



universität
wien

MASTERARBEIT

Titel der Masterarbeit

„Conradin Kreutzers komische Oper *Die beiden Figaro*.
Eine gelungene Fortsetzung von
Il barbiere di Siviglia und *Le nozze di Figaro*?“

Verfasserin

Andrea Singer, BA BA

angestrebter akademischer Grad

Master of Arts (MA)

Wien, Juli 2013

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 066 836

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Musikwissenschaft

Betreuer:

ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Herbert Seifert

Inhaltsverzeichnis

Vorwort	5
1 EINLEITUNG	7
2 BEAUMARCHAIS‘ ROMAN DER FAMILIE ALMAVIVA UND SEINE VERTONUNGEN	13
2.1 Der Barbier von Sevilla	13
2.1.1 <i>Le barbier de Séville ou La précaution inutile</i> (Beaumarchais)	13
2.1.2 <i>Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile</i> (Paisiello)	15
2.1.3 <i>Almaviva ossia L’inutile precauzione/Il barbiere di Siviglia</i> (Rossini)	16
2.2 Die Hochzeit des Figaro	20
2.2.1 <i>La folle journée ou Le mariage de Figaro</i> (Beaumarchais)	20
2.2.2 <i>Le nozze di Figaro</i> (Mozart)	23
2.2.2.1 Da Ponte	23
2.2.2.2 Da Ponte und Mozart	26
2.2.2.3 Mozarts Oper	27
2.3 <i>L’autre Tartuffe ou La mère coupable</i> (Beaumarchais)	31
2.3.1 Handlung	32
2.3.2 Vertonungen	32
3 DIE BEIDEN FIGARO	34
3.1 <i>Les deux Figaro</i> (Martelly)	34
3.2 <i>Die beiden Figaro</i> (Jünger)	36
3.2.1 Johann Friedrich Jünger	36
3.2.2 Das Schauspiel	37
3.2.2.1 Handlung	40
3.2.2.2 Bewertung	44
3.3 <i>Die beiden Figaro</i> (Treitschke)	45
3.3.1 Georg Friedrich Treitschke	45
3.3.2 Das Libretto	46
3.4 Jünger vs. Treitschke	52

3.5 <i>Die beiden Figaro</i> (Kreutzer)	58
3.5.1 Conradin Kreutzer	58
3.5.2 Die Oper	60
4 ZUSAMMENFASSUNG	114
5 QUELLENVERZEICHNIS	120
5.1 Primärliteratur	120
5.1.1 Textquellen	120
5.1.2 Zeitschriften	120
5.1.3 Musikquellen	121
5.2 Sekundärliteratur	121
5.3 Online-Quelle	127
6 ANHANG	128
Verzeichnis: Tabellen	128
Verzeichnis: Notenbeispiele	128
Abstract	130
Curriculum vitae	131

Vorwort

Im Wintersemester 2011/12 wurde von Dr. Till Gerrit Waidelich eine Lehrveranstaltung an der Universität Wien angeboten, in welcher von den Studierenden neu aufgefundene Werke des Hofoperndramaturgen Georg Friedrich Treitschke bearbeitet werden sollten. Meine Aufgabe war es damals, das bisher verschollene Libretto der Oper *Die beiden Figaro* aus der Kurrentschrift in die Lateinschrift zu übertragen. Seit dieser Transkription beschäftigen mich die Librettogeschichte sowie der Umstand, dass die für Wien komponierte Oper nie an ihrem ursprünglichen Bestimmungsort aufgeführt wurde und bis dato lediglich in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel in Form einer Handschrift aufliegt. Horst Vladoar, künstlerischer Leiter der Neuburger Kammeroper, hat nach jahrelanger Suche der Partitur und Rekonstruktion des Librettos anhand des Jüngerschen Schauspiels und des Klavierauszuges die Oper im Jahre 1998 aufgeführt.

Eine ausführliche Auseinandersetzung mit Kreutzers Musik dieser Oper blieb bis auf einen Vortrag Till Gerrit Waidelichs anlässlich des 200. Geburtstages von Albert Lortzing und dem daraus resultierenden Artikel in einem Sammelband aus, weswegen ich dieses Werk zum Thema meiner Masterarbeit machte. Ich bestellte ein Duplikat der bereits bestehenden Mikrofiches der Oper in der Herzog August Bibliothek. Schrift und Notenlinien waren jedoch kaum erkennbar, sodass sich eine Analyse anhand der Fiches schwierig gestaltete. Ebenso war der Text nicht lesbar, wodurch eine mögliche Textredaktion durch den Komponisten nicht festzustellen war. Die von der Herzog August Bibliothek nach Monaten angebotene Variante der Graustufenscans, auf denen die Partitur deutlich zu sehen war, wurde aus finanziellen Gründen nicht angenommen. Die Scans der Mikrofiches konnten also im Rahmen dieser Masterarbeit leider nicht verwendet werden. Die musikalische Analyse fußt daher auf einem Klavierauszug der Oper, aus welchem der Umgang mit Instrumenten nicht erkennbar ist. Mit dem Klavierauszug, welcher den deutschen und sogar einen italienischen Text enthält, sowie dem Libretto der Oper in Form einer Handschrift in der Wienbibliothek standen mir zwei Textquellen zur Verfügung.

Der musikalischen Analyse voraus geht die Entstehungsgeschichte des Librettos, in der natürlich auf den *Barbier von Sevilla* und *Figaros Hochzeit*, sowohl von Beaumarchais als auch von Paisiello, Rossini/Sterbini und Mozart/Da Ponte eingegangen wurde. Die Namen der Figuren folgen den jeweiligen Textbüchern (sie sind in der Literaturliste angegeben), die zur Erinnerung zu Hilfe genommen werden sollen.

Mein Dank gilt Dr. Waidelich, der mich durch das Praktikum auf die Idee brachte und zudem ermutigte, die Oper in meiner Masterarbeit zu besprechen. Das nicht mehr ganz zeitgemäße Medium der Mikrofiches konnte ich auf Anraten Dr. Marko Motniks im Zeitschriftenlesesaal Teinfaltstraße der Universität Wien bearbeiten, wo mir die Mitarbeiter geduldig und fachmännisch zur Seite standen. Gedankt sei den MitarbeiterInnen der Fachbereichsbibliothek Musikwissenschaft, die für meine Anliegen immer ein offenes Ohr hatten. Meine rudimentären Spanischkenntnisse erweiterte ich um die Meinungen des Doz. Mag. DDr. Michael Rössner und Mag. Dr. Wolfram Aichinger vom Institut für Romanistik an der Universität Wien, die mir bezüglich spanischer Namen beratend zur Seite standen. Auch meinem Betreuer, ao. Univ.-Prof. i.R. Dr. Herbert Seifert, bin ich für seine Anregungen sowie Antworten auf jede erdenkliche Frage zu Dank verpflichtet.

Am meisten aber danke ich meinen Eltern, die mit ihrer Unterstützung und Geduld diese Arbeit überhaupt ermöglichten. Lydia Eigner und meine Schwester Birgit Krickl hatten die ehrenvolle Aufgabe, mich auf Fehler jeglicher Art in meiner Arbeit hinzuweisen. Vielen Dank!

Andrea Singer

1 EINLEITUNG

Nach den bürgerlichen Trauerspielen *Eugénie* (1767) und *Les deux amis ou le négociant de Lyon* (1770) wandte sich Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais der Komödie zu, da – wie Gerda Scheffel feststellt – die auf der Bühne thematisierten zeitgenössischen Probleme der unterschiedlichen sozialen Schichten beim Publikum durchfielen.¹ Etwas differenzierter ist in der Dissertation von Esther Maria Lajta zu lesen, dass Beaumarchais mit seinem Erstlingswerk die damalige Mode des *drame bourgeois* bediente. Ebenso ist angeführt, dass er *Eugénie* nach der erfolglosen Uraufführung im Jänner 1767 innerhalb von zwei Tagen umschrieb und so nicht einen kompletten Misserfolg hinnahm.² In Wien wurde *Eugénie* zwischen 1768 und 1809 einmal in französischer Sprache (im Burgtheater) und 36 Mal in deutscher Sprache aufgeführt.³ Hierzu kam die Übersetzung von Joseph von Sonnenfels auf die Bühne, der mit Texten Sedaines, Voltaires, Beaumarchais‘ u.a.⁴ die allseits beliebten Hanswurstiaden und Bernardoniaden vom Spielplan vertreiben wollte. Vorbild für Sonnenfels waren vor allem Johann Christoph und Luise Adelgunde Victorie Gottsched, die ihre Dramen in dem Periodikum *Die Deutsche Schaubühne* ab 1740 publizierten. Gottsched verabscheute Schwulst und Unnatürlichkeit der Haupt- und Staatsaktionen, Sonnenfels schloss sich dieser Meinung an. Stattdessen passte der deutsche Schriftsteller, Dramaturg und Literaturtheoretiker (*Versuch einer kritischen Dichtkunst*, 1730) die antike Tragödie und Komödie den Bedürfnissen des aufgeklärten Stadtbürgertums an. Mit seinem ausgeprägten Normativismus schuf er die Basis für die Entstehung von Mischformen wie dem Bürgerlichen Trauerspiel.⁵ Beaumarchais‘ *Les deux amis ou le négociant de Lyon* war im Gegensatz zu *Eugénie* in Paris „ein eindeutiger Mißerfolg“⁶. Auch in Wien konnte keine hohe Aufführungszahl erreicht werden, in französischer Sprache wurde das Stück im Jahre 1771 zweimal, in deutscher Sprache zwischen 1771 und 1794 insgesamt zwölfmal gegeben.⁷

Im Jahre 1772 schrieb Beaumarchais das erste Schauspiel, in dem die Figur Figaro erstmals auftrat – *Le barbier de Séville ou La précaution inutile*. Drei Jahre nach der Entstehung musste Beaumarchais auch bei dieser Uraufführung am 23. Februar 1775 einen „eklatanten Mißer-

¹ Scheffel, Gerda: „Zur Entstehungsgeschichte der Figaro-Trilogie von Beaumarchais“. In: *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie*. Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981, S. 395-399, hier: S. 395.

² Lajta, Esther Maria: *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais und seine Rezeption im deutschsprachigen Raum (1768-1814)*. Diss., Wien 1997, S. 18-19.

³ Ebd., S. 23-27.

⁴ Ebd., S. 32.

⁵ D’Aprile, Iwan-Michelangelo / Siebers, Winfried: *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: Akademie Verl. 2008 (Akademie Studienbücher: Literaturwissenschaft), S. 143-144.

⁶ Lajta 1997, S. 67.

⁷ Ebd., S. 70-72.

folg“ hinnehmen, woraufhin er das Stück nochmals (in die heute bekannte Fassung) umschrieb.⁸ Ursprünglich sollte der *Barbier* eine Oper werden, die Residuen der frühen Version sind noch deutlich erkennbar: Figaro beim Dichten eines Liedes (I/2), Graf Almaviva bringt Rosine ein Ständchen (I/6), Rosine singt in ihrer Musikstunde eine Arie (III/4).⁹ Der berühmter-berühmte Figaro fesselt allerdings sein Publikum – trotz einiger Anlaufschwierigkeiten – seit Jahrhunderten, weshalb in vorliegender Arbeit der Zeitabschnitt, in dem sich zwei dieser Sorte auf der Bühne tummeln, näher beleuchtet werden soll.

Wie der Intrigenmeister Figaro zu seinem Namen kam, wurde in der Forschung mehrmals diskutiert. Eine Möglichkeit besteht in der Verballhornung des Namens Caron: Figaro = Fils Caron (gesprochen: Fi), also der Sohn des Caron.¹⁰ (Erst durch seine Heirat mit der reichen Witwe Madeleine-Catherine Franquet im Jahr 1756 gelangte Pierre-Augustin Caron zu ländlichem Besitz und dem Namen Beaumarchais.¹¹ Die Bezeichnung des Landsitzes hat sich als Zuname durchgesetzt.) Diese These sei aber durch die durchgehende Schreibweise „Figuarro“ in Beaumarchais‘ Manuskript des *Barbier de Seville* entkräftet.¹² Der Name des Protagonisten erinnert aber ebenso, so Stackelberg, an den Schelm der spanischen Romane, Pícaro, dessen Schicksal dem des Figaro ähnelt.¹³ Jürgen von Stackelbergs Assoziation wird verständlicher durch Jürgen Jacobs‘ Ausführung:

Das Wort „Pícaro“ [...] bezeichnet einen gesellschaftlichen Außenseiter von dubioser Herkunft, der eine parasitäre Existenz führt und sein Überleben und das Erreichen einer anerkannten sozialen Position mit kriminellen oder doch zumindest moralisch fragwürdigen Mitteln zu sichern versucht.¹⁴

⁸ Miller, Norbert: „Die Schule der Intrige oder der Bürger als Parvenu. Zur Figaro-Trilogie von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais“. In: *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie*. Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981, S. 347-394, hier: S. 370.

⁹ Gier, Albert: „Haarige Geschichten. Beaumarchais, Paisiello, Cesare Sterbini und Rossini“. In: Gioacchino Rossini: *Il barbiere di Siviglia/Der Barbier von Sevilla*. Melodramma buffo in due atti/Komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini. Ital./Dt. Übers. von Thomas Flasch, Nachw. von Albert Gier. Stuttgart: Reclam 2008 (UB 8998), S. 137-151, hier: S. 141.

¹⁰ Miller 1981, S. 383.

¹¹ Robinson, Philip: Art. „Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1999, Sp. 584-588, hier Sp. 584.

¹² Angermüller, Rudolph: *Figaro*. Richard Spängler, Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum zum 80. Geburtstag zugeeignet. München: Bayerische Vereinsbank 1986, S. 17.

¹³ Stackelberg, Jürgen von: *Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte. Da Pontes Libretti und deren Vorlagen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte von Mozarts Opern*. Wien: Praesens 2008 (Beihefte zu ›Quo vadis, Romania?‹ 24), S. 19.

¹⁴ Jacobs, Jürgen: *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: WVT 1998 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 40), S. 2.

Pícaro und Pilger sind typische Figuren im spanischen Barock. Um 1550 entwickelte sich durch die Übernahme des Modells des griechischen Abenteuerromans die *novela picaresca*. Während der Markt der volkssprachigen Unterhaltungsliteratur kurz nach 1600 seinen Höhepunkt erreichte, ließ das Interesse an Pilgern und Pícaros ab der Mitte des 17. Jahrhunderts bereits wieder deutlich nach.¹⁵ Bis dahin prägten Hunger und materielle Not die Pícaro-Geschichten. Die ungleiche Verteilung der materiellen Güter in der Gesellschaft zwingt die Hauptfigur zu Verstößen gegen Recht und Moral, die aufgrund der Schlechtigkeit der Welt zu entschuldigen sind.¹⁶ Ähnlich dem Figaro hat der Protagonist des Romans *Guzmán de Alfarache* des Mateo Alemán eine unklare Herkunft, wobei Anspielungen auf eine jüdische Abstammung wie bei Guzmán¹⁷ bei Beaumarchais ob der fehlenden Relevanz für die Komödie entfallen. Allerlei Betrugereien, listige Einfälle und Tricks sowie ein gewisser Stolz auf die freche Überlistung und Täuschung einer anderen Person¹⁸ finden sich sowohl in den Schelmenromanen, wobei es ein einheitliches, alle Werke bestimmendes Bild des Pícaro nicht gibt,¹⁹ als auch im ersten und zweiten Teil der Figaro-Trilogie des Beaumarchais. Was Beaumarchais tatsächlich im Sinn hatte, Figaro als Caron jr. oder eine Abwandlung des spanischen Pícaro, ist nicht eindeutig feststellbar. Vielleicht spielte beides eine Rolle bei der Namensgebung des Hauptdarstellers der Figaro-Stücke.

Der erste und zweite Teil der Trilogie – *Le barbier de Séville ou La précaution inutile* und *La folle journée ou Le mariage de Figaro* – wurden teilweise mehrmals mit Musik unterlegt respektive zu einer Oper umgestaltet. So gab es zum *Barbier* des Beaumarchais eine Bühnenmusik von Antoine Laurent Baudron (1742-1834).²⁰ Selbe Geschichte wurde von den Komponisten Johann André (1776), Friedrich Ludwig Benda (1776), Giovanni Paisiello (1782), Johann Christoph Zacharias Elsberger (1783), Johann Abraham Peter Schulz (1786), Nicolás Isouard (1796), Gioachino Rossini (1816), Francesco Morlacchi (1816), Costantino dall'Argine (1868) und Achille Graffigna (1879) vertont. Im 20. Jahrhundert wurde der *Barbier* von Jerónimo Giménez y Bellido und Manuel Nieto (1901) sowie von Leopoldo Cassone (1922)

¹⁵ Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit*. München: Fink 2010, S. 16.

¹⁶ Jacobs 1998, S. 3.

¹⁷ Ebd., S. 5.

¹⁸ Ebd., S. 7, 9.

¹⁹ Ebd., S. 15.

²⁰ Robinson 1999, Sp. 585.

neu komponiert.²¹ *Figaros Hochzeit* widmeten sich nach Mozart (1786) außerdem Carl Ditters von Dittersdorf (1789), Pietro Persicchini (1791), Gaetano Gioaia (1814), Luigi Ricci (1838) sowie Reinhold Morizowitsch Glière und Josef Garai im 20. Jahrhundert. Giselher Wolfgang Klebe (1962-63) und Franz Paul Hertel (1990) komponierten Musik zu Ödön von Horváths Drama *Figaro lässt sich scheiden*.²²

Beaumarchais' dritter Figaro-Teil, *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* (1792), ist als *drame sérieux* konzipiert. Zurück in dem moralisierenden und rührseligen Ton seiner Frühwerke hatte der Autor damit (wiederum) nur geringen Erfolg.²³ Eine weitere Opera buffa war mit dieser Textgrundlage nicht denkbar. Vielleicht war das auch der Anlass für ein weiteres Figaro-Stück mit komischen Intrigen und Verwicklungen par excellence aus der Feder des Honoré Antoine Richaud Martelly aus dem Jahre 1794.²⁴ Das neue Drama trägt den Namen *Les deux Figaro* und ließ die Figaro-Sympathisanten mit Sicherheit aufhorchen. Denn nun sollten zwei Figaros auf der Bühne stehen. Noch mehr Ränke? Noch mehr Späße? Ist doch der Figaro aus den beiden ersten Beaumarchais-Teilen längst nicht mehr alleine der Meister der Intrige auf der Bühne. Seit der *Hochzeit des Figaro* treiben die Gräfin und Susanna ihre Späße mit den Männern. Wer aber ist nun der zweite Figaro? Dazu später mehr. Das neue Sujet wurde jedenfalls bestens aufgenommen. Johann Friedrich Jünger übersetzte das Schauspiel *Les deux Figaro* aus dem Französischen ins Deutsche und machte die weiterentwickelte Geschichte um 1800 auf den Wiener Bühnen bekannt. In Italien und Spanien entstanden ab den 1820er Jahren Opern mit dem Titel *I due Figaro* von Michele Carafa (Mailand 1820), Dionisio Bogrioldi (Barcelona 1825), Giacomo Panizza (Triest 1826), Saverio Mercadante (Madrid 1835) und Antonio Speranza (Turin 1839).²⁵ Des Weiteren finden sich in Stiegers Opernlexikon zwei Opern mit dem französischen Titel *Les deux Figaro*.²⁶ Pamphile Léopold François Aimon vertonte eine Bearbeitung der Komödie von Richaud-Martinely [sic], wobei sich eine Aufführung des Bühnenwerkes nicht nachweisen ließ. Lediglich vier seiner 10 Bühnenwerke wurden gespielt.²⁷ Der bereits erwähnte Michele Carafa de Colobrano widmete sich dem Sujet ein zweites Mal, als er im Jahre 1827 für das Pariser Odéon *Les deux Figaro ou Le sujet de*

²¹ Reischert, Alexander: *Kompendium der musikalischen Sujets*. Ein Werkkatalog, Bd 1. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2001, S. 187-188. Vgl. auch: Stieger, Franz: *Opernlexikon*. Tl 1: Titeltatalog, Bd 1: A-E. Tutzing: Schneider 1975, S. 143-144.

²² Ebd., S. 364.

²³ Robinson 1999, Sp. 587.

²⁴ Esther Maria Lajta berichtet von einer Vertonung des *Barbier* von Richaud Martelly aus dem Jahre 1794. Vgl. Lajta 1997, S. 110.

²⁵ Stieger 1975, S. 360.

²⁶ Ebd., S. 316.

²⁷ Gribenski, Jean: Art. „Aimon, (Pamphile) Léopold (François)“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 1. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1999, Sp. 275-277.

comédie komponierte.²⁸ In der Zwischenzeit schrieb Georg Friedrich Treitschke, basierend auf dem Schauspiel von Johann Friedrich Jünger (respektive *nach dem Lustspiele des Marvelli* [sic]), ein Libretto, das Conradin Kreutzer im Jahre 1840 vertonen sollte. Diese Oper ist Gegenstand dieser Arbeit.

Bei der Fülle an textlichen und musikalischen Vorläufern kann nicht auf sämtliche Werke eingegangen werden. Eine Auswahl wurde getroffen und fiel auf die wohl auch damals in Wien bekanntesten Opern von Mozart und Rossini, nach Rossini wurde Paisiellos Oper kaum noch rezipiert. *Il barbiere di Siviglia* von Giovanni Paisiello wurde im Jahr 1813 insgesamt fünf Mal, im Folgejahr noch drei Mal in Wien aufgeführt. Seit 1814 wurde *Die Hochzeit des Figaro* von Mozart mehrmals neu in Szene gesetzt, Rossinis *Barbier* wurde zwischen 1820 und 1823 in der deutschen Übersetzung von Ignaz Kollmann gespielt, ab 1823 war die Oper wieder in ihrer Originalsprache auf dem Spielplan, im Jahre 1823 insgesamt 23 Mal.²⁹

Bezüglich Treitschkes Librettos wurde das Augenmerk auf Jüngers Schauspiel gelegt. Margarete Zihrasser hielt in ihrer Dissertation *Georg Friedrich Treitschke und seine Bedeutung für die Wiener Hoftheater* (1950) fest, dass die komische Oper in 2 Akten „nach Jüngers gleichnamigen Lustspiel“ entstand.³⁰ Treitschke übersetzte zwar auch Texte aus dem Französischen, jedoch hat der Librettist der deutschen Version gegenüber der französischen Originalvorlage sicher den Vorzug gegeben. Ein Indiz für die Verwendung des deutschsprachigen Schauspiels findet sich in der Personalangabe des Opernlibrettos. Während der von Figaro ausgewählte Bräutigam bei Martelly als Torribio, sous le nom de D. Alvar, in der Personalliste aufscheint, wird er bei Jünger und bei Treitschke als Don Alvar, ein Abent(h)urer erwähnt. Die beiden Autoren, bei Martelly heißen sie Plagios und Pedro, werden sowohl bei Jünger als auch bei Treitschke Lopez und Pedro, allerdings in den verschiedenen Stücken mit unterschiedlichen Professionen, genannt.

Ob es sich bei Kreutzers Oper *Die beiden Figaro* um eine „Fortsetzung vom Barbier von Sevilla und Figaro’s Hochzeit“ – so schreibt Treitschke in seinem Libretto – respektive eine gelungene Fortsetzung handelt, soll im Folgenden geklärt werden. Nach entsprechender Einführung sowohl in Beaumarchais’ „Roman der Familie Almaviva“³¹ als auch in die Textbü-

²⁸ Bara, Olivier: Art. „Carafa de Colobrano, Michele“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 4. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2000, Sp. 168-172.

²⁹ Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und einge-reichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*. Teil 2: 1811-1974. Wien: Hollinek 1975 (Museum N.F. Reihe 1, Veröffentlichungen der Theatersammlung 4/2), S. 201-205.

³⁰ Zihrasser, Margarete: *Georg Friedrich Treitschke und seine Bedeutung für die Wiener Hoftheater*. Diss., Wien 1950, S. 62.

³¹ Im Vorwort zur *Schuld der Mutter* schrieb Beaumarchais vom „Roman der Familie Almaviva“. In der aktuellen Forschungsliteratur wird von der Figaro-Trilogie gesprochen. Vgl. Scheffel 1981, S. 399.

cher von Jünger und Treitschke, wobei für jeden Abschnitt eine unterschiedlich ausführliche Behandlung für notwendig erachtet wurde, wird eine eventuelle Weiterentwicklung der Personen dargestellt werden können. Zeitnahe Rezensionen des Klavierauszuges der Oper wurden für die musikalische Analyse herangezogen. Die kritischen Kommentare aus den renommiertesten Musik-Zeitungen des 19. Jahrhunderts werden mit Notenbeispielen bestätigt beziehungsweise widerlegt. Als Vorläufer von Kreutzers Oper werden, wie bereits erwähnt, die Kompositionen Mozarts und Rossinis vor allem hinsichtlich Anlage der Oper sowie des musikalischen Materials als Vergleichsobjekt dienen.

2 BEAUMARCHAIS‘ ROMAN DER FAMILIE ALMAVIVA UND SEINE VERTONUNGEN

2.1 Der Barbier von Sevilla

2.1.1 *Le barbier de Séville ou La précaution inutile* (Beaumarchais)

Die Idee zu *Le barbier de Séville ou La précaution inutile* hatte Beaumarchais bereits 1765, Titel und Sujet bezog er von Paul Scarrons Bearbeitung der Erzählung *El prevenido engañado* von Marìa de Zayas y Sotomayor.³² Ein verliebter Vormund, dessen Mündel einen anderen liebt, war bereits Thema in der Komödie *Les folies amoureuses* (1704) von Jean-François Regnard.³³ Aufgrund der jahrhundertealten Tradition dieser Dreieck-Situation, deren Ausgang vorhersehbar ist, nennt es Saverio Lamacchia ein unoriginelles Sujet. Lediglich der amüsante, dramatisch interessante oder frappierende Einsatz der Peripetien lässt auf Erfolg beim Publikum hoffen.³⁴ Zehn Jahre nach der Ideenfindung, nach privaten Vorlesungen und zweimaligem Aufschub der Premiere, fand die Uraufführung des Stückes, wo ein verliebter Alter von einem jungen Liebespaar ausgetrickst wird, schließlich statt und war ein völliges Desaster. Der triumphale Erfolg stellte sich erst nach einer Umarbeitung seitens Beaumarchais‘ ein.³⁵ In den Rollen waren eindeutig traditionelle Commedia dell’arte-Typen erkennbar. Der Verliebte (*Amoroso*), der einfallsreiche Diener (*Zanni*,³⁶ je nach Region verschieden genannt), der Alte (*Vecchio*, Pantalone oder Dottore) spielen in vielen Stücken immer die gleiche Rolle.³⁷ Die Figur des Figaro geht beispielsweise auf Scapin oder Crispin zurück. Züge des Autors selbst soll dieser an die Figuren des Figaro, Almaviva oder später an Cherubin weitergegeben haben.³⁸ Zum Beispiel bekommt gleich zu Beginn von Beaumarchais‘ *Barbier* in der zweiten Szene das Publikum einen Einblick, in welchen Bereichen Figaro bereits tätig war. Mit einer Gitarre auf dem Rücken, einem Blatt Papier und einem Stift in der Hand betritt Figaro singend die Bühne, wenig später notiert er sich die eben überlegten Verse des Liedes. Vom Grafen wurde er für Verwaltungsarbeiten empfohlen, der Minister ließ Figaro aber zum Apothe-

³² Lajta 1997, S. 88.

³³ Gier 2008, S. 139.

³⁴ Lamacchia, Saverio: *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des Barbieri di Siviglia von Rossini*. Übers. von Marcus Köhler. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2009 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 7), S. 107.

³⁵ Lajta 1997, S. 90.

³⁶ Der Name *Zanni* stellt eine dialektale (bergamaskische) Form von Gianni (= Giovanni) dar. Sh. Mehnert, Henning: Art. „Commedia dell’Arte“. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hrsg. von Friedrich Jaeger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, Sp. 796-798.

³⁷ Gier 2008, S. 139.

³⁸ Lajta 1997, S. 89.

kengehilfen ernennen. In dieser Position verkaufte Figaro eigenen Aussagen nach „den Leuten oft gute Pferdearzneien“. Aufgrund seiner journalistischen Ambitionen und „Liebe zur Literatur“ aus dem Staatsdienst entlassen, erschien Figaro das Theater „ein Feld der Ehre“, jedoch ist er als Autor durchgefallen, ja er wurde sogar ausgepiffen und landete schließlich als Barbier und Philosoph nach einer langen Reise „durch die beiden Kastilien, La Mancha, Estramadura, die Sierra-Morena und Andalusien“ in Sevilla (I/2).³⁹ Einige Parallelen zu Beaumarchais' Vita sind erkennbar, jedoch war die Liste seiner Tätigkeiten noch länger: Uhrmacher, Musiklehrer, Friedensrichter, Theaterdichter, Geheimagent im Dienst Seiner Majestät, Verleger der Werke Voltaires und ein Geschäftsmann mit wechselndem Erfolg.⁴⁰ Für die Pariser Kommune hat er einen Lebenslauf wie folgt verfasst:

Als heiterer und sogar gutmütiger Mensch habe ich trotzdem zahllose Feinde gehabt, obwohl ich nie denselben Weg wie andere gegangen bin und nie den Weg eines anderen gekreuzt habe. Ich habe so lange darüber nachgegrübelt, bis ich den Grund herausgefunden habe. In der Tat, es war unvermeidlich! Schon seit meiner tollen frühen Jugendzeit spielte ich alle Musikinstrumente; aber ich gehörte keinem Orchester an; also haßten mich die Musiker. Ich erfand einige ganz brauchbare Maschinen und Geräte; aber ich war kein Ingenieur, ich war Uhrmacher; also waren die Meister der Mechanik schlecht über mich zu sprechen. Ich machte Verse, Lieder, doch wer hätte mich als Dichter anerkannt? Ich war der Sohn eines Uhrmachers! Ich mochte nicht im Lotto spielen; also schrieb ich lieber Bühnenstücke; aber man sagte: Was fällt ihm ein? Er ist doch kein Schriftsteller, denn er macht Riesengeschäfte, er ist Unternehmer. Ich fand keinen Verteidiger; also veröffentlichte ich lange Denkschriften, um Prozesse zu gewinnen, die man gegen mich angestrengt hatte und die man niederträchtig nennen darf. Aber man sagte: Sie sehen doch, es sind keine Schriftsätze, wie unsere Rechtsanwälte sie machen, er ist nicht todlangweilig, den Mann darf man doch nicht beweisen lassen, daß er Recht hat, ohne unser Zutun! Inde irae. Ich habe mit unseren Ministern wichtige Punkte der bei uns so notwendigen Finanzreform diskutiert, aber man sagte: Was mischt er sich denn in Sachen, die ihn nichts angehen? Er ist doch kein Finanzexperte! Im Kampf gegen Macht und Obrigkeit habe ich mit meinen herrlichen Voltaire-Ausgaben die französische Buchdruckkunst auf einen höheren Stand gebracht, aber ich war kein Buchdrucker, also wurde ich verteufelt. Ich setzte drei oder vier Papiermühlen in Betrieb, ohne Papierfabrikant zu sein; also machte ich mir die Fabrikanten und Händler zu Feinden. Ich habe in den vier Weltteilen Großhandel getrieben, war aber kein eingetragener Kaufmann. Ich hatte vierzig Schiffe gleichzeitig auf See, war aber kein Reeder; also redete man schlecht über mich in unseren Häfen. Ein Kriegsschiff mit 52 Kanonen, das mir gehörte, hatte die Ehre, in der Schlachtlinie der Schiffe Seiner Majestät in der Seeschlacht um Granada zu kämpfen. Trotz dem bekannten Hochmut der königlichen Kriegsmarine erhielt der Kapitän meines Schiffes die Tapferkeitsmedaille und seine Offiziere andere militärische Auszeichnungen. Ich erhielt nichts, verlor aber meine Frachtschiffe, die dasselbe geleistet hatten. Und doch war ich der einzige von allen Franzosen, welche sie auch immer gewesen sein mögen, der für die Freiheit Amerikas, Ursprung unserer eigenen Freiheit, den Plan überhaupt erdachte und ausführte, England, Spanien, ja sogar Frankreich zum Trotz. Aber ich galt nicht als Unterhändler, ich gehörte nicht zur Ministerialbürokratie – inde irae. Ich war es leid, unsere mit dem Lineal gezogenen Fassaden, unsere phantasielosen Gärten zu sehen; ich baute ein Haus, von dem jedermann spricht; aber ich war weder Architekt noch sonst ein Künstler, daher der Zorn.⁴¹

³⁹ *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie.* Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981, S. 14-19.

⁴⁰ Gier 2008, S. 138.

⁴¹ Grendel, Frédéric: *Beaumarchais oder Verleumdung und Freispruch eines Abenteurergenies.* Aus dem Französischen übers. von Oscar Pollack. Frankfurt/Main: Societäts-Verl. 1977, S. 452-453.

In *Die beiden Figaro* treten Autoren auf, die (den bereits bekannten) Figaro um Ideen für ein neues Stück bitten und mehrmals Verwicklungen und frappante Handlungsabläufe fordern, um ihr Werk fertigstellen zu können. Norbert Miller berichtet von eben dieser Situation in Beaumarchais' Leben, als eine neue Generation von Bühnenauteurs den Meister um Rat fragte, Manuskripte vorlegte und um Audienzen und unverbindliche Ratschläge bat.⁴² Jedoch ist zuletzt genanntes Werk nicht von Beaumarchais selbst. Handelt es sich bei dieser Anspielung auf Beaumarchais' Leben um eine Hommage oder doch um Spott? Die Antwort folgt in einem späteren Kapitel.

2.1.2 *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* (Paisiello)

Giuseppe Petrosellini schrieb – im Gegensatz zu der häufig vertretenen Meinung – nicht das Libretto, welches Giovanni Paisiello für die Zarin Katharina II. vertonte. Paisiellos Briefe sind Zeugnis dafür, dass ihm kein Librettist zur Verfügung stand.⁴³ Die Uraufführung von *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* fand im September 1782 im Eremitage-Theater statt.⁴⁴ Der Text orientiert sich eng an der literarischen Vorlage, er ist mehr eine Übersetzung des Originals als eine Neubearbeitung des Stoffes im Sinne des Opernmodells, wie es von einem Profi von Petrosellinis Range zu erwarten wäre.⁴⁵ Das frankophile Publikum am Hof Katharinas II. kannte die Komödie des Beaumarchais, die bereits 1776 in Petersburg aufgeführt wurde.⁴⁶ Das Libretto wurde nach genauen Anweisungen Paisiellos an die vorherrschenden Bedingungen in Russland – die Zuschauer liebten zwar die italienische Musik, es mangelte jedoch an ausreichenden Sprachkenntnissen – angepasst, indem der Handlungsablauf beibehalten und möglichst wenig Rezitative eingebaut, sowie für das russische Publikum nicht verständliche Pointen und Bonmots gestrichen wurden.⁴⁷ In italienischer Sprache wurde Paisiellos Oper in Caserta (1783), Prag (1784), Warschau und Triest (1785), Barcelona und Mailand (1786), Venedig und Neapel (1787), London und Paris (1789) sowie in Lissabon (1791) und Madrid (1796) gespielt. Außerdem wurden zahlreiche Übersetzungen aufgeführt. Beispielsweise eine französische Fassung in Versailles (1784), Lille und Kassel (1785), Liège

⁴² Miller 1981, S. 348.

⁴³ Lamacchia 2009, S. 104-105.

⁴⁴ Leopold, Silke: „Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile. Drame giocoso per musica“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Bd 4: Werke Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 634-637, hier: S. 635.

⁴⁵ Lamacchia 2009, S. 105.

⁴⁶ Leopold 1991, S. 636.

⁴⁷ Gier 2008, S. 142-143.

(1786), Paris und Brüssel (1793), sowie in St. Petersburg 1797, wo zudem bereits 1790 eine russische Version zu hören war. Aber auch in Spanisch (Madrid 1787), Holländisch (1792), Schwedisch (Stockholm 1797) und Polnisch (Wilna 1805) wurde die Oper gesungen.⁴⁸ In Wien wurde die Opera buffa *Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile* ein Jahr nach der russischen Premiere insgesamt zwölfmal gespielt. Auch in den folgenden Jahren sollte dieses Werk immer wieder am Spielplan stehen; die Jahre direkt nach der Uraufführung öfter (in den Jahren 1784 bis 1788 zwischen sieben und 16 Mal pro Jahr), in den 1790er Jahren und kurz nach 1800 eher selten.⁴⁹ Die Kombination von französischer Vorlage und italienischer Musik dürfte die Beliebtheit des Werkes sowohl bei den Anhängern der Opera buffa als auch jenen, die die französische Opéra comique bevorzugten, erklären.⁵⁰ Des Weiteren wurde die Oper in Laxenburg und Schönbrunn aufgeführt.⁵¹ Paisiellos Oper, die eigentlich auf russische Modalitäten zugeschnitten war, hielt sich in ganz Europa im Repertoire, bis sie von Rossinis Oper verdrängt wurde.⁵²

2.1.3 *Almaviva ossia L'inutile precauzione/Il barbiere di Siviglia* (Rossini)

Die Uraufführung von Rossinis *Barbier* fand am 20. Februar 1816 im Teatro Argentina in Rom statt und „war ein spektakulärer Mißerfolg“, dies wird einer Intrige der Freunde und Bewunderer Paisiellos zugeschrieben.⁵³ Rossini schrieb seiner Mutter, dass das Publikum seiner doch sehr schönen Musik nicht lauschte und deswegen das Potenzial der Oper gar nicht erkannt wurde; wenige Tage später aber in einem weiteren Brief konnte er mitteilen, dass nach der zweiten Vorstellung alle Aufführungen fanatisch beklatscht wurden.⁵⁴ Nun begann der Siegeszug der neuen Oper in ganz Italien und später in Europa. Das Werk wurde in zahlreiche Sprachen übersetzt und blieb bis heute eine der am meisten gespielten Opern.⁵⁵ Im Gegensatz zu Paisiello hatte Rossini das Tempo der Geschichte, das vor allem das Tempo Figaros ist, das für Beaumarchais so wichtig war, in seiner Oper hervorragend realisiert.⁵⁶ Die

⁴⁸ Angermüller 1986, S. 38.

⁴⁹ Lajta 1997, S. 128-133.

⁵⁰ Villinger, Christine: *Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*. Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40), S. 324.

⁵¹ Lajta 1997, S. 134.

⁵² Gier 2008, S. 143.

⁵³ D'Amico, Fedele / Henze-Döhring, Sabine: „Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht (Der Barbier von Sevilla)“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Bd 5: Werke Piccinni – Spontini. München [u.a.]: Piper 1994, S. 387-394, hier: S. 391.

⁵⁴ Lamacchia 2009, S. 42-43.

⁵⁵ D'Amico / Henze-Döhring 1994, S. 391-392.

⁵⁶ Gier 2008, S. 144-145.

Auftrittsarie des Figaro *Largo al factotum della città* (I/3) ist der Beweis schlechthin. Sie macht deutlich, dass Figaro „die Hauptperson ist, die er bis zum Ende der Oper auch bleibt“.⁵⁷ In den Jahren 1819 und 1820 werden Aufführungen der komischen Oper *Der Barbier von Sevilla* in der AMZ besprochen. So liest man am 1. Dezember 1819 in der Rubrik „Nachrichten. Wien“, dass die Oper „sehr beyfällig aufgenommen“ wurde.

Hier lebt und webt Rossini recht eigentlich in seiner Sphäre; alles athmet Laune, Munterkeit und Frohsinn und von Ernst ist gar keine Rede. Eine Bassarie, die Tenorcavatine, ein Duett, ein Terzett, das Quintett und das erste Finale sprachen vorzüglich an, und enthalten wirklich einen Schatz freundlich lieblicher Melodien, wenn gleich Plagiate und Reminiscenzen wieder mit Händen zu greifen sind. Die Ouvertüre ist dieselbe aus der Oper: *Elisabeth*, aber hier, wo Komus waltet, ungemein passender; wahrscheinlich mangelte dem Meister Zeit und Lust, eine neue dazu zu componiren. Im Schlussgesang kömmt ein zuckersüßes Duettino vor, ähnlich in Form und Manier jenem aus der *diebischen Elster*, welches schon dieser Blutsverwandtschaft wegen drey-mal da capo gerufen wurde; als aber bekannt ward, dass dieses Pezzetto nicht in der Original-Partitur vorfindig, und erst eingelegt worden sey, rümpfte man gewaltig die Nasen, vermeinend, es klänge doch nicht ganz ächt rossinisch. Ey! ey! ey!⁵⁸

Cesare Sterbini schrieb am 17. Jänner 1816, dass er das Libretto (seine Primärquelle war der Text von Tottola⁵⁹, nicht Beaumarchais' Stück⁶⁰) bis spätestens 29. Jänner abliefern wolle. Den ersten Akt beendete Rossini am 6. Februar 1816, wenig später den zweiten Akt, die Bühnenproben begannen am 20. Februar. Es blieb Rossini also nicht viel Zeit für seine Komposition, weswegen er die ursprünglich für *Aureliano in Palmira* geschriebene und später für *Elisabetta* erneut verwendete Ouvertüre dem *Barbier* voranstellte. Des Weiteren entlehnte er einzelne Elemente und Motive aus *Sigismondo* (1814), *La cambiale di matrimonio* (1810), *Il signor Bruschino* (1813) oder *L'Aurora* (1815).⁶¹

Am 14. Juni 1820 ist zu lesen, dass der Korrespondent Georg Ludwig Peter Sievers, zuständig für Nachrichten aus Paris in der AMZ, nicht allzu viel von Rossinis Oper hält.

Somit will ich hiermit anzeigen, dass der Rossini'sche *Barbier von Sevillen* sich auf dem Theater erhalten hat. Dieser Umstand berechtigt mich immer noch nicht, das hiesige italienische Publicum bis zu dem Grade der Geschmacklosigkeit zu zeihen, dass es wirklich an einem so rohen Erzeugnisse Geschmack finden könnte, dessen einzelne Goldkörner in zu kleiner Anzahl vorhanden sind, als dass sie für die ungeheure Masse von Schlacken zu entschädigen vermöchten. Aber es scheint, als ob die Administration, welche die klassischen Opern, die *heimliche Heirath*, Mozart's *Figaros Hochzeit* u. s. w. nicht würdig genug besetzen kann, um das Publicum anzulocken, den Rossini'schen *Barbier* vorschiebt, an dem nichts zu verderben ist und wobey sie sich also keine Verantwortlichkeit aufbürdet. Die Leere der Kasse wird dann mit den Freybilletten ausgefüllt,

⁵⁷ D'Amico / Henze-Döhring 1994, S. 390.

⁵⁸ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 1. Dezember 1819, Jg. 21, Nr. 48, Sp. 824-825.

⁵⁹ Andrea Leone Tottola († 1831), italienischer Librettist, dessen Geburtsdaten nicht überliefert sind. Er schrieb seit 1802 Libretti u.a. für Rossini, Donizetti, Carafa und Pacini. Vgl. Black, John: Art. „Tottola, Andrea Leone“. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. by Stanley Sadie, Vol. 25. London [et al]: Grove 2001, S. 649.

