



Wolfgang Amadeus Mozart

LE NOZZE DI FIGARO

INHALT

| | |
|--|----|
| HANDLUNG | 6 |
| DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE | 8 |
| LACHEN GEGEN AUTORITÄT | 12 |
| Ein Gespräch mit Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner Kirill Serebrennikov über das Machtgefälle zwischen Herren und Dienern, Kunst als Statussymbol und die Suche nach Wahrheit | |
| REALITÄT UND REALITÄTSFLUCHT | 20 |
| Ein Gespräch mit dem musikalischen Leiter James Gaffigan über gebrochene Herzen, das Genie Mozarts und Oper als Reflexionsort | |
| VON SILBERNEN SKULPTUREN UND WACKELIGEN BÜGELBRETTERN | 26 |
| Über Mozarts und Da Pontes diplomatisches Können, das Gefühl, im System gefangen zu sein und den Freispruch durch Leidenschaft von Julia Jordà Stoppelhaar | |
| The Plot | 34 |
| In a nutshell | 36 |
| L'intrigue | 38 |
| L'essentiel | 40 |
| Konu | 42 |
| Özet bilgi | 44 |
| IMPRESSUM | 48 |



LE NOZZE DI FIGARO

Wolfgang Amadeus Mozart

Opera buffa in vier Akten [1786]

Libretto von Lorenzo Da Ponte,

basierend auf der Komödie *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro* von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

Uraufführung am 1. Mai 1786 am Wiener Hoftheater

BESETZUNG

CHARAKTERE

Graf Almaviva

Gräfin Almaviva

Susanna

Figaro

Cherubina

Marcellina

Bartolo

Basilio

Antonio

Cherubino

Der Scherge des Grafen

Der junge Mann

Die alte Frau

ORCHESTER

2 Flöten

2 Oboen

2 Klarinetten

2 Fagotte

2 Hörner

2 Trompeten

Pauken

Cembalo

Streicher



HANDLUNG

1. AKT: DER MORGEN

Zur Hochzeit überlässt Graf Almaviva seiner langjährigen Angestellten Susanna und ihrem Verlobten Figaro ein neues Schlafzimmer im Keller seines Hauses. Susanna erklärt Figaro die eigentlichen Beweggründe des Grafen: Nicht nur durch seinen Helfer Basilio, sondern auch durch seinen persönlichen Schergen hat er ihr die Nachricht zukommen lassen, dass er Figaro fortschicken will, um sie für sich zu haben. Figaro wird eifersüchtig und überlegt sich eine List, um die Pläne des Grafen zu durchkreuzen.

Marcellina, die Hausmanagerin, will die Hochzeit zwischen Figaro und Susanna verhindern. Sie plant, ihn mit seinen erheblichen Schulden bei ihr zu erpressen und ihn selbst zu heiraten.

Der gehörlose Handlanger Cherubino schreibt Liebesgedichte für alle Frauen des Hauses, nur die in ihn verliebte Hausangestellte Cherubina bemerkt er nicht. Gemeinsam bitten sie Susanna, ein gutes Wort für Cherubino bei der Gräfin einzulegen. Der Graf hat ihn mit einer Angestellten erwischt, und sie fürchten nun seine Bestrafung. In diesem Moment kommt der Graf herein. Cherubino versteckt sich. Der Graf bedrängt Susanna und bietet ihr Geld für eine Liebesnacht. Basilio kommt herein, und der Graf verbirgt sich ebenfalls. Basilio provoziert Susanna mit Cherubinos Verliebtheit. Eifersüchtig stürmt der Graf aus seinem Versteck, und im Durcheinander wird auch Cherubino entdeckt. Zur Strafe schickt der Graf Cherubino fort zum Militär, doch Figaro rettet ihn durch einen Trick.

2. AKT: DER NACHMITTAG

Susanna berichtet der Gräfin vom belästigenden Verhalten des Grafen. Die Gräfin ist bestürzt und willigt in Figaros Plan ein, um den Grafen bloßzustellen: Eine anonyme Nachricht soll dem Grafen zugespielt werden, die von einem geheimen Treffen zwischen der Gräfin und ihrem angeblichen Liebhaber berichtet. Zugleich soll Susanna eine Einladung zum Rendezvous mit ihm annehmen. In Wirklichkeit erwartet ihn aber Cherubino in einem Kleid.

Susanna, die Gräfin und Cherubina verkleiden Cherubino. Gerade als dieser halbnackt der Gräfin seine Liebe gesteht, werden sie vom Grafen unterbrochen. Cherubino versteckt sich im Nebenzimmer. Der Graf hat bereits die anonyme Nachricht Figaros erhalten. Daher vermutet er einen Liebhaber hinter der Tür und versucht vergeblich, sie aufzubrechen. Die Gräfin erklärt, es sei bloß Susanna, die ein Brautkleid anprobiere, doch der Graf holt Einbruchswerkzeug und zwingt sie, mitzukommen. Cherubino rettet sich mit einem Sprung aus dem Fenster, und Susanna versteckt sich im Nebenzimmer. Zurückgekehrt bricht der Graf die Tür auf und entdeckt dahinter: Susanna! Graf und Gräfin sind gleichermaßen überrascht, und zähneknirschend entschuldigt er sich. Figaro platzt mit der Nachricht

herein, dass alles für das Fest bereit sei. Der Graf verdächtigt ihn sofort als geheimen Liebhaber der Gräfin, doch Figaro stellt sich ahnungslos. Da berichtet Hauswächter Antonio von einem Mann, der aus dem Fenster der Gräfin gesprungen sei. Figaro behauptet, er sei es selbst gewesen. Als Bartolo und Basilio Marcellinas Schuldvertrag einklagen, ergreift der Graf die Gelegenheit, verspricht, Marcellinas Eherecht zu prüfen und verschiebt die Hochzeit.

3. AKT: DER ABEND

Graf Almaviva ist von Glücksgefühlen erfüllt, als Susanna seinen Avancen nachzugeben scheint. Doch sein Scherge weist ihn auf das doppelte Spiel hin, das Susanna spielt. Enttäuscht versucht der Graf, Figaro an Marcellina zu verheiraten. Da stellt sich heraus, dass Figaro der verloren geglaubte Sohn Marcellinas und Bartolos ist. Prompt schlagen sich die glücklichen Eltern auf Figaros Seite.

Als Figaros Intrige scheitert, schmiedet die Gräfin ihren eigenen Plan und diktiert Susanna einen Brief, um den Grafen zu einem Rendezvous zu locken. Als Susanna verkleidet will die Gräfin ihm eine Lektion erteilen. Den Brief soll Susanna dem Grafen beim abendlichen Fest überreichen. Beim Fest entdeckt der Graf Cherubino. Cherubina sorgt für einen Skandal, indem sie beim Grafen als Gegenleistung für ihre Affäre einfordert, Cherubino heiraten zu dürfen.

4. AKT: DIE NACHT

Die Gräfin erscheint als Susanna verkleidet, und auch Susanna will die Treue ihres Liebsten prüfen. Sie verkleidet sich als Gräfin und wartet auf einen vermeintlichen Liebhaber. Wie alle Anwesenden fällt der Graf auf die Maskerade herein und verführt seine eigene Ehefrau. Figaro kocht vor Eifersucht. Er verwünscht die Untreue der Frauen, im Glauben, dass Susanna den Grafen ihm vorzieht. Doch da erkennt er Susannas Stimme im Gewand der Gräfin und spielt das Spiel mit. Susanna glaubt, er wolle die Gräfin umgarnen und verpasst ihm Ohrfeigen, was Figaro als Liebesbeweis deutet. Gemeinsam lassen sie den Grafen wiederum glauben, dass seine Frau, die Gräfin, mit Figaro fremdgeht. Als er zum Schluss von der echten Gräfin aufgeklärt wird, bittet er um Verzeihung.

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Mozart schlug Librettist Lorenzo Da Ponte die Vorlage für ihre erste Zusammenarbeit vor und wagte sich damit weit in politisch gefährliches Terrain: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*. Diese herrschaftskritische Komödie war, nach langem Kampf mit der Zensur, 1784 in Paris uraufgeführt worden.
- Kaiser Joseph II. selbst verbot die Aufführung der deutschen Übersetzung von Beaumarchais' Komödie in Wien, doch der Erfolg von Giovanni Paisiellos *Il barbiere di Siviglia*, basierend auf dem ersten Teil der *Figaro*-Trilogie von Beaumarchais, ebnete Mozart und Da Ponte den Weg für die erste ihrer drei gemeinsamen Opern, nämlich: *Le nozze di Figaro*, der *Così fan tutte* und *Don Giovanni* folgten.
- *Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata* entstand in nur sechs Wochen sehr enger Zusammenarbeit zwischen Mozart und Da Ponte, wobei man heute kaum noch unterscheiden kann, welche Idee aus wessen Kopf stammt. Die Oper war schon fast fertiggestellt, als die Genehmigung des Kaisers überhaupt eingeholt wurde.
- Die Oper wurde am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater uraufgeführt. Unter der Leitung Mozarts und durch die Abwesenheit des Kaisers wurde sie ein großer Erfolg. Die »Wiener Realzeitung« schrieb den seither berühmten Satz zur Uraufführung: »Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen.« – ein freies Zitat aus Beaumarchais' *Le Barbier de Séville ou La Précaution inutile*.
- Das Machtgefälle zwischen Graf, Gräfin und Dienerschaft drückt Mozart kunstvoll aus – durch einen noblen und erhabenen Arienstil für die Oberschicht, zweisätzig, mit einleitendem Accompagnato und vielschichtige Gefühle darstellend; und durch einfachere, einsätzig Arien für alle Angestellten des Grafen und der Gräfin.
- Der größte Musikanteil kommt Susanna zu, die zwei Arien, alle sechs Duette und in sechs größeren Ensembles singt. Ihre listigen Wesenszüge, ihre Menschenkenntnis und ihre realistische Lebenseinstellung machen sie zum Motor der Handlung.

- 20 Minuten, 6 Sänger:innen und eines der besten Musikstücke Mozarts: Im Finale des zweiten Akts spitzt sich die Handlung bis zum scheinbar unlösbaren Chaos und Scheitern aller Intrigen zu, und zugleich scheint die Zeit durch gekonnt gesetzte metrische Kompositionsstreiche wie verzaubert stillzustehen.
- »Niedere Stellung« ist wörtlich gemeint: Kirill Serebrennikov strukturiert die Bühne in zwei Ebenen. Die untere: ein Keller, vollgestopft mit Waschmaschinen, Bügelbrettern und erdrückt von einer niedrigen Decke. Die obere: weiträumig, leer bis auf wenige, demonstrativ exklusive Kunstwerke.
- Cherubino, die Personifikation des Eros, ein junger Mann, fast noch ein Teenager, der schnell verliebt und schnell verwirrt, doch für den ihn verspottenden Grafen dennoch ein sexueller Rivale ist: Kirill Serebrennikov verteilt diese Rolle auf einen Schauspieler und eine Sopranistin und schafft dadurch eine neue Figur, Cherubina. Damit kommt er der Opernkonvention bei, Cherubino mit einem Sopran zu besetzen, die dem Publikum allzu viel Fantasie abverlangt – und macht Cherubino so zum glaubhaften Nebenbuhler. Cherubino kann nicht hören, nicht sprechen. Seine einzige Waffe, unter Ganzkörpereinsatz: die Leidenschaft.





