

DIE OPER

staatstheater darmstadt

**COSÌ
FAN
TUTTE**

Wolfgang Amadeus Mozart

Es kommt häufig vor, dass wir mit
anderen zu experimentieren
glauben und dabei in Wahrheit mit
uns selbst experimentieren.

Oscar Wilde

Così fan tutte
ossia La scuola degli amanti
(So machen es alle oder
Die Schule der Liebenden)

Wolfgang Amadeus Mozart

Dramma giocoso in zwei Akten

Libretto von Lorenzo Da Ponte

In italienischer Sprache mit deutschen Übertiteln

Premiere am 29. Oktober 2016, 19.30 Uhr

Staatstheater Darmstadt, Kleines Haus

Uraufführung am 26. Januar 1790, Burgtheater Wien

Eine Produktion des Theaters Bonn.



Minseok Kim, Nicolas Legoux, David Pichlmaier

1. Akt Die Offiziere Guglielmo und Ferrando preisen die unerschütterliche Treue ihrer Bräute, Dorabella und Fiordiligi. Doch Don Alfonso, ein alter Skeptiker, zweifelt: Er will ihnen beweisen, dass die Treue ihrer Verlobten unter seinen Anweisungen nicht einen weiteren Tag überdauert. Darüber schließen die Männer eine Wette ab. Von nun an lenkt Don Alfonso das Geschehen. Er überbringt den Schwestern, Fiordiligi und Dorabella, die schwärmerisch versunken den Tag der Hochzeit kaum noch erwarten können, die Nachricht, dass ihre Geliebten in den Krieg ziehen müssen. Die Kammerzofe Despina kann die beiden Schwestern nach einer kurzen Verabschiedung von ihren Männern nicht trösten. Auch Despina zweifelt, ob das Männervolk Treue wirklich verdient. Die Schwestern empören sich. Don Alfonso sichert sich Despinas Hilfe.

Guglielmo und Ferrando kehren verkleidet zurück. Erste Annäherungsversuche an die jeweils andere Braut scheitern. In einem zweiten Versuch täuschen sie einen Selbstmordversuch aus Liebeskummer vor. Dies weckt das Mitgefühl der Frauen, sie lassen einen Arzt kommen. Despina erscheint verkleidet als Arzt, dem es gelingt, die beiden vermeintlich Leblosen zu retten. Obwohl die Damen den genesenden Liebeskranken keinen Kuss gewähren wollen, beginnen die Verkleideten an ihrer Treue zu zweifeln.

2. Akt Despina versucht, beide Damen davon zu überzeugen, dass die Abwesenheit ihrer Bräutigame eine günstige Gelegenheit sei. Bald einigen sie sich: Fiordiligi wählt Ferrando, Dorabella Guglielmo. Während sich Dorabella auf das Spiel einlässt und Guglielmo zum Dank seiner Liebe ein Medallion mit dem Bild Ferrandos schenkt, bleibt Fiordiligi standhaft. Nun wirbt Ferrando, enttäuscht von der Untreue Dorabellas, umso stärker um Fiordiligi. Die neuen Paare haben sich gefunden. Es soll sogleich zur Hochzeit kommen. Don Alfonso hat alles vorbereitet und die Schwestern unterschreiben den Ehevertrag. Plötzlich die Nachricht von der Rückkehr der Offiziere: Die fremden, nun verheirateten Männer verstecken sich und kehren als sie selbst, Guglielmo und Ferrando, – scheinbar aus dem Krieg – zurück. Als sie den Ehevertrag sehen, hilft keine Ausrede mehr. Don Alfonso ruft zur Versöhnung auf und schließt damit die „Schule der Liebenden“.

Der Sieg des Rationalismus, verkörpert durch Don Alfonso und, auf einer anderen Ebene, durch Despina, zeigt, dass die wahre Liebe durch empfindsame Manifestationen nicht nur für die beiden Paare, sondern für alle, von nun an für immer verloren sei. In Zukunft handle man mit dem Verstand.

Wolfgang Hildesheimer

„Cosi“ war ein Stück dramatisiertes „Ancien Régime“, ein typisches Unterhaltungsstück des sterbenden Rokoko – ein Produkt jener ungewissen Übergangsperiode zwischen zwei gegensätzlichen Perioden in der Geschichte der Menschheit. Dieser Oper fehlte der revolutionäre Beigeschmack, der das sozialkritische Element im „Figaro“ und den Freiheitsgedanken in „Don Giovanni“ jugendlichen Zuhörern nahebrachte. Überdies enthielt der Text einen zynischen Kommentar zur sprichwörtlichen Unbeständigkeit der jungen Damen im Wien der 1780er Jahre. Das musste Zuhörerschaften verstimmen, die – besonders im deutschen Sprachraum – sich nach hohen Idealen politischen Doktrinen oder romantischen Stimmungen zu sehnen begannen.

