

WIENER  
STAATSOOPER



# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

*Gioachino Rossini*



# IL BARBIERE DI SIVIGLIA

→ Commedia in zwei Akten

*Musik* Gioachino Rossini  
*Libretto* Cesare Sterbini

*Orchesterbesetzung* 2 Flöten (auch Piccolo), 2 Oboen, 2 Klarinetten, 2 Fagotte,  
2 Hörner, 2 Trompeten, Schlagwerk (große Trommel, Becken, Glockenspiel),  
Gitarre, Streicher, Hammerklavier

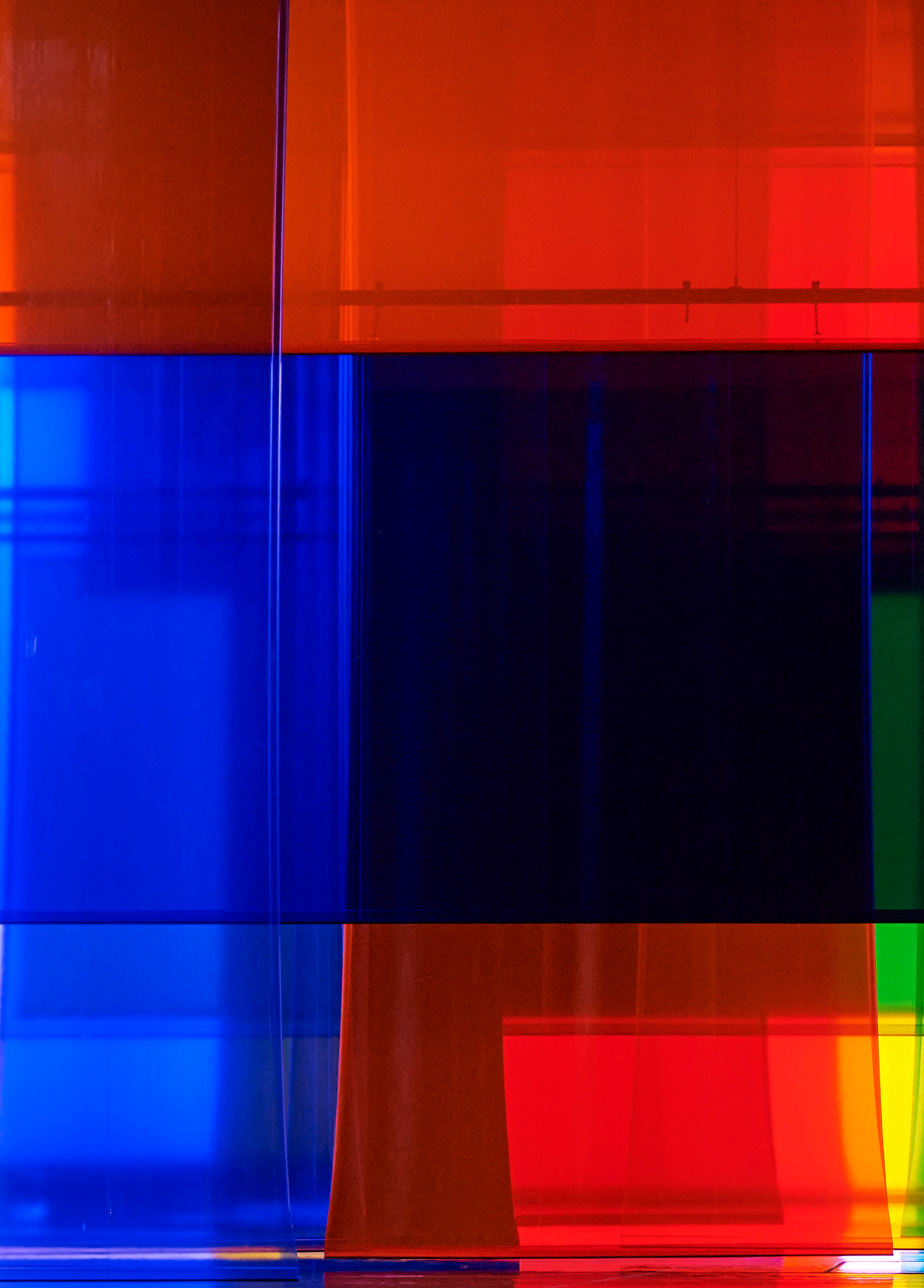
*Spieldauer* 3 Stunden 15 Minuten (inkl. einer Pause)

*Autograph* Bibliothek des Conservatorio di Musica Giovan Battista Martini Bologna

*Vorlage* »Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile« (1775)  
von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

*Uraufführung* 20. Februar 1816, Teatro Argentino, Rom,  
als »Almaviva o sia L'inutile precauzione«

*Erstaufführung an der Wiener Hofoper* 3. April 1876





# DIE HANDLUNG

## 1. Akt

### *Vor dem Haus Doktor Bartolos*

Unter dem Balkon einer Unbekannten, die er seit Wochen aus der Ferne bewundert, singt Graf Almaviva ein Ständchen, begleitet von Musikanten, die sein Diener Fiorello engagiert hat.

Der Barbier Figaro erscheint. Er ist ein ehemaliger Bedienter des Grafen und kennt die schöne Unbekannte: es ist Rosina. Als Barbier ihres Vormunds Doktor Bartolo hat er Zutritt zu dessen Haus.

Rosina erscheint auf dem Balkon und lässt einen Brief fallen, noch ehe Doktor Bartolo eingreifen kann. Im Brief ersucht sie ihren Verehrer, seine Absichten zu erklären, und teilt ihren unbedingten Willen mit, ihre »Ketten zu zerbrechen«. Mit einem Lied stellt sich der Graf Rosina als armer Student Lindoro vor – die junge Frau soll sich aus Liebe und nicht wegen seines hohen Standes für ihn entscheiden.

Figaro erklärt, Doktor Bartolo wolle Rosina heiraten, um an ihre Mitgift zu kommen. Er schlägt dem Grafen vor, sich als Soldat verkleidet mit einem Einquartierungsbefehl Zutritt ins Haus zu verschaffen. Um harmlos zu erscheinen, solle er sich zudem betrunken stellen.

### *Im Haus Doktor Bartolos*

Rosina ist entschieden, all ihre Geschicklichkeit und all ihren Ungehorsam einzusetzen, um Lindoro trotz Bartolos Widerstand zu gewinnen. Doktor Bartolo vermutet, dass Rosina und Figaro etwas gegen ihn im Schilde führen. Er befragt erst Rosina, dann die Haushälterin Berta und den Diener Ambrogio, erhält aber keine Auskunft.

Rosinas Musiklehrer Don Basilio berichtet Doktor Bartolo, Rosinas geheimer Verehrer, Graf Almaviva, sei in der Stadt gesehen worden. Doktor Bartolo beschließt, Rosina noch am folgenden Tag zu heiraten. Don Basilio schlägt vor, den Grafen durch Verleumdung in Misskredit zu bringen.

Figaro hat die beiden belauscht und berichtet Rosina von Bartolos Plänen. Rosina interessiert sich vor allem für Lindoro, den sie mit Figaro gesehen hat. Figaro behauptet, dieser sei sein Vetter und sehr verliebt in Rosina. Figaro verlangt ein Briefchen für Lindoro – doch Rosina hat es schon längst geschrieben. Bartolo kommt Rosinas geheimem Schriftwechsel auf die Schliche und kündigt ihre noch strengere Bewachung an. Als betrunkenener Soldat verkleidet, dringt der Graf in Bartolos Haus ein. Sein Versuch, Rosina einen Brief zukommen zu lassen, mündet in einen Tumult, der die Stadtwache auf den Plan ruft. Deren Offizier will den vermeintlichen Soldaten als Unruhestifter

←  
Vorherige Seiten:  
Szenenbild,  
2021

verhaften. Als dieser sich ihm unauffällig als Graf zu erkennen gibt, nimmt er seinen Befehl umgehend zurück – zur höchsten Bestürzung aller Anwesenden.

## 2. AKT

### *Im Haus Doktor Bartolos*

Der Graf erscheint erneut: Er hat sich nun als Musiklehrer Don Alonso verkleidet und gibt vor, den erkrankten Don Basilio zu vertreten. Dem misstrauischen Bartolo erzählt er, im selben Gasthof wie Graf Almaviva untergekommen zu sein, wo ihm ein amouröses Billett Rosinas in die Hände gefallen sei. Er wolle es nutzen, um den Grafen bei Rosina zu diskreditieren. Bartolo willigt ein und ruft Rosina zur Gesangsstunde. Rosina erkennt in Don Alonso ihren Verehrer Lindoro.

Figaro trifft ein, um Doktor Bartolo zu rasieren. Einem Hinweis Rosinas folgend gelingt es ihm, den Schlüssel zur Balkontür zu entwenden.

Durch das plötzliche Auftauchen Don Basilios droht die Tarnung des Grafen aufzufliegen. Unauffällig steckt er Don Basilio ein Geldgeschenk zu und mit vereinten Kräften wird Don Basilio aus dem Haus komplimentiert.

Figaro versucht, Bartolo von den beiden Verliebten abzulenken, doch Bartolo hört ein unvorsichtiges Wort des Grafen und durchschaut den Schwindel. Der Graf und Figaro nehmen Reißaus. Don Basilio äußert gegenüber Bartolo den Verdacht, Don Alonso sei vom Grafen Almaviva geschickt worden. Doktor Bartolo will seine Hochzeit mit Rosina nun umso dringender vorantreiben und schickt Don Basilio, den Notar zu holen. Bartolo legt Rosina das Billett als Beweis dafür vor, dass Don Alonso und Figaro sie in die Arme eines Grafen Almaviva treiben wollten. Die ob dieser Nachricht fassungslose Rosina erklärt sich zur Heirat mit Bartolo bereit. Sie verrät außerdem, dass Figaro und ihr Verehrer um Mitternacht ins Haus eindringen wollen, um sie zu entführen. Als Figaro und der Graf eintreffen, stößt Rosina den vermeintlichen Kuppler Lindoro, dessen Betrug sie durchschaut zu haben glaubt, zurück. Als Lindoro sich als Graf Almaviva zu erkennen gibt und den Ernst seiner Absichten bestätigt, ist Rosina überglücklich.

Don Basilio erscheint mit dem Notar. Figaro erklärt, die Anwesenden seien seine Nichte und der Graf Almaviva, deren Hochzeit der Notar am selben Abend in Figaros Haus vollziehen sollte. Der Notar hat den Ehekontrakt bei sich. Den widerstrebenden Don Basilio stellt der Graf vor die Wahl zwischen einem kostbaren Ring und zwei Kugeln in den Kopf. Don Basilio wählt den Ring und unterzeichnet als Trauzeuge den Ehekontrakt. Doktor Bartolo hat Soldaten herbeigeholt und fordert die Verhaftung der Einbrecher. Als Graf Almaviva sich ihm zu erkennen gibt, auf den gültigen Hochzeitsvertrag verweist und Bartolo Rosinas Mitgift überlässt, akzeptiert dieser seine Niederlage.

# SYNOPSIS

## ACT 1

### *Outside Doctor Bartolo's house*

Beneath the balcony of an unknown lady whom he has admired from afar for weeks, Count Almaviva sings a serenade, accompanied by musicians engaged by his servant Fiorello.

The barber Figaro appears. He is a former servant of the Count and knows the object of the Count's affections: her name is Rosina. As the barber of her guardian, Doctor Bartolo, he has access to his house.

Rosina appears on the balcony and drops a letter before Doctor Bartolo can intervene. In the letter, she asks her admirer to explain his intentions and shares her strong desire to »burst her chains«. Through a song, the Count introduces himself to Rosina as Lindoro, a penniless but honest man – he wants the young woman to choose him out of love and not because of his social standing.

Figaro explains that Doctor Bartolo plans to marry Rosina to obtain her dowry. He suggests that the Count should disguise himself as a soldier with orders to be billeted in Bartolo's house. To seem harmless he should also pretend to be drunk.

### *Inside Doctor Bartolo's house*

Rosina is determined to employ all her ingenuity and wilfulness to win Lindoro, despite Bartolo's opposition. Doctor Bartolo suspects that Rosina and Figaro are hatching a plot. He questions first Rosina, then the housekeeper Berta and the servant Ambrogio, but he is unable to glean any information.

Rosina's music teacher Don Basilio tells Doctor Bartolo that Rosina's secret admirer, Count Almaviva, has been seen in the city. Doctor Bartolo resolves to marry Rosina the very next day. Don Basilio proposes to discredit the Count by spreading rumours about him.

Figaro has been listening to the two of them and tells Rosina about Bartolo's plans. Rosina is interested above all in Lindoro, whom she has seen with Figaro. Figaro claims that Lindoro is his cousin and is very much in love with Rosina. Figaro asks her to write a letter to Lindoro – but it transpires that Rosina has already written one.

Bartolo finds out about Rosina's secret correspondence and declares that she will be guarded even more closely.

Disguised as a drunken soldier, the Count enters Bartolo's house. His attempt to slip Rosina a note leads to an uproar that attracts the attention of the Officer of the Watch. He arrests the alleged soldier as a troublemaker. However, when



Almaviva covertly identifies himself as a count, to the astonishment of all present the officer immediately retracts his order.

## ACT 2

### *Inside Doctor Bartolo's house*

The Count reappears. He is now disguised as a music teacher, Don Alonso, and explains that he is standing in for Don Basilio, who has been taken ill. He tells the suspicious Bartolo that he was lodging at the same inn as Count Almaviva. He shows him Rosina's note, saying he found it at the inn. He says he plans to use it to persuade Rosina that she has been duped. Bartolo consents and calls Rosina for her singing lesson. Rosina recognizes Don Alonso as her admirer Lindoro. Figaro arrives to shave Doctor Bartolo. Taking a hint from Rosina, he manages to steal the key to the balcony door.

The sudden appearance of Don Basilio threatens to expose the Count. He surreptitiously slips Don Basilio some money, and all join forces to usher the music teacher out of the house.

Figaro tries to divert Doctor Bartolo's attention away from the two lovers, but the doctor hears a careless word spoken by the Count and sees through the deception. The Count and Figaro take to their heels.

Don Basilio tells Bartolo of his suspicion that Don Alonso was sent by Count Alma-viva. Doctor Bartolo now wants to expedite his marriage to Rosina even more urgently and sends Don Basilio to fetch the notary.

Bartolo shows Rosina her note as proof that Don Alonso and Figaro were planning to foist her off on Count Almaviva. Rosina, stunned by this revelation, declares that she is ready to marry Bartolo. She also reveals that Figaro and her admirer were planning to enter the house at midnight to kidnap her.

When Figaro and the Count arrive, Rosina rejects the supposed matchmaker Lindoro, whose deception she has seen through. When Lindoro identifies himself as Count Almaviva and confirms the seriousness of his intentions, Rosina is overjoyed.

Don Basilio appears with the notary. Figaro explains that those present are his niece and Count Almaviva, whose wedding the notary is to conduct that very evening in Figaro's house. The notary has brought the marriage contract with him. The Count gives the protesting Don Basilio a choice between a precious ring or two bullets in his head. Don Basilio chooses the ring and signs the marriage contract as a witness. Doctor Bartolo has fetched several soldiers and demands that they arrest the burglars. When Count Almaviva reveals his true identity to them, shows them the signed marriage contract and gives Bartolo Rosina's dowry, Bartolo finally accepts defeat.

»Worauf sich das Sehen richtet, ist das Sichtbare. Sichtbar aber ist die Farbe und was man mit Worten beschreiben kann, wofür es aber keine Bezeichnung gibt.«

*Aristoteles: De Anima*



# ÜBER DIESES PROGRAMMBUCH

*Il barbiere di Siviglia* ist der Fixstern unter den Opern Gioachino Rossinis: als sein einziges Werk blieb die Commedia nach ihrer Uraufführung 1816 durchgängig auf den Spielplänen der Theater, bis zum heutigen Tag. Allerdings war seine Gestalt schon von Anfang an Wandlungen unterworfen. Unter dem Titel *Almaviva o sia l'inutile precauzione* uraufgeführt, wurde die Oper schon in manchen Uraufführungskritiken als *Barbiere di Siviglia* bezeichnet und noch im selben Jahr unter diesem Titel in Bologna aufgeführt. Mit seiner dem gedruckten Libretto vorangestellten Adresse an das Publikum, in der er den ungewohnten Titel für den populären Stoff nach Beaumarchais' Komödie *Le Barbier de Seville* (1775) mit der Hochachtung vor Giovanni Paisiellos *Barbiere-Oper* (1782) erklärte, begründete Rossini selbst die Legendenbildung um sein Werk, die mit der steigenden Popularität des Komponisten sowie der zwar wunderbar geschriebenen, aber mit zahlreichen großzügig ausgedachten Anekdoten angereicherten Rossini-Biographie des französischen Schriftstellers Stendhal (1824) weitere Nahrung fand. Ob die Musik zum *Barbiere* tatsächlich (wie Rossini in einem Brief schrieb) in zwölf Tagen oder in drei Wochen komponiert wurde, ob der Misserfolg der Uraufführung durch empörte Paisiello-Verehrer oder durch die organisierte Claque eines konkurrierenden Theaters ausgelöst wurde – der Grund für die beispiellose Kontinuität der Aufführungsgeschichte dieser Oper ist in Rossinis bis heute begeisternder Musik zu suchen.

Herbert Fritsch legt eine Inszenierung vor, die auf Requisiten verzichtet und sich ganz auf den körperlichen Ausdruck der Darstellung verlässt. Der Bühnenraum, eine für Fritsch charakteristische und doch neuartige Arbeit, lässt aus groß dimensionierten farbigen Folien immer wieder neue Situationen, Gassen, Orte und Bewegungen entstehen. Im Gespräch mit Nikolaus Stenitzer beschreibt der Regisseur seinen Regieansatz (Seite 36), Sabrina Zwach stellt ihn in einem ausführlichen Porträt vor (Seite 50). Die Soziologin Anja Meyerrose gibt einen sozialgeschichtlich fundierten Einblick in die von der Kostümbildnerin Victoria Behr zitierte Macaroni-Mode des 18. Jahrhunderts (Seite 91).

←  
Vorherige  
Seite:  
Étienne  
Dupuis als  
Figaro

Premierendirigent Michele Mariotti, der sich auch als Leiter des Rossini-Festivals in Pesaro immer wieder mit dem *Barbiere di Siviglia* beschäftigt hat, dokumentiert sein Erstaunen, bei jeder Wiederbegegnung mit der Partitur neue Details zu entdecken (Seite 12). Arnold Jacobshagen ordnet den *Barbiere* in den Kontext der Opera buffa ein (Seite 20). Saverio Lamacchia präsentiert einen detail- und kenntnisreichen Interpretationsansatz, der mit Blick auf den Tenor Manuel García, den ersten Sänger des Grafen, tradierte Lesarten in Frage stellt (Seite 56). Die Mezzosopranistin Geltrude Righetti-Giorgi, die erste Rosina, bemühte sich schon früh um Korrektur der unter anderem durch Stendhal in Umlauf gebrachten Fehlinformationen rund um die Uraufführung (Seite 70). Nikolaus Stenitzer zeichnet eine Spur der italienischen Commedia dell'arte im *Barbiere*-Libretto nach (Seite 80). Michael Kraus erläutert die Besonderheiten des Belcanto-Gesanges – im Allgemeinen und im Besonderen bei Rossini (Seite 98). Ein Auszug aus der Erzählung *Massimilla Doni* von Honoré de Balzac spiegelt die zeitgenössische Faszination für das Phänomen des rossinischen Ziergesangs (Seite 104). Andreas Láng gibt Einblick in die Wiener Aufführungsgeschichte des *Barbiere di Siviglia* (Seite 112).

# BILDER EINER AUSSTELLUNG

*Premierendirigent  
Michele Mariotti über  
Il barbiere di Siviglia*

Genaugenommen begann meine Karriere mit Rossinis *Barbiere*. Mit dieser Oper gab ich 2005 in Salerno mein Debüt, und in den letzten eineinhalb Jahrzehnten dirigierte ich elf Neuproduktionen. Es ist also ein Werk, das ich tatsächlich mehr als nur gut kenne. Und doch: Jedes Mal, wenn ich mich dieser Oper nähere, ist es eine neue Reise, eine neue Erfahrung, ich erlebe Unbekanntes, stoße auf Details und Aspekte, die mir so noch nicht aufgefallen sind. Daher studiere ich den *Barbiere* auch jedes Mal komplett neu – und frage mich stets, wenn ich über eine Stelle stolpere, die es zu entdecken gibt: ›Wie konntest du das all die Male zuvor nur übersehen?‹ Vor allem aber habe ich bei dieser Produktion erneut das Wichtigste verstanden: Dass es nicht nur eine Interpretation des *Barbiere* gibt, einen sogenannten »richtigen« Weg, den Königsweg zu Rossini gewissermaßen, sondern sehr viele unterschiedliche. Eben: Verschiedene Reisen, verschiedene Reiserouten. Genau darum ist der *Barbiere* ein Meisterwerk. Weil er so vielgestaltig ist, ein so enormes Potenzial beinhaltet. Diese Oper kann auf so viele Arten ansprechen, man kann in musikalischer Sicht so vieles aus ihr herauslesen. Und da sprechen wir noch gar nicht von der Zusammenarbeit mit den unterschiedlichen Regisseuren, Sängerinnen und Orchestern, die ja ebenso stets eine veränderte Sicht auf das Werk mit sich bringt.

Ein zentraler Punkt ist für mich die Frage nach der Zuordnung dieser Oper. Und ihre Verwandtschaft zur Commedia dell'arte. Was ist die Commedia dell'arte? Eine große Kiste, in der sich viele Stimmungen, Situationen, Farben und unterschiedliche Theatersituationen koexistieren, heitere, ernste, lustige, düstere. Eine echte Opera buffa hingegen enthält nur homogenes Material. Nehmen wir zum Beispiel eine perfekte Opera buffa, Rossinis *L'italiana in Algeri*: da sehen wir, dass alle Figuren wie verrückte Puppen geführt werden, vom Anfang bis zum Ende. Die gesamte Handlung lang, sie entwickeln sich nicht. Eben: ganz homogen.

Der *Barbiere* hingegen ist anders. Das Werk ist eine Opera buffa, aber nicht nur. Während zum Beispiel das Finale I, in dem die Sängerinnen und Sänger sotto voce singen und das Orchester dazu eine klangliche Mechanik einbringt – das erinnert mich immer an Charlie Chaplin im Kampf mit der Maschine in *Modern Times* – mit *Italiana in Algeri* nahe verwandt ist, gibt es auch andere, dunklere Farben. Sehr deutlich etwa in der »La calunnia«-Arie von Basilio. Hier haben wir einen schwarzen Moment der Oper, der nur durch die Tradition auf heiter getrimmt wurde – fälschlicherweise. In dem berühmten Crescendo in dieser Arie spielen die Streicher sul ponticello, also ganz nahe am Steg, was einen metallischen, harten Klang ergibt. Das mutet alles andere als fröhlich an! Genau diese Musik hat Rossini übrigens auch in seinem *Otello* verwendet, und zwar an jener Stelle, an der Otello Desdemona ermordet: man spürt den Schmerz, die Eifersucht, das Leid. Die Menschen waren bei der *Otello*-Uraufführung empört. Wie kann das sein? Wie kann ein Buffa-Element in der Tragödie vorkommen? Doch für Rossini war es eben







kein komisches Element, sondern es war eine dunkle Musik. Auch die Figurenzeichnung eines Don Bartolo ragt über das einfache Buffoneske hinaus: Er ist kein tumber, klischeegeprägter Alter, sondern das respektierte Bürgertum, ein Mann mit Bildung, ein Arzt. Seine herausragende soziale Stellung zeigt sich etwa dadurch, dass er ein Freistellungspatent besitzt und keine Soldaten bei sich aufnehmen muss. Es ist also nicht der Typus, der komisch wirkt, sondern es sind die Situationen, in die er gerät. Diese reizen zum Lachen.

Man sieht also, dass der *Barbiere* eine Mischung ist, stilistisch vielfältig. Ich vergleiche ihn gerne mit einer Ausstellung großartiger, kostbarer, aber sehr verschiedenartiger Bilder. Jede Szene hat ihren eigenen, ganz speziellen Charakter, eine besondere Farbe, einen Stil. Man schreitet durch diese Ausstellung und erlebt eine Gemälde-Abfolge, man geht durch Stimmungen, Atmosphären, Befindlichkeiten, Darstellungen. Ein Maler hat sie gemalt, aber der Stil und die Aussage weisen nicht in eine einzige Richtung.

Diese Komplexität setzten die Autoren auch in der Personenformung ein. Nehmen wir als Beispiel den Grafen zu Beginn der Oper. In seiner Kavatine »Ecco ridente in cielo«, die er für Rosina singt, verwendet er eine sehr poetische, gepflegte, dichterische Sprache, den sogenannten *stile aulico*, den »gehobenen Stil«. Aber gleich nach diesem Ständchen wechselt er seine Ausdrucksweise und kehrt nie wieder zum *stile aulico* zurück. Er wird zu einem durchschnittlichen Menschen, der ein gewöhnliches Vokabular einsetzt. Es sind also zwei Schichten derselben Figur, man erlebt eine Mehrdimensionalität und eine Wandlungsfähigkeit, bekommt einen sehr differenzierten, mit Tiefenschärfe versehenen Blick auf die Figur. Auch Rosina ist nicht nur ein reproduziertes Figurenmodell, sondern weist in ihrer Charaktertiefe auf die kommende Gräfin in *Figaros Hochzeit* hin. Wobei man musikalisch darauf achten muss, in ihrer berühmten »Una voce poco fa« eine Leichtigkeit zu wahren und die Figur nicht bereits in den ersten Orchesterakkorden mit falschem Gewicht zu überfrachten. Denn Rosina ist eine junge Frau, keine Herrscherin. Spannende Facetten ihrer Persönlichkeit zeigen sich zum Beispiel in den kleinen, aber wichtigen Akzenten in der genannten Arie, die leider immer wieder übergangen werden (etwa bei »Ma se mi toccano – dov'è il mio debole, Sarò una vipera – e cento trappole«). Im Sinne von: Ich bin nett, aber ärgere mich nicht, sonst erlebst du dein Wunder! Hier hat Rossini die Figur sehr genau gezeichnet und sie weit über das hinaus gestaltet, was man oft erlebt hat und erlebt: eine nur defensive Rosina. Nein, sie weiß genau was sie will und wie sie es bekommt. Das merkt man ja auch schon daran, wie genau sie sich nach Stand, Status und Geld des Grafen (bzw. Lindoros) erkundigt – Rosina möchte wissen, wer ihr Gegenüber ist, bevor sie ihre Zuneigung schenkt.

Wie genau die Musik konkrete Situationen und Zustände beschreiben kann, ersieht man auch in der Szene, in der der Graf als Soldat verkleidet

vorgibt, betrunken zu sein. Mit einer Verzögerung in der Orchesterbegleitung gelingt es, das Bild des Schwankens klanglich zu entwerfen. Ein kleines Detail – aber mit großer Wirkung! Der militärische Charakter dieser Stelle bleibt erhalten, doch wird er mit einer zusätzlichen Farbe versehen und der tatsächlichen Handlung angepasst.