⁶⁰ Lamacchia 2009, S. 215.

⁶¹ D'Amico / Henze-Döhring 1994, S. 387.

welche die Administration vertheilt, um wenigstens ein volles Haus, wenn auch keine volle Kasse zu haben.⁶²

Einen Monat später berichtet G.L.P. Sievers neuerlich in der Rubrik „Pariser musikalisches Allerley“ über Rossinis *Barbier*. Er habe sich aufgrund der steigenden Popularität zu einem neuerlichen Opernbesuch hinreißen lassen, sei jedoch zu keiner anderen Erkenntnis als zuletzt gekommen. Sein Kommentar lautet:

Rossini's *Barbier von Sivilien* fängt an, eine Lieblingsoper des hiesigen, italienischen Publikums zu werden: sie macht jedesmal furore, wird fast an jedem Spieltage gegeben und zieht stets ein grosses Auditorium herbey. Hat die Musik vielleicht jetzt einen grösseren Werth erlangt, als am ersten Abende, wo sie ausgepiffen wurde? Ist der Text von den geschmacklosen Zusätzen, als da sind die Musikbände, die Rosinen eine Nachtmusik bringt, und die Compagnie Soldaten, welche den betrunkenen Reiterknecht arretiren wollen, gesäubert worden? Weder das Eine noch das Andere! Die einzige Veränderung, welche sich seit den ersten Vorstellungen mit der Oper zugetragen hat, besteht darin, dass jetzt Madame Fodor, statt Madame Débignis, die Rolle der Rosine übernommen hat. Die theatralische und musikalische Ausführung hat allerdings dadurch gewonnen. Wie aber der Beyfall zu dem Grade hat steigen können, dass diese Oper jetzt einen Zulauf erhält, wie ihn ehemals nur Madame Catalani anzulocken vermochte, dies Räthsel möchte nur dann nicht gelöst werden können, wenn man vergessen hätte, dass Charlatanismus, wenn nur einige Kraft dahinter steckt, seines Sieges über den Haufen sicherer ist, als das reinste, geschmackvollste und klassischste Product. Durch den immer steigenden Beyfall dieser Oper veranlasst, habe ich in der letzten Zeit abermals zweyen Vorstellungen derselben beygewohnt. Mein Urtheil ist und bleibt dasselbe: die Oper ist ein Aggregat von himmelansprudelnden Funken eines wahren Genies, und von den formlosesten Erdenklössen vergänglicher Materie; [...] Uebrigens ist Hr. Rossini Meister in gewissen Taschenspielerstücken, die den Pöbel täuschen, aber nicht versteckt genug ausgeführt werden, dass der Kunstverständige nicht die Handgriffe davon absehen sollte. [...] Nach der Sensation, welche dieser Componist in Paris zu machen anfängt, zu urtheilen, steht zu erwarten, dass es demselben, wann er erst von Wien aus einen noch unmittelbarem Einfluss auf Deutschland wird auszuüben begonnen haben, auch in diesem Lande gelingen wird, die wenigen rechtgläubigen Seelen, die noch an einen Mozart und dergleichen glauben, baldigst zu bekehren.⁶³

In seinen ersten Rossini-Beiträgen hat Sievers die Werke *L'Italiana in Algeri* und *L'inganno felice* durchaus positiv besprochen. Des Autors Einstellung verkehrt sich jedoch mit der *Barbier*-Aufführung in Paris ins Gegenteil. Zunehmend kritisch und sarkastisch wird Sievers zum Fürsprecher Mozarts und entschiedenen Gegner Rossinis. Das abschätzige Urteil ist über Jahre hinweg in Sievers Schriften in der AMZ, der *Wiener Zeitschrift* oder in *Caecilia* zu lesen.⁶⁴

Wie es der Korrespondent aus Paris in der AMZ prophezeit, erlangt Rossinis *Barbier* Welt- ruhm. Aufführungen in unterschiedlichen Sprachen – es wurden deutsche, englische, französische, tschechische, schwedische, dänische, russische, polnische, spanische, ungarische, flä- mische, kroatische, finnische, slowenische, serbische, bulgarische, estnische, litauische und heb-

⁶² *Allgemeine musikalische Zeitung*, 14. Juni 1820, Jg. 22, Nr. 24, Sp. 418.

⁶³ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 5. Juli 1820, Jg. 22, Nr. 27, Sp. 462-463.

⁶⁴ Hänggi, Christoph E.: *G.L.P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*. Bern [u.a.]: Lang 1993 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft 92), S. 206-216.

räische Übersetzungen angefertigt – finden bereits im ersten Viertel des 19. Jahrhunderts außerhalb des europäischen Festlandes statt. Rudolph Angermüller verzeichnet bezüglich Aufführungsorten u.a. London, New York, Philadelphia und Buenos Aires, um nur einige zu nennen. Im ersten Drittel des 20. Jahrhunderts spielt man den *Barbier* in den entsprechenden Übersetzungen in Ljubljana, Shanghai, Belgrad, Sofia, Tallinn, Kaunas, Jerusalem und Rabat in Marokko.⁶⁵

Die Darsteller in Rossinis *Barbier* sind an unterschiedlichen Nummern beteiligt. Die Aufteilung gestaltet sich wie folgt:

a = Arie, d = Duett, t = Terzett, q = Quartett, fin = Finale⁶⁶

Graf	3a	2d	1t	1q	fin I, II
Rosina	2a	1d	1t	1q	fin I, II
Figaro	1a	2d	1t	1q	fin I, II
Bartolo	1a	1d	1q	fin I, II	
Basilio	1a	1q	fin I, II		
Berta	1a	fin I, II			
Fiorello	1 Intro				
Ambrogio	1 Rec				

Tabelle 1: *Il barbiere di Siviglia*: Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.

Dass der Graf und nicht Figaro – die Vermutung lässt der Titel des Stücks zu – der Protagonist der Oper ist, wird aufgrund der Verteilung der Gesangsnummern klar ersichtlich. Almaviva singt drei Arien und ist an zwei Duetten beteiligt. Rosina und Figaro erhalten je drei dieser am meisten begehrten Stücke,⁶⁷ wobei Rosina zwei Arien und Figaro eine singt, bezüglich des Duetts verhält es sich umgekehrt.

Figaros Kavatine beschreibt Saverio Lamacchia als „Vitalitätsausbruch eines immer und überall vor Temperament überschäumenden Individuums“.⁶⁸ Während der musikalische Anteil in der Oper, der vom Grafen bestritten wird, wenig attraktiv ist, stellt die Partie des Figaro „ein akustisches Feuerwerk“ dar. In der Rolle des Almaviva brillierte anfangs Manuel García,

⁶⁵ Angermüller 1986, S. 39-41. Die genannten Städte, chronologisch nach dem Aufführungsdatum, sind: London, Barcelona, München, Lissabon, New York, Graz, Wien, Paris, Prag, Braunschweig, Brünn, Kronstadt, Hermannstadt, Madrid, Odessa, Lyon, Brüssel, Marseille, Dublin, Philadelphia, Baltimore, Berlin, Rotterdam, Straßburg, Kopenhagen, St. Petersburg, Riga, Amsterdam, Edinburgh, Preßburg, Buenos Aires, Stockholm, Warschau, Mexiko, Klausenburg, Budapest, Havanna, Santiago (Chile), Bern, Cagliari (Sardinien), Corfu, Bastia (Korsika), Bukarest, Athen, Helsinki, Algier, Konstantinopel, Guayaquil (Ecuador), Malta, Gent, Trinidad, Bahia (Brasilien), Rio de Janeiro, Smyrna, Oslo, Melbourne, Bogotá (Kolumbien), Port-Louis (Mauritius), Batavia, Quebec, Kairo, Zagreb, Tiflis, Kiew, Ljubljana, Shanghai, Belgrad, Sofia, Tallinn, Kaunas, Jerusalem, Rabat (Marokko).

⁶⁶ Lamacchia 2009, S. 184.

⁶⁷ Ebd., S. 184.

⁶⁸ Ebd., S. 213.

ein Tenor mit baritonalem Timbre und entschieden männlichem Ausdruck.⁶⁹ Nicht unbedingt das Publikum, dafür umso mehr Manuel García liebte den überverzierten Gesang. Jedoch wurden seine Auswüchse des Koloraturgesangs geduldet ob seiner gesanglichen und schauspielerischen Qualitäten.⁷⁰

Der Erfolg einer Premiere hängt zu einem guten Teil von den Fertigkeiten der Darsteller ab. Oft wurden in der Theatergeschichte Rollen in einer Oper oder in einem Schauspiel auf die zukünftigen DarstellerInnen zugeschnitten. Schwächen wurden gekonnt überspielt, der Fokus aber wurde auf die Vorzüge gelenkt. Dass nach der Premiere die Aufführungen eines Stückes in anderen Häusern wegen des ansässigen Ensembles respektive der SängerInnen und SchauspielerInnen nicht von Erfolg gekrönt waren, musste auch Conradin Kreutzer hinnehmen.

2.2 Die Hochzeit des Figaro

2.2.1 *La folle journée ou Le mariage de Figaro* (Beaumarchais)

In den Jahren 1778 bis 1783 entstand der zweite Teil von Beaumarchais' Figaro-Trilogie, *La folle journée ou Le mariage de Figaro*,⁷¹ nachdem der Autor mehrmals in England weilte und dort das englische Theater, besonders Shakespeare, aber auch französische Autoren seines Jahrhunderts rezipierte.⁷² Wie er im Vorwort zu *La folle journée* beschreibt, war Beaumarchais' Intention die Kritik an der moralischen Dekadenz der zeitgenössischen Gesellschaft. Zudem grenze er sich nun von Molières Komödien ab, in denen es nur um das Verlachen eines lasterhaften Charakters ginge.⁷³ Der Graf Almaviva ist mittlerweile mit Rosine, im *Barbier* noch das Mündel Bartolos, der sie zu seiner Frau machen wollte, verheiratet; der Gräfin erste Kammerfrau Suzanne ist Figaros Braut, der nun wieder ganz in Diensten des Grafen steht und seinen zahlreichen Tätigkeiten, wie in der vorangegangenen Geschichte erzählt, nicht mehr nachgeht. Das neue Stück auf die Bühne zu bringen, gestaltete sich schwierig. Die öffentliche Uraufführung⁷⁴ verzögerte sich bis in den April 1784.⁷⁵ Doch machten private Lesungen

⁶⁹ Lamacchia 2009, S. 55.

⁷⁰ Ebd., S. 304.

⁷¹ Robinson 1999, Sp. 585.

⁷² Scheffel 1981, S. 396.

⁷³ Schneider, Stefan: „Ein pessimistisches Rokoko. Beaumarchais' *La folle Journée ou Le Mariage de Figaro*“. In: Oster, Angela (Hrsg.): *Das ›andere‹ 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Hrsg. von Angela Oster für Maria Moog-Grünewald. Heidelberg: Winter 2010 (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 41), S. 51-63, hier: S. 51.

⁷⁴ Es gab am 26. September 1783 in privatem Kreis eine Aufführung im Schloss des Comte de Vaudreuil in Gennevilliers. Vgl. Lajta 1997, S. 140; ebenso: Robinson 1999, Sp. 585.

durch Beaumarchais selbst – trotz des Verbots durch die königliche Zensur – das revolutionäre Werk bekannt. Natürlich werden in *Figaros Hochzeit* Missstände aufgezeigt, die Fehler der zeitgenössischen Gesellschaft aufs Korn genommen, aber alles in allem in Form eines Modestücks, dem Publikumsgeschmack entsprechend.⁷⁶ An dieser Stelle folgt bei Esther Maria Lajta⁷⁷ der Verweis auf einen Monolog des Figaro (V/3), wo er dem Grafen vorhält, sich bloß die Mühe gemacht zu haben, „auf die Welt zu kommen, weiter nichts; im übrigen sind Sie ein ganz gewöhnlicher Mensch“.⁷⁸ Doch noch weitere Weltanschauungen sind in diesem Monolog zu lesen: zum Beispiel, dass sich Figaro als Bauerntölpel fühlte, dem Beaumarchais das Epitheton ornans *einfältig* mitgab, wodurch die Gesellschaft in mehrere Gruppen unterteilt wird. „Adel, Reichtum, ein hoher Rang, Würden, das macht so stolz!“ Darauf folgt oben beschriebene Aussage, dass lediglich die Geburt über Glück und Unglück eines Menschen entscheidet. Nach dem Studium der „Chemie, Pharmazie, Chirurgie“ und fehlender Erfolge „bastle“ Figaro dann Komödien, zieht sich aber damit den Unmut von unbekanntenen Personen zu, die sich durch seine Schriften beleidigt fühlten. Die vermeintlich verunglimpften „islamischen Prinzen“ könnten sicher nicht lesen, weswegen das Verbot seiner Stücke ungerechtfertigt sei. Figaro verurteilt die „hochmütigen Amtsgewaltigen“, „die so leichten Herzens über das von ihnen befohlene Unglück hinweggehen“ und sich nicht um Nächstenliebe bemühen. Das Schreiben „über Regierung, Kirche, Politik, Moral, einflußreiche Persönlichkeiten, angesehenen Berufsstände“ sei mühselig, da stets mit den Zensoren gerechnet werden muss, durch die Figaro „brotlos“ wird. Eine Überlebenschance sieht er schließlich im Stehlen. Dafür wurde sogar ein legales Amt eingerichtet – Figaro nimmt sich vor, „Bankhalter“ zu werden und wie diese „drei Viertel des Gewinns“ einzubehalten. Er räumt ein, begriffen zu haben, „daß zum Geldverdienen Gewandtheit wichtiger ist als Wissen“.⁷⁹ Esther Maria Lajta meint, dass „Figaro weniger als Vertreter des mittleren Bürgertums, sondern immer als komische Figur aufzufassen ist“. Figaro dient nicht als Identifikationsfigur des Bürgers.⁸⁰ Über allen Problemen, die dargestellt werden, liegt der Mantel der Komödie. Beaumarchais hat die Gratwanderung zwischen erhobenem Zeigefinger und Verlachen der Missstände geschafft. Trotzdem wollte der Parvenü Beaumarchais das morbide und korrupte System keineswegs stürzen.⁸¹ Dass er es scheinbar anprangerte und so die Zensur ins Spiel brachte, durch welche er noch

⁷⁵ Robinson 1999, Sp. 585.

⁷⁶ Lajta 1997, S. 144.

⁷⁷ Ebd., S. 145.

⁷⁸ *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie* 1981, S. 224.

⁷⁹ Ebd., S. 223-227.

⁸⁰ Lajta 1997, S. 145.

⁸¹ Ebd., S. 142.

mehr Aufmerksamkeit für sein Stück erhielt,⁸² war durch die aktuelle sozialpolitische Lage in Frankreich geprägt.⁸³ Hierin ist eine weitere Parallele zu den Pícaro-Romanen erkennbar, welche ihre Blüte im von einer sozialen, ökonomischen und ideellen Krise – zu nennen sind etwa Staatsbankrotte, Bevölkerungswachstum, Vertreibung und Zwangsbekehrung der Mauern und Juden, Missstände im Klerus, Korruption in der Justiz – gebeutelten Spanien des 16. und 17. Jahrhunderts hatten. So standen die pikaresken Romane, in denen eine aus den Niederungen der Gesellschaft stammende Figur von dubioser Herkunft und moralischer Bedenkenlosigkeit ihre Lebensgeschichte mit all ihren Problemen selbst erzählt, in deutlichem Kontrast zu den bisher vorherrschenden Ritter- und Schäfer-Romanen.⁸⁴

Beaumarchais kritisiert in *La folle journée ou Le mariage de Figaro* die Politik im Allgemeinen, die Gerichtsbarkeit, die Vorrechte des Adels, die Pressezensur, die Religion und Moral, sowie Eigenheiten anderer Nationen.⁸⁵ Der Graf (gedankenverloren auf und ab gehend) spricht in seinem Monolog im dritten Akt (III/4) einige Machenschaften der Politik an: es werden Briefe abgefangen und jemand anderem zugespielt, Personen ausgehorcht, also Spionage betrieben und die so in Erfahrung gebrachten Geheimnisse verraten. Die Gerichtsbarkeit, welche eigentlich für Gerechtigkeit im Staat sorgen soll, wird in der 13. Szene des dritten Aktes verlacht, als Figaro auf die Gerechtigkeit des Dorfrichters Don Gusman Brid’Oison vertraut, obwohl er ein Justizbeamter ist. Die Vorrechte des Adels, die lediglich durch Geburt auf die nächste Generation übergehen, wurden bereits erwähnt. Beständig wird hier auf die dritte Szene im fünften Akt verwiesen. Aber auch an anderer Stelle werden Seitenhiebe auf privilegierte Personen verteilt. Zum Beispiel spricht Figaro zu Bazile (IV/10): „Bist du ein Prinz, daß man dir in den Hintern kriechen muß? Ertrage die Wahrheit, Schelm, da du nicht reich genug bist, Lügner zu beschenken [...].“ Beaumarchais meinte, seine Komödie würde in 40 Jahren Früchte tragen. Doch schon gut fünf Jahre nach der Erstaufführung der *Mariage de Figaro* wurde im Juli 1789 das feudale Regime abgeschafft und viele Privilegien aufgehoben.⁸⁶ Im Monolog des Figaro im fünften Akt (V/III) wird die strenge Hand der Zensur angeprangert. Unter Aufsicht von zwei oder drei Zensoren könnte alles frei gedruckt werden, solange nicht über Regierung, Kirche, Politik, Moral, etc. geschrieben würde. Attacken gegen die Religion und Moral, respektive Aufzeigen der fehlenden Moral finden sich mehrmals im Stück. Der Graf jagt dem *ius primae noctis* nach, das er (eigentlich) längst abgeschafft hat

⁸² Lajta 1997, S. 144.

⁸³ Ebd., S. 141.

⁸⁴ Jacobs 1998, S. 5-7.

⁸⁵ Angermüller 1986, S. 50.

⁸⁶ Ebd., S. 51.

(I/1). Figaro nennt Bazile (IV/10) einen „Oratorienpfuscher“, der „fade Kirchenlieder macht“. Marceline verspricht, Bazile unter der Bedingung zu heiraten, dass er ihren unehelichen Sohn bei seinem Wiederfinden aus Gefälligkeit adoptiert. Sie heißt den Grafen im Gespräch mit Bartholo, dem Vater ihres unehelichen Kindes, einen eifersüchtigen Schürzenjäger und verurteilt ihn wegen seiner Untreue (I/4). Die Sprache der Engländer ist, so Figaro (III/5), zwar eine schöne Sprache, aber „man braucht wenig zu wissen, um weit zu kommen“. Zudem spreche Figaro *Goddam* (übers.: gottverdammte), „die Grundlage der Sprache“, und er hätte mit diesen marginalen Sprachkenntnissen sein Auskommen.

Mit seiner satirischen Schärfe wurde Figaros Hochzeit „zum literarischen »Sturmvogel der Revolution«“. ⁸⁷

2.2.2 *Le nozze di Figaro* (Mozart)

2.2.2.1 Da Ponte

Da Pontes Vorgangsweise beim Verfassen des Librettos beschreibt er in einigen Sätzen im Vorwort zum Textbuch der Oper.

Die für dramatische Vorstellungen von dem Gebrauche vorgeschriebene Zeit, eine gewisse bestimmte, in demselben allgemein gewöhnliche Zahl der vorstellenden Personen, und einige andere kluge, in Rücksicht der guten Sitten, des Ortes und der Zuschauer nöthige Beobachtungen, sind die Ursache gewesen, warum ich dieses vortreffliche Lustspiel nicht übersetzt sondern nachgeahmt oder vielmehr nur einen Auszug davon gemacht habe. Daher war ich gezwungen, die Zahl der sechzehn agirenden Personen, aus denen es besteht, für deren zwei eine genug thun kann, nur auf eilf zurückzuführen, nebst diesem einen ganzen Aufzug, manchen sehr artigen Auftritt, viele schöne anmuthige Scherze, und witzige Gedanken, die darinn verstreuet waren, auszulassen, und dafür Lieder, Arien, Chöre, und andere Gedanken, und für die Musik schickliche Wörter anzubringen: was uns die gebundene Rede allein, nicht aber die ungebundene Rede an die Hand giebt. Ungeachtet aber, daß sowohl ich als der Kapellmeister keine Mühe geschenkt, und mit allem Fleiße und Sorgfalt gesucht haben, dieses Schauspiel so kurz als möglich zu machen; so wird es doch nicht eines der kürzesten seyn, die auf unserem Theater aufgeführt worden. ⁸⁸

Dem Librettisten war aber auch bewusst, dass er das französische Stück Beaumarchais‘ an die Wiener Gegebenheiten, darunter sind vor allem die Zensur und das adelig-bourgeoise Publikum zu verstehen, anpassen musste. ⁸⁹

⁸⁷ Angermüller 1986, S. 51.

⁸⁸ Bletschacher, Richard: *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*. Salzburg: Residenz-Verl. 2004, S. 179-180.

⁸⁹ Angermüller 1986, S. 59.

Lorenzo Da Ponte, Bischof von Ceneda, wo Emanuele Conegliano am 10. März 1749 in einer jüdischen Familie geboren wurde, taufte den späteren Dichter und Librettisten, welcher des Bischofs Namen annahm. Nach der Priesterweihe arbeitete Da Ponte als Lehrer, auch als Professor für Rhetorik und knüpfte Kontakte zu einflussreichen Persönlichkeiten des venezianischen Patriziats. Die Bekanntschaft mit Giacomo Casanova war weniger förderlich, sie brachte ihm einen Prozess wegen unmoralischen Verhaltens ein, worauf eine Inhaftierung drohte und Da Ponte aus Venedig flüchtete. In den Jahren 1779 und 1780 veröffentlichte er Dichtungen und Übersetzungen, eine Aufnahme in die *Accademia arcadica* (sein Pseudonym war Lesbonio Pegasio) blieb nicht aus. Sein Freund Caterino Mazzolà, Librettist am Hof des Kurfürsten von Sachsen, konnte ihm zwar keine Stelle in Dresden vermitteln, jedoch verhalf ihm ein Empfehlungsschreiben desselben, am Wiener Hof Fuß zu fassen.⁹⁰ Hilfreich war, dass Antonio Salieri – er wurde 1774 von Joseph II. zum Kammerkomponisten ernannt, da Salieris Mentor Florian Leopold Gassmann verstarb, wenig später bekleidete Salieri zudem die Stelle des Musikdirektors der italienischen Oper⁹¹ – mit Mazzolà durch die gemeinsame Arbeit an *La scuola de' gelosi* (1779)⁹² bekannt war. Obwohl Da Ponte noch kein Libretto für den Wiener Hof verfasst hatte, konnte ihm Salieri mit der Einrichtung des italienischen Ensembles am Nationaltheater die Stelle des Operndichters verschaffen.⁹³ Bald wurde eine Zusammenarbeit von den beiden in Angriff genommen. Allerdings war das Ergebnis, *Il ricco d'un giorno* (1784), ein Fehlschlag, weshalb Salieri in naher Zukunft mit Giovanni Battista Casti und erst in den späten 1780er Jahren wieder mit Da Ponte zusammenarbeitete.⁹⁴

Da Ponte beschrieb den etwas unglücklichen Beginn der Zusammenarbeit mit Salieri in seinen *Denkwürdigkeiten*:

Da meine erste Dichtung von Salieri in Musik gesetzt werden sollte, der, um die Wahrheit zu sagen, ein äußerst gebildeter, kenntnisreicher Mann war, so legte ich ihm mehrere Stoffe vor, um ihn wählen zu lassen. Unglücklicherweise gefiel ihm vor allen derjenige, welcher am wenigsten geeignet war, eine gewisse Grazie und theatralisches Interesse darein zu legen. Es war »Der Reiche von einem Tag«. Ich machte mich mutvoll an die Arbeit; bemerkte aber auch schnell, wie viel schwieriger die Ausführung einer Sache in der Wirklichkeit, als bloß in der Einbildung ist. Ich bin auf eine grenzenlose Menge von unvorausgesehenen Schwierigkeiten gestoßen. Der Stoff bot mir nicht die gewünschte Anzahl von Charakteren und die Verschiedenheit und Abwechslung der nötigen Begebenheiten dar, um einen Plan auszuführen, der interessant genug wäre, um während zweier Stunden ungefähr unterhalten zu können. Die Gespräche waren mir zu trocken, die Arien erzwungen, der Ausdruck der Gefühle zu alltäglich, die Handlung selbst ohne Leben, die

⁹⁰ Goldin Folena, Daniela: Art. „Da Ponte, Lorenzo“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 5. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2001, Sp. 416-425, hier: Sp. 416.

⁹¹ Schatkin Hettrick, Jane / Rice, John A.: Art. „Salieri, Antonio“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 14. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2005, Sp. 842-852, hier: Sp. 842.

⁹² Ebd., Sp. 846.

⁹³ Braunbehrens, Volkmar: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts*. München [u.a.]: Piper 1989, S. 121.

⁹⁴ Angermüller 1986, S. 62.

Szenen kalt. Es schien mir am Ende, daß ich nichts mehr verstünde, und weder schreiben, noch Verse machen, noch kolorieren könnte und daß ich die Keule des Herkules mit der Hand eines Kindes ergriffen hätte. Endlich war der erste Akt gut oder schlecht beinahe fertig. Es fehlte mir nur noch das Finale. Dieses Finale, das unter anderm ganz enge mit dem übrigen der Oper verbunden sein muß, ist eine Art Komödie oder ein kleines Drama in sich selbst, es erfordert einen neuen Eingang und muß unumgänglich Interesse erregen. Hierin muß das Talent des Kapellmeisters und die Kunst, die Kraft der Sänger hauptsächlich hervortreten, es muß als Glanzpunkt der Oper den größten Effekt hervorbringen. Die Rezitative sind ganz davon ausgeschlossen, man singt alles und jede Art des Gesanges muß darin entwickelt werden. Das Adagio, das Allegro, das Andante, das Amabile, das Armonioso, das Strepitoso, das Arcistrepitoso und das Fortissimo, womit beinahe immer das Finale schließt, und was man die Chiusa oder Stretta nennt. Ich weiß nicht, ob man es so benennt, weil darin die ganze Kraft des Drama sich zusammenzieht, oder weil es allgemein das arme Gehirn des Poeten, der es zu schreiben hat, nicht ein-, sondern tausendmal in die Enge treibt. In einem Finale müssen nach theatralischem Gebrauch alle Sänger auf der Bühne erscheinen, und wären es auch deren dreihundert; um einzeln, zu zweien, zu drei, zu sechs, zu zehn, zu sechzig, um Arien, Duette, Terzette, Sextette und große Chöre zu singen, und wenn der Inhalt des Dramas es nicht erlauben sollte, so ist es die Aufgabe des Dichters, sich einen Weg zu suchen, auf dem er es bewerkstelligen kann, wäre es selbst gegen alle gesunde Vernunft und gegen alle aristotelischen Vorschriften und Regeln der Welt; findet man dann, daß es schlecht geht, um so schlimmer für ihn.

Nach dieser Beschreibung dürfte es nicht schwer fallen, sich die Verlegenheit zu denken, in der ich mich mit meinem Finale des ersten Akts befand. Ich war wohl zehnmal im Begriff, das zu verbrennen, was ich gemacht hatte, und um meinen Abschied zu bitten. Endlich nach langem Kauen an den Nägeln, Augenverdrehen, Kopfkratzen und Anrufen der Göttin Lucina, aller Heiligen und aller Hebammen des Pindus, endigte ich nicht nur das erste Finale, sondern selbst die ganze Oper. Ich verschloß sie sodann in meinen Schreibtisch und nahm sie erst vierzehn Tage später wieder heraus, um sie mit heiterem Geiste durchzulesen. Sie schien mir nun geistloser und schlechter als je zuvor. Ich mußte sie aber dennoch dem Salieri übergeben, der schon einige Szenen davon in Musik gesetzt hatte und mir täglich den Überrest der Oper abforderte. Ich ging zu ihm mit herabhängenden Ohren und händigte ihm das Libretto ein, ohne ihm etwas dazu zu sagen. Er las es nun gleich ganz in meiner Gegenwart und sagte mir dann: »Es ist gut geschrieben, aber man muß es erst auf der Bühne sehen, um es richtig beurteilen zu können. Es enthält mehrere sehr gute Arien und ganze Szenen, die mir sehr wohl gefallen, jedoch wird es nötig werden, daß Sie mir einige kleine Abänderungen damit vornehmen, mehr wegen der musikalischen Wirkung, als aus anderen Gründen.« [...]

Ich glaube, daß, als die Oper in Szene kam, nicht mehr hundert Verse von meinem ersten Original übrig blieben.⁹⁵

Da Ponte war nicht unbedingt mit seiner Ausführung des Librettos zufrieden, aber noch weniger mit der „Abkürzung aller Rezitative und folglich des ganzen Inhalts, Zusammenhangs und des Interesses der Oper, wenn je früher eines darin zu finden war“⁹⁶. Schuld an dem Misserfolg war demnach der Stoff für die Oper? Ihm wurde Da Ponte zufolge von Salieri der Vorzug gegeben.

„ist er mit Salieri verstanden, so bekomme ich mein lebtage keins – und ich möchte gar zu gerne mich auch in einer Welschen opera zeigen“⁹⁷, schrieb Wolfgang Amadeus Mozart am 7.

⁹⁵ *Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte*. Hrsg. von Gustav Gugitz. 3 Bände. Dresden: Aretz Verl. 1924, hier: Bd 1, S. 200-204.

⁹⁶ Ebd., S. 204.

⁹⁷ *Mozart Briefe und Aufzeichnungen*. Gesamtausgabe. Erw. Ausg. mit einer Einf. und Erg. hrsg. von Ulrich Konrad. Bd 3: 1780-1786. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2005, S. 267-269, hier: S. 268.

Mai 1783 an seinen Vater, nachdem er von der Anwesenheit eines „gewissen da Ponte als Poeten“ berichtete und eine baldige Zusammenarbeit, sobald Da Ponte „ein ganz Neues büchel für dem Salieri“ fertig hatte, vereinbart wurde.⁹⁸ Da für Salieri eine weitere Koproduktion ausgeschlossen war, bekam Mozart Da Pontes beste Libretti zur Komposition.⁹⁹

2.2.2.2 Da Ponte und Mozart

Mozart soll Da Ponte 1785 den Vorschlag gemacht haben, aus Beaumarchais' zweiter Figaro-Komödie eine Oper zu machen.¹⁰⁰ Das berichtet jedenfalls Lorenzo Da Ponte. Zu Beginn desselben Jahres aber war bereits eine Aufführung der deutschen Übersetzung der brisanten Komödie von Johann Rautenstrauch unter der Leitung von Emanuel Schikaneder im Wiener Kärntnertortheater von Kaiser Joseph II. unterbunden worden. Trotz Aufführungsverbots wurde das Werk gedruckt, ein Exemplar fand sich in Mozarts Nachlass. Für Mozarts Opernprojekt war vermutlich Paisiellos Erfolg mit seinem *Barbiere di Siviglia* ausschlaggebend, diese Oper war seit 1783 erfolgreich im Repertoire der Wiener Hofoper.¹⁰¹ Der Erfolg Paisiellos, Lieblingskomponist von Joseph II., aber auch Giovanni Battista Castis, der zum Konkurrenten Da Pontes wurde, könnte mit diesem selbst gesteckten Ziel – einen Auftrag für diese Oper gab es nicht – bei positiver Wirkung übertroffen werden.¹⁰² Da Ponte versuchte im Rahmen des Arbeitsprozesses, seine Libretti auf die Fähigkeiten des Komponisten, mit dem er gerade zusammenarbeitete, zuzuschneiden. So schreibt er in seinen Erinnerungen. Aufgrund dieser Fähigkeit wurde er „Mozarts einziger kongenialer Partner im Wiener Theaterbetrieb“.¹⁰³ Richard Bletschacher konstatiert, dass ein gutes Opernbuch um gut ein Drittel weniger Text enthalten sollte als ein Stück fürs Sprechtheater. Die dramaturgischen und musikalischen Formen (Rezitative, Arien, Duette, Chöre, Finali) müssten außerdem so angeordnet sein, dass das organische Ganze das Interesse der Zuseher nie erlahmen lässt.¹⁰⁴ Da Pontes Text zeichnete dramatische Wirkungen sprachlich vor, ließ aber dennoch genug Raum für die Musik, er war gekennzeichnet von metrischer Vielfalt und betörender Musikalität, Sprache und Ton waren unterschiedlich für Frauen und Männer, für Herren und Diener, für Liebende

⁹⁸ *Mozart Briefe und Aufzeichnungen* 2005, S. 268.

⁹⁹ Braunbehrens 1989, S. 125.

¹⁰⁰ Stackelberg 2008, S. 34.

¹⁰¹ Krämer, Jörg: „Mozarts »Da Ponte-Opern«“. In: *Mozarts Opern*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber. Teilband 1. Laaber: Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/1), S. 281-302, hier: S. 281.

¹⁰² Ebd., S. 282.

¹⁰³ Krämer, Jörg: „La vera fenice: Die Zusammenarbeit mit Lorenzo Da Ponte“. In: *Mozarts Opern*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber. Teilband 1. Laaber: Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/1), S. 100-106, hier: S. 104.

¹⁰⁴ Bletschacher 2004, S. 21.

oder Intriganten.¹⁰⁵ Damit erfüllte Da Pontes Libretto bereits Ende des 18. Jahrhunderts die von Bletschacher zusammengefassten Anforderungen an ein gutes Textbuch. Wiederum in Da Pontes Schriften ist zu lesen, dass das Stück innerhalb von sechs Wochen fertiggestellt worden sei. Eine intensive Beschäftigung fand wahrscheinlich Mitte Oktober bis Ende November 1785 in der Form statt, dass zunächst die geschlossenen Nummern, zusammengefasst nach ähnlichem Inhalt, also nicht in der endgültigen Reihenfolge, anschließend die Rezitative und schließlich die Sinfonia komponiert wurden. Dass Mozart die Oper erst am 29. April 1786 in sein Werkverzeichnis aufnahm, lag vermutlich an den zahlreichen Arbeiten, die er nebenbei erledigte.¹⁰⁶ Nachweisbar sind ab Herbst 1785 seine Unterrichtstätigkeit, öffentliche Auftritte bei drei Subskriptionsveranstaltungen in der Adventszeit, für welche das Klavierkonzert KV 482 sowie das Klavierquartett KV 478 entstanden sind.¹⁰⁷ Außerdem ereilte Mozart im Jänner 1786 der Auftrag Kaiser Josephs II., eine kleine Oper für ein Lustfest zu Ehren des Herzogs Albert Kasimir von Sachsen-Teschen und der Erzherzogin Maria Christine zu komponieren. Es entstand *Der Schauspieldirektor* (KV 486) für das Fest in der Orangerie des Schlosses Schönbrunn am 7. Februar 1786.¹⁰⁸

2.2.2.3 Mozarts Oper

Die Uraufführung von *Le nozze di Figaro* fand am 1. Mai 1786 im k.k. Nationalhoftheater statt. Da Ponte überliefert uns, dass er alle Widerstände gegen die Oper mit Hartnäckigkeit und Diplomatie besiegt und die Bedenken des Kaisers zerstreut habe, sodass dieser nach dem Vorspielen einiger Nummern durch Mozart die Aufführung auf der Hofopernbühne befahl. Selbst der Generalspektakeldirektor Fürst Rosenberg-Orsini sowie Giovanni Battista Casti konnten die Premiere nicht mehr abwenden.¹⁰⁹ Die josephinische Zensur war zwar in moralischen Dingen streng, in politischen aber vergleichsweise liberal. Tatsächlich wurde von Da

¹⁰⁵ Krämer, La vera fenice 2007, S. 104.

¹⁰⁶ Finscher, Ludwig: „Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 4: Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 306-314, hier: S. 306.

¹⁰⁷ Konrad, Ulrich: Art. „Mozart, (Joannes Chrysostomus) Wolfgang, Theophilus“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 12. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2004, Sp. 591-758, hier: Sp. 632.

¹⁰⁸ Liebscher, Julia: „Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in einem Akt“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 4: Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 303-306, hier: S. 303.

¹⁰⁹ Finscher 1991, S. 306.

Ponte moralisch Bedenkliches gemildert oder gestrichen. Die politische Tendenz der Vorlage jedoch blieb erkennbar.¹¹⁰

Der Operntext hielt den Mitgliedern der Wiener Oberschicht den Spiegel vor, sodass eine Parallele zu den eigenen Verhältnissen gezogen werden konnte. Das Gegenteil stellen die realitätsfernen Sujets dar, welche in Opere serie verarbeitet wurden. Was haben die Zensoren zugelassen respektive übersehen? Der Graf wird jähzornig und lüstern dargestellt. Außerdem missachtet er das ihm übertragene Richteramt und glänzt mit Mangel an geistiger Flexibilität. Sämtliche Eigenschaften sind jedoch durch eine erotische Männlichkeit und einen gewissen Charme der Hilflosigkeit verdeckt. Der Diener, bisher dumm, faul, feig und gefräßig auf der Bühne präsent, ist nun witzig, intelligent und treu. Eine traditionelle Rollenverteilung ist nicht mehr erkennbar.¹¹¹ Beinahe die gesamte Gesellschaftsordnung des Ancien Régime ist in der Oper vertreten: der Arzt Bartolo, seine ehemalige Wirtschaftlerin Marcellina, der korrupte Richter Don Curzio (bei Beaumarchais Don Gusman Brid’Oison), der Musiklehrer Basilio, als Vertreter des unfreien Stands der Gärtner Antonio. Lediglich der Klerus fehlt, wobei Beaumarchais für den Organisten Basilio ein pseudoklerikales Habit vorsah.¹¹² Am Ende des Tages triumphieren die Diener über ihre Herren, die Frauen über die Männer und die Jugend über das Alter.¹¹³

Gegen den Erfolg der Oper arbeiteten Rosenberg-Orsini- und Casti-Anhänger. Publizistisch wurde die Nachricht verbreitet, die Oper habe keinen Anklang gefunden. Da Ponte zufolge habe das Stück dem Kaiser und allen wahren Kennern ausnehmend gefallen.¹¹⁴

In der Wiener Realzeitung stand am 11. Juli 1786 über die Aufführung vom 1. Mai fast gleichlautend mit Beaumarchais’ Aussagen, dass die Oper „schon bey der ersten Vorstellung von Kennern allgemein bewundert [wurde]“, nur nimmt der Autor „diejenigen aus, deren Eigenliebe und Stolz es nicht zuläßt, etwas gut zu finden, was sie nicht selbst verfaßt haben“. Dieser Bericht enthält außerdem den Gemeinplatz: „Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen.“¹¹⁵

¹¹⁰ Finscher 1991, S. 310.

¹¹¹ Bletschacher 2004, S. 187.

¹¹² *Mozart Handbuch*. Hrsg. von Silke Leopold, unter Mitarb. von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe. Kassel: Bärenreiter 2005, S. 103.

¹¹³ Krämer, Mozarts »Da Ponte-Opern« 2007, S. 286.

¹¹⁴ Finscher 1991, S. 311.

¹¹⁵ Bletschacher 2004, S. 301. In Beaumarchais’ *Barbier von Sevilla*, 1. Akt, 2. Szene, tätigt Figaro einen ähnlichen Ausspruch, als er mit einer Gitarre auf dem Rücken, mit einem Blatt Papier und einem Stift in der Hand fröhlich singend auftritt. Nach ein paar gesungenen Versen spricht Figaro: „Heutzutage singt man, was sich zu sagen nicht lohnt.“ Sh. *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie* 1981, S. 14.

Wohl nicht absichtlich wurde Da Ponte selbst zum Antagonisten seines *Figaro*. Denn er arbeitete noch im selben Jahr (neben vier weiteren Operntexten) das Libretto *Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà* aus, das von Vicente Martín y Soler vertont¹¹⁶ und am 17. November 1786 im Burgtheater mit überwältigendem Erfolg uraufgeführt wurde, sodass keine andere Oper, auch nicht *Le nozze di Figaro*, daneben bestehen konnte.¹¹⁷ Doch sein *Figaro*, die Oper, der keine Order vorausging, verhalf Mozart nach großartigem Erfolg in Prag zum Auftrag einer neuen Oper – *Don Giovanni*, sowie nach *Figaros* Rückkehr auf die Wiener Bühnen im Jahre 1789 zum kaiserlichen Auftrag für eine neue Oper für den Wiener Hof – *Così fan tutte*.¹¹⁸ Nachdem die Oper *Una cosa rara* auf ihrem Siegeszug das Publikum in nahezu allen Ländern Europas erreicht hatte, ebte die Begeisterung in der beginnenden Rossini-Ära schnell ab und überlebte schließlich nur noch als Zitat in der Tafelmusik zu Giovanni's Gastmahl in Mozarts *Don Giovanni*.¹¹⁹ Während die Wiener Zeitung der Aufführung der Oper *Le nozze di Figaro* vom 3. Mai 1786 wenig Aufmerksamkeit schenkte – der Bericht enthält lediglich die notwendigen Daten wie Namen des Komponisten und Librettisten – und der Präsident der Wiener Hofrechnungskammer Johann Karl Graf Zinzendorf das Werk langweilig fand, inserierte der Musikalienhändler und Verleger Christoph Torricella, ansässig am Wiener Kohlmarkt, schon zwei Tage nach der Premiere ebenso in der Wiener Zeitung, dass bereits ein Klavierauszug und Arrangements für Streichquartett gegen Bestellung sowie auf Anfrage eine Partitur der Oper geliefert werden konnten.¹²⁰

In Wien wurde im Jänner 1839 Mozarts *Figaros Hochzeit* – die Oper hatte sich längst auf den Wiener Bühnen etabliert – zweimal gegeben. In der *Neuen Zeitschrift für Musik* ist in der Ausgabe vom 18. Jänner 1839 diesbezüglich zu lesen:

Das Theater war zum Erdrücken voll, da die Heinefetter und Lutzer zum erstenmal nebeneinander auftraten. [...] Das Orchester spielte ausgezeichnet. Die Musik zum ersten Act halte ich für das Himmlischste, was Mozart je geschrieben.¹²¹

Zwischendurch lässt sich der Rezensent dazu hinreißen, anzumerken, dass Sabine Heinefetter in der Rolle „des zarten, schlanken Cherubins“ weder adäquate Gestalt noch Charakter mit-

¹¹⁶ Goldin Folena 2001, Sp. 419.

¹¹⁷ Leopold, Silke: „Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà. Damma giocoso“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 3: Henze – Massine. München [u.a.]: Piper 1989, S. 703-704.

¹¹⁸ Stackelberg 2008, S. 34-35.

¹¹⁹ Leopold 1989, S. 704.

¹²⁰ Angermüller 1986, S. 76-77.

¹²¹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 18. Jänner 1839, Bd 10, Nr. 6, S. 24.

bringt. Hervorgehoben wird allerdings das Talent der Frau Lutzer, welche auch Conradin Kreutzer gerne in seiner Oper *Die beiden Figaro* gesehen hätte. Nach jahrelanger Tätigkeit in Wien kannte Kreutzer die Qualitäten der Sängerinnen und Sänger, er konnte jedoch in Deutschland nicht auf Äquivalente zurückgreifen.

