



Gioachino Rossini

DER BARBIER VON SEVILLA



DER BARBIER VON SEVILLA

Il barbiere di Siviglia

Komische Oper in zwei Akten
von Cesare Sterbini
Musik von Gioachino Rossini

Deutsche Übertragung von Günther Rennert
unter Benutzung der Übertragung von Ignaz Kollmann

Regie	Barbara Schöne
Musikalische Leitung	Attilio Tomasello
Ausstattung	Jeannine Cleemen
Choreinstudierung	Maro Rica
Lichtdesign	John Gilmore
Dramaturgie · Übertitel	Christoph Nieder
Regieassistentz · Abendspilleitung	Antonia Neppel
Inspizienz	Lukas Christoph Schergaut

Bühnenmaterial Casa Ricordi Srl. Milano.

Vertreten durch G. Ricordi & Co. Bühnen- und Musikverlag
GmbH, Berlin



Graf Almaviva
Bartolo, Doktor der Medizin
Rosina,
dessen reiches Mündel
Figaro, Barbier
Basilio, Rosinas Musiklehrer
Marcellina
Fiorillo, Amavivas Diener
Offizier · Notar
Ambrogio

Inkyu Park
Frank Blees · Hans Gröning
Lindsay Funchal · Kirsten Scott
Beomseok Choi · Angus Simmons
Gregor Roskwitalski
Heain Youn · Lara Gloria Graf
Frank Unger
Stefanie Metzler

Mittelsächsische Philharmonie
Cembalo: Bennet Eicke

PREMIERE FREIBERG 25.11.2023

PREMIERE DÖBELN 16.12.2023

Aufführungsdauer: ca.3 Stunden
Pause nach dem 1.Akt

Technische Leitung Wolfram Flemming · **Produktionsleitung** Mario Moranz
Bühnenmeister Johannes Berger · **Beleuchtung** John Gilmore · Nikola
Marinkov · **Ton** Thomas Fiedler · **Requisite** Kerstin Böttcher · Jana Thierfelder
Maske Marion Erler · Kirstin Pieper · **Gewandmeisterei** Katharina Jacob · **Mal-**
saal Wolf-Dieter Günther · **Tischlerei** Carsten Dietrich · **Schlosserei** Tilo Müller

Es wird darauf hingewiesen, dass aus urheberrechtlichen Gründen Foto-,
Ton- und Videoaufnahmen während der Vorstellung nicht gestattet sind.

Das Döbelner Theater ist mit einer Ringschleifenanlage ausgestattet.
Besucher mit einem Hörgerät können im Parkett den Ton über ihr eigenes Hör-
gerät empfangen.



1 HANDLUNG

1. Akt

Graf Almaviva will die junge Rosina erobern. Sie lebt im Haus ihres Vormunds Dr. Bartolo, der sie heiraten will, zugleich aber ein Verhältnis mit seiner Haushälterin Marcellina unterhält. Fiorillo, der Diener des Grafen, hat eine Gruppe von Musikanten engagiert, die vor dem Fenster Rosinas ein Ständchen bringen. Da der Graf als berüchtigter Verführer bekannt ist, gibt er sich als romantischer Liebhaber „Lindoro“ aus; Rosina, die von Bartolo eifersüchtig bewacht wird, verliebt sich zum ersten Mal. Figaro, der Barbier von Sevilla, unterstützt die Pläne des Grafen, der sich das einiges kosten lässt. Figaro selbst hält sich für ebenso klug wie unverzichtbar: Ob als Friseur, Heiratsvermittler oder Tierarzt – jeder braucht ihn. Dem Grafen schlägt er vor, als betrunkenen Soldat mit einem Einquartierungsbefehl ins Haus Bartolos einzuziehen – so könne er Rosina näherkommen. Zunächst aber versuchen Rosina und der Graf, sich mit Hilfe Figaros brieflich zu verabreden. Bartolos Freund Basilio warnt ihn – der Graf sei in der Nähe. Bartolo will deshalb seine Eheschließung mit Rosina beschleunigen, und Basilio bietet sich an, den Grafen zu verleumden. Der Graf alias „Lindoro“ verschafft sich als „betrunkenen Soldat“ Einlass, er und Rosina kommen erstmals zusammen. Auf dem Höhepunkt des Tumultes erscheint auch noch die „Stadtwa- che“ – wieder von Fiorillo im Auftrag des Grafen engagiert.