Hans F. Redlich

Andreas K. W. Meyer

Eine Komödie!

Es wäre Spekulation, wollte man behaupten, dass „Cosi fan tutte“ seinen heute unangefochtenen Platz im Repertoire der weltweiten Opernlandschaft einzig dem Einsatz von Richard Strauss zu verdanken hat. Unbestreitbar aber ist die klare Position, die er 1910 (bezogen auf die von ihm in dieser Form initiierte Aufführungsserie an der Münchener Hofoper) für das originale Werk Mozarts und Da Pontes bezog – noch 1900 hatte der Wiener Hofoperndirektor Gustav Mahler für eine Neuproduktion massiv in die Partitur eingegriffen, vor allem im zweiten Akt gestrichen, andere Stücke Mozarts eingefügt und überdies auch noch selbstkomponierte Passagen ergänzt.

Was wie Willkür wirken mag, ist freilich als wohlgemeint zu verstehen: Praktisch seit der verhalten positiv aufgenommenen Aufführung am 26. Januar 1790 am alten Wiener Burgtheater ist „Cosi fan tutte“ permanenter Beanstandung und Überarbeitung ausgesetzt gewesen. Hauptkritikpunkt war primär Lorenzo Da Pontes Libretto, das entweder als hanebüchen oder aber als unmoralisch rezipiert wurde. Vor allem im 19. Jahrhundert sahen sich Theaterschaffende, aber auch Musiker und Kritiker, nicht in der Lage, „Cosi“ als gleichwertig neben dem „Figaro“ und „Don Giovanni“ anzuerkennen. Ludwig van Beethoven etwa äußerte 1825 in einem Gespräch mit Ludwig Rellstab: „Opern wie ... ‚Cosi fan tutte‘ könnte ich nicht komponieren. Dagegen habe ich einen Widerwillen. Ich hätte solche Stoffe nicht wählen können: Sie sind mir zu leichtfertig“. Und Richard Wagner ging 25 Jahre später in Oper und Drama sogar soweit, die musikalisch-handwerkliche Qualität von Mozarts „Cosi“-Partitur in Frage zu stellen, da – so der Tenor – natürlich angesichts eines solch frivolen Stoffes die Inspiration habe ausbleiben müssen.

Die Folge der zweifelsohne moralisierenden Geringschätzung waren Unmengen von Bearbeitungen, teilweise durch Verwendung neuer deutschsprachiger Texte, teilweise durch Umstrukturierungen, teilweise

durch Umwandlung der Oper in Singspielform, bei der die so wichtigen Rezitative durch Dialoge ersetzt wurden. „Eine wie die andre oder die Schule der Liebhaber“, „So machen’s die Mädchen“, „So macht’s jede“, „Die Wette oder Mädchen List und Liebe“, „Die Schule der Liebe oder so machen sie’s alle“, „Weibertreue oder die Mädchen sind von Flandern“, „Die Wette oder Weibertreue keine Treue“, „So sind sie alle“ oder sogar „Die zwey Tanten aus Meyland oder die Verkleidungen“ sind nur einige Titelbeispiele aus dem ersten Jahrzehnt nach der Uraufführung, die zeigen, wie sehr sich die Theaterleitungen einerseits darum bemühten, „Cosi“ dennoch zu spielen, obwohl sie andererseits an der Wirkung des Originals zweifelten. Sogar Veränderungen des Stückcharakters wurden hingenommen, etwa wenn Beethovens „Fidelio“-Librettist Georg Friedrich Treitschke 1814 am Theater an der Wien „Die Zauberprobe oder so sind sie alle“, das, was die Autoren als turbulente Buffa gedacht hatten, in die damals beliebte Gattung der Zauberoper übertrug.

Es ist bemerkenswert, dass ausgerechnet das von Eric Hobsbawm so definierte lange 19. Jahrhundert (von 1789 bis 1914), also das Zeitalter des erwachenden und zunehmend emanzipierten Bürgertums, sich so schwertat mit einem für uns selbstverständlich gewordenen Hauptwerk des Repertoires. Der teilweise recht derbe Humor des Stückes, seine Zugriffe auf Stilelemente und Traditionen der italienischen Volkskomödien, ließ sich nicht mit den in diesem Klima aufgekommenen Erhabenheitsansprüchen für „Kunst“ und mit dem fatalen Geniebegriff vereinbaren.

