

LE NOZZE DI FIGARO

LE NOZZE DI FIGARO

146 SAISON 2019/2020



LE NOZZE DI FIGARO

(Die Hochzeit des Figaro)

**Das vollständige Programmheft in Druckversion
können Sie für CHF 5.– an der Billettkasse und beim
Foyerdienst am Infotisch erwerben.**

**Opera buffa in vier Akten
Libretto von Lorenzo Da Ponte nach der Komödie
«La folle journée ou Le mariage de Figaro»
von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais
Musik von Wolfgang Amadeus Mozart**

Il Conte di Almaviva **Thomas Lehman**
La Contessa di Almaviva **Oksana Sekerina**
Susanna **Sarah Brady**
Figaro **Antoin Herrera-Lopez Kessel**
Cherubino **Kristina Stanek**
Marcellina **Jasmin Etezadzadeh**
Bartolo **Andrew Murphy**
Basilio **Karl-Heinz Brandt**
Don Curzio **Hyunjai Marco Lee****
Barbarina **Bruno de Sá*/Kali Hardwick***
Antonio **Flavio Mathias/Martin Baumeister**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

** Mitglied des Opernstudios OperAvenir^{PLUS}

Chor des Theater Basel

Sinfonieorchester Basel

Das Sinfonieorchester Basel spielt auf Naturhörnern und Naturtrompeten.

Die Streicher_innen des Sinfonieorchester Basel spielen auf klassischen Bögen.

In italienischer Sprache mit deutschen und englischen Übertiteln.

Bild- und Tonaufnahmen sind während der Vorstellung nicht gestattet.

Musikalische Leitung **Christian Curnyn**
Inszenierung **Barbara Frey**
Bühne **Bettina Meyer**
Kostüme **Bettina Walter**
Licht **Roland Edrich**
Chor **Michael Clark**
Choreografische Mitarbeit **Armando Braswell**
Dramaturgie **Johanna Mangold**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat

Giuseppe Montesano

Studienleitung **Thomas Wise**

Einstudierung **Stephen Delaney,**

Iryna Krasnovska, Leonid Maximov, Thomas Wise

Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov**

Regieassistenz **Maria-Magdalena Kwaschik**

Bühnenbildassistenz **Noemi Baldelli**

Kostümassistenz **Asya Erge, Julia Stöcklin**

Inspizienz **Thomas Kolbe**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung

Claudia Christ

Für die Produktion verantwortlich:

Bühnenmeister **Yaak Johannes Bockentien,**

Jason Nicoll

Beleuchtungsmeister **Thomas Kleinstück**

Ton **Robert Hermann**

Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer, Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer-Liechty, Hans Wiedemann, Zae Csitéi (Auszubildende)**

Maske **Samara Bamert, Naemi Frischknecht, Carolina Schorr, Susanne Tenner**

Ankleidedienst **Mario Reichlin, Nicole Persoz, Elisa Thönen**

Technischer Direktor **Joachim Scholz**

Bühnenobermeister **Mario Keller**

Leitung Beleuchtung **Roland Edrich**

Leitung Tonabteilung **Robert Hermann, Stv. Jan Fitschen**

Leitung Möbel/Tapezierer **Marc Schmitt**

Leitung Requisite/Pyrotechnik **Stefan Gisler**

Leitung Bühnenelektrik **Stefan Möller**

Leitung Bühnenmaschinerie **Matthias Assfalg**

Die Ausstattung wurde in den hauseigenen Werkstätten hergestellt.

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern, Gregor Janson, Oliver Sturm**

Leitung Schreinerei **Markus Jeger, Stv. Martin Jeger**

Leitung Schlosserei **Andreas Brefin, Stv. Dominik Marolf**

Leitung Malsaal **Oliver Gugger, Stv. Andreas Thiel**

Leitung Bühnenbildatelier **Marion Menziger**

Leitung Kostümabteilung **Karin Schmitz**

Gewandmeisterin Damen **Frauke Freytag,**

Stv. **Gundula Hartwig, Antje Reichert**

Gewandmeister Herren **Ralph Kudler,**

Stv. **Eva-Maria Akeret**

Kostümbearbeitung/Hüte **Rosina Plomaritis-Barth,**

Liliana Ercolani

Kostümfundus **Murielle Vèyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**

