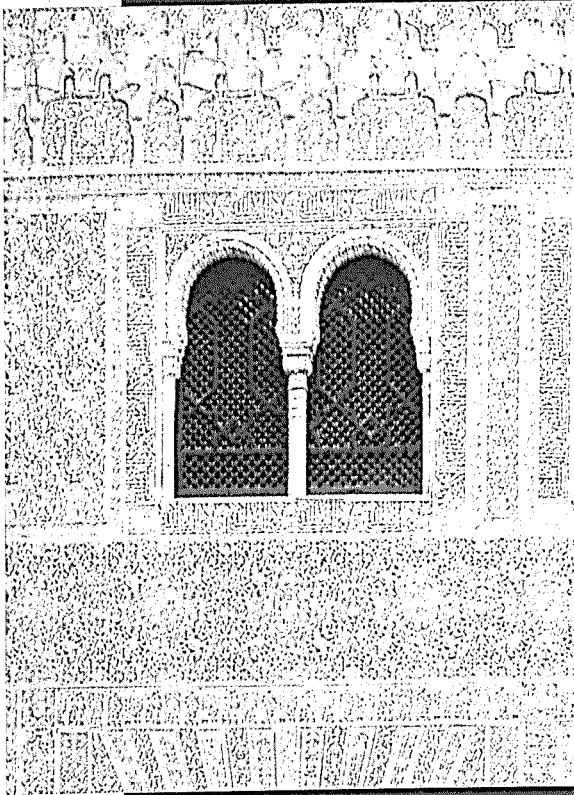




ANHALTISCHES THEATER DESSAU

180. 180
3. 180



DER BARBIER VON SEVILLA

Gioachino Rossini

Ein Live-Erlebnis als Geschenk ...

DER THEATERGUTSCHEIN FÜR DIE GRÖSSTE BÜHNE IN SACHSEN-ANHALT

ANHALTISCHES
THEATER DESSAU
GUTSCHEIN-BELEG A



ANHALTISCHES THEATER DESSAU

ANHALTISCHES
THEATER DESSAU
GUTSCHEIN-BELEG B

Name: _____
Vorname: _____
Geburtsdatum: _____
Geburtsort: _____
Geburtsland: _____

Sie stehen sicher oft vor dem Problem, ein passendes, originelles Geschenk für Freunde, Kunden oder Geschäftspartner zu finden.

Verschenken Sie den Theater-Gutschein des Anhaltischen Theaters Dessau und vermitteln Sie damit ein unvergeßliches Live-Erlebnis ganz nach Wahl des Beschenkten. Nach dem Erhalt dieses Gutscheines kann sich der Empfänger eine Vorstellung nach seinem Geschmack auswählen.

Theater-Gutscheine erhalten Sie an allen Dessauer Theaterkassen.

Unsere Technik: Power Macintosh
Scanner AGFA HORIZON Plus
Scanner AGFA SelectScan
Belichter AGFA Avantra 25 - AGFA Dry-Proof
Offsetdruck
(u.a. Heidelberg 5-Farb + Lackwerk Speedmaster)

Druckhaus Dessau GmbH
06842 Dessau · Askanische Str. 107-
Tel.: (03 40) 2 53 22 - 0 · Fax: (03 40) 212135
Leonardo-ISBN: (03 40) 2 20 97 86
e-mail: druckhaus-dessau@online.de

Die Welt ist Grau

Digitaler Großformatdruck
Litho · Satz · Belichtung

repro &
satzzeitbüro
künke

seit 12 Jahren Ihr zuverlässiger Partner

Johannisstraße 15 · 06844 Dessau
Telefon: 0340-21 44 84
info@repro-und-satz-kuenke.de

FIS Fördertechnik Service GmbH

06801 Greppin, Zementstr. 7, Tel.: 03493/3771-0, Fax 03493/3771-50

FIS GmbH

- Aufzüge • Theatertechnik
- Krane • Schwermontage
- Autokran- und Arbeitsbühnenverleih

Zum Stück

Es war ein echt italienisches Musikstück, aus irgendeiner beliebten Opera buffa, jener wundersamen Gattung, die dem Humor den freiesten Spielraum gewährt, und worin er sich all seiner springenden Lust, seiner tollen Empfindelei, seiner lachenden Wehmut, und seiner lebenssüchtigen Todesbegeisterung überlassen kann. Es war ganz Rossinische Weise, wie sie sich im „Barbier von Sevilla“ am lieblichsten offenbart. Die Verächter italienischer Musik, die auch dieser Gattung den Stab brechen, werden einst in der Hölle ihrer wohlverdienten Strafe nicht entgehen, und sind vielleicht verdammt, die lange Ewigkeit hindurch nichts anderes zu hören, als Fugen von Sebastian Bach. Leid ist es mir um so manchen meiner Kollegen, z. B. um Rellstab, der ebenfalls dieser Verdammnis nicht entgehen wird, wenn er sich nicht vor seinem Tode zu Rossini bekehrt. Rossini, divino Maestro, Helios von Italien, der du deine klingenden Strahlen über die Welt verbreitest! verzeih meinen armen Landsleuten, die dich lästern auf Schreibpapier und auf Löschpapier! Ich aber freue mich deiner goldenen Töne, deiner melodischen Lichte, deiner funkelnden Schmetterlingsträume, die mich so lieblich umgaukeln, und mir das Herz küssen, wie mit Lippen der Grazien! Divino Maestro, verzeih meinen armen Landsleuten, die deine Tiefe nicht sehen, weil du sie mit Rosen bedeckst, und denen du nicht gedankenschwer und gründlich genug bist, weil du so leicht flatterst, so gottbeflügelt! – Freilich, um die heutige italienische Musik zu lieben und durch die Liebe zu verstehn, muss man das Volk selbst vor Augen haben, seinen Himmel, seinen Charakter, seine Mienen, seine Leiden, seine Freuden, kurz seine ganze Geschichte, von Romulus, der das Heilige Römische Reich gestiftet, bis auf die neueste Zeit, wo es zugrunde ging, unter Romulus Augustulus II. Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit, sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dieses verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimms überschnappen. Das ist der esoterische Sinn der Opera buffa.

Heinrich Heine

(Aus: Reisebilder, Italien, Reise von München nach Genua, 1828)

DIE HANDLUNG

Erster Akt

Im Prado zu Madrid war Graf Almaviva einer jungen Schönheit namens Rosina begegnet, die ihn so entzückte, dass er ihr in Begleitung seines Dieners Fiorillo nach Sevilla gefolgt ist. Dort hat sich ihr Vormund Bartolo als Arzt niedergelassen. Tag und Nacht streift der Graf nun erfolglos vor dessen Haus umher. Kurz vor Anbruch der Morgendämmerung versucht er vergeblich mit einer Serenade Rosinas Aufmerksamkeit zu finden. Er entlässt die Musikanten, die er gemietet hatte, und verbirgt sich, um eine günstigere Gelegenheit abzuwarten. Unverhofft kommt ihm da der Barbier Figaro, ein alter Bekannter, zu Hilfe, der sich als Faktotum nicht nur im Hause Bartolos unentbehrlich gemacht hat. Er klärt Almaviva auf, dass der Vormund durch baldige Heirat Rosinas Erbschaft an sich bringen will und sie streng bewacht. Als Rosina doch noch auf dem Balkon erscheint und mit einem zugeworfenen Billett ihre Neugier verrät, ermuntert Figaro den Grafen zu einem weiteren Ständchen. Almaviva gibt sich unter dem Namen Lindoro als mittelloser, aber treuer Verehrer aus. Nach Zusicherung reichlicher Belohnung entwickelt Figaro einen Plan, wie der Graf zu Rosina vordringen kann. Er soll sich als Soldat verkleiden, betrunken stellen, um Bartolos Misstrauen zu zerstreuen, und mit einem Einquartierungsbillett Unterkunft im Haus erzwingen.

Rosina hat Lindoro einen Brief geschrieben und hofft, dass Figaro ihn übergeben wird. Das Dazwischentreten Bartolos, dem der geschäftige Barbier längst verdächtig ist, vereitelt ihr Vorhaben. Rosinas Musiklehrer, der intrigante Don Basilio, lässt Bartolo wissen, dass Graf Almaviva, der Rosina nachstelle, in der Stadt sei. Während er rät, sich mit einer Verleumdung des Rivalen zu entledigen, drängt Bartolo auf eilige Heirat. Figaro, der versteckt Zeuge des Gesprächs wird, warnt Rosina und bittet um ein Zeichen ihrer Zuneigung zu Lindoro. Überrascht empfängt er die bereits verfasste Mitteilung. Als Bartolo zurückkehrt, bemerkt er, dass von den Briefbögen seines Mündels einer fehlt und Rosina darüber hinaus einen Tintenfleck am Finger hat. Diese weist jedoch seine Verdächtigungen keck zurück. Als betrunkenener Soldat dringt unterdessen Almaviva lärmend in das Haus ein. Es gelingt ihm, sich Rosina als Lindoro zu entdecken und ihr eine Nachricht

zuzuspielen. Das eigentliche Ziel, Unterkunft im Haus zu erhalten, verfehlt er, da Bartolo als Arzt Quartierbefreiung genießt. Der Streit mit dem Vormund endet in einem Tumult, der die Wache auf den Plan ruft. Nur durch Vorweisen eines Papiers entgeht der Graf seiner Festnahme.

