Spielzeit 2019/20

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
DER BARBIER VON SEVILLA

Gioacchino Rossini (1792–1868)

STAATSOPER
HANNOVER

IL BARBIERE DI SIVIGLIA
DER BARBIER VON SEVILLA

Gioacchino Rossini (1792–1868)

Opera buffa in zwei Akten
Libretto von Cesare Sterbini nach der Komödie *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile* von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

Uraufführung am 20. Februar 1816 in Rom

MUSIKALISCHE LEITUNG	**Eduardo Strausser**
INSZENIERUNG	**Nicola Hümpel**
BÜHNE	**Oliver Proske**
KOSTÜME	**Esther Bialas**
LICHT	**Holger Klede**
CHOR	**Lorenzo Da Rio**
DRAMATURGIE	**Julia Huebner**

Herren des Chores der Staatsoper Hannover
Niedersächsisches Staatsorchester Hannover
Statisterie der Staatsoper Hannover

PREMIERE
18. JANUAR 2020
OPERNHAUS

... ein ältlicher Verliebter will am kommenden Tag sein Mündel heiraten; ein viel geschickterer, jugendlicher Liebhaber kommt ihm aber zuvor. Dieser macht das Mündel am gleichen Tag noch zu seiner Frau – vor der Nase und im Haus des Vormundes.
Das ist die Handlung, könnte man damit aber nicht mit dem gleichen Erfolg, eine Tragödie, ein Drama, eine Oper etc. verfassen? Handelt es sich beim *Geizigen* von Molière etwa um eine andere Geschichte? Oder bei *Mithridate* von Racine? Das Genre eines Stückes wie auch dessen gesamter Aufbau hängt weniger vom Inhalt der Handlung ab, als von den Charakteren, die sie ausführen. Folglich wollte ich ein amüsantes Stück ohne Langeweile schreiben, eine Art Geschichte einer Täuschung. Es hat mir genügt, dass der Drahtzieher der Handlung anstatt eines finsteren Bösewichtes ein witziger Bursche ist, ein unbekümmerter Mensch, der gleichermaßen über Erfolg, wie über das Scheitern seiner Unternehmungen lacht.

Pierre Augustin Caron de Beaumarchais
Vorwort zu seiner Komödie *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile,* 1775

Nina van Essen, Sunnyboy Dladla, Frank Schneiders, Hubert Zapior

Sunnyboy Dladla

HANDLUNG

1. Akt

Der Graf Almaviva hat sich in eine schöne Unbekannte verliebt. Als armer Student Lindoro verkleidet singt mit der Unterstützung einiger bezahlter Musiker vor ihrem Fenster. Rosina stimmt in sein sehnsüchtiges Lied ein, die beiden werden aber von Bartolos Eintreten unterbrochen, ehe sie miteinander sprechen können. Vom stadtbekannten Barbier Figaro erfährt der Graf, dass seine Angebetete als Mündel von Doktor Bartolo streng im Haus gehalten wird. Doch Figaro verspricht Almavia für eine ansehnliche Summe ihn bei Bartolo einzuschleusen, um Rosinas Herz zu erobern.

Bartolo macht mit seiner misstrauischen und mürrischen Art der ihm anvertrauten Rosina das Leben schwer. Sie hat zwischenzeitlich einen Liebesbrief an ihren Verehrer Lindoro verfasst und hofft, von Figaro mehr über ihn zu erfahren. Figaro wiederum hat ein Gespräch zwischen Bartolo und dem Gesangslehrer Basilio mitgehört, in dem Bartolo deutlich macht, dass er selbst Rosina schnellstmöglich heiraten möchte. Rosina hat zu Figaros Erstaunen bereits einen Brief an den unbekannten Verehrer geschrieben. Basilio beschreibt Bartolo, der etwas von einem Nebenbuhler ahnt, wie man den Rivalen mit einer Verleumdung außer Kraft setzen könnte.

Auf Figaros Ratschlag hin hat sich Almaviva als Soldat verkleidet, um sich inkognito Rosina zu nähern.
Er gibt vor, betrunken zu sein, und dringt auf der Suche nach einer Unterkunft in Bartolos Haus ein. Doch Bartolo zeigt einen amtlichen Bescheid vor, dass er von der herrschenden Pflicht zur Einquartierung von Soldaten befreit sei, und bittet den vermeintlichen Soldaten hinaus. Als Rosina endlich erscheint, Berta und Basilio dazu kommen, lässt sich Almaviva in seinem Furor nicht mehr bremsen. Durch den Lärm des Gefechtes zwischen Bartolo und Almaviva tritt die Wache auf den Plan. Als ein Offizier der Wache Almaviva festnehmen will, gibt er sich diesem diskret als Graf zu erkennen und wird zur Verblüffung von Rosina, Bartolo und Basilio nicht verhaftet, sondern freigelassen. Doch Bartolo erkennt die amourösen Absichten des wütenden Eindringlings und will ihn mit viel Getöse hinauswerfen.