LÄCHEN GEGEN AUTORITÄT

Ein Gespräch mit Regisseur,
Bühnen- und Kostümbildner
Kirill Serebrennikov über das
Machtgefälle zwischen Herren
und Dienern, Kunst als Status-
symbol und die Suche nach
Wahrheit

Letztes Jahr *Così fan tutte*, nächstes Jahr *Don Giovanni*: Welchen Platz nimmt *Le nozze di Figaro* in dieser Mozart-Da-Ponte-Trilogie ein?

Kirill Serebrennikov Ich denke, man wird das erst nächstes Jahr mit Sicherheit sagen können, wenn die Trilogie abgeschlossen ist. (lacht) Dass die Oper die Bildsprache von *Così fan tutte* fortsetzt, merkt man aber jetzt schon, und zwar am Bühnenbild. In *Così fan tutte*, wo sich die Handlung um den Gegensatz von Mann und Frau dreht und es einen Geschlechterkrieg gibt, ist die Bühne in zwei gleichwertige Ebenen aufgeteilt. In *Le nozze di Figaro* ist diese Aufteilung ungleich: Es gibt eine geräumige und gleichzeitig spärlich ausgestattete obere Ebene, die von Vertreter:innen der Oberschicht beherrscht wird, und eine beengte untere Ebene, die durch die Diener:innen dieser Oberschicht besetzt ist.

Wie sind die Machtverhältnisse in dieser Oper?

Kirill Serebrennikov Macht ... das ist ein sehr weit gefasstes Wort. Mich fasziniert schon lange Augustin de Beaumarchais' Stück *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*, denn es entlarvt die herrschende Klasse und die Grundlagen ihrer Macht. Nachdem König Ludwig XVI. das Manuskript dazu 1782 gelesen hatte, erklärte er, dass eher die Bastille fallen würde, als dass er die Aufführung zuließe. Nur sieben Jahre später wurde die Bastille dem Erdboden gleichgemacht. Lorenzo Da Ponte hat jedoch als Hoflibrettist und Opportunist alles getan, um die Machtkritik im Libretto abzumildern,

und Mozart hat sich mehr zu den persönlichen, psychologischen Aspekten der menschlichen Natur hingezogen gefühlt als zu den sozialen und politischen Themen. Und da im Operngenre die Bedeutung gerade durch die Musik und nicht durch die literarische Quelle bestimmt wird, ist *Le nozze di Figaro* mehr als nur eine Geschichte über die Umverteilung der Macht oder den Klassenkampf.

In der oberen Ebene finden sich einige Objekte zeitgenössischer Kunst ...

Kirill Serebrennikov Zeitgenössische Kunst ist für mich eine Möglichkeit, immaterielle Konzepte (meist Angst, Spannung, Einsamkeit oder Phobie ...) zu visualisieren und in materielle und gleichzeitig metaphorische Objekte zu verwandeln. Außerdem zeigt sie das, was im Moment relevant ist – deshalb heißt sie ja auch »zeitgenössisch«. Soziolog:innen und Philosoph:innen wie Jean Baudrillard und Guy Debord sehen zeitgenössische Kunst als kommerzielles Produkt, als Element der »Konsumgesellschaft«. Das Vorhandensein eines zeitgenössischen Kunstwerks in einer Wohnung sagt mehr über den Status seiner Besitzer:innen aus als über die Wohnung selbst. Je höher der Preis eines Kunstwerks, desto höher wird der Status des oder der Besitzer:in eingeschätzt. Bei Beaumarchais und Da Ponte wurde der Status des Grafen Almaviva durch das »Recht der ersten Nacht« symbolisiert; in dieser Inszenierung wird der Status des Grafen durch den Besitz von schier unbezahlbaren Kunstwerken vermittelt.

Das »Recht der ersten Nacht«, ein veraltetes und gewaltvolles Recht des Adels ...

Kirill Serebrennikov Ich bin zutiefst davon überzeugt, dass das Genre der Oper heute eine tiefgreifende Überarbeitung seitens der Regie und der Dramaturgie erfordert, wenn wir uns nicht nur mit der Rekonstruktion der Bedeutungen von vor 200 oder 300 Jahren beschäftigen wollen. Ich bin nicht gegen historische Inszenierungen, aber die meisten der heute beliebten und populären Opern wurden nah am Puls ihrer Zeit geschrieben. Sie waren ein Werk der damals zeitgenössischen Kunst, und die kraftvolle Botschaft der Autoren führte nicht selten zum Skandal oder schockierte das Publikum. Unsere Aufgabe ist es, die Oper neu zu definieren und sie in das moderne Leben zu integrieren.

Ist diese Opera buffa denn komisch?

Kirill Serebrennikov Hannah Arendt sagte, dass Lachen die mächtigste Waffe sei, um Autorität zu untergraben. Der Zweck von Beaumarchais' *Hochzeit des Figaro* war nicht, die Menschen zum Lachen zu bringen, sondern etwas sehr Starkes und sogar Gefährliches in ihnen zu wecken. Aus diesem Grund wurde das Stück verboten. Nachdem man über die Situationskomik in den sitcomhaften Szenen gelacht hatte, in der zum Beispiel der Graf einen Pagen in einem Sessel entdeckt oder die Gräfin und

ihre Zofe die Kleider tauschen, ging die Gesellschaft sehr bald dazu über, den Königen die Köpfe abzuschlagen. *Le nozze di Figaro* ist also nicht besonders komisch. Für mich ist Musik im Allgemeinen keine komische Sache. Musik kann mit dem Ewigen sprechen, mit Gefühlen, mit Ängsten, mit Glück oder Schmerz, und sie kann uns auch zum Lächeln bringen. Aber Musik bringt mich nicht zum Lachen. Das ist eher der Job der Regie. Ich kann nur sagen, dass die Witze in dieser Inszenierung mit Sicherheit nicht mit den von Mozart und Da Ponte festgelegten Pointen übereinstimmen werden.

Spürt Figaro den vorrevolutionären Geist oder handelt er aus Liebe?

Kirill Serebrennikov Die Figaros von Beaumarchais und Mozart/Da Ponte sind sehr unterschiedlich. Da Ponte hat Figaros – bei Beaumarchais zentrale – Anprangerung der herrschenden Klasse gestrichen. Stattdessen gibt er ihm die Arie »Aprite un po' quegli occhi« über den Verrat der Frauen, in der er sich nicht scheut, einige fast schmähhliche Ausdrücke zu verwenden. Figaro ist hier kein junger Mann mehr, und seine Ambitionen sind dem Wunsch nach Familie gewichen. Eine Hochzeit ist für ihn ein bedeutender Schritt, zu dem er sich offenbar nach reiflicher Überlegung entschlossen hat. Einst mag er ein Liebhaber und Meister des Intrigenspiels gewesen sein, aber für ihn ist es kein Sport oder Lebensstil mehr, sondern eine erzwungene, verzweifelte Maßnahme, die er ergreift, um seine bevorstehende Ehe zu retten.

Susanna ist diejenige, die es wirklich versteht, sich aus allen Problemen herauszuwinden und der Situation mehrere Schritte voraus zu sein. Das sehen wir gleich in der ersten Szene, in der sie Figaro erklärt, was das Hochzeitsgeschenk des nach ihr lüstenden Grafen eigentlich bedeutet. Übrigens hat Susannas Figur ein breiteres und deutlich vielfältigeres Musikmaterial, und daher sticht sie für mich als Hauptfigur der Oper hervor. Sie ist pragmatischer, intelligenter und gerissener als ihr Verlobter. Im Allgemeinen erringen die Frauen in dieser Oper ausnahmslos – im Gegensatz zu *Così fan tutte* – einen Sieg über die Männer, und das ist toll.

Wie ist die Figur der Cherubina entstanden und warum ist Cherubino gehörlos geworden?

Kirill Serebrennikov Für mich ist Cherubino das sexuelle Zentrum der Oper, ihr Puls, der für emotionale Intensität und einige überkochende Szenen sorgt. Wie lässt sich diese fast unwiderstehliche sexuelle Energie mit der von Mozart vorgegebenen Realität verbinden, in der diese Rolle einer Mezzosopranistin anvertraut wird? Wie kann ich wirklich an Cherubinos sexuelle Ausstrahlung glauben, wenn ich auf der Bühne eine Frau sehe, die gezwungen ist, ihre Brüste zu straffen, eine kurze Perücke zu tragen und – in der Regel – in einen absurd sitzenden Männeranzug gekleidet wird, die also, statt sich zu befreien und zu öffnen, im Gegenteil

gezwungen ist, sich hinter einer Maske des anderen Geschlechts zu verstecken? Im 18. Jahrhundert, als Frauen weite Röcke trugen und nicht einmal ihre Knöchel zeigen durften, hatte diese Darstellung einer Frau in Männerkleidung eine starke und ungewöhnliche sexuelle Wirkung auf das Publikum.

Unser Cherubino, dem Lautsprache als zugänglichstes Kommunikationsmittel fehlt (seine Gebärdensprache versteht nur Cherubina, die diese Sprache aus Liebe zu ihm gelernt hat), hat keine andere Möglichkeit, als sich durch den Körper auszudrücken. Und der Körper, mit seinem Schweiß und Blut, lügt nie.

Cherubina indes beschattet Cherubino und ist seine Antithese. Während sie in den Arien insbesondere Cherubinos Gedanken und Wünsche mit rein musikalischen Mitteln ausdrückt, manifestiert sie in den Rezitativen und in der Inszenierung hingegen ihre eigenständige Rolle, und wir schaffen damit ein weiteres Beispiel für die Beziehung zwischen Mann und Frau: Wir haben ein Paar, bei dem die Liebe für immer verloren zu gehen droht (Gräfin und Graf), ein Paar, das heiratet und gleichzeitig in eine tiefe Krise gerät (Susanna und Figaro), ein Paar, das sich vor langer Zeit getrennt hat, aber eine zweite Chance durch Entdeckung ihres verschwunden geglaubten Sohns erhält (Marcellina und Bartolo) und schließlich Cherubina und Cherubino, die als sehr junge Menschen unter unerwidelter Liebe leiden, dazulernen und zunehmend ihre Verantwortung füreinander erkennen.