Insofern ist Richard Strauss’ Plädoyer das erste von Gewicht, das „Cosi fan tutte“ aus der ungenügenden Gemengelage von Wertung, Aufführungsgeschichte und (daraus resultierender) Haltung des Publikums löste und zu faktenorientierter, klarerer Betrachtung aufrief. Und wenn auch noch ein Jahr zuvor, am 6. Juni 1909 an der Sächsischen Hofoper in Dresden eine „Dame Kobold“ nach Calderón aus der librettistischen Feder Karl Scheidemantels – zu Mozarts Musik – uraufgeführt wurde, markiert doch die Zeit unmittelbar vor dem Ersten Weltkrieg die Wende in der Rezeptionsgeschichte von „Cosi“. Daran hatte zumindest wesentlichsten Anteil Richard Strauss.

Aber vielleicht ist das Misstrauen aus der Vergangenheit (mittlerweile vielleicht latent) auch heute noch immer wieder dann spürbar, wenn Neuproduktionen den Transfer in die Gegenwart zu schaffen versuchen und dabei die Gattungstraditionen, auf die Mozart und Da Ponte sich bezogen, aus den Augen verlieren. Beim Wort (also ernst) genommen, erweist sich nämlich eigentlich diese lang mißhandelte Oper wirklich als – Komödie!

*Katharina Persicke, Minseok Kim, Jana Baumeister, Nicolas Legoux,
Kathrin Leidig, David Pichlmaier*



Kathrin Leidig, Katharina Persicke, Nicolas Legoux



Eduard Hanslick

Synthese per Oper

Der Plot zunächst – verglichen etwa mit „Figaro“ stark vereinfacht. Vier Trivialgestalten stellen sich vor, selbst die Symmetrie des doppelten und später gemischten Doppels redet Hohn: Mozart spielt sie, meist durch parallele Terzfügungen, auch ohne Gnade und weidlichst aus. Der Drahtzieher Don Alfonso ist auch nicht besser, ein dumpf abgeklärter Kaffeehausphilosoph, der nur das ohnehin Bekannte an einer barbarischen Wette nachweisen will. Von Beginn an herrscht Satire, hart am Rand der Karikatur; gesungen wird nachdrücklich „puppenhaft“: Die Duette „La mia Dorabella“ und „O guarda, sorella“ sind munter bis zierlich, haben etwas durchaus und kunstvoll Spieldosenklanghaftes: sind „seelenlos schön.“ Aber schon das herbe Abschiedsgesefze des Quintetts gewinnt kraft Übertreibung ins Grotteske einen neuen unerwarteten Ton, eine neue Qualität des Rührenden – irritiert stellt der Hörer, versenkt er sich eine Zeit lang in den F-Dur-Singsang, fest, dass er sich „plötzlich“ in (zumindest!) den höchsten Wolken menschlicher Ausdrucksfähigkeit befindet – ohne das Alberne, Karikaturistische ganz verschwunden wäre! Der Verwandlungsprozess setzt sich fort in den engelhaften Schönheiten des gleichfalls zuerst ironisch angelegten F-Dur-Terzettinos mit seinem Meerwindgesäusel und seinem „manieristischen“ Gesangsfiguren. Forcierte Komik kippt über in tränenkitzelnde seraphische, nein eigentlich namenlose Schönheit, die ihrerseits erstmals auf die Figuren abfärbt: So unwichtig können die nun auch wieder nicht sein! Sentimentales Gesingsel erklimmt unvermutet einen Ton von – Wahrheit; nämlich Sehnsucht.

Mozarts berühmtes Wort: „Bei einer Oper muss schlechterdings die Poesie der Musik gehorsame Tochter sein“, ließe sich dahin pointieren, dass Musik beharrlich das Gegenteil des Wortsinns bloßlege. Das wäre eine Art Synthese per Oper. „Wenn die Leute in mein Herz sehen könnten, so müsste ich mich fast schämen – es ist alles kalt für mich – eiskalt!“ Das schreibt Mozart 1790 an seine Frau. Natürlich ist das Werk nicht die Person und die Person nicht das Werk, im Fall Mozart am wenigsten.

Die Buffa als Kind der Commedia dell'arte ist ja Satire, und Satire, Ironie ist nirgends bei Mozart so sehr das herrschende musikalische Gefühl wie in „Cosi fan tutte“. Wie gelangt Mozart zu ihm, da die Musik bekanntlich nur direkte Gefühle ausdrücken kann, nur sagen kann, was sie meint, während die Ironie spottend genau das Gegenteil von dem sagt, was sie meint; da in der Musik Idee und Ausdruck nur kongruent möglich sein sollen, während das Wesen der Ironie gerade in dem Kontrast zwischen Idee und Ausdruck liegt? Mozart fand die Formel. Er gibt der Musik mit dem Ernst des Scheines die feinste Form der Ironie, die fallende Pointe oder, wie ich hier sagen möchte, die musikalische Litotes.