Premiere am 18. Januar 2020 im Theater Basel,
Grosse Bühne

Uraufführung am 1. Mai 1786 im Wiener Hoftheater

Aufführungsdauer ca. 3 ½ Stunden, eine Pause nach dem
zweiten Akt

Aufführungsrechte ALKOR-EDITION Kassel GmbH

Aufführungsmaterial Neue Mozart-Ausgabe © Bären-
reiter-Verlag, Kassel/Basel/London/New York/Praha

Presenting Sponsor

 **NOVARTIS**

DIE HANDLUNG

VORGESCHICHTE

Einst hat Figaro dem Grafen geholfen, Rosina (die heutige Gräfin) aus den Fängen des kauzigen Doktor Bartolo zu befreien. Seither arbeitet Figaro als Kammerdiener beim Grafen. Figaro möchte nun selbst heiraten: Susanna, die Kammerzofe der Gräfin.

ERSTER AKT

Figaro äussert sich begeistert über die günstige Lage des Zimmers, das der Graf ihm und Susanna nach der Hochzeit zugedacht hat. Da klärt Susanna Figaro auf, dass die Lage des Zimmers vor allem dem Grafen diene, der Susanna nachstelle. Figaro sagt dem Grafen den Kampf an.

Marcellina und Bartolo sollen im Auftrag des Grafen die Hochzeit von Susanna und Figaro verhindern, indem Figaro Marcellina heiraten soll, da er ihr einst in einem Schuldvertrag die Ehe versprochen hatte. Auch Bartolo möchte sich an Figaro rächen: dieser hatte dem Grafen geholfen, Rosina aus dem Hause Bartolos zu entführen. Er möchte Marcellinas Forderungen vor Gericht vertreten.

Der junge Page Cherubino sucht Susanna auf und bittet sie um Fürsprache bei der Gräfin: Der Graf habe ihn im Zimmer der jungen Barbarina erwischt, weshalb dieser ihn zur Strafe verjagen möchte. Als der Graf darauf unerwartet in Susannas Zimmer tritt, muss sich Cherubino verstecken. Der Graf, der sich allein mit Susanna wähnt, bietet ihr Geld für eine Liebesnacht. Basilio tritt überraschend dazu, worauf sich der Graf verstecken muss. Durch die Gehässigkeiten von Basilio provoziert, der der Gräfin und Cherubino eine Liebelei unterstellt, kommt der Graf aus seinem Versteck heraus. Er entdeckt den verborgenen Cherubino, wird aber in seiner Wut von Figaro unterbrochen, der mit einem Huldigungschor zur Hochzeit drängt. Der Graf verschiebt die Hochzeit und schickt Cherubino zum Militär.

ZWEITER AKT

Die Gräfin sinnt ihrer verlorenen Liebe nach. Als sie Susanna zu den Avancen des Grafen befragt, hat Figaro eine Idee: Um

den Grafen von Susanna abzulenken, soll ihm ein heimliches Briefchen zugesteckt werden, in dem von einem Rendezvous der Gräfin mit einem Liebhaber die Rede ist. Gleichzeitig soll Susanna zum Schein einem Treffen mit dem Grafen zustimmen, zu dem aber nicht sie, sondern der als Mädchen verkleidete Cherubino gehen soll. Just in dem Moment, als die beiden Frauen Cherubino verkleiden, verlangt der Graf Eintritt ins Zimmer. Um nicht erwischt zu werden, muss sich Cherubino in aller Eile erneut verstecken. Als der Graf erfahren möchte, wen die Gräfin verbirgt, verweigert sie die Auskunft. Der Graf möchte sich gewaltsam Zutritt zum Versteck verschaffen und geht mit der Gräfin auf Werkzeugsuche. Währenddessen rettet sich Cherubino mit einem Sprung aus dem Zimmer, und Susanna schlüpfte in das Versteck. Als Graf und Gräfin zurückkommen, gesteht die Gräfin, dass sich Cherubino im Versteck befände. Der Graf reagiert zornig. Als darauf aber nicht Cherubino, sondern Susanna erscheint, entschuldigt sich der Graf bei seiner Frau für sein Misstrauen.

Figaro startet einen zweiten Versuch, vom Grafen die Zustimmung zur Hochzeit zu erhalten. Er wird durch den Gärtner Antonio unterbrochen, der beklagt, jemand sei in sein Blumenbeet gesprungen. Figaro rettet die Situation, indem er behauptet, er sei es gewesen. Dabei habe er sich den Fuss verstaucht. Marcellina und Bartolo kommen hinzu und fordern ihr Recht ein: Figaro soll Marcellina heiraten, da er seine Schulden noch nicht bezahlt habe. Der Graf kündigt an, für Gerechtigkeit zu sorgen.

