

Spielzeit 2020 / 21

# COSÌ FAN TUTTE

Oper von Wolfgang Amadeus Mozart



STAATSOPER  
HANNOVER

Spielzeit 2020/21

# COSÌ FAN TUTTE

Wolfgang Amadeus Mozart (1756–1791)

Dramma giocoso in zwei Akten  
Libretto von Lorenzo Da Ponte  
Uraufführung am 26. Januar 1790 in Wien

MUSIKALISCHE LEITUNG **Michele Spotti**  
INSZENIERUNG **Martin G. Berger**  
BÜHNE **Sarah-Katharina Karl**  
KOSTÜME **Esther Bialas**  
LICHT **Sascha Zauner**  
VIDEO **Vincent Stefan**  
CHOR **Lorenzo Da Rio**  
DRAMATURGIE **Martin Mutschler**

**Chor der Staatsoper Hannover**  
**Statisterie der Staatsoper Hannover**  
**Niedersächsisches Staatsorchester Hannover**

Diese Produktion wurde nach den gültigen Hygiene- und Abstandsbestimmungen  
der COVID-19-Pandemie erarbeitet.

PREMIERE  
19. JUNI 2021  
OPERNHAUS

# HANDLUNG

Die Paare Ferrando und Dorabella, Guglielmo und Fiordiligi kennen sich seit Kindertagen, ebenso wie Alfonso und Despina, die ihre Freund\*innen auf ein Wochenende ins Retreat ihres paartherapeutischen Zentrums eingeladen haben. Vielleicht wollen die Gäste die Möglichkeit nutzen, in spielerischem Rahmen ihre Überzeugungen von Treue und Monogamie zu überprüfen ...

## 1. Akt

Guglielmo und Ferrando, Fiordiligi und Dorabella sind überzeugt, ihre Partner\*innen zu kennen – und keine Öffnung ihrer Beziehung nötig zu haben. Sie lassen sich daher bereitwillig auf das Experiment von Despina und Alfonso ein: Mit verbundenen Augen sollen sie ihre\*n Liebste\*n erkennen. Als sie sich in den Armen des\*der ‚Falschen‘ wiederfinden, ist die Irritation groß. Das Hereinplatzen von Dorabellas und Ferrandos Kind, das nebenan geschlafen hat, verstärkt die Peinlichkeit des Moments. Dorabella fühlt sich beschämt, Despina verteidigt ihre

abgeklärte Weltsicht – von Männern sei nicht viel zu erwarten. Als diese versuchen, die Situation mit Romantik wiedergutzumachen, kippt die Stimmung; längst sind die Liebenden in den Grundfesten ihrer Beziehungskonzepte erschüttert. Als die Männer vermeintlich Gift zu sich nehmen, eskaliert der Abend endgültig.

## 2. Akt

Die Ernüchterung des nächsten Morgens hat auch Despina erfasst: Die Liebe sei nichts als ein zynisches Spiel. Dorabella und Guglielmo hingegen fühlen sich noch stärker zueinander hingezogen, während Ferrando bei der prinzipientreuen Fiordiligi auf Granit beißt. Zwischen Ferrando und Guglielmo bricht Streit aus, den letzterer gerade noch mit einer generellen Absage an alle Frauen beschwichtigen kann. Dorabella gibt sich ihrer Verliebtheit hin. Fiordiligi versucht ein letztes Mal, standhaft zu sein, gibt aber schließlich doch nach. Ferrando und Guglielmo, obwohl selbst die Verführer, fühlen sich in ihrem männlichen Stolz gekränkt. Um die Verrücktheit auf die Spitze zu treiben und den beiden anderen Paaren ihre romantischen Ideale vorzuführen, inszenieren Despina und Alfonso für sie eine fingierte Hochzeit. Doch ungebetene Gäste mischen sich in die merkwürdige Zeremonie – und die Liebenden werden mit der Frage konfrontiert, ob sie überhaupt in ihr altes Leben zurück können.

Was, wenn die Kinder,  
die wir einst waren,  
plötzlich aus dem  
Fotoalbum springen  
und uns fragen:  
**WAS IN ALLER  
WELT IST HIER LOS?**





Marco Lee, Nikki Treurniet, Hubert Zapiór, Nina van Essen



# VERLIEBTSEIN IST OHNMACHT

Martin Mutschler im Gespräch mit Martin G. Berger

**Als Mozart *Cosi fan tutte* geschrieben hat, war er genauso alt wie wir, die wir es jetzt auf die Bühne bringen ...**

Ich finde, man muss mindestens Anfang 30 sein, um das Stück zu inszenieren, denn es geht in *Cosi fan tutte* nicht um die Ausprobierphase junger Leute, sondern um eine grundlegende Erschütterung. Hier stehen Gewissheiten auf dem Spiel. Daher muss man durch gewisse Phasen hindurchgegangen sein, um eine Oper wie diese schreiben – und um sie als Regisseur in ihrer Gesamtheit verstehen zu können. Heutzutage verlängert sich die Jugend, und durch diese Verlängerung scheinen sich gewisse soziale Zwänge und Sicherheitsgebote später einzustellen, der Moment, da längere Beziehungen auf dem Prüfstand stehen, kommt eben in unserem Alter.

