

Spielzeit 2021/22

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Le Nozze di Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart



STAATSOPER
HANNOVER

Spielzeit 2021/22

DIE HOCHZEIT DES FIGARO

Le Nozze di Figaro

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Opera buffa in vier Akten

Libretto von Lorenzo Da Ponte

nach der Komödie *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (1778)

von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

MUSIKALISCHE LEITUNG **Giulio Cilona**
INSZENIERUNG **Lydia Steier**
BÜHNE, VIDEO **Momme Hinrichs**
KOSTÜME **Alfred Mayerhofer**
LICHT **Elana Siberski**
CHOR **Lorenzo Da Rio**
DRAMATURGIE **Martin Mutschler**

Niedersächsisches Staatsorchester Hannover

Chor der Staatsoper Hannover

Statisterie der Staatsoper Hannover

Mit freundlicher Unterstützung

 Sparkasse
Hannover

PREMIERE

20. JANUAR 2022, OPERNHAUS



Weitere Informationen zum Stück



Sarah Brady, Statisterie

Seit Susanna mich betrogen hat, bin ich um eine Erkenntnis reicher; es wird auf der Welt nichts besser gehasst und verachtet als ein redlicher Mann mit Verstand, und da gibt's nur einen Ausweg. Du hast dich zu entscheiden: Redlichkeit oder Verstand. Bist du nur redlich, musst du opfern, hast du nur Verstand, wird dir geopfert. Ich hab mich entschieden.

Ödön von Horváth, *Figaro lässt sich scheiden*

HANDLUNG

Ein ganz und gar unwahrscheinlicher Tag liegt vor uns: Figaro und Susanna wollen heiraten – auch, um Susanna vor den Übergriffen des Grafen Almaviva zu schützen, in dessen Diensten beide arbeiten. Die Komödie, die sich davon ausgehend entspinnt, trotzt jedem, auch logischen, Widerstand so lange, bis schließlich alle versöhnt sind. Ein Glück!

1. Akt

Figaro erfährt von den Hintergedanken, die der Graf bei Susanna hat, und sinnt auf Rache – er fühlt, seine Stunde als möglicher Anführer einer Revolte gegen die Herrschaft am Schloss ist gekommen. Gleichzeitig hat Figaro der älteren Hofdame Marcellina, die von Doktor Bartolo unterstützt wird, gegen ein Darlehen die Ehe versprochen und kommt nun in Erklärungsnot, da er das Geld nicht zurückzahlen kann. Der Page Cherubino, ein junger Adliger im Dienste des Grafen und

am Hof bekannt für seinen großen Appetit auf Frauen, ist von seinem Vorgesetzten in flagranti mit der jungen Barbarina erwischt und daraufhin entlassen worden. Er bittet Susanna, die die Kammerzofe der Gräfin ist, darum, bei jener ein gutes Wort für ihn einzulegen, damit er das Schloss nicht verlassen muss. Als der Graf und die Hofschranze Basilio nacheinander Susanna aufsuchen, kommt es zu einem Versteckspiel, in dessen Folge Cherubinos Verbannung vom Hof bekräftigt wird. Als Figaro mit einer Gruppe

Bauern dazukommt, die dem Grafen durch die Blume eines Ständchens klarmachen, wie sehr sie sich freuen, dass er das *ius primae noctis* („Recht der ersten Nacht“) abgeschafft hat, verschiebt der Graf die Hochzeit unter dem Vorwand, sie so prunkvoller gestalten zu können. Insgeheim möchte er mehr Zeit für Marcellinas eigene Hochzeitspläne gewinnen.

2. Akt

Figaro hat eine doppelte Intrige geschmiedet: Zum einen soll dem Grafen durch Basilio ein Brief zugehen, der ihn von einer Affäre der Gräfin unterrichtet. Zum anderen soll ihm Susanna eine heimliche Verabredung im nächtlichen Garten zusagen, zu der aber Cherubino, als Frau verkleidet, gehen soll. Die Gräfin könnte so ihren Mann bloßstellen, dessen abhanden gekommene Liebe sie betrauert. Just als die beiden Frauen Cherubino verkleiden wollen, steht der Graf vor der Tür. Eilig verstecken sie den Pagen in der Kammer. Im Folgenden vollzieht sich ein irrer Reigen aus Verwechslungen, Versöhnungen und Interventionen – und einer Schlinge, aus der Figaro mit mehr Glück als Verstand den Kopf ziehen kann. Er hat allerdings nicht mit Marcellina und Co. gerechnet, die hereinstürmen und eine Prüfung ihres Eheanspruchs gegenüber Figaro fordern. Erneut steht die Hochzeit mit Susanna auf dem Spiel.