Wie in *Così fan tutte* gibt es in dieser Inszenierung erneut Schattenfiguren – Dopplungen der Hauptfiguren?

Kirill Serebrennikov Ich habe mit dem Prinzip des Splittings in der Oper schon vor *Così fan tutte* begonnen. Es beschäftigt mich als künstlerisches Mittel schon seit langem. In der Oper stimmen Körper und Stimme oft nicht überein, auch nicht auf physiologischer Ebene: Um zum Beispiel in einer Arie, die einen friedlichen Gemütszustand vermittelt, eine sanfte, kantilenenhafte Melodie zu singen, wird den Sänger:innen eine große körperliche Anstrengung abverlangt. Momente der Freude oder des Glücks werden oft durch Koloraturen und Sprünge dargestellt, die man unmöglich singen oder halten kann, wenn man lächelt. Die Oper enthält von Anfang an zu viele Konventionen: Es wird nicht gesprochen, sondern gesungen; die Zeit fließt anders; die Reaktionen auf Worte sind nicht mit gewöhnlichen Reaktionen vergleichbar, weil die Sänger:innen dieselben Worte in einer Arie mehrmals wiederholen können oder zwei, drei, vier Sänger gleichzeitig singen; die Sänger:innen können nicht lange mit dem Rücken zum Publikum singen, denn das gefährdet das Zusammenspiel mit dem Orchester, und so weiter. Insgesamt entsteht eine ganze Kaskade von Konventionen, die die Zuschauer:innen zum Kompromiss auffordern. Dieser Kompromiss nimmt den Zuschauenden mehr und mehr den Glauben an das, was auf der Bühne geschieht, an die Wahrheit, ohne

die ich mir die Theaterkunst nicht vorstellen kann. Ich spreche nicht von der alltäglichen Wahrheit, sondern von der künstlerischen Wahrheit, die für jede Generation und jede Epoche anders aussehen kann, die aber definitiv existiert. Und die Aufgabe von Künstler:innen ist es, diese Wahrheit zu suchen oder ihr zumindest näher zu kommen.









REALITÄT UND REALITÄTSFLUCHT

Ein Gespräch mit dem
musikalischen Leiter
James Gaffigan über
gebrochene Herzen,
das Genie Mozarts und
Oper als Reflexionsort

***Le nozze di Figaro* – eine der populärsten, meistaufgeführten Opern aus der Feder eines der beliebtesten und bekanntesten Komponisten ...**

James Gaffigan Es gibt eine Angst davor, *Le nozze di Figaro* auf moderne Weise zu inszenieren. Ich glaube, wir werden zu Puristen, wenn es um Mozarts Musik geht, denn sie ist so perfekt, dass wir sie nicht anfassen wollen. Doch in dieser Oper geht es um Menschen, die Macht oder Geld haben, um die Menschen, die das nicht haben, und wie sie ihren sozioökonomischen Status ändern können. Kirill Serebrennikov wirft einen sehr realistischen Blick auf diese beiden Klassen. Als jemand, der von klein auf verschiedene Klassen erlebt hat, berührt mich diese Inszenierung zutiefst, weil sie mich zum Nachdenken darüber anregt, was bestimmte Menschen erreichen können und andere nicht, und wie sehr andere Menschen kämpfen müssen, um etwas zu erreichen.

Spiegelt die Musik diese Status-Unterschiede?

James Gaffigan Die Oper beginnt mit Da Pontes Entscheidung, den Raum, in den Figaro und Susanna einziehen, abzustecken, damit deutlich wird, wie bescheiden dieses junge Paar lebt. Mozart komponiert sehr unterschiedliche Musik für Figaro und den Grafen. Wenn er Blechbläser und Schlagzeug, Trompeten und Pauken einsetzt, fängt er unterschiedliche Stile für diese Figuren ein: Die Musik des Grafen hat stets einen edlen Gestus. Figaros drei Arien hingegen transportieren eine Art brachialen

Machismo, ausgedrückt durch Horn und Pizzicati in den Streichern. In seiner zweiten Arie »Non più andrai, farfallone amoroso« macht sich Figaro über Cherubino lustig, weil er in den Krieg ziehen muss, und das Orchester spiegelt dies mit musikalischen Bomben, die in den Trompeten explodieren, und mit Militärmärschen wider. In Figaros letzter Arie, »Aprite un po' quegli occhi«, beschwert er sich beim Publikum über die Frauen und ihre Treulosigkeit.

Diese Grobheit kommt auch in Doppeldeutigkeiten zum Ausdruck, wie in Figaros Cavatina: »Se vuol ballare signor contino, il chitarrino le suonerò«. Übersetzung: »Wenn Sie tanzen wollen, Herr Graf, dann schlage ich Ihnen ordentlich die ... Gitarre.«

James Gaffigan Er spricht mit dem Grafen, der hinter seiner Verlobten her ist, und deutet an, dass es gewalttätig werden könnte. Es gibt viele vulgäre, schmutzige Witze im Libretto, und ich kann mir vorstellen, dass Mozart und Da Ponte sich beim Schreiben sehr darüber amüsiert haben.

Wie kommt der Adel des Grafen in der Musik zum Ausdruck?

James Gaffigan Der Graf plant seine *vendetta*, seine Rache. Seine Musik ist im Stil der Opera seria komponiert. Mozart verwendet dabei punktierte Rhythmen anstelle von sanften, um die Autorität des Grafen zu zeigen. Er verfährt ähnlich im *Don Giovanni*, wo sich die Musik von Donna Elvira und Donna Anna nicht stärker von der Leporellos unterscheiden könnte. Leporellos Musik ist sehr einfach und lustig gehalten. Die vom Liebeskummer getroffene Adlige Donna Elvira ist die ernsteste unter ihnen, mit strengen, punktierten Rhythmen. Wenn Donna Anna erscheint, erklingen Trompeten und Pauken, um zu zeigen, dass der Adel den Raum betreten hat. Darin legt Mozart Spuren, die den Zuschauer:innen unbewusst zeigen, wer diese Personen sind. Und diese subtile Technik funktioniert auch heute noch in der Filmmusik, egal ob John Williams' Soundtrack für *Star Wars* oder Danny Elfmans Kompositionen – man spürt den Charakter durch die Musik.

Was ist mit Susanna und der Gräfin?

James Gaffigan Susannas Musik ist sehr verspielt. Dabei steht sie mehr auf der Bühne als alle anderen Figuren, bekommt aber nie eine große Arie. Susannas »Deh vieni, non tardar«, mit der sie ihren Liebhaber zu sich ruft und Figaro eifersüchtig macht, ist keine Arie, sondern eher ein süßes Lied, ein Air. Die Arien der Gräfin »Porgi, amor, qualche ristoro« und »Dove sono i bei momenti« sind dagegen fast schon Werke für sich. Es wundert kaum, dass Donna Annas Arien, die Arien der Gräfin Almaviva und Fiordiligis Arien wie »Per pietà« aus *Così fan tutte* auch Richard Wagner mit ihrer Erhabenheit inspirierten.

Die Menschen, die auf der unteren Ebene leben, versuchen aufzusteigen und auf die höhere Ebene zu gelangen, sowohl physisch als auch sozioökonomisch.

James Gaffigan Musikalisch vermischen sich die Klassen nie, auch wenn es in größeren Ensembles flüchtig so scheint. Jede:r bleibt bei seinem oder ihrem eigenen charakteristischen Musikstil. Es gibt nur wenige Sinneswandel: Eine meiner Lieblingsstellen in der ganzen Oper ist die, als Figaro entdeckt, dass Marcellina in Wirklichkeit seine Mutter ist – die Frau, die versucht hat, seine Hochzeit zu verhindern und die ihn selbst heiraten will. Die ganze Oper hindurch sind sie voneinander angewidert, aber am Ende umarmen sie sich und sind eine große Familie. Nur Mozart konnte diese Absurdität in die Tat umsetzen.

Das Finale des zweiten Akts wird oft als Mozarts beste Musik bezeichnet ...

James Gaffigan Es ist Musikdrama, bevor es das Musikdrama gab. Es war das erste Mal, dass eine Ensemblenummer in einer Oper um die zwanzig Minuten dauerte. Der Charakter der Musik ändert sich dabei fast alle dreißig Sekunden. Es beginnt mit einem Duett zwischen Mann und Frau, Graf und Gräfin. Es ist lustig, aber auch erschreckend, weil es aggressiv wird. Er glaubt, es gäbe einen Liebhaber im Schrank. Die Gräfin denkt, Cherubino verstecke sich im Schrank. Es herrschen also Misstrauen, Aggression und Gewalt zwischen den Figuren und in der Musik. Und dann kommt Susanna aus dem Schrank, zur Verwirrung der beiden. Genau in diesem Überraschungsmoment friert Mozart die Zeit ein. Er nimmt ein Dreier-Metrum, in einer Oper, die meist in einem Zweier- oder Vierer-Metrum steht, und eliminiert jegliches Zeitgefühl. Um diesen Eindruck zu unterstreichen, singen die Figuren in unterschiedlichen Geschwindigkeiten. Nun kommen immer mehr Figuren hinzu: Mit Susanna wird das Duo zum Trio. Figaros Erscheinen macht alles noch chaotischer. Er will alle zur Feier bringen, wird aber vom misstrauisch gewordenen Grafen aufgehalten und von den Frauen angeregt, mitzuspielen. Zu allem Überfluss beschwert sich Antonio über einen jungen Mann, der aus dem Fenster springt. Antonios Musik ist nochmal anders als die aller anderen, nämlich die Musik eines umherirrenden Betrunkenen. Wenn Da Ponte und Mozart Marcellina, Basilio und Bartolo mit dem Vertrag ins Spiel bringen, kippt die Handlung fast ins Lächerliche, und Mozart komponiert die letzten dreißig Sekunden im schnellsten Tempo, das man sich vorstellen kann. Ich denke, das ist ein Meisterwerk, das auch heute noch lustig ist.

Ist diese Opera buffa eigentlich komödiantisch?

James Gaffigan Sie ist lustig, lebensbejahend und traurig zugleich. Die Gräfin ist eine zutiefst traurige Figur, die feststeckt. Es berührt mich, dass sie bereit ist, dem Grafen immer wieder zu verzeihen und sich immer wieder bloßstellen zu lassen. Die Menschen, die einen am meisten

verletzen, sind die Liebsten, nicht die Fremden. Die Gräfin belügt sich selbst – ich spüre Traurigkeit in ihrer schönen Musik am Ende. Ich habe nicht das Gefühl, dass Graf und Gräfin sich in diesem sonst positiv gestimmten Ende lieben.