Bis zum Jahre 1800 war *Le nozze di Figaro* in italienischer, deutscher oder französischer Fassung in zahlreichen europäischen Städten wie Prag, Leipzig, Frankfurt/Main, Graz, Braunschweig, Mainz, Bonn, Köln, Passau, Stuttgart, Berlin, Mannheim, Potsdam, Hamburg, Amsterdam und Paris zu sehen. Im 19. Jahrhundert weitete sich der Radius, in dem die Oper gespielt wurde, weiter aus. So wurde *Le nozze di Figaro* in entsprechenden Übersetzungen in Turin, Budapest, London, Neapel, Mailand, Kopenhagen, Stockholm, Dublin, Brüssel, Gent, New York, Helsinki, Zagreb, Rio de Janeiro, St. Petersburg und Sydney gegeben. Eine noch umfangreichere Liste der weltweiten Aufführungen ist bei Angermüller zu finden.¹²² Georg Schünemann hebt im Vorwort zur Opernpartitur das „schnell hinwirbelnde“, bewegte Spiel der Leidenschaften und Irrungen hervor, mit denen Mozart es schaffte, die bewährten Mittel der Opera buffa – die Verkleidung, Verwechslung und das Intrigenspiel – von allem Schablonenhaften zu befreien.¹²³

Dass die üblichen Verhältnisse auf den Kopf gestellt sind, zeigt sich auch in der Verteilung der Gesangsnummern. Susanna, die junge Dienerin, hat mit 14 Stücken den größten Musikannteil, ihr Bräutigam, Figaro, ist mit neun Musikstücken vertreten. Das eigentlich höherrangige Grafenpaar erhält acht (Conte) respektive sieben (Contessa) Nummern, wobei die Gräfin zwei Arien, der Graf aber nur eine erhält.¹²⁴ Cherubin, dessen Name auf eine engelhafte Erscheinung verweist, der sowohl in Männer- als auch in Frauenkleidung betört und mit seinem Changieren zwischen den Geschlechtern die grundlegenden geschlechtlichen Ordnungsmuster stört,¹²⁵ bestreitet neben dem Finale im vierten Akt außerdem zwei Arien und singt mit Susanna ein Duett.

Die nachfolgende Tabelle (2) verzeichnet eine detaillierte Aufstellung über die Verteilung der Gesangsnummern auf das Personal der Oper.

¹²² Angermüller 1986, S. 84-92.

¹²³ Schünemann, Georg: Vorwort. In: W.A. Mozart. *Die Hochzeit des Figaro*. Komische Oper in vier Akten. Partitur. Nach dem Urtext hrsg. von Georg Schünemann unter Mitarb. von Kurt Soldan. Leipzig: Peters 1941.

¹²⁴ Krämer, Mozarts »Da Ponte-Opern« 2007, S. 286.

¹²⁵ Ebd.

a = Arie, d = Duett, t = Terzett, s = Sextett, fin = Finale

Conte	1a	1d	2t	1s	fin I, II, III
Contessa	2a	1d	1t	fin I, II, III	
Figaro	3a	2d	1s	fin I, II, III	
Susanna	2a	6d	2t	1s	fin I, II, III
Bartolo	1a	1s	fin I		
Marcellina	1a	1d	1s	fin I, III	
Cherubino	2a	1d	fin III		
Basilio	1a	1t	fin I, III		
Barbarina	1a	fin III			
Antonio	fin I, III				
Don Curzio	1s				

Tabelle 2: *Le nozze di Figaro*: Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.

2.3 *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* (Beaumarchais)

Die Erwartungshaltung wurde keinesfalls erfüllt, als Beaumarchais das dritte Figaro-Stück *L'autre Tartuffe ou La mère coupable* erstmals im Juni 1792 und in weiteren 15 Aufführungen¹²⁶ dem Pariser Publikum vorstellte. Die Figuren der Geschichte waren vertraut, jedoch trat an die Stelle einer Komödie das bürgerliche Drama, wo der Kodex der Werte und gesellschaftlichen Regeln herrschte.¹²⁷ Im dritten und letzten Figaro-Stück adaptiert Beaumarchais Molières *Tartuffe*.¹²⁸ Im *bürgerlichen Trauerspiel* wird eine reale Situation abgebildet. Eine Gruppe von Personen oder auch nur ein Darsteller, der sozusagen als menschlicher Held, der nicht mehr an einen bestimmten Stand gebunden ist, auftritt, soll die Bereitschaft des Publikums zum Mitleiden und Miterleben steigern. Je mehr Mitgefühl bei den Zuschauern ausgelöst wird, je intensiver die Anteilnahme erfolgt, desto höher wird das Drama eingeschätzt.¹²⁹

Im Jahr 1752 erhielt George Lillos *The London Merchant* (1731) in seiner deutschen Übersetzung *Der Kaufmann von London* den Untertitel *Ein bürgerliches Trauerspiel*, womit die Geschichte jener Dramengattung begann. Nicht Königsmorde, Machtspiele zwischen Herrschenden oder Staats- und Regierungsgeschäfte standen im Zentrum, sondern Familienkonflikte, bürgerlich-private Probleme wurden auf die Bühne gebracht. Neben Lillos Trauerspiel zählen Werke von Lessing (*Miß Sara Sampson*, 1755; *Emilia Galotti*, 1772) Diderot (*Le père de fa-*

¹²⁶ Angermüller 1986, S. 138.

¹²⁷ Miller 1981, S. 390.

¹²⁸ Ebd., S. 393.

¹²⁹ Mathes, Jürg (Hrsg.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*. Ausgewählte Texte. Mit einem Nachw. hrsg. von Jürg Mathes. Tübingen: Niemeyer 1974 (Deutsche Texte 28), S. 119.

mille, 1758) sowie Schiller (*Kabale und Liebe*, 1784) zu den wichtigsten Stücken.¹³⁰ Beaumarchais' *Tartuffe* steht in ebendieser Tradition.

2.3.1 Handlung

Zwei Söhne wurden vom Grafenpaar inzwischen großgezogen. Den Erstgeborenen hat der Graf bereits verloren – er starb bei einem Duell, der zweite scheint ihm verhasst zu werden. Dass es sich beim jüngeren Sohn nicht um seinen leiblichen, sondern um ein gemeinsames Kind der Gräfin mit dem im Kampf gefallenen Léon d'Astorga, genannt Cherubim, handelt, erfährt der Graf aus einem Liebesbrief, den Monsieur Bégearss (ein Anagramm für Beaumarchais' Prozessgegner Bergasse)¹³¹ dem Grafen zuspielt. Der Graf beherbergt in seinem Haus sein Mündel und Patenkind Florestine, das in Wirklichkeit seine Tochter ist, ebenso wie Léon aus einem Seitensprung entstanden. Die beiden unehelichen Kinder pflegen eine Liebesbeziehung, werden jedoch von Monsieur Bégearss darüber in Kenntnis gesetzt, dass sie eigentlich Geschwister sind und daher ihre Beziehung zueinander schändlich ist.

Monsieur Bégearss, von sämtlichen Mitgliedern der Familie ins Vertrauen gezogen, nur von Figaro und Susanna gleich von Anfang durchschaut, möchte an des Grafen Vermögen. Bereits einiges an Geld auf die Bank von England in London transferiert, sieht er in der Heirat mit des Grafen Mündel Florestine einen weiteren Schachzug, sich zu bereichern.

Durch Figaros Weitsichtigkeit und Handeln kann der Betrüger jedoch am Ende überführt werden. Der Graf versöhnt sich mit seiner Gattin, die er wieder liebevoll Rosine nennt. Seinem Kammerdiener verspricht er eine Belohnung für die Rettung vor dem Tartuffe. Jedoch möchte Figaro kein Geld für sein Handeln, sondern lediglich bis zu seinem Tod in des Grafen Diensten bleiben („Meine Belohnung sei, bei Ihnen zu sterben.“ V/8). Die Erlösung aus den Fängen eines Betrügers lässt die Figuren jegliche Streitigkeiten vergessen und rückt sie wieder näher zusammen.

2.3.2 Vertonungen

Für eine weitere Opera buffa in der unmittelbaren Nachfolge des *Barbiere* und *Figaros Hochzeit* konnte Beaumarchais' Sittenstück nicht verwendet werden. Zur Vertonung des dritten

¹³⁰ Niefanger, Dirk: Art. „Bürgerliches Trauerspiel (18. Jh.)“. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hrsg. von Friedrich Jaeger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, Sp. 439.

¹³¹ Angermüller 1986, S. 138.

Teils der Figaro-Trilogie kam es erst im 20. Jahrhundert. Am 13. Juni 1966 wurde im Genfer Grand Théâtre die Opéra en 3 actes *La mère coupable* von Darius Milhaud (Libretto von Madeleine Milhaud nach Beaumarchais) erstaufgeführt.¹³² John Paul Corigliano (geb. 1938 in New York) komponierte die Opera buffa *The ghosts of Versailles* (Libretto William M. Hoffmann nach Beaumarchais' *La mère coupable*), welche am 19. Dezember 1991 in der Metropolitan Opera in New York uraufgeführt wurde.¹³³

¹³² Angermüller 1986, S. 140.

¹³³ Adamo, Mark: Art. „Corigliano, John (Paul)“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 6. London [et al]: Grove 2001, S. 466-467.

3 DIE BEIDEN FIGARO

3.1 *Les deux Figaro* (Martelly)

Honoré Antoine Richaud Martelly (1751-1817) wurde von Beaumarchais als Interpret des Grafen Almaviva in *La folle journée* abgelehnt. Aus diesem Grund entstand diese weitere Komödie um die Figaro-Figur, in welcher der aus den Beaumarchais-Stücken bekannte Kammerdiener des Grafen von intelligenteren Intriganten verhöhnt wird.

Playing Almaviva at Bordeaux, Martelly had had a brush with Beaumarchais, who blamed him for the poor reception of his play; and *Les Deux Figaro* was conceived as an act of personal vengeance.¹³⁴

Andreas Wilhelm datiert das Werk in seinem Figaro-Überblick mit 1794 konform mit Howarth, der die Publikation des Schauspiels in diesem Jahr angibt.¹³⁵ *Les deux Figaro* ist aber, das räumt auch Andreas Wilhelm ein, möglicherweise schon einige Jahre früher entstanden.¹³⁶ Die Nationale bibliotheek van Nederland führt diesen Damentext von Honoré Antoine Richaud Martelly und datiert ihn mit 1791.¹³⁷ Beaumarchais' *Toller Tag* entstand 1778. Addiert man 13 Jahre hinzu, die seit dem Hochzeitstag Figaros und Suzannes vergangen sind – dies und noch andere Informationen erfährt das Publikum aus dem Auftrittsmonolog Figaros – ergibt diese Rechnung das Jahr 1791.

In der National library of Australia, der Österreichischen Nationalbibliothek und der British Library liegt ein weiteres Werk des Schriftstellers auf: *L'intrigant dupé par lui-meme*, comédie en cinq actes en prose / par le citoyen Richaud-Martelly, auteur des Deux Figaro, etc., wobei als Autor in den Bibliothekskatalogen in Österreich und England Honoré Antoine Richaud Martelly, in Australien aber Honore Francois Richaud de Martelly genannt wird.

Die Komödie *Les deux Figaro* von Richaud Martelly ist heute europaweit verbreitet und in zahlreichen Bibliotheken nachweisbar (Deutsches Theatermuseum München, Universitätsbibliothek Augsburg, Bamberg und Eichstätt, Staatsbibliothek zu Berlin, Deutsche Nationalbibliothek, je ein Exemplar in Leipzig und Frankfurt/Main, Landesbibliothek Coburg, Biblioteca Nazionale di Napoli, Biblioteca Casanatense in Rom, in Oxford, Aberdeen und in der British Library in London, aber auch in der Schweiz, z.B. in der Zentralbibliothek Zürich sowie in Norwegen). In Österreich kann kein französischsprachiges Exemplar der Komödie eruiert

¹³⁴ Howarth, William D.: *Beaumarchais and the theatre*. London/New York: Routledge 1995, S. 191.

¹³⁵ Ebd.

¹³⁶ Wilhelm, Andreas: *Figaro im Dutzend. Einblick in ein unbekanntes Motiv der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Haag+Herchen 2007, S. 253.

¹³⁷ Die Recherche im Karlsruher Virtuellen Katalog brachte dieses Ergebnis und auch die folgenden Einträge.

werden. Das bedeutet lediglich, dass keine Ausgabe mehr erhalten ist. Denn andere sind uns überliefert. Die Österreichische Nationalbibliothek führt neben der oben erwähnten Komödie des Richaud Martelly eine weitere mit dem Titel *Une heure de Jocrisse*, es handelt sich dabei um einen Druck aus Paris aus dem Jahre 1804.

Andreas Wilhelm geht davon aus, dass *Les deux Figaro* „schnell und schlecht geschrieben“ wurde und längere Zeit keine Theatergruppe für eine Aufführung zu finden war. Dem Stück fehle es, so Wilhelm, an Ästhetik und Tiefgang.¹³⁸ Andererseits behaupten Víctor Sánchez Sánchez und Paolo Cascio, dass dieses Stück „in den turbulenten Jahren der Revolution einen beachtlichen Erfolg hatte“.¹³⁹ Die zahlreich erhaltenen Textbücher in Bibliotheken weltweit sprechen für einen großen Anklang beim Publikum, wobei natürlich Anlaufschwierigkeiten nicht ausgeschlossen werden können.

Zu dem bekannten Personal der Komödien des Beaumarchais gesellen sich bei Martelly die Tochter des Grafenpaares, Inez, ein früherer Freund Figaros, Torribio, unter dem Namen Don Alvar, sowie zwei Autoren namens Plagios und Pedro. Alle Figuren samt Zusatzangaben aus *Les deux Figaro*¹⁴⁰ sind nachfolgend nochmals aufgelistet:

Le Comte Almaviva
La Comtessa
Inez, sa fille
Chérubin, sous le nom de Figaro
Figaro
Suzanne
Torribio, sous le nom de D. Alvar
Plagios, auteur dramatique
Pédro, auteur comique
Un Notaire
Un Domestique

Martelly, ein geschätzter komischer Schauspieler, kritisierte mit diesem Werk den europaweit bekannten Text Beaumarchais'. Der Diener Figaro wird von Chérubin verspottet und ausgelacht. Die Intrigen des alten Figaro werden durch ständiges Gegenspielen (v.a. von Chérubin und Suzanne) zum Scheitern gebracht. Hierin zeigt sich die massive Kritik Martellys an Beaumarchais.¹⁴¹ Doch auch das involvierte Metatheater – „Figaro advises two would-be playwrights on how to succeed“ – und des Dieners Ratschlag an die Autoren, sich von Molière

¹³⁸ Wilhelm 2007, S. 253.

¹³⁹ Sánchez Sánchez, Víctor / Cascio, Paolo: Vorwort. In: Saverio Mercadante. *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia* (1826). Melodramma di Felice Romani. Kritische Ausgabe von Paolo Cascio und Víctor Sánchez Sánchez. Bologna: Ut Orpheus 2011, S. XV-XX, hier: S. XV.

¹⁴⁰ Martelly, Antoine Richaud: *Les deux Figaro*.

http://books.google.at/books?id=OZ2T60i3cPYC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false; letzter Zugriff: 6.6.2013.

¹⁴¹ Sánchez Sánchez, Víctor / Cascio, Paolo 2011, S. XV.

zu entfernen und lieber die neuen Gepflogenheiten beim Verfassen eines Schauspiels zu beachten, sind eine klare Kritik an Beaumarchais,¹⁴² der sich nicht nur in seinem letzten Teil des Romans der Familie Almaviva auf Molière bezog. Subtilität und Finesse waren wohl nicht Martellys Intentionen.

Johann Friedrich Jünger hat in seiner Übersetzung das Personal mit kleinen Namensänderungen übernommen. Die Handlung der Komödie wird in einem späteren Kapitel ausführlich dargestellt.

3.2 Die beiden Figaro (Jünger)

3.2.1 Johann Friedrich Jünger

Erschöpfende Schilderungen über die Vita des Roman- und Lustspieldichters Jünger führen hauptsächlich historische Nachschlagewerke wie das *Biographische Lexikon des Kaisertums Österreich* oder die *Allgemeine Deutsche Biographie* (ADB). Je aktueller die Lexika sind, umso weniger umfangreich sind die Angaben zu dem Schriftsteller. Sowohl die ADB als auch die *Neue Deutsche Biographie* berichten von Johann Friedrich Jünger (1756¹⁴³-1797) als Sohn eines Kaufmannes, der auf Wunsch des Vaters eine kaufmännische Lehre in Chemnitz absolvierte, damit aber wenig zufrieden war, ebenso wie mit dem anfänglichen Studium der Schulwissenschaften und dem anschließenden Wechsel zur Jurisprudenz. Die Disputation im Jahre 1780 schon absolviert, fehlte Jünger für das Schlussexamen der Mut aufgrund seiner „ungeheuren Lücken seines ohne Plan und Ordnung zusammengewürfelten, höchst fragmentarischen gelehrten Wissens“.¹⁴⁴ In den folgenden Jahren, die geprägt waren von finanziellen Schwierigkeiten und Verzweiflung ob der verschwendeten Zeit, entstand der erste komische Roman *Huldreich Wurmsamen von Wurmfeld* (1781-1787). Jünger blieb bei der Schriftstellerei, er wurde aber auch diesbezüglich von Zweifel an seiner Begabung geplagt und fand sich zwischen Niedergeschlagenheit und Selbstüberschätzung hin und her gerissen.¹⁴⁵ Der Verfasser des Jünger-Beitrages in der ADB berichtet von einem Schriftsteller, welcher „in Folge

¹⁴² Howarth 1995, S. 191.

¹⁴³ In *Wurzbachs* Lexikon und in der *Allgemeinen Deutschen Biographie* wird das Jahr 1759 als Geburtsjahr angegeben. Die Daten 1757 und 1759 werden in der *Neuen Deutschen Biographie* revidiert und das Geburtsdatum 15.2.1756 angeführt.

¹⁴⁴ Minor, Jakob: Art. „Jünger, Johann Friedrich“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hrsg. durch die historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. Bd 14. Leipzig: Duncker & Humblot 1881, S. 707-709, hier: S. 707.

¹⁴⁵ Fischer, Roswitha: Art. „Jünger, Johann Friedrich“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd 10. Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 644-645, hier: S. 644.

mangelhafter Bildung niemals zur inneren Einigkeit und vollen Entwicklung“ des Talents fand.¹⁴⁶

3.2.2 Das Schauspiel

Das Lustspiel *Die beiden Figaro*, in fünf Akten, „frei nach Marvely“ erschien erst nach des Autors Tode in den Jahren 1803 und 1804 in einer Sammlung mit dem Titel *J. F. Jünger's Theatralischer Nachlaß. Zwei Bändchen* in Druck. In dieser Sammlung findet sich außerdem *Der tolle Tag oder die Hochzeit des Figaro, Lustsp. in fünf Acten, frei nach Beaumarchais*.¹⁴⁷ Erstmals in Wien aufgeführt wurden *Die beiden Figaro* am 17. September 1799.¹⁴⁸ In zehn Jahren wurde das Lustspiel im Theater nächst dem Kärntnerthore sowie im Theater nächst der k.k. Burg insgesamt 33 Mal gegeben, wobei die meisten Vorstellungen in den Jahren 1799, 1800, 1801 und 1805 stattfanden, im Jahre 1802 wurden *Die beiden Figaro* von Jünger nicht gespielt.¹⁴⁹

Eduard Wlassack führt in seiner *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters* (1876) Jüngers Schauspiele *Stolz und Liebe*, *Die Charlatans*, *Der Krug geht so lange zu Wasser, bis er bricht*, *Die beiden Figaro*, *Das Recidiv*, *Der tolle Tag* und *Der Ton unserer Zeit* als „die erwähnenswerthes-ten“ an, die neben Kotzebue und Iffland im Repertoire waren.¹⁵⁰ Jüngers Werk gilt insgesamt als „nicht sehr originell“, der Aufbau seiner Romane und besonders seiner Lustspiele ist „zuweilen mangelhaft“.¹⁵¹ Andererseits wurden seine Lustspiele „in Wien gerne gesehen“, einige (welche das sind, wird nicht erwähnt) ins Französische, Dänische und Böhmisches übersetzt, zudem erhielt er von 1789 bis 1794 eine Anstellung als Hoftheaterdichter.¹⁵² Nach seiner Entlassung im Jahre 1794 lebte er zurückgezogen, litt schließlich an einem schmerzhaften Augenleiden und verfiel zunehmend in an Wahnsinn grenzende Melancholie.¹⁵³

¹⁴⁶ Minor 1881, S. 707.

¹⁴⁷ Wurzbach, Constantin: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Bd 10: Jablonowski – Karolina. Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1863, S. 300-305, hier S. 303.

¹⁴⁸ Lüneman, Arthur: *Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und seine Werke*. Diss., Wien 1911, S. 93.

¹⁴⁹ Hadamowsky Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. Teil 1: 1776-1810. Wien: Prachner 1966 (Museion N.F. Reihe 1, Veröffentlichungen der Theatersammlung 4/1), S. 15.

¹⁵⁰ Wlassack, Eduard: *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters*. Zu dessen Säcular-Feier im Februar 1876 hrsg. von Eduard Wlassack, Hofsecretär im k.k. Obersthofmeisteramte. Wien: Rosner 1876, S. 93.

¹⁵¹ Fischer 1974, S. 644.

¹⁵² Minor 1881, S. 708-709.

¹⁵³ Fischer 1974, S. 644.

Aus der Fideikommiss-Bibliothek der Habsburger sind bis heute zwei Handschriften des Lustspiels *Die beiden Figaro* von Jünger erhalten, wobei in einer – vermutlich der älteren – der Zusatz zum Titel „Ein Lustspiel in 5 Aufzügen frey nach Martelli“¹⁵⁴ vermerkt ist. In der Widmung an die „Allergnädigste Monarchinn“ wünscht J. F. Jünger, dass *Die beiden Figaro* Maria Theresia ebenso zum Lächeln bringen sollte wie das ländliche Lustspiel *Der Geburtstag auf dem Lande*, das 1791 in Laxenburg aufgeführt wurde. Die Handschrift ist demzufolge nach 1791 entstanden, eventuell schon im Erscheinungsjahr der französischen Vorlage 1794. In der zweiten Handschrift, welche am Titelblatt die Jahreszahl 1799 aufweist – sie wurde offenbar in der Zeit der Erstaufführung im September 1799 von einem anonymen Schreiber verfasst – wurde das Lustspiel „frey nach Marvelli bearbeitet“¹⁵⁵. Diese Nennung der Vorlage wird in sämtlichen Drucken des Schauspiels bei Wallishausser, in Wurzbach‘ Lexikon, aber auch im Libretto Treitschkes beibehalten.

Zum Vergleich lautet die Personalliste¹⁵⁶ der Jüngerschen Komödie wie folgt:

Graf Almaviva
 Die Gräfin
 Donna Ines, ihre Tochter
 Don Cherubin, Obrister, Liebhaber der Donna Ines, unter den [sic] Namen Figaro
 Don Alvar, ein Abentheurer
 Figaro, des Grafen Kammerdiener
 Susanne, dessen Frau, in der Gräfin Diensten
 Ein Notarius
 Lopez, } Autoren
 Pedro, }
 Ein kleiner Bedienter

Die Orthografie bei Ines und Susanne wurde angepasst. Der Name Torribio wird in der Personalliste zwar nicht notiert, jedoch im Auftrittsmonolog des Figaro am Beginn des Lustspiels erwähnt. Dass es sich bei Don Alvar in gewisser Weise um einen „Abentheurer“ handelt, teilt der Name Torribio, der eventuell als Gracioso-Name gewertet werden kann,¹⁵⁷ mit. Entgegengesetzt den Charakteren der Commedia dell’arte und der Lustspiele Molières kennen jene der spanischen Komödie eine Entwicklung.¹⁵⁸ Ebendiese macht Don Alvar durch: er war Diener eines edlen Herren, dadurch bekannt mit Figaro, der ebenfalls als Diener angestellt ist. Die beiden trieben manchen Spaß mit ihren Arbeitgebern. Allerdings kamen des Dieners Adels-

¹⁵⁴ Jünger, Johann Friedrich: *Die beyden Figaro. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen frey nach Martelli* von J.F. Jünger. Wien [nach 1791]. Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. A-Wn, Cod. S.n. 13011.

¹⁵⁵ Jünger, J.F.: *Die beiden Figaro. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Frei nach Marvelli bearbeitet.* o.O. 1799. Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. A-Wn, Cod. S.n. 13167.

¹⁵⁶ Die Auflistung wurde einem Druck von Wallishausser, Wien 1804, entnommen.

¹⁵⁷ Aichinger, Wolfram: E-Mail an Autorin, 8. April 2013.

¹⁵⁸ Gerstinger, Heinz: *Spanische Komödie. Lope de Vega und seine Zeitgenossen.* Velber: Friedrich 1968 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 48), S. 69-70.

briefe wieder zum Vorschein, weshalb er den Namen Torribio aufgeben kann und sich ab nun Don Alvar nennen darf. Eine Hochzeit und die damit verbundene Mitgift in adäquater Höhe sollen den Lebensstandard des erst kürzlich Nobilitierten auf ein höheres Niveau heben. Warum Figaro seinen früheren Freund Torribio nennt, kann nicht restlos geklärt werden. Erst am Ende des Stückes stellt sich heraus, dass Don Alvar als Diener tätig war. Die Dienerfigur der spanischen Komödie, der Gracioso, ist charakterisiert durch seinen ewigen Hunger und seine Trinkfreudigkeit, sein dauerndes Schlafbedürfnis und seine Feigheit. Des Weiteren zeichnen ihn Geschwätzigkeit, Armut (manchmal trotz vornehmer Geburt¹⁵⁹), närrische Einfalt und spitzbübische bis zynische Schlaueit aus.¹⁶⁰ Über das frühere Leben des Don Alvar ist zwar nicht viel bekannt, jedoch erfährt das Publikum, dass er mit Figaro einige Spitzbübereien verübt hat. Außerdem spricht sein Angestelltenverhältnis für einen untergeordneten Sozialstatus mit daraus resultierender Armut. Natürlich treffen oben genannte Eigenschaften des Gracioso, die Liste kann noch mit Lateinkenntnissen¹⁶¹ vervollständigt werden, auch auf die Dienerfigur Figaro zu. Die Parallelen zum spanischen Pícaro wurden bereits erörtert. In Pedro Calderón de la Barcas *Guárdate del agua mansa* spielt ein *figurón* (lächerliche Figur), ein Dummkopf mit Namen Toribio mit. Es kann hier von einer bäurischen Konnotation ausgegangen werden.¹⁶² Ob Martelly spanische Literatur rezipierte oder von dieser bezüglich Namensfindung beeinflusst war, kann hier leider nicht weiter erörtert werden. Möglicherweise hatte Martelly aber bei der Benennung des früheren Freundes Figaros keinen Gracioso-Namen, sondern einfach einen typisch spanisch klingenden Nachnamen,¹⁶³ dessen er sich, um wie Beaumarchais sein Stück aus Frankreich nach Spanien zu verlagern, bediente, im Sinn. Die Vermutung, dass sich hinter Torribio ein sprechender Name verberge, konnte nicht bestätigt werden.

Da Figaro und Susanne immer noch als Kammerdiener und Zofe angestellt sind, sind diese zusätzlichen Angaben eigentlich entbehrlich. Eine große Veränderung erfährt Cherubin. Dem Namen wird die Anredeformel Don vorangestellt, was eine adelige, zu respektierende Person evoziert. Die höfliche Anrede wird zudem durch den militärischen Dienstgrad Obrister, veraltet für Oberst, legitimiert. Weiters wird Cherubin als Liebhaber der Tochter des Hauses vorgestellt, der nun – wie auch bei Martelly – den Namen Figaro führt. Schließlich wurde Plagios geändert in Lopez. Die negative Konnotation Plagios‘ wurde damit entfernt. Obwohl Lopez

¹⁵⁹ Kinter, Barbara: *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*. München: Fink 1978 (Münchener romanistische Arbeiten 51), S. 25.

¹⁶⁰ Ebd., S. 22.

¹⁶¹ Ebd., S. 17.

¹⁶² Aichinger, Wolfram: E-Mail an Autorin, 29. April 2013.

¹⁶³ Rössner, Michael: E-Mail an Autorin, 22. April 2013.

auf das lateinische *lupus* (Wolf) zurückgeht, klingt der Name vertraut und erscheint eher harmlos. Dass ein Autor (Lopez) mit Nachnamen, der andere aber mit dem Vornamen (Pedro) genannt wird, ist zwar nicht plausibel, jedoch zulässig und weder für das Stück selbst noch für die Rezipienten relevant. Wer von beiden sich auf welche Dramengattung spezialisiert hat, wird bei Jünger in der Personalliste verschwiegen. Erst bei den jeweiligen Auftritten wird im Text näher darauf eingegangen.

3.2.2.1 Handlung

Erster Aufzug

Das Stück beginnt mit einem Monolog des Figaro, hier erklärt der Protagonist die vorherrschenden Umstände, die das Publikum für die Orientierung im weiteren Verlauf benötigt. Zwölf Jahre¹⁶⁴ waren er und Susanne verheiratet, bis Figaro sich vor drei Jahren von ihr trennte und auch den Grafen „durch mancherley Kabalen so weit“ hatte, die Gräfin zu verlassen. Figaro heckt den Plan aus, seinen früheren Duzbruder Torribio, eigentlich aus gutem Hause, aber „arm wie eine Kirchenmaus“, mit der Tochter des Grafenpaares, Ines, zu verheiraten und die Hälfte der Mitgift vom Bräutigam einzukassieren. Dazu muss – wohl oder übel, wie Figaro betont – ein Treffen mit der Gräfin, Susanne und Ines stattfinden. Der Grund für die plötzliche Kontaktaufnahme bleibt den Frauen allerdings zunächst verborgen. Don Alvar ringt Figaro das Versprechen ab, dass dies hier „die letzte Spitzbüberey seyn“ soll. Obwohl Figaro einwilligt, klingt er nicht sehr glaubwürdig. Don Alvar bestätigt diese Vermutung am Ende des zweiten Auftritts („Du bleibst doch immer der alte.“).

In der Zwischenzeit empfängt Figaro „ein Paar arme Schlucker von Autoren“, die ihn um seine „Protektion ansprechen wollen“. Lopez schreibt „Dramen“ und bittet Figaro um Rat, vermutlich weil der Autor erfahren hat, dass Figaro „selbst dramatische Versuche gemacht habe“.¹⁶⁵ Figaro spielt im Gespräch mit Lopez über sein zuletzt verfasstes Stück auf die Erkennungsszene aus *Figaros Hochzeit* an, wo Marceline ihren Sohn an einer Hieroglyphe an seinem Arm wiedererkennt (*Figaros Hochzeit*, III/16). Auch Lopez sollte Figaros Meinung nach ein ähnliches Ereignis in seinem Schauspiel einbauen. Durch Befolgen von Figaros Regeln beim Schreiben werde sich schließlich das Publikum als ein dankbares erweisen.

¹⁶⁴ Von einer 13-jährigen Ehe ist bei Martelly zu lesen.

¹⁶⁵ Eingangs wurde erwähnt, dass auch Beaumarchais von Schriftstellern um Rat gefragt wurde. Bei Martelly vermutlich als Seitenhieb auf Beaumarchais zu verstehen, stand für Jünger lediglich die Übersetzung bzw. Bearbeitung der Vorlage im Fokus.

Der zweite Autor, Pedro, schreibt Lustspiele und hat im Gegensatz zu Lopez mehrere Auftritte, in denen er Figaro um Sujet, Plan und Dialog und in weiterer Folge um ein paar Zwischenfälle in der Handlung bittet. Figaro erzählt Pedro die Geschichte des Hauses – hier findet sich also das Stück im Stück.

Einem bekannten Seitenhieb auf den Adel wird im siebten Auftritt Platz eingeräumt. Der Graf nennt den zukünftigen Schwiegersohn artig, offen, einnehmend, vernünftig, außerdem sei er aus gutem Hause. Worauf Figaro erwidert, dass letzteres „freylich nicht sein Verdienst“, sondern „ein bloßes Spiel des Zufalls“ sei.¹⁶⁶

Figaro teilt im Gespräch mit Don Alvar mit, wie er seinen Herrn normalerweise dazu bringt, nach seiner Pfeife zu tanzen: er muss dem Grafen nur widersprechen, recht viele Einwendungen und Gegenvorstellungen machen und schon bekommt er seinen Willen. Entsprechend dieser bis dato erfolgreichen Vorgangsweise macht er den Grafen, der im Grunde mit der Heirat von Ines und Don Alvar einverstanden ist, auf die Fehler des Schwiegersohnes in spe aufmerksam. Der Graf aber besteht auf der Verlobung, und Figaro freut sich darüber.

Zweiter Aufzug

Die Gräfin, Susanne und Ines, indessen im Schloss angekommen, erfahren vom Heiratsprojekt. Susanne verdächtigt sofort Figaro hinter diesem Vorhaben wie auch hinter der Verbannung „auf das alte abgelegene Schloß“ vor drei Jahren (II/1). Ines hat sich – das blieb dem Grafen und Figaro bisher verborgen – in den ehemaligen Pagen, nunmehr Obrister Don Cherubin verliebt, weshalb die Gräfin und Susanne die Hochzeit mit Don Alvar verhindern möchten. Cherubin, von der Gräfin über ihre plötzliche Abreise aufgrund der Einladung durch den Grafen verständigt, genießt im Moment einen dreiwöchigen Urlaub vom Regiment und erscheint ebenfalls – allerdings inkognito – am Schloss des Grafen Almaviva und bittet mit einem Empfehlungsschreiben von Don Cherubin um Anstellung in des Grafen Diensten. Sein Name: Figaro. Er legte sich „diesen Nahmen bey“, denn eigentlich heiße er Basil (II/4).

Susanne äußert gegenüber ihrem Mann den Verdacht, dass er hinter dem Heiratsprojekt stecke. Figaro aber – und das entspricht sogar der Wahrheit – beteuert, dass er „diese fatale Heurath“ hintertreiben wollte. Dieses Mal wird ihm Glauben geschenkt (II/2).

Nach einer Unterredung, in der der junge Figaro dem alten verspricht, egal was er im Schilde führt, ständig gegen ihn zu handeln (II/5), flirtet Susanne in Anwesenheit ihres Mannes mit dem jungen Figaro (II/6). Der alte Figaro hingegen wittert förmlich eine Intrige und belauscht

¹⁶⁶ Vgl. Monolog des Figaro in *Figaros Hochzeit*, V/3: „Was haben Sie denn getan, um so viele Vorzüge zu verdienen? Sie machten sich die Mühe, auf die Welt zu kommen, weiter nichts.“

später die beiden, die wiederum den Lauschenden bemerkend eine Komödie spielen. Am Ende des zweiten Aktes holt Cherubin, wie ihm vom Grafen aufgetragen, den Notar, der den Heiratsvertrag aufsetzen soll. Im Grunde genommen genau das, was Figaro die ganze Zeit wollte. Also gibt er sich zufrieden.

Dritter Aufzug

Die gute Beziehung des Grafen zu Figaro, durch das Zuwiderhandeln des Dieners gegen seinen Herrn gestört, erwärmt sich wieder, da Figaro dem Grafen verspricht, nicht mehr gegen die geplante Heirat zu arbeiten. In Gedanken versunken, wer hinter dem gewieften jungen Figaro steckt, wird Figaro abermals von Pedro aufgesucht, der für sein Stück wissen möchte, was er denn „nun mit dem Notarius thun“ soll, ein das so schnelle Fortschreiten der Handlung verzögernder Zwischenfall wäre dem Autor jetzt genehm (III/5). Figaro fasst erneut die bisher geschehenen Vorfälle zusammen. Pedro, von seinem Ratgeber als Narr bezeichnet, ist es aber nun, der Figaro zur Annahme verleitet, dass „dieser neu aufgenommene Bediente ein verkleideter Liebhaber wäre“. Figaro ist sichtlich enttäuscht, dass ihm das nicht eingefallen ist. Sogleich teilt er seinen Gedanken mit Susanne und merkt dabei, dass sie beinahe ihre Fassung verliert. Auch der Graf soll seine Entdeckung erfahren. Der junge Figaro agiert jedoch schneller. Dem Grafen wurde in der Zwischenzeit von Cherubin mitgeteilt, dass er in Susanne verliebt sei. Wieder ist man Figaro zuvor gekommen.

Vierter Aufzug

Ist auch der Graf auf die Spielereien von Cherubin und Susanne hereingefallen, Figaro ist es nicht. Er weiß, dass die beiden den Grafen und ihn nur zum Narren halten. Daher macht er sich auch gleich daran, Cherubin mit seinem Wissen über ihn zu konfrontieren und ist äußerst aufgebracht, weil ihm dieser kein Wort gesteht (IV/5). Cherubin wird in selbiger Szene beleidigend. Er wirft Figaro vor, lediglich so viel Verstand zu besitzen, um „einen Bartholo, einen Basil, oder einen Almaviva zu hintergehen“.

Cherubin versichert Ines, dass die Heirat mit Don Alvar nicht stattfinden wird. Daraufhin springen der Graf und Figaro, die das geführte Gespräch belauschten, hervor und freuen sich, die Gräfin, Susanne, Donna Ines und Don Cherubin zu überführen. Den zehnten Auftritt des

vierten Aktes beschließt Figaro, nachdem Ines und Cherubin getrennt wurden und neuerlich nach dem Notar gerufen wurde, mit der lateinischen Wendung: Audaces fortuna juvat.¹⁶⁷

Fünfter Aufzug

Zu Beginn des fünften Aktes kommt es durch den gemeinsamen Auftritt von Pedro und dem Notar zu Verwicklungen, denn der eine spricht vom Notar in seinem Stück und der andere von seinem Beruf. Sie sind scheinbar wegen derselben Angelegenheit hier, sodass der echte Notar das Feld räumt und Pedro die Unterzeichnung des Kontrakts und das damit verbundene Salär überlässt. Die Verwicklungen gehen in der nächsten Szene weiter, als der Graf Pedro erblickt und ihn für den Notar hält. Der Lustspiel-Autor möchte sein Werk dem Grafen widmen und gibt ihm, sozusagen als Dank, eine Zusammenfassung seines Werks. „Die Braut ist ein junges fünfzehnjähriges Mädchen, naiv und unerfahren; Sie mag eigentlich den Bräutigam ganz und gar nicht, und willigt bloß ein, weil ihr ihn ihr Vater aufdringt. Die Mutter ist eine gute liebe Dame, die ihrer Tochter gerne von dieser verhaßten Heurath loshelfen möchte, aber nicht kann. Der Vater der Braut ist ein herzenguter Herr, dem es aber hier (auf die Stirn zeigend) recht sehr fehlt, der aber, wie alle dergleichen Leute gewaltig auf seiner Meinung versessen ist, und sich von einem spitzbübischen Bedienten bey der Nase herumführen läßt.“ (V/2) Nach und nach verrät Pedro dem Grafen alles, was in seinem Hause hinter seinem Rücken vorging und dass alles die Idee seines Kammerdieners Figaro war. Dass Pedro aber nicht der Notar ist, bleibt dem Grafen weiterhin verborgen. Der Hausherr vermutet vielmehr wieder eine Intrige des Figaro, der immer noch die Heirat verhindern will. Don Alvar und Graf Almaviva konfrontieren Figaro mit den Verunglimpfungen, die er Pedro mitteilte. Aber Figaro kann dieses Missverständnis aufklären und stellt Pedro als einen Autor vor, der sich Figaro als Ratgeber auserkor. Sogleich klärt sich auch die Angelegenheit, dass es sich beim echten Notar um keinen weiteren Autor handle. Der Notar wird zurückbeordert, um den Vertrag aufzusetzen.

Es folgt schließlich die Peripetie des Stücks. Gerade noch rechtzeitig tritt Don Cherubin in Obristenuniform auf und stellt Don Alvar vor: „Vormals Torribio, Bedienter bey mir Don Cherubin in Diensten Sr. Majestät des Königs.“ (V/7) Cherubin beschenkt Don Alvar mit einem Geldbeutel, damit er ein ehrliches Leben beginnen kann. Alvar geht ab mit den Worten: „Ehrlich währt am längsten!“ In wenigen Absätzen ist das Stück beendet. Der Graf gibt Don Cherubin die Hand seiner Tochter und wirft Figaro aus dem Haus. Den letzten Auftritt be-

¹⁶⁷ Denselben Ausspruch tätigt Figaro bei Martelly am Ende des vierten Akts. Kann es bei Martelly wiederum als Provokation des gelehrten Beaumarchais verstanden werden, erinnert eine lateinische Weisheit auf den Wiener Bühnen an einen berühmten Diener aus vergangenen Zeiten, den Hanswurst.

streiten Figaro und Pedro, letzterer beschließt als Besserwisser mit Weisheiten wie „Eigennutz und Schurkerei ziehen den kürzeren“ das Stück. In Beaumarchais' Figaro-Trilogie stets den Schlusssatz erhaltend, wird dem Kammerdiener hier das letzte Wort verwehrt.

3.2.2.2 Bewertung

Figaro hat in den letzten 15 Jahren scheinbar keine Entwicklung durchgemacht. Er rühmt sich, den Grafen an der Nase herumzuführen und gibt seine Vorgangsweise bekannt, mit der er seinen Herrn ständig überlistet. Furcht kennt Figaro nicht. Er gibt sich ein wenig beleidigt, weil Don Alvar diese Äußerung wagte (I/2). Dass ein jüngerer Mann mit seiner Frau gegen ihn intrigiert, scheint Figaro zu schaffen zu machen (III/4), im Gegensatz dazu, dass es ihn wenig interessiert, als Susanne und Cherubin eine Liaison nachgesagt wird. Es schmerzt ihn, dass er „im Hause Niemand's Vertrauter“ mehr ist, weil „ein daher gelaufener Fremder [...] mit meiner Frau, vor meinen Ohren, komplotirte“. Der junge Figaro hat seinem älteren Pendant in Sachen Ränkeschmieden den Platz streitig gemacht. Vielmehr kränkt vermutlich die Erfahrung, dass er die Intrigen seiner Gegenspieler nicht durchschaut. Nicht dem Grafen, wie Figaro erzählt, fehlt es an Intelligenz, sondern dem alten Diener selbst.

Wie Beaumarchais in den beiden ersten Figaro-Stücken Sprichwörter – richtig oder falsch – einfließt, bekommt hier Figaro eine bekannte Sentenz, die schon Joseph Anton Stranitzky als Hanswurst auf der Bühne sprach: Kinder und Narren reden die Wahrheit! (III/5) Dieser Ausspruch war dem Wiener Publikum natürlich vertraut. Ebenso erinnert die Verwendung lateinischer Zitate am Ende des vierten Aktes an die Hanswurstiaden.

