

Ein Prinzip wird Gestalt: Ilaria Lanzino deutet Mozarts „Don Giovanni“ in Dortmund als zeitlose Figur

geschrieben von Werner Häußner | 7. März 2025



„Don Giovanni“ in Dortmund: Gleich umzingeln die Schlangen eines Medusenheads den Titelhelden (Denis Velez); sein Kumpan Leoporello (Morgan Moody, rechts) ist fassungsloser Zeuge des unheimlichen Geschehens. (Foto: Björn Heckmann)

Ein großbürgerlicher Wohnsalon. Eine Dame sitzt da und langweilt sich, während nebenan im Raucherzimmer zwei Herren angeregt parlieren, offensichtlich der Komtur und Don Ottavio. Es ist zu vermuten, dass da die Konditionen der Verheiratung verhandelt werden.

Die Frau ist dabei nicht gefragt. Mit Staunen blickt sie auf einen Mann im Kostüm eines Kavaliers des 18. Jahrhunderts. Doch die Faszination weicht rasch nacktem Entsetzen: Donna Anna wird auf dem Tisch vergewaltigt.

Don Giovanni bricht in diese Welt ein wie ein Anachronismus, ein Dämon aus der Vergangenheit zwischen all die Menschen, die Emine Güner an der [Oper Dortmund](#) in Kleider von heute gesteckt hat. Mal scheint es, als bleibe ihnen der Held der Oper unsichtbar, mal reagieren sie auf ihn wie auf eine Erscheinung. Für Ilaria Lanzino ist dieser Kontrast eines der Mittel, mit denen sie in ihrer Regie am Opernhaus Dortmund Don Giovanni einer konkreten Individualität entkleidet. Er ist ein Gestalt gewordenes Konzept, eine Unperson. Eine Metapher des Bösen, das sich im Gewand einer schrankenlosen Männlichkeit zeigt.

Hier geht es nicht mehr um Moral, Schicklichkeit oder Standesehre. Lanzino deckt auf, wie dieses aus der Vergangenheit überkommene Konzept einer rücksichtslosen, gewalttätigen, aber auch getriebenen Übergriffigkeit Frauen aus drei Generationen beschädigt. Sie bleibt dabei nahe am Stück und nahe an der Musik. Und sie offenbart, was vordergründige Deutungen, die sich an Erotik oder Sexualität abarbeiten, nicht einholen können: Don Giovanni ist bei Mozart und Lorenzo da Ponte kein bloß viriler Verführer. Er ist die Verkörperung eines Prinzips, ein Widersacher jeder Humanität. Eine Macht, die erst gestoppt wird, als sie die Übermacht des Transzendenten herausfordert.

Ohne Moral: Das Ende einer metaphorischen Figur

Lanzino verfällt in der letzten Szene aber nicht auf die vordergründige Lösung, die Power der Frauen-Solidarität von Anna, Elvira und Zerlina über die besoffene Männerhorde siegen zu lassen, die sich zum finalen Gastmahl versammelt. Die Stimme des Komturs tönt aus einem riesenhaften Medusenhaupt, dessen Schlangenhaare Don Giovanni umzingeln und verschwinden

lassen. Die Lösung braucht die offene Perspektive des Mythos; in der konkreten Welt finden Leporello und Donna Elvira, zwei geschundene Opfer Don Giovannis, als Paar zueinander. Auch Ilaria Lanzino beendet – wie Roland Schwab in seiner tiefsinnigen [Berliner Inszenierung](#) – die Oper wie die Romantiker des 19. Jahrhunderts ohne das abschließende Sextett. Das Ende einer metaphorischen Figur entzieht sich der Moral.

Ihr Konzept will Lanzino durch eine detailreiche Durchzeichnung der Personen verdeutlichen. Frank Philipp Schloßmanns Bühne eröffnet dafür konkrete Raum-Orte: die vornehme Wohnung Donna Annas und Don Ottavios, ein Jugendzimmer mit Herzchen-Luftballons für Zerlina, in dem als Bild an der Wand allerdings schon das Gorgonenhaupt des Finales zu erkennen ist. Und für Donna Elvira ein Badezimmer, in dessen Wanne sie sich die Beine rasiert. Don Giovannis Sphäre dagegen ist von einer schwarzen, schräg nach hinten gekippten Neonröhren-Wand gekennzeichnet – ein undefinierbarer, mythischer Ort.