Diese Inszenierung greift auch die Ungereimtheiten der Oper auf, die dem Publikum einiges an Fantasie abverlangen, und bietet realistischere Wege an. Spüren Sie diese Momente der Unglaubwürdigkeit auch?

James Gaffigan Ich gehe in die Oper, um dem Alltag zu entfliehen, nicht um die Realität zu erleben. Ich sehe genug schmerzhaft und schwierige Dinge im wirklichen Leben, und ich finde, dass die Oper eine Gelegenheit zum Nachdenken und Reflektieren ist. Ich gehe also auf die Suche nach Emotionen, die ich noch nicht erlebt habe. Dennoch haben die meisten Opern aus heutiger Sicht auch eine sehr alberne Seite. Zum Beispiel eine sterbende Figur, die sich dabei sehr viel Zeit lässt und mit ihrem letzten Hauch noch hohe Töne und anspruchsvolle Arien singt ... Ich denke daher, dass es für die Opernwelt sehr wichtig ist, Mozart durch die Brille eines sehr modernen, realistischen Menschen wie Kirill Serebrennikov zu erleben, um sie glaubhafter zu machen.







VON SILBERNEN SKULPTUREN UND WACKELIGEN BÜGELBRETTEN

Über Mozarts und Da Pontes diplomatisches Können, das Gefühl, im System gefangen zu sein und den Freispruch durch Leidenschaft

von Julia Jordà Stoppelhaar

Mozart und sein Librettist Da Ponte sind die genialen Köpfe hinter drei der beliebtesten Opern, die die Bühnen und Herzen beherrschen. Wo sich die Drammi giocosi *Così fan tutte* und *Don Giovanni* dem Geschlechterkampf und dem Spiel mit Verführung und Rache widmen, dreht sich in der Opera buffa *Le nozze di Figaro* alles um Liebe und Machtverhältnisse. Doch trotz des Stempels »komisch« im Untertitel stellt sich das laute Lachen nur dosiert ein. Schon Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais wusste in seiner Vorlage, eine im vorrevolutionären Paris entstandene Komödie, dass das Lachen eine Waffe gegen die herrschende Ordnung sein kann. Hat die Situationskomik im *Figaro* einmal ihre Wirkung getan, fällt der Blick auf gebrochene Herzen, verletzte Egos und rachsüchtige Seelen, die von Geld und Macht getrennt mächtig oder ohnmächtig sind. Wer oder was obsiegt in dieser explosiven Mischung?

OBEN ZENSUR, UNTEN DIPLOMATIE

Das Traumduo der Opernwelt Lorenzo Da Ponte und Wolfgang Amadeus Mozart feuerte mit *Le nozze di Figaro* den ersten von drei gemeinsamen Geniestreichen in den Opernhimmel. Ungewöhnlicherweise ohne Auftrag und auf Mozarts Vorschlag hin setzte Da Ponte die dramaturgische Schere an eine der umstrittensten Schauspielkomödien der Zeit: Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, die 1784 zur Uraufführung kam. Anti-aristokratische Stoffe fanden beim Wiener Kaiser

Joseph II. keinen Zuspruch, und so wurde die Aufführung von Beaumarchais' erfolgreicher Komödie, bei der Gelächter und politischer Mut Hand in Hand gehen, verboten. Als gunstabhängige Künstler waren Mozart und Da Ponte geschult in der Kunst der Diplomatie und wussten es, den Kaiser umzustimmen: Das musikalische Wunderkind (ja, auch noch Ende dreißig) spielte überzeugend aus seinem *Figaro* vor. Da Ponte versprach, »alles Anstößige« aus dem Libretto zu tilgen. Und dann galt es, Fakten zu schaffen. Sechs Wochen nur soll die Arbeit gedauert haben, und der Großteil war fertig komponiert, bevor die offizielle Genehmigung überhaupt erteilt war.

Trotz sehr enger Zusammenarbeit musste Da Ponte als Librettist manche Hürden der Vorlage bewältigen: französische Prosa musste zu italienischen singbaren Versen umgedichtet, die Personenanzahl reduziert werden, ein Akt musste weichen. Nach der intensiven Auseinandersetzung mit Beaumarchais' *Figaro* verfasste Da Ponte ein Vorwort für seine frisch gebackene Opera buffa, in der er auf die Neuartigkeit dieses Schauspiels hinwies. Ein Vorwort – äußerst unkonventionell für eine Opera buffa und ein Zeichen für das künstlerische Experiment, das die beiden wagten. Sie taufte es wie das Original *Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata* (*Figaros Hochzeit oder der tolle Tag*).

Unter der musikalischen Leitung Mozarts höchstpersönlich, in Abwesenheit des Kaisers und mit der besten Sänger:innenbesetzung, die Wien zu bieten hatte, wurde die Uraufführung am 1. Mai 1786 am Wiener Burgtheater gefeiert. Der Erfolg des ersten Geniestreichs ebnete also den Weg, und in dichter Abfolge entstanden *Don Giovanni* und *Così fan tutte*. Und auch wenn *Le nozze di Figaro* sich mehr den Gefühlswirren seiner Protagonist:innen widmet als politisch brisanten Fragen, so erkannten die Zeitgenoss:innen doch die kritische Grundhaltung, und die Wiener Realzeitung zitierte frei nach Beaumarchais' *Le Barbier de Séville*: »Was in unsern Zeiten nicht erlaubt ist, gesagt zu werden, wird gesungen.«

OBEN HUI, UNTEN PFUI

Besungen wird erstmal das schäbige Kellerloch Figaros und Susannas, das ihnen ihr Arbeitgeber Graf Almaviva zugewiesen hat. Kirill Serebrennikov teilt die Bühne in zwei Ebenen, die die Machtverhältnisse zwischen Graf und Gräfin und allen anderen deutlich vor Augen führt. Oben gähnt die verschwenderische Leere des Minimalismus einer Designerwohnung, in der jede Lampe und jedes Kunstwerk von so horrendem Wert ist, dass ihre einzige Existenzberechtigung der Statusbeweis der Besitzer:innen ist. Graf und Gräfin sammeln also zeitgenössische Kunst, silber-spiegelnde Skulpturen, Statussymbole. Unten aber, wo alle Bediensteten auf engstem Raum arbeiten und wohnen, türmen sich die Waschmaschinen, Bügelbretter und Werkbänke.

Die Status- oder Klassenunterschiede zeigen sich auch in Mozarts Musik, die sich unterschiedlicher Stilhöhen bedient. Die Arien des Grafen und der Gräfin folgen ganz dem Stil der Opera seria, sind Soloarien,

Monologe, zweisätzlich und sprechen von vielschichtigen Gefühlslagen. Ganz anders als die einsätzigen Buffa-Arien der Dienerschaft. Graf Almaviva muss also einen guten Grund haben, um hinabzusteigen in die maximalistische Unordnung. Die Einzige, die ihn durchschaut, ist Susanna. Sie bindet Figaro auf die Nase, dass der Graf versucht, sie ins Bett zu kriegen. Nur deswegen haben sie ein neues Zimmer bekommen – es ist näher am Gemach des Chefs. Figaro wird eifersüchtig. Der listige Barbier von Sevilla, der der ehemaligen Bürgersfrau Rosina zur Heirat mit Graf Almaviva verhalf, heckt einen Plan aus. Es fehlt ihm aber offensichtlich der einstige Scharfsinn, denn er scheitert bereits im Finale des zweiten Akts.

OBEN BESITZANSPRÜCHE, UNTEN LEIDENSCHAFT

Allein in den ersten drei Nummern legen Mozart und Da Ponte den Grundkonflikt der Oper an, und es wird klar, was Walter Felsenstein als »Welttheater der Liebe« bezeichnete: die offensichtlichen und geheimen Begehren, Gefühle und Leidenschaften als Motor der Handlung. Am meisten bereiten die großen Gefühle Cherubino Schwierigkeiten. Dieser junge Mann, irgendwo zwischen Jugend und Reife, ist die Personifikation des Eros und der sexuellen Anarchie schlechthin. In dieser Inszenierung wird die konventionell mit einer Mezzosopranistin besetzte Hosenrolle verteilt auf einen Schauspieler als Cherubino – spricht Gebärdensprache und die Sprache des Körpers – und auf eine Mezzosopranistin als Cherubina – übersetzt für Cherubino und ist unsterblich in ihn verliebt. Im 18. Jahrhundert besaß die Szene, in der die Gräfin und Susanna Cherubino verkleiden und dabei seinen Körper besingen, erotische Kraft, denn sie lenkte die Aufmerksamkeit des damaligen Publikums voyeuristisch auf den Körper einer Frau in Männerkleidung. Kirill Serebrennikovs Anliegen, unplausible Opernplots und modernes Leben miteinander zu vereinbaren, sieht aber einen Cherubino vor, der in der Gegenwart glaubhaft ist, jenseits aller Schlüpfrigkeit seine unbändige Lust auslebt, und damit ist diese Figur nicht gerade ungefährlich: Gelenkt von einem unbestimmten und unruhigen Sehnen stürzt er sich planlos in seine Gefühle und bringt die angestammte Ordnung ins Wanken. »Non so più cosa son, cosa faccio« – »Ich weiß nicht, wer ich bin, was ich tue«, singt er in seiner ersten Arie. Trotzdem ist er dem Grafen immer einen Schritt voraus, ist wortwörtlich umtriebiger und immer zuerst dort, wo der Graf eigentlich sein will: in Susannas Zimmer und auch im Gemach der Gräfin. Auch wenn Graf und Figaro ihn stets verspotten und Susanna versucht, »das Kind« vor dem Kriegsdienst zu schützen, ist er doch eine ernstzunehmende Bedrohung für die Besitzansprüche des Grafen. Die erstrecken sich nämlich auf fast alle Frauen in seinem Haus, insbesondere die, die in einem Arbeitsverhältnis zu ihm stehen. Und diese? Können sich Cherubinos vollkommen ausgelebter Leidenschaft nicht entziehen. Er steht symbolisch für den Identitätsverlust, den alle Figuren an diesem »tollen Tag« erleben und ist Ursache des Chaos.