2. Akt

Almaviva versucht erneut, Rosina in Bartolos Haus zu treffen und gibt sich als „Don Alonso“ aus, der den erkrankten Basilio vertreten soll. Als Bartolo misstrauisch zu Basilio eilen will, greift Almaviva zu einer List:
Er zeigt Bartolo Rosinas Liebesbrief, den sie Lindoro geschickt hatte. Almaviva behauptet, zu Bartolos Diensten zu stehen, um zu verhindern, dass Rosina nicht auf einen gewissenlosen Verführer hereinfalle.
Als Rosina ihren Lindoro als „Don Alonso“ erkennt, willigt sie nur zu gerne in eine Gesangsstunde mit ihrem „Gesangslehrer“ ein. Als auch Bartolo ein Lied anstimmt, wird er von Figaro unterbrochen. Dieser will den Liebenden etwas Zeit geben und Bartolo mit einer Rasur ablenken. Da erscheint der überraschte und völlig gesunde Basilio. Figaro behauptet, Basilio habe schweres Fieber, und mit Geld und Drohungen wird der erstaunte Basilio ohne weiteren Widerstand hinaus bugsiert. Bartolo hört in einem unvorsichtigen Moment, wie sich „Don Alonso“ und Rosina heimlich verabreden. Tobend wirft Bartolo Figaro und den „Gesangslehrer“ hinaus.
Bartolo ruft Basilio, um mit dem Notar die Hochzeit mit Rosina zu beschleunigen. Als er ihr ihren Liebesbrief zeigt, glaubt sie sich als Opfer einer Täuschung und willigt schmerzerfüllt in eine Trauung mit Bartolo ein.

In letzter Sekunde kann Almaviva Rosina erklären, dass er kein armer Student, sondern selbst der Graf Almaviva ist. Mithilfe des Notars, den Bartolo für seine eigene Hochzeit mit Rosina einbestellt hatte, heiratet Almaviva Rosina mit Figaro als Zeugen und überlistet damit den enttäuschten Bartolo.

Nina van Essen, Hubert Zapior

ÜBER ROSSINI

Julia Huebner

Più veloce oder in rasantem Tempo

In dem unglaublichen Tempo von wenigen Wochen komponiert, für die Premiere eilends um eine bereits existierende Ouvertüre erweitert, feiert *Il Barbiere di Siviglia* am 20. Februar 1816 im Teatro Argentina in Rom Premiere. Nach einem anfänglichen Misserfolg entwickelt sich diese „Opera buffa“ zu einem der bis heute beliebtesten Stücke Rossinis.

So rasant wie seine Ensembles und Finali dahin stürmen, so eilig hetzt der junge Opernkomponist, 1792 in Pesaro geboren, durch sein Leben und Schaffen. Heute Venedig, in vier Wochen Rom, dann Neapel – die Arbeit an Uraufführungen von etwa vier bis fünf Opern ist als Rossinis durchschnittliches Jahrespensum auszumachen, und das nicht nur in einem einzelnen, exemplarischen Jahr, sondern eine ganze Dekade lang. Diese produktive Schaffenszeit erstreckt sich von seinem Studienende am Liceo Musicale in Bologna von 1810 bis in die frühen 1820er Jahre.
Erst in der Ära seines nun vollkommenen, in den Metropolen Europas besiegelten Ruhmes, auf Konzertreisen zwischen Wien, Paris und London wird er kompositorisch kürzer treten. Und nach seinem 1829 in Paris uraufgeführten *Guillaume Tell* wird Rossini bis auf ein Pasticcio, Fragmente oder Umarbeitungen bereits existierender Werke kein einziges vollständiges neues Opernwerk mehr schreiben. Zeitgenossen wie Musikwissenschaftler haben sich mit der Frage beschäftigt, warum dem so war, warum er Aufträge für eine neue Oper, wie etwa 1836 eine Anfrage des Wiener Kärntnertortheaters abgelehnt hat. Rossini selbst bleibt in seinen Briefen und Selbstauskünften, sowie in den Zuschreibungen seiner Zeitgenossen lebenslang humorig, nicht wirklich auskunftsfreudig und stets einer gewissen, feinen Ironie verhaftet, der die Verweigerung einer eindeutigen oder faktischen Aussage innewohnt.
Nach Auswertung aller biografischen Fakten könnte man über Rossinis von der Nachwelt groß diskutierten Kompositions-Stop vielleicht nicht über einen konkreten Grund, sondern über eine Summe von Tatsachen spekulieren: Ab 1830 füllen Aufgaben wie Theaterleitung, Beratung am Konservatorium in Bologna, Führung eines musikalischen Salons, Reisen, Verwaltung der bereits existierenden Werke, welche nun europaweit reüssieren, das Kurieren von Gemütskrankheiten wie vermutlich schweren Depressionen sowie die kompositorische Arbeit an anderen musikalischen Formaten Rossinis Leben völlig aus.

Man dürfte sich eigentlich nicht wundern, dass ein Komponist, der in knapp 15 Jahren so fleißig wie virtuos über 40 Opern komponiert hat, sich in seiner zweiten Lebenshälfte auch anderen Aufgaben widmet.
Denn allein für 1817, das Jahr nach der Uraufführung von *Il Barbiere di Siviglia,* auf dem Zenit seiner Tätigkeit als Opernkomponist, sieht Rossinis übervoller Premierenkalender folgendermaßen aus: *La Cenerentola* für das Teatro Valle in Rom, *Adelaida di Borgogna* für das Teatro Argentina in Rom, *Armida* für das Teatro alla Scala in Mailand und *La gazza Ladra f*ür das Teatro San Carlo in Neapel. Der legendäre Impresario Domenico Barbaja hatte den Komponisten bereits in den Vorjahren für das San Carlo in Neapel verpflichtet, das mit der Mailänder Scala das wichtigste italienische Opernhaus dieser Zeit darstellte.

