

# Der Barbier von Sevilla Oper

Der Barbier von Sevilla

---

Il barbiere di Siviglia

---

Commedia in zwei Akten von Gioachino Rossini

---

Text von Cesare Sterbini nach <Le barbiere de Séville>  
von Pierre Augustin Caron de Beaumarchais

---

Bearbeitung für Kammerensemble von Alexander Krampe

---

2 Stunden 30 Minuten mit einer Pause

---

In italiano

Mit deutschen Übertiteln

With English surtitles

---

Graf Almaviva – Ronan Caillet\*

Bartolo – Diego Savini

Rosina – Nataliia Kukhar\*

Figaro – Kyu Choi\*

Basilio – Jasin Rammal-Rykała\*

Berta – Inna Fedorii\*

Fiorello / Offizier – Vinicius Costa da Silva\*\*

Puppenspiel – Stephan Eberhard

---

\* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

\*\* Student der Musik-Akademie Basel

---

Herrenchor des Theater Basel

Statisterie des Theater Basel

Instrumentalensemble der Hochschule für Musik,  
Klassik FHNW

Flöte – Emma Muñoz López  
Oboe – Adèle Bagein  
Klarinette – Thomas Byka  
Fagott – Francesco Giussani  
Horn – Violette Goury, Fabienne Lehmann  
Gitarre – Simon Vander Plaetse  
Perkussion – Rubén Bañuelos Preciado  
Violine – Rintaro Yano (Konzertmeister),  
Émile Delange, Sibylle Deleau  
Viola – María Luisa Sopeña Ibáñez  
Violoncello – Nadzeya Kurzava  
Kontrabass – Sándor Rinkó

---

Musikalische Leitung / Hammerklavier – Hélio Vida  
Inszenierung – Nikolaus Habjan  
Bühne – Jakob Brossmann  
Bühnenbildmitarbeit – Marlene Lübke-Ahrens  
Kostüme – Denise Heschl  
Kostümmitarbeit – Jorina Stecher  
Lichtdesign – Vassilios Chassapakis  
Chorleitung – Michael Clark  
Dramaturgie – Meret Kündig, Roman Reeger  
Leiter der musikalischen Abteilung – Thomas Wise  
Studienleitung – Hélio Vida  
Pianist\*in / Coach – Iryna Krasnovska, Leonid Maximov  
Puppencoach – Manuela Linshalm  
Regieassistenz / Abendspielleitung – Philomena Grütter  
Kostümassistenz – Anne Hälg  
Bühnenbildassistenz – Romy Rexheuser  
Bühnenbildhospitantin – Nicole Weilenmann  
Inspizienz – Martin Buck  
Übertitelung – Lea Vaterlaus

Technischer Direktor – Joachim Scholz  
Technischer Leiter Schauspielhaus – Carsten Lipsius  
Bühnenmeister – Andreas Müller  
Leitung der Beleuchtung – Roland Edrich  
Beleuchtungsmeister – Vassilios Chassapakis  
Leitung Tonabteilung – Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen  
Ton – Ralf Holtmann, Christoph Stürchler  
Video – Calvin Lubowski  
Leitung Möbel / Tapezierer – Marc Schmitt  
Leitung Requisite / Pyrotechnik – Mirjam Scheerer  
Requisite – Valentin Fischer, Manfred Schmidt,  
Regina Schweitzer  
Leitung Bühnenelektrik – Stefan Möller

---

Werkstätten- / Produktionsleitung – René Matern,  
Oliver Sturm, Gregor Janson  
Leitung Schreinerei – Markus Jeger, Stv. Martin Jeger  
Leitung Schlosserei – Joel Schwob, Stv. Tobias Schwob  
Leitung Malsaal – Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel  
Leitung Bühnenbildatelier – Marion Menziger

---

Leitung Kostümabteilung – Karin Schmitz, Stv. Anna Huber  
Gewandmeister Damen – Mirjam von Plehwe,  
Stv. Gundula Hartwig, Antje Reichert  
Gewandmeister Herren – Ralph Kudler, Stv. Eva-Maria Akeret  
Kostümbearbeitung / Hüte – Rosina Plomaritis-Barth,  
Liliana Ercolani  
Kostümfundus – Murielle Véya, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin  
Ankleidedienst – Adrienne Crettenand, Isabelle Schindler  
Leitung Maske – Elisabeth Dillinger-Schwarz  
Maske – Carmen Fahrner, Yara Rapold  
Orchesterwart – Robert Keller

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen  
Werkstätten hergestellt.