Bartolo denkt über die Ereignisse nach: Er vermutet in dem Soldaten einen Abgesandten Almavivas. Dieser greift nach dem Scheitern des ersten Plans zu einer weiteren Verkleidung. Er stellt sich als Don Alonso vor, der als Schüler des angeblich erkrankten Basilio Rosinas Musikunterricht übernehmen soll. Um den argwöhnischen Bartolo zu überlisten und sein Vertrauen zu gewinnen, händigt er ihm notgedrungen Rosinas Brief aus. Die Musikstunde beginnt, wird aber durch Figaro unterbrochen. Er besteht trotz Bartolos Gegenwehr darauf, ihn sofort zu rasieren. Unter dem Vorwand, Rasiertücher zu holen, bringt er den für eine Flucht notwendigen Balkenschlüssel an sich. Größte Verwirrung entsteht, als plötzlich der krank geglaubte Basilio erscheint. Erst Geld, das ihm der Graf zusteckt, veranlasst ihn zum Rückzug. Während der Rasur lenkt Figaro Bartolo ab, damit Almaviva und Rosina den Fluchtplan besprechen können. Dennoch schnappt Bartolo ein unbedachtes Wort des Grafen auf und durchschaut dessen Verkleidung. Wütend jagt er die Männer davon. Allein im Chaos zurückgeblieben, philosophiert Bartolos Haushälterin Bertina melancholisch über das Universalübel: die Liebe, die alle verückt macht. Bartolo spürt, dass Eile geboten ist, und beauftragt Basilio, unverzüglich den Notar zu bestellen. Um sein Mündel gefügig zu machen, weist er den von Alonso erhaltenen Brief vor. Rosina ist überzeugt, dass Lindoro im Dienst Almavivas steht, und sie in dessen Arme treiben soll. Sie ist verzweifelt über den Verrat. Während Bartolo auf die Wache eilt, um eine Entführung zu verhindern, dringen Almaviva und Figaro über den Balkon ins Haus ein. Rosina überhäuft den vermeintlichen Lindoro mit Vorwürfen, bis er sich als Graf Almaviva zu erkennen gibt und die Aufrichtigkeit seiner Gefühle beteuert. Als Basilio mit dem Notar kommt, lässt er sich bestechen, mit Figaro den Trauzeugen zu machen. Bartolo trifft zu spät ein. Als er zurückkehrt, ist alles entschieden: Almaviva und Rosina sind ein Paar.

Zweiter Akt

Udo Salzbrenner

WELTERFOLG MIT STARTPROBLEMEN

*Pierre Augustin Caron
de Beaumarchais
(1732–1799).
Gemälde von
Jean M. Nattier, 1755*

Nach einer Stagnationsphase der italienischen Oper um 1800 setzte mit dem Erscheinen Gioachino Rossinis (1792–1868) eine neue Blütezeit ein, die erstmals in der Geschichte des Musiktheaters von einem einzelnen Komponisten getragen wurde, dessen Werke den Spielplan, – auch international konkurrenzlos, absolut beherrschten. Für die langfristige Festigung seiner überlegenen Stellung im Opernbetrieb spielte „Der Barbier von Sevilla“ (*Il Barbiere di Siviglia*) – nach der gleichnamigen Komödie des französischen Autors Pierre Augustin Caron de Beaumarchais aus dem Jahre 1775, die Giovanni Paisiello (1740–1816) bereits 1782 vertont hatte – eine entscheidende Rolle.

Im Dezember 1815 erhielt Rossini durch den Herzog Francesco Sforza-Cesarini, den Impresario des römischen Teatro Argentina, den Vertrag, für die bevorstehende Karnevalssaison des Jahres 1816 eine neue Oper zu schreiben. Das Libretto dazu verfasste Cesare Sterbini. Rossinis etwa sechshundertseitige Partitur entstand in weniger als drei Wochen.

Vorsorglich versuchte Rossini einen Streit mit Paisiello und seinen geradezu fanatischen Parteigängern zu vermeiden: „Ich schrieb Paisiello einen Brief, in dem ich ihm erklärte, dass ich mir meiner Minderwertigkeit bewusst sei und nicht in einen Wettbewerb mit ihm treten wolle, sondern nur ein Thema, das mir Freude machte, behandeln und dabei nach Möglichkeit die gleichen Episoden in seinem Libretto vermeiden wolle.“ Als



weiteres wurde dem gedruckten Libretto des „Almaviva ossia L'inutile precauzione“, wie der ursprüngliche Titel dieser Oper lautet, ein fast unterwürfiges und langatmig rechtfertigendes „Avvertimento al pubblico“ vorangestellt: „Dem Publikum zur Nachricht! Die Komödie des Herrn Beaumarchais, betitelt ‚Der Barbier von Sevilla oder die nutzlose Vorsicht‘, wird in Rom als komisches Drama bearbeitet und unter dem Titel ‚Almaviva oder Die nutzlose Vorsicht‘ aufgeführt, um das Publikum von dem Gefühl der Achtung und Verehrung zu überzeugen, welche den Urheber der Musik des Dramas gegenüber dem so sehr berühmten Paisiello beseelen, der diesen Stoff bereits unter seiner ursprünglichen Bezeichnung vertont hat. Der Maestro Gioachino Rossini,

zur Übernahme dieses schwierigen Auftrages berufen, hat, um nicht der kühnen Rivalität mit dem ihm vorangegangenen unsterblichen Verfasser geziehen zu werden, ausdrücklich verlangt, dass der ‚Barbier‘ von neuem vollständig in Verse gesetzt wird und dass einige neue Situationen für musikalische Stücke eingeführt würden, die jetzt vom modernen Geschmack der Bühnen verlangt werden, der sich seit jener Zeit, in der der bewährte Paisiello seine Musik schrieb, so sehr geändert hat.“

Beim „Barbier von Sevilla“ handelt es sich um die früheste Repertoireoper, das erste musikalische Bühnenwerk überhaupt, das eine Zeit, die von Aktualitäten lebte und Repertoirebildung kaum kannte, überdauerte und in ununterbrochener Kontinuität bis heute einen festen Platz im Spielplan einnimmt.

Dennoch sah es zunächst nicht danach aus, als würde die Oper auch nur die ersten Vorstellungen überleben: Die Uraufführung am 20. Februar 1816 wurde für Rossini geradezu zu einem Fiasko.

Die Anhänger Paisiellos, dessen klassische Vertonung noch immer als unerreichbares Muster galt, ließen es sich nicht nehmen,



*Gioachino Rossini,
1817: Stahlstich von
Th. Bradley, nach
Zeichnung und Stich
von Pietro Folo*

„Ah, Sie sind Rossini, der Komponist des ‚Barbier von Sevilla‘? Ich beglückwünsche Sie dazu; das ist eine ausgezeichnete Oper; ich habe sie mit Vergnügen gelesen und mich darüber gefreut. So lange es italienische Opernhäuser gibt, wird man sie spielen. Aber versuchen Sie nicht andere Dinge als komische Opern zu schreiben; in anderen Kunstgattungen Erfolge haben zu wollen, hieß Ihr Schicksal Gewalt antun.“

*Ludwig van Beethoven
(anlässlich Rossinis
Besuch 1822)*

den jungen, noch nicht einmal vierundzwanzigjährigen Senkrechtstarter aus Pesaro, dessen Werk sie als Affront gegenüber dem verehrten Maestro empfanden, vehement anzufinden. Möglicherweise war das Publikum aber auch noch zusätzlich durch die Missachtung dramaturgischer Konventionen wie der Bühnenauftritte der Hauptpersonen verstört.

Schon bei Rossinis Erscheinen – im nussbraunen Gehrock mit Goldknöpfen nach spanischer Art – brachen Missfallenskundgebungen, Lachen und schrilles Pfeifen im Publikum aus. Geschmacklose Rufe, wie „Wir sind hier auf der Beerdigung des Herzogs Cesarini“ (dieser war zwei Wochen vor der Premiere verstorben) ertönten. Doch damit nicht genug. Als Zenobio Vitarelli, der Darsteller des Basilio auf die Bühne kam, stürzte er so unglücklich über eine Falltür, dass er sich verletzte und sich fast seine Nase brach.

„Das liebe Publikum sah mit Freude das Fließen von Blut, ganz wie seine Vorfahren im Kolosseum. Es lachte, applaudierte, verlangte eine Wiederholung, kurz, es war ein furchtbares Durcheinander. Einige Leute dachten, das Stolpern sei ein Teil der Aufführung, beschwerten sich über die Geschmacklosigkeit und zeigten deutlich ihren Ärger.

Dann musste der verletzte Vitarelli seine unvergleichliche Verleumdungsarie singen. Um das Blut der größten Wunde zu stillen, musste er ununterbrochen das Taschentuch, das er in der Hand hielt, an die Nase halten, und jedesmal, wenn er diese bei seinem Zustand so notwendige Bewegung machte, fingen Pfeifen, Missfallenskundgebungen und Lachen im ganzen Saal wieder von neuem an ... Als Höhepunkt der Katastrophe erschien eine Katze während des herrlichen Finales und lief zwischen den Sängern herum. Der ausgezeichnete Figaro, Zamboni, jagte sie auf der einen Seite hinaus, worauf sie auf der anderen wieder erschien und dem Bartolo, Botticelli, auf die Arme sprang. Die unglückselige Schülerin des Doktors und die ehrbare Berta wollten vermeiden, zerkratzt zu werden, und wichen mit lebhaftesten Bewegungen den großen Sprüngen des toll gewordenen Tieres aus, das nur vor dem Schwert des obersten Polizisten Respekt hatte. Die gütige Zuhörerschaft rief ihm zu, ahmte das Miauen nach und ermutigte es mit Wort und Geste, seine improvisierte Rolle weiterzuspielen.“ (Azevedo, „Rossini: Sa vie et ses œuvres“, Paris 1864) Eine endlose Folge von Pannen also,

– oder unfreiwilligerweise perfekt inszeniertes Chaos!

Nach der Vorstellung – so erzählte die Sängerin Geltrude Righetti-Giorgi, die Darstellerin der Rosina – verließ Rossini, der die Vorstellung vom Cembalo aus geleitet und immer wieder den Sängern Mut zugesprochen hatte, das Theater „wie ein unbeteiligter Zuschauer“.

Schnell jedoch wendete sich das Blatt. Bereits die zweite Vorstellung am folgenden Abend, der Rossini selbst fernblieb, wurde zum Erfolg.

„Ich schlief friedlich, als ich plötzlich durch einen ohrenbetäubenden Lärm auf der Straße aufgeweckt wurde, der vom hellen Leuchten vieler Fackeln begleitet war. Sobald ich aufgestanden war, sah ich, dass sie auf mein Hotel zukamen. Noch ganz verschlafen und an die Vorgänge des letzten Abends denkend, glaubte ich, dass sie das Haus anzünden wollten, und ich nahm im Stall hinter dem Hof Zuflucht. Aber nein, ein paar Minuten später hörte ich Garcia [Darsteller des Almaviva] ganz laut nach mir rufen. Er fand mich schließlich. ‚Halten Sie sich heran, kommen Sie schnell, hören Sie doch dieses Rufen: Bravo, bravissimo, Figaro. Ein unvergleichlicher Erfolg. Die Straße ist voll Leuten.