Nicht immer gehen die szenischen Chiffren so auf wie diejenige eines blauen Tuchs, das Donna Anna zunächst fasziniert ihrem Verführer überreicht – Blau als Farbe der Romantik? – und an dem sie ihn später wiedererkennen wird. Dass Donna Anna schwanger ist und später ein Baby mit sich trägt, fügt der Figur keine entscheidende Facette hinzu. Auch Donna Elvira ist als ältere, offenbar an ihrer schwindenden äußerlichen Attraktivität leidende Frau mit furiosen Zügen ziemlich verzeichnet. Dass sie ähnlich wie Leporello eine Liste führt, signalisiert eine Beziehung zwischen den beiden, die bis zum Finale verdichtet wird, ohne dass sie zu mehr Klarheit über die Personen beiträgt. Überzeugender ist, wie der Mythos mittels einer Horde von Männern trivialisiert wird: In der finalen Szene stimmen sie – ausgelassen das Mahl Don Giovannis mitfeiernd – ein, als Mozart im Orchester das Zitat aus „Le Nozze di Figaro“ erklingen lässt; fassungslos erkennt Zerlina,

dass auch Masetto demonstrativ in der Schar der Möchtegern-Don-Juans mitmacht.

Ohne Romantisierung: Musik in striktem Tempo

Musikalisch führt George Petrou am Pult die Dortmunder Philharmoniker durch einen „Don Giovanni“ ohne Überraschungen. Manchmal fehlt es an Trennschärfe und Konzentration. Düsteres Moll wird nicht romantisiert. Anklänge an zu Mozarts Zeit schon „alte“ Musik, wie sie etwa Donna Elvira begleiten, wirken angemessen rhetorisch. Die Ensembles machen Freude, weil sie in den Tempi strikt, aber nicht steif, in der Gliederung durchsichtig, aber nicht konstruiert klingen.

Bei den Sängern wünscht man sich den Feinschliff, mit dem zum Beispiel die Streicher des Orchesters ihre Töne formen. Denis Velev fühlt sich als Don Giovanni am wohlsten, wenn er mannsbildhaft mit vollem Sound protzen kann; für die eleganten, verführerischen Töne des Duetts mit Zerlina („La ci darem ...“) und die Canzona „Deh, vieni alla finestra“ ist sein Bass nicht geschaffen. Sein unfreiwilliger Kumpan Leporello wird von Morgan Moody anfangs eher üppig als schlank, später mit angemessen buffonesken Zügen gesungen. Sein Herr hat deutlich auf ihn abgefärbt – das Rot des Jackettfutters signalisiert es –, aber im Wettstreit mit der Aura Don Giovannis kann er als Mensch aus Fleisch und Blut nur den Kürzeren ziehen. Sungho Kim bleibt trotz seines feinfühlig geführten Tenors als Bühnenerscheinung noch blasser, als es die Rolle selbst vorsieht. Imposant, aber ein Riese auf wackligen Beinen: Artyom Wasnetsov als stimmstarker Komtur.

Anna Sohn kann als Donna Anna ihren zuverlässigen, rund und klangvoll gebildeten Sopran zeigen, kommt an technische Grenzen, läuft aber in der Arie „Non mi dir, bell'idol mio“ zu großer Form auf. Tanja Christine Kuhn kann als Darstellerin eindrucklicher überzeugen als mit ihrer überforderten Stimme, die immer wieder stumpf und nicht ausreichend in den Raum projiziert wirkt. Sooyeon Lee spielt als Zerlina den

Soubretten-Liebreiz aus, der mit dem frischen Bariton ihres Masetto, Daegyun Yeong, bestens harmoniert.

Letzte Vorstellung am 15. März. Tickets unter www.theaterdo.de und telefonisch unter (0231) 50 27 222.

Vom Konzept überfrachtet: Martin G. Berger inszeniert Gioachino Rossinis „Barbier von Sevilla“ an der Oper Dortmund

geschrieben von Werner Häußner | 7. März 2025



Petr Sokolov (Figaro), Aytaj Shikhalizada (Rosina)

Da hampeln sie also an ihren Fäden, die Geschöpfe von Gioachino Rossini und Cesare Sterbini, verkettet mit ihren alten Wurzeln in der Commedia dell'arte und überformt von Beaumarchais' vorsichtig die Zensur fürchtenden revolutionären Gedanken. In Dortmund macht der 1987 geborene Martin G. Berger zum Beginn der Intendanz von Heribert Germeshausen aus dem „Barbier von Sevilla“ ein Marionettenspiel, richtet Rossinis unsterbliche musikalische Komödie rücksichtslos nach eigenen Bedürfnissen ein und lässt die Oper nach einer resigniert vergeblichen Revolution „gegen die Festschreibungen einer Gesellschaft“ ziemlich lädiert zurück.