Zwischen revolutionärem Furor und Restauration

Die Mehrzahl von Rossinis Opernwerken entsteht also in einem Jahrzehnt, das von einem riesigen gesellschaftlichen Umbruch gezeichnet ist. Ein Jahr vor der Uraufführung des *Barbiere* hat Napoleon bei der Schlacht von Waterloo seine vollständige Niederlage erlebt, im Wiener Kongress wird 1815 die Neuordnung Europas festgelegt.
Rossinis Jugend an der Wende zum 19. Jahrhundert war geprägt von Umbrüchen und Umzügen. Sein Vater war als Anhänger des Gedankens eines geeinten Italiens in Rossinis Geburtsstadt Pesaro bereits einmal aus politischen Gründen verhaftet worden. Die Theaterfamilie Rossini, der Vater Hornist, die Mutter bis zu einer Stimmbanderkrankung Sängerin, lebt ein wandervolles Künstlerleben in den unruhigen, zahlreichen politischen Veränderungen und Okkupationen unterworfenen italienischen Stadtstaaten mit ihren kleinen kommunalen Theatern. In dieser politisch instabilen Zeit der napoleonischen Kriege wächst Gioachino auf und wird final am Liceo musicale in Bologna ausgebildet. Was er nicht durch den Vater im Musikunterricht lernt und an elementarem Gespür für die menschliche Stimme über die Mutter erfährt, lernt er laut Selbstaussage aus deutschen Partituren.
Rossini wird deshalb „Il Tedeschino“ genannt, da er die Werke Haydns und Mozarts zunächst mangels zugänglicher Kopien für sich selbst abschreibt und sich so im Eigenstudium kompositionstechnisch an Kopien und Variationen der *Schöpfung* oder der *Zauberflöte* abarbeitet.
1815 zeigt die Restauration, die Wiedereinsetzung der vorrevolutionären, vornapoleonischen Systeme mit ihrer

repressiven Politik, ihre Zähne. Im Gebiet des heutigen Italien bedeutet das die Stärkung des Kirchenstaates, zu dem etwa Rossinis Geburtsort Pesaro gehörte. In Opposition dazu beginnt sich die Bewegung des „Risorgimento“ zu bilden. Deren Vertreter haben eine Vereinigung der vielen Kleinrepubliken und Kleinstaaten zu einem einheitlichen Nationalstaat, der „Republik Italien“, die dem Code civil und liberalen Ideen verpflichtet ist, zum Ziel. Die spätere Gallionsfigur des „Risorgimento“ ist Rossinis zehn Jahre jüngerer Komponistenkollege Giuseppe Verdi. Dieser wird weltberühmt sein, als 1861 tatsächlich die Einigung Italiens unter dem König Vittorio Emmanuele proklamiert wird. Politisch überraschende Widersprüche tun sich bei den Sujets und Auftraggebern seiner Opernstoffe auf. Rossini schreibt sowohl 1814 eine „Hymne an die Unabhängigkeit Italiens“, die *Inno dell' Independenza,* quasi einen Lobgesang auf das Risorgimento. Aber: Zeiten ändern dich. Rossini komponiert auch 1822 auf Einladung Metternichs mehrere Kantaten, darunter *La Santa Alleanza.* Damit setzt er den Akteuren der Restauration, der Heiligen Allianz, also dem Bund der antirevolutionären und restriktiven Großmächte, ein gigantisches musikalisches Denkmal. Die Tatsache, dass er im Ansehen von Freunden wie Feinden auch politisch in die Nähe der Restauration gerückt wurde, soll den unpolitischen Komponisten Rossini tief getroffen haben. Dadurch, dass er in seinen Ansichten schwer einzuordnen war, war Rossini Zeit seines Lebens dem Vorwurf des Opportunismus ausgesetzt.

Péchés de vieillesse oder Alterssünden

In Passy bei Paris, wo sich die Ikone Rossini nieder gelassen hat und ab 1856 Hof hält, entstehen seine „Alterssünden“, die er selbst voller Ironie *Péchés de vieillesse* nennt. Alles, was für und in den musikalischen Veranstaltungen in Passy, den „Samedi soirs“ des Ehepaars Rossini geschrieben wurde, fällt in ein buntes, ironisches 13-bändiges (!)-Album voller musikalischem Humor mit über 100 Klavierstücken, Bagatellen, aber auch Vokalwerken samt *asthmatischen Etüden* und *gefoltertem Walzer.*
Seine letzte Messe *Petite Messe solenelle* aus dem Jahr 1863, an deren Instrumentation er fast bis zu seinem Tod 1868 weiter arbeitete, hat er ebenfalls unter seine Alterssünden subsummiert. So hat einer der wichtigsten Exponenten der italienischen Oper am Ende seines Lebens seinen Humor und seine theatralische Kraft in viele kleinen Stücke und eine groß dimensionierte Messe fließen lassen.