Sie wollen Sie sehen!‘ Es schmerzte mich noch immer, dass meine neue Jacke vor die Hunde gegangen war, und so antwortete ich: ‚Sagen Sie ihnen, dass sie mit ihren Bravos und dem Rest zum Teufel gehen können. Ich komme nicht.‘ Ich weiß nicht, wie Garcia meine Weigerung dieser aufgeregten Menge beibrachte – jemand hatte ihn tatsächlich mit einer Apfelsine ins Auge getroffen, und er hatte mehrere Tage ein blaues Auge. Inzwischen nahm der Lärm auf der Straße immer mehr zu.

Dann erschien der Hotelwirt außer Atem. ‚Wenn Sie nicht kommen, werden sie noch das Haus anzünden. Sie zerbrechen schon

Hof-Theater in Dessau.

1. Abonnement.

2. Vorstellung.

Mit Höchster Bewilligung.

Freitag den 5. Januar 1838

Der Barbier von Sevilla.

Königliche Oper in 2 Akten, nach dem Italienischen.
Musik von J. Rossini.

Personen:

Graf Almaviva	Herr Girent.
Dector Bartolo	Herr Knäuel.
Rosine, seine Nichte,	Fräulein Hayden.
Martelline, deren Dienerin,	Mad. Lindsen.
Figaro, Barbier,	Herr Anglimann.
Basilio Bartolchere,	Herr Schneider.
Pietro,	} Bartolo's Diener,	Herr Ledwayer.
Candio,		Herr Bartelt.
Ambrosio,	}	Herr Wein.
Ein Metzger		Herr Schubert.
Fiorillo, des Grafen Diener,	Herr Ehrlich.
Ein Essigier	Herr Zwick.
Musikanten. — Madr.	

Preise der Plätze.

Erster Rang, Hof-Platz und Sperrsitze	12 Gr.
Parquet, Loge und Circle	8 „
Zw. Rang hinter dem Orchester	6 „
Zweiter Rang	4 „

Kinder unter 10 Jahren zahlen auf allen Plätzen (mit Ausnahme der Logen hinter dem Orchester und des zweiten Ranges) die Hälfte der vollen Theater-Geldes.

Willetz zu allen Plätzen sind von Morgens 10 Uhr bis Nachmittags 3 Uhr im gedehnten Ring-Zimmer Nr. 10. zu haben.

Alle Besuche im Theater bei den Proben der Opern und der übrigen Stücke, so wie auf der Bühne während der Vorstellungen, dürfen nicht gestattet werden.

Die Kasse wird um 5 Uhr geöffnet. Anfang 6 Uhr.
Ende gegen 9 Uhr.

Die Direction.

*Der früheste erhaltene
Theaterzettel einer
Dessauer Aufführung
des „Barbier von
Sevilla“ im Jahre 1838*

„Ein Gegenstück zu schreiben zu Lessings Laokoon: Rossini, oder über die Grenzen der Musik und Poesie. Es müsste darin gezeigt werden, wie unsinnig es sei, die Musik bei der Oper zur bloßen Sklavin der Poesie zu machen und zu verlangen, dass erstere, mit Verleugnung ihrer eigentümlichen Wirksamkeit, sich darauf beschränke der Poesie unvollkommen nachzulallen mit ihren Tönen, was diese deutlich spricht mit ihren Begriffen.“

*Franz Grillparzer
(Tagebuch 1820)*

die Fenster ...', 'Das ist Ihre Sache', sagte ich ihm. 'Stellen Sie sich nur nicht in die Nähe der Fenster ... ich bleibe, wo ich bin.' Schließlich hörte ich Glasscheiben zerbrechen, worauf die Menge, von der Schlacht erschöpft, sich zerstreute. Ich verließ meine Zufluchtsstätte und ging schlafen. Leider hatten die Kerle zwei Fenster gerade neben meinem Bett herausgebrochen ... Ich müsste lügen, wenn ich Ihnen sagen würde, dass die eisige Luft, die in mein Zimmer blies, mir eine angenehme Nacht verschaffte.“ (Rossini nach Edmond Michotte 1858)

Trotz der missglückten Uraufführung war der Siegeszug des „Barbier von Sevilla“ nun nicht mehr aufzuhalten. Noch im selben Jahr erklang er in Aufführungen in Bologna und Florenz, im Jahre 1817 folgten acht weitere italienische Städte sowie Barcelona. In der Folgezeit erntete er in London (1818), Wien und Paris (1819) und in Berlin (1822) Beifall. (Die Dessauer Erstaufführung fand übrigens im Februar 1823 statt.) 1825/26, also zehn Jahre nach der Uraufführung, wurde er in New York im Theater des nunmehr 77jährigen Lorenzo da Ponte, des Textdichters von Mozarts „Le nozze di Figaro“, gespielt.

Ganz Europa ergötzte sich daran. Doch bei aller Begeisterung, die der als „Schwan von Pesaro“ gehuldigte Komponist hervorrief: Ungeteilt war der Beifall schon bei den Zeitgenossen nicht. Berlioz, Wagner, E.T.A. Hoffmann – um nur einige zu nennen – äußerten unverhohlen ihre Vorbehalte. Und noch heute ist Gioachino Rossini ein Komponist, dessen Rang umstritten bleibt – ungeachtet der Renaissance, die seine Werke seit einiger Zeit erleben. Dass Äußerliches, Vordergründiges wie die Brillanz seiner Musik und Raffinesse ihrer Faktur, das von Hegel gerühmte, autonome „Schweben“ der Melodie über dem Text (ihre auch von Schopenhauer und dem österreichischen Dramatiker Franz Grillparzer gerühmte Textunabhängigkeit) substantielle Bedeutung erlangt, löst neben dem Mangel an grundlegend Innovativem, wie es andere Komponisten der Zeit für sich geltend machen können, Irritation aus. Aber was den Anschein leichtfertigen Umgangs mit Musik hat, stellt sich als virtuos entfaltetes Spiel mit überkommenen Formen und Inhalten dar. Rossini greift, insoweit Klassizist, auf die Tradition zurück, führt deren Stilmittel jedoch bewusst zu einer extremen Übersteigerung, die letztlich – und hierin liegt seine Modernität – Vorstöße in die Bereiche des Grotesken und Absurden erlaubt.

Patrick Guinand

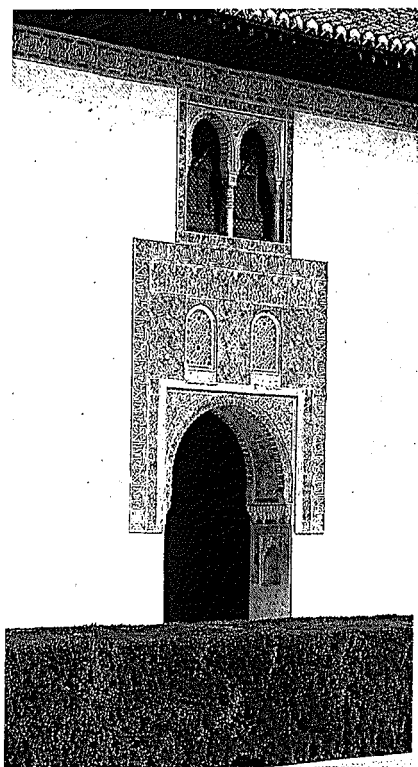
BEAUMARCHAIS VERGESSEN

Rossini zu spielen oder mindestens versuchen zu spielen, bedeutet Beaumarchais zu vergessen. Dies scheint nur paradox und fördert übrigens nur die uralte Debatte über die Musik und ihre Darstellung. Eine Augenscheinlichkeit drängt sich in diesem „Barbier“ förmlich auf: Kaum sind die dramaturgische Wahrscheinlichkeit, die narrative Logik, die psychologische Beweisführung auf der Bühne entfaltet, werden sie von den explosiven Kräften der musikalischen und vokalen Pyrotechnik des „Monsieur Crescendo“ auch schon wieder zerstört. Und diesem Geist verpflichtet sagt eben diese Pyrotechnik, die geradezu einer Mathematik des Chaos gleicht, mehr über dieses Irrenhaus des Doktor Bartolo aus, als alle Vernunftklärungen.

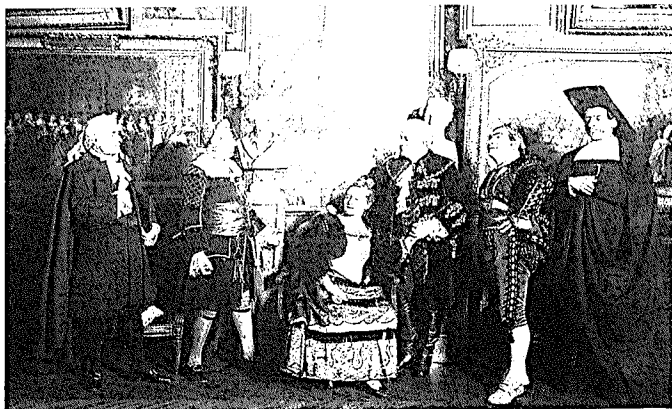
Der Einsatz des Regisseurs gilt dennoch einerseits der Erzählung der Fabel, dem sogenannten „realistischen Kanevas“, der seinen Ursprung bei Beaumarchais hat, durchgesehen und vereinfacht durch die Soße von Sterbini, andererseits aber gleichzeitig auch der Darstellung der Abstraktion, der Künstlichkeit, wie sie in der explosiven musikalischen Struktur zutage tritt – wohl wissend, dass diese Künstlichkeit, diese Logik des Chaos oder der Explosion sich musikalisch und szenisch der Fabel selbst aufzwingt bis an die Grenze der Undarstellbarkeit.

Worum geht es in dieser Geschichte? Um eine junge eingesperrte Frau, die Mittelpunkt und Ziel aller Begierde ist. Um einen despotischen Vormund, ohne Zweifel diese selbst liebend, natürlich eifersüchtig und von Wahnvorstellungen gequält. Um einen jungen Verführer, der durch das Verbot geradezu angelockt wird. Und um einen schlaunen Vermittler, der den Figuren des Harlequin in der italienischen Commedia dell'arte oder des Trivelin einer Komödie von Marivaux entliehen scheint.