Berger war von 2009 bis 2012 Regieassistent und Abendspielleiter an der Oper Dortmund, arbeitet seit 2015 frei und hat mit einigen Inszenierungen wie dem mit Jelinek-Texten aufgebrochenen „Faust“ Charles Gounods in Heidelberg Opernkonventionen unterlaufen. Dafür wurde er für den Theaterpreis „[Der Faust](#)“ nominiert, der im November 2018 verliehen wird. In Augsburg hat Berger mit einer Neufassung der Paul-Abraham-Operette „Roxy und ihr Wunderteam“ eine berührende, stringent erzählte Story über die Ausgrenzung schwuler Sportler im kommerziellen Fußball entwickelt. Viel Kreatives also – Berger gilt als einer der „kommenden“ Regisseure der jungen Generation.

Die neue Weltordnung des Grafen Almaviva

Auch im „Barbiere di Siviglia“ schert er sich nicht viel um die Form des Originals: Die Arie des Figaro, „Largo al factotum“ eröffnet das Spiel, das Multitalent zappelt an seinen Seilen um überlebensgroße, von Rachel Pattison gebaute Puppen herum, bei denen er schon einmal einen Kopf nach hinten klappen kann. Figaro hier, Figaro da – für den fliegenden Harlekin kein Problem.

Die Form der Oper mit ihrer Folge von Rezitativen und

Musiknummern wird aufgelöst. Arien und Ensembles sind Einschübe in einem Märchen, das ein Erzähler („Es war einmal ...“) vorträgt und auf eine – vom Grafen Almaviva für nötig befundene – „neue Weltordnung“ trimmt.

Im Finale des ersten Akts, wenn alles drunter und drüber geht und Rossini die Gehirne in musikalischer Raserei wirbeln lässt, wird auch dieser Erzähler Opfer des Grafen, der die Marionetten von den Fäden schneidet. Hannes Brock erfüllt die Rolle des Conférenciers mit soignierter Sprache. Den aktualisierenden Späßen, etwa vom iPhone des Grafen, gibt er so eine komische Würde; auf Dauer aber wird der Fluss der Rede lang und sorgt für Löcher in der Spannung.



Petr Sokolov (Figaro),
Morgan Moody (Dr. Bartolo)
© Anke Sundermeier, Stage
Picture

Dazwischen gibt es in der Reihe der Nummern viel zu erleben: Alexander Djurkov Hotter bestätigt in seinen Kostümen die alten Rollenklischees, etwa bei Doktor Bartolo den geschmacklos bunten, trommelbäuchigen „alten Sack“. Aber er bricht sie auch ins Komisch-Fantastische auf, etwa wenn Rosina sich aus ihrem überkandidelten Uralt-Reifrock herausschält und sich, ihren Arientext wörtlich nehmend, zur „Viper“ verwandelt, deren grünlicher Schwanz über die Bühne peitscht. Oder wenn Don Basilio den Bühnenkasten Sarah-Katharina Karls zum hoffmannesken Panoptikum verwandelt und grotesk

vergrößerte pyrotechnische Effekte zwischen den – im Video zu monströsen Seilen aufgeblähten – Marionettenfäden zündet.

Skelett über Goldberg als Ideengeber

Da geht die Musik dann schon einmal im Wunder unter, zumal Denis Velez nicht den bassschwarzen Nachdruck für das Kanonen-Crescendo von Basilios Arie hat und Dirigent Motonori Kobayashi die Rossini-Eruption eher verhalten stattfinden lässt. Eines der treffendsten Bilder der Inszenierung gelingt, als der Graf den universell begabten Barbier durch den Glanz des edlen Metalls dienstbar macht: Über einem riesigen Berg von Gold schwebt ein Skelett, das dem Figaro die Ideen einflüstert.

Im zweiten Akt versuchen die befreiten Figuren dann auf schwankenden Beinen, die Intrige selbständig durchzuziehen, die sie im ersten Akt fremdgesteuert in Szene gesetzt haben. Jetzt kappt Berger die Fäden zur Handlung noch strikter: Die komplexe, von Figaro erdachte Inszenierung mit dem Ziel, Rosina zu befreien, ist nur noch rudimentär zu erahnen. Die Figuren streben schlussendlich an ihre Schnüre zurück. In die Geschirrhaken erfolgreich eingeklinkt, besingen sie erleichtert die Liebe, die sich durchgesetzt hat. Das Fazit zieht süffisant der Erzähler: Was von „Liebe und ewige Treue“ zu halten ist, möge man in der Fortsetzung der Geschichte, Mozarts „Hochzeit des Figaro“ nachlesen.