James Newby, Herren des Chores der Staatsoper

Rossini hingegen schenkt uns weder Ruhe, noch eine Verschnaufpause: man kann bei seinen Opern ungeduldig werden, aber man wird sicher nicht einschlafen; Egal ob der Eindruck besteht, dass es ein komplett neues Stück ist oder nur eine angenehme Reminiszenz, immer folgt ein Vergnügen auf das Andere.
Niemals gibt es Leerlauf, wie etwa im ersten Akt von Mayrs Oper *La Rosa bianca.*
Alle Welt ist sich einig über die reiche Gestaltungskraft Rossinis und dennoch gibt es vier bis fünf unbedeutende Zeitungen, die jeden Morgen den Halb-Gebildeten immer wieder sagen, dass Rossini sich wiederhole, dass er kopiere, dass es ihm an Einbildungskraft fehle ...

Stendhal, *La vie de Rossini,* 1824

Rossini recycelte als Ouvertüre für *Il Barbiere di Siviglia* eine musikalische Nummer, die bereits in seinen Opern *Aureliano in Palmira* (1813) sowie für *Elisabetta, Regina d´Inghilterra* (1815) zum Einsatz gekommen war.

Nina van Essen, Hubert Zapior, Sunnyboy Dladla, Frank Schneiders, Daniel Miroslaw, Carmen Fuggiss

JEDER DREHT SICH UM SEINE EIGENE ACHSE. UND DAS BÜHNENBILD AUCH.

Dramaturgin Julia Huebner im Gespräch mit der Regisseurin Nicola Hümpel und dem Bühnenbildner Oliver Proske

Mit deiner Kompanie „Nico and the Navigators" erarbeitest du seit über 20 Jahren Musiktheaterproduktionen in Berlin. Häufig handelt es sich dabei um Eigenkreationen, die zwischen szenischem Konzert und Musiktheatercollage anzusiedeln sind. Stücke wie *Silent Songs, Mahlermania* oder *Faith to Face* werden sowohl an eurem heutigen Residenzort, dem Radialsystem in Berlin, oder bei Koproduzenten wie der Deutschen Oper Berlin oder den Berliner Philharmonikern gespielt. Sie touren aber auch bei wichtigen Festivals. Wie findest du einen Stoff oder ein Thema für diese Kreationen?

Nicola Hümpel Es gibt zwei unterschiedliche Ausgangspunkte. Der eine ist, dass ich plötzlich einen Stoff entdecke, den ich unbedingt machen möchte. So war es zum Beispiel mit Rossinis *Petite Messe solennelle.* Ich habe mir eine Aufnahme dieser Messe angehört, auf die mich jemand hingewiesen hatte. Durch die Musik sah ich sofort wahnsinnig komische Szenen vor Augen. Sie hatte etwas Groteskes, Witziges und Dramatisches zugleich, aber auch etwas unglaublich Theatrales und gar nicht nur *Opernmusikalisches,* sondern eher etwas sehr *Musiktheaterhaftes.*

Es werden aber auch Stücke, wie hier der *Barbiere,* an mich herangetragen, und ich muss gestehen, dass ich zunehmend davon begeistert bin, die Dinge gar nicht selbst auszuwählen. Da entsteht auch etwas ganz Spannendes, Neues.

Welche Spuren deiner damaligen Arbeit an der *Petite Messe solenelle* von 2011 fließen in deine jetzige Beschäftigung mit Rossini mit ein? Gibt es da Verbindungen oder Wechselwirkungen?

Nicola Hümpel Was mich damals schon an Rossini und seiner Musik fasziniert hat, war diese unglaubliche Lust an Humor, Ironie und grotesken Momenten. Die P*etite Messe solennelle* hat er nach langem Zögern eher widerwillig komponiert, da es ihm zu „heilig" schien und er sich eher als den Mann für die Opera buffa sah. Rossini wurde mehr oder weniger genötigt, oder immer wieder darum gebeten, bis er sich dann auf das Abenteuer dieser Komposition einließ. In der Messe gibt es Momente von tiefster Religiosität, Ehrfurcht und Demut, die dann aber innerhalb von wenigen Sekunden gebrochen werden. Plötzlich springt Rossini der musikalische Schalk aus dem Nacken, wie einem Kind, das hinter einer Kirchensäule hervorguckt und alberne Tänze macht. Diese fast blasphemischen Momente wechseln sich ab mit unglaublich demütigen Momenten. Ich finde, auch in einer Komödie wie dem *Barbiere,* spürt man Momente des Ernstes und der ehrlichen Emotion sehr stark. Und das ist das, was Humor ausmacht. Humor speist sich aus Ernsthaftigkeit, Tiefe und Abgrund sowie aus echten Gefühlen. Das passiert dann in der Komödie aber im Zusammenspiel mit sehr leichten und witzigen Momenten.

Gibt es eine visuelle, räumliche Linie in eurer Beschäftigung mit Rossini, die jetzt in das Bühnenbild eingeflossen ist?

Oliver Proske Ich würde sagen, dass dieser musikalische Dualismus zwischen Tragik und Komik, der in der *Petite Messe solenelle* zum Tragen kommt, sich auch in unserem Raumkonzept spiegelt. Eine wichtige Rolle spielt dabei auch die Bewegung im Fluss der Komödie.

