

# Die Hochzeit des Figaro (Le nozze di Figaro)

---

von Wolfgang Amadeus Mozart



**Oper  
Dortmund**



# Die Hochzeit des Figaro (Le nozze di Figaro)

---

Opera buffa in vier Akten  
von Wolfgang Amadeus Mozart  
Libretto von Lorenzo Da Ponte  
basierend auf der Komödie  
*La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro*  
von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais

---

Premiere: 21. September 2025  
Opernhaus Dortmund  
In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

---

**Uraufführung am 1. Mai 1786 in Wien, Burgtheater**

Diese Produktion wird gesponsert von:

 Sparkasse  
Dortmund

# Besetzung

## Musikalische Leitung

Jordan de Souza **P** /  
Olivia Lee-Gundermann / Koji Ishizaka

## Inszenierung

Vincent Boussard

## Bühne

Frank Philipp Schlößmann

## Kostüme

Clara Peluffo Valentini

## Video

Nicolas Hurtevent

## Licht

Florian Franzen

## Choreinstudierung

Fabio Mancini

## Dramaturgie

Daniel C. Schindler

## Graf Almaviva

Mandla Mndebele

## Gräfin Almaviva

Anna Sohn

## Susanna, Figaros Verlobte

Sooyeon Lee

## Figaro, Kammerdiener

Ks. Morgan Moody **P** / Carl Rumstadt

## Cherubino, Page

Maayan Licht

## Marcellina

Ruth Katharina Peeck

## Bartolo, Arzt in Sevilla

Artyom Wasnetsov

## Basilio, Musiklehrer

Yoonkwang Immanuel Kang **P** /

Fritz Steinbacher

## Don Curzio, Richter

Christian Pienaar **P** /

Yoonkwang Immanuel Kang

## Barbarina, Tochter des Antonio

Tamina Biber\* **P** / Yeeun Yeo\*

## Antonio, Gärtner

Shinyoung Hwang **P** / Thomas Günzler

Statisterie Theater Dortmund

Opernchor Theater Dortmund

Dortmunder Philharmoniker

**P:** Premiere

\* Mitglied im Opernstudio NRW

Die aktuelle Tagesbesetzung entnehmen Sie bitte den Aushängen im Opernfoyer.

Regieassistent und Abendspielleitung	Dominik Kastl
Produktionsleitung	Fabian Schäfer
Studienleitung	Thomas Hannig
Musikalische Einstudierung	Thomas Hannig, Koji Ishizaka, Tatiana Prushinskaya, Michael Shannon
Assistent des Chordirektors	Louis Fourie
Inspizienz	Ulas Nagler / Alexander Becker
Soufflage	Ivan Keim
Bühnenbildassistentz	Lara Manon Elena König
Kostümassistentz	Thea Salomon
Leitung Statisterie	Mark Bednarz
1. Orchesterwart	Philipp Bykov

Technischer Direktor **Christopher Huckebrink** Technischer Leiter Musiktheater  
**Stefan Gawronski** Bühneninspektor **Jan Simon** Leiter der Beleuchtung/Video-  
 abteilung **Florian Franzen** Leiter der Tonabteilung **Dominik Rosenthal/Joerg**  
**Grünfelder** Leiter der Werkstätten **Jan Schäfer** Leiterin der Dekoration **Melanie**  
**Kublun** Leiter der Requisite **Dennis Schönfelder** Leiter der Schlosserei **Benjamin**  
**Rose** Leiter der Schreinerei **Uwe Leiendecker** Leiter der Plastikerwerkstatt  
**Sebastian Steinhauer-Dsenne** Leiter des Malsaals **Andreas Beuter** Leiterin der  
 Kostümabteilung **Monika Maria Cleres** Chefmaskenbildnerin **Monika Knauer**  
 Leiterin der Garderobe Opernhaus **Heike Scheika** Leitung Vorderhaus **Thorsten**  
**Türpitz**

*Aufführungsdauer: ca. 3 Stunden 20 Minuten, eine Pause*

*Aufführungsmaterial: Bärenreiter-Verlag Karl Vötterle GmbH & Co. KG, Kassel*

*Foto-, Film- und Tonaufnahmen sind auch für den privaten Gebrauch nicht gestattet.*

*Wir bitten, Mobiltelefone während der Vorstellung auszuschalten.*



Anna Sohn, Mandla Mndebele



Maayan Licht, Tamina Biber

# Handlung

## Handlung für Eilige

Ein spanischer großer Herr liebt ein verlobtes junges Mädchen, das er zu verführen sucht. Die Verlobte, der Mann, den sie heiraten soll, und die Frau des Edelmanns finden sich zusammen, um den Plan eines absoluten Heuchlers zum Scheitern zu bringen, dem Rang, Vermögen und Freigebigkeit alle Macht verleiht, sein Vorhaben zu verwirklichen. Das ist alles, nichts weiter.

Beaumarchais im Vorwort zu *Le mariage de Figaro*

## Handlung der Oper

### Erster Akt

Figaro, der Kammerdiener des Grafen Almaviva, und Susanna, die Zofe der Gräfin, stehen kurz vor ihrer Hochzeit. Doch die Dinge verkomplizieren sich, denn der Graf besteht auf das „Recht der ersten Nacht“ mit der jungen Braut. Und auch Figaro sieht sich mit den Machenschaften seiner alten Widersacher Marcellina, Bartolo und Don Basilio konfrontiert. Hinzu kommt noch, dass der junge Page Cherubino den Grafen dabei überrascht, als er Susanna gerade den Hof macht. Um den jungen Rivalen zu beseitigen, beschließt Almaviva, ihn in die Armee zu schicken. Figaro macht sich über die Eifersucht des Grafen auf Cherubino lustig.

### Zweiter Akt

Um den Grafen von Susanna abzulenken, ersinnt Figaro folgenden Plan: Ein von ihm in Umlauf gebrachter, gefälschter Brief behauptet, dass die von ihrem Mann vernachlässigte Gräfin abends einen Liebhaber treffen soll. Was das Rendezvous des Grafen mit Susanna im Garten betrifft, so soll Cherubino ihn dort in Frauenkleidern empfangen. Die Komplikationen verdichten sich, als der Graf seine Gemahlin, Susanna und den in Frauenkleidern gewandeten Pagen in kompromittierender Situation zu ertappen droht. Gemeinsam können Susanna, die Gräfin und Figaro den Grafen zunächst überlisten. Auch die Intervention des Gärtners Antonio versteht Figaro geschickt abzuwenden. Als jedoch Marcellina, Bartolo und Don Basilio auftauchen und ihm ein vor langer Zeit unterzeichnetes Heiratsversprechen unter die Nase halten, herrscht ein wildes Durcheinander und die Situation endet vorerst mit einem Patt für beide Seiten.

### Dritter Akt

Der Graf ist sich nicht sicher, ob er einer List zum Opfer gefallen ist und denkt über Rache nach. Ob Susanna ihm etwas verheimlicht? Marcellina jedenfalls kann er nicht mehr in Figaros Arme treiben, denn es stellt sich heraus, dass sie dessen Mutter ist. Die Gräfin ihrerseits wöhnt sich zurück in glücklichere Zeiten. Als der fröhliche Hochzeitstanz zelebriert wird, werden die Verabredungen für die Nacht getroffen.

### Vierter Akt

Im nächtlichen Garten des Schlosses geben sich alle rivalisierenden Parteien nochmals ein finales Stelldichein. Will Susanna Figaro betrügen? Dieser weiß nichts von den heimlichen Abmachungen zwischen Susanna und der Gräfin, die eigentlich den Grafen verwirren sollen. Letzterer tappt schließlich in seine eigene Falle, als er seine Ehefrau vermeintlich auf frischer Tat ertappt. In einem glühenden Ausbruch voll Zärtlichkeit bittet er die Gräfin inständig um Verzeihung. Die Hochzeit des Figaro kann endlich stattfinden und vollendet somit diesen tollen Tag.

# „Durch Mozarts Augen“

## Regisseur Vincent Boussard im Gespräch

**Nach Giuseppe Verdis *La traviata* in der vergangenen Saison ist *Die Hochzeit des Figaro* bereits deine zweite Regiearbeit für die Oper Dortmund. Was interessiert dich an diesem Stück besonders?**

Bekanntlich handelt es sich beim *Figaro* um die erste Zusammenarbeit zwischen Mozart und seinem kongenialen Dichterkollegen Lorenzo Da Ponte. Als Vorlage für ihre neue Oper diente ihnen dabei die seinerzeit berühmte Komödie *La Folle Journée ou Le Mariage de Figaro* (*Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro*) aus der Feder des Franzosen Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais. Berühmt war das Stück zu Mozarts Zeit vor allem dadurch, dass in ihm – wenn auch eher indirekt – die feudale Gesellschaftsordnung des 18. Jahrhunderts kritisch hinterfragt wurde, was wenige Jahre vor Ausbruch der Französischen Revolution natürlich mit einer gewissen Brisanz verbunden war. Allerdings wollten Mozart und Da Ponte mit ihrer Oper sicherlich keinen gesellschaftlichen Umsturz herbeiführen; dennoch dürften beide, wie auch viele ihrer Zeitgenossen, das Gefühl gehabt haben, dass sich an den bestehenden Verhältnissen etwas ändern muss. Es wird Mozart und Da Ponte daher sehr gereizt haben, ein so hochaktuelles Zeitstück wie den *Figaro* gemeinsam auf die Opernbühne zu bringen – das, selbst in der von Da Ponte stark eingekürzten Libretto-Fassung, noch immer eine äußerst wirksame und intelligent gebaute Komödie darstellt.