Bleiben wir gleich beim Grafen, der ohne Zweifel – auch wenn der Uraufführungstitel *Almaviva, o sia L'inutile precauzione* später in *Il barbiere di Siviglia* geändert wurde – musikalisch die Hauptfigur ist. Das schon auf einer rein numerischen Ebene – er hat in Summe mehr musikalische Auftritte als jede andere Figur in der Oper, aber auch im Sinne der Handlungsdramaturgie. In diesem Zusammenhang ist es wichtig, das Verhältnis zwischen dem Grafen und Figaro richtig zu verstehen: Figaro ist der Intelligente, wohingegen der Graf eher langsam begreift – was den Barbier ja fast zum Wahnsinn treibt. Figaro denkt, dass er durch seine Erfindungsgabe den geheimen Schlüssel besitzt, der alle verschlossenen Türen öffnet. Dass die Ideen dann nicht so gut funktionieren, ja zum Desaster werden, steht auf einem anderen Blatt. Wir haben also, etwas vereinfacht ausgedrückt, einen Gescheiten und einen Dummen. Wie aber werden die komplexen Situationen gelöst? Letztlich durch Macht, Einfluss und Geld des Grafen. Das finanzielle und machtpolitische Vermögen sorgt für das Happy End. Diese Protagonistenstellung Almavivas wird durch sein finales Rondo («Cessa di più resistere») noch einmal bekräftigt: Eine ungemein brillante und virtuose Musiknummer, die in der Vergangenheit immer wieder gestrichen wurde – aus falscher Tradition und weil sie nur von allerersten Tenören gesungen werden kann. Wenn sie erklingt, kann es keine Abstriche geben, sie muss auf einem Qualitätslevel von 100 Prozent gebracht werden, nur so ist sie ein Feuerwerk, ein gesanglicher und inhaltlicher Höhepunkt. Wenn es allerdings nur 80 Prozent oder 85 Prozent sind, dann verhält es sich wie mit einem Feuerwerk, das ein bisschen nass geworden ist. Es zündet es nicht mehr. Ein letztes Wort noch zur Interpretation: Ich denke, es hat keinen Sinn, Sängerinnen und Sänger, Dirigenten oder Orchester aus unterschiedlichen Generationen miteinander zu vergleichen. Die Welt ändert sich, die Umstände und Voraussetzung sind andere. Doch wir können ohne Zweifel konstatieren, dass vor etwa 50 Jahren eine Rossini-Revolution stattgefunden hat. Man entdeckte den Komponisten förmlich neu und musste ein Gebiet erschließen, das von Traditionen überwuchert war. Und man erarbeitete einen neuen Ton, einen leichteren, durchsichtigeren, einen, der näher an Mozart, ja auch an Schubert war. Plötzlich spürte man die Verwandtschaft Rossinis zu ihnen, auch in einem Klang, der – wie bei Mozart – keine Verstellung und keine Tricks zuließ. Ein Alberto Zedda, ein Claudio Abbado, sie reinigten die Musik von falschen Zuschreibungen, von der Last der Überlieferung und veränderten unser aller Sicht auf Rossini. Sie machten sie wieder leicht, aber nicht oberflächlich, sie machten sie wieder durchscheinend, aber tiefgründig.

Heute haben wir wieder eine andere Welt. Es ist nicht mehr genug, perfekt zu singen, man muss alles beherrschen, was die Bühne braucht: Sängerinnen und Sänger der Gegenwart wissen sich zu bewegen, zu spielen, Figuren in ihrer Gesamtheit abzubilden. Und sie können zwischen den einzelnen Repertoires, die früher doch immer wieder durch feste Grenzen voneinander getrennt waren, wechseln. Eine Sängerin, die heute Rossini singt, beherrscht gleichermaßen auch Mozart, Händel und Verdi. Gab es früher Spezialisten für einzelne Fächer und Bereiche, so sind heutige Künstler Spezialisten für alles!

→  
Juan Diego  
Flórez als  
Almaviva,  
2021



Arnold Jacobshagen

# ROSSINI UND DIE OPERA BUFFA

Wie bei den meisten italienischen Komponisten seiner Zeit begann Rossinis Bühnenlaufbahn auf dem Gebiet der komischen Oper. Sein erstes aufgeführtes Bühnenwerk war die einaktige Farsa *La cambiale di matrimonio* (1810), das nächste das zweiaktige Drama giocoso *L'equivoco stravagante* (1811). Parallel zu den vier weiteren Einaktern entstand die zweiaktige Opera buffa *La pietra del paragone* (1812), ehe Rossini mit *L'italiana in Algeri* (1813) und *Il turco in Italia* (1814) seine beiden ersten Hauptwerke im komischen Genre präsentierte. Noch vor der Vollendung seines 24. Geburtstags gelangte am 20. Februar 1816 in Rom *Il barbiere di Siviglia* zur Uraufführung. Hierauf folgte noch im selben Jahr die Komposition von *La gazzetta*, 1817 die von *La Cenerentola* und 1818 schließlich *Adina, o Il califfo di Bagdad* (uraufgeführt 1826 in Lissabon). Im Alter von 26 Jahren hatte Rossini ein Dutzend Opern buffe und Farse komponiert und damit sein gesamtes Schaffen auf diesem Gebiet für Italien bereits abgeschlossen (es sollte lediglich noch 1825 die für Paris geschriebene Krönungsoper *Il viaggio a Reims* folgen).

Etwas verkürzt ließe sich somit eine dreistufige »Periodisierung« seines Operschaffens skizzieren: Der frühe Rossini war vor allem auf dem Gebiet der komischen italienischen Oper, der mittlere primär im Bereich der Opera seria und der »späte« in der französischen Oper unterwegs. Dieses vereinfachte Schema (in das sich die Farsen und halbernten Opern problemlos unter die Kategorie der Opera buffa einreihen lassen) bildet ein Aufstiegs-szenario ab, das für die beiden ersten »Phasen« mit der Hierarchie und für alle drei mit der Sozioökonomie der Gattungen korrespondiert. Hiermit hängt es ebenfalls zusammen, dass Rossini in der ersten »Phase« durchschnittlich mindestens drei Opern, in der zweiten zwei Opern und in der dritten nur noch höchstens eine Oper pro Jahr komponierte und zur Uraufführung brachte.

Eine solche sehr grobe Einteilung in Phasen mit unterschiedlichen Schwerpunktsetzungen muss allerdings auch in stilistischer Hinsicht relativiert werden. Wie schon Friedrich Lippmann zu Recht unterstrichen hat, besitzt Rossini als erster italienischer Komponist des 19. Jahrhunderts einen ausgesprochenen Personalstil, und »ein wesentliches Merkmal dieses Stils ist die radikale Übernahme von Buffa-Zügen in die Opera seria«. <sup>1</sup>

Die Opera buffa ist historisch gesehen eine Gattung fast ohne eigene Theorie. Die Gattungstheorie der Oper war auch in Italien vor allem literarisch fundiert, sodass ihre Genres primär nach inhaltlichen, stilistischen oder dramaturgischen Kriterien beurteilt wurden. Finden sich in der Opera seria regelmäßig idealisierte Heroengestalten aus der antiken und mittelalterlichen Geschichte oder der klassischen Mythologie als Protagonisten, so haben wir es in der Opera buffa gewöhnlich mit Figuren aus breiteren gesellschaftlichen Schichten und aus dem alltäglichen Leben der Gegenwart zu tun. Eine musikalische Entsprechung dieser Gegensätze findet sich in der Lehre von den Stilhöhen, der zufolge im ersten Fall der »hohe Stil«, im letzteren Fall der »niedere Stil« angemessen sei.

Nicht ohne Weiteres kann jedoch von der Existenz solcher Differenzen auf das Vorhandensein unterschiedlicher musikalischer Idiome für beide Gattungen geschlossen werden, auch wenn in manchen zeitgenössischen theoretischen Texten klare musikalische Unterschiede postuliert werden. So betont etwa Pietro Lichtenthal in seinem grundlegenden Musiklexikon aus dem Jahr 1826, dass in der Opera buffa eine »größere Freiheit in der Wahl der Melodien herrsche« und die »Harmonien weniger kompliziert als in der Opera seria« seien. Die Instrumentierung sei in der Opera buffa möglichst »brillant«, die Melodien »einfach, volkstümlich, klar, schnell und heiter«. <sup>2</sup> Zudem unterscheidet Lichtenthal mit dem »Buffo nobile«, »Buffo di mezzo carattere« und »Buffo caricato« drei Stilhöhen des Komischen. Indessen versteht es sich beinahe von selbst, dass in unterschiedlichen Genres durchaus einander entsprechende musikalische Formen und Ausdrucksmittel verwendet werden konnten. Die für Rossini und seine Zeitgenossen typische Praxis der Selbstentlehnung kannte keine strikten Gattungsschranken. Nicht nur die

außerhalb der Handlung stehenden und meist in letzter Minute komponierten Overtüren Rossinis waren problemlos für Opern verschiedener Genres verwendbar (so stammt die berühmte Overtüre des *Barbiere di Siviglia* ursprünglich aus der Opera seria *Aureliano in Palmira* und wurde von dort zunächst in die Opera seria *Elisabetta regina d'Inghilterra* übernommen). Ebenso konnten auch die Vokalnummern zwischen Werken unterschiedlicher Gattungszugehörigkeit ausgetauscht oder angepasst werden.

Die Frage, wie sich komische und ernste Opern bei Rossini stilistisch und musikalisch unterscheiden, ist alles andere als trivial. Unter seinen Zeitgenossen wurde dieses Thema lebhaft diskutiert. So hatte beispielsweise Louis Spohr beklagt, »man könnte die Musik seiner komischen Opern mit der seiner ernsten verwechseln, ohne dass es auffallen würde, denn man hört es seiner Musik, ohne die Situation zu kennen, wohl schwerlich an, ob von fröhlichen oder traurigen Dingen die Rede ist; ebensowenig ob ein König oder ein Bauer, ein Herr oder ein Diener singt«.<sup>3</sup> Ganz in diesem Sinne äußerte sich bereits Johann Simon Mayr, der »einstmals ein volles Theater mit wenigen Noten und den einfachsten Gefühlsausdrücken der Natur unterhalten« zu können glaubte, wohingegen »heutzutage selbst eine Opera buffa die Pracht und den Überfluss sowie einen musikalischen Reichtum wie eine Opera seria« erfordern würde.<sup>4</sup> Was Mayr unter »heutzutage« verstand, präzisiert er im übernächsten Satz, in dem von den Errungenschaften Rossinis die Rede ist. Die musikalische Bereicherung und stilistische Anhebung der Opera buffa durch Rossini wurde in seiner Zeit allgemein wahrgenommen und anerkannt.

Wolfgang Osthoff hat den Gegensatz zwischen Opera seria und buffa im 18. Jahrhundert zugespitzt als einen solchen zwischen einem »musikalisierten Sprechtheater« und einem »spezifisch musikalischen Theater« interpretiert: Während die vom Sologesang geprägte Opera seria sich an die Bedingungen der gesprochenen Tragödie anlehne, beruhe die Opera buffa auf dem Ensembleprinzip und damit auf der Mehrstimmigkeit; sie allein biete daher ein spezifisch musikalisches Theater.<sup>5</sup> Bereits die Titel der Werke würden hier in der Regel nicht auf das Individuum, sondern auf die Gemeinschaft verweisen, und die Untertitel präsentierten meist eine sentenzenhafte Zusammenfassung der Handlung. Der Gemeinschaftsbezug zeige sich darüber hinaus in den direkt an das Publikum gerichteten Schlusssentenzen: »Die Gemeinschaft, welche die Opera buffa trägt, wendet sich an die Gemeinschaft, die ihr gegenübersteht, an die Zuschauer. Beide Gemeinschaften vereinigen sich in der moralischen Nutzenanwendung aus dem Spiel.«<sup>6</sup> Während im Hinblick auf die gesellschaftlichen Rollenverteilungen die Verhältnisse im frühen Jahrhundert noch ähnlich waren, lässt sich nicht bestreiten, dass sich auch in der Opera seria seit dem Ende des 18. Jahrhunderts und erst recht bei Rossini die Relationen der Formkomponenten eindeutig zulasten des Rezitativs und zugunsten großer Ensembleformen verschoben haben. Zu



Beginn des 19. Jahrhunderts florierte in Venedig an mehreren rivalisierenden Bühnen gleichzeitig das Genre der einaktigen Farsa, von der auch Rossinis Aufstieg zum führenden Opernkomponisten Italiens seinen Ausgang nahm. Farsen wurden damals an den traditionellen Buffa-Bühnen aufgeführt. Ein wesentlicher Grund für ihre Einführung waren ökonomische Engpässe, die die Theaterdirektoren zwangen, preiswertere Produktionen anzubieten. Diese erforderten nur wenige Darsteller sowie ein kleines Orchester und kamen ohne Chöre und aufwendige Dekorationen aus. Häufig lehnten sich die Werke dieser Gattung, unter deren Librettisten sich vor allem Giuseppe Maria Foppa und Gaetano Rossi auszeichneten, eng an französische Boulevardkomödien oder Opéras-comiques an. Zu erwähnen sind schließlich auch die gelegentlichen venezianischen Aufführungen von »Farse alla francese«, also von musikalischen Einaktern mit gesprochenen Dialogen anstelle der Rezitative.

In seiner Untersuchung über das Komische bei Rossini ist Paolo Gallarati zwei unterschiedlichen Traditionen der italienischen komischen Oper nachgegangen, die er mit einem »alltäglichen Realismus« der musikalischen Komödie einerseits und einem »grotesken Realismus« der Opera buffa andererseits in Verbindung bringt. Während erstere mit Mozart kulminiere, habe letztere bei Rossini ihren Höhepunkt gefunden. Die teleologische Komponente dieser Gegenüberstellung wird dadurch akzentuiert, dass sowohl Mozart als auch Rossini in Gallaratis Interpretation durch eine Werktrilogie repräsentiert werden: *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* werden *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* gegenübergestellt: »So wie die Trilogie von Mozart und Da Ponte die Krönung der musikalischen Komödie darstellt, so führen auch die drei Hauptwerke Rossinis die Opera buffa in der Tradition des grotesken Realismus auf ihren Höhepunkt. Rossini hat zugleich auch den anderen Weg eingeschlagen, und sein größter Erfolg dabei war *Il turco in Italia*. Aber erst mit *L'italiana in Algeri*, *Il barbiere di Siviglia* und *La Cenerentola* hat er wirklich etwas gänzlich Neues geschaffen, nicht nur hinsichtlich des musikalischen Stils, sondern der dramaturgischen Gesamtkonzeption. Die drei Opern sind untereinander durch eine gemeinsame Erzählstruktur verbunden: Jeweils befindet sich eine Person (Lindoro, Rosina, Cenerentola) in der Macht einer anderen (Mustafà, Don Bartolo, Don Basilio), die auf sie Zwang ausübt, doch wird sie durch einen Dritten (Isabella, Figaro, Dandini) durch einen Streich auf Kosten des Widersachers befreit.«<sup>7</sup>

Dieser Antagonismus in der Konzeption der Opera buffa bei Mozart und Rossini zeige sich nicht zuletzt im unterschiedlichen Umgang mit der Maskerade: Während Mozarts Masken bereits romantischen Zuschnitts seien und ihnen nichts Positives und Heiteres mehr anhafte, sondern eine moralische Funktion in der Aufdeckung von Schuld (des Verrats des Grafen, der Mordtat Don Giovannis und der Untreue Dorabellas und Fiordiligis), liege die zentrale Funktion der Maskerade bei Rossini im karnevalesken »Theater





im Theater« und in der Inszenierung des Grotesken. Anders als bei Mozart stehe auch nicht die psychologische Entwicklung der Figuren im Vordergrund, sondern die »durch die Musik zu maximaler Evidenz verholzene Sublimierung der komischen Situation«. Dieser Gegensatz artikuliere sich auch in den unterschiedlichen Zeitstrukturen im Fortgang der Handlung. Die Autonomie der Musik erweise sich bei Rossini vor allem in den gigantischen Concertato-Sätzen, wie sie sich beispielsweise in den zentralen Finali des *Babiere di Siviglia* und der *Cenerentola* finden.<sup>8</sup> Da Neapel für Rossini als Uraufführungsort für die Opera buffa ausschied [da er die dort zur Zeit der französischen Herrschaft 1806–1815 eingeführte Praxis, Seccorezitative durch gesprochene Dialoge zu ersetzen, ablehnte, Anm.], lag es buchstäblich nahe, mit neuen komischen und halbernten Opern in Rom hervorzutreten. Hier wurden seine beiden bis heute erfolgreichsten Opern *Il barbiere di Siviglia* (1816) und *La Cenerentola* (1817) uraufgeführt. *Il barbiere di Siviglia* ist die einzige Opera buffa des 19. Jahrhunderts, die seit ihrer Uraufführung niemals von den Spielplänen verschwunden ist. Eine solche Feststellung mag erstauen angesichts des geringen Stellenwerts, der dem Autor Cesare Sterbini (1784–1831) in der italienischen Literaturgeschichte beigemessen wird. Sterbini war ein Gelegenheitsdichter, der außer dem *Barbiere* noch rund ein Dutzend weiterer Opernlibretti verfasste, von denen jedoch keines einen nachhaltigen Erfolg erlangte. Hauptberuflich war er ein hoher vatikanischer Beamter, der fließend Griechisch, Lateinisch, Französisch und Deutsch zu schreiben verstand. Sein Werdegang ist keineswegs untypisch für damalige Theaterdichter in Italien.

Typisch für die damalige Zeit war es ebenfalls, eine französische Dramenvorlage für die Opernbühne zu bearbeiten, in diesem Fall Pierre Augustin Beaumarchais' *Le Barbier de Seville*, uraufgeführt 1775 in Paris an der Comédie-Française. Im Unterschied zu seiner späteren Charakterkomödie *Le Mariage de Figaro* (1784) ist Beaumarchais' *Barbier de Seville* (1775) ein Intrigenstück, das den entsprechenden dramaturgischen Gesetzmäßigkeiten folgt. Dieser Sachverhalt prägt auch Rossinis Oper im Vergleich zu Lorenzo Da Pontes und Wolfgang Amadeus Mozarts *Le nozze di Figaro* (Wien 1786) und wirkte sich auch maßgeblich auf die unterschiedliche Rezeption der beiden Opern aus. August Wilhelm Schlegel hatte in seinen *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur* (1808) die Unterarten des Lustspiels behandelt und dabei die beiden Typen des Intrigenstücks und der Charakterkomödie einander gegenübergestellt. Im Intrigenstück werden »die Charaktere nur leicht angedeutet (...), eben so viel als nötig ist, um Handlungen der Personen in dem und jenem Fall zu begründen«, wobei sich »die Vorfälle so häufen, daß sie der charakteristischen Entfaltung wenig Raum gönnen« und »die Verwicklung so auf die Spitze gestellt ist, daß sich die bunte Verwirrung der Missverständnisse und Verlegenheiten in jedem Augenblicke lösen zu müssen scheint, und doch der Knoten immer von neuem geschürzt wird.«<sup>9</sup>

Bei der Beurteilung der Operntauglichkeit von Beaumarchais' Komödie *Le Barbier de Seville* (1775) darf nicht übersehen werden, dass diese ursprünglich selbst als musikalisches Bühnenwerk konzipiert und für das Theater der Opéra-Comique bestimmt war, dort aber nicht zur Aufführung angenommen wurde. Auch die endgültige Fassung für die Comédie-Française enthält noch musikalische Nummern, die von dem Orchesterleiter des Theaters Antoine Laurent Baudron instrumentiert und separat veröffentlicht wurden. Diesem Umstand ist es zu verdanken, dass die erste Opernadaption des Stückes durch Giovanni Paisiello (St. Petersburg 1782) auf einer bloßen Übersetzung beruht, ohne die dramatische Struktur wesentlich zu modifizieren. Auch Sterbini übernahm viele der bereits im Original musikalisierten Situationen, darunter Lindoros Canzone im ersten Akt, Rosinas und Bartolos Arien im zweiten Akt sowie die Sturmmusik, die bei Beaumarchais als Zwischenaktmusik fungiert.

Ansonsten folgt Sterbinis Dramenstruktur jedoch ganz den Konventionen der Opernlibrettistik seiner Zeit. Vergleicht man das Drama von Beaumarchais mit der Version Paisiellos und derjenigen von Sterbini und Rossini, so zeigen sich auch inhaltlich wesentliche Unterschiede. Das Grundmodell der Handlung gehört zum Standard der Komödienliteratur: Ein junges Paar (Almaviva und Rosina) hat sich gefunden, doch ein Alter (Bartolo) stellt sich ihrer geplanten Hochzeit in den Weg, da er selbst die junge Frau zu heiraten beabsichtigt. Durch die Nennung im Titel erhält der Barbier indes größere Bedeutung, als ihm womöglich dramaturgisch zufällt. Bezeichnend ist nämlich, dass die Titelfigur außerhalb dieser dramaturgischen Grundkonstellation steht. Hierin unterscheidet sich das Stück übrigens von seinem Nachfolgewerk *Le Mariage de Figaro* sowie der hierauf basierenden Oper von Mozart (1786). Erst in der Fortsetzungsgeschichte ist der Figaro (Barbier) als Bräutigam Susannas zugleich der Liebhaber, der bereits mit Rosina verheiratete Graf hingegen der missgünstige Rivale.

In Rossinis Oper dagegen ist Almaviva die aktiv handelnde Zentralfigur, der Barbier aber nur sein Gefährte und Helfer, dem insofern traditionell nur der Rang eines Vertrauten (confidente) zukommen würde. Seine dramaturgische Bedeutung erhält er jedoch als »Maschinist« der Intrige, denn seine überraschenden Interventionen sind es, die die Komödie immer wieder in Gang setzen. In der Exposition greifen zahlreiche genuine Komödienelemente und musikdramaturgische Opernkonventionen wirkungsvoll ineinander. Zu Letzteren zählt die Chorintroduktion (»Piano, Pianissimo«) mit integrierter Cavatina (Auftrittsarie) des Grafen (»Ecco, ridente in cielo«). Im Anschluss erhält auch der Barbier Gelegenheit, sich in seinem furiosen Auftrittsmonolog (Arie »Largo al factotum«) als Tausendsassa zu präsentieren. Seinen ersten Gesangseintritt hat der Protagonist noch hinter der Szene zu absolvieren: Sein »Laran la lera / Laran la la« rückt aus der Ferne lärmend näher und kündigt die grelle Aufdringlichkeit sowohl der omnipräsenten Per-

son des Figaro als auch der Verwicklungen an, mit denen das Publikum in den nächsten beiden Stunden konfrontiert werden wird. Figaros Cavatina ist ein Musterbeispiel für Rossinis subversive Handhabung der Konventionen, denn das »Largo al factotum« führt als herkömmliche Auftrittsarie dieselbe zugleich ad absurdum, indem es ihre Formen sprengt und übliche Rahmungen durchlässig macht. Diese hochvirtuose Buffoarie, deren klangliche und rhythmische Prägnanz sich einem differenzierten Orchestersatz und der komplexen Reihung zahlreicher musikalischer Motive verdankt, ist in ihrer dynamischen Formanlage in der Operngeschichte ohne unmittelbares Vorbild.

Ein weiterer musikdramaturgischer Topos der Exposition, dessen Ausprägung in der Tradition der venezianischen Farsa wurzelt, bildet die Briefszene. Der Rekurs auf den Brief als dramaturgisch funktionalisierte Requisite war seit jeher in der Intrigenkomödie ein wesentliches Mittel zur schnellen Herbeiführung von Handlungsumschwüngen, hier konkret der Anbahnung der Verbindung Lindoros und Rosinas. Als Rosina in Erinnerung an die von draußen vernommene Stimme von Lindoros Canzone (»Se il mio nome saper voi bramate«) ihre große Arie (»Una voce poco fa«) singt, erhält die Musik ihren ersten emotionalen Höhepunkt. Im Finale des ersten Aktes, das als klassisches »finale centrale« traditionsgemäß das Zentrum und die umfangreichste Musiknummer einer zweiaktigen Oper bildet, überschlagen sich sodann die Ereignisse. Musikalisch ist dieser gewaltige Komplex, der nach Art des traditionellen »Kettenfinales« immer weitere Personen hinzutreten lässt und den Höhepunkt der Oper bildet, in fünf Abschnitte gegliedert: (1.) den marzialischen Auftritt des »betrunkenen Soldaten«, (2.) den Auftritt Figaros (der den vorigen Aufruhr suspendiert), (3.) das Erscheinen der »echten« Soldaten, (4.) der durch Almavivas Mitteilung seiner wahren Identität gegenüber einem Offizier ausgelöste »colpo di scena« und die allgemeine Verblüffung sowie (5.) die furiose Schlusssteigerung in der »Stretta«.

Zum Entstehungskontext einer römischen Karnevalsoper passt es, dass Graf Almaviva in Verkleidung bzw. in wechselnden Rollen in Erscheinung tritt. So präsentiert er sich Rosina als mittelloser Student Lindoro und gebiert sich wenig später sogar als sturzbetrunkener Soldat – fraglos eine besonders eklatante Überschreitung aristokratischer Standesnormen –, ehe er im zweiten Akt als Musiklehrer in Erscheinung tritt. Zu diesem Verstellungsspiel gehört es auch, dass Almavivas Arien im ersten Akt als Serenata (»Ecco ridente in cielo«) und Canzone (»Se il mio nome saper voi bramate«) Liedeinlagen darstellen – gewissermaßen »intradiegetische« Musik, nicht jedoch unmittelbarer Ausdruck eines musikalischen Affekts oder eines individuellen Charakters. Als solcher präsentiert sich der Graf erst zum Denouement mit der hochvirtuosen Schlussarie (»Cessa di più resistere«), ein Stück, das nicht zuletzt wegen seiner außerordentlich virtuoson gesangstechnischen Anforderungen in unzähligen Produktionen gestrichen wurde. Dass die Oper bei ihrer Premiere 1816 in Rom laut Uraufführungslibretto als *Almaviva o sia*

*l'inutile precauzione* in Szene ging, ist weithin bekannt, weniger dagegen der Anlass dieser bemerkenswerten Titeländerung, deren Hintergründe Saverio Lamacchia erst im Jahre 2008 in einer grundlegenden Dissertation über Rossinis Oper aufdecken konnte.<sup>10</sup> Lange Zeit versuchte man den Alternativtitel damit zu erklären, dass die neue Oper gegenüber Giovanni Paisiellos mehr als dreißig Jahre älterer Vertonung abgehoben werden musste. Rossini selbst hat diese Rezeptionslinie vorgezeichnet, indem er im Vorwort des Libretto-drucks den Hinweis anbringen ließ, der Titel sei geändert worden, »um das Publikum vollständig von den Gefühlen des Respekts und der Verehrung zu überzeugen, die der Komponist der Musik der vorliegenden Oper gegenüber dem so berühmten Paisiello hegt, der dieses Sujet bereits unter seinem ursprünglichen Titel behandelt hat.« Freilich klingt in diesen Hinweis durchaus Rossinis typische Ironie an, denn vermutlich spornte ihn die »Rivalität« mit Paisiello zusätzlich an. Die eigentliche Ursache der Titeländerung ist aber in den Aufführungsbedingungen und in der Hierarchie der Sänger zu sehen. Bei Sterbini wird somit der Graf Almaviva neben, wenn nicht gar anstelle des Barbier zum eigentlichen Protagonisten erklärt. Diese Verschiebung gehorcht damaligen Gesetzen des Opernbetriebes. Tatsächlich wurden in der italienischen Oper in aller Regel jene Rollen im Titel genannt, deren Sänger das höchste Prestige aufwiesen und die daher – einer hierarchischen Abstufung der Gesangsstars und somit einer klaren Marktlogik folgend – auch die anspruchsvollsten Vokalpartien und selbstverständlich auch die höchsten Gagen erhielten. Aus diesem und keinem anderen Grund heißt schon im 18. Jahrhundert beispielsweise die Titelfigur in den unterschiedlichen Vertonungen von Pietro Metastasio *Alessandro nell'Indie* (1729) mal Alessandro, mal Poro (wie bei Händel, der die Partie 1731 für Senesino schrieb), mal Cleofide (so bei Hasse, der im selben Jahr seine Gattin Faustina Bordoni in Szene setzen durfte).

Die Aufführungsbedingungen waren auch im vorliegenden Falle für die Titelgebung entscheidend. Der Interpret der Titelrolle in *Almaviva o sia l'inutile precauzione* war der berühmte Tenor Manuel García. Er erhielt für seine römische Stagione 1.200 Scudi, fast doppelt so viel wie Luigi Zamboni (Figaro, 700 Scudi), viermal so viel wie Bartolomeo Botticelli (Bartolo, 340 Scudi), achtzehnmal so viel wie Zenobio Vitarelli (Basilio, 66 Scudi) und hundertmal so viel wie Paolo Biagelli (Fiorello, 12 Scudi).<sup>11</sup> Auch die Gage der Primadonna Geltrude Righetti Giorgi (Rosina, 500 Scudi) konnte sich bei Weitem nicht mit derjenigen Garcías messen. Entsprechendes gilt übrigens auch für die Gage Rossinis, die wie erwähnt nur 400 Scudi betrug. Die Vergütungen spiegeln sich in der Distribution der Gesangsnummern wider, von denen Almaviva neun (drei Arien, zwei Duette, ein Terzett, ein Quartett, zwei Finali) zu singen hat, Rosina und Figaro dagegen nur jeweils sieben, Bartolo fünf, Basilio drei, Fiorello eine. Auch in der Geschichte der Gesangsfächer in der komischen Oper markiert Rossinis *Barbier* einen Wendepunkt. Mit



Szenenbild, 2021





der Rolle des Almaviva wird ein Tenor ins Zentrum gerückt, was in der Opera buffa bis dahin höchst ungewöhnlich war. War die Ästhetik der Tenorstimme in der Oper des frühen 19. Jahrhunderts durch den Gegensatz zwischen einem hohen, leichten Tenore contraltino (Contralto-Tenor) und einem tieferen, dramatischeren Tenore baritonale (Baritenor) gekennzeichnet, so vertritt die Rolle des Grafen den zweiten Typus. Wesentlich häufiger begegnet bei Rossini der (wegen seiner hohen Lage heute oft schwer zu besetzende) Contralto- oder »Zwischenfach«-Tenor, so etwa Giocondo in *La pietra del paragone*, Lindoro in der *Italiana in Algeri* oder Narciso im *Turco in Italia*.