3. Akt

Susanna und die Gräfin nehmen die Intrige nach Figaros geplatzten Plänen selbst in die Hand: Die Kammerzofe soll den Grafen zu einer nächtlichen Verabredung in den Garten locken, stattdessen aber die Gräfin selbst in Susannas Kleidern erscheinen. Vor dem Richter Curzio kommt heraus, dass Marcellina und Bartolo keine Ansprüche stellen können – da sie mit Figaro verwandt sind. Der Graf tobt über die unvorhergesehene Wendung. Cherubino, der sich in Frauenkleidern nach wie vor im Schloss aufhält, wird enttarnt; die clevere Barbarina versteht es jedoch, die Situation zu ihren Gunsten zu lösen. Bei der Trauung gelingt es Susanna, dem Grafen ein Brieflein zuzustecken, das ihm den genauen Ort der nächtlichen Verabredung mitteilt. Die Hochzeitsfeierlichkeiten werden für denselben Abend angekündigt.

4. Akt

Im Dunkel des Gartens geht alles durcheinander: Barbarina hat etwas verloren, Cherubino (scheinbar) jemanden gefunden. Figaro schäumt vor Eifersucht. Und Susanna und die Gräfin warten in getauschten Kleidern auf ihre Männer. Zwischen Liebe und Gewalt, Freiheit und Freiwild treffen die Paare aufeinander. Just als alles Private eingerenkt scheint, beginnt die Revolution. Ein Glück?



Richard Walshe, Daniel Eggert, Germán Olvera, Monika Walerowicz, Chor



SCHIMMEL- WOLKEN DER LIEBE

Martin Mutschler

Die Liebe und die Öffentlichkeit – sie brauchen einander. Wer sich im Schatten der Parks, im Dunkel der Wohnungen liebt, wird nie eine Notiz im großen Buch der Liebe. Und wird auf Erden nie beglaubigt. Die heimliche Liebe ist aufregend – aber ohne Sichtbarkeit keine Akzeptanz, und die Welt dreht sich weiter, als wäre nichts geschehen. Die gesellschaftliche Beglaubigung der Liebe durch andere geht aber mit der Gefahr einher, nicht akzeptiert zu werden als Paar. Vielleicht findet sich da jemand, der nicht „für immer schweigen“ will, sondern Einwände hat; der

das Glück sabotiert. „Wir stehen umschlungen im Fenster, sie sehen uns zu von der Straße: es ist Zeit, daß man weiß!“, heißt es in einem Liebesgedicht von Paul Celan. Manchmal gehört Mut zu dieser Öffentlichkeit. Manchmal zum Lieben.

Das Schloss des Grafen Almaviva, wie es sich beim Theaterdichter Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais und ein paar Jahre später – wir schreiben inzwischen das Jahr 1786 – in der Opernbearbeitung von Wolfgang Amadeus Mozart und seinem Librettisten Lorenzo

Da Ponte darstellt, ist oft als eigener Kosmos beschrieben worden, als Bild der Gesellschaft im Kleinen. Als Terrarium, in dem die Spezies Mensch und ihre wunderlichen Gewohnheiten besonders gut zu studieren sind. Die Wissenschaft wundert sich über die Architektur dieses Terrariums: Die Kammern, durch welche die Insekten nach geschriebenen und ungeschriebenen Regeln hin- und herwuseln, sind nicht wie Bienenwaben sicher voneinander getrennt. Im Gegenteil: Eine solche Trennung ist nicht vorgesehen, die Bauherren (es waren Männer) haben Privatsphäre für ihre sogenannten Mitmenschen nicht vorgesehen. Der Graf begehrt Zutritt und wundert sich, wenn er ihn nicht bekommt: „Es war doch sonst nicht deine Gewohnheit, dich einzuschließen?“, fragt er seine Frau empört durch die versperrte Tür. Dass er öffentlich begehrt, ist kein Versehen, sondern Standard. (Und dass er im Stückverlauf mehr als einmal unter dieser Öffentlichkeit leiden wird, ändert nichts daran, dass er ihr größter Nutznießer ist.)

Gesellschaftlich höher zu stehen bedeutet auch, Anderen die eigene Privatheit wie selbstverständlich zuzumuten. Lydia Steiers Inszenierung findet dafür ein klares Bild: Der Graf macht, was man sonst im Bett tut,

überall sonst – während die Gräfin ihres schon länger nicht mehr verlassen hat. Der Übergriff ist hier nicht nur ein Markenzeichen der chauvinistischen Herren, die sich selbstbewusst in die Welt hinauskopulieren, nein, auch die werten Damen haben die Regeln, wer was darf (und wie öffentlich), verinnerlicht. Wer etwas von der Gräfin möchte, muss sie in ihrem Schlafgemach besuchen.

