

Repertoirekunde

Mozart, die Opern - 5 -

Le Nozze di Figaro

Das Libretto von *Le nozze*, das Lorenzo da Ponte schrieb, basiert auf einem Theaterstück von Beaumarchais. Daher zuerst die Biographie des französischen Abenteurers und Alleskönners.

Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

geboren am 24. Januar 1732 in Paris; gestorben am 18. Mai 1799 ebendort, ursprünglich Pierre-Augustin Caron, ab 1757 mit dem Zusatz "de Beaumarchais", 1762 nobilitiert. Er war ein französischer *Uomo universale* der Aufklärungszeit. Im Verlauf seines abenteuerlichen Lebens betätigte er sich unter anderem als Uhrmacher, Hofbeamter, Musiker, Spekulant, Schriftsteller, Verleger, Geheimagent, Waffenhändler und Revolutionär.

Bekannt ist er namentlich als Autor von Bühnenwerken und Streitschriften. Das Drama *Eugénie* und die *Mémoires* (Denkschriften) dienten Goethe als Grundlage seines Trauerspiels *Clavigo*. Auf die Trilogie espagnole – die Komödien *Le barbier de Séville*, *Le mariage de Figaro* und *La mère coupable* (Die schuldige Mutter) – gehen von Paisiello, Mozart, Rossini und anderen Komponisten vertonte Opernlibretti zurück. Für Salieri schrieb Beaumarchais das Libretto zur Oper *Tarare* (Trara).

Er lernte mehrere Instrumente spielen und machte mit seinen Schwestern Hausmusik.

Beaumarchais erlernte zunächst das väterliche Handwerk des Uhrmachers. Mit zwanzig erfand er einen neuen Mechanismus für die Ankerhemmung von Taschenuhren, wodurch der Bau deutlich kleinerer und ganggenauerer Uhren möglich wurde, die sogenannte Doppelkommahemmung. Er stieg auf zum Hofuhrmacher Ludwig XV.

Beaumarchais wurde Hofbeamter, verantwortlich für die Speisen des Königs. In seinem Hofamt gewann Monsieur de Beaumarchais, wie er sich nun nannte, die Gunst der vier unverheirateten Töchter des Königs. Er avancierte zu ihrem Harfenlehrer, wobei er ein Pedalsystem für die Harfe entwickelte. Er organisierte Hauskonzerte und wurde Gesellschafter und Faktotum der vier Damen. Natürlich war er hierdurch auch dem König sowie dessen Mätresse Madame de Pompadour bekannt. Über sie erhielt er Kontakt zu ihrem Pro-forma-Gatten Lenormant d'Étioles, einem reichen und geselligen Mann, der ihn in seinen Kreis zog.

Für Lenormants Privattheater verfasste Beaumarchais in den nächsten Jahren erste Stücke, sogenannte *parades* : heitere, oft derbe Sketche um das Thema Liebe, insbesondere die vor und neben der Ehe. Die Gesangseinlagen seiner Stücke komponierte er selbst.

Die folgenden Jahre waren sehr ereignisreich. Außerdem schrieb er Theaterstücke in der Gattung *comédie larmoyante* (Rührstück).

Le barbier de Séville ou La précaution inutile

Nach Reisen als königlicher Geheimagent überarbeitete Beaumarchais eine Komödie, die er schon 1771/2 verfasst und erfolglos der Comédie-Française angeboten hatte: *Le barbier de Séville ou La précaution inutile* (Der Barbier von Sevilla oder Die unnütze Vorsicht). Es ist sein erstes Stück, in dem die Figur des Figaro als Typ des intelligenten und tüchtigen Machers kleinbürgerlicher Herkunft auftritt, der hier einem weniger tüchtigen und intelligenten verliebten jungen Adligen bei der Übertölpelung eines älteren Rivalen hilft.

Die Uraufführung am 23. Februar 1775 war ein Misserfolg, vermutlich weil Beaumarchais den Text mit Anspielungen auf allerlei Politisches und Persönliches überfrachtet hatte. Nachdem er die meisten der Anspielungen gestrichen und das Stück von fünf auf vier Akte gestrafft hatte, wurde die nächste Aufführung drei Tage später ein Triumph.

Durch seine Kontakte in London war Beaumarchais gut über die Probleme Englands in seinen nordamerikanischen Kolonien informiert, und er überzeugte Ludwig XVI., ihn verdeckt bei geheimen Waffenlieferungen an die Aufständischen zu unterstützen, um so den französischen Einfluss in Nordamerika wieder auszubauen, nachdem Frankreich im Siebenjährigen Krieg von England gedemütigt worden war und die vormals französischen Gebiete Kanadas und Louisiana im Pariser Frieden von 1763 hatte abtreten müssen.