DRITTER AKT

Die Gräfin schlägt Susanna vor, dem Rendezvous mit dem Grafen zuzustimmen, zu dem dann aber nicht Susanna, sondern die Gräfin in Susannas Kleidern erscheinen soll. Figaro wird in diesen Plan nicht eingeweiht. Als der Graf von Susannas angeblicher Zusage erfährt, ist er überglücklich. Susanna flüstert Figaro zu, dass sein Prozess schon fast gewonnen sei, was der Graf mitbekommt. Er fühlt sich erneut betrogen und schwört Rache an Figaro. Währenddessen verkleidet Barbarina Cherubino als Mädchen, damit er vom Grafen unerkannt bleiben kann.

Es kommt zur Gerichtsverhandlung zwischen Marcellina, Bartolo und Figaro unter der Aufsicht des Grafen. Als Marcellina und Bartolo durch Zufall in Figaro ihren Sohn erkennen, sind die Pläne des Grafen, die Hochzeit zu vereiteln, endgültig gescheitert.

Gemeinsam mit Susanna verfasst die Gräfin ein Briefchen an den Grafen, das ihn zum Rendezvous einlädt. Dieses Briefchen soll Susanna dem Grafen in der nun folgenden Doppelhochzeit zustecken. Als Cherubino während der Zeremonie als Mädchen verkleidet der Gräfin Blumen überbringt, wird er abermals vom Grafen entdeckt. Barbarina rettet ihn, indem sie ihn vom Grafen als Ehemann erbittet. Heimlich steckt Susanna dem Grafen das Briefchen zu, das mit einer Nadel gesichert ist.

VIERTER AKT

Barbarina sucht die Nadel, die sie im Auftrag des Grafen an Susanna zurückbringen soll. Sie begegnet Figaro, der somit vom Rendezvous von Susanna und dem Grafen erfährt. Er tut so, als wäre er in den Plan eingeweiht. Alleingelassen macht er seinem Ärger Luft über die Untreue der Frauen und sucht Trost bei seiner Mutter.

Währenddessen wartet die als Susanna verkleidete Gräfin auf den Grafen. Cherubino kreuzt unerwartet auf, hält die Gräfin für Susanna und wird zudringlich. Der Graf, der die Szene beobachtet, will Cherubino für seine Frechheit ohrfeigen, trifft aber Figaro, der ebenfalls auf der Lauer liegt. Endlich ist der Weg frei, und der Graf gesteht «Susanna» seine Liebe. In seiner Liebestrunkenheit erkennt er nicht, dass es sich in Wahrheit um seine eigene Frau handelt. In der Zwischenzeit trifft Figaro auf Susanna, die als Gräfin verkleidet ist. Als Figaro Susanna an der Stimme erkennt, durchschaut er das Verkleidungsspiel und macht der «Gräfin» Avancen. Der Graf, der die Szene heimlich beobachtet hat, meint, seine Frau in flagranti ertappt zu haben und ruft Zeug_innen herbei. Als nun die wirkliche Gräfin hinzutritt, fliegt die Verwechslung auf. Zerknirscht muss der Graf seine eigene Untreue und Schuld eingestehen. Er bittet die Gräfin um Verzeihung.

ENTSTEHUNG UND URAUFFÜHRUNG DER OPER «LE NOZZE DI FIGARO»

Schon nach kurzer Zeit baten mich verschiedene Komponisten um Libretti. Es gab aber damals nur zwei in Wien, die Beachtung verdienten: Martini, der Lieblingskomponist des Kaisers, und Wolfgang Mozart, den ich damals in dem Hause des Barons von Wetzlar kennenlernte. Der Baron war ein grosser Verehrer und Freund dieses Tonsetzers. Obwohl Mozart das höchste Talent und eine vielleicht grössere Begabung als irgendein anderer Komponist der Vergangenheit oder Gegenwart besass, so war es ihm infolge der Intrigen seiner Gegner doch nicht gelungen, sein göttliches Genie in Wien zur Geltung zu bringen. Er blieb im Dunkeln gleich einem kostbaren Edelstein, der seinen Glanz im Schoss der Erde verbirgt. Ich kann mich nie ohne einen gewissen Stolz daran erinnern, dass Europa und die ganze Welt grösstenteils meiner Ausdauer und unerschütterlichen Beharrlichkeit die wundervollen, erlesenen Opern dieses genialen Komponisten zu verdanken hat. Die Ungerechtigkeit, der Neid der Zeitungsschreiber und der Mozart-Biografen verhinderten jedoch, dass dieser Ruhm einem Italiener zugestanden wurde.

