



universität
wien

DIPLOMARBEIT / DIPLOMA THESIS

Titel der Diplomarbeit / Title of the Diploma Thesis

Die Darstellung der Pariser Gesellschaft
des 18. Jahrhunderts
in Beaumarchais' *La Mère coupable*

Eine textlinguistische Analyse

verfasst von / submitted by

Rosa Hofinger

angestrebter akademischer Grad / in partial fulfilment of the requirements for the degree of

Magistra der Philosophie (Mag.phil)

Wien, 2016 / Vienna, 2016

Studienkennzahl lt. Studienblatt /
degree programme code as it appears on
the student record sheet:

A 190 347 445

Studienrichtung lt. Studienblatt /
degree programme as it appears on
the student record sheet:

Lehramtsstudium UF Französisch UF Biologie und
Umweltkunde

Betreut von / Supervisor:

Mag. Dr. Margit Thir, Privatdozentin

Inhaltsverzeichnis

Vorwort.....	3
1 Einleitung	5
2 Theorie.....	9
2.1 Die Textlinguistik und ihre Strömungen	9
2.2 Vorläufer und Einflüsse auf die Textlinguistik	11
2.3 Der Text	14
2.3.1 Die Textkohäsion	14
2.3.2 Die Textkohärenz	15
2.4 Begriff, Proposition, Modus und Dictum.....	15
2.4.1 Der Begriff.....	16
2.4.2 Die Proposition.....	16
2.4.3 Modus und Dictum	17
2.5 Das Thema	17
2.6 Texttiefenstrukturen.....	18
3 Methode	19
3.1 Textoid	19
3.1.1 Narratives Textoid	20
3.1.2 Transformatives Textoid.....	21
3.2 Isosemien.....	23
4 Analyse	24
4.1 Historisch-geographisches Zeitgeschehen	24
4.1.1 Absolutismus.....	25
4.1.2 Das <i>Ancien Régime</i>	27
4.1.3 Das <i>Ancien Régime</i> im 18. Jahrhundert	29
4.1.4 La Grande Révolution	30
4.1.5 Terrorherrschaft unter Robespierre	32
4.1.6 Napoleon.....	33
4.2 Das Leben Beaumarchais (1732 – 1799)	34
4.2.1 Beaumarchais' privates Leben	39
4.3 <i>L'Autre Tartuffe</i> ou la Mère coupable.....	39
4.3.1 Figurenübersicht	40
4.3.2 Handlung.....	40
4.3.2.1 Intrigen	42
4.3.2.2 Höhepunkt des Stückes (Acte IV, scènes 13 – 18)	43
4.3.2.3 Ende des Stückes (Acte V)	44
4.3.3 Vergleich mit Inhaltsangabe aus Kindlers Literatur Lexikon (KLL)	45
4.3.4 Aufführungspraxis	47

4.4	Textoide	48
4.4.1	Textoid Comte et Comtesse	49
4.4.1.1	Textoid Comte	49
4.4.1.2	Textoid Comtesse	51
4.4.2	Textoid Bégearss	51
4.4.3	Textoid Figaro	55
4.5	Isosemien	57
4.5.1	Trauer und Verzweiflung	57
4.5.2	Wortfeld Ehebruch	60
4.5.3	Wortfeld Reichtum	60
4.5.4	Wortfeld um Bégearss	61
5	Interpretation	62
5.1	Themen und ihre Hintergründe	62
5.2	Figurenbeschreibung	64
5.2.1	Figaro – der Heros des Stückes?	65
5.2.2	Der Comte und die Comtesse Almaviva (und das Ende der Aristokratie)	70
5.2.2.1	Le Comte Almaviva	70
5.2.2.2	Rosina oder La Comtesse Almaviva	73
5.2.3	Bégearss	76
5.2.4	Der verlorene Sohn	80
5.2.5	Léon et Florestine	81
5.2.6	Suzanne	84
5.2.7	Der Page Chérubin (und der Charme der Jugend)	85
5.3	Gesellschaftsrelevante Bezüge	88
5.3.1	Das <i>Ancien Régime</i> im 18. Jahrhundert und die Frauen	88
5.3.1.1	La préciosité	90
5.3.1.2	Le libertinage	91
5.3.2	<i>La Révolution française</i> und die Familie Almaviva	94
5.3.3	Ehebruch und Schuldverständnis	99
5.3.4	Ehre, Tugendhaftigkeit, Jungfräulichkeit	100
6	Zusammenfassung der Ergebnisse	105
7	Ausblick	109
8	Literaturverzeichnis	110
9	Anhang	115
9.1	Zusammenfassung	115
9.2	Abstract (English)	116
9.3	Résumé (français)	117
9.4	Lebenslauf	128

Vorwort

Mein aufrichtiger Dank gilt Frau Professor Dr. Margit Thir, ohne deren Denkanstöße und freundliche Unterstützung diese Arbeit nicht in dieser Form zustande gekommen wäre.

Zudem möchte ich mich bei meiner Familie und meinen Freunden bedanken, die mir während des Schreibens stets zur Seite gestanden und mich mit ihrem großen Interesse immer wieder motiviert haben. Außerdem danke ich meiner französischen Freundin Camille, die mir immer geduldig alle Fragen beantwortet und meine Texte korrigiert.

1 Einleitung

Im Rahmen meiner Diplomarbeit „Darstellung der Pariser Gesellschaft des 18. Jahrhunderts in Beaumarchais *La Mère coupable*“ untersuche ich die Strukturen der Pariser Gesellschaft am Ende des 18. Jahrhunderts, vor und nach der *Révolution française*. Beaumarchais beschreibt im letzten Stück der Figaro-Trilogie *La Mère coupable* das Schicksal einer adeligen Familie, die Ende des 18. Jahrhunderts nach Paris zieht. Die Familie ist einerseits durch Ehebruch und den Tod ihres Erstgeborenen gezeichnet, andererseits muss sie sich in die neuen Gesellschaftsstrukturen nach der französischen Revolution einfinden. Beaumarchais selbst gilt als ein Befürworter der Revolution, doch muss man beachten, dass er selbst oft vom *Ancien Régime* profitiert hat.

Der Grund, warum ich dieses Thema gewählt habe, ist, dass ich während den letzten Semestern meines Französischstudiums einen umfangreichen Einblick in die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts gewonnen habe, insbesondere jene des Pariser Adels. Besonders die Abgründe der Personen in *Les liaisons dangereuses* von Choderlos de Laclos, die Werke Molières, die Figaro-Trilogie von Beaumarchais und das etwas spätere Werk *Bel Ami* von Guy de Maupassant haben mich fasziniert, und ich habe begonnen, mich für die Lebensweise der Menschen dieser Epoche zu interessieren.

In den Werken Molières werden die Beziehungen zwischen Herr/in und Diener/in aufgezeigt, in *Les liaisons dangereuses* werden die Machtspiele der verschiedenen Akteure dargelegt und in *Bel Ami* wird beschrieben, wie man durch Verbindungen die Karriereleiter erklimmen und sich mit viel Geld Titel erkaufen kann, die einem wiederum erlauben, in eine höhere Gesellschaftsschicht einzutreten.

Wie in der Biographie Beaumarchais' deutlich wird, macht auch er, der nicht nur Autor, sondern vor allem Geschäftsmann ist, von diesen Mitteln Gebrauch, um sozial aufzusteigen. Durch das Erbe von seiner verstorbenen ersten Ehefrau wird aus dem „normalen“ Bürger Pierre-Augustin Caron bald Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais – er versieht sich mit einem Titel, der eine Adelsabstammung vortäuscht.

Beaumarchais Biographie ist gespickt von solchen Finten und darum für meine Forschung besonders interessant. Ich widme mich daher seiner Figaro-Trilogie, welche ich im Frühjahr 2015 im Theater an der Wien gesehen habe und die bei mir großen Eindruck hinterlassen hat. Bei der Bearbeitung meines Diplomarbeitsthemas konzentriere ich mich aber auf den dritten Teil der Trilogie, den ich als Darius Milhauds Oper *La Mère coupable* ebenfalls im Theater an der Wien gesehen habe und den ich besonders faszinierend finde.

Meine Forschungsfrage lautet: „Wie stellt Beaumarchais die Pariser Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* dar?“. Ich versuche in meiner Arbeit, seine Darstellung der Pariser Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts zu erfassen und sie mit biographischen und geschichtlichen Hintergründen in Verbindung zu bringen.

Dabei ist besonders interessant, dass sich die ersten beiden Teile der Figaro-Trilogie, *Le Barbier de Séville* und *Le Mariage de Figaro*, in einer Gesellschaft abspielen, die dem *Ancien Régime* angehört, der letzte Teil, *L'autre Tartuffe ou la Mère coupable*, jedoch die Situation der Adelsfamilie während und nach der *Révolution française* abbildet. Ich untersuche das Stück auf Anspielungen auf die veränderten politischen Verhältnisse und auf welche Weise sich die Familie an die neue Lage anpasst.

Dann gehe ich insbesondere auf die Situation der Frauen im Stück ein und vergleiche diese mit den geschichtlichen Hintergründen. Dabei recherchiere ich den Stellenwert der Frau im 18. Jahrhundert und erläutere ihren Platz in der Gesellschaft, ihre Rechte, Pflichten und ihren Alltag.

Meine Arbeit lässt sich in drei große Abschnitte gliedern. Der erste Teil der Analyse besteht aus Recherchearbeit, in der ich einerseits das historisch-geographische Zeitgeschehen, andererseits die Biographie Beaumarchais erarbeite. Ein geschichtlicher Abriss ist für das Verständnis der Werke Beaumarchais unabdinglich, da das 18. Jahrhundert von großen politischen Wandlungen geprägt ist (welche in der *Révolution française* gipfeln) und der Autor selbst Zeit seines Lebens in politische Aktivitäten verwickelt ist.

Im zweiten Teil der Analyse untersuche ich das Stück *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable*, ein Werk, das sich vor allem durch seine Dramatik und Schnelligkeit auszeichnet. Meine Vorgehensweise besteht darin, nach der Inhaltsangabe und der Personenübersicht, Textoide der einzelnen Figuren zu erstellen, um einerseits ihre Ambitionen, Forderungen und Ängste und andererseits die Beziehungen zwischen ihnen zu erarbeiten. Die Erstellung der Textoide gehört zu einem von Michael Metzeltin und Margit Thir erstellten Textanalyseverfahren, welches unter anderem in ihrem Buch „Textanthropologie“ (2012) vorgestellt wird und mit welchem ich bereits im Wintersemester 2013/14, im Laufe eines sprachwissenschaftlichen Seminars bei Margit Thir, gearbeitet habe. Die theoretischen Hintergründe der Analysemethode werden im Theorieteil meiner Diplomarbeit erörtert.

Die Autoren Metzeltin und Thir erklären in diesem Buch, dass es sich bei dem Verfahren um einen sprach- und textwissenschaftlichen Ansatz mit Bezug zur allgemeinen Kulturanthropologie handelt. Die Identifizierung von Textelementen, ihre Zusammenhänge untereinander sowie ihre Einbettung in einen kulturell-anthropologischen Zusammenhang stellen die Grundlage der Analyse dar.

Ein weiterer Schritt bei dieser Methode ist neben der Erstellung der Textoide auch die Erarbeitung von Iseosemien, den semantischen Feldern des Stückes. Bei der Erarbeitung dieses Schrittes konnte ich vier große Wortfelder im Stück *La Mère coupable* finden.

Anschließend folgen im dritten großen Abschnitt meiner Arbeit die Interpretation des Stückes und die Vernetzung der beiden Analyseteile. Ich lege einen Schwerpunkt auf die Beschreibung der Figuren, die oft eine Anspielung auf Personen aus Beaumarchais' wahrem Leben oder Beaumarchais selbst sind oder einerseits das *Ancien Régime*, andererseits die *Révolution Française* repräsentieren.

Im Kapitel „Gesellschaftsrelevante Bezüge“ versuche ich dann, ein Abbild der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts mithilfe von recherchierten geschichtlichen Hintergründen und Verweisen zum Text zu etablieren. Dabei nutze ich vornehmlich, aber nicht ausschließlich, den Text von *La Mère coupable*, und ich ziehe ebenso andere Werke Beaumarchais wie *Eugénie* und *Les Deux amis* heran.

Außerdem stelle ich Vergleiche mit Molières *Tartuffe* an und ziehe Parallelen zu Maupassants *Bel Ami* und Pierre Choderlos de Laclos Roman *Les liaisons dangereuses*.

Auch hier findet die Stellung der Frau besondere Beachtung und ich erarbeite die Bedeutung von Ehebruch, Schuldverständnis, Ehre, Tugendhaftigkeit und Jungfräulichkeit vor und nach der *Révolution française*.

Die Resultate der Analyse und Interpretation und meiner Recherchearbeit fasse ich dann im Kapitel Schlussfolgerungen und Ergebnisse zusammen.

Im Kapitel Ausblick gebe ich neue Perspektiven und Forschungsansätze, die sich einerseits auf den Autor Beaumarchais und das 18. Jahrhundert, andererseits auf die Stellung der Frau vor und nach politischen Veränderungen und Revolutionen beziehen.

2 Theorie

2.1 Die Textlinguistik und ihre Strömungen

Die Textlinguistik ist die Wissenschaft, die sich ab Mitte der 1960er Jahre mit satzüberreifenden sprachlichen Strukturen beschäftigt. Ähnlich wie die Syntaxforschung in Bezug auf die Satzbildung sucht sie nach sprachsystematischen Gesetzmäßigkeiten, nach bestimmten strukturellen, auf einen Zusammenhang hinweisenden Merkmalen, die uns einen Text als solchen erkennen lassen. Die Hierarchie des sprachlichen Systems (Phonem, Morphem, Wort, Satz) wird um die Einheit „Text“ erweitert. Ziel der Textlinguistik ist es herauszufinden, nach welchen strukturellen Prinzipien Texte aufgebaut werden und welche Regeln es für die Verknüpfung von Sätzen gibt (vgl. Janich (Hg.) 2008: 57).

Die Hintergründe und Strömungen der Textlinguistik erarbeite zu einem großen Teil mithilfe des Lexikons der romanistischen Linguistik (LRL), welche 2001 von den Autoren Günter Holtus, Michael Metzeltin und Christian Schmitt herausgegeben wurde. Reinhard Meyer-Hermann (2001) fasst im Artikel 37, Textlinguistik oder *Linguistique textuelle*, Folgendes zusammen: „Als *Textlinguistik* wird derjenige Teilbereich der Linguistik bezeichnet,

- dessen Untersuchungsobjekt Texte₁ natürlicher Sprachen sind;
- dessen Analyseaufgabe die Feststellung der für alle Texte₁ konstitutiven invarianten Merkmale (seil. ihre „Textualität“) darstellt,
- und deren (letztliche) Aufgabe darin besteht, auf der Basis der Analyse der empirischen Entitäten „Text₁“, das abstrakte Konstrukt „Text₂“ (in einer natürlichen Sprache _L) zu definieren.“

Meyer-Hermann (2001) führt weiter aus, dass die Anfangsphase der Textlinguistik an der Wende von den 60er zu den 70er Jahren durch das Bestreben gekennzeichnet ist, „nicht mehr nur den einzelnen, womöglich ad hoc konstituierten einzelnen Satz zu untersuchen, sondern die Analyse über die Satzgrenze hinaus auszudehnen, um die Regeln für die Verkettung von Sätzen zu Texten zu beschreiben.“

Die *sprachsystematisch-orientierte Textlinguistik* entwickelt sich. Sie ist grammatisch-orientiert und widmet sich der formalen Analyse von Texten. Die wichtigste Einheit ist die Satzebene. Der Ansatz basiert auf der Annahme, dass Texte in ihrer Struktur Sätzen ähneln, und er stellt strukturelle Regeln für die Generierung von Texten auf.

Der satzüberschreitende Ansatz wird *transphrastischer* Ansatz genannt. Laut Meyer-Hermann (2001) ist diese *transphrastische* Phase der Textlinguistik „fundamental von Konzepten des *Strukturalismus* geprägt (wie etwa der *langue/parole*-Dichotomie)“. „Text“ wird als eine kohärente Folge von Sätzen definiert und als etwas Statisches verstanden. Die Kommunikationssituation wird nicht berücksichtigt.

Der Textbegriff „Text als Satzkette“ aus der Anfangsphase der Textlinguistik wird bald um semantisch-thematische Qualität erweitert. „Textkohärenz“ (Sinn, semantisch-pragmatischer Zusammenhang) spielt nun neben der „Textkohäsion“ (die Verbindung der Sätze beruhend auf grammatischen Abhängigkeiten) eine bedeutende Rolle (vgl. Janich (Hg.) 2008: 22 – 23). Die beiden Begriffe werden im Kapitel 2.3, Der Text, noch genauer erläutert.

Kohäsion und Kohärenz sind zwei der sieben Textualitätskriterien, die laut de Beaugrande und Dressler (1981) von einem sprachlichen Gebilde erfüllt werden müssen, um als „kommunikativer Text“ zu gelten. Zu ihnen gehören neben Kohäsion und Kohärenz noch Intentionalität (Textproduzent verfolgt eine bestimmte Kommunikationsabsicht/ „Einstellung des Textproduzenten, einen kohäsiven und kohärenten Text zu bilden“), Akzeptabilität (Text soll so beschaffen sein, dass er vom Textrezipienten akzeptiert wird/ „Einstellung des Textrezipienten, einen kohäsiven und kohärenten Text zu erwarten“), Informativität („Ausmaß, indem ein Text unerwartet, unbekannt oder ungewiss ist“), Situationalität („Gesamtheit der „Außen-Faktoren“, die einen Text für eine kommunikative Situation relevant machen“) und Intertextualität (Bezug eines Textes auf andere Texte) (vgl. Meyer-Hermann (2001: 1012). Laut Meyer-Hermann spielen diese Textualitätskriterien in den späteren Vorschlägen für Textproduktions- und Textverarbeitungsmodelle eine zentrale Rolle. Die Kriterien haben einen neuen Blickwinkel auf Texte eröffnet. Die textinterne Perspektive wird aufgegeben und man richtet den Blick zusätzlich auf Textexterna. Von nun an werden die sprachlich-kommunikative Zwecke eines Textes genauso wie die sozialen Aspekte berücksichtigt (vgl. Janich (Hg.) 2008: 24).

Die aus diesen Neuerungen resultierende *kommunikationsorientierte Textlinguistik* fasst Text nun als kommunikative Handlung auf. Im Vordergrund steht der Prozess des Kommunizierens durch Texte. Der Text wird als eine komplexe Sprachhandlung zwischen Sprecher/Hörer oder Schreiber/Leser gesehen.

Weitere Strömungen der Textlinguistik sind:

Die *anwendungsorientierte Textsemantik* von Metzeltin/ Jaksche (1983) konzentriert sich auf semantische Textstrukturen. Sie arbeitet mit Texttiefenstrukturen, die sich aus einem konkreten Oberflächentext ableiten lassen. Die verschiedenen Elemente, aus denen ein Text bestehen kann, werden untersucht und identifiziert und ihre Kombinationsmöglichkeiten deutlich gemacht. Besonders Oberflächenstruktur, Inhalt und Bedeutung spielen eine Rolle.

Die *interdisziplinäre Textwissenschaft* erweitert die linguistische Textforschung durch Erkenntnisse aus anderen Disziplinen, wie Kulturanthropologie, Soziologie, Medien-, Politik-, und Geschichtswissenschaft.

Seit den 1980er-Jahren zieht man einen kommunikativ-pragmatischer Ansatz heran (vgl. Janich (Hg.) 2008: 55). Die *integrative* Textlinguistik verbindet die *sprachsystematisch-orientierte* und die *kommunikationsorientierte Textlinguistik*. „Text“ wird nun als eine begrenzte Folge von sprachlichen Zeichen bezeichnet. Diese Folge ist in sich kohärent und signalisiert als Ganzes eine erkennbare, kommunikative Funktion. Das „sprachliche Zeichen“ kann auch aus Wörtern oder Wortgruppen bestehen. Überschriften, Titel, Einleitungsformeln oder Schlussformeln sind ebenso Texte. Ein Text ist ein kommunikativer Prozess, nicht nur ein Produkt.

2.2 Vorläufer und Einflüsse auf die Textlinguistik

Vorläufer der Textlinguistik ist die antike Rhetorik Griechenlands (1000 – 600 v. Chr.), welche bereits zwischen sprachlichen und nicht-sprachlichen Äußerungen unterscheidet (vgl. Kalverkämper in Brinker (Hg.) 2000: 3). Ihren Ursprung hat die Textlinguistik in der Erzählforschung (oder Erzähltheorie), die auf die wissenschaftliche Auseinandersetzung und systematische Beschreibung von Erzähltexten gerichtet ist. Ihr Gegenstand ist jede Art des erzählenden Textes, jedoch bezog sie sich ursprünglich auf Märchen und Mythen.

Sie nimmt ihren Ausgang im Russischen Formalismus und wird dann vom Strukturalismus in den 1950er- Jahren weiterentwickelt (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie> [26.05.2016]).

Die Pionierarbeit auf diesem Gebiet leistet Vladimir Propp, russischer Folklorist und Philologe. Er beschreibt 1928 in seinem Werk *Morphologie des Märchens*, dem ein Korpus von hundert russischen Zaubermärchen zugrunde liegt, die Lehre vom Bau des Märchens (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Wladimir_Jakowlewitsch_Propp [26.05.2016]). Propp stellt fest, dass sich alle Zaubermärchen auf 31 Grundfunktionen der handelnden Personen reduzieren lassen. Diese Grundfunktionen benennt er nach nominalisierten Ausdrücken, wie z. B. Verbot, Kampf, Strafe, Thronbesteigung, Hochzeit, etc. Laut Katrin Zuschlag (2002: 35) ist keine dieser 31 Funktionen „obligatorisch, fest steht lediglich ihr Platz in der Abfolge des Märchens“. Auch die handelnden Personen werden mit Begriffen wie „Held, Gegenspieler, Helfer“ etc. bezeichnet.

In den Grundvoraussetzungen stimmen die Strukturalisten mit Propp überein (vgl. Zuschlag 2002: 36) und noch heute ist die Textlinguistik gleichermaßen stark von strukturalistischen Ansätzen und den Ansätzen der Erzählforschung geprägt.

Darüber hinaus üben nicht nur die von de Saussure entwickelte systematische Linguistik, sondern auch deren Weiterentwicklung zu einer allgemeinen Semiotik und die Philosophie unter de Saussure und Roland Barthes einen großen Einfluss auf die sich entwickelnde Textlinguistik aus (vgl. Holtus, Metzeltin, Schmitt, (Hg.) (2001: 601). Roland Barthes zählt zu den wichtigsten Vertretern im Bereich der strukturalistischen Semiotik, welche versucht, die Strukturen des Erzählens nach Propp zu erforschen. Bei Barthes stehen Modell und Erzählung so zueinander wie *langue* und *parole* bei de Saussure (vgl. Zuschlag 2002: 37). In seinem Modell wird die Erzählung auf drei unterschiedlichen Ebenen betrachtet: *fonctions*, *actions* und *narration*. Laut Katrin Zuschlag (2002: 38) treiben die *fonctions* die Handlung voran:

„Die Ebene der *fonctions* geht im Wesentlichen zurück auf die Arbeiten von Propp und Bremond. Es handelt sich um die kleinste narrative Einheit, um jedes Detail, das für den Fortgang der Erzählung von Bedeutung ist. Sowohl eine Folge von mehreren Sätzen als auch ein einzelnes Wort können diese Funktion erfüllen.“

Laut Barthes gehören auch die *indices* zu den *fonctions*. Sie charakterisieren nicht das Handeln der Personen, sondern ihr Sein, also Eigenschaften, Gefühle und Stimmungen. Auf den beiden anderen Ebenen *actions* und *narration* werden einerseits die Rolle der in der Erzählung erwähnten Personen hinterfragt, andererseits eine Kommunikation zwischen Erzähler und Leser hergestellt (vgl. Zuschlag 2002: 39).

Nach Ferdinand de Saussure, Vladimir Propp und Roland Barthes könnte man noch auf zahlreiche weitere Autoren und ihre textlinguistischen Konzepte eingehen, die für die heutige Textlinguistik eine Rolle spielen. Großen Einfluss auf die Textlinguistik übte etwa ab 1929 die Prager Schule aus; Greimas Aktanten- und Transformationsmodell sowie Bremonds triadisches Handlungsmodell sind ebenso von großer Bedeutung.

In meiner Diplomarbeit möchte ich letztlich noch genauer auf Greimas' Isotopie Konzept eingehen, das ich auch bei meiner Textanalyse heranzog.

Als Ende der 1960er-Jahre das Phänomen der textuellen Kohärenz beschrieben wird, entwickeln sich im französischen und im deutschen Sprachraum unterschiedliche Konzepte zur Analyse von Bedeutungsbeziehungen auf Wortebene (vgl. Janich (Hg.) 2008: 87). Algirdas Julien Greimas (dt. 1971), litauisch-französischer Strukturalist und Semiotiker, entwickelte einen textlinguistischen Ansatz, in dem er den Begriff der Isotopie prägt.

Das Konzept der Isotopie beruht auf der Überlegung, dass Wortbedeutung sich in Bedeutungsmerkmale/Seme zerlegen lässt. Eine Isotopie liegt vor, wenn es zu einem wiederholten Auftreten von semantischen Elementen kommt, z.B. *Der Hund bellt*. Die Bedeutung *Hund* ist in dem Wort *bell* enthalten. Die semantischen Gemeinsamkeiten zwischen den einzelnen Wörtern eines Textes (Isotopien) schaffen die Kohärenz. Genauso kann man sagen, dass die Isotopien den Bedeutungsraum eines Textes widerspiegeln (vgl. Janich (Hg.) 2008: 89). Im Kapitel 3.2, Methode, beschreibe ich noch genauer, wie die Isotopien gestaltet sein können.

Um Texte möglichst objektiv analysieren, ihre verschiedenen Phänomene erfassen und das Ergebnis für andere verständlich darstellen zu können, bedarf es einer Metasprache, welche ich im Folgenden wiedergeben möchte. Bei der Erarbeitung des Kapitels stütze ich mich hauptsächlich auf das Werk „Diskurs, Text, Sprache. Eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten“, Ausgabe 2008, herausgegeben von Michael Metzeltin und den darin enthaltenen Artikel von Frank und Meidl (2008). Zusätzlich arbeite ich mit dem Buch „Textanthropologie“ von Michael Metzeltin und Margit Thir, erschienen 2012.

2.3 Der Text

Der Begriff *Text* leitet sich vom lateinischen Wort *textus* ab und bedeutet ursprünglich Geflecht oder Gewebe. Das Gewebe besteht aus einer begrenzten Folge von sprachlichen (visuellen) Zeichen, welche eine inhaltlich und äußerlich zusammenhängende Reihe von Aussagen bilden.

Der Mensch kommuniziert hauptsächlich mittels Texten (Informationsaustausch), außerdem nutzt er sie, um seine Umwelt kognitiv und affektiv erfassen zu können. Auch zur Regelung des Zusammenlebens und zur Identitätsbildung von Individuen und sozialen Gruppen werden sie eingesetzt. Die Textfunktion liegt in der kommunikativen Absicht, in der ein Text verfasst oder verwendet wird. Texte sind demnach kommunikative Handlungen, die den Textproduzenten (Autor/ Sprecher) mit dem Textrezipienten (Leser/ Hörer) und dessen Wissen in Verbindung bringen. Wichtig dabei sind deren soziale, psychische und physische Voraussetzungen, Erwartungen und Beziehungen zueinander, die Kommunikationssituation und der Kontext. (vgl. Frank, Meidl 2008: 153-154).

2.3.1 Die Textkohäsion

Für die Textlinguistik wichtig ist die Unterscheidung von Textkohärenz und Textkohäsion. Die Textkohäsion bezieht sich auf die formale und mediale Gestaltung der Textoberfläche und somit auf die Strategien, die den Eindruck eines Zusammenhaltes der Sätze auf der Ausdrucksebene schaffen. Dabei spielen Graphik, Phonetik, Prosodie, Morphologie, Lexik, Syntax, Transphrastik, sowie Stil und Textmodus eine Rolle (vgl. Frank, Meidl 2008: 154).

Die Art, wie die Komponenten der Textoberfläche miteinander verbunden sind, beruht auf grammatischen Abhängigkeiten. Kohäsion wird durch Wiederaufnahme gestiftet. Diese Wiederaufnahmen können anaphorisch (auf etwas Vorherliegendes hinweisend) oder kataphorisch (auf etwas Nachfolgendes verweisend) sein.

Kohäsionsstiftende Mittel sind nach de Beaugrande und Dressler (1981) z.B.: Rekurrenz (wörtliche Wiederholung eines Elements), Ellipse (Verstärkung/Wiederaufnahme durch Weglassen eines davorliegenden Elements) oder Junktionen (bestimmte Relationen zwischen Satzteilen).

2.3.2 Die Textkohärenz

Die Textkohärenz bezeichnet den semantischen Zusammenhang der Sätze, die dem Text ihren inhaltlichen Sinn geben. Der Begriff Semantik ist mit Sinn oder Bedeutung gleichsetzbar. Der inhaltliche Sinn eines Textes gründet auf der Entwicklung eines Themas und der thematischen Figuren. Dabei können narrative Zyklen (wie Biographien, Weitergabe des Erbes, Aufstieg einer Karriere, Ersatz des alten Königs etc.) eine große Rolle spielen, aber auch bipolare Iosemien, d.h. semantische Felder, die sich antonymisch gegenüber stehen und die sich in so genannte antonymische Hyperonyme zusammenfassen lassen (wie z.B. jung vs. alt, arm vs. reich, Unglück vs. Glück,...) (vgl. Metzeltin, Thir 2012:15).

Die Textkohärenz ist gegeben, wenn alle Textualitätskriterien (siehe Kapitel 2.1) gegeben sind.

2.4 Begriff, Proposition, Modus und Dictum

Grundsätzlich strukturiert die Linguistik Texte, aber auch kleinere Sprachbausteine wie Wort und Satz, in Inhalt und Ausdruck bzw. Oberflächen- und Tiefenstruktur. Der Ausdruck äußert sich in Wörtern (oder Monemen) und Äußerungen (oder Sätzen), der Inhalt in Begriffen (oder Sememen), die sich wiederum in Propositionen oder isosemische Ketten (Texttiefenstruktur) einteilen lassen (vgl. Metzeltin, Thir 2012:12).

Dies geschieht in Anlehnung an die Saussure'sche Definition des sprachlichen Zeichens. Nach de Saussure setzt sich der *signe* (das sprachliche Zeichen) aus dem *signifiant* (sprachlicher Ausdruck) und dem *signifié* (Inhalt) zusammen (vgl. Frank, Meidl 2008: 156):

Ausdruck (signifiant)	:	Wort	Satz	Text
Inhalt (signifié)	:	Begriff	Proposition	Texttiefenstruktur

Begriffe, Propositionen und Texttiefenstrukturen gehören zu den Prinzipien der Semantik und stellen im Unterschied zu Wort, Satz und Text semantische Einheiten dar.

2.4.1 Der Begriff

Ein Begriff (oder Semem) stellt den Bedeutungsinhalt eines Wortes dar. Man kann ihn mithilfe einer Kombination von Semen (kleinste Bestandteile der Bedeutung von Wörtern) beschreiben. Jeder Begriff weist eine Kombination von Semen auf, die es in mindestens einem dieser Seme von anderen Wörtern unterscheidet. Der Begriff „Mutter“ kann z.B. mit den Semen: [menschlich], [erwachsen], [weiblich], [hat Kind], etc... beschrieben werden. Einzelne dieser Seme können auch zur Beschreibung der Bedeutung anderer Wörter verwendet werden. Beispielsweise ist das Sem [weiblich] auch Bestandteil der Bedeutung von „Königin“ oder „Tochter“, die Gesamtheit der Seme jedoch trifft nur auf das Semem „Mutter“ zu (vgl. Wikipedia: https://de.wikipedia.org/wiki/Sem_%28Linguistik%29 [24.05.2016]).

Der Begriff ist also ein mentales Abbild von Gegenständen oder Sachverhalten, welches durch eine Kombination aus Semen gebildet wird. Prinzipiell wird ein Begriff nicht immer durch ein spezielles Semem ausgedrückt, sondern es existieren auch Synonyme, die ein und dasselbe bezeichnen. Umgekehrt kann auch ein Semem mehrere Begriffe enthalten, also mehrdeutig sein (z.B. Homonymie, Polysemie).

2.4.2 Die Proposition

Wie bereits erwähnt ist ein Text eine Folge von Sätzen, die wiederum aus Wörtern bestehen, die aus Morphemen (und diese aus Graphemen) zusammengesetzt sind. Jeder Satz hat auch einen Satzinhalt oder eine Satzbedeutung. Diese wird durch Begriffe oder durch die Kombination von Begriffen geschaffen. Durch die Verknüpfung von Begriffen erhält man ein Objekt, dem ein bestimmter Ort, ein bestimmter Zeitpunkt oder Zeitspanne, eine Handlung oder ein Prozess zugewiesen wird. Diese Zusammenstellungen von Begriffen in bestimmten Anreihungen nennt man Propositionen (vgl. Frank, Meidl 2008: 157-158).

Der Text ist also aus elementaren Bausteinen, den Propositionen, aufgebaut. Es genügt aber nicht, isolierte Propositionen zu bilden, um die Komplexität der Wirklichkeit erfassen zu können. Sondern auch sie werden wiederum miteinander kombiniert und zueinander in Beziehung gesetzt, also in Serien gebündelt, wobei die Kombinationsmöglichkeiten unendlich sind.

2.4.3 Modus und Dictum

Betrachtet man die Proposition näher (indem man beispielsweise das „wie, von wem, für wen“ untersucht), sieht man, dass ihm der Komplex „Sender + Sendeakt + Empfänger“ zugrunde liegt. Dieser Komplex wird Modus genannt. Durch die Modi kann der Sender explizit oder implizit Empfindung, Beobachtung, Mitteilung, Erklärung, Befehl, Wille, Empfehlung, Frage, u.a. vermitteln (vgl. Frank, Meidl 2008: 158).

Der inhaltlichen Kern der Proposition wird **Dictum** genannt und ist immer in eine Kommunikationssituation eingebettet. Der Ausdruck geht auf Bally (1932) zurück, der im Satz zwei Ebenen der Analyse unterschieden hat: das Dictum, d. h. der Inhalt der Aussage und den Modus.

2.5 Das Thema

Das Thema ist der Informationskern eines Textes und synthetisch in einem Abstraktum erfassbar. Laut Frank und Meidl (2008) sind Abstrakta „Substantive, die eine so genannte nicht-gegenständliche Bedeutung haben. Sie bezeichnen vor allem Eigenschaften, Zustände und Handlungen.“

Die Abstrakta, z.B. „Schönheit, Glück, Liebe, Tod“, können adjektivisch oder verbal ausgedrückt werden: „schön, glücklich, lieben, sterben“. Sie stellen semantische Prädikate dar. Diese Prädikate haben in unserer Vorstellungswelt immer einen Träger: „jemand ist schön, glücklich, liebt, stirbt“ und sind in eine chronotopische Situation (wann? wo?) eingebettet (vgl. Frank, Meidl 2008: 162).

Um das Thema eines Textes herauszuarbeiten, bzw. auf den semantischen Kern zu stoßen, ist eine Synthese des Textes hinsichtlich seiner semantischen Felder hilfreich. Man versucht Wortfelder zu finden, von denen man denkt, sie seien für die Textsubstanz besonders relevant, oder die im Isotopienetz des Textes eine zentrale Rolle spielen.

Nicht zu vernachlässigen ist jedoch die Tatsache, dass das Thema stets durch den situativen Kontext und die kognitive und emotionale Disposition des Rezipienten beeinflussbar ist. Nicht immer wird das vom Autor intendierte Textthema vom Rezipienten in gleicher Weise verstanden.

2.6 Texttiefenstrukturen

Texttiefenstrukturen ermöglichen dem Rezipienten die kognitive Erfassung von Texten und sorgen dafür, dass ein Rezipient die Sinnkontinuität eines Textes (Textkohärenz) begreifen kann. Laut Frank und Meidl (2008) wird die Textkohärenz, also der Inhalt, durch die an der Textproduktion und Rezeption beteiligten Personen erzeugt. Die Autorinnen beschreiben die Analyse im textsemantischen Sinn als die Auffindung und die Beschreibung der Textkohärenz. Mögliche Maßnahmen zur Erkennung von Texttiefenstrukturen sind Paraphrase, Rekonstruktion oder Synthese von Sprachmaterial.