Nicola Hümpel Jeder dreht sich um seine eigene Achse. Und das Bühnenbild auch.
Oliver Proske Man hat das Gefühl, dass sich der Raum ständig bewegt. Im Entwicklungsprozess des Bühnenbildes kamen wir auf den Begriff „Komödienmechanik". Es ist immer schön, wenn Räume mit Wörtern in Interaktion treten, oder dass ein Begriff in der Entwicklung eine Rolle spielt. Ein Balkon gerät plötzlich in den Fokus, die Bühne dreht sich, und die Welt dreht sich immer weiter. Obwohl *Barbiere* eigentlich eher ein Kabinettstück ist, das eine kleine Bühne braucht, hatte ich von Anfang an das Gefühl, das Kleine braucht ebenfalls die Bewegung.

Wie ist euch mit der *Petite Messe solenelle* der Spagat gelungen, abstrakte, geistliche Konzertmusik voller emotionaler Nähe mit Menschen aus Fleisch und Blut auf die Bühne zu bringen?
Nicola Hümpel Ich glaube, das szenische Ergebnis der *Petite Messe solenelle* war gar nicht so entfernt von dem, was wir hier mit *Barbiere* vorhaben. Wir haben uns konkret und direkt zu den Farben und Stimmungen der Musik bekannt. Wir haben wie damals eine Gesellschaft beleuchtet. In der *Petit Messe* war hierfür „die Kirchengemeinde" das Beispiel einer Gesellschaftskonstellation, bestehend aus lauter narrativen Protagonisten. Dafür haben wir Menschentypen entwickelt: Es gab den Opportunisten und den Narzissten, einen „Anführertypen", also den Herrscher, dann hatten wir den Stillen, Leisen am Rande der Menge und das typische gesellschaftliche Opfer. Wir haben unterschiedliche Typen gestrickt. Genau das tun wir im *Barbiere* auch. Wir untersuchen die Eigenschaften und Handlungsweisen dieser Figuren und versuchen dabei auch, die Gegensätze klar zu machen. Eine große Gemeinsamkeit haben sie: Alle sind Narzissten, alle sind im *Barbiere* nur auf ihr eigenes Wohl bedacht.

Weil du von den Gegensätzen sprichst: Die größten Antagonisten sind in dieser Lesart Bartolo und Figaro …
Nicola Hümpel Figaro hat einerseits ein absolut narzisstisches, überhöhtes Gefühl der Selbstwahrnehmung. Gleichzeitig ist er aber auch sehr lebenslustig und froh, er hat das Gefühl mit Leichtigkeit etwas in der Gesellschaft bewegen zu können. Aber er besitzt auch tiefe Komplexe, die er zu kompensieren versucht, weil er sich in einer akademischen Gesellschaft aufhält, in der er eigentlich gar nicht zu Hause ist, aus der er nicht stammt. Ein klassischer Aufsteiger. Er versucht vor allem im Herausstellen seiner vielfältigen Kenntnisse eine Sicherheit auszustrahlen, die aber in ihm selbst gar nicht angelegt ist. Bartolo hingegen stelle ich mir tatsächlich sehr akademisch, selbstbewusst und durch seinen Hintergrund fast aristokratisch vor. Der kommt aus der Bourgeoisie, besitzt einen Habitus und ein Standing. Genau wie Figaro ist er aber auch gebrochen, er hat Komplexe, weil er scheinbar bei den Frauen gescheitert ist. Das kompensiert er durch Macht in seinem Beruf, durch seinen Status und durch sein Verhalten gegenüber Rosina. Bartolo ist zudem verhärtet, er hat vieles schon an sich vorbeiziehen sehen und bestimmte Chancen vielleicht auch verpasst, wodurch eine gewisse Bitterkeit entstanden ist.

Was hat dich als erster Eindruck oder als Essenz von Rossinis *Barbiere* bewegt und inspiriert?
Nicola Hümpel Die Art und Weise, wie die dramatischen Fäden des Stückes musikalisch unglaublich kunstvoll ineinandergreifen. Es ist wirklich eine sabbelnde, quatschende Gesellschaft, die permanent ineinander eindringt, sich voneinander abstößt, sich zwischendrängt, einmischt und Leute auseinandertreibt oder auch zusammendrängt. Ich finde die Musik hat eine unglaubliche Schärfe, und es ist eine Kunst, so geniale musikalische Ensembles zu komponieren. Man spürt vor allem im ersten Finale förmlich den Stress und Nerventerror einer von Intrigen durchtriebenen Gesellschaft, die sich gegenseitig bespitzelt, piesackt, opportunistisch widerwärtige Konspiration betreibt, und in der jeder auf seinen Vorteil bedacht ist.

Da kommen wir zu einem weiteren Punkt: den Darsteller*innen dieser Gesellschaft. Du sprichst davon, dass deine Akteur*innen und Sänger*innen oder Tänzer*innen mit kreieren. Dass sie an der Gesamtheit der Darstellung und der ganzen Performance mitentwickeln. Was bedeutet das für die szenischen Proben?
Nicola Hümpel Ich möchte immer einfließen lassen, was der Sänger oder die Sängerin jeweils über den Moment denkt, die Figuren mit den Privatpersonen abgleichen. In jeder Figur steckt ein Stück der privaten Person, und es ist spannend, diesen Teil in sich zu finden und ihn herauszuarbeiten. Wichtig ist, dass man nicht nur spielen will, sondern dass man auch sein möchte. Dass man in diesen fantastischen Kompositionen Rossinis einen Teil von sich wiederfindet und sich auch nicht zu schade ist, das Alberne, Abgründige, Dumme, Aggressive oder Bösartige wirklich in sich in dem Moment zuzulassen und es nicht nur als Schablone zu spielen. Das kann man, indem man es entweder wahnsinnig überhöht und sich wie in einer Maskerade wiederfindet, oder indem man es sehr reduziert, und fast auf eine private Ebene zurückbringt. Beide Spielweisen haben in den dramaturgisch passenden Momenten ihre Berechtigung.

