

IL
BARBIERE
DI
SIVIGLIA

GIOACHINO ROSSINI

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

DER BARBIER VON SEVILLA

COMMEDIA IN ZWEI AKTEN

MUSIK VON Gioachino Rossini

TEXT VON Cesare Sterbini

nach »Le barbier de Séville ou la Précaution inutile«

von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

URAUFFÜHRUNG 20. Februar 1816

TEATRO ARGENTINA, ROM

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 18. Juni 1822

KÖNIGLICHE HOFOPER

PREMIERE DER INSZENIERUNG VON RUTH BERGHAUS

21. November 1968

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN

INHALT

HANDLUNG	4
GIOACHINO ROSSINI	
von Bettina Beutler-Prahm	8
ROSSINIS »FIGARO« – DER ARLECCHINO	
DER COMMEDIA DELL'ARTE	
von Bettina Beutler-Prahm	23
VOM REGEN IN DIE TRAUFE?	
aus Johann Heinrich Zedlers »Universallexikon«	29
KLEINE ZEITTADEL ZUR ÄSTHETIK	
DER COMMEDIA DELL'ARTE	32
SYNOPSIS	38

IMPRESSUM 40

HANDLUNG

ERSTER AKT

6 Graf Almaviva hat sich Hals über Kopf in Rosina, das Mündel des Doktor Bartolo aus Sevilla, verliebt. Um ihr seine Liebe zu zeigen, bringt er ihr jeden Morgen heimlich ein Ständchen. Zufällig trifft Almaviva Figaro, der in Sevilla als Barbier, Gehilfe Bartolos und dessen Faktotum in ewigen Geldnöten sein Leben fristet. Rosina ist um ihr Los nicht zu beneiden. Denn Bartolo, ihr geiziger und poltriger Vormund, will sie selbst ob der zu erwartenden Mitgift heiraten. Sie hat sich aber bereits in den jungen Mann, der sich ihr als Student Lindoro vorstellt, verliebt. Gegen entsprechende Belohnung bietet Figaro dem Grafen seine Dienste bei der Eroberung Rosinas an.

Rosina verbringt ihre Tage inzwischen in Sehnsucht, Trotz und Langeweile. Da kommt der Musiklehrer Basilio zu seinem Freund Bartolo und warnt ihn, Graf Almaviva sei in der Stadt. Es gäbe nur ein Mittel, ihn unschädlich zu machen: die Verleumdung. Von Figaro erfährt Rosina, dass Lindoro sie heiraten will. Sie schreibt rasch ein Briefchen an den Geliebten.

Bartolos Misstrauen ist wach, als er an Rosinas Händen Tinte bemerkt und feststellt, dass ein Schreibblatt fehlt. Wie Figaro ihm geraten hat, dringt Almaviva als betrunkenen Soldat bei Bartolo ein. Da dieser aber einen Dispens von jeder Einquartierung vorweisen kann, kommt es zu einem Krawall. Dies alarmiert die Stadtwache. Als Almaviva ins Gefängnis soll, gibt er sich dem Offizier zu erkennen. Bartolo ist bass erstaunt über diesen unerwarteten Ausgang.

ZWEITER AKT

Als Musikmeister Alonso und Vertreter des angeblich erkrankten Basilio macht Almaviva Bartolo seine Aufwartung. Es gelingt ihm, Bartolos Misstrauen zu besänftigen. Rosina erkennt natürlich in Alonso ihren Lindoro. Zum Schein wird rasch eine Musikstunde improvisiert. Bartolo findet selbstverständlich die moderne Musik abscheulich. Figaro versteht es, Bartolo den Schlüssel zum Balkon zu entwenden. Zur großen Überraschung aller tritt da Basilio ein, der über die Anteilnahme an seinem Gesundheitszustand sehr verwundert ist. Nur die volle Börse des Grafen bewegt ihn abzugehen. Rosina ist begeistert über den Plan, sie um Mitternacht zu entführen. Da er neue Heimlichkeiten vermutet, jagt Bartolo alle davon.

Berta, Bartolos Haushälterin, ist böse, denn sie sieht sich durch Bartolos Werben um Rosina in ihrer Hoffnung, sie könnte seine Frau werden, betrogen. Bartolo beschließt zu handeln. Basilio soll zum Notar gehen, um den Ehevertrag aufzusetzen. Seinem Mündel offenbart er, sie solle nur mit Almaviva verkuppelt werden. In ihrer Verzweiflung ist Rosina bereit, Bartolo sofort zu heiraten. Sie erzählt ihm auch, dass sie um Mitternacht entführt werden soll. Bartolo eilt weg, um die Wache zu alarmieren. Über den Balkon sind der Graf und Figaro inzwischen ins Haus eingestiegen. Als Rosina erfährt, dass Almaviva und Lindoro eins sind, sieht sie sich am Ziel ihrer Wünsche. Gerade als sie fort wollen, kommt Basilio mit dem Notar. Ring und Pistole stimmen Basilio willfährig, den Ehekontrakt zwischen Almaviva und Rosina zu unterschreiben. Bartolo macht schließlich auch gute Miene zum bösen Spiel, als er vom Grafen die Mitgift von Rosina zum Geschenk erhält.



GIOACHINO ROSSINI

TEXT VON Bettina Beutler-Prahn

10

Die Uraufführung von Gioachino Rossinis komischer Oper »Il barbiere di Siviglia ossia la inutile precauzione« fand am 20. Februar 1816, neun Tage vor dem 24. Geburtstag des Komponisten, im römischen Teatro Argentina statt.

Rossini, Musikerkind aus Pesaro, war zu diesem Zeitpunkt bereits ein berühmter, wenn nicht der berühmteste Opernkomponist Europas. Seine erste Oper »Demetrio e Polibio«, die er im Jahre 1808 geschrieben hatte, war 1812 in Rom uraufgeführt worden, 1810 debütierte er als Opernkomponist in Venedig mit »La cambiale di matrimonio«, mit »Tancredi« und »L'italiana in Algeri«, die beide 1813 ebenfalls in Venedig uraufgeführt wurden, begründete er seinen Ruhm.