Durch sie können mögliche inhaltliche Zusammenhänge zwischen einzelnen Wörtern aufgedeckt werden, indem man etwa untersucht, ob es Wortfelder oder Antonymien (Isotopienetze) gibt. Auch das Propositionsgerüst lässt sich analysieren und wie die Thematik im Text entfaltet wird. Die Entwicklung von narrativen, argumentativen, deskriptiven und anderen Strukturen lässt sich am besten mit der Erstellung von Textoiden bzw. Makropropositionen nachvollziehen. Und schlussendlich erforscht man welche anderen semantisch-kognitiven Aspekte, wie Kausalitäts-, Referenz- und Zeitbeziehungen, dem Text zugrunde liegen.

In meiner Diplomarbeit lege ich einen besonderen Schwerpunkt auf die Erarbeitung von Textoiden und semantischen Felder (Ilosemien).

3 Methode

Bei der textlinguistischen Analyse von *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* halte ich mich an das Textanalyseverfahren von Metzeltin und Thir, welches sie in ihrem Buch „Textanthropologie“ aus dem Jahr 2012 vorstellen. Die Autoren empfehlen, mit der Erstellung von Textoiden und Isosemien (semantischen Feldern) zu arbeiten, um ein besseres Textverständnis zu erreichen.

3.1 Textoide

Textoide dienen dazu, die Makrostruktur(en) eines Textes erfassen zu können und ihn somit in Sinneinheiten zu gliedern. Diese Sinneinheiten kommen in bestimmten Anreihungen, den Propositionen, vor. Wie bereits erwähnt, genügt es aber nicht, isolierte Propositionen zu bilden, sondern man muss Serien von Propositionen bündeln.

Metzeltin und Thir (2012) erklären in ihrem Werk „Textanthropologie“, dass diese Bündelungen drei inhaltlich verschiedene Grundgestalten annehmen können, wie Erzählung, Deskription, Reflexion oder Argumentation:

- Wird eine Reihe von Eigenschaften eines Gegenstandes festgestellt, spricht man von einer Beschreibung (Deskription). Beschreibungen sind wichtig, um die Aktanten zu definieren. Anfang und Ende der Beschreibung sind willkürlich. Deskriptive Textoide beinhalten Propositionen, die akkumulativ verbunden und zeitlich simultan sind. Sie beschreiben Erscheinungsbild oder Charakter von Personen und Gegenständen, sowie Ausschnitte aus der Wirklichkeit (Landschaften, Gebäude etc.).
- Wird eine Handlung geschildert, ist die Rede von einer Erzählung (Narration). Erzählungen oder narrative Textoide beschreiben die Handlungen einzelner Aktanten. Diese kann man auf ein Schema von drei Propositionen des Typs « <ein Aktant befindet sich in einer Situation (S_1), die er verändern will> → <der Aktant handelt dementsprechend> → <der Aktant befindet sich in einer neuen Situation (S_2)> » reduzieren.

- Argumentationen haben den Zweck, jemanden von etwas zu überzeugen. Dazu wird erst der betreffende Aktant vorgestellt (Deskription), die aktuelle und die von uns erwünschte Situation geschildert (Narration) und dann mittels Analogien (Exempel) und Verallgemeinerungen (Syllogismen) zu überreden versucht. Das bedeutet, dass Argumentationen immer Beschreibungen und Narrationen voraussetzen.

Metzeltin und Thir (2012) führen weiter aus, dass Beschreibungen, Erzählungen und Argumentationen stets aus einer Mindestanzahl von grundlegenden Propositionen bestehen. Diese grundlegenden Propositionen bilden dann das deskriptive, narrative oder argumentative Gerüst.

Die Textoiden sind die Bündelung der Makrostrukturen des Textes. Alles, was nicht zur Makrostruktur gehört, kann weggelassen werden, ohne das Gerüst der semantischen Grundstruktur zu zerstören. Die Mikrostrukturen des Textes dienen dazu, den Text weiter zu entfalten, zu verfeinern und auszuschnürcen.

Die textoidischen Schemata sollen eine Hilfestellung für das Textverständnis geben. Laut Metzeltin und Thir (2012) sind die Erkennung des Themas, der Referenzen und der textoidischen Muster eine Voraussetzung, um einen Text zu verstehen.

3.1.1 Narratives Textoid

Ein besonderes Augenmerk möchte ich auf Narrationen legen, da sie im Text *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* die bedeutsamste Rolle spielen.

Erzählungen stellen den Verlauf von wirklichen oder erdachten Geschehnissen dar. Die einzelnen Makropositionen der Narration sind chronologisch und/ oder kausal miteinander verbunden. Die Kette von Ereignissen kann sukzessiv, transformativ oder kompensatorisch dargestellt werden (vgl. Metzeltin und Thir 2012: 18).

- Von einer Sukzession spricht man, wenn die Reihenfolge, in der die Propositionen aufeinanderfolgen, dem Verlauf der Geschehnisse entspricht. Der Verlauf erfolgt also in der Reihenfolge, in der sich die Ereignisse zugetragen haben. Eine besondere Kohärenz herrscht, wenn sich die Propositionen vorwiegend auf dasselbe Subjekt beziehen und die erste und letzte Proposition somit Anfang und Ende der Handlung darstellen. Typische Beispiele für sukzessiv aufgebaute Textsorten sind Zaubermärchen, Annalen, Kurzbiographien und Lebensläufe.
- Eine kompensatorische narrative Struktur liegt bei einer Handlung vor, bei der ein ausgleichender Austausch von Dienstleistungen zwischen den Figuren im Vordergrund steht. Dazu gehören alle Vertragsformen, aber auch Bitt- und Dankesrituale und Gebete.
- Die Transformativität ist dann gegeben, wenn eine Figur durch eine willentliche Handlung von einem Zustand in einem nächsten Zustand gelangt bzw. wenn Ereignisse als die Überführung einer Person/ einer Sache von einem Zustand in einen anderen durch eine Handlung dargestellt wird.

3.1.2 Transformatives Textoid

Für meine Diplomarbeit spielen hauptsächlich Narrationen eine Rolle. Außerdem stelle ich bei der Analyse vor allem transformative Textoid fest. Transformative Textoid sind im Grunde wie folgt aufgebaut:

- S₀... Eine Person X befindet sich in einer angenehmen oder neutralen Ausgangssituation
- C... ein Ereignis (oder eine Handlung), welches die Situation stört (Causa)
- S₁... X befindet sich in einer unangenehmen Situation
- I... X will die unangenehme Situation verändern, um eine angenehme Situation S₂ zu erreichen (Intention – Handeln oder Nicht-Handeln als aktive Entscheidung)

T_{1...n} X handelt, um S₁ zu überwinden und S₂ zu erreichen (Transformation)

A_{1...n} eine Person Y hilft X bei ihrem Unternehmen (Aide)

D_{1...n} eine Person Z hindert X bei ihrem Unternehmen (Difficulté)

S_{2...} X erreicht die gewünschte angenehme Situation

S_{3...} eine nicht vorhergesehene Situation tritt ein

Figur X... Held bzw. Thematische Figur

Figur Y... Helfer

Figur Z... Opponent oder Antagonist

S... Situation

C... Causa

I... Intention

T... Transformation (Handlung)

A... Aide (Hilfe)

D... Difficulté, Schwierigkeit

S₀ und C können präsupponiert, d.h. nicht explizit im Text erwähnt sein.

C stellt ein Ereignis dar, wogegen sich die Person X in der Regel nicht wehren kann.

S₁ stellt einen Mangel dar, der mit schmerzlichen Affekten verbunden ist (wie Hunger, Durst, Gefangenschaft, Verliebtheit, Beleidigtsein).

Unter I versteht man die Intention von X, die Situation zu ändern. Sie ist nicht immer im Text explizit gegeben.

Letztendlich erreicht X das von ihr intendierte Ziel S₂, oder aber versagt bzw. findet sich in einer überraschenden anderen Situation S₃ wieder (vgl. Metzeltin und Thir 2012: 19).

3.2 Isosemien

Isosemien (auch Isotopien) bezeichnen semantische Felder. Dabei handelt es sich um eine Gruppe von sinnverwandten Wörtern, die eine semantische Kohärenz schaffen und somit helfen, einen Text verständlicher zu machen. Sie zeichnen sich durch eine Reihe gemeinsamer semantischer Merkmale aus.

Die Bestandteile einer Isotopie weisen eine semantische Äquivalenz auf, wie z.B. Wiederholung, Pro-Form, Paraphrase (Umschreibung), Synonymie, Hypero- und Hyponymie, Metapher, etc.

Genauso ist es möglich, dass der Text aus antonymischen Isotopieketten besteht, denen beispielsweise Begriffe wie Armut vs. Reichtum, gut vs. böse, Glück vs. Trauer etc., zugrunde liegen (Bedeutungsgegensätze oder Antonyme). Mithilfe dieser Ketten lassen sich Gegensätze aufbauen, sogenannte Polaritäten, die dazu dienen, angenehme von unangenehmen Situationen oder Hauptfiguren von Nebenfiguren bzw. Gegenspielern abzugrenzen.

Die Gesamtheit der Isotopieketten, die den Text durchziehen, bringen schlussendlich ein großes Isotopienetz hervor, von dem man annimmt, dass der Leser es sich Zeit der Rezeption gegenwärtig hält. Nimmt er ein neues isotopisches Element wahr, wird es sofort in das gesamte bisher erkannte Isotopienetz eingeordnet (vgl. Frank, Meidl 2008: 160).

4 Analyse

4.1 Historisch-geographisches Zeitgeschehen

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais lebt von 1732 – 1799, den Großteil seines Lebens verbringt er in Paris. Er wird in das Zeitalter der *Lumières* geboren, welches von geistigen und sozialen Reformbewegungen geprägt ist. Der Absolutismus und seine Hochblüte am Versailler Hof Ludwigs XIV. finden mit dessen Tod am 1. September 1715 in Versailles langsam ein Ende.

Für das Verständnis von Beaumarchais Stücken ist es hilfreich, über diese Vorgänge und die großen Herrschaftsformen jener Zeit genau Bescheid zu wissen. Darum möchte ich einen Überblick über die damaligen politischen Systeme und ihre Regenten geben:

Zeittafel

- Vor 1789: Absolutismus und das *Ancien Régime*
 - Heinrich IV (1553 – 1610)
 - König Louis XIII (1601 – 1643)
 - König Louis XIV (1638 – 1715)
 - König Louis XV (1710 – 1774)
 - König Louis XVI (1754 – 1793)
- 1789: *Révolution française*: bürgerliches, aufgeklärt-liberales Frankreich, Abschaffung der feudalen Rechte und der Zünfte, Einzug der Kirchengüter
- 1795 – 1799: Terrorherrschaft unter Robespierre
- 1799 – 1814/15: Napoleonische Ära
- 1814 – 1824: Restauration unter Louis XVIII

Die geschichtlichen Hintergründe erarbeite ich zu einem großen Teil mit den Büchern „Kleine Geschichte Frankreichs“, herausgegeben von Ernst Hinrichs (Ausgabe 2006), und „Geschichte Frankreichs. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart“ von Peter C. Hartmann (Ausgabe 2015). Genauere Begriffsdefinitionen nehme ich mit dem 2006

erschienenen Werk „Frankreich-Lexikon. Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kultur, Presse- und Bildungswesen“ von Bernhard Schmidt vor.

4.1.1 Absolutismus

Die Bezeichnung *monarchie absolue* meint die dem Monarchen zugeschriebene, völlig „losgelöste“ (*absolutus*) Stellung, nach der der König über den Gesetzen stehe (vgl. Hinrichs 2006: 191). Die absolute Monarchie reicht zurück auf Heinrich IV. und erfährt unter Ludwig XIV. ihren Höhepunkt. Der König hebt in seinen Briefen, Edikten, Reden und Memoiren seine unerreichbare, nur Gott gegenüber untergeordnete Stellung des sehr christlichen Monarchen hervor. Als „absoluter“ Monarch verkörpert er zur gleichen Zeit Gesetzgeber, oberstes Exekutivorgan und oberster Richter, somit Judikative, Legislative und Exekutive, und stellt den mächtigsten Mann im Reich dar (vgl. Hartmann 2015:23).

Wenn es die politische Notwendigkeit verlangt, kann er die von ihm selbst oder seinen Vorgängern erlassenen Gesetze verändern und abschaffen und neue Gesetze einführen (vgl. Hinrichs 2006: 191). Der Monarch lässt sich von einem *ministère*, bestehend aus dem Kanzler, vier Staatssekretären und einem Premierminister, der auch als Generalkontrolleur der Finanzen fungiert, beraten und unterstützen (vgl. Schmidt 2006:71).

Dem gegenüber steht die politische Opposition des Königs, welche von den obersten Gerichtshöfen, den *Parlements*, gebildet wird. Die *Parlements* werden aus gekauften oder geerbten adeligen Richterpositionen etabliert. Vor allem im 18. Jahrhundert unter Ludwig XV. und Ludwig XVI begehren diese auf, indem sie sich Steuer- und Verwaltungsreformen widersetzen, und sie spielen in den politischen Vorgängen im Land eine wichtige Rolle (vgl. Hartmann 2015:24).

Auch der Katholizismus, zu dieser Zeit Staatsreligion, schränkt die legislative Gewalt des Königs ein, da viele wichtige Aufgaben im Erziehungs- und Gesundheitswesen, in der Sozialfürsorge und in der Führung der Standesämter traditionellerweise zu den Wirkungsgebieten der Kirche zählen. Die Kirche hält eine wirtschaftliche

Machtposition inne, welche einerseits auf den Erträgen aus ihrem enormen Grundbesitz beruht, andererseits auf der von den Bauern zu erbringenden Steuer, dem *vingtième*. Darüber hinaus ist die Kirche von jeglicher Steuerleistung an den Staat befreit und leistet nur freiwillige Gaben (vgl. Hartmann 2015: 24).

Die Bevölkerung ist indes, wie in allen mittel- und westeuropäischen Staaten ab Beginn der Neuzeit, eingeteilt in eine Ständegesellschaft mit der formalen Unterscheidung von Adel, Klerus und Drittem Stand, beruhend auf den Privilegien von Geburt und Grundbesitz. Der dritte und weitaus größte Stand umfasst die Bürger einschließlich der Bauern (vgl. Hinrichs 2006: 133). Im 16. und 17. Jahrhundert ist die französische Landbevölkerung unterteilt in adelige und bäuerliche Landbesitzer, die über Pächter, Tagelöhner und Landarbeiter bestimmen. Das Bauerntum gilt als beachtlich selbstständig und juristisch frei, sodass ein besitzender Bauer zu dieser Zeit eine respektable Persönlichkeit von einigem Wohlstand darstellt.

Während der Herrschaft Heinrichs IV verändern sich die Gesellschaftsstrukturen in Frankreich. Der Adel wird die führende Kraft des Staates und die wohlhabenden Bauern streben die Angehörigkeit zum Landadel an, der von den Erträgen ihrer Ländereien lebt. Ab den zwanziger Jahren des 16. Jahrhunderts ist die Käuflichkeit von königlichen Ämtern nachgewiesen. Es werden sogar eigens Ämter zum Zweck des Verkaufes geschaffen. Das wesentliche Ziel hinter dem Erwerb des Adelsstandes ist die Befreiung von der *taille*, der wichtigsten indirekten Steuer des Landes, von der der Adel im größten Teil Frankreichs befreit ist. Nicht alle Ämter bringen zwangsläufig den persönlichen oder erblichen Adel mit sich, jedoch gibt es noch weitere Vorgangsweisen, um diesen Titel zu erhalten. Wohlhabende Bürger und Bauern erwerben ein adeliges Gut, bemühen sich um eine möglichst adelige Lebensweise, kaufen sich adelige Titel und setzen diese im Rechtsverkehr ein. Oft werden sie dann wie selbstverständlich in ihrer neuen Standesqualität akzeptiert (vgl. Hinrichs 2006: 135).

Für mich ist es wichtig über diesen Umstand zu sprechen, da man in vielen Werken und Romanen des 17. und 18. Jahrhunderts auf den Tatbestand der Ämterkäuflichkeit stößt. In Maupassants *Bel Ami* beispielweise erwirbt der endlich

erfolgreiche, wohlhabende Unteroffizier Georges Duroy einen Adelstitel und nennt sich ab diesem Zeitpunkt Georges Du Roy de Cantel.

Aber auch in der Biographie Beaumarchais (Pierre Augustin Caron) findet sich eine solche Vorgehensweise. Seine erste Frau hinterlässt ihm in ihrem Erbe das Landgut mit Namen „Beaumarchet“ infolgedessen er sich ein Wappen entwerfen lässt und sich ab diesem Zeitpunkt Pierre Augustin Caron de Beaumarchais nennt. Auch erlangt er über Beziehungen das Amt des „königlichen Beraters“, *conseiller du Roi*, welches die Nobilitierung mit sich bringt.

4.1.2 Das Ancien Régime

Das *Ancien Régime* bezeichnet die Staatsform und die Gesellschaftsordnung vor der *Révolution française* (vgl. Schmidt 2006:70). Während der Herrschaft Heinrichs IV, der in Entscheidungsvorgängen nur einen kleinen Kreis kompetenter Ratgeber einbezieht, kommt es nicht nur zu einer Reduktion der Staatsschulden, sondern zu einem ausgeglichenen Haushalt und einem gewissen Staatsschatz. Die Agrarwirtschaft ist in Frankreich und weiten Teilen Europas der Schlüsselsektor, der den größten Teil der Staatseinnahmen einbringt und in dem auch die große Mehrheit der Bevölkerung arbeitet. Es ist eine segensreiche Epoche der Ruhe und des inneren Friedens. Doch auf den Aufschwung des Königreiches von etwa 1480 bis 1640, mit einer Zunahme von Bevölkerung, Handel, Produktion und Geldverkehr, folgt ab etwa 1650 eine Periode der wirtschaftlichen Depression. Geldmanipulationen, Bankrotte, Arbeitslosigkeit und hohe Sterblichkeitsraten sind die Folge (vgl. Hartmann 2015: 25).

Heinrich XIV. wird 1610 von einem katholischen Fanatiker ermordet. Der Thronfolger Louis XIII. ist damals nur neun Jahre alt und somit übernimmt seine Mutter Maria de Medici die Regentschaft. 1617 übernimmt der durch seine Mutter von der Macht ausgeschlossene junge König selbst die Macht. 1624 ruft er seinen Vertrauensmann Kardinal Richelieu in den Staatsrat, der von nun an als „Premierminister“ die Politik leitet.

Es ist die Zeit des Dreißigjährigen Krieges, an dessen Ende Frankreich bedeutende Gewinne für sich verbuchen kann. Kardinal Richelieu und auch Ludwig XIV. sterben noch vor Ende des Krieges. Sein Sohn Ludwig XIV. ist noch nicht einmal fünf Jahre alt. Königin Anna übernimmt die Regentschaft, der mit Kardinal Jules Mazarin ein sehr fähiger Mann zur Seite steht. Allerdings haben die harten Belastungen des Krieges zu wirtschaftlichen und gesellschaftlichen Widerständen geführt, sodass sich eine bedrohliche oppositionelle Bewegung gebildet hat, die sog. *Fronde*. Sie hat katastrophale wirtschaftliche und soziale Folgen, darunter Preissteigerungen, Hungersnöte und Epidemien. Nach dem Tod von Mazarin übt 1661 dann Ludwig XIV. selbst, im Alter von 22 Jahren, ohne Mitwirken eines „Premierministers“, die Regentschaft aus (vgl. Hartmann 2015: 31).

Mit der Regierung Ludwigs XIV. wird Frankreich zur Hegemonialmacht Europas. Ludwig XIV. ist der dritte König aus dem Haus Bourbon und führt somit die sogenannte Bourbonenmonarchie fort. Er übt großen Einfluss im ganzen Land und einen gesteigerten Macht- und Herrschaftswillen aus, welcher durch die neu geschaffenen Palast- und Gartenanlagen von Versailles repräsentiert wird. Sie verkörpern den absoluten Herrschaftsanspruch Ludwigs XIV., der sich als Sonnenkönig versteht. Mehr als 20 000 Hofadlige, Künstler, Leibgardisten und Bedienstete scharen sich auf dem Hof in Versailles um den Monarchen. Versailles etabliert sich nach und nach zu einem in ganz Europa bewunderten und nachgeahmten, politischen, höfischen, geistigen und künstlerischen Zentrum (vgl. Hartmann 2015: 32). Der Staat lebt weiterhin von Steuern, die im Wesentlichen vom Bauerntum bezahlt werden, von Abgaben aus dem Warenverkehr, vom Ämterhandel und von Anleihen (vgl. Hinrichs 2006: 188).

Die Prestige- und Eroberungspolitik und die zur Steigerung seines Ruhms in Europa unternommenen vielfachen Kriegszüge, belasten das Land zusehends. Frankreich leidet unter den gewaltigen finanziellen Lasten des Krieges und einer katastrophalen Hungersnot mit Millionen Toten. Rigorose Reformen werden eingeführt, welche zur Tilgung der Kosten der aufwendigen Kriegspolitik des Königs nötig sind. Das Königreich ist jedoch groß und mit seinen schlechten Wegen und dem dürftigen Verwaltungsapparat erfolgt die Überwachung der Ausführung der königlichen

Befehle und Gesetze nur ungenügend. Passivität und Ungehorsam seitens der Lokalgewalten sind typisch für das *Ancien Régime* (vgl. Hartmann 2015: 23).

Zudem verkompliziert sich im Verlauf des 18. Jahrhunderts das Verhältnis von Monarchie und Bevölkerung. Die bisher unangefochtenen Autoritäten, Religion und Monarchie, werden immer mehr angezweifelt. Man kritisiert die bestehende gesellschaftliche Ordnung und den noch im 17. Jahrhundert vorherrschenden, stark christlich bestimmten, monarchischen Geist (vgl. Hartmann 2015:28).

4.1.3 Das *Ancien Régime* im 18. Jahrhundert

Die französische Gesellschaft des 18. Jahrhunderts besteht weiterhin aus den drei Ständen Klerus, Adel und dem Dritten Stand. Die Mitglieder des hohen Klerus stammen überwiegend aus dem Hochadel und stehen diesem in ihrem prunkvollen Lebensstil in nichts nach und residieren vielfach bei Hof. Der niedere Klerus auf dem Land teilt oftmals die Armut der Bauern, sodass er sich weitgehend mit der Landbevölkerung solidarisiert und somit zum Mittler von Reformideen und zum Wortführer des Volkes wird.

Die Aristokratie, obwohl politisch vom Königtum entmachtet, spielt die führende Rolle, da sie weiterhin die Stellen in den hohen Ämtern der Verwaltung, der Armee und der Kirche hält (1789 waren alle 139 Bischöfe Adelige). Der Hofadel am Versailler Hof verfügt über großen gesellschaftlichen Einfluss und Vermögen, doch seine prunkvolle Lebensführung bewirkt den finanziellen Ruin des Königs (vgl. Schmidt 2006: 71).

Gemeinsam mit dem Klerus tritt der Adel für die Aufrechterhaltung der Stände ein, um ihre Privilegien, Steuerbefreiung und die Erhaltung der Abgaben von den Bauern, zu sichern. Jedoch gehören 96% der Bevölkerung, im 18. Jahrhundert 26 Mio. Menschen, dem dritten Stand an (vgl. Schmidt 2006: 72). Dieser wird vom Bürgertum, dem *Tiers Etat*, dominiert, welches die tragende Rolle in der Revolution spielt.

1701 bricht der Spanische Erbfolgekrieg aus, bei dem Ludwig für die Ansprüche seines Enkels auf den spanischen Königsthron kämpft. Nach anfänglichen Erfolgen erleiden die Franzosen mehrere schwere Niederlagen, sodass Ludwig XIV. für sein finanziell ruiniertes und militärisch ausgeblutetes Land um Frieden ansuchen muss, der 1713 auch zustande kommt. Zwei Jahre später stirbt der König und hinterlässt seinem Nachfolger Ludwig XV. hohe Schulden und einen partiellen Staatsbankrott, zurückzuführen auf seine ehrgeizige Großmachtpolitik (vgl. Hartmann 2015: 34).

Unter Ludwig XV. kommt es zur Umsetzung neuer Reformen, darunter die Abschaffung der Käufllichkeit der Richterämter, gerechtere Besteuerung und Einschränkung der Privilegien. Die allgemeine Politik wird beeinflusst von Mätressen am Hof, wie der berühmten Madame de Pompadour und der Gräfin du Barry (vgl. Hartmann 2015: 36). Der König stirbt 1774 an Pocken und hinterlässt ein durch den Siebenjährigen Krieg (1756-1763) hochverschuldetes Land, bei welchem Frankreich an der Seite Österreichs gegen Preußen und England kämpft.

Unter Ludwig XVI. greift Frankreich in den Amerikanischen Unabhängigkeitskrieg gegen England ein, was zu einem katastrophalen Anstieg der Schulden führt, da der Finanzminister angeordnet hatte, diesen Krieg nicht durch Steuererhöhungen, sondern durch enorme Kreditaufnahmen zu finanzieren. Darüber hinaus wird das Land von einer schweren Hungersnot und einem sehr hohen Brotpreis gebeutelt. Als letzter Ausweg bleibt dem König nur die Einberufung der seit 174 Jahren nicht mehr zusammengetretenen Generalstände. Die Stände sollen beim politischen Entscheidungsprozess (Bewilligung neuer Steuern angesichts des Staatsbankrotts) mitbestimmen. Klerus und Adel wählen ihre Vertreter direkt, der Dritte Stand seine Deputierten indirekt über Wahlmänner (vgl. Hartmann 2015: 37).

4.1.4 La Grande Révolution

Am 5. Mai 1789 treten 1165 Deputierte zusammen, 270 aus dem Adelsstand, 291 aus dem Klerus mit Mehrheit der niederen Geistlichkeit und 578 Vertreter des Dritten Standes. Nachdem die endlosen Debatten zu keiner Einigung führen, erklären sich

die Vertreter des Dritten Standes am 17. Juni zu Repräsentanten von mindestens 96 % der französischen Bevölkerung und fordern beide anderen Stände auf, sich ihnen anzuschließen. Als die Geistlichen hinzutreten, geben sie sich den Namen Nationalversammlung, *Assemblée nationale*. Die mittelalterliche Ständeordnung wurde durchbrochen.

Daraufhin folgt das berühmte Treffen im Ballspielhaus, bei dem die Deputierten den Schwur leisten, nicht auseinanderzugehen, bevor die neue Verfassung des Königreichs geschaffen sei (vgl. Hartmann 2015: 37 – 38).

Nach anfänglichen Widerstand und Drohungen durch den König, kennt dieser schließlich die Veränderungen an und befiehlt nun seinerseits den beiden privilegierten Ständen die Mitwirkung. Hierbei hat ein besonderer Vorfall eine Rolle gespielt – die Einnahme der Bastille, des Symbols der Willkürherrschaft von König und Adel. Dieses Ereignis wird nun als symbolischer Auftakt und Geburtsstunde der *Révolution française* angesehen:

Als König Louis XVI. den beliebten Finanzminister Jacques Necker entlässt, der als Befürworter der Generalversammlung gilt, und außerdem bekannt wird, dass Ludwig XVI. als deutliche Drohung für die Nationalversammlung Truppen um Paris zusammenzieht, stürmt eine Bürgermiliz das Staatsgefängnis. Der Kommandant lässt auf die teils bewaffnete Menschenmenge schießen und mehr als 90 Personen finden den Tod. Nach erneutem Aufmarsch mit verbesserter Bewaffnung kapituliert die Wachmannschaft, darunter der Kommandant der Bastille und sechs seiner Soldaten, welche anschließend trotz Zusicherung von freiem Geleit getötet werden (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Bastille> [24.05.2016]).

Der König beendet nun seinen Widerstand gegen die Versammlung, welche nun als verfassunggebende Nationalversammlung, *Assemblée nationale constituante*, bis zum 2. September 1791 mit dem Ziel tagt, Frankreich eine erste Verfassung zu geben (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Konstituante> [24.05.2016]). Im Zuge dessen kommt es zur Abschaffung des Feudalsystems und aller Standesprivilegien, sowie zur Erklärung der Menschen- und Bürgerrechte (*Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*), die bis heute zum Bestandteil demokratischer Verfassungen gehören. Weitere tiefgreifende Reformen sind die Verstaatlichung der Kirchengüter und die Abschaffung der Ordensgeistlichkeit (vgl. Schmidt 2015: 87).

1791 legt die Konstituante schließlich die sogenannte Verfassung von 1791 vor, mit der Frankreich in eine konstitutionelle Monarchie umgewandelt wird (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Konstituante> [24.05.2016]).

Als Graf Mirabeau, einer der klügsten Köpfe der Revolution, im selben Jahr stirbt, kommt es in der Nationalversammlung bald zu Uneinigkeit und Erstarkung der Radikalen. Bald darauf setzen sich die Girondisten mit ihrer Forderung nach einem auswärtigen Krieg durch. Frankreich erklärt Spanien den Krieg und fällt in Katalonien ein. Unter Robespierre gelingt es 1793, die Girondisten auszuschalten (vgl. http://de.althistory.wikia.com/wiki/Geschichte_1700-1800_%28DKFT%29 [24.5.2016]).

4.1.5 Terrorherrschaft unter Robespierre

Die radikalen Jakobiner ergreifen nun die Macht, wobei Robespierre zum Diktator wird. Es kommt zur Verkündung der Zivilkonstitution des Klerus und die Verfolgung der eidverweigernden Priester, außerdem zur Hinrichtung Ludwig XVI.

Infolge der Wirtschafts- und Ernährungskrise sowie der Benachteiligung der Provinz gegenüber Paris breitet sich der Bürgerkrieg immer weiter aus. Widerstand, wie jener der Bauernbevölkerung in der *Vendée*, wird brutal niedergeschlagen und viele der Verhafteten durch Massenertränkungen in der Loire hingerichtet. Tausende Todesurteile werden vollstreckt, die Menschen reihenweise aufs Schafott geschickt, um die Aufstände zu unterdrücken. Die Totalisierung des Krieges, die Hungersnot, die Inflation und weitere wirtschaftliche Probleme verschärfen den Terror, besonders in Paris. Historiker schätzen die Gesamtzahl der Hingerichteten auf 35 000 bis 40 000. Es ist die Zeit der *Grande Terreur* (vgl. Hartmann 2015: 49).

1794 kommt es zum Sturz Robespierres und seiner Anhänger und zum Ende seiner Schreckensherrschaft. Anschließend setzen sich die gemäßigten Republikaner wieder gegen die Jakobiner durch und lassen den Diktator ohne Verhandlung und ohne Urteil guillotiniert. 105 seiner Anhänger folgen bald darauf dem Schicksal unter der Guillotine. Der Jakobinerclub wird geschlossen, *Terreur*anhänger hingerichtet, dem Wohlfahrtsausschuss die Macht entzogen und Kirche und Staat voneinander getrennt.

4.1.6 Napoleon

Ab 1795 ist General Napoleone Buonaparte aus Korsika neuer Oberbefehlshaber der italienischen Armee. Er marschiert in Südfrankreich ein und verbündet sich mit Gruppen, die der Pariser Zentralregierung ablehnend gegenüber stehen, was ihm seinen Vormarsch deutlich erleichtert. Bis 1800 hat Napoleon Frankreich vollständig unterworfen und schließt es dem von ihm gegründeten neu-römischen Imperium an. Es folgt die napoleonische Ära.

(vgl. Wiki: http://de.althistory.wikia.com/wiki/Geschichte_1700-1800_%28DKFT%29 [24.05.2016]).

1815 dankt Napoleon aufgrund der Niederlage bei der Schlacht bei Waterloo ab (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Napoleon_Bonaparte [24.05.2016]) und die Bourbonenmonarchie wird unter Louis XVIII., dem seit 1791 im Exil lebenden Bruder Ludwigs XVI., wiederhergestellt. Dieser versucht einen Ausgleich zwischen der royalistischen, aristokratischen und theokratischen Welt des *Ancien Régime* und dem bürgerlichen, aufgeklärt-liberalen Frankreich der Revolution und der napoleonischen Ära. Als Louis XVIII. im September 1824 stirbt, ist die Situation der Bourbonenmonarchie gefestigt (vgl. Hartmann 2015: 59).

4.2 Das Leben Beaumarchais (1732 – 1799)

Pierre Augustin Caron wird am 24. Januar 1732 in Paris als Sohn des Uhrmachers André-Charles Caron geboren. Er wächst als einziger Sohn gemeinsam mit fünf Schwestern auf. In der Familie ist eine solide musikalische Ausbildung wichtig und somit lernen Pierre Augustin und seine Schwestern schon früh Musikinstrumente zu spielen. Auch geben sie Privatkonzerte und setzen sich mit Klassiker des französischen Theaters auseinander.



(Bildquelle 1: Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016])

Nach Beendigung seiner Schulausbildung geht Pierre Augustin bei seinem Vater in die Lehre. Oft rügt ihn der Vater für seine Nachlässigkeit und sein liederlich geführtes Leben und als er dabei erwischt wird, Uhren seines Vaters auf der Straße zu verkaufen, um an Geld zu kommen, wird er beinahe des Hauses verwiesen. Pierre Augustin bittet seinen Vater um Vergebung und übt sich von nun an in Fleiß (vgl. Bohnert 2015: 78).

Mit zwanzig erfindet er einen neuen Mechanismus für Taschenuhren, die Ankerhemmung, welche hilft, das Gangrad, das den Zeiger antreibt, in gleichmäßigem Takt zu halten. Als der junge Uhrmacher seine Erfindung Jean André Lepaute, dem Hofuhrmacher des Königs Ludwig XV., anvertraut, stiehlt dieser die Erfindung und preist sie als von ihm selbst entwickelt an. Pierre Augustin wehrt sich aber (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]). Die Akademie der Wissenschaften wird eingeschaltet, außerdem verfasst er ein *Mémoire*, einen offenen Brief, welcher in der Zeitschrift *Le Mercure de France* veröffentlicht wird.

Die Akademie entscheidet den Streitfall zu Gunsten Pierre Augustins, und er erhält das Patent auf die Erfindung. Dank der Affäre wird aus dem jungen talentierten Uhrmacher ein bekannter Mann, der zahlreiche neue Kunden gewinnt. Auch der König nimmt von ihm Notiz und empfängt ihn bei Hofe (vgl. Delabroy 2010: 305).

Pierre Augustin fertigt nun auch für Louis XV. und seine einflussreiche Mätresse Marquise de Pompadour Uhren an, womit er selbst den Titel Hofuhrmacher führen darf. Einige Zeit später ist er auch als Musik- und Harfenlehrer der Töchter des Königs tätig (vgl. Kindlers Literatur Lexikon_Online Ressource_Biographie von Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de [24.05.2016]).

1755 macht Pierre Augustin die Bekanntschaft des Ehepaars Franquet und beginnt eine Affäre mit der um zehn Jahre älteren Madeleine Franquet. Ihr Mann, ein schon etwas ällicher und kranker Hofbeamter, verschafft ihm das Amt des königlichen Fleischvorsetzers und er gibt die Uhrmacherei auf. Als Franquet bald darauf stirbt, heiratet Pierre Augustin die Witwe. Kurz darauf stirbt auch Madelaine und hinterlässt ihrem Ehemann in ihrem Erbe das Landgut mit Namen „Beaumarchet“. Nachdem Pierre Augustin den Rechtsstreit um das Erbe mit der Familie Madelaines gewinnt, lässt er ein Wappen entwerfen und nennt sich seither Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (vgl. Bohnert 2015: 79).

Im selben Jahr kommt Beaumarchais in Verbindung mit Charles Le Normant, dem Ehemann der Marquise de Pompadour. Für Le Normants Privattheater auf dessen Schloss *Étiolles* verfasst Beaumarchais kleine Farcen, sog. *Parades*, die auf dem volkstümlichen italienischen und französischen Theater basieren.