**In meinem Freundeskreis sind in den letzten Jahren viele Beziehungen zerbrochen. Ich verbinde das auch mit einer gewissen Inventur der eigenen Lebensverhältnisse, zu deren Ergebnis der\*die langjährige Partner\*in dann eben passt oder nicht mehr passt ...**

Mozart hat das Brutale verstanden, das die zu seiner Zeit noch relativ neue Konstellation auszeichnet: dass nämlich das Unsicherste, was es gibt auf der Welt, Liebe und Begehren,

die Grundlage unserer sozialen Sicherheit sein soll. Sogar der Staat baut ja darauf, dass Menschen sich zusammentun. Zwei Prinzipien, Versorgungsgemeinschaft und große Liebe, scheinen da im Wohlwollen fusioniert bzw. sind im negativen Sinne durcheinandergeraten. Und wenn man das mitdenkt, passiert in *Cosi fan tutte* eben etwas anderes, als wenn Teenager noch mal die Partner\*innen tauschen. Man merkt der Tiefe der Musik an, dass hier eine Erschütterung passiert, und das Tolle bei Mozart und Da Ponte ist, dass sie es schonungslos, aber ohne Wertung beschreiben. Und das hat mir von Anfang an gezeigt, dass man das Stück aus heutiger Perspektive lesen kann. Denn unterhalb der Oberfläche einer moralistischen Lesart liegt die schmerzhafteste Wahrheit.

Das ist vielleicht auch der Grund, warum das Stück immer das ungeliebte Kind unter Mozarts Da Ponte-Opern war und viele konservativ denkende Menschen es heute noch nicht mögen: weil es einem radikal den Spiegel vorhält. Wie gut es beobachtet ist, zeigt sich schon im Libretto: Ein Satz von Guglielmo wäre nie ein Satz von Ferrando, ein Satz von Fiordiligi nie einer von Dorabella. Das sind Playwriting-Qualitäten, die man in der Oper auch nicht jeden Tag erlebt.

**Wie werden Liebe und Treue im Stück verhandelt?**

Ich glaube, Mozart hat verstanden, dass physische und seelische Treue nicht zwangsläufig dasselbe sind. Der Begriff der Treue, der in *Cosi fan tutte* verhandelt wird, hat mit Eifersucht und Besitzanspruch zu tun. Liebe ist eben nicht nur ein freies Gefühl, ein Ausleben des eigenen Triebs, sondern hat machtpolitische Konsequenzen. In jemanden verliebt zu sein, bedeutet, extrem vulnerabel, ja einer Person ausgeliefert zu sein. Verliebtsein ist Ohnmacht. Vom Flirten bis zum Ehevertrag geht es immer um die Frage: Schaffen wir es, uns auf egalitäre Art anzunähern? Wer zuckt zuerst, wer macht zuerst? In unserer Gesellschaft läuft die Vorstellung von sexueller Treue in relativ simplen Bahnen, sodass sogar manche Jugendliche schon sagen: „Wenn mein\*e Partner\*in fremdgehen würde, würde ich mich sofort trennen“, obwohl sie im selben Atemzug sagen, dass Sexualität nicht das Wichtigste in einer Beziehung ist. Ich finde es absurd, dass selbst einmalige sexuelle Untreue sofort der Dealbreaker sein soll; dadurch werden die Machtverhältnisse einer Beziehung simplifiziert. Das Tolle bei Mozart hingegen: Liebe für den Moment und Liebe für die Ewigkeit ist bei

ihm dasselbe – beiden Gefühlen gibt er die gleiche Musik. Ich glaube sogar, dass dies der Grund ist, warum Mozart noch gespielt wird. Frei von jeder Hyperromantik, von jeder Überhöhung schaut er mit unverstelltem Blick auf die Menschen und beschreibt sie mit unglaublicher Intuition. Er scheint sich nichts dabei zu denken, er weiß einfach Bescheid.

***Cosi fan tutte* war lange eine meiner Lieblingsopern überhaupt, definitiv aber mein Lieblingsstück von Mozart, weil ich ihn immer dann am schönsten finde, wenn er für mehr als zwei Stimmen gleichzeitig komponiert. Durch die sechs Figuren, die sich hier die Bühne teilen, ist er aufgefordert, in permanenter Harmonie zu komponieren. Die Figuren haben unterschiedliche Interessen, sie behaupten sich auf eigene Weise, aber er bringt sie im Ensemble zusammen und führt sie in einer Harmonie-Maschine ins Finale. Das erzeugt eine ganz eigene Gegenwart auf der Bühne.**

Das ist auch die Herausforderung der Inszenierung: Obwohl die Figuren so extrem gut konstruiert und voneinander abgegrenzt sind, singen sie sehr viel gemeinsam. Die individuelle Ausgestaltung geht in Allgemeingültigkeit über, teils sagen die konträren Figuren dann

doch dasselbe, drücken ein ähnliches Gefühl aus. Sie dürfen dabei aber nicht austauschbar wirken. Der Reiz besteht für mich darin, dass die anfänglich von Mozart etablierten Sicherheiten – auch für das Publikum – nach und nach verloren gehen. Es wird immer schwieriger nachzuvollziehen, wer eigentlich konkret in welches Problem hineingeschlittert ist. Keine\*r wird davon verschont, in die Maschine zu geraten, keine\*r kann sich ihr entziehen.