Warum hast du für *Barbiere* an der Staatsoper Hannover das Konzept eines Live-Films, in dem die Akteur*innen durchgehend vor zwei Kameras agieren, gewählt?
Nicola Hümpel Mich interessiert der Künstler hinter der Figur genauso sehr wie die Figur selbst. die Kamera birgt die enorme Chance, dass wir mit sehr wenigen, feinen Mitteln arbeiten können. Ein winzig kleines, skeptisches Augenzwinkern kann schon sehr viel verraten über bestimmte Gedanken, und man kann auch Widersprüche im Gesicht viel eher zum Ausdruck bringen, als wenn man mit einer großen Attitüde auf einer Opernbühne agieren muss. Diese mentale Arbeit, die sich auf einem kleinem, begrenzten Raum abspielt, ist trotzdem in der Ausübung sehr fordernd. Sie verlangt mental enorm viel ab, weil man sich in nichts verstecken kann, sich nicht schützen kann. Beim Spiel vor einer Kamera muss ein*e Darsteller*in SEIN, da kann man nicht MACHEN oder etwas überspielen. Zudem inszenieren sich alle selbstsüchtig füreinander vor der Kamera. Wie im heutigen Leben in den Medien – in denen auch der gesellschaftliche Tratsch stattfindet – das passt zu diesem Stück perfekt.

Nina van Essen, Hubert Zapior, Sunnyboy Dladla, Frank Schneiders, Daniel Miroslaw, Carmen Fuggiss, Herren des Chores der Staatsoper

Gibt es nicht gerade in einer Komödie Momente, wo man das Machen bewusst zeigt und ausstellt, wo auch das Herstellen von Situationen dazugehört?
Nicola Hümpel Gerade hier in diesem Stück ist das so, etwa wenn Almaviva sich bewusst verkleidet. Wir machen quasi über die Linse der Kamera sichtbar, wie so eine Aktion hergestellt wird. In dieser Selbstinszenierung wird die Kamera zum Spiegel einer narzisstischen Gesellschaft.
Oliver Proske Eine Gesellschaft, die versucht, sich in diesem Spiegelbild immer selbst zu bespiegeln, sich zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort richtig im Rahmen zu platzieren und mit der richtigen Person den richtigen Moment zu erwischen.
Dieses Spiel um den perfekten Platz vor der Kamera eignet sich fantastisch für eine Komödie wie *Barbiere*, weil man die Intrigen der Figuren im Hintergrund zeigen kann. Man kann mit dem Publikum eine Konspiration eingehen und ihm etwas zeigen, was ich dem*der Spielpartner*rin nicht verrate. Ich kann mit einem Augenzwinkern in die Kamera dem Publikum etwas mitteilen, was die andere Peron, mit der ich gerade die Szene spiele, nicht sieht, der Zuschauer aber schon.

Damit schaffst du für das Publikum einen Raum, in dem es mehr weiß. Sie sind mit hineingezogen und wie reingezoomt in das Bühnengeschehen.
Nicola Hümpel Die Kamera fungiert einerseits wie das Opernglas des 21. Jahrhunderts und andererseits wie eine Lupe, die noch viel schärfer auf die Details blickt, als es in der Oper normalerweise möglich ist.

Oliver Proske Hier wird mit den Kameras ganz bewusst gearbeitet, um das Publikum in einen Dialog mit den Spielern zu bringen.
Nicola Hümpel Der stärkste Regisseur ist Figaro selbst, der alle Fäden zieht und am besten die Kamera für sich zu nutzen weiß. Aber er ist auch fähig, die anderen Figuren zum richtigen Zeitpunkt am richtigen Ort vor der Kamera zu platzieren. Den *Barbiere* in einen Bühnenraum zu übertragen, wo jeder versucht, am besten vor der Kamera zu bestehen, finde ich eine passende komödiantische Metapher für das ganze Stück.

Nina van Essen

KLEINES VOKABULAR FÜR ROSSINI

Variation
ital. la variazione

Das Variierende, das Abgewandelte, die Veränderung, die Modifikation- Rossini war ein Meister, ein Virtuose seines Materials. Bestehende Stücke und Stückteile immer wieder in anderer Gestalt in ein neues Werk einzufügen, war im italienischen Belcanto seinerzeit vollkommen selbstverständlich. Ein Komponist schafft sich quasi einen Werkzeugkasten, einen musikalischen Fundus, aus dem er jederzeit schöpfen kann. Theoretiker oder Musikdramatiker wie Richard Wagner diffamieren diese Praxis später als „Kopie“ oder unterstellen diesem Verfahren dramaturgische Beliebigkeit. Dass ein Theaterpraktiker und Belcantist neben diesem Parodieverfahren auch noch Ornamente und Koloraturen der zentralen Arien an die jeweiligen vokalen Qualitäten der Sänger anpasst, sorgt bei Wagner für Strinrunzeln, zeigt aber, wie passgenau, kenntnisreich und virtuos Rossini Musik für die menschliche Stimme schrieb.