Von 1815 bis 1823 war Rossini bei dem Impresario Domenico Barbaja in Neapel unter Vertrag, der ihn als Musikdirektor an die neapolitanischen Opernhäuser San Carlo und Fondo verpflichtete mit der Auflage, zwei Opern pro Jahr für diese Häuser zu schreiben.

Das hinderte Rossini jedoch nicht, sich auch anderweitig zu verpflichten, und so schloss er am 15. Dezember 1815 mit dem Impresario des Teatro Argentina in Rom, Francesco Sforza-Cesarini, den Vertrag für die Komposition einer Oper. Laut Vertrag musste der Komponist jedes Libretto, welches ihm der Impresario übergeben sollte, annehmen, die Oper in drei Wochen fertigstellen, ihre Musik den Stimmen und Forderungen der Sänger

anpassen, die Proben leiten und als »maestro al cembalo« an den ersten drei Aufführungen teilnehmen. In der Praxis muss Rossini nach eigenen Angaben allerdings bei der Frage des Stoffes ein nicht unerhebliches Mitspracherecht gehabt haben, und so fiel die Wahl schließlich auf Beaumarchais' »Le barbiere de Séville«.

Von den 34 von ihm komponierten Opern war der »Barbier« bereits Rossinis 17. Oper und sollte sein größter Triumph werden. Die Premiere rief einen der bekanntesten Skandale der Musikgeschichte hervor. Einem Bewunderer, der ihn Jahrzehnte später um eine kurze Beschreibung der Entstehung und der Uraufführung des »Barbier« gebeten hatte, schrieb Rossini 1860:

11

»Ich wurde 1815 nach Rom bestellt, um am Teatro Valle die Oper »Torvaldo e Dorliska« zu komponieren, die recht erfolgreich war. Meine Sänger waren Galli, Donzelli und Remorini, die schönsten Stimmen, die ich je gehört habe. Duca Cesarini, der Besitzer des Teatro Argentina und sein Direktor während der gleichen Karnevalspielzeit, fand die geschäftlichen Verhältnisse unbefriedigend und schlug mir vor, dass ich schnellstens eine Oper für das Ende der Saison schreiben solle. Ich nahm an und machte mich zusammen mit Sterbini, einem Schatzsekretär und Dichter, auf die Suche nach einem Stoff für die Dichtung, die ich vertonen sollte. Die Wahl fiel auf »Le barbiere«, ich machte mich an die Arbeit, und in dreizehn Tagen war ich fertig. Meine Darsteller waren Garcia, Zamboni und Giorgi Righetti, alle drei mutig. Ich schrieb einen Brief an Paisiello [Giovanni Paisiello hatte Beaumarchais' Stück mit Giuseppe Petrosellini als Librettisten ebenfalls vertont und bereits im Sep-

tember 1782 in St. Petersburg mit großem Erfolg zur Uraufführung gebracht] und erklärte ihm, dass ich nicht einen Wettkampf mit ihm eingehen wolle, da ich mir meiner Unterlegenheit bewusst sei, aber dass ich lediglich ein Thema behandeln wolle, das mir Freude mache und dabei nach Möglichkeit gleiche Episoden in seinem Libretto vermeiden wolle. Nachdem ich diesen Verzicht gemacht hatte, glaubte ich mich gegen die Kritik seiner Freunde und seiner echten Bewunderer geschützt zu haben. Ich hatte Unrecht! Als meine Oper herauskam, stürzten sie wie wilde Tiere auf den bartlosen kleinen Maestro, und die erste Aufführung war eine der stürmischsten. Ich war aber nicht beunruhigt, und während die Zuschauer piffen, klatschte ich den Aufführenden zu. Nachdem der Sturm vorbei war, hat der Barbier, der ein ›ausgezeichnetes Messer‹ (Beaumarchais) hatte, den Bart der Römer so gut rasiert, dass ich im Triumph getragen wurde.«

Im Jahre 1822 heiratete Rossini in erster Ehe die berühmte Sopranistin und ehemalige Geliebte Barbajas, Isabella Colbran. 1824 wurde er von der französischen Regierung nach Paris berufen und leitete dort bis 1826 das Théâtre-Italien.

Nach »Wilhelm Tell«, der 1829 in Paris uraufgeführt wurde, schrieb Rossini nicht mehr für die Bühne und hielt sich auch sonst als Komponist eher zurück. Allgemein bekannt ist die Tatsache, dass er sich während der zweiten Hälfte seines Lebens vornehmlich der Kreation und dem Genuss vorzüglicher Speisen widmete, die er in der Regel mit großen Mengen Trüffel zubereitete.

Schon immer hat dieser Bruch in Rossinis Biographie Anlass zu Diskussion und Spekulation gegeben. Hin-

weise auf eine Erklärung lassen sich einem Gespräch Rossinis, welches er 1864 mit Richard Wagner führte, finden:

»Was wollen Sie: Ich hatte keine Kinder. Wenn ich welche gehabt hätte, hätte ich ohne Zweifel weiter gearbeitet. Aber, um ihnen die Wahrheit zu sagen, nachdem ich mich fünfzehn Jahre lang abgeplagt und während dieser selbstverständlich so arbeitsreichen Periode vierzig Opern geschrieben hatte, empfand ich das Bedürfnis nach Ruhe und zog mich nach Bologna zurück, um da still zu leben. Übrigens war damals der Zustand der italienischen Theater, die schon während meiner Laufbahn viel zu wünschen übrig ließen, in vollem Niedergang begriffen; die Gesangskunst war zugrundegegangen. Das Schicksal der komischen Oper war besiegelt. Und die ernste Oper? Das Publikum, das schon zu meiner Zeit wenig Lust hatte, sich zur Höhe der großen Kunst zu erheben, bezeugte nicht das mindeste Interesse an dieser Gattung. Sie sehen, aus welchen Gründen, zu denen noch andere traten, ich meinen Entschluss fasste zu schweigen.«

Von 1836 bis 1848 lebte Rossini in Bologna und war dort ab 1840 Direktor des Liceo Musicale. 1837 ließ er sich von Isabella Colbran scheiden und heiratete nach deren Tod 1846 Olimpia Pélissier. 1848 wurde er durch die der Einigung Italiens vorangehenden Aufstände und Kämpfe nach Florenz, 1855 nach Frankreich vertrieben. Am 13. November 1868 starb er in Passy bei Paris.



