

Robert Schumann
ROBERTSCHUMANN
HOCHSCHULE
DÜSSELDORF.

Q
DEUTSCHE OPER AM RHEIN
DÜSSELDORF DUISBURG



*Le nozze
di Figaro*

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

16. – 22. April 26

Impressum

Texte: Prof. Thomas Gabrisch (Vorwort), Prof. Dr. Tobias Bleek, Prof. Dr. Gundela Bobeth (Das Werk aus unterschiedlichen Perspektiven), Anna Vöpel (Interview mit Prof. Thomas Gabrisch und Esteban Muñoz Herrera), Falk Fink, Daniel Rieger (Sky News: Mozart Spezial), Alexandra Althoff, Anna Vöpel (Flirt und Machtmissbrauch in *Le nozze di Figaro*), Lennart Sprenger (Ein Blick auf die Opera buffa aus der Perspektive Wiener Frauenjournale), Nele Isenbiel, Alida Tendabl (Zur Geschlechtsambivalenz von Mozarts *Cherubino* und ihren Implikationen), Arkadiusz Marcin Muc (*Figaro* als Politikum), Katrin Meyers (Handlung)

Redaktion: Katrin Meyers

Gestaltung: CHEWING THE SUN

Druck: Wir machen Druck

Fotos: Susanne Diesner (Titel, S. 6, 9, 13, 16, 27, 33, 34, 39); Abbildungen S. 22: Wikimedia Commons: *Für Damen, und andere Frauenzimmer. Eine Sammlung der wichtigsten, größtenteils bisher geheim gehaltenen Kunststücke und Mittel, wodurch sie ihre Schönheit erhöhen und erhalten.* Salzburg, Franz Xaver Duyle, 1790; Theaterzettel aus: Otto Erich Deutsch und Maximilian Zenge, 1961. *Mozart und seine Welt in zeitgenössischen Bildern*

Fotografieren sowie Ton- und Videoaufzeichnungen sind aus urheberrechtlichen Gründen nicht gestattet. Wir bitten Sie, Ihre Mobiltelefone vor Beginn der Vorstellung auszuschalten.

Mit freundlicher Unterstützung von:

Gesellschaft der
Freunde und Förderer der
Robert Schumann
R Ö B E R T S C H U M Ä N N
H O C H S C H U L E
D Ü S S E L D O R F .

Dr. Paul-Otto Faßbender Stiftung
für Bildung und Wissenschaft

F.W. HEMPEL
FAMILIENSTIFTUNG

Le nozze di Figaro

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart

16. – 22. April 26

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756-1791)

Le nozze di Figaro (1786)

Opera buffa in vier Akten, KV 492

Text von *Lorenzo Da Ponte* nach dem Schauspiel
La folle journée ou le mariage de Figaro
(*Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*)
von *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Opernklasse der *Robert Schumann Hochschule*
Düsseldorf
Sinfonieorchester der *Robert Schumann Hochschule*
Düsseldorf
Prof. Thomas Gabrisch, musikalische Leitung
Esteban Muñoz Herrera, Regie
Prof. Hanna Werth, Intimitätskoordination
Katrin Lehmacher, Bühne und Kostüme
Volker Weinbart, Licht
Bernd Staatz und *Mylene Breyer*, Maske

In Kooperation mit der *Deutschen Oper am Rhein*

Pause nach dem 2. Akt um ca. 20:30 Uhr

Neue Mozart-Ausgabe

© Bärenreiter-Verlag Kassel · Basel · London · New York · Praha

Le nozze di Figaro – Die Handlung

Almaviva ante portas

Prolog

Mit allerlei Witz und Raffinesse war es dem *Grafen Almaviva* gelungen, seine Angebetete *Rosina* ihrem Vormund *Dr. Bartolo* zu entreißen und ihm mit der Hochzeit zuvorzukommen. Nach einem Jahr hat sich zwischen den beiden Liebenden eine gewisse Distanz aufgetan. Aber auf dem Schloss gibt es noch weitere attraktive Frauen, die es dem Grafen angetan haben, besonders *Susanna*, die Kammerzofe seiner Frau.

Erster Akt

Der Hochzeitstag von *Susanna* und *Figaro* beginnt mit der Vermessung des Schlafzimmers. Die Verwicklungen und Intrigen nehmen ihren Lauf, als *Susanna* ihren bis dahin völlig ahnungslosen Verlobten darüber aufklärt, dass der Graf, *Figaros* Herr, sie begehrt und seine Machtstellung gegen das Paar auszuspielen versucht.

Figaro ist entsetzt. Doch damit nicht genug: Eine weitere Gefahr für das Eheglück lauert in Gestalt von *Marcellina*, der ehemaligen Haushälterin *Bartolos*. Sie hat noch eine alte Rechnung mit *Figaro* offen: Für den Fall, dass er ihr ein Darlehen nicht zurückzahlen kann, soll er *Marcellina* heiraten. Für *Bartolo* die Gelegenheit, sich zu rächen, half *Figaro* doch dem Grafen dabei, sein Mündel *Rosina* zu heiraten. Die einzige Möglichkeit für *Figaro* und *Susanna* besteht jetzt darin, so schnell wie möglich zu heiraten.

Nun kommt *Cherubino*, der „verliebte Schmetterling“, ins Spiel: Er bittet *Susanna* darum, ein gutes Wort für ihn einzulegen. Der Graf hat ihn entlassen, nachdem er ihn bei *Barbarina*, der Tochter des Gärtners *Antonio*, entdeckt hat. Wenn sich *Rosina* nicht für ihn einsetzt, sieht er sie nie wieder. *Cherubino* muss sich verstecken, als der Graf das Zimmer betritt und wird Zeuge, wie der Graf *Susanna* deutliche Avancen macht. *Basilio*, der Gesangslehrer und Komplize des Grafen, kündigt sich an. Nun muss sich auch der Graf ein Versteck suchen, das er alsbald verlässt, als er erfährt, dass *Cherubino* auch ein Auge auf seine Frau geworfen haben soll. Der Graf entdeckt den Pagen und beruft ihn als Offizier zu seinem Regiment. Die Hochzeit wird aufgeschoben.

Zweiter Akt

Rosina leidet unter der Abwesenheit ihres Mannes. *Susanna* erzählt ihr von den Absichten des Grafen. *Figaro* entwirft daraufhin einen Plan: Zunächst soll *Basilio* dem Grafen ein Briefchen zustecken, in dem *Rosina* einem Liebhaber ein Treffen verspricht. Der Graf soll damit eifersüch-



Ein Brief lockt zum nächtlichen Rendezvous

tig und misstrauisch werden, damit er die Hochzeit nicht weiter hintertreibt. Im zweiten Schritt soll *Susanna* dem Grafen ein Rendezvous gewähren. An ihrer Stelle soll jedoch der als Frau verkleidete *Cherubino* erscheinen. *Rosina* will die beiden überraschen und den Grafen so zum Einlenken zwingen.

Cherubino wird nun entsprechend hergerichtet. In diesem Moment kehrt der durch den Brief alarmierte Graf zurück und trifft erneut auf verschlossene Türen. *Cherubino* muss sich abermals verstecken. Der misstrauische Graf will das Kabinett, in dem er *Cherubino* vermutet, gewaltsam öffnen und verlässt mit *Rosina* den Raum, um Werkzeug zu holen. *Susanna* nutzt den kurzen Moment, um *Cherubino* zu befreien. Er entkommt mit einem Sprung. Statt seiner findet der Graf nun *Susanna* in dem Raum vor. Verwirrung entsteht, die *Rosina* geschickt für sich nutzt. Alles scheint gut, bis *Figaro* abstreitet, das intrigante Briefchen geschrieben zu haben, was den Grafen argwöhnisch macht. *Almaviva* kann beschwichtigt werden, bis auch noch *Antonio* erscheint und behauptet, jemand sei aus dem Zimmer geflüchtet. Auch dies kann gewieft von *Figaro* erklärt werden. *Susanna* und *Figaro* müssen die Hochzeit nochmals aufschieben: *Marcellina*, *Basilio* und *Dr. Bartolo* fordern die Erfüllung des Eheversprechens aufgrund des nicht zurückgezahlten Darlehens. Der Graf ordnet eine Gerichtsverhandlung an.

Dritter Akt

Welch ein Durcheinander! Der Graf versucht, sich zu sortieren. Die von *Figaro* entworfene Intrige wird währenddessen von *Rosina* variiert: *Susanna* soll nun schnell das Treffen mit dem Grafen im Garten arrangieren. Dafür wollen beide die Kleidung tauschen und *Rosina* möchte an Stelle von *Susanna* zum Rendezvous erscheinen, um den Grafen wieder für sich zu gewinnen. *Susanna* verspricht dem Grafen, zu dem Treffen zu kommen. Beim Abgehen schnappt er eine Bemerkung *Susannas* zum Prozess auf. Nun in Sorge, dass ihm die Situation entgleitet, schwört der Graf, den Verlauf des Prozesses selbst in die Hand zu nehmen.

Derweil verhilft *Barbarina* *Cherubino*, der die Stadt nicht wie angeordnet verlassen hat, verkleidet in Frauenkleidern zum Untertauchen. *Rosina* wartet ungeduldig auf *Susannas* Rückkehr. *Don Curzio* platzt mit den am Prozess Beteiligten herein. Er ist zu einem Ergebnis gekommen: *Figaro* muss zahlen oder *Marcellina* heiraten. Doch plötzlich stellen sich *Marcellina* und *Bartolo* als die leiblichen Eltern *Figaros*, der als Kind entführt worden war, heraus. Kann nun eine Doppelhochzeit gefeiert werden? Schon frustriert genug erfährt der Graf von *Antonio*, dass *Cherubino* sich noch in der Nähe befindet.

Rosina diktiert *Susanna* den Brief an den Grafen, in dem sie den genauen Treffpunkt für die nächtliche Verabredung angibt und verschließt den Brief mit einer Nadel. *Cherubinos* Tarnung fliegt auf, *Barbarina* setzt sich diesmal für den Pagen ein. Der Graf, der in ihm immer noch den vermeintlichen Liebhaber seiner Frau vermutet, bleibt skeptisch und kommt noch einmal auf *Figaros* angeblichen Sprung aus *Rosinas* Zimmer zurück. Doch auch diesmal entzieht sich *Figaro* geschickt der Bedrängnis. Die endgültige Klärung dieser Affäre muss der Graf wegen der

Hochzeit verschieben. Nach der Trauung spielt *Susanna* dem Grafen den Brief zu. *Figaro* sieht ihn, ahnt aber nicht, dass er von *Susanna* stammt und bereitet sich unbekümmert auf das abendliche Hochzeitsfest vor.

Vierter Akt

Barbarina sucht verzweifelt die Nadel, die zuvor am Brief angebracht war und die sie *Susanna* zurückbringen sollte. Als *Figaro* mit seiner wiedergefundenen Mutter *Marcellina* vorbeikommt, erfährt er von der arglos plaudernden *Barbarina* den geheimen Treffpunkt für das Stelldichein des Grafen und der vermeintlichen *Susanna* im Garten. Von dem geplanten Kleidertausch und der Intrige *Rosinas* ahnt er nichts. Während nun *Figaro* plant, „alle Ehemänner zu rächen“, geht *Marcellina* als fürsorgliche Schwiegermutter in spe zu *Susanna*, um diese zu warnen.

