilogie für ihre eigenen, mitunter abwegigen Zwecke entlehnt haben: Theaterstücke, aber auch fiktive Autobiographien und Korrespondenzen, Reiseführer u. Ä. m.

Der Beitrag von **Daniel Brandenburg** „Der *Barbier de Séville* und sein Weg im Musiktheater“ (81-91) komplettiert das Triptychon zur allgemeinen Wirkungsgeschichte des Figaro-Sujets und nimmt zugleich durch die Fokussierung auf die erste Komödie von Beaumarchais sowie durch einen spezifisch opernbezogenen Zugang eine intermediäre Position zwischen den Überblicksdarstellungen von Gier und Di Profio und den folgenden Einzelanalysen ein. In einer kurzweiligen Zusammenschau beleuchtet der Autor zuerst die musiktheatralen Anfänge des sich für eine Verbindung mit Musik unmittelbar eignenden Stoffes: Zunächst findet sich dieser in Theaterstücken mit Gesangseinlagen und – genauer – in den Lustspielen von Joseph Raditschnig von Lerchenfeld (1776, Wien) und Gustav Friedrich Wilhelm Grossmann mit einzelnen Musikstücken von Johann André (1776, Berlin) bzw. Friedrich Ludwig Benda (1776, Dresden) verarbeitet. Letztgenanntes Werk wurde später sogar gänzlich zu einer komischen Oper bearbeitet (1779 und 1790). Sodann

bringt Brandenburg die Werke zur Sprache, in denen das Sujet durchgehend in Musik gesetzt ist: das Giuseppe Petrosellini bzw. einem Anonymus bzw. Giovanni Battista Locatelli attribuierte Libretto zur *opera buffa* mit dem Titel *Il Barbiere di Siviglia*, das von Giovanni Paisiello (1782, St. Petersburg; 1787 für Neapel überarbeitet) und Francesco Morlacchi (1816, Dresden) in Musik gesetzt wurde, sowie die drei Vertonungen des Librettos von Cesare Sterbini, von der bis heute wohl erfolgreichsten durch Gioachino Rossini (1816, Rom) bis zu den weniger bekannten von Costantino dall'Argine (1868, Bologna) und Achille Graffigna (1879, Padua). Seine chronologische Überblicksdarstellung beendet Brandenburg mit knappen Verweisen auf die italienischsprachige Oper von Leopoldo Cassone (1922, Turin).

**Saverio Lamacchia** eröffnet mit seinem Beitrag „Towards a New Interpretation of Rossini's *Il barbiere di Siviglia*“ (93-109) die Serie an Einzeluntersuchungen, die sich von dem großen Bogen der ersten drei thematischen Untersuchungen entfernen. Wie Brandenburg geht er auf das erste der drei Theaterstücke von Beaumarchais ein, rückt aber ‚lediglich‘ die berühmte Vertonung von Rossini (1816, Rom) in den Fokus. Seines Erachtens ist die *opera buffa* von Cesare Sterbini [L] und Gioachino Rossini [M] bis *dato* zumeist grundlegend missverstanden („drastically misunderstood“, 93) worden, und er schlägt deswegen eine eigene, eben die titelgebende, neue Interpretation vor. Lamacchia bringt heftige Kritik an einer konventionell gewordenen Aufführungspraxis an, die nicht nur im mittlerweile eingebürgerten Titel der Oper *Il barbiere di Siviglia* ihren Niederschlag findet, sondern auch in der vielerorts üblichen Kürzung von Graf Almavivas Arie „Cessa di più resistere“ am Ende des zweiten Aufzuges. Solche Entscheidungen seien Ausdruck einer Fehlinterpretation, die dem gewitzten und doch wenig hilfreichen Diener Figaro überproportional viel Bedeutung zukommen ließen (105-108) und aus Rossinis Werk eine Buffo-Bariton-Oper machten. In Wahrheit seien die häufig omittierte, für eine kohärente Handlungsführung allerdings unentbehrliche Arie des Grafen und der originale Titel des Librettos (*Almaviva o sia L'inutile precauzione*) Indizien, dass Almaviva den wahren Protagonisten der Oper darstelle. Mehr als eine willkürliche und daher entbehrliche Hinzufügung von Sterbini und Rossini stelle die Arie vielmehr eine wertvolle Ergänzung der Beaumarchais'schen Textvorlage dar (94), die das Werk erst zum stimmigen Ganzen mache. Geschuldet sei diese Missinterpretation – und hier greift Lamacchia einen im Band mehrfach geäußerten Aufruf zur Vorsicht auf (cf. Di Profio, 58) – einer allzu historisch orientierten Lektüre, die in den Theaterstücken Beaumarchais' eindeutig (prä-)revolutionäres Gedankengut formuliert wissen will.

