

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

135 SAISON 2019/2020

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

IL BARBIERE DI SIVIGLIA

(Der Barbier von Sevilla)

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

**Commedia in zwei Akten von Gioachino Rossini
Libretto von Cesare Sterbini
nach der Komödie von
Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais**

Il Conte Almaviva **Alasdair Kent**
Bartolo **Andrew Murphy**
Rosina **Vasilisa Berzhanskaya/Kristina Stanek**
Figaro **Gurgen Baveyan**
Basilio **Antoin Herrera-Lopez Kessel**
Berta **Kali Hardwick***
Fiorello **Dmytro Kalmuchyn***
Un ufficiale **Vivian Zatta**
Figaro Doubles **Tommy Cattin, Ismael del Valle,
Lohan Jacquet, Benjamin Alexander Lindh Medin**
Gitarrist **Jan Fitschen**
Hammerklavier **David Parry/Simone di Felice**

* Mitglied des Opernstudios OperAvenir

Chor des Theater Basel
Sinfonieorchester Basel

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 **David Parry**
Inszenierung, Bühne und Kostüme
Kirill Serebrennikov
Szenische Neueinstudierung **Julia Huebner**
Mitarbeit Bühne **Alexej Tregubov**
Video **Ilya Shagalov**
Licht **Diego Leetz**
Chorleitung **Michael Clark**
Dramaturgie **Johanna Wall, Natalie Widmer**

Musikalische Assistenz/Nachdirigat

Simone di Felice

Studienleitung **Thomas Wise**

Korrepetition **Iryna Krasnovska, Leonid Maximov,
Francesco Pedrini**

Dance Captain **Armando Braswell**

Regieassistenz **Sina Schecker**

Bühnenbildassistenz **Noemi Baldelli**

Kostümassistenz **Arlène Sagada Stebler**

Regiehospitantz **Nima Aron Zarnegin**

Bühnenbildhospitantz **Flora Lingenhel**

Inspizienz **Jean-Pierre Bitterli**

Beleuchtungsinspizienz und Übertitelung

Claudia Christ

Videoinspizienz **Sonja Jud Landau**

Livekamera **Julian Gresenz**

Für die Produktion verantwortlich:
Bühnenmeister **Yaak Johannes Bockentien,**
René Camporesi
Beleuchtungsmeister **Guido Hölzer**
Ton **Robert Hermann**
Video **David Fortmann**
Requisite **Kerstin Anders, Corinne Meyer,**
Mirjam Scheerer, Ayesha Schnell, Bernard Studer,
Hans Wiedemann, Zae Csitéi (Auszubildende)
Maske **Susanne Tenner, Naemi Frischknecht,**
Carolina Schorr
Ankleidedienst **Mario Reichlin, Nicole Persoz,**
Noemi Schär, 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**

Werkstätten-/Produktionsleitung **René Matern,**
Gregor Janson
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 Vélyà, Olivia Lopez Diaz-Stöcklin**

Leitung Maske **Elisabeth Dillinger-Schwarz**



Premiere am 17. Oktober 2019 im Theater Basel, Grosse
Bühne (9. Oktober 2016 an der Komischen Oper Berlin)

Uraufführung 20. Februar 1816, Teatro Argentina in Rom

Aufführungsdauer ca. 3 Stunden, eine Pause nach dem
ersten Akt

Aufführungsrechte Bärenreiter-Verlag, Kassel/Basel/
London/New York/Prag

Eine Produktion der Komischen Oper Berlin,
Neueinstudierung für das Theater Basel

DIE HANDLUNG

ERSTER AKT

Graf Almaviva schwärmt für die von ihrem Vormund Doktor Bartolo mit Argusaugen bewachte Rosina. Unterstützt von seinem Begleiter Fiorello und einem Trupp Musiker versucht der Graf, unter dem Decknamen Lindoro Kontakt zu ihr aufzunehmen – mit mässigem Erfolg. Da läuft ihm Figaro, Hansdampf in allen Gassen, über den Weg. Mit seiner Hilfe trällert Almaviva Rosina ein Ständchen, das gleich viel besser ankommt. Nachdem man sich handelseinig geworden ist, entwirft Figaro einen Plan, wie der Graf Rosina vor der drohenden Zwangsverheiratung mit Doktor Bartolo retten kann.