Die erotischen Verwirrspiele im nächtlichen Garten nehmen ihren Lauf: *Barbarina* erwartet *Cherubino*, als *Figaro*, immer noch erzürnt, mit *Bartolo* und *Basilio* erscheint. *Susanna* und *Rosina* erscheinen im Garten, fest entschlossen, ihre Intrige zu Ende zu führen. *Susanna* stimmt ein Liebeslied an, wohl wissend, dass *Figaro* es hören wird und glauben muss, es gelte dem Grafen. Die Arie zeigt die erhoffte Wirkung. *Figaro* lässt sich zu einer Gegen-Arie über die Spielchen der Frauen hinreißen. Währenddessen tauschen *Susanna* und *Rosina* hinter der Bühne die Kleider.

Cherubino schlendert in den Garten und trifft auf die nun als *Susanna* verkleidete *Rosina*, die er für *Susanna* hält. Prompt erlaubt er sich mit der vermeintlichen *Susanna* einen übermütigen Scherz: Er umwirbt sie und versucht, sie zu küssen. Der Graf, rasend vor Eifersucht reagiert mit einer Ohrfeige, die aber *Figaro* trifft. Von *Figaro* und der echten, als *Rosina* verkleideten *Susanna* beobachtet, macht der Graf nun der vermeintlichen *Susanna* den Hof.

Figaro glaubt bereits, seine Braut mit dem Grafen in flagranti ertappen zu können. In diesem Moment erscheint die echte *Susanna* in den Kleidern der Gräfin. Zunächst berichtet *Figaro* ihr empört von den Absichten des Grafen gegenüber seiner Braut, erkennt dann jedoch an ihrer Stimme, wer vor ihm steht. Er setzt das Verwirrspiel fort und begegnet ihr als vermeintlicher Gräfin mit ausgesuchter Höflichkeit. *Susanna* verpasst ihm dafür eine Ohrfeige. Bald darauf schließen beide Frieden und spielen dem Grafen, um ihn weiter anzustacheln, eine Liebesszene vor. Der Erfolg lässt nicht auf sich warten: Der Graf, der die Lage noch immer nicht durchschaut, ruft sein Personal als Zeugen zusammen. Da tritt die echte Gräfin aus ihrem Versteck. Nun ist es der Graf, der um Verzeihung bitten muss. Und der „tolle Tag“ endet mit dem Hochzeitsfest.



Herzlich willkommen zu Mozarts Le nozze di Figaro

Liebes Publikum,
es ist mir eine Freude, Sie heute zu einer ganz besonderen Produktion begrüßen zu dürfen. *Wolfgang Amadeus Mozarts Le nozze di Figaro* ist weit mehr als eine „komische Oper“. Sie ist ein Meilenstein der Musikgeschichte, ein psychologisches Kammerspiel und – vor allem im Kontext unserer Ausbildung – eine der größten Herausforderungen, denen sich junge Sängerinnen und Sänger stellen können.

Ein Werk der Menschlichkeit

Als *Mozart* und sein Librettist *Lorenzo Da Ponte* im Jahr 1786 *Beaumarchais'* brisante Komödie vertonten, schufen sie ein Werk, das die gesellschaftlichen Mauern ihrer Zeit ins Wanken brachte. Doch jenseits der politischen Sprengkraft ist es die tiefe Menschlichkeit der Figuren, die uns bis heute berührt. Im *Figaro* begegnen uns nicht die hölzernen Typen der *Commedia dell'arte*, sondern Menschen aus Fleisch und Blut, die lieben, zweifeln, intrigieren und vergebend.

Für die Studierenden der Opernklasse bedeutet die Arbeit an diesem Werk eine intensive Auseinandersetzung mit der Wahrheit auf der Bühne. *Mozart* lässt seinen Figuren keinen Raum für Verstellung: Jede Emotion ist in der Partitur präzise ausformuliert. Die schnellen Parlandi, die hochkomplexen Ensembles und die tiefgründigen Arien fordern eine technische Perfektion und eine schauspielerische Präsenz, die weit über das bloße „Singen von Noten“ hinausgeht.

Die künstlerische Vision des Regisseurs

Ein Projekt dieser Komplexität benötigt eine ordnende Hand, die weit über das bloße Arrangement hinausgeht. Wir schätzen uns daher glücklich, für diese Produktion den Regisseur *Esteban Muñoz Herrera* gewonnen zu haben.

Die Zusammenarbeit mit ihm war für unsere Studierenden eine Offenbarung. *Muñoz Herrera* hat mit einer Fülle an fantastischen Ideen eine Inszenierung geschaffen, die das historische Werk mit einer ungeheuren Frische auflädt. Besonders hervorzuheben ist die grandiose Detailarbeit, die er gemeinsam mit der Opernklasse geleistet hat: In einer Komödie wie dem *Figaro* entscheidet oft ein Sekundenbruchteil über das Gelingen des Pointen-Feuerwerks.

Muñoz Herrera hat mit unermüdlicher Energie am exakten Timing und der szenischen Präzision gearbeitet, die *Mozarts* Musik verlangt. Er hat die jungen Talente nicht nur dazu gebracht, ihre Rollen zu sin-

gen, sondern sie zu verkörpern – mit einer Wachheit und Spielfreude, die jede Sekunde dieses „tollen Tages“ mit Leben füllt. Seine pädagogische und künstlerische Begleitung war für die Professionalisierung unserer Klasse ein wahrer Glücksfall.

Ein besonderer Dank geht an *Katrin Lebmacher* für ihre hervorragende Arbeit an der Bühnen- und Kostümbildgestaltung. Sie hat mit ihrer Kreativität und ihrem Humor die sichtbare Ebene geschaffen, die die Studierenden bei der Umsetzung der vielen Regie-Einfälle feinsinnig unterstützt.

Eine starke Partnerschaft

Dieses künstlerische Niveau wird getragen von der engen und fruchtbaren Zusammenarbeit mit der *Deutschen Oper am Rhein*. Diese Kooperation, die inzwischen seit über 30 Jahren besteht, ermöglicht es unseren Studierenden, unter professionellen Bedingungen zu arbeiten. Ein herzlicher Dank gilt dem Team dort, das diese Produktion mit seinem Know-how unterstützt hat. Hierbei ist vor allem der Bühnenmeister *Dirk Busse* hervorzuheben, der mit großer Präzision für den Bühnen- und Produktionstechnischen Aufbau verantwortlich zeichnet. Für die visuelle Atmosphäre und die magischen Momente danken wir dem Beleuchtungschef des Opernhauses *Volker Weinhart*. Ebenso unverzichtbar für die Verwandlung der jungen Darsteller*innen ist die Arbeit von Chefmaskenbildner *Bernd Staatz*, der den Charakteren ein visuelles Profil verleiht.

Ein Abend der Verwirrungen und der Versöhnung

Le nozze di Figaro führt uns durch ein Labyrinth aus Missverständnissen und Verwechslungen. Doch am Ende steht einer der ergreifendsten Momente der Operngeschichte: das „Contessa, perdono“. Die Vergebung der Gräfin ist ein Moment transzendenter Größe. In einer Welt, die oft von harten Kontrasten geprägt ist, schenkt uns *Mozart* hier eine Vision von Versöhnung, die aktueller und schöner nicht sein könnte. Ich lade Sie ein, sich auf dieses Abenteuer einzulassen. Genießen Sie die Spielfreude des Ensembles, lassen Sie sich von *Mozarts* genialer Musik verzaubern und begleiten Sie unsere jungen Talente auf ihrem Weg.

Ich danke unseren Sponsoren: der *Dr. Paul-Otto Faßbender Stiftung für Bildung und Wissenschaft*, der *F. W. Hempel Familienstiftung* und den *Freunden und Förderern der Robert Schumann Hochschule*, die mit ihrer großzügigen Unterstützung dieses Projekt ermöglicht haben. Und nicht zuletzt möchte ich allen Beteiligten vor und hinter den Kulissen danken, die mit unermüdlichem Einsatz an dieser Produktion gearbeitet haben.

Ich wünsche Ihnen einen inspirierenden Abend mit *Figaro*, dem *Grafen* und *Susanna!*

Herzlichst
Prof. Thomas Gabrisch
Leiter der Opernklasse

Das Werk aus unterschiedlichen Perspektiven

„Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen“, heißt es programmatisch in der Komödie *La folle journée ou le mariage de Figaro* (*Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*) des französischen Aufklärers *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*. Mitte der 1780er Jahre machten *Wolfgang Amadeus Mozart* und *Lorenzo Da Ponte* das kurz zuvor verfasste Skandalstück zur Grundlage ihrer ersten gemeinsamen Oper und begeisterten das Wiener und Prager Publikum. Seitdem übt *Le nozze di Figaro* eine ungebrochene Wirkkraft aus, gehört zu den tragenden Säulen des Opernrepertoires und wurde auf unterschiedlichste Weise gespielt, gehört und gedeutet. Faszinierend am *Figaro* ist dabei nicht nur das geniale Zusammenspiel von Musik und Szene, sondern auch die anhaltende Aktualität der in der Komödie verhandelten Themen: das vielschichtige Geschlechterverhältnis, das komplexe Zusammenspiel von Liebe, Leidenschaft, Erotik und Macht und die Dynamik der sozialen Beziehungen in einer Zeit gesellschaftlicher und politischer Instabilität.

Für die diesjährige Opernproduktion stellte das *Musikwissenschaftliche Institut* der *Robert Schumann Hochschule* das Stück ins Zentrum eines Seminars im Wintersemes-

ter. Gemeinsam mit Studierenden verschiedener Fachrichtungen befassten wir uns aus unterschiedlichen Perspektiven mit dem Werk, diskutierten Interpretationsansätze und aufführungspraktische Fragen, kamen mit den künstlerischen Leitern der Produktion, *Prof. Thomas Gabrisch* und *Esteban Muñoz Herrera*, sowie anderen Beteiligten ins Gespräch und besuchten auch eine *Figaro*-Vorstellung an der *Deutschen Oper am Rhein*. Ein wichtiges Ziel war es dabei, die Hochschulproduktion vorzubereiten und publizistisch zu begleiten.

Alle Texte auf den folgenden Seiten wurden von Studierenden verfasst. Sie beleuchten schlaglichtartig verschiedene Aspekte der Oper und ihrer reichen Rezeptions- und Aufführungsgeschichte, fragen nach ihrer Aktualität und wählen dafür teils ungewöhnliche Formen. Zugleich spiegeln sie die individuellen Interessen ihrer jungen Autor*innen wider, die sich mit großem Engagement in ein Feld begeben haben, in dem sie zumeist noch keine Vorerfahrung hatten.

Neben den hier versammelten Texten ist auch ein Audio-Beitrag entstanden, den Sie über den am Ende der Textbeiträge abgedruckten QR-Code abrufen können.

Prof. Dr. Tobias Bleek
Prof. Dr. Gundela Bobeth

Regisseur *Esteban Muñoz Herrera* mit Sänger *Johannes Jost*



Eine Oper mit Tiefgang

Prof. Thomas Gabrisch und Esteban Muñoz Herrera im Gespräch mit Anna Vöpel

Le nozze di Figaro ist eine der meistgespielten Opern überhaupt. Was möchten Sie unbedingt anders erzählen als gewohnt?

Esteban Muñoz Herrera: Im Grunde wollen wir nicht unbedingt etwas anders erzählen. Es geht vielmehr darum, dass wir das Libretto sehr ernst nehmen und diese komplexe Geschichte in eine Spielform bringen, die zunächst einmal für die Komödie gut funktioniert. Gleichzeitig ist uns wichtig, dass die Zuschauer die Geschichte verstehen, mit all ihren verschiedenen Handlungssträngen. In vielen Inszenierungen legt man den Fokus auf bestimmte Aspekte – ich habe mich dafür entschieden, dass wir in erster Linie die Geschichte gut erzählen.

Thomas Gabrisch: Das ist auch für mich das Wichtigste. Und der Zuschnitt auf das Potenzial der jungen Leute, die hier auf der Bühne stehen, spielt auch eine große Rolle.