Dass keine Tür im Schloss verriegelt ist, heißt noch lange nicht, dass alle, die davorstehen, auch eintreten dürfen. Die Macht im Schloss des Grafen kann man also auch danach bemessen, wer wo hineindarf. Das ist die alltägliche Entsprechung zum *ius primae noctis*. Dieses „Recht der ersten Nacht“ war ein gruseliges Ammenmärchen mit einem wahren Kern, abgeleitet aus der historisch immer wieder überlieferten Forderung eines Herren, mit einer Untergebenen ihre Hochzeitsnacht verbringen zu dürfen. Durch die immense Gewalt und Demütigung, die der Braut – und ihrem Bräutigam – auf einen Schlag zugefügt wurden, diente das „Schenkelrecht“ (*droit de cuissage*), wie es wirkungsvoll auf Französisch hieß, als Schreckgespenst für jene Bürger:innen des ausgehenden 18. Jahrhunderts, die sich von der Willkür ihrer Feudalherren (und

-damen) befreien wollten. Wie weit verbreitet diese Praxis tatsächlich war, sei dahingestellt; entscheidender für *Die Hochzeit des Figaro* ist nämlich, wofür sie steht: für die Vor-Macht des Grafen. Wenn er sich ein Objekt der Begierde ausgeguckt hat, steht ihm zunächst nichts und niemand im Weg. Er penetriert Räume wie Menschen.

Wer nicht mitbestimmen darf am Hof, muss sich daher durch Bündnisse und Allianzen vor Zugriff schützen. Figaro und Susanna heiraten, weil sie aus derselben Gesellschaftsschicht kommen. Sie heiraten auch, um durch die rechtliche Beglaubigung vor der Öffentlichkeit eine relative Abschirmung von äußeren Ansprüchen, zum Beispiel des Grafen, zu erwirken. Einer verheirateten Frau könnte dieser immer noch nachstellen. Aber er käme in größere Erklärungsnot, wenn er erwischt wird.

Die heitere Unwahrscheinlichkeit der Komödie erlaubt es, dass Figaro und Susanna am Ende der „folle giornata“, des „verrückten Tags“, den wir mit ihnen erleben, genau dort ankommen, wohin sie wollten. Auf dem Weg haben sie dem Grafen als dem Symbol der alten Herrschaft mehr als ein Schnippchen

geschlagen, sind, obwohl vom Rauswurf, wenn nicht von mehr bedroht, immer glimpflich davongekommen und lachen jetzt über ihren Vorgesetzten.

Keine Frage – dieser Figaro war eine Provokation und wurde seinerzeit auch so verstanden. Nicht verwunderlich, dass die Schauspielvorlage des erwähnten Beaumarchais in Paris einen Skandal auslöste und dass der österreichische Kaiser eine Aufführung auf Deutsch zunächst untersagte. Als Oper, wie es üblich war, auf Italienisch gesungen, kam *Le Nozze di Figaro ossia La Folle Giornata* dann durch die Hintertür doch noch vor das Wiener Publikum – und half auf eigene Weise mit, die Ideale dessen, was in der Französischen Revolution gipfeln würde, populär zu machen. Jede:r kann also glücklich werden, auch wenn der Graf etwas dagegen hat? Man konnte es kaum deutlicher sagen.

Lydia Steier nimmt sich in ihrer Lesart zwei Verschärfungen vor: Sie zeigt zum einen, wie hohl die Revolutionsgesten schon hier zu Beginn sind und wie abgestumpft die Menschen, die in einem korrupten System aufgewachsen sind – ihre Wut ist bloßes Mitläufertum, kein echter Idealismus von

ihnen zu erwarten. Zum anderen fragt sie, welche wirklichen Gefühle im Geschehen des Stücks dennoch erkennbar sind, Gefühle, die das erklärte Ziel der Komödie, das *lieto fine* („glückliches Ende“), unterwandern können. Sie wirft den Brandsatz einer *emotionalen* Revolution zwischen Susanna und den Grafen – bis die beiden wider alle Wahrscheinlichkeit Gefühle füreinander entwickeln und von einem Verlangen heimgesucht werden, das nicht vereinbar ist mit ihrem bisherigen Leben, noch mit ihren Entwürfen von der Zukunft. Es ist die schmutzige Liebe, die man nicht loswird, sondern als Schandfleck weiter mit sich herumträgt; dieses Verlangen kann eben nicht gestillt werden durch einen heimlichen Fick nachts im Park. Die Erklärungsnot, in die beide geraten, ist mit keiner Entschuldigung, wie sie das Ende des Stücks eigentlich mit dem bedeutsamen „Contessa, perdono!“ / „Gräfin, Verzeihung!“ bereithielte, wieder geradezurücken.