Wichtiger für unsere Inszenierung scheint mir am *Figaro* allerdings ein weiterer Aspekt des Stückes zu sein, und dieser hängt maßgeblich mit dessen Entstehungszeit zusammen: der Zeit der Aufklärung. Denn ganz gleich, ob auf dem Gebiet der Künste, der Politik, der Philosophie oder der Wissenschaften: In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts rückte das menschliche Subjekt zusehends in den Mittelpunkt der Gesellschaft, und das Individuum begann, seine eigene Stellung innerhalb der bestehenden Strukturen neu zu denken, vorgegebene Autoritäten zu hinterfragen und die eigene Welt durch Beobachtung und die daraus gezogenen Schlussfolgerungen selbst umzuformen. Die Biografien von Mozart, Da Ponte und sogar Beaumarchais zeugen von einer derartigen inneren Verfasstheit. Private, bürgerliche Salons dienten in der damaligen Zeit vielen als eine Art „Forschungs-

labor“ und bereiteten in gewisser Weise den Nährboden für die nachfolgenden gesellschaftlichen Entwicklungen. Aus dieser Perspektive – ähnlich der eines großen „Experiments“, in dessen Zentrum nichts weniger als die menschliche Natur selbst in all ihren unterschiedlichen Facetten steht – wollten wir Mozarts Oper bei unserer Probenarbeit genauer untersuchen. Wir haben einen Raum der Reflexion geschaffen, in dem die uns vorgestellten Individuen – Mozarts Bühnenfiguren – sich und ihre Umstände, in denen sie leben, fortwährend selbstkritisch befragen. Ebenso, wie es Mozart selbst und vielen seiner Zeitgenossen ergangen sein mag. Man könnte also quasi sagen: Wir blicken auf den *Figaro* durch Mozarts Augen.

**Wie äußert sich diese Sichtweise auf den *Figaro* konkret auf unserer Bühne?**

Zweifellos steht Mozarts musikalische Figurenzeichnung über allem. Seine Psychologisierungskunst im *Figaro* ist brillant nuanciert. Gleichzeitig liefert uns Da Pontes Libretto eine virtuos gebaute und genauestens kalkulierte Mechanik. So effizient konstruiert, dass der Text bereits für sich allein genommen als eine Art „experimenteller Versuchsaufbau“ gelesen werden kann. Aus dem Zusammenspiel beider Komponenten – Text und Musik – ergibt sich schließlich ein Opernerlebnis, bei dem jede der Bühnenfiguren in ihren unterschiedlichen szenischen Situationen aus mindestens zwei verschiedenen Motivationen heraus agiert, sich die Konflikte niemals auflösen, sondern immer weiter zuspitzen, und das die handelnden Personen in allen nur erdenklichen, sich immer wieder neu ergebenden Konstellationen zusammenführt – ganz so, als hätten Mozart und Da Ponte ganz bewusst in einer Art „menschlicher Versuchsanordnung“ austesten wollen, welche Reaktionen diese ständig wechselnden Situationen und Kombinationen auf der Bühne hervorrufen. Jedes der von Mozart auf der Bühne gezeichneten Individuen steckt dabei in seiner ganz eigenen, persönlichen Krise. Und wie in wohl jeder guten Komödie, so schlittert deren Darstellung auf der Bühne auch im *Figaro* stets an der engen Klippe zwischen existenzieller Tragik und irrwitziger Komik entlang.

Die eben umschriebene Idee einer „Versuchsanordnung“ war es auch, die mein Team und mich maßgeblich zu unserer eigenen Umsetzung auf der Bühne inspiriert hat: Ein weißer Bühnenboden – der, wenn man so will, bereits durch seine farbliche Sterilität entfernt an ein Versuchslabor erinnert – dient uns zugleich als Projektionsfläche für die Videos von Nicolas Hurtevent. Die zusammen mit unserem Bühnenbildner Frank Philipp Schlößmann erdachte Spiegelwand, von der unsere Spielfläche an drei Seiten begrenzt wird, versinnbildlicht die bereits hervorgehobene Bedeutung kritischer (Selbst)Reflexion im *Figaro* auf subtile und zugleich optisch ansprechende Weise. Oberhalb davon, separiert vom eigentlichen Bühnengeschehen, findet sich der Opernchor wieder, der – ganz ähnlich wie auch das Publikum im Zuschauerraum – die gesamte Handlung aus der sicheren

Beobachterperspektive verfolgt. Sie stehen leicht erhöht, was in gewisser Weise an einen Sezierraum erinnert, von dem aus der Chor die Anatomie von Mozarts Oper untersucht. Und die Kostüme von Clara Peluffo Valentini spielen in ihrer grundlegenden Gestaltung einerseits deutlich auf die Mode zu Mozarts Zeit an, brechen diese Immersion allerdings durch die Verwendung heutiger Materialien sowie eine Kombination mit modernen Elementen ganz bewusst wieder ein wenig auf.

**Hervorzuheben ist an unserer Produktion außerdem die eher ungewöhnliche Besetzung der ursprünglich für einen Mezzosopran geschriebenen Partie des Cherubino mit einem Sopranisten...**

Ganz recht. Heribert Germeshausen kam vor Probenstart mit diesem Besetzungsvorschlag auf mich zu – und ich war auf Anhieb begeistert von seiner Idee. Denn dadurch ergeben sich ganz andere szenische Möglichkeiten. Insbesondere die Stelle, an der Cherubino von Susanna und der Gräfin in Frauenkleider gesteckt wird, um ihn dadurch vor den Augen des Grafen zu verbergen, entfaltet so nochmals eine vollkommen andere Glaubwürdigkeit – und die Travestie wirkt für das Publikum zugleich deutlich komischer. Ebenso das eher unbeholfene, überschwängliche Liebeswerben des pubertierenden Jünglings, der fortwährend in alle Frauen auf der Bühne verliebt ist, gewinnt so nochmals eine ganz andere Farbe. Mit dem Sopranisten Maayan Licht – der, nebenbei bemerkt, bei den OPER! Awards 2025 sogar als „bester Nachwuchssänger des Jahres“ ausgezeichnet worden ist – haben wir quasi die ideale Besetzung für diese Rolle gefunden. Außerdem erhält Cherubino von uns, anders als von Mozart notiert, als kleine musikalische Überraschung eine zusätzliche Gesangspassage spendiert, in der er, gemeinsam mit Barbarina, dem Grafen einmal unverblümt die Meinung sagen darf. Doch mehr dazu möchte ich an dieser Stelle noch nicht verraten. Unsere Aufführung von *Die Hochzeit des Figaro* wird das Geheimnis lüften...

**Die Fragen stellte Dramaturg Daniel C. Schindler.**



Mandla Mndebele, Anna Sohn



Sooyeon Lee

# „Am Anfang war das Wort“

## Dirigent Jordan de Souza im Gespräch

**Mit *Die Hochzeit des Figaro* feierst du als neuer Dortmunder Generalmusikdirektor den Einstand in deine erste Dortmunder Opernsaison. Daher zunächst einmal: herzlich willkommen!**

Vielen Dank! Nach all den Vorbereitungen der zurückliegenden Monate freue ich mich schon sehr darauf, nun endlich meine vielen neuen Kolleginnen und Kollegen an diesem großartigen Haus kennenzulernen und gemeinsam mit Ihnen nach und nach die vielen Ideen umzusetzen, die mein Team und ich uns für die kommenden Jahre ausgedacht haben. Und natürlich freue ich mich ganz außerordentlich auf meine hoffentlich zahlreichen Begegnungen mit dem Dortmunder Publikum. Denn gerade dieser Austausch zwischen uns, den Künstlerinnen und Künstlern und unserem Publikum, ist es, der die besondere Magie und Einzigartigkeit jeder Aufführung ausmacht – ganz gleich, ob unter freiem Himmel, wie zuletzt bei meinen ersten Cityring Konzerten, im Opernhaus oder im Konzertsaal.