*Maurische Architektur:
Granada, Alhambra*



*Darsteller des
„Barbier de Séville“
von Beaumarchais,
Comédie-Française,
Ende des 19. Jh*



*„Ich glaubte, die Leute
würden, nachdem sie
meine Oper gehört
haben, mich für
verrückt erklären. Ich
bin erleichtert: die
Venezianer sind noch
verrückter als ich.“
Rossini 1813 (nach der
Uraufführung von
„L’Italiana in Algeri“)*

Alle die Bestandteile des „melodramma buffo“ werden eingebracht, mit einem starken sowohl komischen als auch explosiven Potential. Das überkommene „melodramma“ im einzelnen erhaltend, scheut Rossini kein Mittel, das Buffoneske bis zum Taumel, bis zur Irrealität zu überdrehen, – ein Vorgeschmack von Tex Avery.

Rosina benutzt alle Mittel, die einer Frau zu Gebote stehen, um ihrer Haustyrannei und ihrer Gefangenschaft zu entfliehen – die Rosina Rossinis in der Tradition der schlaunen Frauen von Goldoni ist viel eigensinniger, geschickter, wendiger, gewalttätiger sogar, als die junge, intrigante, aber nette Liebhaberin von Beaumarchais. Und Bartolo-Pantalone wird das Opfer des spie-

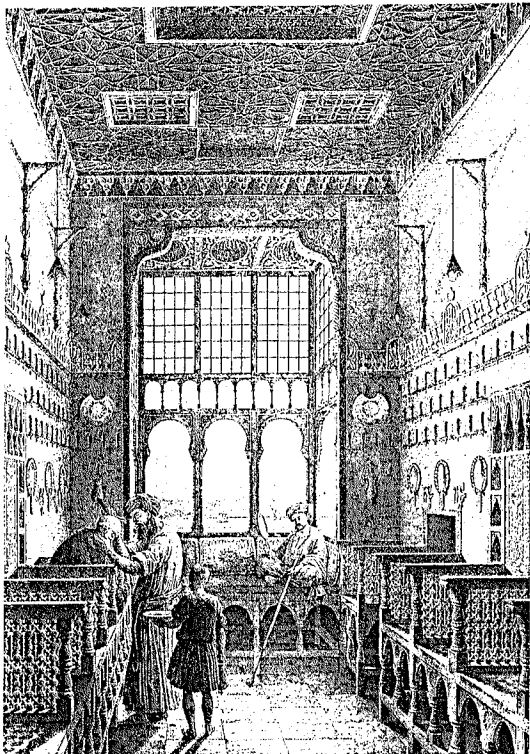


*Foto von Gianni
Berengo Gardin,
Oriolo Romano, 1965*

lerischen Massakers. Ein „toller Tag“ (une folle journée), ein lustiger Alptraum...

Vergessen ist also die von Beaumarchais vorgestellte „comédie gaie“ in vorrevolutionärer Färbung, später verstärkt durch die „mariage“ („Die Hochzeit des Figaro“). Vergessen ist Paisiello und seine Treue zu Beaumarchais. Vergessen ist auch Mozart und seine Tiefgründigkeit, sein psychologisches Raffinement. Vierundzwanzigjährig genießt Rossini seine eigene Verrücktheit und seine ansteckende Befähigung zum Delirium und schafft ein Œuvre eines Feuerwerkers, eines Pyromanen. Und folglich liegt die Glaubwürdigkeit in der Künstlichkeit, in der pyrotechnischen Virtuosität, in der verblüffenden Kraft eines jeden finalen Höhepunkts, der demjenigen eines Feuerwerks gleicht.

Welcher Bühnensprache bedarf es, um dem Rossinischen Wirbelsturm standzuhalten? Einige Spuren von Orientalismus, die durch die maurische Architektur von Sevilla gestattet oder suggeriert werden, eignen sich hervorragend zur Darstellung des Themas der eingesperrten Frau, der verbotenen Begierde, nicht ohne aktuelle Resonanz. Nicht zu vergessen, dass der „Barbier“ im Schaffen Rossinis eigentlich in gewisser Weise die Reihe einiger komischer Türkenopern, „L'Equivoco stravagante“, „L'Italiana in Algeri“ oder „Il Turco in Italia“ fortsetzt. Ein Moucharabieh, durch den man sieht, ohne selbst gesehen zu werden, wo man eingesperrt ist, trotz seiner Lichtdurchlässigkeit, viel Rasierschaum, einige Verkleidungen, Visionen oder Halluzinationen, eine szenische Irrealität, in der die Mathematik der Musik und die geometrische Abstraktion sich vermengen, eine surrealistische Katze im Finale des ersten Akts, wie bei der römischen Uraufführung im Jahre 1816, noch mehr Rasierschaum, und avanti – Crescendo!...



*Friseursalon in Kairo,
Illustration aus
„L'Architecture de
L'Arabie et des
monuments du Caire“
(1829) von
Pascal Xavier Coste*

Dietmar Holland

„ICH, UNTER DEN KLASSIKERN DER LETZTE“

Gioachino Rossinis Kunst der Oper

*Der Traum, Foto von
Manuel Alvarez Bravo,
1931*



Wagner sah in ihm den „Metternich der Musik“, Berlioz warf ihm „melodischen Zynismus“ vor und nahm ihm seine „brutale große Trommel“ übel, der Philosoph Hegel hingegen begeisterte sich an dem angenehmen, autonomen und so überaus charakteristischen „Schweben“ der Melodie über dem Text – also genau an dem, was er etwa in Webers „Freischütz“ vermisste – und lobte Rossinis „geistreiche Sinnlichkeit“. Heinrich Heine jedoch meinte, diese Musik sei der Restauration angemessen, denn sie sei der „unmittelbare Ausdruck eines isolierten Emp-

findens“ wegen der unbedingten Vorherrschaft der Melodie über allen Sinn und Zweck der Operndramaturgie. Und gar der (pessimistische) Philosoph Arthur Schopenhauer traf den Nagel auf den Kopf, als er Rossinis Gleichgültigkeit im Umgang mit den Libretti bemerkte und darin keinen Mangel sah, sondern einen ästhetischen Vorzug: „Wenn also die Musik zu sehr sich den Worten anzuschließen und nach den Begebenheiten zu modeln sucht, so ist sie bemüht, eine Sprache zu reden, die nicht die ihrige ist. Von diesem Fehler hat keiner sich so rein gehalten wie Rossini: daher spricht seine Musik so deutlich und rein ihre eigene Sprache.“ Und was hielt Rossini selber von seiner Musik? Als ihm ein Impresario das Libretto für einen Opernauftrag mit den Worten aushändigte, es taue wenig, gab er zur Antwort: „Macht nichts, ich werde eine Musik schreiben, die noch weniger als das Libretto taugt.“ So wollte er wohl gesehen werden: als eine

unzeitgemäße Erscheinung in kunstfeindlicher Zeit, die den Umgang mit der Musik nicht mehr als selbstverständlich empfand. „Den Ausführungen Deines Briefes entnehme ich“, so schrieb er am 27. Januar 1866 an seinen Kollegen Giovanni Paccini, „dass Du immer noch für die Musik begeistert bist, die Dir Ehre bereitet hat. Diese Kunst, die allein das Ideale“ – also die ästhetische Weltsicht – „und das Gefühl zur Grundlage hat, kann sich nicht dem Einfluss unserer Zeit entziehen. Das heutige Ideal besteht ausschließlich in Umwälzungen, die sich auf Dampfmaschinen, Raub und Barrikaden erstrecken.“ Zeitlebens gefiel sich Rossini denn auch in der Rolle des künstlerischen Understatements und wollte nicht „tief“ sein. Ja, er verkündete frivol, wer eine seiner Opern kenne, der kenne alle, und berief sich dabei stets auf Mozarts „Don Giovanni“ als unerreichbares Muster der Gattung. Dennoch war die Nachwelt im Unrecht, als sie ihn einzig als den Komponisten des „Barbiere di Siviglia“ im Gedächtnis behalten wollte. Selbst Beethoven soll 1822, als Rossini in Wien mit der *opera seria* „Zelmira“ Triumphe feierte und ihn besuchte, zu ihm gesagt haben, er solle doch noch mehr *opera buffa* in der Art des „Barbiere“ komponieren: „Versuchen Sie nicht, andere Dinge als komische Opern zu schreiben; in anderen Kunstgattungen Erfolge haben zu wollen, hieße Ihrem Schicksal Gewalt antun.“ Dabei hat sich Rossini, als er von 1815 bis 1821 in Neapel wirkte, gerade mit der Erneuerung der *opera seria* beschäftigt, und zwar sowohl hinsichtlich neuartiger Stoffbereiche („La donna del lago“ nach Walter Scott) als auch musiksprachlicher Ideen, die dann in seiner letzten Oper „Guillaume Tell“ (1829) weit in die Zukunft vorstießen. So wäre es kaum eine Übertreibung, ihn als den letzten Komponisten der *opera buffa* und als den ersten der neuen *opera seria* des 19. Jahrhunderts (die später zu Verdis „melodramma“ wurde) zu bezeichnen. Zugleich war er aber auch der erste Komponist, der es gewagt

Rosina, Kostümfigurine von Pierre Albert





Zwei Gauner, Foto von Brassäi, Paris 1931/32

hat, sich bewusst neben seine Musik zu stellen und diese Distanz zu ihrem eigenen Inhalt zu machen. Denn das entscheidende Moment in dieser Musik ist nicht – wie sonst – die Substanz, sondern die Wirkung, die von ihr ausgeht, jener Wirbel und Rausch, in den sie immer wieder hineingezogen wird und der die Zeitgenossen so sehr entzückte: „Gerade aus nahezu nichtigen Anlässen und Ursprüngen erwächst – ähnlich wie später in den Possen von Labiche, in denen der Regisseur Peter Stein ein Stück Krankheitsgeschichte des 19. Jahrhunderts entdeckte – allmählich und unversehens eine Turbulenz, die in wachsendem Maße inmitten des Späßes, den sie entfesselt, katastrophische Züge annimmt, bis sie sich schließlich abrupt in ein Nichts auflöst, das nicht ganz geheuer ist“ (Carl Dahlhaus). Hinter dem geistreichen Witz der Musik Rossinis – das gilt gleichermaßen für die Turbulenzen in den Finali seiner *opere serie* – lauert die Leere; oder das Chaos. Rossini war sich offenbar der Situation bewusst, dass Musik zwar „schön“ sein kann, aber nicht unbedingt etwas „bedeuten“ muss. Darin war er der Antipode Beethovens.