Was Mozart anbelangt, so war mir klar, dass sein unermessliches Genie einen vielseitigen, erhabenen Stoff brauchte. Als ich mich eines Tages mit ihm darüber unterhielt, fragte er mich, ob ich nicht vielleicht ohne zu grosse Mühe die Komödie «Hochzeit des Figaro» von Beaumarchais zu einem Opernlibretto umarbeiten könne. Dieser Vorschlag gefiel mir sehr, und ich versprach ihm, dies zu tun. Es war dabei aber eine grosse Schwierigkeit zu überwinden. Wenige Tage zuvor hatte nämlich der Kaiser der Gesellschaft des deutschen Theaters die Aufführung dieser Komödie untersagt, weil sie nach seiner Meinung nicht ganz anständig war. Wie konnte ich ihm nun gerade diese Komödie vorschlagen? Der Baron von Wetzlar bot mir ein sehr

ansehnliches Honorar für das Textbuch. Er wollte die Oper in London oder in Frankreich aufführen lassen, wenn es in Wien nicht gestattet werden sollte. Ich nahm aber sein Anerbieten nicht an, sondern schlug vor, Text und Musik sollten in aller Stille geschrieben und dann bei einer günstigen Gelegenheit den Direktoren oder dem Kaiser selbst angeboten werden. Ich hatte den Mut, die Bearbeitung des Textes selbst zu übernehmen. Martini wurde als Einziger in das Geheimnis eingeweiht und war so grosszügig, aus Freundschaft für Mozart seine Zustimmung zu geben, dass ich das Textbuch für ihn erst nach der Vollendung der «Figaro»-Bearbeitung schreiben sollte.

Ich begann also mit der Ausarbeitung. Mozart hatte diesmal Glück. Das Theater hatte Mangel an neuen Opern. Ich benutzte die Gelegenheit und bot, ohne mit irgendjemand darüber zu sprechen, den Figaro dem Kaiser persönlich an.

«Wie», sagte er, «Sie wissen doch, dass Mozart zwar ganz ausgezeichnet in der Instrumentalmusik ist, aber bis jetzt nur eine Oper geschrieben hat, die dazu noch keinen besonderen Wert hat.»

«Ich selbst», erwiderte ich ehrerbietig, «hätte ohne die gnädige Huld Eurer Kaiserlichen Majestät auch nur eine Oper in Wien geschrieben.»

«Das ist wahr, aber diese ›Hochzeit des Figaro‹ habe ich schon der Gesellschaft des deutschen Theaters verboten.»

«Ich weiss es, aber da ich eine Oper (Dramma per Musica) und nicht eine Komödie geschrieben habe, musste ich mehrere Szenen ganz weglassen und viele andere stark kürzen. Ich habe dabei alles weggelassen, was gegen den Anstand und die Sitte verstösst und ungehörig sein könnte in einem Theater, in dem die höchste Majestät selbst anwesend ist. Was aber die Musik betrifft, so halte ich sie, soweit ich dies beurteilen kann, für ganz ausserordentlich schön.»

«Gut, wenn sich die Sache so verhält, verlasse ich mich hinsichtlich der Musik auf Ihren guten Geschmack und hinsichtlich des Textes auf Ihre Klugheit und Geschicklichkeit. Lassen Sie sogleich die Partitur dem Kopisten übergeben.»

Ich lief eilig zu Mozart, aber noch bevor ich ihm diese frohe Nachricht ganz mitgeteilt hatte, überbrachte schon ein Lakai ein Billett mit dem kaiserlichen Befehl, sogleich mit der Partitur ins Schloss zu kommen. Mozart gehorchte sofort und spielte einige Stücke aus dem «Figaro» vor, die dem Kaiser sehr gefielen; ja, ich darf ohne Übertreibung sagen, dass sie ihn in höchstes Erstaunen versetzten.