Auch die Protagonistin Rosina entspricht als Mezzosopran nicht den Gattungskonventionen. Hier wie auch in seinen beiden anderen noch heute überaus populären Operen buffe, *L'italiana in Algeri* (1813) und *La Cenerentola* (1817), bevorzugt Rossini gegenüber der hohen Sopranstimme deren tiefere Variante für die Besetzung der weiblichen Hauptrollen. Der Barbier wiederum erfordert die Stimme eines »Buffo cantante« oder »Buffo nobile«, dessen Register dem heutigen Stimmfach eines Baritons entspricht. Demgegenüber ist der »dottore« Bartolo ein klassischer komischer Bass, der mit seinem Parlanto-Stil und mitunter plappernden Tonrepetitionen als »Buffo caricato« ausgewiesen ist. Auch die übrigen männlichen Rollen sind, wie so oft in der Opera buffa, mit Bässen zu besetzen, der heuchlerische Musiklehrer Basilio ebenso wie die beiden Diener Fiorello und Ambrogio sowie ein Alkalde und ein Offizier. Neben Rosina ist Bartolos Gouvernante Berta (Sopran) die einzige weitere weibliche Rolle. Rezeptionsgeschichtlich hat der Barbier von Sevilla vor allem im 19. und 20. Jahrhundert und nicht selten im Schlepptau mit Mozarts *Le nozze di Figaro* zahlreiche politische Deutungen erfahren. Die Vorstellung, dass der Barbier ein siegreicher, gar »demokratischer« oder »revolutionärer« Held sei, lässt sich indes weder aus den beiden Opern von Rossini und Mozart noch aus Beaumarchais' Dramentexten unmittelbar herleiten. Vielmehr ist diese Sichtweise der Tatsache geschuldet, dass das Drama aufgrund seiner Entstehung am Vorabend der Französischen Revolution stets unmittelbar mit dieser in Verbindung gebracht wurde. Tatsächlich aber erweist sich im Gegensatz zu herkömmlichen Deutungen »der Barbier mehr als unbeholfener denn als schlauer Ränkeschmied, als verlierender und nicht als gewinnender Drahtzieher, aber auch als ebenso unverschämter wie durch seine ansteckende Sympathie und Heiterkeit unwiderstehlicher Angeber.«<sup>12</sup> Diese einleuchtende These, die Saverio Lamacchia an zahllosen Beispielen und Textvergleichen belegt hat, lässt sich cum grano salis auch auf Mozarts *Le nozze di Figaro* übertragen. Am Ende ist es jeweils die Musik, die den Ränkeschmied Figaro sowohl bei Mozart als auch bei Rossini triumphieren und zum Mittelpunkt der Aufmerksamkeit werden lässt.

- 
- Nächste Seite:  
 Juan Diego  
 Flórez als  
 Almaviva und  
 Chor, 2021
- 1 Friedrich Lippmann, *Vincenzo Bellini und die Opera seria*, Köln/Wien 1969, S. 153.
  - 2 Pietro Lichtenthal, *Dizionario e bibliografia della musica del dottore Pietro Lichtenthal*, Mailand 1826, Bd. 1, S. 105.
  - 3 *Allgemeine musikalische Zeitung*, XIX (1817), S. 320.
  - 4 Girolamo Calvi, *Di Giovanni Simone Mayr*, (Milano 1846–1848), hrsg. von Pierangelo Pelucchi, Bergamo 2000, S. 73.
  - 5 Wolfgang Osthoff, *Die Opera buffa*, in: *Gattungen der Musik in Einzeldarstellungen*. Gedenkschrift Leo Schrade, hrsg. von Wulf Arlt, Ernst Lichtenhahn und Hans Oesch, Bern/ München 1973, S. 678–743: 680.
  - 6 Ebd., S. 683.
  - 7 Paolo Gallarati, *Per un'interpretazione del comico rossiniano*, in: *Gioachino Rossini, 1792–1992. Il Testo e la Scena*, hrsg. von P. Fabbri, Pesaro 1994, S. 3–12, hier S. 5 (Übersetzung A. J.).
  - 8 Ebd., S. 7.
  - 9 August Wilhelm Schlegel, *Vorlesungen ueber dramatische Kunst und Litteratur*, Erster Teil, Leipzig 1846, S. 227.
  - 10 Saverio Lamacchia, *Il vero Figaro o sia il falso factotum. Riesame del »Barbiere« di Rossini*, Turin 2008; dt. Übersetzung: *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum. Neubewertung des »Barbiere di Siviglia« von Rossini*, Leipzig 2009, insb. S. 34–41.
  - 11 Vgl. ebd., S. 25.
  - 12 Vgl. Ebd., S. X.



»Auf die Frage Was  
bedeuten die Wörter ›rot‹,  
›blau‹, ›schwarz‹, ›weiß‹,  
können wir freilich gleich  
auf Dinge zeigen, die so  
gefärbt sind – aber weiter  
geht unsre Fähigkeit, die  
Bedeutungen dieser Worte  
zu erklären, nicht!«

Ludwig Wittgenstein, *Bemerkungen über Farben*

»WAS WAR DENN  
DAS JETZT?«

*Regisseur Herbert  
Fritsch im Gespräch*

*Am Beginn einer der Proben zum Barbieri di Siviglia hast du gesagt: »Jeder Probenstag ist eine Befragung des Orakels«. Beschreibt dieser Satz schon den Kern deiner Regiearbeit?*

HERBERT  
FRITSCH

In gewisser Weise ja. Viele Regisseure gehen in die Proben und wissen schon ganz genau, worauf sie hinauswollen. Ich respektiere so einen Zugang natürlich, aber bei mir ist es anders. Mein Zugang und mein Wunsch ist nicht, das Stück, das Werk vollständig verstanden zu haben, wenn die Proben losgehen. Ich setze das Material Situationen aus, die man eigentlich nicht denken würde. Vielleicht müssen alle erst einmal auf dem Kopf stehen, und dann ist es unsere Aufgabe, plausibel zu machen, warum sie auf dem Kopf stehen. Das heißt: Durch die Art und Weise, wie ich mit meinem Ensemble probe, befragen wir den Text, damit er uns antwortet: Über die Musikalität, den Klang, den Rhythmus. Nicht durch Punkt und Komma und Sinn. Das Interessante ist, dass Texte multiperspektivisch sind. Es gibt unendlich viele Möglichkeiten, sie zu verstehen. Und indem wir den Text gewissermaßen malträtieren und befragen, provozieren wir Antworten aus dem Text. Ich befrage also das Stück in den Proben am laufenden Band durch irgendwelche seltsamen Vorgänge. Und frühestens bei der Premiere erzählt mir das Stück, der Text, die Melodie und die Musik, worum es geht.

*Das heißt, dass wir am Ende der Proben nicht den Sinn des Werkes gefunden haben, sondern eine Perspektive darauf?*

HF

Am Ende haben wir immer noch das Orakel. Und das bleibt auch geheimnisvoll. Wirklich auf den Grund kommen wir nie. Aber wir bekommen eine Sicht, die uns etwas erzählt. Nicht die üblichen Formulierungen, die uns sagen, was politisch ist, und wie wir etwas denken sollen. Sondern dass man erst einmal sagt: Ich weiß erstmal nichts. Wir haben Formulierungen und Argumentationsketten, die wir immer wieder wiederholen. Und diese Wiederholung will ich unterbrechen. Es kann sein, dass es nicht gelingt, dass man denkt, man macht etwas Außergewöhnliches, und am Ende kommt dann doch dasselbe dabei heraus wie eh und je. Aber das kann eben auch das Ergebnis sein, wenn man sich dem Stoff nähert, ohne ihm etwas aufzwingen zu wollen. Rumdrehen an dem Ding, es verzerren – und irgendwann spricht es zu uns.

*Gilt das auch für die Musik?*

HF

Ja, die Musik ist ja auch eine Art Literatur. Sie will auch gelesen werden, wie der Worttext, mit dem sie natürlich verbunden ist. Das Entscheidende für mich ist, dass wir es immer mit Dingen zu tun haben, die aufgezeichnet sind. Und alles, was aufgezeichnet ist, ist immer fragwürdig. Frag-würdig. Es ist würdig, befragt zu werden. Genauso will ich arbeiten.

Natürlich ist es für Sänger oder für Schauspieler manchmal erschreckend, wenn ich am Beginn der Proben sage: Leute – ich weiß echt nicht, worum es geht. Ich will mir einfach ansehen, wie du einen Text oder eine Stelle anlegst, ohne darüber nachzudenken, ob das in die Abfolge passt, damit man dann eine ganz bestimmte Geschichte erzählt. Was mich bei der Theaterarbeit immer begeistert hat und was auch immer wieder geschieht ist, dass man im Lauf der Zeit etwas entdeckt, woran man nie gedacht hat. Das ist bei unserer Arbeit am *Barbiere* auch passiert.

*Zur konkreten Arbeit auf der Probe: Du präsentierst kein fertiges Konzept, sondern machst dich gemeinsam mit den Solistinnen und Solisten auf die Suche. Wie kann man sich den Einstieg in diese Arbeit vorstellen?*

HF            Wenn wir beginnen, beobachte ich die Leute. Zum Beispiel wie bei unseren Proben, wenn die Stelle, die wir uns vornehmen, zuerst einmal am Klavier gesungen wird. Ich höre, sehe sie, wie sie sich bewegen, was sie machen. Die Leute, die das Werk auf die Bühne bringen, sind das Konzept. Bei ihnen sehe ich bestimmte Sachen, wie spielen sie, wie singen sie. Dann versuche ich, darauf einzugehen, was ich gesehen und gehört habe. Ich spiele ihnen vielleicht etwas vor, aber das ziehe ich aus dem, was ich bei ihnen sehe. Ich weiß aus meiner Erfahrung als Schauspieler, dass man gewisse Dinge bei sich selber gar nicht sieht. Ich zeige ihnen, was mir an dem, was sie machen, gefällt, was mich interessiert, was mir ins Auge sticht. Denn was die Schauspieler oder die Sänger mir zeigen, ist immer auch etwas, das ich vorher noch nicht denken konnte, und das mich dann zu den Antworten auf den Stoff, auf das Material hinführt, die ich provozieren will.

*Es geht also um zu lüftende Geheimnisse und um Komplizenschaft im Umgang mit dem Material.*

HF            Genau. Die Sänger auf der Probe sind meine *Partners in Crime*.

*Am Schauspiel hast du in vielen Produktionen an der Berliner Volksbühne, aber auch an vielen anderen Häusern eine eingespielte Truppe zur Verfügung gehabt, Darstellerinnen und Darsteller, die du gut kennst. Wie bringst du aber einen Sänger, eine Sängerin auf der ersten Probe dazu, dein Partner in Crime zu sein?*

HF            Es ist immer schwierig, mit jemandem zu kommunizieren, den man gerade erst kennenlernt. Wenn man sich in jemanden verliebt hat zum Beispiel, und man spricht miteinander und alles scheint so



aufeinander zu passen, weil man sich einfach mag, bis man dann nach zwei, drei oder vier Jahren merkt, dass vieles nicht aufeinander passt. Und dann geht erst die Kommunikation los. Natürlich muss es auf der Probe nicht so sein, dass man sich sofort versteht, und das kann dann auch oft ein Kampf sein. Vielleicht hat ein Sänger nicht gleich Vertrauen, wenn er meine Arbeitsweise nicht kennt. Dem muss ich dann im Lauf der Proben klarmachen: Ich habe etwas vor. Und wenn dann das Verständnis entsteht, dass wir gemeinsam etwas vorhaben, dann kommt oft etwas heraus, woran wir vorher nicht gedacht haben. Und das sind dann die schönsten Momente beim Proben, wenn man plötzlich sagt: Wie sind wir jetzt darauf gekommen?

*Auf der Probe kann man oft beobachten, wie sich bei Sängerinnen und Sängern Skepsis in eine gewisse Faszination verwandelt. Vor allem, wenn du ihnen etwas zeigst, etwas für sie spielst. Ist es für deine Art von Regie wesentlich, dass du ausgebildeter Schauspieler bist?*

HF            Spielen ist für mich die beste Art und Weise, mich auszudrücken. Das tue ich nicht, um meinen Darstellern zu zeigen, was sie genau zu tun haben. Sondern es geht darum, mit dem Körper zu kommunizieren. Die Stimme kommt aus dem gesamten Körper. Darauf bauen ja auch Musikinstrumente auf: Mit dem Umgang mit dem Resonanzkörper.

*Das heißt, es interessiert dich auch, wie der Umgang mit dem Körper auf die Stimme wirkt.*

HF            Genau. Man hört ja, wie jemand sich bewegt. Wenn man versucht, das Singen vom Spielen losgelöst zu sehen, dann ist das wie bei einer Qualle im Meer: Oben ist die Stimme und unten hängen ein paar Fäden dran, und das ist dann der Körper. So würde ich das nicht gerne sehen wollen.

*Dein Theater stand immer schon für körperbetontes Spiel und für eine Musikalität der Körper. Für Sängerinnen und Sänger an der Oper ist es trotzdem oft ungewohnt, so viel in Bewegung zu sein. Wie ist deine Erfahrung an der Oper: Gelingt es, die Musikalität der Darstellung als Einheit mit dem Gesang zu vermitteln?*

HF            Um meine Arbeit zu verstehen ist es das Wichtigste zu wissen, dass es für mich keinen Unterschied zwischen Sprechtheater und Oper gibt. Der Begriff Musiktheater ist für mich ein Pleonasmus. Theater ohne Musik ist für mich nicht vorstellbar. Ich denke immer musikalisch. Darum gilt in meinen Produktionen für einen Schauspieler genau dasselbe wie für einen Sänger. Auf der Bühne geht es um Singen und Tanzen. Immer.





Auch wenn es ein Monolog aus *Hamlet* ist: Es ist immer Rhythmus und Melodie. Nicht Interpunktion. Natürlich sind viele Sängerinnen und Sänger die Art des Spielens nicht gewohnt, die ich mir vorstelle. Was nicht heißt, dass sie kein Spiel gewohnt sind. Ich denke, dass viel gespielt wird auf den Bühnen, aber am häufigsten in Richtung eines scheinbaren Realismus. Wo einem das Gefühl vermittelt wird, dass es eigentlich ganz natürlich ist, dass Leute herumlaufen und singen, und nebenbei ein Bier trinken und eine Zigarette rauchen. Aber die Wirklichkeit ist wesentlich komplizierter. Unsere Vorstellung von Wirklichkeit ist sehr eindimensional. Im Theater haben wir die Möglichkeit, daraus auszubrechen. Das geht aber nur, indem wir klare Formen finden. Aus dieser Form ergibt sich dann auch eine Realität – aber eine, die aus dem hinausgeht, was wir als Realität gewohnt sind und künstlich wirkt. Aber die Form ist Rhythmus, ist Musik. Am Anfang ist es oft schwer zu vermitteln, dass der Körper bei mir nicht das andere des Kopfes ist, etwas, das man möglichst wegspielen muss. Sondern dass der Körper ein wichtiger Teil ist. Das zu vermitteln, ist meine Aufgabe als Regisseur. Und ich habe im Endeffekt immer das Erlebnis, dass plötzlich der Körper da ist, die Stimme da ist und mir die Sänger Dinge erzählen, wo ich nur staunend davor sitze. Wenn die Sänger den Körper zulassen, strahlen sie plötzlich etwas aus, das ich nicht erklären kann. Das ist das, was das Theater so schön macht. Dass Dinge passieren, die du nicht aufschreiben kannst. In der Stimme schwingt etwas mit, das nicht aufgeschrieben werden kann. Und das nur denjenigen betrifft, der da gerade singt.

*Die Künstlichkeit der Situation, in der ein Darsteller das singt, was er zu sagen hat, verlangt auch nach künstlerischer Verarbeitung.*

HF Das Theater ist ein Medium. Wenn man eine Bühne betritt, wird man von einer Elektrizität erfasst, die etwas mit einem macht. Konstantin Stanislawski, der mit seiner Schauspieltheorie den Naturalismus auf dem Theater im Wesentlichen erfunden hat, beschreibt eine erste Unterrichtsstunde mit seinen Studenten. Er gibt ihnen als erste Aufgabe, einmal quer über die Bühne zu laufen. Die meisten gehen daraufhin mit großen Gesten, denken sich irgendwas Besonderes aus. Danach sagt Stanislawski: Was ihr bei mir hier lernt ist, dass ihr ganz normal über die Bühne gehen könnt. Und das ist meiner Meinung nach das Missverständnis. Denn dadurch wird die besondere Wirkung des Mediums Theater abgestellt. Die Spannung auf der Bühne, die letztlich auch mit der Tradition eines Hauses zu tun hat. Wenn auf einer Bühne hundert Jahre gespielt wurde, dann sitzen die Dinge, die gespielt wurden, die passiert sind, im Gemäuer drin. Wie bei Instrumenten, bei einer alten Stradivari – so ist das beim Theater auch.

*Während du als Schauspieler in den Produktionen Frank Castorfs*

*eine gewisse Lässigkeit im Spiel zu kultivieren hattest, hast du dich als Regisseur für das Prinzip der strengen Form entschieden. Die Darstellerinnen und Darsteller entwickeln selbst, aber wenn sie in die Form gefunden haben, dann ist es essenziell, dass sie sie auch halten.*

HF Genau. Das ist Artistik. Und die muss auch trainiert werden. Die Qualität von Frank Castorf war, dass er aus einer Selbstverständlichkeit gearbeitet hat. Man hat die Sachen eher skizziert. Da waren Wiederaufnahmeproben blitzschnell gemacht. Ich will das auf keinen Fall abwerten, aber ich hatte festgestellt: das hatte ich jetzt, und jetzt möchte ich einfach das glatte Gegenteil davon machen. Und ich habe gemerkt, das entspricht mir mehr. Das hat nichts damit zu tun, dass man die Leute zu etwas zwingt – man ermuntert sie dazu, für sich Abläufe zu finden, die man trainieren kann. Die dann verblüffend sein können. Dass Leute plötzlich hinten Augen haben und merken, wenn sich ihnen jemand nähert. Weil sie ein Gespür für einander entwickeln. Wie Trapezkünstler: Ich springe jetzt so, dass er mich fangen wird.

*Zu unserem Stück. Wir haben unser Orakel also über den Barbieri di Siviglia befragt und haben einige Dinge herausgefunden, die interessant werden könnten. Kannst du etwas darüber erzählen?*

HF Nein. Das Tolle ist das Unberechenbare, das Unvorhersehbare. Deswegen will ich nichts vorwegnehmen. Ich will dem Stück nicht vorgreifen – also dem, was es mir bis zur Premiere erzählt haben wird. Oder auch darüber hinaus. In Zürich habe ich *Die Physiker* von Dürrenmatt gemacht. Bei der Premiere hat mir gefallen, was die Schauspieler gemacht haben, das war alles gut. Dann habe ich eine der letzten Vorstellungen gesehen – und die Schauspieler haben mich dermaßen verblüfft. Ich dachte, ich sehe nicht richtig. Und ich habe noch einmal einen ganz anderen Blick auf die Sache bekommen. Der Vorgang ist, dass man während der Proben etwas pflanzt, das auf unterschiedliche Weisen wachsen kann. In der Oper kann das natürlich auch durch Umbesetzungen der Fall sein. Aber man muss merken: Ein Stück ist ein lebendiges Wesen – ein ewiges Leben. Mein Traum ist, mit einer Truppe ein ewiges Stück zu machen, das man immer wieder probt, immer wieder aufführt. Wo die Schauspieler dann irgendwann älter werden. Dann stirbt jemand, und es kommt ein Nachfolger. Dass es immer weiterläuft, über Generationen, aber immer ein Stück bleibt, das sich weiterentwickelt. Dazu müsste ich allerdings eine eigene Truppe bilden, am besten mit Schauspielern und Sängern.

*Vielleicht kommt das Repertoiretheater so einer Idee sogar entgegen. Wir proben nun gerade an einer großen, traditionsreichen Institution. Zugleich fällt auf den Proben oft der Hinweis auf die Commedia dell'arte, das italienische Stegreifspiel aus dem 16. bis 17. Jahrhundert, aus dem Figuren wie der Harlekin hervorgegangen sind. Worin bestehen die Verbindungen?*

HF Ich habe in meiner Arbeit immer wieder auf dieses System referiert, weil mich der Ansatz der Commedia dell'arte interessiert: Der Darsteller oder die Darstellerin wählt eine Figur und entwickelt und verfeinert sie immer mehr, bis ins Alter. Wie bei den Marx Brothers. Harpo Marx kommt ins Bild und man weiß, jetzt kommt die Nummer mit der Harfe oder mit dem Klavier. Oder Groucho Marx kommt mit seinen großen Schritten gelaufen, man weiß, was es ist, aber man will es immer wieder sehen. Oder Clowns wie Charlie Rivel, der immer wieder sagt »Akrobat schön« und darauf sein ganzes Leben aufbaut. Die Arbeit mit Sängern kommt diesem Interesse auch entgegen: Sie bringen oft dieses Repertoire an Gesten und Stimmungen mit, und ich kann damit arbeiten. Darin besteht die Verbindung zur Commedia dell'arte – an der Arbeit mit einem gestischen Repertoire, das entwickelt, trainiert, verfeinert und immer wieder neu gespielt wird, sodass sich die Überraschungen aus der Variation ergeben. Man muss die Referenz auch nicht überstrapazieren, andere Referenzen sind für mich auch wichtig – das Spiel mit Übertreibung, wie wir es aus dem Stummfilm kennen. Die Übertreibung, die eigentlich vor allem eine Feier des Ausdrucks ist.

*Gioachino Rossinis Musik mit ihren berühmten Crescendi und ganz generell ihrem meisterlichen Umgang mit Rhythmus als theatralem Effekt scheint deiner Regiearbeit sehr entgegenzukommen. Wie ist dein Verhältnis zu diesem Komponisten?*

HF In der Vorbereitung auf den *Barbiere di Siviglia* habe ich mich zu ersten Mal wirklich intensiv mit Rossini beschäftigt und dabei schnell gemerkt, dass seine Art zu komponieren genau das trifft, was auch für den Kern meiner Arbeit wesentlich ist. Er singt mir quasi aus dem Herzen. Ich möchte nicht gern das Wort »modern« verwenden, weil das inzwischen so inflationär geworden ist. Mir geht es darum, dass Rossini Musik schreibt, der man anmerkt, dass eine neue Zeit angebrochen ist. Man könnte den *Barbiere di Siviglia* in dieser Hinsicht in eine Reihe mit Bizets *Carmen* und Wagners *Fliegendem Holländer* stellen. Auf alle diese drei Werke trifft das zu – eine andere Art zu denken, eine andere Art, sich zu bewegen. Rossini steigert die Bewegung bis zum Exzess, und in dem Exzess kündigt sich wieder diese neue, beschleunigte Zeit an. Nietzsche, der da-

rüber philosophiert, wie alles vollkommen anders wird, die vollkommen andere Virtuosität von Charlie Chaplin oder Duke Ellington: Das ist alles bei Rossini vorbereitet.

*In gewisser Weise scheint dein Theater an der Schnittstelle zwischen den beiden wichtigen Polen italienischen Theatertradition zu operieren, die letztlich auch den Barbieri di Siviglia hervorgebracht hat: Carlo Gozzi hat versucht, die Commedia dell'arte als Typenspiel in Masken zu konservieren, Carlo Goldoni wollte ein verschriftlichtes Theater und die Masken abschaffen, um eine deutlichere Charakterzeichnung zu erreichen.*

HF Und in Deutschland hat die Schauspielerin Caroline Neuber als Symbol des Bildungstheaters den Hanswurst öffentlich verbrannt. Man merkt die Folgen beim Publikum heute noch – wenn etwas komödiantisch wird oder zur Hanswurstiade, werden die Leute böse. Oder schämen sich sogar, weil sie gelacht haben. Diese körperliche Unverschämtheit, die schon die Nazis bekämpft haben, das ist genau das, was ich interessant finde. Das bedeutet auch, das Publikum ärgern, das Publikum verrückt machen, das Publikum verwirren – aber das sind keine aggressiven Vorgänge, das sind unterhaltsame Vorgänge. Und die wirken auch im Kopf. Es gibt eine Stelle bei Nietzsche im *Zarathustra*: »Seit es Menschen gibt, hat der Mensch sich zu wenig gefreut: das allein, meine Brüder, ist unsre Erbsünde«. Das kann ich nur unterschreiben. Ich möchte nicht, dass die Leute schuldbewusst aus dem Theater gehen und das Gefühl haben, dass sie dumm sind. Ich will, dass die Leute aus dem Theater gehen und sich fragen: Was war denn das jetzt? Was war denn hier los? Den Stücken, die ich entwickelt habe, wurde manchmal Sinnlosigkeit vorgeworfen. Ich finde, die Sinnlosigkeit ist, wo das Leben eigentlich erst anfängt.

*Vielleicht könnten deine Bühnenvorgänge eher als Sinnproduktion beschrieben werden. Du hast diese Technik einmal mit einer Bühnenszene beschrieben: Wenn ein Darsteller ganz neutral und unscheinbar dasteht, sein Gegenüber aber spielt, sich wie wahnsinnig vor ihm zu fürchten, dann beginnt eine Kette von Bedeutungen, die nichts mit dem zu tun hat, was der erste Darsteller vielleicht zeigen sollte oder wollte. Der Sinn von dem, was er tut, ergibt sich neu aus der Reaktion seines Umfelds, das heißt: Wenn sich der zweite Darsteller so verhält, als wäre an dem ersten irgendetwas unheimlich, dann werden das irgendwann auch alle anderen finden: Andere Darsteller, das Publikum. Für mich hat das immer bedeutet: Seid euch eurer Realität nicht zu sicher. Eigentlich ist das gesellschaftskritisches Theater.*







HF Ich beabsichtige das nicht. Aber ich denke, dass das Theater, das den Skandal mit vermeintlich eindringlichen Mitteln sucht – literweise Blut und Sex auf der Bühne, wie unbeholfen auch immer – einfach nicht mehr möglich ist. Ich glaube, dass das Provokante – wenn überhaupt – nur die Form sein kann. Dass du etwas machst, bei dem die Leute sagen: Das gibt's doch nicht. Ich rechne darauf nicht, ich arbeite ja nicht auf einen Skandal hin. Aber ich merke, dass Leute wirklich aggressiv werden durch das, was ich mache.

*Was wir oft in deinen Arbeiten sehen, was auch in der Arbeit am Barbieri eine Rolle gespielt hat, ist der klassische Clown-Konflikt: Die Schwierigkeit, ein Hindernis zu überwinden, die Tücke des Objekts. Darin liegt eine Tragik, die wir von großen Komikern kennen, auf die du öfter referierst. Du hast Charlie Rivel genannt, die Marx Brothers ...*

HF ... Grock, Charlie Chaplin, Buster Keaton, Stan Laurel und Oliver Hardy ... Oder auch diese unglaublichen komischen Stummfilme aus der Zeit der Oktoberrevolution. Und Max Linder, der elegante Komiker, von dem sich Anteile bei Chaplin wiederfinden ...

*Das heißt, wie bei diesen Künstlern geht es bei deiner Komik auch immer um die tragische Grundlage, die Fallhöhe?*

HF Komik ist immer vieldimensional, hat viele Gründe, und die dahinterliegende Tragik gehört dazu. Und ich glaube, um die Verwirrung durch die Komik zuzulassen und in ihre Tiefe vorzudringen, braucht es auch keine großen intellektuellen Leistungen. Leistung ist überhaupt ein furchtbares Wort in diesem Zusammenhang. Es braucht dafür vielleicht eine geistige Energie – die aber jedem zugänglich ist. Jeder ist in der Lage, eine geistige Schwingung zu haben, nur wird den Leuten im Theater so oft vermittelt, dass sie alle dumm sind. Und dass sie einen Intellektuellen brauchen, der ihnen sagt, was Phase ist. Dabei ist das Theater genau der Ort, an dem sich Leute gegenüber treten, die sich zeigen, dass sie auf derselben Ebene sind. Ich kehre das Verhältnis auch manchmal gerne um und zeige mit meinem Ensemble die Bühne als den Ort, wo wirklich alle völlig bescheuert sind. Ich habe oft zu meinen Darstellern gesagt: Richtigen Schwachsinn zu spielen ist eine hohe geistige Leistung. Und jemand, der in unseren Augen schwachsinnig ist, kann übrigens häufig Dinge sagen, die kein anderer sagen kann. Die vermeintlich Schwachsinnigen sind letztlich die von Gott Geküssten.