Le Normand stellt Beaumarchais auch seinen Onkel, den schwerreichen Geschäftsmann Joseph Pâris-Duverney, vor, welcher die königliche Armee mit Proviant beliefert. Pâris-Duverney hat gerade eine Militärschule gegründet, für die er noch die Protektion des Königs benötigt. Beaumarchais gelingt es, zunächst die Töchter des Königs und dann diesen selbst zum Besuch und damit zur offiziellen Anerkennung der Offiziersschule zu bewegen und wird aus Dank zu Duverneys Geschäftspartner. Mit einem Kredit von Duverneys erwirbt Beaumarchais nun Hofämter, die ihn in den Adelsstand erheben (vgl. Bohnert 2015: 79).

1763 wird Beaumarchais Generalleutnant der königlichen Jagden und muss als Richter in Fällen von Jagddelikten Recht sprechen. Dieses Amt versieht er 26 Jahre lang gewissenhaft. Des Weiteren kauft er ein schönes Haus in Paris, in das er zusammen mit seinem Vater und zwei seiner Schwestern einzieht.

1764-65 reist Beaumarchais nach Madrid, wo zwei seiner Schwestern leben. Teils ist er dort geschäftlich für Pâris-Duverney tätig, teils erledigt er diplomatische Aufträge für den König. Nebenbei versucht er, die Liebesgeschichte seiner Schwester Lisette mit einem gewissen Clavijo zu ordnen (vgl. Bohnert 2015: 80). Aus der Heiratsgeschichte macht Goethe 1774 sein Schauspiel *Clavijo*, welches immer noch topaktuell, und auch im Juli 2015 bei den Salzburger Festspielen zu sehen ist.

Zurück in Paris ist Beaumarchais neben den Geschäften literarisch tätig. Es entsteht *Eugénie*, ein Drama in fünf Akten, welches der Gattung *drame bourgeois* angehört. 1767 wird es mit mäßigem Erfolg an der *Comédie Française* aufgeführt. Überarbeitet, bringt es Beaumarchais dann großen Erfolg. Anschließend schreibt Beaumarchais das Drama *Les deux amis ou Le négociant de Lyon*, welches jedoch ein Misserfolg wird.

1770 stirbt Pâris-Duverney, ohne vorher wichtige Geschäftsangelegenheiten geregelt zu haben. Der Erbe, Joseph-Alexandre de la Blache, beginnt einen Rechtsstreit mit Beaumarchais, der seinerseits um seinen Anteil am Firmenskapital kämpft. Die Verhandlung, die Beaumarchais sehr schadet, erstreckt sich über Jahre und weckt großes öffentliches Interesse. Er muss feststellen, dass er sich als bürgerlicher Emporkömmling in Paris und am Hof viele Neider und Feinde gemacht hatte. Erneut wehrt sich Beaumarchais mit der Veröffentlichung einiger *Mémoires*, die sich, sprachlich brillant, gegen seine Gegner und die korrupten Richter wenden. Dadurch wird der Prozess zum Stadtgespräch und dringt bis zum König (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]).

Inzwischen ist *Le barbier de Séville* fertig. Die bereits anberaumte Uraufführung wird jedoch verboten, nur um einige Zeit später und nach gründlicher Überarbeitung ein voller Triumph zu werden (vgl. Bohnert 2015: 80).

Der Prozess mit La Blache wendet sich zu Beaumarchais' Nachteil. Er wird verurteilt. Um eine Rehabilitation, die Wiedererlangung der Bürgerrechte, zu erwirken, reist er für den König als Geheimagent nach London, um dort eine Schmähschrift gegen die königliche Favoritin Madame Du Barry aus dem Verkehr zu ziehen. Anschließend reist er nach Wien, wo er von Maria-Theresia zwar freundlich empfangen, dann

jedoch überraschend festgesetzt wird. Bei seiner Rückkehr liegt der König im Sterben († 10. Mai 1774). Das Vertrauen des jungen Ludwig XVI., muss Beaumarchais sich erst erarbeiten (vgl. Bohnert 2015: 81).

Dazu reist er erneut als Geheimagent nach London, wo ihn seine Kontakte über die Vorgänge zwischen England und Amerika in Kenntnis setzen. Beaumarchais empfiehlt Ludwig XVI., sich im amerikanischen Unabhängigkeitskampf an der Seite der Amerikaner gegen die Engländer zu engagieren, nachdem Frankreich im Siebenjährigen Krieg von England gedemütigt worden war. Der König stimmt zu und überträgt Beaumarchais die Organisation der französischen Waffenlieferungen. Dieser gründet Anfang 1776 die Firma *Rodrigue Hortalez & Cie* und versorgt die Aufständischen mit Waffen, Munition, Uniformstoffen und Stiefeln für 30.000 Männer. Die Amerikaner zahlen Beaumarchais aber nichts für die Waffen und seine Firma hat bald 10 Millionen Schulden. Zum Dank für seine diplomatischen Verdienste wurde er jedoch noch 1776 gerichtlich rehabilitiert (vgl. Bohnert 2015: 81).

1777 engagiert sich Beaumarchais für die Urheberrechte von Bühnenautoren und gründet die *Société des auteurs dramatiques*, eine Interessensvertretung von Autoren, die als eine der ersten erfolgreichen Organisationen dieser Art angesehen wird.

1778 gewinnt er den Prozess gegen La Blache. Im selben Jahr stirbt Voltaire, der von Beaumarchais sehr verehrt wird. Er nimmt sich vor, eine Gesamtausgabe der Werke Voltaires herauszugeben. Die geplanten 70 Bände im Oktavformat und 90 Bände im kleineren Duodezformat erschienen zwischen 1783 und 1789, die letzten Bände pünktlich kurz vor der *Révolution française*. Allerdings endete das Unternehmen finanziell im Minus.

Beaumarchais arbeitet außerdem an der ersten Fassung von *Le mariage de Figaro*, welche aber von Louis XVI verboten wird. Beaumarchais überarbeitet das Stück und verlegt die Handlung nach Spanien. Als es dann 1784 in der Comédie Française uraufgeführt wird, erlangt das Stück großes Aufsehen und wird ein überragender Erfolg.

Stets tüchtiger Geschäftsmann steigt 1781 Beaumarchais in die Pariser Wassergesellschaft ein. Zur selben Zeit arbeitet er an dem Stück *Tarare*. Dieses wird von Antonio Salieri vertont und 1787 als Oper ein Erfolg. 1792 entsteht *L'autre Tartuffe ou la Mère coupable*, der dritte Teil der Figaro-Trilogie.

Beaumarchais begrüßt die Revolution, findet sich jedoch bald auf der Verliererseite wieder, als er sich in Waffenhandel für Frankreich verstrickt, der mit verzerrten Tatsachen an die Öffentlichkeit getragen wird. Seine frühere Nähe zum König trägt ihm den Ruf ein, antirevolutionär zu handeln und er wird des Waffenbesitzes beschuldigt (vgl. Kindlers Literatur Lexikon_Online Ressource_Biographie von Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de [24.05.2016]). Die Hausdurchsuchung erfolgt ergebnislos, der mittlerweile schwerhörige Beaumarchais wird jedoch trotzdem am 20. August 1792 inhaftiert.

Seine Geliebte Amélie erreicht seine Freilassung, in London wird Beaumarchais jedoch wieder verhaftet. Als er freikommt flüchtet er nach Hamburg, wo er andere Emigranten kennenlernt, z.B. Charles Maurice de Talleyrand, den späteren langjährigen Außenminister Frankreichs.

Auch seine Familie befindet sich zeitweise in Haft, und wird nur durch den Sturz Robespierres vor der Verurteilung zum Tode bewahrt. Während der Zeit seiner Inhaftierung schreibt Beaumarchais Denkschriften, die er später vollendet. In den Memoiren *Mes six époques*, schilderte er seine Leiden unter der Republik (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]).

1796 darf Beaumarchais nach Paris zurückkehren. *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* wird wiederaufgeführt, diesmal mit mehr Erfolg und nachhaltiger Aufmerksamkeit.

Am 18. Mai 1799 stirbt Beaumarchais in seinem Haus nach einem Abendessen mit Freunden und der Familie im Schlaf an einem Schlaganfall. Seine Gebeine werden in seinem Garten beigesetzt, 1822 werden sie auf den Friedhof *Père Lachaise* überführt (vgl. Kindlers Literatur Lexikon_Online Ressource_Biographie von Beaumarchais, Pierre Augustin Caron de [24.05.2016]).

1966 wird Darius Milhauds Oper *La Mère coupable* am Grand Théâtre in Genf uraufgeführt.

4.2.1 Beaumarchais' privates Leben

Beaumarchais' Leben ist nicht nur geprägt von seiner Arbeit als Geschäftsmann, Geheimagent und königlicher Gesandter. Es sind auch zahlreiche von seinen Liebschaften bekannt, von denen er drei Frauen heiratet. Aus der dritten Ehe geht die Tochter Eugénie hervor, die später selbst eine Tochter namens Palmyre bekommt. Neben seinen drei Ehen hat Beaumarchais viele Mätressen, unter anderem die Marquise de Sainte-Croix, Amélie Houret oder Madame de Godeville, mit der er einen erotischen Briefwechsel unterhält. Er mischt sich in die Ehe einer jungen Frau eines Bankiers namens Kornmann ein, um sie, vor dessen Nachstellungen zu schützen. Daraufhin wird ihm das Leben von Kornmanns Anwalt Nicolas Bergasse schwer gemacht. Ein weiterer Streit um eine gemeinsame Mätresse macht Beaumarchais auch den Herzog von Chaulnes zum Feind.

4.3 L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable

L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable ist ein Schauspiel in fünf Akten von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais, entstanden im Jahr 1792. Das Stück stellt nach *Le Barbier de Séville* und *Le Mariage de Figaro* den dritten Teil der Figaro-Trilogie dar.

In der Fortsetzung ist das Ehepaar sichtlich älter, ein Krieg hat stattgefunden und Chérubin, früherer Page der Familie und Verehrer Rosines, ist gefallen. Die Handlung spielt am Ende der 1790er Jahre in einem Hotel in Paris, welches von der Familie des Grafen besetzt wird. Die Eingangsszene des Stückes zeigt das unglückliche Grafenpaar dabei, wie ihr erster Sohn zu Grabe getragen wird. Von Beginn an ist ein Riss spürbar, der durch diese Ehe geht.

Für mein Resümee und die Analyse verwende ich die Originalausgabe des Textes « *Beaumarchais Le Barbier de Séville – Le mariage de Figaro – La Mère coupable. Texte intégral + Les clés de l'œuvre* » (2010) mit einem Vorwort und Kommentaren von Jean Delabroy aus der *Classiques* Reihe des Pocket Verlags (Paris).

4.3.1 Figurenübersicht

Le Comte Almaviva: spanischer Landesfürst, voll noblen Stolz, aber nicht hochmütig

La Comtesse Almaviva: sehr unglücklich, von engelhafter Frömmigkeit

Le Chevalier Léon: Sohn des Grafenpaares, freiheitsliebend, glühend und jung

Florestine: Patenkind und Mündel des Grafen Almaviva, jung und sehr sensibel

Monsieur Bégearss: Irländer, Major der spanischen Infanterie, früherer Sekretär der Botschafter des Grafen, sehr tiefgründiger Mann, Vater dubioser Machenschaften, sorgt auf kunstvolle Weise für Durcheinander und Unruhe

Figaro: Kammerdiener und Vertrauensmann des Grafen, geprägt von Lebenserfahrung und vorangegangenen Ereignissen

Suzanne: erste Kammerfrau der Gräfin, Gemahlin Figaros, ausnehmend gute Frau, ihrer Herrin treu ergeben, „revenue des illusions du jeune âge“

Maitre Fal: Notar des Grafen, ein anständiger und korrekter Mann

Guillaume: Diener Bégearss aus Deutschland, verglichen zu seinem Meister einfach gestrickt und etwas einfältig (vgl. Beaumarchais 2010: 238)

4.3.2 Handlung

Die Handlungssituation in *La Mère coupable* ist aus Molières *Tartuffe* wohl bekannt. Ein habgieriger Schmeichler, der sich als besonders frommer Mann ausgibt, schleicht sich in die Familie ein, um deren Vermögen zu ergattern. Bei Beaumarchais heißt dieser Intrigant Bégearss, welcher auf perfide Weise alle Mitglieder der Familie gegeneinander ausspielt.

Nach *Le Mariage de Figaro* leben Comte und Comtesse Almaviva zusammen mit ihrem Sohn Léon, Figaro und seiner Frau Suzanne, dem Mündel Florestine und einem Gast namens Bégearss in einem Haus. Seit dem Tod ihres Erstgeborenen, der während eines Duells stirbt, ist die Stimmung im Haus angespannt. Graf und Gräfin sind traurig über den Tod ihres Sohnes, auch ist ihre Ehe seit Jahren zerspalten. Der Comte regiert streng und unnachsichtig im Haus, die Comtesse weint viel und verschließt sich im Glauben.

Suzanne, die Kammerfrau der Gräfin, ist ihrer Herrin treu ergeben und sorgt sich um sie. Der zweite Sohn der Familie, Léon, ist erwachsen geworden und verliebt sich in Florestine, das Patenkind seines Vaters.

Bégearss, den Wohltäter spielend, wohnt als Gast bei der Familie. Figaro zweifelt die vermeintlich wohlwollenden Absichten Bégearss an. Er ahnt, dass dieser die Familie aus Spanien hergebracht hat, um bessere Möglichkeiten zu haben, Graf und Gräfin zu trennen, das Mündel zu heiraten und das Hab und Gut der sich auflösenden Familie in Beschlag zu nehmen.

Bégearss erhofft sich in der Tat, Florestine selbst heiraten zu können, da er weiß, dass das Mädchen Spross eines Seitensprungs des Grafen und somit erbberechtigt ist. Darum lüftet er die wahre Identität Florestines und die Ehe der jungen Liebenden scheint ausgeschlossen, da die beiden nun glauben, sie seien Bruder und Schwester. Bégearss weiß gleichzeitig, dass Léon nicht Florestines Halbbruder ist, da auch Léon in Wahrheit einem Verhältnis entstammt, einem einmaligen Fehltritt der Gräfin mit Chérubin, dem ehemaligen Pagen der Familie. Der Graf Almaviva hegt diesbezüglich Befürchtungen und erwägt, Léon nach Malta zu schicken. Bégearss bestärkt den Grafen und rät ihm, den ihm lästigen Figaro gleich mitzuschicken. (Dann gäbe es auch jemand, der dort ein Auge auf Léon hat.) Der Comte, der sich oft über die Arroganz Figaros ärgert, stimmt zu. Darüber hinaus schlägt Bégearss ihm vor, sich scheiden zu lassen und die Gräfin ins Kloster zu verbannen. Zur selben Zeit kümmert sich der Übeltäter aber ebenso rührend um die Gräfin, welche, untröstlich, täglich vor Gott um Vergebung für ihre Sünde bittet.

Figaro und Suzanne versuchen die Familie vor dem Intriganten Bégearss zu beschützen und die drohende Zwangsehe Florestines mit Bégearss zu verhindern. Um sein Vertrauen zu erlangen, täuschen Figaro und Suzanne vor, zerstritten zu sein. Suzanne lässt Bégearss glauben, Figaro habe ihr eine Ohrfeige, *un soufflet*, gegeben. So wird sie schließlich seine Komplizin, und Bégearss weiht Suzanne in seine Pläne ein, der Ehemann Florestines zu werden.

4.3.2.1 Intrigen

Figaro, selbst allerorts lauschend, trägt **Suzanne** auf, alles was Bégearss von ihr verlangt zu tun, ihn in Hoffnung zu wiegen, ihn niemals aus den Augen zu lassen und ihm, Figaro, jedes seiner Worte zu berichten (Acte I, scène 2).

Der Comte möchte beweisen, dass die Comtesse mit Chérubin ein Verhältnis gehabt hat, indem er das Bild von ihm in ihrem Armband mit dem Bild des ehemaligen Pagen ersetzt. (Als er damals für das Armband der Comtesse gemalt worden ist, hat der Maler Chérubin so hübsch gefunden, dass er auch von ihm ein Gemälde angefertigt hat und der Comte hat infolge anhand dieses Gemäldes ein Bild für das Armband anfertigen lassen.) Falls die Comtesse Stillschweigen über das ersetzte Bild bewahrt, würde dies der Beweis für ihre Untreue sein.

(An das Armband der Comtesse kommt der Comte mit der Hilfe von Bégearss. Der bittet Suzanne, die Schatulle mit dem Schmuck der Gräfin zum Comte zu bringen mit der Begründung, dieser wolle ein ähnliches Schmuckstück für Florestine anfertigen lassen und zuvor einen Vergleich des Schmucks mit dem Muster des Juweliers vornehmen.)

Bégearss tut alles dafür, dass der Comte die Briefe Chérubins, die die Comtesse im doppelten Boden ihrer Schmuckschatulle aufbewahrt, findet. Als der Comte das Bild austauscht und das veränderte Armband zurück in die Schatulle legt, stellt sich Bégearss ihm entgegen. Er sagt dem Comte, die Ehre würde solche unlauteren Mittel verbieten und versucht ihm die Schatulle aus der Hand reißen. Dabei zieht er unauffällig am doppelten Boden, sodass die Briefe Chérubins zu Boden fallen.

Bégearss macht außerdem Léon und Florestine glauben, sie seien Bruder und Schwester (Acte II, scène 12). Beide sind sehr unglücklich, da sie einander lieben. Dann öffnet er der Comtesse die Augen, als er ihr erzählt, dass Florestine in Wahrheit die leibliche Tochter des Grafen ist. Bégearss bringt Rosine dazu, alle Briefe Chérubins zu verbrennen, um alle Beweise für ihre damalige Liaison (und somit auch den Beweis, dass Léon nicht der Bruder Florestines ist) aus dem Weg zu schaffen.

Figaro nutzt Bégearss' dümmlichen Sekretär namens Guillaume aus, um an Informationen zu kommen, als dieser mit einem Brief für seinen Herren Bégearss auftaucht. Figaro erfährt von einem irischen Banquier und beginnt Nachforschungen über diesen anzustellen. Darüber hinaus besticht er einen Postboten, alle Briefe mit der Anschrift Bégearss zu öffnen.

Bégearss rät Léon, als der Graf ihn am Tag der Hochzeit von Bégearss und Florestine von zu Hause fortschickt, seine Mutter zu bitten, ein gutes Wort für ihn beim Grafen einzulegen (mit der Intention, Zwietracht zwischen den Ehepartnern zu säen).

4.3.2.2 Höhepunkt des Stückes (Acte IV, scènes 13 – 18)

Als die Comtesse den Comte zu sich holen lässt und beginnt über Léon zu sprechen (mit der Bitte, ihn nicht fortzuschicken), hört sich der Comte ihre Fürsprache eine Zeitlang an. Dann macht er ihr nach und nach klar, dass er sehr wohl weiß, dass Léon nicht sein leiblicher Sohn ist. Als die Comtesse daraufhin beinahe vor Furcht und Scham vergeht, zeigt ihr der Comte den alten Brief von Chérubin. Außerdem fragt er sie, wie sie nur über Léon in seiner Gegenwart sprechen kann, wenn sie gleichzeitig ein Bildnis von Chérubin in ihrem Armband hat. Daraufhin betrachtet die Comtesse das Armband, in dem sie das Bild des Grafen erwartet. Als sie stattdessen das Bild Chérubins sieht, das der Graf anstatt dessen hineingegeben hat, wird sie ohnmächtig. Sie glaubt, sie sieht einen Geist, der sie zu sich ins Grab holen will, als Bestrafung für ihre sündhafte Tat.

Als die Gräfin ohnmächtig wird, erschrickt der Comte. Er ist bestürzt und bereut es, so harsch mit ihr umgegangen zu sein. Mit der Hilfe Léons, Suzannes und Figaros kommt die Comtesse wieder zu sich. Doch sie fühlt sich vollkommen schuldig und möchte ihren Mann zusammen mit ihrem Sohn sofort verlassen. Der Comte ist verzweifelt, doch die Comtesse bleibt bei ihrem Entschluss und sagt ihm, er habe ja noch Bégearss und Florestine, seine Tochter. Daraufhin ist der Comte erstaunt, wie sie nur darüber Bescheid wissen kann. Im Gegenzug fragt die Comtesse ihn, woher er den Brief von Chérubin hatte.

4.3.2.3 Ende des Stückes (Acte V)

Figaro klärt den Sachverhalt auf: Bégearss hat alle gegeneinander ausgespielt. Zudem zeigt er dem Comte einen Brief, dem zufolge der Schwindler in Irland sogar verheiratet sei.

Eine letzte Intrige am Schluss:

Figaro, der vom Comte den Auftrag gebeten wird, ihm *les trois millions d'or* aus Cadix (Stadt in Spanien) zu übergeben, bringt diese zu Monsieur Fal, dem Notar des Grafen. Bégearss holt sich diese *trois millions d'or* aber mit der Vollmacht des Grafen. Daher heckt Figaro einen Plan aus. Er lässt Monsieur Fal den Artikel, in dem steht, dass Bégearss als Beweis seiner Zuneigung, Florestine alle seine Güter inklusive der *trois millions d'or* übergibt, laut vorlesen.

Das Stück endet damit, dass der Comte Bégearss den Brief zeigt, den er von Figaro bekommen hat und in dem steht, dass der Irländer bereits verheiratet ist. Bégearss gibt sich geschlagen und verlässt das Haus.

Der Comte erkennt Léon schlussendlich als seinen Sohn an und verheiratet ihn mit Florestine. Außerdem bietet er Figaro Geld für seinen Dienst an. Figaro weist das Geld ab, mit der Bitte, bis an sein Lebensende Teil der Familie zu sein. Er und Suzanne sind glücklich und haben nur ihre Arbeit gemacht.

4.3.3 Vergleich mit Inhaltsangabe aus Kindlers Literatur Lexikon (KLL)

Für eine tiefergehende Analyse der Handlung von *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* stelle ich einen kritischen Vergleich zwischen meiner eigenen Inhaltsangabe und der von Kindlers Literatur Lexikon (1940 – 2011) an. Dieses zählt zu den umfangreichsten Literaturlexika in deutscher Sprache und beschreibt kulturgeschichtlich bedeutende Werke aller Sprachen. Herausgeber des Literaturlexikons ist Heinz Ludwig Arnold. Ich arbeite mit der 3. völlig neu bearbeiteten Auflage, die im Jahr 2011 vom Verlag Metzler in Stuttgart veröffentlicht wurde. Die Inhaltsangabe « *La Mère coupable ou L'autre Tartuffe* » hat Richard Mellein geschrieben:

Die Familie Almaviva hat sich inzwischen im Paris des Jahres 1790 ›bürgerlich‹ niedergelassen. Aus dem Grafen ist ein gelassener, würdiger Herr geworden, aus der Gräfin eine resignierte ältere Dame von engelhafter Frömmigkeit, aus Figaro ein verlässlicher, welt- und menschenkundiger Mann in mittleren Jahren; Suzanne, Figaros Frau, hat als brave Hausfrau die Träume der Jugend längst begraben.

Zu diesen bekannten Figuren gesellen sich noch Chevalier Léon, der freiheitsdurstige Sohn der Almavivas, der in Wahrheit einer außerehelichen Beziehung der Gräfin entstammt, und Florestine, ein sensibles junges Mädchen, das – ohne es zu ahnen – einem Seitensprung des Grafen sein Dasein verdankt. Um das Glück der beiden, die sich lieben, und den Frieden der ganzen Familie durch seine bösen Machenschaften zu stören, tritt Bégearss (Anagramm für Beaumarchais' verhassten Prozessgegner Bergasse) auf den Plan. Als ein geistiger Erbe von Molières *Tartuffe* schnüffelt er in den Geheimnissen der Familie, um sich durch eine Intrige an Florestine heranzumachen. Er entdeckt die Illegitimität des Patenkindes und versucht, Almaviva unter Hinweis auf die drohende Geschwisterehe zu erpressen. Doch Figaro, noch immer ein Meister der Intrige, stellt den Bösewicht. Die Ruhe und das Glück der Liebenden sind wiederhergestellt: Während die Gräfin, die »schuldige Mutter«, ohnmächtig daniederliegt, gesteht der Graf seinen Fehltritt ein und offenbart das Geheimnis von Léons Abstammung.

Wie aus dem 1797 hinzugefügten Vorwort hervorgeht, war sich Beaumarchais der Schwächen seines Stückes bewusst, glaubte aber, den veränderten Zeiten Rechnung tragen zu müssen: Die Aristokratie, der er einst den Spiegel vorgehalten hatte, existierte nicht mehr. Der Doppeltitel des Dramas deutet darauf hin, dass der Autor das empfindsame Pathos eines Richardson in die Molièresche Charakterkomödie einzuführen suchte. Die Komödie sollte nach dem Beispiel von Diderots bürgerlichen Rührstücken der Tragödie angenähert werden. Nur in der *comédie larmoyante*, dem bürgerlichen Rührstück, vermag die Hochzeit der Kinder die wechselseitige Verzeihung der ›Eltern‹ zu besiegeln. Das hat nichts mehr mit den Ehrvorstellungen der aristokratischen Gesellschaft zu tun, wohl aber mit den vernunftbegründeten Konventionen des bürgerlichen Lebens.

Herzenswärme und rührselige Tiraden auf der einen Seite, abgrundtiefe Schlechtigkeit auf der anderen sind die Elemente dieser dem bürgerlichen Trauerspiel nahestehenden Gattung des Melodrams. An einem exemplarischen Fall soll gezeigt werden, wie das Böse in die Sphäre anständiger Leute einbricht, wie sie sich zur Wehr setzen und den verdienten Frieden wiedererlangen. Da sich Beaumarchais einer Modegattung bedient hatte, wurde das Stück anfangs ein beachtlicher Erfolg. Mittlerweile wird es – anders als seine beiden früheren Komödien um Figaro – kaum noch aufgeführt, da man deren aggressiven Witz vermisst.

Richard Melleins Inhaltsangabe ist interessant und ich stimme in vielen Punkten mit ihm überein. Das Stück ist als *comédie larmoyante* zu bezeichnen und spielt sich im bürgerlichen Milieu ab. Auch ich gehe in meiner Interpretation ausführlich darauf ein, dass die Figuren in *Le Barbier de Séville* und in *Le Mariage de Figaro* der Aristokratie angehören, welche in *La Mère coupable* nicht länger existiert. Die Familienmitglieder müssen sich an diese neue Situation anpassen. Die Familie ist dabei sich im Paris der 1790er- Jahre niederzulassen. Um ihre Abstammung geheim zu halten gibt der Comte den Auftrag, nicht länger mit *Monseigneur* angesprochen zu werden und das Haus ohne Livree zu verlassen. Bégearss, der Bösewicht der Geschichte, hilft ihm bei seinen Angelegenheiten. Er ist einerseits Anspielung auf Molières Tartuffe, andererseits die persönliche Rache Beaumarchais' gegen einen persönlichen Widersacher seiner Zeit.

Doch ich bin nicht in allen Punkten Melleins Meinung. Meiner Ansicht nach ist die Familie Almaviva keine exemplarisch anständige Familie, der etwas Böses widerfährt. Sondern sie ist selbst verantwortlich für ihr Schicksal. Man kann vielleicht sagen, dass sie sich vom Bösen verleiten lässt.

Darüber hinaus würde ich den Comte nicht als einen gelassenen, würdigen Herrn bezeichnen, denn er ist so jähzornig, verschlossen und streng wie eh und je. Auch sehe ich die Comtesse nicht als eine resignierte ältere Dame. Sie ist geplagt von schlechtem Gewissen über einen Fehltritt, der droht die Familie zu zerstören. Sie ist verzweifelt und sucht im Glauben Vergebung für ihre Sünde. Die Stimmung in der Familie ist düster. Die Comtesse verurteilt sich selbst, und auch der Comte gibt ihr an allem die Schuld. *La Mère coupable* ist auch Anspielung auf die ungleichen und ungerechten Verhältnisse in einer Ehe jener Zeit, welche auch heutzutage in vielen Kulturen weiterhin vorherrschen.

4.3.4 Aufführungspraxis

Nachdem Beaumarchais das Schauspiel 1792 geschrieben hatte, wurde es zwei Jahrhunderte später vom Komponisten Darius Milhaud adaptiert und 1966 als Oper uraufgeführt. Milhaud, dessen Frau den Text Beaumarchais auf drei Akte straffte, schuf aus dieser Komödie, eine Art Konversationsstück. Mit Paisiellos *Il barbiere di Siviglia* und Mozarts *Le nozze di Figaro* gehört die Trilogie zu den meist aufgeführten Opernwerken überhaupt.

Im Frühjahr 2015 brachte Intendant Roland Geyer im Theater an der Wien die gesamte Beaumarchais-Trilogie rund um Graf und Gräfin Almaviva auf die Bühne.

Regisseur Herbert Föttinger verlegt das Geschehen in ein renovierungsbedürftiges Hotel der sechziger Jahre, wo das Grafenpaar als Patchwork Familie mit Figaro, Suzanne, den erwachsenen Kindern, die sich ineinander verlieben, und mit dem Intriganten namens Bégearss zusammenlebt. Das Bühnenbild ist eher einfach gehalten, jedoch wird die tragische Stimmung durch Doubles untermalt, die in kleinen Zimmern im ersten Stock über der Hotellobby, die Ängste und Wünsche der Protagonistinnen und Protagonisten verkörpern: eine junge Frau wäscht sich mit Blut, eine andere vertieft sich schuldbeladen in Gebete und Chérubin geistert als Untoter durch die Szene.



Bildquelle 2: https://www.theater-wien.at/media/image/1837_Coupable_7.jpg [26.05.2016]

4.4 Textoide

Bei der Erstellung der Textoide habe ich darauf geachtet, die Abläufe der Geschichte nach Möglichkeit aus der Sicht der Hauptperson zu beschreiben. Dazu musste ich mir natürlich zuerst klar werden darüber, wer die Hauptperson des Stückes ist, also wer das Geschehen mit ihrem Handeln (oder Nicht-Handeln) vorantreibt.

Textoide dienen dazu, die Makrostruktur(en) eines Textes erfassen zu können und ihn somit in Sinneinheiten zu gliedern. Sie sind nicht nur dazu da, die Intentionen und Handlungen der Hauptperson(en) darzustellen, sondern sie können und sollen in den Folgeschritten auch die Sichtweisen anderer Personen nachzeichnen, um ihre Position in der Geschichte zu bestimmen und ihre Absichten zu verdeutlichen.

Mit der Ausarbeitung der Textoide werden einerseits die Intentionen der handelnden Personen klar, andererseits wird deutlich, welche Person aktiv handelt und das Geschehen vorantreibt und wer passiv bleibt.

Hier noch einmal ein kurzer Überblick über das Schema des transformativen Textoids, mit dem ich arbeite (genaue Erklärung im Kapitel Methode).

Transformatives Textoid

S ₀ ...	Neutrale Ausgangssituation	
C...	Ereignis, welches die Situation stört (Causa)	
S ₁ ...	Unangenehme Situation	
I...	Intention – Handeln oder Nicht-Handeln als aktive Entscheidung	
T _{1...n}	Handlung	
S ₂ ...	Angenehme Situation	
S ₃ ...	Nicht vorhergesehene Situation	
Figur X...	Held bzw. Thematische Figur	... Figaro
Figur Y...	Helfer	... Suzanne
Figur Z...	Opponent oder Antagonist	... Bégearss
S...	Situation	
C...	Causa	
I...	Intention	
T...	Transformation (Handlung)	
A...	Aide (Hilfe)	
D...	Difficulté, Schwierigkeit	

4.4.1 Textoid Comte et Comtesse

Das Stück *La Mère Coupable* verleitet dazu, das Grafenpaar in den Mittelpunkt zu stellen. Doch erarbeitet man das Textoid, wird man sich bewusst, dass weder Graf noch Gräfin den Großteil der Zeit von sich aus bestimmten Intentionen folgen und danach handeln, sondern den gut und weniger gut gemeinten, geflüsterten Ratschlägen Bégearss oder Figaros Folge leisten. Deutlich wird dies, da beide am Anfang der Geschichte sehr unglücklich sind, da ihr Erstgeborener gestorben und ihre Ehe zerrüttet ist, sie jedoch nicht versuchen, sich aus ihrem Unglück zu befreien.

Die Gräfin schwelgt in Trauer und verbringt ihre Zeit, ihrem Leid Ausdruck zu geben (indem sie Räume mit schwarzen Trauerflors und Blumenbouquets schmücken lässt). Außerdem betet sie viel. Der Graf leidet auch unter dem Tod des Sohnes, zudem lastet er der Gräfin ihre Untreue von vor 20 Jahren an. Seine einzige Intention ist es, sie dessen zu überführen. Dabei lässt er sich von Bégearss umschmeicheln, der ihm einredet, er solle sie ins Kloster stecken.

Als die Comtesse während des großen Streits in Ohnmacht fällt, erschrickt der Comte jedoch und fühlt sich beschämt. Geläutert durch ihre Reaktion, wird er sich über seine Gefühle klar. Er ändert seine ursprüngliche Intention, sie des Ehebruchs zu überführen und möchte nun das glückliche Familienleben wiederherstellen, indem er Léon als seinen leiblichen Sohn akzeptiert.

4.4.1.1 Textoid Comte

S₀... Ausgangssituation: Nach *Le Mariage de Figaro* lebt die Familie mit Figaro, Suzanne, dem Mündel Florestine und einem Gast namens Bégearss in einem Haus.

C... Der Erstgeborene stirbt im Duell.

S₁... Die Familie ist unglücklich, der Graf trauert, außerdem muss er sich Gedanken über sein Erbe machen. Léon, dem zweiten Sohn, will er nichts vermachen, da er sich sicher ist, er sei nicht sein leiblicher Sohn, sondern Folge einer unglücklichen Liaison der Comtesse mit Léon d'Astorga, auch Chérubin genannt, dem ehemaligen Pagen der Familie.

I... Er will die Gräfin ihres Fehltrittes überführen. Außerdem will er seinen Besitz in Spanien in Geld umwandeln und Bégearss vermachen, der Florestine heiraten soll, seine leibliche Tochter. (Die zweite Intention wurde ihm meiner Interpretation nach von Bégearss vermittelt.)

T₁... Er lässt ein Bildnis für das Armband der Comtesse von Chérubin anfertigen, um es mit seinem eigenen auszutauschen. Wenn die Comtesse Stillschweigen über das ersetzte Bild bewahrt, würde dies der Beweis für ihre Untreue sein.

T₂... Er behält sich einen von den Briefen, die aus der Schatulle des Armbands fallen, als er das Bild austauscht und das veränderte Armband zurück in die Schatulle legt.

T₃... Er stimmt zu, Bégearss mit seiner Tochter zu verheiraten und schreibt ihm eine Vollmacht, sich die *trois millions d'or* in seinem Namen beim Notar abholen zu dürfen.

T₄... Er führt ein ernstes Gespräch mit Léon und schickt ihn fort.

T₅... Als die Comtesse ihn aufsucht, um für Léon vorzusprechen, hört er erst zu, dann erklärt er ihr wutentbrannt, wohl zu wissen, dass Léon nicht sein eigener Sohn ist.

temporäre S₃... Die Situation eskaliert und es gibt Streit. Die Gräfin fällt vor lauter Schmach in Ohnmacht (→ unvorhergesehene Situation).

C... Der Comte ist bestürzt und beschämt. Er bereut es, so harsch mit ihr umgegangen zu sein. Er wird sich bewusst, dass er noch immer Gefühle für sie hat.

I (neu)... Er möchte (Figaro möchte?) Bégearss davonjagen und mit seiner Familie ein glückliches Leben führen, indem er Léon als seinen Sohn akzeptiert und ihm Florestine zur Frau gibt.

T₁... Er folgt Figaros Plan, Bégearss mit Hilfe des Notars zu überführen.

T₂... Er zeigt Bégearss den Brief, den Figaro ihm gegeben hat, in dem steht, dass Bégearss in Irland bereits verheiratet ist und jagt ihn aus dem Haus.

S₂... Die Familie lebt gemeinsam mit Figaro und Suzanne und ist wieder glücklich (→ erwünschte Situation).

A... Der Notar hilft der Familie Bégearss zu überführen.