Im Hause Bartolos sucht Rosina, noch in der Kanzone ihres unbekanntenen Liebhabers schwelgend, nach einem Weg, wie sie ihm eine Nachricht zukommen lassen könnte, als Figaro auftaucht, um seinerseits Rosinas Kontaktaufnahme mit Almaviva/Lindoro zu beschleunigen. Vorsicht ist geboten, denn der misstrauische Bartolo wähnt in jedem Mann einen potenziellen Rivalen. Don Basilio, Rosinas Musiklehrer, berichtet ihm, dass der berühmteste Graf Almaviva in der Stadt sei, was Bartolos Entschluss festigt, Rosina noch am gleichen Tag zu heiraten. Figaro verrät Rosina die Hiobsbotschaft, berichtet aber auch von ihrem heimlichen Verehrer. Rosinas Liebesnachricht ist längst geschrieben, Figaro hilft, sie zu übermitteln. Doktor Bartolo aber riecht den Braten und droht Rosina mit gnadenloser Überwachung.

Als fremder Militär verkleidet, überrumpelt Almaviva Doktor Bartolo und dessen Hausangestellte Berta mit der Forderung nach umgehender Einquartierung. Dass Bartolo von solchen Ansprüchen offiziell befreit ist, kümmert den Grafen, der sich Rosina heimlich als Lindoro zu erkennen gibt, wenig. Doktor Bartolo versucht vergebens, den aufdringlichen Kerl, zu dem sich weitere fragwürdige Gestalten gesellen, loszuwerden. Auch Bartolos Freund Don Basilio und selbst Figaro entgleitet die Kontrolle über die Situation, als – für alle unerwartet – eine ganze Armee in Bartolos Haus drängt. Vergebens erhofft sich Bartolo von der Ordnungsmacht Hilfe, denn Almaviva entgeht einer drohenden

Verhaftung, indem er sich den Eindringlingen, ohne sein Inkognito allgemein zu lüften, zu erkennen gibt. Nicht nur Bartolo steht kurz vor dem Zusammenbruch ...

ZWEITER AKT

Bartolo hat sich kaum erholt, als Almaviva erneut auftaucht, diesmal als Musiklehrer Don Alonso verkleidet, der für den vermeintlich erkrankten Don Basilio einspringen soll. Er zeigt Bartolo eine Nachricht von Rosina, die er angeblich beim Grafen Almaviva gefunden hat, und behauptet, Rosina vor dem Grafen warnen zu wollen. Als sie erscheint, erkennt sie in Alonso ihren Lindoro, und die beiden beginnen den Musikunterricht mit einem Liebeslied. Bartolo kontert mit einer altmodischen Arie. Figaro kommt, um Bartolo zu rasieren und verschafft so den Liebenden unbeobachtete Momente. Als plötzlich der gesunde Basilio erscheint, wird es eng für die Intrigant_innen, aber sie können Basilio, nicht zuletzt durch eine Geldspritze Almavivas, davon überzeugen, wirklich krank zu sein, woraufhin sich dieser davonmacht. Während Bartolos Rasur planen Almaviva und Rosina ihre Flucht. Doch ahnungsvoll schmeisst Bartolo Almaviva und Figaro aus der Wohnung – nicht jedoch, bevor sich diese einen Schlüssel zum Haus verschafft haben. Bartolo ist verzweifelt, und die Hausangestellte Berta macht sich über die Dummheiten der Liebe Luft. Bartolo möchte jetzt schnellstens Rosina heiraten. Er zeigt ihr die von Don Alonso zugespielte Nachricht, woraufhin Rosina aus allen Wolken fällt und nunmehr überzeugt ist, Figaro und Lindoro hätten sie in Wirklichkeit an den Grafen Almaviva verkuppeln wollen. Am Boden zerstört, willigt sie in die Ehe mit Bartolo ein.