Es ist kein Zufall, dass just in diesem tragischen Moment, in dem sich die (Un-)Versöhnlichkeit in aller Konsequenz offenbart, das Terrarium Feuer fängt und die kleine Welt des Schlosses als Sinnbild der großen da draußen in Flammen aufgeht. Andere werden hier die

Herrschaft übernehmen. Was aber wird aus den Gefühlen? Zu Beginn des Tages war alles noch in Ordnung: Das Leben war leicht und flog locker, wie die Rokoko-Schaukel in dem berühmten Gemälde von Jean-Honoré Fragonard, von der Gartenlaube bis in den Himmel. Jetzt sind die pastellenen Wolken nur mehr Flecken auf der Tapete eines maroden Schlosses, einer Geschichte gewordenen Kulisse. Die Liebe, lange war sie ein erotisches Spiel hinter Puder und Perücken. Nun hat sie der Schimmel zerfressen.

Wie leben sie weiter, Figaro, die Gräfin, Susanna, der Graf? Die Erleichterung des Happy End bleibt ihnen verwehrt. Man möchte fast sagen: wie im richtigen Leben ... Und man möchte nicht in ihrer Haut stecken.





Richard Walshe, Philipp Kapeller, Kiandra Howarth, Sarah Brady, Chor, Statisterie

FALLHÖHE, BABY!

Ein Gespräch über die Verführung der Macht
und die Macht der Verführung

Martin Mutschler: Was braucht es, um eine Komödie vom Typ Figaro zu inszenieren?

Lydia Steier Timing, Timing, Timing. Man braucht einen visuellen Rhythmus, der sich mit Text und Musik verbindet, und muss die Informationen mit der richtigen Schnelligkeit platzieren. Und man braucht die richtige Besetzung, die in der Lage ist, diese leicht überdrehte, spleenige Verrücktheit zu spielen, die man auf Englisch „madcap“ nennt.

Die Herausforderung von Die Hochzeit des Figaro ist, dass das Stück als Maschine schon so fertig ist, mit den Vorgaben der Handlung, aber auch mit der Art und Weise, wie die Musik Struktur gibt. Welche Möglichkeiten hast du überhaupt als Regisseurin, da noch etwas Eigenes einzubringen? Inwiefern unterscheidet sich diese Arbeit z.B. von deiner letzten Inszenierung, Puccinis La Fanciulla del West? Bei jedem Stück, das ich inszeniere, ist es gleich: Ich nehme das Material und drehe und wende es, bis ich die Facette entdecke, die

unsere Zeit am hellsten reflektiert. Natürlich ist der Figaro voller Kleinigkeiten wie dem Kleidertausch und dem Patent ohne Siegel, aber gerade das hat er ja mit Puccini gemeinsam. Auch dort muss man das Kartenspiel inszenieren, weil die Handlung anders gar nicht funktionieren würde – und weil er es vertont hat.

Wo hast du hier das Heutige gefunden?

In einer grundsätzlichen Unzufriedenheit der Figuren mit dem Status Quo, mit einem System, das nicht mehr richtig funktioniert. Und das sich dadurch auszeichnet, dass manche Menschen alles haben und manche gar nichts. „Me too“ ist darin, in Gestalt einer übergriffigen männlichen Machtfigur. Und der Drang der Menschen, Brände zu legen vor lauter Unzufriedenheit. Ob die Brände ihre Berechtigung haben, ist gar nicht so entscheidend; aber sie wollen definitiv aus der Lähmung ausbrechen, sich gedanklich wie körperlich befreien.

In einer ‚romantischen‘ Inszenierung des Figaro könnten die Figuren ja wirklich daran glauben, dass sie sich befreien können. Du hingegen verschärfst den Charakter der Titelfigur; schon bei Mozart ist er ein Opportunist, bleibt aber sympathisch, auch ein wenig bloss. Du zeigst ihn als unangenehmen Kotzbrocken, der wittert, dass sich der Wind gedreht hat, und der keinen Hehl daraus macht, selbst Revolutionsführer werden zu wollen.

Figaro ist hier Robespierre oder Lenin: jemand, der eine Revolution anstiften möchte, egal um welchen Preis. Er ist unglücklich in seinem System, aber auf narzisstische Art und Weise. Es war nötig, ihn so darzustellen, um das Gleichgewicht der Hauptfiguren wiederherzustellen: In dem Moment, in dem der Graf sympathischer wird, muss Figaro als sein Gegenspieler schärfer werden. Er ist nicht der Papageno des Stücks.

Ist Figaros Frustration nicht eine ganz und gar private Angelegenheit? Er möchte einfach mehr Anerkennung für sich und Susanna.

Ja. Aber ich wollte auch zeigen, dass die dienende Klasse schon in Aufruhr ist; und Figaro hat das verstanden und ein Gefolge von Leuten hinter sich geschart. Wenn der Graf zu denen sagt „Ihr könnt gehen“, dann bleiben sie einfach stehen. Das Aufbegehren hat schon begonnen.