**Noch vor deinem Antrittskonzert als neuer GMD im Konzerthaus wirst du nun also unsere Eröffnungspremiere im Opernhaus dirigieren. Ein Wunschstück für dich?**

Mozarts *Le nozze di Figaro* ist ein theatrales Wunderwerk, eine Welt vieler Dimensionen. Es ist das Produkt des Zusammentreffens zweier großer Geister: Da Ponte und Mozart, die nicht nur eine Oper geschrieben, sondern einen kulturellen Schatz erschaffen haben. Jedes von Mozarts Meisterwerken erfordert die Entwicklung einer eigenen musikalischen und theatralischen Sprache – für das Orchester, die Sängerinnen und Sänger sowie das gesamte Produktionsteam. Und die Proben mit dem großartigen Dortmunder Ensemble, aber auch dem Regisseur Vincent Bousard sowie natürlich allen weiteren Mitarbeitenden des Hauses waren ein riesiges Vergnügen für mich! Das bemerkenswerte an Mozarts scheinbar so „leicht“ daherkommender Musik ist es ja, dass man sich ihre Schönheiten zunächst gründlich erarbeiten muss. Ihre ganze Tiefe zu entschlüsseln ist dabei ein schrittweiser, nicht immer ganz einfacher Prozess, denn Mozarts Größe offenbart sich auf jeder Ebene – allerdings nicht allein dadurch, dass man alle Ebenen auf einmal betrachtet. Wie auch bei Shakespeare, Bach oder anderen Titanen überschaut niemand wirklich



das vollständige Ausmaß aller möglichen Bedeutungsebenen ihrer Werke, weil sie so komplex und wahrhaftig sind, dass selbst unsere jahrhundertelange Betrachtung und Analyse ihre Quellen noch immer nicht hat versiegen lassen.

**Bei unserer allerersten Probe hast du den vollständigen Text von Da Pontes Libretto gemeinsam mit dem Sängerensemble gelesen. Was war der Zweck dahinter?**

Allzu oft heißt es in unserem Gewerbe: „Prima la musica.“ Jedoch: Am Anfang war das Wort. So begann Mozart: Worte und Drama inspirierten ihn zu seiner Musik. Die Idee, mit einer Leseprobe zu beginnen, stammt von Walter Felsenstein, dem Regisseur und Gründer meiner einstigen Wirkungsstätte, der Komischen Oper Berlin. Die Gefahr bei der Aufführung bekannter Opern besteht darin, dass deren praktische Ausführung und Interpretation schnell „auf Autopilot“ läuft: Wir spielen die Oper so, wie wir sie bereits zigmal gehört haben. Ich wollte jedem Ensemblemitglied die Chance geben, eigene kreative Impulse zu finden und Text und Musik dadurch neu zu entdecken. Denn gerade in der Oper ist es unendlich wichtig, dass ein Sänger nicht bloß „akkurat“ den Notationen des Komponisten folgt, sondern die eigentliche Intention versteht, die dieser mit der konkreten musikalischen Ausformung seiner Bühnenfiguren – in deren ganz spezifischer szenischen Situation und emotionalen Verfasstheit – einzufangen versuchte. Deshalb war es mir bei unserer ersten Probe auch sehr wichtig, dass wir Da Pontes Text losgelöst von der musikalischen Phrasierung Mozarts und ganz ohne Musik einmal gemeinsam durchsprechen, um ein „Gefühl“ dafür zu finden, was Mozarts Absicht gewesen sein könnte – und was unsere Absicht bei der Umsetzung des Stückes auf unserer Bühne sein wird.

**Die turbulenten Ereignisse des Figaro spielen sich vor dem Hintergrund einer feudalen Gesellschaftsordnung ab. Wie sind die Machtverhältnisse in dieser Oper aus deiner Sicht gewichtet?**

Ich wollte mich bei unserer Umsetzung vor allem auf die Idee konzentrieren, dass Mozart und Da Ponte – im Gegensatz zu den eher schablonenhaft gestalteten Typen der italienischen Commedia dell'arte, die vielen Opern der damaligen Zeit zum Vorbild dienten – im *Figaro* echte menschliche Tiefe und Komplexität auf die Bühne gebracht haben. Sie konfrontieren uns mit Figuren, die voller menschlicher Widersprüche stecken, was sie wie aus dem „wahren Leben“ erscheinen lässt – denn das ist ein großartiger Zugang für das heutige Publikum. Mozarts *Figaro* ist in meinen Augen vor allem eine Oper über Identität und Selbstfindung: Wer bin ich? Was zeichnet mich aus? Dieser Aspekt des *Figaro* interessiert mich persönlich wesentlich mehr als die darin gezeichneten Machtverhältnisse. Als interpretierende Künstlerinnen und Künstler muss es stets unser erklärtes Ziel sein, in die Haut der

von uns zum Leben erweckten Bühnenfiguren zu schlüpfen und die musikalische Dramaturgie freizulegen, die sich hinter ihrer äußerlichen Fassade verbirgt. Jeder Akt hat dabei eine einzigartige Atmosphäre, abhängig von der wechselnden psychischen Verfasstheit der einzelnen Figuren. Die Inspiration des Komponisten bei der Vertonung seines Textes wiederzuentdecken, macht dabei einen ganz wesentlichen Reiz für mich aus.

**Ist diese „Opera buffa“ denn komisch?**

Dadurch, dass sich Da Ponte beim Verfassen seines Librettos eng an die literarische Vorlage von Beaumarchais' Komödientext gehalten hat, verlangte Mozarts Oper von den Sängern eine gänzlich neuartige Art des Schauspiels. Ähnlich wie außer ihm vielleicht nur noch Shakespeare, verstand es Mozart in geradezu meisterhafter Weise, komödiantische Leichtigkeit mit echter tragischer Schwere zu verbinden. In dieser Hinsicht zählt der *Figaro* zurecht als eine musikalische Komödie, in der es durchaus einige Stellen gibt, die zum Lachen anregen. Aber wie bei allen guten Komödien, bewegt sich deren Humor eben oftmals eng an der Grenze zur Tragik. Gerade durch Mozarts Psychologisierungskunst, die uns seinen Bühnenfiguren emotional nahebringt, lässt sich der *Figaro* deshalb vielleicht am ehesten als eine Tragikomödie bezeichnen – möglicherweise sogar als die allererste in der Musikgeschichte überhaupt.

**Bei uns wird die Partie des Cherubino von einem Sopranisten gesungen. Wie stehst du zu dieser Entscheidung?**

Ehrlich gesagt war ich zunächst völlig dagegen. Ähnlich wie Octavian im *Rosenkavalier* ist Cherubino eine Rolle, deren Darstellung eine lange Liste ausgeklügelter Bühnen- und Gesangstechniken erfordert, um auf höchstem Niveau gespielt zu werden. Dann traf ich Mayaan Licht bei einer ersten Arbeitsprobe und entdeckte, dass wir ganz ähnliche Ansichten zu der Figur und Mozarts Musik hatten und sich uns eine Chance auftun würde, gemeinsam neue Facetten der Rolle zu entwickeln und gleichzeitig Mozarts musikalischer Inspiration gerecht zu werden.

**Die Fragen stellte Dramaturg Daniel C. Schindler.**

# Ein revolutionäres Stück! Ein Stück Revolution?

## Über wahrhaftige Aussprachen und unausgesprochene Wahrheiten in Mozarts *Die Hochzeit des Figaro*

Nicht selten befällt einen bei der Betrachtung großer Kunstwerke das Gefühl, dass diese ihre anhaltende Lebendigkeit und überzeitliche Bedeutung weit weniger aus einer überragenden technischen Meisterschaft, als vielmehr aus dem individuellen Ausdruck persönlichen Empfindens heraus gewinnen, den die Hand des Künstlers diesen einzuprägen verstand.

Zweifellos nimmt *Die Hochzeit des Figaro* unter den sieben späten Meisteroperen Wolfgang Amadeus Mozarts einen ganz besonderen Stellenwert ein. Denn in keinem anderen seiner rund 21 vollendeten oder auch nur Fragment gebliebenen Bühnenwerke tritt der innere Drang seines Genies, sich von persönlichen, gesellschaftlichen und künstlerischen Zwängen zu befreien, in ähnlich unverkennbarer Weise hervor, als in eben dieser Oper – allerdings keineswegs in rebellischer oder gar zerstörerischer Manier, sondern stets elegant, geistvoll und wegweisend. Diese Beobachtung nachzuvollziehen, bedarf es zunächst eines Blickes zurück in Mozarts Vergangenheit, lange bevor er seinen *Figaro* in Angriff nahm.

### Vom stürmischen Drängen zu früher Meisterschaft

Zahlreich und jedem Musikfreund wohl hinlänglich bekannt sind die Erzählungen vom Salzburger „Wunderkind“, das bereits in jungen und jüngsten Jahren (in Begleitung seiner Schwester Maria Anna, genannt Nannerl, sowie seines strengen und ehrgeizigen Vaters und Mentors, des Salzburger Hofmusikers Leopold Mozart) quer durch ganz Europa reiste und mit seinem Talent die Fürstenhöfe auf dem ganzen Kontinent in Erstaunen versetzte, dem das Mailänder Opernpublikum zujubelte, das sich vom Papst in Rom beklatschen und von der französischen Königin am Versailler Hof bei der Tafel Leckereien in den Mund schieben ließ. All diese Erfolge und Erfahrungen dürften nicht nur dazu beigetragen haben, dass der junge Mozart wichtige und prägende Impulse für seine spätere Reifung zu einem der



Anna Sohn

bedeutendsten Komponisten seiner Zeit – wenn nicht gar aller Zeiten – gewinnen konnte, sondern führten auch dazu, dass sich Ehrgeiz, Eigenliebe und Selbstbewusstsein des jungen Wolfgang immer weiter verfestigten.