Anfang 1776 gründete Beaumarchais mit einem Startkapital der Regierung die pseudospanische Reederei Roderigue Hortalez & Cie und versorgte die Aufständischen effizient und vielleicht kriegsentscheidend mit Waffen, Munition, Uniformstoffen und Stiefeln für 30.000 Mann, welche die jungen USA allerdings erst seinen Erben, und auch nur teilweise, bezahlten.

La folle journée ou Le mariage de Figaro

1776 begann Beaumarchais mit der Niederschrift seines besten und bekanntesten Werks, der Komödie *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro). Das Stück zeigt in einer witzigen und turbulenten Handlung

den Hochzeitstag eines jungen bürgerlichen Schlossverwalters, in den sich der einstige Barbier Figaro verwandelt hat, dem es trotz seiner Klugheit und Tüchtigkeit nur mit Glück und Mühe gelingt, seinen Herrn, einen eher dümmlichen, aber arroganten und mächtigen Aristokraten, davon abzuhalten, an seiner Verlobten das *jus primae noctis* auszuüben.

1778 war das Stück um Figaros Hochzeit fertig, doch wirkten, obwohl die Handlung vorsichtshalber nach Spanien verlegt war, viele Passagen und vor allem Figaros langer, quasi Beaumarchais' eigene schwierige Biografie resümierender Monolog im letzten Akt so revoluzzerhaft, dass Ludwig XVI. nach einer Lesung jegliche Aufführung empört verbot. „Wenn ich dieses Stück genehmigen würde“, soll der König sieben Jahre vor der Revolution gesagt haben, „müsste ich konsequenterweise gleich die Bastille einreißen.“ Erst nach vielen Änderungen und jahrelangen Demarchen, bei denen er von zahlreichen Höflingen sowie der Königin unterstützt wurde, erlangte Beaumarchais die Freigabe.

Die Uraufführung am 27. April 1784 war ein triumphaler Erfolg. Offensichtlich wirkte das Stück beim bürgerlichen Publikum wie eine Bestätigung seiner antiaristokratischen Ressentiments, ohne jedoch adelige Zuschauer unnötig zu verschrecken. Der Name des Protagonisten Figaro ging ins französische Lexikon ein als eher spaßhafte Bezeichnung eines Frisörs. Seine Figur wurde zum Prototyp eines Menschen, der an Macht zwar unterlegen, aber im Bewusstsein seines Rechtes aufsässig, dazu blitzgescheit und witzig ist. Die 1826 gegründete satirische Zeitschrift und heutige Tageszeitung *Le Figaro* trägt seinen Namen.

Die Revolution von 1789 hatte Beaumarchais zunächst begrüßt und den Gang der Dinge als Deputierter und Stadtverordneter zu beeinflussen versucht. Auch wurde 1792 das dritte Figaro-Stück *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* (Der andere Tartuffe oder Die schuldige Mutter) aufgeführt. Bald jedoch fand sich Beaumarchais, wie so viele anfängliche Sympathisanten der Revolution, auf der Verliererseite. Als er im selben Jahr versuchte, mit dem Konvent ins Geschäft zu kommen und Gewehre aus Holland zu importieren, wurde dies nicht nur ein finanzieller Misserfolg, sondern er wurde auch beschuldigt, Waffen und Getreide in seinem Haus versteckt zu halten. Obwohl bei einer Hausdurchsuchung außer einigen Tausend unverkauften Exemplaren der Voltaire-Ausgabe nichts Verdächtiges an den Tag kam, wurde er des Verrats an der Republik beschuldigt und am 20. August 1792 inhaftiert. Zwar kam er rasch dank der Fürbitte einer Ex-Geliebten frei und konnte emigrieren, doch wurde er enteignet und lebte 1794/95 ärmlich in Holland, England und schließlich in Hamburg, ohne Kontakt zu Frau und Tochter, die zeitweise ebenfalls in Haft waren.

1796 konnte er heimkehren und wurde von der neuen Regierung, dem Direktorium,

rehabilitiert und entschädigt. 1797 wurde *La mère coupable* wieder aufgenommen und Beaumarchais noch einmal gefeiert.