**Welche Möglichkeiten eröffnet dieser Zusammenfall der Stimmen in den Ensembles für die Inszenierung?**

Der Abend ist ein Trip, der sich immer mehr verdichtet. Es geht aber nicht nur um den Spaß an der Oberfläche: Wir möchten in diese Seelen hineinleuchten. Mozart komponiert für diese alltäglichen Figuren genauso große Emotionen wie für einen König. Wir sitzen gerade am Kaffeetisch, aber in uns toben Stürme, die auch für die große Bühne taugen. Diesen Stürmen werden die Figuren durch die Art und Weise, wie Handlung und Musik sich enger ziehen, immer weiter ausgesetzt. Sie werden ganz konfus vor lauter Selbstkonfrontation. Das war für uns ein wichtiger Ansatz: Die Figuren müssen sich mit den Erwartungen und Vorstellungen herumschlagen, die sie

von sich selbst haben. Die Enttäuschung, die passiert, hat ganz viel mit ihnen selbst zu tun. Auch verliebt zu sein, ist ja ein total egoistisches Gefühl, denn es bedeutet, dass ich bei jemandem sein möchte, der etwas in mir auslöst. Genau das wird oft zum Problem: Ich muss damit umgehen, dass mein Gefühl nicht zu dem Bild passt, das ich von mir selber habe. Dieser Kontrast ist fast spannender, als was zwischen den Paaren passiert. Ganz klar sieht man die Enttäuschung über sich selbst zum Beispiel bei Fiordiligi. Dazu kommen die musikalischen Engführungen und äußere Beigaben wie der Stein, das Gift, der Notar – klassische Theatermotive der Epoche, welche die Figuren im Finale immer weiter hineinstoßen in den Tornado aus Gefühlen, in dem sie sich verlieren.

**Das bringt mich auch zu der Parallelhandlung, die wir erfunden haben: Die Kinderversionen der sechs Figuren springen sozusagen aus dem Fotoalbum ihrer Kindheit und befragen ihr heutiges Ich. Wie funktioniert dieser Kontrast zwischen den Erwachsenen und den Kindern, die vor vielen Jahren mit gewissen Erwartungen in die Welt hinausgeschickt wurden?**

Im Kindesalter erlernen wir die Parameter unserer Welt. Unser Blick auf uns selber

konstituiert sich dabei durch den unserer Eltern, die durch ihre Rollen auf eine komische Art und Weise entindividualisiert sind. Ich habe neulich gelesen, dass unser Demokratieverständnis davon abhängig ist, wie wir erzogen wurden, weil das der erste Moment ist, in dem wir erleben, wie Macht ausgeübt wird, wie sie auf uns wirkt und wo unsere Handlungsmöglichkeiten, aber auch unsere Grenzen liegen.

Unser eigenes Kinder-Ich im Fotoalbum wird für uns durch die nostalgische Brille der Erwachsenen zum Symbol einer Gewissheit, die wir uns in einer komplexen Welt manchmal wünschen, die aber in dieser Art gar nie da war. Vielleicht war unser Problem damals, dass Max immer die schöneren Schuhe anhatte, und wir haben einfach nur vergessen, dass wir darüber genauso zerstört waren, wie wir es heute über unsere Beziehungskrisen sind. Die Kinder sind in unserer Inszenierung Projektionsflächen in zweierlei Hinsicht: Zum einen leben sie klar in der Moral, die ihre Eltern ihnen vorleben, zum anderen existieren sie aber auch in der Rückschau der aus ihnen ‚erwachsenen‘ Erwachsenen. In unserer Inszenierung überlagert sich das: Die Kinder treten konkret auf, sie machen konkrete Dinge im Video, aber sie haben eigentlich einen

grundsätzlich archaischen Charakter. Denn die Prägung, die im Kindesalter stattfindet, begleitet uns ein Leben lang. Und es ist mit großem Aufwand und mit großen Schmerzen verbunden, uns davon zu trennen.

Wichtig für unsere Lesart ist auch, dass es sich um sechs Freund\*innen handelt, die sich seit Ewigkeiten kennen. Meine Erfahrung ist, dass man mit Menschen aus dieser prägenden Phase, auch wenn man sie Jahre nicht gesehen hat, extrem schnell in alte Muster zurückfällt, und dass Dinge, die nicht aufgearbeitet worden sind, dabei hochkommen können. Die Kinderebene konfrontiert die Figuren also einerseits mit ihrem eigenen Selbstverständnis und den Zweifeln daran und andererseits auch mit Vorgängen, die vielleicht nie abgeschlossen wurden und nun weiterhin Impulse geben. Zum Beispiel Unausgesprochenes zwischen Fiordiligi und Despina, das wir dazuerfunden haben, oder die Konfrontation zwischen Despina und Alfonso zu Beginn des zweiten Akts. Es schwingt plötzlich die ambivalente Bedrohung mit: „Vielleicht hätte unser Leben auch anders sein können!“







Hubert Zapiór, Marco Lee, Nikki Treurniet, Richard Walshe

# NOTIZEN ZUM SCHLAMASSEL NAMENS LIEBE, ZUM MISSVERSTÄNDNIS NAMENS TREUE

Martin Mutschler

## 1) Die Bürde, die mit der Treue kommt

Aufgeklärt zu sein im Jahre 2021: Das bedeutet auch, das Verhältnis zwischen dem von den Eltern und der Gesellschaft auf uns gekommenen Beziehungsmodell und unseren eigenen, libidinös unterfütterten, Wünschen immer wieder neu auszuloten. Lehnen Sie die bürgerlichen Zwänge ab? Wollt ihr die Monogamie aufbrechen? Machst du Treue nicht am Körperlichen fest? Wie wäre dann aber Exklusivität messbar, die jede Beziehung zu etwas Besonderem, Einmaligem macht? Die ihr erst durch den Kitt des engen sozialen Miteinanders Halt verleiht? Das Modell einer *romantisch aufgeladenen Monogamie* scheint das Problem eher zu verschärfen. Der Exklusivitätszwang ist die etwas zu eng gezogene Schlaufe auf dem Geschenk der romantischen Liebe. *Bis dass der Tod euch scheidet* – es klingt wie eine Drohung.