Unser Regisseur wird aus dieser Frische einiges herausholen. Das ist im Vergleich zu großen Opernhäusern etwas anders – schon allein von der Perspektive her, mit der man sich auf die Produktion einlässt.

Figaro gilt oft als „leichte Komödie“ (Opera buffa). Wo sehen Sie heute die ernstesten, vielleicht sogar unbequemen Themen dieser Oper?

E. M. H.: „Leichte Komödie“ ist ein Begriff, den ich bei *Figaro* nicht so passend finde. Die Komödie entsteht hier aus sehr ernstesten Situationen. Wir haben es nicht einfach mit den typischen Vorgaben der *Commedia dell'arte* zu tun, sondern mit sehr menschlichen Problemen. Es tauchen Themen auf, die zweihundertfünfzig Jahre später immer noch hochaktuell sind. Es geht zum Beispiel um Ehekrisen – das ist eigentlich der Ausgangspunkt der ganzen Oper. Es geht um Machtmissbrauch, aber auch um sexuelle Anziehung – zwei Themen, die ebenfalls sehr aktuell sind. Für mich entsteht die Komödie gerade daraus, dass wir diese Themen zunächst ernst nehmen – und dann darüber lachen.

T. G.: Dem kann ich wenig hinzufügen. „Leichte Komödie“ klingt schnell nach etwas wie einer Operette ohne großen Tiefgang. Aber Tiefgang hat dieses Stück in erheblichem Maße. Gleichzeitig ist es zwischendurch unglaublich lustig. Genau das macht seine Qualität aus: dass es so viele Ebenen hat. Bei *Mozart* ist das oft so – es gibt nicht nur eine Oberfläche, sondern darunter liegt noch ganz viel.

Welche Figur hat Sie in dieser Produktion am meisten überrascht – und warum gerade diese?

E. M. H.: Für mich war das bei der Vorbereitung tatsächlich *Cherubino*. Er ist im Grunde ein Kind in der Phase des Erwachsenwerdens – ein Teenager, der noch nicht weiß, wie er mit der Welt klarkommen soll. Er hat viele Probleme, weil er seinen Platz noch nicht gefunden hat und sich auch ein bisschen alleingelassen fühlt. Er spricht von Liebe, kann aber noch gar nicht richtig unterscheiden, was Liebe eigentlich ist und was vielleicht eher Lust. Das entdeckt und erforscht er im Laufe des Stücks.

Am Anfang dachte ich: *Cherubino* ist eigentlich eine recht einfache Figur, fast so eine Art Störfaktor im ganzen Drama. Aber wenn man sich näher damit beschäftigt und auch seine Arien hört, entdeckt man eine Tiefe und auch einen inneren Konflikt, den ich so vorher nicht erwartet hatte.

T. G.: Der *Figaro* ist ein Stück, das vor zweihundertfünfzig Jahren geschrieben wurde, aber heute immer noch aktuell ist. Das hat man längst nicht bei allen Opern. Bei manchen denkt man: Das gehört eher in eine andere Zeit, oder die Problematik gilt heute nicht mehr. Aber Stücke wie *Figaro* oder auch *Così fan tutte* funktionieren auf einer anderen Ebene. Die kann man wahrscheinlich auch in fünfhundert Jahren noch spielen, weil es um zwischenmenschliche Dinge geht.

Für die Studierenden ist diese Produktion Teil ihrer Ausbildung: Wo liegt die größte

Herausforderung, wenn man sich einem so kanonischen Werk kreativ und zugleich verantwortungsvoll nähert?

T. G.: Die größte Herausforderung ist zunächst einmal, das Ganze stimmlich zu bewältigen. Für viele ist es das erste, zweite oder dritte Mal überhaupt, dass sie sich mit einer solchen Partie beschäftigen. Dazu kommt das Memorieren. Die Rolle der *Susanna* auswendig zu lernen – auf Italienisch und mit allen Regieanweisungen – verlangt eine enorme Gedächtnisleistung. Ich glaube, es ist eine der längsten Partien, die man auf der Bühne singen kann.

Voraussetzung ist natürlich, dass die Studierenden bereits genügend Italienisch-Kurse besucht haben, damit sie sich in der Sprache bewegen können. Wenn man den Inhalt nicht versteht, kann man ihn nicht spielen. Jeder muss jedes Wort selbst übersetzt haben und genau wissen, was es bedeutet. Heute ist das etwas einfacher als früher, weil man vieles im Internet nachlesen kann – aber trotzdem muss man sich jedes Wort wirklich aneignen. Die eigentliche Herausforderung besteht dann darin, diesen Inhalt in die Musik zu legen. Daran arbeiten wir. Es geht nicht einfach darum zu sagen: „Hier machst du ein Crescendo.“ Es braucht eine Motivation dafür – einen inhaltlichen Grund.

E. M. H.: Und auch für das szenische Spiel selbst ist die größte Herausforderung für die Studierenden, eine Spieltechnik zu entwickeln, die stark auf Timing basiert. Es ist eine Komödie – und eine Komödie funktioniert nur über (gutes) Timing. Wenn



Prof. Thomas Gabrisch, Esteban Muñoz Herrera

etwas zu spät oder zu früh kommt, bleibt der Lacher aus, dann ist die Pointe verschenkt. Das muss man trainieren. Es geht nicht darum, einfach eine Arie schön zu singen. Man muss sich hineinfühlen, sehr genau arbeiten – und gleichzeitig perfekt singen. Das braucht viel Zeit, bis man wirklich an den Punkt kommt, an dem wir sagen können: Jetzt funktioniert es.

T. G.: Dazu kommt auch das Gefühl für Spannung. Wie stelle ich auf der Bühne Spannung her? Wie halte ich eine Spannungspause aus? Wann gehe ich im richtigen Moment weiter? Das, was du gerade für die Spieltechnik mit dem Timing beschrieben hast, gilt für die Musik genauso. Wie lange halte ich die Pause nach einer Fermate? Wann setze ich wieder ein? Es geht nicht darum, einfach mechanisch zu zählen und irgendwann weiterzugehen, sondern ein Gefühl dafür zu entwickeln. Sich auf diese Dinge einzulassen, ist ein ganz wichtiger Teil des Studiums.

E. M. H.: ... Und das gilt nicht nur für die Gesangsstudierenden, sondern für die gesamte musikalische Abteilung. Auch die Studierenden, die am Hammerklavier begleiten, müssen die Szenen ganz genau kennen. Wenn ein Akkord zu früh kommt, ist die Pointe verloren. Sie müssen das Stück fast auswendig kennen, um gleichzeitig die Szene auf der Bühne zu verfolgen und entsprechend zu begleiten. Das ist eine wirklich große Herausforderung – und etwas, das man nur durchs Tun lernen kann.

T. G.: Genau das lernt man nur in den Proben. Von außen sieht es oft einfacher aus, als es ist. Gerade wenn der Text schnell gesprochen wird, kann man leicht den Überblick verlieren und plötzlich nicht mehr wissen, wo man gerade ist. Dann muss man improvisieren, um wieder hineinzufinden. Das ist reines Training. Deshalb dauert der Probenprozess auch so lange. In einem Opernhaus sind sechs Wochen Proben für eine Produktion normal. Hier haben wir sogar zwei Wochen mehr. Aber mit zwei, teilweise drei Besetzungen ist das für ein so langes Stück trotzdem nicht viel Zeit.

Wie haben Sie gemeinsam mit den Sänger*innen an den Figuren gearbeitet, gerade im Spannungsfeld zwischen historischer Vorlage und heutiger Lesart?

E. M. H.: Wir haben uns als Gruppe schon im Dezember getroffen und ein ganzes Wochenende lang einen Workshop abgehalten, in dem wir den Fokus ausschließlich auf die Figuren und ihre Vorlage gelegt haben. Wir haben auch viel aus *Beaumarchais* – der die literarische Vorlage für das Libretto *Da Pontes* geliefert hat – gelesen, um zu verstehen, woher diese Figuren eigentlich kommen. Gleichzeitig haben wir darüber gesprochen, wie man sie heute kontextualisieren kann: Was bedeuten sie heute für uns? Wo gibt es Anknüpfungspunkte zur Gegenwart? Damit haben wir bewusst begonnen, damit die Sängerinnen und Sänger ihre Partien bereits mit diesem Hintergrundwissen lernen können. Mit diesem Wissen und den Übungen aus dem

Workshop sind sie dann erst in die eigentliche Vorbereitungsphase gegangen. So hatten wir schon eine gemeinsame Grundlage, auf der wir später mit der szenischen Arbeit aufbauen konnten.

T. G.: Genau. Wobei der Prozess eigentlich noch etwas früher beginnt. Wir machen das immer so, dass das große Vorsingen für die Besetzung – also um zu entscheiden, wer welche Rolle übernimmt – Mitte bis Ende Oktober stattfindet, vor allen Gesangslehrer*innen. Danach legen wir fest, wer zum Beispiel die *Susanna* singt – meist zwei oder drei Personen – und genauso für die anderen Rollen. Sobald die Besetzung feststeht, beginnen die Studierenden mit der Arbeit am Notentext. Dann starten auch die ersten Korrepetitionen. Man kann also sagen, dass sie von der ersten Novemberwoche bis etwa zum 16. April mit diesem Stück arbeiten.

Was war für Sie im Probenprozess die größte Herausforderung und was hat Sie positiv überrascht?

E. M. H.: Die größte Herausforderung ist, ein Stück auf die Beine zu stellen, das mit wechselnden Besetzungen funktioniert. Wir haben teilweise sogar dreifache Besetzungen. Das heißt, wir wissen vorher nicht genau, wer in welcher Vorstellung mit wem zusammenspielen wird. Deshalb müssen wir eine Fassung entwickeln, die einerseits die individuellen Stärken der einzelnen Sängerinnen und Sänger zur Geltung bringt, andererseits aber auch ein Zusammenspiel schaffen, das austauschbar ist. Das ist eine enorme

Herausforderung. Die schönste Überraschung ist, dass es meistens sehr gut funktioniert. Wir haben ja kein fest eingespieltes Ensemble. Trotzdem sind wir inzwischen an einem Punkt, an dem wir die Besetzungen teilweise austauschen können – und die Szene funktioniert trotzdem.

T. G.: Damit sind wir eigentlich schon bei dem Punkt, warum es funktioniert: Motivation und Lernbereitschaft. Wer Gesang studiert, möchte in so einem Stück unbedingt dabei sein. *Figaro* gehört zu den Opern, die man kennt, wenn man Opernsänger*in werden will – man weiß, dass dieses Stück immer wieder gespielt wird, und man möchte Teil davon sein.

Der Unterschied zum Opernhaus ist natürlich, dass dort Verträge bestehen: Die Sänger*innen müssen zu einer bestimmten Zeit zur Probe erscheinen, weil sie dafür bezahlt werden. Hier bekommt niemand Geld, alle machen das freiwillig. Und bei Freiwilligkeit fragt man sich natürlich: Kommen die Studierenden zur Probe oder nicht? Aber sie kommen. Sie kommen, weil sie es wollen und weil sie spüren, dass so eine Produktion ihnen einen enormen Lernschub gibt.

Wenn Sie einen Charakter aus *Le nozze di Figaro* für einen Tag im realen Leben treffen könnten, wen würden Sie wählen und warum?