---

Uraufführung am 20. Februar 1816 Rom, Teatro Argentina

---

Premiere der Neuproduktion am 8. Mai 2022  
Theater Basel, Schauspielhaus

---

Mit freundlicher Unterstützung durch Julius Bär und Hiag.







# Handlung

## I. Akt

Graf Almaviva singt seiner angebeteten Rosina ein Ständchen unter ihrem Balkon. Rosina aber wird von ihrem Vormund Bartolo, der sie ebenfalls heiraten will, streng bewacht. Um ihr näher zu kommen, verbündet sich der Graf mit dem Barbier Figaro, der regelmässig in Bartolos Haus verkehrt.

Verkleidet als armer Student namens Lindoro besingt Almaviva erneut seine Liebe und weckt damit Rosinas Interesse. Sie verfasst einen Brief an ihn.

Rosinas Musiklehrer Basilio erzählt Bartolo, dass Rosinas Verheirater Almaviva in der Stadt sei. Von Eifersucht gepackt, will Bartolo keine Zeit mehr verlieren und Rosina schnellstmöglich heiraten. Basilio schlägt vor, mit einem Gerücht Almavivas Ruf zu zerstören.

Figaro erzählt Rosina von «Lindoros» Liebe. Kaum ist der Barbier gegangen, überrascht Bartolo sein Mündel und findet heraus, dass sie heimlich Briefe schreibt. Trotz ihrer geschickten Ausflüchte steigt sein Misstrauen.

Als betrunkenener Soldat verkleidet, sorgt Almaviva alias Lindoro in Bartolos Haus für Aufruhr. Er gibt sich Rosina als Lindoro zu erkennen und versucht sich ihr anzunähern. Bartolo ruft die Wache und befiehlt, den Eindringling zu verhaften. Almaviva aber zeigt dem Offizier heimlich seine wahre Identität, woraufhin dieser ihn frei lässt.

## II. Akt

Kaum hat Bartolo sich erholt, klopft es erneut an der Tür. Wieder ist es Almoviva. Diesmal gibt er sich als Musiklehrer Alonso aus, der den angeblich kranken Basilio vertritt. Bartolo ist zunächst misstrauisch, lässt ihn aber eintreten.

Rosina erscheint zur Musikstunde und erkennt ihren «Lindoro». Sie gestehen sich gegenseitig ihre Liebe und Almoviva kündigt ihr an, sie in der gleichen Nacht zu entführen. Figaro kommt, um Bartolo zu rasieren und gibt den beiden Liebenden damit Rückendeckung.

Plötzlich erscheint Basilio, der eigentliche Musiklehrer. Nach einigen Bemühungen und mithilfe seines vollen Portemonnaies gelingt es Almoviva, Basilio von seiner Krankheit zu überzeugen. Daraufhin verlässt dieser das Haus.

Bartolo überrascht die beiden Liebenden. Wutentbrannt jagt er den falschen Musiklehrer und Figaro davon.

In derselben Nacht steigen Almoviva und Figaro auf Rosinas Balkon, um sie zu befreien. Almoviva gibt zu, ihr nicht die Wahrheit gesagt zu haben: er sei kein armer Student, sondern ein Graf. Rosina ist entzückt.

Für seine Vermählung mit Rosina hat Bartolo unterdessen einen Notar ins Haus bestellt, der nun mit Basilio erscheint. Almoviva nutzt die Gelegenheit und bringt die beiden durch Bestechung und Bedrohung dazu, die Ehe mit Rosina zu besiegeln. Bartolo kommt zu spät und die Liebenden sind glücklich vereint.









# Die Welt der offenen Illusion

**Regisseur Nikolaus Habjan im Gespräch mit der Dramaturgin Meret Kündig**

**Meret Kündig:** Du bist als Regisseur für deine Inszenierungen mit Puppen bekannt und selbst auch Puppenspieler. Wie bist du zu dieser Kunstform gekommen?

**Nikolaus Habjan:** Mein Erweckungserlebnis hatte ich im Alter von fünf Jahren, als ich im Salzburger Marionettentheater zum ersten Mal Puppenspiel gesehen habe. Diese kleine Welt hat mich auf den ersten Blick so fasziniert, dass ich davon nie wieder weggekommen bin. Ich war dann jahrelang nicht mehr dort – ich hatte Angst, dass meine erste Erfahrung entzaubert werden könnte. Letzten Sommer habe ich es endlich gewagt. Meine Befürchtungen haben sich nicht bestätigt: es war noch magischer, als ich es in Erinnerung hatte.