4.4.1.2 Textoid Comtesse

S₁... Die Familie ist unglücklich, der Graf stets griesgrämig trauert, die Comtesse betet, lässt sich von Bégearss trösten und liest zum Namenstag Léons, dessen Briefe, die sie in ihrer Schmuckschatulle versteckt hält. Sie erfährt, dass Florestine nicht das Mündel sondern die leibliche Tochter des Comte ist. Sie nimmt Florestine an, als sei sie ihre eigene Tochter.

I... Sie möchte ihren eigenen Fehltritt vergessen bzw. in Vergessenheit geraten lassen.

T₁... Darum stimmt sie zu Bégearss mit Florestine zu verheiraten und die Briefe Chérubins zu verbrennen.

T₂... Als Léon fortgeschickt werden soll und dieser bei ihr um Fürsprache bittet, gibt sie seinen Bitten nach und möchte ein gutes Wort für ihn beim Grafen einlegen. Auch die Klagen Florestines bringen sie zu diesem Schritt.

T₃... Sie lässt den Comte zu sich kommen, und bittet ihn, Léon nicht fortzuschicken.

temporäre S₃... Der Comte hat aber schon Beweise für ihren Fehltritt mit Chérubin gesammelt und macht ihr klar, dass er weiß, dass Léon nicht sein Sohn ist. Die Comtesse vergeht beinahe vor Scham, als sie seine Vorwürfe hört und wird ohnmächtig.

S₂... Figaro und Suzanne retten sie aus ihrer misslichen Lage. Und als der Comte sieht, wie schlecht es ihr geht, hat er ihr schnell verziehen. Nachdem sie Bégearss als Übeltäter ausmachen können und ihn fortjagen, ist der Hausfrieden wiederhergestellt.

4.4.2 Textoid Bégearss

Bégearss stellt die Figur Z, die Figur des Opponenten oder Antagonisten, dar.

Eigentlich nimmt die Geschichte von Bégearss schon weit zurück in der Vergangenheit ihren Ausgang. Er dient im selben Heer wie Chérubin, der ihm von seiner Liebschaft mit der Comtesse Almaviva berichtet. Als dieser im Kampf fällt, überbringt Bégearss der Comtesse Chérubins Briefe und bleibt dann als Gast im Haus.

Bégearss hegt bereits den Gedanken, aus dem Schicksal der Familie Profit zu schlagen und wartet nur auf die passende Gelegenheit, Graf und Gräfin voneinander zu trennen, Florestine zu heiraten und das Vermögen der Familie an sich zu reißen. Diese Gelegenheit lässt auch nicht lange auf sich warten. Der älteste Sohn der Familie stirbt in einem Duell und die Familie ist fortan zerrüttet.

S₀... Neutrale Ausgangssituation (Bégearss lebt bei der Familie und umschmeichelt den Comte und die Comtesse, Figaro ist bereits misstrauisch.)

C... Tod des Erstgeborenen

S₁... Chance für Bégearss seine Absichten in die Tat umzusetzen

I... Graf und Gräfin voneinander zu trennen, Florestine zu heiraten und das Vermögen der Familie an sich zu reißen, dafür ist die Hilfe Suzannes nötig.

T₁... Er zieht Suzanne mit Versprechungen auf seine Seite (Acte I, scène 4):

BÉGEARSS. – [...] (*Il lui prend la main.*) Et voici ce qui nous concerne: Le Comte, *Florestine* et moi, habiterons le même hôtel: et la chère *Suzanne* à nous, chargée de toute la confiance, sera notre surintendant, commandera la domesticité, aura la grande main sur tout. Plus de mari, plus de soufflets, plus de brutal contradictoire; des jours filés d'or et de soie, et la vie la plus fortunée!...

Dann bittet er sie, die Schatulle der Gräfin zu holen.

T₂... In einem Gespräch mit dem aufgebrachten Comte, der Rache an seiner Frau üben will, indem er seinen Besitz auflöst und diesen nicht Léon, sondern Bégearss vermachen will, verspricht er diesem, die *trois millions d'or* seiner zukünftigen Angetrauten Florestine zu überschreiben, als Zeichen seiner Liebe. Sein Ansehen beim Comte steigert sich noch mehr durch dieses Versprechen (Acte I, scène 6):

BÉGEARSS. – Si votre pupille m'accepte; et si, sur vos grands biens, vous prélevez, pour la doter, ces trois millions d'or, du Mexique, je ne supporte point l'idée d'en devenir propriétaire, et ne les recevrai qu'autant que le contrat en contiendra la donation que mon amour sera censé lui faire.

LE COMTE *le serre dans ses bras.* – Loyal et franc ami! quel époux je donne à ma fille!...

T₃... Er öffnet die Schatulle der Comtesse, sodass die Briefe aus dem *double fond* zum Vorschein kommen und der Comte sie sieht. Dieser nimmt einen davon an sich (Acte I, scène 8).

BÉGEARSS *feint de s'y opposer. Ils tirent chacun l'écrit de leur côté; Bégearss fait ouvrir adroitement le double fond, et dit avec colère*: – Ah! voilà la boîte brisée!

LE COMTE *regarde*. – Non; ce n'est qu'un secret que le débat a fait ouvrir. Ce double fond renferme des papiers!

BÉGEARSS, *s'y opposant*. – Je me flatte, Monsieur, que vous n'abuserez point...

LE COMTE, *impatiemment*. – « Si quelque heureux hasard vous eût présenté certains faits, me disais-tu dans le moment, je vous excuserais de les approfondir »... Le hasard me les offre, et je vais suivre ton conseil. (*Il arrache les papiers.*)

T₄... Er teilt Florestine mit, dass Léon ihr leiblicher Bruder ist (Acte II, scène 12).

BÉGEARSS, *d'un ton terrible*. – Qui? *Léon!* son fils? votre frère?

FLORESTINE, *avec un cri douloureux*. – Ah! Monsieur!...

BÉGEARSS. – Ne vous a-t-il pas dit: appelle-moi ton père? Réveillez-vous, Ma chère enfant! écartez un songe trompeur, qui pouvait devenir funeste.

T₅... Er sagt Léon, als dieser sich auf ihn stürzen will, dass Florestine seine Schwester ist und lässt Léon im gleichen Moment versprechen, nichts davon weiterzusagen, um die Ehre seines Vaters zu schützen.

BÉGEARSS. – Pardon, mon jeune ami, je vais vous affliger; mais il le faut en ce moment, pour vous sauver d'un malheur éternel. Rappelez bien votre raison, vous allez en avoir besoin. – J'ai forcé votre père à rompre le silence; à me confier son secret. O mon ami! m'a dit enfin le Comte: je connais l'amour de mon fils; mais puis-je lui donner *Florestine* pour femme? Celle que l'on croit ma pupille... elle est ma fille; elle est sa sœur.

LÉON, *reculant vivement*. – *Florestine?*... ma sœur?...

BÉGEARSS. – Voilà le mot qu'un sévère devoir.... Ah! je vous le dois à tous deux: mon silence pouvait vous perdre. Eh bien! *Léon*, voulez-vous vous battre avec moi?

LÉON. – Mon généreux ami! je ne suis qu'un ingrat, un monstre! oubliez ma rage insensée...

BÉGEARSS, *bien tartuffé*. – Mais c'est à condition que ce fatal secret ne sortira jamais... Dévoiler la honte d'un père, ce serait un crime....

LÉON, *se jetant dans ses bras*. – Ah! jamais.

T₆... Er bringt den Comte dazu, Léon noch am selben Tag fortzuschicken (Acte III, scène 9).

BÉGEARSS. – Il [*Léon*] n'est point coupable non plus dans son amour pour *Florestine*; et cependant, tant qu'il reste près d'elle, puis-je m'unir à cette enfant qui, peut-être éprise elle-même ne cédera qu'à son respect pour vous? La délicatesse blessée...

LE COMTE. – Mon ami, je t'entends! et ta réflexion me décide à le faire partir sur le champ. Oui, je serai moins malheureux, quand ce fatal objet ne blessera plus mes regards: mais comment entamer ce sujet avec-elle? voudra-t-elle s'en séparer? il faudra donc faire un éclat?

BÉGEARSS. – Un éclat!... non... mais le divorce accrédité chez cette nation hasardeuse, vous permettra d'user de ce moyen.

T₇... Um doch den nötigen Eclat zwischen Comte und Comtesse anzuzetteln, überzeugt er Léon, zu seiner Mutter zu gehen, und sie zu bitten, sich für ihn beim Comte einzusetzen, um seine Abreise zu verzögern (Acte IV, scène 5):

BÉGEARSS. – Ce serait que madame votre mère vainquît cette timidité qui l'empêche, avec lui, d'avoir une opinion à elle; car sa douceur vous nuit bien plus que ne ferait un caractère trop ferme. – Supposons, qu'on lui ait donné quelque prévention injuste; qui a le droit, comme une mère, de rappeler un père à la raison? Engagez-la à le tenter,... non pas aujourd'hui, mais... demain, et sans y mettre de faiblesse.

S₃... Als die Comtesse das Gespräch mit dem Comte sucht, um sich für Léon einzusetzen, kommt es zum Eklat. Der Comte hört sich erst ihre Fürbitte an, dann überfällt er sie mit den gesammelten Beweisen für ihre Untreue. Der Streit nimmt jedoch einen unerwarteten Ausgang, da schlussendlich Bégearss als der Unruhestifter enttarnt wird. Als die Comtesse ohnmächtig wird und glaubt, sie müsse sterben, wird deutlich, dass der Comte stets noch Gefühle für sie hegt. Er vergibt ihr ihre Untreue und akzeptiert Léon als seinen eigenen Sohn. (Acte IV, scène 13 – 18).

Im Acte V wird Bégearss überführt und er muss sich geschlagen geben. Beleidigt, verlässt er die Familie mit den Worten:

BÉGEARSS *furieux, frappe sur son front, fait deux pas pour sortir et se retourne.* – Adieu, famille abandonnée! maison sans mœurs et sans honneur! Vous aurez l'impudeur de conclure un mariage abominable, en unissant le frère avec la sœur: mais l'univers saura votre infâmie! (*Il sort.*)

FIGARO *follement.* – Qu'il fasse des libelles! dernière ressource des lâches! Il n'est plus dangereux; bien démasqué: à bout de voie, et pas vingt-cinq louis dans le monde!

4.4.3 Textoid Figaro

Figaro stellt die Figur X, den Held der Geschichte, dar.

Figaro ist von Beginn an misstrauisch gegenüber Bégearss und hält ihn für einen *Tartuffe*, einen scheinheiligen Heuchler. Bestürzt über das Unglück und die traurige Stimmung im Hause, versucht er den Hausseggen wiederherzustellen. Er überzeugt Suzanne ihm zu helfen und ist bemüht Beweise zu finden, um den Hochstapler zu überführen.

S₁... Die Familie ist unglücklich – der Erstgeborene tot, das Ehepaar seit Jahren zerspalten, der Comte streng und unnachsichtig, seine Laune seit dem Tod des Sohnes ständig finster, die Comtesse weint viel und verschließt sich im Glauben. Suzanne sorgt sich um die Gräfin. Figaro zweifelt die vermeintlich wohlwollenden Absichten des Hausgastes Bégearss an. Er ahnt, dass dieser die Familie aus Spanien hergebracht hat, um bessere Möglichkeiten zu haben, Graf und Gräfin zu trennen, das Mündel zu heiraten und das Hab und Gut der sich auflösenden Familie in Beschlag zu nehmen.

I... Figaro möchte Bégearss das Handwerk legen.

T₁... Er beobachtet Bégearss immerzu (Das beruht auf Gegenseitigkeit, denn auch Bégearss traut Figaro nicht.)

T₂... Figaro und Suzanne täuschen vor, zerstritten zu sein. Suzanne beklagt sich bei Bégearss über Figaro, gewinnt sein Vertrauen und wird seine Komplizin - Bégearss weiht Suzanne in seine Pläne, der Ehemann Florestines zu werden und die Gräfin ins Kloster zu verfrachten, ein.

T₃... Figaro bittet Suzanne, alles was Bégearss von ihr verlangt zu tun, ihn in Hoffnung zu wiegen und zu besänftigen. Außerdem beauftragt er sie, ihn niemals aus den Augen zu lassen und ihm, Figaro, jedes seiner Worte zu berichten.

Das Familienleben schreitet voran. Suzanne geht Bégearss zur Hand und unterrichtet Figaro nebenbei über die Geschehnisse:

T₄... Figaro betritt unerlaubterweise das Zimmer des Comte, da er weiß, dass darin etwas zugange ist, und er sieht die offene Schatulle und die Briefe, mit denen Bégearss und der Comte hantieren (Acte I, scène 9).

T₅... Figaro weiß geschickt Guillaume, dem Sekretär Bégearss, Informationen entlocken. Durch Guillaume (Aide? – Hilfe, auch wenn von Guillaume nicht gewollt?) erfährt Figaro von einem irischen Banquier und beginnt Nachforschungen über diesen anzustellen. Darüber hinaus besticht er einen Postboten, alle Briefe mit der Anschrift Bégearss zu öffnen (Acte II, scène 8).

T₆... Figaro, der vom Comte den Auftrag gebeten wird, ihm *les trois millions d'or* aus Cadix (Stadt in Spanien) zu übergeben, bringt diese stattdessen zu Monsieur Fal, dem Notar des Grafen. Er teilt dies dem Comte mit der Begründung mit, man wisse nie, welche Schelme versuchen würden sich im Hause einzuführen (Acte II, scène 22).

T₇... Figaro holt den Comte herbei, als Suzanne ihm mitteilt, dass Bégearss und die Comtesse die Briefe Chérubins verbrennen wollen (Acte III, scène 2 - 7). Daraufhin verlangt der Comte eine Erklärung von Bégearss, der sich jedoch geschickt aus der Affäre zu ziehen weiß (Acte III, scène 9).

temporäre S₃... Es kommt zum Eklat zwischen Comte und Comtesse (Acte IV). Die Comtesse fällt in Ohnmacht.

T₈... Mithilfe eines Riechpulvers rettet Figaro die Comtesse.

T₉... Mit Hilfe eines Briefes, den er vom Postboten abgefangen hat, kann er beweisen, dass Bégearss alle gegeneinander ausgespielt hat und darüber hinaus in Irland sogar verheiratet ist (Acte IV, scène 18).

S₂... Die Familie erkennt, dass Bégearss der Unruhestifter ist und jagt ihn fort. Der Comte erkennt Léon als seinen Sohn an und verheiratet ihn mit Florestine. Figaro bekommt von ihm eine große Geldsumme angeboten, doch er weist das Geld ab, mit der Bitte, bis an sein Lebensende Teil der Familie zu sein (Acte V, scène 8):

FIGARO, *vivement*. – A moi, Monsieur? non s'il vous plait; moi, gâter par un vil salaire, le bon service que j'ai fait? ma récompense est de mourir chez vous. Jeune, si j'ai failli souvent; que ce jour acquitte ma vie! O ma vieillesse! pardonne à ma jeunesse, elle s'honorera de toi. Un jour a changé notre état! plus d'oppresseur, d'hypocrite insolent! Chacun a bien fait son devoir: ne plaignons point quelques moments de trouble; on gagne assez dans les familles quand on en expulse un méchant.

4.5 Isosemien

In Beaumarchais Stück *La Mère coupable* treten mehrere Isosemien (Erklärung im Theorie-Kapitel) stark hervor, darunter Wortfelder zu Reichtum (*Ancien Régime*), Ehebruch, Bégearss (*Révolution française*), Trauer und Verzweiflung.

Auch gibt es viele Beschreibungen der Figuren – diese Wortfelder habe ich aber im Kapitel Figurenbeschreibung integriert.

4.5.1 Trauer und Verzweiflung

Das größte semantische Feld findet man in Verbindung mit Trauer und Verzweiflung. Die Grundstimmung in *La Mère coupable* ist düster. Der Comte und die Comtesse Almayiva trauern um ihren verstorbenen Sohn. Zwischen den Ehepartnern ist eine unüberwindliche Kluft und sie sprechen kaum miteinander.

Gleich im *Acte I, scène 1* wird die verzweifelte Stimmung des Stückes beschrieben: Suzanne ist die ganze Nacht auf gewesen, um den Anweisungen ihrer Herrin Folge zu leisten, nach denen sie die Zimmer der Gräfin mit dunklen, obskuren Blumen schmücken solle. Dabei erzählt Suzanne von der Traurigkeit ihrer Herrin:

SUSANNE, *seule, tenant des fleurs obscures, dont elle fait un bouquet.* – Que Madame s'éveille et sonne; mon triste ouvrage est achevé. (*Elle s'assied avec abandon.*) A peine il est neuf heures, et je me sens déjà d'une fatigue... Son dernier ordre, en la couchant, m'a gâté ma nuit toute entière... *Demain, Susanne, au point du jour, fais apporter beaucoup de fleurs, et garnis-en mes cabinets.* – Au portier : – que, de la journée, il n'entre personne pour moi. – Tu me formeras un bouquet de fleurs noires et rouge foncé, un seul œillet blanc au milieu... Le voilà. – Pauvre Maîtresse! elle pleurerait!... Pour qui ce mélange d'apprêts?... Eeeh! si nous étions en Espagne, ce serait aujourd'hui la fête de son fils Léon... (*avec mystère.*) et d'un autre homme qui n'est plus! (*Elle regarde les fleurs.*) Les couleurs du sang et du deuil! (*Elle soupire.*) Ce cœur blessé ne guérira jamais ! – Attachons-le d'un crêpe noir, puisque c'est là sa triste fantaisie! (*Elle attache le bouquet.*)

Deutlich tritt ein Wortfeld rundum das Unglück der Gräfin hervor: *les fleurs obscures, le triste ouvrage, fleurs noires et rouge foncé, un seul œillet blanc, pauvre maîtresse, pleurer, un homme qui n'est plus, les couleurs du sang et du deuil, le cœur blessé, le crêpe noir, triste fantaisie.*

Die *œillet blanc*, eine weiße Nelke, symbolisiert einerseits Treue, andererseits ist sie ein Symbol für den Tod, da Nelken durch ihre Anspruchslosigkeit und lange Haltbarkeit zu den bekanntesten Friedhofsblumen zählen. Zusammen mit dem schwarzen Krepppapier, dem *crêpe noir*, wird deutlich, dass es sich um ein Trauerbouquet handelt. Schlägt man « *crêpe* » im Wörterbuch nach, hat es auch die Bedeutung von « *voile* », Trauerschleier oder « *ruban* », Trauerflor.

Anschließend in der *Scène 2* spricht Suzanne mit Figaro über das Unglück. Er bestätigt ihre Sichtweise:

FIGARO. – Depuis, dis-je, qu'il a perdu, par une querelle du jeu, son libertin de fils aîné, tu sais comment tout a changé pour nous! comme l'humeur du Comte est devenue sombre et terrible! [...] Comme son autre fils paraît lui devenir odieux! [...] Comme Madame est malheureuse!

In *La Mère coupable* leidet aber nicht nur die Comtesse. In den Liebesbriefen, die sie von Chérubin erhalten hat, klagt dieser ebenso sein Leid. Der Comte hat einen dieser Briefe an sich genommen und liest (Acte II, scène 1):

LE COMTE. – (*Il lit*). « Puisque je ne dois plus vous voir, la vie m'est odieuse, et je vais la perdre avec joie dans la vive attaque d'un fort, où je ne suis point commandé ». Je vous renvoie tous vos reproches; le portrait que j'ai fait de vous, et la boucle de cheveux que je vous dérobai. L'ami qui vous rendra ceci quand je ne serai plus, est sûr. Il a vu tout mon désespoir. Si la mort d'un infortuné vous inspirait un reste de pitié; parmi les noms qu'on va donner à l'héritier... d'un autre plus heureux!... puis-je espérer que le nom de *Léon* vous rappellera quelquefois le souvenir du malheureux... qui expire en vous adorant, et signe pour la dernière fois, Chérubin Léon d'*Astorga*... Puis, en caractères sanglants!... « Blessé à mort, je rouvre cette lettre, et vous écris avec mon sang, ce douloureux, cet éternel adieu. Souvenez-vous... ».

Wortfeld Tod: *la vie m'est odieuse, je vais la perdre avec joie, tout mon désespoir, le souvenir du malheureux, qui expire, blessé à mort, j'écris avec mon sang, ce douloureux, cet éternel adieu.*

Weiter im Stück sind es Florestine und Léon, die von großer Verzweiflung und Leid gepackt werden. Sie lieben einander, doch Bégearss lässt sie glauben, sie seien Bruder und Schwester (Acte II, scène 12):

BÉGEARSS, *bas*. – Eh bien! Mademoiselle, avez-vous deviné l'époux qu'on vous destine?

FLORESTINE, *avec joie*. – Mon cher monsieur *Bégearss*! vous êtes à tel point notre ami, que je me permettrai de penser tout-haut avec vous. Sur qui puis-je porter les yeux? Mon parrain m'a bien dit: *regarde autour de toi; choisis*. Je vois l'excès de sa bonté: ce ne peut être que *Léon*. Mais moi, sans biens, dois-je abuser.....

BÉGEARSS, *d'un ton terrible*. – Qui? *Léon*! son fils? votre frère?

FLORESTINE, *avec un cri douloureux*. – Ah! Monsieur!...

Acte II, scène 13:

FLORESTINE, *seule et pleurant*. – O Ciel! il est mon frère, et j'ose avoir pour lui... Quel coup d'une lumière affreuse! et dans un tel sommeil, qu'il est cruel de s'éveiller! (*Elle tombe accablée sur un siège.*)

In weiterer Folge erfährt auch Léon davon und eine lange Isotopiekette rund um ihren Schmerz wird gebildet (Acte II, scènes 14-19): *yeux noyés de larmes, visage défait, grand malheur, au désespoir, pleurant, affliger, mourir de douleur, causer la mort, sans pitié, yeux remplis de larmes, la rage dans le cœur, tout est perdu, avoir des chagrins, fondre en larmes, partager des chagrins.*

Acte III, scène 1: *des pleurs, des étouffements, être sans cesse à pleurer, suffoquée,*

Acte III, scène 2: *douloureusement, imprudence tant pleurée, il en mourra, le malheureux, après vingt ans de larmes et de repentir, l'horreur, misérable, la peine d'un crime, tant de maux, terreurs, une âme déchirée de remords, la haine, un malheureux amour, mon cœur flétri, fermé par vingt années de peines, tristesse, incestueux, douleurs, la religieuse horreur, le pauvre enfant, vingt années de souffrances, trouble, douleur, une faute autant expiée, un sujet si douloureux, sacrifice,...*

Acte III, scène 4: *troublée, pleure, étouffe, parle de se noyer, enfermé, ne voir personne,...*

Acte III, scène 9: *avec douleur, me brûlent la poitrine, combattre, triste sort, coupable, malheureux, ...*

Acte IV, scène 9: *mourir de douleur et d'effroi, mon cœur à l'agonie, sacrifier, bien malheureux, ma famille désolée*

Acte IV, scène 13: *l'esprit troublé, le cœur serré, un air de douleur, le chagrin, l'amertume, d'un ton étouffé, d'un ton terrible, effrayée, en désordre, avec fureur, troublée, hors de lui, au désespoir, anéantie, mourir, désespoir, tombeau, effrayé, en délire, douleur, troublé, évanouie, la mort, horreurs, morte, suffocation, violence, en péril, égaré*

4.5.2 Wortfeld Ehebruch

Der Ehebruch der Comtesse ist ein zentrales Thema in *La Mère coupable*. Die Tugendhaftigkeit der Ehefrau ist eines der höchsten Gebote. Ein Mann, der Ehebruch begeht und dabei ein Kind zeugt, kann dieses bei der Mutter zurücklassen, die Ehefrau nimmt jedoch ein uneheliches Kind in ihre Ehe mit.

Die Comtesse bereut ihren Fehltritt und bittet zwanzig Jahre lang um Vergebung. Es entsteht ein großes Wortfeld, welches *l'adultère*, den Ehebruch, umschreibt und die damit verbunden Gefühle aufzeigt:

« la surprise nocturne, la crime, une faute, une imprudence tant pleurée, après vingt ans de larmes et de repentir, la peine d'un crime, une âme déchirée de remords, la haine, un malheureux amour, incestueux, la religieuse horreur, le pauvre enfant, une faute autant expiée, un sujet si douloureux, sacrifice, triste sort, coupable, malheur, ma famille désolée »

4.5.3 Wortfeld Reichtum

Dass es sich um eine reiche adelige Familie handelt, wird deutlich, wenn man das Wortfeld zu Reichtum bearbeitet. Dieses zieht sich durch das gesamte Stück und kann als Anspielung auf das *Ancien Régime* gesehen werden. Immer wieder ist die Rede von:

« une parure aux diamants, l'écrin, héritier de mon nom, de mes places, de ma fortune, mes biens, trois millions d'or, toutes mes terres



Bildquelle 3: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/athenienne> [26.05.2016]

d'Espagne, vice-roi du Mexique, le palais à Séville, Aguas frescas (un superbe séjour), le château d'Astorga, le bracelet, des beaux tableaux, le chocolat, hérité de quarante mille doublons de huit..., le coffret de mes diamants, le coffre aux diamants, le brasero du boudoir, l'athénienne, obulus, jabot, livrée, boucles d'oreilles, bague, bracelet, une bergère, le coffre aux brillants, deux mille louis,... »

4.5.4 Wortfeld um Bégearss

Es gibt auch ein beträchtliches Wortfeld über den Charakter Bégearss, der den Eindringling in die Familie Almoviva darstellt. Auch repräsentiert sein Charakter einen Politiker aus der Zeit der *Révolution française* und ist eine Anspielung auf die dubiosen Machenschaften mancher Aufklärer. Es hat sich herausgestellt, dass viele von ihnen große Intriganten, Heuchler und Erpresser gewesen sind.

« *Honoré-Tartuffe-Bégearss, très méchant homme, cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille, ce profond machinateur, faux, perfide, fat, serpent, basilic, monté de l'enfer, diable, traître, tartuffe, grand fripon, docteur en toute hypocrisie, major d'infernal, épouvantable ingrat, oppresseur, hypocrite insolent, un méchant* »

Nur die Comtesse sieht in ihm einen: « *dieu, consolateur, ange* ».

5 Interpretation

Beaumarchais hat bereits einige Karrieren durchlaufen, bevor er sich dem Theater widmet. Er ist unter anderem in der Uhrmacherei tätig, in Finanzgeschäften, und auch in der Musik (siehe Kapitel 4.2, Leben und Persönlichkeit Beaumarchais). Seine ersten beiden Stücke sind Dramen, die der Linie Diderots folgen, dann folgen leichtere Komödien, davon *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro*. Die Epoche und das Leben Beaumarchais sind bewegt und man findet in seinen Stücken viele, mehr oder weniger direkte, Anspielungen auf seine Biographie.

5.1 Themen und ihre Hintergründe

Le Barbier de Séville, das erste Stück der Trilogie, wird für zwei Jahre verboten, und Beaumarchais muss um die Autorenrechte kämpfen. Als die Komödie 1775 endlich aufgeführt wird, ist sie ein Reinfluss. Beaumarchais muss das Stück überarbeiten und kürzen, anschließend wird es aber ein großer Erfolg. Der Titel des Stückes und die Regieanweisungen (« *Les habits des acteurs doivent être dans l'ancien costume espagnol.* » vgl. Beaumarchais 2010: 40) spielen auf die zwischen 1764-65 von Beaumarchais unternommene Spanienreise an, bei der er sich um verschiedenste Angelegenheiten kümmert (siehe Biographie Kapitel 4.2, Clavijo-Affäre). Der Untertitel *La Précaution inutile* lässt auf den Inhalt der Geschichte schließen – ein misstrauischer Alter wird von einem Liebespaar hinters Licht geführt. Figaro ist die populärste Figur in der Geschichte, dessen Beruf des Barbiers ihm ermöglicht, sich mühelos überall einzubringen und den Faden der Intrige zu spinnen (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: VI).

Wie *Le Barbier de Séville* wird auch *Le Mariage de Figaro* kurz nach der Fertigstellung aufgrund großer Unverschämtheiten in der Darstellung der Aristokratie verboten. Ein Teil des Adels unterstützt Beaumarchais jedoch und so wird das Stück im Geheimen trotzdem aufgeführt. Diese Ereignisse führen dazu, dass das Stück und auch Beaumarchais sehr bekannt werden. Als 1784 schließlich die Premiere von *Le Mariage de Figaro* stattfindet, ist sie ein unbestrittener Erfolg (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: VI).

Der Titel *Le Mariage de Figaro* gibt bereits Anlass zum Schmunzeln, da es gewöhnlich die Herren und Herrinnen sind, die heiraten und von den Dienern gefeiert werden. Hier aber ist es die Dienerschaft, die im Vordergrund steht, die Handlung anführt und diese durch ihre Liebegeschichte gestaltet. Der Untertitel *La folle journée* zeigt auf, welches wilde Durcheinander an diesem Tag herrscht und ist gleichzeitig das erste Anzeichen für das zügellose Tempo des Stückes, von welchem die Zuschauer von Beginn an in den Bann gezogen werden (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: VI).

Le Barbier de Séville und *Le Mariage de Figaro* zeichnen sich durch eine außerordentliche Fröhlichkeit aus. Die Geschwindigkeit der Stücke ist rasch, es herrscht ein leichter Umgangston, welcher auch in der damaligen Pariser Gesellschaft dominiert und von Beaumarchais bewusst ins Theater eingeführt wird. Die Personen dieser Stücke wie Bartholo, der jähzornige Doktor oder Rosine, die naive Liebende, finden ihren Weg aus der *Commedia dell'arte*. Verstecke und Verkleidungen, wie Almadiva als Lindor, Soldat und Musiklehrer, oder Chérubin als Mädchen, und Suzanne als Comtesse, stellen einen großen Unterhaltungswert in den Stücken Beaumarchais dar. Dieser wird darüber hinaus noch durch Wortspiele, die Schnelligkeit und Lebhaftigkeit der Sprache und die Regieanweisungen Beaumarchais verstärkt (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: VIII).

Auch im dritten Teil der Trilogie *La Mère coupable*, welches 1797 erscheint und bei dem es sich eher um ein tragisches Stück handelt, finden sich viele komische Elemente, wie zum Beispiel der Sekretär von Bégearss Guillaume, der mit einem deutschen Akzent versehen wird.

Beaumarchais wurde während der Zeit der Fertigstellung verfolgt und eingesperrt, auch war er für einige Zeit emigriert. Dadurch bleibt das Stück zuerst weniger bekannt und erlangt erst einige Jahre später größere Aufmerksamkeit. *La Mère coupable ou L'autre Tartuffe* ist eine Hommage an Molière (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: VIII). Wie Beaumarchais im Vorwort des Stückes erklärt, möchte er dem Tartuffe der Religiosität einen Tartuffe der Rechtschaffenheit gegenüberstellen. Für die anständigen Bürger stellt die falsche Aufrichtigkeit mancher Leute jener Zeit ein wahres Problem dar.

Das Hauptthema des Stückes ist der Versuch Figaros den Intriganten Bégearss zu überlisten und seinen Betrug aufzudecken. Seine Frau Suzanne steht ihm dabei tatkräftig zur Seite.

Beinahe ebenso großen Platz nimmt jedoch die Familientragödie ein, bei der der Comte der Comtesse ihren Ehebruch vorwirft und bei der um gerechte Erbanteile für die Kinder, ehelich wie unehelich, gekämpft wird. Darum ist heute die gängige Bezeichnung des Stückes auch der Untertitel *La Mère coupable*, welcher Diderot und seine Familiendramen, *Père de famille ou fils naturel*, in Erinnerung ruft. Auch die von Darius Milhaud 1966 uraufgeführte Oper trägt schlichtweg den Namen *La Mère coupable*.

5.2 Figurenbeschreibung

Die Figuren in Beaumarchais Stücken weisen bei genauerer Betrachtung viele Ansatzpunkte für eine Analyse auf. Figaro, oder *fils Caron*, könnte Beaumarchais selbst und seine abenteuerliche und vorwitzige Seite repräsentieren. Schlagkräftig meistert er alle Situationen, und bleibt stets witzig und erfindungsreich. Bégearss, der Bösewicht, könnte eine Anspielung auf den Namen Bergasse sein, einem Anwalt, der Beaumarchais den Prozess gemacht hat. Verglichen mit Molières *Tartuffe* spielt er die Rolle eines, zwar nicht geistlichen, aber politischen Hochstaplers, und ist damit Hinweis auf die sich anbahnende *Révolution française* und deren heuchlerische Politiker, die sich als besonders rechtschaffen hervortun.

Der Comte und die Comtesse Almayiva verweilen hingegen noch im *Ancien Régime* und müssen sich bemühen, ihre Schätze im Paris der 1790er Jahre zu verbergen und das Ende der Aristokratie anzuerkennen. Beide sind sie in ihrer Vergangenheit untreu in der Ehe gewesen, doch ihre Reaktion fällt sehr unterschiedlich aus, als sie jeweils vom Fehltritt des anderen erfahren. Suzanne ist Anhängerin der Comtesse, Figaro des Grafen und die beiden versuchen das Ehepaar einander wieder näher zu bringen.

Auch der verlorene Sohn, der Erstgeborene, der am Beginn des Stückes zu Grabe getragen wird, wird als Anhänger des *Ancien Régime* dargestellt und sein Tod wird mit dem Untergang einer Ära in Beziehung gesetzt.

Léon und Florestine indes charakterisieren die Periode der *Révolution française*. Ihre Tugendhaftigkeit und Ehrlichkeit ist unantastbar.

Zu guter Letzt kommt auch noch der Page Chérubino immer wieder zur Sprache, der in den beiden vorangegangenen Teilen der Figaro-Trilogie für großen Wirbel gesorgt hat. Auch er wird als Teil des *Ancien Régime* angesehen, der nun, in der Zeit der *Révolution française*, nichts mehr verloren hat.

5.2.1 Figaro – der Heros des Stückes?

Figaro ist die Hauptfigur der Trilogie und seit dem Tag seiner Erfindung vor über zweihundert Jahren stets gefeierter Held. Der lebhafteste, enthusiastische, freche aber auch sentimentale Figaro spielt in den Stücken eine Schlüsselrolle in der Aufklärung der verworrenen Situationen. Er ist gleichzeitig Kuppler, Schwätzer, wirbelnder Diener, unbeholfener Tollpatsch, Wichtigtuer und schicksalsergebener Hausangestellter. Stets vergnügt, furchtlos und skrupellos kümmert er sich um die Begehren seines Herrn und verkörpert den Held des *roman picaresque* (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: XXI).

Figaro stammt aus Sevilla und gilt als sympathischer, populärer, dramatischer und ja sogar bemitleidenswerter Held. Oft kommt er zu spät, um Schlimmeres zu verhindern, doch er wirkt als Katalysator und Zeuge der Handlung.

Seine Figur präsentiert die Vorzeichen der Themen der *Révolution française*.

Wie bereits in den ersten beiden Teilen der Figaro-Trilogie deutlich wird, ist Figaro keineswegs nur ein einfacher *valet*. Er ist ebenfalls ein großer Redner, ein Sprachkünstler, der sich seinen Gegnern mit Witz, Scharfsinn und Wortgewandtheit entgegenstellt. Seine Ausdrucksweise ist gehoben (Acte V, scène 4) « Dussé-je être pendu, il n'en gardera pas une obole [...]. »

Oft spricht er in Vergleichen mit bekannten Szenen aus der Mythologie (Acte II, scène 7 oder Acte IV, scène 1):

FIGARO, *seul*. – Non, s'il vous plaît, Monsieur le Major! nous compterons ensemble auparavant. Vous apprendrez de moi, qu'il n'y a que les sots qui triomphent. Grace à l'*Ariane-Suzon*, je tiens le fil du labyrinthe, et le Minotaure est cerné... Je

t'envelopperai dans tes pièges, et te démasquerai si bien!... Mais quel intérêt assez pressant lui fait faire une telle école, desserre les dents d'un tel homme? S'en croirait-il assez sûr pour... La sottise et la vanité sont compagnes inséparables! Mon Politique babille et se confie! Il a perdu le coup. *Y a faute!*

FIGARO. – [...] J'avais raison tantôt, dans ma colère: Honoré Bégearss est le diable que les hébreux nommaient Légion; et, si l'on y regardait bien, on verrait le lutin avoir le pied fourchu, seule partie, disait ma mère, que les démons ne peuvent déguiser. [...]