Wie trägt die Musik zu dieser Kontroverse bei? Mozart ist zunächst wenig parteiisch, auch weil kein Komponist vor ihm Stimmen so gleichberechtigt in Ensembles gebündelt hat; im Terzett mit Graf und Gräfin ist Susanna ja völlig gleichwertig. Welche Auffassung von der Gesellschaft drückt sich hier aus?

Die traditionelle Unterscheidung, dass höherstehenden Figuren edlere Gefühle beigegeben werden (stilistisch ausgedrückt z.B. durch *Accompagnato*-Rezitative) und niedere Figuren sich nur in den „trockenen“, vom Cembalo begleiteten *Secco*-Rezitativen ausdrücken können bzw. dürfen, scheint hier schon ein Stück weit aufgelöst. Obwohl *Die Hochzeit des Figaro* noch ein traditionelles Genre bedient, haben Figaro und Susanna bereits Zugang zu tieferen Gefühlen, zumindest musikalisch.

Susanna hätte also die Gefühle – nur hat sie nicht die Zeit dazu, sie auszudrücken. Die Gräfin kann die Arie „Porgi, amor“ ja vor allem singen, weil sie Muße hat zu einer solchen Seelenschau, während Susanna noch putzen muss und Wäsche waschen.

Die Partie der Susanna ist riesig, sie ist quasi der Hans Sachs für Soprane. Aber sie hat erstaunlich wenige eigene Arien. Wo sie alleine singt, geht es um andere, wie in „Venite ... inginocchiatevi“, oder ist ein Spiel, wie in „Deh vieni non tardar“. Daher auch der Versuch, diese letzte Arie aufzuwerten, indem Susanna nicht nur Figaro reinlegen möchte, sondern auch von ihren eigenen Gefühlen überrascht wird.

Diese Setzung ist ja die größte Verschärfung, die deine Lesart vornimmt: Du entwirfst die Möglichkeit, dass Susanna, quasi gegen ihren Willen, Gefühle für den Grafen entwickelt ... Bei Mozart ist Susanna die sympathischste Figur: Sie taucht überall auf, bewahrt noch im größten Schlamassel einen kühlen Kopf, sie ist schlau und sensibel, kann alles und ist am Ende glücklich verheiratet. In einem korrupten System kann aber niemand integer

bleiben, das ist das bittere Ergebnis deiner Analyse. Susanna hat nichts von ihrem moralischen Kompass, wenn sonst niemand im Schloss auch nur annähernd so loyal ist. Dass sie sich in den Grafen verliebt, wirkt wie bittere Ironie – wie die Strafe des Systems, das ihr die Treuherzigkeit heimzahlt.

Das Stück in unserer Lesart handelt von Besitz: Wen darf ich heute Nacht heiraten oder beschlafen? *Who gets to claim the pussy?* Und was wäre, wenn da echte Sehnsucht hineinplatzt, wenn jemand sich ehrlich verliebt?

Dadurch werden die Figuren menschlich bis zum Schmerz. Aber diese Menschlichkeit ist nicht vorgesehen im System, oder?

Nein. Es würde zusammenbrechen. Wir versuchen zu zeigen, dass der Graf und Susanna es fast schaffen. Aber aus irgendeinem Grund kommt es dann doch nicht soweit, und plötzlich ist auch der Rückweg ins alte Leben verbaut.

Und so wird Susanna zur tragischen Figur.

Total. Ohne es zu ahnen, verursacht sie die Zerstörung, mit den besten Absichten. Das nenne ich tragisch.

Wenn der Schluss so bitter ist, warum dann überhaupt das Ganze als Komödie zeigen?

Fallhöhe, *baby*. Du amüsiert dich, du freust dich, und dann wird der Gashahn abgedreht. Mit einer spielfreudigen Sänger:innenbesetzung ist das ein episches Vergnügen.

Über die Fallhöhe hinaus denke ich, dass die reine Dauer des Schönklangs, der komödiantischen Verwicklungen in einer Oper wie *Le Nozze di Figaro* nicht ohne Wirkung auf

das Publikum sind. Bei Fromental Halévy's *La Juive/Die Jüdin*, die du vor zwei Jahren hier inszeniert hast, war es ja ähnlich: eine politische Botschaft, verpackt in einer musikalischen Sahnetorte. Auch da diente die Opulenz nicht nur als Kontrastmittel zum Schrecken der Botschaft, sondern hatte eine eigene Qualität.

Man möchte ja den sinnlichen Genuss der Oper; ich gehe nicht hin, um Gemüse zu essen, sondern Torte. Ich möchte vom Klang, von den Bildern verführt werden, aber die Verführung allein reicht nicht aus. Die Komödie soll gut gespielt sein, perfekt getaktet, in einem ansprechenden Setting sich darstellen – und dann muss ich überrascht werden, wieviel das mit uns selbst zu tun hat! Das unterscheidet Verführung von Bequemlichkeit.