Gleichwohl sprachen Zeitgenossen wie der Musikhistoriker Raphael Georg Kiesewetter (1834) von der „Epoche Beethovens und Rossinis“ und meinten damit die ebenso merkwürdige wie signifikante äußere Gleichzeitigkeit zwischen zwei so grundverschiedenen Ausprägungen des musikalischen Zeitgeistes, die sich im Bewusstsein von der inneren Zeitenwende dennoch trafen: „Ein aus der geschichtlichen Situation verständliches Moment, von dem man sagen kann, dass Beethoven es mit Rossini teilte, war der Grad von Reflektiertheit, der sich in den kompositorischen Methoden und in der Beziehung zum musikalischen Material zeigte. Es ist, als wäre eine Unmittelbarkeit des Verhältnisses zur Musik, die um 1800 noch ungebrochen war, in der nachrevolutionären Zeit verlorengegangen. Rossini wie der späte Beethoven“ – als dieser starb, hatte Rossini fast alle seine Opern bereits komponiert – „schrieben, pointiert ausgedrückt, Musik über Musik: Musik zweiten Grades. Und so wenig Beethovens Verstummen um 1816 mit dem Rossinis nach 1829 psychologisch vergleichbar sein mag: Dass

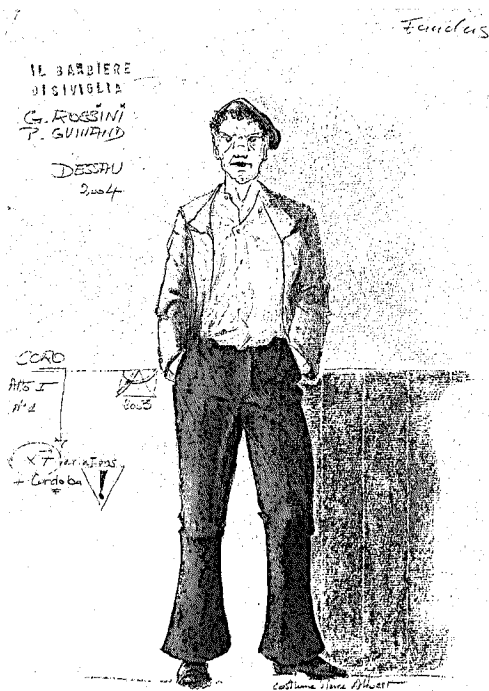
überhaupt ein Komponist sich dem musikalischen Ausdruck, der seine Daseinsform war, entfremdet fühlen konnte, war ein ungewöhnliches Phänomen, das sich zuerst bei Beethoven und Rossini zeigte“ (Carl Dahlhaus). Freilich war Beethovens kritisch-gereizte Haltung der Metternichschen Restauration gegenüber nicht Rossinis Sache, sehr wohl aber eine ironisch-skeptische Attitüde, die sich ab 1830 zur Rolle des Beobachters steigerte. (Erst in seinen späten „Péchés de vieillesse“, skurrilen Klavierstücken und Liedern, reagierte Rossini nochmals auf seine musikalische Umgebung mit eigenen Kompositionen). Sensibel hatte er ohnehin in seinen zahlreichen Opern auf den Zeitgeist Bezug genommen, immerhin auf einen Geist, den Heinrich Heine als Ungeist und als das „Ende der Kunstperiode“ empfand. Neugierig nahm Rossini in seiner musikalischen Haltung des understatement mit erstaunlicher Präzision, die nicht ohne sinnliche Qualitäten ist, das auf, wovor ihrem Schöpfer eigentlich grante: die schnöde Realität der frühindustriellen Dampfhammer und Fließbandproduktionen. Oder sollte jenes ebenso lustvolle wie mitreißende Stampfen der großen Crescendo-Walzen seiner Ouvertüren und Stretta-Ensembles, das die Musik mit turbinenartigem Elan gewissermaßen in Schwung hält, auch wenn es etwa von Berlioz als „Verachtung des dramatischen Ausdrucks“ und als „ständiges kindisches Crescendo“ abgelehnt wurde, diesen nicht abgelauscht sein? Das Sausen und Brausen in dieser turbulenten, spiralförmig anwachsenden Musik ohne „Inhalt“ war wohl nicht nur eine Reaktion auf den Zerfall des Hörens, des Wahrnehmens einer musikalischen „Logik“, oder gar auf die anwachsende menschliche Entfremdung in der neuen Industriegesellschaft; es war wohl auch die Lust am Mechanischen: „Dem verhassten Gestampf der neuen Maschinen in den Fabriken gleich ist der Schluss vom ersten Finale des ‚Barbiers‘: Was die *fucina*, die Schmiede, mit ihrem neuen

IL BARBIERE
SICIVIGLIA
G. ROSSINI
P. GUINARD
DESSIN
204

JL
COMTE ALMAVIVA
710 5
11-2-08



Graf Almaviva,
Kostümfigurine von
Pierre Albert



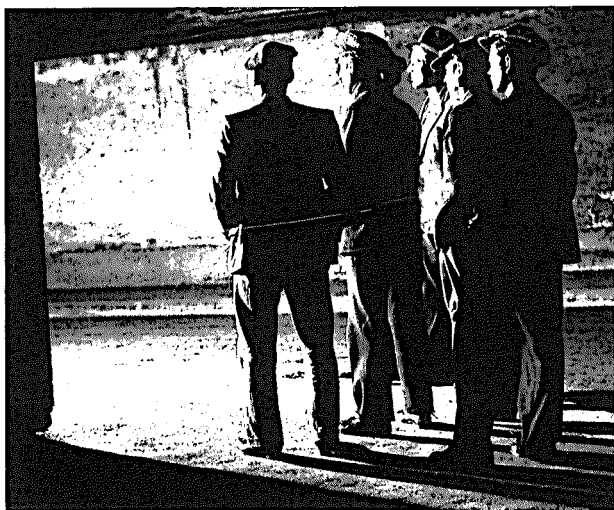
Herrenchor,
Kostümfigurine von
Pierre Albert

Dampfhammer, dem *pesantissimo martello*, anrichtet, und nicht nur *nella testa*, im Kopfe Rosinas, Figaros und Almavivas, ist auskomponiert: ein Chaos“ (Nikolaus de Palézieux).

Der Hang zum Chaotischen, mit dem der Alltag konkret in die Opernmusik eingriff, war jedoch nur die Kehrseite jener Ordnung des *bel canto*, an der Rossini zeitlebens festhielt; die Entwicklung zu den szenischen Masseneffekten der *Grand Opéra* Meyerbeers und zu den Heldentönen Wagners – Rossini: „Ich mag nichts mehr davon hören. Sie schreien!“ – wollte er nicht mehr mitmachen. Er empfand sich ausdrücklich als den „letzten Klassiker“ der Oper und damit als den letzten Vertreter der älteren Gesangsoper, die das Wesen des Operngesangs in der zwar kühlen, aber attraktiven und schönen Virtuosität sah. Die berühmten und seinerzeit verblüffenden *Stretta*-Gipfel seiner Finalensembles – als auskomponiertes Chaos

in den *opere buffe*, als dramatische Verwirrung in den *opere serie* – überdrehten die Turbulenz in solchem Maße, dass sie umschlugen in einen nicht mehr zu bremsenden Strudel, der die Welt auf der Bühne als verrückt und gefährlich zugleich erscheinen ließ. Das scheinbare Chaos war aber in Wirklichkeit mit kühlem Verstand konzipiert: als eine harmonisch planvoll konstruierte Struktur des um-sich-kreisens. Es gehörte überhaupt zu den ästhetischen Innovationen Rossinis, dass er die Einsicht in den nicht mehr selbstverständlich gegebenen Akt des Musizierens und in die bewusste Wahl der musikalischen Mittel in die Dramaturgie seiner Opern einbrachte, indem er auf seiner Bühne sozusagen, mitunter handgreiflich, spielen ließ, dass Oper stattfinden soll. Im „Barbiere di Siviglia“ gehört dieser doppelte Boden ebenso zur Handlung wie in „La Cenerentola“ oder im „Turco in Italia“; stets ist der Autor – versteckt oder ganz direkt – auf der Bühne anwesend. So wird etwa in der Gesangsszene des zweiten Aktes aus dem „Barbiere“ der Unterti-

tel der soeben ablaufenden Oper ausdrücklich zitiert („L' inutile precauzione“), oder andernorts, so in „La Cenerentola“, tritt der Komponist selber – inkognito als „vecchio filosofo“ wie einst Mozart als Don Alfonso in „Così fan tutte“ – in die Handlung ein, um die entscheidende Peripetie vorzubereiten. Im „Turco in Italia“ sehen wir sogar den Dichter Prosdocimo auf der Suche nach Inspiration (!), später als Kommentator der Vorgänge und Drahtzieher der Handlung. Der Philosoph Alidoro in der „Cenerentola“ agiert dagegen höchst unauffällig, wenn auch im entscheidenden Moment und sehr folgenreich. Verstellung ist es allenthalben, die szenisch und musikalisch auf Rossinis Opernbühne regiert, in „La Cenerentola“ freilich nicht so zynisch wie sonst, sondern sub specie der *comédie larmoyante*, des bürgerlichen Rührstücks, das am Ende den moralischen Sieg der Titelheldin bereithält.