Oder er nennt Sprichwörter (Acte II, scènes 8, 18 u. 21):

FIGARO, *à part*. – [...] Il faut pourtant que je démêle comment un homme si caveux s'arrange d'un tel imbécile!... De même que les brigands redoutent les réverbères... Oui, mais un sot est un falot; la lumière passe à travers. [...]

FIGARO. – Deviner l'énigme du Sphinx; ou bien en être dévoré. [...]

FIGARO, *à part, avec colère*. – C'est une légion de diables enfermés dans un seul pourpoint.

(Acte IV, scène 1):

FIGARO. – Eh bien! pour un échec, abandonnons-nous la partie?..... Un Orateur fuit-il lâchement la tribune, pour un argument tué sous lui?

Außerdem zitiert er berühmte Personen (Acte IV, scènes 1 u. 2):

FIGARO. – C'est l'enfer concentré, tel que *Milton* nous l'a dépeint! [...]

FIGARO. – Mais chacun pour soi; Dieu pour tous, comme a dit le roi Salomon.

BÉGEARSS, souriant. – Belle sentence! N'a-t-il pas dit aussi: Le soleil luit pour tout le monde?

FIGARO, fièrement. – Oui, en dardant sur le serpent prêt à mordre la main de son imprudent bienfaiteur! (Il sort.)

Gleichzeitig sorgt Figaro für viele amüsante Szenen, indem er z. B. unerlaubterweise Zimmer betritt und dabei so tut, als sei er gerufen worden (Acte I, scène 9):

LE COMTE *se lève*. – Homme importun! Que voulez-vous?

FIGARO. – J'entre, parce qu'on a sonné.

LE COMTE, *en colère*. – J'ai sonné? Valet curieux! [...]

Bezug zu Beaumarchais

Figaros Leben ist genauso turbulent wie das Leben seines Schaffers und es ist äußerst naheliegend, dass Beaumarchais bei der Entwicklung der Figur auf sich selbst Bezug genommen hat. Schon der Name Figaro deutet auf eine Verbindung zwischen Figur und Schaffer hin. Beaumarchais heißt mit eigentlichem Namen Pierre Augustin Caron. *Le Fils Caron*, gesprochen *FiCaro*, bedeutet „Carons Sohn“. Figaro kann also als *fils spirituel* des Autors bezeichnet werden (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]).

Die Figur porträtiert Beaumarchais Abenteuergeist und spiegelt dessen Leben, wo sich Erfolg und Misserfolg, Wohlstand und Elend abwechseln. Genau wie Beaumarchais übt auch Figaro (*Le barbier de Séville*) verschiedene Berufe aus, die ihm Zutritt zur höheren Gesellschaft verschaffen und ihm ermöglichen, sich dort hochzuarbeiten.

Die Figur des Figaro wird als vielseitiger Abenteurer präsentiert, die es mit viel Witz und Intelligenz ebenfalls mit adeligen Gegenspielern aufnimmt, z.B. Almaviva oder Bégearss. Dadurch wird die Komödie später als Aufruf zur Revolution gewertet. Jedoch arrangiert sich Figaro stets mit den gegebenen Verhältnissen und bleibt in allen drei Teilen der Trilogie dem Comte Almaviva untergeordnet (vgl. Wiki: https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]). Auch Beaumarchais adaptiert sich stets und bleibt sich seiner Herkunft bewusst, trotz seiner hochtrabenden Laufbahn, vom königlichen Musiklehrer bis zum Diplomaten. Besonders amüsant finde ich Figaros Aussage in *La Mariage de Figaro Acte III, scène 15*, wo er dem Comte auf seine Frage, ob er ein Edelmann sei, antwortet, wenn Gott gewollt hätte, wäre er der Sohn eines Prinzen. Diese Aussage könnte ebenso aus dem Mund Beaumarchais selbst stammen:

LE COMTE. – Vous êtes gentilhomme? (Le greffier écrit.)

FIGARO. – Si le Ciel l'eût voulu, je serais le fils d'un prince.

Seine Beziehung zum Comte ist gut, der Comte vertraut ihm, jedoch ist Figaro ihm oft lästig (Acte II, scène 23):

BÉGEARSS, *en colère*. – Comblez cette canaille, et voyez ce qu'elle devient! En vérité, Monsieur, mon amitié me force à vous le dire: vous devenez trop confiant; il a deviné nos secrets. De valet, barbier, chirurgien, vous l'avez établi trésorier, secrétaire; une espèce de *factotum*. Il est notoire que ce monsieur fait bien ses affaires avec vous.

LE COMTE. – Sur la fidélité, je n'ai rien à lui reprocher; mais il est vrai qu'il est d'une arrogance...

Figaro steht der französischen Revolution offen, jedoch auch kritisch gegenüber, wie in mehreren Aussagen seinerseits deutlich wird. Ein Beispiel dafür ist die kurze Andeutung im *Acte I, scène 2*:

FIGARO. – Oh! ce qu'il dit... n'est que ce qu'il veut dire! Mais saisir, en parlant, les mots qui lui échappent, le moindre geste, un mouvement; c'est-là qu'est le secret de l'âme! Il se trame ici quelque horreur! Il faut qu'il s'en croie assuré; car je lui trouve un air... plus faux, plus perfide et plus fat; cet air des sots de ce pays, triomphant avant le succès! Ne peux-tu être aussi perfide que lui? l'amadouer, le bercer d'espoir? quoi qu'il demande, ne pas le refuser?...

Mit der Anspielung « des sots de ce pays, triomphant avant le succès » gibt er bestimmt einen Gedanken wider, den Beaumarchais auch in seinem persönlichen Leben hegt.

Zeit seines Lebens ist Beaumarchais mit Gegenspielern konfrontiert, die seine Stücke verurteilen und sie zensieren lassen möchten. Durch seine Schmähschriften macht er die Justiz erst recht auf sich aufmerksam und er muss in der Tat viele seiner Stücke umschreiben. Gleichzeitig geben die Stücke Beaumarchais die Gelegenheit, sich bei Kontrahenten zu rächen und alte Rechnungen zu begleichen. Und er wird durch die stetigen Kontroversen um ihn sehr berühmt.

Interessant ist die Entwicklung Figaros in den drei Stücken. Im *Le barbier de Séville* ist er durch und durch Komiker, der sich von nichts und niemandem etwas sagen lässt und sorglos seine Pläne verfolgt. In *Le Mariage de Figaro* erlangt seine Figur an Tiefe, denn er fechtet die bestehenden Gesellschaftsstrukturen an und lehnt sich gegen Autoritäten auf. Das zentrale Motiv von *Le Mariage de Figaro* war das *ius primae noctis*, das Recht des Herrn auf die erste Nacht mit jeder zukünftigen Ehefrau in seinem Herrschaftsbereich. Der Graf Almaviva hatte es vor Jahren, nach der Heirat mit Rosina, der späteren Gräfin, abgeschafft. In *Le Mariage de Figaro* hat er

gedroht, dieses Recht wieder anzuwenden. Figaro hat ihm Widerstand entgegengebracht, und durch ein kompliziertes Intrigenspiel und die Hilfe der Frauen, konnte der Graf schließlich aufgehalten werden.

Diese Geschichte scheint aber längst vergessen, denn in *La Mère coupable* erscheint Figaro als devoter Diener, der dem Grafen treu ergeben ist. Er sorgt im Hause für Ordnung und arbeitet als Detektiv, um die Intrigen Bégearss aufzudecken und den Grafen und seine Familie vor dem Tunichtgut zu beschützen. Figaro bleibt meist auf der Seite des Grafen und beteuert immer wieder dessen im Grunde gutmütigen Charakter, wie beispielsweise auch im *Acte IV, scène 18*:

FIGARO, à la Comtesse. – Vous l'entendez, Madame? le voilà dans son caractère! et c'est mon maître que j'entends. Ah! je l'ai toujours dit de lui: la colère, chez les bons cœurs, n'est qu'un besoin pressant de pardonner! (*Il s'enfuit.*)

Bereits in der *Scène 2* tritt Figaros Abneigung gegen Bégearss deutlich zu Tage. In einem Gespräch erläutert Figaro Suzanne seine Vorbehalte gegenüber Bégearss. Beide sind sehr vorsichtig, da sie glauben, Bégearss könnte jeden Moment eintreten.

FIGARO. – Peut-on vous parler librement?

SUSANNE. – Oui, si la porte reste ouverte.

FIGARO. – Et pourquoi cette précaution?

SUSANNE. – C'est que l'homme dont il s'agit peut entrer d'un moment à l'autre.

FIGARO, appuyant. – *Honoré-Tartuffe-Bégearss*?

SUSANNE. – Et c'est un rendez-vous donné. — Ne t'accoutume donc pas à charger son nom d'épithètes; cela peut se redire et nuire à tes projets.

FIGARO. – Il s'appelle *Honoré*!

SUSANNE. – Mais non pas *Tartuffe*.

FIGARO. – Morbleu!

Tartuffe bezeichnet einen Heuchler und Hochstapler. Die Bezeichnung ist durch Molières fünftaktige Komödie *Le Tartuffe ou L'Imposteur* bekannt geworden, da er darin eine für die damalige Zeit sehr revolutionäre und drastische Kritik am religiösen Heuchlertum übt (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Tartuffe> [24.05.2016]).

Auch Bégearss wird wie Molières *Tartuffe* als sehr fromm dargestellt, nur Figaro hält ihn für *faux, perfide et fat* und durchschaut seine Pläne (*Acte I, scène 2*):

FIGARO. – « ... cet astucieux Irlandais, le fléau de cette famille, après avoir chiffré, comme secrétaire, quelques ambassades auprès du Comte, s'est emparé de leurs secrets à tous? que ce profond machinateur a su les entraîner, de l'indolente Espagne, en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent, pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille, et envahir les biens d'une maison qui se délabre? »

(Acte II, scène 22):

FIGARO. – Ma foi, Monsieur, c'est pour n'en être plus chargé: ne pouvait-on pas le voler? que sait-on? il s'introduit souvent de grands fripons dans les maisons!...

Diese Abneigung beruht auf Gegenseitigkeit, was immer wieder deutlich wird, wie etwa auch in der *scène 4, Acte II*:

FIGARO, *annonçant*. – MADAME la Comtesse.

BÉGEARSS *jette un regard furieux sur Figaro*. – (*A part*). Au diable le faquin! [...]

5.2.2 Der Comte und die Comtesse Almaviva (und das Ende der Aristokratie)

Bereits die *Scène 1* im ersten Akt, vermittelt die düstere Grundstimmung des Stückes und beschreibt die brüchige Ehe des Comte und der Comtesse Almaviva. Der Graf und die Gräfin haben ihren Erstgeborenen verloren; zudem ist ihre Ehe durch Argwohn, Eifersucht und weiteren Vorbehalten zerrüttet. Die Ausgangssituation S_0 des Ehepaares ist unglücklich.

5.2.2.1 Le Comte Almaviva

Der Graf wird dargestellt, als ein mürrischer, jähzorniger, strenger, bereits etwas älthlicher Herr, der stets mit Figaro und den anderen Mitgliedern der Familie um seine (Haus-)Macht kämpfen muss. Er ist zornig auf Rosina, weil er den Verdacht hat, dass sie vor zwanzig Jahren mit Chérubin, dem ehemaligen Pagen, im *vilain château d'Astorga* ein Verhältnis gehabt habe und dass der zweite Sohn, Léon, das Ergebnis dieser Liaison sei (Acte I, scène 8). d nun versucht er alles, sie dessen zu überführen.

Jedoch kommen auch hin und wieder seine sanften Seiten zum Vorschein, wo er sich um seine Liebe für Rosine bewusst wird (Acte I, scène 8):

LE COMTE. – Loin de t'en savoir mauvais gré, je t'en estime davantage. (*Il se jette sur un fauteuil.*) Ah perfide *Rosine!*... Car, malgré mes légèretés, elle est la seule pour qui j'aye éprouvé... J'ai subjugué les autres femmes! Ah! je sens à ma rage combien cette indigne passion!... Je me déteste de l'aimer!

Als der Comte durch Bégearss' Zutun die Briefe der Comtesse im Versteck in der Schmuckschatulle findet, behält er sich einen Brief, den er anschließend liest (Acte II, scène 1). Dabei wird er sehr traurig, da er merkt, dass die beiden weder böse sind noch Monster, sondern einfach nur zutiefst unglücklich: « Ce n'est point là non plus l'écrit d'un méchant homme! Un malheureux également... (*Il s'assied et reste absorbé.*) Je me sens déchiré! ». Man kann erahnen, dass sich der Comte, der Chérubin damals zum Heer geschickt hat, sich etwas verantwortlich fühlt für dessen Tod.

Schließlich hat er sogar Mitleid mit dem Schicksal der beiden (Acte II, scène 2):

LE COMTE. – Je viens de lire cet écrit. Non! ce n'étaient point là des ingrats ni des monstres; mais de malheureux insensés, comme ils se le disent eux-mêmes...

Auch ist er zum Beispiel gerührt über die Fürsorge der Comtesse für Florestine (Acte III, scène 9):

LE COMTE, *la regardant aller.* – Je ne reviens pas de mon étonnement. Je m'attendais à des débats, à des objections sans nombre; et je la trouve juste, bonne, généreuse envers mon enfant! *moi qui lui sers de mère*, dit-elle... Non, ce n'est point une méchante femme! elle a dans ses actions une dignité qui m'impose;... un ton qui brise les reproches, quand on voudrait l'en accabler.

Zur gleichen Zeit macht er aber deutlich, dass er sich das selbst zu verdanken hat:

LE COMTE, Mais, mon ami, je m'en dois à moi-même, pour la surprise que j'ai montrée en voyant brûler ces papiers.

Das Ende der Aristokratie

Liest man alle Werke der Figaro- Trilogie, bekommt man den Eindruck, der Comte sei ein weichherziger Tyrann, über dessen Verhalten sich die anderen Mitglieder der Familie lustig machen. Man kann sagen, dass der Comte die Tyrannei und die Willkür der Aristokratie repräsentiert. Gäbe es ein feudales System im Stück, wäre der Comte der Staatschef. Er ist es, der die Befehle gibt, und die anderen müssen ihm gehorchen, zum Beispiel als er anordnet, Léon müsse das Schloss verlassen. Darum habe ich bei der Erstellung meiner Textoiden auch erst versucht, den Grafen in den Mittelpunkt zu stellen, weil sich das Stück rund um ihn abspielt. Erarbeitet man jedoch seine Intentionen, stellt man fest, dass er zwar geleitet wird von seiner Eifersucht, seine Ideen und Taten werden aber meist von anderen Personen, wie Bégearss oder Figaro, initiiert.

Diese Tatsache und auch, dass die anderen Figuren stets versuchen, ihm eine Falle zu stellen und ihn lächerlich zu machen, provozieren die komischen Effekte des Stückes. Er spielt die Rolle des Bösen, wodurch man als Zuschauer lachen muss, auch wenn er unfair behandelt wird.

Ein weiterer wichtiger Aspekt ist die Einstellung des Comte hinsichtlich der bevorstehenden *Révolution française*. Von Beginn an gibt er seinen Widerwillen angesichts der neuen egalitären Politik Frankreichs kund, indem er Léons Vortrag über « *l'homme libre et l'esclave* » diskreditiert (vgl. Leichman 2013: 30), den er für das hetzerische Gerede eines eifersüchtigen Mobs hält (siehe Figurenbeschreibung Léon). Ein weiteres Beispiel für diesen Widerwillen ist die *scène 4* im *Acte II*, wo die Büste Washingtons zu Sprache kommt. Der Comte erklärt sofort sein Desinteresse daran und dass die Büste ohnehin an Léon und nicht an ihn adressiert sei:

FLORESTINE. – Pendant qu'ils vont le préparer, mon parrain, faites-nous donc voir ce beau buste de *Washington*, que vous avez, dit-on, chez vous.

LE COMTE. – J'ignore qui me l'envoie; je ne l'ai demandé à personne; et, sans doute, il est pour *Léon*. Il est beau; je l'ai là dans mon cabinet: venez tous.

Seine Verachtung gegenüber der neuen Weltanschauung kann auch als Beaumarchais' persönliche Überzeugung interpretiert werden. Der Autor hat Zeit seines Lebens von den Strukturen des *Ancien Régime* profitiert und wurde durch sie

reich und privilegiert. Er hat allen Grund den Untergang des *Ancien Régime* zu bedauern.

Trotzdem muss man berücksichtigen, dass die geringschätzig Haltung des Comte für die dramaturgische Entwicklung des Stückes wichtig war, denn sie verleiht der Verwandlung des Comte am Ende des Stückes tieferen Sinn, als er um Vergebung für seine Fehler und früheren Schwächen bittet und um die Vereinigung der Familie fleht (vgl. Leichman 2013: 31).

5.2.2.2 Rosina oder La Comtesse Almaviva

Rosina führt ein tugendhaftes Leben, betet viel und wird von den anderen mit einem Engel verglichen. Sie sorgt sich um Suzanne und ihre Kinder und ist dem Grafen niemals böse. Sie liebt Florestine wie ihre eigene Tochter und findet eine Ehe zwischen ihr und Léon, der nach dem Tod des großen Bruders der Erbe ist, sehr erstrebenswert.

Die Beziehung zwischen der Comtesse und Florestine ist einer Mutter-Tochter-Beziehung ähnlich (Acte II, scène 4):

LA COMTESSE. – [...] Te voilà, *Florestine*; je te trouve radieuse... Mais voyez donc comme elle est fraîche et belle! Si le ciel m'eût donné une fille, je l'aurais voulue comme toi, de figure et de caractère. Il faudra bien que tu m'en tiennes lieu. Le veux-tu, *Florestine*?

FLORESTINE, *lui baisant la main*. – Ah! Madame!

LA COMTESSE. – Qui t'a donc fleurie si matin?

FLORESTINE, *avec joie*. – Madame, on ne m'a point fleurie; c'est moi qui ai fait des bouquets. N'est-ce pas aujourd'hui *Saint-Léon*?

LA COMTESSE. – Charmante enfant, qui n'oublie rien! (*Elle la baise au front.*)

(Acte III, scène 2):

LA COMTESSE. – Enfin, est-ce lui, est-ce vous, qui avez déchiré le cœur de *Florestine*? Je la destinais à mon fils. – Née sans biens, il est vrai; mais noble, belle et vertueuse; élevée au milieu de nous: mon fils devenu héritier, n'en a-t-il pas assez pour deux?

(Acte V, scène 3):

LA COMTESSE, *exaltée*. – Oui Floresta, tu es à nous. C'est là notre secret chéri. Voilà ton père; voilà ton frère; et moi je suis ta mère pour la vie. Ah! garde-toi de l'oublier jamais! (*Elle tend la main au Comte.*) Almaviva! pas vrai qu'elle est ma fille?

Selbst als Rosine erfährt, dass Florestine die leibliche Tochter des Comte ist, wird sie nicht wütend. Sie ist im Gegenteil sofort bereit, Florestine als ihre eigene Tochter anzuerkennen (Acte III, scène 2): « O Comte *Almaviva*! mon cœur flétri, fermé par vingt années de peines, va se rouvrir enfin pour toi! *Florestine* est ta fille; elle me devient chère comme si mon sein l'eût portée [...]. » Und sie erklärt sich bereit, die Hochzeit zu organisieren: « Eh bien! moi qui lui sers de mère, je vais la préparer à l'auguste cérémonie [...] ».

Auch später im Stück ist man immer wieder Zeuge dieser Zuneigung (Acte IV, scène 9): « Ma Florestine je t'adopte. Si tu savais à quel point tu m'es chère! ».

Natürlich ist es nicht nur ein Akt der Zuneigung, der Rosine dazu bringt, Florestine als ihre eigene Tochter anzuerkennen. Sie meint, somit ihren eigenen Fehler wieder gut machen zu können. Sie fühlt sich so schuldig, mit einem anderen Mann ein Kind gezeugt zu haben, und als sie erfährt, dass der Comte genau dasselbe gemacht hat, ist sie im Grunde erleichtert. Indem sie akzeptiert, dass Florestine die Tochter des Grafen ist, gleichzeitig aber verheimlicht, dass Léon nicht der Sohn des Grafen ist, trägt sie zur verworrenen Situation bei, die Bégearss in der Familie geschaffen hat. Er verlangt von ihr, alle Briefe zu verbrennen, also alle Beweise, dass Léon der Sohn von Chérubin ist. Léon und Florestine sind nun also Halbgeschwister und eine Heirat ist ausgeschlossen.

Als der Comte Bégearss und die Comtesse beim Verbrennen der Briefe erwischt und eine Erklärung verlangt, kann Bégearss sie durch eine überzeugende Rede aus der misslichen Lage befreien. Daraufhin ist die Comtesse so erleichtert, dass sie der Hochzeit von Bégearss und Florestine zustimmt.

Rosina hat sich im Gegensatz zu den ersten beiden Teilen der Figaro-Trilogie verändert. Sie ist nun nicht mehr das begehrteste Fräulein aus *Le Barbier de Séville*, welchem der Graf zu Füßen liegt. Sie fürchtet um ihre Attraktivität und somit auch um die Zuneigung des Grafen.

Die Comtesse ist verzweifelt, da der Comte seit dem Tod ihres gemeinsamen Sohnes völlig verändert scheint, jähzornig und verbittert. Es grämt sie, dass der Comte, anstelle dass er mit der Botschaft in Rom verhandelt, um Léon von seinen

Gelübden zu befreien, daran festhält, ihn nach Malta zu schicken. Und auch dass der Comte vor ihr bei Tisch offen über Scheidung spricht (Acte III, scène 2):

LA COMTESSE. – Depuis que le ciel m'a punie par la mort de mon fils aîné, je vois le Comte absolument changé: au lieu de travailler avec l'ambassadeur à *Rome*, pour rompre les vœux de *Léon*; je le vois s'obstiner à l'envoyer à *Malte*. – Je sais de plus, *Monsieur Bégearss*, qu'il dénature sa fortune, et veut abandonner l'Espagne, pour s'établir dans ce pays. – L'autre jour à dîner, devant trente personnes, il raisonna sur le divorce d'une façon à me faire frémir.

Außerdem ist ihr ihre Jugendsünde und das Geheimnis um ihren Sohn Léon eine drückende Last, die sie zutiefst bereut und um die sie bei Gott (und Bégearss) um Vergebung bittet. Sie ist die schuldhafte Mutter, schuld ein außereheliches Kind geboren zu haben und schuld an der Kluft zwischen ihr und ihrem Mann, welche durch das lange Verheimlichen der Tat entstanden ist. Diese tragische Atmosphäre tritt in einem deutlichen Wortfeld hervor, welches ich in Kapitel 3, Iosemien, genauer beschrieben habe.

Ihre enge Beziehung zu Gott wird in zahlreichen Ausrufen und Bemerkungen deutlich, wie etwa im *Acte III, scène 2*:

LA COMTESSE, *priant avec ardeur*. – Source éternelle des bienfaits! O mon Dieu! tu permets qu'en partie je répare la faute involontaire qu'un insensé me fit commettre; que j'aie, de mon côté, quelque chose à remettre à cet époux que j'offensai!

Diese Aussage wird von mehreren Exklamationen wie « Ah! Dieu! » « Dieu! Dieu! » gefolgt.

Besonders im vierten Akt als es zur Auseinandersetzung zwischen Comte und Comtesse kommt, häufen sich diese Ausrufe (Acte IV, scène 12):

LA COMTESSE, *seule, un genou sur son fauteuil*. – Ce moment me semble terrible, comme le jugement dernier! Mon sang est prêt à s'arrêter... O mon Dieu! donnez-moi la force de frapper au cœur d'un époux? (*Plus bas*.) Vous seul connaissez les motifs qui m'ont toujours fermé la bouche! Ah! s'il ne s'agissait du bonheur de mon fils; vous savez, ô mon Dieu! si j'oserais dire un seul mot pour moi! Mais enfin, s'il est vrai qu'une faute pleurée vingt ans, ait obtenu de vous un pardon généreux, comme un sage ami m'en assure: ô mon Dieu! donnez-moi la force de frapper au cœur d'un époux!

(Acte IV, scènes 13-18) :

LA COMTESSE: – « Grand Dieu ! », « Frappe, mon Dieu ! », « Ô Dieu », « Que ta volonté s'accomplisse », « Ciel ! », « Ô Ciel ! entre mes juges », « Ciel juste », « Dieu de bonté ! Fais que je meure ! »

Die Analyse zeigt, dass die Comtesse in *La Mère coupable* eine tragische Figur ist, die sehr viel Leid ertragen muss. Doch sie ist auch eine Kämpferin, die alles für ihre Kinder (Florestine eingeschlossen) tun würde. Dies wird besonders im *Acte IV, scène 9* deutlich, als Florestine und Léon der Comtesse ihr Leid vortragen. Florestine sagt, sie opfere sich für Léon und fragt die Gräfin, ob diese wirklich glaube, dass ihre Heirat mit Bégearss zur Annäherung von Léon und dem Grafen führen würde. Léon sagt der Comtesse, die Worte Bégearss nutzend, dass ihm ihre Sanftheit schade, und dass er glaube, sie sei nicht stark genug, bei ihrem Mann für ihn einzutreten. Das trifft die Comtesse tief. Sie beweist Stärke, als sie den Comte zu sich kommen lässt und ihn bittet, Léon nicht fortzuschicken (Acte IV, Scène 13). Ihre Fürsprache für Léon führt schließlich zum finalen Eklat der beiden Ehepartner.

5.2.3 Bégearss

Bégearss ist der Bösewicht in *La Mère coupable*. Er ist ein Schurke, der versucht an Florestine, der Tochter des Grafen, heranzukommen und sie zu heiraten, um an das Erbe der Familie zu gelangen. Indem er diesem Übeltäter den Namen Bégearss gibt, rächt sich Beaumarchais an einem Anwalt namens Bergasse, der ihm während der Kornmann-Affäre viele böse Streiche gespielt hat. Beaumarchais hatte sich nämlich in die Ehe einer jungen Frau eines Bankiers namens Kornmann eingemischt, um sie vor dessen Nachstellungen zu schützen. Der Anwalt des Bankiers, Nicolas Bergasse, mache ihm daraufhin das Leben schwer.

Der Vorname Honoré spielt mit einiger Wahrscheinlichkeit auf Honoré Gabriel de Riquetti, Graf von Mirabeau, an. Dieser hat 1785 gegen Beaumarchais und seine Wassergesellschaft ein Pamphlet, eine öffentliche Schmähschrift, verfasst, die dem Ruf Beaumarchais einigen Schaden zufügte. Darin nimmt Honoré Gabriel de Riquetti zum Stück *Le mariage de Figaro* Stellung und bezeichnet Beaumarchais als einen unmoralischen und gierigen Autor, der mit seinem Werk die öffentliche Ordnung

untergräbt (vgl. Rieger 1997: 112). Auch Bégearss möchte Graf Almaviva in *La Mère coupable* aufgrund der Büste Washingtons denunzieren.

Darüber hinaus gibt es noch weitere Analogien zwischen der Romanfigur und Honoré Gabriel de Riquetti. Bégearss ist der Sekretär *des ambassades* (der Diplomaten) des Grafen und als Chef der Chiffrierabteilung beauftragt, die Nachrichten des Grafen zu verschlüsseln. Genauso wie Bégearss steht auch Graf Mirabeau vor der *Révolution française* im Dienste des Adels und war unter anderem als Geheimagent tätig. Mirabeau war ein Mann der Politik, der mit seinen Reden großen Eindruck hinterlässt. Während seiner Tätigkeit im *Assemblée Nationale* 1789 wird er für seine außergewöhnliche Eloquenz (Sprachfertigkeit) berühmt.

Bégearss effizienteste Waffe – seine Vorhaben sind anfangs von Erfolg gekrönt – ist ebenso die Kunst der Rhetorik, welche er mehrfach unter Beweis stellt. Bégearss, der unter der Maske eines anständigen und ehrenhaften Mannes lebt, versteht etwas von Politik, und als er Suzanne eine Definition von Politik gibt, ist seine Rede von Enthusiasmus geprägt (Acte IV, scène 4, Suzanne et Bégearss):

SUSANNE. – Quant à la politique?...

BÉGEARSS, *avec chaleur*. – Ah! c'est l'art de créer des faits, de dominer, en se jouant, les événements et les hommes; l'intérêt est son but; l'intrigue son moyen: toujours sobre de vérités, ses vastes et riches conceptions sont un prisme qui éblouit. Aussi profonde que l'*Etna*, elle brûle et gronde longtemps avant d'éclater au dehors; mais alors rien ne lui résiste: elle exige de hauts talents: le scrupule seul peut lui nuire; (*En riant.*) c'est le secret des négociateurs.

SUSANNE. – Si la morale ne vous échauffe pas, l'autre, en revanche, excite en vous un assez vif enthousiasme!

Bégearss ist Befürworter der französischen Revolution und begrüßt die neuen Gesetze (Acte I, scène 4):

BÉGEARSS. – [...] Suivant le plan que le Comte a formé, la Comtesse va au couvent. [...] la rapprocher de ce Ciel, la patrie des anges, dont elle est un moment tombée!... Et puisque, dans ces nouvelles et merveilleuses lois, le divorce s'est établi...

Schließlich kann man sagen, dass Mirabeau, ebenso wie Bégearss *ce profond machinateur*, ein großer Intrigant war, der in seinem politischen Leben vor keinem unlauteren Mittel zurückschreckt, um seine Pläne umzusetzen, völlig konform zu dem was Bégearss unter dem Begriff Politik versteht (vgl. Rieger 1997: 113).

Vergleich mit Molières *Tartuffe*

Vergleicht man die Figur aus Molières *Tartuffe* mit Bégearss oder *L'autre Tartuffe*, findet man in der Tat eine gewisse Ähnlichkeit. Molières *Tartuffe* ist auch ein Eindringling in eine Familie, der versucht, sich das Vertrauen des Familienvaters zu erschleichen, um diesen dazu zu bringen, ihn mit seiner Tochter zu vermählen und somit ans Familienerbe zu kommen. Der große Unterschied zu Beaumarchais Werk ist, dass Molières *Tartuffe* ein religiöser Heuchler ist, der sich religiöse Mittel wie Frömmigkeit und Tugend zu Nutze macht, um das Vertrauen der Familie zu gewinnen. Molières Intention ist es, *les dévots* (die Frommen anzugreifen), die zu dieser Zeit eine äußerst einflussreiche Partei bilden. *Les dévots* sind nicht nur die ehrlichen Geistlichen, die von ehrlichem Glauben erfüllt sind und den Menschen wirklich helfen möchten, sondern auch jene Männer, die die Macht der Religion zu ihren Gunsten ausnützen (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Tartuffe> [24.05.2016]).

Beaumarchais Bégearss jedoch hat nichts mit Religiosität zu tun, sondern verkörpert die Rechtschaffenheit (Acte III, scène 7): « quant à moi, je suis résolu de soutenir mon caractère en rendant un hommage pur à la vérité, quelle qu'elle soit ».

Immer wieder betont er seine Rechtschaffenheit, seine Tugend und Ehre (Acte III, scène 9): « J'ai fait envers elle, envers vous, ce que l'honneur me prescrivait ».

Und (Acte V, scène 7): « [...] quelle leçon! Marchons avec candeur dans le sentier de la vertu. Voyez que tôt ou tard l'intrigue est la perte de son auteur ».

Er lässt die adelige Familie des Grafen aus Spanien ins vorrevolutionäre Frankreich kommen, um ihr dort, wo die Aristokratie bereits geschwächt ist, den Gnadenstoß zu versetzen (vgl. Rieger 1997: 113). Als sein Vorhaben am Ende des Stückes scheitert, droht er damit, den Comte bei seiner Majestät in Madrid zu denunzieren (Acte V, scène 7):

BÉGEARSS, *les dents serrées*. – Oui morbleu! je vous laisse; mais j'ai la preuve en main de votre infâme trahison! vous n'avez demandé l'agrément de Sa Majesté, pour échanger vos biens d'Espagne, que pour être à portée de troubler sans péril l'autre côté des Pyrénées.

LE COMTE. – O monstre! que dit-il?

BÉGEARSS. – Ce que je vais dénoncer à *Madrid*. N'y eût-il que le buste en grand d'un *Washington*, dans votre cabinet; j'y fais confisquer tous vos biens.

Beaumarchais Intention ist es, auf das falsche Spiel mancher revolutionärer Politiker und ihre falsche politische Propaganda aufmerksam zu machen (Howarth 1995: 205 – 220). Diese Annahme wird durch Beaumarchais ausdrückliche Angabe, dass sich das Stück *à la fin de 1790 à Paris* abspielt, bekräftigt.

Man kann also sagen, dass Beaumarchais Figur Bégearss einen verruchten Politiker darstellt, der sich durch Eloquenz und Manipulation das Erbe einer aristokratischen Familie erschleichen möchte. Diese Eloquenz wird im Laufe des Stückes immer wieder verdeutlicht, zum Beispiel, als der Graf Bégearss und die Gräfin beim Verbrennen von Chérubins Briefen erwischt. Er stellt Bégearss zur Rede. Jedoch kann sich dieser durch wohl platzierte Worte aus der kompromittierenden Situation herauswinden (Acte III, scène 7):

BÉGEARSS. – «Tout dépositaire de secrets ne doit jamais conserver de papiers s'ils peuvent compromettre un ami qui n'est plus, et qui les mit sous notre garde. Quelque chagrin qu'on ait à s'en défaire, et quelque intérêt même qu'on eût à les garder; le saint respect des morts doit avoir le pas devant tout [...] ».

Er erläutert dem Grafen, dass man Beweise, die jemanden bloßstellen oder schaden, vernichten muss, überhaupt wenn es jemanden betrifft, der nicht mehr am Leben ist. Er behauptet, er selbst wisse gar nicht, worum es in den Briefen ging, er wollte der Comtesse nur helfen, die sich in einer beschämenden Sache an ihn gewandt hat. Der Comte ist von seiner Rede angetan (« Ô le meilleur des hommes! [...] ») und fühlt sich in der Entscheidung, ihm Florestine zur Ehefrau zu geben, bestärkt. Die Gräfin ist Bégearss sogar so dankbar, dass sie anschließend einer Heirat zwischen ihm und Florestine zustimmt und dem Comte mitteilt, dass sie alles für die Zeremonie vorbereiten würde.

Mit solchen Methoden erschleicht Bégearss sich das Vertrauen aller Familienmitglieder (bis auf Figaro und Suzanne).

Trotz der vielen Parallelen zwischen Molières *Le Tartuffe ou L'Imposteur* und Beaumarchais *La Mère coupable ou L'autre Tartuffe* gibt es einen Unterschied, der besonders signifikant ist und für das Ende einer Epoche spricht. Bei Molières Stück wird die Familie am Ende von einem allwissenden, beschützenden König gerettet, bei Beaumarchais ist es Figaro, der der Familie schlussendlich aus der Misere heraushilft (vgl. Leichman 2013: 32).

5.2.4 Der verlorene Sohn

Um die Vergebung für die aristokratische Vergangenheit der Familie zu erlangen, musste sie ein Opfer bringen, welches eine glückliche Zukunft verspricht: « *Le ciel sévère, mais sage en ses décrets, en nous privant de cet enfant, nous en a peut-être épargné de plus cuisants (sc. chagrins) pour l'avenir* ». Der Tod des Sohnes stellt dieses Opfer dar, durch das der Comte und die Comtesse die negativen Seiten ihrer Vergangenheit losgeworden sind und ein Recht auf eine Zukunft bekommen (vgl. Rieger 1997: 114).

Dieser Sohn, der die Buße der Familie darstellt, ist schon tot als sich die Vorhänge des Stückes heben. Er wird beschrieben als ein « *libertin de première qualité d'un caractère emporté, plein de désordre et d'une conduite déréglée* » (Acte I, scène 2). Er ist der Sohn, der seinen Eltern stets Sorgen bereitet und belastet hat (Acte IV, scène 13):

LA COMTESSE. – [...] Depuis qu'un exécrationnel duel nous a ravi notre autre fils... [...] Celui-ci, qui jamais ne dût connaître le chagrin, a redoublé de soins et d'attentions pour adoucir l'amertume des nôtres! [...] Le caractère emporté de son frère, son désordre, ses goûts et sa conduite déréglée nous en donnaient souvent de bien cruels. [...]