Die Komödie hat auch noch den Effekt, dass meine Sinne stimuliert werden, dass ich im besten Fall zu einer anderen Form von geistiger Wachheit herausgefordert werde: Ich will jede Pointe mitbekommen, ich spitze meine Ohren, bin mit allen Sinnen ein:e aktive:r Zuschauer:in und so empfänglicher für eine tiefere Botschaft.

Vielleicht sehen viele Mozart als sichere Bank: das Klipp-Klapp der Türen, die Fensterstürze, das ganze Komödien-Vokabular. Was geschieht aber, wenn man ihnen das liefert und dazu noch den Blick in den Abgrund der menschlichen Seele – inmitten eines Systems, das so marode ist, dass es in sich zusammenkracht?

Wenn alles abgefackelt wurde, was entsteht aus der Asche?

Das ist die amerikanische Lektion dieser Inszenierung. Die „Patrioten“, die am 6. Januar

2021 das Kapitol in Washington gestürmt haben, stehen für einen völlig gesponnenen Aktivismus, für eine Zerstörung um der Zerstörung willen. Eine Revolution ohne Ideale ist nichts anderes als Vandalismus. Es ist ein „Fuck you!“ gegen alles Vorige, ohne konstruktiven Gegenvorschlag, ohne positiven Ausblick für die kommende Generation. Daher ist die Figaro-Figur bei uns so zynisch. Er will das System verändert sehen, hat aber kein philosophisches Begehren, kein Ideal. Während Figaro ein Mann des Volkes ist, ist der Graf als Machthaber einfach nur erschöpft. Und das erinnert mich an das System, in dem wir selbst heute leben. Menschen hatten Vertrauen darin, sie haben es verloren und würden am liebsten aussteigen. In meiner Wahrnehmung gibt es in der momentanen Situation keine Pole mehr, die Falsch und Richtig anzeigen würden, sondern nur eine diffuse Aggression.

Am deutlichsten könnte man deine Arbeit am *Figaro* damit beschreiben, dass du die Schrauben enger ziehst und schaust, was dann passiert. Wenn aber eine Figur wie die Gräfin so auf die Spitze getrieben wird, dass sie ihr Bett nie verlässt, besteht dann nicht die Gefahr, dass sie als bloße Parodie auf Distanz gerückt wird?

Um Susanna und den Grafen als komplexere Figuren zu gestalten, mussten die Gräfin und Figaro extremer werden, auch gewissermaßen geradliniger. Ein erhöhter Druck bei der einen Figur muss ausgeglichen werden durch weniger Druck bei der anderen.

Die Mechanik der Komödie verlangt ein Gleichgewicht der Hauptfiguren, und wenn du

an einer Schraube drehst, verlagert sich die Balance im Ensemble ...

Gleichzeitig entsteht durch die Sache mit dem Bett die Chance, etwas über die Gräfin zu sagen, über ihre Dekadenz, aber auch über die Art der Depression, die sie ans Bett fesselt.

Du erforschst also den lebendigen Wechselstrom zwischen Parodie und Lebendigkeit einer Figur?

Ja. Und wenn die Gräfin nach langer Zeit plötzlich aufsteht und ihre Depression abschüttelt, können wir noch etwas Überraschendes zeigen: dass sie dadurch nämlich noch längst keine sympathische Figur wird.

*Die
Hochzeit des
Figaro, das
ist schon die
Revolution
in Aktion!*

Napoleon

Richard Walshe, Monika Walerowicz



MIT OFFENEN OHREN INS 18. JAHR- HUNDERT

Giulio Cilona über feine Zwischentöne und musikalische Pointen
in Mozarts *Le Nozze di Figaro*

Die Art, wie Mozarts Opern im vergangenen Jahrhundert romantisiert und eher langsam und ausladend interpretiert wurden, weckt bei mir den Wunsch nach lebhafteren Tempi, nach einer größeren Vielfalt der Artikulationsweisen und einer extremeren, kontrastreicheren Dynamik – um dadurch eine neue Art der Unmittelbarkeit und Authentizität zu

erreichen. Es gibt diesen schönen Begriff des „chiaroscuro“, der Hell-Dunkel-Malerei, auch in der Musik dieser Zeit: Die Sprache der Opern lebt von ihren Kontrasten und schnellen musikalischen „Licht“-Wechseln. Auch ganz konkrete Tempobezeichnungen lesen wir heute wieder neu, z.B. was die Tempobezeichnung *andante* angeht, die in der Zeit

der Romantik ganz anders, nämlich langsamer interpretiert wurde, trotz der Wortbedeutung „gehend“, was eher ein Schrittempo nahelegt. Gerade die fließenderen Tempi empfinde ich daher nicht als Innovation, sondern als Treue gegenüber Mozart, der seine Stücke bekanntlich nicht schnell genug gespielt haben konnte. „Frisch und lebendig“ klang der *Figaro* gewiss auch schon im Jahre 1786, als Mozart das Uraufführungs-Orchester dirigierte und das Bühnengeschehen lebhaft vom Fortepiano aus begleitete.