In die gleiche Kerbe schlägt **Michele Calella** mit seinem Aufsatz „Mozart's *Le nozze di Figaro* and the Revolution: The Construction of a Myth“ (111-134), wenn er die These, Lorenzo da Pontes und Wolfgang Amadeus Mozarts *commedia per musica Le nozze di Figaro* (1786, Wien) sei ein unmissverständlicher Ausdruck sozialrevolutionärer Ideen, als ahistorisch („ahistorical“, 111) oder fragwürdige Lehrmeinung („conventional wisdom“, 111) abtut. Wissenschaftliche Abhilfe verschaffe eine nüchterne Analyse der Aussagen jener, die oben genannte These vertreten, sowie die Suche nach passenden Indizien in den jeweils interessierenden Texten und zeitgenössischen Dokumenten. Calella kommt zum Schluss,

dass eine solche dezidiert politisierende Sicht ab den 1920er und 1930er Jahren vorzufinden ist, und er macht zunächst eine marxistische Lektüre (etwa durch Lunacharsky oder Chicherin), nach der Mozart als sozialistischer (Prä-)Revolutionär zu erachten sei, für die in seinen Augen abwegige Interpretation verantwortlich. Deutungen in diese Richtung macht er in jeweils unterschiedlichem Maße auch bei den Mozart-Exegeten Ruf und Hildesheimer, Braunbehrens, Elias, Bermbach sowie – bereits nach dem Jahrtausendwechsel – bei Borchmeyer (2009) ausfindig. Diese bezeichnet er als z. T. problematische pseudohistorische Konstruktionen einer Werks- bzw. Komponistenintention, die von dem konkreten Opernmaterial und den ihn begleitenden Dokumenten allerdings nicht gestützt würde. Der gesellschaftskritische Gestus, der vornehmlich auf die privilegierten Schichten abzielte und sich auch in Mozarts *Le nozze di Figaro* manifestiere, sei vielmehr ein gattungs- (*opera buffa*, *commedia per musica*) und kontextgebundener (*Karnevalszeit*) Zug der zeitgenössischen Opernproduktion (124) denn ein eindeutig (prä-)revolutionärer.

In „The Portuguese Figaro“ (135-163) bespricht **David Cranmer** Biographie und Werk des Komponisten Marcos António Portugal, der am Ende des 18. und Anfang des 19. Jahrhunderts der vielleicht ruhmreichste portugiesische Komponist war. Im Zentrum des Artikels stehen die in Florenz, Paris und Wien vorfindlichen, z. T. fragmentarischen Fassungen einer von Gaetano Rossi gedichteten und von dem genannten Tonkünstler komponierten Figaro-Oper nach der Vorlage von Beaumarchais' *La pazzo giornata ovvero Il matrimonio di Figaro* (1800, Venedig). Der Artikel läuft auf einen Vergleich von Portugals Komposition mit dem analogen Libretto von Da Ponte (auf das Rossi zurückgegriffen haben muss) und der dazugehörigen Musik von Mozart hinaus. Er mündet in einer detaillierten tabellarischen Gegenüberstellung, die u. a. die Da Ponte'sche und Rossis Akt- und Szeneneinteilung und Mozarts sowie Portugals Gestaltung der einzelnen Nummer (Faktur, Tempo, Tonart) zur Anschauung bringt.

Der ‚Veroperung‘ des dritten von Beaumarchais' Theaterstücken *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* durch Madelaine [L] und Darius Milhaud [M] (1966) geht der Musikwissenschaftler **Mathias Spohr** in seinem Aufsatz „Klassizismus als Herausforderung? Darius Milhauds Oper *La mère coupable*“ (165-176) nach. Auf eine Skizze der Handlung und Anlage der Oper, auf deren Entstehungskontext Gier im selben Band bereits überzeugend eingegangen ist (cf. 33-38) und die Spohr zur Einordnung in einen zeitgenössischen bürgerlichen Kontext bewegen, folgt die summarische Besprechung der textlichen Arbeit Madeleine Milhauds und der anschließenden Vertonung durch Darius Milhaud. Den Artikel beschließen einige Anmerkungen zur durchwachsenen Rezeption des heute vergessenen Opernwerks.

Mit seinem primär reflexiv angelegten Beitrag „*L'amour coupable*“ (177-183) ergänzt der Komponist **Thierry Pécou** aus Rouen die vorwiegend in einem theoretischen Diskurs zu verortenden Beiträge des Sammelbandes um eine neue, in erster Linie praxisbezogene Facette. In ihm schildert er seine Kooperation mit dem Operndirektor Daniel Bizeray sowie die Genese seiner aus der Zusammenarbeit mit dem Autor Eugène Green entstandenen Oper auf Grundlage des bereits erwähnten dritten Theaterstücks von Beaumarchais. Diese sollte in der Spielzeit 2009/2010 durch Rossinis *Il Barbiere di Siviglia* und Mozarts *Le*

*nozze di Figaro* zu einer Aufführungsreihe komplettiert werden, welcher Stephan Groeglers Inszenierung Einheitlichkeit verlieh. Die Ausführungen, die wohl als Transkription eines für den mündlichen und um Hörbeispiele aus der eigenen Oper angereicherten Vortrags zu werten sind, liefern wertvolle Anhaltspunkte für eine auch nachträgliche Rezeption des zeitgenössischen Werkes.