## 2) Das Liebesexperiment in *Così fan tutte*

Mozarts *Così fan tutte* speist sein komödiantisches Potential – das nicht zu trennen ist von seinem dämonischen – aus dieser Fragestellung: Wieviel Offenheit verträgt

eine Beziehung, wieviel Experiment belebt die Liebe? Die Pointe ist von Anfang an klar: Wer die Probe aufs Exempel stellt, kann nur enttäuscht werden, denn jeder Mensch ist verführbar. Die Figuren können nicht zur Unschuld zurück, mit der sie angetreten sind; sie können nie wieder so naiv sein wie zu Beginn. Und müssen mit der Ernüchterung weiterleben, dass Liebe ein soziales Konstrukt ist – und Treue ein dehnbare Begriff. In der Originalfassung von Mozart und seinem Textdichter Lorenzo Da Ponte sind es zwei Männer, die von ihrem Freund Alfonso herausgefordert werden. Sie seien naiv, zu glauben, ihre Partnerinnen würden ihnen treu bleiben; bei der kleinstmöglichen Verführung würden sie bereits nachgeben! Topp, die Wette gilt. Tränenreich nehmen Guglielmo und Ferrando von ihren ahnungslosen Freundinnen Abschied – nur um verkleidet wiederzukommen und die Freundin des anderen anzubaggern. Fiordiligi und Dorabella werden fortan, angeheizt von Despina, vor unseren Augen durch ein Wechselbad der Gefühle geschleust – und landen am Ende doch zielsicher in den Armen des Falschen. Die Krux schon im Original: Der Falsche fühlt sich zumindest zeitweise richtig an.

## 3) Sehenden Auges in die Katastrophe

Frauen als verführbare Objekte – schnell war klar, dass wir vom Inszenierungsteam von dieser in die Jahre gekommenen Lesart abrücken wollen. Die Theaterkonvention, nach der Männer mit angeklebtem Schnurrbart plötzlich Fremde sein sollen, hat ohnehin nicht mehr den Reiz, den sie womöglich vor zweihundert Jahren hatte. Für uns stand fest: Hier wetten junge Paare in fröhlicher Runde miteinander und gehen sehenden Auges ins Schlamassel einer unruhigen Nacht. Das bedeutete, manche Szenen, in denen im Original nur die Männer singen, für das ganze sechsköpfige Ensemble umzuschreiben. Ein wesentlicher Effekt dieser Modernisierung: *Così fan tutte* wird noch mehr zum Konversationsstück, zur grausamen Paartherapie. Alle können alles wissen; die Reise, auf die sie sich begeben, können sie aber anhand der Erfahrungen, die sie im Gepäck haben, kaum abschätzen. Das lateinische Verb *experiri* bedeutet „durch Lernen in Erfahrung bringen“. Das Experiment ist demnach etwas „in Erfahrung Gebrachtes“. Das Liebesexperiment, das die beiden traditionelleren Paare in unserer Bearbeitung von *Così fan tutte* durchleben, ist jedoch erst der Ausgangspunkt einer Verunsicherung, die den Figuren durch Mark und Bein geht.

## 4) Unterwegs im Neuland

Aus dem Spiel wird eine Grenzerfahrung, zunächst im banalen Wortsinn: ich tue etwas, was ich noch nie getan habe. Dieses Neue

ist aber neu auf vielen Ebenen, hier ein paar Beispiele:

Ich schlafe mit Person X, mit der ich noch nie geschlafen habe.

Ich schlafe mit Person X, die der Partner meiner Freundin/die Partnerin meines Freundes ist.

Ich schlafe, während ich in einer Beziehung mit Y bin, mit X.

Ich betrüge meine\*n Partner\*in.

Ich betrüge meine Erwartungen an mich selbst.

Ich betrüge meine Erfahrungen von Treue.

Sie begeben sich also auf hochgradig unsicheres Terrain. Das Neuland ist ein Sumpf.

## 5) Der Ansturm der Gefühle

Die unauflösbare Gleichzeitigkeit libidinöser Ströme und moralischer Flurbereinigung ergibt ein kompliziertes Landschaftsbild. Die Gefühle, die hier entstehen, schießen mannigfaltig in alle Richtungen. Hier nur ein paar Beispiele für das, was eintreten kann:

Angesichts des Neuen bin ich irritiert.

Ich schäme mich, mein Wort gebrochen zu haben.

Ich fühle Stolz, ein\*e Verführer\*in zu sein.

Ich frage mich leicht nervös, ob ich jetzt ein\*e Verführer\*in bleiben muss.

Ich frage mich nervös, wie verführbar der Mensch ist, mit dem ich zusammenlebe.

Ich frage mich womöglich auch, ob ich die moralischen Ansprüche und Reinheits-

gebote, die in die Sache mit hineinspielen,  
noch überzeugend finde;  
ob ich sie jemals überzeugend fand.  
Falls ich zurück kann –  
will ich es überhaupt?

#### 6) Die Sache mit der Eifersucht

Selbst ein so banales Gefühl wie die Eifersucht (banal, weil sie ein dumpfer Impuls ist) stellt sich als hochgradig komplex heraus: „Als Eifersüchtiger leide ich vierfach“, schreibt Roland Barthes in *Fragmente einer Sprache der Liebe*: „weil ich eifersüchtig bin, weil ich mir meine Eifersucht zum Vorwurf mache, weil ich fürchte, dass meine Eifersucht den Anderen verletzt, weil ich mich von meiner Banalität knechten lasse: ich leide darunter, ausgeschlossen zu sein, aggressiv zu sein, verrückt zu sein und gewöhnlich zu sein.“ Ganz zu schweigen von den Minderwertigkeitskomplexen: von der Angst, jemand anderem nicht (mehr) zu genügen.