*Noch eine Frage zu deinen Räumen: Du hast die Bühnenräume zu all deinen Inszenierungen selbst gestaltet. Es sind fast immer abstrakte Räume, die manchmal an die Orte erinnern, die uns in Träumen begegnen. Wie findest du deine Bühnenräume?*

HF           Assoziativ. Bei *Pfusch* an der Volksbühne hat mich der technische Leiter auf dem Flur gefragt, was wir eigentlich für eine Bühne machen. Dann habe ich überlegt: Eine große Röhre, die man rollen kann. Ein Schwimmbecken, mit Wasser drin. Mit einem Sprungbrett, das irgendwann abbrechen kann. Und vorne an der Rampe elf Klaviere, die nicht mehr so richtig funktionieren. Auf der Bauprobe haben wir dann entschieden, dass in dem Schwimmbecken kein Wasser ist, sondern ein Trampolin. Und so ist das entstanden. Manche Bühnenbilder habe ich am Computer simuliert. Bei *Ohne Titel No. 1*, das bei den Wiener Festwochen gelaufen ist, hat mir ein Zufall in die Hände gespielt. Ich hatte das Sofa selber modelliert, aber dann den Werkstätten irgendwelche Maße angegeben, die mir richtig erschienen. Als es dann fertig war, war es riesenhaft überdimensioniert. Die hatten mir das gezeigt, mich erst noch beruhigt, ich solle nicht ausrasten. Ich habe es gesehen und gewusst: Das ist es. Das ist fantastisch. Zufällig hatten dann alle Darsteller genau nebeneinander darauf Platz. Solche Sachen sind öfter passiert. Irgendwelche Fehleinschätzungen, die dann zum Ergebnis geführt haben.

*Hast du irgendwann gedacht, der Barbier von Sevilla muss bunt sein, sich bewegen, transparent sein?*

HF           Nein. Ich habe gedacht: Ich würde gerne mal so ein Bühnenbild machen. Das Stück muss dann in den Raum passen. Das ist auch ein Teil der Befragung des Werkes.

*Das Gespräch führte Nikolaus Stenitzer*

Sabrina Zwach

EROBERER VON  
UNBEKANNTEN  
RÄUMEN

*Herbert Fritsch*

Um zu Beginn die wichtigste Frage zu klären: Herbert Fritsch wird stets für einen Österreicher gehalten – ist er aber nicht!

Herbert Fritsch, 1951 in Augsburg geboren, wächst zunächst bei seinen Großeltern in der Oberpfalz, später bei seinem Vater in Hamburg auf. Die Mutter ist mit einem amerikanischen GI in die USA ausgewandert. In Hamburg besucht er die katholische Bonifatiuschule. Der katholische Glaube hat ihn stark geprägt, die Gewänder, das Ritual, der Weihrauch, das Monumentale der Orgel. Später spielen Drogen und die damit verbundene Kleinkriminalität eine große Rolle. Fritsch knackt in den 1970er Jahren Apotheken und wird verhaftet. »Als ich das erste Mal durch eine zerbrochene Scheibe gegangen bin, war das ein Gefühl, das mich mein ganzes Leben begleitet hat. Man steht in einem Raum, den man sich erobert hat«, sagt Fritsch 2013 in einem Interview der *Berliner Zeitung*. Das Gleiche gilt für seine Inszenierungen: Die Bereitschaft zum Risiko ist geblieben und der Drang, immer neue Räume zu erobern und zu bespielen.

Ein Jugendrichter setzt die anstehende Haftstrafe aus – mit der Bedingung, dass Fritsch eine Ausbildung beginnt. Er entscheidet sich für die Ausbildung an der Schauspielschule Otto Falckenberg in München. Dort bleibt er nur ein Jahr und spielt zunächst an den Münchner Kammerspielen, dann ist er als Schauspieler für Film und Theater und als Sprecher zahlreicher Hörspiele tätig.

In München lernt er dann auch einige Jahre später Frank Castorf kennen und spielt 1990 in dessen Inszenierung von G. E. Lessings *Miss Sara Sampson* den Mellefont. Die beiden haben einander gesucht und gefunden und Fritsch geht mit Castorf an die Volksbühne nach Berlin, wo er bis 2007 zu den prägendsten Akteuren zählt und sich den Ruf eines anarchischen Ausnahme-schauspielers erarbeitet.

Frank Castorf sagt 2017, als Fritsch den Theaterpreis der Stiftung Preußische Seehandlung erhält, über Fritsch als Schauspieler: »Wir haben viele sehr verschiedene Schauspieler an der Volksbühne gehabt. Und das Schöne war, dass die Verschiedenheit das ist, was einen zusammenführt. Und Herbert war immer besonders verschieden, weil er auf diesen Körper aufmerksam gemacht hat, auf diese Überforderung, auf dieses Nackte.«

Parallel zu seinem Engagement an der Volksbühne ist Herbert Fritsch als Medienkünstler und Filmregisseur tätig und kreiert sein gesamt-künstlerisches Projekt *hamlet\_X* in Berlin. Er gilt mit diesem Projekt als Pionier der digitalen Kunst beziehungsweise derjenigen, die den digitalen Raum als Bühne für künstlerische Projekte erkannt haben.

Herbert Fritsch beschäftigt sich mit dem neugeborenen Internet und den sogenannten Chatrooms. Weil ihn das »Chatten« als solches augenblicklich langweilt, kopiert er den gesamten *Hamlet*-Text und schickt ihn in die verschiedenen Chatrooms, unter dem Benutzernamen »hamlet\_X«. Die unmittelbare Folge: Herbert Fritsch wurde aus allen Chatrooms der ersten Stunden

des Internets verbannt und hat sie bis heute nicht mehr betreten. Auch hier war er als Einbrecher unterwegs, als Eindringling und Eroberer des neuen digitalen Raums. Geblieben ist der Name »hamlet\_X«, und inzwischen steht er für ein imposantes Werkkonvolut: In 111 Kurzfilmen, einem Kinofilm, einem Künstlerbuch und einer Performance erzählt Herbert Fritsch die *Hamlet*-Geschichte neu und unendlich facettenreich. *hamlet\_X* ist nicht Fritschs erster medialer Streich, denn bereits in den 1980er Jahren inszeniert er experimentelle Kurzfilme. So heißt das Genre zumindest offiziell – nicht für Fritsch, der mit Blick auf seine Filme von »absolut sehenswerten Blockbustern« spricht. Unter Titeln wie *Der Ohrenwurm*, *Der Zitterchor* oder *Die Suppe* schafft er filmische Kunstwerke mit Schauspieler\*innen wie Rufus Beck, Katja Riemann oder Peter Lohmeyer.

Während Herbert Fritsch also parallel zu seiner Arbeit als Schauspieler Filme inszeniert, erstarkt der Wunsch, als Theaterregisseur zu arbeiten. Seine erste Inszenierung, die er 1992 an der Berliner Volksbühne zeigt, basiert auf Daniil Charms' Text *Die herausfallenden alten Weiber*. Die neue Rolle als Regisseur bringt neue Möglichkeiten, auch eine neue Erkenntnis: Fritsch wird klar, dass er, will er sich als Regisseur entwickeln, die gewohnte Umgebung verlassen muss. Nach 14 Jahren an der Volksbühne verlässt er das Haus. Es ist dann Molières *Der Geizige*, den Fritsch 2005 in Luzern inszeniert und der gleichzeitig den Auftakt für einen neuen zu erobernden künstlerischen Raum bietet. Sein Weg führt über Halle, Wiesbaden, Magdeburg, Schwerin und Leipzig – und schließlich doch wieder nach Berlin. Mit *Die (s)panische Fliege* (2011) beginnt Fritschs zweite Periode an der Berliner Volksbühne, wo er erneut seine künstlerische Heimat findet, für viele Jahre. Mit seinem Ensemble schafft er dort Inszenierungen, die zu Theaterikonen werden und weltweit auf Festivals zu sehen sind.

Mit seiner Tätigkeit als Theaterregisseur wird Herbert Fritsch zum Bühnenbildner. Gleich zu Beginn seiner Regiekarriere stellt er fest, dass seine Inszenierungen Rauminszenierungen sind und er die Räume stets mitdenkt und gestalten will. Der Erfolg folgt auf den Fuß: 2012 wird er in der Kritikerumfrage der Zeitschrift *Theater heute* für sein Bühnenbild zur Inszenierung *Die (s)panische Fliege* zum Bühnenbildner des Jahres gekürt.

Fritsch denkt Theater immer als Bewegung, Klang und Rhythmus im Raum. Die Unterscheidung Theater, Musik-Theater oder Oper findet in seinem Denken nicht statt. Alles ist bei ihm Musik-Theater, alles Oper und am Ende klingende Körper im Raum. Die Körper sind das Zentrum der Theaterarbeit von Herbert Fritsch, auf sie konzentriert er sich: auf alle Komplexe, unterbewusste und bewusste Begierden, auf alle Verkrampfungen und Ekstasen und auf deren Energie. Die Körper verhalten sich zueinander im Fritsch-Raum, der durch die Körper der Schauspieler\*innen sichtbar gemacht und vereinnahmt wird. Zirkensisch ist das Theater von Herbert Fritsch, denn die Grundlage all seiner künstlerischen Arbeit ist das Spielen, und seine

→  
Herbert  
Fritsch bei den  
Proben zur  
Neuproduktion  
von *Il barbiere di  
Siviglia*



Begeisterung gehört dem Artistisch-Clownesken ebenso wie der Verzauberung des Publikums. Anders formuliert: Fritschs Theater ist unbedingt unterhaltsam auf hohem Niveau. Fritsch-Schauspieler\*innen sind Artist\*innen, verausgaben sich, sind mutig, lustig, hochkonzentriert, sind Musiker\*innen, Sänger\*innen und niemals cool oder lässig.

Herbert Fritschs Regiehandschrift ist geprägt von den Einflüssen der Commedia dell'arte: Die Artistik, die archetypische Figurenkonstellation, die Buntheit der kunstvollen Kostüme, Masken und Bilder entstammen dieser alten Theaterform und sind immer wieder aufs Neue Inspiration für die Theaterarbeit des Regisseurs. Und Herbert Fritsch ist ein spielender Regisseur. Er erklärt nicht, er spielt mit und vor. Herbert Fritsch kennt die Nöte und Sorgen seiner Schauspieler\*innen, weil er sie alle schon selbst erlitten und erlebt hat, er denkt seine Inszenierungen von der Bühne aus immer mit dem Ziel, bei jeder Inszenierung eine Wand zu durchbrechen und wieder einen neuen Raum erobert zu haben.

2016 wird die gesamt künstlerische Leistung von Herbert Fritsch gewürdigt, als er den mit 10.000 Euro dotierten 3sat-Preis beim Berliner Theater-treffen erhält. »Ausgezeichnet wird der Regisseur, Schauspieler, Medienkünstler und Bühnenbildner Herbert Fritsch für seine Gesamtleistung, die den Begriff ›Sensationsdarsteller‹ neu fasst«, begründet die Jury ihre Entscheidung. »Der Bühnenmensch Fritsch, in Rollen vor allem an Frank Castorfs Volksbühne ein herausfordernd unverschämter, spieltoller Extremist, hat als Regisseur zur Form gefunden, die das Anarchische bezwingend komisch bewahrt und ein virtuos rhythmisiertes, elastisches Körper-Sprache-Klang-Erlebnis der kontrollierten Ekstasen schafft: Intensivstation Theater.«

Zur Musik hat Fritsch ebenfalls genaue Vorstellungen, doch noch komponiert er nicht! Im Kontext seiner Theaterinszenierungen arbeitet er kontinuierlich mit dem Theatermusikkomponisten Ingo Günther. Die Musik einer Inszenierung wird von Beginn an mit dem Raum mitentwickelt und mitgedacht. In der Konzeptionsphase entsteht die Instrumentierung und ein musikalisches Setting. Das reicht vom klassischen Flügel bis zur Band, vom Orchester bestehend aus elf Klavieren bis zum Marimbaphon oder zum Solo mit elektrischem Milchschaumer. Während der Proben entwickelt sich die Musik und schreibt sich kontinuierlich mit den Schauspieler\*innen und Szenen fort. Herbert Fritsch wächst in den 1960er und -70er Jahren mit Rockmusik auf, liebt beispielsweise Jimi Hendrix und verehrt Frank Zappa. Oper interessiert ihn brennend, und so beginnt er 2012 mit großer Neugier Opern zu inszenieren: *Die Banditen* von Jacques Offenbach in Bremen und Péter Eötvös' *Drei Schwestern* in Zürich stellen den Auftakt dar. Mozarts *Don Giovanni* an der Komischen Oper Berlin und Paul Linckes *Frau Luna* an der Volksbühne folgen. Henry Purcells *King Arthur* und György Ligetis *Le Grand Macabre* inszeniert er in Zürich und Luzern, Richard Strauss' *Salome* ebenfalls in Luzern und Peter Maxwell Davies' *Mr. Emmet Takes a Walk* in Freiburg.



*Ohne Titel Nr.1* ist dann seine erste, von ihm selbst so bezeichnete Oper, sie hat 2014 in der Volksbühne am Rosa-Luxemburg-Platz Premiere. Die Inszenierung kommt – obwohl das Ensemble wortreich kommuniziert – ganz ohne konkrete Sprache aus, das Stück ist eine choreographierte Grotteske basierend auf der Musik von Ingo Günther im Fritsch-Bühnenbild: Eine leere Bühne, ausgelegt mit einem die gesamte Bühne bedeckenden Bühnentuch mit Holzoptik-Print. Einziges Objekt ist ein gigantisch großes Sofa in der Bühnenmitte, bezogen mit demselben Stoff, auf dem das gesamte Ensemble Platz findet und auf das die Darsteller\*innen, wenn ihnen danach ist, von hinten vermittelt eines Trampolins springen, sodass einem vom bloßen Zusehen der Angstschweiß auf der Stirn steht. Mit *Ohne Titel Nr.1* wird Fritsch zum Berliner Theatertreffen eingeladen. Insgesamt zehn Mal ist er dort zu Gast, sieben Mal als Regisseur und drei Mal als Schauspieler. Seine Inszenierungen wie *Nora oder Ein Puppenhaus*, *Die (s)panische Fliege*, *Murmel Murmel* oder *der die mann* sind legendär, nicht zuletzt wegen seiner überwältigenden Bühnenbilder, die stets an Installationen erinnern und Theater und bildende Kunst verbinden.

Nach bereits drei Inszenierungen am Burgtheater wird Herbert Fritsch mit seinem *Barbiere di Siviglia* für sich und Wien den nächsten Raum erobern: die Wiener Staatsoper. Was läge da näher, als mit einem anekdotischen Österreich-Bezug zu enden?

Bei den Wiener Festwochen zeigten wir 2015 *Ohne Titel Nr.1* im Burgtheater. Herbert Fritsch war so freudig erregt und voller unbändiger Energie, dass er ins Krankenhaus eingeliefert werden musste. Als ich ihn dort wenige Minuten nach seiner Aufnahme und Untersuchung traf, sprach er mit Grabesstimme über sein baldiges Ableben und den Trost, den er hätte, wenigstens in Wien sterben zu dürfen. Als ich ihm sagte, dass die Vorstellung sehr gut angekommen sei und in einer Stunde das Publikumsgespräch beginnen würde, zog er sich an und sagte: »Na dann, hopp, wir müssen!«

# *Den Barbier überdenken, um auf Almaviva zurückzukommen*

Gibt es wesentliche Unterschiede zwischen *Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht* (der Oper, die zum ersten Mal beim Karneval 1816 in Rom in Szene ging) und dem *Barbier von Sevilla* (der Oper, die sich in der Rezeption der letzten 200 Jahre etabliert hat)? Meine Antwort ist ja! Allerdings meine ich nicht die kleinen – oder auch großen – Veränderungen im Laufe der Überlieferung wie Notenänderungen, gestrichene und ausgetauschte Passagen oder Stimmtranspositionen, die in einer Oper des frühen 19. Jahrhunderts üblich waren, sondern vielmehr jene, die den Sinn des ganzen Dramas betreffen. Ich glaube – und das mag vielleicht verwundern –, dass Rossinis schon immer höchst populäres Meisterwerk missverstanden wurde, und auch mitten in der Rossini-Renaissance weiterhin missverstanden wird, mehr als fünfzig Jahre nach der ersten kritischen Ausgabe von Alberto Zedda, dessen »gereinigte« Partitur (konsolidiert in den Ausgaben Patricia B. Brauner, 2008, und von Zedda selbst, 2009) den ursprünglichen Absichten des Komponisten entspricht. Ich möchte sogar behaupten, dass der Bekanntheitsgrad dieser Oper in umgekehrtem Verhältnis zu ihrem Verständnis steht.

## Der wahre Graf: Der Tenor von Sevilla

Hinsichtlich der »Originalpartitur« ist auf eine Eigentümlichkeit hinzuweisen: Die Arie des Grafen »Cessa di più resistere« wird heute nach wie vor innerhalb des dramatischen Geschehens als überflüssig betrachtet, als eine Art Konzertarie, die Rossini dem Tenor Manuel García (dem ersten Interpreten des Grafen Almaviva, geboren in Sevilla und Star der Sängertuppe) widerwillig zugestanden habe. Deshalb wird diese Arie normalerweise bei Theateraufführungen nicht gespielt und oft auch bei Aufnahmen weggelassen. Dieser Schnitt hat dazu beigetragen, den *Almaviva* (mit Tenor in der Titelpartie) zum *Barbier* (mit Baritonbuffo) werden zu lassen. Man unterschätzt die Tatsache, dass »Cessa di più resistere« nicht mit einer »Aria di sorbetto« zu vergleichen ist, sondern im Gegenteil das große Rondo mit Chor des Titelhelden darstellt. Hinsichtlich Länge, Form und Position ist diese Arie das wichtigste Solostück, vergleichbar mit den Arien »Pensa alla patria« in *L'italiana in Algeri* oder »Nacqui all'affanno« in *La Cenerentola*, die weit davon entfernt sind, nur als Option betrachtet zu werden. Für das Schlussrondo der *Cenerentola* verwendete Rossini bekanntlich die ein Jahr zuvor für García entstandene Musik. Es mag durchaus zutreffen, und ich glaube, es stimmt sogar, dass diese Musik *Cenerentola* besser in der Kehle liegt als dem Grafen Almaviva: Aber das sollte uns nicht davon abhalten, den *Almaviva/Barbier von Sevilla* auch auf dieser Basis zu beurteilen.

»Cessa di più resistere« ist, so wie es vom Librettisten Sterbini und von Rossini entworfen wurde, ein kohärentes Stück innerhalb des Dramas, das auf *Le barbier de Séville* von Beaumarchais beruht. Die Tenorarie findet jedoch, im Gegensatz zu den meisten anderen Stücken der Oper, keine Entsprechung in der französischen Komödie. Dennoch unterbricht sie nicht unnötigerweise die Handlung, wie oft behauptet wird, sondern führt sie vielmehr zu Ende: Der Streit zwischen Bartolo und dem Grafen Almaviva um die Hand Rosinas geht genau in der vorletzten Nummer zu Gunsten des Grafen aus, wenn der spanische »Grande« seine standesgemäßen Vorrechte gegenüber Bartolo sinngemäß mit folgenden Worten durchsetzt: »Sei du still, hier herrsche ich, und es wird das gemacht, was ich will«. Die letzte Nummer, der Schlussgesang aller Beteiligten, ist ein simpler Abschied an die Zuschauer nach vollendeten Tatsachen und könnte gerade so gut vor gesenktem Vorhang gesungen werden: Es besiegelt die Oper, aber nicht das Drama, das schon zuvor seinen Ausgang gefunden hat. Im Rezitativ, das der Arie vorangeht, zwang der Graf Basilio dazu, bei seiner Hochzeit als Trauzeuge zu fungieren, indem er ihn vor die Wahl stellte: entweder ein wertvoller Ring oder zwei Pistolenschüsse in den Kopf. Nicht so in der Komödie von Beaumarchais: Dort gewann der Graf die Partie gegen Basilio und Bartolo nicht über Gewaltandrohung, sondern im Gegenteil durch seine gutherzige, schon fast väterliche Art und Weise. Das Rossini'sche Finale zeigt

uns also, dass der Graf die Heirat mit Rosina vielmehr sich selber und seinem Rang zu verdanken hat, nicht so sehr der Hilfe Figaros, wie man es üblicherweise glaubt.

Nicht nur am Schluss der Oper kommt es zu einer Machtdemonstration des Grafen, schon im ersten Finale geschieht etwas Ähnliches. Ich beziehe mich hier auf den entscheidenden Bühnencoup, der bei Beaumarchais fehlt und der sklavisch genau der Finalszene aus *Il califfo di Bagdad* folgt, einer Oper, die zweieinhalb Jahre zuvor in Neapel entstand und von Manuel García komponiert und interpretiert wurde (die Betätigung Garcías als Komponist war keine Ausnahme: sein musikalisches Werk ist umfangreich und umfasst alle Gattungen, vom Musiktheater über Kirchenmusik bis hin zu Liedern in seiner spanischen Muttersprache).

Der abschließende Teil des ersten Finales in beiden Opern ist folgender: Graf wie Kalif haben sich – verkleidet in armseligen Gewändern – in Schwierigkeiten gebracht. Der Graf benimmt sich wie ein Betrunkener, vollführt ein Höllenspektakel im fremden Haus und droht alles kurz und klein zu schlagen, während der Kalif mit einem Einbrecher verwechselt wird. Plötzlich hört man es klopfen: Die Ordnungskräfte stehen vor der Tür. Nachdem sie eingetreten sind und den Eindringling umgehend als Schuldigen ermittelt haben, wollen sie ihn verhaften und ins Gefängnis abführen. Aber nun gibt sich García alias Graf/Kalif heimlich dem Chef der Ordnungshüter, dem Offizier im Barbier bzw. dem Richter im Califfo zu erkennen: Dieser zieht in der Folge ehrerbietig seine Männer zurück und huldigt dem verkleideten »Boss«, womit er die unwissenden Anwesenden in Verwirrung stürzt. Graf und Kalif entgehen also nicht nur dem Gefängnis, sondern sehen sogar die anderen in Achtungsstellung oder in Verbeugung vor sich. Dieser Wechselfall ist eine völlige Umkehrung der Situation, wie wir sie bei Beaumarchais vorfinden, wo die Wache nicht auftaucht und sich nicht einmal Figaro blicken lässt. Es fehlt also bei Beaumarchais eine Szene mit einer wachsenden Anzahl Protagonisten und stetig steigender dramatischer Spannung, die so typisch für das Zwischenfinale des Melodrams im frühen 19. Jahrhundert ist. Bei Beaumarchais scheitert der Einfall in Bartolos Haus kläglich und der Graf ist gezwungen, mit leeren Händen abzuziehen.

Wenn auch der Einfluss von Manuel García auf die Entstehung des *Barbiere* als Komponist des *Califfo di Bagdad* beträchtlich war, so glaube ich doch, dass seine Figur als Sänger und Darsteller für die Konzeption von Rossinis Meisterwerk eine noch größere Rolle spielte. Wirft man nämlich einen Gesamtblick auf die Karriere von García (speziell auf die Jahre 1812–1815 in Neapel, gegen deren Ende er zum ersten Mal mit Rossini in der *Elisabetta regina d'Inghilterra* zusammenarbeitete), so kann man feststellen, dass er immer entschiedene, jähzornige und herrische Rollen bevorzugte, sowohl in den ernstesten als auch in den komischen Opern (die zeitgenössischen Kritiker umjubelten ihn insbesondere als Titelheld in *Otello*, der nur wenige Monate

nach *Almaviva* in Neapel entstand, als Don Giovanni sowie als Almaviva selbst, auch als jenen aus Mozarts *Nozze di Figaro*, den er bereits in den Jahren vor 1816 interpretierte). Auf diese Weise versteht man vielleicht, warum Sterbini und Rossini aus dem Grafen Almaviva eine so autoritäre Figur machten (sehr viel stärker als bei Beaumarchais), der in den entscheidenden Momenten all seine Vorrechte als spanischer »Grande« geltend macht, sich als Richter aufführt und Rosina aus den Klauen des Vormunds befreit.

Während die noble Arroganz des Grafen am Schluss der Oper, zusammen mit dem Rondo »Cessa di più resistere« von der Rezeption kaum beachtet wurde, so ist jene, die er im ersten Finale an den Tag legt, immer wahrgenommen worden, wie es anders gar nicht sein kann. Dieser Umstand ist nicht zu unterschätzen und wurde von einem Stendhal auch nicht verkannt, als er dem Bühnencoup im ersten Finale sogar eine mafïöse Lesart gab:

»Die Verhaftung des Grafen, seine sofort darauf erfolgende Freilassung und die Ehrerbietung der gesamten Gendarmerie erinnert mich an die Art von Recht, die in Palermo noch bis vor wenigen Jahren herrschte [und, wäre anzufügen, offenbar auch in Bagdad]. Ein Franzose, ein großer, schöner und durchaus nicht eingebildeter Mann, mehr bekannt für seine milde Höflichkeit als für seinen Mut, wird im Theater von einem Mächtigen grob beleidigt und gibt ihm die verdiente Strafe. Der junge Franzose wird gewarnt, beim Hinausgehen auf der Hut zu sein, und tatsächlich wird er von dem adligen Sizilianer angegriffen. Der Franzose, der den Umgang mit Waffen perfekt beherrscht, entwaffnet seinen Gegner, ohne ihn zu töten, und ruft im Glauben, er sei in Paris, die Wache. Diese, die ja ohnehin beim Überfall gegenwärtig war, beeilt sich, den Schuldigen zu verhaften, dieser jedoch artikuliert mit würdevoller Miene seinen Namen. Die Wache entfernt sich, unter tausend unterwürfigen Entschuldigungen; hätte der Sizilianer nur noch ein Wort hinzugefügt, so wäre der Franzose der Verhaftete gewesen.« Ich füge noch hinzu, dass der Graf, wenn er es in diesem Moment nur gewollt hätte, Rosina mit sich hätte nehmen können, niemand hätte ihn daran gehindert. Aber er kann es nicht tun, da er sich noch im ersten Finale befindet und die Oper nicht auf halber Strecke ihr Ende finden kann.