Pause

2. Akt

Figaro hat eine neue Idee für den Grafen: Natürlich wieder verkleidet soll er als Vertretung des angeblich erkrankten Basilio Rosina Musikunterricht geben. Um Bartolos Vertrauen zu gewinnen, gibt der Musiklehrer ihm das Briefchen, das Rosina „Lindoro“ geschrieben hatte. Bartolo schläft ein, musizierend kommen sich die Liebenden näher. Während der Graf seine

1 HANDLUNG

Eroberung abschließen will, erwartet Rosina ein Heiratsversprechen. Überraschend erscheint Basilio – der Schwindel des falschen Musiklehrers droht aufzufliegen. Nachdem der Graf ihm ein gutes Trinkgeld gegeben hat, verschwindet der Intrigant. Figaro versucht Bartolo abzulenken und plant mit dem Grafen und Rosina die Entführung des Mädchens. Bartolo aber hat das mitbekommen und zeigt Rosina das von ihr an Lindoro geschriebene Briefchen, dessen Weitergabe die Unehrllichkeit des Geliebten beweise: In Wahrheit wolle er sie nur in die Arme des Grafen treiben. Rosina ist verzweifelt und beschließt, nun doch Bartolo zu heiraten – der lässt schnell einen Notar rufen. Als Rosina sich weigert, „Lindoro“ zu folgen, enthüllt der seine wahre Identität: Er selbst ist der Graf. Basilio erscheint mit einem Notar, um Bartolos Trauung schnellstmöglich zu vollziehen. Obwohl Almaviva von den ständigen Störungen seiner Verführungskünste ziemlich entnervt ist, will er sein Eheversprechen halten, übernimmt die Rolle des Bräutigams und heiratet die inzwischen auch desillusionierte Rosina.



2 STENDHAL WIE EINE OPER ENTSTEHT

Die italienischen Theater funktionieren folgendermaßen:

Ein Unternehmer, ein reicher Patrizier übernimmt die Leitung des Theaters der Stadt; er bildet eine Truppe, die immer aus der prima donna, dem Tenor, dem basso cantante, dem basso buffo, einer zweiten Sängerin und einem weiteren Buffo zusammengesetzt ist. Der Impresario engagiert einen Maestro (Komponisten), der ihm eine neue Oper schreibt und dabei die Arien nach den Stimmen der Personen einrichtet, die sie singen sollen. Der Impresario kauft ferner das in Versen geschriebene Textbuch (Libretto). Und der Impresario verliebt sich in die Primadonna. Das ganze Städtchen ist sehr neugierig, ob er sich mit ihr am Arm in der Öffentlichkeit zeigt.

Die so organisierte Truppe gibt nun nach einem Monat burlesker Intrigen, die das Gesprächsthema der Gegend waren, endlich ihre erste Vorstellung. Diese prima recita ist das größte



öffentliche Ereignis des Städtchens. Auf diese erste Vorstellung folgen, wenn sie nicht durch einen Skandal unterbrochen wird, gewöhnlich zwanzig oder dreißig weitere, wonach sich die Truppe dann wieder zerstreut.

Nach dieser kurzen Beschreibung der Theaterbräuche kann der Leser sich sofort ein Bild von dem einzigartigen Leben machen, das Rossini zwischen 1810 und 1816 führte. Er bereiste nach und nach alle Städte Italiens und hielt sich in jeder Stadt zwei oder drei Monate auf. Bei seiner Ankunft wurde er überall von den dilettanti der Gegend empfangen, gefördert, in den Himmel gehoben; die ersten vierzehn bis zwanzig Tage verstrichen mit Abendessen und Achselzucken über die Albernheit des Libretto.