#### 7) Konsequenzen des Alltags

Die Figuren erleben ihr Liebesabenteuer nicht im luftleeren Raum. Am nächsten Morgen steht die Abreise an, die Rückkehr in den Alltag. In der Nacht haben sie Betten getauscht – wer steigt jetzt in welches Auto? Das Tragische und das Lächerliche, das Göttliche und das Banale, es ist auch in der Katerstimmung des Folgetags unheilvoll verwoben. Das pragmatische Zähneknirschen nach einer zerstörerischen Nacht lautet hier: „Ich will dir wieder über den Weg trauen – aber ich will es

nicht mehr überprüfen.“ Dahinter stehen fürs künftige Zusammenleben sogar noch brutalere Fragen:

Werde ich meine Wünsche in Zukunft ignorieren können oder will ich ihnen stattgeben?

Werden wir „den Mut haben, unsre Lage zu ändern, da es von uns nicht abhängt, unsre Gesinnung zu ändern“?

(Goethe, *Die Wahlverwandtschaften*)

Und werde ich dir davon erzählen können?

#### 8) Leichtigkeit als Gegengewicht?

Noch ein letztes Wort zur Darreichungsform dieser ‚Liebesgeschichte‘. Bei der intensiven Beschäftigung mit den Abgründen, die sich vor Dorabella und Ferrando, vor Fiordiligi und Guglielmo, Despina und Alfonso auftun, kann man leicht zu dem Schluss kommen, man habe es bei *Così fan tutte* mit einer Tragödie zu tun. Dabei kennen wir den Stoff nur in den geschliffenen Pointen Da Pontes, nur in Mozarts herzerreißenden Arien und gewitzten Ensembles. Und diese behaupten sich in der Zeit, sie wirken, während die Geschichte niederschmettert, geradezu erhebend. (Außerdem scheint die Musik selbst libidinös verstrickt: Wenn der (Selbst)Betrug so süß klingt, ist er dann nicht automatisch auch ‚richtig‘?) Die Geschichte sagt: Niemand wollte verletzen, und alle waren verletzt. Die Musik behauptet dagegen zwei Stunden Wohlklang. Zu wessen Freude?



# ... WAS UNWIEDERBRINGLICH VERLORENGING ...

Von der Schönheit des unmöglichen Moments

Rosalie Suys

In seinem Artikel „Von der Zwangslage des Herzens“ schreibt der Autor und Dramaturg Wolfgang Willaschek über den Komponisten von *Cosi fan tutte*: „Während die meisten seiner Zeitgenossen einen Blick entwickelten für das, was kommen sollte, schärfte sich Mozarts Blick von Stück zu Stück für das, was unwiederbringlich verloren ging.“ *Cosi* als dritte und letzte gemeinsame Opernarbeit von Wolfgang Amadeus Mozart und seinem Textdichter Lorenzo Da Ponte markiert demnach ein Ende, markiert eine Enttäuschung, die zu groß ist, als dass man sie ignorieren könnte. Die doch ‚eigentlich glücklichen‘ Paare Fiordiligi und Guglielmo, Dorabella und Ferrando sind durcheinandergewirbelt worden, beide Seiten haben sich mit dem\*r Partner\*in des\*r jeweils anderen eingelassen. Die alberne Wette vom Treuetest ist zur emotionalen Achterbahnfahrt geworden, zum musikalischen Strudel, aus dem wieder aufzutauchen allen schwerfällt. Wie es für die Paare danach weitergeht, bleibt ungewiss. Dass sie versuchen werden, die Geschehnisse zu verdrängen, scheint

die nächstliegende Prognose für die Zukunft der vier Liebenden zu sein. Ein wirkliches Zurück aber kann es nicht mehr geben. Mit *Cosi fan tutte* verabschieden sich Mozart und Da Ponte voneinander und von einem Thema, dem sie in ihren drei gemeinsamen Opern konsequent und bis ins Extrem auf den Grund gegangen sind: der Frage, was (Liebes-) Beziehungen eigentlich ausmacht und welche Auswirkungen es auf das Selbstbild eines Menschen hat, wenn er sein Vertrauen in die Beziehung zu anderen verloren hat.

In *Le Nozze di Figaro/Die Hochzeit des Figaro* (1786), der ersten gemeinsamen Oper Mozarts und Da Pontes, treffen zwei Paare, ein adliges und ein Dienerpaar, im selben Haushalt aufeinander. Die eine Beziehung ist frisch, glücklich, steht kurz vor der Hochzeit. Die Beziehung zwischen Graf und Gräfin dagegen hat ihren Anfangsglanz verloren und droht zu zerbrechen. Dass sein Diener glücklicher und in Sachen Liebe erfolgreicher sein könnte als er, stürzt den Grafen in eine Krise. Die Eifersucht treibt ihn dazu, dem Freund, der ihm doch einst bei der Eroberung seiner eigenen Frau

geholfen hatte, nun die Verlobte ausspannen zu wollen. Ein junger Page, Cherubino genannt, der die Liebe neu entdeckt und von ihr noch gänzlich überfordert ist, wird im folgenden Intrigenspiel der „Erwachsenen“ zum Spielball. Das *lieto fine*, das glückliche Ende als Theaterkonvention, stellt sich durch die Entschuldigung des Grafen bei seiner Frau her: Das Einsehen, dass man zu weit gegangen ist, ermöglicht die scheinbare Rückkehr in die alte Ordnung.