Ganz wie auch andere junge Genies in der Mitte des 18. Jahrhunderts – man denke etwa an den jungen Friedrich Schiller, eingezwängt in die Ringmauern einer kunst- und geistesfeindlichen Stuttgarter Kadettenanstalt – empfand auch Mozart den engen Wirkungskreis im Dienste seines fürstbischöflichen Brotherrn zunehmend als Hemmschuh für sein weiteres persönliches wie auch künstlerisches Fortkommen; dies nochmals in gesteigertem Maße, als im Dezember 1771 sein bisheriger Arbeitgeber, der den Mozarts gegenüber stets äußerst wohlwollend gestimmte Salzburger Erzbischof Sigismund III. Christoph von Schrattenbach, unversehens verstarb und ihm der deutlich strengere Hieronymus Graf Colloredo nachfolgte. Nicht nur, dass dieser gegenüber den Mozarts auf die strikte Erfüllung ihrer dienstlichen Pflichten als Mitglieder der Salzburger Hofkapelle pochte, auch wurden ihnen fortan alle musikalischen „Tournée-Reisen“ strengstens untersagt. Dies machte den neuen Dienstherrn – der im Grunde, gemessen an den Maßstäben seiner Zeit, ein überaus aufgeschlossener und liberaler Charakter war – in den Augen der Familie Mozart zum Sinnbild aristokratischer Willkür und für den jungen Wolfgang Amadeus, der von einer Karriere als freier, international gefeierter Komponist träumte, zum Feindbild Nummer eins.

Wohl um den Münchner Hof nicht zu kompromittieren, gestattete Colloredo dem jungen Mozart 1781 dennoch – wenn auch mit deutlich bekundetem Unwillen – eine Reise in die bayerische Residenzstadt, wo dieser für die anstehende Karnevalsaison eine neue Oper, seinen *Idomeneo*, schreiben sollte; nach der 1775 entstandenen *La finta giardiniera* bereits Mozarts zweite Oper für diesen Hof und zudem die erste seiner sieben späten „Meisteroper“. Aus dem regen Briefwechsel, der in der Folge zwischen Wolfgang und seinem in Salzburg verbliebenen Vater entstand, wird zum einen die immense künstlerische Autorität erkennbar, die Leopold nach wie vor für seinen Sohn darstellte, gleichzeitig spiegelt sich in diesem aber auch die zunehmende Eigenständigkeit Mozarts gegenüber seinem einstigen Mentor wider.

Die Uraufführung des *Idomeneo* geriet für Mozart jedenfalls zu einem Sensationserfolg, der ihm in München großen Beifall und jede Menge Zuspruch einbrachte – für den mittlerweile verhassten Salzburger Dienst blieb dieser Erfolg allerdings ohne nennenswerte Folgen; ganz im Gegenteil: Durch ihn wurde Wolfgang (allen Ermahnungen des stets besorgten Vaters zum Trotz) eher noch weiter in seinem Entschluss bestärkt, den Dienst bei Hofe zu quittieren und sein Glück fortan als

freier Künstler zu suchen. Doch anders als beispielsweise Schiller, wählte Mozart hierzu nicht die Flucht, sondern die offene Konfrontation mit seinem Dienstherrn: Mehrfach ersuchte er Colloredo um seine Entlassung, jedoch stets vergeblich. Schließlich entbrannte ein regelrechter Streit zwischen Mozart und seinem direkten Vorgesetzten bei Hofe, dem Grafen Karl Joseph von Arco, der den 25-jährigen Komponisten schlussendlich mit einem „Tritt im Arsch“ (Mozart) davonjagte und den aufmüpfigen Heißsporn damit von allen dienstlichen Verpflichtungen befreite. Leopold war entsetzt, Wolfgang überaus entzückt – denn ebnete ihm dieser Rauswurf seinen Weg zu einer selbstbestimmten Existenz als freischaffender Komponist in der Reichshauptstadt Wien.

### Der Kampf um Anerkennung

Voller Tatendrang übersiedelte Mozart noch im selben Jahr nach Wien, mietete sich eine luxuriöse Stadtwohnung an, heiratete Constanze Weber und unterrichtete den Vater in seinen Briefen fortwährend über künstlerische Erfolge und beträchtliche finanzielle Einnahmen. Der Ortswechsel und die Befreiung aus höfischen Diensten wirkten sich offenbar überaus positiv auf Mozarts Kreativität aus, der in einen regelrechten Schaffensrausch verfiel; Wolfgang schien endlich am Ziel seiner Träume angelangt zu sein. Oder etwa nicht...? – Tatsächlich zeichnet die vorangegangene Schilderung nur ein unvollständiges Bild von Mozarts realer Situation während seiner ersten Wiener Jahre, denn zur Wahrheit gehört auch: Aufsehen erregte Mozart in Wien zunächst vor allem als Klaviervirtuose, nicht aber als Opernkomponist. Und seinen Lebensunterhalt verdiente er vor allem als Klavierlehrer und Solist in seinen eigenen Konzerten und weniger durch das Verfassen neuer, bahnbrechender Kompositionen.

Ein seltener Lichtblick in den Jahren von 1781 bis 1785 bildete der beachtliche Erfolg seines deutschsprachigen Singspiels *Die Entführung aus dem Serail*, das Mozart eigens für das von Kaiser Joseph II. protegierte Nationalsingspiel geschrieben hatte. Dieser unstrittige Erfolg brachte für den Komponisten allerdings zugleich zwei Wermutstropfen mit sich: Zum einen hatte er, dessen sehnlichster Wunsch es war, sich einen Namen als Opernkomponist zu verdienen, nur wenige Jahre zuvor seinem Vater gegenüber noch klar bekundet, lieber „seria statt buffa“, also ernste statt komische Opern schreiben zu wollen und für diese „welsch, nicht deutsch“, also die italienische und nicht die deutsche Sprache zu bevorzugen. Nun aber hatte Mozart mit seiner *Entführung* just ein komisches Werk in deutscher Sprache für die Wiener Hofbühne verfasst. Zum anderen war die italienische Oper in Wien zur damaligen Zeit fest in den Händen einer „italienischen Clique“ rund um den kaiserlichen Hofkapellmeister Antonio Salieri, und Mozart sollte in den folgenden Jahren mit zahlreichen Intrigen und Anfeindungen zu kämpfen haben, mit dem

Ziel, ihn von der italienischen Oper fernzuhalten. Dieser allerdings ließ sich davon nicht entmutigen und machte sich ganz im Gegenteil sogar einen regelrechten Spaß daraus, seine Gegner mit gezielten Achtungserfolgen herauszufordern. So schrieb er etwa in einem Brief an Vater Leopold aus dem Jahr 1783, kurz nachdem zwei von ihm verfasste Einlagearien für die Aufführung einer Oper Pasquale Anfossis zum ersten Mal mit großem Erfolg gegeben worden waren, dass es ihm mit diesen gelungen sei, „feiner zu sein als unsere Feinde – denn ich habe ihrer genug“, und weiter: „die Herren Feinde sind ganz betroffen ...“. Persönliche Rivalitäten, künstlerische Ambitionen sowie ein spürbar verletztes Ehrgefühl klingen aus derartigen Äußerungen heraus und machen deutlich, welche Triebfedern Mozart schlussendlich dazu veranlassen sollten, die Ärmel hochzukrempeln, die Ellbogen auszufahren und sein Schicksal abermals selbst in die Hand zu nehmen.

### Der Griff ins Wespennest

Mit trotziger Beherztheit fasste Mozart daraufhin den Entschluss, auch ohne einen offiziellen Kompositionsauftrag des Kaisers mit dem Verfassen einer neuen italienischen Oper zu beginnen. Da der Geschmack bei Hofe das komische Genre klar bevorzugte, sollte es eine Opera buffa werden. Bereits 1768, im Alter von gerade einmal 12 Jahren, hatte Mozart mit *La finta semplice* sein erstes Werk in dieser Gattung komponiert, dessen für Wien angedachte Uraufführung allerdings durch Intrigen verhindert worden war, und sein bislang letzter Beitrag auf dem Gebiet der Buffa (die bereits erwähnte *La finta giardiniera*) lag schon über zehn Jahre zurück. Auf der Suche nach einem geeigneten Libretto begann Mozart mit einer Vertonung der beiden Fragment gebliebenen Textbücher *L'oca del Cairo* und *Lo sposo deluso*, die seinen Anforderungen an einen anspruchsvollen Operntext allerdings nicht genügt haben dürften, da er die Projekte bereits nach kurzer Zeit wieder fallen ließ. In dieser Situation kam Mozart mit einem Mal der Zufall zu Hilfe: Genau wie er selbst hoffte, sich in Wien einen Namen als Opernkomponist machen zu können, so versuchte damals auch der Italiener Lorenzo Da Ponte, sich als Theaterdichter für die italienische Oper zu etablieren. Nach einer ersten (eher erfolglosen) Zusammenarbeit mit Salieri, gab dieser fortan Da Pontes Dichterrivalen Giambattista Casti den Vorzug. Und so beschloss die beiden „Newcomer“ Mozart und Da Ponte, sich für eine neue Oper zusammenzutun.