OBNEN LIEBESKUMMER, UNTEN LIEBESKAMPF

»Der tolle Tag« – der Alternativtitel verrät es: Die Handlung findet an einem einzigen Tag und übrigens am gleichen Ort statt. Der Eindruck der von Mozart und Da Ponte im Stil der Opera buffa angelegten Verwicklung wird dabei immer stärker. In der Inszenierung wird dies durch parallele Handlungen auf beiden Ebenen des zweigeteilten Bühnenbilds verstärkt. Mit zunehmenden Auftritten verdichtet sich das folgende, allseitige Intrigenspiel, bis es im Finale des zweiten Akts platzt. Figaros Plan, Cherubino durch Susanna und die Gräfin verkleiden zu lassen und Susanna zum Rendezvous mit dem Grafen vorzuschicken, Cherubino aber erscheinen zu lassen, läuft ins Nichts. Später misslingt auch Marcellinas Plan, Figaro mit einem Schuldvertrag zu erpressen und zu heiraten (es stellt sich heraus: Figaro ist ihr verloren geglaubter Sohn!), und plötzlich halten Susanna und die Gräfin die Zügel in der Hand. Auch musikalisch haben die Frauen die Oberhand: Der größte Musikanteil kommt Susanna zu, die insgesamt in vierzehn Stücken, in zwei Arien, in allen sechs Duetten und in sechs größeren Ensembles singt. Die Gräfin wiederum singt eine Arie mehr als der Graf. Eine jede besitzt, was die andere will: Die Gräfin hat Reichtum und Macht, Susanna wird vom Grafen begehrt. Die Gräfin ist dabei in ihrem Liebesgram gefangen. Als Susanna ihr vom Prostitutionsangebot ihres Arbeitgebers, des Grafen, erzählt, quittiert die Gräfin dies, im eigenen Leid versunken, mit »Er liebt mich nicht mehr«. Der erste Auftritt der Gräfin zu Beginn des zweiten Akts liegt an besonders exponierter Stelle. Sie liebt den Grafen und leidet tief unter seiner Untreue. In ihrer Bereitschaft, ihm immer wieder zu verzeihen, scheint sie resignativ. Gedemütigt stellt sie fest, dass sie von ihrer Bediensteten Susanna und deren Klugheit abhängig ist. Und tatsächlich könnte die Oper, wie oft festgestellt, »Die Hochzeit der Susanna« heißen. Susanna kennt die geheimen Wünsche des Grafen, sie weiß noch vor der Gräfin, dass Cherubino nicht mehr in ihrem Zimmer ist – und ihre Vorgesetzte vor dem rasend eifersüchtigen Grafen nichts mehr zu verbergen hat. Diese unwahrscheinlichen Verbündeten aber denken sich die einzige List aus, die am Ende auch Früchte trägt: Sie tauschen die Rollen, um ihre grundlos misstrauischen und teils fremdgehenden Männer einer Prüfung zu unterziehen. Die Gräfin reagiert auf ihren bloßgestellten Gatten, wie sie es wohl auch sonst zu tun pflegt: mit Vergebung. Susanna wiederum gibt Figaro erstmal ein paar Ohrfeigen. Sich gegen den Arbeitgeber aufzulehnen ist allerdings schwieriger, denn die Abhängigkeit wirkt.

OBNEN GEFAHR, UNTEN GELÄCHTER

Figaro, der in seiner ersten Arie eine selbstbewusste Kampfansage an den Chef ausspricht, ist da schon anders: Sein rebellischer Nerv ist getroffen, und so platzt er dreimal jeweils zum Aktende in die Szene und versucht, den Grafen mit wachsend drohendem Unterton zur Erlaubnis für seine Hochzeit

zu bewegen. Doch sein mangelndes Vertrauen zu Susanna bringt seine Selbstsicherheit ins Wanken. Er verliert zunehmend das Kräftemessen mit dem Grafen, der durch seine machtvolle Position die Oberhand gewinnt. Am Ende erfährt Figaro maximale Einsamkeit und tiefes Leid, als er tatsächlich glauben muss, Susanna gehe mit dem Grafen fremd. Seinen Aggressionen lässt er gegenüber Cherubino freien Lauf: »Es ist aus, verliebter Schmetterling, du flatterst nicht mehr von einer Blume zur anderen.« In einer vordergründig komischen Arie parodiert er das Soldatenleben und zieht Cherubino hämisch auf. Die militärische Musik Mozarts mit punktierten Marsch-Rhythmen unter vollem Einsatz von Pauken und Trompeten betont den Kontrast zwischen Cherubinos misslicher Lage und dem kriegerischen Szenario. Doch hinter dieser Komik liegt Boshaftigkeit. Es ist eben nicht alles lustig und leicht in dieser Opera buffa. Schon Beaumarchais satirisierte in seiner Vorlage gekonnt die Gesellschaft seiner Zeit. Seine Komödie lüpf schonungslos den adeligen Schutzmantel und offenbart die Korruption des Adels, mit dem Wissen darum, wie unzuverlässig und brüchig die festgeschriebene Ordnung doch ist.

OBEN VERWIRRUNG, UNTEN LIST

Und so scheint auch für Graf Almaviva die geliebte Ordnung immer instabiler zu werden, vor allem wegen Cherubinos Popularität. Er konzentriert sich, anders als Cherubino, immer nur auf eine Person, sei es das Verlangen nach Cherubina, die Leidenschaft für Susanna oder die Wut auf Cherubino selbst. Damit ist er ein leichtes Opfer für das Verkleidungsspiel am Ende. »Ich weiß nicht, was ich denken soll«, singt er Anfang des dritten Akts und fasst damit das Grundprinzip der Oper in Worte. Herbeigerufen durch Intrigen, Zufall und schwankende Gefühle verschränken sich für ihn auch schon mal Traum und Realität, während seine Aggressionsschübe übers gepflegte Parkett spritzen. Jähzornig ist er, das beweist er, als er dem angeblichen Liebhaber der Gräfin, Cherubino, im Nebenzimmer mit dem Tod droht. Nach dem Duett mit Susanna, in dem sie auf sein Werben eingeht – schwierig ist es, dem doch offensichtlich verliebten Chef die Stirn zu bieten – befindet sich Graf Almaviva erstmal im Glückstaumel. Er erfährt aber bald, dass Susanna noch immer alles daransetzt, Figaro zu heiraten, und stürzt in Wut und Verzweiflung: »Während ich leide, soll mein Diener es gut haben?!« Er ist entschlossen, seine Macht zu nutzen, um Figaros und Susannas Hochzeit zu vereiteln – und schmiedet Rachepläne. Aus diesem Gefühl der Benachteiligung zieht der Graf eine zerstörerische Wut. Am Ende bittet er um Verzeihung, gelobt aber auffälligerweise keine Besserung. Das *lieto fine*, das Happy End, bleibt somit vage. Zwar haben sich alle zu Paaren gefunden, sogar Marcellina und Bartolo haben sich als Eltern Figaros wieder zusammengesrafft, aber Mozarts Musik setzt ein Fragezeichen: Es kommt die erwartete Auflösung in G-Dur, doch dicht gefolgt von einer Coda in D-Dur, die an die

Ouvertüre anknüpft. Eine Kreisbewegung also, die eher wie eine Verdrängung als eine Lösung erscheint.

OBEN IST UNTEN UND UNTEN IST OBEN

Mozarts und Da Pontes *Le nozze di Figaro* wird bei Kirill Serebrennikov noch stärker zu einem Kammerpiel, indem er den Chor und einige Nebenrollen streicht und weitere Bedienstete wie den Schergen des Grafen hinzufügt, die die Machtverhältnisse im Hause Almaviva noch stärker vor Augen führen. Damit konzentriert sich die Inszenierung besonders auf die Paardynamiken und die Intrigenspiele zwischen den verschiedenen sozioökonomischen Stellungen und Geschlechtern. Der Eros, Cherubino, ist die permanente Scheuerstelle, an der sich alle reiben. Was wird am Ende siegen? Die alte Ordnung oder die aufregende Möglichkeit einer neuen Freiheit? Schon die Ouvertüre fällt mit voller Wucht und brodelnder Energie ins Haus und gibt das Tempo an, in dem die Figuren von der Handlung hin- und hergeworfen werden. Bei Mozart und Da Ponte steht dabei die Auseinandersetzung mit der Ordnung selbst im Mittelpunkt und weniger die soziopolitische Kritik wie in Beaumarchais' Komödie. Mit der modernen Symbolik des Minimalismus, der zeitgenössischen Kunst und der abschätzigen Haltung des Grafen seinen Bediensteten gegenüber verstärkt sich die Verbindung in die Gegenwart, und so wirkt das Ende auch umso stärker und relevanter, wenn gleich drei Machtverhältnisse im Intrigenspiel entwaffnet werden: der Sieg der Bediensteten über die Herren, der Jugend über das Alter und insbesondere der Frauen über die Männer.







THE PLOT

ACT ONE: MORNING

On the occasion of their wedding, Susanna and her fiancé Figaro have been given a new bedroom in the basement of Count Almaviva's house. She tells Figaro what her long-time employer's real motives are: as he has communicated to her via his assistant Basilio and his personal henchman, he is going to send Figaro away so he can have her for himself. Figaro becomes jealous and resolves to foil the Count's plans by outsmarting him.

Marcellina, the house manager, wants to prevent Figaro from marrying Susanna. As he is heavily in debt to her, she plans to blackmail him into marrying her instead.

The deaf odd-job man Cherubino writes love poems for all the women of the house. The only one he doesn't notice is the domestic worker Cherubina, who is in love with him. Together they ask Susanna to put in a good word for Cherubino with the Countess. The Count having caught him with another domestic, they fear he will now be punished. At this moment the Count enters. Cherubino hides. The Count harasses Susanna and offers her money to spend the night with him. Basilio comes in, and the Count hides as well. Basilio taunts Susanna about Cherubino's infatuation. Overcome with jealousy the Count bursts out of his hiding place, and in the confusion Cherubino is discovered too. As a punishment the Count sends Cherubino to the military, but Figaro saves him by means of a trick.

ACT TWO: AFTERNOON

Susanna tells the Countess about her harassment at the hands of the Count. The Countess is shocked and agrees to a plan Figaro has devised to expose the Count: an anonymous message will inform him of a secret meeting between the Countess and her alleged lover. At the same time, Susanna will agree to a rendezvous with the Count. In reality, though, it's Cherubino in a dress who will be waiting for him.

Susanna, the Countess and Cherubina dress up Cherubino as a woman. Just as he is confessing, half-naked, his love for the Countess, they are interrupted by the Count. Cherubino hides in the next room. The Count, having received the anonymous message, suspects a lover is behind the door and tries without success to break it open. The Countess assures him it's only Susanna trying on a wedding dress, but the Count decides to fetch house-breaking tools and forces her to go with him. Cherubino saves himself by jumping out of the window, while Susanna hides in the adjoining room. The Count, returning, breaks open the door and finds: Susanna! The Count and the Countess are equally astonished, and gritting his teeth he apologises. Figaro bursts in with the news that everything is ready for the wedding. The

Count immediately suspects him of being his wife's secret lover, but Figaro denies knowing anything. Then the watchman Antonio reports that he saw a man jump out of the window. Figaro claims it was him. Bartolo and Basilio come to enforce Marcellina's claim under a debt contract with Figaro. Seizing the opportunity, the Count delays the wedding, saying he must examine Marcellina's rights in respect of marriage.