Im *Don Giovanni* (1787) wirbelt eine zentrale Figur das Leben von drei verschiedenen Frauen sowie deren Sicht auf ihre Beziehungen durcheinander. Der Page aus dem vorangegangenen Stück scheint erwachsen geworden. Als Don Giovanni wird er zum Inbegriff des skrupellosen Verführers, der mit den Gefühlen seiner Opfer spielt und auch vor Mord nicht zurückschreckt, um zu bekommen, was er will. Anders als für den Grafen kommt für ihn eine Entschuldigung oder gar Reue nicht in Frage. Er macht nun alle anderen zu Statist\*innen seines eigenen Vergnügens und wird für seine Rücksichtslosigkeit und sein perfides Spiel, das keine Grenzen kennt, auf extreme Weise aus dem Verkehr gezogen: Es muss erst eine Figur von den Toten wiederauferstehen und ihn wortwörtlich zur Hölle schicken, um Don Giovanni und seinem Freiheitsdrang Einhalt zu gebieten.

In *Cosi fan tutte* (1790) gehen Mozart und Da Ponte das „Experiment Beziehung“ nun direkt an. Keine der anderen beiden Opern ist so streng symmetrisch gebaut wie diese, die Musik lässt sich nicht von den Irrungen und Wirrungen der Handlung

fortreißen und aus dem Konzept bringen. Komponist und Librettist stellen eine klare Versuchsanordnung her. Sie starten ein gnadenloses Experiment – und damit auch eine Abrechnung mit den verlogenen Moralvorstellungen ihrer Zeit, oder, um mit Willascheks Worten zu sprechen: „Diese Oper ist ihr Endzeitstück, Requiem nicht allein auf einen unvergleichlichen erotischen Helden, sondern auf ein erotisches Zeitalter.“ In dem alternden Philosophen Don Alfonso scheint nun wiederum Don Giovanni wiederzukehren: Er darf zwar nicht mehr mitspielen, kann aber doch den Beweis erbringen, dass die bürgerliche Moral, die ihn einst in die Hölle verbannte, nichts ist als Heuchelei. Höre man wirklich ehrlich in sich hinein, und eröffne sich die entsprechende Gelegenheit, so das Ergebnis seines Experiments, müsse man den eigenen Sehnsüchten früher oder später erliegen. Don Giovanni mag zur Hölle geschickt worden sein, das Freiheitsdilemma aber, dem dieser Antiheld erliegen musste, ist noch nicht zu Ende verhandelt.

Würden im *Don Giovanni* alle anderen Figuren noch vom Titelhelden in ihren Beziehungen erschüttert, so braucht es nun keinen externen Verführer mehr. Don Alfonso pflanzt lediglich eine Idee. Die Figuren werden daraufhin zum Spielball ihrer eigenen verdrängten Leidenschaften und Sehnsüchte. Es ist ein Spiel, das sie selbst in Gang setzen und dem sie nicht entkommen können. Die Echtheit ihrer Gefühle für die ‚eigentlich falsche‘ Person können sie schon bald nicht mehr leugnen, auch wenn sie es anfangs noch versuchen.

Von diesen echten Gefühlen erzählt die Musik. Anders als im *Figaro* treibt sie nicht permanent die Handlung voran oder folgt den raschen Wechseln des Textes und den Verwicklungen zwischen den Figuren. In *Così* stürzen sich die Ensembles nicht in eine rauschende Handlungsabfolge, vielmehr scheint in vielen die Zeit stillzustehen. Wie die Musik selbst passiert die Liebe im Augenblick. Sie ist kein moralisches Prinzip für ein ganzes Leben, sondern eine Naturgewalt für den Moment. Dabei wirft sie die Figuren immer auf sich selbst zurück. Der Augenblick scheint sich ins Unendliche auszudehnen, wird musikalisch ausgekostet, und die Figuren verlieren sich darin, sie geben sich hin. Nur um sich kurz darauf dessen, was sie getan und gefühlt haben, bewusst zu werden und vor sich selbst zurückzuschrecken. In dem Moment, da sie die Tragweite ihrer Gefühle begreifen, beginnen sie, sich reflexhaft an ihren eigenen Moral- und Idealvorstellungen abzuarbeiten. Doch dies ist ein Kampf gegen sich selbst, den sie nur verlieren können. An den Gefühlen selbst ist dabei nichts Verwerfliches. Sie sind ehrlich. Die Musik spricht hier von einer Utopie jenseits von gesellschaftlicher Erwartung, Selbstdarstellung und Stolz. Doch in der Realität kann diese Utopie nicht bestehen, sie zerbricht an der Norm des Alltags. Nur im Moment, in der Musik als Kunst, die direkt in der Zeit entsteht, kann sie erlebbar werden, um sogleich wieder zu verklingen. So schön und leuchtend die musikalischen Phrasen und die Harmonien der Ensembles, so temporeich und energiegeladen, scheinbar heiter und