Ernst Lert

Oskar Bie

Die Opfer der Vernunft an die Musik

Mozart verwechselt und vertauscht während der Arbeit die Rollen der Schwestern. Einmal ist Fiordiligi oben, einmal die Dorabella. Dorabella ist entschieden impulsiver, Fiordiligi treuer und stolzer. Das Spiel verwechselt sie, das Spiel bringt den weicheren Ferrando zur herrischen Fiordiligi, den unbesorgten Guglielmo zur temperamentvollen Dorabella. Hat das Spiel vielleicht Recht? Sie werden sich nach dem Austausch weniger gut vertragen. Denn dann beginnt das Leben und hier ist noch die Kunst, die sie mit einer Fülle von Phantasie und Illusion beschützt, an die sich gern erinnern werden. Wie schön war diese Ouvertüre, sie sagte nur „Cosi fan tutte“ und dann jagte sie die Instrumente in einem Wirbeltanz nacheinander, dass sie sich ihr Feuer holten, in dem sie das ganze Stück durch sprühten, so beweglich und zierlich und fein und verständnisvoll, die liebenden Klarinetten, die pochenden Oboen, die kriegerischen Pfeifen, die klingenden Pizzicati, die eiteln Hörner, die philosophischen Fagotte, alle sie, die den großen Vorteil haben, nicht sprechen zu müssen, was man von den Personen da oben verlangt, um ihnen ihre Gedanken nachzurechnen, die ihre ungefragt blühende Musik verraten. Wie töricht. Die Musik blüht wie die Wiesenblume. Wir wissen nur noch, zu wie viel schönen Sexten und Terzen die Melodie dieser Paare führen mussten, wie zierliche chromatische Wendungen im Diskant lagen, wie viel neue und zarte Durchgangstöne in den Mittellagen, wie drollige Ecken der Akkorde bildeten, wie frisch die Tonarten sich ablösten. Die Männer lachten im Terzett, Ferrando sang ein wundervolles Andante cantabile, dessen Motive das Orchester wie in einem gerechten Stolz auf ihre schöne Erfindung weiterspann und hochhob, die Herren wanden sich chromatisch in ihrer simulierten Vergiftung, in reizender Verwirrung, staccato hüpfend, dann legato biegend, näherten sich ihnen die Damen, sie sangen gar erhebend und kunstvoll zusammen, Despina kam als Arzt, apostrophierte den alten Freund Mesmer, machte höchst amüsante altmodische Spenzen und

es ging in reißendem Laufe dem Schlusse des Finale zu. Welch ein Finale war das. Welcher Bau, welches Tempo, welcher süße Zwang in unseren verschiedensten Maskeraden. Welcher Alfonso gibt uns heute eine solche Erziehung? Wir lebten unter einem Rausch von Rhythmus und Melodie, der unsere Fähigkeiten, unsere Lust zur Musik gegeneinander trieb, dass wir kaum merkten, wie er sie dirigierte. Despina singt ihren verlockenden Walzer, die Damen nehmen sich die reizenden Phrasen vom Munde ab, die Herren eröffnen eine artige Serenade, Guglielmo und Dorabella finden sich in einem Duett von einer unbeschreiblichen atmenden Süßigkeit, die beiden anderen machen ein großartiges Accompagnato, Ferrando lässt das A von F-Dur und das A über C-Dur in fröhlichster Laune zusammenstoßen, Fiordiligi konzertiert mit den Hörnern, und eine Arie fällt ihr ein, deren erstes Motiv den Kuss Ferrandos verdient, der endlich nach vielen lustigen Liedchen, erhabenen Schmerzensschreien und witzigen à parts, an einer prachtvollen Stelle der Partitur erfolgt. Die Croiséküsse verraten den Parallelismus der Liebe, aber die Musik feiert gerechtere Triumphe. Die zwei Paare vereinigen sich im zweiten Finale zu einem Larghetto von solcher Pracht und Schönheit, dass man ihnen die Gedanken streichen müsste, die sie aussprechen. Nur die Gedanken, die Pflicht, die Loyalität bringen sie wieder auseinander, die im Gesang so zärtlich zusammenpassten. Sie kleiden sich um, sie singen ihre Leitmotive und die Komödie ist zu Ende, die Ehe beginnt. Was ist die Seligkeit des Buffo? Die Opfer der Vernunft an die Musik.