Darüber hinaus werden ihm die Eigenschaften « *joueur, prodigue et querelleur* » (Acte II, scène 22) zugeschrieben. Er verkörpert vollkommen das Bild eines vorrevolutionären aristokratischen Libertins, beherrscht « *du démon de la passion et du jeu* » und stirbt infolge einer « *querelle de jeu* » in einem « *funeste duel* » (vgl. Rieger 1997: 114). Seine Charakterzüge repräsentieren die negativen Seiten des feudalen Adels, die man loswerden will und später leugnet. Er ist der legitime Sohn der aristokratischen Familie. Mit seinem Tod entledigt man sich der Lasterhaftigkeiten der feudalen Vergangenheit, um Anspruch auf Zugehörigkeit zu einer neuen Gesellschaft zu haben. Sein Name wird nie erwähnt, er gehört der unrühmlichen Vergangenheit an und hat keinen Platz mehr in der neuen Gesellschaft.

Rieger (1997: 115) spricht von einem Prozess der *auto-purification* und hebt hervor, dass die illegitimen Kinder des Comte und der Comtesse die Nachfolge des verlorenen Sohnes antreten.

5.2.5 Léon et Florestine

Die beiden illegitimen Kinder des Comte und der Comtesse stellen das komplette Gegenteil zum ehelichen Sohn des Paares dar. Sie sind anständig, unbescholten und führen ein vorbildhaftes Leben. Florestines Merkmal ist die « *sensibilité* ». Léon ist « *une âme ardente et neuve* » und seine Tugenden sind « *l'héroïsme, la conscience du devoir, la sincérité* ». All dies sind eigentlich Eigenschaften des „früheren“ Adels (vgl. Rieger 1997: 115).

Alle, die mit ihm zu tun haben, loben ihn in höchsten Tönen, wie die Comtesse im *Acte IV, scène 13* präzisiert, als sie beim Comte ein gutes Wort für ihn einlegen will: « Exemple des hommes de son âge, il a l'estime universelle: il est aimé, recherché, consulté [...] ». Der Comte hat Léon dazu verdammt, dem Orden in Malta beizutreten, sprich im Zölibat zu leben.

Laut Rieger (1997: 115) spielen sie eine große Rolle in der *auto-purification* der Familie. Der Autor schreibt, die Zukunft der Familie hinge davon ab, ob der Comte und die Comtesse den Platz der beiden tugendhaften unehelichen Kinder anerkennen, also ob der Adel mit seinem neuen Wertesystem Menschen mit ihrer Herkunft auch wirklich integrieren. Das Vererben nur an eheliche Kinder ist nicht länger zeitgemäß und muss geändert werden.

Als die beiden Kinder am Ende der Geschichte anerkannt werden, sind sie es, die die Aristokratie bilden und frei von den Vorbelastungen der Vergangenheit ihrer Eltern die Zukunft begründen. Sie sind keine fremden Elemente mehr, sondern in der Gesellschaft anerkannt und können rechtlich die gleichen Ansprüche wie eheliche Kinder erheben. Léon und der verstorbene Sohn sind schlussendlich « *égaux en droits* ».

Léon ist nicht nur der Halbbruder des legitimen Sohnes des Grafenpaares, sondern auch der Sohn des Aristokraten Chérubins, der genauso wie der verstorbene Sohn das *Ancien Régime* repräsentiert. Das Ableben Chérubins stellt, ebenso wie der Tod des ehelichen Sohnes, das kollektive Scheiden einer ganzen Gesellschaftsschicht, nämlich die des Adels, dar (vgl. Rieger 1997: 116).

Als illegitimer Sohn, ohne rechtmäßigen sozialen Status, lebt Léon als Spross einer adeligen Familie ein gutes Leben, denn er hat ja den Comte Zeit seines Lebens als seinen leiblichen Vater wahrgenommen. Doch er zeigt einen authentischen Enthusiasmus für die Revolution, zum Beispiel tritt er als Redner in einem politischen Club auf. Die folgende Szene zeigt einerseits Léons Engagement für die neuen Ansichten, andererseits die Beziehung zwischen ihm und dem Comte (Acte I, scène 12):

LE COMTE. – Où vous fîtes une lecture?

LÉON. – On m'invita d'y lire un essai que j'ai fait sur l'abus des vœux monastiques, et le droit de s'en relever.

LE COMTE, *amèrement*. – Les vœux des chevaliers en sont?

BÉGEARSS. – Qui fut, dit-on très-applaudi?

LÉON. – Monsieur, on a montré quelque indulgence pour mon âge.

LE COMTE. – Donc, au lieu de vous préparer à partir pour vos caravanes; à bien mériter de votre Ordre; vous vous faites des ennemis? Vous allez composant, écrivant sur le ton du jour?..... Bientôt on ne distinguera plus un gentilhomme d'un savant!

LÉON, *timidement*. – Mon père, on en distinguera mieux un ignorant d'un homme instruit; et l'homme libre, de l'esclave.

LE COMTE. – Discours d'enthousiaste! On voit où vous en voulez venir. (*Il veut sortir.*)

LÉON. – Mon père!...

LE COMTE, *dédaigneux*. – Laissez à l'artisan des villes, ces locutions triviales. Les gens de notre état ont un langage plus élevé. Qui est-ce qui dit *mon père*, à la cour? Monsieur? appelez-moi *monsieur*! vous sentez l'homme du commun! Son père!...

Léon gehört nicht mehr dem *Ancien Régime* an. Dies wird bereits bei der Anrede des Comte deutlich, den er nicht mit *Monsieur* anspricht, sondern mit *Mon père*.

Der Comte lebt im Gegenteil noch im *Ancien Régime*, er möchte aus Léon einen Chevalier machen und ihn zu den *caravanes* schicken, damit er sich seinen Orden bzw. seine Stellung verdient. Auch befürchtet er, dass Léon sich mit seinen Reden Feinde macht. Für ihn ist Léon trotz allem ein *gentilhomme* und kein *savant*.

Dass Léon ihn mit *mon père* anspricht, erzürnt ihn natürlich nicht nur allein deswegen, weil diese Anrede bei Hofe unüblich ist, sondern auch, da er sehr gut weiß, dass er nicht Léons leiblicher Vater ist.

Dies wird umso deutlicher, als er Florestine im *Acte II, scène 3* anbietet, ihn mit *mon père* anzureden:

LE COMTE. – Laisse, laisse *Monsieur* réservé pour l'indifférence; on ne sera point étonné qu'une enfant si reconnaissante me donne un nom plus doux! Appelle-moi ton père.

Einen letzten Hinweis darauf, dass Léon gar nicht der Aristokratie angehören will, findet man im *Acte IV, scène 18*. Als es am Ende des Stücks zum Eklat zwischen Comte und Comtesse kommt und Léon selbst einer Konfrontation mit dem Comte standhalten muss, ist der junge Mann augenblicklich bereit, auf seinen adeligen Namen zu verzichten, und gewillt, Frankreich als „einfacher Soldat und eifriger Bürger“ zu dienen:

LÉON. – Un couvent sera sa retraite; et moi, sous mon nom de *Léon*, sous le simple habit d'un soldat, je défendrai la liberté de notre nouvelle Patrie. Inconnu, je mourrai pour elle, ou je la servirai en zélé citoyen.

Darüber hinaus lehnt er es ab, sich mit Bégearss im Kampf um seine Ehre zu duellieren – eine gängige Regelung von Problemen im *Ancien Régime* (vgl. Leichman 2013: 31).

5.2.6 Suzanne

Vergleicht man Suzanne mit den Dienerinnen aus den Werken Molières, lassen sich einige Gemeinsamkeiten feststellen. Alle sind mit einem gesunden Hausverstand gesegnet. Sie begegnen den Intrigen, die in den Familien vorgehen, mit Scharfblick und wissen oft, die verworrenen Situationen aufzudecken.

Die Dienerinnen sind ihren Herrinnen treu ergeben und wünschen ihnen nur das Beste. Zugleich kritisieren sie sie aber auch und versuchen immer wieder, sie auf den rechten Weg zu bringen. Beispiele dafür sind das Kammermädchen *Toinette* in Molières *Le Malade imaginaire*, welche versucht, den Hausherren Argan von seinen Ängsten und seinem Hang zur Medikation zu befreien (Molière, Schlitzer 1987) und Dorine in *Tartuffe*, die Orgon von seiner Schwärmerei für den falschen Geistlichen abbringen will (Molière, Zimmermann 2001).

Darüber hinaus kümmern sie sich auch um die Heranwachsenden. Sie leiten es in die Wege, dass die jungen Liebenden, wie Angélique oder Mariane, ihren Auserwählten näher kommen und unterstützen die jungen Fräulein bei der Verwirklichung ihrer Heiratspläne.

Es gibt aber auch Unterschiede zwischen den Dienerinnen in Molières Stücken und Beaumarchais Suzanne, besonders in ihren Charakteren und Geisteshaltungen. *Toinette* und *Dorine* sind beide vorlaut, frech, ja sogar herablassend und besitzen nicht die gleiche Anmut und Grazie wie Suzanne (vgl. Bouttier-Couqueberg 1999: XXI). Sie führen oft das große Wort, halten den anderen Familienmitgliedern Vorträge über ihre Lebensweise und geben unverschämte Antworten. Die Geheimnisse ihrer Herrinnen behalten sie zwar für sich und sie sind ihnen gegenüber loyal, jedoch findet man nicht die gleiche Verbindung wie bei Suzanne und Rosine.

Zwischen Suzanne und Rosine herrscht eine intime Vertrautheit und starke Solidarität, die es nur zwischen Frauen geben kann. Ihre Verbindung ist kein altbekanntes Dienerin – Herrin – Verhältnis, sondern gleicht einer starken Freundschaft, einem Bündnis, welches allen Widrigkeiten standhält und geht weit über ein Komplizinnen-Dasein hinaus (vgl. Féminisme au 18ème siècle: <http://www.thucydide.com/realisations/comprendre/femmes/femmes1.htm> [24.05.2016]).

5.2.7 Der Page Chérubin (und der Charme der Jugend)

Léon d'Astorga, der ehemalige Page der Familie Almaviva, wird auch Chérubin genannt und ist der leibliche Vater Léons. In *Le Mariage de Figaro* spielt der junge Chérubin die Rolle des unberechenbaren Schwärmers, der in seiner übertriebenen Leidenschaft für das weibliche Geschlecht erst Susanna und dann die Gräfin in verschiedenen Situationen kompromittiert. Dadurch dass er im Zustand seiner Verwirrung und Unentschlossenheit mal zu Susanna, mal zur Gräfin und schließlich auch zu weiteren Figuren (p. ex. Barbarina) tendiert, stört er die in *Le Mariage de Figaro* vorzufindende *chaîne amoureuse*: Die Gräfin von Almaviva liebt den Grafen von Almaviva, dieser begehrt Suzanne, die ihrerseits Figaro liebt, den sie heiraten möchte. Chérubin treibt mit seinem Verführungsspiel die bereits bestehende sexuelle Unordnung der Handlung zu einem Höhepunkt (vgl. Blawid 2011: 275).

Le Mariage de Figaro, Acte I, scène 7 :

CHÉRUBIN, *exalté*. – Cela est vrai, d'honneur ! je ne sais plus ce que je suis, mais depuis quelque temps je sens ma poitrine agitée ; mon cœur palpite au seul aspect d'une femme ; les mots *amour* et *volupté* le font tressaillir et le troublent. Enfin le besoin de dire à quelqu'un *Je vous aime* est devenu pour moi si pressant, que je le dis tout seul, en courant dans le parc, à ta maîtresse, à toi, aux arbres, aux nuages, au vent qui les emporte avec mes paroles perdues. — Hier je rencontrai Marceline... [...]

Pourquoi non ? elle est femme ! elle est fille ! Une fille, une femme ! ah ! que ces noms sont doux ! qu'ils sont intéressants !

Die Figur des Chérubin verkörpert aber nicht nur die jugendliche Leidenschaft, sondern zeichnet sich vor allem durch ihre passionierte Liebe zur Gräfin aus, welcher er Suzanne wiederholt vorträgt. Suzanne scheint dem Charme Chérubins zuerst nicht zu erliegen und sieht in ihm nur den Komplizen zur Überführung des Grafen (vgl. Blawid 2011: 310). In der Travestieszene (Acte II, scène 6), in der die Gräfin und Suzanne versuchen, Chérubin als Suzanne zu verkleiden, entwickelt sich jedoch eine erotisch-sinnliche Wirkung des Pagen auf Suzanne:

SUZANNE *s'assied près de la comtesse. Chérubin se met à genoux. Elle le coiffe*. – Madame, il est charmant !

LA COMTESSE. – Arrange son collet d'un air un peu plus féminin.

SUZANNE *l'arrange*. – Là... mais voyez donc ce morveux, comme il est joli en fille ! J'en suis jalouse, moi ! (*Elle lui prend le menton.*) Voulez-vous bien n'être pas joli

comme ça ? [...] Ah ! qu'il a le bras blanc ! c'est comme une femme ! plus blanc que le mien ! Regardez donc, madame ! (*Elle les compare.*)

Blawid (2011: 310) beschreibt diese Szene, in der Suzanne die körperlichen Reize Chérubins immer stärker bemerkt, als erotischer Klimax. In einem spielerisch-befehlenden Tonfall nimmt Suzanne Chérubins Maße, vergleicht sie mit ihren eigenen, frisiert ihn und „wendet ihn nach Belieben hin und her.“ Chérubin wird zu einem Objekt der Körperlichkeit und das Verkleiden wird für Suzanne zu einem erotischen Spiel. Die Travestieszene ist auch deshalb interessant, da die femininen Züge des Pagen unterstrichen werden.

Die Gräfin spielt jedoch eine disziplinierende Rolle, denn sie empfindet die Jugendlichkeit Chérubins nicht als erotischen Stimulus, sondern eher als Ausdruck von kindlicher Hilfsbedürftigkeit.

Erst in *La Mère coupable* wird klar, dass auch die Gräfin dem Charme Chérubins völlig erlegen war, da sie später mit ihm einen gemeinsamen Sohn gezeugt hat. Im dritten Teil der Figaro-Trilogie ist der begehrenswerte Page zur mystischen Figur des ehemaligen Liebhabers geworden. Die Comtesse gibt ihm die Schuld für ihren Fehltritt, da er es war, der sie verführt hat, gleichzeitig beweint sie seinen Tod jedoch bitterlich.

Auch der Comte ist sich des Fehltritts der Comtesse bewusst und verabscheut Chérubin und dessen Sprössling Léon. Solange sein Erstgeborener gelebt hat, hat er es nicht für wichtig gefunden, dass Léon nicht sein leiblicher Sohn ist. Doch nun ist Léon der Erbe seines Namens, seiner Güter und seines Reichtums, er, der von diesem anderen Individuum abstammt. Er rückt an den Platz des geliebten Sohnes und täglich muss er ihn sehen und mit dem verhassten Namen seines Vaters ansprechen (*Acte I, scène 6*):

BÉGEARSS. – Calmez-vous, Monsieur; raisonnons. La perte d'un enfant chéri peut vous rendre injuste envers l'autre; envers votre épouse, envers vous. Est-ce donc sur des conjectures qu'il faut juger de pareils faits?

LE COMTE. – Des conjectures? Ah! j'en suis trop certain! Mon grand chagrin est de manquer de preuves.—Tant que mon pauvre fils vécut, j'y mettais fort peu d'importance. Héritier de mon nom, de mes places, de ma fortune.... que me faisait cet autre individu? Mon froid dédain, un nom de terre, une croix de Malte, une pension, m'auraient vengé de sa mère et de lui! Mais, conçois-tu mon désespoir, en perdant un fils adoré, de voir un étranger succéder à ce rang, à ces titres; et, pour irriter ma douleur, venir tous les jours me donner le nom odieux de *son père*?

Die empfundene Eifersucht des Comte gegenüber Chérubin während *Le Mariage de Figaro* hat den Graf damals dazu bewogen, Chérubin einen Platz in seiner Legion zu geben. Das hat wenig genutzt, denn als er zum Vizekönig von Mexiko ernannt wurde und Rosine für drei Jahre verlassen musste, ist Rosine nicht im Palais in Sevilla geblieben, sondern ist ins Schloss von Astorga gezogen, eine Gegend, die der Comte von den Eltern des Pagen erworben hat. In diesem Schloss hat der Briefwechsel zwischen ihr und Chérubin stattgefunden und sie hat Léon geboren.

Selbst der Maler, der den Comte für das Armband der Comtesse gemalt hat, hat Chérubin so hübsch gefunden, dass er ein Bild von ihm angefertigt hat.

LE COMTE. – C'est ce qui fonde mon soupçon. Il eut l'audace de l'aimer. Je la crus éprise de lui; je l'éloignai d'Andalousie, par un emploi dans ma légion.—Un an après la naissance du fils.... qu'un combat détesté m'enlève. (*Il met la main à ses yeux.*) Lorsque je m'embarquai vice-roi du *Mexique*; au lieu de rester à *Madrid*, ou dans mon palais à *Séville*, ou d'habiter *Aguas frescas*, qui est un superbe séjour; quelle retraite, Ami, crois-tu que ma femme choisit? Le vilain château d'*Astorga*, chef-lieu d'une méchante terre, que j'avais achetée des parents de ce page. C'est là qu'elle a voulu passer les trois années de mon absence; qu'elle y a mis au monde.... (après neuf ou dix mois, que sais-je?) ce misérable enfant, qui porte les traits d'un perfide! Jadis, lorsqu'on m'avait peint pour le bracelet de la Comtesse, le peintre ayant trouvé ce page fort joli, désira d'en faire une étude; c'est un des beaux tableaux de mon cabinet...

Der Comte empfindet Chérubin gegenüber kalte Verachtung, jedenfalls zu Beginn des Stücks (als der Comte noch nach den Ansichten des *Ancien Régime* lebt). Später verspürt er fast etwas Mitleid – darüber habe ich bereits im Kapitel 5.2.2.1, der Figurenbeschreibung der Comte, ausführlich geschrieben.

5.3 Gesellschaftsrelevante Bezüge

In diesem letzten Kapitel meiner Diplomarbeit möchte ich eine Verbindung schaffen zwischen den geschichtlichen Hintergründen, die ich im Kapitel „4.1 historisch-geographisches Zeitgeschehen“ erarbeitet, und den Erkenntnissen die ich bei der Analyse von Beaumarchais *La Mère coupable* gewonnen habe. Das Hauptaugenmerk lege ich dabei auf die Rolle der Frauen und ich versuche ihre Stellung in der Gesellschaft im *Ancien Régime* mit der Situation nach der *Révolution française* zu vergleichen.

Außerdem erkläre ich die beiden Begriffe *la préciosité* und *le libertinage* und ihre Bedeutung bzw. ihr Ausmaß im *Ancien Régime*. Die Wandlung im Umgang mit Ehebruch und Schuldverständnis und die Wichtigkeit der Jungfräulichkeit, sowie die Auffassung von Ehre und Tugendhaftigkeit sind dann im Kapitel „La *Révolution française* und die Frauen“ Thema.

5.3.1 Das *Ancien Régime* im 18. Jahrhundert und die Frauen

Das *Ancien Régime* unterscheidet sich völlig von der modernen demokratischen Gesellschaft. Die Menschen leben in einer anderen Welt mit einer anderen Kultur. Die Gesellschaft funktioniert kollektiv, jeder ist Teil einer bestimmten Rechtsordnung (Adel, Klerus, dritter Stand), einer Gemeinschaft, in der der einzelne keine Rolle spielt bzw. wenig Rechte besitzt. Der Adel arbeitet nicht, und nur der dritte Stand, der 98 Prozent der französischen Bevölkerung ausmacht, zahlt Steuern (*fiscalité royale, impôts de l'Eglise, charges seigneuriales*).

Zu diesen strukturellen Ungleichheiten kommen noch die Ungerechtigkeiten zwischen Männern und Frauen hinzu. Denn ganz gleich welcher Rang, die Frau ist dem Mann stets untergeordnet. Heirat und Mutterschaft gelten als die höchsten Ziele für die Frau. Die Frauen des dritten Standes arbeiten zwar, doch leiden sie stets unter der enormen Diskrimination auf dem Arbeitsmarkt – in der Stadt noch mehr als auf dem Land. Körperschaften, wie Gilden und Zünfte, sind wiederum von Männern dominiert (vgl. Gubin 2014: 1).

Doch trotz alldem schafften Frauen aller sozialen Klassen es, dem häuslichen Gefangensein zu entkommen und sich in den öffentlichen Raum zu integrieren. Einige von ihnen führten wichtige städtische oder landwirtschaftliche Betriebe (besonders die Witwen, die die Stellung ihrer verstorbenen Ehemänner übernahmen), andere arbeiteten als Geschäftsfrauen im Handel oder in Banken. Manche Ordensschwwestern setzten sich bis zur Spitze ihrer Abteien durch, deren Leitung sie übernahmen, andere wiederum betätigten sich als Gouvernanten am königlichen Hof. Der Großteil der Frauen jedoch betätigt sich als eine der zahlreichen Arbeitskräfte (*main d'œuvre*), unter anderem als Händlerin, Handwerkerin, Hausangestellte oder Hilfsarbeiterin, natürlich mit geringerem Lohn als Männer mit gleicher Tätigkeit (vgl. Gubin 2014: 2).

In der wohlhabenderen Gesellschaftsschicht genießen Frauen eine gute Erziehung und Ausbildung. Sie haben Zugang zu Wissen, philosophischen und naturwissenschaftlichen Schriften, Sprachen und Kultur. Sie führen die berühmten *Salons littéraires*, die Pariser Salons, zu denen sie Gelehrte einladen, um mit ihnen literarische und philosophische Werke zu diskutieren. Es gibt eine Vielzahl von Frauen, von denen man heute weiß, dass sie einen derartigen Salon geleitet haben, darunter *Madame Geoffrin*, *Madame de Staël*, *La Marquise de Lambert* oder *La Duchesse du Maine* und der Großteil von ihnen war auch selbst literarisch tätig (vgl. Wiki: https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_et_salons_litt%C3%A9raires [24.05.2016]); https://fr.wikipedia.org/wiki/Salon_litt%C3%A9raire#Salons_litt.C3.A9raires_du_XVIIIe.C2.A0si.C3.A8cle [24.05.2016]).

Darüber hinaus gibt es auch Frauen, die einen unbestreitbaren politischen Einfluss gehabt haben, wie *La Marquise de Pompadour*, die sogar bei der Verabschiedung von Gesetzen oder militärischen und strategischen Planungen Mitspracherecht erhalten hat. Sie ist eine Dame der französischen Bourgeoisie und die Mätresse des französischen Königs *Louis XV.* (vgl. Wiki: https://fr.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour [24.05.2016]).

5.3.1.1 La préciosité

Nach der Beschäftigung mit Kunst, Literatur und Philosophie ist das Leben der Aristokraten des *Ancien Régime* zum Großteil durch die Liebe bestimmt. Gibt es keinen Krieg und keine Jagd, befindet sich der Edelmann im Salon, um die anwesenden Damen zu amüsieren und ihnen den Hof zu machen (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]). Es ist ein Spiel, das seit Beginn der sogenannten *préciosité* üblich ist.

Die Preziösität ist eine kulturelle Bewegung, die ihren Anfang in der Mitte 17. Jahrhunderts nimmt und den Wunsch bezeichnet, sich durch eine besonders auffällige Aufmachung (kostbarer Schmuck, teure Stoffe, extravagante Kleidung) und äußert affektierte Ausdrucksweisen oder durch ihre Kultiviertheit und ausnehmend gute Kenntnisse in Literatur, Wissenschaft und Sprachen von den Männern zu unterscheiden. Der Begriff kann auf Männer und Frauen angewendet werden. Er wird im Besonderen jedoch vor allem auf die Frauen angewendet, die sich in den Pariser Salons auf diese Weise auffällig hervorgetan haben und der allgemein dominierenden Männerwelt etwas entgegengesetzt haben (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Preziosit%C3%A4t> [24.05.2016]). Die Bewegung findet großen Nachhall im literarischen, sozialen und moralischen Bereich.

Les Précieuses gelten als die ersten Feministen der Zeit von Louis XIV. Sie haben *les jeux amoureux* als Gesellschaftsspiel kodifiziert. Im 17. Jahrhundert waren die Sitten streng und Liebschaften verliefen nur auf platonischer Ebene. Im 18. Jahrhundert aber lockern sich die Sitten. Es kommt zu einer intellektuellen und moralischen Revolution. Man beginnt, die traditionelle christliche Moral in Frage zu stellen und versucht, sich von sexuellen Tabus zu befreien. Gewisse Freidenker zweifeln die offizielle Erklärung über die Herkunft allen Lebens an und widersprechen althergebrachten Auffassungen über den Tod und die Moral (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Preziosit%C3%A4t> [24.05.2016]).

Bis zum Ende der Regentschaft von Louis XIV wird die Liebe gleichgesetzt mit den Idealen des Rittertums, wie Tugend, Großmut, Großzügigkeit, Mut und Feinheit (*la délicatesse*). Doch dann kommt es zu einem Umdenken. Die Liebe wird nicht länger als etwas Heiliges angesehen, sondern wird zur Hauptquelle von Freude und Vergnügen. Die Liebe, einst eine Mischung zwischen Tugend und Ehre, wird zu einer Passion, einem Kult aus Verlangen und Lust. Die einst unschuldigen Spiele und Hofmachereien, die den Alltag in den Pariser Salons prägen, werden zu einem nie endenden Spiel aus Jagd, Verführung und Sex (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]).

5.3.1.2 Le libertinage

Le libertinage, wesentliches Element der Mentalität des Adels des *Ancien Régime*, beschreibt eine Mischung aus Sittenlosigkeit und Verfall der Moral. Viele Künstler jener Zeit, darunter Schriftsteller und Maler, widmen sich dieser Thematik. Bereits erwähnt habe ich *Choderlos de Laclos* und seinen Roman *Les liaisons dangereuses*, doch auch der *Marquis de Sade*, beschreibt in seinen Werken den Umgang der Adeligen untereinander. Das Hauptthema ist das Bestreben, alle anderen zu dominieren und die Mittel, die zum Einsatz kommen, um dieses Ziel zu erreichen. Dazu zählen Korruption, Heuchelei und Grausamkeit. Macht gilt als Grundlage allen Glücks und diese erlangt man nicht durch tugendhaftes Verhalten, sondern durch Unmoral und Lasterhaftigkeit. Diese Unsittlichkeit äußert sich vor allem im sexuellen Kontext.

Le libertinage kann man am besten mit Zügellosigkeit übersetzen. Der erste Sohn des Comte und der Comtesse Almaviva war ein *libertin*, eine sexuell ausschweifend lebende Person. Ihm werden alle diese schlechten Angewohnheiten und Laster zugeschrieben, die man auch den Anhängern des *Ancien Régime* nachgesagt hat. Berühmte Anhänger sind beispielsweise der französische Maler François Boucher (1703 – 1770, Paris) und sein Schüler Jean-Honoré Fragonard (1732 – 1806, Paris). Sie gelten als Maler der Erotik und des heiteren Lebensgenusses und widmen sich vornehmend lasziven, mythologischen und erotischen Motiven. Boucher war Hofmaler von Ludwig XV. und Günstling der Marquise de Pompadour (vgl. https://de.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher [24.05.2016]).

Die beiden Künstler malen ihre Modelle auf dem Höhepunkt ihrer Sensualität – jung und begehrenswert, kurz vor dem Punkt, an dem sie ihre Unschuld verlieren.

Die Jungfräulichkeit wird mithilfe eines Vogels in einem Käfig symbolisiert. Ist der Käfig leer, ist das Mädchen keine Jungfrau mehr.

Die Maler verherrlichen sexuelle Freiheit und Sinnlichkeit und plädieren gegen den weitverbreiteten Glauben, dass nur die Tugendhaftigkeit zum Glück führt.



L'Odalisque, Boucher, 1745



Hercules and Omphale, Boucher, 1735

Bildquelle 4: http://www.escapeintolife.com/wp-content/uploads/2010/03/Fran_ois-Boucher-Brown-Odalisque-_L_Odalisque-Brune_.jpg [26.05.2016]

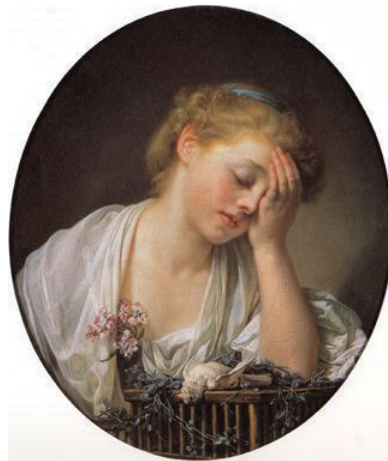
Bildquelle 5: <http://www.wikiart.org/en/francois-boucher/hercuse-and-omfala-1735>

Diese Lebensweise wird von den neuen Bürgerlichen heftig verurteilt. Sie folgen den Auffassungen des Christentums, nach denen Tugend und Verzicht die Grundlage für ein glückliches Leben ist. Einer von ihnen ist der bekannte Maler Jean-Baptiste Greuze, geboren 1725 und verstorben 1805 in Paris.

Er tritt für die Moral ein, die eine der Grundsätze der *Bourgeois* geworden ist. Greuze missbilligt die Unmoral der Aristokraten und prangert die sozialen Folgen an, die Liebe außerhalb der ehelichen Verhältnisse nach sich zieht. Er malt Bilder von Mädchen, die ihre Unschuld verloren haben, wie zum Beispiel *La cruche cassée* oder *Une jeune fille, qui pleure son oiseau mort*. Seiner Ansicht nach ist es ein beschämender Akt, den die jungen Frauen bitterlich bereuen müssen. Sie verlieren ihren guten Ruf und das Recht auf einen ehrenhaften Platz in der Gesellschaft und werden dafür bestraft, sich nicht der christlichen Moral untergeordnet zu haben (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]).



La Cruche cassée, Greuze, 1773



Une Jeune fille, qui pleure son oiseau mort, Greuze, 1765

Bildquelle 6: <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-cruche-cassee> [24.05.2016]

Bildquelle 7: <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0386> [24.05.2016]

Greuze ist ein moralischer Künstler, der Tugend genauso hochschätzt wie die Jakobiner 1789 und wird somit als Anhänger der *Révolution française* gesehen. Boucher und Fragonard hingegen schätzen das Vergnügen, welches mit sexuellen Verlangen und Sinnlichkeit einhergeht und gelten daher als repräsentativ für die Mentalität der Adelligen vor der Revolution.

Diese gegensätzlichen Gesinnungen, die Tugendhaftigkeit Greuzes und die *Libertinage* Bouchers und Fragonards, prägen die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und finden sich auch in Beaumarchais *La Mère coupable* wider. Der zügellose Sohn stirbt – ein Zeichen für den Untergang des *Ancien Régime*. Der Nachwuchs, Léon und Florestine, leben hingegen nach den Ansichten der *Révolution Française*. Der *Comte* und die *Comtesse* müssen sich erst in die neue Lebenswelt hineinfinden.

Der Widerspruch dieser beiden Lebenswelten ist bis zum heutigen Tag spürbar. Kritiker des 19. und 20. Jahrhunderts sind entsetzt und fasziniert gewesen über diese Epoche, deren Untergang sie gutheißen und sie gleichzeitig nostalgisch werden lässt (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]).

5.3.2 *La Révolution française* und die Familie Almaviva

Im 18. Jahrhundert erfolgt der Übergang des *Ancien Régime* zur *Révolution Française*, und diesen Geschehnissen gehen bekanntlich weitreichende Veränderungen in der Gesellschaft voran. Zum ursprünglichen höfischen Adel, dessen Reichtum auf Landbesitz und Dienstgraden im Heer beruht, kommen frisch geadelte Bürgerliche hinzu, die, durch die Leistung gewisser Dienste für den Staat, das Recht bekommen haben, einen Titel zu erwerben (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]). Die neue gesellschaftspolitische Ordnung findet in der Formel *la cour et la ville* ihren Ausdruck. Während mit *la cour* der frühere, sich überwiegend in Versailles aufhaltende, alte Adel gemeint ist, bezeichnete *la ville* das gehobene Bürgertum und die aus ihm hervorgegangene *noblesse de robe*, der neuartige Amtsadel (vgl. <https://de.wikipedia.org/wiki/Preziosit%C3%A4t> [24.05.2016]).

Diese neuen Adeligen sind oft viel reicher als die früheren, und obwohl die ursprüngliche Adelsordnung darauf bedacht ist, einen feinen Unterschied zwischen ihnen und den Emporkömmlingen zu machen, und obwohl sie eifersüchtig und wenig gewillt sind, Mesallianzen einzugehen, kommt es im 18. Jahrhundert vermehrt zu Fusionen der beiden Adelstypen in Form von Heirat.

Es schafft eine Ambivalenz in der *haute société*: Auf der einen Seite achtet man weiterhin sorgfältig auf die höfischen Ideale des Adels, wie die gute Erziehung, die Kultiviertheit, die Etikette, die Eleganz und die großen Gesten, auf der anderen Seite spielt die kontinuierliche Besorgnis über die Beschaffung von finanziellen Mitteln eine immer größere Rolle. Dem adeligen Franzosen, durch das Geburtsrecht überzeugt von seiner Überlegenheit, ist jede Arbeit verwehrt, die dem Konzept der ökonomischen Entwicklung und der Beschaffung von Geld durch Arbeit, entspricht.

Das ist den Bürgerlichen (Geschäftsleuten, Bauern) überlassen, jener Volksgruppe, die der Adelige als von Geburt an unterlegen ansieht. Sich unter den Handel oder die Industrie zu mischen, wäre, als würde man seinen eigenen Gesetzen zuwiderhandeln. Es würde bedeuten, sich zu erniedrigen, seinen Rang abzugeben und seine Würde zu verlieren. Darum werden Beziehungen genutzt, Titel angehäuft, Glücksspiele versucht, Bekannte um Gefallen gebeten und Ehen aufgrund von Vernunft und beidseitiger finanzieller Vorteile geschlossen (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]).

Diese Haltung des Adels erlaubt dem *tiers-état* eine wesentliche ökonomische Stellung einzunehmen und in der Folge politische Ansprüche zu stellen. Die bürgerliche Schicht ist arbeitsam, sparsam und folgt einem strengen moralischen Kodex. Sie kritisiert und verachtet die arroganten Adligen, die ihrer Meinung nach allesamt Spieler und Verschwender sind und losen Sitten folgen. Die Revolution von 1789 setzt an die Stelle ihrer müßiggängerischen und ausschweifenden Mentalität das neue Ideal der Bürgerlichen, das Ideal der Tugend und der Arbeitsamkeit (des Fleißes) (vgl. <https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]).

Das Theater, Mittelpunkt des städtischen Soziallebens, hat im *Ancien Régime* einen besonderen Platz bei der Diskussion von gesellschaftlichen Gepflogenheiten eingenommen. Im Laufe der *Révolution française* orientiert sich diese Funktion neu. Von nun an steht das Theater im Dienst der Republik, welche die Bühne zum passendsten Platz macht, um der Bürgerschaft auftauchende Gefahren aufzuzeigen und sie gegen etwaige Gegner zu wappnen.

Beaumarchais *Famille Almaviva*

Mitten in der Revolution bringt Beaumarchais ein Stück auf die Bühne, welches die neuen Scheinheiligen und Heuchler bloßstellt und jene demaskiert, die vorgeben, im Sinne der Republik zu handeln, aber doch nur ihre Autorität missbrauchen. *La Mère coupable*, von Beaumarchais selbst als sein moralisch signifikantestes Werk betrachtet, ist ein nützlicher Aufruf zur Vorsicht und Wachsamkeit gegenüber den Veränderungen dieser Zeit (vgl. Leichman 2013: 36). Das Stück stellt die politischen Folgen ab Beginn der *Révolution française* dar, den Fall des *Ancien Régime* und die damit einhergehenden Konflikte für eine adelige Familie, die sich bemüht, sich in die neue Staatsform zu integrieren.

Die Gesetze des *Ancien Régime* sind vor dem Einfluss eines hochgestellten Adligen oft machtlos gewesen und auch die Mitglieder der Familie Almaviva haben, da sie ja Aristokraten gewesen sind, in den beiden vorhergehenden Teilen, *Le Barbier de*

Séville und *Le Mariage de Figaro*, stets von den Vorteilen des *Ancien Régime* profitiert. Nun jedoch wird diese „Immunität“ durch die Revolution gestürzt.