Als Figaro und Almaviva nachts Rosina aus dem Haus befreien wollen, weigert sie sich zunächst, mitzugehen. Da gibt sich Lindoro endlich als Graf Almaviva zu erkennen. Diesem und einigen anderen überzeugenden Argumenten haben sie und am Ende sogar Bartolo nichts mehr entgegenzusetzen. Nicht nur für das Traumpaar heisst es zu guter Letzt: Friede, Freude ...



ZWEI SEITEN EINER MEDAILLE

David Parry (Musikalische Leitung) im Gespräch mit Natalie Widmer (Dramaturgie)

Gioachino Rossini gilt als Meister des Belcantos, des «schönen Gesangs». Was ist genau damit gemeint?

Belcanto bedeutet, dass die Singstimme das wichtigste Element ist, sich die anderen musikalischen Elemente sozusagen in ihren Dienst stellen. Jedenfalls in den Arien ist dies der Fall, bei den Ensemblenummern sieht es natürlich etwas anders aus. Rossini gibt der Stimme eine grosse Macht, hauptsächlich durch die Melodie werden die Gefühle und Gedanken der Figuren artikuliert. Es ist viel zu kurzichtig, zu denken, die Koloraturen seien bloss für dekorative Zwecke gedacht: Sie erfüllen immer eine Funktion – zum Beispiel die Intensivierung oder die Illustrierung eines Ausdrucks. Rossini ist ja bei Weitem nicht der Einzige, der sich dieses Gesangsstils bedient hat, auch Gaetano Donizetti beispielsweise war ein Köhner, aber Rossini zeigte dabei einfach eine unglaublich elegante Handschrift.

Rossini zeigte sich auch als Meister der Dynamiken – Stendhal, Rossini-Biograf erster Stunde, berichtet eindrücklich davon, wie das Publikum bei den Finali von «L'italiana in Algeri» und besonders von «Il barbiere di Siviglia» buchstäblich von den Sitzen gerissen wurde. Was hat es damit auf sich?

Rossinis Musik ist geprägt von einer extremen energetischen Dynamik, die sicher auch seinem eigenen Wesen entsprach. Man könnte sie fast als bipolar bezeichnen: Die Dynamik schwankt zwischen sehr hoch und sehr tief, dazwischen gibt es kaum etwas. Und genau diese Dynamik hat die Zuhörer_innen schon damals einfach mitgerissen. Diese Dynamik hat bis heute nichts von ihrer Wirkmacht und Kraft verloren.

Bekannt ist Rossini heute hauptsächlich für seine komischen Opern – zu Unrecht?

Zu denken, dass Rossini ursprünglich von einer komischen Tradition kommt, greift einfach zu kurz. Sein Stil ist ernst, und die Komödien sind unbedingt vor diesem Hintergrund

zu verstehen. Es sind sozusagen zwei Seiten einer Medaille. Diese ersten Stücke waren lange in Vergessenheit geraten, erst seit Kurzem beginnt man, sich wieder für die vermeintlich «andere» Seite Rossinis zu interessieren. Ich habe selber vier oder fünf seiner ersten Opern dirigiert, und das hat meine Wahrnehmung seiner komischen Opern sehr verändert! Nur wenn man die eigentliche Balance in seinem Schaffen erkennt, kann man sehen, dass auch seine Komödien einen dunklen Charakter haben und teilweise tragisch enden.

Wie sieht es mit dem «Barbiere» aus? Wie komisch ist das Stück wirklich?