Mozarts Oper wurde nun gegeben, und trotz allen «Wir werden ja sehen» und «Wir werden ja hören» der anderen Komponisten und ihrer Anhänger gefiel sie allgemein und wurde vom Kaiser und von allen wirklichen Kennern für ein aussergewöhnlich schönes, ja göttliches Meisterwerk gehalten. Auch das Libretto fand man schön, und mein platonischer Kritiker war der erste, der es lobte und auf seine Schönheiten aufmerksam machte. Aber worin bestanden nach seiner Meinung diese Schönheiten? Casti sagte: «Es ist allerdings nur eine Übersetzung der Komödie von Beaumarchais, aber es hat schöne Verse und enthält auch einige schöne Arien.»

Lorenzo Da Ponte

AUF SOLCHE WEISE HAT SIE MICH BELOGEN? ICH WEISS NICHT, OB ICH WACHE ODER TRÄUME.

IRRGARTEN DER LIEBE

Christian Curnyn (Musikalische Leitung), Barbara Frey (Inszenierung), Bettina Meyer (Bühne) und Bettina Walter (Kostüme) im Gespräch mit Johanna Mangold (Dramaturgie)

«Le nozze di Figaro» wird von Mozart in seinem «Verzeichnüss aller meiner Werke» als Opera buffa bezeichnet. Frau Frey, Sie haben vor Kurzem auf den Proben zu einem der Sänger den folgenden Satz gesagt: «Buffa ist nicht gefährlich.» Ist «Le nozze di Figaro» für Sie eine Komödie?

Barbara Frey Der Begriff der «Komödie» kann missverständlich sein. Denn die wirklichen Komödien sind Mischwesen aus ganz vielen Elementen, dazu gehören auch die tragischen. Für mich ist das Grundwesen der Komödie Sprunghaftigkeit, Wechselhaftigkeit, eine Art bewegliche Melancholie. Natürlich besteht die Handlung im «Figaro» aus einer Intrige, aus Verkleidungen und Verwechslungen. Aber das Faszinierende an der Oper ist doch der monströse Tiefgang der Figuren. Die Figuren sind nicht einfach nur Plotträger, sondern mehrschichtige Charaktere. Dazu kommt die Musik, die so dicht geschrieben ist. Sie ist elementar für die Tiefendimensionen in den Figuren.

Christian Curnyn Man muss aber auch sagen, Mozart hätte niemals eine solche Musik ohne Da Pontes Text schreiben können. Es ist einfach die perfekte Heirat zwischen Text und Musik, man kann sie nicht voneinander trennen. Und das ist ziemlich einzigartig an diesem Werk, denn in meiner Erfahrung kommt in der Oper tendenziell die Musik vor dem Text.

Barbara Frey Musik und Text gehen vollständig ineinander auf, die Musik dringt in jeden einzelnen Satz, ja in jeden einzelnen Buchstaben.

Christian Curnyn Um die Frage nach der Komödie in Mozarts Oper nochmals aufzugreifen, möchte ich hier ein paar Beispiele nennen, wie Mozart mit seiner Musik die Komödie immer wieder unterläuft. Zu Beginn der Oper sieht man Susanna und Figaro als unbekümmertes Hochzeitspaar, dessen Sorglosigkeit aber schnell verfliegt. Diese Veränderung passiert vor allem musikalisch, indem sich die Stimmung im Orchester verdunkelt. Oder nehmen wir Marcellina: Sie ist eine Figur, die als Buffofigur eingeführt wird,

aber eine Entwicklung durchmacht. Sie liebt Figaro und findet ihn sexuell anziehend. Und dann muss sie im Sextett erfahren, dass er ihr Sohn ist. Häufig wird diese Szene als hysterische Buffanummer inszeniert, aber eigentlich ist sie furchtbar.

Herr Curnyn, wie empfinden Sie Mozarts Musik? Welche Funktion übernimmt sie in der Oper?

Christian Curnyn Ich empfinde sie als einen eigenen Charakter. Sie übernimmt verschiedene Funktionen, zum Beispiel führt sie die Figuren ein und kommentiert sie. So hört man im Orchester ein Instrument, eine Melodie oder ein Motiv, das direkt aus den Figuren kommt. Oder sie nimmt Gedanken und Gefühle vorweg. Das heisst, wir hören einen Gedanken zuerst in der Musik, bevor ihn die Figuren artikulieren. Im vierten Akt etwa gibt der Graf der verkleideten Gräfin einen Ring, und es erklingt diese zarte Oboenmelodie. Man hört sofort, dass das der Schmerz der Gräfin ist, sie weint über diese Geste des Grafen, der fähig ist, ihrer Kammerzofe einen solchen wertvollen Schatz zu schenken.