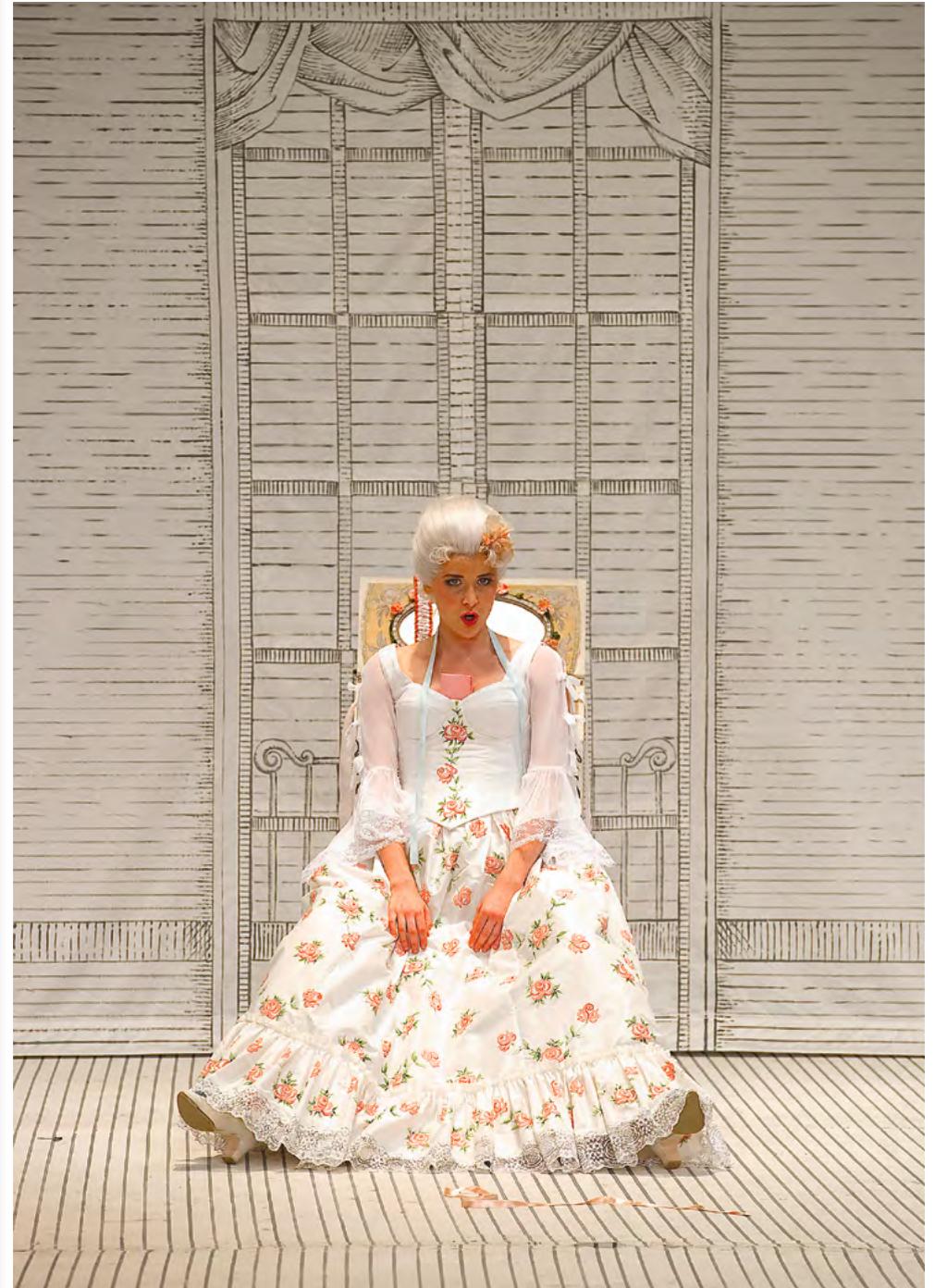
»
**ES IST EINE
ANERKANNTE WAHRHEIT,
DASS EIN JUNGGESELLE,
DER EIN BEACHTLICHES
VERMÖGEN BESITZT,
ZU SEINEM GLÜCK
NUR NOCH EINER FRAU
BEDARF.**
«

15

Jane Austen,
»Stolz und Vorurteil«

»
**WAHRLICH,
WAHRLICH,
ES IST EINE ERNSTE
UND SELTSAME
UND GEFÄHRLICHE
SACHE FÜR EINE FRAU,
EHEFRAU ZU WERDEN.**
«

Charlotte Brontë



»Musik ist für die Italiener ein sinnliches Vergnügen, nichts weiter. Sie haben vor dieser schönen Geistesoffenbarung kaum mehr Respekt als vor der Kochkunst. Sie wollen Partituren, deren Inhalt sie sich auf einen Schlag, ohne Besinnung, ja ohne Aufmerksamkeit zu eigen machen können, wie sie es mit einer Schüssel Makkaroni tun würden.

[...]

Dazu kommt noch, dass sie Routiniers und so fanatisch sind, wie man es sonst nirgends ist, nicht einmal auf der Akademie, so dass sie die geringste unerwartete Neuerung im Stil der Melodie, in Harmonie, Rhythmus oder Instrumentierung wütend macht. So wollten die Dilettanti Roms beim Erscheinen von Rossinis ›Barbiere di Siviglia‹, der doch so ganz und gar italienisch ist, den jungen Maestro totschiagen, weil er so unverschämt war, es anders zu machen als Paisiello.«