Bekanntlich frisst die Revolution ihre Kinder. Der Revolutionär auf dem Theater entkam nur knapp dem Tode, nachdem der revolutionäre Terror seit 1792 mehr denn je wütete.

Im *Barbier von Sevilla* oder *Die unnütze Vorsicht* finden wir Figaro noch als Bediensteten. Er ist der Diener des Grafen, zwar schlauer, praktischer veranlagt und umsichtiger als der Graf, doch ist er Bedienter der nicht aufbegehrt, sondern bestens zuarbeitet und hilft, damit der Graf die geliebte Rosina bekommt. Die Opern von Paisello und später von Rossini bergen daher noch keinen sozialrevolutionären Sprengstoff.

Anders steht es mit dem nächsten Theaterstück von Beaumarchais, der Fortsetzung:

La folle journée ou Le mariage de Figaro

(Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro) - Die Komödie bildet den zweiten Teil der Figaro-Trilogie und diente als Vorlage zur Oper *Le nozze di Figaro* von Mozart und Da Ponte. Das Stück entstand vor der Französischen Revolution, als die Gesellschaftsordnung des Ancien Régime am Wanken war. Es illustriert den Konflikt zwischen dem Adel, der sich kraft seiner ererbten Privilegien über die bürgerliche Moral hinwegsetzte, und seinen unter dem Einfluss der Aufklärung selbstbewusster gewordenen Untergebenen. Der dem Dritten Stand (Bürgertum) entstammende Autor versetzte damit dem Zweiten Stand (Adel) einen ähnlichen Schlag wie ein Jahrhundert zuvor Molière mit seinem *Tartuffe* dem Ersten Stand (Klerus).

Le mariage de Figaro war „ein Zeichen des sinkenden Ansehens des Königtums, eine (...) unerhörte Verhöhnung des Adels, der Zensur, des Stellenkaufes, einer unzuverlässigen, überlebten Justiz, eine Anklage aller despotischen Einschränkungen der persönlichen und Gedankenfreiheit“. (Anton Bettelheim)

Die Handlung ist bekannt, Da Ponte und Mozart folgen ziemlich genau dem Handlungsverlauf. Nur Barbarina, die Tochter des Gärtners Antonio heißt bei Beaumarchais noch Fanchette.

Doch wurde fast alles anstößig Revolutionäre von Da Ponte getilgt. Er musste Beaumarchais entpolitisieren, sonst hätte die Oper in Wien keine Aufführungserlaubnis bekommen. Das Theaterstück von Beaumarchais war in Wien verboten, nicht aber das Buch in deutscher Übersetzung.

Dank der von Joseph II. eingeführten Pressefreiheit erschien die erste deutsche Übersetzung noch vor dem französischen Original. Zwar verbot der Kaiser deren Aufführung durch Emanuel Schikaneder, doch erlaubte er, dass Mozart und der Librettist Da Ponte das Stück am 1. Mai 1786 in Form der italienischen Oper *Le nozze di Figaro* auf die Bühne brachten. Die Aufführung war sogar von Kaiser Joseph II. ausdrücklich gewünscht.

Der letzte Teil der Figaro-Trilogie: *La mère coupable*

Bevor das Stück beginnt, bekommt Rosina, die Gräfin Almaviva, vom ehemaligen Pagen Chérubin ein Kind. Das ist nun zwanzig Jahre her. Ihr Mann Graf Almaviva war damals abwesend, als sie Chérubin auf ein Schloss folgte und von ihm geschwängert wurde.

Das Stück entwickelt eine groß angelegte Intrigen- und Eifersuchtsgeschichte. Doch Figaro, hier wieder ganz Diener und Helfer, bringt alles zu einem guten Ende. Auch nimmt Figaro am Ende keine Belohnung an. Es genügte ihm, einfach nur Gutes zu tun. Der edle und unpolitische Diener wie wir ihn aus dem 1. Teil der Trilogie kennen, aus dem *Barbier von Sevilla* oder *Die unnütze Vorsicht*.

Nachdem schon André-Ernest-Modeste Grétry an eine Vertonung gedacht hatte, wurde das Stück in neuerer Zeit von mehreren Komponisten zu Opern umgearbeitet.