Die Adeligen werden von nun an mit den gleichen Maßstäben gemessen wie die Nichtadeligen. Das betrifft auch die Personen in *La Mère coupable*, die plötzlich den gleichen sozialen Status wie alle Zuschauer im Saal haben. Die Charaktere des Stücks sind rechtlich gleichgestellt mit jedem Mann im Parterre, und das birgt weitreichende Konsequenzen für die Auflösung des Stücks (vgl. Leichman 2013: 28).

Rieger (1997: 114) unterstreicht in seinem Werk « *Dynamique sociale et formes littéraires: De la société de cour à la misère des grandes villes* », dass sich die Aristokratie (die Familie Almaviva miteingeschlossen) in der Vergangenheit moralisch schuldig gemacht hat (Ausbeutung, Ungleichbehandlung, Bevorzugung, Begünstigungen, etc.). Es handelt sich um großes Unrecht, welches anschließend die Krise herbeiführt und nun droht, den bereits geschwächten Adel (le Comte et la Comtesse) durch die Revolution zu ruinieren. Bégearss profitiert wie viele andere *hommes politiques* von dieser moralischen Schuld.

Grundsätzlich kann man sagen, dass sich die Familie in zwei Krisen befindet. Einerseits überschattet die Geheimniskrämerei und die private Vergangenheit der beiden Ehepartner das Familienleben, andererseits sieht sich die Familie durch die *Révolution française* bedroht und fürchtet die damit einhergehende Enteignung ihrer Besitztümer.

Es gibt einige Anzeichen im Stück Beaumarchais, die darauf hindeuten, dass sich die Grafen-Familie versteckt. Bereits im *Acte I, scène 2* wird deutlich, dass Comte und Comtesse in ihrer jetzigen Umgebung unerkant bleiben wollen. Der Comte hält seine *Seigneurie* geheim und will mit *Monsieur* und nicht mit *Monseigneur* angesprochen werden. Die Madame verlässt ohne Livree das Haus, sodass sie nicht den Eindruck einer adeligen Familie machen.

Anm.: Die Livree bezeichnet die, einer Uniform ähnlichen, Bekleidung der Dienerschaft. Je nach Hauszugehörigkeit war diese in besonderen Farben gehalten, abhängig entweder vom persönlichen Geschmack des Hausherrn oder von den Wappenfarben der Adelshäuser. Der Schnitt der Livree-Mode wurde in Europa lange Zeit vom französischen Hof in Versailles bestimmt (vgl. Wiki: <https://de.wikipedia.org/wiki/Livree> [24.05.2016]).

Figaro und Suzanne tauschen sich über diese Vorgehensweise aus (*Acte I, scène 2*):

FIGARO. – Recordons-nous d'abord sur les principes. Depuis que nous sommes à Paris, et que M. *Almaviva*..... (Il faut bien lui donner son nom, puisqu'il ne souffre plus qu'on l'appelle *Monseigneur*.....)

SUSANNE, *avec humeur*. – C'est beau! et Madame sort sans livrée! nous avons l'air de tout le monde!

Ein weiteres Beispiel für den Wunsch des Comte ohne Titel angesprochen zu werden findet man auch im *Acte I, scène 5*:

SUSANNE. – Au moins, Monseigneur, vous sentez...

LE COMTE. – Eh! laisse-là ton *Monseigneur*! N'ai-je pas ordonné, en passant dans ce pays-ci?...

SUSANNE. – Je trouve, Monseigneur, que cela nous amoindrit.

LE COMTE. – C'est que tu t'entends mieux en vanité qu'en vraie fierté. Quand on veut vivre dans un pays, il n'en faut point heurter les préjugés.

SUSANNE. – Eh bien! Monsieur, du moins vous me donnez votre parole...

LE COMTE, *fièrement*. – Depuis quand suis-je méconnu?

Der Comte hat seinen beeindruckenden Reichtum denaturiert und seine Güter in Spanien aufgelöst, um weiter von seinem Geld profitieren zu können, ohne Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen (« *il n'en faut point heurter les préjugés* »). Inspiriert durch die Manipulationen und die Gerissenheit Bégearss werden seine Besitztümer zu finanziellen Instrumenten, die man leicht austauschen kann. Der Comte ist mit seiner Familie nach Frankreich gezogen, wo sie nun (unerkannt) in einem Hotel in Paris leben. Laut Figaro, ist es wieder Bégearss gewesen, der den Comte zu diesen Schritt bewogen hat (*Acte I, scène 2*):

FIGARO. – [...] que ce profond machinateur a su les entraîner, de l'indolente Espagne, en ce pays, remué de fond en comble, espérant y mieux profiter de la désunion où ils vivent, pour séparer le mari de la femme, épouser la pupille, et envahir les biens d'une maison qui se délabre?

Das bedeutet, dass der Comte und die Comtesse sich der Folgen der *Révolution française* für ihren Lebensstil bewusst sind. Sie wollen in Paris nicht als Adelige auftreten, und sie verzichten auf die Livree, Titel und Besitztümer.

Rieger (1997: 114) interpretiert auch das Blumenbouquet, das Suzanne zu Beginn des Stückes (Acte I, scène 1) für die Gräfin zusammenstellt (« *un bouquet de fleurs noires et rouge foncé, un seul œillet blanc au milieu* »), als Anzeichen für die *Révolution française*. Er meint, das Stück eröffnet schon mitten in der Krise, in welcher die Aristokratie bereits der Bedrohung alles zu verlieren ausgesetzt ist. Die Farbauswahl der Blumen suggeriert die revolutionäre Atmosphäre und den unmittelbar bevorstehenden Sturz: « *Les couleurs du sang et du deuil!* ».

In der Folge wird die Atmosphäre der Krise und der Gefahr wiederholt geschildert. Beispielsweise fragt Figaro Suzanne in der *scène 2, Acte I*: « *M'aidez-vous franchement, Suzanne, à prévenir un grand désordre?* ».

Doch ist von Beginn an klar, dass die Gefahr nicht abzuwenden ist und sie fast ihren gefürchteten kritischen Punkt erreicht hat. Die Gefahr ist laut Rieger aber nicht etwa, dass der Graf den Fehltritt Rosines aufdeckt, sondern der Beginn der *Révolution française*. La Comtesse drückt diese Befürchtung im *Acte III, scène 2* in folgender Weise aus: « *Que se passe-t-il ici? Touchons-nous enfin à la crise que j'ai longtemps redoutée, que j'ai vue de loin se former?* ».

Am Ende, als der revolutionäre Bégearss überführt worden ist, macht die Krise einem anderen Gefühl Platz. Die Familie sieht optimistisch in die Zukunft, da sie mit ihrer Vergangenheit fertig geworden ist. Nachdem sie ihre Güter aufgelöst hat, kann sie die Vergangenheit vergessen und muss sich nicht länger kümmern. Dem Ende zu sagt der Graf zu Leon: « *Oublions le passé, Léon. Gardons-en le silence* », denn die Aristokratie hat nun genug gebüßt. Sie haben schmerzvoll die Hölle der Krise und der Revolution durchlebt und die Ungerechtigkeiten hinter sich gelassen: « *Une erreur expiée par vingt années de larmes est-elle encore un crime, alors qu'on fait justice?* ». Und sie haben sich des Paradieses würdig erwiesen (vgl. Rieger 1997: 114).

5.3.3 Ehebruch und Schuldverständnis

Beaumarchais schreibt *La Mère coupable* zwischen 1789 und 1790. 1792 wird das Stück am *Théâtre du Marais* in Paris uraufgeführt. Selbst Beaumarchais, der Zeit seines Lebens in die Politik involviert gewesen ist und stets politische Theaterstücke geschrieben hat, hätte nicht ahnen können, wie sehr er den Nerv der Zeit trifft. Ein Jahr später, am 14. Oktober 1793, wird Marie Antoinette, *la veuve Capet*, des Hochverrats und der Unzucht beschuldigt und zwei Tage später hingerichtet (vgl. Kennicott 1992: 22).

Nicht nur die politische Unpopularität Marie Antoinettes, sondern auch der Verwurf des Ehebruchs und vieler anderer Lasterhaftigkeiten haben zu ihrem verfrühten Tod geführt. Sie wird bestraft dafür, stets die Außenseiterin am französischen Hof gewesen zu sein, deren Lebensweise immer im Zentrum der Kritik stand.

Damit es aber wirklich zur Hinrichtung der Königin kommen konnte, hat es mehr gebraucht als nur allgemeine Unbeliebtheit und einen erfundenen Rechtsfall. Marie Antoinette ist Opfer eines politischen Wandels. Ihre Hinrichtung (und die Hinrichtung ihres Mannes neun Monate vor ihr) bedeutet die Auslöschung einer Ära der Macht. Es ist das ultimative Auflehnen der niederen Stände gegenüber der früheren Autorität, dem Adel, der davor so unantastbar zu sein schien. Diese Maßnahme bedeutet auch, Marie Antoinette, die Entthronte, als Inbild der *Mère coupable* darzustellen (vgl. Kennicott 1992: 22).

La Mère coupable ist eben nicht nur ein Stück, das den Übergang des *Ancien Régime* in die *Révolution française* zeigt und dessen Bedeutung für eine adelige Familie aufarbeitet. Es ist ein Drama über Ehebruch und Unzucht und über Frauen als Quelle des Bösen und des moralischen Verfalls (vgl. Kennicott 1992: 23). Im brilliantesten Theaterstück des *Ancien Régime* herrscht eine völlig neue Orientierung, indem nicht nur die Eingliederung einer adeligen Familie während der Revolution, sondern auch die Pflichten und die Moral der Frau zum Thema gemacht werden (vgl. Leichman 2013: 29).

Die Furcht des Comte, die Comtesse könnte untreu gewesen sein, ebenso wie seine Eifersucht auf Chérubin, die schon das Geschehen in *Le Mariage de Figaro* dominiert haben, und die in weiterer Folge einige der innovativsten, lustigsten und unvergesslichsten Szenen der Bühne des 18. Jahrhunderts hervorgebracht haben, dienen hier als Basis eines Dramas. Der Comte enterbt den Sohn, den er aufgezogen hat und verflucht die Frau, die ihn definitiv betrogen hat.

Der Comte führt in einem ausführlichen Diskurs die Folgen aus, die die Untreue der Frau nach sich zieht (Acte II, scène 2):

LE COMTE, *se lève et se promène*. – Les misérables femmes! en se laissant séduire ne savent guères les maux qu'elles appréhendent... Elles vont, elles vont... les affronts s'accumulent... et le monde injuste et léger accuse un père qui se tait, qui dévore en secret ses peines!... On le taxe de dureté, pour les sentiments qu'il refuse au fruit d'un coupable adultère!... Nos désordres à nous, ne leur enlèvent presque rien; ne peuvent du moins leur ravir la certitude d'être mères, ce bien inestimable de la maternité! tandis que leur moindre caprice, un goût, une étourderie légère, détruit dans l'homme le bonheur... le bonheur de toute sa vie, la sécurité d'être père. [...]

5.3.4 Ehre, Tugendhaftigkeit, Jungfräulichkeit

Rechtlich ist die Frau des 18. Jahrhunderts ihrem Ehemann untergeordnet. Zum Beispiel ist es ihr verwehrt, von sich aus einen Prozess anzustrengen. Der Mann wird durch das Gesetz bevorzugt. Er ist viel freier und ihm wird schneller vergeben – durch das Gesetz aber auch durch die Gesellschaft. Begeht die Ehepartnerin Ehebruch, kann der Mann sie verlassen. Im umgekehrten Fall kann die Frau nicht einmal Anklage erheben.

Der Ehemann verwaltet die Güter des Haushalts, aber auch die persönlichen Gegenstände seiner Frau. Es gibt eine Aufteilung der Räume und der Aufgaben im Haushalt nach den Geschlechtern: das Haus ist das Gebiet der Frau, das Gebiet draußen das des Mannes. Die Frauen sind zuständig für die Versorgung der Familienmitglieder, ohne sie wären die Männer im Haushalt verloren.

Dadurch dass der Mann oft nicht zu Hause ist, kann die Frau alleine Besucher empfangen und das Haus überwachen. An der Tür antwortet sie auf Fragen von Nachbarn und auch Fremden und manchmal bietet sie Bedürftigen Herberge an (vgl. <http://www.chateaubriant.org/16-la-femme-au-xviiiie-siecle> [24.05.2016]).

Für die Frauen der niederen Stände ist das Waschhaus, in dem sich stets nur Frauen aufhalten, ein Raum zum Austausch von Neuigkeiten und Diskussionen. Auch an Brunnen finden sie sich regelmäßig ein, um zu diskutieren. Die Märkte werden oft zusammen mit dem Ehepartner besucht. Diese Gelegenheiten werden auch dazu genutzt, um mögliche Bündnisse zwischen den Kindern zu schließen.

Die Frauen höherer Stände begegnen sich eher auf den zahlreichen *soirées*, Kabaretts und Bällen. Die Bekannten beobachten das Verhalten der Mädchen, und geben ihre Meinung zu möglichen Verbindungen ab. Die Mädchen tanzen mit den Jünglingen, die ihnen oft unbekannt sind. Betreten wird das Etablissement natürlich niemals allein. Die Frauen befinden sich stets in Begleitung eines Sohnes, Bruders, Verlobten oder Ehemannes.

Es gibt eine große Intimität der Frauen untereinander, nicht nur weil sie sich gegenseitig unterstützen, sondern sich auch oft beneiden und das Verhalten der Freundin und das ihrer Kinder mit Argusaugen überwachen.

Denn die Ehre ist ein Grundwert der Gesellschaft des 18. Jahrhunderts. Oft wird sie vom Adel nicht so genau genommen und er gibt sich Vergnügungen und Lasterhaftigkeiten hin. Im bürgerlichen Milieu spielt sie aber eine entscheidende Rolle. Die Tugend der Frau und die ihrer Töchter gelten als Norm für die Ehre einer Familie und werden somit ununterbrochen überwacht. Eine uneheliche Schwangerschaft ist ein Skandal, der auf die gesamte Familie zurückfällt. Diese kostbare Tugend kann als offensive Waffe genutzt werden. Will man eine Frau provozieren, attackiert man ihre Tugend. Das kann großen Schaden bewirken und man greift damit die ganze Familie an. Stellt man die Tugend der Frau in Zweifel, zieht man ebenso die Ehre des Mannes ins Lächerliche.

Die wirksamste Methode den Ruf eines Mannes zu schädigen ist es, die Tugend seiner Frau oder seiner Mutter abzuwerten (vgl. <http://www.chateaubriant.org/16-la-femme-au-xviiiie-siecle> [24.05.2016]).

Auch in *La Mère coupable* wird diese Problematik angesprochen. Der Comte beendet seinen ausführlichen Diskurs über die Folgen des Ehebruchs mit der Aussage (Acte II, scène 2):

LE COMTE. – [...] Ah! ce n'est point légèrement qu'on a donné tant d'importance à la fidélité des femmes! Le bien, le mal de la société, sont attachés à leur conduite, le paradis ou l'enfer des familles dépend à-tout-jamais de l'opinion qu'elles ont donnée d'elles.

Auch Bégearss teilt diese Meinung und beschwört Léon, die Untreue geheim zu halten (Acte II, scène 20):

BÉGEARSS, *bien tartuffé*. – Mais c'est à condition que ce fatal secret ne sortira jamais... Dévoiler la honte d'un père, ce serait un crime...

LÉON, *se jetant dans ses bras*. – Ah! jamais.

Außerdem erzählt er der Comtesse von der Bitte Chérubins, alle Beweise ihrer Liebschaft zu zerstören, um die Ehre der Comtesse zu bewahren (Acte III, scène 2):

BÉGEARSS, *bien tartuffé*. – Quand cet ami mourant, me chargea de vous les remettre, son dernier ordre fut qu'il fallait sauver votre honneur, en ne laissant aucune trace de ce qui pourrait l'altérer.

Die wilde Ehe und der Ehebruch sind schwerwiegende Ereignisse, durch die die familiäre Ehre stark in Mitleidenschaft gezogen wird.

Um ihre Ehre zu verteidigen haben Männer im *Ancien Régime* die Chance, denjenigen, der ihren Ruf gefährdet, zum Duell herauszufordern. Georges Duroy muss sich in Maupassants *Bel Ami* mit seinem Rivalen Langremont duellieren. Es kommt zu einem Pistolenkampf. Keiner der beiden trifft. Sie bleiben unverletzt, doch die Ehre beider ist gerettet.

Für den Vicomte de Valmont geht das Duell mit seinem Widersacher Chevalier Danceny weniger glücklich aus. Er stirbt, die Ehre gilt dennoch als wiederhergestellt. Man kann davon ausgehen, dass auch der verlorene Sohn des Comte und der Comtesse Almaviva in einem Duell um die Ehre gestorben ist.

Als Bégearss am Ende des Stücks Léon zum Duell herausfordern möchte, schreitet der Comte ein. Er sagt, Bégearss sei unwürdig, auf die Ehre durch den Tod zu hoffen (Acte V, scène 7): « Léon! Je vous défends... (à Bégearss) Vous vous êtes rendu

indigne de l'honneur que vous demandez: Ce n'est point par cette voie-là qu'un homme comme vous doit terminer sa vie ».

Und Figaro macht deutlich, dass diese Vorgangsweise nun, angekommen in der *Révolution française*, überholt ist (Acte V, scène 7): « [...] *l'opinion est réformée sur cette horrible frénésie; on ne combattra plus ici que les ennemis de l'état. Laissez-le en proie à sa fureur ».*

Mit den neuen Gesetzen der *Révolution française* gibt es neue Möglichkeiten seine Ehre zu retten. Die Scheidung wird zum Thema (natürlich nur für die Männer). Bégearss macht den Comte immer wieder darauf aufmerksam, wie auch im *Acte III, scène 9*: « *Un éclat!... non... mais le divorce accrédité chez cette nation hasardeuse, vous permettra d'user de ce moyen ».* Der Comte reagiert jedoch erbost. Er will sich nicht von seiner Frau trennen, da er verhindern möchte, dass seine Schande öffentlich wird: « *Moi, publier ma honte! quelques lâches l'ont fait! c'est le dernier degré de l'avilissement du siècle. Que l'opprobre soit le partage de qui donne un pareil scandale, et des fripons qui le provoquent ».*

Was die wilde Ehe im 18. Jahrhundert betrifft, sind die Liebhaber oft ledig. Die verführten Frauen gelten als „dumm“, da sie sich von gewissenlosen Männern ausnutzen lassen haben. Ein einprägsames Beispiel dazu ist die Figur *Cécile de Volanges* in Pierre Choderlos de Laclos Roman *Les liaisons dangereuses*. Sie ist fast noch ein Kind, als sie Opfer der Intrigen der *Marquise de Merteuil* wird und im Laufe der Geschichte durch den *Vicomte de Valmont* entjungfert wird. Hinterher ist man weit davon entfernt, ihr zu vergeben. Man hält sie für dumm, naiv und frivol. Ihr Ruf ist Zeit ihres Lebens zerstört und es bleibt ihr nichts anderes übrig, als ins Kloster zu gehen.

Kommt es durch einen Fehltritt zu einer ungewollten Schwangerschaft, ist die diskreteste Lösung für die Frau zur Erhaltung ihrer Ehre, das Kind zu töten, bevor die Schwangerschaft sichtbar wird. Im 18. Jahrhundert waren einige Kräuter und Kräutersude, die eine Abtreibung herbeiführen, bekannt. Diese Vorgehensweise ist zwar effizient, aber auch äußerst gefährlich. Viele Frauen sterben in Folge der Behandlung und oft findet man hinterher den toten Fötus im Sterbebett. (vgl. <http://www.chateaubriant.org/16-la-femme-au-xviiiie-siecle> [24.05.2016]).

Leichman (2013) gibt in seinem Artikel „Beaumarchais’ Revolution: Genre, Politics, and Theatricality in *La Mère coupable*“, den Denkanstoß, dass man das Stück nicht nur als dritten Teil der Figaro-Trilogie einordnen kann, sondern es auch als Abschluss in die Reihe seiner beiden Dramen *Eugénie* und *Les Deux amis* passt.

Im Mittelpunkt dieser Stücke stehen tugendhafte, junge Frauen, die in eine Zwickmühle geraten. Diese Geschichten stellen eine herausragende Illustration dar, inwiefern Moral und Tugend am Ende des *Ancien Régime* an Wichtigkeit gewonnen hat und sogar zu einem zentralen Anliegen in der Gesellschaft der *Révolution française* wird. Eugénie trägt die Verantwortung für den katastrophalen Verlust der Familienehre, als sie schwanger wird, nachdem sie von einem verwegenen Graf *séduite, trompée et déshonorée* wurde. Doch sie wehrt sich gegen die Bitten ihres Vaters einen Soldaten zu heiraten, der ihr anbietet, dem Kind seinen Namen zu überlassen und weist den noblen Freier ab. Schlussendlich darf sie den Comte heiraten und ihr guter Ruf ist wiederhergestellt. Auch Pauline in *Les Deux amis* wehrt sich gegen die Bevormundung männlicher Gegenspieler und deren emotionale Erpressung, was ihr am Ende sogar die Bewunderung ihres Vaters einbringt.

Im Gegensatz dazu steht Florestine, jung und naiv folgt sie den Anweisungen der anderen Familienmitglieder. Sie bleibt passiv und ignorant, und repräsentiert die neue Vorstellung femininer Tugendhaftigkeit in der „modernen“ Republik (vgl. Leichman 2013: 30). Der Comte, ganz den Sitten des *Ancien Régime* folgend, möchte ihr einen *noble époux* geben. Florestine ist dem Vorschlag zugetan; hier muss man ihr zugutehalten, dass sie anfangs meint, mit Léon verheiratet zu werden, für den sie starke Gefühle hegt (Acte II, scène 3).

6 Zusammenfassung der Ergebnisse

Meine Forschungsfrage lautet: „Wie konzipiert sich Beaumarchais Darstellung der Pariser Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts in *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*?“ und ich habe in meiner Diplomarbeit versucht, Beaumarchais Darstellung der Pariser Gesellschaft des späten 18. Jahrhunderts zu erfassen und sie mit biographischen und geschichtlichen Hintergründen in Verbindung zu bringen.

La Mère coupable, die schuldige Mutter, spricht von früheren Fehlritten, die nun, zwanzig Jahre später, drohen, eine Familie zu zerstören. Schuldig dafür hält sich einzig und allein Rosine, die Frau des Grafen und Mutter von zwei Söhnen. Sie akzeptiert das außereheliche Kind ihres Mannes, das als Mündel bei ihnen im Haus lebt – Sie kann sich dabei gleichsam sicher sein, dass das von ihr gezeugte außereheliche Kind niemals akzeptiert werden würde.

In seinem Drama *La Mère coupable* beschreibt Beaumarchais eine Familientragödie, bei der die Ungerechtigkeiten zwischen Ehefrau und Ehemann und das Machtgefüge einer Ehe im 18. Jahrhundert deutlich zu Tage treten.

Allem Anschein nach ist die Tatsache Ehebruch zu begehen im *Ancien Régime* des 18. Jahrhunderts ein gängiger Zeitvertreib der sogenannten *libertins* und gesellschaftlich beinahe akzeptiert, zumindest solange es ein Mann ist, der untreu ist. Die Sitten haben sich gelockert und man hat begonnen, die traditionelle christliche Moral in Frage zu stellen. In den Zeiten der *Précieuses* sind die sogenannten *jeux amoureux* populär, bei denen es hauptsächlich darum geht, die Gesellschaft von sexuellen Tabus zu befreien.

Noch im 17. Jahrhundert wird die Liebe gleichgesetzt mit Tugend, Großmut und Großzügigkeit. Die Sitten sind streng und Liebschaften verlaufen auf platonischer Ebene. Im 18. Jahrhundert aber kommt es zu einer intellektuellen und moralischen Revolution. Die Lebensweise der *libertinage* wird modern, welche von vielen beschrieben wird als eine Mischung aus Sittenlosigkeit und Verfall der Moral. In den Werken jener Zeit, wie etwa in den Romanen von *Choderlos de Laclos* oder der *Marquis de Sade*, oder den Gemälden Bouchers und Fragonards, ist diese „Unsittlichkeit“ abgebildet. Sie ist charakterisiert durch Unmoral und Lasterhaftigkeit und äußert sich vor allem im sexuellen Kontext. Die Liebe gilt nun als die Hauptquelle

von Freude und Vergnügen und wird zu einer Passion, zu einem Spiel aus Verführung und Lust.

Le libertinage wird mit Zügellosigkeit übersetzt. In Beaumarchais *La Mère coupable* wird sie vom ersten Sohn des Comte und der Comtesse verkörpert. Beaumarchais beschreibt ihn als *libertin*, einer sexuell ausschweifend lebenden Person, und misst ihm alle schlechten Eigenschaften bei, die man auch den Adelligen des *Ancien Régime* nachgesagt hat. Doch die Familie Almaviva befindet sich nicht länger im *Ancien Régime* und der erste Sohn ist tot.

Die gesellschaftspolitische Ordnung hat sich geändert, denn *La cour*, der ursprüngliche höfische Adel, hat seinen Machtanspruch verloren. 1789 wurde er von *la ville*, dem gehobenen Bürgertum, abgelöst. Diese große bürgerliche Schicht ist arbeitsam und hat sich dem Ideal der Tugend und des Fleißes verschrieben. Außerdem ist sie einflussreich und kritisiert die verschwenderischen Adelligen und ihre müßiggängerische und ausschweifende Mentalität. Auf ihren Druck hin kommt es zur Hinrichtung Marie Antoinettes.

Die adeligen Almavivas müssen sich in diese neue politische Ordnung einfügen. Sie sind nicht länger die unbescholtenen Adelligen wie in den ersten beiden Teilen der Figaro-Trilogie, *Le Barbier de Séville* und *Le Mariage de Figaro*, sondern finden im Paris am Ende der 1790er Jahre veränderte politische Verhältnisse vor. Die Gesetze des *Ancien Régime*, die die Aristokraten begünstigten bzw. die einfach keinen Einfluss auf hochgestellte Adelligen hatten („Immunität“), werden durch die Revolution gestürzt. Nun jedoch werden sie mit den gleichen Maßstäben gemessen wie die Nichtadeligen. Und die Personen in *La Mère coupable*, sind jetzt rechtlich gleichgestellt und haben denselben sozialen Status wie jeder Zuschauer im Saal.

Beaumarchais schildert die Entwicklung der Familie indem er dem ersten Sohn, dem *libertin*, die beiden illegitimen Kinder Florestine und Léon gegenüberstellt. Sie sind tugendhaft, anständig und spielen in der *auto-purification* der Familie eine große Rolle. Sie zeigen großen Enthusiasmus für die *Révolution française*. Außerdem ist für sie die Liebe etwas Heiliges und sie verbinden sie mit Ehre, Großzügigkeit und Mut.

Auch Bégearss ist eine Verkörperung der *Révolution française*. Beaumarchais steht der Revolution zwar offen gegenüber, jedoch warnt er in *La Mère coupable* ou *L'autre tartuffe* vor den manipulierenden Politikern seiner Zeit. So wie Molière in seinem Werk *Tartuffe* die devoten und scheinheiligen Geistlichen an den Pranger stellt, mahnt Beaumarchais davor, den ach so rechtschaffenen und eloquenten Politikern zu vertrauen. Geschichtlich bewiesen ist, dass so mancher von ihnen versucht hat, die Adligen um ihr Geld zu bringen. Schaut man sich die Biographie Beaumarchais genau an, kann man sogar mutmaßen, dass es sich bei der Darstellung der Figur des Bégearss um einen persönlichen Rachefeldzug gegen einen, ihm lästigen, Politiker handelt.

Bégearss stellt eine der Hauptfiguren des Stücks dar und somit sind die Vorgänge und die Politik der *Révolution française* auch ein großes Thema.

Für mich steht jedoch trotzdem das Leiden einer Mutter im Vordergrund, vielleicht auch weil ich nach dem Besuch der Oper *La Mère coupable* im Frühjahr 2015 im Theater an der Wien wirklich bestürzt gewesen bin. Die Situation der Frau im *Ancien Régime* und nach der *Révolution française* ist eine sehr interessantes Sujet und ich bin froh, durch Beaumarchais Werk darauf aufmerksam geworden zu sein.

In beiden Epochen ist die Frau dem Mann stets untergeordnet und Heirat und Mutterschaft gelten für sie als die höchsten Ziele. Doch insbesondere Frauen, die gehobenen Schichten angehören, haben im *Ancien Régime* eine gute Erziehung und Ausbildung und Zugang zu Wissen, Sprachen und Kultur. Sie führen ein ausgefülltes Arbeitsleben und üben manchmal sogar politischen Einfluss aus. In ihren berühmten *Salons littéraires*, begrüßen die *Précieuses*, die ersten Feministen der Zeit von Louis XIV., Gelehrte und diskutieren literarische und philosophische Schriften. In ihrer auffälligen Aufmachung, ihrer Kultiviertheit und ihren guten Kenntnissen in Literatur, Wissenschaft und Sprachen, stellen sie sich gegen die dominierende Männerwelt. Und auch sie nehmen teil an den *jeux amoureux* und vertreiben sich die Zeit mit sinnlichen Vergnügungen.

Doch mit der *Révolution française* gilt die Frau als Quelle des Bösen und verkörpert Unmoral und Unzucht. Die Tugend der Frau und die ihrer Töchter gelten als das höchste Gut einer Familie. Möchte man dem Ruf eines Mannes schaden, stellt man die Tugend seiner Frau, seiner Tochter oder Mutter in Zweifel.

Eine uneheliche Schwangerschaft ist ein Skandal, der die Familienehre zerstört. Ein Mädchen, das sich verführen lässt, gilt als „dumm, naiv und frivol“. Ihr Ruf ist Zeit ihres Lebens dahin und sie hat keinen Anspruch mehr auf einen ehrbaren Platz in der Gesellschaft. Nur durch eine Heirat kann sie ihren Ruf wieder rehabilitieren.

Die *Révolution française* bringt die Möglichkeit die Ehre durch Scheidung zu retten. Der Mann wird durch das Gesetz bevorzugt und ihm wird schneller vergeben – durch das Gesetz aber auch durch die Gesellschaft. Die Frau ist jedoch weiterhin dem Mann rechtlich untergeordnet und es ist ihr verwehrt, von sich aus einen Prozess anzustrengen. Begeht die Ehepartnerin Ehebruch, kann der Mann sie verlassen. Im umgekehrten Fall kann die Frau nicht einmal Anklage erheben.

Diese Ungleichheiten und Ungerechtigkeiten werden noch lange weiterbestehen und bis ins 21. Jahrhundert zu spüren sein, bzw. immer wieder aufs Neue auftauchen. Der Kampf um die Rechte und die Gleichbehandlung von Mann und Frau ist immer noch von großer Wichtigkeit und sollte weiterhin Gegenstand literarischer Werke sein.

7 Ausblick

Natürlich kann Beaumarchais noch gründlicher erforscht, nach biographischen Zusammenhängen in seinen Werken gesucht und die innovative Figur des Figaro genauer durchleuchtet werden. Doch ich möchte den Anstoß geben, in Zukunft vermehrt gesellschaftliche Wandlungen vor und nach einer politischen Revolution zu untersuchen.

Ehebruch, das Aufziehen unehelicher Kinder, Scheidung, Jungfräulichkeit vor der Ehe, etc. sind Themen, die auch heute noch ungeheuer aktuell sind. Kinder aus früheren Beziehungen werden hierzulande zwar akzeptiert, doch das trifft nicht zwingend auf die anderen Länder und Kulturen dieser Welt zu. Und das Thema Scheidung ist auch bei uns noch ein Tabu-Thema.

Insbesondere die Thematik zur Tugend von Frauen ist so aktuell wie nie. Besonders im Iran, Irak, Libanon und in Syrien müssen Frauen sich verdecken, sich keusch und unschuldig zeigen. Viele junge Frauen können nicht länger auf die Universität gehen. Sie sitzen zu Hause und sollen ihrem Mann dienen und Kinder zeugen.

Ein einprägsames Beispiel dafür ist der Film *Persepolis* der iranisch-französischen Comiczeichnerin Marjane Satrapi, erschienen im Jahr 2007, die darin ihre Kindheit und Jugend während der Islamischen Revolution aufarbeitet. Auch hier werden die politische und gesellschaftliche Entwicklung vor und nach einer Revolution beschrieben. Bei den 60. Filmfestspielen von Cannes gewann der Film einen Spezialpreis der Jury, Anfang 2008 durfte der Film im Iran und im Libanon gezeigt werden – allerdings waren sechs Szenen mit „sexuellem Inhalt“ zensiert worden.

Im Film kommt auch zur Sprache, dass die Scheidung für eine Frau eigentlich keine Option sein kann, denn sie ist nachher ja keine Jungfrau und hat somit ihre Stellung in der Gesellschaft verloren. Die Großmutter Marjane Satrapis hat sich vor fünfzig Jahren jedoch noch ohne jegliche Konsequenzen scheiden lassen können.

Auch hier hat die Revolution gewaltige gesellschaftliche Veränderungen nach sich gezogen und man kann sagen, dass sich diese Vorgänge geschichtlich immer wieder wiederholen.

8 Literaturverzeichnis

Primärliteratur

Beaumarchais, Pierre-Augustin Caron de (Auteur); Delabroy, Jean (Commentaires) (2010): *Beaumarchais Le Barbier de Séville – Le mariage de Figaro – La Mère coupable*. Texte intégral + Les clés de l'œuvre. Édition présentée et commentée par Jean Delabroy. Classiques. Paris: Pocket Verlag.

Molière; Zimmermann, Helga (Hg.) (2001): *Le Tartuffe ou l'imposteur*. Comédie en cinq actes. Reclams Universal-Bibliothek. Phillip Reclam jun. GmbH & Co. KG: Oktober 2012. Stuttgart: Reclam Verlag.

Molière; Schlitzer, Monika (Hg.) (1987): *Le Malade imaginaire*. Reclams Universal-Bibliothek. Phillip Reclam jun. GmbH & Co. KG: 2012. Stuttgart: Reclam Verlag.

Sekundärliteratur

Blawid, Martin (2011): *Von Kraftmenschen und Schwächlingen. Literarische Männlichkeitsentwürfe bei Lessing, Goethe, Schiller und Mozart*. Berlin: De Gruyter.

Beaugrande, Robert-Alain de, Dressler, Wolfgang Ulrich (1981): Einführung in die Textlinguistik. Tübingen, Niemeyer, 1981

Bohnert, Karin (2015): *Beaumarchais' abenteuerliches Leben*. Im Programmheft zu La Mère coupable von Darius Milhaud. Theater an der Wien, das neue Opernhaus. Mit Beiträgen von Bohnert Karin, Löffelhardt Marie-Louise, Lötsch Agnes, und Zemme Ulrike. Wien: Vereinigte Bühnen Wien Ges.m.b.H. – Generaldirektor Mag. Thomas Drozda (Hg.).

Bouttier-Couqueberg, Catherine (1999): Les clés de l'œuvre. Au fil du texte. Dossier historique littéraire. In: *Beaumarchais Le Barbier de Séville – Le mariage de Figaro – La Mère coupable*. Texte intégral + Clés de l'œuvre. Édition présentée et commentée par Jean Delabroy. Classiques. Paris: Pocket Verlag.

Brinker, Klaus; Gerd, Antos; Heinemann Wolfgang; Sager, Sven F. (Hg.) (2000): *Text- und Gesprächslinguistik: ein internationales Handbuch zeitgenössischer Forschung*. Paralleltitel: *Linguistics of Text and Conversation*. An International Handbook of Contemporary Research. Halbband 1. Berlin, New York: de Gruyter.

Frank, Anette; Meidl, Martina (2008): „Sprache als Text“. In: Metzeltin, Michael (Hg.) (1943): *Diskurs – Text – Sprache: eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. 2., verb. und erw. Auflage, Ausgabe 2008. Wien: Praesens-Verlag. S. 151 – 192.

Hartmann, Peter C. (2015): *Geschichte Frankreichs*. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. 5., neu bearbeitete und aktualisierte Auflage. München: C.H.Beck.

Hinrichs, Ernst (Hg.) (2006): *Kleine Geschichte Frankreichs*. Aktualisierte und ergänzte Auflage 2006. Mit Artikeln von Haupt Heinz-Gerhard, Martens Stefan, Müller Heribert, Schneidmüller Bernd und Tacke Charlotte. Stuttgart: Reclam Verlag.