Aus Hector Berlioz' »Lebenserinnerungen«

»Tunlichst wartet man bis zum Vorabend des Tages, der für die Premiere festgesetzt ist. Nichts regt den Schaffenstrieb mehr an, als die Notwendigkeit, die Gegenwart eines Notenschreibers, der auf eure Arbeit wartet, und das Rasen eines Direktors in Nöten, der sich die Haare büschelweise ausreißt. Zu meiner Zeit waren in Italien die Theaterunternehmer mit dreißig Jahren alle kahl. Ich habe die Ouvertüre zu ›Otello‹ in einem Zimmerchen des Palazzo Barbaja komponiert, wo mich der kahlste und wildeste aller Direktoren gewaltsam eingeschlossen hatte, mit nichts als einer Schüssel Makkaroni und der Drohung, ich würde das Zimmer bei Lebzeiten nicht verlassen, wenn nicht die letzte Note geschrieben sei. Ich habe die Ouvertüre zur ›Diebischen Elster‹ am Tage der Premiere geschrieben unter dem Dach der Scala, wo ich vom Direktor eingesperrt war und von vier Maschinisten bewacht wurde, die den Auftrag hatten, meine Niederschrift Blatt für Blatt durchs Fenster den Notenschreibern zuzuwerfen, welche unten warteten, um sie auszuschreiben. Falls die Notenlieferung aussetzen sollte, hatten sie Order, mich selbst aus dem Fenster zu werfen. Beim ›Barbier‹ machte ich's besser; ich schrieb keine Ouvertüre dazu, sondern nahm eine, die ich für eine opera semi-seria namens ›Elisabetta‹ verfasst hatte. [Diese stammte im Übrigen bereits aus der Oper ›Aureliano in Palmira«]. Das Publikum war überzufrieden.«

Aus einem undatierten Brief Rossinis

SICH VERMÄHLEN WILL DER ALTE,
EINEN MANN WÜNSCHT SICH ROSINA,
ACH, ICH WEISS NICHT, WEM ICH DIENE,
BEIDE NÄRRISCH UND VERRÜCKT.
DOCH WAS IST SIE, DIESE LIEBE,
DIE DAS HERZ SO FEST UMSTRICKT?
'S IST EIN FIEBER, JE MEHR, JE LIEBER,
'S IST EIN KLEMMEN, EIN ATEMHEMMEN,
'S IST EIN HANGEN UND EIN VERLANGEN!
ACH! ES SIND SO SÜSSE SCHMERZEN,
AUCH ICH ARME FÜHL'S IM HERZEN,
LIEBE HAT AUCH MICH BERÜCKT!
KOMMT ER NICHT, MICH BALD ZU FREIEN,
WILL ICH LÄRMEN, FEUER SCHREIEN,
BIS ER KOMMT UND MICH BEGLÜCKT.

»Il barbiere di Siviglia«,
Arie der Marcellina, 2. Akt, 4. Auftritt

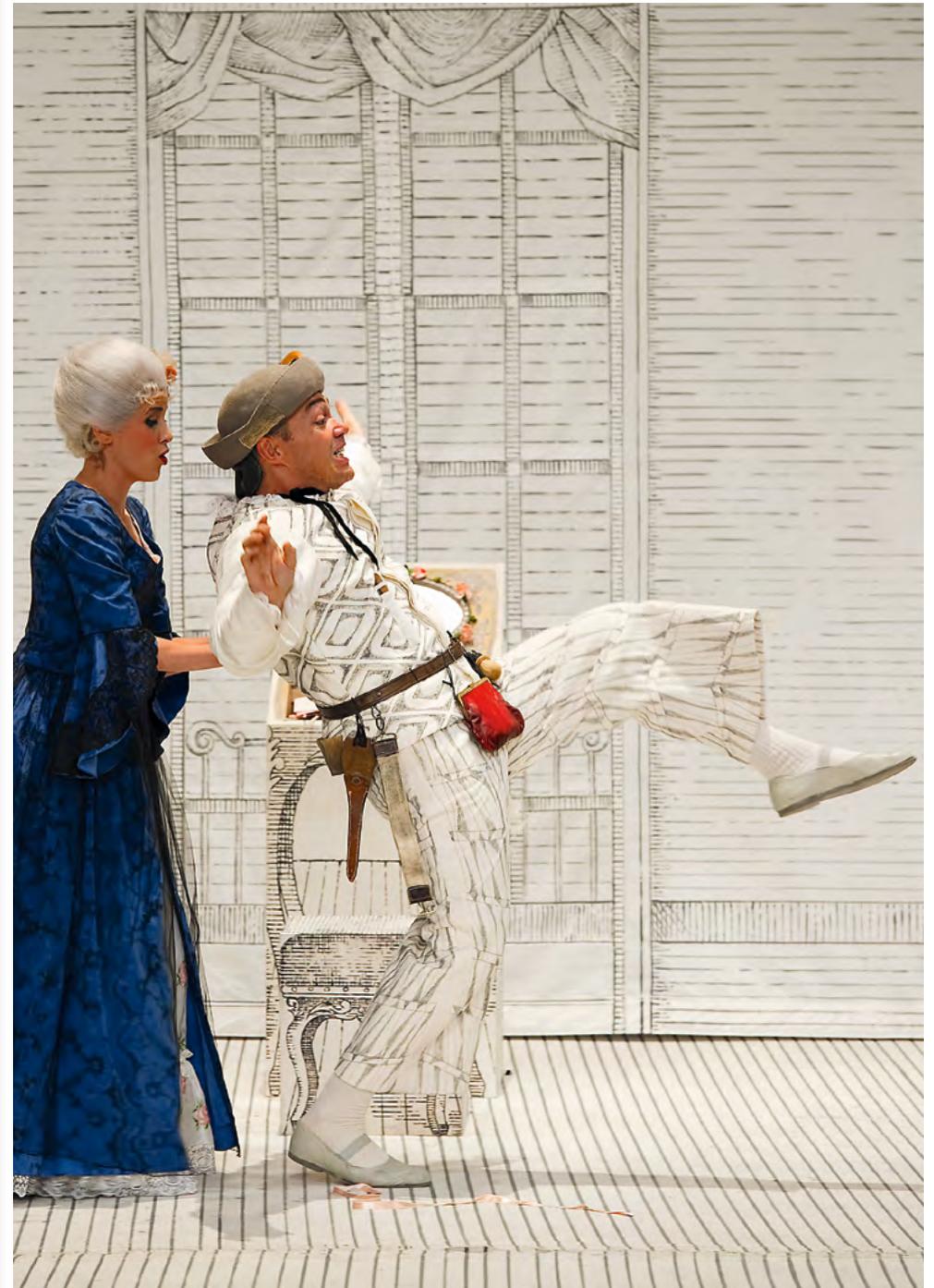


Almaviva:
NEIN, NICHT SO, GELIEBTE.
DEIN BIN ICH, DU MEINE GATTIN,
BALD AUF EWIG BIN ICH DEIN.