E. M. H.: Ich würde mich gerne mit *Figaro* auf ein Bier treffen. Das ist eine Figur mit einer wahnsinnig spannenden Vorgeschichte, und ich glaube, er hätte unglaublich



viel zu erzählen. Viel davon erfährt man nur nebenbei bei *Beaumarchais*. Es gibt zum Beispiel diesen großen Monolog am Ende des vierten Akts, in dem er über sein Leben reflektiert. *Figaro* ist ein hochgebildeter Mensch. Er wurde als Baby von Banditen entführt, wollte aber nicht in diesem Milieu bleiben. Stattdessen hat er Physik, Medizin und Chemie studiert, ist später Theaterautor geworden, hat eine Zeitschrift herausgegeben und ist schließlich Barbier geworden. Ich stelle mir vor, dass er viele Anekdoten und interessante Geschichten zu erzählen hätte.

T. G.: Gute Frage. Ich glaube, ich würde gerne ein längeres Gespräch mit *Susanna* führen. Mich würde sehr interessieren, wie sie es schafft, in dieser gar nicht so einfachen Situation mit so viel Lebensklugheit zu handeln. Sie bewegt sich durch diese komplizierte Geschichte mit großer Intelligenz und behält immer den Überblick – und am Ende geht sie eigentlich als eine der Gewinnerinnen aus dem ganzen Spiel hervor.

Sky News:

Mozart Spezial – Live aus dem Wiener Burgtheater

Moderator (Sky News): Guten Abend, meine Damen und Herren! Es ist der 1. Mai 1786! Wir melden uns exklusiv direkt aus dem *K. K. N. H. T.* in Wien [*Kaiserlich-Königliches National-Hof-Theater*, Anm. d. Red.] am Michaelerplatz. Die Stimmung? Elektrisierend! Die Oper? Vier Akte purer Spiel- und Hörfreude! Und jetzt steht er bei mir: der Mann des Abends, der Maestro himself – *Wolfgang Amadeus Mozart!* Unser Superstar *Mozart:* erstmal Glückwunsch zu dieser bombastischen Uraufführung. Wie fühlt's sich an?

Mozart: Gnädigster Herr, für Eure gütigen Glückwünsche sage ich Euch meinen verbindlichsten Dank. Es dünkt mich, das Publikum habe mit großem Vergnügen die musikalischen Angelegenheiten und zarten Empfindungen vernommen. Eine Aufführung zum ersten Male ist mir recht ein Zittern des Herzens – doch heut' ward mir selbiges recht erleichtert. Die Sänger sangen allesamt prachtvoll, das Orchester spielte einfach wunderbar und das Publikum war ebenso.

Moderator: Also, heute haben Sie uns ja einiges an Sitzfleisch abverlangt. Der Chef meinte, wir hätten vor zwei Stunden schon fertig sein können. Es wurden ja zahlreiche Nummern wiederholt. Ist das denn noch normal und überhaupt erlaubt?

Mozart: Gewiss, mein Herr! Die Sänger sollen sich tüchtig ins Zeug legen. Doch obwohl ich stets das Augenmerk auf die Fähigkeiten der Sänger gelegt habe, kommen sie bei diesem Übermaß an Verlangen nach Wiederholungen doch an ihre Grenzen. Jedoch, dem Publikum sei dies nicht völlig zu verschulden. Nach solch aufregendem Abend ist doch das Verlangen menschlich, so einiges da capo zu hören. Gleichwohl gereichte dies unserer vortrefflichen *Madame Storce*, welche die *Susanna* mit so viel Geist und Anmut gibt, zu nicht geringem Unmut, worauf sie gar Beschwerde beim Kaiser einreichte. Seine Majestät erwog daraufhin, künftig zu verordnen, dass kein Stück, welches mehr als eine Singstimme führet, wiederholt werden dürfe, auf dass die Dauer der Opern nicht allzu ungebührlich in die Länge gezogen werde.*

* Nach der dritten Aufführung, bei der am 8. Mai 1786 sieben Stücke wiederholt werden mussten, wurde tatsächlich durch ein kaiserliches Dekret verfügt, dass „kein aus mehr als einer Singstimme bestehendes Stück wiederholt werden soll“, um die „Dauerzeit der Opern nicht allzuweit zu erstrecken, dennoch aber den von den Opernsängern in der Wiederholung der Singstücke oft suchenden Ruhm nicht zu kränken“.

Moderator: Man hat's gemerkt: tosender Applaus, stehende Ovationen – die Fans sind komplett ausgeflippt. Sagen Sie mal: das Tempo, die Ensembles, die Figurenwechsel ... Wie macht man so ein energiegeladenes Werk? Haben Sie da eine besondere Vorbereitung?

Mozart: Ei, Vorbereitung nennt Ihr's? Die erhielt ich recht wohl als Kind in der gestrengen Schule meines Herrn Vater. Jetzt nenn' ich's vielmehr den natürlichen Fluss voller Einfälle, die mir wie die Fischerl in den Kopf springen und zu Papier gebracht werden wollen. Ich arbeite rasch, ja, doch stets mit einem freudigen Herzen. Und *Figaro*, dieser Schlingel! Er verlangte geradezu nach flinkem Geist und hurtiger Feder. *Le nozze di Figaro* war ein recht geschwinder Einfall, der noch geschwinder zu Papier gebracht wurde. Man sagt, in ganz Wien ginge das Gerücht, ich hätt' das Werk in kaum sechs Wochen vollendet – was die Welt meinetwegen gern glauben mag.

Moderator: Sechs Wochen, boah! Unsere Praktikant*innen brauchen für ein Skript sechs Monate! Aber es lief nicht alles glatt, oder? Kurz vor Vorstellungsbeginn hat uns ein Bühnenarbeiter von den Proben erzählt. Da gab es ja einiges an Hin und Her! Was ist passiert?

Mozart: Mein Herr, dieses Tumultes Grund ist von recht einfacher Natur. Wenn ich mit Euch ganz vertraulich sein dürft': Uns ist ein kleiner Fauxpas widerfahren. Als unser allergnädigster Herr, seine Kaiserlich-Königliche Hoheit *Kaiser Joseph II.*, der Kostümprobe höchstselbst beiwohnte, war sein Erstaunen bei der Hochzeitszeremonie am Schlusse des dritten Aktes groß. Er machte uns unverzüglich darauf aufmerksam, dass beim finalen Fandango die Tänzer allzu offensichtlich fehlten. Unser Herr Theaterdirektor, Obersthofmeister *Franz Xaver Rosenberg*, hatte uns zuvor diesen dramaturgischen Einfall (oder, will man sagen, diese Kühnheit) untersagt; doch vermochte ein solcher kaiserlicher Wink mehr als manch lange Erörterung. Auf den freundlichen, doch nicht misszuverstehenden Hinweis Seiner Majestät ward jeder Einwand sogleich aufgehoben, und dem Vorhaben stand nichts mehr im Wege. Eilends besorgte man aus umliegenden Theatern 24 Tänzer – und Ihr habt heute Abend, ganz nach kaiserlich-königlichem Gefallen, das Resultat unserer Bemühungen mit eigenen Augen gesehen.

Moderator: Aber ist doch alles gut gegangen! Dem Kaiser sei Dank! Das Publikum hat besonders die großen Ensembles abgefeiert – und natürlich *Susannas* und *Figaros* List gegen den Grafen. Was für ein dramaturgisches Powerplay! Was hat Sie denn an dieser Geschichte gereizt? Warum eine so komplizierte Handlung zur Oper machen? Wir haben doch alle locker die Hälfte gar nicht verstanden.

Mozart: Ach, das immerwährende Spiel ums Zwischenmenschliche, um Herz, Stand und Stellung! Der Witz, die leisen Intrigen, das Verkleiden und Entlarven! Musik ist die Zunge der



410. THEATERZETTEL DER URAUFFÜHRUNG DER OPER „LE NOZZE DI FIGARO“ (KV 492) / PLAY-BILL OF THE PREMIERE OF „THE MARRIAGE OF FIGARO“ (K. 492).

**Für Damen,
 und
 andere Frauenzimmer.**

Eine Sammlung

der wichtigsten, größtentheils bisher geheim gehaltenen Kunststücke und Mittel, wodurch sie ihre Schönheit erhöhen und erhalten, verschiedene innerliche und äußerliche Gebrechen des Körpers theils verhüten, theils heilen, und sich in manchen häuslichen Angelegenheiten leicht helfen können.

Gesammelt, bearbeitet, befunden und unerschütterlich herausgegeben von einer Freundin ihres Geschlechtes.



Salzburg,
 Im Verlage des Franz Xaver Dornle,
 1790.

Abbildung zum Text auf Seite 29

Wahrheit, und wenn ein Graf sich gar zu hoch dünkt, so tut's wohl, ihn mit Rollenspiel und Gaukelei wieder herabzusetzen. Der Mensch bleibt Mensch – ob Graf oder Kammerdiener. Aber freilich nur im fernen Sevilla, nicht in unserem Wien, was ich ja auch niemals sagen würd'!

Moderator: Letzte Frage, Maestro: Nach diesem furiosen Auftakt – wie geht es für Sie weiter? Gibt's schon ein nächstes Projekt?

Mozart: Was nun das Nächste betrifft, so führt mich alsbald eine Reise nach Prag, wohin ich mich mit nicht geringer Neugier begeben werde. Man sagt, die Böhmen besäßen ein besonders feines Ohr für alles, was gleichermaßen mit Herz und Verstand geschrieben ist. Welche Einfälle mir dort zufliegen werden, das vermag ich heute noch nicht zu sagen; doch pflegt die Muse gern unterwegs zu sein. Ich will sehen, hören und staunen – und wer weiß, welche Oper mir eines Tages aus solchen Begegnungen erwachsen mag**

Moderator: Ja, what happens in Prag, stays in Prag. Aber das ist ja crazy! Noch eine Oper. So schnell schon? Brauchen Sie keine Verschnaufpause?

Mozart: Wo denken Sie hin, mon très cher monsieur! Man bleibt tüchtig. Der Mensch lebt kurz, doch die Musik soll länger währen. Ich werde arbeiten, solange mein Geist sich rührt. Nun, muss ich mich aber entschuldigen. Ein treuer Compagnon erwartet mich, um den Abend mit einem Billardspiel zu feiern. Das spielt sich auch nicht von allein.

Moderator: Das ist eine klare Ansage, Maestro! Vielen Dank für dieses fantastische Gespräch. Und an Sie, liebe Zuschauer: Bleiben Sie dran – gleich zeigen wir die Highlights der heutigen Premiere: die schnellsten Rezitativ-Passagen, die virtuosesten Arien, die größten Ensembles und die lautesten Jubelrufe des Publikums – nur heute, exklusiv bei *Sky News*. Vorerst aber eine kurze Werbepause.

Falk Fink und Daniel Rieger

** Nach der Rückkehr aus Prag begann *Mozart* sofort mit der Arbeit an seiner nächsten Oper auf ein Libretto von *Lorenzo Da Ponte*. Die Prager Uraufführung von *Don Giovanni* im Herbst 1787 bescherte ihm einen weiteren durchschlagenden Erfolg.

Ein Interview mit Mozart?

Daniel Rieger über die Genese eines ungewöhnlichen Programmheftbeitrags

Als Falk und ich – zwei Beteiligte am Figaro-Seminar und der Figaro-Produktion (Sänger & Dirigent) – beschlossen, gemeinsam einen Beitrag für das Programmheft zu verfassen, war uns die Zielrichtung von vornherein klar: Ein Text sollte entstehen, der in möglichst kurzer Zeit unterhält und informiert. Wir wollten die Entstehungsgeschichte von *Le nozze di Figaro* nicht trocken präsentieren, sondern auf humorvolle, charmante Weise schildern. Als Falk vorschlug, ein fiktives Interview zwischen einem SKY-News-Moderator und Wolfgang Amadeus Mozart selbst am Abend der Uraufführung zu schreiben, war sofort klar: Absurder geht es kaum – und gerade deshalb schien sich diese Idee perfekt für unser Vorhaben zu eignen.