Nach vierzehn Tagen oder drei Wochen unsoliden Lebenswandels fängt Rossini an, die Einladungen zu Dinern und musikalischen Soireen auszuschlagen, und er behauptet, er müsse sich ernsthaft damit befassen, die Stimmen seiner Sänger zu studieren. Er läßt sie zum Klavier singen und sieht sich oft genötigt, die schönsten musikalischen Einfälle der Welt zu verstümmeln, weil der Tenor die Note nicht singen kann, die er gebrauche hätte, oder weil die Primadonna beim Übergang von dieser in jene Tonart immer falsch singt. Drei Wochen vor der Erstaufführung, wenn er die Stimmen seiner Sänger genau kennt, beginnt Rossini endlich zu schreiben.

Komponieren ist nicht anstrengend, sagt Rossini; das Langweilige ist das Proben. In diesem traurigen Augenblick erleidet der arme Maestro die Qual, hören zu müssen, wie seine schönsten Ideen, seine glänzendsten oder lieblichsten Kantilenen in allen Tonarten der menschlichen Stimme entstellt werden. Da hat man allen Grund, sich selbst auszupfeifen, sagt Rossini. Traurig verläßt er die Proben, er findet abscheulich, was ihm am Abend zuvor noch sehr gut gefiel.

Stendhal: Rossini. Frankfurt/Main 1988

3 HEINRICH HEINE OPERA BUFFA

Es war ein echt italienisches Musikstück, aus irgendeiner beliebten Opera Buffa, jener wundersamen Gattung, die dem Humor den freiesten Spielraum gewährt, und worin er sich all seiner springenden Lust, seiner tollen Empfinderei, seiner lachenden Wehmut, und seiner lebenssüchtigen Todesbegeisterung überlassen kann. Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im *Barbier von Sevilla* am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts Anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedeckst, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt!

Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Küssen zu drohendem Ingrimme überschnappen. Das ist der esoterische Sinn der Opera Buffa.

Die exoterische Schildwache, in deren Gegenwart sie gesungen und dargestellt wird, ahnt nimmermehr die Bedeutung dieser heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien, worunter der Italiener seine tödlichsten Befreiungsgedanken verbirgt. Das ist halb närrisches Zeug, sagt die exoterische Schildwache, und es ist gut, dass sie nichts

merkt. Denn sonst würde der Impresario mitsamt der Prima Donna und dem Primo Uomo bald jene Bretter betreten, die eine Festung bedeuten; es würde eine Untersuchungskommission niedergesetzt werden, alle staatsgefährliche Triller und revolutionärrische Koloraturen kämen zu Protokoll, man würde eine Menge Arlekine, die in weiteren Verzweigungen verbrecherischer Umtriebe verwickelt sind, auch den Tartaglia, den Brighella, sogar den alten bedächtigen Pantalon arretieren, dem Dottore von Bologna würde man die Papiere versiegeln, er selbst würde sich in noch größeren Verdacht hineinschnattern, und Columbine müsste sich, über dieses Familienunglück, die Augen rot weinen. Ich denke aber, dass solches Unglück noch nicht über diese guten Leute hereinbrechen wird, indem die italienischen Demagogen pffiffer sind als die armen Deutschen, die, Ähnliches beabsichtigend, sich als schwarze Narren mit schwarzen Narrenkappen verummumt hatten, aber so auffallend trübselig aussahen und bei ihren gründlichen Narrensprüngen, die sie Turnen nannten, sich so gefährlich anstellten und so ernsthafte Gesichter schnitten, dass die Regierungen endlich aufmerksam werden und sie einstecken mussten.