- Darius Milhaud (Libretto: Madeleine Milhaud): *La mère coupable*, Genf 1966
 - John Corigliano (Libretto: William M. Hoffman): *The Ghosts of Versailles*, New York 1991
 - Inger Wikström (Libretto: I. W., Mikael Hylin): *Den brottsliga modern*, Solna 1992
 - Thierry Pécou (Libretto: Eugène Green): *L'amour coupable*, Rouen 2010
 - Elena Langer (Libretto: David Pountney): *Figaro Gets a Divorce*, Cardiff 2016
-

Le nozze di Figaro

Es handelt sich um seine erste Opera buffa seit der mehr als zehn Jahre früher entstandenen *La finta giardiniera*. Seit seiner letzten vollendeten abendfüllenden Oper, *Die Entführung aus dem Serail*, waren vier Jahre vergangen. In dieser Zeit hatte Mozart sein Können durch bahnbrechende Kompositionen vor allem auf dem

Gebiet des Klavierkonzerts und des Streichquartetts zur Meisterschaft geführt.

Im Vergleich zu den Opern der vorausgegangenen Jahre ist ein gewaltiger Fortschritt zu beobachten. Die originell gezeichneten Charaktere sind handlungstragend. Das Geschehen wird hier nicht nur wie bisher üblich in den Rezitativen vorangetragen, sondern auch in den Musiknummern. Auch die Charakterisierung der Personen erfolgt wesentlich in den Arien und Ensemblesätzen. Im Gegensatz zur herkömmlichen Buffa-Oper mit ihren Absurditäten ist der Figaro jedoch – aufgrund der von Beaumarchais übernommenen komplex verflochtenen Handlung – durch einen „provozierenden Realismus“ gekennzeichnet. Mozart und Da Ponte verarbeiten die politischen Spannungen und Intrigen der Theatervorlage als individuelle „Beziehungen zwischen handelnden Menschen“, „versinnlichen“ und „emotionalisieren“ sie.

Ludwig Finscher wies in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters* darauf hin, dass der Orchester- und Ensemblesatz hier zu einer bislang unerreichten Höhe gereift sei. Auffällig ist zudem die Häufung der Duette, die hier durchgehend als „Duettino“ bezeichnet sind – vermutlich weil die Dienerin Susanna an allen sechs von ihnen beteiligt ist. Ein Liebesduett im herkömmlichen Sinn fehlt jedoch. Dadurch vermieden die Autoren, dass das Dienerpaar Figaro/Susanna unstandesgemäß die Funktion des ersten Liebespaares übernahm.

Ludwig Finscher wies im Vorwort zu seiner Notenedition im Rahmen der Neuen Mozart-Ausgabe 1973 darauf hin, dass die Entstehung der Oper nicht mehr zuverlässig rekonstruierbar sei, da die wesentlichen Quellen verloren oder nicht zugänglich seien. Das Autograph des dritten und vierten Akts sei seit 1945 verschollen, und auch Mozarts Briefe aus der Entstehungszeit seien nicht erhalten. Verfügbar seien vor allem die Briefe Leopold Mozarts an seine Tochter sowie die Memoiren des Librettisten Lorenzo Da Ponte und des Sängers Michael Kelly, die sich aber als unzuverlässig erwiesen hätten. Die Quellenlage hat sich allerdings seitdem gravierend verbessert. Die Partituren der beiden letzten Akte wurden während des Zweiten Weltkriegs nach Schlesien verbracht. Sie können seit 1979/1980 in der Jagiellonischen Bibliothek Krakau eingesehen werden. Außerdem wurde das Direktionsexemplar dieser beiden Akte in den aus dem Wiener Kärnthnerthor-Theater übernommenen Beständen der Österreichischen Nationalbibliothek identifiziert.

Den Lebenserinnerungen Da Pontes zufolge stammt die Idee zur Vertonung des *Figaro* von Mozart selbst. Trotz der komplizierten Handlung ist das Stück Bühnenwirksam. Es bot sich als Fortsetzung von Giovanni Paisiellos Oper *Il barbiere di Siviglia* für eine Aufführung in Wien an. Da Ponte schrieb, dass er persönlich bei Kaiser Joseph II. dafür sorgte, dass die Oper im Gegensatz zur Theatervorlage

aufgeführt werden konnte. Unter anderem spielte Mozart dem Kaiser einige Nummern vor.

Im Vergleich zur Vorlage milderte Da Ponte viele moralisch und politisch bedenkliche Stellen ab und ließ einige Details fort, die in Wien kaum verstanden worden wären. Die Sprache ist weniger rhetorisch, andererseits emotionaler und sinnlicher, die Handlung leichter nachvollziehbar als bei Beaumarchais.