**MK:** Neben dem Puppenspiel hast du dich auch immer schon für die Oper interessiert und Musiktheaterregie studiert. Was verbindet diese beiden Kunstformen miteinander?

**NH:** Ich sehe da eine enge innere Verwandtschaft. Puppenspiel ist nämlich im Wesentlichen Rhythmus und Timing, eigentlich fast eine Form von Tanz. Gerade innerhalb des strengen Gerüsts, das eine Oper normalerweise bildet, funktionieren Puppen sehr gut. Dazu kommt, dass Sänger:innen das Puppenspiel sehr schnell lernen. Was Schauspieler:innen in

drei Wochen schaffen, können sie aufgrund ihrer musikalischen Fähigkeiten in drei Tagen.

**MK:** Wie lernen die Sänger:innen den Umgang mit Puppen?

**NH:** Am schwierigsten ist es, den Fokus von sich selbst auf die Puppe zu lenken. Daran arbeite ich besonders intensiv mit ihnen. Wenn das funktioniert, ist es für die Sänger:innen aber auch ein Geschenk, denn sie können sich selbst von der Puppe abspalten. Sie können beispielsweise zum Dirigenten schauen, während die Puppe die Szene weiterspielt. Sänger:innen können viel von den Puppen lernen. Meist sind sie im Puppenspiel viel präziser, als wenn sie allein spielen, weil sie sich selbst besser beobachten können.

**MK:** Deine Puppen, die du ja auch selbst entwirfst und baust, haben oft etwas Unheimliches ...

**NH:** Ich habe auf jeden Fall einen Hang zur Groteske und zum Satirischen. Für manche Produktionen habe ich zwar auch schon «schöne», lieblichere Puppen gebaut. Aber gerade in diesen Commedia dell'Arte-Stücken wie dem <Barbier>, in denen die Figuren holzschnittartige Typen sind, passt diese Überhöhung sehr gut. Es gibt hier diese klassischen Figuren aus der italienischen Stegreifkomödie: den alten Lustgreis, den bösen Intriganten, die beiden Liebenden, den clownesken Figaro. Das sind sowieso alles schon schablonenhafte Figuren, deren klare Charakteristik durch die Puppen zusätzlich verdeutlicht wird.

**MK:** In <Der Barbier von Sevilla> ist das Thema Rollenspiel zentral. Wie greift deine Inszenierung dieses Thema auf?

**NH:** Es dreht sich in dieser Oper tatsächlich fast alles um das Spielen von Rollen. Zum einen gibt es den Grafen Almaviva, der ständig in unterschiedliche Rollen schlüpft. Vor Rosina macht er sich zum armen Studenten Lindoro, um zu verhindern, dass sie nur an seinem Reichtum interessiert ist. Vor Bartolo gibt er sich zuerst als betrunkenen Soldat und später als Musiklehrer aus. Dieser theatrale Aspekt, das Spiel im Spiel, sorgt einerseits für Spass und eine temporeiche Unterhaltung. Er erzählt aber auch viel über die vorrevolutionäre Zeit Beaumarchais', auf dessen Stück Rossinis Oper ja basiert, und die gesellschaftlichen Rollen, denen man damals unterworfen war. Es gibt in diesem Stück klare Hierarchien und gesellschaftliche Codes. Auch Rosina ist im Widerstreit mit der Rolle, die ihr zugeteilt wurde: die Rolle des lieben, braven Mädchens. Beim Spiel mit Puppen hat man eben auch die Möglichkeit, die Spieler:innen von den Puppen zu trennen und die Spannung zwischen ihnen zu zeigen. Diese Spaltung kann sehr unterschiedliche Effekte und Bedeutungen generieren. Die Sängerin der Rosina beispielsweise hat eine eher konfliktreiche Beziehung zu ihrer Puppe und die beiden müssen sich erstmal anfreunden ...