ACT THREE: EVENING

Count Almaviva is elated when Susanna appears to yield to his advances. But his henchman alerts him to the deception Susanna is practising. Disappointed, the Count resolves to marry Figaro off to Marcellina. However, it turns out that Figaro is the long-lost son of Marcellina and Bartolo. Overjoyed, the parents immediately take Figaro's side.

When Figaro's subterfuge fails, the Countess forges her own plan, and dictates a letter to Susanna in order to lure the Count to a rendezvous. Disguised as Susanna, the Countess intends to teach him a lesson. Susanna will deliver the letter to the Count at that evening's celebrations. There the Count discovers Cherubino. Cherubina causes a scandal by demanding that, in return for the affair they had, the Count allow her to marry Cherubino.

ACT FOUR: NIGHT

The Countess appears disguised as Susanna – and Susanna, too, is eager to test the fidelity of the man she loves. She disguises herself as the Countess and pretends to be waiting for her lover. Like all the others present, the Count falls for the masquerade and seduces his own wife. Figaro is beside himself with jealousy and curses the infidelity of women, imagining Susanna prefers the Count to him. But then he recognises Susanna's voice despite her wearing the Countess's clothes, and he plays along. Susanna concludes he is making a move on the Countess and gives him a barrage of slaps, which Figaro takes as proof of her love for him. Together they encourage the Count to believe that his wife is cheating on him with Figaro. When the Countess reveals her identity to him at the end, he begs for forgiveness.

IN A NUTSHELL

- Mozart suggested the text to the librettist Lorenzo Da Ponte for their first collaboration. In doing so, he was venturing into politically dangerous territory. Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais' comedy *La Folle Journée, ou le Mariage de Figaro*, critical of the ruling class, had received its world premiere in Paris only in 1784 after a lengthy battle with the censors.
- Emperor Joseph II personally forbade performance of a German translation of the Beaumarchais comedy in Vienna, but the success of Giovanni Paisiello's *Il barbiere di Siviglia*, based on the first play in Beaumarchais' *Figaro* trilogy, paved the way for Mozart and Da Ponte to create the first of their three operas together, namely *Le nozze di Figaro*, followed by *Così fan tutte* and *Don Giovanni*.
- *Le nozze di Figaro, ossia la folle giornata* was written in just six weeks of very close collaboration between Mozart and Da Ponte; indeed, it's barely possible today to determine what ideas came from which head. The opera was already almost finished when the Emperor's approval was finally obtained.
- The premiere of the opera took place on 1 May 1786 at the Burgtheater in Vienna. With Mozart himself conducting and the Emperor not in attendance, the opera was a great success. A review of the premiere in the »Wiener Realzeitung« newspaper included the now famous sentence: »What is not allowed to be said in our times is sung« – adapting a line from Beaumarchais' *Le Barbier de Séville, ou La précaution inutile*.
- Mozart artfully conveys the disparity in power between the Count, the Countess and the servants – by arias in a noble and lofty style for the upper class, in two sections, with an introductory *accompanato*, and displaying emotional complexity; and by simpler, single-section arias for all the Count's staff.

- The biggest musical part is reserved for Susanna, who sings two arias, all six duets and in six larger ensembles. Her astute character, knowledge of human nature, and realistic attitude to life make her the driving force of the action.
- 20 minutes, 6 singers and one of the best pieces of music in all Mozart – in the finale of Act Two, events spiral more and more out of control, threatening to frustrate all of the stratagems, while time magically seems to stand still thanks to the metrical ingenuity of the composition.
- »Inferior position« is meant literally – Kirill Serebrennikov divides the stage into two levels. The lower level: a basement, crammed with washing machines and ironing boards under an oppressively low ceiling. The upper level: spacious, empty but for a few ostentatiously exclusive artworks.
- Cherubino, a personification of eros, a young man hardly out of his teens who is quickly in love and quickly confused, and yet still a sexual rival for the Count who mocks him. Kirill Serebrennikov splits the role between a male actor and a soprano, thus creating a new figure, Cherubina. That way, he gets round the operatic convention of casting a soprano in the role of Cherubino (rather overstressing the imagination of the audience) and he makes Cherubino into a credible rival. Cherubino cannot hear or speak. His only weapon is passion, utilising his whole body.

L'INTRIGUE

ACTE 1 : LE MATIN

Pour le mariage de Suzanne et son fiancé Figaro, le Comte Almaviva, leur employeur de longue date, fait aménager une chambre à coucher dans le souterrain de sa maison. Suzanne explique à Figaro quels sont les réels motifs du Comte : non seulement par son complice Basile, mais aussi par ses sbires personnels, le Comte lui a fait parvenir la nouvelle qu'il veut renvoyer Figaro afin de l'avoir, elle, pour lui seul. Ce qui provoque la jalousie de Figaro, lequel entend bien contrarier ce projet et mijote une ruse.

Marcelline, la gouvernante, veut empêcher le mariage de Figaro et Suzanne. Elle veut faire pression sur Figaro pour l'obliger à l'épouser en prétextant les grosses dettes qu'il a envers elle.

Chérubin, le larbin qui est sourd, écrit des poèmes d'amour à toutes les femmes de la maison, à l'exception de la domestique Chérubine qu'il ne remarque pas, bien qu'elle soit amoureuse de lui. Ensemble, ils demandent à Suzanne d'intervenir auprès de la Comtesse en faveur de Chérubin. Le Comte l'a surpris avec une employée et ils craignent qu'il soit puni. À cet instant, le Comte apparaît. Chérubin se cache. Le Comte harcèle Suzanne et lui offre de l'argent pour une nuit d'amour. Entre alors Basile, le Comte se cache à son tour. Basile provoque Suzanne en étalant les amours de Chérubin. Sous le coup de la jalousie, le Comte surgit de sa cachette, et dans le meli-mélo ambiant, Chérubin lui aussi est découvert. Pour le punir, Le Comte envoie Chérubin à l'armée, mais Figaro le sauve in extremis en usant d'un stratagème.

ACTE 2 : L'APRÈS-MIDI

Suzanne raconte à la Comtesse les harcèlements de la part du Comte. La Comtesse est bouleversée et donne son accord au plan de Figaro destiné à confondre le Comte : une lettre anonyme doit lui parvenir, dans laquelle il est question d'un rendez-vous secret entre la Comtesse et son prétendu amant. En même temps, Suzanne doit accepter une proposition de rendez-vous avec lui. En réalité, c'est Chérubin qui l'attend, vêtu d'une robe.

Suzanne, la Comtesse et Chérubine sont en train de déguiser Chérubin. Au moment où celui-ci, à moitié nu, déclare son amour à la Comtesse, ils sont interrompus par le Comte. Chérubin se cache dans la pièce attenante. Le Comte, qui a déjà pris connaissance de la lettre anonyme, présume la présence d'un amant derrière la porte et tente en vain de la forcer. La Comtesse explique que ce n'est que Suzanne qui essaie une robe de mariage, mais le Comte part chercher des ustensiles de cambriolage et la contraint à venir avec lui. Chérubin se sauve en sautant par la fenêtre et Suzanne se cache dans la pièce attenante. De retour, le Comte force la porte et qui découvrent-t-ils : Suzanne ! L'un comme l'autre, Comte et Comtesse, sont étonnés, le Comte

s'excuse en serrant les dents. Apparaît soudain Figaro, annonçant que tout est prêt pour la fête. Le Comte le soupçonne aussitôt d'être en secret l'amant de la Comtesse, mais Figaro joue l'innocence même. Sur ce, le gardien de maison Antonio rapporte qu'un homme a sauté par la fenêtre de la Comtesse. Figaro affirme avoir été l'homme en question. Lorsque Bartolo et Basile réclament l'application du contrat de dettes de Marcelline, le Comte saisit l'occasion, promet d'examiner le droit matrimonial de Marcelline et repousse le mariage.

ACTE 3 : LE SOIR

Le Comte Almaviva est au comble du bonheur, voyant que Suzanne semble céder à ses avances. Mais son sbire attire son attention sur le double jeu que joue Suzanne. Déçu, le Comte essaie de marier Figaro à Marcelline. Il s'avère alors que Figaro est le fils – que l'on croyait perdu – de Marcelline et Bartolo. Les heureux parents prennent aussitôt parti pour Figaro.

Voyant que l'intrigue de Figaro échoue, la comtesse forge son propre plan et dicte une lettre à Suzanne pour attirer le Comte à un rendez-vous : sous les habits de Suzanne, la Comtesse entend lui asséner une bonne leçon. Suzanne doit remettre la lettre au Comte pendant la fête du soir. C'est là que le Comte découvre Chérubin. Chérubine est là aussi qui fait scandale en demandant le droit d'épouser Chérubin en contrepartie de ses services amoureux.

ACTE 4 : LA NUIT

La Comtesse apparaît, déguisée en Suzanne, Suzanne aussi veut vérifier la fidélité de son bien-aimé. Elle se déguise en Comtesse et attend un présumé amant. Comme toute l'assistance, le Comte tombe dans la supercherie et séduit sa propre épouse. Figaro rage de jalousie. Il maudit toutes les femmes, croyant que Suzanne lui préfère le Comte. Mais reconnaissant soudain la voix de Suzanne sous les habits de la Comtesse, il se met à jouer le jeu. Croyant qu'il voulait courtiser la Comtesse, Suzanne le gifle, ce que Figaro prend pour une preuve d'amour. Ensemble ils font croire au Comte que son épouse, la Comtesse, est l'amant de Figaro. Lorsque, pour finir, la vraie Comtesse lui dévoile les dessous de l'intrigue, il implore son pardon.