Unsere Regeln beim Schreiben:

- die historischen Ereignisse trotz des humoristischen Rahmens so präzise wie möglich darstellen
- die zeitliche Abfolge darf nicht gebrochen werden
- Mozart sollte weder Wissen über seine eigene Zukunft oder den späteren Ruhm der Oper besitzen, noch sollten ihm bekannte Ereignisse aus seiner Gegenwart „entfallen“

Eine der größten Herausforderungen lag in der Balance zwischen Unterhaltung und Informationsgehalt. Zur intensiven Einarbeitung in den historischen Kontext dienten uns vor allem erhaltene zeitgenössische Rezensionen sowie weitere historische Quellen. Besonders hilfreich war in diesem Zusammenhang die Website *mozartdocuments.org*, die eine umfangreiche Sammlung historischer Rezensionen, Briefe und Berichte bereitstellt. Ergänzend nutzten wir Sekundärliteratur wie das von Tim Carter herausgegebene *Cambridge Opera Handbook* zu *Le nozze di Figaro*.

Ein wichtiger Orientierungspunkt in sprachlicher Hinsicht war die bekannte *Violinschule* von Leopold Mozart, dem Vater des Komponisten. Da dieses einschlägige Lehrbuch eines bedeutenden Violin-Pädagogen auch für mein Hauptfach *Dirigieren* von größter Bedeutung ist, war es naheliegend, es erneut zu lesen und als Vorlage für den zeittypischen Sprachgebrauch, der uns heute fremd ist, zu verwenden. Als zusätzliche Inspirationsquelle für ein zeitgenössisches „Mozart-Idiom“ fungierte hier und da auch *ChatGPT*.

Nach zahlreichen langen Nächten, mehrfachen Überarbeitungen und Korrekturen bleibt uns nun die Hoffnung darauf, Sie zum Schmunzeln gebracht zu haben. Das ist vielleicht sogar ganz im Sinne Mozarts.

„Can a woman say no?“

Flirt und Machtmissbrauch in *Le nozze di Figaro*

„Man wird nicht als Frau geboren, man wird zur Frau gemacht“, lautet ein bekannter Satz von Simone de Beauvoir. Als die französische Philosophin ihn in den späten 1940er Jahren in ihrer vieldiskutierten Schrift *Le deuxième sexe (Das andere Geschlecht)* veröffentlicht, lenkt sie den Blick auf die soziale und kulturelle Prägung geschlechtlicher Identität und damit verbundener Rollenvorstellungen. Gesellschaftliche Erwartungen und Zuschreibungen und nicht das Geschlecht als biologische Kategorie bestimmen unser Verständnis von Frau- und Mannsein. Eine Einsicht, die von unmittelbarer praktischer Konsequenz ist und zugleich auf eine alltägliche Erfahrung verweist: die Erfahrung, sich in einer Welt zu bewegen, in der Macht ungleich verteilt ist. In einer derartigen Umgebung kann Zustimmung oft nicht frei gegeben werden, sondern erscheint erwartet, eingefordert oder erzwungen.

Zustimmung im Schatten der Macht – Spiel oder Zwang?

In einer von solchen Machtasymmetrien geprägten Situation begegnen wir Susanna zu Beginn des dritten Akts von *Le nozze di Fi-*

garo. Im Duett *Crudel! Perché finora* steht sie *Almaviva* allein gegenüber. Der Ort ist privat, der Ton galant, die Situation scheint harmlos. Der Graf klagt, bittet, schmeichelt. *Susanna* weicht aus, antwortet knapp, hält Abstand – musikalisch wie sprachlich. Doch die Machtverhältnisse sind eindeutig: Er ist ihr Herr, sie ist seine Dienerin. Und er erinnert sie daran.

„Crudel! Perché finora farmi languir così...“ – „Grausame, warum lässt du mich so lange leiden?“ Was wie eine Liebesklage klingt, ist in Wahrheit eine Forderung. *Susanna* weiß, dass ein offenes Nein nicht ohne Folgen bleiben würde. Sie weiß, dass sie sich nur innerhalb des gesellschaftlichen Machtgefüges bewegen kann. Ihr scheinbares Einverständnis, ihr vorsichtiges Spiel mit Nähe und Distanz, ist kein Ausdruck freier Zustimmung, sondern eine Strategie. Der Graf erwartet auf seine Frage, ob *Susanna* zum verabredeten Treffen im Garten erscheinen werde, selbstverständlich ein Ja. Und die Frau seiner Begierde gibt zunächst auch die erhoffte Antwort. Doch im zweiten Teil des Duetts wird das ungleiche Spiel plötzlich für einen Moment erschüttert. Statt *Almaviva* zum wiederholten Mal ihr Kommen zu bestätigen, rutscht *Susanna* ein Nein über die Lippen – eine Antwort, die den Grafen hörbar aus dem Gleichgewicht bringt.

Irritiert und verunsichert wiederholt er die unerwartete Replik, musikalisch wirkungsvoll in Szene gesetzt durch einen plötz-

lichen Forte-Ausbruch und einen überraschenden Harmoniewechsel. Während *Susanna* zuvor nur knappe, einsilbige Antworten auf einem Ton gegeben hat, benötigt sie nun mehrere Takte, um sich zu erklären. Ihre Reaktionen sind ausweichend, verzögernd, kontrolliert. Ihr widersprüchliches Nein wirkt wie ein bewusstes Spiel mit Erwartungen – komisch, irritierend, vielleicht sogar wie ein Freud'scher Versprecher? Der aufschlussreiche Vorgang wiederholt sich kurz darauf unter umgekehrten Vorzeichen: *Susanna* sagt Ja, wo ein Nein erwartet wird. Auch hier wird bewusst mit den Erwartungen an die bekannte Musik gespielt.

Zuletzt – vor Beginn des Rezitativs – gibt *Susanna* dem Publikum mit den Worten „Scusatemi se mento, voi che intendete amor“ („Verzeihen Sie mir, wenn ich Sie belüge, der Sie Liebe meinen“) ausdrücklich zu verstehen, dass sie dem *Grafen* ihr Wort nur zum Schein gab, da sie sich ihm nicht frei widersetzen kann. Zugleich verfolgt sie trotz der ungleichen Machtsituation ihre eigene Agenda. Sie versteht es, die Situation geschickt für ihre eigenen Zwecke zu nutzen, indem sie dem *Grafen* etwas vorspielt, um ihre Hochzeit mit *Figaro* nicht zu gefährden.

An der grundsätzlichen Asymmetrie der Handlungsmöglichkeiten ändert *Susannas* geschickter Umgang mit *Almaviva* allerdings nichts: *Mozart* und *Da Ponte* zeigen in ihrem Duett keinen Ausnahmefall, keinen Skandal, keine offene Gewalt, sondern eine alltägliche Konstellation: eine

Frau, die gelernt hat, sich anzupassen, um sich zu schützen. Ihre Zustimmung wird erwartet und genau darin liegt die verstörende Aktualität dieser Szene. Was *Susanna* in diesem Moment tut, ist kein individuelles Charaktermerkmal und kein listiger Einfall einer klugen Opernfigur. Es ist eine erlernte Form des Handelns.

Kein freies Nein, kein freies Ja?!

Die derzeit vieldiskutierte französische Philosophin *Manon Garcia* beschreibt genau diese Situation als strukturelle Unterordnung: Entscheidungen werden nicht im luftleeren Raum getroffen, sondern unter Bedingungen sozialer Abhängigkeit. Zustimmung, so *Garcia*, ist nur dann wirklich frei, wenn ein Nein keine negativen Konsequenzen nach sich zieht. Diese Freiheit ist in *Le nozze di Figaro* für *Susanna* nicht gegeben. Sie steht unter dem unausgesprochenen Druck, sich gefällig zu verhalten – nicht aus Begehren, sondern aus Vorsicht. Gerade dieser Schwebeszustand zwischen Zustimmung und Verweigerung macht die Szene so interessant – sie zeigt, wie Macht sich dort entfaltet, wo sie nicht ausgesprochen werden muss. Der *Graf* muss nicht drohen, seine Position genügt. *Susannas* „Einverständnis“ bleibt uneindeutig; nicht, weil sie unentschlossen wäre, sondern weil ihr die Freiheit fehlt, eindeutig zu sein.

Dioklea Hoxha in der Rolle der *Susanna*



Dem Publikum des späten 18. Jahrhunderts war diese Konstellation vertraut. Die Oper spielt in einer Welt klar geregelter sozialer Hierarchien. Dass ein adeliger Hausherr seine Macht letztendlich auch sexuell ausüben konnte, war Teil der gesellschaftlichen Realität, an der sich das Stück orientiert. Heute hören und sehen wir diese Szene anders. Nicht, weil sich der Werktext verändert hätte, sondern weil sich unser Blick auf Macht, Begehren und Zustimmung verschoben hat. Was früher als galantes Spiel gelesen werden konnte, erscheint nun als Situation struktureller Erpressung. Der Flirt ist nicht frei, weil er nicht auf Augenhöhe stattfindet. Der entscheidende Punkt liegt nicht im Verhalten des *Grafen* allein, sondern in der Konstellation selbst. Flirt setzt die Möglichkeit voraus, sich ohne Angst zu entziehen. *Susannas* Lächeln, ihr Zögern, ihr scheinbares Mitspielen markieren jedoch keine Zustimmung, sondern ein Austarieren von Gefahr. Die Grenze zwischen spielerischem Werben und Machtmissbrauch verläuft hier nicht entlang von Gesten oder Worten, sondern entlang sozialer Abhängigkeit.

Humor als Katalysator?

Wenn auch eingebettet in Humor, Musik und Leichtigkeit, zeigt die Oper Macht nicht als Ausnahme, sondern als alltägliche Praxis. Der Machtmissbrauch entsteht nicht trotz dieser Leichtigkeit, sondern durch sie, denn je spielerischer der Ton, desto unsichtbarer wird der Zwang, unter dem *Susanna* handelt. Die Oper zeigt, wie Men-

schen innerhalb bestehender Abhängigkeiten handeln, ausweichen und verhandeln. „Zur Frau gemacht zu werden“ bedeutet in einer patriarchalen Welt vor allem, sich in männlich dominierten Machtverhältnissen schützen zu lernen. Gerade deshalb kann dieses Werk uns bis heute herausfordern: Wann ist ein Lächeln wirklich ein Ja? Wann ist Einverständnis frei – und wann nur die am wenigsten gefährliche Option? *Mozarts* Musik verführt dazu, die Szene leicht zu nehmen, doch das Libretto legt aus heutiger Sicht eine andere Lesart nahe und vielleicht liegt die Aktualität von *Le nozze di Figaro* genau hier: Die Oper entlarvt Macht dort, wo sie sich hinter Charme und Humor verbirgt. Sie zeigt, dass Zustimmung nicht immer laut ausgesprochen wird – und dass Schweigen, Ausweichen und Mitspielen oft mehr über die Verhältnisse sagen als offene Worte. Wenn wir heute diese Oper hören, hören wir nicht nur die Komödie über Liebe und Intrigen. Wir hören ein Stück über die Bedingungen, unter denen Nähe möglich ist, und über die Frage: Wie frei kann ein Ja sein, wenn ein Nein nicht ohne Risiko ist?