Figaro verliert schlussendlich seine Anstellung und das letzte Wort, das er bei Beaumarchais in allen drei Stücken innehatte. Die Hauptfigur wird zur düpierten Nebenperson. Figaro büßt in *Die beiden Figaro* seinen Glanz, seinen Intellekt und seinen Respekt ein. Stattdessen darf Pedro, der Autor des Stücks im Stück, mit allerlei klugen Aussagen die Komödie beschließen. Der von Martelly intendierte Seitenhieb auf Beaumarchais liegt vor allem in der Herabwürdigung des Figaro als zentrale Figur des Stücks, welche üblicherweise mit Witz und Verstand den Handlungsverlauf bestimmte, nun aber die Spielchen, die man mit ihm treibt, nicht mehr durchschaut.

3.3 *Die beiden Figaro* (Treitschke)

3.3.1 Georg Friedrich Treitschke

Georg Friedrich Treitschke wurde am 29. August 1776 in Leipzig geboren. Im Zuge einer kaufmännischen Ausbildung, die er auf Geheiß seines Vaters in der Schweiz absolvieren musste, lernte er bei Johann Georg Gessner die Literatur kennen und lieben. Erst nach dem Tod des Vaters im Jahre 1799 konnte er sich dieser völlig zuwenden. Schon vor seiner Ankunft in Wien im Jahre 1802 verfasste er sächsische Lustspielbearbeitungen: *Die beyden Billets*, *Das Bauerngut*, das Liederspiel *Mitgefühl* sowie das Vaudeville *Der Zinngießer*. In Wien angekommen wurde er als Regisseur und Dichter an den k. k. Hofbühnen angestellt. 1822 besetzte er die Stelle des Hoftheaterökonoms, ab 1841 arbeitete er als Hoftheatersekretär. Zwischenzeitlich war er 1809 sowie von 1811 bis 1814 Vizedirektor des Theaters an der Wien und im Jahr 1830 mit der interimistischen Leitung der Hofoper beauftragt.¹⁶⁸ Zahlreiche erhaltene Briefe zeugen von freundschaftlichem Umgang mit Persönlichkeiten wie Josef Weigl, Carl Maria von Weber, Ignaz Franz von Mosel, Josef Ritter von Seyfried, Anna Milder-Hauptmann, Johann Emanuel Schikaneder oder Karl Friedrich Hensler, um nur einige zu nennen.¹⁶⁹

Die Lyrik begleitete Treitschke sein ganzes Leben, wobei einfache Rollenlieder, Dialoggedichte, aber auch Balladen, Romanzen, Sonette und Oden in seinem Œuvre vertreten sind. In diesen Schriften findet sich eine positive Weltanschauung; ihr Stil ist idyllisch, scherzhaft-heitler, belehrend, mitunter sehnsuchtsvoll respektive wehmütig, ab 1808 verstärkt antiki-sierend.¹⁷⁰ Die Verbreitung seiner Gedichte erfolgte einerseits in eigenen Gedichtsammlun-gen, die Treitschke 1817 und 1841 initiierte, andererseits wurde seine Lyrik in verschiedenen in- und ausländischen Organen wie *Blüthen teutscher Sänger*, *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* oder in *Der Sammler* publiziert.¹⁷¹ Im Gegensatz zu den wenigen epischen Schriften, hier erwähnt Ulrike Arbter nur zwei Werke (*Ein Tag außer Wien*, *Die Liebeskur, oder der offene Postwagen*, beide 1816)¹⁷², sind auf dem Gebiet des theatralischen Schaffens etwa 50 Werke wie Libretti für komische Singspiele, tragische oder komische

¹⁶⁸ Arbter, Ulrike / Jahrmärker, Manuela: Art. „Treitschke, Georg Friedrich“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 16. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2006, Sp. 1027-1028, hier: Sp. 1027.

¹⁶⁹ Arbter, Ulrike: *Georg Friedrich Treitschke, Beethovens dritter „Fidelio“-Librettist, in Wien. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturimmigration von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts*. Diss., Wien 1997, S. 100-101.

¹⁷⁰ Ebd., S. 106.

¹⁷¹ Ebd., S. 118.

¹⁷² Ebd., S. 121-122.

Opern, Zauberopern, Schauspiele mit Gesang, Liederspiele, Schauspiele ohne Musik sowie je ein Vaudeville und Schäferspiel entstanden.¹⁷³ Bekannt ist Treitschke heute wegen seiner Zusammenarbeit mit Ludwig van Beethoven. Joseph Sonnleithner übersetzte die französische Textvorlage *Leonore oder Die eheliche Treue* von Jean Nicolas Bouilly für den Komponisten, der seine Oper 1805 fertigstellte. Nicht von Erfolg gekrönt erfuhr der Operntext nur ein paar Monate später eine Kürzung durch Stephan von Breuning, doch auch die zweite Fassung konnte das Publikum nicht überzeugen, sodass Beethoven sein Werk zurückzog. Schließlich befasste sich Treitschke im Jahre 1814 erneut mit dem Textbuch: er stellte Nummern um, machte kleine Änderungen in der dramaturgischen Anlage und griff auf die Erstfassung zurück. Am 26. Mai 1814 kam *Fidelio* wieder auf die Bühne (wobei der Bearbeitungsprozess damit noch immer nicht abgeschlossen war).¹⁷⁴ Treitschke hat vor allem französische, einige italienische, ab 1838 auch englische Vorlagen bearbeitet und übersetzt. Zu seinen bekannten Übersetzungen zählen die Mozart-Opern *Idomeneo* und *Così fan tutte*.¹⁷⁵

3.3.2 Das Libretto

Ein Schauspieltext erfährt beim Verfassen eines Librettos, wie bereits erwähnt, üblicherweise eine Straffung, oft eine radikale Kürzung. Da die Dramen in den meisten Fällen bekannt sind, entstehen bei der Eliminierung oder Zusammenfassung einzelner Passagen im Idealfall lediglich solche Leerstellen, die das Publikum aufgrund seines Erfahrungshorizonts schnell füllen kann. Beispielsweise ist es nur logisch, dass Don Cherubin Karriere beim Heer machte und nun bereits als Oberst in Uniform auftritt. Schließlich wurde er vom Grafen Almaviva in *Figaros Hochzeit* des Hauses verwiesen, indem er eine Kompagnie in des Grafen Regiment erhielt, weswegen er auf der Stelle nach Katalonien aufbrechen musste (Beaumarchais I/10, Mozart I/8). Treitschke machte aus einem fünfaktigen Schauspiel eine zweiaktige komische Oper, wobei 45 Szenen bei Jünger insgesamt 34 Szenen bei Treitschke gegenüberstehen. Die Inhalte der einzelnen Szenen sind in der im nächsten Kapitel (3.4) folgenden Nebeneinanderstellung der beiden Textbücher aufgezeigt.

Eine textliche Ausführlichkeit lässt ein Libretto gegenüber einem Sprechstück nicht zu, weshalb einzelne Momente oder gar ganze Szenen der Vorlage getilgt werden. Ein schönes Beispiel stellt die Gerichtsszene aus Beaumarchais' *Der tolle Tag* dar, die Da Ponte für seine

¹⁷³ Arbter 1997, S. 124.

¹⁷⁴ Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter 2002, S. 42-44.

¹⁷⁵ Arbter / Jahrmärker 2006, Sp. 1028.

Oper nicht verwendete. Die Oper wurde dennoch sehr umfangreich. Bei Treitschke sind in seiner Bearbeitung der Jüngerschen Vorlage sowohl eine Erweiterung durch eigene Ideen als auch eine Eliminierung anderer Ausschnitte respektive Komprimierung von Textstellen zu finden. So hat er in der Personalliste eine kleine Änderung vorgenommen. Pedro und Lopez sind nun keine voneinander unabhängig arbeitenden Autoren, sondern ein Team, das den Auftrag erhalten hat, eine komische Oper zu verfassen. Außerdem wird das bekannte Personal mit einem (für die komische Oper unumgänglichen) Chor ergänzt.

Graf Almaviva.

Die Gräfin.

Donna Ines, ihre Tochter.

Don Cherubin, Obrister; Liebhaber der Donna Ines.

Don Alvar, ein Abenteurer.

Figaro, des Grafen Kammerdiener.

Susanna, Figaros Frau; in der Gräfin Diensten.

Pedro, Operndichter.

Lopez, Kapellmeister.

Ein Notar.

Ein Page.

Männliche und weibliche Dienerschaft.¹⁷⁶

Das Libretto bietet andere Möglichkeiten der Mitteilung von Text, zusätzlich werden Emotionen nicht nur verbal, sondern in weiterer Folge auch musikalisch vermittelt. In Ensembles können sowohl eine Übereinstimmung als auch Auseinandersetzung zwischen zwei oder mehreren Personen ausgedrückt werden. Damit das Textverständnis sichergestellt ist, werden kurze Aussagen alternierend oder auch ganze Strophen zunächst einzeln und erst im Verlauf der Gesangsnummer gleichzeitig vorgetragen. Das Sprechstück hingegen arbeitet in diesem Fall mit abwechselnden Textpassagen, wobei diese üblicherweise wortreich ausgestaltet sind. Der Operntext aber fasst Abschnitte der Vorlage in wenigen Worten zusammen. Während dieser Vermittlung von Gefühlszuständen und Überzeugungen steht die Handlung des musikdramatischen Werkes größtenteils still. Das fortschreitende Geschehen erfährt das Publikum in Rezitativen oder gesprochenen Abschnitten zwischen den gesungenen Partien respektive in groß angelegten Nummern, wie zum Beispiel in der Ketten-Introduction dieser Oper, die im Verlauf noch besprochen wird.

¹⁷⁶ Die Personalliste und alle weiteren Textstellen sind einer Libretto-Handschrift entnommen, die sich seit 2009 im Besitz der Wienbibliothek im Rathaus befindet. Georg Friedrich Treitschke. *Die beyden Figaro*. Komische Oper in zwey Aufzügen. Als Fortsetzung vom Barbier von Sevilla und Figaro's Hochzeit; nach dem Lustspiele des Marvelli. Handschriftensammlung der Wienbibliothek. A-Wst, ZPH 1472.

Treitschkes Libretto beginnt mit dem Chor der Dienerschaft, welche den Saal für die bevorstehende Hochzeit schmückt.

Munter, munter, lasst uns eilen,
Das Gebot'ne sei vollendet.
Lang' entbehrte Freude wendet
Sich nach dieses Schlosses Tor.

Hymen winkt! zwei edle Herzen,
Sonst sich fern, erglüh'n zusammen.
Bald, aus ihren Doppelflammen,
Strahlt des Gottes Sieg hervor.

Aus diesen acht Eröffnungsversen des Chores geht hervor, dass die Dienerschaft der Auftrag erteilt hat, das Schloss für ein bevorstehendes Fest vorzubereiten. In der zweiten Strophe wird Hyménaios, der griechische Gott der Hochzeit, angerufen, der – ähnlich dem Eros – als geflügelter Jüngling mit einer Hochzeitsfackel dargestellt wurde.¹⁷⁷ Vor den Schlussversen des Chores mischt sich Figaro in die Geschäftigkeit im Saal.

Herrlich! Recht so! Sucht den Willen
Des Gebieters zu erfüllen.
Lob und Dank verkünd' ich Euch!

(für sich) Großer Tag! Mein langes Sehnen,
all' mein Streben wirst du krönen;
Ende froh und segensreich!

Figaro freut sich, dass sein Plan aufzugehen scheint. Die Vorbereitungen für die Hochzeit gehen voran, sodass er bald auf das ihm versprochene Geld hoffen darf. Der Chor schließt mit den folgenden drei Versen:

Heil dir, Tag! Was wir ersehnen,
Wirst du bald am Ziele krönen.
Welches Glück ist uns'rem gleich!

Die Betrachtung der Großform dieses Beginnes zeigt, dass die ersten beiden Strophen bezüglich des Reimschemas gleich aufgebaut sind. Es finden sich je vier Verszeilen, wobei der jeweils letzte Vers mit einer männlichen Endung die Strophe abschließt, zudem bilden die Wörter *Tor* und *hervor* einen Reim. Die übrigen Verse hingegen stellen stropfenübergreifend reimtechnisch keinen Zusammenhang dar. Es fällt lediglich auf, dass die Binnenzeilen, also

¹⁷⁷ Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart.* 7., unveränd. Aufl. Wien: Hollinek 1975, S. 186.

der zweite und dritte Vers jeder Strophe, einen Vollreim bilden. Bei der jeweils ersten Strophenzeile handelt es sich um das fehlende Reimwort um eine Waise.

Es schließen insgesamt drei Strophen zu je drei Verszeilen an, wobei zwei Strophen von Figaro bestritten werden. Jede Strophe ist nach dem gleichen Reimschema aufgebaut. Sie beginnt mit einem unreinen Paarreim, also in Form einer vokalischen Assonanz, der dritte Vers bleibt allein. Allerdings bilden alle drei Endverse eine Reimeinheit (Euch, [segens]reich, gleich), wobei auch hier das Wort *Euch* sich durch die vokalische Assonanz vom übrigen Vollreim abhebt.

Die Versanzahl 4 – 4 – 3 – 3 erinnert an ein Sonett. Vielleicht hatte Treitschke auch tatsächlich die Absicht, mit einem Klanggedicht die Oper zu beginnen. Jedoch weicht er durch die zusätzlichen drei Verse des Chores von der Norm ab. Auch das Reimschema hat er nicht eingehalten. Das für das (deutschsprachige) Sonett typische Versmaß des Jambus wurde jedoch konsequent verwendet.

Nach einer langen Introduction, in der bereits sämtliche Protagonisten, ausgenommen Cherubin, aufgetreten sind, erhält Figaro nach einer kurzen, gesprochenen Einleitung in Prosa seine erste Solo-Arie.

Zuerst beschrieb ich lang und breit
Das Streben, das Vollbringen,
mir die erträumte Seligkeit
In Sus‘chen zu erringen.
Bis ich gewann das große Los:
Ruhm fand die Hochzeit Figaros!

(traurig) Jetzt wird der zweite Teil besprochen:
Die bunten Szenen ändern hier.
Was ist, nach kurzen Flitterwochen
Der Eh‘mann für ein ernstes Tier!
Das fade Einerlei zu stören,
Trennt‘ ich von meiner Hälfte mich.
Und treu dem Beispiel und den Lehren,
Tat mein Gebieter bald wie ich.

(leicht) Schnell flohen die Jahre zu Jahren.
Europa durchflatterten wir,
Und was wir geseh‘n und erfahren, -
behalt‘ ich indessen bei mir.
Um Eine Lehre nur wurden wir reich:
„Die Welt ist aller Orten sich gleich.“

(*kräftig, marschmäßig*) Heut hat ein and'res Wählen
 Uns wieder hergebracht.
 Die Erbin zu vermählen.
 Ist klug mein Graf bedacht.
 Ich aber sinn' und schreibe,
 Und schaffe Don Alvar!
 Dass mir der Zügel bleibe,
 Dass ich's noch länger treibe,
 Wie mein Gebrauch es war!

Die Untersuchung dieser Arie ergibt eine metrische Flexibilität sowie keine starre Handhabung des Verses. Im Gegensatz zum Versmaß ist ein gewisses Reimschema erkennbar: ababcc, dedefgfg, hihijj, klklmmmmn. Die Anzahl der Verse hält sich an keine feste Vorgabe, sondern folgt der Fülle der Informationen, die Figaro dem Publikum mitteilen möchte. Erzählt Figaro im Sprechstück die ganze Vorgeschichte gleich zu Beginn des Stücks in seinem Monolog, erhält er hier im Libretto nach der Einleitung das Wort in Form einer Arie. Auffällig sind die im Libretto kursiv gedruckten Gefühlszustände, die möglicherweise Conradin Kreutzer zu einer musikalischen Entsprechung inspiriert haben. Die Arie wird diesbezüglich im Verlauf dieser Arbeit nochmals aufgegriffen.

Versmaß und Reim werden vor allem in Ensembleszenen, wo unterschiedliche Meinungen der Sängerinnen und Sänger gleichzeitig erklingen, strikt eingehalten. Paradigmatisch steht hier das Quintett aus dem ersten Akt für sämtliche Gesänge mehrerer Akteure:

(*alle zugleich*)

GRAF: Mögen sie sich alle sträuben,
 Unerschüttert werd' ich steh'n.
 Endlich muss der Sieg mir bleiben.
 Mich bewegt kein weibisch Fleh'n.

CHERUBIN: Ohne Zögern, ohne Sträuben,
 Soll des Herrn Befehl gescheh'n.
 Wie ich war, so werd' ich bleiben,
 Meines Namens würdig steh'n.

GRÄFIN und SUSANNA (*zueinander*): Nein, wir wollen uns nicht sträuben,
 Seinen Planen beizusteh'n.
 Frohe Hoffnung darf uns bleiben,
 Da wir nah' den Retter seh'n.

FIGARO (*mit den Vorigen*): Einig wollen wir uns sträuben,
 Fremder Absicht widersteh'n.
 (*für sich*) Hier regiert verborg'nes Treiben,
 Doch ich will es bald durchspäh'n.

Alle SängerInnen singen in der ersten Verszeile vom *Sträuben*. Die Komik entsteht dadurch, dass dieses Verb von jeder Partei inhaltlich unterschiedlich verstanden wird. Die einen wollen sich nicht länger sträuben, der Graf meint, dass es ohnehin niemandem nützt, sich zu sträuben,

wobei genau das in der Natur des Figaro liegt. Gereimt wird mit dem Wort *bleiben*, Figaro wählt ein anderes Reimwort (*Treiben*). Die zwei übrigen Verszeilen reimen ebenfalls im Sinne eines Kreuzreimes.

Die einfachsten lyrischen Bausteine werden für die Verfertigung des Librettos herangezogen. Finessen wie die Verwendung eines erweiterten oder grammatischen Reimes würden in der Oper nicht zur Geltung kommen. Ebenso wurde auf Alliterationen und andere Kunstgriffe verzichtet. Jedoch könnte gerade in einer komischen Oper der Schüttelreim, beispielsweise in einer Arie, besonders illustrierend wirken. Auch das artifizielle Verwenden von Vokalen oder Silben, der kunstvolle Gebrauch der Sprache im Allgemeinen kann sehr belebend wirken. Insgesamt aber ist die von Treitschke angewandte Technik beim Verfassen eines Librettos sinnvoll. Das Operntextbuch strebt im vorliegenden Fall nicht nach literarischer Qualität. Sein Zweck ist die Umsetzung in Musik, wobei insbesondere der Gesang und die szenische Darstellung berücksichtigt werden müssen. Der oft sehr komplexe Inhalt muss für das Publikum fassbar sein, wobei ein Fortschreiten der Handlung den Rezitativen beziehungsweise den gesprochenen Abschnitten obliegt. Die Arien und Ensemblenummern sind handlungsarm und stellen vornehmlich Affekte dar, die in den vorangegangenen Rezitativen und gesprochenen Absätzen hervorgerufen und aufgebaut wurden. Aufgrund der Handlungsarmut wird in den gesungenen Nummern nicht selten relativ wenig Text vertont, der aber umso öfter wiederholt wird, um einen entsprechenden Liedumfang zu erreichen. In der Kompaktheit der Arientexte liegt die wahre Herausforderung, der sich der Librettist stellen muss. Zusätzlich schafft ein gutes Libretto Raum zur musikalischen Ausdeutung.¹⁷⁸ Dem Komponisten bietet sich die Möglichkeit, den zu vertonenden Text verständlich, vielleicht sogar auf eine intensivere Art und Weise dem Publikum zu vermitteln. Aber auch eine Abschwächung der Intensität einer Textstelle kann mit entsprechender Musik entstehen. Beispiele für Textausdeutung und Evokation bestimmter Emotionen oder Tatsachen durch Musik werden gemeinsam mit ausgewählten Textpassagen in einem späteren Kapitel gebracht.

¹⁷⁸ Hauptmann, Silvia: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*. Bonn: Romanist. Verl. 2002 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 144), S. 20.

3.4 Jünger vs. Treitschke

Jünger (1799)

Treitschke (1838)

I/1	Monolog Figaro: Der Graf und Figaro leben von ihren Frauen getrennt. Der Umstand, dass Figaro Don Alvar mit der Tochter des Hauses, Ines, verheiraten und dabei vom Bräutigam die Hälfte der Mitgift für sich haben will, vereint alle an gewohntem Ort.	I/1	Introduktion: Munter, laßt uns eilen.
I/2	Figaro und Don Alvar besprechen ihr Vorhaben.	I/2	Der Graf teilt Don Alvar mit, dass er Ines heiraten darf.
		I/3	Ein Page kündigt die Ankunft der Gräfin an. Die Gräfin, Ines und Susanna erfahren vom Graf von der geplanten Hochzeit. Susanna verdächtigt Figaro hinter diesem Plan.
I/3	Monolog Figaro: Glück, was für ein albernes, eigensinniges, launisches, grillenhaftes Ding bist du!	I/4	Glück! Was für ein eigensinniges, grillenhaftes Ding bist Du! Aria Nr. 2: Zuerst beschrieb ich lang.
I/4	Figaro empfängt Lopez, den Dramenschreiber, und berät ihn für sein nächstes Stück.		
I/5	Pedro, der für sein Lustspiel noch Sujet, Plan und Dialog benötigt, tritt ein und hört von Figaro die aktuelle Geschichte des Schlosses als Handlung seines nächsten Werkes.		
I/6	Der Graf unterhält sich mit Don Alvar über dessen Familie und die erst kürzlich gefundenen Adelspapiere. Der fehlende Reichtum des Brautwerbers stört den Grafen nicht.	I/5	Figaro und Don Alvar beschließen, dass dies ihre letzte Spitzbüherei sein soll.
I/7	Almaviva bittet Figaro um seine Meinung über Don Alvar. Figaro weist auf die vielen Fehler des zukünftigen Schwiegersohns hin, zudem sei es "ein bloßes Spiel des Zufalls", dass er aus gutem Hause ist. Der Graf jedoch lässt von der geplanten Hochzeit nicht ab. Am Ende rühmt sich Figaro, dass der Graf ihm in die Falle ging.	I/6	Almaviva befragt Figaro zu Don Alvar. Trotzdem Figaro dem Grafen seinen zukünftigen Schwiegersohn ausreden will, bleibt der Hausherr bei seinem Hochzeitsvorhaben. Und Figaro sieht sein Forschen und Bemühen "am guten Ende". Duett Nr. 3: Sein Geist ist schwach.
I/8	Figaro teilt Don Alvar mit, dass ihr Plan aufgeht und er die Hälfte der Mitgift erwartet.		
I/9	Pedro konsultiert Figaro erneut, da der bisherige Stoff etwas zu kurz scheint, "ein kleines Hinderniß [...] um des Effekts willen" wäre wünschenswert. Damit kann Figaro (noch nicht) dienen.	I/7	Pedro und Lopez treten mit einem Empfehlungsschreiben auf.
		I/8	Figaro tritt auf und liest die Empfehlungen von Bärbchen, Gärtner Antonios Tochter und Basilio, der den Opernproduzenten Figaro als Intrigenmeister darstellte. Ge-

			fordert wird nun eine komische Oper, es fehlen Inhalt, Dialog und Musikstücke. Terzett Nr. 4: Er schweigt, er brütet.
		I/9	Susanna bewundert Ines' Ruhe trotz der bevorstehenden Heirat mit einem Fremden. Ines vertraut Cherubin, der versprochen hatte, spätestens mit dem Notar einzutreffen. Lied Nr. 5: Mir flößte fester Glaube
II/1	Die Gräfin und Susanne sprechen über die für sie aus heiterem Himmel kommenden Heiratspläne. Susanne vermutet Figaro hinter dem Vorhaben, kennt jedoch nicht seine Intention. Man erfährt, dass ein Bote zu Cherubin, Ines' Liebhaber, geschickt wurde.	I/10	Die Gräfin und Susanna sprechen über die Heiratspläne des Grafen, hinter denen, so vermutet Susanna, ihr Figaro steckt. Aus Angst, Cherubin könnte zu spät eintreffen, beschwört Susanna die Gräfin, dem Grafen mit den Worten "Ich will nicht" zu widersprechen. Duett Nr. 6: Lassen sie drei Wörtchen
II/2	Figaro tritt auf. Susanne möchte, dass Figaro eine Intrige bezüglich der Heirat gesteht. Er aber - und das entspricht der Wahrheit - hat versucht, den Grafen von der Hochzeit abzubringen, indem er die Fehler des Don Alvar in den Vordergrund stellte.	I/11	Figaro versucht der Gräfin und Susanna klar zu machen, dass auch er gegen die Hochzeit sei.
II/3	Der Graf kommt hinzu. Die Gräfin möchte ihm die Heirat ausreden. Figaro versucht abermals, im Beisein der Frauen, den Grafen von der Heirat abzubringen. Dass plötzlich Susanne und Figaro derselben Meinung sind, kann nur daran liegen, dass einer der beiden nicht ganz aufrichtig ist. Figaro soll den Notar holen, er weigert sich jedoch. Ein Bedienter meldet einen Fremden.	I/12	Die Gräfin, Susanna und Figaro teilen dem eintretenden Grafen mit, dass sie nicht mit der bevorstehenden Heirat einverstanden sind. Quartett und Quintett Nr. 7: Ha! Frau Gräfin. Der Graf schickt Figaro, den Notar zu holen.
		I/13	Ein Page meldet einen Fremden, ein Brief von Obrist Don Cherubin empfiehlt diesen.
II/4	Cherubin gibt sich als ehemaliger Bedienter des verstorbenen Don Cherubin aus. Er wird in die Dienste des Grafen genommen. Eigentlich heiße er Basil, aber er nenne sich nun Figaro. Der neue Figaro erhält seinen ersten Auftrag, er soll den Notar holen.	I/14	Cherubin tritt auf und wird von der Gräfin und Susanna, jedoch nicht vom Grafen und von Figaro erkannt. Cherubin stellt sich als Figaro vor. Er erhält vom Grafen den Auftrag, den Notar zu holen. Quintett (sh. I/12): Mögen sie sich alle sträuben.
II/5	Cherubin ist nahezu aggressiv gegen Figaro, er bezeichnet ihn als durchtriebene Spitzbuben. Figaro erkennt, dass Cherubin ihn über die Lage im Haus aushören möchte. Cherubin unterbreitet Figaro, dass er ihn in all seinen Vorhaben hindern will. Den Mann, der unter dem Namen Don Alvar im Hause weilt, hat Cherubin schon einmal gesehen.	I/15	Cherubin versucht, Figaro zu durchschauen, ob er, wie er in Anwesenheit der Frauen, tatsächlich gegen die Heirat ist. Cherubin verspricht Figaro, seinem Tun stets zuwider zu handeln. Doch auch wenn der Notar in der Tat einträte, würde die Hochzeit von Don Alvar mit Ines nicht stattfinden. Rec. u. Aria Nr. 8: Übung macht den Meister
II/6	Unter einem Vorwand unterbricht Susan-	I/16	Susanna bedient sich eines Vorwandes,

	ne die Unterredung der beiden Figaro.		die beiden Figaro voneinander zu trennen. Figaro - seiner Frau misstrauend - beschließt zu lauschen.
II/7	Susanne kann noch immer nicht glauben, dass Figaro gegen die Heirat von Ines und Don Alvar ist. Indessen vermutet Figaro hinter dem Auftritt Susannens und der Sendung Cherubins zur Gräfin eine Intrige. Er beschließt, die beiden zu belauschen.		
II/8	Susanne holt Cherubin zurück. Cherubin möchte den Plan des Figaro auf jeden Fall vereiteln.	I/17	Susanna und Cherubin beschließen, die Hochzeit des Don Alvar und Ines zu vereiteln. Figaro erscheint etwas später und lauscht. Als er sich wieder entfernt, bemerkt ihn Susanna. Finale Nr. 9: Freund Figaro
II/9	Figaro lauscht. Susanne warnt Cherubin vor Figaro. Der wähnt sich aber schlauer als Susannes Mann. Sie werden Figaro gewahr.		
II/10	Figaro möchte dem Grafen entdecken, dass der neue Figaro und Susanne eine Intrige spinnen. Susanne und Cherubin bemerken die beiden, sodass Susanne vehement gegen die Heirat ist und Cherubin beteuert, den Willen des Grafen zu erfüllen. Und Figaro freut sich, dass der Notar tatsächlich geholt wird.		
		I/18	Die Gräfin und Ines treten auf. Alle vier spenden einander Trost und versprechen, gegen die geplante Heirat zu kämpfen.
		I/19	Der Graf, Don Alvar und Figaro kommen dazu. Cherubin möchte nun endlich den Notar holen. Während Figaro hinter diesem Wunsch Verstellung wähnt, freut sich der Graf über den neuen Figaro und belohnt ihn mit einem Geldbeutel.
		II/1	Gräfin allein. Sie trauert einer längst vergangenen Zeit nach. Einzelne Tränen gelten dem drohenden Schicksal ihrer Tochter. Rec. u. Aria Nr. 10: Nimmer kehrt ihr wieder.
III/1	Die Gräfin und Ines machen sich auf zu einem Spaziergang. Vorher erinnern Susanne und die Gräfin Ines, sich bei Ankunft Cherubins nicht anmerken zu lassen, dass sie ein Liebespaar sind.	II/2	Ines schlägt zur Zerstreuung einen Spaziergang vor. Susanna beschwört Ines, sich nicht ihre Liebe anmerken zu lassen, wenn Cherubin zurückkommt. Terzettino Nr. 11: Fort, durch freie Ferne.
III/2	Figaro kommt dazu. Dass der Notar schon auf dem Weg ist, scheint die Frauen nicht weiter zu beunruhigen. Figaro wird nicht klug daraus.		
III/3	Der Graf tritt auf und appelliert an den Gehorsam seiner Tochter, diese zeigt sich		

	versöhnlich. Die Frauen brechen zu ihrem Spaziergang auf.		
III/4	Auch dem Grafen ist die Ruhe der Frauen und fehlende Gegenwehr aufgefallen. Er möchte von Figaro wissen, wie es dazu kam. Jedoch schmerzt den Diener, dass er das Vertrauen der Frauen verloren hat und somit nicht mehr Herr der Lage ist. Er vermutet ein Komplott. Figaro stellt sich, um des Grafen Gunst nicht zu verlieren, bezüglich Don Alvar auf die Seite des Grafen.	II/3	Die Frauen kommen dem Grafen ganz verwandelt vor, keine Tränen, keine Seufzer. Figaro, darauf angesprochen, kann jedoch keinen Grund für diese Verwandlung geben, da er das Vertrauen der Frauen verloren hat. Nachdem der Graf weg ist, sinniert Figaro über den neuen Figaro. Cavatina Nr. 12: Ich kenne der Weiber.
III/5	Figaro in Gedanken wird von Pedro überrascht. Eine Weile aneinander vorbeiredend erklärt Pedro Figaro, dass, bevor der Notar endgültig seinen Auftritt hat, ein Zwischenfall die ganze Angelegenheit verzögern könnte. Erneut erzählt Figaro die Geschichte des Hauses weiter. Plötzlich hat Pedro die Idee, den neu aufgenommenen Bedienten als verkleideten Liebhaber auftreten zu lassen.	II/4	Lopez tritt auf und spricht mit Figaro über den Notar, der in der Oper - viel zu früh, wie Lopez meint - bereits aufgetreten ist. Figaro erwacht aus seinen Gedanken und hilft Lopez mit seinen Einfällen zur Erweiterung der Oper zu zwei Akten. Aber auch Lopez hat eine Idee, der neue Kammerdiener könnte ein verkleideter Geliebter sein. Duett Nr. 13: Geliebter? freilich!
III/6	Cherubin bleibt im Hintergrund, da er Susanne und Figaro miteinander sprechen sieht. Figaro entdeckt Susanne, dass es sich beim jungen Figaro um den Liebhaber der Ines handeln muss. Beinahe sprachlos über Figaros Erkenntnis geht Susanne ab.	II/5	Figaro verrät Susanna das Geheimnis, dass der neue Figaro ein Mann von Stand sein muss. Susannas Reaktion bestärkt Figaro in seiner Vermutung. Cherubin belauscht die Szene. Terzett Nr. 14: Freund Figaro!
III/7	Ein Bedienter, der im Auftrag Figaros Susanne und Cherubin ausspionierte, deutet Figaro an, dass die beiden wahrscheinlich eine Affäre haben.	II/6	Ein Page berichtet Figaro, dass er Susanna und den neuen Figaro beobachtete, wie er ihre Hand streichelte, jedoch kein Wort gesprochen wurde.
III/8	Indessen erzählt der Graf Figaro von Cherubins Geständnis, sich in Susanne verguckt zu haben. Auf den Knien flehend bittet Cherubin den Grafen und Figaro um Verzeihung für seine Schwärmerei für Susanne.	II/7	Der Graf und Don Alvar wollen Figaro dazu bewegen, dem neuen Figaro seine Schwärmerei für Susanna, zu vergeben. Auch Cherubin selbst fleht um Verzeihung. Quartett Nr. 15: Zur gelegenen guten Stunde
		II/8	Chor Nr. 16: Blumen vereinet zu duftigen Dienerschaft schmückt mit Girlanden, Kränzen und Lampen den Garten.
		II/9	Susanna bangt um den Ausgang der geplanten Hochzeitsfeierlichkeiten. Die Ungewissheit, ob Ines nun doch Don Alvar heiraten muss oder die Liebe von Ines und Cherubin siegt, bereitet ihr Kummer. Rec. u. Aria mit Chor Nr. 17: Gern wollt' ich ohne Zagen
IV/1	Der Graf schenkt der Affäre zwischen Susanne und Cherubin Glauben und spricht Susanne darauf an. Diese fürchtet jedoch keinerlei Eifersucht ihres Mannes.		
IV/2	Figaro wird vom Grafen hinzugerufen -		

	Figaro und Cherubin eilen herbei. Figaro beteuert, nicht eifersüchtig zu sein. Susanne und Cherubin aber geben dem Gerücht über sie durch affektierte Aussagen Nährboden.		
IV/3	Während der Graf immer noch denkt, dass Susanne den jungen Figaro liebt, versucht Susannes Mann ihn davon zu überzeugen, dass das nicht der Wahrheit entspricht. Zu diesem Zwecke soll sich der Graf im Kabinett verstecken.		
IV/4	Damit niemand Verdacht schöpft, geht der Graf vorerst in den Garten, seine Anlagen besichtigen. Cherubin bringt ihm Stock und Hut.		
IV/5	Zurück bleiben Figaro und Cherubin. Sie wollen den jeweils anderen entlarven. Cherubin gibt Figaro gegenüber zu, dass er nicht in Susanne verliebt ist. Figaro fragt Cherubin frei heraus, ob er Absichten auf Ines hat. Jedoch gibt Cherubin nichts preis. Er wirft Figaro stattdessen vor, als Intrigenmacher nicht zu taugen. Er könne höchstens Bartholo, Basil oder Almaviva hintergehen, Menschen ohne Verstand.		
IV/6	Der Graf kehrt zurück und versteckt sich auf Geheiß Figaros im Kabinett.		
IV/7	Figaro will Susanne zu einem Spaziergang im Garten überreden, sie lehnt jedoch ab. Figaro gibt vor, zum Grafen in den Garten zu gehen.		
IV/8	Susanne, die Gräfin und Ines warten auf Cherubin.		
IV/9	Cherubin verspricht Ines, die geplante Heirat mit Don Alvar zu vereiteln.		
IV/10	Der Graf und Figaro kommen aus ihrem Versteck. Cherubin wird des Hauses verwiesen. Erneut lässt der Graf nach dem Notar schicken.		
V/1	Pedro und der Notar verkennen jeweils die Profession des anderen. So denkt Pedro, der Notar sei ein Autor, der von Figaro dasselbe Sujet erhalten hat, und der Notar, Pedro sei ein weiterer Notar, der wegen eines Heiratskontrakts gerufen wurde. Der echte Notar zieht sich ob der versicherten Geldnot Pedros von diesem Geschäft zurück und überlässt Pedro das Feld.	II/10	Pedro brütet über seinem Libretto. Der Notar und Lopez kommen hinzu. Die drei sind verwirrt, da sie alle von Figaro dieselbe Geschichte aufgetischt bekommen haben. Allerdings betrachten Pedro und Lopez den Notar als Genie, da er alleine arbeitet - also eine Oper zugleich dichtet und komponiert. Da Pedro und Lopez das Geschäft am Herzen liegt, zieht sich der echte Notar zurück.
		II/11	Pedro und Lopez sind froh, nicht um den Opernstoff kämpfen zu müssen. Der Plagatsvorwurf wäre eine Schmach sondergleichen. Allerdings nur für den Text und nicht für Lopez' Musik. Pedro stimmt dem

			zu, aber nur, weil eine komische Komposition klingt wie die andere. Duett Nr. 18: Steig hinab in dunkle.
V/2	Der Graf vermutet, Pedro sei der gerufene Notar. Pedro aber erzählt Almadiva von seinem neuen Stück, in dem die Tochter des Hauses auf Wunsch des nicht sehr intelligenten Vaters, der vom spitzbübischen Diener zum Narren gehalten wird, heiraten muss. Der Graf erfährt, dass Figaro Pedro diese Geschichte mitteilte.	II/12	Der Graf und Don Alvar beraten, ob dem jungen Figaro zu trauen sei. Sie treffen auf Pedro und denken, es sei der Notar. Pedro erzählt von seinem neuen Stück, in dem die Tochter des Hauses auf Wunsch des nicht sehr intelligenten Vaters, der vom spitzbübischen Diener zum Narren gehalten wird, heiraten muss. Als Quelle dieses genialen Werkes nennt Pedro den Diener Figaro. Auf Geheiß des Grafen versteckt sich Pedro in einer Laube.
V/3	Der Graf und Don Alvar konfrontieren Figaro mit den Verunglimpfungen, die er Pedro gegenüber, der noch immer für den Notar gehalten wird, getätigt hat.	II/13	Finale Nr. 19: Verräther! Deine Maske Der Graf und Don Alvar wehren sich gegen die Verleumdungen Figaros. Figaro kann aufklären, dass Pedro ein Dichter und keinesfalls der Notar ist.
V/4	Pedro wird zurückgerufen. Es klärt sich auf, dass er ein Autor ist, der bei Figaro Rat für sein neues Stück einholte.		
		II/14	Die Gräfin, Ines und Susanna treten auf und künden einen weiteren Gast [Don Cherubin] an. Der Graf verkündet nochmals den Entschluss, dass Ines Don Alvar sogleich heiraten wird.
V/5	Der Notar wird ebenso zurückgeholt. Der Graf besteht auf die Heirat von Ines und Don Alvar.		
V/6	Figaro und der Notar treten ein. Die Personalien der Brautleute werden aufgenommen. Die Frauen hoffen, dass Cherubin rechtzeitig erscheint.		
V/7	Cherubin in Oberstuniform tritt ein und unterbricht Don Alvar in seinen Angaben und schenkt ihm, vormals in Cherubins Diensten, einen Geldbeutel. Als Dank, dass der Graf aus den Klauen zweier Schurken gerettet wurde, dürfen Cherubin und Ines heiraten. Figaro aber wird vom Grafen des Hauses verwiesen.	II/15	Don Cherubin in Uniform mit einem Schreiben des Königs tritt auf, vergibt Don Alvar, da er aus Geldnot handelte. Pedro und Lopez wollen von Figaro noch den Schluss des Stückes hören, danach gehen Don Alvar und Figaro ab. Der Graf anerkennt Don Cherubin als seinen Schwiegersohn. Pedro und Lopez verteilen Blätter mit Text und Noten - darauf der allgemeine Schlusschor der Oper.
V/8	Figaro - allein zurückgeblieben - ist froh über sein Erspartes, die Entlassung scheint ihn nicht weiter zu kränken. Pedro tritt nochmals auf und erfährt von Figaro die letzten Züge des Stückes. Der Schwindel ist aufgefliegen. Pedro sieht die Entwicklung, dass der rechte Liebhaber die Braut bekommt und Schwindler den Kürzeren ziehen, als natürlich an. Ein wenig in der Manier: Und die Moral von der Geschichte ...		

Tabelle 3: Gegenüberstellung von Jüngers Schauspieltext und Treitschkes Libretto.

3.5 *Die beiden Figaro* (Kreutzer)

3.5.1 Conradin Kreutzer

Mit Conradin Kreutzer (1780-1849) werden heute das „Hobellied“ aus Ferdinand Raimunds *Verschwender* oder *Das Nachtlager in Granada* assoziiert. Jedoch steckt weit mehr hinter diesem Namen, wie Karl-Peter Brecht in seiner Biographie über Kreutzer, der ein Werkverzeichnis angeschlossen ist, darstellt. Die Übersicht nach Gattungen zeigt eine Auflistung über musikdramatische Werke, Kantaten, Kirchenmusik, Orchestermusik mit konzertierenden Instrumenten, Kammermusik, Klaviermusik, Werke für Chor sowie Lieder.¹⁷⁹ Allein 50 Opern und Singspiele sowie 13 Einlagen zu musikdramatischen Werken¹⁸⁰ führt Brecht an, wobei das Einlagenverzeichnis zu Beginn des 21. Jahrhunderts nochmals erweitert werden konnte.¹⁸¹ Im Jahre 1789 entschloss sich der Vater des späteren Komponisten, dessen musikalisches Talent schon sehr früh erkannt wurde, den Sohn zum Priester ausbilden zu lassen. Hierfür wurde Conradin Kreutzer in der Klosterschule der Benediktinerabtei Zwiefalten aufgenommen, wo er in klassischen und orientalischen Sprachen, in Rhetorik, Philosophie, Theologie und Musik unterrichtet wurde. Die musikalische Ausbildung umfasste den Unterricht in Gesang, Musiktheorie und Orgelspiel sowie das Erlernen weiterer Instrumente wie Klavier, Oboe und Klarinette, später auch Geige. Das Gymnasium schloss Kreutzer 1799 im Prämonstratenser Reichsstift ab, da die Zwiefaltener Klosterschule in Schwaben nach dem Einzug der Franzosen unter General Jean-Victor-Marie Moreau 1796 geschlossen werden musste. Der Vater Conradin Kreutzers verhinderte zunächst eine musikalische Karriere des Sohnes, stattdessen wählte er für diesen das Studium der Rechtswissenschaften. Aber schon nach der ersten Prüfung beendete Kreutzer das Studium an der Universität Freiburg im Breisgau, der Matrikeleintrag lautete „Fleiß nachlässig“. Aus dem Jahr 1800 ist seine erste Oper *Die lächerliche Werbung* bekannt, sodass anzunehmen ist, dass er sich vorrangig mit Musik beschäftigte und das Studium der Rechte vernachlässigte. Mit dem Tod des Vaters im März 1800 endete der Widerstand gegen die vom Sohn angestrebte musikalische Laufbahn.¹⁸² Nun begannen die Wanderjahre des Komponisten. Bevor er 1804 in Wien eintraf, wirkte Kreutzer als Pianist, Organist, Klari-

¹⁷⁹ Brecht, Karl-Peter: *Conradin Kreutzer. Biographie und Werkverzeichnis*. Mit einer Einführung v. Eberhard Stiefel. Meßkirch: Verl. d. Stadt Meßkirch 1980, S. 111-112.