L'ESSENTIEL

- En proposant au librettiste Da Ponte une première coopération, Mozart ose s'engager sur un terrain délicat sur le plan politique : un livret inspiré de *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro* de Pierre-Auguste Caron de Beaumarchais. Cette comédie, critique de la haute société, connut sa première représentation à Paris en 1784 après une longue lutte avec la censure.
- L'Empereur Joseph II lui-même interdit la traduction en allemand de la comédie de Beaumarchais à Vienne, mais le succès de *Il barbiere di Siviglia* de Giovanni Paisiello, inspiré de la première partie de la trilogie *Figaro* de Beaumarchais, ouvrit la voie à Mozart et Da Ponte pour leur coopération à trois opéras, à savoir *Le nozze di Figaro*, *Così fan tutte* et *Don Giovanni*.
- *Le nozze di Figaro*, ossia la folle giornata fut créée en six semaines seulement en étroite coopération entre Mozart et Da Ponte, sans que l'on sache vraiment aujourd'hui encore auquel des deux revient la primauté créatrice de telle ou telle idée. L'opéra était déjà quasiment terminé avant même que l'Empereur eût donné son approbation.
- La première représentation de l'opéra eut lieu le 1er mai 1786 au Burgtheater de Vienne. Sous la direction de Mozart et en l'absence de l'Empereur, ce fut un grand succès. Le journal « Wiener Realzeitung » écrivit au sujet de la première une phrase devenue célèbre : « Ce qui de nos jours n'est pas permis d'être dit est chanté. », libre citation de la pièce de Beaumarchais, *Le Barbier de Séville* ou La précaution inutile.
- Mozart exprime avec talent les inégalités de pouvoir entre Comte, Comtesse d'une part et domesticité d'autre part – des airs nobles pour la classe supérieure, en deux mouvements, avec accompagnato introductif et pluralité des sentiments ; des airs plus simples, en un seul mouvement pour les employés du Comte.

- La plus grande part musicale revient à Suzanne. Elle chante deux airs, tous les six duos et intervient dans six ensembles plus larges. Elle est, par ses traits de caractère rusés, sa fine connaissance du genre humain, son sens aigu des réalités, le moteur de l'intrigue.
- 20 minutes, 6 chanteurs et chanteuses, et l'une des meilleures œuvres musicales de Mozart : en finale du deuxième acte, l'intrigue s'amplifie jusqu'au chaos apparemment insoluble et à l'échec de tout ce qui fait l'intrigue, alors que parallèlement le temps semble être comme suspendu magiquement par les malices de composition métriques savamment choisies.
- » Position inférieure « s'entend au sens littéral : Kirill Serebrennikov structure la scène en deux plans. Le plan inférieur : une cave, remplie de lave-linges, planches à repasser, confinée sous un plafond bas. Le plan supérieur : spacieux espace vide à part quelques œuvres d'art, démonstrativement triées sur le volet.
- Chérubin, la personnification d'Éros, un jeune homme, presque encore un teenager, qui s'enflamme et déconcerte tout aussi vite, mais qui est aussi un rival sexuel pour le Comte qui se moque de lui : Kirill Serebrennikov partage ce rôle entre un comédien et une soprane, créant ainsi un nouveau personnage, Chérubine. Ainsi se soustrait-il à la convention qui veut que le rôle de Chérubin soit attribué à un soprane, ce qui demande par trop d'imagination au public – il fait ainsi de Chérubin un rival convaincant. Chérubin n'entend pas, ne parle pas. Son unique arme, y compris l'entier engagement de son corps est : la passion.

KONU

1. PERDE: SABAH

Uzun süredir yanından çalıştığı Kont Almaviva, nişanlısı Figaro ile evlenmeyen hazırlanan Susanna'ya düğün hediyesi olarak evinin bodrum katında bir odayı döşeyerek yatak odası olarak verir. Susanna Figaro'ya Kont'un bu davranışının arkasındaki gerçek nedeni açıklar: Sadece kahyası Basilio ile değil, şahsi uşağıyla kendisine haber göndermiş ve Figaro'yu göndermiş ve Susanna ile birlikte olmak istediğini söylemiştir. Figaro nişanlısını kıskanmaya başlar. Kontun hesaplarını boşa çıkarmak ister ve kafasında bir oyun kurar.

Ev işlerini yöneten hizmetli Marcellina Figaro ile Susanna'nın düğününü engellemek ister. Bunun için Figaro'nun kendisine olan borçlarını kullanıp şantaj yapmayı ve Figaro ile kendisi evlenmeyi planlar.

Sağır uşağı Cherubino evdeki bütün kadınlar için aşk şiirleri kaleme alırken, sadece kendisine sırlıslıklam âşık olan Cherubina'yı aklının kenarından geçirmez. İki birlikte Susanna'ya başvurarak, Kontese Cherubino hakkında iyi şeyler söylemesini rica ederler. Kont Cherubino'yu Barbarina ile yakalamıştır ve şimdi kontun onu cezalandıracağı korkusunu taşımaktadırlar. Tam o sırada Kont içeri girer. Cherubino saklanır. Kont Susanna'yı sıkıştırır ve bir geceyi kendisiyle geçirmesi için para teklif eder. Bu sırada Basilio içeri girer ve Kont da saklanır. Basilio, Susanna'ya Cherubino'nun kendisine âşık olduğunu söyleyerek onu kıskırtmak ister. Kıskanç Kont saklandığı yerden fırlar ve bu karmaşanın içinde Cherubino'nun da orada olduğu fark edilir. Ceza olarak Kont, Cherubino'yu askere gönderir; ancak Figaro bir oyunla onu kurtarır.

2. PERDE: ÖĞLEDEN SONRA

Susanna Kontes'e, Kont'un kendisine yönelik taciz edici davranışları hakkında bilgi verir. Bu yeni haberden sarsılan Kontes, Figaro'nun Kont'u rezil etmek için yaptığı plana onay verir: Kont'a isimsiz bir mektup yazılarak Kontes'in sözde sevgiliyle gizlice buluşacağı söylenecektir. Aynı zamanda Susanna da Kont'un bir randevu davetini kabul ettiğini iletacaktır. Oysa gerçekte bu randevuda onu bekleyen, bir kadın kıyafeti giymiş Cherubino olacaktır.

Susanna, Kontes ve Cherubina hep birlikte Cherubino'ya kadın kıyafeti giydirirler. Cherubino tam Kontese yarı çıplak halde aşkını itiraf edecekken Kont ortaya çıkar. Cherubino yandaki odaya saklanır. Figaro'nun gönderdiği imzasız mektup çoktan Kont'un eline geçmiştir ve kapının ardında bir gizli sevgili olduğundan şüphelenip kapıyı kırmak için uğraşır. Kontes kendisine, kapının arkasındaki kişinin sadece gelinliğini deneyen Susanna olduğunu söyler. Ancak Kont ikna olmaz ve kapıyı açmak için alet getirmek ister. Kontesi de kendisiyle gelmeye zorlar. Cherubina ve Cherubino pencereden atlayarak kendilerini kurtarır ve onların yerine Susanna yan odaya girerek saklanır. Geri dönen Kont kapıyı kırarak içeri girdiğinde gördüğüne

inanamaz: Karşısında gerçekten Susanna durmaktadır! Kont ve Kontes şaşkınlık içindedir ve Kont gönülsüz de olsa özür diler. Figaro düğün için her şeyin hazır olduğunu haber vermek üzere içeri dalar. Kont hemen onun Kontes'in gizli sevgilisi olduğundan şüphelenir, ancak Figaro hiçbir şeyden haberi yokmuş gibi davranır. Tam o sırada hizmetli Antonio pencereden bir adamın atladığını anlatır. Figaro atlayanın kendisi olduğunu iddia eder. Bartolo ve Basilio, Marcellina'ya olan borcunu ödemesi için davacı olduklarını söylerler. Bunu fırsat bilen Kont Marcellina'nın evlenme ehliyetini inceleyeceğini söyleyip düğünü erteler.

3. PERDE: AKŞAM

Susanna'ya yaptığı kur karşısında onun yumuşamaya başladığı kanısına kapılan Kont Almaviva'nın içini sevinç kaplamıştır. Ancak uşağı onu, Susanna'nın kendisine oyun oynadığı konusunda uyarır. Bunun üzerine hayal kırıklığı yaşayan Kont, Figaro'yu Marcellina ile evlendirmeye çalışır. Bu sırada Figaro'nun, Marcellina ve Bartolo'nun kaybettiklerini sandıkları oğulları olduğu ortaya çıkar. Mutlu ebeveynler hemen Figaro'nun tarafını tutar.

Figaro'nun foyası ortaya çıkınca Kontes kendisi bir plan kurmaya karar verir ve Susanna'ya bir mektup yazdırır. Bu, Kont'u randevuya getirmek için ayarladığı yeni bir entrikadır. Susanna kılığına giren Kontes ona bir ders vermek ister. Kont'a mektubu Susanna akşamki şölende verecektir. Kont şölende Cherubino'yu saklandığı yerde bulur. Cherubina ise, Kont'tan daha önce kendisiyle yaşadığı gizli aşka karşılık olarak Cherubino ile evlenmesine izin vermesini isteyince ortalık bu skandalla çalkalanır.