Um besser zu verstehen, wie sehr die Figur Garcías die Entstehungsgeschichte der Oper beeinflusst hat, ist es sinnvoll, einen Blick auf die wechselvollen Geschehnisse am Teatro Argentino in Rom während des bewegten Karnevals 1816 zu werfen. Dass García der Star der Saison und um Längen am besten bezahlt war (besser als die anderen Sänger und als Rossini), ist eine Tatsache; allerdings war er – und das ist ein wichtiger Aspekt – bis zur Aufführung des *Almaviva* durchaus unterbeschäftigt. *Almaviva* oder *Die nutzlose Vorsicht* konnte nur mit enormer Verspätung fertig und auf die Beine gestellt werden und wurde vor Spielzeitende nur wenige Male aufgeführt (aufgrund der obligatorischen Schließung der Theater am Ende des Karnevals nur sieben Mal). Im Ganzen zählte die Saison 39 Vorstellungen: in den ersten

»Ebenso wie in Bildern die Farbe  
anregender ist als die Linien-  
zeichnung, weil sie lebensecht  
ist und eine Illusion erzeugt,  
so wirkt in der Dichtung  
Unwahrheit in Verbindung mit  
Glaubwürdigkeit einprägsamer  
und bereitet mehr Freude  
als das in Metrum und Sprache  
äußerst kunstvolle Werk,  
das aber der Phantasie und  
Erfindung mangelt.«

Plutarch: *Moralia*



32 Aufführungen war tatsächlich nicht der kaum mit Gold aufzuwiegende Tenor Hauptprotagonist, sondern die als Notbehelf engagierte Contraltistin Gertrude Righetti-Giorgi. Der Impresario Francesco Sforza-Cesarini hatte sich als Star der Truppe die Contralistin Elisabetta Gafforini gewünscht und engagierte García erst im allerletzten Moment, als zwei ältere Partituren, die neben der neu zu komponierenden Oper (Almaviva) aufgeführt werden sollten, bereits ausgewählt waren, nämlich *L'italiana in Algeri* und *La cameriera astuta* von Ferdinando Paini, die beide einen Contralto als Hauptrolle aufwiesen. *L'italiana in Algeri* worin der Tenor gegenüber dem Contralto musikalisch wie dramatisch zweifelsfrei eine untergeordnete Rolle spielt, wurde 31 mal gespielt. Unter diesen Umständen musste in der neuen Oper natürlich García brillieren, oder anders gesagt, die teure Investition musste sich nun auszahlen. Das wird auch von der Righetti-Giorgi selbst bestätigt, als sie in einem wenige Jahre nach der Uraufführung des Almaviva verfassten Schreiben das Libretto als »ein Textbuch ... dessen Hauptrolle für den Tenor García bestimmt war« bezeichnete. Diese Überlegungen klären den Sinn des berühmten *Avvertimento al pubblico* (Vorwort an das Publikum), das dem Uraufführungslibretto vorangestellt ist, und beseitigen die Zweifel über Rossinis vermeintliche Verlegenheit, das so erfolgreiche, bereits zuvor von Paisiello bearbeitete Sujet Beaumarchais' zu vertonen. Die Oper von Paisiello war bereits 34 Jahre alt, und man sah jenen Komponisten sicher nicht als Rivalen Rossinis an, zumal seine Opern immer seltener aufgeführt wurden. So auch sein *Barbier von Sevilla*, der in Rom wahrscheinlich gar nie aufgeführt worden ist. Die Erwähnung Paisiellos im Vorwort scheint mehr ein (ungeschickter) Versuch, den wahren Grund für die Titeländerung zu verschleiern, nämlich den bestbezahlten Sänger zum Hauptdarsteller der Oper zu machen, was freilich schon mindestens seit Metastasios Zeiten üblich war. Bezüglich des berühmten »Fiaskos« (welches durch einen kürzlich wiedergefundenen Brief Rossinis an seine Mutter bestätigt wird), gewinnt man aus den Papieren des Argentina-Impresarios Francesco Sforza-Cesarini den Eindruck, dass seine Ursache im Krawallschlagen einer feindlichen Claque vom Teatro Valle lag. Diese Gruppe war zum Teatro Argentina gekommen, um den Erfolg der Oper zu verhindern, vor allem um dem Theater und dessen Impresario zu schaden und nicht eigentlich Rossini, von dem ja gleichzeitig zwei andere Opern (*Torvaldo e Dorliska* und *L'inganno felice*) am Valle gegeben wurden: Rossini machte sich selber Konkurrenz in diesem Karneval. Von dem Moment an, in dem das Publikum die Oper ohne planmäßige Störungen hören konnte, war sie ein voller Erfolg und blieb es bis heute.

Es gibt einen anderen wichtigen Umstand, der die verzerrte Rezeption des *Barbiers* verständlicher macht. Dass die Hauptperson der Oper ein Tenor ist, ist für sich genommen schon merkwürdig. Zunächst für Rossinis komische Opern, aber im Grunde auch für die Gattung der komischen Oper überhaupt, in der normalerweise die Primadonna und der Buffo in der stimmli-



chen und dramatischen Hierarchie höher angesiedelt sind als der Tenor. So war es auch in der Aufführungsgeschichte des *Barbiers* nach dessen Uraufführung. Ein flüchtiger Blick auf die Besetzungslisten der folgenden 200 Jahre genügt, um sich zu vergewissern, dass der Graf meist von einem Sänger interpretiert wurde, der weit entfernt von den Möglichkeiten eines García war, also von »tenorini« wie damals die Tenöre in komischen Opern genannt wurden. Diesen Terminus kann man im technischen Sinne verstehen (klares Timbre, hohe Stimm lage mit wenig Volumen) oder auch hierarchisch, indem er einen rangniederen Tenor gegenüber den Tenören der Opera seria beschreibt. In beiden Fällen aber handelt es sich um einen Tenor, dessen Charaktermerkmale jenen Garcías entgegenstehen, den man wohl eher als »tenorone« bezeichnen muss.

## Der wahre Figaro

Nach allem, was über die Rolle des Grafen gesagt wurde, stellt sich die Frage, was denn Figaros Funktion in Rossinis Oper ist. Die Neudefinition des Grafen beinhaltet auch ein Überdenken der Rolle von Figaro, der gegenüber dem Original von Beaumarchais viel chaotischer und unschlüssiger wirkt. Dieses Adjektivpaar mag erstaunlich anmuten für den überschäumenden Barbier, der gewöhnlich als Held der Geschichte angesehen wird. Aber man verwechselt Figaros Lebendigkeit (unaufhaltsam und mitreißend, von Anfang an mit seiner Cavatina »La ran la lera | la ran la la«) leicht mit Fähigkeit. Die Tatsache, dass er bis zur Atemlosigkeit springt und singt und sich als Alleskönner anpreist, täuscht darüber hinweg, wie seine »vorzüglichen Einfälle« wirklich enden: sie gehen alle systematisch schief. Figaro ist derjenige, der versucht, dem Grafen zu helfen, doch ihm fehlen gänzlich die strategischen Mittel: Seine Intelligenz ist von kurzer Reichweite und manifestiert sich nur in schlagfertigen und scharfsinnigen Bemerkungen; doch wenn es darum geht, einen Schlachtplan zur Einnahme von Bartolos Festung zu entwickeln, scheitert er vom Anfang bis zum Ende. Aber er amüsiert, und dies ist in einer Komödie die Funktion des buffo, und somit wird sein Verhalten nie als Scheitern verstanden.

Einige Vergleiche mit der Figur Beaumarchais' bestätigen diese Sichtweise. Der französische Figaro ist ein Faktotum aus Not, weil das Leben hart ist und man sich arrangieren muss; Rossinis Figaro jedoch stellt ein Faktotum aus Neigung dar, weil seine unbändige Vitalität ihn dazu bringt, tausend Dinge gleichzeitig zu tun – denn eine einzige Tätigkeit könnte ihn nicht befriedigen. Der Originalfigaro hat Hunger gelitten, er lebt mehr schlecht als recht und kann es sich nicht leisten, einen Auftrag abzulehnen; er lacht, um nicht zu weinen und ist im Grunde ein armer Kerl, der gute Miene zu bösem Spiel macht. Rossinis Figaro hat keine finanziellen Probleme: Er hat immer

Geld in der Tasche und man kann ihn sich nicht anders vorstellen als mit einem prahlerischen Grinsen, ist er doch die Personifikation von Fröhlichkeit und Lebensfreude.

Ein anderer wichtiger Unterschied zu Beaumarchais zeigt sich im Duett mit Rosina »Dunque io son«. Der Wettstreit, wer von beiden nun der Verschlagene sei, steht nicht im Original. Bei Beaumarchais fehlt vor allem der Clou: Figaro ermuntert Rosina, einen Brief an »Lindoro« zu schreiben (»Presto presto; qua un biglietto« – »Rasch, rasch, hier ist ein Blatt«), sie aber spielt die Spröde und heuchelt Schamhaftigkeit, doch plötzlich holt sie einen fertig geschriebenen Brief hervor und bringt den Barbier in Verlegenheit (»Un biglietto? ... eccolo qua« – »Ein Blatt? ... hier ist es«). Nun ist Figaro gezwungen, sich und dem Publikum die eigene Niederlage einzugestehen (»Già era scritto! ... oh ve' che bestia! | E il maestro io faccio a lei« – »Schon ist's geschrieben? Ei, die Schelmin! Und ihr Meister wollt ich sein!«), und diese ist um so schmerzhafter und komischer, da er selbst den Wettstreit angezettelt hatte (bei Beaumarchais nimmt Figaro den fertig geschriebenen Brief ohne Kommentar zur Kenntnis).

Bezüglich der Tricks finden wir im ersten Finale den Beweis, wie untauglich die »vorzüglichen Einfälle« (»invenzioni prelibate«) sind, mit denen der Barbier im Duett mit Almaviva »All'idea di quel metallo« so sehr geprahlt hat, nämlich den Grafen als Soldat verkleidet und obendrein betrunken in Bartolos Haus eindringen zu lassen. Warum sollte auch der wachsame und ausgesprochen argwöhnische Bartolo einem betrunkenen Soldaten Vertrauen schenken (so Figaro im Duett: »Perche d'un che poco e in sé, | che dal vino casca già, | il tutor, credete a me, | il tutor si fiderà« – »Weil einem, der nicht ganz bei Sinnen ist und vom Wein schon torkelt, der Vormund, glauben Sie mir, keinen Argwohn entgegenbringen wird«)? Und in der Tat traut ihm Bartolo keineswegs, vielmehr riskiert der Graf wegen des »vorzüglichen Einfalls« geradewegs im Gefängnis zu landen (man beachte, dass sich die Worte »Che invenzione prelibata« im Libretto nicht finden, sondern erst in Rossinis Partitur, wo sie dauernd wiederholt werden: Vielleicht eine ironische Vorwegnahme Rossinis, der suggerieren will, dass der Einfall alles andere als vorzüglich ist?).

Bei seinem Auftritt im ersten Finale verkündet Figaro, dass er gekommen sei, die Streitenden zu trennen, aber in der Tat ist der Streit schon so weit fortgeschritten, dass er zu spät kommt und durch sein Einschreiten eine noch größere Konfusion provoziert. Damit steht man vor dem Paradox – und dem komischen Effekt – einer Person, die mit der Absicht zu schlichten in der Tat einen Streit ausweitet, den sie im Grunde genommen selbst verursacht hat, dank des »vorzüglichen Einfalles« mit der Verkleidung des betrunkenen Soldaten. Und um Fauxpas an Fauxpas zu reihen, ist das Beste, was Figaro einfällt, dem Grafen Prügel anzudrohen (»Signor soldato | porti rispetto, | o questo fusto, | corpo del diavolo, or le creanze | le insegnerà« – »Herr Soldat,



Manuel del Populo Vicente García, Tenor  
und Komponist, erster Interpret  
des Conte di Almaviva

habt Respekt, oder dieser Stock wird Euch, beim Teufel, Anstand lehren«). Im Ganzen ist das kopflose Handeln eine Charakteristik der Figur, die auch in der Fortsetzung *Le Mariage de Figaro* bzw. in *Le nozze di Figaro* wiederzufinden ist (man denke nur, trotz all der situationsbedingten Unterschiede, an das zweite Finale bei Mozart). Im Quintett endlich soll der Barbier den Vormund rasieren, um die beiden Verliebten abzuschirmen. Der Vormund aber schafft es, sich hinter dem Rücken des Barbiers wegzustehlen und auf die beiden Liebenden zu stürzen. Geradezu um seine Unverschämtheit und seine Inkonsequenz (aber auch seinen sympathischen Charme) zu besiegeln, er-

dreistet sich Figaro, im Terzett seine Talente hervorzukehren («Guarda guarda il mio talento | che bei colpo seppe far« – »Schaut, schaut, was mein Talent vollbracht«), als ob der Erfolg ihm zu verdanken wäre! Es handelt sich hier natürlich um einen komischen Effekt, wenn Worte das eine sagen, Fakten aber ganz andere sind. Ganz ähnlich verhält es sich bei »Zitti zitti, piano piano«, wo sich die drei Protagonisten schon längst davonmachen müssten, und stattdessen im Absingen der Stretta des Terzetts verharren.

Insgesamt sind Figaros Intrigen keineswegs entscheidend für die Auflösung des Handlungsknotens; paradoxerweise tragen sie vielmehr dazu bei, sich vom Ziel zu entfernen anstatt ihm näher zu kommen und die Entführung Rosinas durch den Grafen bis in die tiefste Nacht zu verzögern. Aber im übrigen besteht die dramaturgische Aufgabe des Valet nach guter alter Komödientradition (siehe Molière) darin, den Knoten erst recht zu verwirren statt ihn zu entwirren, um auf diese Weise das Stück nicht vor der kanonischen Aufführungsdauer von drei Stunden enden zu lassen. Es scheint also nur so, als ob die Heirat zwischen Rosina und dem Grafen Figaros Verdienst wäre, aber in Wirklichkeit richtet es jemand weit mächtigeres und konkreteres, nämlich der Graf Almaviva.

Traditionsgemäß hängt auch die Fähigkeit und Unterstützung des ränkeschmiedenden Dieners von der Natur der jungen Verliebten ab, die er verheiraten möchte: je naiver und unerfahrener diese beiden sind, desto bedeutender wird der Beitrag des Dieners für den glücklichen Ausgang der Komödie sein. Wenn aber die Liebenden aufgeweckt, gewandt und entschlossen – und von hoher oder höchster Abkunft – sind, so wie Almaviva und Rosina, dann ist die Hilfe des intrigierenden Dieners natürlich nicht mehr so entscheidend.

## Die politisch-ideologische Verwandlung

Ich glaube, dass an der bedeutungsmäßigen Verdrehung der Figur des Figaro (und der Oper als Ganzer) die traditionelle politische Deutung der Werke Beaumarchais' ihren Anteil hat. Vom 19. Jahrhundert bis heute stand die Rezeption der *Mariage* und des *Barbier* – und den aus diesen Stoffen gewonnenen Opern wie Rossinis *Barbiere* – zu stark unter dem Einfluss der französischen Revolution, welcher diese Komödien zufälligerweise nur wenige Jahre vorausgingen. So wurde Beaumarchais' Theater sehr oft als Vorankündigung der sozialen Konflikte angesehen, die wenige Zeit später explodieren sollten. Dass diese sozialen Gegensätze zu einem geschichtsträchtigen Ereignis führten, ist für die Nachwelt völlig klar, aber viele Wissenschaftler argumentieren so, als ob dies auch den Menschen der Jahre 1770 bis 1780 klar gewesen war: ein typischer Fall, wie und wie sehr die Geschichte im Allgemeinen die Geschichtsschreibung der Künste beeinflussen kann. Der Grund

dafür liegt in einem kaum ausrottbaren Konzept, wonach es eine zwingende Verbindung gibt zwischen der Geschichte der Ideen und der Kunstgeschichte: Dem Künstler – speziell jenem am Theater – spricht man romantischerweise die Fähigkeit zu, Dinge vorherzusehen und auf der Bühne konkret umzusetzen, was in der realen Welt vielleicht kaum erst am Entstehen ist.

Die Rezeption hat sich also hinsichtlich der dramatischen Funktion von Figaro geirrt, weil sie aus ihm einen Revolutionshelden gemacht hat, der notwendigerweise clever sein muss, weil er den »neuen Menschen« der aufstrebenden Klasse symbolisiert. Vielleicht will man einfach nicht zugeben, dass der Konflikt eben nicht von dem »neuen«, sondern von dem »alten Menschen« gelöst wird, in einem Akt, dem doch sehr der Geruch des Ancien Régime anhaftet (auch wenn der Graf in der Auseinandersetzung mit dem verhassten Bartolo wirklich Recht hat). Auf diese Weise begeht man auch den Fehler, aus dem reinsten Volkstypen einen Bürgerlichen zu machen: Im *Barbier* und im *Almaviva* ist der Vertreter des bürgerlichen dritten Standes Bartolo. Figaro ist Teil des vierten Standes, des Pöbels, der vor der Revolution nicht als soziale Klasse anerkannt wurde und keinen politischen Wert hatte. Zu stark vorauszuschauen und wenig Rückschau zu halten, kann auf jeden Fall für den Historiker und für den Kritiker manchmal heimtückisch und irreführend sein.

Was Rossini betrifft, so darf nicht vergessen werden, dass wir uns 1816 am Beginn der Restauration (nicht der Revolution) befinden, und dass *Almaviva* im päpstlichen Rom des soeben an die Macht zurückgekehrten Pius VII. in Szene geht, in einer Stadt, die auch während der Jahre der französischen Herrschaft zu den am wenigsten von revolutionären und napoleonischen Ideen durchdrungenen Orten zählte. Es ist deshalb unwahrscheinlich, dass die Schöpfer und die Zuschauer der Oper sich irgendwie mit progressiven Ideen solidarisiert hätten; das gilt vor allem für Rossini selbst, der nur wenige Monate zuvor in Neapel die Bourbonenmonarchie mit *Elisabetta regina d'Inghilterra* gefeiert hatte. Der Verdacht liegt nahe, dass progressive Ideen unserer heutigen Denkweise viel näher liegen als der Denkweise jener Zeit, jenes Ortes und jenes sozialen und kulturellen Umfeldes.

Eine letzte Anmerkung soll uns das allgemein übliche Verständnis der Beziehung Almaviva - Figaro anzweifeln lassen: Das, was heute als »Figaro-Trilogie« bezeichnet wird (*Le barbier de Séville*, *Le mariage de Figaro*, *La mère coupable*), erhielt von Beaumarchais den Namen »Roman der Familie Almaviva«.

→

Nächste Seite:  
Juan Diego Flórez  
als Almaviva und  
Paolo Bordogna  
als Bartolo, 2021



»Man muss wissen, von welcher Farbe man redet, denn bei jeder Farbe liegt die Schönheit anderswo; und das sehen wir daran, dass Schwarz im Schatten schön ist und Weiß im Licht, und Blau, Grün und Dunkelrot im Halbschatten, Gelb und Rot im Licht, Golden im Widerschein des Lichtes und Hellrot im Halbschatten.«

Leonardo da Vinci

# NUN SPRECHE ICH

ROSSINI – Ich glaube, dass bei diesem Wort die Neugier der ganzen Welt erwacht. Noch keinen Künstler hat man entweder so gelobt oder so getadelt wie Rossini. Und sollte sein Name nicht genügen, die allgemeine Aufmerksamkeit zu erregen, weise ich eilig darauf hin, dass hier eine Frau über ihn schreiben wird und es unternimmt, ihn gegen den vielfachen Verruf zu verteidigen, in den er vielleicht zu Unrecht geraten ist. Schon mehrfach hatte ich das Bedürfnis, der Wahrheit diesen Tribut zu zollen. Nicht die Schwierigkeit des Themas, sondern der Spott der Taktlosen hielt mich bisher zurück. In Italien ist eine Frau, die sich schreibend an die Öffentlichkeit wendet, ein seltsames Ding. Inmitten des allgemeinen weiblichen Schweigens fasse ich also Mut, um über Dinge zu sprechen, die alle italienischen Frauen interessieren dürften, nämlich über Rossini und über seine Musik. Ich suche kein Lob und strebe nach keinem Preis. Nur der Wahrheit wegen möchte ich einige allzu bizarre Darstellungen prüfen, die mit übermäßiger Leichtgläubigkeit aufgenommen wurden. Und wenn ich auch keine Autoren zitieren oder mich auf die Musik der Griechen und Ägypter beziehen kann, wie es die Gelehrten tun, werde ich über die modernen Opern sprechen und Dinge sagen, die ebenfalls eine gewisse Aufmerksamkeit wert sind.

→  
Geltrude  
Righetti-Giorgi





Eine Anfang Juni des Jahres 1822 erschienene Mailänder Zeitung ließ mich für Rossini zur Feder zu greifen. Ich las dort so viele Erfindungen und so viele Fehler, dass es mich wütend machte, umso mehr ich bemerken musste, dass die Bresche geschlagen war und alle über das Gelesene lächelten. Als ich in Ravenna eingetroffen war, um dort die Morandi, die Mariani und Tacchinardi<sup>2</sup> zu hören, und das Café an der Piazza betrat, musste ich mich mit Gewalt beherrschen. Jene Herrschaften lachten schallend bei Lektüre der Anschrift, mit der Rossini die Briefe, die er seiner Mutter schreibt, angeblich versieht.<sup>3</sup> Kein Kommentar wurde ausgelassen! Damals fasste ich diesen Entschluss. Ich nahm mir vor, Mutter und Sohn zu verteidigen. Nun gilt es, die Herausforderung zu bestehen. Legen wir die Nadel («ago») beiseite und betreten wir den Kampfplatz («agone»)!

Ich werde hier den Artikel der Mailänder Zeitung wiedergeben, aber tue es nicht fortlaufend, sondern lasse seinen einzelnen Abschnitten meine Anmerkungen folgen.

[Mailänder Zeitung:] »Als Rom ihn für eine neue Oper unter Vertrag genommen hatte, schlug ihm der Impresario – nach Ablehnung einer Reihe von Dramen durch die Zensur – eine Neukomposition des *Barbier von Sevilla* vor. Der Meister aus Pesaro zögerte zunächst und schrieb dann an Paisiello, um dessen Einwilligung zu erhalten,<sup>4</sup> die er auch erhielt, da jener am Erfolg nicht zweifelte. Rossini zeigte seinen Brief allen Liebhabern und veröffentlichte hierzu auch einen Hinweis im Libretto. Er komponierte seinen *Barbier* innerhalb von 13 Tagen und bekannte, dass er starkes Herzklopfen hatte, als er sich bei der Premiere an das Pianoforte setzte.<sup>5</sup>

Den Römern erschien der Anfang dieser Oper langweilig und der Oper Paisiellos deutlich unterlegen. Eine Arie der Rosina – »Io sono docile« – und mit ihr das impertinente Geschrei einer reifen Frau anstelle der sanften Klage einer jungen Liebenden missfielen. Das Duett von Rosina und Figaro war die erste beklatschte Nummer. Die Verleumdungs-Arie wurde für ausnehmend schön befunden, doch sie ähnelt allzu sehr der Rache-Arie aus Mozarts [sic!] *Nozze di Figaro*.<sup>6</sup>

Die Oper hatte ein eigentümliches Schicksal: Bei der ersten Aufführung missfiel sie, um bei der zweiten enthusiastisch aufgenommen zu werden. Nichtsdestotrotz befanden die römischen Kritiker, dass Rossini im Ausdruck zärtlicher Affekte allen berühmten Meistern unterlegen sei. Die komplizierten Triller und Fiorituren, in denen sich Rossini verliert und die in Paris so großen Beifall erregen, wurden in Rom beinahe ausgepiffen. Man war sich einig, dass, hätte Cimarosa<sup>7</sup> je den *Barbier* vertont, dieser sowohl komischer als auch gefühlvoller ausgefallen wäre. Ebenso teilte man die Überzeugung, dass Rossini Paisiello im Buona-sera-Quintett, in dem Bartolo ins Bett geschickt wird, nicht das Wasser reichen kann.«

Nun, Herr englischer Journalist, spreche ich, für die Rossini die Rolle der Rosina im *Barbier von Sevilla* komponiert hat.

Die Zensur hatte rein gar nichts mit Rossini zu schaffen. Der Dichter Ferretti<sup>8</sup> wurde beauftragt, ein Buch für das Teatro Argentina zu schreiben, dessen Hauptrolle für den Tenor Garzía<sup>9</sup> bestimmt war. Ferretti schlug das Sujet eines in eine Wirtin verliebten Offiziers vor, der bei seiner ersten Liebe von einem Gerichtsbeamten behindert wird. Dem Impresario erschien das Sujet allzu gewöhnlich, und so wandte man sich nach Entpflichtung Ferretti an den anderen Dichter, Herrn Sterbini.<sup>10</sup> Dieser hatte mit *Torvaldo e Dorliska* wenig Glück gehabt, wollte das Schicksal aber noch einmal herausfordern. Mit Rossini wurde das Sujet des neuen Buches abgestimmt und man einigte sich auf die Wahl des *Barbier von Sevilla*. Rossini schrieb, anders als unterstellt, nicht an Paisiello, da ihm bewusst war, dass dasselbe Sujet von verschiedenen Künstlern erfolgreich bearbeitet werden kann. Wie viele berühmte Tragödiendichter des 18. Jahrhunderts haben nicht eine *Merope* verfasst?<sup>11</sup> Die *Olimpiade* wurde nahezu zeitgleich von Cimarosa und von Paisiello vertont,<sup>12</sup> ohne dass der eine um die Einwilligung des andern ersucht hätte. Rossini verfasste für das Publikum eine Erklärung, dass er ein bereits von Paisiello hervorragend behandeltes Sujet nicht gewählt habe, um diesem großen Meister zu nahe zu treten. Dieser Hinweis trug vielleicht zum Missglücken des Premierabend bei. Was war damals nicht alles in den Straßen und Cafés von Rom zu hören! Die Neider und die Boshaften wollten wissen, dass Rossini sein Talent erschöpft habe und gaben sich höchst erstaunt, als sie vernahmen, dass ihn der edle Impresario des Teatro Argentina für eine Oper unter Vertrag genommen hatte. Man verständigte sich darauf, ihn hinzurichten, und um diese Absicht bestmöglich umzusetzen, begann man ihn dafür zu tadeln, dass er sich an einem Opernsujet Paisiellos vergriffen habe. Da sieht man, rief man in den Zirkeln, wohin die Arroganz eines schlecht beratenen Jungen führt. Er meint, den unsterblichen Namen Paisiellos vernichten zu können. Du wirst dich wundern, du wirst dich wundern! In solchen Situationen können Freunde wenig helfen und noch ihr besonnenes Schweigen befeuert und erhitzt die Feinde.

Die Nachgiebigkeit, die Rossini bewogen hatte, den Tenor Garzía die Arien komponieren lassen, die nach der Introduction unter Rosinas Fenstern zu singen sind, erwies sich als verhängnisvoll. Rossini beabsichtigte dadurch, den Ausdruck des spanischen Charakters zu befördern, und Garzía paraphrasierte in der Tat Motive aus den Liebesliedern dieser Nation.<sup>13</sup> Doch Garzía, der auf der Bühne seine Gitarre gestimmt und das Lachen des Pöbels erregt hatte, sang seine Cavatine mit wenig Geist, und sie wurde mit Missbilligung aufgenommen.

Ich war auf alles gefasst. Zitternd stieg ich die Stufen empor, die zum Balkon führten, auf dem ich zwei Worte zu sagen hatte – »Segui, o caro, deh segui così«. Die Römer, die gewohnt waren, mich in der *Italiana in Algeri* mit Applaus zu überschütten, erwarteten, dass ich mich seiner durch eine anmutige und liebevolle Cavatine würdig erweise. Nach jenen wenigen Worten





begannen sie zu pfeifen und zu protestieren. Es kam, wie es kommen musste. Figaros Cavatine, obschon von Zamboni<sup>14</sup> meisterlich gesungen, und das wunderschöne Duett von Figaro und Almaviva, dargeboten ebenfalls von Zamboni und Garzia, wurden nicht einmal angehört. Endlich erschien ich nicht nur am Fenster, sondern auf der Bühne, getragen von einer seit 39 Vorstellungen anhaltenden Publikumsgunst. Ich war damals keine reife Frau, Herr Journalist, sondern eben in mein 23. Jahr eingetreten. Meine Stimme wurde als die schönste geschätzt, die dort jemals vernommen wurde. Stets begierig, meiner Pflicht zu genügen, hatten mich die Römer als Tochter angenommen. Endlich gaben sie Ruhe, um mir zu lauschen. Ich fasste Mut. Wie ich die Cavatine von der »Natter«<sup>15</sup> gesungen habe, mögen die Römer selbst sagen, und Rossini wird es bestätigen. Sie beehrten mich mit drei allgemeinen Appläusen in Folge, und einmal erhob sich auch Rossini, um mir zu danken. Er, der meine Stimme damals äußerst wertschätzte, wandte sich vom Cembalo aus zu mir und meinte scherzend: Ach, Natur! Danke ihr, antwortete ich lächelnd, denn ohne ihre Gunst hättest du dich jetzt nicht vom Hocker erhoben. Man dachte, die Oper sei wieder auferstanden, doch es kam anders. Mit Zamboni zusammen sang ich das schöne Duett von Rosina und Figaro, doch der Neid zeigte erbittert seine ganze Kunst: Pfliffe von allen Seiten. Wir kamen zum Finale, das eine klassische Komposition ist, mit der die größten Komponisten der Welt Ehre einlegen würden: Gelächter, Gebrüll und durchdringendes Gepfeife, das nur innehielt, um umso ohrenbetäubender wieder loszubrechen. Als man zur wunderbaren Unisono-Stelle »quest'avventura« kam, rief eine kreischende Stimme aus der Galerie: Das ist das Begräbnis von D.C.<sup>16</sup> Das genügte. Die Schmähungen, mit denen Rossini überzogen wurde, waren unbeschreiblich. Unerschütterlich harrte er an seinem Cembalo aus und schien zu sagen: Verzeih diesen Herren, Apollo, denn sie wissen nicht was sie tun.