Diese Oper irisiert, wie eine herrliche Seifenblase, in den Farben der Buffonerie, der Parodistik, des echten und des geheuchelten Gefühls. Aber dazu kommt noch die Farbe der reinen Schönheit. Wir haben als solch eines ewigen Augenblicks reiner Schönheit schon jenes As-Dur-Quartetts im zweiten Finale gedacht: drei der Liebenden singen im Kanon, indes der vierte, Guglielmo, der sich mit seiner Niederlage nicht abfinden kann, einen wütenden Kommentar murmelt. Ein anderes Stück dieser Art ist das Abschieds-Quintett im I. Akt (Nr. 9 „Di scrivermo ogni giorno“). Was sollte Mozart hier tun? Die beiden jungen Damen vergießen echte Tränen; die Offiziere wissen, dass es nicht ernst ist. Er lässt reine Schönheit aufsteigen, ohne den im Hintergrund lachenden, „vor Lachen sterbenden“ Zyniker zu vergessen. Ein abendlicher Glanz der Schönheit liegt über dieser ganzen Partitur. Mozart hat Mitleid mit seinen beiden Opfern, den Vertretern der schwachen Weiblichkeit; ungleich dem alten Verdi des „Falstaff“, der dem Zappeln seiner Figuren so unbeteiligt und grausam zusieht wie ein Olympier. Ein Hauch der Wehmut liegt über dem Fazit der burlesken Begebenheit, das schon im Andante der Ouvertüre anklingt. Und wer Ohren hat zu hören, der wird diese persönliche Anteilnahme Mozarts an seinen Gestalten auch in dieser buffonesken seiner Opere buffe nirgends vermissen.

Alfred Einstein

Georgi W. Tschitscherin

„Höllische und göttliche Schönheit.“

Bei Mozart gibt es in „Cosi fan tutte“ vier Typen der Liebe: Fiordiligi vertritt die leidenschaftliche, stolze Liebe; Dorabella das unmittelbare, rasch entflammende, starke, doch auch wechselhafte Gefühl; Ferrando als der Träumer wird zum Sprecher der sinnbetörenden Gewalt des Eros; Guglielmo verkörpert den heiteren Genießer und Optimisten. Don Alfonso ist Zyniker, Spötter und Versucher in der Art Mephistos. Despina repräsentiert Frivolität, bringt es bis zu einzigartiger hellenistischer Grazie, strahlt primitive Weiblichkeit als etwaige Urkraft aus. Lert sagt ganz zu Recht, dass man, um diese Oper zu verstehen, von den Duetten der vertauschten Paare ausgehen müsse. Hier nun hat sich Mozart einen tollen Spaß erlaubt, einen Spaß mit hintergründigster Bedeutung, und zwar setzt er ausgerechnet dort, wo nur die lächerlichen Requisiten der Buffonade: Verkleidung und Maskerade vorgeschrieben sind, in deutlichem Gegensatz dazu das Eingreifen des allmächtigen Demiurgen Eros und das Allerweltsproblem um die Wandelbarkeit und Freiheit der Liebe (in der Art von „Carmen“, aber unvergleichlich breiter und tiefer) an die Stelle des inhaltsleeren, doch oberflächlichen italienischen Spiels. Es sind Durchschnittstypen – doch aus ihnen spricht der Demiurg mit der Stimmgewalt einer weltbewegenden Kraft. Sie vermeinten zu spielen, aber sie haben mit dem Feuer gespielt, und dieses Feuer ist der Liebesrausch der ganzen Welt. Nicht jene vier schwachen kleinen Verliebten sind die Helden, sondern der durch sie sprechende Eros ist die Zentralgestalt dieses Dramas. Etwas in der Art der alten Erosmysterien: „Höllische und göttliche Schönheit.“