Auch wenn die Memoiren Da Pontes nach Erkenntnissen der modernen Forschung in weiten Teilen eher zweifelhaft erscheinen und die historische Wahrheit oft nur ungenau wiedergeben, so soll die Idee, die französische Komödie *Der tolle Tag oder Die Hochzeit des Figaro* von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais in eine Oper zu verwandeln, laut diesen auf einen Vorschlag Mozarts zurückgehen: Beaumarchais, ein barocker Lebemann, Abenteurer und Freidenker, hatte sich – neben

seiner Tätigkeit als Uhrmacher, Hofbeamter, Musiker, Verleger, Geheimagent und Waffenhändler – auch als Theaterautor versucht. Seine Komödie *Der Barbier von Sevilla oder Die unnütze Vorsicht* (1775) war ein derartiger Erfolg gewesen, dass sie 1782 von dem Italiener Giovanni Paisiello in eine Oper umgearbeitet worden war (ein Werk, das bereits kurz nach seiner Uraufführung in Sankt Petersburg mit ebenso überragendem Erfolg in Wien nachgespielt wurde und das noch 1816 den jungen Gioachino Rossini zu einer eigenen Vertonung von Beaumarchais' Vorlage inspirieren sollte). Der Erfolg des *Barbier von Sevilla* veranlasste Beaumarchais indes dazu, eine direkte Fortsetzung zu seiner Komödie zu schreiben, und so entstand um das Jahr 1780 herum *Die Hochzeit des Figaro*. Auch mit seinem neuen Werk erregte Beaumarchais großes Aufsehen, diesmal allerdings vornehmlich durch dessen subversiven Charakter; denn im *Figaro* prangerte die Titelfigur offen den Geburtenadel und die Privilegien einer dekadent und korrupt gewordenen Kaste an. Auch wenn Beaumarchais ausdrücklich hervorhob, dass seine Komödie nicht die Ständegesellschaft selbst, sondern lediglich die (vereinzelt) Missbräuche von Vorrechten kritisiere, untersagten die französischen Zensurbehörden dennoch zunächst jede Aufführung des Stückes. Nach dem Scheitern einer Privataufführung im Hause des Grafen d'Artois, die von König Ludwig XVI. am 13. Juni 1783 überraschend verboten worden war, wurde *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit* schließlich am 27. April 1784 in der Comédie-Française mit beachtlichem Erfolg uraufgeführt – und sowohl adelige Kenner als auch bürgerliche Reformer bejubelten das Werk als Fanal einer neuen Epoche. Da sich eine unmittelbare Gefährdung der öffentlichen Ordnung nicht einstellte, gab schließlich auch der Hof seine Zurückhaltung auf, und der König und die Königin standen sogar selbst in einer Versailler Aufführung des Stückes auf der Bühne.

Etwas anders verhielten sich die Dinge hingegen in Wien: Dank der von Joseph II. eingeführten Pressefreiheit erschien die erste deutsche Übersetzung des *Figaro* aus der Feder von Johann Rautenstrauch noch vor dem französischen Original. Auch wenn der Kaiser eine szenische Aufführung des Stückes durch Emanuel Schikaneders Schauspieltruppe zunächst untersagt hatte, so führte Da Pontes persönliche Fürsprache wenig später dennoch zu der Erlaubnis, *Die Hochzeit des Figaro* als Oper aufführen zu dürfen. Dabei war es – Da Ponte dürfte in seinen Memoiren nicht übertreiben haben – äußerst schwierig, das hitzige Temperament Mozarts zu beschwichtigen, der den Griff in das Wespennest keineswegs scheute: „Das Stück sollte in aller Stille geschrieben und bei günstiger Gelegenheit den Direktoren oder dem Kaiser selbst vorgelegt werden. Mozart hatte Glück, da es der Hofoper gerade an neuen Stücken mangelte. Ich bot das Stück also dem Kaiser an. ‚Wie?‘, sagte er, ‚Sie wissen doch, dass Mozart zwar ausgezeichnet in der Instrumentalmusik ist, aber bis jetzt nur eine Oper geschrieben hat.‘ Außerdem habe er, der Kaiser,



das Stück der Gesellschaft des Deutschen Theaters bereits verboten. Ich selbst erwiderte: ‚Ich habe 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.‘“ Der Kaiser gab daraufhin die Erlaubnis, Mozarts Partitur dem Theaterkopisten zu übergeben und mit den Proben zu beginnen.

#### Eine unausgesprochene Kampfansage

In Beaumarchais' *Figaro* hatte Mozart eine geeignete Vorlage und in Da Ponte den idealen Partner zur Umsetzung seines lange gehegten Vorhabens zur Schaffung eines revolutionären Gegenwartsstücks gefunden. Wie der Librettist in seinen Memoiren anmerkt, habe Mozart das Werk innerhalb von nur sechs Wochen fertiggestellt. Diese Angaben beziehen sich vermutlich auf den Zeitraum zwischen Mitte Oktober und Ende November 1785 und beinhalten nicht die Instrumentation. Da Ponte zufolge schrieb Mozart zuerst die geschlossenen Musiknummern nach inhaltlichen Aspekten gruppiert und anschließend die verbindenden Rezitative. Am 29. April 1786 trug er die Oper schließlich in sein persönliches Werkverzeichnis ein. Trotz erheblicher „Kabalen und Intrigen der Herren Feinde“ geriet die Wiener Uraufführung am 1. Mai 1786 zu einem triumphalen Erfolg für den Komponisten, der mit dieser Oper die Werke seiner Zeitgenossen – sowohl inhaltlich als auch stilistisch – weit hinter sich ließ; obgleich ein Rezensent der Wiener Realzeitung durchaus kritisch anmerkte, dass die Premiere derselben „nicht am besten von statten gieng, [...] weil die Komposition sehr schwer ist.“ Dennoch waren die folgenden Aufführungen so erfolgreich, dass aufgrund der vielen vom Publikum eingeforderten Wiederholungen der Kaiser eingreifen musste und verfügte, dass fortan, um die Dauer der Vorstellungen nicht unbegrenzt auszudehnen, keine Musiknummer für mehr als eine Singstimme wiederholt werden durfte. Auch wenn es (wohl auf Betreiben der italienischen Clique um Antonio Salieri) bis Ende des Jahres insgesamt zu lediglich neun Wiener Aufführungen des *Figaro* kam, so feierte Mozart bereits wenige Monate später mit der Prager Erstaufführung seiner Oper einen umso nachhaltigeren Erfolg, der den Anlass zur Komposition des *Don Giovanni* liefern sollte.

Tatsächlich kann die Kunstleistung, die Mozart mit *Die Hochzeit des Figaro* vollbrachte, kaum hoch genug eingeschätzt werden. Eine vergleichbar vollkommene Verbindung aus Form und Inhalt, wie sie sich beispielsweise im Finale des 2. Aktes finden lässt, ist vielleicht niemals mehr erreicht worden und macht diese Oper bis heute zu einem – im besten Sinne des Wortes – epochalen Klassiker. Von den insgesamt 28 musikalischen Nummern in Mozarts Autograph, die zumeist durch Secco-Rezitative miteinander verbunden sind, stehen 14 Arien ebenso vielen Ensemble-Stücken gegenüber (die Ouvertüre sowie die Wiederholung des Chores

Nr. 8 nicht mitgerechnet). Völlig neuartig am *Figaro* ist indes vor allem ein bis dahin unerreichtes Maß an musikalischer Psychologisierungskunst. Denn anders als in den Opern seiner Zeitgenossen dienten Mozart die Secco-Rezitative nicht bloß als notwendiger Träger einer Handlung, die immer wieder von kunstvoll ausgestalteten Arien und Ensembles unterbrochen wird. Im *Figaro* bilden Solo-, Ensemble- und Rezitativ-Passagen stattdessen eine dramaturgisch eng miteinander verknüpfte Linie, die in vielen Fällen sogar durch fließende Übergänge zwischen den einzelnen Instrumental- und Secco-Abschnitten noch weiter verstärkt wird. Zudem wird im *Figaro* permanent etwas vorbereitet, handelt jede der auftretenden Figuren in ihrer jeweiligen Situation aus mindestens zwei unterschiedlichen Antrieben oder Motivationen heraus.