Nach dem ersten Akt gab Rossini das Zeichen zum Applaus, nicht für seine Oper, wie man allgemein unterstellte, sondern für die Darsteller, die ihrer Pflicht wahrlich Genüge getan hatten. Viele nahmen daran Anstoß. Man möge den Erfolg des zweiten Aktes errahnen. Rossini verließ das Theater, als ob er es als unbeteiligter Zuschauer besucht hätte.

Unter dem Eindruck dieser Ereignisse begab ich mich zu seinem Haus, um ihn zu trösten. Er war aber auf meinen Trost nicht angewiesen und schlief bereits ruhig. Am Tag darauf nahm er aus seiner Partitur all das heraus, was ihm zu Recht kritikwürdig erschien, und gab vor, erkrankt zu sein, vielleicht um nicht wieder am Cembalo erscheinen zu müssen. Die Römer bedachten sich in der Zwischenzeit, dass man die ganze Oper zumindest aufmerksam anhören sollte, um anschließend gerecht über sie urteilen zu dürfen. Sie strömten also auch zur zweiten Vorstellung ins Theater und verharren in andächtiger Stille. Ab hier beginnt der Herr Journalist die Wahrheit zu sagen. Die Oper wurde von allgemeinem Beifall gekrönt. Anschließend begaben wir

uns alle zum Simulanten, dessen Lager von vielen vornehmen römischen Herrschaften umringt war, die herbeigeeilt waren, um ihm zur Exzellenz seiner Arbeit zu beglückwünschen. Bei der dritten Vorstellung wuchs der Applaus; schließlich wurde Rossinis *Barbier von Sevilla* in die Reihe jener Kompositionen aufgenommen, die nie veralten und neben den schönsten Opere buffe von Paisiello und Cimarosa würdig bestehen.

Was Rosinas »Triller und Fiorituren« angeht, so hat der Herr Journalist vielleicht die Signora Fodor<sup>17</sup> kritisieren wollen, die diese Partie einige Monate hindurch in Paris gegeben hat und die ich selbst diese Rolle in Venedig habe singen hören, vielleicht mit überladenen Auszierungen. Im Übrigen ist diese tüchtige Künstlerin über die Bemerkungen des Herrn Journalisten erhaben. Ich selbst habe im kurzen Zeitraum meiner Bühnenlaufbahn die Rosina in Rom, Genua, Florenz und Bologna gesungen, wo mir nicht enden wollende Kundgebungen allgemeinen Wohlgefallens zu Teil wurden. Ohne Eitelkeit darf ich wiederholen, was vor mir all jene gesagt haben, die herbeieilten, um mich zu hören. Ihr Impresarios der genannten Städte, Granara, Boschi und Cartoni, widerlegt mich, wenn ihr es könnt, ich fordere euch auf dazu.

Schließlich hat die Welt Rossinis *Barbier von Sevilla* zu einem Hauptwerk der Kunst erklärt, und allerorten klammern sich Impresarios daran fest wie an eine Planke, die sie vor dem Schiffbruch rettet. Das Finale, das Duett, das Quintett, das Terzett sind Stücke von wunderbarer Wirkung. Die Arie von Dr. Bartolo, die in Florenz die originale ersetzte, wurde von Herrn Pietro Romani<sup>18</sup> komponiert. Sie ist schön und es missfällt Rossini nicht, dass sie in seine Oper eingefügt wurde.

*Deutsch von Sergio Morabito*

- <sup>1</sup> Auszüge aus: Hinweise einer ehemaligen Sängerin über Maestro Rossini, als Entgegnung auf einen im Sommer des Jahres 1822 erschienenen Artikel des englischen Journalisten in Paris [unterzeichnet von Alceste, d.i. Marie-Henry Beyle alias Stendhal], der von einer Mailänder Zeitung desselben Jahres übernommen wurde, Bologna 1823. Für die Autorin, die ehemalige Mezzosopranistin Geltrude Righetti-Giorgi (1793–1862), hatte Rossini die Partien der Rosina und der Angelina (*La cenerentola*) komponiert.
- <sup>2</sup> Zwei Sängerinnen und ein Sänger: Rosa Paolina Morandi (1782–1824), Rosa Mariani (1799–1864) und Nicola Tacchinardi (1772–1859).
- <sup>3</sup> Righetti-Giorgi bezieht sich auf eine Passage des Zeitungsberichts, den sie im 1. Kapitel ihres Traktats zitiert: »Man bestätigt, dass er mit niemandem korrespondiert außer mit seiner Mutter, die er mit folgender Adresse anschreibt: Der hochberühmten Frau Rossini, Mutter des gefeierten Maestro in Pesaro. Ein charakteristischer Zug dieses Mannes, der oft halb im Scherz und halb im Ernst falsche Bescheidenheit annimmt, bald Unkenntnis seines Ruhmes vorschützt und bald ein volles Bewusstsein seiner Verdienste erkennen lässt.« Righetti-Giorgi widerlegt dies unter Berufung auf die Postboten und durch den Hinweis, dass Rossinis Mutter in Bologna wohnt.
- <sup>4</sup> Giovanni Paisiello *Barbiere di Siviglia ossia L'inutile precauzione* war 1782 in Petersburg erfolgreich uraufgeführt worden und hatte sich rasch und dauerhaft in den europäischen Opernspielplänen verankert.
- <sup>5</sup> Es gehörte zu den Pflichten des Komponisten, die ersten drei Vorstellungen eines neuen Werks vom Cembalo aus zu begleiten.
- <sup>6</sup> 1. Akt, 3. Szene: Bartolos Arie »La vendetta, oh, la vendetta / È un piacer serbato ai saggi« (Nr. 4).
- <sup>7</sup> Domenico Cimarosa (1749–1801), bedeutender italienischer Opernkomponist.
- <sup>8</sup> Jacopo Ferretti (1784–1852), italienischer Librettist, u.a. Verfasser von Rossinis *La cenerentola*.
- <sup>9</sup> Manuel Garzía (1775–1832), spanischer Opernsänger, Komponist, Gesangslehrer und Impresario.
- <sup>10</sup> Cesare Sterbini (1783–1831), italienischer Librettist, der für Rossini bereits das Libretto zur *Semiseria Torvaldo e Dorliska* (Rom 1815) verfasst hatte.
- <sup>11</sup> Königinnenwitwe, Gestalt der griechischen Mythologie; Titelheldin in Dramen u.a. von Apostolo Zeno (1712), Scipione Maffei (1713), Voltaire (1737) oder Vittorio Alfieri (1787).
- <sup>12</sup> Die 1733 erstaufgeführte *Olimpiade* war mit an die hundert Vertonungen eines der beliebtesten Drammi per musica Pietro Metastasio; Cimarosa schuf seine Version 1784 für Modena, Paisiello 1786 für Neapel.
- <sup>13</sup> Ob der Tenor tatsächlich an der Komposition beteiligt war und warum Righetti-Giorgi von Arietten im Plural schreibt, ist nicht restlos geklärt. Die Gitarrenarpeggien in der Partiturschrift könnten von Garcia stammen, konnten aber bisher nicht eindeutig zugeordnet werden.
- <sup>14</sup> Luigi Zamboni (1767–1837), italienischer Bassbariton im Buffo-Fach.
- <sup>15</sup> Nach einer Textstelle aus Rosinas Auftrittsarie (»ma se mi toccano – dov'è il mio debole / Sarò una vipera«).
- <sup>16</sup> Abkürzung unklar, vielleicht Domenico Cimarosa?
- <sup>17</sup> Joséphine Fodor-Mainvielle (um 1790–1870).
- <sup>18</sup> Pietro Romani (1791–1877): Komponist sowie hochverdienter, von Rossini, Meyerbeer und Verdi wertgeschätzter Orchester- und Studienleiter. Seine leichter auszuführende Ersatzarie »Manca un foglio« zählte bis weit in das 20. Jahrhundert hinein zum »Werkbestand« dieser Oper. Sie findet sich auch im von Hieronymus Payer (1787–1845) eingerichteten italienisch-deutschen Klavierauszug, den Pietro Mwechetti in Wien herausbrachte, interessanterweise nur mit deutschem Text und mit der Anmerkung »Diese Arie wurde in Wien eingelegt.« versehen (siehe Abbildung).



The piano introduction consists of two staves. The right hand features a rapid, ascending and descending scale-like pattern, while the left hand provides a steady accompaniment of chords and eighth notes.

Nro. 9. Aria. (*Diese Aria wurde in Wien eingelegt.*)

*Allergo.*

Bartolo.

Hier fehlt mir ein halber Bogen, und ihr Fin-ger voll von Tinte, mein Ro-zinchen hat ge-

Pianoforte.

lo - gen, und ich will schon die Quin - te, ein ver - lieb - tes A - ben - theu - er, das ver - su - chen Sie nicht

wieder, wie man schlägt die Augen nieder, seh'n Sie mir doch in's Ge - sicht, Köpfchen

The score is written for voice and piano. The voice part is in a single line with lyrics. The piano accompaniment is in two staves. The key signature has two flats (B-flat and E-flat), and the time signature is common time (C). The tempo marking is 'Allergo'. The lyrics are in German and describe a missing half-bow and a quill pen.

Aus dem historischen Klavierauszug ist zu sehen, dass die Arie »Manca un foglio«, die Righetti-Giorgi am Ende des Kapitels erwähnt, auch in Wien »eingelegt« wurde.

Nikolaus Stenitzer

# CHE BALORDO?!

*Doktor Bartolo im Clinch  
mit der Commedia  
dell'arte*

Doktor Bartolo hat allen Grund zur Wut. Ohnehin läuft es gerade nicht besonders gut für ihn: sein Mündel Rosina, das er heiraten will, zeigt ihm die kalte Schulter, Figaro hat seinen Hausstand mit Quacksalbereien völlig aus dem Lot gebracht, außerdem scheinen die beiden sich gegen ihn verschworen zu haben. Und nun ist auch noch ein offenbar betrunkenener Soldat in sein Haus eingedrungen und krakeelt lautstark herum (nicht auszudenken, wenn der Doktor erst wüsste, dass es sich um den verkleideten Grafen Almaviva handelt).

Aber der Zorn des Doktors hat noch einen ganz besonderen Grund. Der verkleidete Graf macht sich einen Spaß daraus, den Namen des Doktors zu verballhornen. Und fragt ihn ausgerechnet: »Siete voi ... il Dottor... Balordo?«

Natürlich begeht der Conte hier eine so grund- wie vorsätzliche Unverschämtheit, wenn er in gespielter Trunkenheit einen ehrenwerten Mann in seinem Haus belästigt und diesen auch noch mit falschem Namen anspricht. Aber der Vorsatz geht weiter als zunächst erkennbar. Denn die Anrede stellt eine unmissverständliche Verbindung zu einem Doktor her, mit dem Bartolo offensichtlich auf keinen Fall verwechselt werden will: Dem *Dottore Balordo*, einer Figur aus der *Commedia dell'arte*.

## Theater als Profession

Die *Commedia dell'arte* gilt als der Beginn des Berufsschauspiels. Die Anfänge sind nicht restlos geklärt; Datierungsversuche orientieren sich vielfach an dem ersten überlieferten Vertrag einer professionellen Schauspieltruppe in Italien, der am 25. Februar 1545 in Padua unterzeichnet wurde. Das passt zur entscheidenden Eigenschaft dieses Theaters, auf die unter anderem Benedetto Croce hingewiesen hat: *Commedia dell'arte* meint wörtlich nicht eine besonders kunstvolle Lustspielform, sondern Theater als Profession. Formal waren Stegreifspiel und Masken die wichtigsten Kennzeichen der *Commedia dell'arte* – und zugleich jene Elemente, auf die die Kritik an ihr am stärksten abzielte. Der Begriff selbst setzte sich erst durch, als die improvisierenden Schauspieltruppen den Kampf gegen die Theaterreform Carlo Goldonis schon verloren hatten und das Stegreifspiel gegenüber dem verschriftlichen Theater zurückgedrängt worden war. Die Künstlerinnen und Künstler selbst nannten ihre Tätigkeit etwa »*la Commedia degli Zanni*«, »*la Commedia a soggetto*« oder »*la Commedia all'Italiana*«, wobei die letztere Bezeichnung darauf hinweist, dass diese Theaterform auch international von Bedeutung war: *Commedia*-Truppen wurden etwa häufig nach Frankreich engagiert.

Dem Spiel in Masken entsprach der Umstand, dass es sich bei den Figuren der *Commedia dell'arte* nicht um psychologisch ausdefinierte Charaktere, sondern um Typen handelte. Variationen dieser Typen finden sich in den

darstellenden Künsten verschiedener Jahrhunderte: Colombina, die schlaue Dienerin; Don Magnifico, der sich zu Pantalone wandelte, dem geizigen Alten, manchmal mit gütiger Seite, meist hinter jungen Frauen herjagend; Brighella, Truffaldino und Arlecchino, als *zanni* Gegenspieler des Alten und Paten der unterschiedlichen, zeitlos verzaubernden Spielarten des Clowns.

Markus Kupferblum spekuliert in seinem Buch *Die Geburt der Neugier aus dem Geist der Revolution* in reizvoller Weise über die Entwicklung der Commedia dell'arte aus dem Geschichtenerzählen:

Womöglich, so Kupferblum, habe alles mit dem Auftritt eines umherziehenden Geschichtenerzählers in einem Dorf bei Bergamo am Beginn des 16. Jahrhunderts begonnen. Während der Darbietung hätte ein junger Bauer das Publikum immer wieder mit witzigen Einwüfen zum Lachen gebracht. Der Erzähler wurde immer wütender, der Bauer immer schlagfertiger; auch die Geschichte kam von ihrem tradierten Gang ab, denn um sie zu Ende zu bringen, musste der Erzähler immer abenteuerlichere Wendungen einschlagen. Der Zorn des Erzählers verflog erst beim Kassensturz: Durch die ungewöhnliche Darbietung hatte er viel mehr Geld eingenommen als je zuvor. Sofort lief er zu dem Bauern und engagierte ihn, und fortan zogen die beiden gemeinsam über die Dörfer: *Zanni* und Don Magnifico, die beiden ersten Figuren der Commedia dell'arte, waren geboren.

Für diese schöne Geschichte gibt es keinerlei Belege, aber sie beschreibt den Grundkonflikt der Scenari der Commedia dell'arte, auf deren Grundlage die Spielerinnen und Spieler improvisierten: Die derben, (bauern)schlaue *zanni* treiben die pedantischen älteren Herren (*vecchi*) zur Weißglut, verhelfen in der Folge den jungen Liebenden (*amorati*) zum Erfolg und wehren die älteren Lüstlinge ab.

Die *scenari* umrissen den Handlungsrahmen, innerhalb dessen improvisiert wurde. Heute sind noch etwa 800 *scenari* überliefert, deren genaue Provenienz großteils unbekannt ist, was auch für die Autoren gilt. Bekannt ist allerdings, dass schon im 17. Jahrhundert Urheberrechtsfragen diskutiert wurden. Denn die *scenari* konnten zwar auf vielerlei Weisen dargestellt werden, aber besonders gute Rahmengeschichten machten auch die Unverwechselbarkeit einer Commedia dell'arte-Truppe aus. Darum wandte sich etwa die italienische Truppe, die in Paris in Konkurrenz zur Compagnie Molières spielte, 1670 an Louis XIV, um ein Verbot der Publikation ihres Materials zu erreichen. Die überlieferten Plots sind vielfältig und enthalten zum Teil auch sehr bekannte Stoffe. Das römische *scenario L'ateista fulminato* aus dem 17. Jahrhundert etwa ist eine Variation des Don-Juan-Stoffes.

Innerhalb der *scenari* kam die eigentliche Schauspielkunst zu tragen: das Stegreifspiel. Für das Verständnis dieser Kunst ist wichtig, dass in der Commedia dell'arte die Masken in der Regel nicht gewechselt wurden; wer Arlecchino oder Pantalone spielte, spielte ihn fast immer ein Leben lang. Der berühmte Arlecchino- bzw. Truffaldinodarsteller Antonio Sacchi trat noch

als über 80-Jähriger in seiner Maske auf; Giovanni Zanotti soll den Liebhaber Ottavio bis zu seinem 70. Lebensjahr gespielt habe, und Giovanni Pallesini ist verschiedenen Quellen zufolge noch mit 87 Jahren in der Rolle des Dieners Pedrolino aufgetreten.

Der jeweiligen Maske entsprach ein Apparat an schauspielerischen Materialien und Theater Techniken, die der Künstler oder die Künstlerin selbst erarbeitete, trainierte und im Lauf eines Bühnenlebens immer weiter verfeinerte. Dieser Apparat enthielt je nach Maske Lebensweisheiten, Liebeskonversation, Flüche, Ausbrüche, Monologe, die bei Bedarf eingesetzt werden konnten. Außerdem, vor allem von den *zanni* dargeboten, komische Nummern, aus Akrobatik und Sprachwitz gefügt und unter der Bezeichnung *lazzi* zusammengefasst, und *burle*, derbe Späße oder Streiche.

### Un dottor della mia sorte ...

Die Figur des Dottore ist in den ältesten erhaltenen Darstellungen von Commedia-dell'arte-Szenen noch nicht zu sehen, sie stößt etwas später zu Pantalone, Arlecchino und Brighella. Der Dottore ist ein *vecchio* wie Don Magnifico oder Pantalone, ein »Alter«, dessen Absichten auf junge Frauen von den Zanni verhindert werden müssen, um die Liebe der *amorati* zu sichern. Der Dottore wird meist mit der Universitätsstadt Bologna in Verbindung gebracht und ist ein Gelehrter, eher Jurist als Mediziner.

Seine Spezialität sind ausufernde *tirate*, lange Reden, die gerne verdrehtes Latein enthalten und etwa auch einfach aus endlosen Aufzählungen bestehen könne. Der russische Commedia-dell'arte-Chronist Constantin Mic nennt als Beispiel eine zwölf Seiten lange Rede, die ausschließlich in der Aufzählung hochgestellter Persönlichkeiten bestand, die an einem Turnier teilgenommen haben, darunter »Ernelinda, Königin von Moskau, in hellen Kleidern unter dunkler Rüstung, auf feuriger Giraffe, unter dem Zeichen des Kometen reitend.«

Als theatralischer Verkündiger von Weisheiten wie »Wer sich irrt, hat Unrecht« kann der Dottore außerdem vielleicht als ein früher Experte der clownesken Technik theatraler Überhöhung von Selbstverständlichkeiten oder Kleinigkeiten gelten.

Unter dem Namen »Dottore Baloardo« tritt etwa der Schauspieler Aggocchi in der Truppe des Herzogs von Mantua um 1603 auf, ebenso Giovanni Battista Angelo Agostino Lolli (1622–1702), Mitglied der Truppe des Hôtel de Bourgogne in Paris ab 1688. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais konnte davon ausgehen, dass diese Referenz erkannt werden würde, als er seinen *Barbier de Seville* schrieb. Darin nämlich findet sich bereits die fragliche Anrede, verbaut in dem schönen Satz: »Qui de vous deux, mesdames, se nomme le docteur Balordo?« (»Wer von Ihnen beiden, meine Damen, nennt sich den



Szenenbild, 2021



Doktor Balordo?») Kommentierte Ausgaben von Beaumarchais' Text verweisen explizit auf die Verbindung zum Dottore aus der Commedia dell'arte und ergänzen außerdem die Bedeutung »balourd« (plump). Diese Bedeutung deckt sich wiederum mit dem italienischen »balordo«. Beaumarchais entfernte also einen Buchstaben aus dem tradierten Commedia-dell'arte-Namen, woraufhin der Dottore vom verkleideten Comte unverhohlen, wenn auch auf Italienisch, als »Doktor Tollpatsch« angesprochen wird.

Es ist entsprechend allzu verständlich, dass Rossinis Librettist Cesare Sterbini diesen Witz und die in ihm enthaltene Referenz auf die Commedia dell'arte in sein Libretto übernahm; er musste davon ausgehen, dass beides in Italien umso deutlicher verstanden werden würde. Statt des bei Beaumarchais folgenden Wortspiels »Barque-a-l'eau« (»Boot auf dem Wasser«) lässt Sterbini seinen Conte allerdings die Namensverdrehung »Dottor Bertoldo« zum Besten geben, woraufhin sich Bartolos Wut noch steigert. Das mag daran liegen, dass der Dottore (und das Publikum) hier einen Verweis auf die populären Erzählungen um den schlaun, aber einfältigen Bertoldo erkennen konnten, die Giulio Cesare Croce (1606 und 1608) und Adriano Banchieri (1620) in sehr erfolgreichen Sammlungen publizierten. Bertoldo scheint als Figur selbst nicht in der Commedia dell'arte aufgetreten zu sein; dass seine Späße in deren Kosmos gehören, zeigt ein erhaltener Prolog des Schauspielers und Autors Domenico Bruni aus der Florentiner Truppe der Gelosi. Darin beschwert sich eine Dienerin, dass sie ständig Bücher für die Vorbereitung der Schauspielerinnen und Schauspieler beschaffen müsse – unter anderem die Bertoldo-Geschichten, nach denen der *zanni* verlange. Der mehrfach neu aufgelegte Sammelband, der die Veröffentlichungen von Croce und Banchieri unter dem Titel *Bertoldo, Bertoldino e Cacasenno* zusammenfasste, diente als Vorlage für Lorenzo Da Pontes Opernlibretto *Il Bertoldo* (1787), das zuerst in Wien von Francesco Piccchio und später in Florenz von Antonio Brunetti in Musik gesetzt wurde. Beiden Versionen dieses »Bertoldo« war allerdings kein Erfolg beschieden.

## Commedia alla Rossini?

Wie steht es nun um die Nähe einer Opera buffa wie *Il barbiere di Siviglia* zur Commedia dell'arte? Ist die (behauptete) Befürchtung Doktor Bartolos, für eine Commedia-Maske gehalten zu werden, angebracht? Und falls ja: Was wäre daran auszusetzen?

Das Ziel, das Carlo Goldoni mit seiner gegen die Commedia dell'arte gerichteten Theaterreform verfolgte, war ein Theater mit Moral als Gegensatz zur reinen Belustigungskomödie. Nicht den Humor, aber die Masken und Typen wollte Carlo Goldoni von der Bühne verbannt wissen und stattdessen Charaktere zu zeigen, von denen das Publikum auf sich selbst schließen kann-



te – der Realismus, so die theatergeschichtliche Erzählung, eroberte die Bühnen.

Das Überleben der Commedia dell'arte zumindest in Teilaspekten wird mit Carlo Gozzi in Verbindung gebracht. Der Gegenspieler Goldonis musste sich als Autor von Theaterstücken allerdings selbst notwendigerweise vom Stegreifspiel entfernen. Seine Märchenspiele gerieten gegenüber Goldoni ins Hintertreffen und schließlich in Vergessenheit. Mit der Romantik erwachte das Interesse an Gozzi erneut, und einige seiner Werke wurden neu aufgelegt oder neu bearbeitet. Das bekannteste Beispiel ist seine *Turandot*, die Friedrich Schiller 1801 nachdichtete und die später in der Bearbeitung von Karl Gustav Vollmoeller die Grundlage für die Opern von Feruccio Busoni (1917) und Giacomo Puccini (1926) bildete. Weitere Opernbearbeitungen von Gozzis Stücken sind Richard Wagners erste abgeschlossene Oper *Die Feen* (1888), Sergej Prokofjews *Die Liebe zu drei Orangen* (1921) oder Hans Werner Henzes *König Hirsch* (1956).

Die deutliche Trennschärfe zwischen Realismus und maskiertem Typenspiel blieb reformerische Illusion. Ebenso wie die berühmte Schauspielerin Caroline Neuber nach ihrer durch Johann Christoph Gottsched inspirierte öffentliche Verbrennung des Harlekins eine diesem recht ähnliche Figur namens »Hänschen« einführte, wie Gotthold Ephraim Lessing genüsslich bemerkte, sah sich auch Carlo Goldoni immer wieder zu Konzessionen an den Publikumsgeschmack genötigt. Was sich allerdings vollzog, war die »Einbettung der Figuren in ein Geflecht sozialer Beziehungen«, die Albert Gier in seinem Aufsatz *Harlekin lernt singen* beschreibt. Eine wichtige Entwicklung, die in Frankreich natürlich auch Marivaux' Figaro-Trilogie betraf, beziehungsweise seinen *Roman der Familie Almaviva*. Dieser vollständige Titel weist schon darauf hin, dass es sich hier nicht nur um das witzige Spiel von Alten und Jungen und Dienern und Herren handelt – ganz abgesehen davon, dass die Diener hier im Nachgang der französischen Revolution noch einmal aufgewertet werden – sondern um eine über drei umfangreiche Theatertexte sich entwickelnden Familienaufstellung.

Das kann von dem *Barbiere di Siviglia*, den Cesare Sterbini schrieb und Gioachino Rossini komponierte, nicht gesagt werden. Während sich etwa in Mozarts *Le Nozze di Figaro* durch die geplante und bedrohte Hochzeit Figaros und Susannas, vor allem aber durch das Motiv von Abbitte und Verzeihung zwischen dem Grafen und der Gräfin ein ganzes soziales System erzählt, erkennen wir bei Rossini/Sterbini doch eher wieder jene Grundkonstellation, in der sich die Komik daraus ergibt, dass der *vecchio* hereingelegt und seine Absichten auf die junge Frau von einem *zanni* verlacht werden (*Ah, ah da ridere, sto per crepar* singt Figaro schon im Finale des ersten Aktes). Die Opera buffa wandte sich, wie wiederum Albert Gier in dem oben genannten Aufsatz beschrieb, grundsätzlich durchaus an das durch Goldonis Reform heimatlos gewordene Commedia-dell'arte-Publikum und bediente sich deren

erprobter Qualitäten. Im *Barbiere di Siviglia* ist das recht deutlich zu erkennen – und das liegt nicht zuletzt daran, dass Cesare Sterbini sich hervorragend in den Dienst von Rossinis Musik stellte, die, wie Volker Scherliess schrieb, das Virtuose über das Natürliche und das Kühl-Artistische vor das Menschlich-Nahe stellt.

Dabei sollte die »Kühle« des Artistischen vielleicht ebenso wenig wörtlich genommen werden wie der *Barbiere di Siviglia* schlicht als Commedia dell'arte auf der Opernbühne beschrieben werden kann. Ein Unterschied ist bestimmt darin zu sehen, dass, wie verschiedentlich festgestellt wurde, Figaro als *zanni* nicht mehr in der Macht steht, die Probleme der *amorati* zu lösen, sondern dafür die ständische Macht des Conte vonnöten ist. Die Parallelen, die abgesehen vom komödiantischen Personal vielleicht auch in der nicht allzu strengen Logik des (sprachlich wunderbaren) Librettos zu finden sind, erscheinen für die vor Ideen und Witz sprühende Musik Rossinis durchaus als vorteilhaft. Und der arme Doktor Bartolo sollte vielleicht nicht allzu sehr verzweifeln, wenn er mit dem Bologneser Pedanten aus der Commedia in Verbindung gebracht wird. Er könnte vielmehr für die Gnade seiner eigenen späteren Geburt innerhalb der Theatergeschichte dankbar sein; durch diese nämlich konnten ihm Sterbini und Rossini eine so großartige Arie wie »A un dottor della mia sorte« schenken, die die klassische *tirata* des Dottore mit einer menschlichen Verzweiflung verbindet, die durch Mark und Bein geht.

→  
Stefan  
Astakhov als  
Fiorello,  
2021





Anja Meyerrose

# MACARONI

*Männermode als  
inszenierte Provokation*

Um mit Kleidung provozieren zu können, muss zunächst einmal eine allgemein anerkannte Alltagskleidung etabliert sein. Nur dann können Gegenentwürfe kleiner Gruppen in der Gesellschaft als skandalös zur Kenntnis genommen werden. Eine solche kleine Gruppe waren die »Macaroni«, die im England des 18. Jahrhunderts für Aufregung sorgten. Ihre aufsehenerregende Aufmachung wird in Victoria Behrs Kostümen und Perücken für die Neuproduktion des *Barbiere di Siviglia* zitiert.

←  
vorherige  
Seite: Ildar  
Abdrakov  
als Don  
Basilio und  
Paolo Bordogna  
als Bartolo,  
2021

In der Geschichte der Männermode wird oft das Bild vom großen radikalen Bruch gezeichnet: In der Folge der Französischen Revolution habe sich eine neue Bekleidung für Männer durchgesetzt. Hier habe sich die Bourgeoisie im Kampf gegen die Aristokratie behaupten und vor allem behosen können – Männer legten ihre Kniebundhosen, die Culottes, ab und zogen sich die langen Hosen an. In der Folge, so die gängige Erzählung der Modegeschichte, hätten sich für Männer schlichte, einfarbige Anzüge als Alltagskleidung durchgesetzt, während nur noch die Frauen sich den nun als unmännlich betrachteten Tätigkeiten des Schmückens, Schminkens und prächtig Herausputzens hingeben durften.