Gerade gestern habe ich mit Julia Huebner darüber gesprochen, wie interessant es ist, dass gerade zwei von Rossinis berühmtesten komischen Opern – «La Cenerentola» und «Il barbiere di Siviglia» – von zwei jungen Frauen handeln, die gegen ihren Willen eingesperrt werden, die Angst haben, einsam sind, frustriert und von der Aussenwelt abgeschottet leben. Beide werden in einem Haushalt festgehalten und müssen quasi von aussen befreit werden. Das scheint ein Thema gewesen zu sein, welches Rossini beschäftigt hat. In beiden Fällen handelt es sich also keinesfalls um eine unbeschwerte Komödie – dennoch sind die Geschichten lustig. Und das ist auch gut so! Und es scheint mir fast so, als ob das Komische noch komischer wird, wenn man ihm eine dunkle Note beimischt. Es wird intensiver, tiefer.

Kirill Serebrennikov interessiert sich ja besonders für den Charakter des Bartolo. Handelt es sich bei ihm vielleicht auch eher um eine tragische Figur?

Definitiv. Bartolo ist zwar derjenige, der Rosina in seinem Haus gefangen hält, aber eigentlich ist er ebenfalls ein Gefangener seiner eigenen Welt. Je mehr er versucht, an seiner Welt festzuhalten, desto mehr verheddert er sich darin und verliert den Anschluss. Ich bin äusserst begeistert, Teil dieser Produktion sein zu dürfen, ich finde Kirill Serebrennikovs Zugang absolut schlüssig, die Inszenierung ist so erfinderisch, so originell. Sie geht Hand in Hand mit der Musik.

Rossini hat «Il barbiere di Siviglia» in einer sehr kurzen Zeitspanne von rund drei Wochen komponiert – wie war das möglich?

Natürlich ist es sehr eindrücklich, dass die Oper so schnell komponiert wurde, man hört es dem Werk auch nicht an, im Gegensatz zu anderen seiner Opern wie zum Beispiel «L'italiana in Algeri» – da denkt man am Ende an einigen Stellen, dass da die Zeit wohl etwas knapp geworden ist. Aber man muss zwei Dinge bedenken: Erstens war Rossini bei den Proben anwesend und konnte dabei den Sänger_innen Anweisungen geben. Zweitens kannten die Sänger_innen von damals keine andere Art von Musik. Man sang damals keine alte Musik, das heisst es gab kein Repertoire, sondern es wurden hauptsächlich Uraufführungen gesungen. Alle sangen also zeitgenössische Musik, und die war, gerade was den Gesangsstil anging, ziemlich einheitlich. Sie atmeten diesen Stil, sie lebten ihn. Nur deshalb konnten sie so schnell lernen.

Ausserdem war Rossini ja ein Meister der Wiederverwertung, das hat sicherlich auch Zeit gespart.

Natürlich! Es gab verschiedene arbeitsteilige Strategien, um Zeit zu sparen: Rossini hatte zahlreiche Schüler, die für ihn gearbeitet haben. So hat er zum Beispiel manche Stellen angedeutet und sie dann von den Lehrlingen komplettieren lassen. In «L'italiana in Algeri» etwa sind die Rezitative nicht alle von Rossini geschrieben, sondern von seinen Schülern. Für die Orchestrierung allerdings zeichnete immer Rossini selbst verantwortlich – wobei natürlich die Wiederholungen nicht mehr ausgeschrieben wurden, sondern mit Gänsefüsschen notiert waren, auch das sparte enorm viel Zeit. Eine weitere Strategie war die Wiederverwertung, wie Sie ja schon sagten: Die Ouvertüre stammt von «Elisabetta regina d'Inghilterra», wobei es sich schon dort um eine Wiederverwertung aus der Oper «Aureliano in Palmira» handelt. Er hat die Ouvertüre also drei Mal verwendet in seiner Karriere. Und gerade die kleinen Nummern zum Schluss wie zum Beispiel Bertas «Aria di sorbetto» wurden oft einfach noch hinzugefügt; ich bin mir nicht sicher, ob die Arie tatsächlich von Rossini stammt. Trotz all dieser Strategien muss festgehalten werden, dass Rossini unglaublich intelligent gewesen sein muss, um das so meisterhaft hinzukriegen.