Die Bande des „großen Albert“, Foto von Brassai, Paris 1931/32

In der Welt des „Barbiere di Siviglia“ indessen behält man die *contenance* und „erfindet, wenn es darauf ankommt, Notlügen, gleichsam ohne rot zu werden“ (Volker Scherliess); die raffinierte Rosina ist keine Schwester der Cenerentola und in ihrem maliziösen Charakter vielmehr verwandt mit den Frauenfiguren aus der Spätzeit der *opera buffa*: mit Donizettis Adina in „Elisir d’amore“ oder Norina in „Don Pasquale“, dem endgültigen Ende der Gattung. Bereits Rossinis Protagonisten – auch die musikalischen Motive – sind allesamt „Beispiele für die Entfremdung des Menschen im Frühkapitalismus, latent boshafte Miniaturen..., Typen, die keiner Individuation à la Mozart fähig sind“ (Ulrich Schreiber), und tatsächlich handeln sie auch strengenommen nicht, sondern werden behandelt: im „Barbiere“ durch pure Geldverhältnisse. Denn die „Pläne“ des angeblich so gewitzten Figaro für den Grafen verdanken sich einzig der belebenden Wirkung des Geldes, das jener ihm zusteckt, und



*Graf Almaviva,
Kostümfigurine von
Pierre Albert*

sind im übrigen nichtig. Im zweiten Akt bedient sich der Graf des bewährten Mittels der Verkleidung und tritt als „Schüler“ des Musiklehrers Basilio auf. Mit Geld wird auch dieser später abg gespeist, jener „verlogene Bourgeois im akademischen Gewande“ (Nikolaus de Palézieux), der im ungelegenen Moment erscheint und mit „Buona sera“ hinauskomplimentiert wird, ja, der Graf bedroht ihn am Ende der Oper sogar unverhohlen mit der Pistole. Die Macht- und Zerstörungsphantasien Basilios explodieren buchstäblich in der Musik: Auf dem „colpo di cannone“ ertönt der bis dahin in weiser klinglicher Ökonomie aufgesparte Schlag der von Berlioz gerügten, brutalen großen Trommel, und hier – wie stets bei Rossini – erweisen sich die investierten Gefühle im nachhinein als kalkuliertes Brimborium, eben als Verstellung. Selbst die berühmte Auftrittsarie des Figaro ist – jedenfalls in Rossinis Musik – das Por-

trät eines bloßen Angebers, dem nicht zu trauen ist. Neben dem Geld ist es die Musik, die ihn beherrscht, denn wenn er sich seiner Unentbehrlichkeit brüftet, hat ihn das Orchesterescendo soweit im Griff, dass er schließlich, auf dem schwindelerregenden Höhepunkt der gleichsam maschinellen Schwungkraft des Orchesters, gar nicht mehr mitkommt und unbegleitet in Ton- und Wortwiederholungen seines Namens steckenbleibt – so weit kann es Rossini immerhin mit seinen Figuren treiben. Die Orchesterescendi sind also nicht nur turbinenartige Entwicklungen, sondern sie verhöhnen auch die eitle Selbstbespiegelung der Personen. Oder sie treten als Störung der Handlung auf: Die Musiker, die der Graf anfangs als Staffage für sein Ständchen an Rosina gebrauchte, brechen, völlig unpassend, in das erste, lärmende Crescendo aus, um jenes Geldgeschenk zu preisen, das der Graf ihnen, die er verachtet, gegeben hat, um sie zum Schweigen zu bringen. Immer sind die Gefühlsäußerungen

der Figuren Rossinis das Resultat von Berechnung, oder sie äußern sich in aberwitzigen, gleichwohl sehr beherrschten Koloraturen, von denen bereits Stendhal gesagt hat, nichts Kälteres sei denkbar.

Die Gefühle, die Rosina dem vermeintlichen Lindoro gegenüber entwickelt, äußern sich vorab in ihren Koloraturen, in denen sich ihr stets berechnender Narzissmus widerspiegelt. Im Gegensatz zur literarischen Vorlage und auch zu Giovanni Paisiellos *opera buffa* von 1782 erscheint sie „eher raffiniert und boshaft als verliebt“, wie Stendhal treffend beobachtet hat, und der sich als Lindoro verstellende Graf ist für sie keineswegs der Märchenprinz, sondern nur dazu da, sie aus dem als langweilig empfundenen Mündeldasein zu befreien. Ihr erstes Duett hat sie denn auch nicht mit ihrem Befreier, sondern mit Figaro, mit dem sie emotional auch mehr verbindet als später mit dem Grafen; daran lässt Rossinis Musik keinen Zweifel.

Die Gefühle Lindoros für sie werden ihr zunächst durch Figaro vermittelt, obwohl dieser sich in jenem Duett dramaturgisch als durchaus überflüssig erweist (wenn auch nicht musikalisch), „denn die Neuigkeit der Gefühle des Grafen für Rosina war für diese längst keine mehr“ (Nikolaus de Palézieux). Der Austausch von Gefühlen zwischen ihr und dem noch unerkannten Grafen ereignet sich – sehr bezeichnend für Rossinis doppelbödige Dramaturgie – in einer Situation des „Spiels im Spiel“, also uneigentlich, in jener Gesangsszene des zweiten Aktes, bei der ein Arienvortrag kontrapunktiert wird vom Einschlafen des ebenfalls anwesenden Vormunds. Und diese Gelegenheit wird dazu benutzt, rasch ein paar beiseite gesungene Worte passieren zu lassen, die jedoch in erster Linie der pragmatischen Verständigung darüber dienen, wie die Handlung zu einem guten Ende gebracht werden könnte. Den von etlichen Zeitgenossen Rossinis, auch von E.T.A. Hoffmann, getadelten Kunstleerlauf der Koloraturen hörte Heinrich Heine als Form der musikalischen Aufsässigkeit und sprach von

IL CONTE ALMAYVIVA
 di Rossini
 T. G. HOFFMANN
 DRESSAU
 1849



Graf Almaviva,
 Kostümfigurinen von
 Pierre Albert

IL CONTE ALMAYVIVA
 di Rossini
 T. G. HOFFMANN
 DRESSAU
 1849





*Bartolo,
Kostümfigurine von
Pierre Albert*



„staatsgefährlichen Trillern“ und „revolutionärrischen Koloraturen“; er hörte aus den scheinbar so harmlosen „heiteren Liebesgeschichten, Liebesnöten und Liebesneckereien“ nichts weniger als die „tödlichsten Befreiungsgedanken“, mithin den „esoterischen Sinn der opera buffa“ heraus, immerhin im Angesicht der habsburgischen Zensur in Italien. Heines so prononciert vorgetragene politische Lesart der Opernkunst Rossinis verteidigte sozusagen Rossini, den Konservativen aus Überzeugung, gegen sich selber, indem sie erkannte, dass es alles andere als eine harmlose Kunst war: „Dem armen geknechteten Italien ist ja das Sprechen verboten, und es darf nur durch Musik die Gefühle seines Herzens kundgeben. All sein Groll gegen fremde Herrschaft, seine Begeisterung für die Freiheit“ – Heine dachte womöglich, außer an „Guillaume Tell“ und sein republikanisches Fanal „Freiheit oder Tod“ an Isabellas „Pensa alla

patria“ aus der „Italiana in Algeri“ – „sein Wahnsinn über das Gefühl der Ohnmacht, seine Wehmut bei der Erinnerung an vergangene Herrlichkeit, dabei sein leises Hoffen, sein Lauschen, sein Lechzen nach Hülfe, alles dies verkappt sich in jene Melodien, die von grotesker Lebenstrunkenheit zu elegischer Weichheit herabgleiten, und in jene Pantomimen, die von schmeichelnden Karessen zu drohendem Ingrimms überschnappen.“ Und Stendhal stand nicht an, das Rondo der Isabella geradehin als Signal für die italienischen Unabhängigkeitskämpfe, also als patriotischen Appell zu deuten. Mit der *opera buffa* „L’Italiana in Algeri“, uraufgeführt in Venedig just am Geburtstag Richard Wagners (22. Mai 1813) und im selben Jahr wie die *opera seria* „Tancredi“, ihr Gegenstück, etablierte Rossini seinen ersten abendfüllenden Buffo-Stil, der einschlug wie eine Bombe. Wie aus dem Nichts heraus zauberte er eine musikalische Dramaturgie der Perplexität auf die Opernbühne, wie man sie bislang

nicht kannte. Nicht erst durch den versteckten Anklang an die Marseillaise vor Isabellas „Pensa alla patria“ erinnerte Rossini daran, dass das Europa von 1813 militärisch und politisch gesehen ein Tollhaus war und dass man wusste, auf welch dünnem Eis man sich bewegte. Im ersten Finale jedenfalls gibt es eine jener Stellen des überraschenden Umschlags der Handlung, bei dem allen Beteiligten, wenn auch aus unterschiedlichen Gründen, der Mund offen bleibt; solche „Sorpresa“-Stellen gehörten fortan zum Fundus der Opernkunst Rossinis. Wenn Friedrich Nietzsche später behauptete: „Es soll den Personen der Oper eben nicht aufs Wort geglaubt werden, sondern auf den Ton“, dann traf er damit genau den Kern solcher „Sorpresa“-Stellen, wie sie auch im ersten Finale des „Barbiere“ auftauchen. Und in der tumultuarischen Stretta des ersten Finales aus der „Italiana in Algeri“ versetzt Isabellas Wendung zu Mustafâ die ganze

Gesellschaft in den Zustand des Deliriums (ähnlich wie am Schluss des Quintetts im zweiten Akt), bei dem der Text sich auf Glockentöne (das „Din, din“ der Frauen), Hammerschläge (Lindoros „Tac, tac“), Krähen (Taddeos „Kra, kra“) und Kanonen (Mustafas „Bumm, bumm“) ohne weitere semantische Informationen beschränkt. Das ist eine Vorform des absurden Theaters und der reinen Klangkomposition von Sprache, oder auch ein erstaunlicher Vorgriff auf die Sprechblasen heutiger Comics, jedenfalls Rossinis Art der „Zukunftsmusik“, die sich grundlegend von dem Anspruch, den Wagner damit verband, unterscheidet, aber auch die *opera buffa* des *settecento* weit hinter sich lässt: „Das auffälligste Merkmal, durch das sich Rossinis Buffostil von der durch Paisiello und Cimarosa repräsentierten Tradition unterscheidet, ist ein forciertes Ton, der eine verborgene Härte in der Eleganz des musikalisch-dramatischen Spiels fühlbar macht: ein Ton, der es immerhin verständlich erscheinen

IL BARBIERE
SICIGLIA

G. ROSSINI
P. GUINARD
DESSAU
2004

BASILIO



Basilio,
Kostümfigurine von
Pierre Albert

Gegenüberliegende
Seite: Jacques Callot
(1592–1635),
Pantalone, Florenz o.J.