Mit *Die Hochzeit des Figaro* hatte Mozart es allen bewiesen – seinen Wiener Kritikern und Neidern ebenso, wie auch seinem stets skeptischen Vater und seinen alten Salzburger Feinden. Dabei verpasste er nicht die Gelegenheit, allen – mit geradezu kindisch-naivem Einfallsreichtum – eine „musikalische Nase“ zu drehen: Noch während er nämlich im Frühjahr des Jahres 1786 intensiv mit der Instrumentation des *Figaro* beschäftigt war, erhielt er den überaus lukrativen Eilauftrag, für ein höfisches Fest in der Orangerie von Schloss Schönbrunn ein kurzes Gelegenheitsstück – das einaktige Singspiel *Der Schauspieldirektor* – zu komponieren. In diesem recht dialoglastigen Dramolett (insgesamt umfasst die von Mozart dazu beigesteuerte Musik einschließlich Ouvertüre lediglich fünf Nummern) werden die Rivalitäten und Querelen des damaligen Opernbetriebs komödiantisch aufs Korn genommen. Das Finale bildet ein gemeinsamer Schlussgesang aller beteiligten Sänger, in dessen eröffnenden Versen die generelle Bedeutung künstlerischen Wettstreits besungen wird: „Jeder Künstler strebt nach Ehre, / wünscht der Einzige zu sein. / Und wenn dieser Trieb nicht wäre, / bliebe jede Kunst nur klein.“ Abgeschlossen wird die Nummer durch eine kurze, energiegeladene Coda mit einem markanten Motiv, bestehend aus zunächst vier kurz aufeinanderfolgenden und dann nochmals zwei weiteren, stärker voneinander abgesetzten Stößen des Orchesters mit Pauken und Trompeten. Dasselbe Motiv findet sich auch an zwei Stellen des nur wenige Wochen später uraufgeführten *Figaro* wieder, nämlich sowohl am Ende von Bartolos Rache-Arie „La vendetta“ im 1. Akt als auch am Ende der Ouvertüre (welche Mozart laut Da Ponte zuallerletzt geschrieben haben soll). Künstlerischer Wettstreit und persönliche Genugtuung werden demnach in beiden Werken durch die Wiederholung desselben musikalischen Motivs von Mozart in eine thematische Beziehung zueinander gesetzt. Dies legt den Rückschluss nahe, dass dieser beim Komponieren – in fester Erwartung eines sicheren Erfolgs – die Aufführung seiner Oper gegen alle beschriebenen Intrigen als entschlossenen Gegenangriff und triumphalen Befreiungsschlag für sich selbst empfunden haben muss.

### Der Rest ist Schweigen

Es unterstreicht die Vielschichtigkeit von Mozarts Genie, dass dieses ihn dazu in die Lage versetzte, die feinsten und subtilsten Anspielungen und Bedeutungsebenen in den *Figaro* (wie natürlich auch in viele seiner anderen reifen Werke) einzuflechten, ohne dass der große dramaturgische Bogen darunter zu leiden hatte. Wie aus den bereits zitierten Äußerungen Da Pontes ersichtlich geworden sein dürfte, hatten Mozart und er sich sehr darum bemüht, die literarische Vorlage zu ihrer Oper dergestalt zu bearbeiten, dass sie damit am Ende nicht in einen unüberwindbaren Konflikt mit den kaiserlichen Zensurbehörden geraten würden. Die wohl kritischste Textstelle in Beaumarchais' Komödie stellt zweifellos Figaros großer Monolog im 5. Akt dar, dessen Beginn lediglich eine vergleichsweise harmlose Anklage der „herzlosen Frauen“ darstellt, die sich im weiteren Verlauf allerdings zu einer hemmungslosen und gesellschaftlich höchst brisanten Schimpftirade auf den Geburtenadel ausweitet. Das Libretto der Oper besitzt hingegen nur vier Akte – im 18. Jahrhundert, das die Kunstfertigkeit literarischer Texte vor allem anhand der Einhaltung strenger formaler Regelwerke bemaß, ein deutlicher Hinweis an das Publikum, dass hier etwas abhandengekommen zu sein scheint; zumal für die meisten Buffo-Opern der damaligen Zeit entweder ein zwei- oder dreiaktiger Aufbau als obligatorisch angesehen werden darf.

In seiner großen Arie „Aprite un po' quegli occhi“ im 4. Akt von Mozarts Oper umschreibt Figaro – ganz ähnlich wie schon sein französischsprachiges Pendant in Beaumarchais' Vorlage – in nur wenig schmeichelhaften Worten die „herzlosen Frauen“: „Öffnet eure Augen, blinde, betörte Männer, und seht, was für ein grausames Spiel die Frauen mit uns treiben.“ Doch wo Beaumarchais eine Anklage der feudalen Gesellschaftsverhältnisse anschließen lässt, bricht das Libretto von Da Ponte mit einem Mal ab und zensiert sich dadurch quasi selbst – denn Figaros Schelte gegen das Feudalsystem bleibt in Mozarts Oper (scheinbar) aus, indem Figaro dort lediglich zu singen weiß: „Il resto nol dico, già ognuno lo sa“ („Den Rest sage ich nicht, denn jeder kennt ihn bereits“). Zeigt Mozarts Figaro hier also mehr Taktgefühl gegenüber dem weiblichen Geschlecht als sein französisches Gegenstück? – Keineswegs! Denn indem Mozart und Da Ponte ausgerechnet die politisch brisanteste Stelle aus Beaumarchais' berühmter Komödie – nämlich Figaros großen Monolog im 5. Akt – zunächst nahezu wortwörtlich anzitieren, dann allerdings ihren Figaro sich selbst einen Maulkorb verpassen lassen, legen sie den Finger dadurch nur umso deutlicher mitten in eine Wunde, die für das damalige Publikum leicht und unmissverständlich zu dechiffrieren war; quasi der unausgesprochene „Elefant“ inmitten des Raumes. Mozarts musikalischer Umgang mit eben dieser szenischen Situation trägt zu einem derartigen Verständnis ihr Möglichstes bei, indem er Figaro über 14 Takte hinweg sein anklagendes Mantra geradezu

gebetsmühlenartig wiederholen lässt: „Jeder kennt den Rest bereits, jeder kennt ihn, jeder kennt ihn...“.

Im anderthalb Jahre später entstandenen *Don Giovanni* sollte Mozart seine Adelskritik in nochmals deutlich unverhohlenerer Weise zum Ausdruck bringen; man denke etwa an jene Stelle im Finale des 1. Akts, an der er das gesamte szenische Personal mehrmals hintereinander ein rebellisches „Viva la libertà!“ („Es lebe die Freiheit!“) skandieren lässt oder an den offenkundigen Umstand, dass er seine Hauptfigur – den aristokratischen Tunichtgut Don Giovanni – am Ende seiner Oper als Strafe für dessen moralische Verfehlungen zur Hölle schickt. Außerdem ist es im Falle des *Figaro* – wie auch des *Don Giovanni* – durchaus bezeichnend, dass Mozart in beiden Werken seine männlichen Hauptpartien in denselben Stimmfächern singen lässt: Eigentlich hätte, den Opernkonventionen des 18. Jahrhunderts entsprechend, die Rolle des Grafen Almaviva nämlich für einen Tenor geschrieben werden müssen. Doch legte Mozart dessen Partie, genau wie die seines Kammerdieners Figaro, für einen Bariton an. Die Botschaft ist klar: Beide Antagonisten begegnen sich, trotz unüberwindlicher Standesunterschiede, auf gleicher Stimm- und damit Augenhöhe (eine Konstellation, die sich auch in dem zentralen Diener-Herren-Gespannt des kurz darauf komponierten *Don Giovanni* wiederfinden lässt). Somit erscheint die immer wieder geäußerte Behauptung, wonach sich Mozart im *Figaro* – bar jeder politischen Aussage – vornehmlich auf die musikalische Zeichnung „wahrhaftiger Charaktere aus Fleisch und Blut“, mit all ihren Stärken und Schwächen beschränkt habe, – quod erat demonstrandum – nachweislich falsch. Vielmehr ließ Mozart bereits in *Die Hochzeit des Figaro* eine nicht zu überhörende Portion Zeit- und Systemkritik anklingen; nur eben angepasst an die Anforderungen einer den strengen Maßgaben der kaiserlichen Zensurbehörden unterworfenen Hofbühne.

### Nur revolutionär oder bereits Revolution?

Unmittelbar nach dem Tode Mozarts sah die Nachwelt seine letzten beiden Bühnenwerke *La clemenza di Tito* und *Die Zauberflöte* (beide 1791) als dessen größte Kunstleistungen an. Nur wenig später, in der Zeit der Romantik, galten dem Publikum vor allem die düsteren, dämonischen Zwischentöne des *Don Giovanni* als Ausdruck einer bis dahin ungekannten Meisterschaft, wodurch sich der Schriftsteller E. T. A. Hoffmann sogar zu dem vielzitierten Ausspruch hinreißen ließ, es handle sich bei dem Werk um die „Oper aller Opern“.