Es ist bemerkenswert, wie am Ende Susanna und die Gräfin gemeinsam an einem Strang ziehen. Nicht einmal mehr Figaro ist in die Intrige eingeweiht. Es herrscht eine fast schwesterliche Solidarität zwischen den beiden Frauen, die musikalisch ihren Höhepunkt im Briefduett des dritten Akts hat. Dagegen bleiben Figaro und der Graf bis zum Schluss Rivalen, sie haben im Gegensatz zu den Frauen auch keine eigene musikalische Nummer. Sprechen die Frauen musikalisch eine andere Sprache als die Männer?

Christian Curnyn Nein, die Musik macht keinen Unterschied, ob jemand «weiblich» oder «männlich» ist. Die Oper ist «genderfluid», wie man an Cherubino sieht, diesem Mischwesen aus Mann und Frau. In Mozarts Musik geht es immer um die ganz spezifischen Emotionen der Figuren. Man hört den Menschen in der Musik.

Barbara Frey Ich möchte hier kurz etwas zu dem Begriff des «Genderfluid» sagen, was ich als offenes Fliessen zwischen den Geschlechtern verstehe. Auch die Künste haben einen bisexuellen Charakter. Es ist für mich kein Wunder, dass es in der Oper die Figur des Cherubino gibt, der die Kunst überhaupt verkörpert. Ich würde sogar sagen, Mozart selbst steckt in Cherubino. Er teilt mit ihm das Genie, den

unglaublichen Charme, der ansteckend ist, seine Liebe zur Erotik und diese quecksilbrige Beweglichkeit. Ich habe bereits von der beweglichen Melancholie gesprochen, die, wenn man an den Stich «Melencolia» von Dürer denkt, nur oben ruht, aber dann gibt es unten diesen bemerkenswert dichten Faltenwurf. Und in diesen verrückten Falten steckt die ganze Komplexität der Melancholie. Und ich glaube, davon steckt viel in Mozart und Cherubino.

Bettina Walter Als Kostümbildnerin interessiert mich Cherubino besonders. Weil er so beweglich ist, weil er Mann und Frau zugleich in sich trägt, weil er sich für die Intrige aktiv zur Verfügung stellt. Er ist ständig verkleidet beziehungsweise wird von den anderen verkleidet, als Offizier, als Frau, als Mädchen, jede_r hat seine Vorstellung von dieser Figur, die fliessend und formbar ist.

Barbara Frey Aber jede Verkleidung, jede Travestie hat Folgen. Cherubino ist gefährlich. Cherubino ist kein harmloser Putto. Er unterläuft die traditionelle, gesellschaftlich normierte Geschlechterzuschreibung. Er tauscht den Fussboden mit einer Eisfläche aus, auf der du ausrutschst, wenn du sie das erste Mal betrittst. Und diese Gefährlichkeit ist auch in der Musik hörbar.

Christian Curnyn Diese Gefährlichkeit ist für mich vor allem in der Arie «Venite, inginocchiatevi» von Susanna spür- und hörbar. Die Arie fängt so harmlos an, fast wie im Vorbeigehen, aber entwickelt einen sinnlichen Sog, der ansteckend ist. Susanna kann sich dem Charme Cherubinos nicht entziehen.

Für die Produktion wurde ein Einheitsbühnenbild entworfen, das durch seinen labyrinthischen Aufbau besticht. Wie kam es zur Idee für dieses Bühnenbild?

Bettina Meyer Von Anfang an hat es mich nicht interessiert, diese Oper in ein Lokalkolorit zu tauchen oder sie zeitlich zu verorten. Wie hier jetzt schon häufiger gesagt wurde, geht es in der Oper um Gefühlszustände. Und diese schildern einen permanenten Ausnahmezustand. Es gibt in der Oper keine einzige Szene, in der sich die Figuren in Ruhe austauschen. In jeder Szene findet eine Beunruhigung statt. Das Labyrinth, das im 18. Jahrhundert ein Sinnbild für die Liebe, die Erotik, das Spiel, die Verwirrung der Gefühle war, für ein «Ich weiss nicht, wo ich bin, ich weiss nicht, wer um die nächste Ecke kommt», ist eine Metapher für diesen

Zustand. Es steht für ganz viele Aspekte, um die es im Kern in Mozarts Oper geht. Es geht um die Figur im Raum, um Konstellationen, um Beziehungen – wer ist oben, wer ist unten, wer ist allein, und wer gehört zu einer Gruppe.