Da Ponte bemerkt, dass das Stück innerhalb von sechs Wochen fertiggestellt wurde. Diese Angaben beziehen sich vermutlich auf einen Zeitraum zwischen Mitte Oktober und November 1785 und beinhalten nicht die Instrumentation. Mozart schrieb zuerst die geschlossenen Musiknummern nach inhaltlichen Aspekten gruppiert, anschließend die Rezitative und als letztes die Sinfonia (Ouvvertüre). Erst am 29. April 1786 trug er die Oper in sein persönliches Werkverzeichnis ein. Mozarts Honorar betrug 450 Gulden. Da Ponte erhielt 200 Gulden.

Die Uraufführung fand am 1. Mai 1786 durch die Wiener Hofoper im Burgtheater am Michaelerplatz statt. Hierfür wurden die besten damals in Wien verfügbaren Sänger engagiert: Stefano Mandini (Graf Almaviva), Luigia Laschi-Mombelli (Gräfin Almaviva), Nancy Storace (Susanna), Francesco Benucci (Figaro), Dorothea Bussani (Cherubino), Maria Mandini (Marcellina), Francesco Bussani (Bartolo und Antonio), Michael Kelly (Basilio und Don Curzio) und die erst zwölfjährige Anna Gottlieb (Barbarina). Mozart selbst leitete die Uraufführung und die Folgeaufführung zwei Tage später vom Cembalo aus. Die weiteren Aufführungen standen unter der Leitung von Joseph Weigl.

Der Wiener Realzeitung vom 11. Juli zufolge gelangen die späteren Aufführungen deutlich besser als die Premiere, die „nicht am besten von statten gieng, [...] weil die Komposition sehr schwer ist.“ Dennoch waren die frühen Aufführungen so erfolgreich, dass aufgrund der vielen verlangten Wiederholungen der Kaiser eingreifen musste: Um die Vorstellungen nicht endlos auszudehnen, durften nach dem 9. Mai keine Ensemblesätze mehr wiederholt werden. Schon bald jedoch verlor das Publikum das Interesse. Nach dem sensationellen Erfolg von Martín y Solers *Una cosa rara* ab dem 17. November 1786 wurde *Le nozze di Figaro* nur noch ein einziges Mal gespielt. 1786 gab es insgesamt lediglich neun Aufführungen.

Einen Triumph feierte Mozart mit dem Figaro in der Saison 1786/87 in Prag, wo dieser Erfolg Anlass für den Kompositionsauftrag zum *Don Giovanni* war. Bis tief ins 19. Jahrhundert war die Oper jedoch insgesamt weit weniger erfolgreich als Mozarts *Zauberflöte*, der *Don Giovanni* oder auch *La clemenza di Tito*. Besonders in Italien fand sie kaum Anklang. Im deutschsprachigen Raum verbreiteten sich Übersetzungen mit gesprochenen Dialogen anstelle der Rezitative, die auch gerne

von Wandertruppen gespielt wurden.

Am 29. August 1789 hatte im Burgtheater eine überarbeitete Fassung der Oper Premiere, für die Mozart aufgrund einer Umbesetzung der Rolle der Susanna (jetzt Adriana Ferrarese del Bene) und des Grafen (wahrscheinlich Francesco Albertarelli) einige Änderungen vornahm, die aber nicht musikdramatisch bedingt sind, sondern dem Wunsch der jeweiligen Sänger nach dankbareren Vortragsstücken folgten. Mozart und Da Ponte ersetzten beide Arien der Susanna durch Neukompositionen: An die Stelle des „Venite... inginocchiatevi“ (Nr. 13) trat die Ariette „Un moto di gioia“ (KV 579). Ihre Arie „Deh vieni non tardar“ (in Nr. 28) wurde ausgetauscht gegen die große konzertante Arie „Al desio di chi t’adora“ (KV 577). Zudem wurde der Gesangspart der Arie des Grafen im dritten Akt „Vedrò, mentr’io sospiro“ (in Nr. 18) in eine höhere Lage versetzt. Ob diese letzte Änderung von Mozart selbst stammt, ist nicht ganz sicher. Möglicherweise nahm sie ein unbekannter Mitarbeiter oder der neue Sänger selbst vor. Schließlich wurden in der Arie der Gräfin im dritten Akt „Dove sono i bei momenti“ (in Nr. 20) an zwei Stellen mehrere Takte neu komponiert. Diese Varianten sind in mehreren Kopien der Partitur überliefert. Diese Wiederaufnahme war sehr erfolgreich und erlebte 26 Aufführungen.