Auch wenn sich in derart unterschiedlichen Werturteilen zeigt, wie jede Epoche und jede Generation in ästhetischen Fragen ihren ganz eigenen Standpunkt bezieht, so dürfte sich dennoch über alle Zeiten hinweg die Auffassung durchsetzen,

dass der *Figaro*, wenn vielleicht auch nicht als die „Oper aller Opern“, so doch als das früheste Beispiel für ein vollwertig ausgestaltetes Musikdrama angesehen werden darf, in dem Text und Musik, Stil und Empfindung, Erzählung und Figurenzeichnung zu einer unauflösbaren Einheit verbunden sind. Durch subtile Anspielungen auf Beaumarchais' umstürzlerische Vorlage sowie eine bahnbrechende Kompositionstechnik sprengte Mozart mit *Die Hochzeit des Figaro* nicht nur die engen Grenzen des gehobenen Unterhaltungstheaters der damaligen Rokoko-Gesellschaft, sondern wies zugleich weit voraus in eine musikalische Zukunft, die von Richard Strauss' *Der Rosenkavalier* bis hin zu John Coriglianos *The Ghosts of Versailles* reichen sollte. Ein Werk des Umbruchs, ein Stück des stürmischen Drängens nach persönlicher Anerkennung und damit zugleich ein überzeitlich erfahrbares Sinnbild für das Aufbegehren des Individuums gegen das Establishment: Ein revolutionäres Stück also in einem vielfach zu interpretierenden Sinne.

**Daniel C. Schindler**



Artyom Wasnetsov, Ruth Katharina Peeck

# Team



## Jordan de Souza

Musikalische Leitung

Mit Beginn der Spielzeit 2025/26 ist Jordan de Souza neuer Generalmusikdirektor der Stadt Dortmund. Bereits als Erster Kapellmeister der Komischen Oper Berlin von 2017 bis 2020 hat der junge kanadische Dirigent international für Aufsehen gesorgt. Gastdirigate führten ihn u. a. an Häuser in Seattle, Zürich und München, zum Glyndebourne Festival sowie zu den BBC Proms, wo er mit dem BBC Symphony Orchestra zusammenarbeitete.



## Vincent Boussard

Inszenierung

Der französische Opernregisseur Vincent Boussard feierte 2024/25 mit Giuseppe Verdis *La traviata* sein Dortmunder Hausdebüt. Zuvor inszenierte er u. a. an den Opern in Berlin (Lindenoper), München, Hamburg, Frankfurt und Köln sowie international an Häusern in Paris, Wien, San Francisco, New York, Brüssel, Hong Kong, Seoul und Tokyo, ferner für Festivals wie die Osterfestspiele Salzburg oder das Festival d'Aix-en-Provence.



## Frank Philipp Schlößmann

Bühne

Frank Philipp Schlößmann studierte am Salzburger Mozarteum. Er wirkte an zahlreichen Opernhäusern, u. a. in Berlin, München und Hamburg, der Semperoper Dresden, in Leipzig und Köln. International u. a. an der New Yorker Met, der San Francisco Opera, dem Royal Opera House London, in Venedig, Florenz, Amsterdam, Oslo, Budapest, Prag, Tokyo, Peking, St. Petersburg und dem Teatro Colón Buenos Aires. Ebenso für die Bregenzer und Bayreuther Festspiele.



## Clara Peluffo Valentini

Kostüme

Die in Buenos Aires geborene Clara Peluffo Valentini studierte Modedesign mit Schwerpunkt Kostüm in Mailand und arbeitet seither in Barcelona als freie Mode- und Kostümdesignerin, sowohl für Theater und Oper als auch für den Film. Ihre Tätigkeit führte sie u. a. bereits an das Teatro Real in Madrid, die Opéra national de Lorraine sowie, zusammen mit dem Regisseur Vincent Boussard, an die Nationaloper von Seoul und Riga.

## Nicolas Hurtevent

Video

Der Videodesigner Nicolas Hurtevent absolvierte seine Ausbildung in Kinokunst und -techniken am European Film College und am Centre de formation multimedia in Brüssel. Seit 2019 verbindet ihn eine enge künstlerische Zusammenarbeit mit dem Regisseur Vincent Boussard, für den er u. a. Videodesigns an der Korea National Opera in Seoul, der Opéra de Wallonie, der Opéra de Lausanne oder der Lettischen Nationaloper in Riga verwirklicht hat.



## Florian Franzen

Licht

Florian Franzen absolvierte seine Ausbildung zur Fachkraft für Veranstaltungstechnik und als Operator für Licht bei der TuP Essen sowie eine anschließende Weiterbildung zum Meister für Veranstaltungstechnik im Bereich Beleuchtung. Ab 2013 zunächst als Meister für Veranstaltungstechnik und Lichtdesigner am Theater Dortmund beschäftigt, ist Florian Franzen hier seit 2021 als Leiter Beleuchtung und Video tätig und schuf zahlreiche Lichtdesigns im Opernhaus.



## Fabio Mancini

Choreinstudierung

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Fabio Mancini Chordirektor des Opernchor Theater Dortmund. Nach einem Dirigier- und Kompositionsstudium am Conservatorio G. B. Martini in Bologna sowie einem Kapellmeisterstudium an der Hochschule für Musik und Tanz Köln, war Mancini in der Spielzeit 2013/14 zunächst am Stadttheater Aachen im Bereich Korrepetition und Sprachcoaching tätig, ehe er an die Oper Dortmund wechselte.



## Daniel C. Schindler

Dramaturgie

Seit der Saison 2022/23 ist Daniel C. Schindler Chefdramaturg der Oper Dortmund. Zuvor war er als Dramaturg u. a. am Münchner Staatstheater am Gärtnerplatz sowie am Hessischen Staatstheater Wiesbaden engagiert, außerdem als Gastdramaturg in Mannheim, Köln und Houston (Texas). Seine Dissertation zum Thema der Potenzialentwicklung im öffentlichen Musiktheaterbetrieb ist im Cuvillier Verlag Göttingen erschienen.



# Ensemble



## Mandla Mdebele

Graf Almaviva

Seit der Spielzeit 2018/19 ist Mandla Mdebele festes Ensemblemitglied an der Oper Dortmund. Der 1990 in Südafrika geborene Bariton schloss sein Diplom für Gesang an der Tshwane University of Technology in Pretoria ab. Ab 2013 war er zunächst Solist an der Cape Town Opera. Gastengagements führten ihn u. a. bereits an das Gran Teatre del Liceu in Barcelona, das Teatro Real in Madrid sowie das Teatro Colón in Buenos Aires.



## Anna Sohn

Gräfin Almaviva

Seit 2018 ist Anna Sohn festes Ensemblemitglied der Oper Dortmund. Ihre Ausbildung erhielt sie u. a. am Mailänder Konservatorium. 2004 gewann sie den Concurso Internacional de Canto Francisco Viñas, 2011 den 2. Preis beim 61. Internationalen Musikwettbewerb der ARD. Seither gastiert sie an internationalen Theatern und bei namhaften Festivals, so etwa in Buenos Aires, Athen, Rom, Parma, Paris, Avignon, Porto, Luxemburg, Budapest und Zürich.



## Sooyeon Lee

Susanna

Seit 2020/21 gehört Sooyeon Lee zum festen Ensemble der Oper Dortmund. Die Sopranistin wurde mit mehreren Auszeichnungen geehrt, so etwa 2015 beim ARD-Musikwettbewerb, wo sie den 2. Preis und den Publikumspreis errang. 2018 war sie Finalistin beim Queen Elisabeth Competition sowie des Wettbewerbs Cardiff Singer of the World im Haupt- und Liedwettbewerb. Neben ihrer Opernkarriere ist sie als Konzert- und Liedsängerin erfolgreich.



## Ks. Morgan Moody

Figaro

Seit der Saison 2011/12 gehört Morgan Moody zum festen Sängensemble der Oper Dortmund. Der kalifornische Bass-Bariton studierte an der Boston University und am New England Conservatory of Music. Ab 2004 war er zunächst Mitglied im Opernstudio des Opernhauses Zürich, ab 2006 festes Ensemblemitglied. Außerdem gastierte er u. a. bereits bei den Salzburger Festspielen, an der Mailänder Scala sowie bei den BBC Proms in London.

## Carl Rumstadt

Figaro

Der bayerische Bariton Carl Rumstadt stammt aus einer Musikerfamilie und studierte Gesang in Nürnberg und München. Gastengagements führten ihn u. a. bereits an die Staatsoper Unter den Linden, die Deutsche Oper Berlin, das Royal Opera House Muscat, die Oper Graz, das Cairo Opera House sowie zur Münchner Biennale und an das Volkstheater Rostock. Seit der Spielzeit 2022/23 ist er festes Ensemblemitglied am Theater Bonn.



## Maayan Licht

Cherubino

Maayan Licht schloss sein Gesangsstudium der Alten Musik am Konservatorium von Amsterdam im Jahr 2021 mit Auszeichnung ab. Mit seiner Spezialisierung auf virtuose Opernrollen des Barockrepertoires gastierte er seither u. a. an renommierten Häusern wie dem Concertgebouw Amsterdam, dem Theater an der Wien oder beim Bayreuth Baroque Opera Festival. Maayan Licht wurde bei den Oper! Awards 2025 zum besten Nachwuchssänger des Jahres gekürt.