¹⁸⁰ Ebd., S. 113-114, 151.

¹⁸¹ Waidelich, Till Gerrit: „Conradin Kreutzers Die beiden Figaro (Wien 1840). Anknüpfungen an ältere Muster und aktuelle Tendenzen der opéra »comique« und »buffa« bei der Fortsetzung eines bewährten Sujets“. In: *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e.V. hrsg. von Irmlind Capelle. München: Allitera 2004, S. 173-214, hier: S. 179.

¹⁸² Brecht 1980, S. 40-45.

nettist und Sänger in Freiburg, Schaffhausen, Lenzburg und Bern. In den Jahren 1810 und 1811 tourte er nach einem mehrjährigen Wienaufenthalt mit Franz Leppich, der das Panmelodicon perfektionierte, durch die Schweiz, Deutschland, Frankreich und Holland. Sein Leben war geprägt von Konzerten, Uraufführungen in zahlreichen europäischen Städten und Reisen mit seinen Töchtern, die als Sopranistinnen tätig waren. Doch auch Festanstellungen wurden ihm angeboten. So wurde er 1812 in Stuttgart als Hofkapellmeister angestellt. Er folgte dem Ruf ans Schaffhausener Musik-Collegium. In Donaueschingen hatte er die Leitung der Hof- und Kirchenmusik inne. Auch in Wien konnte er sich etablieren, nachdem Barbaja, der Pächter der Hofoper, ihn als Kapellmeister verpflichtete. Von 1834 bis 1836 erzielte er als Musikdirektor am Josephstädter Theater in Wien seine größten Erfolge (*Das Nachtlager in Granada*, *Der Verschwender*). Von einer Anstellung an der Wiener Hofoper trat Kreutzer zurück, da er seine Tochter Cäcilia auf Gastspielreisen nach Graz, Brünn und Braunschweig begleitete, nachdem sie in Wien keine Angebote mehr erhielt. Ab September 1840 bekleidete er die Stelle des städtischen Musikdirektors in Köln, zwei Jahre später endete auch diese Anstellung. Es folgten Reisen nach Paris und Belgien, sowie Engagements der Tochter Marie, auf denen sie der Vater begleitete. Sie reisten nach Frankfurt/Oder, Graz, Prag und Hamburg, zuletzt Detmold und Riga, wo der Komponist im Dezember 1849 starb.¹⁸³

Waren in den ersten 20 Jahren von Kreutzers Operschaffen noch französische Einflüsse deutlich erkennbar, setzte sich der Komponist im zweiten Viertel des 19. Jahrhunderts mehr mit der italienischen Oper auseinander. Einerseits war diese beim Publikum außerordentlich populär, andererseits war der italienische Pächter der Hofoper, Domenico Barbaja, für diese Umorientierung ausschlaggebend. Neue deutsche Werke wurden im Gegensatz zu italienischen eher als Pflichtübung herausgebracht.¹⁸⁴ Mit *Baron Luft* (Operette, 1830), *Melusina* (Romantische Oper, 1833), *Die Höhle bei Waverley* (Romantische Oper, 1837), *Der Gang zum Eisenhammer* (Große romantische Oper, 1837) oder *Die Verjüngerungs-Essenz* (Komische Operette, 1838) hatte Kreutzer wenig Erfolg, sodass er möglicherweise deswegen auf ein erfolgversprechendes, populäres Sujet sowie auf die Beliebtheit der komischen Oper baute. Eine Zusammenarbeit mit dem Dramaturgen und Theaterdichter Georg Friedrich Treitschke,

¹⁸³ Waidelich, Till Gerrit: Art. „Kreutzer, Conradin, bis 1798 Konrad(us)“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 10. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2003, Sp. 702-711, hier: Sp. 702-704.

¹⁸⁴ Waidelich 2004, S. 176

der in seinen frühen Theaterjahren die Wertschätzung Joseph Weigls und Ludwig van Beethovens erworben hatte, schien für Kreutzer ebenfalls sinnvoll.¹⁸⁵

3.5.2 Die Oper

Kreutzer erwähnt seine Arbeit an der Oper *Die beiden Figaro* erstmals in einem Brief an Treitschke vom 12. November 1839. In weiterer Folge übernahm es Kreutzer selbst, die *Figaro*-Fortsetzung in den Feuilletons (*Der Humorist*, *Neuigkeits-Plauderer*) bekannt zu machen. Schließlich wurde die komische Oper in Braunschweig am 12. und 13. August sowie am 2. September 1840 unter der Leitung des Komponisten und mit dessen Tochter Cäcilia Kreutzer in der Rolle der Ines aufgeführt.¹⁸⁶ Zwar wurde die Oper in und sicher auch für Wien komponiert (die Opernpartitur enthält den Schriftzug „Wien im Monath Merz 1840“), jedoch begleitete Kreutzer – mit der Oper im Gepäck – seine Tochter Cäcilia zu ihren Engagements in Deutschland.¹⁸⁷ Nach den erwähnten Aufführungen in Braunschweig wurde einige Monate später ein Klavierauszug der Oper mit deutschem und italienischem Text bei G. M. Meyer in Braunschweig herausgegeben. Aus einem Brief vom 13. Jänner 1841 ist bekannt, dass Kreutzer die Korrektur des Stiches übernahm, sodass eine Publikation des Klavierauszugs im Frühjahr anzusetzen ist.¹⁸⁸ Eine Mitarbeit des Komponisten am Libretto (entstanden 1838) kann im Gegensatz zu einer während des Komponierens (im Jahre 1840) vorgenommenen Textredaktion ausgeschlossen werden. Ob sich Kreutzer tatsächlich an das vorgegebene Libretto gehalten hat, wird im Verlauf der Arbeit zu zeigen sein. Das Eingehen auf die Qualitäten der Sängerinnen und Sänger war gängige Tradition und scheint auch im Rahmen dieses Opernprojekts plausibel, allerdings kann aufgrund der fehlenden Aufführung in Wien und somit ausständigen Besprechungen in den zeitgenössischen Printmedien keine genaue Aussage getroffen werden. Conradin Kreutzer erwähnt in einem Brief die Mitglieder des Wiener Ensembles Jenny Lutzer, die er gern in der Rolle der Susanna, Joseph Staudigl als Figaro sowie Johann Schoberlechner als Grafen gesehen hätte.¹⁸⁹ Das Einrichten der Arien und Ensembles für sie scheint möglich. Ob Änderungen in der Komposition für die Aufführungen in Braunschweig und Köln vorgenommen wurden, bleibt aber ungeklärt. Die einzig erhaltene Partitur

¹⁸⁵ Waidelich 2004, S 179-180.

¹⁸⁶ Ebd., S. 182-183.

¹⁸⁷ Waidelich 2003, Sp. 704.

¹⁸⁸ Waidelich 2004, S. 185.

¹⁸⁹ Ebd., S. 188.

der Oper liegt in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel.¹⁹⁰ Am Titelblatt schrieb vermutlich Kreutzer selbst, dass diese Handschrift „dem regierenden Herrn Herrn Wilhelm Herzog von Braunschweig“ gewidmet ist. Waidelich vermutet deshalb eher ein Widmungsexemplar denn eine Dirigierpartitur der Uraufführung.¹⁹¹

In der Wienbibliothek ist ein kleiner Operausschnitt, nämlich das Schluss-Allegro des Quintetts aus dem ersten Akt¹⁹², erhalten. Dieser Abschnitt der Oper in Form einer Partitur scheint im Reisekoffer eines Sängers oder einer Sängerin den Weg nach Wien gefunden zu haben. Die bei genauer Betrachtung noch erkennbaren Faltungen des Papiers sprechen dafür. Wurde dieser Teil der Oper vielleicht in kleinem Rahmen vorgetragen? Es fällt auf, dass auf dem Kölner Papier (der Aufdruck „Cöln, bei Eck & Comp.“ gibt diesen Hinweis) neben dem deutschen Gesangstext in Kurrentschrift der italienische Text mit unterschiedlicher Tinte, also vermutlich nachträglich, notiert wurde. Zudem wurden die Sänger des Quintetts (Susanna, Gräfin, Cherubin, Graf, Figaro) gestrichen und mit einem Rotstift neuerlich über die Partiturzeilen geschrieben, allerdings auf Italienisch, d.h. Susanna, Contessa, Cher[ubino], Conte und Fig[aro]. Diese Schreibweise findet sich auch im Klavierauszug. Dass in der Zeile der Susanna lediglich der deutsche, in der Zeile der Contessa aber allein der italienische Text notiert wurde, ist dadurch zu erklären, dass laut Libretto von Treitschke die beiden denselben Text vortragen. So war es auch für die Aufführung dieses Abschnitts mit italienischem Text vorgesehen. Der Klavierauszug zeigt dasselbe Bild. Auch hierin wurde Susanna der deutsche, der Gräfin aber allein der italienische Text zugewiesen. Die Singstimmen der Männer wurden mit dem Text in beiden Sprachen unterlegt, da sie unterschiedliche Passagen vortragen. Schließlich ist die Klavierbegleitung in beiden Quellen ident, sodass von einer Abschrift dieses Teiles des Klavierauszuges ausgegangen werden kann. Zum Schluss muss noch darauf hingewiesen werden, dass auf dem ersten Blatt dieses Schluss-Allegros das Wort „Einlage“ und die Ziffer 1 mit Rotstift notiert sind. Die ursprüngliche Überschrift „Schluß-Allegro des Quintetts im ersten Act“ wurde rot durchgestrichen. Sämtliche Änderungen sprechen für den Einsatz dieses Ensemblestücks in einer Oper, wobei aus oben beschriebenen Angaben weder Name der Oper noch Ort und Datum der Aufführung herausgelesen werden können.

¹⁹⁰ Kreutzer, Conradin: *Die beyden Figaro*. Komische Oper in zwey Aufzügen. Als Fortsetzung vom Barbier von Sevilla und Figaros Hochzeit. Nach dem Lustspiele des Marvelli. Wien 1840. Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel. D-W, Wd 4° 314 P a/b (Partiturmanuskript).

¹⁹¹ Waidelich 2004, S. 182, 196.

¹⁹² Kreutzer, Conradin: *Die beyden Figaro. Schluß-Allegro des Quintetts im ersten Act*. Partitur. Handschriftensammlung der Wienbibliothek. A-Wst, MHc-4038.

Mit *Banda turca* und La la
Durchspickt die mag're Opera.

Diesen Rat erteilt Figaro im Terzett Nr. 4 Pedro und Lopez, um eine abendfüllende Vorstellung der komischen Oper zu erreichen. Im folgenden Kapitel soll die musikalische Realisierung des Librettos aufgezeigt werden. Die Oper besteht neben der Ouvertüre aus weiteren 19 Musiknummern. Till Gerrit Waidelich führt am Ende seines Artikels „Conradin Kreutzers Die beiden Figaro (Wien 1840). Anknüpfungen an ältere Muster und aktuelle Tendenzen der opéra »comique« und »buffa« bei der Fortsetzung eines bewährten Sujets“ die Darsteller der Braunschweiger Aufführung an. Ebenso erwähnt er die Stimmlage der jeweiligen Rolle,¹⁹³ wobei diese mit der Ausführung des Klavierauszuges nicht übereinstimmen. So ist im Notendruck die Stimme Don Cherubins und Don Alvars im Violinschlüssel geschrieben. Diese Rollen werden jedoch von einem Tenor übernommen. Die Stimme des Operndichters Pedro allerdings, ebenfalls ein Tenor, ist im Bassschlüssel notiert. In den nachfolgenden Notenbeispielen wurde die Schreibweise, wie sie im Klavierauszug vorliegt, beibehalten.

Graf Almaviva	Bariton	Carl Joseph Pöck
Die Gräfin	Sopran	Fanny Mejo
Donna Ines	Sopran	Cäcilie Kreutzer
Don Cherubin	Tenor	Friedrich Schmezer
Don Alvar	Tenor	Bußmeier
Figaro	Bariton	Friedrich Fischer
Susanne	Sopran	Karoline Fischer-Achten
Pedro	Tenor	Kahn
Lopez	Bass	Franz Mejo

Tabelle 4: Die beiden Figaro: Stimmlage der handelnden Personen und Nennung der Darsteller bei der Braunschweiger Aufführung.

Die nachfolgende Tabelle (5) gibt Auskunft über die Teilnehmer an den verschiedenen Ensembles. Neben dem Textincipit werden Tempobezeichnung, Tonart und Taktart angegeben, wobei sich diese Angaben nur auf den Beginn der Nummer beziehen. In zahlreichen Ensembles wechseln das Tempo, die Tonart sowie die Mensur. Jede Änderung anzuführen würde den Rahmen dieser Tabelle sprengen.

¹⁹³ Waidelich 2004, S. 214.

	Ouvertüre	Maestoso lento / Allegro brillante			D-Dur	4/4 Takt
1	Introduction	Allegro vivace	Munter, laßt uns eilen	Chor, Figaro, Graf, Alvar, Page, Susanna, Gräfin, Ines	F	4/4
2	Aria	Allegro risoluto	Zuerst beschrieb ich lang	Figaro	F	6/8
3	Rec. / Duetto	Allegro / Moderato	Sein Geist ist schwach	Graf, Figaro	C / A	4/4
4	Terzetto	Allegro moderato	Er schweigt, er brütet	Figaro, Pedro, Lopez	G	4/4
5	Canzonetta	Andante grazioso	Mir flöbte fester Glaube	Ines	As	3/8
6	Duetto	Allegro molto	Lassen sie drei Wörtchen	Susanna, Gräfin	G	4/4
7	Quintetto	Allegro molto	Ha! Frau Gräfin	Graf, Gräfin, Figaro, Susanna, Cherubin	F	Alla breve
8	Rec. / Aria	Allegro moderato	Übung macht den Meister	Cherubin	D	4/4
9	Finale	Moderato	Freund Figaro	Cherubin, Alvar, Susanna, Gräfin, Ines, Graf, Figaro, Chor	C	4/4
10	Rec. / Aria	Andante maestoso	Nimmer kehrt ihr wieder	Gräfin	G	4/4
11	Terzettino	Allegro molto e legeramente	Fort, durch freie Ferne	Gräfin, Ines, Susanna	H	Alla breve
12	Cavatina	Andantino grazioso	Ich kenne der Weiber	Graf	Es	6/8
13	Duetto	[ohne Angabe]	Geliebter? Freilich!	Figaro, Lopez	C	6/8
14	Terzetto	Scherzando	Lieb' Susannchen	Figaro, Susanna, Cherubin	A	2/4
15	Quartetto	Allegro risoluto	Zur geleg'nen guten Stunde	Figaro, Graf, Alvar, Cherubin	D	4/4
16	Coro	Allegretto	Blumen vereinet	Dienerschaft	B	3/4
17	Rec. / Aria con Coro	- / Allegro moderato	Gern wollt' ich ohne Zagen	Susanna, Dienerschaft	C / F	4/4
18	Duetto	Maestoso	Steig hinab in dunkle Tiefen	Pedro, Lopez	As	4/4
19	Finale	Allegro brillante	Verräter, deine Maske	Graf, Figaro, Alvar, Pedro, Gräfin, Susanna, Ines, Cherubin, Lopez, Chor	D	4/4

Tabelle 5: Die beiden Figaro: Aufstellung der einzelnen Nummern mit Angaben zu Tempo, Textincipit, teilnehmende Figuren, initiale Tonart und Mensur.

Somit kann wieder die Verteilung der Nummern auf die Protagonisten eruiert werden, die sich wie folgt gestaltet.

a = Arie, d = Duett, t = Terzett, quar = Quartett, quin = Quintett, fin = Finale

Graf	1a	1d	1quar	1quin	intro	fin I, II	
Gräfin	1a	1d	1t	1quin	intro	fin I, II	
Donna Ines	1a	1t	intro	fin I, II			
Don Cherubin	1a	1t	1quar	1quin	fin I, II		
Don Alvar	1quar	intro	fin II				
Figaro	1a	2d	2t	1quar	1quin	intro	fin I, II
Susanna	1a	1d	2t	1quin	intro	fin I, II	
Pedro	1d	1t	fin II				
Lopez	2d	1t	fin II				

Tabelle 6: Die beiden Figaro: Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.

Treitschke und Kreutzer haben in ihrer Oper die Nummern auf faire Weise vergeben. Jede/r der HauptdarstellerInnen erhält eine Arie, so wird niemand bevorzugt respektive benachteiligt. Die Aufteilung der Gesangsstücke wirkt im Gegensatz zu Rossinis und Mozarts Oper insgesamt recht ausgewogen. Allein Figaro steht aufgrund seiner regen Teilnahme an den Stücken – von den 19 Nummern wirkt er in zehn mit – im Vordergrund. Die Duette werden von den bereits bekannten Paaren Graf-Gräfin und Figaro-Susanna bestritten. Das neue Liebespaar erhält kein Duett, sondern tritt neben den Arien nur in größeren Ensembles auf. Dass Don Alvar, Pedro und Lopez einen kleineren Anteil an der Oper haben, ergibt sich aufgrund ihrer Rolle. Trotzdem ist das Metatheater adäquat präsent. Es ist Lopez, dem ein weiteres Duett mit Figaro gewährt wird, während Pedro, der Librettist, nur in Kombination mit Lopez, dem Komponisten, auftritt. Man könnte meinen, dass diese Ausgewogenheit in der Verteilung der Gesangsstücke vom Theaterensemble gut aufgenommen wurde. Doch einige Jahrzehnte zuvor hätte gerade dieser Umstand zu Streit unter den SängerInnen geführt.

Durch das gewählte Opersujet stellte sich Kreutzer bewusst der Konkurrenz mit anderen Fortsetzungsoptern. *I due Figaro ossia Il soggetto di una commedia*, vornehmlich nach dem Libretto von Felice Romani¹⁹⁴ komponiert, gab es wie bereits erwähnt von Michele Carafa (1820), Dionisio Bogrioldi (1825), Giacomo Panizza (1826), Saverio Mercadante (1835) und Antonio Giovanni Speranza (1839). Mit diesen durchgängig italienischen Opern sollte es wohl auch der Klavierauszug von Kreutzers Oper aufnehmen können, in dem wie bereits er-

¹⁹⁴ Giuseppe Felice Romani (1788-1865), Librettist für mehrere Generationen von Opernkomponisten. Nach ausgedehnten Reisen durch Frankreich, Spanien, Griechenland und Deutschland wurde er zum *poeta dei regi teatri milanesi* ernannt, das Offert, das Amt des *poeta Cesareo* am Wiener Hof zu übernehmen lehnte er jedoch ab. Am Teatro alla Scala arbeitete er u.a. mit Rossini, Donizetti und v.a. mit Bellini sehr eng zusammen. Vgl. Russo, Francesco Paolo: Art. „Romani, Giuseppe Felice“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neu bearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 14. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2005, Sp. 325-329.

wähnt neben dem deutschen Text eine italienische Übersetzung gedruckt wurde.¹⁹⁵ Auch die übrigen Angaben wie Namen (Conte, Contessa, Coro, etc.) und Regieanweisungen (ad Alvaro, fissando Figaro, tristamente, etc.) sind italienisch notiert. Besprechungen dieses Klavierauszugs gab es im Mai 1841 in der *Neuen Zeitschrift für Musik*¹⁹⁶ sowie im Juni 1841 in der Leipziger *Allgemeinen musikalischen Zeitung*¹⁹⁷. Im August des Jahres folgte ein zweiteiliger Bericht über den Stich der Musikalie in der *Allgemeinen Wiener Musik-Zeitung*¹⁹⁸. Auf diese Rezensionen soll im weiteren Verlauf eingegangen werden.

Die 226 Takte umfassende **Ouvertüre** steht in D-Dur. Eröffnet wird die Oper mit einem marschähnlichen Motiv in langsamem Tempo *Maestoso lento*.

Notenbeispiel 1: Ouvertüre, T 1-6.

Nach 40 Takten – der majestätische Eröffnungsmarsch endet im *pianissimo* – ertönt eine kleine kreisende Sechzehntelfigur (Takt 41) im *fortissimo*, diese Figur bestimmt den weiteren Verlauf von 130 Takten,

Notenbeispiel 2: Ouvertüre, T 41-44.

bis in Takt 171 mit der Anweisung *meno mosso* ein ruhigerer Ton angeschlagen wird. Langsame Viertelnoten alternieren mit der an den Auftakt der Ouvertüre erinnernden punktierten

¹⁹⁵ Waidelich 2004, S. 197.

¹⁹⁶ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 155-157. Besprechungen neuer Werke oder Aufsätze wurden in der NZfM oft als Fortsetzungsgeschichte in mehreren Ausgaben gedruckt. Auch hier wird fälschlicherweise angekündigt, dass eine „Fortsetzung folgt“. Eine weitere Beurteilung Kreutzers Oper blieb jedoch aus. Sie wäre auch nicht sinnvoll, da der Rezensent sämtliche Nummern aus dem Klavierauszug erwähnt hatte.

¹⁹⁷ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 473-477.

¹⁹⁸ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 402-403; 14. August 1841, Nr. 97, S. 406-407.

Achtelnote und nachfolgenden Sechzehntelnote. In Takt 179 folgt diesem typischen Marsch-Bauteil eine abwärts gerichtete Folge von vier Sechzehntelnoten; eingangs wurden ebenso schnelle Auf- oder Abwärtsbewegungen innerhalb eines Taktes verwendet (sh. NB 1), die später nochmals aufgegriffen werden. In den letzten 33 Takten der Ouvertüre wirbeln Sechzehntelnoten und punktierte Achtelnoten durch das Orchester bzw. den Klavierauszug, wobei oftmals die D-Dur-Tonleiter auf- und abwärts erklingt. Das Notenbeispiel 3 zeigt die letzten acht Takte der Ouvertüre.

Notenbeispiel 3: Ouvertüre, T 219-226.

Vor allem die Beachtung der vielen dynamischen Angaben sowie der feinen Nuancen im Tempo lassen diese Ouvertüre strahlen. Vom melodischen Aspekt her aber erinnern die Figuren oft an Etüden, die zugegebenermaßen erst mit entsprechender Leichtigkeit Freude bereiten.

Oswald Lorenz, Rezensent der NZfM, lässt die Ouvertüre als „Ankündigung eines Conversationsstücks“¹⁹⁹ gelten, jedoch scheint er mit der Findung und dem Zusammenbau der einfachen Motive nicht recht zufrieden respektive nicht freudig überrascht. Mit Gleichgültigkeit begegnet die Besprechung in der AMZ der Ouvertüre, welche derart gestaltet sei, „wie man sie jetzt macht, routinirt gehalten und dem Zwecke genügend“²⁰⁰. Die AWfMZ wird etwas ausführlicher, jedoch nicht euphemistischer. Auch hierin ist die Rede von einem

Tonstück, welches sich nicht besonders bemerkbar macht, weder durch melodische Originalität, noch durch harmonische Wendungen, sie ist ein gutes Einleitungsstück, und wird durch die zweckmäßige Behandlung der Instrumente ohne Zweifel bei der Ausführung von erfolgreicher Wirkung seyn. Der erste Chor: „Munter, munter, laßt uns eilen“ in F, characterisirt recht sinnig

¹⁹⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 155.

²⁰⁰ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 473.

die Bewegung zur Vorbereitung des Festes, die Figaro durch Aneiferung zu beschleunigen sucht.²⁰¹

Es folgt die **Introduktion Nr. 1**, in der sukzessive mehrere Darsteller auf die Bühne treten. Nach einem kurzen Vorspiel eröffnet der Chor der Dienerschaft die Introduktion in F-Dur, worin der Hochzeitsgott Hymen[aios] besungen wird. Das vorgeschriebene *Allegro vivace* unterstützt die Geschäftigkeit beim Schmücken des Saales für die bevorstehende Hochzeit. Auch die Introduktion beginnt mit dem marschmäßigen Auftakt – punktierte Achtel mit folgender Sechzehntelnote. Das beschwingte Ende der Ouvertüre hat trefflich auf die Bewegung in der ersten Nummer vorbereitet. Doch auch der gediegene Anfang der Eröffnungsmusik wird nochmals in Erinnerung gerufen. Nach dem Auftakt bewegen sich die beiden ersten Viertelnoten im ersten Takt genauso wie in der Ouvertüre terzweise abwärts, wobei die Melodie anschließend einen anderen Verlauf nimmt.

Nach Modulationen über C- und A-Dur endet die erste Chor-Passage in Takt 67 auf der V. Stufe mit einem C-Dur-Akkord. Anschließend tritt nun Figaro auf, der sich über die Hochzeitsvorbereitungen freut. Das darauf folgende Notenbild verrät beim Erscheinen des intriganten Figaro, dass seine Anwesenheit nichts Gutes bedeutet. Imposant, beinahe herrisch wirkt sein Oktavsprung nach der zierlichen Achtelbewegung des vorangegangenen Taktes.

Figaro

Herr - lich! recht so!

p *fp* *fp*

69

Notenbeispiel 4: Introduktion Nr. 1, T 69-72.

Ab Takt 87 haben sich Chor und Figaro bezüglich Tonart auf F-Dur geeinigt. Auch in textlicher Hinsicht gehen Figaro und der Chor der Dienerschaft nun konform – „welches Glück ist unserm gleich“, wobei Glück hier verschieden interpretiert wird. Während sich Dienerinnen und Diener auf das Fest freuen, ist Figaro lediglich über das Geld, das ihm die Intrige einbringen wird, glücklich.

Ab Takt 105 wechseln sowohl Takt- als auch Tonart. In diesem Abschnitt treten neben Figaro, der erst ab Takt 149 wieder zu Wort kommt, der Graf und Don Alvar auf die Bühne. Der

²⁰¹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

Graf lässt in den folgenden 66 Takten Don Alvar im wiegenden 6/8-Takt und in B-Dur wissen, dass er als Schwiegersohn willkommen ist.



Notenbeispiel 5: *Introduktion Nr. 1, T 105-108.*

Die Melodie der rechten Klavierhand wird im neunten Takt vom Grafen übernommen. Stets ruhig und cantabel bewegen sich Sing- und Begleitstimmen. Lediglich an der Stelle, wo der Graf die ihm bekannten Ränke und Tücken seines Figaro beanstandet, unterstützen Sechzehntelnoten die Agitiertheit Almavivas, die er bei der Erinnerung an die Kabalen des Dieners verspürt. Die Antwort Don Alvars basiert auf dem vorgegebenen rhythmischen Modell des Vorspiels dieses Introduktionsabschnittes. Die hektische Bewegung der Sechzehntelnoten wurde zugunsten der ruhigeren Achtelnoten aufgegeben. Nach und nach verdichtet sich der Satz insofern, dass anfangs der Graf und Don Alvar abwechselnd, schon ein paar Takte später aber gleichzeitig und ab Takt 149 mit Figaro im Terzett singen. Das Tempo wird vom *Andante grazioso* auf ein *Allegro molto*, weiterhin im 6/8-Takt, gesteigert, denn ein Page kündigt in D-Dur die Gräfin an. Nach 26 Takten wiederholt indes der Chor (in A-Dur) die zweite Strophe des initialen Gedichtes, in welchem der Hochzeitgott „Hymen winkt!“. Sodann heißt der Graf die eintreffenden Damen im angemessenen *Andante maestoso* (4/4-Takt) willkommen. In einem Rezitativ (C-Dur) präsentiert er den Frauen Don Alvar, die anschließend in einem *Moderato* (A-Dur) ihre Betroffenheit über die plötzliche Verheiratung von Ines ausdrücken. Sukzessive vereinen sich die Stimmen der Gräfin, Susannas, Ines', des Grafen, Figaros und Don Alvars, bis sie schließlich im letzten Teil der Introduktion (*Allegro brillante*) vom Chor verstärkt werden.

Ob ihrer Komplexität soll die Ketten-Introduktion schematisch (Tabelle 7) dargestellt werden. Jedoch sind aufgrund der Häufigkeit nicht alle Tonartenwechsel verzeichnet.

T 1-105	T 106-257	T 258-304	T 305-353	T 354-438
Allegro vivace 4/4, F-Dur	Andante grazioso 6/8, B-Dur	Andante maestoso 4/4, A-Dur	Moderato 4/4, A-Dur	Allegro brillante 4/4, C-Dur
Chor, Figaro	Graf, Alvar, Figaro dann Page, Chor	Graf, Figaro, Susanna	Gräfin, Ines, Alvar, Graf, Susanna, Figaro	Vorige, Chor

Tabelle 7: *Die beiden Figaro: Schematische Darstellung der Ketten-Introduktion Nr. 1.*

Das Ende der Introduction, also das Sextett, das schließlich vom Chor unterstützt wird, findet in allen Besprechungen Beachtung. So erkennt der Rezensent der AMZ eine sich aufbauende leidenschaftliche Erregung, die in einer notwendigen theatralischen Verwicklung mündet, „von passender Musik gehörig eben so sehr verlebendigt als umnebelt“.²⁰² Auch die AWRMZ rühmt Kreutzers „Kraft der Behandlung des Vocals“ sowie die in Einklang gebrachten Interessen der Charaktere.²⁰³ Oswald Lorenz schrieb im Mai 1841 für die NZfM von einer

Überraschung von allen Seiten. Das ganze baut sich allmählig zu einem effectvollen Theaterstück auf, obgleich nicht durchweg aus gleich trefflichen Materialien: die Motive des Dreigesprächs (Alvar, Graf, Figaro) in der Mitte sind ziemlich trivial.²⁰⁴

Kreutzer schrieb zu Silvester 1841 über die Kölner Aufführungen seiner Oper (jene in Braunschweig blieben fast ohne Resonanz) vom 23. und 30. Dezember 1841 nach Wien, dass die Introduction, die Arien Figaros, Cherubins und der Gräfin, wie auch das Duett der Gräfin und Susannas, das Terzett der Gräfin, Susannas und Ines‘ und das erste Finale „besonders rauschenden Beyfall einrärdeten“.²⁰⁵ Aufgrund der heute nachweisbaren fünf Aufführungen in zwei Jahren kann aber kaum von einer erfolgreichen Oper gesprochen werden, auch wenn einige Gesangsnummern dem Publikum gefielen.

Figaros **Arie Nr. 2** steht eigentlich in F-Dur, Kreutzer beginnt die Nummer allerdings mit einem C-Dur-Akkord. In dieser Tonart endete auch die Introduction, von der er nun, obwohl ein kurzer Monolog Figaros die Musikstücke unterbricht, zu F-Dur überleitet. Im sechsten Takt führt der Dominantseptakkord (C⁷) zur vorgesehenen Tonart hin. Die Arie ist, wie es Treitschke im Libretto vorgab, sehr abwechslungsreich gestaltet. Die Einteilung des Librettisten wurde von Kreutzer übernommen und zusätzlich gegliedert. Die Arie beginnt im 6/8-Takt in F-Dur. In diesem Abschnitt singt Figaro von seinem Werben um Susanna. Bevor der letzte Vers dieses Abschnitts („Ruhm fand die Hochzeit Figaros!“) wiederum im 6/8-Takt erklingt, werden die ersten Takte der Ouvertüre von Mozarts Oper *Le nozze di Figaro* im Alla breve-Takt²⁰⁶ eingeschoben.

²⁰² *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 474.

²⁰³ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

²⁰⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

²⁰⁵ Waidelich 2004, S. 187.

²⁰⁶ Die Sinfonia wurde von W. A. Mozart im 4/4-Takt und in D-Dur komponiert. In einem Presto eröffnen die Streicher und Fagotte die Oper. Aus der Ferne – pianissimo – rollt die Tonleiter bis zur Quinte hinauf, sogleich wieder abwärts; im achten Takt fragen die Bläser, wie wohl diese turbulente Komödie, die die Streicher soeben ankündigten, enden wird, woraufhin schon im zwölften Takt das ganze Orchester im forte antwortet, dass das Publikum mit einem guten Ausgang rechnen darf. Vgl. Wolfgang Amadeus Mozart. *Le nozze di Figaro*. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben

(Tema di Mozart.)

Notenbeispiel 6: Arie Nr. 2, T 47-52. Zitat des Ouvertürenbeginns aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*.

Anschließend wechselt Kreutzer, wie erwähnt, wieder in den 6/8-Takt, in dem dieses Ouvertüren-Motiv der Mozart-Oper in gering variiert Form im Bass bestehen bleibt.

Notenbeispiel 7: Arie Nr. 2, T 59-61. Verwendung des vorigen Zitats als Bassfolie.

Der nächste Teil der Arie soll laut Treitschke traurig klingen. Hierin erzählt Figaro von den kurzen Flitterwochen und der folgenden faden Tristesse in seiner Ehe, sodass er sich von Susanna trennte. Auch den Grafen brachte er dazu, seinem Beispiel zu folgen. In der Partitur steht dieser *tristamente* Teil in einem 4/4-Takt mit der Tempoangabe *Moderato*. Die Begleitung hält sich zurück. Abschnitte mit Achtelnoten und dazwischen eingestreuten Achteltriolen sowie jene mit halben Noten wechseln einander ab, sie spiegeln die Stimmung, die der Text vermittelt, gekonnt wieder. Es könnte gar ein Trauermarsch evoziert werden, der aufgrund der aufgekommene Langeweile in der Ehe erklingt; der Begleitrhythmus, die Chromatik und die verminderten Septsprünge sprechen dafür.

Figaro

was ist nach kur - zen Flit - ter - wo - chen der Eh'-mann, der

Eh' - man für ein ern - stes Thier?

Notenbeispiel 8: Arie Nr. 2, T 88-99.

Die Geschwindigkeit, mit der die Jahre dahinflohen, wird im Vorspiel des nächsten Abschnittes im 6/8-Takt (*Allegretto*) deutlich. In tänzerisch anmutenden Sechzehntel-Läufen, die Figaro in seinem Gesang übernimmt, werden die sechs Verse vermittelt, bevor ein *Tempo di Marcia con moto* – marschmäßig und kräftig wollte auch Treitschke den Abschluss der Arie – die Absicht des Dieners, alle nach seinem Sinn agieren zu lassen, darstellt. In diesen letzten 56 Takten wird der Text abermals in mehrere Abschnitte gegliedert. Der Marsch beginnt in B-Dur, wechselt aber nach vier Versen bereits wieder nach F-Dur. Nun werden die Verse „Ich aber sinn und schreibe, und schaffe Don Alvar“ vier Mal wiederholt, anschließend folgt nach einer Fermate auf dem Dominantseptakkord die Schluss-Stretta (*Più Allegro*).

Notenbeispiel 9: Arie Nr. 2, T 184-189.

Wie gefiel die Anspielung auf *Le nozze di Figaro* in Form der ersten Ouvertürentakte? Wurden die Erwartungen an die erste Arie der Oper erfüllt? Vernichtend war das Urteil in den Zeitungen. Walde, er schrieb den Beitrag in der AWRMZ, sah in dieser Nummer die Gelegenheit des Komponisten, „sein Talent in der leichten, erzählungsweisen Form zu zeigen“. Jedoch hätte Kreutzer „diese Gelegenheit nicht benützt, indem diese Scene jener Picanterien entbehrt, die sie erwarten läßt. Humor und Witz, ob in Wort oder Ton, kann nicht gemacht

werden.²⁰⁷ Auch Lorenz hält diese Arie für „eine der schwächsten Nummern der Oper“. Das eingestreute Thema der Ouvertüre Mozarts schien ihm „recht nüchtern“.²⁰⁸

Freilich fällt Kreutzers Arie des Figaro im Vergleich zu Rossinis *Largo al factotum della città* deutlich ab. Doch weil eben auch hier Figaro die erste Arie der Oper erhält, kommt es zu genau diesem Vergleich Kreutzer vs. Rossini, welchem ersterer nicht standhalten kann. Es stellt sich nun die Frage, ob Kreutzers Mitteilung in seinem Brief, die Arie hätte überzeugt, Glau- ben geschenkt werden darf.

Die ersten sieben Takte der Cavatina Nr. 2 aus Rossinis Oper²⁰⁹ zeugen von dem Feuer, das 273 Takte lang das Publikum in seinen Bann zieht.



Notenbeispiel 10: Rossini: *Il barbiere di Siviglia*: T 1-7 Figaros Cavatina *Largo al factotum della città*.

Dass Kreutzer das Tempo der Rossini-Arie nicht erreichte, ist unbestritten. Der ständige Wechsel in Takt und Tempo sowie das unermüdliche Einbringen neuer melodischer Themen verbieten dies. Die Betrachtung der Komposition wirkt indes wie ein Mosaik. Jedoch war möglicherweise der gekonnte Vortrag auf der Bühne doch überzeugender als die bloße Betrachtung der Nummer in Form eines Klavierauszuges.

Der Klavierauszug enthält im Anschluss an Figaros Arie ein **Rezitativ mit Duett (Nr. 3)** des Grafen und Figaros. Wie in der Opéra comique steht in dieser Oper zwischen den Gesangsnummern gesprochener Text,²¹⁰ auf den hier, da die Handlung bereits ausführlich besprochen wurde, nicht immer in aller Länge eingegangen wird. Der Text des einleitenden Rezitativs deckt sich zwar inhaltlich mit dem handschriftlichen Libretto, er wurde aber sehr stark gekürzt. Möglicherweise auch deshalb, weil der Wortwechsel der vorangegangenen Szene zwischen Figaro und Don Alvar – sie vereinbaren, diese Zusammenarbeit möge die letzte Spitzbüherei sein – bereits ohne Musik vorgetragen wurde. Nach 32 Takten in C- und D-Dur, in denen unter anderem das Spiel des Zufalls, in welche Familie man hineingeboren wird, er-

²⁰⁷ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

²⁰⁸ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

²⁰⁹ Rossini, Gioacchino: *Der Barbier von Sevilla*. Komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini. Deutsche Übersetzung von Wolf Ebermann und Hellmut Döhnert. Klavierauszug von Hans-Georg Kluge. Leipzig: Edition Peters 1988, S. 41.

²¹⁰ Schneider, Herbert: Art. „Opéra comique“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1997, Sp. 665-699.

wähnt wird, duettieren Figaro und der Graf 175 Takte lang über die Besitztümer und Eigenschaften des Don Alvar, wobei auch diese Nummer in einem Mittelteil von anfänglich A-Dur und *Moderato* zu D-Dur und *Più lento* wechselt, um anschließend zu Tonart und Tempo des Beginns zurückzukehren. Ganz und gar italienisch klingt dieses Duett, die Rezensenten der zeitnahen Printmedien wie auch Till Gerrit Waidelich sind sich diesbezüglich einig. Walde (AWrMZ) betont die „Leichtigkeit in der Behandlung der melodischen Gegensätze“ sowie einen angenehmen musikalischen Redefluss und die vorzüglich getroffene Charakteristik Figaros.²¹¹ Allerdings räumt Waidelich auch ein, dass mancherorts doch ein packender Esprit fehlt und der Orchestersatz etwas schwerfällig klingt, zumindest im Vergleich zu Rossinis Oper *buffe*.²¹² Das Italienische dieser Nummer sei mit dem folgenden Notenbeispiel 11 dargestellt.

Graf
Da hast du man - cher - lei ge - nannt, was mir bis

Figaro
ich sag - te was ich sah und

77

79
heu - te nicht be - kannt,
fand, er ist vom hal - ben Mit - tel -

81
da hast du man - cher - lei ge - nannt, was mir bis heu - te nicht be -
stand, ich sag - te was ich sah und fand, er ist vom hal - ben Mit - tel -

cresc.

²¹¹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

²¹² Waidelich 2004, S. 204.

kannt, da hast du man - cher - lei ge - nannt,...

stand, ich sag - te was ich sah und fand,...

83

Notenbeispiel 11: Rec. u. Duett Nr. 3, T 77-84.

Auffällig ist das terzparallele Parlando, welches auch die Stretta am Schluss des Duetts prägt.

Die letzten Takte des Duetts Nr. 3 gestalten sich wie folgt:

a due [Graf und Figaro]

glänzt dies Haus von neu - en, dann kehrt das Le - ben

a tempo

153

wie - der, der Freu - de mun - tre Lie - der die

156

lan - ge, die lan - ge schon ver - bannt, die lan - ge,
die lan - ge schon, die lan - ge schon ver - bannt,

8va

159

lan - ge schon ver - bannt, die lan - ge, lan - ge schon ver -

cresc.

162

Notenbeispiel 12: Rec. u. Duett Nr. 3, T 153-175.

„Unbestritten ist dieß eine der gelungensten Nummern der Oper.“ So schreibt der Kritiker Walde in der AWrMZ 1841.²¹³ Die reichen Koloraturen fehlen zwar, dennoch ist dieses Stück sehr italienisch und deshalb – dem Beitrag in der NZfM zufolge – „von sehr gewinnender Wirkung“.²¹⁴ Der Rezensent der AMZ sieht offenbar keine Veranlassung, der Aussage, dass die Musik dieses Duets italienisch klingt, noch mehr Details hinzuzufügen. Jede weitere Äußerung ist seiner Meinung nach überflüssig.

Im Libretto folgen zwei Auftritte. Zunächst kommen der Dichter Pedro und der Komponist Lopez in Begleitung eines Bedienten auf die Bühne, der sie anweist, hier zu warten. Sogleich tritt Figaro auf und nimmt von den Vorigen Empfehlungsschreiben von Bärbchen, Gärtner Antonios Tochter, sowie von Basilio, nun Organist an der Hauptkirche in Sevilla, entgegen. Figaro führt Pedro und Lopez die Probleme vor Augen, denen sie sich stellen müssen, wenn sie eine komische Oper verfassen wollen.

FIGARO: Mit einer komischen [Oper] den Ernst zurückzubringen? Kennen Sie, liebe Herren, die Schwierigkeit des Unternehmens? Sie haben wenig Chöre, keine Dekorationen, keine Maschinen, kaum ein elendes Donnerwetter zu Ihrer

²¹³ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

²¹⁴ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

Verfügung. Die Sänger sollen nicht nur singen, sondern auch reden. Das Kostüm ist Landestracht, keineswegs aus allen fünf Weltteilen. Mit allen diesen Defekten wollen Sie Effekte zaubern?

LOPEZ: Wir entdeckten zu spät die Schwierigkeit. (*vertraulich*) Aber eine a Conto empfangene Zahlung -

FIGARO: nötigt Sie, die Dornenbahn zu verfolgen? Und, wie Basilio schreibt, - soll ich Ihnen dabei raten? Wohlan, wenn es sein muss, - so schreiben Sie in Gottes Namen darauf los.

PEDRO: Wir wollten gern. Es fehlen aber einige Kleinigkeiten.

FIGARO: Welche?

PEDRO: Der Inhalt, der Dialog, und die Musikstücke.

FIGARO: Sonst nichts?

LOPEZ: Darum sind wir hier, Ihren Beistand zu erbitten.

Der Klavierauszug enthält im **Terzett Nr. 4** in runden Klammern die Anweisung *Figaro geht nachsinnend auf und ab*. Da die gesprochenen Dialoge nicht vorliegen, folgert der Rezensent des Klavierauszuges in der AMZ, dass Pedro und Lopez Figaro nachsinnend auf- und abgehend antreffen und sozusagen überraschen. Vielmehr sind die beiden aber längst anwesend, es ging dem folgenden Terzett bereits ein längeres Gespräch voraus. In der Gesangsnummer erzählt Figaro die Geschichte des Hauses als Stoffvorlage für die Oper, die Pedro und Lopez schreiben sollen.