"Der 'Figaro' wurde zum Anfang seines [Mozarts] Verderbs. Die hohe Gesellschaft, gewohnt, sich selbst als Figuren der Opera seria zu sehen, verherrlicht in ewiger Milde und Souveränität, fühlte sich nicht etwa plötzlich brüskiert, doch nahm sie so etwas nicht gern ab, die Reaktion begann wohl eher im Naserümpfen als in Entrüstung. Noch in der 'Entführung' waren es immerhin ein Herr und eine Dame gewesen, die da in Schwierigkeiten gerieten, Belmonte und Constanze, aus besten Familien ... wo ein noch größerer Herr, ein Herrscher... seinen Großmut an ihnen auszuüben Gelegenheit hatte. Die Gesellschaftsschicht blieb also gewissermaßen noch unter sich, unterstützt freilich von Personal; doch dieses Personal, Blondchen und Pedrillo, schon in der Namensgebung diminutiv, war treu und ergeben, Aufsässigkeit war ihm fremd.

Im 'Figaro' dagegen ging das Spiel gegen den Herrscher, zwar nur ein Graf, aber immerhin einer mit Befehlsgewalt, der über seine Untertanen so lang und so frei verfügen konnte, bis ihm Niedrigere einen gewaltigen Strich durch die Rechnung machten. Ihr Sprecher, Gegenspieler des Grafen, ist ein Bedienter, und er bleibt der Sieger. Das mochte die Wiener Aristokratie nicht, sie reagierte negativ auf diesen Bedienten. ... Figaro, der Lakai, ehemaliger Barbier, der einem Mann ihresgleichen ein amouröses Abenteuer verdirbt, ihm nicht nur die Beute ausspannt, sondern mit diesem offenen Sieg ein Prinzip schafft, das von nun an nicht mehr aus der Welt zu bringen ist, war nicht die Gestalt ihrer Identifikation. Da gab es angenehmere

Gestalten, gefälliger Opernstoffe, gefügiger Komponisten."

Wolfgang Hildesheimer - Mozart. Suhrkamp Taschenbuch 1980, S.192

"Michael Kelly, der erste Basilio und Don Curzio hat über die Proben zum 'Figaro' anschaulich berichtet, loyal und voller gezielter Hochachtung dem verehrten Komponisten gegenüber:

'All the original performers had the advantage of the instruction of the composer, who transfused into their minds his inspired meaning. I shall never forget his little animated countenance, when lighted up with the glowing rays of genius; it is as impossible to describe it, as it would be to paint sunbeams.'"

Hildesheimer, a.a.O., S.198 f.

"Mozart's characters seem real because of their inconsistency, their contradictions. They reveal themselves above all by reacting to each other... The ensembles of *Figaro* were Beaumarchais's greatest gift to Mozart. ...

There were comic ensembles with some action before *Figaro*, but nothing of even remotely comparable complexity and richness of action had ever been seen before - and above all there had never been ensembles with such full-blooded individual personalities... It is the interaction of one person with another that gives character its depth; it is only through the ensemble that music can create the illusion of real people. Mozart achieved this for the first time with *Figaro*...

Even the way to construct an act was shown to Mozart by Beaumarchais, who was unrivaled at building excitement by bringing more and more people onto the stage. This was a principle of operatic construction that held sway for more than a century, and it is basic to Verdi's technique. The second-act finale of *Figaro*, which ends with a septet, is the greatest example, and the libretto follows Beaumarchais's original very closely. The tension rises steadily as people of different stations of life and opposing interests gradually enter to create fresh difficulties. For the first time in opera, an act becomes a tightly organized, complex dramatic structure.

We might say that Beaumarchais invented modern opera with some assistance from Mozart. Mozart never surpassed the second-act finale of *Figaro*, and it influenced the rest of his operatic career."

Charles Rosen - Critical Entertainments. Harvard University Press 2000. Originally published as "Inventor of Modern Opera", *The New York Review of Books*, October 27, 1988

Lorenzo Da Ponte

geboren am 10. März 1749 in Ceneda, Republik Venedig; gestorben am 17. August 1838 in New York war ein italienischer Dichter, der unter anderem gegen dreißig

Opernlibretti und eine Autobiografie schrieb. Unter Kaiser Joseph II. arbeitete er in Wien mit Salieri, Martín y Soler und Mozart zusammen. Opern, für die Da Ponte das Libretto schrieb, werden als Da-Ponte-Opern bezeichnet.