Nun ja, schauen wir doch nach! Bei Mozart setzen sich Mut und Witz gegen die Zumutungen eines Mannes durch, der von der Mühe echter Liebe irritiert und von Zeit und Gewöhnung zermürbt sein Heil im sexuellen Abenteuer sucht. Rossinis „Barbiere“ vermittelt eine ähnlich humane Hoffnung, mag sie auch mehr Wunsch als Wirklichkeit sein: Standesgrenzen, Geld und Gier können die Liebe nicht wirklich hindern, auch wenn sie sich mit der bezahlten Raffinesse eines „Halledri“ wie dem Figaro verbünden muss. Das ist auf seine Weise untergründig subversiv. Am Ende von Bergers Inszenierung aber rollen sich

die Tapeten mit den kitschigen, fliederfarbenen Riesen-Rosen aus Rosinas Mädchengefängnis wieder ab. Revolution aufgeben, alles beim Alten. Und an die Liebe glauben wir schon lange nicht mehr.

Die Musik setzt sich nur schwer durch

Unter der Dominanz der Inszenierung hat es die Musik schwer, sich durchzusetzen. Dirigent Motonori Kobayashi bevorzugt einen leichtfüßigen, aufgelockerten Klang und maßvolle, aber nicht lahrende Tempi. Die Dortmunder Philharmoniker sitzen in der Ouvertüre einmal einem krassen Missverständnis auf, sind in manchen Übergängen in den Violinen zu hastig, begleiten aber in den Gesangsnummern die Solisten flexibel und mit Rücksicht auf den Atem.

Manchmal – etwa im Duett des Grafen Almaviva mit Figaro im ersten Akt – fehlt es an der Markanz der Pizzicati in den Bässen, die das rhythmische Grundgerüst mit federnder Energie sichern sollten. Bei den Crescendi lässt Kobayashi nicht los; die Gewittermusik bleibt daher matt und wirkt zu kalkuliert. Dass der Chor unter Fabio Mancini nur schwer mit den rasanten Orchesterfiguren zu koordinieren ist, wundert nicht: Im ersten Finale wird der ganze Graben umspielt, entsprechend ist es im Trubel kaum möglich, den Kontakt zum Dirigenten, zu den Solisten und untereinander zu halten.

Mit Sunnyboy Dladla hat Dortmund einen versierten Rossini-Tenor im Ensemble, für dessen Tessitura man sich in Zukunft mehr passende Stücke wünschen würde, zumal er auch als Darsteller „bella figura“ machen kann. Auch wenn die Tongebung hin und wieder etwas abgemagert wirkt, hat er ein glanzvolles, brillantes hohes Register und eine reibungslose Geläufigkeit. Es darf durchaus sein, dass ein Spielplan auch einmal auf einen herausragenden Solisten in einem speziellen Fach zugeschneidert wird!

Es fehlt die selbstverständliche Eleganz

Auch Aytaj Shikhalizada überzeugt als Rosina mit dunkel gefluteter Tiefe, ausgezeichnet positionierter Mittellage und koloratursicherer Phrasierung, dass sie für das Rossini-Fach alle technischen Fähigkeiten mitbringt – und dazu eine bezaubernde Darstellerin sein kann. Mit Morgan Moody als Bartolo steht ein präsender, kerniger, in der Artikulation sattelfester Bass auf der Bühne, der diese gern defizitär besetzte „komische“ Rolle voll und ganz ausfüllt. Ji-Young Hong (Berta) kriecht als Schnecke über die Bretter und darf ihre Arie leider nicht zum Besten geben. Petr Sokolov ist ein spielfreudiger Barbier mit einem eher kraftvollen als eleganten Bariton.

Am Ende bleibt der Eindruck eines konzeptuell durchdachten, aber vielleicht gerade deshalb überfrachteten Abends; die selbstverständliche Eleganz, mit der Berger in Augsburg Paul Abrahams Operette durchgestaltet hat, geht diesem „Barbiere“ ab. Jan Philipp Gloger hat Rossinis Meisterwerk in [Essen](#) nicht weniger pointiert, aber flüssiger und leichtfüßiger inszeniert. Mal sehen, wie sich der junge Regisseur bei seiner nächsten – vom Intendanten bereits angekündigten – Dortmunder Arbeit bewährt.

Die nächsten Aufführungen: 18., 20., 26., 28. Oktober, 9., 16. November, 1., 9., 21., 26. Dezember und weitere ab 2. Februar 2019. Info: www.theaterdo.de