**MK:** Was fasziniert dich sonst noch an der Oper?

**NH:** Rossinis Musik ist einfach wahnsinnig mitreissend, es gibt kaum eine Stelle, bei der man nicht mittanzen muss. Nachdem ich in den letzten Jahren eher schwere, ernste Stoffe inszeniert habe, ist das eine sehr schöne Erfahrung – obwohl trotz dieser Leichtigkeit auch schwierige Themen verhandelt werden. Insbesondere gibt es mit Bartolo die Figur des alten weissen Mannes, der sich der jungen Rosina gegenüber übergriffig verhält. Das ist ja leider ein nach wie vor aktuelles Thema. Was mich an dieser Oper aber am meisten beeindruckt,

ist die meisterhaft gebaute Komik. Alles greift musikalisch, textlich und inhaltlich ineinander, das Timing ist unglaublich präzise.

**MK:** Rossini wurde auch immer wieder vorgeworfen, seine Musik sei «maschinell» ...

**NH:** Die Oper stammt ja auch aus der frühindustriellen Zeit. Im Finale des ersten Akts singen die Figuren in einem Moment totaler Überforderung von einem sinnesbetäubenden Hämmern, wahrscheinlich eine Anspielung auf die Dampfmaschine. Lustigerweise wurde mir ein ähnlicher Vorwurf auch schon öfters gemacht: nämlich dass das technische Spiel der Puppen so im Vordergrund stehe, dass die Sänger:innen nicht mehr richtig singen können. Tatsächlich ist es meiner Erfahrung nach aber eher umgekehrt, viele Sänger:innen singen und spielen freier, wenn sie mit der Puppe auf der Bühne stehen. Anfang des 18. Jahrhunderts nahm übrigens auch das Interesse an Automaten und künstlichen Menschen zu. Auch Puppen sind gewissermaßen künstliche Menschen, die von den Spieler:innen «animiert» werden – es wird ihnen eine Seele gegeben.

**MK:** Auch das Bühnenbild hat etwas Maschinelles: ein Treppengebilde aus Stahl, das sich um die eigene Achse dreht.

**NH:** Es gibt zwei ineinander verschlungene Treppenhäuser mit zwei Eingängen, davon ist einer für den Hausherrn und die feinen Herrschaften, der andere ist der Dienstboteneingang. Dass diese beiden Treppen ineinander übergehen, führt diese Hierarchisierung ad absurdum. Dieses Gebilde schafft aber auch Möglichkeiten für sinnlose Gänge der Figuren, die gut zum Stück passen. Auf den beiden Treppen steht man zudem

nah beieinander und ist gleichzeitig voneinander getrennt. So ist es oft in dieser Oper: Man ist nur einen Wimpernschlag vom Happy End entfernt, und dann taucht nochmal irgendein Musiklehrer auf, und alles nimmt eine andere Wendung. Am Anfang gibt es noch diese schönen Samtvorhänge, die das Bühnenbild lieblich aussehen lassen und an eine Torte erinnern. Im Laufe des Abends fallen diese Vorhänge und entlarven das Objekt als das, was es eben auch ist: ein goldener Käfig, in dem Bartolo Rosina gefangen hält.

**MK:** Das Orchester ist auf der Bühne platziert und damit auch Teil des Bühnengeschehens. Wie kam es zu dieser Entscheidung?

**NH:** Ich verbinde gerne die Musik mit dem szenischen Spiel. Die Oper als Kunstform hat ja ohnehin überhaupt keinen Realitätsanspruch. Ich versuche auf der Bühne nie, Realismus zu erzeugen. Theater soll möglichst wahrhaftig sein, aber nicht der Wirklichkeit entsprechen. Deshalb beziehe ich so oft es geht auch die Orchestermusiker:innen oder Dirigent:innen szenisch ein. Ich liebe die offene Illusion, auch beim Puppenspiel. Dass die Spieler:innen sichtbar sind, macht die besondere Faszination aus. Für mich ist eine Illusion erst interessant, wenn das Publikum nicht zu ihr gezwungen wird, sondern sich freiwillig darauf einlässt. Der Abend beginnt mit leblosen Puppen, die auf einem Ständer auf die Bühne geschoben werden. Nach und nach werden sie belebt.

**MK:** Welche Funktion haben die Kostüme in dieser Welt der «offenen Illusion»?

**NH:** Auf den ersten Blick wirken diese historisch anmutenden Rokoko-Kostüme sehr opulent. Das Interessante ist, dass man durch die Puppen diese Opulenz heraus-

stellen, sie aber auch ganz leicht brechen kann. Zum Beispiel eben dadurch, dass die Sängerin von Rosina kurz aus dem Spiel aussteigt und der Puppe Bartolo eine Ohrfeige gibt, wenn er die Puppe Rosina belästigt. Das ist für mich das Subversive daran: Man nimmt mit so einer Ästhetik auch konservativeres Publikum erstmal mit, kann es aber dann mit solchen Brechungen überraschen.