Lorenzo Da Ponte hieß ursprünglich Emmanuele Conegliano. Er nahm seinen neuen Namen an, als sein Vater Geremia, ein Gerber und Lederhändler, im August 1763 mit seinen drei Söhnen aus erster Ehe vom Judentum zum Katholizismus konvertierte, um in zweiter Ehe heiraten zu können. Den Namen übernahm er vom damaligen Bischof von Ceneda, von dem er adoptiert wurde. Konvertierte Juden ließen sich im 18. Jahrhundert in Italien oft von katholischen Geistlichen adoptieren, um in der Gesellschaft aufsteigen zu können.

1769 zog er ins Priesterseminar von Portogruaro, wurde dort 1770 Lehrer für Rhetorik, 1772 stellvertretender Direktor und erhielt im März 1773 die niederen Weihen. Im Herbst desselben Jahres ging er nach Venedig, verliebte sich in eine Patrizierin und wurde 1774 Lehrer für klassische Literatur im nahe gelegenen Treviso. Wegen seiner Ansichten über die Naturgesetze wurde er dort 1776 entlassen. Aus der Republik Venedig wurde Da Ponte am 17. Dezember 1779 wegen Ehebruchs und Konkubinats mit einer verheirateten Frau für 15 Jahre verbannt.

1781 kam er auf Vermittlung des Dresdner Hofpoeten Caterino Mazzola in Kontakt mit Antonio Salieri, der ihm eine Stelle am Hof Kaiser Josephs II. in Wien verschaffte. Von 1783 an arbeitete er dort als Textdichter für das italienische Theater. Den größten Publikumserfolg aber hatten bei den Zeitgenossen die Gemeinschaftsarbeiten von Da Ponte und Vicente Martín y Soler *Il burbero di buon cuore*, *Una cosa rara* (beide 1786) und *L'arbore di Diana* (1787).

Durch einen Säureanschlag, der wegen einer Liebesintrige auf ihn verübt wurde, verlor er alle Zähne. Er schrieb Libretti für eine ganze Reihe von Komponisten, darunter *Axur, re d'Ormus* (1788) für Salieri.

Unter Josephs Nachfolger Leopold II. verlor Da Ponte im Frühling 1791 seine Stelle in Wien. Leopold II. schränkte wegen des Türkenkriegs die musikalischen Aktivitäten und Veranstaltungen ein. Im Herbst 1792 reiste er über Prag (wo er Casanova besuchte) und Dresden nach London. Dort unterrichtete er Italienisch und schrieb Libretti für eine italienische Operntruppe. Von dieser Zeit an war die 20 Jahre jüngere Nancy Grahl die Frau an Da Pontes Seite.

Ab 1800 bekam Da Ponte Schwierigkeiten mit einigen Gläubigern, weil er sich für Wechsel eines Parlamentariers verbürgt hatte und diese nicht gedeckt waren.

Deshalb schickte er seine Familie 1804 nach Amerika, folgte ihr ein Jahr später und ließ sich zuerst in Pennsylvania, später in New York nieder. Er versuchte sich in verschiedenen Geschäftszweigen. So betätigte er sich als Tabak- und Branntweinhändler und hatte einen Obst- und Gemüseladen in der Bowery, bevor er später als Privatlehrer Unterricht in Italienisch erteilte. 1825 wurde er zum Professor für italienische Literatur am Columbia College in New York ernannt und veröffentlichte eine Reihe von Büchern in der eigenen Verlagsbuchhandlung. Seine mehrbändigen Memoiren (Memorie) bieten eine spannende Lektüre von hohem Quellenwert - obgleich unverlässlich und von beträchtlichem Geltungsdrang gefärbt.

Ein Höhepunkt von Da Pontes Aufenthalt in den USA war die Aufführung des *Don Giovanni* im Jahre 1825. Ab 1830 setzte sich der Dichter verstärkt dafür ein, der Oper in Amerika zum Durchbruch zu verhelfen. Er konnte Sponsoren für den Bau des ersten Opernhauses in New York gewinnen. Finanziell rechnete sich dieses jedoch nicht, zumal das Gebäude 1836 abbrannte. Da Pontes Begräbnis wurde 1838 mit großem Pomp in der damaligen St.-Patricks-Kathedrale begangen.

Eine wirklich revolutionäre Oper - mehr als *Le Nozze* - , ein politisches Zeitstück, die Oper zur Französischen Revolution:

Tarare (Trara)

Oper in fünf Akten und mit einem Prolog, die in Zusammenarbeit von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (Libretto) und Antonio Salieri (Musik) entstand. Das von den Ideen der Aufklärung geprägte, subversive Werk wurde in Paris zwei Jahre vor der Revolution uraufgeführt.