Heinrich Heine: Reisebilder. Dritter Teil. Reise von München nach Genua. Frankfurt/Main 1981







4 FIGARO HIER – FIGARO DA

„Figaro“ ist eine Erfindung des gelehrten Uhrmachers, Abenteurers, Geheimagenten, Spekulanten und Literaten Pierre Augustin Caron de Beaumarchais (1732-1799) – eine Erklärung führt den bis dahin unbekannt Namen auf den des Autors selbst zurück, als Ableitung von „Fils caron“, Sohn des Caron. Die Theaterfigur wurde so populär, dass ihr Name heute zum Synonym für Barbier, Friseur geworden ist.

Beaumarchais hat die Geschichte Figaros, mal gehorsamer, mal aufmüpfiger Diener des Grafen Almaviva, voller Selbstbewusstsein und voller Pläne – die meistens schiefgehen! – in zwei weiteren Theaterstücken nach dem *Barbier von Sevilla* (1775) fortgesetzt: *Die Hochzeit des Figaro* (1784) und *Die schuldige Mutter* (1792). Der erste Teil ist heute vor allem durch die Oper Rossinis bekannt; das erfolgreiche Theaterstück von Beaumarchais war aber bereits 1782 auch in der Vertonung von Giovanni Paisiello ein Opernerfolg, und im gleichen Jahr 1816 wie Rossini brachte Hofkapellmeister Francesco Morlacchi einen *Barbiere di Siviglia* auf die Dresdner Opernbühne.



Die *Hochzeit des Figaro* wurde durch Mozarts Oper (1786) unsterblich. Rosina, aufgestiegen zur Gräfin, ist in ihrer Ehe nicht besonders glücklich; und Figaro wird vom Gehilfen zum Rivalen des Grafen, der seiner Braut Susanna nachstellt und deshalb die Hochzeit der Bediensteten verhindern will. Auch Bartolo, Basilio und Marcellina treten wieder auf, und es stellt sich heraus, dass Figaro der uneheliche Sohn von Bartolo und Marcellina ist. Während nach heutigen Besetzungskonventionen Graf Almaviva im *Barbier* als jugendlicher Liebhaber von einem Tenor, bei Mozart dagegen als etwas älterer Machtmensch von einem Bariton gesungen wird, hatte Rossinis Uraufführungsgraf, der berühmte Tenor Manuel García, auch den Mozart-Grafen in seinem Repertoire.

Zwanzig Jahre nach *Figaros Hochzeit* leben die Almavivas im letzten Teil von Beaumarchais' Dramentrilogie immer noch im eigenen Schloss, jetzt aber im revolutionären Paris. Die Gräfin ist die „schuldige Mutter“, die dem inzwischen gefallenen Cherubino einen unehelichen Sohn geboren hat – der verliebt ist in eine uneheliche Tochter des Grafen. Figaro versucht die Familie vor einem „zweiten Tartuffe“ zu schützen, der sich bei Almavivas eingenistet hat.

Aber auch andere Autoren spannen die Geschichte des umtriebigen Barbiers fort: Honoré-Antoine Richaud Martelly schrieb 1795 *Die beiden Figaro*, eine Komödie, die 1826 von Saverio Mercadante vertont wurde und in der Cherubino sich als Figaro verkleidet, um in einer Intrige seine Ehe mit der Tochter des Grafenpaares durchzusetzen. Und 1963 brachte Giselher Klebe die Oper *Figaro lässt sich scheiden* nach dem gleichnamigen Theaterstück *Ödon von Horvaths* (1937) auf die Bühne, in dem Graf und Gräfin, Figaro und Susanna vor der Revolution ins Exil fliehen. Die geschiedene Susanna findet eine Anstellung beim Cafébesitzer Cherubino; die Gräfin stirbt, Figaro betreut den alten Grafen, bevor er sich mit Susanna wieder versöhnt.