Rosina:
DEINE GATTIN! SÜSSER NAME!
OH, WELCH SELIGES GESCHICK!

»Il barbiere di Siviglia«,
2. Akt, 5. Auftritt





»
 EIN VERLIEBTER ALTER
 WILL AM ANDEREN
 MORGEN SEIN MÜNDEL
 HEIRATEN;
 EIN JUNGER UND
 AUFGEWECKTER LIEB-
 HABER KOMMT IHM
 ZUVOR UND MACHT SIE
 AM GLEICHEN TAG,
 VOR DER NASE UND
 IM HAUS DES VORMUNDS
 ZU SEINER FRAU.
 DAS IST DIE GANZE
 GESCHICHTE,
 AUS DER MAN
 MIT GLEICHEM ERFOLG
 EINE TRAGÖDIE ODER
 EINE KOMÖDIE,
 EIN RÜHRSTÜCK
 ODER EINE OPER
 MACHEN KÖNNTE.

«

Beaumarchais

ROSSINIS »FIGARO« — DER ARLECCHINO DER COMMEDIA DELL'ARTE

TEXT VON Bettina Beutler-Prahn

Die Vorlage für das Libretto von Cesare Sterbini zu Rossinis »Barbier von Sevilla« war Beaumarchais' berühmtes Lustspiel »Le barbier de Séville ou la Précaution inutile«, eine Komödie voller Intrigen und Verwirrungen über Themen, die schon seit der Antike im Vordergrund menschlicher Interessen standen: Die Lust, die Liebe, die Macht und das Geld. Dabei steht das Stück thematisch in der Tradition der Commedia dell'arte, dem Stegreiftheater, das im Italien der Renaissance seinen Ursprung fand. Bei der Commedia dell'arte gab es keine vorgegebenen Texte; es wurde improvisiert, die Dynamik der Handlung aus der Situation, die Dialoge aus dem Stegreif entwickelt. Aufgeführt wurden diese Stücke sowohl auf dem Marktplatz oder an anderen öffentlichen Stätten als auch im Theater oder auf privaten Festen.

Natürlich war eine derartige Improvisation nicht möglich ohne strenges Reglement an anderer Stelle. So gab es in der Regel ein kurzes Szenarium, das in groben Zügen die Handlung umriss und die Beziehungen zwischen den einzelnen Personen erklärte: Grundthema war immer die Liebe zweier junger Leute, die von den Vätern, den Alten, zunächst abgelehnt, schließlich dann aber doch – mehr oder weniger freiwillig – gestattet wird. Nicht selten wurde die-

ses Grundthema sozialkritisch »unterfüttert« und mit Elementen der Politsatire versehen. Vor allem aber vereinte ein Stück der Comici dell'arte immer dieselben typisiereten Charaktere: Da gab es zunächst den Pantalone, den venezianischen Kaufmann, der trotz seines Alters immer noch auf jeden Weiberrock samt Inhalt scharf ist – ebenso wie der Dottore aus Bologna, der in seiner pedantisch-geschwätzig vorgeblichen Gelehrtheit die größten Dummheiten begeht und sich damit der Lächerlichkeit preisgibt; Arlecchino und Brighella, die beiden Diener aus Bergamo, von denen der eine schlaue, gerissene und hinterhältige, der andere gutmütige und tölpelhaft ist; und schließlich gli innamorati, die jungen Liebenden, die sich hauptsächlich durch ihre Verliebtheit sowie die Tatsache auszeichnen, dass sie keinen Dialekt sprechen. Außerdem gab es in der Commedia dell'arte noch eine Reihe weiterer typisierender Charaktere, wie beispielsweise den Mann der Kirche, oder weitere »anonyme« Diener, die Pulcinelli.

Um die Typisierung der Charaktere zu unterstreichen und zu festigen, trugen die Schauspieler in der Regel Masken; die weniger festgelegten Charaktere erschienen dagegen unmaskiert in der zufälligen Identität ihrer Darsteller. Neben der Maske und dem eigenen Dialekt hatte jede Figur der Commedia dell'arte außerdem eine individuelle Haltung, die sich in einem typischen Bewegungsduktus fortsetzte. Arlecchino beispielsweise, der allzeit bereit, immer auf dem Sprung zu sein hat, ist in ständiger Bewegung. Seine Grundposition – leicht geneigter Kopf, vorgebeugter Oberkörper, tänzelnder Ausfallschritt – signalisiert seine Bereitschaft, stets zu Diensten zu sein und sich dabei den eigenen Vorteil zu sichern. Aus diesem strengen Bewegungskanon heraus konnten die Commedia-Darsteller eine Vielzahl von Emotionen, Gedanken und Absichten ausdrücken und damit »das höchste Prinzip der Kunst« verwirklichen: »die Vielfalt in der Ein-

heit, das Lebendige, Überraschende und Unberechenbare in streng gestalteter, künstlerischer Form.«

Häufig verkörperte ein Schauspieler der Commedia dell'arte ein Leben lang dieselbe Figur, machte sie sozusagen zu seinem Alter Ego, und vermischte auf der Bühne Realität und Spiel, indem er zwischen der Darstellung seiner eigenen Person und des Charakters, den er verkörperte, hin- und hersprang.

