

Schriftenreihe Szenische Interpretation von Musik und Theater  
herausgegeben von Lars Oberhaus und Wolfgang Martin Stroh



Band 14

**Szenische Interpretationen  
von Wolfgang Amadeus Mozarts Oper „Cosi fan tutte“**

**von Markus Kosuch**

Titelbild: Hip H'Opera „Cosi fan tutti“ (Komische Oper Berlin 2006)

In Zusammenarbeit mit



**ISIM**  
Institut für Szenische Interpretation  
von Musik + Theater

Kontaktadressen: [lars.oberhaus@uni-oldenburg.de](mailto:lars.oberhaus@uni-oldenburg.de), [wolfgang.stroh@uni-oldenburg.de](mailto:wolfgang.stroh@uni-oldenburg.de)

## Inhalt

Vorbemerkung zur Schriftenreihe .....	5
Vorbemerkung zu „Cosi fan tutte“ .....	6
Szenenplan und Medien .....	10
Così fan tutte - Der Treue-Test oder Gefühlsexperimente .....	14
Einführung in das Spielkonzept .....	14
Die Spieleinheiten .....	16
Spieleinheit 1 .....	16
„So machen’s alle“ – Warm-up und Einführung ins Thema.....	16
Spieleinheit 2.....	20
2.1. Individuelle Einfühlung - Rollenverteilung, Rollenbiografie .....	20
2.2. Individuelle Einfühlung - Musikalische Arbeit und Präsentation .....	21
Spieleinheit 3.....	25
Die Wette - Männer unter sich im Café .....	25
„Hip H’Opera - Cosi fan tutte“: Eine szenische Choreografie.....	27
Spieleinheit 4.....	28
4.1. „Addio“ - Arbeit an Sprech- und Singhaltungen zum Quintett.....	28
4.2 „Addio“ - Arbeit an instrumentalen Spielhaltungen der Begleitung.....	30
4.3. „Addio“ - Standbild zum Quintett.....	32
Spieleinheit 5.....	33
Treue oder Schein – Rhythmusimprovisation zum Sextett von Mozart.....	33
Spieleinheit 6.....	36
„Eine Frau von 15 Jahren muss sich in allem auskennen...“.....	36
Spieleinheit 7.....	31
7.1. „Ich habe einen Vesuv im Herzen“ - Die neuen Paare treffen sich .....	31
7.2. „Das halt ich nicht aus!“ – Die Reaktionen der Figuren auf die Ereignisse.....	33
7.3. Und was sagt Mozart?- Eine sachbezogene Reflexion .....	35
7.4. Das Hip H’Opera-Finale .....	37
Materialien zum Spielkonzept.....	38
M 1.1. Warm-Up .....	38
M 2.1. Rollenkarten und Arientext-Ausschnitte .....	39
M 2.2. Szenentext zur Einfühlung für Fiordiligi und Dorabella .....	46