MK: Puppentheater wird oft als kinderfreundlich verstanden. Woran könnte das liegen?

NH: Eigentlich ist das vor allem im deutschsprachigen Raum der Fall. Der Kasperle – oder Kasperli, wie er in der Schweiz heisst – ist eher lieb und harmlos. Er kämpft gegen Krokodile, Zauberer, Hexen. Aber wenn man sich seine französischen oder spanischen Brüder anschaut, Monsieur Cristobal heisst die Figur dort, oder auch Punch and Judy in England, dann hat das sofort eine ganz andere Gewalt und Brutalität. Das ist absolut für Erwachsene gedacht. Durch Puppen kann man eben auch viel schärfer in bestimmte Thematiken reingehen, weil sie zunächst Distanz schaffen. Die Brisanz solcher Themen wird verstärkt und zugleich abgefedert wie in keiner anderen Theaterform. Eine wichtige Rolle spielt dabei immer auch der Humor. Das finde ich gerade in der Oper wichtig, wo es häufig so heilig und ernst zugeht.

MK: Schauen Kinder anders auf Puppen als Erwachsene?

NH: Kinder sind das gnadenloseste Publikum. Zwei Sätze zu viel und man hat sie verloren. Wenn man es schafft, ihre Aufmerksamkeit zu behalten, dann ist es aber grossartig. Ich glaube allerdings nicht, dass Kinder leichter an die Illusion glauben als Erwachsene, die Erwachsenen

geben es einfach nicht so gerne zu. Ich hatte kürzlich ein Erlebnis bei einer Aufführung, bei der ich selbst gespielt habe. Da kam eine ältere Frau auf die Bühne und hat der Puppe etwas ins Ohr geflüstert. Da dachte ich wirklich, ich bin im Kindertheater. Ich war total überrascht und habe mitten im Spiel laut losgelacht. Das Eintauchen in die Illusion funktioniert bei Erwachsenen genauso wie bei Kindern, auch wenn es vielleicht ein bisschen länger dauert.





# Charaktermasken

## Zu Rossinis <Il barbiere di Siviglia>

1816 kam der 23-jährige Gioachino Rossini nach Rom, wo er bald darauf mit <Il barbiere di Siviglia> (1816) und <La Cenerentola> (1817) zwei seiner erfolgreichsten Bühnenerwerke zur Uraufführung brachte. Als Opernkomponist war ihm der Durchbruch bereits drei Jahre zuvor mit <Tancredi> und <L'italiana in Algeri> gelungen. Ab 1815 leitete er in Neapel sowohl das Teatro del Fondo als auch das Teatro San Carlo, dem zur damaligen Zeit neben der Mailänder Scala wichtigsten Haus Italiens, für die er jährlich jeweils eine Oper zu komponieren hatte. Der Auftrag zu einer neuen Opera buffa erteilte Rossini noch im Dezember 1815, als er die Uraufführung von <Torvaldo e Dorliska> vorbereitete. Das Libretto stammt von Cesare Sterbini (1784–1831), der als sprachgewandter Gelegenheitsdichter – hauptberuflich war er vatikanischer Beamter – nur wenige Textbücher verfasst hatte. Auch für die neue Oper bat Rossini Sterbini um ein Libretto, das dieser dem Komponisten noch im Januar 1816 übergab. Innerhalb von nur drei Wochen beendete Rossini die Komposition, da die Premiere im Rahmen der Karnevalsaison stattfinden musste und bereits für den 20. Februar 1816 angesetzt war. Als Grundlage diente die 1775 in Paris uraufgeführte Komödie <Le barbier de Séville> von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (1732–1799). Die zeitgenössische Handlung spielt in Sevilla, wo sich ein gewisser Graf Almaviva

als Student Lindoro ausgibt, um der unter Vormundschaft Bartolos stehenden Rosina nahekommen zu können. Hierfür bittet der Graf den ebenso umtriebigen wie gewitzten Barbier Figaro gegen Bezahlung um Hilfe. Beaumarchais' Vorlage ist eine Bühnenkomödie, deren Dramaturgie vor allem durch Intrigen und die Bewältigung der hierdurch ausgelösten Vorfälle bestimmt wird. Darüber hinaus liefert der Konflikt der Generationen ein zusätzliches und in jener Zeit beliebtes Motiv: Der alte Bartolo versucht die Hochzeit des jungen Paares Rosina-Almaviva zu verhindern, um sein Mündel selbst heiraten zu können.