Auf einen früheren, aus der Feder des Oscar-Preisträgers John Corigliano stammenden Ableger des Figaro-Stoffes geht **Sieghart Döhring** in seinem Aufsatz „Geister spielen Geschichte: John Coriglianos Beaumarchais-Oper“ (185-201) ein. Auch in diesem Beitrag wird zunächst die Entstehungsgeschichte des 1991 im Metropolitan Opera House in New York uraufgeführten musiktheatralen Stücks *The Ghosts of Versailles* über ein Libretto von William M. Hoffman nachgezeichnet, um sodann auf die Handlung einzugehen: Beaumarchais, in Liebe zur unglücklich verschiedenen Königin Marie Antoinette entbrannt, schreibt für sie und ihren ganzen Geisterhofstaat eine Oper (mit dem Titel *A Figaro for Antonia*). Mit dieser Oper in der Oper soll unter Miteinbezug des aus Beaumarchais' Stücken, insbesondere aus *L'autre Tartuffe* ou *La mère coupable* bekannten Personals – Figaro, Susanna, Graf Almaviva, Rosina, León usw. – ihr Tod auf dem Schafott durch eine Intrige rückwirkend verhindert werden. Dieser Plan geht allerdings nicht auf und Marie-Antoinette akzeptiert letztlich ihren Tod durch Hinrichtung. Durch eine dichte Struktur an Verweisen, Anspielungen, (Gattungs-)Zitaten usw. wird der bekannte Figaro-Stoff mit komisch fruchtbar gemachter Geschichtsklitterung zu einer monumentalen ‚Grand Opera Buffa‘ – so könnte man die Genremischung, Döhrings Ausführungen zusammenfassend, nennen – verquickt, die auch auf musikalischer Ebene eine im besten Sinne eklektische Kompositionstechnik erforderlich macht.

Den Band beschließt der womöglich etwas zu umfangreiche, z. T. redundant anmutende Beitrag „Der Roman der Familie Almaviva. Theater in Serie“ (203-245) von **Hilde Haider**, in dem zunächst die Handlung und Nachwirkung von Beaumarchais' Stücken rekapituliert wird. Die Neuigkeit des Beitrags besteht in der Betrachtung von Beaumarchais' Trilogie (und bereits vorkonzipierter möglicher weiterer Teile) als „Theater in Fortsetzungen“ (222); dies veranlasst die Autorin zu einem Vergleich der im letzten Viertel des 18. Jahrhunderts entstandenen und im vorliegenden Sammelband im Zentrum der Analyse stehenden Werke mit den z. T. schier unendlichen Telenovelas des 21. Jahrhunderts. Merkmale wie ein verschachteltes Intrigensystem, zuweilen unglaubliche Koinzidenzen, rührselige Momente und die Befriedigung moralischer Instanzen verbinden die Beaumarchais'sche Fortsetzungsgeschichte, den „Roman der Familie Almaviva“, mit der rezenteren audiovisuellen Gattung, wie sie z. B. durch die deutsche Serie *Sturm der Liebe* repräsentiert wird.

Mit dem von Isolde Schmid-Reiter herausgegebenen Sammelband ist die Wirkungsgeschichte von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' Trilogie, gerade als äußerst fruchtbarer Opernstoff, in ihrer Facettenvielfalt beleuchtet. Die Beiträge, die mitunter nicht davor zurückschrecken, sich hartnäckig haltende Topoi der Beaumarchais-Forschung kritisch zu befragen, sind in der Lage, den Forschungsdiskurs rund um die genannten Originaltexte und die von diesen inspirierten Derivate zu erneuern und lassen, zahlreiche

Anknüpfungspunkte bietend, auf ähnlich informierte und unterhaltsame Fortsetzungen hoffen. Die von Dominique Meyer zu Beginn des Bandes geäußerte Befürchtung, dass „der Blick, den man nach so vielen verschiedenen Inszenierungen auf sie [sc. die Charaktere des *Figaro*] richtet, [...] oft oberflächlich oder sogar vereinfachend“ (9) sei, begegnen die Autoren des Bandes fast allesamt mit dem Mittel des Vergleichs. Einer jeden Fassung des ‚Originals‘ und einem jeden Derivat – so entlegen es auch sein mag – wird zwar eine eigene textuelle Identität attestiert; zugleich aber werden diese Versionen eines der bekanntesten Stoffe der Weltliteratur auf den gemeinsamen Nenner hin befragt. Dieses Gemeinsame bleibt der Fluchtpunkt, auf den die verschiedenen Fassungen und zu beobachtende Variationen hin ausgerichtet sind. Auf diese Weise ‚verwässern‘ sich die Merkmale der Geschichte, der Figurenzeichnung, der musikalischen Ausgestaltung eines jeden Werks nicht gegenseitig, sondern verleihen einander – im Gegenteil – erst eine schärfere Kontur.

Marco AGNETTA (Universität Innsbruck)

## Endnoten

- 1 Cf. Pierpaolo Polzonetti: *Italian Opera in the Age of the American Revolution*. Cambridge: Cambridge University Press, 2011.