5 REGISSEURIN BARBARA SCHÖNE UND AUSSTATTERIN JEANNINE CLEEMEN IM GESPRÄCH

Der *Barbier von Sevilla* steht in der Tradition der „Commedia dell’arte“, während die Figuren später in der *Hochzeit des Figaro* zu psychologisch differenzierten Charakteren werden?

BS: Für mich war genau das der Ausgangspunkt. Während in Rossinis *Barbier* alle Charaktere wie Scherenschnitte auf typische „Klischees“ aus der Tradition der Commedia dell’arte reduziert sind, finden sich in Mozarts Fortsetzung der Beaumarchais-Vorlage bereits romantische Züge der Melancholie und menschlichen Psyche und ihrer Probleme wieder. Mein Ziel war es, bereits im *Barbier von Sevilla* diese Figuren vorzubereiten. Warum scheitert zum Beispiel die Ehe zwischen dem Grafen Almaviva und Rosina, warum tritt Figaro in den Dienst des Grafen und seiner Gattin, warum leben Marcellina und Bartolo später am Hofe des Grafen – das waren für mich zentrale Fragen.

Der *Barbier* lebt vom Tempo der aufeinanderfolgenden Ereignisse. Daher steht er für mich als Symbol eines alltäglichen Lebens, das man versucht zu planen und das sich stets durch unerwartete Ereignisse verändert und im Wandel befindet. Es geht bereits hier um Liebe und Hoffnungen auf eine glückliche Zukunft, um Erwartungen an das Leben als erwachsener Mensch, um Träume und Sehnsüchte und in meiner Version eben auch um die Enttäuschungen und den Verrat am Herzen, der zum Erwachsenwerden leider auch manchmal dazugehört. Wie rosarot und naiv stürzen wir uns als Teenager hormongesteuert in eine erste Liebe und wie schmerzvoll kann ein erster Liebeskummer sein? Wie missverstanden und eingeschränkt stecken wir im Konflikt mit der Erziehergeneration fest und missachten jeglichen Rat und Vorsicht, bis wir das erste Mal selbst stolpern und im Leben eine Enttäuschung erfahren?



Wie drücken sich die Charaktere in den Kostümen aus?

JC: Die Figuren der Commedia dell'arte zeigen einen Querschnitt durch die Gesellschaft und bieten daher auch für uns die Möglichkeit, alle denkbaren sozialen Konflikte darzustellen. Bartolo trägt seinen Reichtum oder das was ihm davon geblieben ist offen zur Schau, er ist in seinem Kostüm ganz dem Rokoko verschrieben und reichlich mit Spitze verziert. Die Kostüme der anderen Figuren variieren entsprechend ihrer Charaktere und brechen mit Herkömmlichem. So begegnen sich in den Kostümen von Rosina und Almoviva historische Elemente des Rokoko und moderne Garderobe. Rosinas Kleid spiegelt die Rebellion der Jugend, sie hat sich ihr Rokokokleid provokant gekürzt und trägt heutige Accessoires. Graf Almoviva kleidet sich als Verführer extravagant zwischen Rokoko und Bikerstil. Der eitle Figaro kombiniert einen Anzug aus Hose und Bolero in auffälligem barocken Blumenmuster und verspieltem Rüschenvolant.



Neben Rosina gibt es eine zweite Frau im *Barbier* – die Dienerin Marcellina, auch Lehrerin und Erzieherin von Rosina. Bei Euch ist sie fast von Beginn an mit auf der Bühne?

BS: Ja, das ist sie. Im *Barbier* zeigt sich eine von Männern bestimmte Welt. Es gibt sechs männliche Solisten und ausschließlich Herrenchor und nur zwei weibliche Rollen. Allein das zeigt, unter welchen Bedingungen ein junges Mädchen eine Ehe mit dem alten griesgrämigen Vormund eingehen muss. Und die zweite weibliche Rolle ist eine dienende Frauenfigur, die im Hause Bartolos nur eine Randerscheinung bleibt, auch musikalisch. Das darf natürlich nicht unkommentiert in unserer heutigen Zeit bleiben. Da sich die Haushälterin Marcellina in Mozarts *Figaro* als Mutter Figaros entpuppt und Bartolo als dessen Vater, war für mich schnell klar, dass ich diese Vorgeschichte der beiden unbedingt erzählen will.