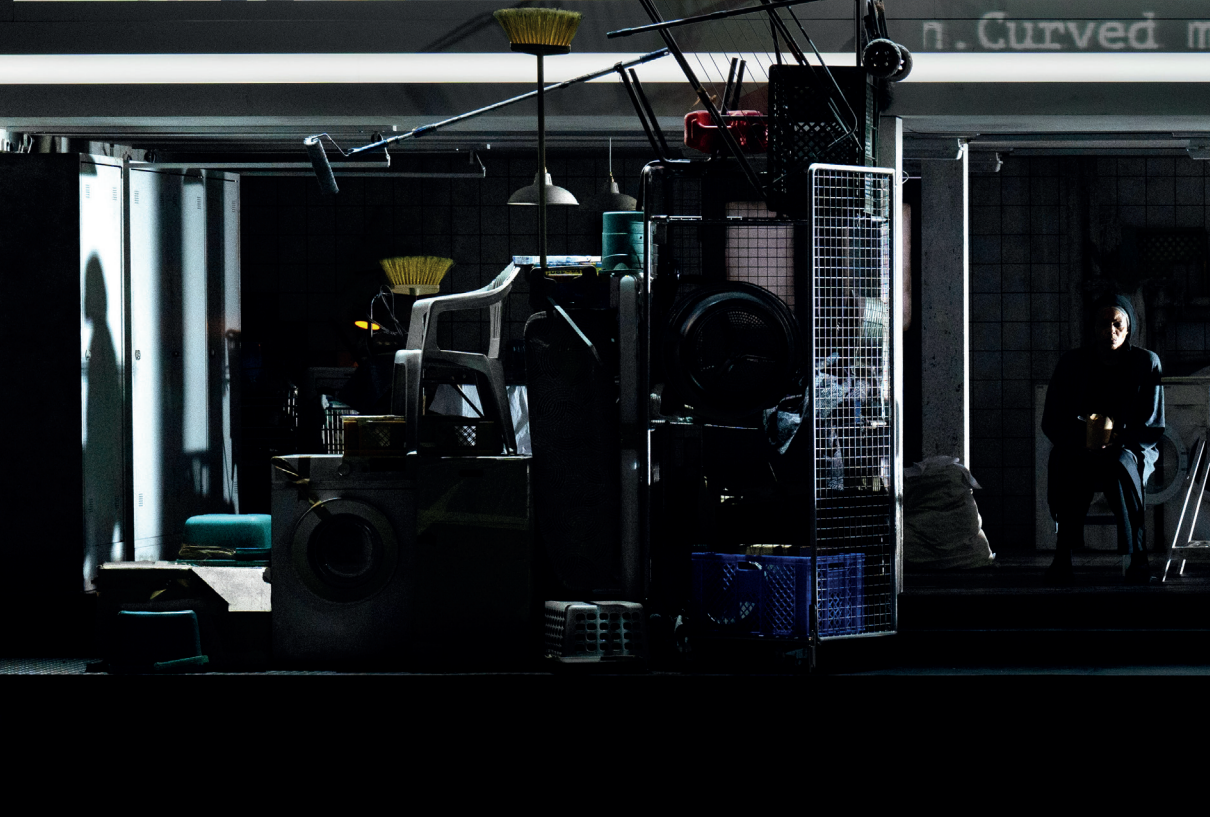
4. PERDE: GECE

Kontes Susanna kılığında ortaya çıkar. Susanna da sevgilisinin sadakatini test etmek istemektedir. O da Kontes kılığına girer ve sözde sevgilisini beklemeye koyulur. Orada bulunan herkes gibi Kont da sahnelenen bu oyuna gelir ve kendi karısını baştan çıkarır. Figaro kıskançlıktan çatlamaaktadır. Susanna'nın kendisinin yerine Kont'u tercih ettiğini sanarak kadınların sadakatsizliğine lanet okur. Ama sonra Kontes kılığındaki Susanna'nın sesini tanır ve bu oyunda kendisine düşen rolü oynamaya karar verir. Onun Kontes'e kur yaptığını sanan Susanna kendisine tokat atmaya başlayınca, Figaro yediği tokatları kendisine duyduğu aşkın kanıtı olduğuna yorar. Öte yandan hep birlikte Kont'u kandırarak, karısının kendisini Figaro ile aldattığına inandırırılar. En sonunda gerçek Kontes ona gerçekleri anlatınca kendisini bağışlaması için ayaklarına kapanır.

ÖZET BİLGİ

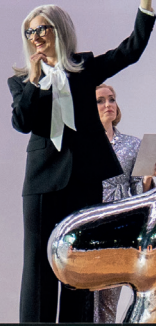
- Mozart'ın ortak çalışma konusunda librettist Lorenzo Da Ponte'ye yaptığı ilk öneri Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais'nin *La Folle Journée, ou Le Mariage de Figaro*'su oldu. Bu aynı zamanda siyasi açıdan mayınlı alanlara girmek anlamına geliyordu. Yönetici sınıfı eleştiren bu komedi, sansüre karşı verilen uzun süreli bir mücadelenin ardından ilk kez 1784'te Paris'te sahnelendi.
- Beaumarchais'nin komedisinin Almanca çevirisinin Viyana'da sahnelenmesini bizzat İmparator II. Joseph yasakladı, ancak Giovanni Paisiello'nun Beaumarchais'nin *Figaro* üçlemesinin ilk bölümüne dayanan *Il barbiere di Siviglia*'sının kazandığı başarı, Mozart ve Da Ponte'nin ortaklaşa yazdıkları üç operanın ilkinin yazmalarının yolunu açtı: *Le nozze di Figaro, Così fan tutte* ve *Don Giovanni*.
- *Le nozze di Figaro*, ossia la folle giornata, Mozart ve Da Ponte'nin çok yakın iş birliği içinde sadece altı haftada yaratıldı, ancak bugün hangi fikrin kimden çıktığını söylemek neredeyse imkânsız. İmparator'un izni alındığında opera hemen hemen tamamlanmıştı.
- Operanın prömiyeri 1 Mayıs 1786'da Viyana'daki Burgtheater'da yapıldı. Mozart'ın yönetiminde ve İmparator'un olmadığı bir ortamda opera büyük bir başarı kazandı. »Wiener Realzeitung« prömiyerle ilgili yazıda şu ünlü cümleyle yer verdi: »Günümüzde söylenmesine izin verilmeyen şeyler şarkıyla söyleniyor«. Bu cümle, Beaumarchais'nin *Le Barbier de Séville* ou *La précaution inutile* adlı eserinden uyarlanan bir alıntıydı.
- Mozart burada sanatın gücünü kullanarak, Kont, Kontes ve hizmetkârlar arasındaki derin güç farkını ustalıklı ifade eder. Üst katmanlar için iki bölümden oluşan soylu ve yüce bir arya tarzı kullanılır ve girişteki *accompagnato* ile karmaşık duygular tasvir edilir; Kont'un tüm çalışanları içinse daha basit, tek bölümlü aryalar kullanılır.
- Müziğin büyük bölümü, iki arya ile altı düetin tümünü seslendiren, ayrıca altı büyük grupta yer alan Susanna'nın payına düşer. Kurnaz karakter özellikleri, insan doğası hakkındaki bilgisi ve hayata karşı gerçekçi tutumu onu olay örgüsünün arkasındaki itici güç haline getirir.

- 20 dakika, 6 şarkıcı ve Mozart'ın en iyi müzik eserlerinden biri: İkinci perdenin finalinde, olay örgüsü ilk bakışta çözümlenmesi imkansız bir karmaşaya yol açar ve tüm entrikaların başarısızlığa uğramasında doruk noktasına ulaşır. Ancak aynı anda, ustaca yerleştirilmiş metrik kompozisyon vuruşlarıyla ortaya çıkarılan görüntüde adeta zaman durmuş gibidir.
- »Alt katman« kelimenin tam anlamıyla gözler önüne seriliyor: Kirill Serebrennikov sahneyi iki seviyeye ayırarak kurguluyor. Alt kat, çamaşır makineleri ve ütü masalarıyla tıka basa dolu ve alçak bir tavanla boğulmuş bir bodrum katı. Üst kat ise ferah, birkaç gösterişli sanat eseri dışında hiçbir eşyanın olmadığı boş bir mekan.
- Cherubino, Eros'un vücut bulmuş hali, neredeyse henüz ergenlikten çıkmamış, şıpsevdi ve çabucak kafası karışan genç bir adamdır. Buna rağmen yine de kendisiyle alay eden Kont için cinsellik açısından bir rakiptir: Kirill Serebrennikov bu rolü bir aktör ve bir (kadın) soprano arasında paylaştırarak Cherubina adında yeni bir karakter yaratıyor. Bunu yaparken, seyirciden çok fazla hayal gücü talep eden Cherubino'yu bir (erkek) sopranoyla canlandıran opera geleneğini aşıyor ve böylece Cherubino'yu inandırıcı bir rakibe dönüştürüyor. Cherubino sağır ve dilsizdir. Tüm vücudunu kullanarak sergilediği tutku, tek silahıdır.



apher für unsere fortv

Capitalism kills love



love so

mirrors, distorting reflections and reali



IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin @Schillertheater
Dramaturgie
Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking

Generalmusikdirektor

James Gaffigan

Redaktion

Julia Jordà Stoppelhaar, Daniil Orlov, Rieke Nuber (Mitarbeit)

Fotos

Monika Rittershaus

Layoutkonzept

www.STUDIO.jetzt Berlin

Gestaltung

Hanka Biebl

Lektorat

Theresa Rose, Jakob Robert Schepers

Druck

Druckhaus Sportflieger

Premiere am 27. April 2024

Musikalische Leitung

James Gaffigan

Inszenierung /

Bühnenbild / Kostüme

Kirill Serebrennikov

Co-Bühnenbild

Olga Pavlyuk

Co-Kostümbild

Tatyana Dolmatovskaya

Choreographie

Evgeny Kulagin

Dramaturgie

Julia Jordà Stoppelhaar, Daniil Orlov

Chöre

Jean-Christophe Charron

Licht

Olaf Freese

Video

Ilya Shagalov

Quellen

Das Gespräch mit Kirill Serebrennikov führte Daniil Orlov. Das Gespräch mit James Gaffigan führte Julia Jordà Stoppelhaar. Der Artikel von Julia Jordà Stoppelhaar ist ein Originalbeitrag für dieses Programmheft. Die Handlung stammt von Rieke Nuber. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Anne-Marie Geyer (Französisch) und Mehmet Çallı (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Nadja Mchantaf, Georgy Kudrenko, Hubert Zapiór, Nikita Kukushkin, Penny Sofroniadou, Komparserie der Komischen Oper Berlin

S. 5: Penny Sofroniadou, Georgy Kudrenko

S. 10–11: Peter Lobert, Karolina Gumos, Nadja Mchantaf, Penny Sofroniadou, Tommaso Barea, Nikita Elenev, Rosalind Baffoe-Neef, Komparserie der Komischen Oper Berlin

S. 17: Nikita Kukushkin, Hubert Zapiór

S. 18–19: Penny Sofroniadou, Susan Zarrabi, Nadja Mchantaf, Georgy Kudrenko

S. 24–25: Nikita Kukushkin, Nadja Mchantaf, Hubert Zapiór

S. 32–33: Tommaso Barea, Penny Sofroniadou

S. 46–47: Tijn Favayts, Susan Zarrabi, Penny Sofroniadou, Johannes Dunz, Karolina Gumos, Rosalind Baffoe-Neef, Komparserie der Komischen Oper Berlin

(Fotos von der Klavierhauptprobe am 18. April 2024)



**KULTUR.
GEHÖRT.
GEFUNKT.**

**DEINE OHREN WERDEN
AUGEN MACHEN.**

rbb / KULTUR

Fünf Euro sparen



... mit der Berliner Sparkasse

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabbatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabbatt)



Berliner
Sparkasse



DER NEUESTE DESIGNKLASSIKER.

Eröffnet neue Perspektiven. Das neue CLE Cabriolet.

Entdecken Sie zeitlose Eleganz und Dynamik durch besondere Design-Highlights wie rahmenlose Türen, kraftvolle Powerdomes oder die neu gestaltete Front.

Erleben Sie es selbst bei Ihrer Mercedes-Benz Niederlassung Berlin.



Mercedes-Benz

Anbieter: Mercedes-Benz AG, Mercedesstraße 120, 70372 Stuttgart

Partner vor Ort: Mercedes-Benz AG Niederlassung Berlin

Salzufer 1 · Seeburger Straße 27 · Rhinstraße 120 · Holzhauser Straße 11 · Daimlerstraße 165 · Körnerstraße 50-51
Alt-Buch 72 · Blankenburger Straße 85-105 · Hans-Grade-Allee 61, Schönefeld · Adolf-Rohrbach-Straße 2, Ludwigsfelde

E-Mail: vertrieb.berlin@mercedes-benz.com · Tel.: 030-3901-2000

<http://www.berlin.mercedes-benz.de>

Komische
OPER
BERLIN •