Minseok Kim, Kathrin Leidig, Katharina Persicke, David Pichlmaier





David Pichlmaier, Minseok Kim

Wolfgang Hildesheimer

„Cosi fan tutti“

„Cosi fan tutte“ diesen Titel könnte man mit hoher Berechtigung zu „Cosi fan tutti“ abwandeln. Denn der Mangel an ‚Weibertreue‘ den der Text zum Thema macht – einer der beliebtesten Gemeinplätze der Zeit, dem ja schon der „Don Giovanni“ mit Macht entgegentritt – wird hier bei weitem übertroffen von dem Mangel an Männermoral, durch den diese Fehlbarkeit evident wird. In Wirklichkeit sind die Frauen Opfer einer elenden Intrige, die nur deshalb gut ausgeht, weil die Männer ungerechterweise in die Position gesetzt werden, den Frauen verzeihen zu dürfen, während es eigentlich umgekehrt sein müsste. Guglielmo und Ferrando, diese beiden sauberen Offiziere, deren Seele mehr oder weniger in ihren Degen steckt, nicht etwa virile Triebnaturen wie Don Giovanni, sie halten sich auf ihre Ehre etwas zugute, obgleich sie kaum wissen, was Ehre bedeutet. Sie sind Musterbeispiele männlicher Niedertracht, mehr noch als ihr zynisch durchtriebener Anstifter Don Alfonso, der „alte Philosoph“. Ihm würde man gern den Denkfehler ankreiden, dass er sich, was Vorstellungsbereitschaft seiner beiden Freunde betrifft, täusche – denn, so würde man meinen, es kann ja nicht in ihrem Interesse liegen, ihre Rollen konsequent durchzuspielen –, wenn er nicht auf Kosten jeglicher Wahrscheinlichkeit, Recht behielte. Die beiden jungen Herren spielen ihre Rolle so perfekt und perfide, als wollten sie selbst die Untreue ihrer beiden Damen beweisen und ausnützen, was sie, ohne Frage, auch bald nach der Hochzeit tun werden. Das, so könnte man sagen, übersteigt schon als solches alles Menschenmögliche und Zumutbare. [...] Die Frage, ob diese beiden Paare später miteinander glücklich werden, haben sich weder Da Ponte noch Mozart gestellt.

ADRIANA So stürmisch, Schwester, drang er auf dich ein?
War dir sein Aug' ein feierlicher Deuter?
Warb er in vollem Ernst? Ja oder nein?
Rot oder blass? Trübsinnig oder heiter?
Sind dir im Kampf der Leidenschaft erschienen
Des Herzens Meteor' auf seinen Mienen?

LUCIANA Er sprach zuerst, dir bind' ihn keine Pflicht.

ADRIANA Weil er sie nie erfüllt; o Bösewicht!

LUCIANA Er schwur: hier sei er Fremdling ganz und gar.

ADRIANA Da schwur er recht, obgleich es Meineid war.

LUCIANA Für dich dann sprach ich ...

ADRIANA Und was sagt' er dir?

LUCIANA Was ich ihn bat für dich, fleht' er von mir.

ADRIANA Mit was für Künsten wollt' er dich verführen?

LUCIANA War's treu gemeint, so konnt' er fast mich rühren:
Die Schönheit rühmt' er, dann der Rede Huld.

ADRIANA Sprachst du so huldreich?

LUCIANA Bitte dich, Geduld!

ADRIANA Die hab' ich nicht! Ich will den Zorn nicht stillen;
Der Zunge mind' stens lass' ich ihren Willen.
Er ist unförmlich, widrig, krumm und alt,
Wüst von Gesicht, von Körper mißgestalt';
Verderbt, unfreundlich, fern von aller Güte,
Ruchlos im Tun, und mehr noch im Gemüte.

LUCIANA Kann Eifersucht um solchen Mann uns plagen?
Wenn er entfloh, ich würd' es nicht beklagen.

ADRIANA Ach, Liebste! dennoch dünkt er mir der beste;
Säh' n ihn die andern nur mit scheelem Blick!

William Shakespeare

aus: Die Komödie der Irrungen (Akt IV, Szene 2)



Katharina Persicke, Kathrin Leidig

Einst als ich draußen war in dem Revier
Und sie mich traf, (die sich Melissa nannte,)
Fand sie das Mittel, im Gespräch mit mir,
Das meinen Frieden zur Entzweiung wandte
Und mit dem Sporn argwöhn'scher Wissbegier
Den festen Glauben forttrieb und verbrannte.
Sie hatte meinen Vorsatz zwar gelobt,
Der treu zu bleiben, die sich treu erprobt;

Doch treu sie nennen (sprach sie) kannst du nicht,
Solange nicht Beweis' es deutlich lehren.
Wer Treue brechen könnt' und doch nicht bricht,
Den magst du gern als treu und sittsam ehren.
Lässt du sie aber nie aus dem Gesicht
Und keinen andren Mann mit ihr verkehren,
Wie kannst du da so zuversichtlich sein
Und mir beteuern, sie sei keusch und rein.

Geh einmal fort, geh fort von deinem Weibe
Und spreng ringsum aus in Stadt und Land,
Dass du verreisest, sie zu Hause bleibe;
Lass Boten und Verliebten freie Hand.
Und zeigt sich dann, dass sie nichts Arges treibe,
Hält sie den Bitten und Geschenken Stand,
Obschon sie glaubt, sie könnte heimlich sünd'gen,
Dann magst du, dass sie treu ist, kühn verkünd'gen.