Alexandra Althoff und Anna Vöpel

Wien im gesellschaftlichen Wandel:

Ein Blick auf die Opera buffa aus der Perspektive Wiener Frauenjournale

„So sind die modernen Gatten: aus Grundsatz untreu, aus Laune kapriziös, und alle aus Stolz eifersüchtig“, klagt die *Gräfin Almaviva* zu Beginn des zweiten Aktes von *Le nozze di Figaro*. Liebe und (Un)treue gehörten zu den zentralen Themen der *Opera buffa* des ausgehenden 18. Jahrhunderts – und spiegelten damit gesellschaftliche Entwicklungen, Ängste und Debatten der Zeit wider, die mit dem sich wandelnden Rollenbild der Frau in Haushalt und Gesellschaft im Zeitalter der Aufklärung Hand in Hand gingen. Wie die Musikwissenschaftlerin *Caryl Clark* 2004 in einem lesenswerten Artikel zeigen konnte, erweisen sich die florierenden zeitgenössischen Wiener Frauenjournale als reiche Quellen, die den Zusammenhang von gesellschaftlichem Wandel und den auf der Opernbühne verhandelten Themen veranschaulichen. Die hier publizierten, an eine überwiegend weibliche Leserschaft gerichteten Texte – meist von Männern verfasst – dienten zwar oft dem Zweck, die traditionelle Rolle der Frau in Gesellschaft und Haushalt zu verfestigen, thematisierten aber durchaus

auch die Untreue und mangelnde Tugend von Männern in der Ehe. So auch das Mini-Drama *Eifersucht und Liebe*, welches 1783 (drei Jahre vor der Premiere von *Le nozze di Figaro*) im *Merkur für Damen* veröffentlicht wurde und mit den folgenden Worten endet, welche wie aus dem Munde der *Gräfin Almaviva* gesprochen erscheinen:

„Eifersucht, lieber Mann, ist eine augenblickliche Leidenschaft [...]; Eifersucht ist Argwohn; Argwohn aber [...] ist nur Zweifel. Der Mann [...] verträgt keinen Zweifel, er will Gewisheit, er will gewis wissen, ob er beleidigt sei oder nicht, ob seine Eifersucht in Verachtung übergehen oder in Liebe wiederkehren soll.“

Frauenjournale wie der *Merkur für Damen* verdeutlichen, dass die Kunstform der *Opera buffa* zu *Mozarts* Lebenszeiten den Nerv der Zeit traf. Die Gattung verdankte ihre Beliebtheit nicht nur der Inszenierung von Themen wie Liebe, Treue und Eifersucht, sondern auch dem lebensnahen Setting der Handlung und menschlich agierenden Charakteren, die weitaus realitätsnäher wirkten als die mythologischen Helden und fantastischen Handlungen der *Opera seria*. Insbesondere die Darstellung von Frauen, welche Machtmissbrauch von Männern ausgesetzt sind, trug zum Erfolg der Gattung beim weiblichen Publikum bei.

Das durch die Lektüre von Frauenjournalen erweiterte soziale Bewusstsein erlaubte es den Leserinnen, Machtmissbrauch als solchen zu erkennen und sich mit Charak-

teren wie *Susanna* aus Mozarts *Le nozze di Figaro* oder *Cecchina* aus Piccinnis *La buona figliuola* zu identifizieren. Dabei entsprach der in den Frauenjournalen vermittelte Wertekanon weitgehend dem der moralischen Wochenschriften, in denen aufklärerisches Gedankengut einer breiten Leserschaft nahegebracht wurde: Genau wie diese behandelten Frauenjournale oft moralische Fragen, politische und gesellschaftliche Neuigkeiten und vermittelten sowohl praxisbezogene als auch geistige Fähigkeiten und philosophische Inhalte – spezifisch zugeschnitten auf ein weibliches Lesepublikum.

Zentral für Frauenjournale blieb zwar immer die Rolle der Frau in Haushalt und Gesellschaft, in diesem Rahmen aber entwarfen die Autoren das Bild einer Frau, die bei aller weiblichen Rollenerfüllung gleichwohl gebildet und gelehrt war (ein sogenanntes „Frauenzimmer von männlichem Geiste“). Auf diese Weise entstand ein komplexer, nach damaligem Verständnis durchaus auch widersprüchlicher Entwurf von Weiblichkeit: Einerseits sollten Frauen treue Ehefrau, Haushälterin und Mutter sein, andererseits aber auch gelehrte, philosophisch orientierte Ansprechpartnerin mit einem ausgeprägten Bewusstsein für gesellschaftliche Fragestellungen.

Als Katalysator einer solchen Bewusstseinsweiterung und Bildung fungierte die Lektüre von Literatur und Frauenjournalen, wie auch das *Neue[s] Damenjournal* sardonisch formulierte: „Die geheirateten

Frauenzimmer erhalten [...] die Würde in der Weltweisheit, und in den höheren Fakultäten, auf die leichteste und angenehmste Weise von der Welt, ohne gezwungen zu sein, wie wir arme Mannspersonen auf Universitäten zu reisen.“

Die Ideale und Errungenschaften der Aufklärung standen im Konflikt mit der etablierten Realität von Geschlechterrollen. Zeitgenössische Frauenjournale geben Aufschluss darüber, wie sich dieser Wandel privat und öffentlich auswirkte. Gleichzeitig unterhalten und belehren zu wollen, Moralvorstellungen und gesellschaftlich relevante Inhalte ebenso zu vermitteln wie Spannung und Humor: In der Komplexität dieses Ansatzes treffen sich die Frauenjournale mit den auf der Bühne der *Opera buffa* verhandelten Themen und Konflikten. Die Auswertung zeitgenössischer Frauenjournale ermöglicht es, die Komplexität von gesellschaftlichem Wandel, widersprüchlichem Frauenbild und geltenden Moralvorstellungen der Zeit besser zu verstehen – und trägt somit auch dazu bei, der Gattung der *Opera buffa* und Werken wie *Le nozze di Figaro* aus heutiger Sicht näherzukommen.

Lennart Sprenger

Hosenrolle oder Verkleidung?

Zur Geschlechtsambivalenz von Mozarts *Cherubino* und ihren Implikationen

Die Tradition des *Crossdressings* im Theater – also die Verkörperung einer Rolle, deren Geschlecht nicht dem der Person, die sie spielt, entspricht – ist lang und vielschichtig. Schon in der Antike schlüpften Männer in Frauenkleidung und umgekehrt. Äußere Faktoren wie die bis ins 16. Jahrhundert hinein geltenden Frauenverbote im europäischen Theater (etwa im Elisabethanischen Theater zur Zeit Shakespeares) oder das Kastrenwesen in der Barockoper des 17. und 18. Jahrhunderts trugen ihrerseits dazu bei, das Phänomen des *Crossdressings* zu befeuern. Seit der Etablierung des Berufsschauspieltums in den italienischen Gelehrten- oder Stegreifkomödien ist *Crossdressing* eng mit dem Begriff der sogenannten *Hosenrollen* (Frauen in Männerrollen) verbunden.

Dabei ist zu unterscheiden zwischen Verkleidungsrollen und den „echten“ *Hosenrollen*. Bei ersteren handelt es sich um weibliche Figuren, verkörpert von Schauspielerinnen, die sich dem Plot zuliebe als Männer verkleiden. Meist werden diese Verkleidungsmomente als komödiantischer Effekt im Laufe des Stücks aufgelöst. Bei den „echten“ *Hosenrollen* hingegen handelt

es sich um von Frauen verkörperte Männer, die auch ausschließlich Männer sind (und sich nicht im letzten Moment als „die entflohene Verlobte“ entpuppen).

Zu diesen echten *Hosenrollen* zählt auch *Cherubino* aus der Oper *Le nozze di Figaro*. So gilt der junge Page als eine der ersten *Hosenrollen*. Schon der Verfasser der literarischen Vorlage, *Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais*, hat die Figur bewusst als von einer Frau besetzt gedacht, wie seinen Anweisungen zum 1778 geschriebenen Stück zu entnehmen ist: „Diese Rolle kann nur von einer jungen, sehr hübschen Frau gespielt werden, da wir an unseren Theatern keine wirklich jungen Männer haben, die ihre Feinheiten spüren.“

Auch *Mozart* und sein Librettist *Lorenzo Da Ponte*, die *Beaumarchais*' Vorlage für ihre Oper aufgriffen, sahen eine Schauspielerin vor, die den liebestollen Jüngling verkörpern sollte. Bei der Uraufführung 1786 spielte *Dorothea Bussani* den *Cherubino*. Unweigerlich stellt sich die Frage, ob es sich bei dieser Entscheidung *Mozarts* und *Da Pontes* allein um eine Anlehnung an *Beaumarchais*' Vorlage handelt oder ob womöglich mehr hinter der beibehaltenen Besetzung durch eine Frau steckt.

Dieses „Mehr“ hinter dem Geschlecht

Aufschlussreich ist in diesem Zusammenhang ein Blick auf die neuere Geschlech-

terforschung. Wenn wir Geschlecht entsprechend der Genderforscherin *Judith Butler* als sozial geformt und (lediglich) als Performanz verstehen, uns also darauf verständigen, dass nicht Genitalien Geschlecht produzieren, sondern gesellschaftliche Praktiken, Normen und Konventionen, dann stoßen wir neben der Frage nach dem „Warum“ der geschlechtsbezogenen Rollenbesetzung schnell auch auf die Frage nach dem „Wer“, also auf die Frage nach dem eigentlichen Subjekt und dessen Geschlechtlichkeit: Wer ist *Cherubino* – und ist er nun Mann oder Frau?

Cherubino aus der Perspektive der Zuschauenden

Cherubino ist ein Page, der dem *Grafen* ständig im Weg ist. Je nach Interpretation und Inszenierung verkörpert er Lust oder Unschuld, wird von den anderen weiblichen Bühnenfiguren als Frau verkleidet und küsst sogar – wenn auch aus Versehen – den *Grafen*. Durch einen Mann besetzt, wäre dieses Szenario lustig. Von einer Frau verkörpert, sorgt *Cherubino* für geschlechtliche Verwirrung und Mehrdeutigkeit.

Als Zuschauer*in sieht man eine Frau in Männerkleidung, die zwischenzeitlich wieder als Frau umgezogen wird, eine Figur also, deren geschlechtliche Einordnung und Ausrichtung mehrfach changiert. Diese ihr eingeschriebene Ambivalenz mag sogar dazu führen zu erwägen, ob *Cherubino* nicht von Anfang an als Frau konzipiert worden sei. Begleitet werden solche Über-

legungen von Gedanken über *Cherubinos* Sexualität und die Art, wie man ihn zu spielen habe.

Innerhalb der Handlung ist *Cherubino* ein Jüngling: zu jung, um dem *Grafen* wirklich gefährlich zu werden, aber keck genug, um ihn eifersüchtig zu machen. Die Jugend und die Pubertät sind es, die *Cherubino* im Handlungsgeschehen ausmachen. Für die Rolle der Oper ist *Cherubinos* Geschlecht also gar nicht so entscheidend. Sein jugendliches Alter enthebt ihn einer geschlechtlichen Binarität und versetzt ihn in eine Sphäre der Zwischengeschlechtlichkeit oder Mehrdeutigkeit. Das wiederum nimmt im Handlungsverlauf der Oper seinen Avancen die virile Schlagkraft; seine Flirtversuche wirken vielmehr harmlos. Nichtsdestotrotz muss auf der Bühne eine Entscheidung getroffen werden: Wie soll *Cherubino* dargestellt, mit welchen geschlechtsspezifischen Attributen charakterisiert werden?

Meist entscheidet man sich klassisch dafür, der *Hosenrolle* ihrem Namen nach alle Ehre zu machen und die Figur Männlichkeit ausstrahlen zu lassen, sich männlich zu geben und zu verhalten. Wie aber wird eine Frau auf der Bühne performativ (im Sinne *Butlers*) zu einem Mann?