Insofern habe ich die amourösen Anwandlungen dieser Figur genutzt und sie schwanger gezeigt. Wieder ist ein Kind „pas-siert“ und sie steht vor dem Problem, wie sie als unverheiratete Frau in dieser Zeit ein Kind großziehen soll.

Laut Textbuch gibt es im Barbier zwei unveränderliche, feste Spielorte: Straße vor dem Haus Dr. Bartolos und Zimmer im Haus Dr. Bartolos. Unsere Bühne ist dagegen sehr beweglich?

JC: Der Raum ist ständig in Bewegung und spielt mit Irritationen aufgrund der Veränderungen. Wir spielen in einem abstrakten Raum mit Farben und mit Enge und Weite, mit Außen- und Innenräumen und mit Surrealem. Manchmal wirkt er wie ein geträumter Raum und im nächsten Moment wieder sehr real. Es gibt Wege durch den Raum und Ausweglosigkeit, ein Aus- und Einsperren.



UJP

Steuerberatungs- gesellschaft mbH

Neben der allgemeinen Steuerberatung sowie Erstellung von Finanzbuchhaltungen, Jahresabschlüssen, Steuererklärungen und Lohnbuchhaltungen haben wir folgende Tätigkeitsschwerpunkte:

- Steuerplanung
- Steuerbelastungsvergleiche
- Unternehmensnachfolgeregelungen
- Unternehmensbewertungen
- Unternehmensumwandlungen



Platz der Oktoberopfer 1A
09599 Freiberg

Telefon: 03731/39710
03731/39730

E-mail: ujp@ujp-freiberg.de

Telefax: 03731/397130
03731/397330



Rats-Apotheke

Apothekerin K. Herfert-Groß e.K.

Ihre Apotheke vor Ort

Immer gut beraten

Obermarkt 23
09599 Freiberg

Tel. 0 37 31 / 2 23 01

IMPRESSUM

Herausgeber Mittelsächsische Theater und Philharmonie gGmbH

Adresse Borngasse 1, 09599 Freiberg · Spielzeit 2023|2024 · Intendant Sergio Raonic Lukovic · Geschäftsführer Dr. Hans Peter Ickrath · Aufsichtsratsvorsitzender Dirk Neubauer · Texte und Redaktion Dr. Christoph Nieder · Probenfotos Detlev Müller Gestaltung Christian Heydenreich · Satz Sophie Welsh · Druck Druckerei Gutermuth, Grünhainichen · Redaktionsschluss 21.11.2023

Gefördert vom Kulturraum Erzgebirge-Mittelsachsen

Alle Angaben ohne Gewähr · Änderungen vorbehalten

www.mittelsaechsisches-theater.de



FARBSYNDROM TATTOO STUDIO
RUDOLF BREITSCHIED STR. 1
04720 DÖBELN

Erwecken Sie Ihre Schönheit
zum Dauerhaften Glanz!

Nie wieder ständiges Nachschminken!
Entdecken Sie die Magie des
Permanent Make-ups und genießen
Sie jeden Tag einen makellosen Look.

Vereinbaren Sie noch heute Ihr
persönliches Beratungsgespräch
und erleben Sie, wie Permanent
Make-up Ihren Alltag
revolutionieren kann.

Warten Sie nicht auf den perfekten
Moment, schaffen Sie ihn!

Artist: **Sindy Bernhard**
Tel: **0162 2114990**
Mail: **sindy@farbsyndrom.de**



Und der
Lästerzungen Spitzen
zwischen drein mit
Feuerblitzen!