Verkleidung
ital. il travestimento

Ihr müsst euch verkleiden! – So lautet Figaros erste Hilfsanweisung an den Grafen Almaviva, als man beratschlagt, wie Almaviva in das hermetisch abgeschirmte Haus Bartolos hineinkommen könnte. So wechselt der Graf von der Verkleidung des *armen Lindoro,* mit dem er Rosina beeindrucken wollte, in das Kostüm eines *Soldaten,* sogar in das *eines betrunkenen Soldaten,* um der Unternehmung eine weitere spielerische Aufgabe hinzuzufügen. Mittels lustvoll ausgespielter Maskerade gelingt es Almaviva, in Bartolos Haus zu gelangen. Gesichert durch quasi „diplomatische Immunität“ als Graf kann er ohne Furcht, aber mit Lust an der Gefahr das Spiel mit der Verkleidung immer weitertreiben. Etwa als Don Basilios fiktiver Schüler, als *Gesangslehrer Don Alonso,* bis er in einem kleinen, intimen Moment der Unachtsamkeit auffliegt.

Sunnyboy Dladla, Frank Schneiders

Seine Identitätswechsel sind nicht nur Spielfutter für komische Begegnungen, sondern zeigen auch die Risikofreudigkeit und Spiellust des Grafen. Je mehr Hindernisse es gibt, desto größer ist die Freude an der Eroberung, je absurder die Verkleidung bespielt werden kann, desto größer ist das Amüsement des Abenteurers.

Verleumdung
ital. la calunnia

Eine der berühmtesten Arien für Bass stammt aus dem *Barbiere: La calunnia* – Die Verleumdung ist ein Lüftchen singt der Gesangslehrer Basilio und rät Bartolo, seinen Rivalen am besten durch Rufmord auszuschalten. Unter dieser Empfehlung kriecht ein kleines harmloses, orchestrales Motiv, ein Flüstern im *piano,* und steigert sich im Orchester über die gesamte Arie bis hin zu einem imposanten *colpo di cannone,* einem Kanonenschuss. Eine musikalische Zeichnung von einem kleinen und gemeinen Gerücht, das am Ende wie eine Bombe explodiert.

Verrücktheit
ital. la pazzia

Auf dem Höhepunkt des Stückes, im Finale des ersten Aktes, als alle Protagonisten versammelt sind, der verkleidete Eindringling alias Almaviva nicht verhaftet wurde, scheinen alle den Verstand zu verlieren. Eine riesige musikalische Masse, inklusive Chor in kollektiver *Ver-Rücktheit, Wahnsinn und Überforderung* als formal hochpräzise Stretta angelegt. Ausnahmslos allen legt Rossini diese Verse in die Stimme:

Ein schwerer Hammer
bringt in einer schrecklichen Harmonie
Mauern und Gewölbe zum Erzittern.
Mein armes Hirn, taub und verwirrt, kann
nicht mehr denken und wird völlig verrückt.

velocità
dt. die Geschwindigkeit

Tempo Rossini. Das Konzept von Geschwindigkeit, Tempo, Brillanz und „Drive“, von Accelerandi und Temposteigerungen hin zu einem musikalischen Höhepunkt durchzieht Rossinis Opern, ist quasi die Matrix einer musikalischen Dramaturgie, die auf Komik und Tempo basiert.

Frank Schneiders, Daniel Miroslaw

Vormund
ital. il tutore

Hundert Augen hat er, dieser Vormund, beklagt sich Rosina bei Figaro. Keinerlei Möglichkeiten, aus diesem Haus heraus zu kommen. Ständig würde sie beobachtet und überwacht von Doktor Bartolo, ihrem *gesetzlichen Vertreter,* der ihre finanziellen Mittel verwaltet und sie sich durch Heirat selbst einverleiben möchte.

Vorsicht
ital. la precauzione

Inutile, nutzlos ist die Vorsicht des eifersüchtigen Doktor Bartolo, wie Beaumarchais in seiner Figaro-Komödie schon titelgebend vermerkte. Wenn Bartolo gen Ende des Stückes voll *Vorsicht* die Leiter vom Balkon nehmen lässt, um Rosinas Flucht zu verhindern, katapultiert er die Handlung in eine völlig andere Richtung. Rosina, Figaro und Almaviva kommen ohne Leiter nicht mehr aus dem Haus hinaus, und so wird mit Hilfe des Notars, den Bartolo eigentlich für seine eigene Hochzeit bestellt hatte, innerhalb von Sekunden Almaviva mit Rosina verheiratet. Bartolo kommt zu spät – ecco che fa un *Inutil precauzione,* das bewirkt die nutzlose Vorsicht.