M 2.3. Szenentext zur Einfühlung für Despina .....	46
M 2.4. Szenentext zur Einfühlung für Don Alfonsound Despina .....	47
M 2.5. Szenentext zur Einfühlung für Don Alfonso .....	47
M 3.1. Szenentext 1 (zu Spieleinheit 3) .....	48
M 3.2. Szenentext 2 (zu Spieleinheit 3) .....	49
M 3.4. Szenentext 3 (zu Spieleinheit 3) .....	50
M 3.3. Arbeitsblätter (zur Spieleinheit 3).....	51
M 4.1 a. „Addio“ - Szenentext .....	52
M 4.1b. „Addio“ - einen Abschied improvisieren .....	52
M 4.2. Begleitfigur zu Nr. 9 Quintett .....	53
M 5.1. Rhythmus-Spiel und Rhythmus-Improvisation .....	54
M 6.1. Arie Nr. 19 „Despina“ .....	56
M 6.2. Rezitativtext (Ausschnitt aus 2. Akt 2. Szene) .....	56
M 6.3. Duett Nr. 20 (Dorabella und Fiordiligi).....	56
M 7.1. Arbeitsblatt zur Vorbereitung einer improvisierten Szene .....	57
M 7.2. Tagebuchaufzeichnungen (als Antwort auf Fragen).....	58
M 7.3. Beobachtungsbogen zu den Rezitativ-Improvisationen.....	64
M 7.4. Ereigniskarten für Dorabella und Fiordiligi.....	65
M 7.5. Rezitativ-Begleitung .....	66
M 7.6. Musikwissenschaftliche Texte zum Finale .....	67
Hip H’Opera - Cossi fan tutti.....	70
1. Teil: Projektbeschreibung und Ziel .....	73
2. Teil: Die Projektvorbereitung.....	74
3. Teil: Veränderung des ursprünglichen Ansatzes.....	75
4. Teil: Realisierung von Hip H’Opera - Cossi fan tutti in Berlin 2005-2006.....	76
5. Teil: Fazit und Ausblick .....	90
Weitere Dokumente zu Hip’Opera - Cossi fan tutti.....	92
Evaluation des Spielkonzepts .....	94
Protokolle .....	94
Befragung zur Sozialkompetenz .....	100
Literaturverzeichnis.....	103
Bände der Online-Schriftenreihe „Szenische Interpretation von Musik und Theater“ .....	104

## Vorbemerkung zur Schriftenreihe

Seit 1980 wird an der Carl von Ossietzky Universität Oldenburg das von Ingo Scheller entwickelte Konzept der Szenischen Interpretation auch im Bereich der Musikpädagogik erprobt. Ausgehend von eher sozialpädagogischen Fragestellungen wie ‚Jugendkulturen‘, ‚Starkult‘ oder ‚Geschlechterbilder‘, bei denen Musik eine Rolle spielt, wurde bald auch explizit Musik thematisiert und versucht, Musikstücke szenisch zu interpretieren. Das Konzept entwickelte sich 1985 bis 1988 weiter zur szenischen Interpretation von Musiktheater. Die ersten Publikationen von Spielkonzepten entstanden und verbreiteten sich über Lehrerfortbildungen als einer pädagogischen Möglichkeit, das sperrige Thema Oper für den Musikunterricht an Allgemeinbildenden Schulen zu ‚retten‘. Mitte der 1990er Jahre wurden dann in Stuttgart und Berlin Stellen für Musiktheaterpädagogik geschaffen, deren Inhaber das Konzept auf das Terrain der Theaterpädagogik übertrugen. Zahlreiche ‚graue Materialien‘ entstanden und wurden mehr oder minder gut zugänglich gemacht. Ein ‚Methodenkatalog‘, der beim Lugert-Verlag erschien, versuchte, das inzwischen auf über hundert Einzelmethoden angewachsene Konzept zu kodifizieren. Im Zuge der europaweiten Verbreitung des Konzepts wurde dieser Katalog auch ins Englische und Französische übersetzt. Zum Schutze der genuinen Anliegen des Konzepts wurde 2001 das Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater gegründet, das seither versucht, die Vielfalt von Publikationen zu bündeln und zu sichten.

Im Jahre 2012, dem Gründungsjahr der vorliegenden online-Schriftenreihe, sah die Situation folgendermaßen aus: Von drei Schulbuchverlagen werden einzelne Spielkonzepte vertrieben, einige sind bereits ausverkauft und werden nicht mehr aufgelegt, so dass die Rechte wieder bei den Autoren liegen. Von der Homepage des Instituts für Szenische Interpretation von Musik und Theater können verstreute, in Fachzeitschriften erschienene Artikel und Spielkonzepte heruntergeladen werden. Mit 10000 ‚Besuchen‘ pro Monat ist diese Seite vor allem von Lehramtsstudierenden stark nachgefragt. Zahlreiche Materialien jedoch befinden sich in den Archiven der Staatstheater, in deren musikpädagogischen Abteilungen die entsprechenden Materialien entstanden sind. Bundesweit ‚sprießen Abschlussarbeiten aus dem Boden‘. Das aktuelle Publikationsverzeichnis der zweiten Auflage des Methodenkatalogs führt 102 publizierte Spielkonzepte und über 30 theoretische Abhandlungen auf. Ein fast undurchdringbarer Papierdschungel! Die Folge ist, dass gerade Studierende und Interessierte sich oft an Nebenschauplätzen dieses Dschungels aufhalten und die für sie relevanten Publikationen gar nicht finden.