Sie haben das Labyrinth erwähnt – kommen daher auch die dunkelgrünen Tapezierungen?

Bettina Meyer Ja, hier war die Inspiration der Wald beziehungsweise die Natur, die domestiziert ist, nur noch in Form einer Tapete vorhanden ist. Das Muster der Tapete ist ein barockes Symbol, welches sich nach hinten verjüngt. Was dazu führt, dass man mit Grössenverhältnissen und Perspektiven spielen kann: Wenn im Hintergrund eine Person für den Zuschauer rein metermässig weit weg ist, erscheint sie dennoch grösser, weil das Verhältnis zum Raum hinten ein anderes ist als vorne. Der Raum erzählt ja auch etwas, wenn er leer ist. Aber sobald jemand hineintritt, wird diese Figur fokussiert und in Beziehung zu den anderen gesetzt, egal ob adlig oder nicht. Was übrigens ganz wichtig ist, und ich glaube, das macht auch den Charme des Bühnenbilds aus: der Raum ist trotz der Zentralperspektive nicht symmetrisch. Die Portale links und rechts sind unterschiedlich breit, und das schafft eine leichte Irritation, eine Schiefelage. Sonst würde der Raum leblos und tot wirken.

Barbara Frey Der Raum hat für mich etwas Flirrendes, Zittriges, was ja auch das Innere der Figuren ist. Die Oper fängt ja schon zittrig an, wenn man die ersten Klänge der Ouvertüre hört. Man denkt, da sucht eine Musik sich selbst. Auch sonst finde ich, ist die Musik in der Oper eher unruhig. Vor allem in den Ensembles. Und diese Unruhe pflanzt sich im Raum fort.

Wie tauchen all diese Ideen in den Kostümen auf?

Bettina Walter Für mich waren beim Entwurf drei Punkte ganz wesentlich: Es ist das bereits erwähnte Fliessen der Geschlechter sowie die Musterung des Raums, die der Bühne eine eigene Ordnung und einen eigenen Rhythmus gibt. Prinzipiell ging es mir wie Bettina Meyer nicht darum, die unterschiedlichen Stände und Herrschaftsstrukturen in den Kostümen zu erzählen. Es geht um die inneren Zustände der Figuren, für die ich den Begriff des nächtlichen Walds passend finde. Was mich darüber hinaus interessiert, sind die Beziehungen der Figuren untereinander, also zum Beispiel

das geradezu schwesterliche Verhältnis zwischen Susanna und der Gräfin, das am Ende auf einen Identitätswechsel hinausläuft. Daher versuche ich auch, in die Kostüme spiegelbildähnliche Verhältnisse einfließen zu lassen.

Auch hier gibt es also keine historisch-realistischen Vorbilder.

Bettina Walter Ich will mit den Kostümen nicht zu tief in eine realistische Erzählweise eintauchen, in Kostüme mit alltäglichen Gebrauchsspuren, die etwas über eine konkrete Gesellschaft, Herren, Diener oder die Aristokratie erzählen.

Frau Frey, Sie sprechen auf den Proben immer wieder davon, dass die Figuren nicht einfach nur singen, sondern etwas singt durch die Figuren beziehungsweise lässt sie singen.

Barbara Frey Hamlet sagt in einem seiner Monologe, dass der Mensch ja nicht nur schlafen und essen könne, da müsse doch mehr sein. Denken wir an den unerklärlichen Begriff der Inspiration. In der Inspiration wird einem etwas eingehaucht, von dem man nicht weiss, woher das kommt. Inspiration führt auch zu Liebe, damit wären wir wieder bei Cherubino beziehungsweise Mozart. Mozart war eigentlich überinspiriert, was geradezu schon etwas unheimlich ist, aber er gibt seinen Figuren etwas davon ab. Er haucht ihnen etwas ein, das dann durch sie singt, das sie aber nicht kontrollieren können. Wie Liebe, die ja auch nicht kontrolliert werden kann.