Figurinen der Kostümbildnerin *Katrin Lehmacher*





Inszenierungen des Geschlechts
– ein Blick auf neuere Regie-
konzepte

Geschlechtsspezifische Performanz vollzieht sich auf der Bühne auf mehreren Ebenen. Am offensichtlichsten ist sicher die Kleidung: Bei Regisseuren wie Vincent Huguet (*Staatsoper Berlin* 2021) trägt *Cherubino* eine breite Jacke, weite Jeans, die alle weiblichen Kurven verdecken und einen möglichen Raum für Geschlechtsteile lässt, die nicht da sind, sowie lässige Sneakers und einen Binder, um die Brust flach wirken zu lassen. Sowohl bei Huguet als auch in der Salzburger Inszenierung von Sven-Eric Bechtolf (2016) trägt *Cherubino* kurze Haare. Aber auch das schauspielerische Agieren selbst ist ein Ausdruck der Männlichkeit: *Cherubino* sitzt bei Huguet mit weit offenen Beinen auf der modernen Küchenzeile oder lehnt sich lässig gegen das Geländer, entgegen geltenden Normvorstellungen von Weiblichkeit, die Beine stets geschlossen zu halten und gerade zu stehen.

Bei Regisseur Martin Kušej (*Salzburger Festspiele* 2023) hingegen wird *Cherubino* zwar durch Kleidung und Ausdruck männlich dargestellt, die Haare sind aber länger und in einem Zopf zurückgebunden. Auch stimmlich erschöpft sich die Darstellbarkeit

geschlechtlicher Ambivalenz nicht in der hohen Stimmlage, die *Cherubino* durch die Besetzung mit einem weiblichen Mezzosopran zufällt. In der Inszenierung von John Eliot Gardiner (1993) etwa simuliert Sängerin Pamela Helen Stephen einen kindlichen Gesang, lässt die Stimme brechen und schnappt nach Luft wie ein Teenager im jungen Alter.

Bis heute wird die Figur des *Cherubino* meist als echte *Hosenrolle* besetzt und häufig auch vordergründig männlich inszeniert – nicht selten allerdings mit einem Spielraum geschlechtlicher Identifizierbarkeit. Als eine solch geschlechtsambivalente Figur steht der Page außerhalb klar definierter Begehrensstrukturen und scheint trotz seiner juvenilen Triebe weder als Mann noch als Frau eine ernstzunehmende Gefahr darzustellen. Diese besondere Position ermöglicht *Cherubino*, im Handlungsverlauf der Oper seine eigentliche Bedeutung als Symbol für Begehren und Lust zu entfalten. In *Le nozze di Figaro* begegnen wir also einer Figur, die ihre Faszination gerade aus ihrer zwischen- oder übergeschlechtlichen Mehrdeutigkeit bezieht und uns heute vielleicht mehr denn je zum Nachdenken über die damit verbundenen Fragen anregt.

Nele Isenbiel und Alida Tendahl

Figaro als Politikum

Beaumarchais' Figaro und das (politische) Naturrecht

Als Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais 1778 *La folle journée ou le mariage de Figaro* veröffentlicht, weiß er nicht, dass seine Komödie die Vorlage für eine der wirkungsmächtigsten Opern der Musikgeschichte darstellen wird. Vielleicht aber mag er schon beim Schreiben gehnt haben, dass sein sozialkritisches Werk Skandale auslösen würde: *Beaumarchais* kritisiert den Adelsstand, der aufgrund seiner ererbten Privilegien dem Bürgertum übergeordnet zu sein vermeint, postuliert die Mündigkeit des Bürgers und geht sogar so weit, bestehende gesellschaftliche Ordnungen in Frage zu stellen.

„Mein Herr Graf!“, heißt es bei *Beaumarchais*, „Weil Sie ein großer Herr sind, glauben Sie auch, ein großes Genie zu sein? Name, Rang, Würden und Ehrenstellen machen Sie so stolz! Was haben Sie denn zu allen diesen Gütern beigetragen? Sie haben sich die Mühe gemacht, auf die Welt zu kommen, und das ist alles.“ *Beaumarchais'* *Figaro* prangert hier explizit die vermeintlich angeborene Überlegenheit des Adels an: Vorbei ist die Zeit, in welcher der Adel seine Stellung als gottgegeben beanspruchen kann. Vorbei ist die Zeit der Ständegesellschaft. Die standesmäßige Trennung

zwischen dem bürgerlichen *Figaro* und dem adeligen *Grafen Almaviva* scheint arbiträr und überholt. *Figaro* stellt hier dem mythenumwobenen feudalistischen Herrenrecht des „Ius primae noctis“, das der Graf beansprucht (nämlich das Recht der „ersten Nacht“ mit *Figaros* Braut *Susanna*), sein tatsächliches Naturrecht auf Widerstand entgegen. „Und Sie wollen mit mir Lanzen brechen?“, fragt *Figaro* und sagt dem *Grafen*, stellvertretend für den ganzen Adelsstand, den Kampf an.

Vom Skandalstück zur Opernbühne

Eine solch direkte Auflehnung gegen die bestehenden Herrschaftsverhältnisse galt am französischen Königshof als skandalös und führte zu heftigen Reaktionen: *Ludwig XVI.* soll nach der Lektüre des *Figaro* ausgerufen haben, man müsse die Bastille schleifen, um den *Figaro* ohne Konsequenzen aufführen können. Prompt folgte das Verbot des Stücks. Auch in Österreich wurde die Aufführung von *Beaumarchais'* *Figaro* durch die Zensur verboten, der Druck des Textes jedoch wurde mit ausdrücklicher Erlaubnis von *Joseph II.* gestattet. Als *Lorenzo Da Ponte* mit der Arbeit am Libretto zu *Le nozze di Figaro* begann, wusste er, dass er die skandalträchtige Vorlage einer grundlegenden Metamorphose unterziehen musste. Er griff in die Textstruktur ein, nahm Kürzungen vor, schrieb Figuren um und schreckte auch nicht davor zurück, besonders anstößige Passagen zu streichen.

Schließlich konnte er den Kaiser überzeugen, dass es gelungen sei, die moralisch wie gesellschaftspolitisch fragwürdige Komödie *Beaumarchais'* in ein Libretto zu einer „anständigen Oper“ umzuformen. Sechs Monate später, am 1. Mai 1786, wurde das Werk, protegiert von *Joseph II.*, mit der Musik *Mozarts* uraufgeführt.

Eros versus Logos – Adel versus Bürgertum

Doch hatten *Da Ponte* und *Mozart* tatsächlich alle anstößigen Stellen entschärft oder wirkt der sozialkritische Kern der Komödie auch in der Oper weiter? Es gibt zwei Nummern, in denen der Anspruch auf Gleichsetzung des Bürgers mit dem Adel besonders gut zur Geltung kommt. „Se vuol ballare Signor Contino“ („Will er tanzen, der Herr Gräflin“), beginnt *Figaro* seine berühmte Cavatine im ersten Akt der Oper. Schon das Diminutiv „Contino“ – „Gräflin“ – zeigt die Abschätzigkeit, mit der *Figaro* hier von seinem Herren spricht. Zu diesen Worten schreibt *Mozart* ein Menuett, einen höfischen Tanz, der *Figaro* gleichsam auf die Ebene des Adels, mit dem er sich messen will, erhebt. Und auch im zweiten Akt erklingt an ungewöhnlicher Stelle ein Menuett, und zwar in jenem Moment, als *Susanna* aus der Ankleide der *Gräfin* tritt, und den eifersüchtigen *Grafen* – der davon ausgegangen war, *Cherubino* sei es, der sich dort versteckt habe – auffordert, sie zu töten. Hier ist es *Susanna*, die sich – mit denselben Mitteln wie zuvor *Figaro* –

einer höfisch konnotierten Ausdrucksweise bedient und damit an dieser Stelle ihre moralische Überlegenheit gegenüber dem *Grafen* zum Ausdruck bringt.

Auf diese Weise trägt also die Musik ihrerseits dazu bei, dass das Thema der Aufhebung von Standesgrenzen präsent bleibt – selbst dort, wo es im Text nicht explizit wird. An anderen Stellen wiederum werden Volk und Adel dramaturgisch aufschlussreich einander gegenübergestellt, wobei der Kontext der Handlung eine klare Positionierung zwischen vernunftgeleitetem Volk und willkürgesteuertem Adel erlaubt: So etwa im Chor des ersten Aktes, wo Bürgertum – verkörpert durch *Figaro* und *Susanna* und verstärkt durch den Chor der Bäuerinnen und Bauern – und Adel, verkörpert durch den *Grafen* und seinen persönlichen Speichellecker *Basilio*, einander direkt gegenübergestellt sind.

Von Grafen und Kaisern

An den verschiedenen Ausprägungsformen des *Figaro*-Stoffes, sei es als Komödie (*Beaumarchais*) oder als Oper (*Mozart/Da Ponte*), und den damit jeweils verbundenen unterschiedlichen Graden inhärenter Sozialkritik lassen sich zwei verschiedene Arten erkennen, aufklärerisches Gedankengut aufzunehmen. *Beaumarchais* verarbeitet liberalistische Ideen, spricht dem Individuum insbesondere ein Recht auf Widerstand zu und hinterfragt grundlegend das Gottesgnadentum, aus welchem der Klerus und

Adel eine Legitimation ihrer Stellung suchen. Der Konflikt zwischen dem *Grafen* und *Figaro* steht hier als Symbol für einen Klassenkampf zwischen aufbegehrendem Volk und Adelsstand, der seine Legitimation immer weiter zu verlieren droht.

Bei *Mozart* und *Da Ponte* indessen werden eher die Einflüsse eines sogenannten „Aufgeklärten Absolutismus“ wirksam. Der Adel ist hier nicht mehr durch das Gottesgnadentum begründet, sondern soll die aufgeklärte, vernünftige Elite eines Staates bilden. Der Adel ist somit nicht mehr nur Dienstherr des Volkes, sondern ihm gegenüber verpflichtet, durch Herrschaft und Rechtsprechung für das Wohl der Gemeinschaft zu sorgen.

Der *Graf* stellt das Gegenteil dieses Ideals dar: Unvernünftig und von Trieben geleitet, ist er seinen Untergebenen weder Vorbild, noch dient er dem Allgemeinwohl. Freilich sind auch weder *Susanna* noch *Figaro* Figuren, denen man ein makellooses moralisches Benehmen attestieren kann – so ist *Figaro*

eifersüchtig und verschuldet, während *Susanna* gegenüber den Avancen des *Grafen* keineswegs gänzlich unempfänglich zu sein scheint –, doch ist gerade das der springende Punkt der Sozialkritik: *Figaro* und *Susanna* dürfen in ihrer gesellschaftlichen Stellung Fehler haben. Dass sie in der Oper dennoch dem *Grafen* überlegen dargestellt werden, macht die Diskrepanz zwischen Ideal und Wirklichkeit des Adels nur umso deutlicher.

Aus dieser Perspektive lässt sich die Oper als Sieg bürgerlicher Vernunft gegenüber dem Gutdünken des Adels verstehen. Die durchgehende Hilflosigkeit des *Grafen Almaviva* gegenüber den Machenschaften der Bürgerlichen *Susanna* und *Figaro* untergräbt seine vermeintliche Autorität; der *Graf* muss auf das „*Ius primae noctis*“ verzichten und erfährt überdies die Schmach, öffentlich bloßgestellt zu werden, während *Susanna* und *Figaro* schlussendlich ihre Hochzeit feiern können.

Arkadiusz Marcin Muc



Audio-Beitrag *Figaro – Revolution auf der Opernbühne?*
der Studierenden *Lusine Khanzadyan*, *Lisa Lieske* und
Fiona Schwengenbecher



Grantas Šileikis als Graf mit Jinju Han als Gräfin

Besetzung

Besetzung in alphabetischer Reihenfolge.