Rossini hat sich mit nur siebenunddreissig Jahren aus dem Operngeschäft zurückgezogen. Was ist passiert?

Sein eigener Energiemotor hat offenbar den Geist abgegeben. Er hatte zu dieser Zeit eine Art Zusammenbruch, heute würde man sagen ein Burnout. Rossini wandte sich allerdings nur von der Oper ab, er komponierte weiterhin Konzertmusik, Lieder, u. a. sein berühmtes «Stabat Mater» und die «Petite Messe solennelle». In seiner relativ kurzen, aber höchst intensiven Karriere hat Rossini rund vierzig Opern geschrieben – die Arbeit an den Opern muss für ihn also unglaublich stressig gewesen sein und geschah ständig unter grösstem Zeitdruck. Gleichzeitig muss man sehen, dass er mit siebenunddreissig Jahren eigentlich schon alles erreicht hatte: Er war sowohl in Italien als auch in Frankreich eine Ikone. Und vielleicht merkte Rossini auch, dass sich die Zeiten änderten. Seine Kollegen Gaetano Donizetti und Vincenzo Bellini schlugen andere Wege in Richtung der lyrischen Romantik ein. Das war nicht Rossinis Welt. Seine Musik war viel weniger linear als jene von Donizetti oder Bellini. Seine Musik – so fantastisch sie ist – war eine Musik, die einer sehr klassischen, klaren Struktur folgte, und innerhalb dieser Strukturen entwickelte Rossini sehr extreme musikalische Ideen. Genau diese Balance zwischen Extremismus und Formalismus macht für mich Rossinis Stil so attraktiv! Eine ähnliche Balance findet man ausserdem bei den etwas älteren Zeitgenossen Schubert und Beethoven, was ich ziemlich bemerkenswert finde.

David Parry, dies ist bereits die elfte Produktion von «Il barbiere di Siviglia», die Sie dirigieren – wie fühlt sich das für Sie an?

Ich denke jedenfalls, dass es der elfte «Barbiere» ist, ich habe ehrlich gesagt aufgehört zu zählen. (*lacht*) Das erste Mal, als ich «Il barbiere di Siviglia» dirigiert habe, schrieben wir das Jahr 1981, das ist also schon fast vierzig Jahre her! Für mich ist es wunderbar, den «Barbiere» zu dirigieren, weil ich das Stück so gut kenne. Die Musik ist so tief in meinem Körper, ich muss eigentlich überhaupt nicht nachdenken, es passiert einfach. Und das ist eine grosse Freude. Ich werde nie müde, dieses Werk zu dirigieren, ganz im Gegenteil, es gibt mir immer so viel Energie!

«IL BARBIERE DI SIVIGLIA» – EINE SCHWARZE KOMÖDIE?

Kirill Serebrennikov über Arienschlager, Bartolos Tragödie und die Welt der Social Media

Das Interview mit Kirill Serebrennikov wurde im September 2016 an der Komischen Oper Berlin geführt. Im August 2017 wurde der russische Regisseur in Moskau unter Hausarrest gestellt, der erst im April 2019 aufgehoben wurde.

In Russland sind Sie einer der tonangebenden Regisseure Ihrer Generation, international werden Sie als Filmregisseur, u. a. auf Festivals in Venedig und Cannes gefeiert. In den letzten Jahren aber haben Sie sich zunehmend der Oper zugewandt. Gibt es für Sie einen Unterschied in der Arbeitsweise?

Es gibt insofern einen Unterschied, als dass ich im Schauspiel und im Film ausschliesslich meine eigenen Ideen und Vorschläge umsetze. In der Oper vertraue ich ganz auf die Vorschläge der verantwortlichen Intendant_innen. So wurden mir sowohl in Stuttgart als auch in Berlin komische Stoffe angeboten, obwohl mir prinzipiell eher ernsthafte liegen. Im Schauspiel oder im Film hätte ich wohl abgesagt, doch die Oper bietet andere Möglichkeiten; sie eröffnet mir die Auseinandersetzung mit meinen eigenen Vorurteilen und überfordert mich zunächst. Aber genau diese Überforderung provoziert neue Ideen und die Kraft, ebendiese Überforderung zu überwinden.