Sozusagen als Hilfestellung zur Improvisation war es außerdem üblich, dass sich jeder Schauspieler eine Anzahl festgelegter Versatzstücke – Dialoge, Monologe, pantomimische Einlagen – zulegte und sich ihrer im Bedarfsfall bediente. Teilweise wurden diese Versatzstücke sogar katalogisiert und in Lehrbüchern festgehalten. Dieser – auch zu seiner Zeit in der Musik durchaus noch üblichen – Technik bediente sich übrigens wohl auch Rossini, denn es ist anzunehmen, dass er den Barbier nur dadurch in so kurzer Zeit (nach eigenen Angaben in dreizehn Tagen) vollenden konnte, indem er Versatzstücke aus früheren Werken verwendete. Auch in der Musik war es zeitweise üblich, sich von vornherein ein Repertoire einzelner musikalischer Teile zu schaffen, die auswechselbar und von einem Werk ins andere übertragbar waren; dies war ebenfalls nur möglich aufgrund der Typisierung der Musik des achtzehnten Jahrhunderts, die mit weitgehend festgelegten Inhalten und Ausdrucksformen arbeitete und deren musikalische Sprache sich bestimmter Ausdruckshaltungen wie Vokabeln bediente. Vor allem die Form der Opera buffa, der komischen Oper, greift entscheidende Elemente des italienischen Stegreiftheaters auf: Die Musik passt sich dem Geschehen auf der Bühne an, indem sie die Figuren in ihren spontanen, aus der Handlung geborenen Ausdruckswechseln unterstützt und die Ausdrucksstatik von großen Arien, für die der Sänger oder die Sängerin das Bühnengeschehen verlässt, um einen inneren Zustand oder eine allgemeine Idee darzustellen, vermeidet.

»
MIT DEM LEICHTEN,
SCHERZHAFTEN TON
DES »BARBIER VON SEVILLA«
VERSUCHTE ICH,
DEM THEATER SEINE ALTE
UNGEZWUNGENE
HEITERKEIT ZURÜCK-
ZUGEWINNEN;
ABER DA DIES NUN
EINE NEUERUNG WAR,
WURDE DAS STÜCK
SCHARF KRITISIERT.
ES WAR, ALS HÄTTE ICH
AN DIE GRUNDFESTEN
DES STAATES GERÜHRT.

«

Beaumarchais

Beaumarchais war nun allerdings keinesfalls ein Commedia-dell'arte-Dichter. Zur Zeit der Entstehung des »Barbier«, 1775, hatten zunächst Molière in Frankreich und später auch Goldoni in Italien längst den Untergang der Stegreifkomödie eingeläutet. Unter dem Vorwurf, die Masken der Commedia seien mittlerweile in dem strengen Reglement und den Konventionen ihres Spiels erstarrt, wurden diese durch realistische Charaktere ersetzt. Beaumarchais bediente sich bei der Arbeit an seiner Komödie allerdings der Technik und der Figuren der Commedia dell'arte, indem er teilweise Versatzstücke aus anderen, auch fremden, Stücken »einbaute«. In der Person des Doktor Bartolo bei Beaumarchais und Rossini lässt sich unschwer die Maske des Dottore erkennen. Figaro hingegen weist Züge des Arlecchino, des schlaunen Dieners auf, der Musiklehrer Rosinas, Don Bazile bzw. Basilio, verkörpert den Mann der Kirche – und gli innamorati ...

In Beaumarchais »Barbier« wie in Rossinis »Barbiere« werden jedoch auf der Grundlage der Commedia die konventionellen Muster neu belebt, dem vertrauten Stoff neue Verwicklungen, Widerstände und Pointen abgewonnen, und so wird letztlich aus der alten Form der Komödie wieder etwas Neues erschaffen. Beaumarchais hatte seinen »Barbier« zunächst selbst als Opernlibretto intendiert, ihn jedoch nach Ablehnung durch das Théâtre-Italien (der für die Titelrolle vorgesehene Sänger war früher selbst Friseur gewesen und wollte daher nicht in dieser Rolle auftreten), mehrfach umgearbeitet. Rossini nun machte mit der sprühenden Melodik, den lebendigen Rhythmen und der virtuos gehandhabten Buffotechnik seiner Komposition den »Barbiere« zu einer Opera buffa par excellence und fügte die ironische Formalisierung in der Musik als weiteres Element hinzu.

Spätestens seit der zweiten Hälfte dieses Jahrhunderts haben die Formen des italienischen Stegreiftheaters

erneut an Aktualität gewonnen. Als Gegenmodell zum naturalistischen Illusionstheater entstehen so zum einen Inszenierungen im Stil der alten Commedia, wie etwa die von Wachtangow, Strehler und Berghaus; zum anderen bilden sich immer häufiger wieder Schauspielertruppen, die ihre Stücke – Komödien wie Tragödien – ganz in der Tradition der Comici dell'arte aus dem Stegreif inszenieren und sich dabei hinsichtlich der Handlung auch von Zurufen des Publikums inspirieren lassen. Unter dem Gesichtspunkt der Retheatralisierung des Theaters wird zurückgegriffen auf wesentliche Elemente der Commedia dell'arte und mit diesen auf die neuen Gegebenheiten und Umständen eingegangen.

VOM REGEN IN DIE TRAUFE?

Wenn nun die Eltern unerzogene Kinder hinterlassen; so müssen welche in deren Stelle treten, und sich des Wercks annehmen. Es kommt ihnen zweyerley zu; die Erziehung und die Verwaltung ihrer Güter. Bey jener sind sie den Eltern gleich in den Rechten und Pflichten, welches aus dem Endzwecke fließet. Sie haben die väterliche Gewalt, und können solcher Kinder Thun und Lassen nach ihrem Gutbefinden regieren, und das Böse an ihnen bestrafen. Sie müssen alles beobachten, was zur Erziehung eines solchen Kindes nöthig; da hingegen den Kindern, den Vormündern zu gehorchen, und sich gegen selbige Danckbar zu erweisen, zukommt. Mit der Verwaltung der Güter muß man treu umgehen. Dann daß denen Vormündern die väterliche Gewalt, nemlich die natürliche, nicht die bürgerliche, zukomme, erhellet daraus, weil sie das Recht haben, welches bey Lebens-Zeiten die Eltern hatten, der Kinder Handlungen nach ihrem Gutbefinden einzurichten. Mit der väterlichen Gewalt erhalten sie die Macht, den Kindern zu befehlen, auch durch Strafen und Belohnungen sie zu verbinden, ihren Befehl auszurichten. Weil also die Vormünder nach dem Tode der Eltern als die Eltern anzusehen sind; so bleiben sie auch so lange in der Gewalt der Vormünder, als sie in der Gewalt der Eltern seyn würden, nemlich bis sie selbst mit ihrem Vermögen recht umgehen, und sich regieren können.