Die tagesaktuelle Besetzung entnehmen Sie bitte dem Aushang.

<i>Graf Almaviva</i>	<i>Johannes Jost</i> (Absolvent der Klasse Prof. Ursula Hesse von den Steinen) <i>Grantas Šileikis</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 4. Semester Master)	<i>Bartolo, Arzt aus Sevilla</i>	<i>Jakob Brieden</i> (Klasse Prof. Ursula Hesse von den Steinen, 6. Semester Bachelor) <i>Jeonghun Kim</i> (Studierender der Folkwang Universität der Künste)
<i>Rosina, Gräfin Almaviva</i>	<i>Jinju Han</i> (Klasse Prof. Ludwig Grabmeier, 1. Semester Master) <i>Katharina Kohoff</i> (Prof. Anja Paulus, 4. Semester Master)	<i>Basilio, Musikmeister</i>	<i>Falk Fink</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 6. Semester Bachelor) <i>Vincent Kepser</i> (Klasse Prof. Ursula Hesse von den Steinen, 3. Semester Master)
<i>Susanna, Verlobte des Figaro</i>	<i>Stefanie Fischer</i> (Klasse Prof. Thomas Laske, 4. Semester Master) <i>Dioklea Hoxha</i> (Klasse Prof. Ludwig Grabmeier, Erasmus-Studierende, Master) <i>Julia Wirth</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 2. Semester Master)	<i>Don Curzio, Richter</i>	<i>Casper Hesprich</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 2. Semester Bachelor) <i>Falk Fink</i>
<i>Figaro</i>	<i>Leo Bögeholz Gründer</i> (Klasse Prof. Anja Paulus, 3. Semester Master) <i>Maximilian Schwarzacher</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 4. Semester Master)	<i>Barbarina, Tochter des Antonio</i>	<i>Farah Basma</i> (Klasse Prof. Thomas Laske, 6. Semester Bachelor) <i>Charlotte Komar</i> (Klasse Prof. Anja Paulus, 6. Semester Bachelor) <i>Fiona Schwengenbecher</i> (Klasse Prof. Ursula Hesse von den Steinen, 4. Semester Bachelor)
<i>Cherubino, Page des Grafen</i>	<i>Sita Grabbe</i> (Klasse Prof. Thomas Laske, 8. Semester Bachelor) <i>Kim Holtappels</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 4. Semester Master) <i>Luzia Ostermann</i> (Klasse Prof. Anja Paulus, 5. Semester Master)	<i>Antonio, Gärtner des Grafen</i>	<i>Simeon Heyderhoff</i> (Klasse Prof. Thomas Laske, 4. Semester Bachelor) <i>Shinjae Lee</i> (Klasse Prof. Ludwig Grabmeier, 12. Semester Bachelor)
<i>Marcellina</i>	<i>Tilde Ahlbeck Glader</i> (Klasse Prof. Ursula Hesse von den Steinen, 6. Semester Bachelor) <i>Solomon Hayes</i> (Klasse Prof. Konrad Jarnot, 2. Semester Master)	<i>Zwei Mädchen</i>	<i>Farah Basma, Charlotte Komar, Fiona Schwengenbecher, Sita Grabbe, Kim Holtappels</i>

Chor

- Sopran*
- Liesa Lieske*
(Klasse Prof. Ludwig Grabmeier, 4. Semester Bachelor)
- Cynthia Torka*
(Klasse Prof. Anja Paulus, 2. Semester Bachelor Musikpädagogik)
- Fiona Schwengenbecher*
- Farah Basma*
- Carolin Rudy**
- Alt*
- Marie-Louise Mensch*
(Klasse Prof. Thomas Laske, 2. Semester Bachelor Musikpädagogik)
- Ute Böttcher**
- Cornelia Leidinger**
- Uta Domnick**
- Karen Passmore**
- Tenor*
- Casper Hesprich*
- Woonseok Lee* (Sprachstudent)
- Ansgar Wallau**
- Kalle Köster**
- Bass*
- Manuel Schub*
(Klasse Prof. Thomas Laske, 2. Semester Bachelor)
- Aurel-Maximilian Vootz*
(Klasse Prof. Anja Paulus, 2. Semester Bachelor)
- Shinjae Lee*
- Jörg Geelen**
- Cord Matthies**

* Gäste des Konzertchors Ratingen

Das Team

- Prof. Thomas Gabrisch* Musikalische Leitung
- Esteban Muñoz Herrera* Regie
- Katrin Lehmacher* Bühne und Kostüme
- Volker Weinhart* Licht
- Bernd Staatz, Mylene Breyer* Maske
- Dzmitry Kalatsila, Stanislava Kuryliuk* Musikalische Assistenz und Nachdirigat
- Prof. Hanna Werth* Intimitätskoordination
- René Pierre Chiata* Inspizienz
- Dirk Busse* Bühnenbau
- Sabine Gabrisch* Produktionsassistentz

Aufnahmen von Studierenden des *Instituts für Musik und Medien*

Tonteam

- Patrick Hilland, Tristan Merg* Tonmeister
- Robert Landskron, Felix Ringwelski* Toningenieure
- Julia Braun, Hannah Braun, Jade Kolberg, Leonid Boychenko*
Tontechniker*innen

Bildteam

- Emil Hommers* Aufnahmeleitung
- Lucia Philippek* Regie
- Luka Markovic* Regie
- Paula Ostermann* Regie
- Lena Ruzicka* Bildmischung
- Johannes Kahmann* Kamera
- Martin Kraus* Kamera
- Dominique Kölbl* Kamera

Das Orchester

Violine I *Honggyeong Kim* (Konzertmeisterin), *Anne Maria Wehrmeyer*, *Xinlin Sun*, *Oscar Morris-Spaeth*, *Sofia Tretiak*, *Hayoung Park*, *Woojun Kang*, *Tara Bongardt*, *Ezra Uxo Williams*, *Violeta Petrenko*

Violine II *Hryhorii Ambartsumian*, *Ceyda Özener*, *Céleste Alberto-Jacquemont*, *Juri Kautzleben*, *Luisa Kobla*, *Peng-Min Liu*, *Yasaman Jafarian*, *Akari Kajitani*

Viola *Tommaso Loi*, *Vera Haase*, *Marlene Bürck*, *Kim Marie Borger*, *Byungchan Jun*, *Hyunji Lee*

Violoncello *Alexandra Althoff*, *Severin Haslach*, *Nehir Ertopcu*, *Luis Jonás Doggenweiler Menkhaus*

Kontrabass *Philippe Chaput*, *Nils Milan Boxberg*, *Joris Samson*, *Gustavo Rocha*

Flöte *Xing Zhou*, *Rousang Zhu*, *Xueting Qiu*, *Xing Gao*

Oboe *Aziz Panah*, *Miguel Tallone Flecha*, *Sophia Streif*, *Aitana Gamir*

Klarinette *Heejin Yang*, *Daniel Ehrenfeuchter*, *Jiae Sohn*, *Leander Birgel*

Fagott *Katja Lauter*, *Felipe Rodríguez Barrenas*, *Minseong Kim*

Horn *Zeyu Song*, *Defne Erkan*

Trompete *Yifan Sun*, *Pei-Hsin Kao*, *Pengzheng Lin*, *Felix Hufschmidt*

Hammerklavier *Daniel Rieger*

Pauke *Manuel Kreutz*, *Moritz Büdenbender*

Biografien

Prof. Thomas Gabrisch Musikalische Leitung

Der gebürtige Hamburger begann seine Karriere noch während des Studiums an der *Deutschen Oper am Rhein*. Zunächst Korrepetitor wurde er bald Kapellmeister und Leiter des *Opernstudios*, dirigierte über 200 Abende Opernrepertoire und mehrere eigene Premieren. Nach zwei Jahren als stellvertretender *GMD* am *Theater Freiburg* wurde er zum Chefdirigenten der *Nürnberger Symphoniker* ernannt und war international als Gastdirigent tätig. Seit 1997 ist *Gabrisch* Professor an der *Robert Schumann Hochschule* und leitet dort die Opernklasse, mit der er jedes Jahr ein großes Opernprojekt zur Aufführung bringt.

Esteban Muñoz Herrera Regie

Geboren in Valdivia (Chile) studierte *Esteban Muñoz Herrera* an der *Ludwig Maximilians Universität* Theaterwissenschaft sowie Dramaturgie an der *Bayerischen Theaterakademie August Everding* in München. Er arbeitete mit Regisseuren wie *Calixto Bieito*, *Barrie Kosky*, *Emilio Sagi* und *Balázs Kovalik* und gastierte an zahlreichen Opernhäusern, u. a. in Köln, Zürich, Amsterdam, Barcelona, Chicago, Houston, Santiago de Chile sowie bei den *Salzburger Festspielen*. 2011 begann seine enge künstlerische Zusammenarbeit mit *Carlus Padrissa* und *La Fura dels Baus*, aus der u. a. Produktionen wie *Die Soldaten* (*Oper Köln*), *Der Ring des Nibelungen* (Houston und Taichung), *Karl V.* (*Bayerische Staatsoper*) und *Der Freischütz* (*Konzerthaus Berlin*) hervorgingen. Von 2016 bis 2023 war *Muñoz Herrera* als Spielleiter an der *Komischen Oper Berlin* engagiert. Im Jahr 2025 brachte er gemeinsam mit der türkischen Popsängerin und Aktivistin *Gaye Su Akyol* das Musical *Consistent Fantasy is Reality* zur Uraufführung – eine Koproduktion der *Komischen Oper Berlin*, der *Wiener Staatsoper* und des *Muziektheater Transparant* (Antwerpen), die sowohl vom Publikum als auch von der Kritik gefeiert wurde.

Katrin Lehmacher Bühne und Kostüm

Die argentinische Szenografin schloss ihr Diplomstudium in Bühnen- und Kostümbild in Buenos Aires ab. Erste Erfahrungen sammelte sie als Assistentin an den Opernhäusern *Teatro Colón*, dem *Teatro Argentino de La Plata* und *Buenos Aires Lírica* sowie in der freien Szene und für diverse Kurzfilme. 2013 zog sie nach Europa und arbeitete im deutschsprachigen Raum bei Film, TV, Theater-, Opern- und Tanzproduktionen in den Bereichen Bühnen- und Kostümbild, wie auch in der Bühnentechnik, der Beleuchtung und als Projektleiterin. Seit 2016 wohnt *Katrin Lehmacher* als freischaffende Bühnen- und Kostümbildnerin

in Köln. Sie verbindet eine langjährige Zusammenarbeit mit dem Düsseldorfer Kollektiv *HARTMANNMUELLER*, dem *Freien Werkstatt Theater* in Köln und dem *Theater Marabu Bonn*. *Le nozze di Figaro* ist ihre zweite Zusammenarbeit mit *Esteban Muñoz Herrera* nach 2025 (*Consistent Fantasy is Reality* im Rahmen des Schall&Rausch-Festivals der Komischen Oper Berlin).

*Gesellschaft der
Freunde und Förderer der
Robert Schumann*
ROBERTSCHUMANN
HOCHSCHULE
DÜSSELDORF.

**Fördern Sie die
Stars von morgen!**

Werden Sie Mitglied in der
*Gesellschaft der Freunde und Förderer
der Hochschule!*

Kontakt: Jennifer David +49 211 8 78 22 35
foerderverein@rsh-duesseldorf.de (75 € im Jahr, steuerbegünstigt)

Robert Schumann Hochschule Düsseldorf

Fischerstraße 110, 40476 Düsseldorf

+49.211.49 18-0 rsb-duesseldorf.de