IL BARBIERE
SILVANO

G. ROSSINI
P. GUINARD
DESSAU
2004

FIGARO



*Figaro,
Kostümfigurine von
Pierre Albert*

lässt, dass Antonio Amore, in schroffem Gegensatz zu Heine, aus Rossinis Musik nicht den Geist der Restauration, sondern den der Revolution heraushörte. Durch Forcierung erhält die *opera buffa*, deren Späße nicht mehr geheimer sind, sobald sie ins Extrem getrieben werden, einen dämonischen Zug, der einen Biedermann wie Ludwig Spohr, als er 1816 ‚L’Italiana in Algeri‘ hörte, erschreckte und abstieß“ (Carl Dahlhaus). Und im Sextett aus dem zweiten Akt der „Cenerentola“ steigert sich der mechanische Aspekt des Rossinischen Buffostils zu einem musikalischen Gewebe, bei dem der Text nur in seiner rein phonetischen Seite erfasst wird. Das war eine der extremen Konsequenzen, die Rossini aus seiner radikalen Opernästhetik gezogen und später (1836) so formuliert hat: „Wollte ein Komponist dem Sinn der Worte auf Schritt und Tritt folgen, so würde er eine an sich ausdruckslose, armselige

und vulgäre Musik komponieren, ein Mosaik, nicht mehr, unzusammenhängend und lächerlich.“

Tatsächlich liegt die spezifische Ironie der *opera buffa* Rossinis ganz in der Musik verborgen, niemals im Text oder gar in der Handlung, die sich ohnehin mit ihrer Dramaturgie der Verkleidungen und Verstellungen auf der Ebene der Farce bewegt; seine frühen Einakter nannte Rossini denn auch „farsa comica“, „farsa giocosa“ oder „burletta per musica“. Dem mechanischen Charakter der Handlung war jedoch die Musik Rossinis überlagert, die sich gewissermaßen oberhalb des Librettos, ja der Fährnisse des Augenblicks abspielte; das, wovon die Personen reden, ist ihr ziemlich gleichgültig. Figaro zählt das Inventar seines Geschäftsbetriebs, gewissermaßen als sein eigener Marketing-Chef, auf einem Tone deklamierend auf, und Rossinis Musik verzichtet hier, wie auch sonst, auf jegliche psychologischen Neben-, Unter- oder Obertöne der Vorgänge auf der Büh-



ne. Je turbulenter die Handlung, desto besser für das Eigenleben der Musik: Figaros großspuriger Auftritt mitten im Finale des ersten Aktes ist, zumindest dramaturgisch gesehen, überflüssig, musikalisch jedoch unerlässlich, denn es geht auf das letzte, zusammenfassende Tutti-Ensemble zu, in dem er eben auch gebraucht wird. Und in der Stretta mit ihren bereits erwähnten Metaphern aus der frühindustriellen Produktion wird ohnehin der Textverständlichkeit musikalisch Hohn gesprochen, ja, sie wird im Grunde eliminiert zugunsten der musikalischen Sogwirkung. Die Turbulenz der bis zur Groteske überdrehten Final-Ensembles in Rossinis Opern verwickelt die beteiligten Personen in eine slapstickartige Gesamtstruktur, deren Witz in der rein musikalischen Wirkung besteht, ohne strenggenommen etwas „bedeuten“ zu wollen. Das mag Rossini auch mit seiner Ankündigung im gedruckten Libretto des „Barbiere“ für die Uraufführung (20. Februar 1816 im römischen Teatro Argentina) gemeint haben, als er darauf hinwies, dass er keine Rivalität mit der älteren Vertonung des Stoffes durch Paisiello suche, sondern vielmehr ein dem „modernen Geschmack im Theater“ angepasstes Libretto erbeten habe, das auch dem neuen Bedürfnis nach „dramatischen Situationen für musikalische Nummern“ und gewissen – in der *opera buffa* des *settecento* weitestgehend ausgesparten – Chorauftritten Rechnung trage. Was er jedoch verschwieg, das macht erst den Sinn seiner neuartigen Operndramaturgie aus: Zappeln nicht die Figuren wie Marionetten an der Hand des lenkenden Orchesterbrios, das ihnen zwar die Bewegungen, nicht aber die seelischen Regungen vorschreibt? Zynisch wird hier die Orchesterchoreographie der Komödienstruktur der großen Opern Mozarts, die gleichermaßen Denken, Fühlen und Handeln der Personen umfasst, sie also zu ganzen Menschen macht, den „modern times“

IL BARBIERE
DI SIVIGLIA
G. ROSSINI
P. GUINARD
DESSAU
2004

NOTIZIO
Scena 10.

M
2008



Notar;
Kostümfigurine von
Pierre Albert

Gegenüberliegende
Seite: M. Dazincourt
als Figaro in Beaumarchais'
Komödie an der
Comédie-Française

G. ROSSINI
P. GILBERT
DESSAU
2014

BERTA
-Modell-
1933



Berta,
Kostümfigurine von
Pierre Albert

Alicante, Spanien 1933,
Foto von
Henri Cartier-Bresson



angepasst; bisweilen buchstäblich. Denn damit greift Rossinis Musik helllichtig auf den Staccato-Gang der späteren Stummfilme Chaplins voraus, auch auf dessen Kunst, mit den Zahnrädern fertig zu werden, in die er sich, ähnlich wie die Figuren in Rossinis Orchestersatz, so beängstigend verhält. Anders gesagt: Rossinis Musik verschmäht jegliches Mitleid mit den Figuren auf der Bühne. Noch die unvermeidlichen Gewittermusiken sind gleichsam nach außen verlegte innere Stürme – Rosina sagte im „Barbiere“ zuvor: „Wie grausam ist doch mein Los“ –, und zugleich erscheint in ihnen das Gedröhne der Industrie mitkomponiert. Rossinis Flucht in die melodische Sinnlichkeit einerseits – in eine Sinnlichkeit freilich, die sich durch Kälte auszeichnet – und seine Reflexion auf die Einflüsse des neuen, technischen Zeitalters markieren aufs genaueste seinen historischen Standort. In seinem Meisterwerk der Ironie, der nur einmal

aufgeführten *Cantata scenica* „Il viaggio a Reims ossia l'albergo del giglio d'oro“, fiel das Datum der Uraufführung (Paris, 19. Juni 1825) exakt mit Ort und Zeitpunkt der Handlung zusammen, und der Charakter einer Art absurden Theaters ohne Handlung entfaltete sich auf allen Ebenen. Bezeichnenderweise rettete Rossini die Musik später, indem er Teile in die *opéra comique* „Le Comte Ory“ verpflanzte und damit nochmals eindringlich die Ubiquität seiner musikalischen Sprache bestätigte. Das Befangensein im Augenblick ist nicht ihre Sache: Während unter

den Personen im Terzett des zweiten Aktes aus dem „Barbiere“ die Leiter weggezogen wird, straft die Musik den gesungenen Text des Fugatos Lügen („Stille, stille, leise, leise, nur den klaren Kopf bewahren; vom Balkone mit der Leiter eilen wir schnell fort von hier“). Den Kopf bewahrt nur Rossinis Musik. Um ihrer selbst willen triumphiert sie über die Geschäfte des szenischen Augenblicks.

Eduard Hanslick

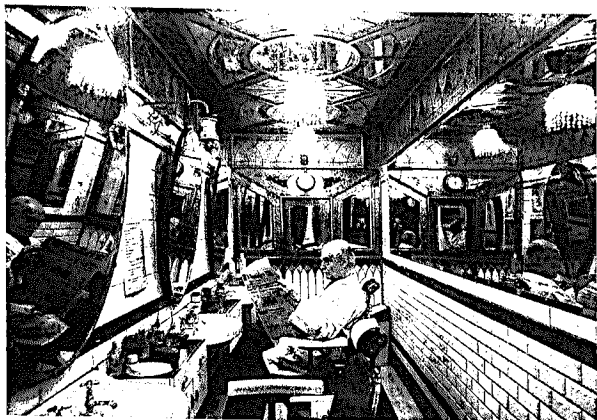
ERINNERUNGEN AN ROSSINI

Rossini [...] gab im Laufe des Winters sechs bis acht musikalische Soiréen [in seiner Pariser Stadtwohnung]; eine Einladung dazu bildete in Paris den Gegenstand allgemeinen Ehrgeizes. Die ausgezeichnetsten Personen bemühten sich darum oft mehr als um eine Einladung in die Tuileries, und die Journale versäumten nicht, am folgenden Tage davon zu berichten. Ich habe dem letzten dieser Musikabende noch beiwohnen können und gestehe, mehr Ehre als Vergnügen dabei empfunden zu haben. Rossinis Wohnung reichte für die Zahl der Gäste nicht entfernt aus; die Hitze war unbeschreiblich und das Gedränge so groß, dass es jedesmal verzweifelter Anstrengungen bedurfte, wollte eine Sängerin [...] von ihrem Sitze zum Klavier gelangen. Eine juwelenfunkelnde Damenschar hielt den ganzen Raum des Musikzimmers dicht besetzt; an den offenen Türen standen reigungslos geklemmt die Herren. Mitunter schlich ein Bedienter mit Erfrischungen durch die verschmachtenden Reihen, aber seltsamerweise sah man nur wenige (meist fremde) Gäste zugreifen. [...]

Im Juni [1867] besuchte ich den verehrten alten Meister noch zweimal in Passy, einmal allein, das andere Mal in Begleitung von Schulhoff und dem Hauptmann von Arbter. Dieser liebenswürdige Offizier [...] hatte von Wien den Auftrag übernommen, Rossini die Fotografien des Freskobildes zu überbringen, welches Schwind zu Ehren Rossinis für das Foyer des neuen Opernhauses gemalt hatte: Szenen aus dem „Barbier von Sevilla“ und der „Italienerin in Algier“. Rossini freute sich sichtlich, sowohl über das anmutige Kunstwerk selbst wie über die schmeichelhafte Aufmerksamkeit Schwinds. Es war schon sehr viel, wenn Rossini eine ihm dargebrachte Huldigung nicht sofort mit ironischem Spott verscheuchte. Als ich bedauerte, seine neue Messe nicht kennengelernt zu haben, er-

*The Granger
Collection, New York*





*Foto von Gianni
Berengo Gardin,
Genova 1988*

nie mit Bitterkeit oder Überhebung, sondern stets mit heiterer Bonhommie. Richard Wagner wehrt sich in seinem Rossini-Artikel heftig dagegen, dass Rossini Witze über ihn gemacht habe. Ihm ins Gesicht natürlich nicht. Aber es leben noch sehr viele Leute in Paris, welche, so wie ich, die sarkastischen Bonmots über Wagner aus Rossinis eigenem Munde gehört haben; denn nach alter Herren Art liebte es Rossini, seine guten Einfälle häufig zu wiederholen. Rossini, der witzige, liebenswürdige Spötter, sollte gerade über Wagners Opernmusik, die ihm ein Greuel sein musste, sich niemals ein Scherzwort erlaubt haben? Lächerlich. Einen der hübschesten von diesen Einfällen muss man sich dramatisch vergegenwärtigen. Ein Wagnerianer bringt Rossini die Partitur zu „Tristan und Isolde“ und lässt keine Ruhe, bis dieser nicht wenigstens das Vorspiel durchliest. Rossini legt den Band auf seine Knie, liest aufmerksam, erstaunt und immer verwunderter, bis er endlich, wie plötzlich erleuchtet, mit dem Ausruf: „Ah, c'est comme cela!“ die Partitur umkehrt.