### Figaro-Komödien

Zwei Komödien der Figaro-Trilogie (Le barbier de Séville, Le mariage de Figaro, La mère coupable) waren Anfang des 19. Jahrhunderts bereits zu beliebten Opersujets geworden. 1782 hatte der neapolitanische Komponist Giovanni Paisiello (1740–1816) eine sehr erfolgreiche Adaption des <Barbiere> präsentiert. Hierfür orientierte sich Paisiello weitestgehend an einer Übersetzung des Bühnenstücks, was aufgrund der musikalischen Grundanlage der Komödie möglich war. Weitere Musiktheaterversionen des Stoffes aus dieser Zeit stammen von Friedrich Ludwig Benda, Samuel Arnold, Samuel Weigl, Nicolas Isouard und anderen Komponisten.

Wolfgang Amadeus Mozarts <Le nozze di Figaro> von 1786 ist heute das berühmteste Beispiel einer vertonten Beaumarchais-Komödie und bildet die Fortsetzung der Geschichte um Figaro, Almaviva und Rosina. Dass sich Rossini und Sterbini der Bedeutung des Stoffes auf der Opernbühne bewusst waren, steht ausser Frage. Dies führte gar dazu, dass Rossini Paisiello einen Brief schrieb, in welchem er sich vornehm für die Neukomposition entschuldigte. Der ursprüngliche Titel <Almaviva, ossia l'inutile precauzione> (Almaviva oder Die nutzlose

Vorsicht) wurde lange als Versuch gewertet, sich von Paisiellos Oper abzusetzen, woraufhin Rossini nicht zuletzt selbst in einem Vorwort zum Librettodruck hinwies. Tatsächlich liegt die Begründung für die Entscheidung, die Rolle des Grafen Almaviva zum Titelträger zu machen, in der Sänger-Besetzung. Es war nicht unüblich in dieser Zeit, den Titel nach Sänger:innen-Prominenz zu bestimmen – in diesem Fall handelte es sich um den berühmten Tenor Manuel García, der Almaviva verkörperte. Erst für die Zweitaufführung in Bologna erhielt das Werk den Titel *«Il barbiere di Siviglia»*. Wenngleich Sterbini und Rossini bedeutend freier mit der Vorlage umgingen als Paisiello, vor allem durch die Zuspitzung und Neuerfindung von Situationen, folgt die Oper weitestgehend den bekannten Formmodellen der musikalischen Komödie. Hervorzuheben sind jedoch – bei aller Formstrenge – die differenzierten und kraftvollen Auftritte aller Figuren, die klassische Typen der *Commedia dell'Arte* darstellen.

### Musikalische Charaktertypen

Der Beginn der Oper verbindet eine Chor-Einleitung (*«Piano, Pianissimo»*) mit der schwelgerisch-virtuosen Cavatine des Grafen Almaviva. Die Auftrittsarie Figaros (*«Largo al factotum»*) besitzt im Unterschied hierzu eine Form ohne Vorbild. Das Warten auf den Barbier zeigt sich in der ausgedehnten Orchestereinleitung, deren treibender Gestus die Figur nicht nur charakterisiert, sondern durch raffinierte Verzögerung einen ebenso spannungsreichen wie effektvollen Auftritt ermöglicht. Die Sonderstellung des Titelhelden zeigt sich deutlich in der Gestaltung seines Auftritts. Er steht zwar ausserhalb des dramaturgischen Beziehungsgeflechts Almaviva-Rosina-Bartolo, durch seine Pläne und Intrigen wird die Handlung jedoch an vielen Stellen immer wieder befördert. So erklingt Figaros *«Laran la lera/Laran la là»*