Sie sagen, Ihnen würden eher ernsthafte Stoffe liegen. Wie fühlt es sich an, sich einer Komödie anzunehmen?

Während der Proben habe ich gemerkt, wie sehr ich das Leichte vermisst habe. Viele Jahre hiess es für mich nur: Drama, Tragödie, Blut, Provokation, Kontroverse. Und jetzt: Humor, Liebe, lustige Situationen. Das ist sehr erfrischend. Aber es ist auch Vorsicht geboten, denn der Sinn für Humor ist oft von Land zu Land sehr unterschiedlich. Er hat etwas mit der Mentalität, der Kultur, den Traditionen zu tun –

und man kann sich nie ganz sicher sein, ob er anderswo genauso funktioniert wie zu Hause. Auf jeden Fall vermeiden möchte ich jede Art von plattem Humor, dumme Schenkelklopfer und schmierige Klischees. Es geht also weniger um eine Frage der Komik als vielmehr um eine Frage des Geschmacks.

Im Fall von «Il barbiere di Siviglia» war Ihnen der Stoff ja schon bekannt, Sie haben Beaumarchais' «Die Hochzeit des Figaro» als Schauspiel inszeniert. Was ist Ihnen als Erstes aufgefallen, als Sie sich Gioachino Rossinis Vertonung des Texts angehört haben?

Schon beim ersten Anhören war mir klar: Das wird nicht leicht – gerade, weil es einfach eine lustige Geschichte ist! Was es auch nicht unbedingt einfacher macht: Jede Arie ist ein Schlager, die Melodien sind im wahrsten Sinne des Wortes Popmusik, die jede_r kennt. Aber zurück zu Beaumarchais' Text: Texte mit klarem, direktem Humor, die von der Situationskomik leben, sind schwierig zu inszenieren, denn sie verlangen nur schwer eine Interpretation. Beaumarchais war von Beruf Uhrmacher, er arbeitete sehr detailverliebt und präzise. Und genau so funktionieren auch seine Texte: Wenn man auch nur an einem Schraubchen dreht, funktioniert die ganze Mechanik nicht mehr. Trotzdem scheint mir «komisch» sein zu wollen hier der falsche Ansatz zu sein: «Il barbiere di Siviglia» ist für mich eine schwarze Komödie.

Wie meinen Sie das?

Menschen haben viele Gesichter, die sich sekundlich ändern. Der Mensch ist etwas Tiefes, etwas Dunkles zuweilen. Und wir haben keine Ahnung, wie tief und wie dunkel er ist oder sein kann. Er ist unberechenbar. Es gibt nichts Gefährlicheres auf der Welt als den Menschen. Für mich ist Figaro kein schlichter Friseur, sondern ein rätselhafter und eher dunkler Charakter, der mich an Mephisto erinnert. Er bringt die Leute zusammen, verschaukelt sie aber auch, bestrafte sie sogar. Dennoch ist er für mich gar nicht die zentrale Figur. Die eigentliche Hauptfigur ist für mich Bartolo. In gewisser Weise dreht sich die Inszenierung um Bartolo und seine ganz persönliche Geschichte.

Wer ist Bartolo für Sie?