Mit solchen Worten setzt die Zauberin
Mir lang' und dringend zu, bis ich erkläre,
Dass ich der Gattin Treu' und reinen Sinn
Auf solche Art erprobt zu sehn begehre.
Gesetzt jedoch dem Fall, (so warf ich hin,)

Dass jene so, wie ich's nicht glaube, wäre,
Was mach' ich dann, damit ich sicher weiß,
Ob Strafe sie verdient, ob Lob und Preis?

Sie sprach: Ich will dir einen Krug beschenken,
Morganas Werk, ein Wunder der Magie,
Den sie ersann, um Arthur aufzuklären,
Als man des Ehebruchs Ginerva zieh.
Wer eine keusche Frau hat, kann ihn leeren,
Wer eine Metze hat, vermag es nie.
Der Wein, anstatt ihm in den Mund zu fließen,
Wird brausend sich auf seine Brust ergießen.

Bevor du gehst, versuch' den Krug einmal,
Da wird der Wein wohl glatt hinuntergehen.
Denn, wie ich glaub', ist die dein Ehgemal
Bis jetzt noch treu. Indes du wirst ja sehen.
Nach deiner Rückkehr aber, nächstes Mal,
Möchte' ich für deine trockene Brust nicht stehen;
Denn ging' auch dann der Trunk glatt von statten,
So wärest du der glücklichste der Gatten.

Dies geh' ich ein; der Krug wird mir gebracht;
Ich mache den Versuch und bin zufrieden.
Ich finde, meine Frau, wie ich's gedacht,
Hat bis so weit jedwede Schuld gemieden.
Melissa sagt: nun lass sie unbewacht;
Bleibt einen Monat oder zwei geschieden;
Dann komm zurück und nimm den Krug zur Hand,
Ob er den Mund benetz, ob dein Gewand.

Ariost

Max Frisch

Man will geliebt sein

Wenn der Unselige, der mich gestern besucht hat, ein Mann, dessen Geliebte es mit einem andern versucht, wenn er ganz sicher sein könnte, dass die Gespräche eines andern, die Küsse eines andern, die zärtlichen Einfälle eines andern, die Umarmung eines andern niemals an die seinen heranreichen, wäre er nicht etwas gelassener?

Eifersucht als Angst vor dem Vergleich.

Was hätte ich sagen können? Eine Trauer kann man teilen, eine Eifersucht nicht. Ich höre zu und denke: Was willst du eigentlich? Du erhebst Anspruch auf einen Sieg ohne Wettstreit, verzweifelt, dass es überhaupt zum Wettstreit kommt. Du redest von Treue, weißt aber genau, dass du nicht ihre Treue willst, sondern ihre Liebe. Du redest von Betrug, und dabei schreibt sie ganz offen, ganz ehrlich, dass sie mit ihm verweist ist – was, mein Freund, willst du eigentlich?

Man will geliebt sein.

Nur der Eifersucht vergessen wir zuweilen, dass Liebe nicht zu fordern ist, dass auch unsere eigene Liebe, oder was wir so nennen, aufhört, ernsthaft zu sein, sobald wir daraus einen Anspruch ableiten ...



Adolph Freiherr von Knigge

Kein höheres Glück

Weiberfeinde schreien laut: das schöne Geschlecht liebe nie mit so gänzlich treuer Ergebung als wir Männer; Eitelkeit, Vorwitz, Lust an Abenteuern oder körperliches Bedürfnis sei es nur, was sie hinreißt zu uns, und man dürfe nicht länger auf Weibertreue rechnen, als so lange wir eine von diesen Leidenschaften und Trieben nach Zeit und Gelegenheit befriedigen könnten; andre hingegen lehren gerade das Gegenteil und beschreiben mit den reizendsten Farben die Beständigkeit, die Innigkeit und das Feuer eines weiblichen, von Liebe erfüllten Herzens. Jene eignen dem Geschlechte viel mehr Sinnlichkeit und Reizbarkeit als edlere Gefühle zu und sagen, es sei nur Grimasse, wenn Weiber ihre Männer glauben machten, sie hätten ein sehr kaltes Temperament; diese hingegen behaupten: die reinste, heiligste Liebe ohne Begehren, ja! auf gewisse Art ohne Leidenschaft, diese göttliche Flamme, könne nur in weiblichen Seelen in ihrer ganzen Fülle wohnen. [...] Ich kenne kein höheres Glück, als so innig, so treu geliebt zu werden. Leichtsinnige Gemüter findet man unter Männern wie unter Frauenzimmern; Hang zur Abwechslung ist dem ganzen Menschengeschlechte eigen; neue Eindrücke größerer Liebenswürdigkeit, wahrer oder eingebildeter, können die lebhaftesten Empfindungen verdrängen; aber fast möchte ich sagen, die Fälle der Untreue wären häufiger bei Männern als bei Weibern, würde nur nicht so bekannt, machten weniger Aufsehen; wir [Männer] wären wirklich schwerer auf immer zu fesseln, und es würde vielleicht nicht schwerhalten, die Ursache davon anzugeben, wenn das hierher gehörte.