Holtus, Günter; Metzeltin, Michael; Schmitt, Christian (Hg.) (2001): *Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL)*. I,1. Geschichte des Faches Romanistik: Methodologie (das Sprachsystem). Paralleltitel: *Histoire de la philologie romane*. Tübingen: Niemeyer.

Howarth, William Driver (1995): *Beaumarchais and the theatre*. London: Routledge.

Janich, Nina (Hg.) (2008): *Textlinguistik: 15 Einführungen*: 1. Text und Textlinguistik von Fix, Ulla, 3. Textgrammatische Ansätze von Gansel, Christina; Jürgens, Frank, 4. Textsemantische Ansätze von Lötscher, Andreas. Tübingen: Narr.

Kennicott, Philip (1992): *Mother Love*. Beaumarchais' La Mère Coupable – and other guilty parents. Opera News 56, Nr. 8 (4. Jänner 1992). New York City: The Metropolitan Opera Guild. S. 22 – 25.

Metzeltin, Michael (Hg.) (1943): *Diskurs – Text – Sprache: eine methodenorientierte Einführung in die Sprachwissenschaft für Romanistinnen und Romanisten*. 2., verb. und erw. Auflage, Ausgabe 2008. Wien: Praesens-Verlag.

Metzeltin, Michael, Jaksche, Harald (1983): *Textsemantik: ein Modell zur Analyse von Texten*. Tübingen: Narr.

Metzeltin, Michael; Thir, Margit (2012): *Textanthropologie*. Wien: Praesens-Verlag.

Meyer-Hermann, Reinhard (2001): 37. *Textlinguistik oder Linguistique textuelle*. In: Lexikon der romanistischen Linguistik (LRL): I,1. Geschichte des Faches Romanistik: Methodologie (das Sprachsystem). Paralleltitel: Histoire de la philologie romane. Tübingen: Niemeyer.

Rieger, Dietmar (1997): *Les métamorphoses de Figaro*. Essai d'analyse critique de l'idéologie de Beaumarchais. In: Dynamique sociale et formes littéraires. De la société de cour à la misère des grandes villes. Tübingen: Gunter Narr Verlag. S. 91 - 119.

Schmidt, Bernhard et al. (2006): *Frankreich-Lexikon*. Schlüsselbegriffe zu Wirtschaft, Gesellschaft, Politik, Geschichte, Kultur, Presse- und Bildungswesen. Berlin: Schmidt.

Zuschlag, Katrin (2002): *Narrativik und literarisches Übersetzen: erzähltechnische Merkmale als Invariante der Übersetzung*. Tübingen: Narr.

Webdokumente

Gubin, Eliane (2014): *Les révolutions du XVIIIe siècle et les femmes*. Brüssel: Centre d'Archives pour l'histoire des femmes. In: http://mskgent.be/upload/pdf/gericault/Les_femmes_et_revolutions_defv1_fr.pdf. [22.04.2016]

Leichman, Jeffrey M. (2013): *Beaumarchais' Revolution: Genre, Politics, and Theatricality in La Mère coupable*. In: Studies in Eighteenth-Century Culture. Volume 42. John Hopkins University Press. S. 21 – 47. In: <https://muse.jhu.edu/article/501478/pdf> [22.04.2016]

Weblinks

<http://orf.at/festspielhighlights15/stories/2291409/> [24.05.2016]

<http://www.ardmediathek.de/radio/Klassik-aktuell-BR-KLASSIK/Premierenkritik-La-m%C3%A8re-coupable-von-/BR-KLASSIK/Audio-Podcast?documentId=28230458&bcastId=5932428> [24.05.2016]

<http://kurier.at/kultur/buehne/la-mere-coupable-im-theater-an-der-wien-geld-macht-sex-abgesang-auf-eine-irre-patchworkfamilie/129.536.443> [24.05.2016]

<http://www.br.de/radio/br-klassik/sendungen/allegro/premiere-la-mere-coupable-milhaud-theater-wien-100.html> [24.05.2016]

<http://www.chateaubriant.org/16-la-femme-au-xviiiie-siecle> [24.05.2016]

<https://www.mtholyoke.edu/courses/nvaget/331fall05/culturalnotes.html> [24.05.2016]

Bildquellen

1. [https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais#/media/File:D%27apr%C3%A8s_Jean-Marc_Nattier,_Portrait_de_Pierre-Augustin_Caron_de_Beaumarchais_\(Biblioth%C3%A8que-mus%C3%A9e_de_la_Com%C3%A9die-Fran%C3%A7aise\)_-001.jpg](https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais#/media/File:D%27apr%C3%A8s_Jean-Marc_Nattier,_Portrait_de_Pierre-Augustin_Caron_de_Beaumarchais_(Biblioth%C3%A8que-mus%C3%A9e_de_la_Com%C3%A9die-Fran%C3%A7aise)_-001.jpg) [24.05.2016]
2. https://www.theater-wien.at/media/image/1837_Coupable_7.jpg [26.05.2016]
3. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/athenienne> [26.05.2016]
4. http://www.escapeintolife.com/wp-content/uploads/2010/03/Fran_ois-Boucher-Brown-Odalisque-_L_Odalisque-Brune_.jpg [26.05.2016]
5. <http://www.wikiart.org/en/francois-boucher/hercuse-and-omfala-1735> [26.05.2016]
6. <http://www.louvre.fr/oeuvre-notices/la-cruche-cassee> [24.05.2016]
7. <http://utpictura18.univ-montp3.fr/GenerateurNotice.php?numnotice=A0386> [24.05.2016]

Wikipedia

https://de.wikipedia.org/wiki/Sem_%28Linguistik%29 [24.05.2016]

<https://de.wikipedia.org/wiki/Erz%C3%A4hltheorie> [26.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Wladimir_Jakowlewitsch_Propp [26.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Franz%C3%B6sische_Revolution [24.05.2016]

<https://de.wikipedia.org/wiki/Konstituante> [24.05.2016]

<https://de.wikipedia.org/wiki/Bastille> [24.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Pierre_Augustin_Caron_de_Beaumarchais [24.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Ius_primae_noctis [24.05.2016]

http://de.althistory.wikia.com/wiki/Geschichte_1700-1800_%28DKFT%29 [24.05.2016]

<https://de.wikipedia.org/wiki/Tartuffe> [24.05.2016]

<https://de.wikipedia.org/wiki/Preziosit%C3%A4t> [24.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Fran%C3%A7ois_Boucher [24.05.2016]

https://de.wikipedia.org/wiki/Jean-Honor%C3%A9_Fragonard [24.05.2016]

https://fr.wikipedia.org/wiki/Jean-Baptiste_Greuze [24.05.2016]

https://fr.wikipedia.org/wiki/Femmes_et_salons_litt%C3%A9raires [24.05.2016]

https://fr.wikipedia.org/wiki/Madame_de_Pompadour [24.05.2016]

https://fr.wikipedia.org/wiki/Salon_litt%C3%A9raire#Salons_litt.C3.A9raires_du_XVIIIe.C2.A0si.C3.A8cle [24.05.2016]

Kindlers Literatur Lexikon (KLL) Online

[http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0060000.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3Abeaumarchais%5D%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D\\$x=server\\$3.0#LPHit1](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0060000.xml?f=templates$fn=index.htm$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3Abeaumarchais%5D%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D$x=server$3.0#LPHit1) [24.05.2016]

[http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0060000.xml/k0060000_030.xml?f=templates\\$fn=index.htm\\$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3Abeaumarchais%5D%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D\\$x=server\\$3.0#LPHit1](http://kll-aktuell.cedion.de/nxt/gateway.dll/kll/b/k0060000.xml/k0060000_030.xml?f=templates$fn=index.htm$q=%5Brank,500%3A%5Bdomain%3A%5Band%3A%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D%5Bsum%3A%5Bfield,lemmatitle%3Abeaumarchais%5D%5Bfield,body%3Abeaumarchais%5D%5D%5D$x=server$3.0#LPHit1) [24.05.2016]

9 Anhang

9.1 Zusammenfassung

La Mère coupable, die schuldige Mutter, spricht von früheren Fehlritten, die nun, zwanzig Jahre später, drohen, eine Familie zu zerstören. Schuldig dafür hält sich einzig und allein Rosine, die Frau des Grafen und Mutter von zwei Söhnen. Sie akzeptiert das außereheliche Kind ihres Mannes, das als Mündel bei ihnen im Haus lebt – Sie kann sich dabei aber gleichsam sicher sein, dass das von ihr gezeugte außereheliche Kind niemals akzeptiert werden würde.

L'autre Tartuffe ou La Mère coupable ist der dritte Teil von Beaumarchais Figaro-Trilogie und zeigt, wie die Familie Almaviva, gemeinsam mit Figaro und dem Tartuffe Bégearss, versucht, sich im Paris des späten 18. Jahrhunderts zu integrieren.

In meiner Diplomarbeit untersuche ich anhand eines sprach- und textwissenschaftlichen Analyseverfahrens von Metzeltin und Thir (2012) die Figuren von Beaumarchais Drama und ihre Beziehungen zueinander. Ich versuche das Bild wiederzugeben, das der Autor von der Pariser Gesellschaft des 18. Jahrhunderts zeichnet. Dieses Bild vergleiche ich mit den geschichtlichen Hintergründen jener Zeit und der Biographie Beaumarchais. Dabei fokussiere ich die politischen Vorgänge (die Ablösung des *Ancien Régime* durch die *Révolution française*), sowie die Situation der Frau und die Bedeutung von Ehebruch, Schuldverständnis, Ehre, Tugendhaftigkeit und Jungfräulichkeit.

9.2 Abstract (English)

La Mère coupable, the guilty mother, is a play about a past indiscretion that now, twenty years later, threatens to destroy a family. Rosine, the wife of the Count and mother of two sons, considers herself to be the only one responsible for the tragedy. She accepts the illegitimate child of the Count, who lives as a ward with the family. At the same time, the Countess is certain that the child she bore outside of marriage will never be accepted.

Beaumarchais's *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable* is the third part of the Figaro trilogy. The drama portrays the Almaviva family (Count, Countess, Figaro, Suzanne, Bégearss, Léon and Florestine), and their attempt to establish themselves in Paris in the late 18th century.

In the first part of my thesis, I examine the characters of this drama and their relationships to each other by employing Metzeltin and Thir's linguistic method of analysis (2012). Then I attempt to depict Beaumarchais portrayal of 18th century Parisian society, which I afterwards compare with the historical background and the biography of Beaumarchais. Finally, I focus on particular political incidents (like the replacement of the Ancien Régime by the French Revolution), as well as the situation of women and the significance of adultery, guilt, honor, virtue and virginity in their lives.

9.3 Résumé (français)

Au cours des derniers semestres de mes études de français j'ai lu un certain nombre des romans du 18^{ème} siècle. Dans les cours de linguistique nous les avons examinés de manière approfondie et j'ai pu me faire une idée de la vie des habitants de l'ancien Paris. Surtout les abîmes insondables des personnages dans *Les liaisons dangereuses* de Choderlos de Laclos, leur insensibilité et leur calcul, m'ont frappée. Après, nous avons abordé les œuvres de Molière, la trilogie de Figaro de Beaumarchais et le roman *Bel Ami* de Maupassant qui m'ont aussi beaucoup fascinée, et pour cela, j'ai commencé à m'intéresser vraiment au mode de vie des gens de cette époque.

Molière retrace les relations entre maître(sses) et servant(es), Choderlos de Laclos parle de la soif de pouvoir et la domination des autres et Maupassant illustre comment il est possible de profiter de ses relations afin de grimper dans la hiérarchie professionnelle, qui garantit en plus l'ascension personnelle. Si on a assez d'argent on peut tout simplement s'acheter des titres nobiliaires permettant l'entrée dans la haute société. Tous ces aspects m'ont donné une impression concrète de la société du 18^{ème} siècle et jouent aussi un rôle important dans les œuvres et la biographie de Beaumarchais.

Au printemps 2015, l'intégralité de la trilogie de Figaro a été jouée au théâtre de Vienne. Les opéras étaient magnifiques et c'est la raison pour laquelle j'ai choisi la trilogie de Figaro pour mes recherches. Comme l'œuvre complète aurait été très vaste et comme la troisième partie, *La Mère coupable* de Darius Milhaud, m'a particulièrement captivée, je me suis décidée à ne me concentrer que sur celle-ci dans mon mémoire.

L'autre Tartuffe ou La Mère coupable est la dernière partie de la trilogie autour de Figaro et la famille Almaviva. Beaumarchais y décrit comment la famille noble essaie de s'intégrer à Paris à la fin du 18^{ième} siècle, après la Révolution française.

Dans mon travail je pose la question de recherche: « Comment Beaumarchais présente-il la société parisienne du 18^{ème} siècle dans son œuvre *L'autre Tartuffe ou La Mère coupable*? » et j'essaie de rendre compte de son image de la société parisienne de cette époque tout en établissant des liens entre la pièce, l'auteur et les faits biographiques et historiques.

Mon mémoire est divisé en trois grandes parties. La première partie est consacrée à un travail de recherche où j'essaie de donner un cours abrégé de l'histoire du 18^{ème} siècle en abordant les événements les plus importants, notamment la prise de la Bastille ou la proclamation de l'Assemblée nationale. Ensuite, j'aborde brièvement la biographie de Beaumarchais car ses œuvres comportent beaucoup d'allusions aux faits biographiques et historiques.

La deuxième partie consiste en l'analyse profonde du texte *L'Autre Tartuffe ou la Mère coupable* selon des critères de la linguistique textuelle. Dans un premier temps je fais le résumé et donne un aperçu des personnages. Dans un second temps je travaille avec la méthode d'analyse du texte développée par Michael Metzeltin et Margit Thir présentée dans leur livre « Textanthropologie », publié en 2012, et dont je me suis déjà servie dans le séminaire linguistique de Madame Thir en hiver 2013/14. Au travers de ce modèle linguistique j'établis des textoides et des champs sémantiques (isosémies) qui permettent d'appréhender les macrostructures et par la suite aussi le thème précis du texte.

La troisième partie de mon mémoire est consacrée à l'interprétation. J'établis un lien entre les deux parties de l'analyse et j'interprète les personnages de manière approfondie. Puis, j'étudie les structures sociales de Paris à la fin du 18^{ème} siècle et les changements dus à la Révolution française.

Pour comparer l'image de la société parisienne qu'on acquiert en lisant *La Mère coupable* je consulte aussi d'autres romans de Beaumarchais comme *Eugénie* et *Les Deux amis*. En outre, je fais des comparaisons avec les romans *Tartuffe* de Molière, *Bel Ami* de Maupassant et *Les liaisons dangereuses* de Pierre Choderlos de Laclos.

Finalement, je me concentre sur la condition féminine et je traite de la signification de l'adultère et de la culpabilité et l'importance de l'honneur, la vertu et la virginité pour les femmes avant et après la Révolution française.

L'ensemble des résultats me permet de dessiner un portrait de la société parisienne du 18^{ème} siècle que je résume dans le dernier chapitre de mon travail.

Méthodologie

Pour mener à bien mon étude j'ai travaillé avec le modèle théorique de linguistique textuelle développé par Metzeltin et Thir. C'est une analyse qui se base sur des théories de la composition et de l'organisation textuelle. Les auteurs proposent dans leur livre « Textanthropologie » (2012) d'établir des textoides pour mieux comprendre le texte. Les textoides sont composés des macrostructures du texte. Ce sont de petites unités du texte, des phrases ou juste quelques mots, qui forment des « propositions ». Il ne suffit pas de former des propositions isolées, il faut des séries de propositions.

Metzeltin et Thir (2012) expliquent que ces séries peuvent avoir trois apparences différentes, notamment la narration, la description et l'argumentation.

- Si on constate une série ou une énumération des qualités, on parle d'une description. Elles apparaissent d'une façon accumulée et simultanée. Elles décrivent l'apparence physique ou le caractère d'un personnage, des objets ou des extraits de la réalité, comme des paysages ou des bâtiments. Les descriptions sont donc importantes pour bien définir les différents actants.
- Si on constate qu'une action est racontée on parle d'une narration. Les narrations décrivent en détail les actions des actants. On peut les réduire au schéma du type < l'actant se trouve dans une situation (S_1), qu'il veut changer > $\rightarrow$ < l'actant agit selon son intention > $\rightarrow$ < l'actant se retrouve dans une nouvelle situation (S_2) >.
- Les argumentations ont pour but de convaincre quelqu'un de quelque chose. Pour cela, on présente d'abord l'actant concerné et la situation actuelle, puis la situation souhaitée. Après, on essaie de convaincre quelqu'un à l'aide des analogies (exemples) ou des généralisations (syllogismes). Cela veut dire que les argumentations demandent d'abord des descriptions et des narrations.

Les auteurs poursuivent en expliquant que les descriptions, narrations, et argumentations ont un nombre minimum de propositions de base. Ces propositions de base forment ainsi le squelette descriptif, narratif ou argumentatif.

Mon étude se développe en dressant des textoides narratives. Les narrations représentent le déroulement des différentes actions des personnages principaux. On trouve les macropropositions toujours dans un ordre chronologique ou causal dans le texte. La chaîne des événements peut être successive, transformative ou compensative (cf. Metzeltin et Thir 2012: 18).

- On parle d'une succession si les événements se passent un par un et si les propositions se succèdent de la même façon dans le texte, c'est-à-dire quand l'ordre des propositions est le même dans le déroulement des actions. Les types de texte exemplaires sont les contes merveilleux, les annales, les curriculums vitae ou les biographies courtes.
- Si on trouve un échange des services entre les personnages, comme dans les contrats, les demandes, les prières ou les remerciements, on parle d'une structure compensative.
- La transformation est donnée si le personnage arrive dans une nouvelle situation par une action intentionnelle, ou bien si un certain événement provoque le transfert d'une personne/d'un objet d'un état dans un autre. Le schéma de cette structure est le suivant:

S₀... Une personne X se trouve dans une situation initiale neutre ou agréable
 C... Un événement (ou une action) dérange la situation (complication)
 S₁... X se retrouve dans une situation désagréable
 I... X veut changer la situation désagréable pour recréer une situation agréable S₂
 (intention – activité ou passivité comme décision consciente)
 T_{1...n} X agit pour surmonter la situation S₁ et pour parvenir à S₂ (transformation)
 A_{1...n} Une personne Y aide X à surmonter ses difficultés (aide)
 D_{1...n} Une personne Z empêche X de réaliser son projet (difficulté)
 S₂... X arrive dans la situation souhaitée
 S₃... X arrive dans une situation imprévue

Figure X... héros ou figure thématique Figure Y... assistant Figure Z... opposant ou antagoniste
--

Résultats principaux

Dans la pièce *La Mère coupable* j'ai trouvé des structures transformatives. J'ai établi des textoides transformatifs des personnages les plus importants, notamment Figaro, le Comte et la Comtesse et Bégearss.

Au début de la pièce, la famille Almaviva vit l'horreur d'avoir perdu son fils aîné (complication). Dès le début on remarque une atmosphère de désespoir et de la tristesse (situation désagréable). La pièce commence par l'enterrement de l'aîné et on s'aperçoit tout de suite que le Comte et la Comtesse forment un couple malheureux. L'ambiance est sombre et triste. La Comtesse est désespérée et elle pleure et prie toute la journée. Le Comte la soupçonne de d'adultère. Selon lui, Léon, le deuxième fils de la famille, n'est pas le sien mais un enfant illégitime. Il ne veut pas que Léon soit l'héritier de tous ses biens. Il veut tout léguer à Bégearss, un Irlandais et ami de la famille, en lui accordant la main de sa fille (illégitime) Florestine. Figaro et Suzanne découvre que Bégearss joue un double jeu avec le Comte et la Comtesse et qu'il n'est qu'un grand machinateur et intrigant. Les enfants, Léon et Florestine, sont amoureux l'un de l'autre ce qui aggrave en plus les tensions.

Tout cela se passe à Paris à la fin de l'année 1790. La famille noble y a déménagé d'Espagne et elle doit s'intégrer à un nouveau modèle social après la Révolution française.

Quand j'ai étudié plus en détail les personnages, je me suis rendue compte que le héros Figaro et le méchant Bégearss sont les seuls personnages principaux. Les deux poursuivent un but clairement défini (des intentions) – Bégearss veut détruire la famille pour se mettre à la place de l'héritier et Figaro essaie tout pour l'en empêcher.

Au contraire, le Comte et la Comtesse ne montrent pas des intentions pour surmonter la situation désagréable où ils se retrouvent après la mort de leur aîné. Ils sont complètement perdus et ils ne font que suivre les conseils (ou ordres) de Bégearss. Certes, le Comte nourrit un soupçon contre la Comtesse qu'il accuse d'adultère, mais en même temps il admet qu'il l'aime encore. S'il n'y avait pas Bégearss, il ne l'engagerait jamais dans un conflit.

À la fin de la pièce, Figaro seul est capable de confondre Bégearss grâce à ses investigations minutieuses.

Après avoir travaillé avec les textoides j'ai établi les champs lexicaux. Il y en a plusieurs mais le plus grand est certainement celui du désespoir et de la tristesse. La pièce est un drame dressant le tableau d'une tragédie familiale.

En outre, j'ai analysé la biographie de Beaumarchais. Elle présente de nombreuses similitudes avec des personnages d'autres romans de ce temps. Un de ces exemples est Georges Duroy, le personnage principal de *Bel Ami* de Maupassant, qui profite de ses relations pour entrer dans la haute société. Au début, il est un homme pauvre sans influence, par la suite, il a assez d'argent pour s'acheter des titres nobiliaires.

En étudiant la biographie de Beaumarchais j'ai pu constater qu'il a aussi profité de ses relations et qu'il n'est pas seulement un simple auteur, mais aussi (et ceci avant tout), un homme d'affaires. Il montre une grande volonté d'ascension sociale et use de stratégies douteuses pour y arriver. L'origine de son titre nobiliaire, qui lui est revenu grâce à l'héritage de sa première femme décédée (qui était beaucoup plus âgée que lui), en est un bon exemple. Elle légua à Pierre-Augustin Caron un grand domaine rural, et par la suite l'auteur s'est approprié un titre simulant l'appartenance à une vieille famille noble. Il s'appelait désormais Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais.

La biographie de Beaumarchais est remplie des ruses similaires et était par conséquent particulièrement intéressante pour mes recherches.

Après l'analyse, je me suis consacrée à l'interprétation.

Le fait que *La Mère coupable* a été achevé en 1792, après la Révolution française, mais que les deux parties précédentes de la trilogie étaient écrites au temps de l'Ancien Régime, est très intéressant et permet d'étudier en détails les changements. Dans mon travail j'ai trouvé des indices susceptibles de faire allusion soit à l'Ancien Régime soit à la Révolution française et j'ai analysé la famille Almaviva et la façon dont elle vivait à Paris et s'adapta à cette ville tellement changée.

Les scènes du *Barbier de Séville* et du *Mariage de Figaro* se déroulent dans une société qui fait partie à l'Ancien Régime. La famille est noble et peut en profiter. Elle a des servants, des livrées, des titres, des terres, des biens et naturellement aussi beaucoup d'argent.

Au contraire, dans *L'autre Tartuffe ou la Mère coupable*, la famille se trouve à Paris dans les années 1790. La Révolution française a déjà eu lieu et la famille se voit contrainte de se cacher. La situation politique a complètement changé et la famille doit s'adapter à un nouveau modèle social de manière qu'on ne les reconnaisse pas. La Comtesse est forcée de sortir sans livrée et il ne lui faut plus appeler le Comte par *Monseigneur*. Le Comte dénature ses biens et échange ses terres. Bien qu'ils mènent une vie tranquille et discrète avec Léon, leur fils, et Florestine, la pupille du Comte Almaviva, ils gardent les servants Figaro et sa femme Suzanne. Ce sont des indices de l'Ancien Régime.

Mais la situation qu'on trouve dans *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* n'existe plus. À la fin de l'année 1790, il y a de grands changements politiques. Les lois de l'Ancien Régime ont toujours protégé et favorisé les aristocrates. Pourtant la Révolution française amène le progrès et ces lois sont renversées. Les aristocrates ont désormais des limites et ont les mêmes droits que les bourgeois. Aussi, les personnages de *La Mère coupable* ont maintenant le même rang social que tous les spectateurs dans la salle. Cela signifie qu'ils ont les mêmes droits et ils sont traités de manière égale.

Le titre *L'autre Tartuffe* fait allusion à la pièce *Tartuffe* de Molière où il dénonce les dévots hypocrites qui ont exploité les gens trop crédules. Beaumarchais veut aussi exprimer un avertissement, pas contre des religieux, mais contre les politiciens de ce temps turbulent qui manipulent avec éloquence les nobles et qui s'approprient pas à pas leurs biens. Beaumarchais est considéré comme partisan de la Révolution française, pourtant il ne faut surtout pas oublier qu'il avait beaucoup profité de l'Ancien Régime. On dit de Beaumarchais qu'il soutient la Révolution, mais dans *La Mère coupable ou l'autre Tartuffe* il exprime clairement un avertissement contre les politiciens malhonnêtes de ce temps. Un de ces politiciens malhonnêtes est représenté par le personnage Bégearss, un Irlandais qui habite aussi chez la famille et qui s'occupe du Comte et de la Comtesse en les conseillant et les consolant. Mais il est un grand machinateur d'intrigues, un imposteur qui a pour but de séparer le Comte et la Comtesse, pour se marier avec Florestine et hériter de tous les biens de la famille. Bégearss parle toujours de l'honnêteté, de l'honneur et de la vertu – il incarne les idées de la Révolution française.

En analysant la biographie de Beaumarchais j'ai pu mettre en lumière un lien entre Bégearss et un avocat du nom Bergasse. En appelant le personnage Bégearss, Beaumarchais se venge sur *l'affaire Kornmann* de l'avocat Bergasse qui l'avait trompé. On peut supposer qu'il s'agit d'une vengeance personnelle contre un politicien malhonnête.

L'autre Tartuffe ou *La Mère coupable* ne traite pas seulement des changements politiques pendant la Révolution française, des politiciens malhonnêtes ou des ascensions sociales imméritées. Il y a encore une autre chose d'une grande importance et qui diffère des deux premières parties de la trilogie. *Le Barbier de Séville* et *Le Mariage de Figaro* sont des comédies, même considérées comme les comédies les plus comiques de l'Ancien Régime. *La Mère coupable* n'est pas une comédie, au contraire, Beaumarchais y dépeint une tragédie familiale. C'est un drame, où l'auteur dénonce systématiquement les injustices et inégalités entre le mari et la femme et donne de la visibilité aux pouvoirs différents des conjoints dans un mariage au 18^{ème} siècle.

La Mère coupable parle des écarts de conduite longtemps regrettés et expiés qui menacent maintenant (vingt ans après) de détruire une famille. Rosine, la femme du Comte et mère de deux fils, se considère comme la seule responsable de la misère que subit sa famille. Elle accepte l'enfant illégitime de son mari, sa pupille et filleule, qui habite aussi avec la famille. En même temps, la Comtesse peut être sûre que son enfant conçu hors mariage ne serait jamais accepté par le Comte.

Au fur et à mesure que je progressais dans mon travail je constatais que dans l'Ancien Régime du 18^{ème} siècle, le fait de commettre un adultère est un acte très courant et pas du tout mal vu. Il y avait les *libertins*, des hommes pas encore mariés qui se montraient galants envers les dames de la cour et qui passaient leur temps à les flatter.

Ce comportement est largement accepté dans la société mondaine; certes il faut être un homme pour être un libertin.

Au 18^{ème} siècle les mœurs se sont relâchées. On commence à remettre en question la morale chrétienne et toutes les traditions les plus anciennes. C'est aussi le temps des *Précieuses* qui font partie d'un mouvement culturel qui a une grande influence dans toutes les sphères sociales, morales et littéraires. Pour elles (c'est avant tout un mouvement de femmes) la chose la plus importante est de se distinguer des hommes par leur apparence et leur savoir. Elles portent de précieux bijoux et de beaux vêtements, elles possèdent de bonnes connaissances en littérature, sciences et langues étrangères, elles sont raffinées et elles s'opposent à la domination masculine.

Les Précieuses sont considérées comme les premières féministes du temps de Louis XIV. Elles dirigent des salons littéraires à Paris où elles accueillent les grands poètes, scientifiques, auteurs, musiciens et politiciens de leur temps avec qui elles discutent et débattent sur la littérature actuelle et la philosophie. Aujourd'hui, on leur attribue des capacités particulières et un grand pouvoir.

À cette époque, les *jeux amoureux* dont le but principal était de libérer la société des tabous sexuels, étaient très populaires. *Les Précieuses* participent aussi à ces jeux et passent leur temps avec des amusements sensuels.

Au 17^{ème} siècle encore, l'amour est associé à la vertu, la magnanimité et la générosité. Les mœurs sont strictes et les liaisons (amoureuses) ne s'étendent qu'au niveau platonique.

En revanche, au 18^{ème} siècle, une révolution intellectuelle et morale a lieu. Le mode de vie du *libertinage* devient populaire. Il est décrit par beaucoup d'auteurs comme un mélange d'immoralité et de décadence des mœurs.

Les œuvres de ce temps, notamment les romans de *Choderlos de Laclos* ou du *Marquis de Sade*, de même que les tableaux de Boucher et de Fragonard vont à l'encontre des bonnes mœurs et représentent la dépravation et le libertinage. Elles sont caractérisées par l'immoralité, l'obscénité et la grivoiserie qui se manifestent toujours dans un contexte sexuel. L'amour est désormais considérée comme source de plaisir et d'amusement. L'amour devient une passion, un jeu de séduction et de désir.

On peut traduire le terme *libertinage* avec la perte de retenue et les *libertins* avec des personnes sans limite menant une vie excessive.

Dans *La Mère coupable* de Beaumarchais on trouve aussi un personnage qui incarne tous les aspects du libertin. C'est le premier fils de la famille dont on ne connaît pas le nom. Beaumarchais le présente comme « *libertin de première qualité d'un caractère emporté, plein de désordre et d'une conduite déréglée* » (Acte I, scène 2). Il est joueur, prodigue et querelleur qui n'a ni mœurs ni caractère. C'est l'enfant qui cause toujours du souci et de la peine à ses parents. Il les chagrine de son goût immodéré du plaisir et du jeu. Il est mort dans un duel.

On accorde à l'aîné tout le mal qu'on dit aussi des nobles de l'Ancien Régime.

Mais l'Ancien Régime est passé et le modèle social a changé. *La cour*, la vieille noblesse d'origine a perdu sa prétention au pouvoir. Elle est remplacée par *la ville*, la bourgeoisie fortunée. C'est une grande couche sociale qui est travailleuse et qui se voue à l'idéal de la vertu et du zèle. En outre, les bourgeois ont une grande influence dans la politique. Ils critiquent les nobles opulents et leur façon de vivre, notamment leur vie de débauche, le gaspillage et leur mentalité de libertin. Ils mettent le roi et ses partisans sous pression et c'est sous leur pression que Marie Antoinette sera exécutée.

Beaumarchais retrace le développement de la famille en comparant le premier fils (le libertin) aux enfants illégitimes, Florestine et Léon. Comme l'aîné est l'incarnation de l'Ancien Régime, Florestine et Léon représentent la *Révolution française*. Ils sont vertueux, décents et ils jouent un rôle important dans *l'auto-purification* de la famille. Ils montrent un grand enthousiasme pour la Révolution et ils trouvent que l'amour est une chose sacrée qu'ils associent à l'honneur, la générosité et au courage.

Selon moi, les souffrances de la mère sont au premier plan même si la comparaison entre l'Ancien Régime et la Révolution française et les conséquences pour une famille noble est très intéressante. Après avoir vu la représentation de l'opéra *La Mère coupable* au théâtre sur Vienne au printemps 2015 j'étais profondément bouleversée. La situation des femmes à cette époque, les inégalités, les injustices et l'impuissance contre le mari et la loi, sont des sujets fascinants qui méritent l'attention.

A l'époque, la femme est toujours soumise à son mari. Le mariage et la maternité sont considérés comme les objectifs les plus désirables. Néanmoins, les femmes appartenant à la haute société de l'Ancien Régime du 18^{ème} siècle ont une bonne

éducation et formation. Elles ont accès à la culture, aux langues étrangères, aux écrits et au savoir. La plupart des femmes mène une vie professionnelle satisfaisante et il y en a plusieurs qui ont une grande influence dans la politique.

Mais quand la Révolution française s'impose la situation des femmes change. Désormais, la femme est considérée comme la source du malin et elle est l'incarnation de l'immoralité et de la luxure. La vertu de la femme et ses filles est précieuse et très importante pour l'honneur de toute la famille. Si on veut nuire à la réputation d'un homme on remet la vertu de sa femme en doute.

Une grossesse illégitime représente un scandale détruisant l'honneur de la famille. Une jeune fille qui se fait séduire par un homme est considérée comme naïve, bête et frivole. Sa réputation est ruinée et elle n'a plus le droit à une place honorable dans la société. La fille peut réhabiliter son discrédit et regagner son honneur seulement par un mariage.

La *Révolution française* apporte avec elle une autre possibilité pour sauver l'honneur – le divorce. Le mari est favorisé par la nouvelle loi et on lui pardonne vite. La femme reste toujours soumise à l'homme et il lui également est défendu d'engager une procédure elle-même. Si la femme commet l'adultère l'homme peut la quitter facilement. Dans le cas inverse, la femme ne peut même pas l'accuser.

Pour conclure

Les inégalités et injustices continuent à exister. Même au 21^{ème} siècle on les trouve encore, ou bien elles reviennent de nouveau. Dans l'ouverture, j'aborde la bande dessinée autobiographique *Persépolis* de Marjane Satrapi et la situation des femmes en Iran. Après l'instauration de la « République islamique » en 1979 qui avait été célébrée comme une grande révolution, les femmes sont forcées de porter le voile. Les conséquences sont nombreuses, par exemple les femmes n'ont bientôt plus le droit d'étudier à l'université.

La lutte pour les droits et pour l'égalité de traitement reste encore de la plus grande importance et devrait plus souvent être au cœur des œuvres littéraires. Je suis contente d'avoir travaillé avec *La Mère coupable* de Beaumarchais qui a attiré mon attention sur la situation des femmes au 18^{ème} siècle et la condition féminine en générale.

9.4 Lebenslauf

Name: Rosa Hofinger

Geburtsdatum: 25. Dezember 1991

Geburtsort: Taiskirchen im Innkreis, OÖ

2002 – 2006	Musikhauptschule Schärding, Schärding im Innkreis OÖ
2006 – 2010	BORG Grieskirchen, musikalischer Schwerpunkt, OÖ
2010 – 2016	Uni Wien, Lehramtsstudium Biologie und Französisch
Oktober 2015 – März 2016	Sprachassistentin in Laval (Frankreich)
ab April 2016	Nachhilfelehrerin bei „ <i>mobile nachhilfe</i> “, 1020 Wien
Juni 2016	Diplomprüfung und voraussichtlicher Abschluss des Studiums

Mit dieser Diplomarbeit ist es mir möglich geworden, mich mit drei meiner größten Interessensgebiete intensiv zu beschäftigen: Texte, Musik und die französische Sprache. Seit frühester Kindheit schreibe ich Gedichte und Aufsätze und beschäftige mich mit allen Arten von Texten. In meiner Familie spielt Musik eine große Rolle (meine Eltern sind Sänger, meine Mutter auch Organistin). Auch ich habe früh mit einer musikalischen Ausbildung begonnen und gelernt, Klavier und Querflöte zu spielen. Und natürlich macht es mir am Ende meines Französisch Studiums Spaß, mich genauer mit der Ausdrucksweise einer Epoche auseinanderzusetzen.

Der Ausgangspunkt meiner Forschungen ist die Aufführung der Oper *La Mère coupable* am Theater an der Wien (Frühjahr 2015), welche mich besonders fasziniert hat. Entgegen vieler Kritiken finde ich die Musik von Darius Milhaud mitreißend und das Schauspiel sehr bewegend. Eigentlich ist mir sofort bewusst geworden, dass ich über dieses Stück schreiben möchte, und habe mit Frau Professor Thir auch eine Betreuerin gefunden, die meine Begeisterung für die Werke Beaumarchais teilt.

Wien, am 26. Mai 2016