Ich habe versucht, mir vorzustellen, wie und wer Bartolo heutzutage wäre. Er ist ein altmodischer, wenn auch nicht unbedingt alter Typ, der aus Prinzip keine modernen, heute also: digitalen Kommunikationsmittel nutzt. In unserem Fall arbeitet er als Antiquar, handelt mit alten Möbeln, Porträts, Kleidung, Schmuck. Alle komischen Streiche der anderen drehen sich einzig darum, ihn vorzuführen. Aber was, wenn er mehr ist als der alte schmierige Typ, der einer schönen jungen Frau hinterhersteigt? Gehen wir einfach mal davon aus, dass Bartolo wirklich in Rosina verliebt ist. Wie schmerzhaft muss es für ihn sein, diese Liebe zu verlieren, wie schmerzhaft, zu begreifen, dass sie ihn nicht liebt, dass sie lügt, und dass sie bereit ist, mit einem anderen, den sie kaum kennt, wegzugehen? Man könnte also sagen: In der Vorführung Bartolos liegt die Komik der Oper, aber eben auch die Tragik. Dieser Zugriff erlaubt es uns, etwas über die Menschen zu erzählen, nicht über ihre Masken, nicht über ihre Tricks. Ich möchte wahrhaftige Charaktere zeichnen. Die Zuschauer_innen sollen selbst entscheiden, mit wem sie sich identifizieren wollen.

Im «Barbiere di Siviglia» geht es um Liebe. Alle Figuren in diesem Stück sind verliebt. Selbst die Hausangestellte Berta liebt womöglich ihren Dienstherrn Bartolo. In Ihrer Inszenierung geht es auch um zwei Welten: Die digitale und die analoge Welt.

Stimmt, Almaviva und Bartolo sind Widersacher in einem Liebesdreieck, sie konkurrieren um die Aufmerksamkeit von Rosina. Die beiden könnten unterschiedlicher nicht sein: Bartolo ist ein Mensch, der sich nur in der analogen Welt sicher fühlt. Er hat sich in seiner Antiquitätensammlung verschanzt und verweigert sich dem Digitalen komplett. Dadurch verliert er aber den Anschluss an Rosinas Welt und kann nicht mit ihr kommunizieren, denn sie bedient ganz andere Kanäle als er. Rosina lebt in der digitalen Welt, sie flüchtet sich aus der analogen Tristesse in den grenzenlosen virtuellen Raum und begegnet dort Almaviva. Die Welt Almavivas und Rosinas ist vollkommen heutig, vollkommen blutleer, vollkommen fleischlos – die Welt der Social Media.

Sie stehen den sozialen Medien also kritisch gegenüber?

Wer bin ich, dass ich die sozialen Medien kritisieren könnte? Ich bin einfach jemand, der sagt, wie es ist.

Im «Barbiere di Siviglia» geht es auch um Kommunikation: Schon in der Vorlage gehen ja ständig Nachrichten und kleine Briefe hin und her.

Beaumarchais und Rossini waren in einer Briefkultur sozialisiert. Ein Brief war etwas sehr Kostbares – und durfte nicht in falsche Hände geraten! Mit dem Telefon ist die Kultur des Sichschreibens dann aber bis auf ganz wenige besondere Ausnahmen aus unserem Alltag verschwunden, taucht jetzt jedoch wieder auf in Form von SMS, Whatsapp, Facebook & Co. Man ruft heute seltener jemanden an. Heute geht es ums Tippen, um das Gefühl dabei in den Fingerspitzen. Statt zu sprechen, benutzen wir unsere Fingerspitzen. Das hat etwas Sinnliches.

Wie gehen Sie selbst mit den sozialen Medien um?

Auch für mich ist es manchmal bequemer, einfach eine SMS zu schreiben, als mit jemandem persönlich zu sprechen. Denn Sprechen ist viel mehr als nur der Austausch von Worten: Man muss die richtigen Worte, die richtigen Kommunikationskanäle finden, man muss jemanden körperlich wahrnehmen, eigene Energie reingeben und fremde Energie aushalten. Beim Chat allerdings kann ich meine Gefühle alleine bei mir zu Hause in reduzierter Form mit Smileys ausdrücken – das gibt mir ein sicheres Gefühl.

Wie würden Sie die Zuschauer_innen gerne aus der Aufführung entlassen?

Mit einem begeisterten Post auf ihrem Facebook-Account!
(lacht)