Doch dieses Bild ist falsch. Die revolutionäre Geschichte moderner Männerbekleidung wurde nicht in Paris geschrieben. Auch in der Zeit der napoleonischen Herrschaft trugen viele Männer, die es sich leisten konnten, weiterhin fantasievolle und federbesteckte Hüte, bordierte Röcke, Samt- und Brokatstoffe sowie voluminöse Perücken und Bekleidung. Und es galten in Frankreich und anderen europäischen Gebieten, vor allem auch an königlichen und kaiserlichen Höfen, weiterhin die ungeschriebenen gesellschaftlichen Regeln, dass ein hoher Rang Pomp und Prunk entfalten musste. Es war nicht in Kontinentaleuropa, sondern in England, wo die neue, für viele skandalös schlichte Alltagskleidung der Männer ihren Ursprung hatte.

In Shakespeares *Merchant of Venice* schneidet der englische Brautwerber noch Ende des 16. Jahrhunderts gegen den von Portia erwählten Venezianer ungünstig ab. Er ist schlecht angezogen mit seiner bei den verschiedensten Stilen Europas entliehenen, zusammengewürfelten Kleidung, ungebildet und von schlechtem Benehmen. Doch kein Jahrhundert später war diese unter dem Begriff »Spanische Mode« bekannte Kleidung in der geschichtlichen Mottenkiste gelandet. Von England aus begann sich im 17. Jahrhundert eine neue Art einer aufsehenerregend schlichten Bekleidung durchzusetzen, die dann für Herren in ganz Europa attraktiv wurde.

Den größten Einfluss auf diese einfache Bekleidung hatte die Gentry, Männer des englischen Landadels, die mehr Zeit auf ihren ländlichen Wohnsitzen als am königlichen Hof in London verbrachten (ganz im Gegensatz zu den französischen Adligen in Versailles). Die englischen Gentlemen bewegten sich gerne draußen; beim Reiten, Jagen und auf Landpartien. Ihre Kleidung sollte warm, robust und bequem sein. Rüschen und Fransen, Borten und Litzen, empfindliche Seidenstoffe oder große Kragen passten zu diesen

Anforderungen nicht. Daher trugen sie schlichte Röcke aus Wolle, festes Schuhwerk und einfache, aber luxuriöse Unterwäsche, die aus feinsten Baumwollstoffen gefertigt war. Gleichzeitig entwickelte sich eine Geschlechtertrennung mit der beginnenden bürgerlichen Gesellschaft in England, wie es sie auf dem Kontinent damals nicht gab. Die Männer der oberen Gesellschaftsschicht blieben bei ihren Freizeitaktivitäten immer häufiger unter sich. Auch wenn sie ihre Geschäfte in London tätigten, kamen sie in Clubs und Gesellschaften oder beim Pferderennen mit anderen Männern zusammen und nicht mehr in traditionell von Frauen geführten Salons. Durch die Änderung dieser Lebensgewohnheiten und die neue Aufgabenverteilung – die Öffentlichkeit wurde dem Mann und die Privatheit der Frau zugewiesen – kam es im 17. Jahrhundert in England zur Trennung der Männer- von der Frauenkleidung. Prunkvolle und aufwendige, aber unbequeme Kleidung – zuvor das Privileg beider Geschlechter – wurde nun allein den englischen Frauen überlassen.

Mit dem Aufstieg Englands zur Weltmacht begann sich diese im Schnitt schlichte Männerbekleidung, die erst aus verschiedenen Stoffen für Rock und Hose gefertigt war und sich langsam zu dem noch uns vertrauten Anzug entwickeln sollte, auch außerhalb des Landes durchzusetzen. Englische Männer der Oberschicht konnte man weltweit antreffen. In der East India Company im asiatischen Raum, in den neuen Siedlungen auf dem amerikanischen Kontinent und überall sonst, wo ein Schiff ankern und ein Handelsplatz betrieben werden konnte, traf man englische Kaufleute, Händler, Glücksritter und Gentlemen.

Doch bevor die jungen Gentlemen in die weite Welt aufbrachen, bereiteten viele von ihnen den europäischen Kontinent: zum Vergnügen und zur Aneignung kultureller Bildung. Auf ihren *Grand Tour* genannten mehrmonatigen Reisen überquerten diese jungen Männer die Schweizer Alpen und zogen über Florenz bis nach Rom und Neapel – zumindest so lange, bis die Napoleonischen Kriege (1803–1815) solche Reisen verunmöglichten. Vornehm zurückhaltend passten sich viele englische Gentlemen auf ihrer *Grand Tour* den jeweiligen örtlichen Gepflogenheiten an und ließen sich Röcke nach der Art der Region schneidern, aber zurück auf den Britischen Inseln bevorzugten die meisten von ihnen wieder ihre schlichte Bekleidung: den Anzug.

Die schlichte Männerbekleidung war in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in England bereits so umfassend durchgesetzt, dass einige junge Männer gegen diesen vermeintlich konservativen Standard rebellierten. »Macaroni« wurden die ausschließlich männlichen Mitglieder eines im Jahr 1764 gegründeten Londoner Clubs genannt. Junge Gentlemen, denen nachgesagt wurde, sie hätten von ihrer *Grand Tour* nicht nur gefüllte Skizzenbücher und Erinnerungen an amouröse Abenteuer, sondern auch eine Leidenschaft für Italien und alles Italienische mitgebracht.

Oder was sie darunter verstanden haben mochten. Ihre Korsetts, ihre Schminke, ihre Puder, Düfte und Spitzentaschentücher fielen noch nicht weiter auf, damit schmückten sich damals auch die Anzugträger noch. Aber ihre übrige Kleidung brach alle englischen Konventionen und karikierte den kontinentalen Stil. Sie trugen extrem hoch aufgetürmte Perücken, winzige, wie Dreispitze geformte Hüte, die auf den voluminösen Haargebilden noch kleiner wirkten, gerüschte Kragen, Halstücher bis über das Kinn, hochhackige Schuhe und kurze, weiße Seidenhosen, die den Effekt von langen O-Beinen hervorriefen. Ihre bunt gestreiften Strümpfe waren ein Hingucker, und einige der jungen Gentlemen staffierten ihre extravaganten Beinkleider sogar durch falsche Waden aus. Sie bewegten sich manieristisch, drückten sich extravagant aus, und wenn zwei Macaroni sich begegneten, salutierten sie sich, indem sie mit ihrem bunt bebänderten Spazierstock das in luftiger Höhe befestigte Hütchen auf ihrer Perücke berührten, wie etwa das englische *Town and Country Magazine* im März 1772 zu berichten wusste.

Die Bekleidung der Macaroni war Provokation. Verändert man die gesellschaftlich anerkannte Alltagskleidung leicht, fällt man auf – bei Steigerungen bis zum Extrem sind Skandale möglich, denn Bekleidung ist öffentlich sichtbares Zeichen von Rang und Klasse, der bestehenden Verhältnisse.

Auf einer Bühne dagegen ist Bekleidung immer auch Verkleidung. Durch sie verändert sich die Person, die ihre Rolle spielt, genauso wie die Sache selbst, in diesem Fall die Kleidungsstücke, die der jeweiligen Rolle zugewiesen werden. Selbst wenn allgemein anerkannte Alltagskleidung getragen wird, ist sie durch ihre Verwendung in einem Stück verändert. Auch auf der Bühne gibt es allerdings Konventionen. Es liegt näher, sich einen Spanier in einer Opera buffa in Bolerojäckchen und engen Kniehosen vorzustellen als in Cargo-Hosen und T-Shirt; oder einen Dogen von Venedig mit seinem Corno Ducale und einem weiten Umhang mit Hermelfell. Oft dient Bekleidung im Theater aber auch dazu, die Handlung voranzutreiben, als Verkleidung.

Auch Gioachino Rossinis Oper *Il barbiere di Siviglia* nutzt die Verkleidung. Schauplatz dieser Oper ist Sevilla. Spanien war das Land, das vor den Engländern die Mode auf dem Kontinent vorgegeben hatte. Von Sevillas Hafen aus waren sowohl Christoph Columbus als auch Amerigo Vespucci in kurzen Pumphosen mit langen Strümpfen aufgebrochen, um neue Welten zu entdecken und Reichtümer für die spanische Krone zurückzubringen. Im 18. Jahrhundert war Spanien selbst zwar keine neue, aber eine neu zu entdeckende, weil fremdartige Welt geworden. Die einstige Weltmacht lag abseits der Handelsrouten und auch der *Grand Tour*, die viele Wohlhabende Europas in Rom und Venedig, Florenz, Paris und auch in den schottischen Highlands oder den Schweizer Alpen zusammentreffen ließ. Sevilla war der exotische Ort geworden, der für Dramen und Leidenschaften einen romantischen Schauplatz bot. Hier konnte ein Mann aus der Fremde sich verkleiden, um die Dame seines Herzens zu erobern. Und in den bedeutenden Zentren Euro-





Anonyme Macaroni-Karikatur (1774)

pas konnten Männer in schlichten, aber bequemen Fräcken Graf Almaviva und Rosina an entrückte Orte folgen und sich ihren szenischen und musikalischen Träumereien und Späßen hingeben.

Wenn heute eine Inszenierung mit Prunk und Pomp ausgestattet wird, die auf die wunderbar schrägen Macaroni verweist, dann wird sich vielleicht mancher Zuschauer seine imaginäre Perücke richten, in die Ärmelrüsche seiner unsichtbaren Manschette seufzen und hoffen, dass die verschlungenen Pfade der Mode Extravaganz und Kühnheit in die Alltagskleidung wieder einmal zurückbringen werden.



»Dem Schein, der durch die Feuchtigkeit entsteht, wenn das Feuer sich hineinmischt, und der eine Farbe von Blut hat, geben wir den Namen ›rot‹. Wenn aber Strahlendes sich mit Rot und Weiß mischt, wird es gelb.«

Platon: *Timaios*

# BELCANTO À LA ROSSINI

Der Name Rossini ist weltweit vor allem verbunden mit seinen Buffo-Opern, allen voran natürlich mit dem unverwüstlichen *Barbiere di Siviglia*. Opernabstinenten mögen mit ihm allenfalls noch *Tourneidos à la Rossini* assoziieren, jene kleinen Filets, die großzügig mit Gänsestopfleber bedeckt sind; eine kulinarische Hommage an den Bonvivant und Gourmet Gioachino Rossini, der sich ab der Mitte seines Lebens mehr den leiblichen Genüssen als der musikalischen Arbeit hingab.

Davor jedoch, zwischen 1810 und 1830, schrieb Rossini mehr als vierzig Opern und erweckte mit ihnen beim Publikum eine Begeisterung, wie sie wohl kaum je ein Komponist zu Lebzeiten entfacht hat. Auch Wien wurde 1822, als der Komponist die Stadt besuchte, von einem regelrechten Rossini-Fieber erfasst. Die Menschen waren hingerissen vom Phantasieichtum seiner Melodien, die zu Gassenhauern wurden. Wenn man so will, war Rossini ein Popstar seiner Zeit.

Tatsächlich markiert Rossini den Abschluss einer Epoche, die man die Ära des Belcanto nennt. Gleichzeitig aber war er auch bereits Teil einer stilistischen Zeitenwende vom 18. ins 19. Jahrhundert, in dem dann vor allem Giuseppe Verdi und Richard Wagner das Genre Oper immer stärker zum musikalischen Drama transformierten. Bei seinem Tod 1868 schien Rossini passé, ein Relikt vergangener Zeiten. Der Publikumsgeschmack hatte sich gewandelt.

Der Begriff Belcanto wird im heutigen Sprachgebrauch sehr unterschiedlich benützt. Für die meisten bedeutet er im wörtlichen Sinn »schöner Gesang«, unter dem alles subsumiert wird, was stimmlich angenehm klingt. Andere wiederum betrachten die italienische Gesangskunst insgesamt als *Belcanto*. Genau genommen ist die Ära des Belcanto jedoch jene Zeit, die vom Ziergesang des 18. Jahrhunderts dominiert war, vor allem von den Kastraten, die aufgrund ihrer körperlichen Verstümmelung feminine oder auch jugendlich-virile Stimmhöhe und Flexibilität mit maskuliner Kraft und Ausdauer zu verbinden wussten. Ihre zirkensische Stimmakrobatik, die sie nach eigenem Gutdünken jeden Abend variierten, war ein integrierender Bestandteil der damaligen Opern, womit sie de facto zu Co-Komponisten wurden.

Rossini kommt noch aus dieser Tradition. Zeitlebens bewunderte er die Gesangskunst der Kastraten als höchste sängerische Perfektion. Aber das Kastratentum hatte damals den Höhepunkt seiner Popularität längst überschritten. Rossini begann immer mehr, in seinen Opern die Verzierungen selbst vorzuschreiben, auch um dem musikalischen Eigensinn mancher Primadonnen einen Riegel vorzuschieben. Dennoch war die interpretatorische Gestaltungsfreiheit zu der Zeit wesentlich größer als heute. Auch scheuten die Komponisten – im Wissen um die geringe Halbwertszeit ihrer Neukompositionen – sich nicht, Anleihen bei ihren früheren Werken zu nehmen, die sie oft wie am Fließband für ein novitätensüchtiges Publikum lieferten. Dass Rossini bei seinem *Barbiere di Siviglia* (der bei der Uraufführung in Rom 1816 noch den Titel *Almaviva o sia L'inutile precauzione* trug) nur wenige Wochen Zeit für die Komposition hatte, ist hinlänglich bekannt; auch dass die erste Aufführung aus verschiedenen Gründen kein Erfolg war. Aber Opern waren auch nach der Uraufführung weiterhin ein »work in progress«. Rossini strich bereits vor der nächsten Aufführung Teile des Werks, darunter Almavivas große Arie »Cessa di più resistere«, deren Musik er schon im folgenden Jahr für das Finale von *La Cenerentola* weiter verwertete. Erst die eingekürzte Version verhalf dem *Barbiere* zum Welterfolg.

Die Gesangsausbildung der Belcantozeit war ausgerichtet auf ein Höchstmaß an stimmtechnischer Virtuosität. Die Gesangbücher des 18. und 19. Jahrhunderts sind voll mit Arpeggien, Skalen und anderen vokalen Feinessen, die eine heutige Sängergeneration oft kaum noch zu meistern imstande ist. Rossinis Nachfolger strebten dann vor allem nach einer Wahrhaftigkeit des stimmlichen Ausdrucks, was den Ziergesang immer mehr in den Hintergrund treten ließ. Die dramatischen Vokalattacken der Verismo-Opern schließlich standen stilistisch in krassem Gegensatz zu den fein ziselierten Melismen. Abgesehen vom *Barbiere di Siviglia* verschwanden Rossini-Opern fast völlig von den Spielplänen der Opernhäuser. Erst ab Mitte des 20. Jahrhunderts kam es zu einer Rossini-Renaissance, als es mit Sängerinnen wie Joan Sutherland, Montserrat Caballé oder Marilyn Horne wieder Weltstars gab, die den Rossini-Stil adäquat darbieten konnten und sich für die Aufführung

seiner Werke einsetzten. Ab 1980 erhielt Rossini mit einem eigenen Festival in Pesaro und einer großen Anzahl exzellent trainierter Belcanto-Sänger wieder jenen Stellenwert, der ihm in der Musikgeschichte gebührt.

Die fünf Hauptrollen im *Barbiere di Siviglia* gehören zu den dankbarsten Gesangspartien der Opernliteratur. Galten im achtzehnten Jahrhundert die aus der Kirchenmusik stammenden vier Gattungen Sopran, Alt, Tenor und Bass als stimmtypische Überbegriffe auch in der Oper, so entstanden dort im beginnenden neunzehnten Zwischenstufen wie Mezzosopran und Bariton. Figaro ist solch eine frühe als Bariton bezeichnete Gesangspartie. In der deutschen Gesangstradition wird er meist von eher leichten jungen Baritonern übernommen; in der italienischen wird die Partie seit jeher auch von dramatischen Baritonern gesungen, die ruhig auch schon etwas älter sein dürfen. So hat etwa Leo Nucci neben seinen Verdi-Rollen jahrzehntelang den Figaro gesungen, oftmals auch in Wien. Er wusste: diese Rolle war ein gutes Gegengewicht zu seinen schweren Partien. Denn Figaro verlangt vom Sänger Eleganz und Flexibilität der Stimmführung. Eines ist dabei aber unabdingbar: Wer die Rolle singen will, darf keine »Höhenangst« haben! Die Auftritts-Cavatine »Largo al factotum« ist in einer für Baritone herausfordernd hohen Stimmlage geschrieben. Mit Charme und Verve vorgetragen ist sie die Visitenkarte eines jeden guten Baritons.

Heutige Interpreten des Grafen Almaviva gehören meist dem Fach des Tenore di grazia an: ein schlanker, heller Tenor mit leicht ansprechender Höhe. Interessanterweise wurde diese Partie bei der Uraufführung von Manuel García (dem Älteren) gesungen, der etwa auch den Don Giovanni sang. García war ein sogenannter Baritenor, also eigentlich ein Bariton mit exzellenter Höhe. Solche Baritenöre waren damals in Mode; Rossini schrieb etwa die Titelpartie seines *Otello* für einen Baritenor. Sie findet man heute vor allem im Heldenotenfach (Plácido Domingo, Jonas Kaufmann, Stephen Gould). Unter Rossini-Tenören, die eine wesentlich größere stimmliche Agilität benötigen, findet man diese Spezies nur noch vereinzelt (Gregory Kunde, Michael Spyres). Tatsächlich liegt die Tessitur des Conte Almaviva bei Rossini nicht besonders hoch. Und es darf nicht vergessen werden, dass Tenöre damals hohe Töne mit Kopfstimme (voce di testa) sangen, also einem gestützten Falsett. Wir haben uns längst an Stimmen gewöhnt, welche die hohen Töne mit Beimischung der sogenannten Bruststimme (voce di petto) attackieren (was Rossini übrigens missfiel). Über den Gesang der Rossini-Zeit gibt es natürlich keine Tondokumente. Wer aber einen Eindruck bekommen will, wie man zumindest im späten 19. Jahrhundert Rossini gesungen hat, möge sich die Aufnahme von Fernando de Lucia, einem Vorgänger Carusos, anhören, der Almavivas Auftrittsarie »Ecco ridente in cielo« mit perfekter Koloratur, aber auch mit ungewohnter Virilität singt. Er war gleichzeitig ein gefeierter Sänger von Verismo-Opern. Ein Canio, der auch Almaviva singt? Heutzutage undenkbar! Dafür wurde zu jener Zeit aber die höchst anspruchs-

volle Arie »Cessa di più resistere« weggelassen, die heute oft wieder eingefügt wird, um einem Tenor wie Juan Diego Florez die Möglichkeit zu geben, vor dem Finale noch einmal zu brillieren.

Eine starke stimmliche Wandlung im Laufe der Zeit nahm auch Rosina, die weibliche Hauptrolle der Oper. Die großen Diven der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts würden heute als hohe Koloraturmezzosopranen gelten (Giulia Grisi, Giuditta Pasta, Maria Malibran; auch Rossinis Gattin Isabella Colbran). Rosina ist für diese Stimmlage geschrieben. Im Laufe des 19. Jahrhunderts wurden die weiblichen Hauptpartien immer mehr Sopranen anvertraut. Die äußerst publikumswirksame Rosina wurde von ihnen gewissermaßen für sich requiriert. Aus der eher dunkel timbrierten jungen Dame wurde für lange Zeit ein zwitscherndes Vögelchen. Kaum ein Koloratursopran, der diese Partie nicht gesungen hätte. Selbst Maria Callas trat darin 1956 in der Mailänder Scala auf; und auch Edita Gruberova war oft als Rosina an der Wiener Staatsoper zu hören. Im Zuge der Rossini-Renaissance eroberte die Mezzo-Rosina die Bühne wieder für sich zurück. Die Koloratursopran-Rosina ist heute ein Auslaufmodell. Und damit auch der Brauch, bei ihrer Gesangsstunde statt der vorgesehenen Arie (»Contro un cor che accende amor«) eine Bravourarie aus dem Repertoire der jeweiligen Sängerin einzufügen. Solches Vorgehen entspräche zwar durchaus den Usancen der Primadonnen-Zeit, ist aber im Zeitalter musikalischer Werktreue verpönt.

Ein direkter Nachfahre der Commedia dell'arte ist Dottor Bartolo, Rosinas Vormund; eine Traumrolle für jeden guten Bass-Buffer. Seine Stärke muss im sogenannten *canto sillabato* liegen, einem Gesang mit prononcierte Diktion, die man noch dazu in rasendem Tempo vortragen können muss. Ein besonders schönes Beispiel dafür ist der Schlussteil der Bartolo-Arie »A un dottor della mia sorte«. Ein wahrer Zungenbrecher! Die Arie wird oft um einen Halbton nach unten transponiert, da sie für Bässe unangenehm hoch liegt. In früherer Zeit wurde sie – auch in Wien – manchmal durch eine von Rossinis Kollegen Pietro Romani verfasste Alternativ-Arie »Manca un foglio« ersetzt; durchaus mit Einverständnis des Komponisten. In puncto Autorenrechte war man damals wesentlich pragmatischer als heute.

Apropos Transpositionen: Auch die Arie des intriganten Musiklehrers Don Basilio »La calunnia« wird man in der Praxis kaum je in der originalen Tonlage (E-Dur) erleben. Sie wird fast immer um einen Ganzton nach unten gesetzt, weil auch sie für die meisten Bässe sonst zu hoch wäre. Man sollte allerdings nicht vergessen, dass die Orchesterstimmung zu dieser Zeit an den Theatern höchst unterschiedlich gehandhabt wurde. Aus Quellen wissen wir, dass jene der römischen Oper damals besonders tief war. Auch wenn die Partie des Basilio nicht allzu groß ist, haben fast alle bedeutenden Bässe sie mit hörbarer Freude gesungen. Sie ist eine willkommene Abwechslung zu den seriösen Rollen, die man sonst als Bass zu singen hat. Daher konnte man auch in Wien eine Reihe der besten Bässe darin zu hören bekommen, etwa

Nicolai Ghiurov, Cesare Siepi, Ruggero Raimondi oder Ferruccio Furlanetto. Bartolos Haushälterin Berta (ein Äquivalent zu Mozarts Marcellina im *Figaro* und wohl auch deshalb in deutschen Textfassungen in »Marzelline« umbenannt) war bei der Uraufführung für eine sogenannte »seconda donna« geschrieben. Diese mussten sich immer der »prima donna« des Abends unterordnen. Beim *Barbiere* bedeutet das: ist Rosina – wie im Original – ein Mezzo, ist Berta ein Sopran und singt in den Ensembles die obere Stimme, ist sie hingegen ein Sopran, muss Berta die zweite Stimme übernehmen. Zumindest wurde der Seconda donna eine kleine Arie (»Il vecchiotto cerca moglie«) konzidiert, in der sie auch ihre komödiantischen Talente zeigen kann.

Bei den kleinen Partien, dem schläfrigen Ambrogio, dem überforderten Offizier und dem stummen Notar, sollte man auf Almavivas Diener Fiorello aufpassen: meist wird er von jungen Sängern gesungen, die eines Tages selber als Figaro auf der Bühne stehen können.

Belcanto à la Rossini ist ein eigenes kleines Universum mit klaren Regeln, aber auch mit vielen Freiheiten. In Zeiten »historisch informierter« Aufführungen wäre es sicher interessant, einmal die damalige Aufführungspraxis des Werks zu rekonstruieren. Aber auch ohne solch musikhistorischen Hintergrund darf das Publikum sich beim *Barbiere di Siviglia* immer wieder der glückhaften Verbindung von Komödie und hoher Gesangkunst erfreuen, wie es dies bereits seit mehr als zweihundert Jahren tut.

→  
Ildar  
Abdrakov  
als Don  
Basilio,  
2021





Honoré de Balzac

DIE  
KOLORATUR  
IST DER  
HÖCHSTE  
AUSDRUCK DER  
KUNST

Die Loge der Herzogin lag im Parterre, das in Venedig *pepiano* genannt wird; sie setzte sich stets so, dass das Rampenlicht auf sie fiel, damit ihr schöner, weich beleuchteter Kopf sich gut vom Halbdunkel abhob. Die Florentinerin zog alle Blicke auf sich dank ihrer mächtigen, schneeweißen Stirn, die von ihren schwarzen Haarflechten gekrönt wurde, was ihr ein wahrhaft königliches Aussehen verlieh, sowie dank der ruhigen Erlesenheit ihrer Züge, die an den zarten Adel der Köpfe des Andrea de Sarto erinnerten, und überdies dank des Schnittes ihres Gesichts und der Umrahmung ihrer Augen dank jener samtigen Augen, aus denen das Entzücken einer vom Glück träumenden Frau sprach, die in der Liebe noch rein ist, zugleich majestätisch und hübsch.

Anstatt des *Moses*, in welcher Oper die Tinti zusammen mit Genovese hätte debütieren sollen, wurde *Il Barbiere* gegeben, in dem der Tenor ohne die berühmte Primadonna sang. [...] Handelte es sich um ein geschicktes Rechenmanöver des *impresario*, der zwei volle Häuser haben wollte, indem er Genovese und die Tinti nacheinander debütieren ließ, oder war die angekündigte Indisposition der Tinti echt? [...]

Der Tenor war nur zu froh, den Beifall ganz allein entgegennehmen zu können; er hatte alle Wunder seines Talents entfaltet, das seither zu europäischem Ruhm gelangte. Der in Bergamo geborene Genovese war damals dreiundzwanzig Jahre alt, ein Schüler Vellutis, seiner Kunst leidenschaftlich ergeben, gut gewachsen, mit angenehmem Gesicht und geschickt im Erfassen des Geistes seiner Rollen; er verhieß bereits den großen Künstler, auf den Ruhm und Vermögen warteten. Er hatte einen irrwitzigen Erfolg, ein Ausdruck, der nur in Italien berechtigt ist, wo die Dankbarkeit des Parterres für denjenigen, der ihm Genuss verschafft, etwas Frenetisches hat. [...]