Das Terzett, welches ein Metamelodram einleitet, erzeugte weniger Wohlwollen bei den Kritikern als es Conradin Kreutzer wohl beabsichtigte. Als Persiflage der modernen Kompositionsweise wird es in der AMZ und AWRMZ dargestellt. Oswald Lorenz von der NZfM vermutet, dass nicht beim Rezipieren des Klavierauszuges, wohl aber im Zuge der Aufführung der Oper diese Nummer interessant sein könnte. Dass die Handlung dadurch nicht vorwärts drängt – so in der AMZ zu lesen²¹⁵ – entspricht der Wahrheit, dies ist aber auch nicht die Absicht des Stücks im Stück. Allein das Einbringen einer weiteren Möglichkeit für Figaro, sich als der Klügere darzustellen (der am Ende jedoch scheitern wird), ist das Ziel. In der AMZ wird außerdem die Länge des Terzettes beanstandet. Tatsächlich hat aber Kreutzer Treitschkes Text zu diesem Terzett gar nicht zur Gänze vertont. Pedros und Lopez' Klage, dass der Stoff für ihre Oper nackt und leer sei – sie wiederholt sich im Libretto mehrmals – nimmt Kreutzer nur einmal in seine Nummer auf. Auch das Entgegenhalten Figaros, dass es sich eben um ein Singspiel in einem Akt handle, greift Kreutzer nur einmal auf. Am Ende spart er so ein paar Verse. Durch zahlreiche Repetitionen der übrigen Textzeilen wird das Stück dennoch 310 Takte lang. Einige Tonart- und Taktwechsel wie auch Tempowechsel prägen das Terzett

²¹⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 474.

Nr. 4. Im tänzerischen 6/8-Takt erzählt Figaro von einem „Mann von Stand / Dem Zufall Geld, doch Kopf nicht gönnet“.

FIGARO: Sein Diener, pffiffig, klug und fein,
Regieret des Gebieters Leben,
Beachtet des Gehorsams Schein,
Doch muss der Herr sich ihm ergeben.

Im letzten Teil des Terzetts – *Allegro brillante e vivace*, im 4/4-Takt – versucht Lopez, der Kapellmeister, die vermeintliche Leere ihrer Oper mit „Rouladen“ und Läufen zu ergänzen. Fehlt seiner Meinung nach schon ein nachvollziehbarer Sinn in der Oper, so soll dieser Fehler mit brillanten Gesängen und dominanten Orchesterstellen überspielt werden. Kreutzer greift die Intention seines Pendants in der Oper auf, wie folgendes Notenbeispiel (NB 13) zeigt.

The musical score is for Lopez's part in Act 2, Scene 1 of *The Marriage of Figaro*. It is in 4/4 time and consists of four systems of vocal and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with lyrics in German. The piano accompaniment is in treble and bass clefs. The score includes dynamic markings like 'f', 'p', and 'fp', and articulation like 'trills' and 'trills'.

System 1 (Measures 203-206):
 Bass clef: Lopez
 Lyrics: la la la la la³
 Treble clef: *f* *p*
 Bass clef: 203

System 2 (Measures 207-210):
 Bass clef: la³ la la la la la la la la la
 Treble clef:
 Bass clef: 207

System 3 (Measures 211-214):
 Bass clef: la la la, so singt man in der O - pe - ra, so singt man in der O - pe -
 Treble clef: *f*
 Bass clef: 211

System 4 (Measures 215-218):
 Bass clef: ra, so singt man in der O - pe -
 Treble clef: *fp* *fp* *fp* *fp* *fp* *fp*
 Bass clef: 215

Notenbeispiel 13: Terzett Nr. 4, T 203-222.

Pedro, der Dichter, wirft des Weiteren ein, dass türkische Musik ihre Oper beleben könnte. Figaro bestärkt diese Idee mit seiner Aussage: „Mit Banda turca und la la / Durchspickt die mag're Opera.“ Bei Conradin Kreutzer werden diese Worte zur Maxime der Musik und er lässt an dieser Stelle Marschmusik in h-Moll erklingen. Es darf davon ausgegangen werden, dass in der Orchester-Partitur die Piccolo-Flöte neben sämtliche Blasinstrumente tritt. Ebenso müssten an dieser Stelle Schlaginstrumente (beispielsweise Becken, Triangel, große und kleine Trommel) das Orchester unterstützen.²¹⁶

²¹⁶ Der Begriff *Banda* hat verschiedene Bedeutungen. Im Allgemeinen handelt es sich um Musikgruppen. Ursprünglich verstand man unter *Banda* eine kleine Truppe, die unter der Fahne eines Edelmannes, Bischofs oder einer Stadt in den Krieg zog. In Venedig und Rom meinte *Banda* ein kleines, bunt kostümiertes Orchester auf der Opernbühne. Unter Maria Theresia wurden damit Militärkapellen bezeichnet. Vgl. Pressler, Gertraud: Art. „Banda“. In: *Oesterreichisches Musiklexikon*. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Bd 1: Abbado – Fux. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 2002, S. 105-106.

Die *Türkische Musik* (ital. *banda turca*), auch Janitscharenmusik, wurde durch türkische Militärkapellen in Europa bekannt. Eine lärmende, zwischen wenigen Akkorden wechselnde Begleitung einer marschmäßigen Melodie ist für diese Musik charakteristisch. Vgl. Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Art. „Janitscharenmusik“. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Erster Band: A – K. Wiesbaden [u.a.]: Brockhaus [u.a.] 1978, S. 604.

Notenbeispiel 14: Terzett Nr. 4, T 235-250.

Eine Persiflage kann hier kaum angenommen werden. Der Text verlangt geradezu ebensolche Vertonung. Nicht übertrieben, sondern der Evokation der Worte entsprechend wirkt die musikalische Untermalung.

Bisher kamen sämtliche männliche Figuren, ausgenommen Cherubin, zu Wort. Den folgenden Reigen der weiblichen Protagonisten eröffnet nun die Tochter des Hauses mit einer **Canzonetta Nr. 5** in As-Dur. Hierin singt Ines noch einmal, was sie mit Susanna im vorangegangenen Dialog besprochen hatte. Sie kann trotz der Heiratspläne ihres Vaters ruhig bleiben, weil sie darauf vertraut, dass ihr Retter rechtzeitig erscheint. Treitschke verwendete in dem Liedtext den Vergleich mit Perseus. Perseus, Sohn von Zeus und Danae, rettet Andromeda, Tochter von Kepheus und Kassiopeia, aus den Fängen eines Meerungeheuers.²¹⁷ Ist auch die Musik so dramatisch? Die Wahl der Tonart lässt dies vermuten. In einem 3/8-Takt zeigt sich ein filigraner Begleitsatz, die vokale Linie ist reich an Melismen und Fiorituren. Kreutzers Tochter Cäcilia, die die Rolle der Ines übernahm, beherrschte offenbar gut den Belcantostil.²¹⁸ Die Verwendung von As-Dur soll noch einmal in Erinnerung gerufen werden. Kreutzer war ein

²¹⁷ Hunger 1975, S. 320.

²¹⁸ Waidelich 2004, S. 205.

Kind der Romantik, er versuchte sich auch in romantischen Opern (*Libussa, Melusina*, u.a.). Eine Tonartencharakteristik besitzt zwar keinen allgemeinen Gültigkeitsanspruch (diesen Anspruch erhob selbst Johann Mattheson nicht²¹⁹), jedoch darf sie auch nicht völlig außer Acht gelassen werden. Während bis zu Johann Philipp Kirnberger (1721-1783) die Charakterisierung der Tonarten von der Temperierung der Instrumente sowie der entstehenden Intervalle abhängt,²²⁰ spricht Johann Nikolaus Forkel (1749-1818) zusätzlich von der Emotion,²²¹ die beim Rezipieren eines Musikstückes evoziert wird. Über Jahrhunderte hinweg werden #- und b-Tonarten, Dur- und Moll-Tonarten unterschiedlich klassifiziert, wobei sich Charaktere mehrerer Tonarten oft ähnlich sind. So können gewisse Dur-Tonarten auch anstelle bestimmter Moll-Tonarten treten. Nicht selten steht As-Dur (wie auch Es-Dur) für Wehmut, Sehnsucht, Trauer und/oder Tod. Da Conradin Kreutzer eher klassizistisch denn romantisch komponierte und er sich gern an Mozart orientierte,²²² soll auch bezüglich As-Dur ein Vergleich mit dem Vorbild dienen. As-Dur verwendete Mozart zum Beispiel in der Zauberflöte als Tonart des Trostes.²²³ Ebendiese Emotion hat in unserer Oper Ines. Die ersten beiden Verse ihres Liedes lauten:

Mir flöbte fester Glaube
Das Wort des Trostes ein.

Ihr Freund Cherubin hat ihr versprochen, rechtzeitig bei ihr zu sein, um die Hochzeit mit einem Fremden zu verhindern. Der Wunsch, dass das Versprechen eingehalten wird, die Ruhe, die durch die gehörten Worte entstand, die Sehnsucht nach dem Geliebten, aber auch die Wehmut ob seines Fernseins stecken in der unermüdlichen Dreiklangzerlegung in Form von Sechzehntelnoten in den Begleitstimmen, in den flirrenden Zweiundreißigstel-Triolen und in den zahlreichen Melismen und Fiorituren in der Gesangsstimme. Dass trotz kleinster Notenwerte keine Hektik die Stimmung trübt und wie bereits erwähnt nur den Worten des Geliebten Vertrauen geschenkt wird, erklärt die Tempoangabe *Andante grazioso*.

Keinen Tempowechsel und kein Umschlagen in eine andere Tonart komponierte Kreutzer in diesem Lied. Ein einfaches Strophenlied, in dem sich Vor-, Zwischen- und Nachspiel, welche

²¹⁹ Auhagen, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36/6), S. 21.

²²⁰ Ebd., S. 62-63.

²²¹ Ebd., S. 79-83.

²²² In einem Brief schreibt Kreutzer, dass seine „Composition sich ziemlich an die Mozartsche annähert!“ Sh. Waidelich 2004, S. 185.

²²³ Schmitz, Eugen: „Formgesetze in Mozarts »Zauberflöte«“. In: Vetter, Walther (Hrsg.): *Festschrift Max Schneider. Zum achtzigsten Geburtstag*. In Verbindung mit Franz von Glasenapp, Ursula Schneider und Walther Siegmund-Schultze hrsg. von Walther Vetter. Leipzig: Dt. Verl. f. Musik 1955, S. 209-214, hier: 211.

die Strophen umrahmen, in leicht variiertes Art und Weise wiederholen, selbst die Zwischenspiele, welche zwei Verszeilen trennen und meist nur ein oder zwei Takte umfassen, wiederholen sich, liegt dieser Canzonetta als Form zugrunde. Dies mag auch mit der Person Ines zu tun haben – sie ist noch ein junges Mädchen und agiert keineswegs als Hauptperson in dieser Oper. Sie ist nicht von sich aus hinterhältig oder in irgendeiner Weise intrigant ihren Mitmenschen gegenüber. Keine gravierende Gemütschwankung und kein Umschlagen ihres Charakters sind zu verzeichnen, sodass für ihre Solonummer ein einfaches Strophenlied adäquat erscheint. Der verzierte Gesang mag Ausdruck ihrer guten Herkunft sein. Im folgenden Notenbeispiel (NB 15) sind exemplarisch für den Belcantostil die letzten Takte der ersten Strophe der Singstimme notiert.

Ines
54 *f* Der Freund mit uns im Bun - de, mich von Ge -
fahr, Ge - fahr be - frei'n.

Notenbeispiel 15: Canzonetta Nr. 5, T 54-63.

„Ganz italienisch verschmückt“²²⁴ beschreibt die AMZ Ines‘ Lied, während Walde in der AWRMZ die Nummer mit Verzierungen überladen sieht. Walde und ebenso Lorenz von der NZfM stimmen darin überein, dass sie auf dem Gebiet des einfachen Liedes mehr von Kreutzer erwartet haben. Oswald Lorenz‘ Kommentar zur Canzonetta Nr. 5 lautet:

Die folgende Canzonette der Ines ist einer der lyrischen Ruhepunkte der Oper. Wir vermutheten hier den Componisten auf einem ihm vorzugsweise zusagenden Gebiete, fanden aber unsere Erwartung nicht befriedigt. Mit einer nicht zu verkennenden, fast ängstlichen Sorgfalt ist eine Melodie hergestellt, die ihre gewöhnliche Grundlage und theilweise Kernlosigkeit hinter weiten Intervallen und Verzierungen zu verbergen sucht. Die Sängerin mag Stimme und Schule damit an den Tag legen, das Herz bleibt kalt dabei.²²⁵

Eben genannte Rezensenten verwenden für das folgende **Duett Nr. 6** zwischen Susanna und der Gräfin identisches Vokabular und attestieren der Nummer Lebendigkeit und Frische. Walde ergänzt seine Ausführung mit „Glanzpunkt der Oper“²²⁶. Bis auf ein *più mosso* am Ende des Duetts bleibt das vorgeschriebene *Allegro molto* unverändert. Kreutzer arbeitet aber mit unterschiedlichen Notenwerten, um den Worten „Ich will nicht!“, die Susanna in diesem Duett der Gräfin einbläut, Nach- und Ausdruck zu verleihen. Die beiden Damen singen an-

²²⁴ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 474.

²²⁵ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

²²⁶ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 12. August 1841, Nr. 96, S. 403.

fangs ihren Text in Form eines Strophenliedes. Susanna teilt der Gräfin mit, dass sie dem Gebot des Grafen die drei Wörtchen „Ich will nicht“ entgegen soll, damit die Hochzeit zwischen ihrer Tochter und Don Alvar nicht stattfindet. Da die Gräfin mit Susannas Anweisung einverstanden ist, übernimmt sie deren Melodie. Daraufhin weicht Kreutzer vom bisherigen Strophenlied ab. Nun spricht die Gräfin Susanna die drei Wörtchen nach. Von der Unterquarte nähern sie sich ab Takt 57 stufenweise der Tonika der Ausgangstonart G-Dur in Takt 70, wobei durch die Akzidentien *gis* und *cis*, ebenfalls ab Takt 57, die gesamte Passage nach A-Dur verlagert wird und das *g* der Susanna in den Takten 70 und 71 die Septime bildet. Diese Klimax, sowohl auf textlicher als auch musikalischer Ebene, zeigt sich im folgenden Notenbeispiel 16.

The musical score consists of three systems. The first system (measures 57-60) shows Susanna singing 'ich will ich' and Contessa singing 'ich will'. The piano accompaniment features a bass line with chords and a melodic line in the right hand. The second system (measures 61-64) shows Susanna singing 'will nicht! ich will nicht!' and Contessa singing 'ich will nicht! ich will nicht!'. The piano accompaniment continues with similar textures. The third system (measures 65-68) shows Susanna singing 'treff-lich! treff-lich! treff-lich!' and Contessa singing 'recht so? recht so? recht so? ich will nicht!'. The piano accompaniment concludes with a final chord.

The image shows a musical score for a duet. It consists of three staves. The top two staves are for vocal parts, and the bottom staff is for piano accompaniment. The lyrics are: "ich will nicht! f ich will nicht!". The piano part features chords and a bass line. The number 69 is written at the bottom left of the piano staff.

Notenbeispiel 16: Duett Nr. 6, T 57-71.

Dem anschließenden gleichzeitigen Gesang folgt ein Abschnitt im Parlandostil, bis schließlich ab Takt 132 das Eingangsthema wieder aufgegriffen wird.

Nachdem die Probe des entschiedenen Neins zu des Grafen Vorhaben so wunderbar geglückt ist, tritt Figaro neben die Gräfin und Susanna auf die Bühne und gibt vor, mit der Heirat von Don Alvar und Ines keineswegs einverstanden zu sein. Im nächsten Gesangstück, in dem der Graf hinzukommt, soll Figaro die Damen von seiner Einstellung zu dem Plan überzeugen. Während im handschriftlichen Libretto ein „Quartett und Quintett No.7“ vorgegeben ist, fasst der Klavierauszug diesen Opernabschnitt unter dem folgenden **Quintett Nr. 7** zusammen, in welchem die ersten 273 Takte die bekannten Paare Graf-Gräfin und Figaro-Susanna singen. Anschließend meldet ein Page einen Fremden. Cherubin hat nun seinen ersten Auftritt in der Oper – er stellt sich mit Namen Figaro vor – und vervollständigt die Nummer zum Quintett. Der Graf eröffnet diese Gesangsnummer mit der Frage an seine Frau, ob sie denn sein Handeln gut heiße. Figaro und Susanna beschwören die Gräfin, ihrem Mann kühn zu widersprechen. Das Stück beginnt in einem *Allegro molto* (Alla breve) in F-Dur. Die Stimmen bewegen sich hauptsächlich in Viertelnoten fort, lediglich am Ende, als die Gräfin meint, ihre Tochter soll nicht gleiches Schicksal wie sie erleiden, tritt eine Verzögerung ein. Diese leitet über zum cantablen 3/8-Takt in f-Moll mit der Anweisung *Andante con espressione*. Die Gräfin leidet mit ihrer Tochter, die doch noch so jung und unerfahren sei. Die Traurigkeit über das bevorstehende Schicksal der Ines wird in die Paralleltonart von As-Dur eingebettet. Susanna und Figaro vervollständigen die Klage mit ihrer Zustimmung. Sogar von Hölle ist am Ende dieses Abschnittes im 3/8-Takt die Rede. Nach 59 Takten kehrt das Stück in die Ausgangstonart F-Dur und in einen 4/4-Takt zurück. Die übereinstimmenden und gegnerischen Meinungen spiegeln sich im Notentext wider. Der Graf singt gewissermaßen mit seinen Kontrahenten, der Gräfin, Susanna und Figaro, abwechselnd den Text, wobei auffällt, dass Susanna und Figaro

denselben Text vortragen, Susanna jedoch die Melodie des Grafen aufnimmt, während Figaro und die Gräfin denselben Rhythmus verfolgen. Ein paar Takte später wechseln die gesanglichen Einwürfe der Gräfin und des Grafen einander ab, bis schließlich alle vier, aber nur drei Takte lang, gemeinsam singen. Nur einen Takt Pause gönnt sich der Graf, bevor er neuerlich allein anstimmt, dass sich nur alle sträuben mögen, dass er aber unerschüttert zu seinem Plan stehen werde. Die Damen äußern abermals ihren Widerstand mit der vorgegebenen Melodie des Grafen. Unvermutet wartet Figaro den nächsten Einsatz des Grafen ab und ergänzt dessen Gesang im Terzabstand. Scheinbar ist er wieder auf die Seite des Grafen gerückt, dennoch behält er weiterhin denselben Text wie seine Frau Susanna. Der wankelmütige Charakter von Figaro ist trefflich durch seine Unbeständigkeit im Gesang dargestellt. Ab Takt 168 vereinen sich alle in derselben Faktur. Im nächsten Abschnitt in Es-Dur befiehlt der Graf seinem Kammerdiener, den Notar zu holen, bevor schließlich – nach einem Wechsel nach B-Dur, 6/8-Takt, *Allegretto – un paggio, con una lettera* auftritt und einen Fremden mit einem Empfehlungsschreiben meldet. Der Graf lässt bitten. Der Eintritt Cherubins (in gemeinen Kleidern, mit einer ehrfurchtsvollen Verbeugung – so Treitschke im Libretto) wird unterstrichen durch einen gehaltenen C-Dur-Akkord. Freudige Zukunftshoffnung (Haydn), Festlichkeit (Mozart), strahlend, weihevoll, majestätisch (Beethoven)²²⁷ sind nur einige Schlagwörter in Bezug auf C-Dur, die offensichtlich auch Kreutzer im Sinn hatte. Dieser Mann, der endlich kommt, um Ines zu retten, kann nicht, er darf nicht mit As-Dur begleitet auftreten, es ist auch kein Moll-Akkord in diesem Zusammenhang möglich. Die einfachste Methode, ihn als einen von den Guten vorzustellen, ist, C-Dur anzuschlagen. Nichts ist unmissverständlicher. Zudem verhelfen die Anweisung *Allegro maestoso* und die marschmäßige Begleitung zu einem würdigen Auftritt. Der Graf fragt endlich nach des Fremden Namen, welcher sich Figaro nennt. Kreutzer moduliert nach den erstaunten Zwischenrufen, dass er ebenfalls Figaro heißt, nach G-Dur, um erneut eine Anspielung auf Mozarts *Le nozze di Figaro* einzubauen. Die Arie des Figaro *Non più andrai farfallone amoroso* steht bei Mozart ursprünglich in C-Dur. Kreutzer schien aber kein eindeutiges Zitat zu beabsichtigen, sondern lediglich an diese berühmte Arie zu erinnern. Vielleicht erachtete er schon deshalb einen Tonartenwechsel für notwendig. Auch singt hier im Gegensatz zu Mozarts Oper, in der Figaro die Arie bestreitet, anfangs Cherubin, die übrigen steigen erst später in dieses Thema ein. Bei Mozart verspottet Figaro den jungen Cherubino, der vom Grafen Almaviva an die Front geschickt wurde. Eine Übersetzung von Mozarts Arie ist dem von Kurt Pahlen herausgegebenen Textbuch zur Oper entnommen. Sie lautet:

²²⁷ Auhagen 1983, S. 267-290.

Nun vergiß leises Fleh'n, süßes Kosen
 und das Flattern von Rose zu Rosen,
 du wirst nicht mehr die Herzen erobern,
 ein Adonis, ein neuer Narziß.
 Nun vergiß diese prangenden Federn,
 diese Blumen, die schimmernden Bänder,
 diese Locken, die seid'nen Gewänder,
 dieser Wangen so rosigen Glanz.
 Unter tapfern Kriegerscharen
 trottest mutig du Gefahren!
 Mit der Flinte, mit dem Degen,
 fest im Schritte, Blick verwegen,
 Siegeskränze auf deinem Scheitel,
 trotz des Ruhms kein Geld im Beutel!
 Statt beim Tanz sich amüsieren,
 heißt's nun, dran und drauf marschieren,
 durch verschneite, wüste Wälder,
 über sonnenglüh'nde Felder.
 Bei dem Schmettern der Posaunen,
 der Bombarden, der Kartaunen,
 wo der Kugel wildes Sausen
 grausig dringt durch Mark und Bein.
 Cherubino, auf zum Siege,
 auf zu hohem Waffenruhm!²²⁸

In der Oper von Conradin Kreutzer begründet Cherubin seine Entscheidung, sich fortan Figaro zu nennen, wie folgt:

Eben fing ich an zu dienen,
 als der Name Mode ward.
 Figaros bedacht Erkühen,
 seine off'ne freie Art.
 All sein pflichtgemäßes Handeln,
 sein unsträflich frommes Wandeln
 wählt ich muthig, lebensfroh
 und hieß selbst mich Figaro.

Diese Zeilen sind als Retourkutsche zu verstehen. (Verhöhnt Martelly lediglich die von Beaumarchais erschaffene Figur, wird in Kreutzers Oper durch die Anspielung auf eine bekannte Arie der im Musiktheater etablierte Figaro verspottet.) Hier wurde die Szene aus Mozarts *Figaro* ins Gegenteil verkehrt, jetzt verspottet Cherubin den Figaro. Schon die gewählten Worte zeugen von glattem Hohn. Figaro agiert oft im Verborgenen und hinter dem Rücken der anderen. Von einer offenen, freien Art zu reden, ist reine Ironie. Auch nicht fromm oder pflichtbewusst würde man Figaros Tun beschreiben, sondern stets seinem Herrn zuwider,

²²⁸ Pahlen, Kurt (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro*. Textbuch (Italienisch-Deutsch). Einf. u. Komm. von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Neu durchges. 5. Aufl. Zürich [u.a.]: Atlantis Musikbuch-Verl. 1997 (Opern der Welt), S. 69-71.

intrigant gegen jeden, der sein kapitalistisches Streben durchkreuzt. Die bekannte Musik unterstützt die Intention, denn mit dem Wissen, dass zu dieser Musik bei Mozart Cherubin verspottet wurde, ist es als Geniestreich Kreutzers zu verstehen, wenn Cherubin bei seiner Verhöhnung Figaros ebendiese verwendet. Kreutzers Anspielung auf die Arie *Non più andrai farfallone amoroso* zeigt sich im Notenbeispiel 17.

The image shows a musical score for a quintet. It consists of three systems of music. Each system has a vocal line for Cherubin and a piano accompaniment. The first system starts at measure 371. The vocal line is marked 'sotto voce' and 'p'. The piano part is marked 'dolce' and 'Tema di Mozart'. The second system starts at measure 376. The vocal line continues with lyrics. The piano part has dynamics 'f' and 'p'. The third system starts at measure 381. The piano part has a 'cresc.' marking.

Notenbeispiel 17: Quintett Nr. 7, T 371-384. Anspielung auf *Non più andrai farfallone amoroso* aus Mozarts Oper *Le nozze di Figaro*.

Der Abschluss des Quintetts, der auch als Abschrift in der Wienbibliothek vorliegt, steht in F-Dur, Alla breve, *Allegro*. Der Text wurde bereits (Kapitel 3.3.2) erörtert. Das Grafenpaar, Figaro, Susanna und Cherubin singen vom Sträuben und ihren unterschiedlichen Meinungen, die Faktur der Musik geht jedoch konform, wobei Susanna mehrmals Verzierungen in ihrer Singstimme zu bestreiten hat. Einfache Vorschläge, Doppelschlag, Triller oder Durchgänge in kleineren Notenwerten im Gegensatz zu den übrigen Stimmen, sowie ein c^3 als vorläufiger Höhepunkt etwa in der Mitte des Schluss-*Allegro* obliegen der Kammerzofe. Dass Susanna keine unbedeutende Angestellte ist, hat bereits Mozart mit seiner Musik ausgedrückt. Dies wird in *Die beiden Figaro* von Kreutzer in gleicher Weise fortgesetzt. Nach dem zuvor beschriebenen Glanzpunkt verliert der Satz seine Kompaktheit, die Stimmen setzen nun paarweise respektive einzeln ein. Während in den folgenden 13 Takten die Paare Graf-Cherubin und Susanna-Gräfin einander abwechseln, entwickelt Figaro eine Eigendynamik und begleitet

die Singpaare streckenweise im Parlando-Stil. Er gesellt sich aber für fünf Takte auch wieder zum fünfstimmigen Gesang. Dieser Wechsel, welcher die Unstimmigkeiten zwischen den Protagonisten nochmals verdeutlicht, mündet schließlich im gleichzeitig erreichten Schlussakkord in F-Dur.

Die AMZ gibt lediglich den Inhalt dieser Musiknummer wieder, äußert sich aber nicht zur Komposition. Lorenz und Walde allerdings zeigen sich mit diesem Quintett zufrieden. Wie das Finale des ersten Akts zählt es, so Lorenz, zu den dramatisch-wirksamsten und am fleißigsten gearbeiteten Nummern.²²⁹

Da nun endlich Cherubin am Geschehen teilnimmt, gebührt ihm die nächste Arie, die noch vor dem Finale des ersten Akts eingeschoben ist. Gegenüber dem vorangegangenen Quintett lässt die Wirkung der Musik jedoch nach und kann bloß durch die schauspielerischen Qualitäten von Cherubin wettgemacht werden. Im Dialog zwischen Figaro und Cherubin, der dem **Rezitativ und der Arie Nr. 8** vorausgeht, gibt Cherubin zu, dass er sich vorgenommen hat, dem Tun und Treiben Figaros stets zuwider zu handeln. Treitschke gibt für die Gesangsnummer folgenden Text vor:

Recitativ und Arie. No. 8.

Du siehst, mein teurer Herr Kollege,
Wie ich mir alle Mühe gebe,
Ein rechter Figaro zu sein.
Schenk' Nachsicht ungeübten Kräften!

Das Gehen, Kriechen, und das Fliegen,
Erlernt sich nur in Raum und Zeit.
Nicht jeder Held beginnt mit Siegen,
Und bis zu meinem Ziel ist's weit.

Rondeau.

Übung macht den Meister,
offen steht die Bahn.
Vorbild großer Geister,
Nimm mich huldvoll an.

Ach, ich weiß, wie viel mir fehlet,
Dir, Verehrter, gleich zu sein.
Noch ist nicht die Stirn gestählet,
Lüge jagt mir Schrecken ein.
Ehr' und Namen meuchlings rauben,
Spotten über Schwur und Glauben,
Schimpfen, lästern kann ich nicht.
Weil die Übung mir gebricht.

²²⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

Übung macht den Meister, ...

Mit den Flügeln deiner Lehrart
Streb' ich hoch empor,
In des Lichtes hehren Sphären,
Aus der Menge Chor.
Lorbeer winket mir entgegen,
Nieder strömet goldner Regen, -
Welt und Menschen sind mir fern:
Figaro, so heißt mein Stern!

Übung macht den Meister, ...

Der erste Abschnitt vor dem Rondeau wurde als Rezitativ vertont. Hernach kommt der Rondeau-Teil „Übung macht den Meister“, komponiert in D-Dur und im 4/4-Takt mit der Tempoangabe *Allegro moderato*. Die beiden weiteren 8-zeiligen Abschnitte sind von Kreutzer nicht rezitativisch realisiert, sondern sie erhalten jeweils eine neue Melodie. Zudem steht der Teil „Mit den Flügeln deiner Lehrart“ in G-Dur, der Rondeau-Part aber immer in D-Dur, wobei aber die Länge dieses Rondeaus Kreutzers Textredaktionen wegen variiert. Zusammenfassend ergibt sich die Form: Rec. – A – B – A' – C – A'' – Coda. Während Teil A 20 Takte umfasst, werden A' auf 13 beziehungsweise A'' auf elf Takte verkürzt. In der Coda (*più mosso*) greift Kreutzer auf bekannte Verse zurück und komponiert damit die Stretta. Ohne weiteren gesprochenen Abschnitt erklingt attacca das Finale des ersten Akts.

Wird in der AMZ die Handlung beschrieben und in der NZfM das **Finale Nr. 9** mit keinem Wort erwähnt, so ist man in der AWrMZ vom Abschluss des ersten Akts sichtlich angetan.

Das Finale dürfte unseres Bedünkens vielleicht die gelungenste Piece des ersten Actes seyn. Die Melodie des Duetts zwischen Cherubin und Susanne, in B, ist eben so originell als einfach und ansprechend, das Quartett in G 6/8 in der Form ausgezeichnet. Das Schluss-Ensemble in B aber ist von gehaltreicher Abwechslung, dramatischer Wirksamkeit.²³⁰

Nicht alle Kleinigkeiten dieser Komposition können hier erörtert werden. Auch der Rezensent der AWrMZ musste Abstriche machen und lobte die Wirkung des Finales im Allgemeinen. Dennoch soll der Darstellung einzelner Passagen in Notenbeispielen eine informative Tabelle vorausgehen, in der ähnlich der Ketten-Introduktion die wichtigsten Tempo-, Takt- und Tonartenwechsel sowie die Sängerinnen und Sänger der einzelnen Abschnitte aufgezeigt werden. Im Anschluss daran werden das in der AWrMZ gelobte Duett zwischen Cherubin und Susanna (NB 18, Takt 89-104) sowie das Quartett (NB 19, Takt 195-223), im Klavierauszug a ca-

²³⁰ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 406.

PELLA, in Notenbeispielen gezeigt. Da das Schluss-Ensemble 200 Takte umfasst, soll die Umschreibung in der AWRMZ genügen.

T 1-17	T 18-153	T 154-194	T 195-223	T 224-237	T 238-314	T 315-515
Rezitativ	Moderato	Allegro	Allegro legeramente	Più mosso	Allegretto moderato	Allegro vi- vace
4/4, C-Dur	3/4, B-Dur	6/8, G-Dur	6/8, G-Dur	6/8, C-Dur	2/4, C-Dur	Alla breve, B-Dur
Susanna, Figaro, Cherubin	Cherubin, Susanna	Gräfin, Ines, Cherubin	Gräfin, Ines, Susanna, Cherubin	Susanna, Cherubin	Cherubin, Susanna, Graf, Figaro	Gräfin, Su- sanna, Ines, Alvar, Cheru- bin, Graf, Figaro, Chor

Tabelle 8: Die beiden Figaro: Schematische Darstellung des Finales des ersten Akts.

Nach dem Rezitativ und elf Takten Vorspiel singt Cherubin zunächst solistisch eine 20-taktige Melodie, die nach einem Zwischentakt Susanna übernimmt. Die folgenden acht Takte des Cherubin lösen weitere, jedoch anders geartete acht Takte der Susanna ab, bevor die beiden in Form einer Imitation – Cherubin beginnt, zwei Takte später setzt Susanna mit den vorgegebenen Intervallen ein (NB 18) – sowie mit Melodien in Gegenbewegung die nächsten 16 Takte bestreiten. Der zweite Teil des Duetts zeigt sich als Zwiegespräch mit teilweise wechselndem und teilweise gleichzeitigem Gesang. Da letzterer Teil sich fast durchwegs als Parlado darstellt, und dies auch noch im bereits angekündigten Quartett zu sehen ist, sei hier als Exempel die Imitationsstelle notiert. Es werden nur die Singstimmen gezeigt; im Klavier führen die linke Hand Liegetöne, die rechte Hand Dreiklangszerlegungen in Achtelnoten aus.

Susanna
A-mor! Mächt'ger! dunk-len Wegen leuchte du vor-an; sen-de

Cherubin
89 A-mor! Mächt'ger! dunk-len We-gen leuch-te gnä-dig du vor-an sen-de

Hül-fe, spen-de Se-gen, un-serm still ent-worf-nen Plan.

98 Hü-l-fe, spen-de Se-gen, un-serm still ent-worf-nen Plan.

Notenbeispiel 18: Finale Nr. 9, T 89-104.

Nur vier Textzeilen liegen dem a capella Quartett von Susanna, Gräfin, Ines und Cherubin zugrunde.

Nur stille, nur leise, nur stille,
 nehmt Mienen und Reden in Acht!
 Der Schleier des Schweigens verhülle,
 was später hervortritt in Pracht.

Diese Zeilen werden dreimal wiederholt, die dritte Wiederholung wird um eine Repetition des letzten Verses erweitert. Den Text wörtlich genommen singen alle im *pianissimo*, zudem soll dies laut Anweisung schnell und heimlich geschehen. Ein *crescendo* führt zum letzten Vers, der im *forte* erklingt. Dieses Schema wird bei der Wiederholung des Vierzeilers beibehalten. Um Bewegung in diese Zeilen zu bekommen, spielt Kreutzer mit verschiedenen Tonarten. So erklingt der Text beim ersten Mal in G-Dur, die erste Wiederholung aber steht in d-Moll, bei der zweiten nähert sich Kreutzer über H-Dur wieder der Ausgangstonart. Auffällig ist außerdem, dass, während die ersten beiden Male zumindest in drei der vier Stimmen eine Bewegung auszumachen ist, beim dritten „nur stille, nur leise, nur stille“ alle Stimmen den ihnen zugeordneten Ton repetieren. Erst im anschließenden Takt weichen Susanna, Ines und Cherubin um einen Halbton ab, um gleich wieder dahin zurückzukehren. In den Satz kommt nach dieser Stagnierung hernach wieder Bewegung. Am Ende kostet Susanna – sie hat sich bis jetzt scheinbar zurückgehalten – den letzten Vers melismatisch aus. Alle vier singen denselben Text, haben dieselben dynamischen Anweisungen, sodass im Notenbeispiel diese Angaben nur einmal notiert werden. In Takt 216 wurde ein offensichtlicher Fehler²³¹ korrigiert.

²³¹ Der Takt enthält in Susannas Stimme nur 5 Achtelnoten.

stil - le, nur lei - se, nur stil - le, nehmt Mie-nen und Re-den in Acht, der

pp

203

Schlei-er des Schwei-gens ver - hül - le, was spä - ter her-vor-tritt in Pracht. *pp* nur

cresc.

f

207

stil - le, nur lei - se, nur stil - le, nehmt Mie-nen und Re-den in Acht! *fp* der

211

Schlei-er *fp* des Schwei-gens *fp* ver - hül - le, was spä - ter her-vor-tritt in Pracht, *f* was

cresc.

215

spä - ter her-vor-tritt in *f* Pracht, was spä - ter her - vor - tritt in Pracht.

ff *p*

219

Notenbeispiel 19: Finale Nr. 9, T 195-223.

Kreutzers Duktus führt hier zu Reminiszenzen an Mozarts „Nur stille! stille! stille!“ aus der *Zauberflöte* (II/30),²³² nicht zuletzt wegen einer ähnlichen Melodieführung. In beiden Kompositionen springt anfangs die Melodie nach einer mehrmaligen Tonwiederholung eine Quarte aufwärts. Zudem übernehmen die Königin der Nacht und ihre Damen den von Monostatos vorgetragenen Text im Quartett.

Das Grafenpaar (Nr. 10 und 12) und Susanna (Nr. 17) singen erst im zweiten Akt ihre Solostücke. Bei Susanna ist es gar die drittletzte Nummer der Oper. Der zweite Akt wird eröffnet von einem **Rezitativ mit Arie Nr. 10** der Gräfin. Es vollzieht sich in diesem Stück ein Wechsel der Mensuren, sodass Vorspiel und Rezitativ im 4/4-Takt stehen, die Arie aber im 3/4-Takt (*Andante cantabile*) beziehungsweise 6/8-Takt (*Allegro agitato*). Waidelich bemerkt, dass dieser Opernabschnitt zu einem Gutteil aus der *Melusina* übernommen ist.²³³ Beim Vergleich der beiden Klavierauszüge konnte Waidelichs Aussage bestätigt werden. Zu folgender Melodie (NB 20) aus Kreutzers romantischer Oper *Melusina*²³⁴ singt in *Die beiden Figaro* die Gräfin über ihre Tränen, die der Tochter gelten.

Notenbeispiel 20: *Melusina*: Scene Nr. 15, *Andante grazioso*, Klavierauszug S 76.

Nicht sehr kunstreich, in seiner Wirkung aber anmutig wird das folgende **Terzettino Nr. 11** (Susanna, Gräfin, Ines) in der NZfM beschrieben. Ines und Susanna sind nach der Gräfin Arie auf die Bühne gekommen. Ines beruhigt ihre Mutter, denn sie ist ja der festen Überzeugung, dass Cherubin nichts unversucht lässt, damit die Hochzeit mit Don Alvar nicht stattfindet. Susanna insistiert, dass nichts von ihrem Vorhaben nach außen dringen darf.

²³² Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte*. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd 19. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1970, S. 342-343.

²³³ Waidelich 2004, S. 207.

²³⁴ Kreutzer, Conradin: *Melusina*. Romantische Oper in drei Akten. Von Fr. Grillparzer, Musik von Conradin Kreutzer. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein eingerichtet von Carl Stöber. Wien: Trentsensky & Vieweg [o.J.], S. 76.

Ein Gespräch der drei Frauen wird von einem von allen drei gesungenen Vierzeiler umrahmt.

Quasi als Refrain schreibt Treitschke im Libretto:

Fort, durch freie Ferne
Nehmen wir die Bahn.
Tausend Blumensterne
Lächeln dort uns an.

Conradin Kreutzer vertonte dieses Terzett dreigeteilt. Nach 16 Takten Vorspiel beginnen Susanna, die Gräfin und Ines in H-Dur, *Alla breve*, *Allegro molto e legeramente* [sic]. Susanna vollführt wieder zahlreiche Melismen, oft in Form von Durchgängen oder als Terzsprünge in Achtelnoten. An wenigen Stellen übernehmen auch die Gräfin und Ines die Verzierung in kleineren Notenwerten, während die jeweils anderen Figuren durch einfache Tonwiederholungen im Hintergrund bleiben und lediglich den Akkord vervollständigen. Durch mehrmaliges Wiederholen der einzelnen Verse und aufgrund einiger Zwischenspiele, auch eine kurze *a capella* Stelle ist vorhanden, durch Vor- und kurzes Nachspiel mit der Ankündigung eines Tonartenwechsels, erstreckt sich dieser Teil über insgesamt 80 Takte. Anschließend wechseln die Frauen in einem 53 Takte dauernden Mittelteil in E-Dur einander ab. Gegen Ende dieser Unterredung wird der Satz durch Imitation der Melodie und Vortrag derselben letzten beiden Verse langsam wieder aufgefüllt, bis schließlich alle drei durch Simultaneität glänzen. In den folgenden 46 Takten, wieder in H-Dur, wird, wie im Libretto vorgegeben, der Vierzeiler vom Beginn des Terzetts, wenn auch in verkürzter und leicht variiertes Weise, gesungen. Es ergibt sich somit die einfache und doch wirkungsvolle Form: A – B – A'.

Das folgende Notenbeispiel (NB 21) zeigt einen Ausschnitt aus Teil A. Das Klavier hat keine eigenständige Begleitung, sondern spielt weitgehend mit den Singstimmen. Daher ist hier lediglich der Gesang notiert.

Susanna
p tau - send Blu - men - ster - ne tau - send Blu - men - ster - ne *fz*

Contessa
p tau - send Blu - men - ster - ne tau - send Blu - men - ster - ne *fz*

Ines
54 *p* tau - send Blu - men - ster - ne, läch - eln dort uns an, tau - send Blu - men - ster - ne *fz*

Notenbeispiel 21: Terzett Nr. 11, T 54-66.

Nachdem sich im Mittelteil nach der Imitation die drei Stimmen wieder angenähert haben, erklingt eine kreisende Figur in Achtelnoten im Terzabstand sowohl im Klavier als auch im Gesang, zunächst zur gleichen Zeit, kurz darauf aber zeitversetzt, bevor die letzten Takte mit Wechselnoten in Achteln – sozusagen wird hier Anlauf genommen – eingeleitet werden. Kreisende Achtelnoten finden sich auch schon an der Stelle, wo die Gräfin und Ines Susannas Gesang imitieren, allerdings geht dieser Halbkreis nach unten. Jener im gezeigten Notenbeispiel (NB 22), in dem der Text, da er von allen in gleicher Weise gesungen wird, nur einmal notiert ist, aber nach oben.

Notenbeispiel 22: Terzett Nr. 11, T 117-124.

Till Gerrit Waidelich vergleicht das Terzettino Nr. 11 mit Gesangsblumen, die nach und nach zu einem Strauß gebunden werden, im Gegensatz zu den erheblich lebendigeren Stücken in Mozarts *Figaro* und der *Zauberflöte*, obgleich die Besetzung ident ist. Dennoch kann es als Schmuckstück gelten.²³⁵

Es folgt der Graf mit seiner **Cavatina Nr. 12**. Es fällt anhand des Librettos auf, dass weder an dieser noch an anderer Stelle ein Solostück für den Grafen vorgesehen ist. Hat Treitschke darauf vergessen oder absichtlich keine Arie gedichtet? Kreutzer wollte offensichtlich für jeden Hauptdarsteller eine Arie komponieren, sodass er selbst die Verse zu der Solonummer des Grafen verfasste. Der Text aus dem Klavierauszug lautet:

Ich kenne der Weiber betrüglichen Sinn,
bald Thränen, bald Lachen,
uns sicher zu machen,

mich täuschen sie nicht, so klug wie ich bin.
Trotz Listen und Ränken ich führ' es doch aus,
ich bin und bleibe der Herrscher im Haus!