Wenn aber das Wort Gewalt oder Potestas von Vätern genommen wird, so heisst es eigentlich weder Imperium, noch Dominium, sondern eine Civil-Gewalt, [...] da dem Vater so wohl derer Kinder freyer Wille, als auch ihr Gut und Eigenthum unterworfen ist, und zwar der Gestalt, daß beydes wohl administrirt und erhalten werden möge [...]. Es ist aber das Vater-Recht viel anders, als das Recht eines Mannes über sein Weib, weil ein Eheweib dem Manne nicht schlechter Dings, wie dem Vater seine Kinder, untergeben, sondern der Mann ist nur das Haupt der Familie, dem also in Ordine familiae das Weib Respect erweisen soll.

Aus Johann Heinrich Zedlers »Großem Vollständigem
Universalexikon«



1634

NICCOLÒ BARBIERI

»Wer ist wohl so töricht, dass er den Unterschied zwischen Wirklichkeit und Phantasie nicht zu erkennen vermöchte?

34

Ein Buffone ist und bleibt wirklich ein Buffone; ein Schauspieler dagegen, der eine komische Rolle spielt, gibt sich nur als Buffone aus und trägt daher eine Maske, einen falschen Bart oder schminkt sich das Gesicht.

Dadurch bringt er zum Ausdruck, dass er in Wirklichkeit ein ganz anderer Mensch ist.«

1955

PAOLO TOSCHI

»Für die Commedia dell'arte haben wir gezeigt, wie die wichtigsten Masken, die da agieren, sich vom Karneval herleiten, und dass sie vom Karneval nicht nur das Kostüm in die Komödie transferieren, sondern auch die Sprache, die Skurrilität, die Satire, die Mimik, das Akrobatische. Und nicht nur die wesentlichen Masken, sondern praktisch auch alle anderen, die ungeachtet ihrer verschiedenen Namen nichts anderes sind als Varianten von Arlecchino, Zanni und Pulcinella.«

1982

RUTH BERGHAUS

»Wirklichkeit! Das Theater ist nicht die Wirklichkeit und spiegelt nicht die Wirklichkeit. Das Theater behauptet ein Leben, das aus der Wirklichkeit genommen ist. Aber es ist nicht die Wirklichkeit. Man muss das Theater akzeptieren als eine Zugabe zur Wirklichkeit. Es ist eine Bühne, die nicht die Welt bedeutet. [...] Das Theater ist eine Anstalt, die es ermöglicht, sich mit der Wirklichkeit auseinanderzusetzen.

35

[...]

Man braucht von der Szene, vom Bild her auf der Opernbühne etwas anderes als im Schauspiel, weil eben die Oper andere Räume und Bilder braucht, das verlangt die Musik. Die Musik muss Raum haben, sie darf sich nicht an Naturalismus auf der Bühne halten: Dass es dann kaputt geht, da bin ich so gut wie sicher.

Aber es ist ein Irrtum zu glauben, ich arbeite symbolisch, ich würde mit Symbolen umgehen. Natürlich benutze ich Zeichen für bestimmte Dinge. Das sind Zeichen, die sehr deutlich sein müssen, um wiederum musikalische Vorgänge zu ermöglichen, in denen es um Menschen geht. Ein Mensch, der auf der Bühne steht, kann natürlich nicht aus sich herausholen, was mit der Komposition gemeint ist. Er kann mit seiner Singstimme, die eine besondere Art des Sprechens schafft, etwas erzählen, was aber nicht mit der Handlung identisch ist. Und das Bild muss eigentlich dem Sänger nur das Spiel ermöglichen. Ich bin sehr abhängig von guten Sängern, und manchmal meine ich, die Sänger seien größere Komödianten als die Schauspieler.«

Adorno nennt in seiner »Ästhetischen Theorie« das Kunstwerk ein »System von Unvereinbarkeit«, denn immer haftet ihm etwas Widersprüchliches an: Der Geist in den Kunstwerken folgt zwar aus deren Beschaffenheit, doch bleiben sie trotz seiner Objektivität etwas Gemachtes. Das Kunstwerk besitzt Dynamik, durch die es zu sprechen vermag, und wird dennoch durch seine Fixierung erst zu dem, was es ist. Es entsteht in einem Prozess, ist dieser selbst, und bleibt am Ende ein fertiges Gebilde. Auch spricht Adorno von dem Kraftakt, der sich an die Entstehung von Kunst knüpft und sie in einem artistischen Sinne zu Kunststücken macht, als wiederhole sich in ihr der Zirkusakt: »die Schwerkraft besiegen, und die offene Absurdität des Zirkus: wozu all die Anstrengung«. Ebendies, bemerkt Adorno, sei eigentlich schon der Rätselcharakter von Kunstwerken. Und wer sich an die Interpretation von Kunst macht, der kommt an diesen Widersprüchlichkeiten nicht vorbei. Darum zieht er die Schlussfolgerung: »Ein Drama oder ein Musikstück richtig aufführen heißt, es richtig als Problem zu formulieren derart, dass die unvereinbaren Forderungen erkannt werden, die es an den Interpreten stellt.«

Hier wird zwar nicht ausdrücklich von der Oper gesprochen, doch wer Inszenierungen von Ruth Berghaus kennt, der weiß, dass dieses Genre im Grunde in der eben beschriebenen Weise »funktioniert«. Es gehört zur Arbeitsweise der Regisseurin, die von der Oper vorgegebene scheinbare Einheit ihrer Mittel als letzten Endes unvereinbare Forderungen erkennbar zu machen. Denn sie trennt die Elemente der Oper, besteht auf deren Selbstständigkeit, um sie schließlich zueinander in Reibung zu bringen. Das wirkt auf manche noch immer verstörend, weil nirgendwo so radikal gegen einen wie auch immer gearteten Illusio-

nismus Front gemacht wird. [...]»