komödienhaft die ganze Anlage der Oper: Durch die Vergänglichkeit dieser Inseln aus ehrlichem Gefühl, die sodann durch Scham und Vorwürfe zerstört werden, wird diese komische Oper doch eigentlich zur Tragödie. Der Moment ist wunderschön, doch er darf keine Konsequenzen haben. Das hörbare Glück ist unmöglich, es besteht nur kurz als reines unreflektiertes Gefühl. Die Erkenntnis über die entstandene Situation zerstört den Moment, nun fühlen sich alle schlecht. Das macht die Musik, die doch schön und froh, positiv und glücklich klingt, unfassbar traurig. Das Glück ist da – und rinnt allen Beteiligten im nächsten Moment schon durch die Finger. Auch die fröhliche Unbedarftheit der Komödie geht nach und nach unwiederbringlich verloren. Mit seiner Komposition sorgt Mozart dafür, dass die Zuhörer\*innen ganz automatisch diesen bitteren Wendungen folgen: Die schönsten und ehrlichsten Liebesduette sind die zwischen den eigentlich ‚falschen‘ Paaren, die schon durch ihre Stimmfächer musikalisch besser zueinander passen. Erst durch den Partnertausch finden Tenor und Sopran, Mezzosopran und Bariton zueinander. Der Verstand lehnt ab, das Ohr (Herz) stimmt zu. Dass die Figuren am Ende vor dem Scherbenhaufen ihrer Lebensentwürfe stehen, zeichnet sich lange vorher bereits ab. Doch gehört dies mit zum Reiz des Stücks: Der Ausgang ist von vornherein klar. Er wird erwartet. Es ist nur eine Frage der Zeit, wann die Neugier und die Gefühle über den Verstand siegen, und sich die ‚falschen‘ Paare aufeinander einlassen. Oder anders

formuliert: wann sie beginnen, sich auf die Musik einzulassen. Das Orchester wird, mehr noch als in anderen Mozart-Opern, zum Kommentator des Geschehens, zum allwissenden Erzähler, der den Figuren stets voraus ist und den titelgebenden Satz Don Alfonsos „Così fan tutte“ („So machen’s alle (Frauen)“) aus seinem letzten Arioso musikalisch schon in der Ouvertüre vorwegnimmt. Ebenfalls in der Ouvertüre findet sich ein Selbstzitat Mozarts aus dem *Figaro*. Er greift eine flüchtige Allegro-Figur Don Basilios auf, der auf diese Tonfolge einst den Text „Così fan tutte le belle“ („So machen’s alle Schönen“) sang, um Susanna beim Grafen zu diskreditieren. Diese Passage, die im Terzett des ersten Akts im *Figaro* fast beiläufig im Hintergrund abläuft, kehrt nun in der Ouvertüre von *Così* in den Holzbläsern zurück. Mit dieser lapidaren Aussage scheinen Mozart und Da Ponte noch nicht fertig gewesen zu sein und entlarven sie nun als oberflächliche Scheinerklärung: Nicht das Wesen der Frauen ist für das Dilemma der Oper verantwortlich, sondern die Menschen an sich, die ihre eigenen Bedürfnisse verleugnen, an ihrer Scham leiden, ohne diese ablegen zu können, und die sich selbst in ein Verderben stürzen, das sich dabei doch so gut anfühlt. Bei ihrem Versuch, die Freiheit zu feiern, scheitern sie an den Grenzen, die sie sich selbst auferlegen. Vor diesem Hintergrund lässt sich manchmal schwer sagen, wie genau sich das Orchester in Bezug auf die handelnden Figuren eigentlich positioniert. Nehmen wir zum Beispiel Fiordiligis große Arie im ersten Akt: Hier gerät sie das erste Mal wirklich emotional in

Bedrängnis und versucht, sich klar von der erfahrenen Verunsicherung abzugrenzen. „Felsenfest“ sei ihre Treue, behauptet sie zu Beginn von „Come scoglio“. Doch im zweiten Teil der Arie glaubt man, diese Felsen bereits wanken, wenn nicht gar bröckeln zu hören. Und sind nicht auch die so passenden Begleiteinwürfe des Orchesters zu Beginn der Arie eigentlich ironische Kommentare zu ihrem Versuch, sich den Glauben an das eigene Treueideal selbst einzureden, an dem sie bereits zu zweifeln beginnt? Die großen Sprünge in der Gesangslinie zeigen das Bemühte, Angestrenzte ihrer Aussage, Fiordiligi behauptet verzweifelt innere Sicherheit. Ganz nach der Devise, „wenn ich etwas nur laut und bestimmt genug sage, wird es auch wahr“, versucht sie, sich selbst von der eigenen Standhaftigkeit zu überzeugen. Denn ohne diese wüsste sie nicht mehr, wer sie ist, und müsste auch ihre Beziehung zu Guglielmo in Frage stellen, über die sie sich bisher definieren konnte. Dass auch die anderen Figuren nicht lange durchhalten werden, ist längst deutlich. Zum Schluss soll hier noch einmal Wolfgang Willaschek zu Wort kommen, der die explosive und so moderne musikalische Wirkung in *Così fan tutte* wie folgt beschreibt: „Am Ende begreifen sechs Menschen im Spiegel der Musik eine Bewusstseinspaltung, die ihr ganzes Leben in Frage stellt und mitten durch sie hindurchgeht.“ Das Liebesdilemma der sechs Figuren in der fröhlichen Gegenwart von Mozarts Musik lässt sich genau so beschreiben: *Così fan tutte* ist in Töne gegossene Bewusstseinspaltung.



TEXTNACHWEISE

Alle Texte sind Originalbeiträge für dieses Programmheft. Roland Barthes wird zitiert nach:  
ders., *Fragmente einer Sprache der Liebe*, Frankfurt a.M. 1984, S. 74.  
Wolfgang Willaschek wird zitiert nach: ders., *Mozart-Theater*, Stuttgart 1996, S. 245 ff.  
Das Zitat auf S. 4 stammt von Martin Mutschler.