Die meisten Interpretationen unterscheiden sich in jenen Details, die uns nicht mit Gewissheit überliefert sind: Details, die für die Zeit der Aufführung üblich waren und daher nicht schriftlich fixiert werden mussten, wie etwa die Bedeutung und Häufigkeit der sogenannten *appoggiatura* („langer Vorschlag“). Diese hat vor allem als Ausdrucksmittel im Rezitativ eine große Bedeutung und sollte daher bewusst an entscheidenden Stellen, nie aber beliebig eingesetzt werden. Um solche Feinheiten zu ergänzen, müssen wir uns ganz in den Dienst der Musik stellen, die Noten analysieren und das Originalmanuskript, soweit vorhanden, studieren. Von diesen Studien aus kann man dann überlegen, welche ‚Ergänzung‘ der geschriebenen Musik denkbar ist – um musikalisch das überzeugendste Ergebnis zu erreichen, aber auch, um der Bühne am besten zu dienen.

Im Zentrum steht die Frage: Wie klang diese Oper für Menschen, die nur die Musik bis 1786 kannten? Welchen Effekt hat diese Dissonanz, hat jene harmonische Reibung, wenn man nie den Schock zu Beginn des

letzten Satzes von Beethovens Neunter Sinfonie gehört hat? Wie wirkten überraschende rhythmische Akzente gegen den Taktschwerpunkt, bevor Beethoven die Synkopen der *Eroica*-Sinfonie schrieb? Die finstere Atmosphäre, mit der Mozart – für die damalige Zeit unfassbar unkonventionell – den *Don Giovanni* beginnt, wie können wir diesen Schrecken für das Publikum wiederherstellen? Die Ohren des 21. Jahrhunderts haben all dies und noch viel mehr schon hören können, und so gehen leicht die versteckten ‚Leitmotive‘ und musikalischen Pointen des *Figaro* verloren. Die Ausgestaltung des Dramas liegt aber auch in den Details, man darf nichts ignorieren, denn hier passiert nichts zufällig oder beliebig. Im Gegenteil, das Stück wird im Kern unglaublich dicht von seinen musikalischen Motiven zusammengehalten – auch wenn man das beim ersten Hören gar nicht bewusst bemerkt.

Manche dieser Motive im *Figaro* sind sogar direkt einer Figur zugeordnet. So haben Susanna, Figaro oder auch Cherubino eigene musikalische Erkennungszeichen, die mal deutlich, mal versteckt, mal in der Melodie, mal im Rhythmus, mal im Gesang und mal in den Instrumenten auftauchen. Diese begleiten aber nicht nur ‚ihre‘ Figur, sondern können auch die Aussage einer anderen kommentieren. Auch wenn der Page gerade versteckt oder schon wieder verschwunden ist, kann sein Motiv weiter die Musik beeinflussen. Er mag sich längst durch das Fenster aus dem Staub gemacht haben: Durch die große Verwirrung, die er zurückgelassen hat, prägt Cherubino die Situation im zweiten Finale noch immer. Der *Figaro* ist voll von solchen versteckten Hinweisen, mit denen Mozart

seinen Zuhörer:innen (und Zuschauer:innen) verschmitzt zuzuzwinkern scheint. Auch sein Orchester kann mit feinen Details das Geschehen kommentieren und das Treiben auf der Bühne sogar aktiv mitspielen. So wird Susanna beispielsweise oft von Oboen oder Hörnern begleitet, während die Gräfin sich gern in Klarinettenklang „kleidet“. Wenn die beiden im vierten Akt die Rollen tauschen, wechselt auch das musikalische Gewand: Das Orchester macht das Verkleidungsspiel direkt mit, es wird quasi zum Komplizen der beiden Frauen. In seiner Oper *Così fan tutte*, in der zwei Figuren über den Großteil des Stückes verkleidet sind, nutzt Mozart ebenfalls diese Mittel der Instrumentation – das ist auch der Grund, warum die Trompeten in jener Oper für die Zeit ungewohnt viel zu tun haben: Sie sind in vielen Nummern die musikalische Verkleidung für die eigentlich übliche Hornbesetzung.