Ruth Berghaus kommt vom Ausdruckstanz; sie war Schülerin von Gret Palucca. Und es gibt keine Inszenierung, in der dies nicht wenigstens in Rudimenten – etwa durch ein bestimmtes gestisches Repertoire und choreographierte Bewegungsabläufe – sichtbar wird. [...]

In zahlreichen Interviews hat sie sehr bereitwillig ihre Arbeitsmethode erläutert. Zwei Elemente wurden schon erwähnt: Die Trennung der Kunstebenen in der Oper und die Verwendung szenischer Metaphern. »Für mich ist ganz wichtig in der Oper, dass diese verschiedenen Künste absoluten Eigenwert haben und behalten, dass diese Elemente nicht eliminiert werden zu einem Gesamtbild, sondern dass jedes Element mit seiner eigenen, kräftigen Sprache sich anmeldet, um die Geschichte zu erzählen.«



SYNOPSIS

ACT ONE

40

Count Almaviva has fallen head over heels in love with Rosina, the ward of Dr. Bartolo of Seville. To show his love, he secretly sings beneath her window every morning. By chance, Almaviva meets Figaro, who, constantly in debt, ekes out a living in Seville as a barber and as Bartolo's assistant and general factotum. Rosina's lot is an unenviable one: Bartolo, her tight-fisted and irascible guardian, wants to marry her himself for her dowry. She, however, has already fallen in love with the young count, who introduced himself to her as a student named Lindoro. For an appropriate reward, Figaro offers the count his services in his quest to win Rosina.

Rosina spends her time oscillating between yearning, defiance, and boredom. The music teacher Basilio turns up to warn his friend Bartolo that Almaviva is in the city. He argues that there is only one way to get rid of the count: slander. Rosina hears from Figaro that Lindoro wants to marry her, and writes a quick note to her beloved.

Bartolo's suspicions are aroused when he sees ink on Rosina's hands and discovers that a piece of paper is missing. Following Figaro's advice, Almaviva forces his way into Bartolo's house, pretending to be a drunken soldier. Bartolo, however, is able to prove that he is exempt from billeting troops. The quarrelling leads to general turmoil and finally alerts the local guards. As Almaviva is about to be arrested, he reveals his identity to the officer. Bartolo is dumbfounded by this unexpected outcome.

ACT TWO

Claiming to be the music teacher Alonso – substituting for the allegedly ill Basilio – Almaviva comes to visit Bartolo. He succeeds in dispelling Bartolo's suspicions. Rosina of course, recognizes Alonso as her Lindoro, and a music lesson is improvised to keep up the pretence. Bartolo, naturally, finds modern music abominable. Figaro manages to steal the key to the balcony door from Bartolo. To everyone's surprise, Basilio enters the room, baffled by the group's concern for his health. Only the full purse of the count can persuade him to leave. Rosina is enthusiastic about the plan to elope at midnight. Believing that something is being concealed from him, Bartolo sends everyone away.

Bartolo's Servant Berta is angry: her hopes of becoming Bartolo's wife are being dashed by his courting of Rosina. Bartolo decides to act, and sends Basilio to the notary to have the marriage contract drawn up. He tells his ward that he will marry her to Almaviva and no one else. In her despair, Rosina declares herself willing to marry Bartolo right away. She also tells him that she is to elope at midnight, and Bartolo rushes off to alert the guards. In the meantime, the count and Figaro have climbed over the balcony and entered the house. Rosina is delighted to learn that Almaviva and Lindoro are one and the same. Just as they are about to leave, Basilio arrives with the notary. A ring and a gun persuade Basilio to sign the marriage contract between Almaviva and Rosina. Bartolo, too, decides to make the best of things, when the count announces to turn Rosina's dowry into a gift for him.

41

IMPRESSUM

HERAUSGEBER Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

42

Neu gestaltete und ergänzte Auflage (2018)

REDAKTION Micaela von Marcard, Bettina Beutler-Prahm,
Benjamin Wäntig (Überarbeitung) / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden,
Bibliothekarische Mitarbeit: Helga Jäger

TEXTNACHWEISE Die Beiträge von Bettina Beutler-Prahm sind Originalbeiträge; Jane Austen, *Stolz und Vorurteil*, Baden-Baden 1990; *Lettere di G. Rossini. Raccolte e annotate*, hrsg. von G. Mazzatini, F. und G. Manis. Ristampa anastatica dell'edizione di Firenze 1902, Bologna 1975; Edmonde Michotte, *Souvenirs personnels, La visite de R. Wagner à Rossini, Paris 1860*; Hector Berlioz, *Lebenserinnerungen*, übers. von Hans Scholz, München 1914; Nicolo Barbieri, *La supplica, discorso famigliare de Nicolò Barbieri detto beltrame, diretta a quelli che scrivendo o parlando trattano de' Comici trascurando i meriti dell' azioni virtuose, Venedig 1634*; Paolo Toschi, *Le origini del teatro italiano*, Mailand 1955; Norbert Miller, *Beaumarchais – Die Figaro-Trilogie*, Frankfurt/Main 1976; Charlotte Brontë, *Über die Liebe, Briefe an H. Nussey, E. Nussey & G. Smith*, hrsg. v. Elsemarie Maletzke, Frankfurt/Main 1988; Johann Heinrich Zedler, *Großes Vollständiges Universallexikon*, Leipzig und Halle 1746, Photomechanischer Nachdruck Graz 1962, *Stichworte Gewalt, Vormundschaft*; Wolfgang Schreiber, *Das Theater ist nicht die Wirklichkeit. Ein Gespräch mit Ruth Berghaus*, *Theater Heute* 12/82; Nora Eckert, *Von der Oper zum Musiktheater*, Berlin 1995; Helmut Deisinger, *Das aktuelle Portrait. Figuren in ihren Widersprüchen zeigen. Die Regisseurin Ruth Berghaus im Gespräch*, *Neue Zeitschrift für Musik*, 5/86.
BILDNACHWEISE Karl Riha, *Commedia dell'Arte*, Frankfurt/Main 1980; Fotos von der Wiederaufnahme 2011 von Monika Rittershaus

GESTALTUNG Herburg Weiland, München
LAYOUT Dieter Thomas
DRUCK Druckerei Conrad GmbH

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**