Graf Almaviva siegt.
Seht wie der Gegner Rotte,
im stolzen Wahn und Spotte,
jetzt schmäählich unterliegt!

Sie wählten steile Wege,
durchkrochen niedre Stege
und marterten sich viel.

Indess' ich vorwärts schreite,
den treuen Knecht zur Seite,
gerade hin zum Ziel!

Graf Almaviva siegt.
Seht wie der Gegner Rotte,
im stolzen Wahn und Spotte,
jetzt schmäählich unterliegt!

Aus Treitschkes Dialog zwischen dem Grafen und Figaro erfährt man, dass Figaro, weil alle gegen Don Alvar sind, nun doch für ihn sein will. Daraufhin verzeiht der Graf Figaros frühere Unbesonnenheiten. So wird verständlich, warum der Graf in seiner Cavatina seinen treuen Knecht an der Seite weiß und beide sich ihrem Ziel nähern. Die übrigen Personen im Schloss, die nicht mit seinem Vorhaben einverstanden sind, werden pejorativ als Rotte, als Horde be-

²³⁵ Waidelich 2004, S. 207.

zeichnet. Der gesprochene Teil wurde also diesmal durch eine vertonte Stelle ersetzt. Die Mühe, die sich der Komponist machte, wurde jedoch nicht honoriert. Die Cavatina ziehe im Vergleich mit Mozart wieder den Kürzeren (AWrMZ)²³⁶, sie sei zu gefloskelt (AMZ)²³⁷.

Das Solostück des Grafen steht zunächst in Es-Dur, 6/8-Takt, *Andantino grazioso*. In diesem Teil sind die ersten sechs Verse dem Metrum folgend vertont. Im Anschluss daran wechselt Kreutzer mit dem Wechsel des Versmaßes in den 4/4-Takt, die Tonart aber wird beibehalten. Erst nach einem Zwischenspiel von vier Takten (*Allegro molto*) ist nun B-Dur vorgeschrieben, *Allegro vivace*. „Graf Almaviva siegt. Seht wie der Gegner Rotte, im stolzen Wahn und Spotte, jetzt schmäählich unterliegt!“ umrahmt in diesem 55 Takte umfassenden Abschnitt die nächsten sechs Verse, welche sich in zwei identisch aufgebaute Dreizeiler gliedern. Die drei Zeilen werden jeweils mit einem Paarreim eingeleitet und mit einer Weise abgeschlossen, wobei die beiden Waisen wiederum reimen. In den ersten sechs Versen verhält es sich umgekehrt: hier beginnt Kreutzer mit einer Weise und lässt den Paarreim folgen. Auch der wiederkehrende, refrainartige Vierzeiler („Graf Almaviva siegt.“) steht bezüglich Reimschema und Behandlung des Versmaßes den Dichtungen Treitschkes in nichts nach. Jedoch scheint abermals, und das wäre aber des Komponisten Aufgabe, die Musik nicht allzu gelungen. Der *Andantino grazioso*-Teil zu Beginn ist zweifelsohne von hoher Expressivität. Schon das Vorspiel ist angereichert mit Trillern, Vorschlägen, Zweiunddreißigstel-Läufen und -Triolen sowie einer kleinen Kadenz, bevor nach einer Fermate der Graf mit einer Achtelnote Auftakt zu singen beginnt. Auch die Singstimme ist reich verziert und lässt dem Darsteller genügend Raum, seine Qualitäten zu beweisen. Bei der Betrachtung des zweiten Teils entsteht der Eindruck, dass doch das Anfangsmotiv trotz seiner Einfachheit Gefallen finden kann, die Weiterführung respektive Verarbeitung des Motivs aber weitgehend fehlt.

²³⁶ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²³⁷ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 475.

Notenbeispiel 23: Cavatina Nr. 12, T 66-78.

Ähnlich wurden diese Verse am Ende der Solonummer vertont, es folgt am Schluss aber noch die gewohnte Stretta. Das Parlando, das zwischendurch streckenweise verwendet wurde („Indes ich vorwärts schreite...“), wirkt etwas unbeholfen, weder witzig noch machtbesessen. Gerade in dieser herrischen Stimmung befindet sich aber der Graf, so singt er am Ende des Abschnittes, der im 6/8-Takt notiert ist.

Der einfache Aufbau der Cavatina könnte für das Durchfallen der Nummer bei den Kritikern verantwortlich sein. Die folgende Tabelle stellt den Aufbau der Arie des Grafen schematisch dar und ersetzt eine umfangreiche verbale Beschreibung.

T 1-58			T 59-62	T 63-118		
A			Überleitung	B		
a	b	a'		c	d	c'

Tabelle 9: Die beiden Figaro: Schematische Darstellung der Cavatina des Grafen.

Einigkeit herrscht unter den zeitgenössischen Kritikern darüber, dass ohne die Kenntnis des Textbuches das folgende **Duett Nr. 13** zwischen Figaro und Lopez wenig Sinn ergibt. Oswald Lorenz geht aus diesem Grunde überhaupt nicht auf diese Nummer ein. In der AMZ und

AWrMZ wird das Duett als nichts Besonderes abgetan. Nachdem der Graf nach seiner Solonummer von der Bühne ging, tritt nun Lopez auf und begegnet Figaro, der in Gedanken versunken erst später erkennt, dass Lopez erneut die Oper besprechen möchte. Denn viel zu früh, so scheint es dem Komponisten, taucht der Notar in diesem Stück auf, sodass ein Zwischenfall die Handlung erweitern und das Finale verzögern soll. Figaro teilt dem Kapellmeister Lopez mit, dass der Vater einen neuen Kammerdiener aufnimmt. Diese Situation bringt den alten Kammerdiener aus der Fassung. Lopez freut sich über diese Idee und spinnt die Geschichte im Abgehen gleich weiter. Er kehrt um und meint zu Figaro, er könnte sich vorstellen, dass in seiner Oper der neue Kammerdiener ein verkleideter Geliebter wäre. Erst dann beginnt das Duett Nr. 13, in dem Figaro auf diesen Einwurf eingeht und sogleich von Rache erfüllt ist.

FIGARO (*für sich*): Du bist verraten! Allzulange
Hast Du mich, stolzer Feind, geneckt.
Jetzt zittre Du! Es schlief die Schlange,
Bis sie ein Zauberwörtchen weckt.
Wie einst in Rom die Gänse riefen
Und retteten das große Reich,
So ruft es mich aus Traumes Tiefen!

Am Ende, Lopez ist bereits freudestrahlend von der Bühne abgegangen, ärgert sich Figaro (dieser Teil ist nicht mehr vertont), dass nicht er, sondern Lopez, diesen Gedanken hatte. Ein kleines „Tentamen“ (lat. Versuch) möchte er beim Anblick seiner Frau Susanna diesbezüglich vornehmen.

Die Nummer 13 beginnt in C-Dur, 6/8-Takt, wobei einleitend ein G⁷-Akkord in verschiedenen Umkehrungen (die rechte und linke Klavierhand verfolgen eine Gegenbewegung) erklingt. Nach dem dritten Mal ertönt nach einem aufwärts strebenden Sechzehntellauf das a³, woraufhin nach einer Pause Figaro (anfangs solistisch) über die Idee, dass es sich um einen Geliebten handeln könnte, nachsinnt. Die Frage „Geliebter?“ wird zweimal vorgetragen, ehe bei dem Wort der Bestätigung „freilich!“ im achten Takt endlich C-Dur erreicht ist. Hier folgt die musikalische Realisierung ganz klar der textlichen Vorgabe nach dem Schema Frage-Antwort. Eine Tempoanweisung fehlt, allerdings wird im dritten Takt *electrisirt/con fuori* [sic] vorgeschrieben, sodass etwa von einem *Allegro* ausgegangen werden darf. Die zahlreichen Sechzehntelnoten stehen für Figaros Erschrecken, dass es sich tatsächlich um eine Verkleidung sowie um einen Geliebten handeln könnte. Nach 62 Takten erfolgt der erste Tonartenwechsel, die nächsten elf Takte stehen in As-Dur, bevor die oben angeführten Zeilen, die Figaro für sich singt, in Des-Dur sowie im Alla breve-Takt erklingen. Kreutzer wünschte die-

se Stelle *mit Pathos/con infasi* [sic]. Daher bewegt sich die Begleitung die nächsten acht Takte vornehmlich in Viertelnoten fort und bleibt so im Hintergrund. Erst ab dem neunten Takt wirbeln wieder Sechzehntel- und Achtelnoten dahin. Ab diesen Textzeilen verlässt Figaro auch den bisherigen Sprechgesang und singt zunehmend melismatischer. Nach vier Takten As-Dur und 23 Takten F-Dur wechselt Kreutzer in einen 3/8-Takt, ebenfalls in F-Dur, mit der Angabe *Allegro scherzando*. Verleitet hat ihn dazu wahrscheinlich der Text, den nun Figaro und Lopez zugleich singen:

Gefunden, gefunden,
Erreicht ist das Ziel.
Der Nebel verschwunden,
Die Täuschung zerfiel.
O schönste der Stunden,
O heiteres Spiel!

Die beiden Bass-Stimmen singen zuerst im Terzabstand, dann setzen sie nacheinander ein, auch Gegenbewegungen sind in den Singstimmen auszumachen. An anderer Stelle hält Figaro das c^1 über 6,5 Takte, während Lopez' Stimme in (punktierten) Achtel- und Sechzehntelnoten darüber tänzelt. Die Schluss-Stretta ist bestimmt von kreisenden Bewegungen im Notentext, zugleich oder abwechselnd in den Singstimmen und später auch in der rechten Klavierhand. So langweilig, wie in der Zeitung geschrieben, mutet es also gar nicht an. Im Gegenteil, sehr viel Abwechslung lässt sich bei genauerer Betrachtung erkennen. Wenn der Kapellmeister Lopez aber den Text „La, la, summ, summ!“ erhält, ist eine frappante Vertonung, etwas noch nie Dagewesenes, eine überraschende Wendung, schwierig. Dem schlechten Urteil entgegenwirkend möchte ich die letzten Takte (ohne Nachspiel) wiedergeben. Wieder ist der Text nur einmal notiert.

The musical score shows the vocal parts for Lopez and Figaro and the piano accompaniment. Lopez's part is in the top bass staff, Figaro's in the middle bass staff, and the piano accompaniment in the grand staff. The score is in 3/8 time and F major. Dynamics include *cresc.*, *f*, and *p*. The page number 227 is at the bottom left.

Notenbeispiel 24: Duett Nr. 13, T 227-246.

Waidelich lobt das Duett Nr. 13 zwar als veritable Buffo-Nummer, trotzdem sei so mancher potentielle Witz verspielt.²³⁸

Wie bereits erwähnt, versucht Figaro von seiner Frau etwas über den neuen Kammerdiener zu erfahren. Dies geschieht in der folgenden Nummer, **Terzetto Nr. 14**. Cherubin, der das Trio vervollständigt, bleibt stets im Hintergrund. Über 370 Takte lang necken Susanna und Figaro einander und Cherubin belauscht die beiden. Viele Motive wechseln einander ab. Manch melodisch origineller Abschnitt, so Waidelich, lässt sich finden. Wiederum sind Tonarten- und Tempowechsel wie auch Taktwechsel komponiert. Der scherzhafte Beginn, wo sich Susanna und Figaro nicht ernst gemeinte Komplimente machen, soll als erstes Notenbeispiel dieses Terzettts dienen. Es lässt sich ein eindeutiger Mozart-Tonfall²³⁹ erkennen.

²³⁸ Waidelich 2004, S. 207.

²³⁹ Ebd., S. 209.

6

12

p *cresc.*

f *fp*

Notenbeispiel 25: Terzett Nr. 14, T 1-15.

Susanna übernimmt im Anschluss daran Figaros Melodie. Auch die folgenden 38 Takte sind geprägt von Figaros Vorgaben und Susannas Nachahmung. In Takt 66 (*più mosso*) singt Susanna Synkopen, während Figaro nach einer Achtelpause mit Sechzehntelnoten hinterher-eilt. Die rechte Klavierhand hat weiterhin Dreiklangszerlegungen in Sechzehntelnoten, die linke Hand weitgehend eine Begleitung in Achtelnoten zu bestreiten.

Più mosso
Susanna

66

71

p *cresc.* *f*

Notenbeispiel 26: Terzett Nr. 14, T 66-75.

Die nächsten Takte sind über weite Strecken im Parlandostil, bis schließlich die Tonart wechselt (F-Dur) und dann auch ein 3/4-Takt (*Allegro molto scherzando*) vorgeschrieben ist. In diesem Walzertempo ist ein nächster Tonartenwechsel (D-Dur) eingebettet. Wieder gibt Figaro die rhythmischen Figuren vor, die zuerst Susanna und danach noch einmal Figaro selbst wiederholt, bis endlich Cherubin zu Wort kommt, die ersten acht Takte allein und schließlich mit den beiden anderen im Terzett. Auch hier haben Susanna und Figaro dieselbe Rhythmik

wie zuvor, Cherubins Stimme wird in das Duett eingegliedert. Acht Takte sollen die einfache, aber effektvolle Melodik erläutern.

Susanna
 Seht den Losen, seht den Lo-sen der so lang mir feind - lich schien,

Cherubin
 Fi - ga - ro, Su - san - na, ko-sen, um sich wech-selnd auf - zu - ziehn,

Figaro
 217 Nur Ge - duld! die Zeit bringt Rosen, ob sie manch - mal spä - ter blühen, Geduld, die Zeit bringt

Notenbeispiel 27: Terzett Nr. 14, T 217-224.

Hernach wird ein Abschnitt in B-Dur und 4/4-Takt, *Allegro moderato*, eingeworfen, worin Susanna von Figaro das Geheimnis erfährt, dass der jüngere Figaro ein Mann von Stand sei. Im folgenden, letzten Abschnitt im 3/4-Takt in C-Dur tut Susanna diese Aussage als albernen Gedanken ab. Das von Susanna vorgegebene Thema übernehmen in der Folge Figaro und schließlich auch Cherubin, wobei sich gegen Schluss hin immer häufiger die Stimmen der Susanna und des Cherubin im Terzabstand bewegen, während Figaro wie im Delirium (er singt hier von Fieber) über weite Strecken denselben Ton g repetiert und nur hin und wieder mit einem Ganzton aufwärts zum a ausweicht. Das von Susanna vorgetragene und von den Männern in der Folge nachgeahmte und auch variierte Thema zeigt sich im nächsten Notenbeispiel 28.

Susanna
 Hast du al - ber - ne Ge - dan - ken, bil - de d'raus kein al - bern

Figaro
 Wort, *fp* Ein - sam - keit ge ziemt den Kran - ken,

Cherubin
 Wort, *fp* Ein - sam - keit ge ziemt den Kran - ken,

324

327

Notenbeispiel 28: Terzett Nr. 14, T 318-329.

Figaro verbleibt nach dem Terzett alleine auf der Bühne. Es tritt ein Page auf, der auf Geheiß Figaros den neuen Kammerdiener beobachten sollte. Der Page berichtet von einem Treffen des jungen Figaro mit Susanna, konnte aber ihr Gespräch leider nicht mehr belauschen, da sie ihn schon bemerkt hatten. Aber er sah, wie der junge Figaro Susannas Hand streichelte. Diese Nachricht scheint Figaro jedoch keineswegs zu schockieren. Die Gleichgültigkeit Figaros nicht verstehend geht der Page wieder ab. Es folgt das **Quartett Nr. 15** mit den Protagonisten Figaro, Graf, Alvar und Cherubin.

Cherubin hat bereits – das ist aus dem Schauspiel bekannt – zugegeben, für Susanna zu schwärmen. Er bittet nun für diese Schwärmerei um Entschuldigung, der Graf und Don Alvar sind nachsichtig und wollen erreichen, dass Figaro seinem jungen Kontrahenten vergibt. Bis zum Schluss bleibt dieser aber misstrauisch. Im Notentext ist dieses Misstrauen sehr gut ab Takt 165 sichtbar. Während Cherubin, Alvar und der Graf gemeinsam vom Frieden singen, wirft, wie so oft in dieser Oper, Figaro seine Bedenken in repetierenden Achtelnoten ein.

165

Notenbeispiel 29: Quartett Nr. 15, T 165-170.

Ein paar Takte vorher schwört Cherubin in Fis-Dur, dass er in Zukunft seine Augen vor Susannas Reizen verschließen will. Die bisherige punktierte Achtel-Rhythmik wird zugunsten

von Halben und Viertelnoten, die wohl eine gewisse Glaubwürdigkeit und Echtheit der Reue ausdrücken sollen, abgelöst. Die Begleitung hält sich in Form von Dreiklangszerlegungen in Achtelnoten, die beim Erklingen von Figaros Bedenken (wie im vorigen Notenbeispiel 29) verstummen, dezent zurück.

Der Schluss des Quartetts steht in D-Dur, es werden noch zwei Motive vorgestellt. Ab Takt 187 treffen Achtelbewegungen im Terzabstand aufeinander, die abwechselnd von Cherubin und Graf sowie von Alvar und Figaro vorgetragen werden.

Notenbeispiel 30: Quartett Nr. 15, T 187-190.

Zuletzt folgen auf- und absteigende Viertelnoten, wobei eine Silbe auf zwei bis drei Noten gesungen wird. Cherubin stellt dieses Thema alleine in Takt 206 vor. Ab Takt 224 übernehmen die Übrigen dieses Thema in Form einer Durchimitation (NB 31).

Notenbeispiel 31: Quartett Nr. 15, T 224-229.

Manch schöne Passage birgt dieses Quartett in sich, das haben auch die Kritiker des Klavierauszuges erkannt. Es hätte viel dramatisches Leben und könnte von großer Wirkung sein, ist

in der AWrMZ²⁴⁰ zu lesen. Und auch die AMZ, die den Klavierauszug schon zwei Monate vorher besprach, beschreibt die Musik als lebendig und unterhaltend.²⁴¹ Oswald Lorenz attestiert Kreutzer eine gewisse Sorgsamkeit, mit der er das Quartett ausarbeitete.²⁴²

Der nächste Auftritt gehört dem **Chor (Nr. 16)**. Die Dienerschaft schmückt mit Girlanden und Kränzen den Garten und ist mit der Beleuchtung beschäftigt. Der Hochzeitswalzer ist in diesem Chorstück, das die Handlung in keiner Art und Weise vorantreibt, vorweggenommen. In B-Dur, 3/4-Takt, *Allegretto*, tänzeln Dienerinnen und Diener über die Bühne. Oswald Lorenz behauptet in der NZfM, „er scheint nur gekommen zu sein, um der folgenden Arie als beliebter Begleiter zu dienen.“²⁴³ Es ist gut möglich, dass der Librettist Treitschke genau diesen Verlauf im Sinn hatte, denn er hat dem Komponisten diese Chorstelle vorgeschrieben.

Susanna blieb bisher ohne Solonummer. Mit dieser **Arie Nr. 17** weiß Walde, der Rezensent der AWrMZ, die Sängerin zufriedengestellt.²⁴⁴ Die AMZ sieht das Gesangsstück mit durchschimmerndem Chor theatralisch wirksam in gewohnt klingender Unterhaltungsweise.²⁴⁵ Alles in allem werde aber nur die Peripetie der Handlung schon zu lange hinausgezögert.

Die Form entspricht dem Text folgend einer A – B – A‘ Arie. Nach einem Rezitativ in C-Dur beginnt die Arie in Takt 23 in F-Dur, 4/4-Takt, *Allegro moderato*.

Gern wollt‘ ich ohne Zagen,
Dem Lustgewühl entsagen,
Und leben still verborgen
In nied’rer Einsamkeit!

Hier aber bleibt mein Sehnen
Ein unbefriedigt Wähnen.
Nicht Freude bringt der Morgen,
Und Nacht ist Trauerzeit.

Gern wollt‘ ich ohne Zagen,
Dem Lustgewühl entsagen,
Und leben still verborgen
In nied’rer Einsamkeit!

Der erste Vierzeiler wird einmal wiederholt und bildet den A-Teil. Innerhalb dieses ersten Teiles variiert Kreutzer die Wiederholung des Textes einerseits durch das Einfügen von Zwi-

²⁴⁰ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²⁴¹ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 475-476.

²⁴² *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

²⁴³ Ebd.

²⁴⁴ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²⁴⁵ *Allgemeine musikalische Zeitung*, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 476.

schenspielen, andererseits durch Verzierungen. Die Sängerin präsentiert ihr gesamtes Belcanto-Repertoire. Die Harmonien wechseln zwischen F- und C-Dur, also der I. und V. Stufe. Der zweite Vierzeiler wird nach Des-Dur verlagert, ein *più allegro* ist vorgeschrieben. Der dritte und vierte Vers dieser Strophe werden mehrmals wiederholt. Obwohl Till Gerrit Waidelich hier keine musikalische Textausdeutung vermutet, wird in diesem Abschnitt beinahe gänzlich auf ausladende Koloraturen verzichtet, obwohl sich einige Takte durch Achtelnoten melismatisch darstellen. Das *più allegro* wird vordergründig durch die Klavierbegleitung unterstützt, in der einzelne Achtelnoten auf jedem der vier Schläge erklingen. Ein gewisses Vorwärtsdrängen kann hier aus dem Notenbild erahnt werden. Die Singstimme jedoch scheint eine Verzögerung zu wünschen. Zahlreiche halbe Noten werden eingeflochten, die „Nacht“ wird dreieinhalb Takte auf dem *ges*² gehalten und dynamisch im Sinne einer *messa di voce* variiert. Der Ton wird nach einem anfänglichen *pianissimo* mit einem *crescendo* über zwei Takte hinweg zu einem *forte* gesteigert, danach folgt das *decrescendo* zurück zum *piano*. Hernach steigt der Chor ein:

Susannens Blicke sagen
 Von Kummer und von Klagen.
 Warum so trübe Sorgen,
 In heller Freudenzeit?

Vers 1 und 2 dieser Chorpassage stehen in Des-Dur, die beiden letzten Verse bereits wieder in F-Dur. Hier wird der letzte Teil der Arie vorbereitet. In diesem A'-Teil variiert Susanna nochmals ihren Belcanto-Gesang, zwischen ihren Versen gesellt sich der Chor hinzu, im letzten Abschnitt fließen die Gesänge ineinander (NB 32).

Susanna
 Gern wollt' ich oh-ne Za - gen dem Lust-ge-wühl' ent - sa - gen und

pp

146

le - ben still ver - bor - gen in nied' - rer Ein - sam - keit!

Coro
p Su -

150

Gern wollt' ich oh - ne Za - gen
san - nens Blick - ke sa - gen,

Coro
p Von

154

dem Lust - ge - wühl ent - sa -
Kum - mer und von Kla - gen,

Coro
pp wa - rum so trü - be

a Tempo mosso
pp

158

dimin. e calan.

gen, und

Sor - gen in hel - ler Freu - den - zeit?

163

Notenbeispiel 32: Rec. u. Arie Nr. 17, T 146-165.

Im Textbuch folgt ein Auftritt Pedros und des Notars, in dem sich die beiden verkennen. Wie bereits erwähnt, glaubt Pedro einem Dichter, der Notar aber einem weiteren Notar gegenüberzustehen. Die Szene endet mit dem Rückzug des wahren Notars vom Geschäft. Anschließend tritt Lopez zu Pedro auf die Bühne.

PEDRO (*dem Notar nachredend*): Gehorsamer Diener! (*zu Lopez*) Wir wären ohnehin nicht gewichen. Abscheulich ist aber das Verfahren, ein Sujet zugleich an zwei Autoren zu geben. Wie leicht hätten wir in den Verdacht eines Plagiats kommen können.

LOPEZ: Sie, mit Ihrem Texte. Ich, niemals mit meiner Musik.

PEDRO: Weil jetzt die komischen Kompositionen eine wie die andere klingen.

LOPEZ: Freund, keinen Zwiespalt unter uns. Halten wir fest zusammen. Wenigstens bis nach der ersten Aufführung!

Es folgt das **Duett Nr. 18**. Das Libretto sieht zu Beginn einen Abschnitt vor, den beide zugleich singen, dieser Teil beendet auch wieder das Duett. Im Zwischenteil wechseln Pedro und Lopez einander ab.

Maestoso

ff

Notenbeispiel 33: Duett Nr. 18, T 1-4.

Die ersten Takte dieses Duettts (NB 33) erinnern an den Ouvertüren-Beginn. Im vierten Takt übernehmen Pedro und Lopez die vorgespilte Melodie, welche zudem als Textausdeutung

verstanden werden kann („Steig hinab in dunkle Tiefen“). Die nächste Verszeile – „schwinge dich in blaue Höh'n“ – wird mit aufsteigenden Sechzehntelnoten zunächst einzeln vorgetragen und später gemeinsam im Terzabstand gesungen. Die Klavierbegleitung besticht durch beständige Achtelnoten respektive Verstärkung einzelner Sechzehntelläufe des Gesangs. Auch der punktierte Marschrhythmus kommt hin und wieder zur Geltung. Die Tonart wechselt von anfangs As-Dur über E-Dur im Mittelteil zu H-Dur. Eine Untersuchung der Opern Mozarts ergab, dass As-Dur auf den jenseitigen Bereich hindeutet.²⁴⁶ (Wie bereits erwähnt, werden verschiedene Tonarten für mehrere Stimmungen verwendet. In der Solonummer der Ines wurde As-Dur als Tonart des Trostes verstanden.) Möglicherweise wurde diese Tonart von Kreutzer gewählt, weil in unserem Operntext unter anderem vom Orkus²⁴⁷ die Rede ist. Das *Maestoso* wird von Anfang bis zum Schluss gehalten. Die oben erwähnte Wiederholung einiger Verse vom Beginn des Duetts bleibt bei Kreutzers Vertonung aus. Stattdessen erklingt unzählige Male – dies entspricht dem letzten Teil in H-Dur – folgender Textabschnitt:

Dann zur Notwehr! Lopez sage,
 Wie das Textbuch schlecht bedacht.
 Und dagegen Pedro klage,
 Dass Musik ihn umgebracht.

Das fleißig gearbeitete Tonstück für zwei Bässe ist Walde (AWrMZ) zufolge gut ausführbar und dürfte „bald als beliebte Productionspiece in Concerten und musikalischen Cirkeln willkommen seyn“.²⁴⁸ Oswald Lorenz (NZfM) kommt „das scurrile Geschwätz der beiden Schächer Pedro und Lopez (Dichter und Musiker)“²⁴⁹ recht ungelegen und sieht sich endlich beim Finale angelangt. Waidelich bemängelt die etwas unvermittelte Beendigung des Stücks ohne nochmalige Steigerungseffekte.²⁵⁰ Vielleicht wäre aber gerade dann der Kontrast zum Finale zu gering.

Dem Finale geht ein Gespräch über die verwirrenden Verhältnisse im Schloss zwischen Don Alvar und dem Grafen voraus, wenig später tritt Pedro hinzu, den der Graf für den Notar hält. Im Laufe der Unterhaltung, in der Pedro um des Grafen Protektion bittet, erzählt der Dichter

²⁴⁶ Auhagen 1983, S. 274.

²⁴⁷ Orkus bezeichnet in der griechischen Mythologie die Unterwelt. Vgl. Hunger 1975, S. 418-419. Es handelt sich hierbei um das gängige Vokabular der Zeit. Schon E.T.A. Hoffmann schreibt in seiner Rezension von Beethovens 5. Sinfonie aus dem Jahre 1810 von der Lyra des Orpheus, welche die Tore des Orkus öffnet. Trotzdem diese Wendung zu Beginn des 19. Jahrhunderts vom Publikum ohne weiteres decodiert werden konnte, führt Hoffmann weiter aus, dass Musik (insbesondere meint er damit die Instrumentalmusik) dem Menschen ein unbekanntes Reich aufschließt. Vgl. Hoffman, E.T.A.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen*. München: Winkler 1963, S. 34.

²⁴⁸ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²⁴⁹ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S 156.

²⁵⁰ Waidelich 2004, S. 210.

die Handlung der Oper, die er und Lopez verfassen. Der Graf, der bisher glaubte, die Einzelheiten des Ehekontrakts zu hören, ist höchst erstaunt über die Ausführungen.

PEDRO: [...] Alles ist nach den strengsten Regeln. Die Braut ist jung, naiv und unerfahren, sie mag den Bräutigam nicht, den der Vater ihr aufdringt. Die Mutter ist eine gute liebe Dame, welche aber trotz des besten Willens, der Tochter nicht helfen kann. Der Vater selbst wäre gut, aber es fehlt ihm hier (*auf die Stirn zeigend*) recht sehr. Er ist, wie alle Schwachköpfe auf seiner Meinung gewaltig versessen, und wird von einem spitzbübischen Bedienten an der Nase herumgeführt.

GRAF (*mit höchstem Erstaunen*): Wie?

PEDRO: Ja, wie ich Eurer Exzellenz sage. Ein vornehmer Herr, aber blödsinnig. Man spielt mit ihm, wie die Katzen mit der Maus. Der Bräutigam ist ein armer Abenteurer, -

(*Der Graf und Don Alvar sehen einander an; letzterer ist in sichtbarer Verlegenheit.*)

GRAF (*zu Don Alvar*): Das ist eine Unverschämtheit, die ihres Gleichen sucht.

PEDRO: Mehr Not als Unverschämtheit. Die Braut hat Geld, er aber nichts. Er heiratet sie bloß des Geldes wegen.

ALVAR: Schwarze Verleumdung! Der Kerl verdient, unter dem Stocke zu sterben.

Verwirrt über den Zorn, den das Opersujet auslöst, verlässt Pedro die Bühne. Nun tritt Figaro auf und das in Musik gesetzte **Finale Nr. 19** beginnt nach vier Takten Vorspiel mit „Verräter! Deine Maske wird jetzt dir abgezogen“. Der Graf und Don Alvar fragen Figaro in D-Dur, 4/4-Takt, *Allegro brillante*, nach dem Grund für die Verleumdungen, die er gegenüber dem Notar äußerte. Figaro kann schließlich nach 58 Takten Anfeindungen der beiden Männer das Missverständnis in G-Dur, 4/4-Takt, *più allegro*, aufklären. Gemeinsam mit Pedro, der eben auf die Bühne zurückkehrte, teilt er dem Grafen und Don Alvar mit, dass es sich keineswegs um einen Notar, sondern um einen Operndichter handle. Es folgt ein 16-taktiger, vierstimmiger Abschnitt im Parlando-Stil, in dem zwar die vorherige, etwas brenzlige Situation, in der der Graf als dumm und Don Alvar als Abenteurer dargestellt wurden, durch die Information, dass es sich bei Pedro um einen Dichter und nicht um einen Notar handelt, entschärft wird, jedoch die Identität des neuen Kammerdieners immer noch im Verborgenen bleibt („Wie? Kein Notar, ein Dichter? Doch seh‘ ich noch nicht klar.“). Doch damit ist dieser Teil des Finales noch nicht abgeschlossen. Figaro muss an dieser Stelle noch mitteilen, dass er Lopez und Pedro von Basilio als Ideengeber für einen wirkungsvollen Opernstoff empfohlen wurde. Erneut wird anfangs paarweise, anschließend vierstimmig darüber sinniert, dass Pedro kein Notar ist.

In Takt 126 treten die Gräfin, Ines und Susanna auf, um einen weiteren Gast anzukündigen, über dessen Anwesenheit sie sich sichtlich freuen. Die frohe Kunde geschieht in C-Dur, 3/4-

Takt, *Allegro molto*. Die Einigkeit der drei Frauen ist durch ihren Einsatz zur gleichen Zeit gekennzeichnet. Der Graf mischt sich einige Zeit später unter den Frauengesang. Er sieht sich am Ziel, denn Braut und Bräutigam sind anwesend. Der von den Frauen angekündigte Gast weckt beim Grafen wenig Interesse.

Plötzlich wechselt die Musik nach Es-Dur, 4/4-Takt, *Allegro di Marcia ma vivace*. Der neue Gast wird mit einem Trompetenstoß-Motiv und punktiertem Marschrhythmus angekündigt. Es „erscheint der Schluß, obgleich erwünscht, doch zu schnell herbeigeführt, der dramatische Knoten mit Einem Worte – durchgehauen statt gelöst.“²⁵¹ Dieser Einwand Waldes ist nicht ganz verständlich, da mehrmals die unzähligen, als unnötig erachteten Verzögerungen in der Oper kritisiert wurden. Nun wendet sich endlich – so ist auch in der NZfM zu lesen – alles zum Guten und wieder ist der Kritiker nicht damit zufrieden. Doch auch Andreas Wilhelm, der sämtliche Figaro-Dramen des 18. Jahrhunderts und somit auch *Les deux Figaro* des Martelly bewertete, spricht von einem positiven Ausgang, der recht plump herbeigeführt wurde. „Kein wirkliches Desimbroglio beendet die Handlung, sondern ein Schwert, das den Gordischen Knoten durchtrennt.“ Die Verzögerungen vor der zwar ersehnten, aber eben abrupt eingetretenen Peripetie, vergleicht Wilhelm mit einem gekünstelten Kuddel-Muddel.²⁵²

Don Cherubin ist also der wahre Bräutigam der Ines, Figaro und Don Alvar müssen sich von ihrem ursprünglichen Plan verabschieden, denn der Graf ist nicht zuletzt aufgrund eines Schreibens des Königs, das ihm Cherubin aushändigte, mit dem neuen Schwiegersohn einverstanden. In c-Moll verweist der Graf Don Alvar und Figaro des Hauses. Während Don Alvar mit einer fallenden Septime um Vergebung bittet, trägt Figaro im aufsteigenden Es-Dur-Dreiklang sein Schicksal mit Stolz (NB 34).

The image shows a musical score for two vocal parts and piano accompaniment. The top staff is for Don Alvar, in c-Moll, 4/4 time, with the lyrics "O Ver - ge - bung". The middle staff is for Figaro, in Es-Dur, 4/4 time, with the lyrics "Fort mit Kla - gen, ff lass uns". The bottom staff shows the piano accompaniment, starting at measure 272, in Es-Dur, 4/4 time.

²⁵¹ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²⁵² Wilhelm 2007, S. 236.

The image shows a musical score for a vocal line and piano accompaniment. The vocal line is in bass clef with a key signature of one flat (B-flat) and a 6/8 time signature. The lyrics are: "stolz das Schick-sal tra - gen! stolz! stolz!". The piano accompaniment is in treble and bass clefs, with a key signature of one flat and a 6/8 time signature. The score includes dynamic markings such as *ff* and *fz*, and a measure number of 276.

Notenbeispiel 34: Finale Nr. 19, T 272-279.

Es folgen 50 Takte in G-Dur beziehungsweise D-Dur, 6/8-Takt, *Allegro*, worin von Pedro, Lopez und Figaro das Ende der Oper besungen wird, bevor die Gräfin, Susanna, Ines und Cherubin im Quartett ihren Wunsch in Erfüllung gehen sehen. Der Wechsel nach D-Dur vollzieht sich bei des Grafen Worten „Sie mein Sohn!“. Die Tonart wird beibehalten, jedoch wird für die Schluss-Stretta ein 4/4-Takt im *Allegro vivace* vorgeschrieben. In den letzten 65 Takten singen Lopez und Pedro die Schlussverse:

Singend, klingend, Wünsche bringend,
 Auf zum Sternenhimmel dringend,
 Wie's zur Oper wir erfunden,
 Lasst uns feiern diese Stunden,
 Majestätisch, freudenvoll!

Schließlich steigen die übrigen Protagonisten und der Chor ein. Dazu wird die von Lopez und Pedro vorgegebene Melodie zunächst übernommen und im Verlauf variiert.

Singend, klingend, Wünsche bringend,
 Auf zum Sternenhimmel dringend,
 Feiern froh wir Amors Tat.
 Der ein mächt'ger Gott im Streite,
 Zu der Liebenden Geleite
 Hilfreich, kraftvoll, segnend naht!

Ist das Finale des zweiten Aktes mit knapp 400 Takten zu kurz? Waidelich erkennt in der letzten Nummer Abwechslungsreichtum, Parlando und rasches Vorwärtsdrängen. Aber er räumt auch ein, dass immer wieder sangbare Melodien meist nur kurz aufblitzen. Hätte Kreutzer andere Opernstellen raffen und das Finale dafür mehr auskosten sollen? Die zeitgenössischen Kritiker berichten von einer lebendigen, aufregenden Wirkung des Finales Nr. 19 (Oswald Lorenz²⁵³) respektive von einem würdigen Schluss der Oper (Walde²⁵⁴).

²⁵³ *Neue Zeitschrift für Musik*, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 156.

²⁵⁴ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

Am meisten überrascht der Schlusskommentar von Walde über dieses Werk, welches er trotz aller negativen Anmerkungen als „eine der erfreulichsten Erscheinungen in diesem Genre der deutschen Opernmusik“²⁵⁵ sieht.

Am 11. November 1842 wird in der NZfM in der Rubrik „Aus Köln“ berichtet:

Von den Compositionen Kreutzer's sahen wir nach seinem „Nachtlager“ die „beiden Figaro's“, welche aber nicht geeignet wären, mit dem Werke Mozart's und Rossini's eine Trilogie zu bilden, was das Buch allerdings beabsichtigte. Obschon dasselbe voller dramatischer Scenen ist, blieb die Bearbeitung flauer und matter wie jene des Nachtlagers von Granada, das nur von Kreutzer's Freunden *quand même* in den Himmel erhoben werden kann, obgleich einige schöne Motive nicht abzusprechen sind. [...] Wer eine Kreutzer'sche Oper aufmerksam anhört, wird sich überhaupt bald überzeugen, daß der Componist in dieser Gattung nichts Größeres leisten kann, daß er hierin seinen Beruf verkannt hat, welcher ihn mit mehr Glück auf das Gebiet des größeren Liedes, des Tafelliedes, leiten sollte, wie denn auch die vierstimmigen Männergesänge wohl das vorzüglichste sind, was Kreutzer geschrieben, in Auswahl so schön sind, als nur derartige Werke geschrieben worden.²⁵⁶

Beim Rezipieren sämtlicher Beiträge in den Zeitungen dürfte unter anderem der Anspruch der Fortsetzung schuld daran sein, dass die Oper durchfiel. Die sehr hohen Erwartungen wurden einerseits nicht erfüllt, andererseits hielt Kreutzers Komposition dem Vergleich mit Mozart und Rossini nicht stand.

²⁵⁵ *Allgemeine Wiener Musik-Zeitung*, 14. August 1841, Nr. 97, S. 407.

²⁵⁶ *Neue Zeitschrift für Musik*, 11. November 1842, Bd 17, Nr. 39, S. 161.

4 ZUSAMMENFASSUNG

Bei Beaumarchais ist Figaro ein intriganter Diener,²⁵⁷ aber ist er auch ein Vertreter des aufsteigenden Bürgertums? Er verkehrt mit dem Grafen Almaviva wie mit einem Gleichgestellten.²⁵⁸ Beide sind ja bloß aus Zufall in diese Welt hineingeboren. Der Zufall allein entscheidet über die Annehmlichkeiten, die dem einen zugeführt werden und die der andere entbehren muss. Seine Geldgier macht Figaro aber noch nicht zum Bourgeois, sonst „wären alle listigen Diener der tausendjährigen Komödiengeschichte Bürger“²⁵⁹. Elisabeth Wiesinger beschreibt in ihrer Diplomarbeit *Die Figur des Figaro bei Mozart und Rossini*, dass das Publikum bei Rossini von der Energie und dem sprühenden Charme Figaros mitgerissen, bei Mozart aber ob der begriffsstutzigen Tollpatschigkeit des Protagonisten zum Schmunzeln und mitfühlender Teilnahme verleitet wird.²⁶⁰

Dass das Publikum in *Die beiden Figaro* kein Mitleid mehr mit dem älteren Figaro hat, steht außer Frage. Seine kapitalistische Einstellung, seine Geldgier lässt ihn vermutlich schnell an Sympathie einbüßen. Figaro scheint die Freundschaft mit Torribio/Don Alvar nicht viel wert zu sein, denn er verkauft seinen Freund. Susanna, in die er doch so verliebt war, kann ihren Mann, der stets auf den eigenen Profit aus ist, mit einem Jüngeren nicht eifersüchtig machen. Am Ende scheint ihn der Rauswurf aus dem gräflichen Schloss und die damit verbundene feste Anstellung mit dem fixen Gehalt nicht weiter zu kümmern. Der so auf materielles Vermögen bedachte Figaro ist keineswegs verunsichert ob des zukünftig fehlenden Einkommens. Vielmehr meint er, ohnehin eine adäquate Summe angespart zu haben, mit der er sein Auskommen haben wird. Sturheit und Trotz könnte man Figaro hier nachsagen. Diese Eigenschaften rufen beim Publikum allerdings kein Mitleid hervor. In den rund 16 Jahren seit Figaros Hochzeit hat er demnach keinerlei positive Entwicklung durchlaufen, sondern er verhält sich wie ein Kind, das seinen Willen nicht durchsetzen kann. Figaros Attitüde zeugt von einem Rückschritt respektive dem Stagnieren der mentalen Stärke.

Pedro, der Lustspielautor, läuft Figaro den Rang ab. Er erhält im Schauspiel das letzte Wort; in der Oper schließt nach dem Abgang Figaros der Schlusschor nach Pedros Einführung. Mit (fiktiv) erhobenen Zeigefinger erfährt das Publikum die Moral von der Geschichte, dass nämlich immer die Ehrlichkeit siegt und jeder Schwindel auffliegen muss. Dass Figaros Intrige

²⁵⁷ Lamacchia 2009, S. 306.

²⁵⁸ D'Amico / Henze-Döhring 1994, S. 389.

²⁵⁹ Lamacchia 2009, S. 308.

²⁶⁰ Wiesinger, Elisabeth: *Die Figur des Figaro bei Mozart und Rossini*. Dipl.-Arb., Wien 2012, S. 102.

nicht funktioniert und nur der rechte Liebhaber die Braut bekommt, ist für Pedro der natürliche Lauf der Dinge.