Apropos Orchester: Mozarts Kompositionsweise hat auch Folgen für die Spielweise der Musiker:innen. Um auf modernen Instrumenten dieselbe Transparenz, denselben Glanz wie auf historischen Instrumenten zu erreichen, muss die Artikulation sehr präzise erfolgen, manche dynamischen Vorgaben müssen angepasst werden und die Streicher das gewohnte und in späteren Epochen übliche Vibrato-Spiel reduzieren. Das Vibrato existierte bereits zu Mozarts Zeit, war aber ein bewusst eingesetztes Ausdrucksmittel und kein Standard des Tons. Angesichts unserer modernen Gesangstechnik muss man außerdem besonders darauf achten, dass die Ensemble-Stellen klar und verständlich bleiben. Komplexe Aktionen auf der Bühne, wie

die parallelen Handlungsstränge im Finale des vierten Akts, müssen eine klangliche Entsprechung haben, verlangen deutliche Aussprache und präzise gesangliche Artikulation. Nur so können die feinen Details aus Mozarts Komposition auch für unsere heutigen Ohren wieder lebendig werden.

Für mich persönlich sind dabei besonders die ruhigeren Stellen reizvoll, an denen ich die Musik fließen und das Orchester einfach spielen lassen kann. Hier hat man Zeit, den Klang zu genießen und mit wenig Bewegung kleine Besonderheiten herauszuarbeiten. Ich denke da an das unglaubliche Duett, das den dritten Akt eröffnet. Mozart zeigt hier durch die ‚erotische‘ Tonart A-Dur die Freude der scheinbaren Verführung Susannas durch den Grafen. Er baut die Melodie, indem er das mit Susanna assoziierte Motiv umkehrt, und lässt den Rest einfach fließen. (Fantastisch finde ich in derselben Nummer auch das witzige Missverständnis, das übrigens nicht von Da Ponte, sondern von Mozart selbst stammt: „Non mancherai?“ „Si.“ „Si?“ „No!“ – übersetzt ungefähr: „Und du wirst nicht fernbleiben?“ „Aber ja!“ „Aber ja?“ „Aber nein!“)

Gerahmt wird das Stück durch meine ganz persönliche Lieblingsouvertüre und die vielleicht berührendste, beinahe schon religiöse Beschreibung einer Versöhnung. Besser geht es einfach nicht.

Dara Savinova, Sarah Brady





TEXTNACHWEISE

Die Handlung sowie die Texte auf den Seiten 10–13, 18–21 und 24–26 sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Der Beitrag Giulio Cilonas (S. 24–26) wurde protokolliert von Martin Mutschler und Rosalie Suys. Ödön von Horváth (S. 3) wird zitiert nach: ders., *Gesammelte Werke, Bd. 8, Figaro läßt sich scheiden*, Frankfurt am Main 1987.

BILDNACHWEISE

Die Szenenfotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 12. Januar sowie zur Orchesterhauptprobe am 17. Januar 2022.

FOTOS Sandra Then

Wolfgang Amadeus Mozart: Die Hochzeit des Figaro

PREMIERE 20. Januar 2022

IMPRESSUM

SPIELZEIT 2021/22

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**
Staatsoper Hannover INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Martin Mutschler** MITARBEIT **Rosalie Suys**
KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GRAFIK **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß**
DRUCK **QUBUS media GmbH**

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



KÜCHEN VON
ROSENOWSKI

Design trifft Funktion

Studio 1:

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

Studio 2:

Friesenstraße 18
30161 Hannover
05 11 / 1 625 725



OPERA VISION

Unterstützt durch das Creative Europe Programm der Europäischen Union verbindet die Online-Plattform OperaVision unter der Schirmherrschaft von Opera Europa, der Europäischen Vereinigung von Opernhäusern und Festivals, 29 Opernhäuser aus 17 Ländern. In mehreren Sprachen (Englisch, Französisch und Deutsch) verfügbar und sorgsam kuratiert, können so Opern weltweit kostenlos gestreamt werden. In der Überzeugung, dass Oper für jede:n zugänglich sein kann, sieht OperaVision seine Rolle auch als digitale Bühne für Nachwuchskünstler:innen. In Partnerschaft mit Nachwuchsförderprogrammen in Europa und darüber hinaus überträgt OperaVision Aufführungen, Masterclasses und Konzerte der nächsten Generation von Talenten. Anlässlich des World Opera Days 2021 produzierte und streamte OperaVision u.a. ein Filmportrait über drei Nachwuchskünstler:innen der Staatsoper Hannover.

In der Spielzeit 2021/22 wurde Lydia Steiers Inszenierung von *Die Hochzeit des Figaro* und Ersan Mondtags Inszenierung von *Der Vampyr* übertragen.

Die Hochzeit des Figaro

Germán Olvera, Monika Walerowicz, Richard Walshe, Nikki Treurniet, Chor



staatsoper-hannover.de