Rossini erfreute mich beim Abschied (es war ein Abschied für immer!) mit einem Stahlstich, welcher links das Porträt des zwanzigjährigen Rossini, rechts das des sechzigjährigen zeigt. Unter das Jugendbild schrieb er mit Bleistift: „Figaro sù!“; unter das alte: „Figaro giu!“ mit einem umgekehrten Ausrufungszeichen. Darunter eine sehr freundliche Dedikation. Das Bild ist mir sehr lieb und in gewissem Sinne überhaupt unschätzbar, da es als ein Privatscherz Rossinis niemals in den Handel kam. („Aus meinem Leben“, 1894)

■ DRUCKSACHEN

● Geschäftlich & Privat

- Briefbogen
- Rechnungen
- Lieferscheine
- Formulare
- Briefhüllen
- Visitenkarten
- Aufkleber
- Etiketten
- Speisekarten
- Kalender
- Karten für div. Anlässe
- und vieles mehr ...

● Information & Werbung

- Flyer
- Handzettel
- Einladungen
- Faltblätter
- Kataloge
- Preislisten
- Broschüren
- Hefte
- und vieles mehr ...

■ SERVICE

● Gestaltung

● Satz

● Datenaufbereitung

- Konversion

● Belichtung (Film)

- z.B. Anzeigen



■ Seit nunmehr 70 Jahren kümmern sich unsere kompetenten Mitarbeiter/-innen mit großer Sorgfalt um Ihre Wünsche und ermöglichen, mit stets modernster Technik, eine preiswerte, reibungslose und qualitativ hochwertige Auftragsausführung. Eine umfassende und professionelle Kundenbetreuung ist für uns ebenso selbstverständlich, wie z.B. die Verarbeitung fast ALLER gängigen Datenformate (Mac & PC).

■ So erreichen Sie uns

Friedrich-Naumann-Str.11
06844 Dessau
Tel.: (0340) 21 29 19
Fax: (0340) 2 20 67 08
E-Mail: info@rupadruck.de
Internet: www.rupadruck.de

■ Öffnungszeiten

Mo.-Do. 8.00 - 17.00 Uhr
Fr. 8.00 - 16.00 Uhr

Sprachen sprechen heißt: Barrieren überwinden.

Und das gilt im Berufs- genauso wie im Privatleben. Ganz gleich, in welcher Fremdsprache Sie wie schnell wie fit werden wollen, mit *lingua* erreichen Sie Ihr Ziel. Rufen Sie uns einfach an - ganz unverbindlich.

0340 - 260 260

06844 Dessau
Schloßplatz 3
info@inlingua-dessau.de
www.inlingua-dessau.de

Wer Sprachen spricht,
hat schon gewonnen.

 **inlingua®**



Hotel und Restaurant

Landhaus Wörlitzer Hof

direkt an Schloss, Garten und See

Fam. Mierisch • Markt 96 • 06786 Wörlitz • Tel. (034905) 411-10
E-mail: info@woerlitzer-hof.de • Internet: www.woerlitzer-hof.de

Verbinden Sie kulturelle und kulinarische Genüsse und lassen Sie sich von unserer Landhausküche verwöhnen – ganz gleich, ob Sie in kleiner oder größerer Runde in stilvollem Ambiente feiern, tagen, sich entspannen oder einfach Kultur und Natur genießen möchten.

Unsere aktuellen Angebote im Internet: >> www.woerlitzer-hof.de

Theatergastronomie Gudrun Zahn

Genießen Sie einen unterhaltsamen Abend im stillvollen Ambiente des Anhaltischen Theaters und lassen Sie sich vor der Vorstellung und während der Pause kulinarisch von uns verwöhnen!
Es erwartet Sie ein Angebot an erlesenen Weinen und Gaumenfreuden für den kleinen Hunger.
Selbstverständlich nehmen wir auch Reservierungen entgegen.

Theatergastronomie - Gudrun Zahn
Friedensplatz 1a • 06844 Dessau
Tel.: 0340 / 25 11 290

Familiäre Gastlichkeit am Wörlitzer Park

Ganz gleich ob Sie uns allein,
mit der Familie oder mit
lieben Freunden besuchen -
wir freuen uns auf Ihren Besuch.

ZUM
Stein

Ringhotel Wörlitz

Unser Haus bietet Ihnen gepflegte
individuelle Restaurantbereiche,
stilvolle Räumlichkeiten für
Familienfeiern und Tagungen,
komfortable Zimmer und Suiten
sowie eine großzügige Römische
Bade- und Saunalandschaft.

Familie Pirl
06786 Wörlitz
Erdmannsdorffstr. 22B
Telefon: (034905) 50-0
www.hotel-zum-stein.de

Schöner Wohnen mit Licht.
Mehr Freizeit durch
moderne Elektrohausgeräte.

Besuchen Sie uns bitte in unserem Geschäft und
auf der Website: www.elektro-peters-dessau.de

ELEKTRO-PETERS
DIE LEUCHTENDE ADRESSE IM ZENTRUM
Kavallerstraße 85 • 06844 Dessau • Tel. (0340) 212420 Fax (0340) 2200295

Quellen

Texte

Heinrich Heine: Reisebilder; Reise von München nach Genua; in: Heinrich Heine, Dichterische Prosa. Dramatisches, Winkler Verlag München 1993. – Die Handlung: Von Udo Salzbrener für dieses Programmheft adaptiert. – Udo Salzbrener: Welterfolg mit Startproblemen; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Patrick Guinand: Beaumarchais vergessen; Originalbeitrag für dieses Programmheft. – Dietmar Holland: „Ich unter den Klassikern der letzte“. Gioachino Rossinis Kunst der Oper; in: Gioachino Rossini, *Il barbiere di Siviglia*, Programmheft der Staatsoper Stuttgart, Spielzeit 1992/93, Heft 11 (Red.: Peter Ross). – Eduard Hanslick: Erinnerungen an Rossini; in: Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*. Mit einem Nachwort hrsg. von Peter Wapnewski, Bärenreiter Verlag Karl Vöterle GmbH & Co. KG, Kassel/Basel 1987. – Franz Grillparzer: Sämtliche Werke. Ausgewählte Briefe, Gespräche, Berichte, Band III, hrsg. von Peter Frank und Karl Pömbacher, Carl Hanser Verlag, München 1964. – Volker Scherliess: Gioachino Rossini mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten, Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, Reinbek bei Hamburg, 4. Aufl. 2002.

Abbildungen

Titelbild: Maurische Fenster, Granada, Alhambra, Cuarto Dorado, Südwand
Marianne Barrucand/Achim Bednorz: Maurische Architektur in Andalusien, Benedikt Taschen Verlag GmbH, Köln 1992. – Hommage an Rossini. Katalog zur Ausstellung: Gioachino Rossini in den Zeichnungen seiner Zeit, hrsg. von Reto Müller, Leipziger Universitätsverlag 1999. – Archiv des Anhaltischen Theaters Dessau. – Miles Danby: *Style mauresque*; Verlag Plaidon, Paris 2002. – Collections de la Bibliothèque-Musée de la Comédie-Française. – Österreichisches Theatermuseum. – Documentary and Anti-Graphic Photographs. Manuel Alvarez Bravo, Henri Cartier-Bresson, Walker Evans; Ausstellungskatalog, Verlag Steidl, Göttingen 2004. – Jean-Claude Gautrand: Brassai 1899-1984, Taschen GmbH, Köln 2004. – Gianni Berengo Gardin: *Italiani* (a cura di Susanna Berengo Gardin), Federico Motta Editore S.p.A., Milano 1999. – Wallace G. Pifold: *Rasé de près ou la Perfection quotidienne au masculin*; Könnemann Verlagsgesellschaft, Köln 2000. – Kostümfürerinnen von Pierre Albert, Anhaltisches Theater Dessau 2004.

Foto-, Film- und Tonaufnahmen während der Vorstellung sind aus rechtlichen Gründen nicht gestattet.

Bitte schalten Sie Ihre Mobilfunk-Telefone vor Beginn der Vorstellung aus.

Anhaltisches Theater Dessau

Generalintendant und

Leiter des Musiktheaters Johannes Felsenstein

Spielzeit 2004/2005 – Heft 6

Programm zu

Der Barbier von Sevilla

Komische Oper in zwei Akten von Gioachino Rossini

Premiere am 18. Dezember 2004 im Großen Haus

Musikalische Leitung: Markus L. Frank

Inszenierung: Patrick Guinand – Ausstattung: Pierre Albert

Redaktion und Gestaltung: Udo Salzbrener

Herstellung: Repro- und Satzstudio Kuinke, Dessau

/ D / W / G

Dessauer
Wohnungsbaugesellschaft

Raguhner Straße 20 • 06842 Dessau
Telefon 0340-8999-0

DWG - Sachkompetenz
für alle Fragen der Vermietung,
Verwaltung, Sanierung und des
sozialen Wohnens in Dessau



Ihr Partner für

- *Wohnungsvermietung*
- *Verwaltung von Wohneigentum*
- *Vermietung von Gewerberäumen und Garagen*
- *Sanierung/Modernisierung von Wohnungen und Objekten*



Besuchen Sie unser
Vermietungs- und Informations-Center
in der Zerbst Straße 16
Telefon 0340-8999-444

Kunst und Kultur

sind die **Nahrung**
unseres Geistes
und gehören zu den
schönsten Seiten
unseres Lebens.

Das sinnliche Erleben
künstlerischer Leistungen
schafft **seelische**
Balance und fördert
schöpferisches Entdecken.

Mit unserem Engagement
geben wir dafür **neue**
Impulse.



Stadtsparkasse

Dessau



www.sparkasse-dessau.de

www.anhaltisches-theater.de