## Ruth Katharina Peeck

Marcellina

Ab 2019 gehörte Ruth Katharina Peeck zunächst dem Ensemble der Jungen Oper Dortmund an, ehe sie 2023 ins Ensemble der Oper Dortmund wechselte. Zudem hat sie seit 2020 die Musikalische Leitung der Dortmunder Bürger\*innenOper inne. 2018 gewann die Mezzosopranistin den 1. Preis beim Meistersinger-Wettbewerb in Neustadt. Sie gastierte u. a. an den Staatstheatern in Wiesbaden und Mainz sowie bei den Schwetzingen Festspielen.



## Artyom Wasnetsov

Bartolo

Nachdem Artyom Wasnetsov bereits in der Spielzeit 2023/24 an der Oper Dortmund als Fafner in *Das Rheingold* zu erleben war, zählt er seit der Saison 2024/25 zu deren festem Ensemble. Seine Gesangsausbildung absolvierte der Bass am Shatalov College für Musik in Samara sowie an der Hochschule für Musik Hanns Eisler Berlin. Erste Bühnenerfahrungen sammelte er u. a. bereits an den Opernhäusern in Rostock, Schwerin und Basel.





## Yoonkwang Emmanuel Kang

Basilio / Don Curzio

Yoonkwang Immanuel Kang ist Mitglied im Opernchor Theater Dortmund, wo er immer wieder auch solistisch zu erleben ist, so u. a. als Un Jeune Homme in *La Montagne Noire (Der schwarze Berg)* oder Gastone in *La traviata*. Sein Studium absolvierte er in Seoul und Detmold. In seiner darauffolgenden solistischen Tätigkeit interpretierte er u. a. Partien wie Ernesto in *Don Pasquale* oder Don Basilio in *Le nozze di Figaro*.



## Fritz Steinbacher

Basilio

Seit 2012 ist Fritz Steinbacher festes Ensemblemitglied der Oper Dortmund. Der österreichische Tenor studierte u. a. am Mozarteum Salzburg sowie an der Hochschule für Musik Freiburg. 2008 wurde er Ensemblemitglied am Theater Münster, wo er in über 30 Rollen zu erleben war. Gastengagements führten ihn zudem u. a. an die Semperoper Dresden sowie die Theater in Bonn, Salzburg, Gelsenkirchen, Essen, Regensburg und Klagenfurt.



## Christian Pienaar

Don Curzio

Seit 2000 ist Christian Pienaar Mitglied im Opernchor Theater Dortmund, wo er seither immer wieder auch solistisch hervorgetreten ist, so zuletzt u. a. als Tschekko in *Gräfin Mariza* oder als Monostatos in *Die Zauberflöte*. In Pretoria (Südafrika) geboren, schloss Pienaar 1996 ebenda ein Opernstudium an der Tshwane University of Technology ab. 1998 folgte zunächst ein Engagement im Opernchor am Landestheater Coburg.



## Tamina Biber

Barbarina

Die Sopranistin Tamina Biber erhielt ihre musikalische Ausbildung an der Zürcher Hochschule der Künste sowie an der Hochschule für Musik Basel. Ergänzend dazu absolvierte sie Meisterkurse bei Anne Sofie von Otter, Margreet Honig und Marina Viotti. 2022 gewann sie den ersten Preis bei den Sempacher Stimmtagen und war 2023 Stipendiatin der Friedl-Wald-Stiftung. Ab der Spielzeit 2025/26 ist Tamina Biber Mitglied im Opernstudio NRW.



## Yeeun Yeo

Barbarina

Die Koloratursopranistin Yeeun Yeo absolvierte ihr Gesangsstudium an der Hanyang Universität Seoul sowie an der Hochschule für Musik Carl Maria von Weber in Dresden. Sie war Finalistin beim 6. Éva Marton Internationalen Gesangswettbewerb, bei dem sie zudem den Publikumspreis gewann, und wurde beim 17. Internationalen Wettbewerb GRANDI VOCE in Salzburg mit dem Mozartpreis ausgezeichnet. 2025/26 ist sie Mitglied im Opernstudio NRW.

## Shinyoung Hwang

Antonio

Shinyoung Hwang absolvierte sein Gesangsstudium an der Gacheon University in Seoul und an der Musikhochschule Münster. Während dieser Zeit besuchte er verschiedene Meisterkurse und sammelte bereits erste Bühnenerfahrungen. Als Mitglied des Dortmunder Opernchores hat er bereits kleinere solistische Rollen übernommen, etwa den Benoît in *La Bohème*. 2025/26 wird er zudem als Mitglied des Quartetts in *Märchen im Grand-Hotel* zu erleben sein.

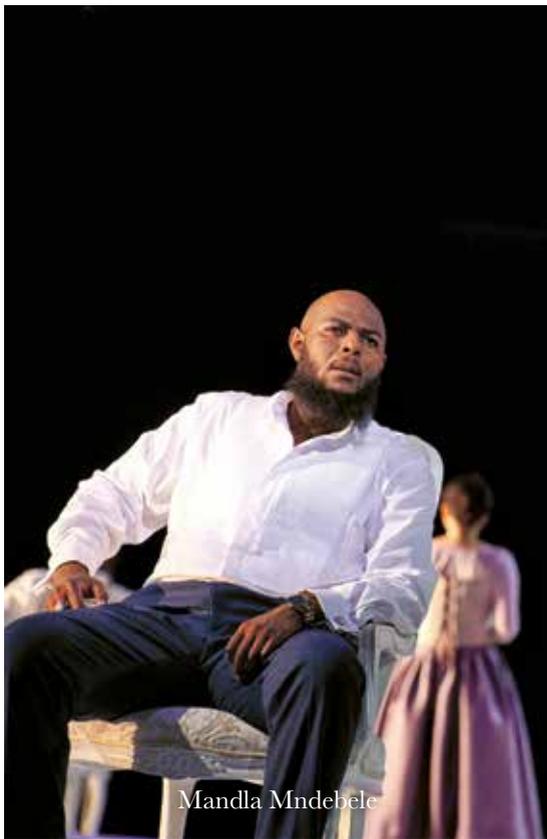


## Thomas Günzler

Antonio

Seit der Spielzeit 1998/99 ist der Bass-Bariton Thomas Günzler Mitglied im Opernchor Theater Dortmund. Parallel dazu konnte ihn das Dortmunder Opernpublikum immer wieder auch in solistischen Rollen erleben, so zuletzt u. a. als Priester/Zweiter Geharnischter in *Die Zauberflöte* oder als Marchese d'Obigny in *La traviata*. Außerdem wirkt er seit 1995 regelmäßig bei den Bayreuther Festspielen als Mitglied des Festspielchores mit.





Mandla Mndebele



Sooyeon Lee



Shinyoung Hwang, Sooyeon Lee, Ks. Morgan Moody, Mandla Mndebele

## Nachweise

Die Szenenfotos entstanden bei der Klavierhauptprobe am 9. September 2025.

Portraits: Maayan Licht (© Nelya Agdeeva), Jordan de Souza (© Sofia Brandes & Max Slobodda), Frank Philipp Schlößmann (© Lutz Edelhoff), Fabio Mancini (© Sophia Hegewald), Sooyeon Lee, Mandla Mndebele, Ks. Morgan Moody, Ruth Katharina Peeck, Daniel C. Schindler, Anna Sohn, Fritz Steinbacher, Artyom Wasnetsov (© Björn Hickmann), Carl Rumstadt (© Karsten Schröter), Thomas Günzler, Christian Pienaar (© Houssie Shirin), Tamina Biber, Vincent Boussard, Florian Franzen, Nicolas Hurtevent, Shinyoung Hwang, Yoonkwang Immanuel Kang, Clara Peluffo Valenti, Yeeun Yeo (© privat)

Texte: Die Kurzhandlung von Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais (S. 6) wurde der Originalausgabe *La folle journée ou Le mariage de Figaro*, Paris 1785 entnommen. Bei den übrigen Texten handelt es sich um Originalbeiträge von Daniel C. Schindler für diese Publikation.

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden wegen nachträglicher Rechteabgeltung um Nachricht gebeten.

---

## Impressum

**Herausgeber** Theater Dortmund

**Geschäftsführender Direktor** Tobias Ehinger

**Intendant der Oper** Heribert Germeshausen

**Inhalt und Redaktion** Dr. Daniel C. Schindler

**Gestaltung** Marketing | Theater Dortmund

**Szenenfotos** Björn Hickmann

**Druck** druckpartner GmbH

**Redaktionsschluss** 10.09.2025 (Änderungen vorbehalten!)

Das Programmheft  
erhalten Sie vor  
den Vorstellungen  
in unserem Foyer.

[www.theaterdo.de](http://www.theaterdo.de)