Die Frauen, Ines gesellt sich sowohl in der Vorlage als auch in dieser Oper zu der Gräfin und Susanna neu hinzu, sind jenen in *Figaros Hochzeit* ähnlich. Jedoch sind sie nun bar jeglicher Versöhnlichkeit gegenüber dem älteren Figaro. Susanna vermutet sofort ihren Mann hinter der plötzlichen Anweisung, ins Schloss zurückzukehren, aus dem sie vor drei Jahren praktisch verbannt wurden, damit niemand Figaro beim Ränke Schmieden stört. Susanna und die Gräfin kennen Figaro und seine Spitzbübereien bereits und wissen, wie sie damit umgehen beziehungsweise dagegen arbeiten können. Im Vergleich Susanna-Gräfin wirkt die Kammerzofe als die intelligentere, sie ist jederzeit gut gelaunt und spritzig, sie gibt ihrem Figaro auch stets Contra. Die Gräfin indessen spricht Susanna meist nur nach („Ich will nicht“). Ines, noch etwas unerfahren, wird im Jüngerschen Lustspiel von den beiden älteren Frauen in der ersten Szene des dritten Aufzugs beschworen, sich bei der Ankunft Cherubins nicht anmerken zu lassen, dass es sich um ihren Liebhaber handelt. Sie wird hier also eindeutig zum Lügen und Betrügen angehalten. Freilich ist ihre Lüge durch den verständlichen Beweggrund, einen ihr unbekanntem Mann heiraten zu müssen, den sie nicht liebt, motiviert. Sie lernt, dass man Figaros Lügen und Betrügereien nur mit weiteren Unwahrheiten bekämpfen kann. Dass sie schließlich ihren geliebten Cherubin heiraten kann, geschieht nur wegen ihrer kleinen Schwindelei, wenngleich es sich lediglich um das Vorenthalten von Informationen handelt.

Figaro vereinte in früheren Stücken das Gute und das Böse in sich. In *Die beiden Figaro* erhält Figaro nur noch den bösen Part, während Cherubin den ethisch hehren Teil für sich beansprucht.²⁶¹ Aber nicht sehr raffiniert und charmant wirkt das Vorgehen des Cherubin.

Der Graf und Don Alvar sind als notwendige Randfiguren zu sehen. Der Vater der Braut muss sein Einverständnis zur geplanten Hochzeit geben. Es bedarf eines Bräutigams, damit Figaro zu seinem Geld kommt. Don Alvar aber möchte im Gegensatz zu seinem früheren Freund Figaro nun ein ehrliches Leben beginnen, zu dem eben diese Heirat notwendig ist, denn ihm fehlt das nötige Startkapital. Danach soll Schluss sein mit dem Betrügen. Dieses Versprechen sucht er ja auch Figaro abzurufen. Insofern können der Graf durch seine Unwissenheit, durch das Nichtverstehen der Vorgänge in seinem Schloss einerseits, und Don Alvar aufgrund seiner Reue und dem Wunsch nach Besserung andererseits beim Publikum Sympathie erwecken.

Andreas Wilhelm sieht Martellys Komödie schnell und schlecht geschrieben. Dennoch ist dem Stoff eine gewisse Eignung für eine Opera buffa nicht abzusprechen.

²⁶¹ Wilhelm 2007, S. 242.

Wie schon im *Barbier von Sevilla* und in *Figaros Hochzeit* steht in dem Lustspiel *Die beiden Figaro* eine bevorstehende Hochzeit im Zentrum des Geschehens. Anfangs werden in allen Stücken die Ehen (Graf-Rosina; Figaro-Susanna; Cherubin-Ines) in ihrem Zustandekommen zunächst behindert, am Ende können sie aber doch geschlossen werden. Die Verwicklungen und Verwirrungen, Hauptkonstituenten einer Komödie, werden in *Les deux Figaro* sowie in *Die beiden Figaro* ad absurdum geführt. Besonders Figaro, der seinen eigenen Betrügereien zum Opfer fällt, büßt sowohl beim Publikum als auch bei den Figuren im Stück Sympathie ein, da er zu oft seinen Standpunkt wechselt und jedermanns Vertrauen missbraucht. Einzig und allein der Umstand, dass er das Vertrauen der Frauen verloren hat, schmerzt den Diener. Die Rezensionen des Klavierauszuges aus dem Jahr 1841 erwecken den Eindruck beim Rezipienten, dass die kleinen, fast unscheinbaren Peripetien den Blick auf den eigentlichen, entscheidenden Wendepunkt im Stück vernebeln, als Don Cherubin in Uniform die Bühne betritt und Figaro des Hauses verwiesen wird. Die Kritiker beschreiben die Wendung im Stück als zu sehr verzögert und schon lange erhofft, dennoch aber als zu plötzlich eingetreten. Handelt es sich ausschließlich um einen Fehler des Librettisten? Von Treitschke sind einige gute, für eine Komödie typische Handlungsverläufe eingebaut. Das Verkennen einer Person durch eine andere lässt das Publikum über das fehlende Wissen der agierenden Darsteller auflachen. So wird Figaro, in Gedanken seine nächsten Schritte planend, von Pedro (Jünger III/5; Treitschke II/4) um Rat gefragt. Aneinander vorbeiredend entwickelt sich ein entzückender Dialog. Ähnliches belustigt den Zuseher, als Pedro und der Notar die Profession des jeweils anderen nicht erkennen und dadurch die eigene Existenz bedroht sehen, sowie in der Szene, als der Graf in Pedro den gerufenen Notar sieht. In *den Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte* sind gewissermaßen Regeln zum Verfassen eines guten Librettos notiert, wenn der Poet über die Zusammenarbeit mit Antonio Salieri berichtet. So muss zum Beispiel ein Finale, an dem sämtliche Darsteller teilzunehmen haben, sofort das Publikum in den Bann ziehen. Christine Villinger schreibt in ihrer Monografie über Paisiellos Opern, dass die Kombination von französischer Vorlage und italienischer Musik dem Komponisten zum Erfolg verhalf. Beide Komponenten treffen auch auf *Die beiden Figaro* zu. Des Öfteren wurde in den Printmedien Kreutzers italienische Kompositionsweise lobend erwähnt. Dass der französische Schauspieler und Theaterdichter Martelly das Sujet kreierte, wurde ausreichend besprochen. Auch die Anforderungen an das Libretto, wie sie Da Ponte verstand zu befolgen, kannte und realisierte Treitschke in *Die beiden Figaro*.

Andererseits entsteht der Eindruck, dass Treitschke und Kreutzer selbst vom Erfolg ihrer Oper nicht überzeugt waren. Im Text finden sich immer wieder Anspielungen, dass dieser Stoff

langweilig wäre, dass die Oper durch allerlei Spielereien wie beispielsweise türkische Musik an Effekt gewinnen müsse. Die Schwierigkeiten, die beim Verfassen einer komischen Oper entstehen können, werden im Libretto thematisiert. Beispielsweise wird erwähnt, dass die SängerInnen nicht nur singen, sondern auch mit schauspielerischen Qualitäten überzeugen müssen. Im Dialog zwischen Pedro und Lopez vor dem Duett Nr. 18 wird auf die Möglichkeit eines Plagiats verwiesen, das auf musikalischer Ebene allerdings ohnehin nicht nachzuweisen sei, weil – Welch extremer Vorwurf – alles gleich klinge. Im angesprochenen Duett singen Lopez und Pedro dann vom schlechten Textbuch und von todbringender Musik. Könnte hinter den Worten aus der Feder Martellys noch eine sarkastische Absicht und bei Treitschkes Libretto eine eigentümliche Art der Selbstreflexion vermutet werden, so lässt die Komposition Kreutzers diesen Schluss nicht eindeutig zu. Denn so manch schöner, musikalischer Gedanke ist in dem Klavierauszug zu finden, jedoch fehlt es an überraschenden Wendungen oder an erkennbarer Ironie. Das soll heißen, dass die Melodien oft das Aufzeigen gesanglicher Qualitäten vermuten lassen, jedoch nicht die jeweiligen Charaktere unterstreichen. Wolfgang Ruf fasst Mozarts *Figaro*-Oper als kompositorisches Werk der geistigen Überlegenheit einer sozial unterlegenen Schicht²⁶² zusammen. Solch Tiefgang ist bei Kreutzer nicht erkennbar, nicht zuletzt aufgrund des Librettos und dessen Entstehungsgeschichte (so soll die Vorlage aus Rache entstanden sein). Dennoch dürfen einige melodische Abschnitte und das Pathos, das Kreutzer doch mehrmals in den Vordergrund zu rücken vermochte, nicht als belanglos abgetan werden, wenngleich nicht alle Emotionen musikalisch erkennbar sind. Die Klangereignisse stehen für sich, sie bilden aber keine Zusammenhänge untereinander; der wiederkehrende Marschrhythmus ist hierfür zu wenig Reminiszenz und vor allem durch den Begriff *Banda turca* oder das Auftreten Cherubins in Uniform, nicht aber als Markierung eines Charakterzuges einer oder mehrerer Personen oder einer Stimmung motiviert.

Kreutzers Stärken sind in der Anlage und Realisierung von Ensemblenummern zu sehen. Die mehrteilige Introdution ist ein gutes Beispiel dafür. Insgesamt schrieb Kreutzer eine solide Dialogoper, in der die gesprochenen Partien den musikalischen Verlauf nicht unterbrechen, sondern diesen begründen. Die Musik scheint die Worte aber nicht recht zu unterstützen, so dass zwei voneinander unabhängige Ebenen statt einem Ganzen entstehen. Kreutzer orientierte sich mit dieser Komposition höchstwahrscheinlich am italienischen Publikumsgeschmack der Wiener. Schließlich wurde die Oper für Wien komponiert. Albert Lortzing teilte unabhängig davon einige Jahre nach Entstehung der Kreutzer-Oper in einem Brief mit, dass er als

²⁶² Ruf, Wolfgang: *Die Rezeption von Mozarts "Le nozze di Figaro" bei den Zeitgenossen*. Wiesbaden: Steiner 1977 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 16), S. 127.

Opernkomponist für Wien nicht geeignet sei, denn dort dominiere nur italienische Musik. Deutsche Opern von Marschner und Spohr würden nur anstandshalber gespielt und alsbald wieder vom Spielplan genommen, weil sie vom Publikum nicht akzeptiert würden. Des Weiteren kritisierte er die Art und Weise der Kompositionen. „Nur Dudeley und immer Dudeley und Trillerei!“²⁶³

Eine detaillierte Besprechung des formalen Aufbaus der einzelnen Nummern könnte in dieser Arbeit vermisst werden. Ebensolche schien jedoch aufgrund von fehlenden Kongruenzen nicht sinnvoll. Die Musik Kreutzers orientiert sich vornehmlich am Text und nicht an periodischen Strukturen oder an gängigen Formgesetzen. Zwar wurden hier und da Verse eliminiert oder wiederholt beziehungsweise Textabschnitte komprimiert, jedoch blieb eine umfassende Umarbeitung hinsichtlich Versfuß aus. Das Libretto wurde vom Komponisten weder in achtaktige Perioden noch in eine Sonatenhauptsatzform gezwängt. Auch die Ouvertüre kommt ohne Gliederung in Exposition, Durchführung und Reprise aus. Dennoch entstanden geschlossene Nummern, indem Kreutzer oftmals auf das jeweils eingangs vorgestellte Thema im Verlauf des Gesangsstückes Bezug nahm, ohne die üblichen Formkriterien streng zu befolgen. Die dreiteilige Liedform (A – B – A') sowie eine modifizierte Da-Capo-Arie sind dennoch mehrmals vertreten.

Sämtliche Figaro-Produktionen, sei es nun als Sprechstück oder als Musiktheater, waren nicht von vornherein erfolgreich. Die anfänglichen Schwierigkeiten von Beaumarchais' Komödien, aber auch der Opern von Mozart und Rossini wurden im Verlauf dieser Arbeit erwähnt. Hätte Kreutzers Werk nach weiteren Aufführungen die Akzeptanz des Publikums und der Kritiker erlangt? Vielleicht wäre eine kleine Umarbeitung effektiv gewesen und hätte den gewünschten Erfolg gebracht. Die Frage, ob die Oper *Die beiden Figaro* heute großen Anklang finden könnte, bleibt vorerst unbeantwortet, denn bis auf eine Neuinszenierung der Neuburger Kammeroper im Jahre 1998 gibt es keine Aufführung.

Abschließend ist festzustellen, dass Kreutzers Oper wohl als Fortsetzungsooper angenommen werden kann, so wie es Treitschke auch intendierte. Die Harmonien und Melodien gehen gut

²⁶³ Brief vom 29. Mai 1847 von Albert Lortzing an Philipp Reger. In: Capelle Irmlind (Hrsg.): *Albert Lortzing. Sämtliche Briefe*. Historisch-kritische Ausgabe. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1995 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 4), S. 293-296, hier: S. 294. Vgl. auch: Capelle, Irmlind: „Albert Lortzing und das bürgerliche Musiktheater. Zur Abhängigkeit seines Schaffens von seinem jeweiligen Wirkungsort“. In: *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e.V. hrsg. von Irmlind Capelle. München: Allitera 2004, S. 259-274, hier: S. 270.

ins Ohr, eine Wortausdeutung ist mancherorts erkennbar. Die Vorspiele zu einigen Arien und Ensembles muten allerdings bei Mozarts *Figaro*-Oper kürzer an, sodass ein gewisses Tempo erhalten bleibt, das nicht zuletzt das Publikum mitreißt. Kreutzers Komposition wird in ihrem Fluss oftmals gestört. Die Rossini-Walze, so merkt Waidelich an, ist in den Strettas der einzelnen Nummern bei Kreutzer vorhanden. Jedoch wird möglicherweise durch die zeitweilig langen Dialoge zwischen den Gesangsstücken sowie durch ausgedehnte Vor- und Nachspiele der Nummern wiederum der Schwung aus der Oper genommen. Immer wieder ist von unzureichenden schauspielerischen Qualitäten der Sängerinnen und Sänger zu lesen, sodass der gewünschte Esprit nicht erreicht wurde. Dass es sich um keinen guten Stoff für eine Opera buffa handelt, kann nicht behauptet werden. Denn zahlreiche Opern mit diesem Sujet sind entstanden. Die Kritiker, die sich mit dem Klavierauszug der Oper beschäftigten, waren nicht durchgängig überzeugt. Möglicherweise waren es aber die ZuseherInnen, die eine Vorstellung miterlebten.

Um eine objektive Meinung bezüglich Originalität der dritten Figaro-Oper zu erhalten, wäre ein Vergleich der Kreutzer-Oper mit Werken um dasselbe Sujet notwendig. Wie erwähnt, bieten sich dazu mehrere Opern an. Erstrebenswert wäre zuvorderst – dies ist als Anregung für eine fortführende Beschäftigung mit dem Thema zu verstehen – eine Analyse Saverio Mercadantes *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia* sowie eine Gegenüberstellung der Ergebnisse.

5 QUELLENVERZEICHNIS

5.1 Primärliteratur

5.1.1 Textquellen

Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie. Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981.

Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte. Hrsg. von Gustav Gugitz. 3 Bände. Dresden: Aretz Verl. 1924.

Hoffman, E.T.A.: *Schriften zur Musik. Aufsätze und Rezensionen.* München: Winkler 1963.

Jünger, J.F.: *Die beiden Figaro. Ein Lustspiel in fünf Aufzügen. Frei nach Marvelli bearbeitet.* o.O. 1799. Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. A-Wn, Cod. S.n. 13167.

Jünger, Johann Friedrich: *Die beyden Figaro. Ein Lustspiel in 5 Aufzügen frey nach Martelli* von J.F. Jünger. Wien [nach 1791]. Handschriftensammlung der Österreichischen Nationalbibliothek. A-Wn, Cod. S.n. 13011.

W.A. Mozart. *Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro.* (KV 492) Opera buffa in vier Akten. Libretto von Lorenzo Da Ponte. Ital./Dt. Übers. u. Nachw. von Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam 2011 (UB 7453).

Mozart Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Erw. Ausg. mit einer Einf. und Erg. Hrsg. von Ulrich Konrad. Bd 3: 1780-1786. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2005.

Gioacchino Rossini. *Il barbiere di Siviglia / Der Barbier von Sevilla.* Melodramma buffo in due atti / Komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini. Ital./Dt. Übers. von Thomas Flasch, Nachw. von Albert Gier. Stuttgart: Reclam 2008 (UB 8998).

Treitschke, Georg Friedrich: *Die beyden Figaro.* Komische Oper in zwey Aufzügen. Als Fortsetzung vom Barbier von Sevilla und Figaro's Hochzeit; nach dem Lustspiele des Marvelli. Handschriftensammlung der Wienbibliothek. A-Wst, ZPH 1472.

5.1.2 Zeitschriften

Allgemeine musikalische Zeitung, 1. Dezember 1819, Jg. 21, Nr. 48, Sp. 824-825.

Allgemeine musikalische Zeitung, 14. Juni 1820, Jg. 22, Nr. 24, Sp. 418.

Allgemeine musikalische Zeitung, 5. Juli 1820, Jg. 22, Nr. 27, Sp. 462-463.

Allgemeine musikalische Zeitung, 16. Juni 1841, Jg. 43, Nr. 24, Sp. 473-477.

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 12. August 1841, Nr. 96, S. 402-403.

Allgemeine Wiener Musik-Zeitung, 14. August 1841, Nr. 97, S. 406-407.

Neue Zeitschrift für Musik, 18. Jänner 1839, Bd 10, Nr. 6, S. 24.

Neue Zeitschrift für Musik, 14. Mai 1841, Bd 14, Nr. 39, S. 155-157.

Neue Zeitschrift für Musik, 11. November 1842, Bd 17, Nr. 39, S. 161.

5.1.3 Musikalien

Kreutzer, Conradin: *Die beyden Figaro*. Komische Oper in zwey Aufzügen. Als Fortsetzung vom Barbier von Sevilla und Figaros Hochzeit. Nach dem Lustspiele des Marvelli. Wien 1840. Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel, D-W, Wd 4° 314 P a/b (Partiturmanuskript).

Kreutzer, Conradin: *Die beiden Figaro*. Komische Oper in zwei Aufzügen von Treitschke, in Musik gesetzt von Conradin Kreutzer. Vollständiger Clavier-Auszug. Braunschweig [u.a.]: Meyer [u.a.] [ca. 1840].

Kreutzer, Conradin: *Die beiden Figaro. Schluß-Allegro des Quintetts im ersten Act*. Partitur. Handschriftensammlung der Wienbibliothek. A-Wst, MHc-4038.

Kreutzer, Conradin: *Melusina*. Romantische Oper in drei Akten von Fr. Grillparzer, Musik von Conradin Kreutzer. Vollständiger Auszug für das Pianoforte allein eingerichtet von Carl Stöber. Wien: Trentsensky & Vieweg [o.J.].

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Le nozze di Figaro*. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd 16. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1973.

Mozart, Wolfgang Amadeus: *Die Zauberflöte*. In: *Neue Ausgabe sämtlicher Werke*. In Verbindung mit den Mozartstädten Augsburg, Salzburg und Wien herausgegeben von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg. Serie II: Bühnenwerke. Werkgruppe 5: Opern und Singspiele. Bd 19. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1970.

Rossini, Gioacchino: *Der Barbier von Sevilla*. Komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini. Deutsche Übersetzung von Wolf Ebermann und Hellmut Döhnert. Klavierauszug von Hans-Georg Kluge. Leipzig: Edition Peters 1988.

5.2 Sekundärliteratur

Adamo, Mark: Art. „Corigliano, John (Paul)“. In: *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*. Second Edition. Ed. by Stanley Sadie. Vol. 6. London [et al]: Grove 2001, S. 466-467.

D'Amico, Fedele / Henze-Döhring, Sabine: „Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht (Der Barbier von Sevilla)“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. Bd 5: Werke Piccinni – Spontini. München [u.a.]: Piper 1994, S. 387-394.

Angermüller, Rudolph: *Figaro*. Richard Spängler, Präsident der Internationalen Stiftung Mozarteum zum 80. Geburtstag zugeeignet. München: Bayerische Vereinsbank 1986.

D'Aprile, Iwan-Michelangelo / Siebers, Winfried: *Das 18. Jahrhundert. Zeitalter der Aufklärung*. Berlin: Akademie Verl. 2008 (Akademie Studienbücher: Literaturwissenschaft).

- Arbter, Ulrike: *Georg Friedrich Treitschke, Beethovens dritter „Fidelio“-Librettist, in Wien. Ein Beitrag zur Geschichte der deutschen Literaturimmigration von der Mitte des 18. bis zum Beginn des 19. Jahrhunderts.* Diss., Wien 1997.
- Arbter, Ulrike / Jahrmärker, Manuela: Art. „Treitschke, Georg Friedrich“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 16. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2006, Sp. 1027-1028.
- Auhagen, Wolfgang: *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts.* Frankfurt/Main [u.a.]: Lang 1983 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36/6).
- Bara, Olivier: Art. „Carafa de Colobrano, Michele“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart,* 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 4. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2000, Sp. 168-172.
- Black, John: Art. „Tottola, Andrea Leone“. In: *The new Grove Dictionary of Music and Musicians.* Second Edition. Ed. by Stanley Sadie, Vol. 25. London [et al]: Grove 2001, S. 649.
- Bletschacher, Richard: *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung.* Salzburg: Residenz-Verl. 2004.
- Braunbehrens, Volkmar: *Salieri. Ein Musiker im Schatten Mozarts.* München [u.a.]: Piper 1989.
- Brecht, Karl-Peter: *Conradin Kreutzer. Biographie und Werkverzeichnis.* Mit einer Einführung v. Eberhard Stiefel. Meßkirch: Verl. d. Stadt Meßkirch 1980.
- Capelle Irmilind (Hrsg.): *Albert Lortzing. Sämtliche Briefe.* Historisch-kritische Ausgabe. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 1995 (Detmold-Paderborner Beiträge zur Musikwissenschaft 4).
- Capelle, Irmilind: „Albert Lortzing und das bürgerliche Musiktheater. Zur Abhängigkeit seines Schaffens von seinem jeweiligen Wirkungsort“. In: *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts.* Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e.V. hrsg. von Irmilind Capelle. München: Allitera 2004, S. 259-274.
- Dahlhaus, Carl / Eggebrecht, Hans Heinrich (Hrsg.): Art. „Janitscharenmusik“. In: *Brockhaus Riemann Musiklexikon.* Hrsg. von Carl Dahlhaus und Hans Heinrich Eggebrecht. Erster Band: A – K. Wiesbaden [u.a.]: Brockhaus [u.a.] 1978, S. 604.
- Ehrlicher, Hanno: *Zwischen Karneval und Konversion. Pilger und Pícaros in der spanischen Literatur der Frühen Neuzeit.* München: Fink 2010.
- Finscher, Ludwig: „Le nozze di Figaro. Commedia per musica in quattro atti“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett.* Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 4: Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 306-314.

- Fischer, Roswitha: Art. „Jünger, Johann Friedrich“. In: *Neue Deutsche Biographie*. Hrsg. von der historischen Kommission bei der Bayerischen Akademie der Wissenschaften. Bd 10. Berlin: Duncker & Humblot 1974, S. 644-645.
- Gerstinger, Heinz: *Spanische Komödie. Lope de Vega und seine Zeitgenossen*. Velber: Friedrich 1968 (Friedrichs Dramatiker des Welttheaters 48).
- Gier, Albert: „Haarige Geschichten. Beaumarchais, Paisiello, Cesare Sterbini und Rossini“. In: Gioacchino Rossini: *Il barbiere di Siviglia / Der Barbier von Sevilla*. Melodramma buffo in due atti / Komische Oper in zwei Akten. Libretto von Cesare Sterbini. Ital./Dt. Übers. von Thomas Flasch, Nachw. von Albert Gier. Stuttgart: Reclam 2008 (UB 8998), S. 137-151.
- Goldin Folena, Daniela: Art. „Da Ponte, Lorenzo“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 5. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2001, Sp. 416-425.
- Grendel, Frédéric: *Beaumarchais oder Verleumdung und Freispruch eines Abenteurer-genies*. Aus dem Französischen übers. von Oscar Pollack. Frankfurt/Main: Societäts-Verl. 1977.
- Gribenski, Jean: Art. „Aimon, (Pamphile) Léopold (François)“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1999, Sp. 275-277.
- Hadamowsky Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Verzeichnis der aufgeführten Stücke mit Bestandsnachweis und täglichem Spielplan*. Teil 1: 1776-1810. Wien: Prachner 1966 (Museion N.F. Reihe 1, Veröffentlichungen der Theatersammlung 4/1).
- Hadamowsky, Franz: *Die Wiener Hoftheater (Staatstheater). Ein Verzeichnis der aufgeführten und eingereichten Stücke mit Bestandsnachweisen und Aufführungsdaten*. Teil 2: 1811-1974. Wien: Hollinek 1975 (Museion N.F. Reihe 1, Veröffentlichungen der Theatersammlung 4/2).
- Hänggi, Christoph E.: *G.L.P. Sievers (1775-1830) und seine Schriften. Eine Geschichte der romantischen Musikästhetik*. Bern [u.a.]: Lang 1993 (Europäische Hochschulschriften, Reihe 36, Musikwissenschaft 92).
- Hauptmann, Silvia: *Macht der Töne – Ohnmacht des Wortes. Die librettistische Einrichtung französischer Dramen im 19. Jahrhundert*. Bonn: Romanist. Verl. 2002 (Abhandlungen zur Sprache und Literatur 144).
- Howarth, William D.: *Beaumarchais and the theatre*. London/New York: Routledge 1995.
- Hunger, Herbert: *Lexikon der griechischen und römischen Mythologie. Mit Hinweisen auf das Fortwirken antiker Stoffe und Motive in der bildenden Kunst, Literatur und Musik des Abendlandes bis zur Gegenwart*. 7., unveränd. Aufl. Wien: Hollinek 1975.
- Jacobs, Jürgen: *Der Weg des Pícaro. Untersuchungen zum europäischen Schelmenroman*. Trier: WVT 1998 (Schriftenreihe Literaturwissenschaft 40).

- Kinter, Barbara: *Die Figur des Gracioso im spanischen Theater des 17. Jahrhunderts*. München: Fink 1978 (Münchener romanistische Arbeiten 51).
- Klose, Dietrich: Nachwort. In: W.A. Mozart: *Le nozze di Figaro / Die Hochzeit des Figaro*. (KV 492) Opera buffa in vier Akten. Libretto von Lorenzo Da Ponte. Ital./Dt. Übers. u. Nachw. von Dietrich Klose. Stuttgart: Reclam 2011 (UB 7453), S. 192-200.
- Konrad, Ulrich: Art. „Mozart, (Joannes Chrysostomus) Wolfgang, Theophilus“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 12. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2004, Sp. 591-758.
- Krämer, Jörg: „La vera fenice: Die Zusammenarbeit mit Lorenzo Da Ponte“. In: *Mozarts Opern*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber. Teilband 1. Laaber: Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/1), S. 100-106.
- Krämer, Jörg: „Mozarts »Da Ponte-Opern«“. In: *Mozarts Opern*. Hrsg. von Dieter Borchmeyer und Gernot Gruber. Teilband 1. Laaber: Laaber 2007 (Das Mozart-Handbuch 3/1), S. 281-302.
- Lajta, Esther Maria: *Pierre Augustin Caron de Beaumarchais und seine Rezeption im deutschsprachigen Raum (1768-1814)*. Diss., Wien 1997.
- Lamacchia, Saverio: *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des Barbieri di Siviglia von Rossini*. Übers. von Marcus Köhler. Leipzig: Leipziger Univ.-Verl. 2009 (Schriftenreihe der Deutschen Rossini Gesellschaft e.V. 7).
- Leopold, Silke: „Una cosa rara ossia Bellezza ed onestà. Dramma giocoso“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 3: Henze – Massine. München [u.a.]: Piper 1989, S. 703-704.
- Leopold, Silke: „Il barbiere di Siviglia ovvero La precauzione inutile. Dramma giocoso per musica“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 4: Werke Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 634-637.
- Liebscher, Julia: „Der Schauspieldirektor. Komödie mit Musik in einem Akt“. In: *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring. Bd 4: Massine – Piccinni. München [u.a.]: Piper 1991, S. 303-306.
- Lünemann, Arthur: *Johann Friedrich Jünger. Sein Leben und seine Werke*. Diss., Wien 1911.
- Mathes, Jürg (Hrsg.): *Die Entwicklung des bürgerlichen Dramas im 18. Jahrhundert*. Ausgewählte Texte. Mit einem Nachw. hrsg. von Jürg Mathes. Tübingen: Niemeyer 1974 (Deutsche Texte 28).
- Mehnert, Henning: Art. „Commedia dell’Arte“. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hrsg. von Friedrich Jaeger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2005, Sp. 796-798.

- Miller, Norbert: „Die Schule der Intrige oder Der Bürger als Parvenu. Zur Figaro-Trilogie von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais“. In: *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie*. Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981, S. 347-394.
- Minor, Jakob: Art. „Jünger, Johann Friedrich“. In: *Allgemeine Deutsche Biographie*. Auf Veranlassung Seiner Majestät des Königs von Bayern hrsg. durch die historische Commission bei der königl. Akademie der Wissenschaften. Bd 14. Leipzig: Duncker & Humblot 1881, S. 707-709.
- Mozart Handbuch*. Hrsg. von Silke Leopold, unter Mitarb. von Jutta Schmoll-Barthel und Sara Jeffe. Kassel: Bärenreiter 2005.
- Niefanger, Dirk: Art. „Bürgerliches Trauerspiel (18. Jh.)“. In: *Enzyklopädie der Neuzeit*. Im Auftrag des Kulturwissenschaftlichen Instituts (Essen) und in Verbindung mit den Fachwissenschaftlern hrsg. von Friedrich Jaeger. Stuttgart/Weimar: Metzler 2011, Sp. 439.
- Pahlen, Kurt (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart: Le nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro*. Textbuch (Italienisch-Deutsch). Einf. u. Komm. von Kurt Pahlen unter Mitarbeit von Rosmarie König. Neu durchges. 5. Aufl. Zürich [u.a.]: Atlantis Musikbuch-Verl. 1997 (Opern der Welt).
- Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters. Oper, Operette, Musical, Ballett*. In 6 Bänden und einem Registerband. Hrsg. von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth. München [u.a.]: Piper 1986-1997.
- Pressler, Gertraud: Art. „Banda“. In: *Oesterreichisches Musiklexikon*. Hrsg. von Rudolf Flotzinger. Bd 1: Abbado – Fux. Wien: Verl. d. Österr. Akad. d. Wiss. 2002, S. 105-106.
- Reischert, Alexander: *Kompendium der musikalischen Sujets*. Ein Werkkatalog, Bd 1. Kassel [u.a.]: Bärenreiter 2001.
- Robinson, Philip: Art. „Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 2. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1999, Sp. 584-588.
- Ruf, Wolfgang: *Die Rezeption von Mozarts "Le nozze di Figaro" bei den Zeitgenossen*. Wiesbaden: Steiner 1977 (Beihefte zum Archiv für Musikwissenschaft 16).
- Russo, Francesco Paolo: Art. „Romani, Giuseppe Felice“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 14. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2005, Sp. 325-329.
- Sánchez Sánchez, Víctor / Cascio, Paolo: Vorwort. In: Saverio Mercadante. *I due Figaro o sia Il soggetto di una commedia* (1826). Melodramma di Felice Romani. Kritische Ausgabe von Paolo Cascio und Víctor Sánchez Sánchez. Bologna: Ut Orpheus 2011, S. XV-XX.
- Schatkin Hettrick, Jane / Rice, John A.: Art. „Salieri, Antonio“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 14. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2005, Sp. 842-852.

- Scheffel, Gerda: „Zur Entstehungsgeschichte der Figaro-Trilogie von Beaumarchais“. In: *Beaumarchais. Die Figaro-Trilogie*. Deutsch von Gerda Scheffel, mit einem Nachw. von Norbert Miller. Durchges. und erweiterte Ausg. Frankfurt/Main: Insel Verl. 1981, S. 395-399.
- Schmitz, Eugen: „Formgesetze in Mozarts »Zauberflöte«“. In: Vetter, Walther (Hrsg.): *Festschrift Max Schneider. Zum achtzigsten Geburtstage*. In Verbindung mit Franz von Glasenapp, Ursula Schneider und Walther Siegmund-Schultze hrsg. von Walther Vetter. Leipzig: Dt. Verl. f. Musik 1955, S. 209-214.
- Schneider, Herbert: Art. „Opéra comique“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., Neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Sachteil 7. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 1997, Sp. 665-699.
- Schneider, Stefan: „Ein pessimistisches Rokoko. Beaumarchais‘ *La folle Journée ou Le Mariage de Figaro*“. In: Oster, Angela (Hrsg.): *Das »andere« 18. Jahrhundert. Komparatistische Blicke auf das Rokoko der Romania*. Hrsg. von Angela Oster für Maria Moog-Grünewald. Heidelberg: Winter 2010 (Germanisch-romanische Monatsschrift Beiheft 41), S. 51-63.
- Schreiber, Ulrich: *Opernführer für Fortgeschrittene. Die Geschichte des Musiktheaters. Das 19. Jahrhundert*. 3. Aufl. Kassel: Bärenreiter 2002.
- Schünemann, Georg: Vorwort. In: W.A. Mozart: *Die Hochzeit des Figaro*. Komische Oper in vier Akten. Partitur. Nach dem Urtext hrsg. von Georg Schünemann unter Mitarb. von Kurt Soldan. Leipzig: Peters 1941.
- Stackelberg, Jürgen von: *Figaro, Don Giovanni und Così fan tutte. Da Pontes Libretti und deren Vorlagen. Ein Beitrag zur Literaturgeschichte von Mozarts Opern*. Wien: Praesens 2008 (Beihefte zu »Quo vadis, Romania?« 24).
- Stieger, Franz: *Opernlexikon*. Tl 1: Titelkatalog, Bd 1: A-E. Tutzing: Schneider 1975.
- Villinger, Christine: *Mi vuoi tu corbellar. Die Opere buffe von Giovanni Paisiello. Analysen und Interpretationen*. Tutzing: Schneider 2000 (Mainzer Studien zur Musikwissenschaft 40).
- Waidelich, Till Gerrit: „Conradin Kreutzers Die beiden Figaro (Wien 1840). Anknüpfungen an ältere Muster und aktuelle Tendenzen der opéra »comique« und »buffa« bei der Fortsetzung eines bewährten Sujets“. In: *Albert Lortzing und die Konversationsoper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts*. Bericht vom Roundtable aus Anlaß des 200. Geburtstages von Albert Lortzing am 22. und 23. Oktober 2001 in der Lippischen Landesbibliothek Detmold. Im Auftrag der Albert-Lortzing-Gesellschaft e.V. hrsg. von Irmlind Capelle. München: Alitera 2004, S. 173-214.
- Waidelich, Till Gerrit: Art. „Kreutzer, Conradin, bis 1798 Konrad(us)“. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. 2., Neubearb. Ausg., hrsg. von Ludwig Finscher, Pers.teil 10. Kassel [u.a.]: Bärenreiter [u.a.] 2003, Sp. 702-711.
- Wiesinger, Elisabeth: *Die Figur des Figaro bei Mozart und Rossini*. Dipl.-Arb., Wien 2012.

Wilhelm, Andreas: *Figaro im Dutzend. Einblick in ein unbekanntes Motiv der französischen Bühne des 18. Jahrhunderts*. Frankfurt/Main: Haag+Herchen 2007.

Wlassack, Eduard: *Chronik des k.k. Hof-Burgtheaters*. Zu dessen Säcular-Feier im Februar 1876 hrsg. von Eduard Wlassack, Hofsecretär im k.k. Obersthofmeisteramte. Wien: Rosner 1876.

Wurzbach, Constantin: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Österreich, enthaltend die Lebensskizzen der denkwürdigen Personen, welche seit 1750 in den österreichischen Kronländern geboren wurden oder darin gelebt und gewirkt haben*. Bd 10: Jablonowski – Karolina. Wien: k.k. Hof- und Staatsdruckerei 1863.

Zihrasser, Margarete: *Georg Friedrich Treitschke und seine Bedeutung für die Wiener Hoftheater*. Diss., Wien 1950.

5.3 Online-Quelle

Martelly, Antoine Richaud: *Les deux Figaro*.

http://books.google.at/books?id=OZ2T60i3cPYC&printsec=frontcover&hl=de&source=gbs_ge_summary_r&cad=0#v=onepage&q&f=false; letzter Zugriff: 6.6.2013.

6 ANHANG

Verzeichnis: Tabellen

Tab. 1: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.	S 19
Tab. 2: <i>Le nozze di Figaro</i> : Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.	S 31
Tab. 3: Gegenüberstellung von Jüngers Schauspieltext und Treitschkes Libretto.	S 52
Tab. 4: <i>Die beiden Figaro</i> : Stimmlage der handelnden Personen und Nennung der Darsteller bei der Braunschweiger Aufführung.	S 62
Tab. 5: <i>Die beiden Figaro</i> : Aufstellung der einzelnen Nummern mit Angaben zu Tempo, Textincipit, teilnehmende Figuren, initiale Tonart und Mensur.	S 63
Tab. 6: <i>Die beiden Figaro</i> : Verteilung der Gesangsnummern auf die Figuren.	S 64
Tab. 7: <i>Die beiden Figaro</i> : Schematische Darstellung der Ketten-Introduktion.	S 68
Tab. 8: <i>Die beiden Figaro</i> : Schematische Darstellung des Finales des ersten Akts.	S 89
Tab. 9: <i>Die beiden Figaro</i> : Schematische Darstellung der Cavatina des Grafen.	S 97

Verzeichnis: Notenbeispiele

Sofern keine weiteren Angaben notiert sind, handelt es sich um Notenbeispiele aus der Oper *Die beiden Figaro* von Conradin Kreutzer.

NB 1: Ouvertüre, T 1-6.	S 65
NB 2: Ouvertüre, T 41-44.	S 65
NB 3: Ouvertüre, T 219-226.	S 66
NB 4: Introduktion Nr. 1, T 69-72.	S 67
NB 5: Introduktion Nr. 1, T 105-108. Auftritt Graf und Alvar.	S 68
NB 6: Arie Nr. 2, T 47-52. Zitat des Ouvertürenbeginns aus Mozarts Oper <i>Le nozze di Figaro</i>	S 70
NB 7: Arie Nr. 2, T 59-61. Verwendung des vorigen Zitats als Bassfolie.	S 70
NB 8: Arie Nr. 2, T 88-99.	S 70
NB 9: Arie Nr. 2, T 184-189.	S 71
NB 10: Rossini: <i>Il barbiere di Siviglia</i> : T 1-7 Figaros Cavatina „Largo al factotum della città“.	S 72

NB 11: Rec. u. Duett Nr. 3, T 77-84.	S 73
NB 12: Rec. u. Duett Nr. 3, T 153-175.	S 74
NB 13: Terzett Nr. 4, T 203-222.	S 77
NB 14: Terzett Nr. 4, T 235-250.	S 78
NB 15: Canzonetta Nr. 5, T 54-63.	S 81
NB 16: Duett Nr. 6, T 57-71.	S 82
NB 17: Quintett Nr. 7, T 371-384. Anspielung auf „Non più andrai farfallone amoroso“ aus Mozarts Oper <i>Le nozze di Figaro</i>	S 86
NB 18: Finale Nr. 9, T 89-104.	S 89
NB 19: Finale Nr. 9, T 195-223.	S 90
NB 20: <i>Melusina</i> : Scene Nr. 15, Andante grazioso, Klavierauszug S 76.	S 92
NB 21: Terzett Nr. 11, T 54-66.	S 93
NB 22: Terzett Nr. 11, T 117-124.	S 94
NB 23: Cavatina Nr. 12, T 66-78.	S 96
NB 24: Duett Nr. 13, T 227-246.	S 99
NB 25: Terzett Nr. 14, T 1-15.	S 100
NB 26: Terzett Nr. 14, T 66-75.	S 101
NB 27: Terzett Nr. 14, T 217-224.	S 102
NB 28: Terzett Nr. 14, T 318-329.	S 102
NB 29: Quartett Nr. 15, T 165-170.	S 103
NB 30: Quartett Nr. 15, T 187-190.	S 104
NB 31: Quartett Nr 15, T 224-229.	S 104
NB 32: Rec. u. Arie Nr. 17, T 146-165.	S 106
NB 33: Duett Nr. 18, T 1-4.	S 108
NB 34: Finale Nr. 19, T 272-279.	S 111

Abstract

Am Ende des 18. und in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts tummeln sich zwei Figaro auf der Bühne. Initiiert wurde diese Erweiterung der bereits zahlreich entstandenen Dramen um die Figur Figaro von Honoré Antoine Richaud Martelly, der sich mit einer neuen Figaro-Komödie an Beaumarchais selbst für dessen Kritik an seinen Schauspielkünsten rächen wollte. *Les deux Figaro* war Martellys Antwort auf Beaumarchais' Diffamierung. Aus dem Französischen übersetzt wurde Martellys Lustspiel unter anderem von Johann Friedrich Jünger, welcher es, wie auch andere Autoren, zu einem Libretto umfunktionierte. Zahlreiche Komponisten vertonten das neu geschaffene Sujet, wobei nicht auf jeden einzelnen eingegangen werden kann.

In der vorliegenden Arbeit wird das Libretto (1838) von Georg Friedrich Treitschke näher beleuchtet. Außerdem liegt der Fokus auf Conradin Kreutzers Oper *Die beiden Figaro* aus dem Jahre 1840, die zwar für Wien geschrieben, dann aber in Braunschweig uraufgeführt wurde, da der Komponist mit seiner Tochter, die als Sopranistin in Deutschland engagiert wurde, aus der Kaiserstadt abreiste. Dem Weg von Beaumarchais' Figaro-Trilogie über Martellys zwei Figaro zum Libretto von Treitschke folgt eine detaillierte Analyse der bisher nicht edierten Kreutzer-Oper, welche nur in Form einer Handschrift in der Herzog August Bibliothek in Wolfenbüttel respektive eines gedruckten Klavierauszuges aufliegt. Anhand von zeitgenössischen Rezensionen in den renommiertesten Musikzeitschriften des 19. Jahrhunderts (AMZ, AWMZ, NZfM) wird der Versuch unternommen, die neue Figaro-Oper von Kreutzer als gelungene Fortsetzung von *Der Barbier von Sevilla* und *Figaros Hochzeit* gelten zu lassen.

Curriculum vitae

Andrea Singer, geb. 31. Jänner 1977

- 10/1993-06/2002 Diplomstudium Querflöte,
Prayner Konservatorium Wien
- 09/1998-06/1999 Lehrauftrag Querflöte,
Musikschule der Marktgemeinde Hohenau/March
- 10/2008-03/2011 Bachelorstudium Musikwissenschaft,
Universität Wien
- 10/2009-09/2012 Bachelorstudium Deutsche Philologie,
Universität Wien
- 04/2011-lfd. Masterstudium Musikwissenschaft,
Universität Wien
- 07/2011 Praktikum – I DINAMLEX der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften
- 09/2011 Praktikum – Musiksammlung der Österreichischen
Nationalbibliothek
- 05/2012-07/2012 Volontariat – I DINAMLEX der Österreichischen
Akademie der Wissenschaften
Mitarbeit beim Abstractband:
Eveline Wandl-Vogt | Stefan Winterstein | Christina
Schrödl | Andrea Singer (Hgg.): dialekt | dialect 2.0 &
wboe¹⁰⁰. kurzfassungen | abstracts. 7. Kongress der In-
ternationalen Gesellschaft für Dialektologie und Geolin-
guistik (SIDG). Wien: Praesens 2012.
- 10/2011-09/2012 Studienassistentin am Institut für Germanistik,
Universität Wien
- 2011, 2013 Zuerkennung zweier Leistungsstipendien durch die
Universität Wien