zunächst lärmend aus der Ferne. Insgesamt sieben musikalische Motive werden etabliert, welche die Rastlosigkeit und beständigen Richtungswechsel Figaros illustrieren. Die hohe Bariton-Partie mit einer Tendenz zum Tenor stellt im Kontext der Buffo-Tradition des frühen 19. Jahrhunderts eine Neuerung dar, ebenso wie die Besetzung der Hauptrolle Almaviva mit einem Tenor. Auch Rosinas stimmbeweglicher Mezzosopran bricht mit den Konventionen der Gattung. Ihre Cavatine *«Una voce poco fa»* schliesst mit einer virtuosen Koloratur, die in der Vergangenheit immer wieder höher transponiert von Sopranistinnen gesungen wurde. Vor diesem Hintergrund erscheint Bartolo als klassischer Bassobuffo, dessen *parlandoartiges* Plappern in *«A un dottor della mia sorte»* einen Höhepunkt erreicht. So ist der Mittelteil durch ein rasantes und an die stimmtechnischen Grenzen reichendes Tempo bestimmt. Dass dieser Teil am Schluss einen Sonatensatz vorsieht, führt den alten und auf Regeln pochenden Charakter Bartolos *ad absurdum*. Noch deutlicher wird die *«Rückwärtsgewandtheit»* Bartolos in seiner Arietta *«Quando mi sei vicina»* – eine musikalische Parodie auf den *«alten»* Stil des 18. Jahrhunderts.

### Maschinen-Musik

Die entscheidenden Neuerungen in Rossinis *«Il barbiere di Siviglia»* zeigen sich weniger auf dem Gebiet der (Neu-)Erfindung als vielmehr in der Übersteigerung bekannter Formen durch Ironie und Parodie sowie durch die dynamische Häufung von Elementen und Strukturen. Charakteristisch erscheint in diesem Zusammenhang das überstürzende Vortreiben melodischer Strukturen, die durch rasant wechselnde Rhythmen in schnellen Tempi fast zersetzt werden. Im Zustand äusserster Erregung löst sich Sprache vom Sinn und die Figuren werden zu maskenartigen Abbildern ihrer selbst. Friedrich Nietzsche sprach in Hinblick auf



die Oper einst von «überschäumender Animalität». Das Ensemble-Finale des I. Aktes bringt diese Tendenzen auf den Punkt. An dieser zentralen Stelle der Oper werden fünf satzartige Komplexe entwickelt, von denen nur einer in der literarischen Vorlage von Beaumarchais zu finden ist. Almavivas Verkleidung als angetrunkener Soldat hat einen Tumult ausgelöst, den niemand mehr zu überblicken vermag. «Mir scheint mein Kopf in einer furchtbaren Schmelde, darin ohne Einhalt vom dumpfen Amboss unseliger Lärm dröhnt», heisst es hier. Fast scheint es so, als würde der Text Rossinis «musikalische Dampfmaschine» kommentieren, die im vorindustriellen Zeitalter die Schatten der gesellschaftlichen Umwälzungen des 19. Jahrhunderts ankündigt.

# Die hohe Kunst des Druckens

gremper®



Gremper AG

Basel / Pratteln  
[www.gremper.ch](http://www.gremper.ch)

**PRO  
SENECTUTE**  
GEMEINSAM STÄRKER

*Mein Nachlass soll Gutes  
bewirken. Pro Senectute beider Basel  
hat mein Vertrauen.*

*Hanspeter K.*

Berücksichtigen auch Sie Pro Senectute  
beider Basel im Testament oder helfen Sie  
mit einem Legat. Danke!



IBAN CH27 0900 0000 4000 4308 3  
[bb.prosenectute.ch/nachlass](https://bb.prosenectute.ch/nachlass)

**Pro Senectute  
beider Basel**  
[bb.prosenectute.ch](https://bb.prosenectute.ch)

### Impressum

Herausgeber  
Theater Basel  
Postfach  
CH-4010 Basel

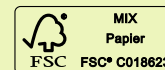
Spielzeit 21/22

Intendant: Benedikt von Peter

Textnachweise: Alle Texte sind Original-  
beiträge für dieses Programmheft.  
Die Handlung schrieb Meret Kündig.  
Photos: Ingo Hoehn  
Graphik: Claudiabasel

Druck: Gremper AG  
Gedruckt in der Schweiz.

Diese Drucksache ist nachhaltig  
und klimaneutral produziert  
nach den Richtlinien von FSC  
und Climate-Partner.



© 2022 Theater Basel

Die bz – Zeitung für  
die Region Basel  
ist Medienpartnerin  
des Theater Basel.

**THEATER-BASEL.CH**