»Genovese«, sagte Capraja, »wird es noch weit bringen. Ich weiß nicht, ob er Sinn und Zweck der Musik begreift oder ob er rein instinktmäßig handelt, aber er ist der erste Sänger, der mich zufriedenstellt. Ich werde also nicht sterben, ohne Koloraturen so ausgeführt gehört zu haben, wie ich sie oft in gewissen Träumen vernehme, nach denen mir beim Erwachen war, als sähe ich die Töne in den Lüften schweben. Die Koloratur ist der höchste Ausdruck der Kunst, sie ist wie die Arabeske, die das schönste Gemach des Hauses ziert; ein bisschen weniger, und es ist nichts dran; ein bisschen mehr, und alles wird konfus. Ihr obliegt es, in unserer Seele tausend schlummernde Gedanken zu erwecken, sie schwingt sich auf, sie durchgleitet den Raum und sät dabei ihre Keime in die Luft, die, von den Ohren aufgesammelt, im Herzensgrunde aufblühen. Glauben Sie mir, dadurch, dass Raffael seine heilige Cäcilie schuf, hat er der Musik den Vorrang vor der Dichtkunst eingeräumt. Er hat recht: Die Musik wendet sich an das Herz, während das Geschriebene sich nur an den Verstand wendet; sie teilt, was sie an Gedanken birgt, unmittelbar mit, nach Art der Duftstoffe. Die Stimme des Sängers rührt bei uns nicht an das Denkvermögen, nicht an die Erinnerungen glücklicher Zeiten, sondern

an die Grundelemente des Denkens, und sie bringt sogar die Grundlagen unseres Empfindungsvermögens zum Schwingen. Bedauernd ist es, daß der Pöbel die Komponisten gezwungen hat, das, was sie ausdrücken, Worten aufzupappen, künstlichen Belangen; aber sonst würde es ja auch von der Menge nicht verstanden werden. Die Koloratur ist also das einzige, was den Freunden der reinen Musik noch übriggelassen worden ist, den Liebhabern einer völlig nackten Kunst. Als ich heute abend die letzte Cavatine hörte, war mir, als sei ich bei einem schönen Mädchen zu Gast, das mich durch einen einzigen Blick wieder jung machte; die Zauberin hat mir einen Kranz aufs Haupt gedrückt und mich an jene elfenbeinerne Pforte geführt, durch die man in die geheimnisvollen Gefilde der *Träumerei* geht. Ich verdanke es Genovese, daß ich für wenige Augenblicke meine alte Hülle verlassen habe; sie waren kurz, wenn ich sie an der Uhr messe, aber sehr lang durch das, was ich empfunden habe. Einen von Rosen durchdufteten Frühling lang habe ich mich jung und geliebt gefühlt!« »Da irrst du dich, *caro Capraja*«, sagte der Herzog. »Es gibt in der Musik eine noch magischere Macht als die der Koloratur.« »Und welche ist das?« fragte Capraja. »Der Zusammenklang zweier Stimmen oder einer mit der Geige, dem Instrument, dessen Klangfarbe der menschlichen Stimme am nächsten kommt«, antwortete der Herzog. »Dieser vollkommene Zusammenklang führt uns noch weiter in die Mitte des Lebens, auf den Strom der Elemente, der die Wollüste belebt und den Menschen mitten hinein in die leuchtende Sphäre trägt, wo sein Denken die ganze Welt hinberufen kann. Du, Capraja, bist immer noch auf ein Thema angewiesen; mir jedoch genügt das reine Prinzip; du willst, daß das Wasser durch die tausend Kanäle des Maschinisten fließt, um in blendenden Garben niederzufallen, während ich mich mit dem stillen, klaren Wasser begnüge; mein Blick durchheilt ein regloses Meer und schon umarme ich die Unendlichkeit.«

»Sei still, Cataneo«, sagte Capraja hochmütig. »Wie? Siehst du denn nicht die Fee, die auf ihrem behenden Lauf durch eine leuchtende Atmosphäre dort mit dem Goldfaden der Harmonie die melodischen Schätze umwindet, die sie uns lächelnd zuwirft? Hast du nie den Schlag des Zauberstabs gespürt, durch den sie der *Neugier* sagt: *Steh auf!* Die Göttin erhebt sich strahlend aus der Tiefe der Abgründe des Gehirns; sie eilt zu seinen wunderbaren Fächern, sie streift sie nur flüchtig, wie ein Organist seine Tasten schlägt. Sogleich schwingen die *Erinnerungen* sich auf, sie tragen die Rosen des Vergangenen herbei, die durch Götterkraft bewahrt worden und immer frisch sind. Unsere junge Geliebte kommt wieder und streichelt mit ihren weißen Händen Jünglingshaar; das allzu volle Herz schwillt über, aufs neue erblickt man die blühenden Ufer an den Wildbächen der Liebe. Alle brennenden Dornbüsche der Jugend lodern auf und sagen nochmals ihr göttliches Wort, das ehemals vernommen und verstanden wurde! Und die Stimme rollt, sie drängt in ihren schnellen Evolutionen jene fliehenden Horizonte zusammen, sie verringert sie; sie verschwinden und werden wieder überblendet, von noch tieferen

Freuden, Freuden einer unbekanntten Zukunft, auf die die Fee mit dem Finger hinweist, wenn sie in ihren blauen Himmel entflieht.«

»Und du«, antwortete Cataneo, »hast du es denn nie erlebt, daß das unmittelbare Licht eines Sterns dir höhere Abgründe auftat, und bist du nie auf jenen Strahl gestiegen, der uns in den Himmel emporträgt, mitten hinein in die Urantriebe, die die Welt bewegen?«

Für alle Lauschenden spielten der Herzog und Capraja ein Spiel, dessen Regeln ihnen unbekannt waren.

»Genoveses Stimme bemächtigt sich der Fibern«, sagte Capraja.

»Und die der Tinti stürzt sich ins Blut«, antwortete der Herzog.

»Welch eine Paraphrase der glücklichen Liebe in dieser Cavatine!« fuhr Capraja fort. »Ach, Rossini war jung, als er dieses Thema für die brodelnde Lust schrieb! Mein Herz hat sich mit frischem Blut gefüllt, tausend Begierden haben in meinen Adern geprasselt. Nie haben engelhaftere Chöre mich besser aus meinen körperlichen Banden gelöst, nie hat die Fee mir schönere Arme gezeigt, nie hat sie verliebter gelächelt, nie schöner ihr Gewand bis ans Knie gelupft und mir damit den Vorhang gehoben, hinter dem mein anderes Leben sich verbirgt.«

»Morgen, mein alter Freund«, antwortete der Herzog, »sollst du auf den Rücken eines blendend weißen Schwans steigen, der dir das reichste Gefilde zeigen wird; du sollst den Frühling erleben, wie die Kinder ihn erschauen. Dein Herz soll das siderische Licht einer neuen Sonne empfangen, auf roter Seide sollst du schlafen, unter den Augen einer Madonna, du wirst wie ein glücklich Liebender weich von einer *Wollust* geliebkost, deren nackte Füße noch zu sehen sind, wenn sie im Entschwinden ist. Der Schwan wird die Stimme Genoveses sein, wenn er sich mit seiner Leda vereinigen kann, der Stimme der Tinti. Morgen wird *Mosè* gegeben, die großartigste Oper, die der Genius Italiens je geboren hat.«

Nächste  
Seiten:  
Szenenbild,  
2021  
→





»Es war ja gerade das  
Wesen der Farbe, dass sie  
imstande ist, das seiner  
Wirklichkeit nach  
Durchsichtige in  
Bewegung zu versetzen.  
Die vollendete  
Wirklichkeit des  
Durchsichtigen aber ist  
das Licht.«

Aristoteles: *De Anima*





Andreas Láng

»DIE OPER  
MACHTE KEIN  
SONDERLICHES  
GLÜCK«

*Höhen und Tiefen  
der Wien-Rezeption  
des Barbieri*

Als Nikolaus Harnoncourt in den 1990er Jahren in Wien eine Schubert-Oper einstudierte, schoss er während der Probenzeit regelmäßig in kleinerem Kreis Breitseiten gegen Rossini ab. Der Grund: Schuberts Versuch, als Opernkomponist mit seinem ganz persönlichen und eigenständigen Opernstil Fuß zu fassen, wäre durch das berühmte Wiener Rossini-Fieber 1822 – also durch den rauschenden Erfolg dieses so ganz anders gearteten Musikkosmos des italienischen Konkurrenten – nachhaltig zunichte gemacht worden. Rossini hätte Schubert gewissermaßen am Musiktheater-Gewissen. So weit Harnoncourt.

Fakt ist, dass andere Komponisten in dieser Zeit hierzulande tatsächlich Mühe hatten, sich gegen den Gefeierten durchzusetzen und so mancher – wie auch Schubert – eine vorübergehende Annäherung an die Rossini'sche Musiksprache ausprobierte, um à la mode zu sein und am Triumph mitzunaschen. Fakt ist weiters, dass der euphorische Taumel, den Rossini im Frühling 1822 in der Donaumetropole ausgelöst hatte, in ihrer Geschichte zweifellos einzigartig war und bis heute geliebt ist. Wobei das Wiener Rossini-Fieber auch nicht ganz unerwartet vom Himmel fiel. Man kannte und schätzte hier schon vorab einige seiner Werke, die bereits kurz nach der jeweiligen Uraufführung auch in Wien über die Bühne gegangen waren. Rossini hatte mit *La cenerentola*, mit *Il turco in Italia* und *L'inganno felice* sowie mit dem *Barbiere di Siviglia* schon vor 1822 Visitenkarten abgegeben, die den besagten Beifallstürmen Vorschub leisteten. Insbesondere der *Barbiere* hatte das Feld bereitet: Am 28. September 1819 am Theater an der Wien zur lokalen Erstaufführung gebracht, stieß er beim Großteil des Publikums von Anfang an auf großen Zuspruch. Freilich, was damals – den Usancen entsprechend – geboten wurde, würde heutigen Zuschauerinnen und Zuschauern zum Teil äußerst befremdlich vorkommen: Unvollständig ausgebildete Sänger in zentralen Rollen (Figaro und Rosina), zahllose Umarbeitungen der Partitur von fremder Hand, eine gewöhnungsbedürftige deutsche Übersetzung sowie – anstelle einer tatsächlichen Inszenierung – eine abendlichen Schwankungen unterworfenen Gib-dem-Affen-Zucker-Kommunikation mit dem Publikum. Der guten Stimmung taten auch die eine oder andere kritische Stimme nicht Abbruch, die vor allem Rossinis Tendenz zum musikalischen Selbstrecycling an den Pranger stellte. Kurzum, nach diesem Erfolg stand der Weg an die bedeutendere Bühne des Kärntnertheaters offen. Und das sogar im doppelten Sinn: Man wusste nun, dass man mit diesem Werk auf eine sichere Karte puncto Einnahmen setzen konnte, und es gab überraschender Weise auch keinerlei Einspruch seitens der Zensur. Spätestens seit den von Metternich mitgeprägten »Karlsbader Beschlüssen«, die auch die Kunstwelt empfindlich an die Kandare nahmen, mussten auch Librettisten und Komponisten so manchen zusätzlichen Strauß mit den entsprechenden Kontrollorganen ausfechten und zum Teil weitreichende Eingriffe akzeptieren. Aber Rossini und Sterbinis *Barbiere* wurde am 3. Oktober 1820 anstandslos für das Kärntnertheater akzeptiert und »zur Aufführung freigegeben«, wie man in einer





entsprechenden Handschrift der österreichischen Nationalbibliothek nachlesen kann. (Ein sehr reizvolles Dokument übrigens, in dem nicht nur der gesamte Text der Oper in deutscher Sprache wiedergegeben wird – samt dem erwähnten Zulassungsbescheid der Zensur –, sondern auch ein ausführliches Requisitverzeichnis, das Einblick in die damalige Theaterpraxis bietet. Die einzige offensichtliche Korrektur betrifft den Namen der Haushälterin: Berta wurde durch Marcellina ersetzt – vielleicht, um den Konnex zu Mozarts *Figaro* zu ermöglichen.)

In dem einen Jahr, das zwischen der Wiener Erstaufführung und der Erstaufführung am Kärntnertortheater in Dekorationen der Wiener Hoftheaterdekorationmaler Johann Janitz und Anton de Pian am 16. Dezember 1820 verging, geschah aber etwas Merkwürdiges: das Publikum hatte offenbar gelernt, eine eigene Idealvorstellung des Stückes zu entwickeln, an der es nun die nachfolgenden Aufführungen maß. Da ging es einerseits darum, ob die Interpreten in der Lage waren, jene kurzweilige Buffo-Atmosphäre lebendig werden zu lassen, die man in der Erinnerung kultiviert hatte, aber durchaus auch um szenische Fragen, die sich damit beschäftigten, inwieweit der Sänger des Almaviva die gräfliche Noblesse auch in den diversen Verkleidungen aufrechtzuerhalten hatte, um nicht als zu »lockerer Valet« zu erscheinen. Auf jeden Fall gab es eine Erwartungshaltung – und wurde diese nicht erfüllt, konnte es passieren, dass »die Oper kein sonderliches Glück machte« (*Allgemeine musikalische Zeitung*, 23. Dezember 1820). Aber trotz des kritischer gewordenen Publikums stieg die Aufführungsdichte des Werkes kontinuierlich an. Überraschenderweise war der *Barbiere* just in der Zeit nicht zu erleben, in der der gefeierte Rossini in Wien weilte. Ein besonderes strategisches Kalkül dürfte allerdings nicht zu dieser Spielplan-Entscheidung geführt haben.

Am 14. April 1823 wurde – wiederum am Kärntnertortheater – endlich auch das italienische Original präsentiert. Wobei »original« nur die Sprache betraf, da nach wie vor Umstellungen und sogar Fremdkompositionen – etwa auch die in Italien gern verwendete Ersatzarie für den Bartolo »Mancha un foglio« von Pietro Romani – die Partitur durchzogen. (Eine Tradition, nach der Rosina im zweiten Akt in ihrer »Gesangsstunde« eine von der Sängerin frei gewählte Bravourarie von u.a. Bellini, Donizetti, Händel, Auber, Adam sang, hielt sich an der Wiener Staatsoper sogar bis nach dem Zweiten Weltkrieg.)

Auch wenn die »deutschen Aufführungen« vorerst überwogen, waren in Wien von 1823 an Aufführungen des *Barbiere di Siviglia* in beiden Sprachen zu erleben. Und das auf den unterschiedlichsten Bühnen: Zu den bereits erwähnten kamen im Laufe der Jahre beispielsweise noch das heute als reines Schauspielhaus fungierende Theater in der Josefstadt dazu, mittlerweile nicht mehr existierende Bühnen wie das Treumanntheater, das Ringtheater, das Carltheater oder das Rextheater sowie natürlich das Kaiserjubiläums-Stadttheater alias Volksoper und sogar das Wiener Burgtheater.

← Vorherige  
Seiten:  
Paolo Bordogna  
als Bartolo  
und Vasilisa  
Berzhanskaya  
als Rosina,  
2021

Im Haus am Ring, an der 1869 eröffneten Hof- und späteren Staatsoper, kam der *Barbiere* interessanterweise erst 1876 in den Spielplan. So populär das Werk inzwischen geworden war, hatte man im neuen Haus doch sieben Jahre zugewartet, ehe auch hier das »Figaro qua, Figaro là« – über die Hintertür einer italienischen Stagione – erstmals erklingen durfte. Rossinis *Guillaume Tell*, den die ersten Direktionen des Hauses höher einschätzten, wurde hingegen praktisch von Anfang an gezeigt. In der ikonographischen Ausgestaltung des Schwindfoyers, des punkvollen Pausenraumes im 1. Rang des Opernhauses, hatte man sich allerdings für einen gemalten Szenenausschnitt aus dem *Barbiere* entschieden und den *Tell* unbeachtet gelassen – sehr zum Missfallen des berühmt-berüchtigten Kritikers Eduard Hanslick. Rund ein halbes Jahr nach der erwähnten Stagione hielt der *Barbiere* schließlich, als Eigenproduktion ausgewiesen, bleibend und offiziell Einzug ins Kernrepertoire. Es dauerte aber dann noch bis zur revolutionären Neueinstudierung unter Direktor Gustav Mahler im Jahr 1906, ehe das Werk den Hautgout eines Lückenfüllers oder Vehikels für Stimmakrobatik-Beweise namhafter durchreisender Sängerinnen verlor. Dass die Abendzettel der ersten Jahrzehnte beispielsweise keinen Hinweis auf die Schöpfer der Dekorationen gaben – was durchaus nicht alltäglich war – verweist auf die stiefmütterliche Behandlung des Stückes und lässt auf eine kostengünstige Gemengelage aus dem Fundus schließen. Und die zeitweilige Aufführungs-Koppelung an diverse Ballette verstärkt den Eindruck der Klassifizierung als »leichtere Unterhaltungskost«.

Mahlers Einsatz für den *Barbiere* beschränkte sich nicht nur auf seine persönlichen Dirigate des Werkes oder auf die von ihm geleiteten aufwendigen und peniblen Probenarbeiten, sondern zeichnet sich durch den Versuch aus, »das Original in seine Rechte« einzusetzen, wie es Julius Korngold formulierte. Das bedeutete vor allem die Einfügung der von Max Kalbeck übersetzten Secco-Razitative anstelle der bis dahin gebräuchlichen gesprochenen Dialoge, das Einfügen der ersten Kanzone des Grafen sowie das genaue Lesen der Partitur mit all ihren dynamischen und agogischen Feinheiten. Nicht zuletzt die Crescendo-Stürme Mahlers dürften die Zuhörerschaft elektrisiert haben. Leider handelte es sich aber nur um eine Neueinstudierung und nicht um eine Neuinszenierung – auf eine der musikalischen Seite ebenbürtige Raumgestaltung durch den von Mahler an die Hofoper engagierten Alfred Roller musste das Publikum verzichten.

Alfred Roller kam dann etliche Jahre später doch noch zum Zug, aber nicht im Gebäude der Wiener Staatsoper selbst, sondern auf der von Direktor Richard Strauss akquirierten zweiten Spielstätte im Redoutensaal der Hofburg. Neben Mozarts *Figaro* erklang hier ab 1922 auch Rossinis *Barbiere* – allerdings unter keinem guten Stern: Roller hatte in dem nicht unbedingt theatertauglichen Redoutensaal einen stilisierten Dauer-Theaterraum geschaffen, in dem nun Oper gespielt werden konnte. Das Rokoko des Figaro-

Ambiente passte zu dieser Umgebung, die bürgerliche *Barbiere*-Szenerie deutlich weniger. Dazu kam, dass die Akustik des Redoutensaales, konkret der lange Nachhall, einer differenzierten Dynamik entgegenstand und den Einsatz des Secco-Rezitativs unmöglich machte: Dirigent Franz Schalk wählte daher den Rückschritt zu den gesprochenen Dialogen.

Diese Produktion blieb immerhin 13 Jahre (respektive 85 Aufführungen) lang erhalten, ehe sie von einer Inszenierung auf Hauptbühne der Wiener Staatsoper abgelöst wurde, die diesen Namen endlich verdiente. Lothar Wallerstein, einer der wohl bedeutendsten Opernregisseure der Zwischenkriegszeit, erarbeitete in seiner Funktion als Oberspielleiter der Staatsoper allein an diesem Haus über 70 Werke. Zu den gelungensten Inszenierungen zählte »sein« *Barbier von Sevilla*. Um einen Eindruck der Premiere vom 12. Oktober 1936 zu geben, sei ein Auszug aus der Kritik der *Neuen Freien Presse* wiedergegeben: »Dr. Lothar Wallerstein ist, von Robert Kautksy und Ladislaus Czettel vortrefflich unterstützt, der richtige Regisseur für Rossinis Musik. Wie im Orchester, so ist auch alles auf der Bühne ununterbrochen in lebenswürdiger, zappelig, erregter und grotesker Bewegung. Selbst Sänger, die sonst ihre Kunst nicht gern im Umherziehen ausüben, zeigen sich plötzlich von ihrer beweglichen Seite. Gleich das erste Bild der mit Lampions ausgerüsteten Musikanten ist originell erfunden, mit Maleraugen erträumt. Auch mit Licht- und Maschinenwundern hat Dr. Wallerstein nicht gespart. Wenn der Vorhang aufgeht, sieht man den Platz vor Bartolos Haus, das so, wie es sich von einem stilisierten Märchenhintergrund abhebt, auch einer riesigen Spielzeugschachtel entnommen sein könnte. Die Verwandlung bringt eine kleine Überraschung für große Kinder: Sie vollzieht sich bei offener Szene. Das Haus öffnet sich fächerartig, wie von einer unsichtbaren Macht geleitet. Das Publikum applaudierte diesem verblüffenden Regieeinfall und ließ sich später mit gleichem Vergnügen vor das Rätsel eines naturgetreuen Platzregens stellen.« Leider war dieser ersten wahren *Barbiere*-Inszenierung der Wiener Staatsoper keine lange Lebensdauer beschieden. Mit dem sogenannten »Anschluss« an Hitler-Deutschland musste zunächst Wallersteins Name vom Abendzettel verschwinden und ab 1939 auch die Regie, die durch jene von Erich Wymetal ersetzt wurde.

Unmittelbar nach dem Zweiten Weltkrieg wurde ab dem 14. Juni 1945 in den Ausweichquartieren Volksoperngelände und Theater an der Wien der *Barbiere* als sechste spielbereite Oper angeboten – Kostüme und Dekorationen entsprachen der angespannten Situation nach dem Krieg (»einfach-geschmackvoller Bühnenrahmen« © *Neues Österreich*), die Regie stammte erneut von Erich Wymetal und wurde nach einigen Jahren von Alfred Jerger verfeinert.

Eine tatsächliche Neuproduktion kam erst 1957 zustande – allerdings abermals nur im akustisch ungeeigneten Redoutensaal (die Wiener Staatsoper wäre nach der Wiedereröffnung 1955 zur Verfügung gestanden, aber Herbert



von Karajan fand keinen Platz im Haupthaus und verfrachtete Rossini daher aufs Nebengeleis). Dass man nahezu strichlos spielte und der erste Akt »Nibelungenlänge« erhielt, gefiel weniger, dass das Leadingteam um Regisseur Oskar Waelterlin und Bühnen- und Kostümbildner Fritz Butz die bauliche Not des Fest- und Ballsaales verschleierte, die vorhandenen Treppenaufgänge luftig verhängte, Ober- und Untergeschoß durch eine Wendeltreppe verband und durch das lediglich Zu- und Aufziehen von Vorhängen eine Vereinheitlichung des Schauplatzes erreichte, stieß auf Zuspruch. Mit insgesamt 16 Aufführungen blieb man aber statistisch letztlich unter den Erwartungen.

Ganz anders sah es diesbezüglich bei der (zuvor schon an mehreren deutschen Bühnen gezeigten und damals schon fast 20 Jahre alten) Inszenierung von Günther Rennert aus, die ab 1966 für mehr als ein halbes Jahrhundert an der Wiener Staatsoper die Sicht auf den *Barbiere* bestimmte. Korrekterweise ist zu präzisieren, dass nur das Bühnenbild mit dem sich zur Straße hin immer wieder öffnenden und schließenden mehrgeschossigen Haus, sowie die biedermeierlichen Kostüme 54 Jahre lang zu erleben waren. Die Regie wurde während der Direktion Drese von Grischa Asagaroff »Ponnelle-isiert«, dann ab 1991 unter Eberhard Waechter wieder »Rennert-isiert« und zusätzlich von zahllosen Sängern und Sängerinnen um unterschiedlichste persönliche Zutaten erweitert. Die von Karl Böhm dirigierte Premiere am 28. April 1966 fiel ein wenig dem Protest von Zwischenrufern zum Opfer, die gleich nach der Ouvertüre lautstark zum Ausdruck brachten, dass ihnen die deutsche Aufführungssprache, für die man sich entschlossen hatte, missfiel. Adressat der Unmutsäußerung war nicht zuletzt Direktor Hilbert, der Karajan nachgefolgt war (daher manchen als Königsmörder galt) und die Idee der originalsprachigen Aufführungspraxis seines Vorgängers etwas abmildern wollte. Ab 1974 wechselte man jedenfalls zurück ins Italienische – und wenigstens diese Änderung hatte in der Produktion im nächsten halben Jahrhundert Bestand.

Nächste  
Seiten:  
Szenenbild,  
2021  
→







KLANGVOLLE EMOTIONEN

# LEXUS LC CABRIOLET

Dank des schallabsorbierenden Interieurs und optimierter Aerodynamik, die den Luftstrom bei geöffnetem Verdeck am Fahrzeug vorbei leitet, genießen Sie das sinnliche Klangbild des perfekt abgestimmten V8-Motors gänzlich ohne unerwünschte Nebengeräusche. Das Lexus LC Cabriolet zu hören, heißt es zu fühlen.

Visit [lexus.eu](https://www.lexus.eu) to find out more.



 NORMVERBRAUCH KOMBINIERT: 275G/KM  
 CO<sub>2</sub> EMISSIONEN KOMBINIERT: 11,7L/100KM. SYMBOLFOTO.

 **LEXUS**  
EXPERIENCE AMAZING



# UNSERE ENERGIE FÜR DAS, WAS UNS BEWEGT.

Die OMV unterstützt die Wiener Staatsoper schon seit langem als Generalsponsor und wir sind stolz, diese herausragende österreichische Kulturinstitution in eine neue Ära begleiten zu dürfen. Wir freuen uns mit Ihnen auf bewegende Inszenierungen.

Alle Sponsoringprojekte finden Sie auf [www.omv.com/sponsoring](http://www.omv.com/sponsoring)

Die Energie für ein besseres Leben.   
OMV

# Impressum

Gioachino Rossini  
IL BARBIERE DI SIVIGLIA  
Spielzeit 2020/21  
(Premiere der Produktion: 28.09.2021)

## HERAUSGEBER

Wiener Staatsoper GmbH, Opernring 2, 1010 Wien  
Direktor: Dr. Bogdan Rošćić  
Musikdirektor: Philippe Jordan  
Kaufmännische Geschäftsführerin: Dr. Petra Bohuslav

Redaktion: Sergio Morabito, Nikolaus Stenitzer  
Gestaltung & Konzept: Fons Hickmann M23, Berlin  
Layout & Satz: Julia Pötsch  
Lektorat: Martina Paul  
Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin  
Druck: Print Alliance HAV Produktions GmbH,  
Bad Vöslau

## TEXTNACHWEISE

### ORIGINALBEITRÄGE

Nikolaus Stenitzer: *Die Handlung (englische Übersetzung von Andrew Smith)* – Nikolaus Stenitzer: *Über dieses Programmbuch* – Michele Mariotti: *Bilder einer Ausstellung* – Nikolaus Stenitzer/Herbert Fritsch: »Was war denn das jetzt?« – Nikolaus Stenitzer: *Che Balordo?!* – Anja Meyerrose: *Männermode als Provokation* – Michael Kraus: *Belcanto á la Rossini* – Andreas Láng: »Die Oper machte kein sonderliches Glück«.

### ÜBERNAHMEN UND ÜBERSETZUNGEN

Arnold Jacobshagen: *Rossini und die Opera buffa*, in Zusammenarbeit mit dem Autor gekürzte Fassung des Kapitels *Opera buffa und farsa* aus: Arnold Jacobshagen: *Gioachino Rossini und seine Zeit*, 2. korrigierte und erweiterte Auflage 2018, S. 145–166 – Sabrina Zwach: *Eroberer von unbekanntem Räumen*, zuerst erschienen in Opernring 2, Nr. 7 – Saverio Lamacchia: *Den Barbier überdenken, um auf Almaviva zurückzukommen*, zuerst erschienen in *Almaviva o sia L'inutile precauzione (il barbiere di Siviglia)*, Programmheft zur Halbszenischen Aufführung beim Festival Rossini in Wildbad 2004 – Geltrude Righetti Giorgi: *Nun spreche ich*, Auszug aus: *Cenni di una donna già cantante sopra il Maestro Rossini*, Bologna 1823, aus dem Italienischen von Sergio Morabito – Honoré de Balzac: *Die Koloratur ist der höchste Ausdruck der Kunst*, Auszug aus: Honoré de Balzac: *Massimila Doni*, in: Ders.: *Musikalische Gemälde. Fünf Novellen*. Aus dem Französischen neu übersetzt oder auf der Grundlage der Übertragung von Ernst Sander überarbeitet und kommentiert von Stefan Zweifel. Die Andere Bibliothek, Berlin 2019 © AB-Die Andere Bibliothek GmbH & Co. KG, Berlin 2019

### BILDNACHWEISE

Bildkonzept Cover: Martin Conrads, Berlin  
Martin Conrads, Berlin: Betmann Students packing into a Volkswagen, Getty Images  
Alle Szenenbilder: Michael Pöhn / Wiener Staatsoper GmbH  
AKG-images: S. 95  
Unbezeichnet/Archiv der Wiener Staatsoper

Nachdruck nur mit Genehmigung der Wiener Staatsoper GmbH / Dramaturgie

Kürzungen sind nicht gekennzeichnet. Rechteinhaber, die nicht erreicht werden konnten, werden zwecks nachträglicher Rechtsabgeltung um Nachricht gebeten.

## DIE AUTORINNEN & AUTOREN

HONORÉ DE BALZAC war ein französischer Schriftsteller. Als sein Hauptwerk gilt der unvollendete Romanzyklus *La Comédie Humaine*.

ARNOLD JACOBSHAGEN ist Professor für historische Musikwissenschaft an der HfMT Köln.

MICHAEL KRAUS ist Sänger (Bariton) und leitet das Opernstudio der Wiener Staatsoper.

ANDREAS LÁNG ist Dramaturg an der Wiener Staatsoper.

SAVERIO LAMACCHIA ist assoziierter Professor für Musikwissenschaft und Musikgeschichte an der Universität di Bologna. Sein Buch *Der wahre Figaro oder das falsche Faktotum* ist im Leipziger Universitätsverlag erschienen.

MICHELE MARIOTTI ist Dirigent und ab der Spielzeit 2022/2023 Musikdirektor des Teatro dell'Opera di Roma.

ANJA MEYERROSE ist Soziologin. Ihr Buch *Herren im Anzug. Eine transatlantische Geschichte von Klassengesellschaften im langen 19. Jahrhundert* ist im Böhlau Verlag erschienen.

GELTRUDE RIGHETTI-GIORGI war Mezzosopranistin und die erste Interpretin der Rosina in Gioachino Rossinis *Il barbiere di Siviglia*.

NIKOLAUS STENITZER ist Dramaturg an der Wiener Staatsoper.

SABRINA ZWACH ist Autorin, Dramaturgin und Kuratorin.

Generalsponsoren der Wiener Staatsoper