Nina van Essen, Frank Schneiders

Als ich als kleiner Junge loszog
Um mich den Musen zu ergeben,
Packte mich eine von ihnen an der Hand;
Und von nun an führte sie mich Tag für Tag herum
Und zeigte mir ihre Werkstatt.
Zeigte mir allmählich die Werkzeuge der Kunst
Und die verschiedenen Aufgaben
Und was man davon
In die Arbeit fließen lassen solle,
In die Prosa wie in die Reime.
Ich fragte mich aber:
„Muse, wo ist die Feile?“ Die Muse sprach:
„Die Feile ist stumpf geworden; jetzt arbeiten wir ohne.“
Und ich fragte noch, weshalb, ob sie müde sei, die Feile zu schärfen.
Sie antwortete: „In der Tat müsste sie geschärft werden, aber es fehlt die Zeit.“

Giacomo Leopardi, *Canti: Scherzo* XXXVI, 1828

Rossini schrieb 1829 seine letzte Oper *Guillaume Tell,* bevor er ab den 1830er Jahren mit Ausnahme einiger geistlicher Werke und seiner „Alterssünden“ aufhörte, zu komponieren.

Carmen Fuggiss

Sunnyboy Dladla, Frank Schneiders

Hubert Zapior, Sunnyboy Dladla

TEXTNACHWEISE

Die Beiträge von Julia Huebner – die Handlung, das Interview, der Essay *Über Rossini* und ein *Kleines Vokabular für Rossini* – sind Originalbeiträge für dieses Heft.

DIE ZITATE STAMMEN AUS FOLGENDEN WERKEN **Caron de Beaumarchais, Pierre Augustin: Vorwort zu seiner Komödie *Le Barbier de Séville ou La précaution inutile* (1775)**
Beyle, Marie-Henri, genannt Stendhal: *La vie de Rossini* (1824)
Leopardi, Giacomo: *Canti. Scherzo XXXVI* (1828)
Die Zitate wurden von Julia Huebner für dieses Programmheft aus dem Französischen und Italienischen übersetzt.

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 9. Januar 2020
FOTOS **Sandra Then**

Gioacchino Rossini: *Il Barbiere di Siviglia* Der Barbier von Sevilla
PREMIERE **18. Januar 2020**

BÜHNENRECHTE **CASA RICORDI S. R. L. Milano,**
vertreten durch G. Ricordi & Co., Bühnen- und Musikverlag GmbH, Berlin
Kritische Ausgabe herausgegeben von Alberto Zedda

IMPRESSUM
SPIELZEIT **2019 / 20**
HERAUSGEBER **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**
Staatsoper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Julia Huebner**
KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**
GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**
DRUCK **QUBUS media GmbH, Betriebsstätte Steppat**

Staatsoper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover
staatsoper-hannover.de

EILENRIEDESTIFT
APPARTEMENTS

Erst in die Oper, dann ins Grüne.

Verbinden Sie Ihren Operbesuch mit einem Aufenthalt in den Eilenriedestift Appartements, einer Kombination aus Wohnstift und Hotel – mitten in Hannover, mitten im Grünen.

Stadtnah und doch draußen erwarten Sie im Heideviertel in Hannover moderne, stilvolle, großzügige Zimmer und Appartements mit gehobener Ausstattung. Jedes unserer Gästezimmer verfügt über eine Terrasse oder einen Balkon auf der Sie den Abend ausklingen lassen können. Parkplätze finden Sie in unmittelbarer Umgebung.

Bei uns erleben Sie nicht nur einen äußerst persönlichen Umgang mit dem Gast, sondern unterstützen Begegnungen zwischen den Generationen.

Wir freuen uns auf Sie!

Jubiläumspaket
50 Jahre Eilenriedestift

- 1 Übernachtung im Doppelzimmer inkl. Frühstücksbuffet
- „early check in/late check out
- 1 Stück unserer Jubiläumstorte inkl. Kaffeespezialität im Wiener Café Restaurant

nur 115,–*

*Buchbar nach Anfrage und Verfügbarkeit und nicht zu den Leitmessen in Hannover.

EILENRIEDESTIFT APPARTEMENTS
Bevenser Weg 10, D-30625 Hannover
Reservierung: 0511 5404-1234
reservierung@eilenriedestift.de

à la TravelEssence

Sie möchten wissen, wo Sie unberührte Natur, die besten Unterkünfte und individuelle Touren zu Sehnsuchtsorten in AUSTRALIEN und NEUSEELAND finden? Zusammen mit Ihnen gestalten wir Ihre maßgeschneiderte Reise mit durchdachten Reiserouten & Erlebnissen, abseits der ausgetretenen Pfade.

Ihre Wünsche. Unser Wissen. Die perfekte Reise.

www.travelessence.de
Kontaktieren Sie unser Experten-Team in Hannover: 0511 261 780 25
Unsere Kunden bewerten uns mit 9.5

TRAVELESSENCE
Neuseeland • Australien

ZÜGIG DA, CLAUDIA!

Pünktlich
GVH Garantie
Sauber

Auch im Zusammenspiel mit dem **GVH KombiTicket!**

Die GVH Garantie

Pünktlich & sauber garantiert,
sonst erstatten wir ganz unkompliziert.

GVH | Unterwegs im Leben

gvh.de

www.rosenowski.de

KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Der schnellste Weg zur schönsten Küche.

Studio 1:
Lange Reihe 24
30938 Thönse
0 51 39 / 99 41-0

Studio 2:
Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725

Sunnyboy Dladla