BILDNACHWEISE

Die Szenefotos entstanden zur Klavierhauptprobe am 8. Juni 2021.  
FOTOS **Sandra Then**

**Wolfgang Amadeus Mozart: Così fan tutte**  
PREMIERE **19. Juni 2021**

AUFFÜHRUNGSMATERIAL **Neue Mozart-Ausgabe, Bärenreiter-Verlag Kassel,**  
**Basel, London New York, Praha**

IMPRESSUM

SPIELZEIT **2020/21**

HERAUSGEBERIN **Niedersächsische Staatstheater Hannover GmbH**  
**Staatsooper Hannover** INTENDANTIN **Laura Berman**

INHALT, REDAKTION **Martin Mutschler**

MITARBEIT **Rosalie Suys**

KONZEPT, DESIGN **Stan Hema, Berlin**

GESTALTUNG **Philipp Baier, Madeleine Hasselmann, Minka Kudraß, Lenard Westerberg**

DRUCK **QUBUS media GmbH**

**Staatsooper Hannover, Opernplatz 1, 30159 Hannover**  
**staatsoper-hannover.de**

# 2 in 1

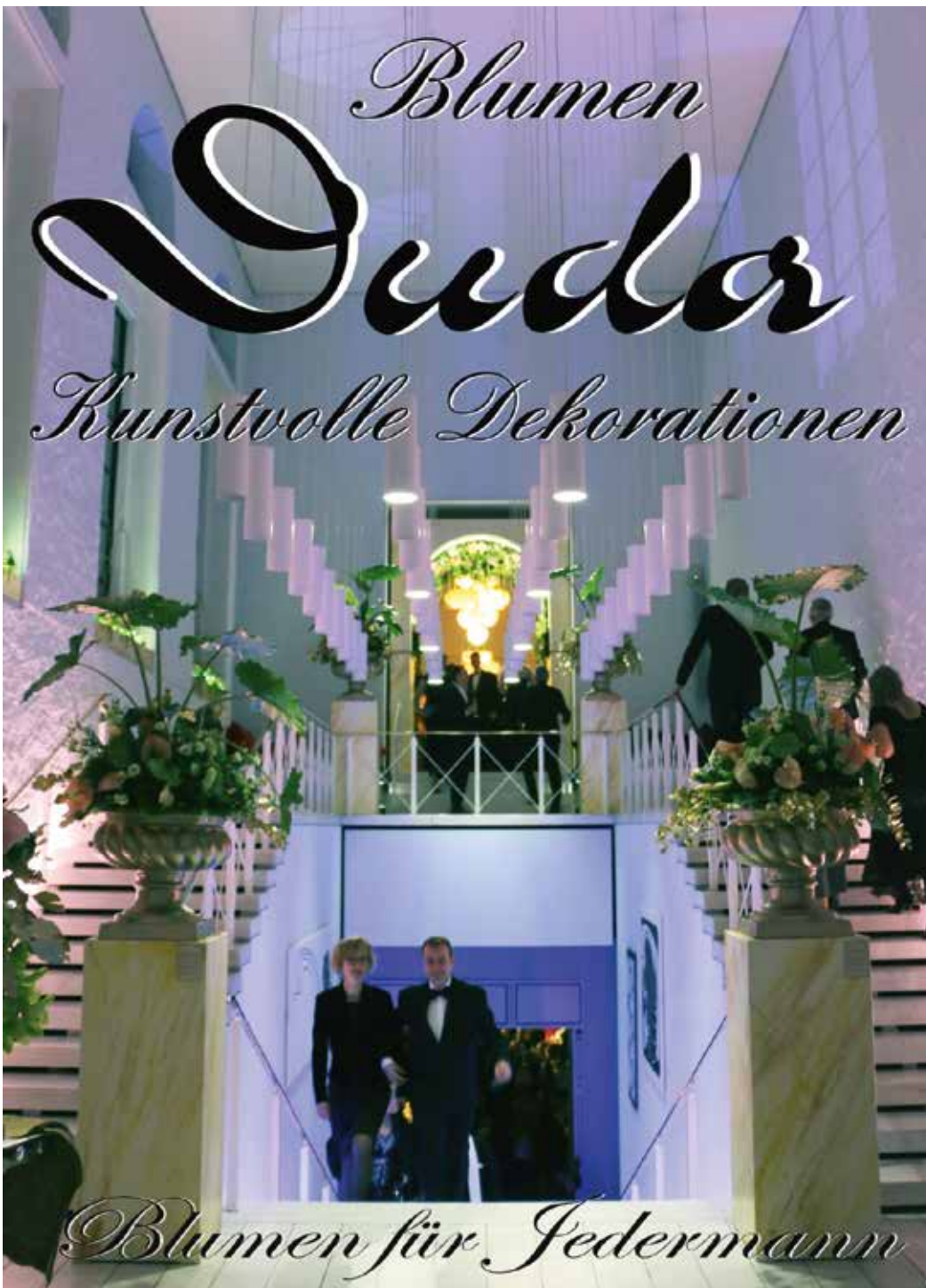
## Wir kombinieren was bewegt:

### EINTRITTSKARTE = FAHRKARTE

## Unsere GVH Kombifahrkarte

Praktisch und einfach – so ist unsere 2-in-1-Lösung! Ihre Eintrittskarte gilt gleichzeitig als Fahrkarte und bringt Sie sicher hin und zurück! **Wir wünschen viel Vergnügen.**

[gvh.de](http://gvh.de)



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



KÜCHEN VON

**ROSENOWSKI**

**Einrichten statt nur anrichten!**

**Studio 1:**

Lange Reihe 24

30938 Thönse

0 51 39 / 99 41-0

**Studio 2:**

Friesenstraße 18

30161 Hannover

05 11 / 1 625 725



Marco Lee, Kiandra Howarth, Hubert Zapfór, Nina van Essen



[staatsoper-hannover.de](http://staatsoper-hannover.de)