Was die Frauen und die Männer hier von sich geben, klingt maßlos übertrieben. Im Text wirkt ihr Abschiedsschmerz komisch. Doch in der Musik wirkt er tragisch. Mozart enthält dem Hörer die Tonika vor, die Auflösung, die Erlösung. Quälend lange. Und macht so eine unerfüllte Sehnsucht spürbar: nach der großen, wahren Liebe. Mozart kennt diese Sehnsucht.

Eva Gesine Baur

Wolfgang Amadeus Mozart **Così fan tutte**

– Darmstädter Originalbesetzung von 2016

Musikalische Leitung Rubén Dubrovsky **Inszenierung** Dietrich W. Hilsdorf

Bühne Dieter Richter **Kostüme** Renate Schmitzer

Eine Produktion des Theaters Bonn

Mit: **Fiordiligi** Katharina Persicke **Dorabella** Kathrin Leidig / Amira Elmadfa

Despina Jana Baumeister / Katja Stuber **Guglielmo** David Pichlmaier / Oleksandr

Prytolyuk **Ferrando** Minseok Kim **Don Alfonso** Nicolas Legoux / Thomas Mehnert

Constanza, donna delle pulizie Peter Eulenstädt | Das Staatsorchester Darmstadt

Text- und Bildnachweise

Frank Thissen (Hrsg.) Oscar Wilde: *Aphorismen*, Berlin 1987 | Wolfgang Hildesheimer:

Mozart, Frankfurt 1977 | Vorwort von H.F. Redlich in: Mozart: *Così fan tutte*

KV 588, Mainz | Eduard Hanslick: *Così fan tutte – nicht mehr lebensfähig* und Ernst Lert:

Diskretion der fallenden Pointe, in: Attila Csampai und Dietmar Holland (Hrsgg.)

Così fan tutte. Texte, Materialien, Kommentare, Reinbek 1984 | Oskar Bie: *Die Oper*,

München, 1988 | Alfred Einstein: *Mozart. Sein Charakter. Sein Werk*, Frankfurt, 1989 |

Georgi W. Tschitscherin: *Mozart. Eine Studie*, Reinbek 2000 | William Shakespeare:

Die Komödie der Irrungen, in: Sämtliche Werke in vier Bänden. Band 1, Berlin 1975 |

Andreas K. W. Meyer: *Eine Komödie!* Programmheft der Originalproduktion, Theater

Bonn 2015 | Ludovico Ariosto: *Der rasende Roland*, Berlin 1882 z.n. *Così fan tutte* –

Programmheft des Theaters Bonn, Bonn 2015 | Max Frisch: *Man will geliebt sein*, Berlin

2011 | Gert Ueding (Hrsg.) Adolph Freiherr von Knigge: *Über den Umgang mit Men-*

schen, Hamburg 2016 | Eva Gesine Baur: *Mozart. Genius und Eros*, München 2014 |

Karl Kraus: *Aphorismen, Sprüche und Widersprüche. Pro domo et mundo. Nachts*, Frankfurt

a. M. 1986 | | Wolfgang Runkel fotografierte die Klavierhauptprobe am 20.10.2016 | |

Urheber, die nicht erreicht werden konnten, werden um Nachricht gebeten.

IMPRESSUM

Spielzeit 2016|17, Programmheft Nr. 9 | Herausgeber: Staatstheater Darmstadt

Georg-Büchner-Platz 1, 64283 Darmstadt, Telefon 06 15 1. 28 11-1

www.staatstheater-darmstadt.de | Intendant: Karsten Wiegand

Geschäftsführender Direktor: Jürgen Pelz | Redaktion: Catharina von Bülow

Gestalterisches Konzept: sweetwater | holst, Darmstadt

Ausführung: Hélène Beck | Herstellung: Dinges & Frick GmbH, Wiesbaden

Lieben, betrogen werden, eifersüchtig
sein – das trifft bald einer. Unbequemer
ist der andere Weg: Eifersüchtig sein,
betrogen werden und lieben!

Karl Kraus