Tarare spielt in einer orientalischen Despotie, wo es zu einer Revolution kommt.

Das Werk gipfelt in der vom *choeur général* skandierten Aussage:

*Sterblicher, wer du auch seist,
Prinz, Brahmane oder Soldat,
Mensch! deine Größe auf der Erde
erwächst nicht aus deinem Stand,
sondern einzig aus deinem Charakter.*

Das erste Jubiläum zum Sturm der Bastille, praktisch der Ausbruch der Französischen Revolution, wurde mit einer Aufführung von *Tarare* gefeiert.

Im folgenden Jahr schrieben Salieri und Lorenzo Da Ponte, der zuvor schon die Komödie *Le mariage de Figaro* von Beaumarchais zum Libretto *Le nozze di Figaro* für Mozart umgearbeitet hatte, auf Befehl Kaiser Josephs II. die italienische Version *Axur, re d'Ormus* (Axur, König von Hormus). Die Uraufführung fand am 8. Januar 1788 am Wiener Burgtheater statt. Für die italienische Version komponierte Salieri vieles neu.

Wie hat wohl der Wiener Adel und der Kaiserhof dieses Stück aufgenommen? Immerhin gab es hier keinen aufmüpfigen Diener Figaro, sondern einen vom einfachen Soldaten zum königlichen Feldherrn aufgestiegenen Helden.

Figaro lässt sich scheiden

ist eine Komödie in drei Akten und neun Bildern von Ödön von Horváth. Das Theaterstück wurde am 2. April 1937 in Prag uraufgeführt. Die Hauptpersonen sind dieselben wie in Beaumarchais' Komödie *La folle journée ou Le mariage de Figaro* bzw. wie in Mozarts *Le nozze di Figaro*.

Nach dem Theaterstück Ödön von Horváths gibt eine gleichnamige Oper von Giselher Klebe (Staatsoper Hamburg 1963).

Inhalt

Die Geschichte spielt zur Zeit „der Revolution“, wahrscheinlich der Französischen, doch ist die Handlung auch im Kontext des zeitgenössischen Problems des Nationalsozialismus zu sehen: Horváth beschreibt das Schicksal des Einzelmenschen und seine Anpassung an die Gesellschaft und warnt dabei vor dem Aufgeben menschlicher Werte.

Das Theaterstück beginnt mit der Flucht Graf Almavivas, seiner Frau, Figaros und dessen Frau Susanne vor der Revolution. Die Flucht gelingt ihnen; sie leben als Emigranten. Der Graf kommt damit allerdings überhaupt nicht zurecht; er will nicht auf seinen Luxus verzichten und leistet sich diesen, obwohl er keinerlei Einkünfte vorzuweisen hat. Wie vorherzusehen war, folgen finanzieller Ruin und sozialer Abstieg; der Graf landet als Betrüger im Gefängnis. Im Gegensatz zum Grafen weiß Figaro, was auf ihn zukommt und wie er sich zu helfen hat. Er macht sich mit einem Friseurgeschäft in einem Provinzort selbstständig. So erfährt er Anerkennung durch

sein Handwerk, allerdings basiert das weniger auf seinem Können, sondern eher darauf, dass er redet, wie es den Kunden gefällt. Für seine Frau Susanne ist er zu einem heuchlerischen Spießler geworden, der es jedem recht machen will außer ihr, denn er verweigert ihr das sehnlichst gewünschte Kind und gibt als Begründung die „unsichere“ Zukunft an. Susanne betrügt Figaro in ihrer Unzufriedenheit mit einem Kunden. Die Ehe zerbricht an diesem Seitensprung und Susanne geht zurück zu den Almavivas. Figaro muss sein Geschäft aufgeben, da er all seine Kunden auf Grund des Geredes der Leute verliert. Susanne hat inzwischen Arbeit als Kellnerin in einem „Emigrantencafé“ gefunden; als allerdings ihre Arbeitserlaubnis abläuft, geht sie, gemeinsam mit dem Grafen, dessen Frau gestorben ist, zurück in ihre Heimat und zurück zu Figaro. Der ist inzwischen Verwalter auf dem ehemaligen Besitz des Grafen geworden, in dem nun ein Kinderheim untergebracht ist. Die beiden Eheleute finden wieder zueinander.