Die vorliegende Schriftenreihe soll ‚Licht in diesen Dschungel bringen‘. In thematisch gebündelter Form sollen verstreute Artikel, die oft schwer auffindbar sind, angeboten werden. Diese Texte werden neu formatiert und durch weitere (Farb-)Bilder ergänzt. Zudem sollen ausgearbeitete Spielkonzepte, die nicht (mehr) auf dem Markt sind, erstmals publiziert oder neu aufgelegt werden. Zudem soll ein Einblick in die Welt der wissenschaftlichen Examens-, Magister-, Diplom- und Doktorarbeiten zur Szenischen Interpretation gewährt werden. Insgesamt soll die Reihe das in Oldenburg entstandene Konzept der szenischen Interpretation von Musik und Theater zugänglicher, transparenter und abnehmerfreundlicher gestalten.

Oldenburg, September 2020

Lars Oberhaus und Wolfgang Martin Stroh

## Vorbemerkung zu „Cosi fan tutte“

Das hier im ersten Teil veröffentlichte Spielkonzept wurde im Frühjahr 2002 in Zusammenarbeit mit Anne-Kathrin Ostrop und Rainer O. Brinkmann entwickelt und mit Schüler/innen und Student/innen erprobt. Es bildete die Grundlage eines Projektes von RESEO (European Network of Education Departments in Opera Houses), das an der Finnischen Staatsoper und der Bayerischen Staatsoper München realisiert wurde. Inzwischen durchlief das Spielkonzept weitere Stationen der Musiktheatervermittlung, z.B. an der Staatsoper und der Komischen Oper Berlin.

Obwohl das Spielkonzept ursprünglich als Maßnahme der Musiktheatervermittlung, d.h. als Einführung zu einem real stattfindenden Opernbesuch, entstanden ist, kann es auch als autonomer Inhalt von Musikunterricht durchgeführt werden. Das Konzept ist so konstruiert, dass die „Lösung“ des Konflikts, der sich in Mozarts Oper zuträgt, den mitwirkenden Schüler/innen anheim gestellt wird. Ziel des Spielkonzepts ist es also nicht, irgendeine Strategie und Intention da Pontes und Mozarts (oder einer der zahlreichen voneinander oft extrem abweichenden Inszenierungsvarianten<sup>1</sup>) zu re-konstruieren oder zu vermitteln, sondern die Schüler/innen anzuregen, sich entlang der Musik und der Konstellationen im ersten Teil der Oper mit möglichen Auswirkungen des von Don Alfonso eingefädeltens Beziehungs-Experiments erfahrungsbezogen auseinander zu setzen. Diesem konstruktivistischen Interpretations- und Vermittlungsansatz kommt entgegen, dass da Ponte und Mozart in ihrer Oper keine eindeutige Stellung zu den Auswirkungen dessen beziehen, was Don Alfonso zusammen mit seinen beiden Freunden inszeniert hat. In den wenigen Minuten des Finales des über dreistündigen Geschehens bieten da Ponte und Mozart eigentlich nur ausweichende Allgemeinplätze aufklärerischen Anstrichs darüber an, dass man doch „alles“ bitte nicht ganz so Ernst nehmen sollte. Dieser Appell ist aber weniger an die Figuren der Oper und die Opfer des Beziehungsexperiments, sondern vielmehr an das Publikum, das das Experiment beobachten durfte, gerichtet.

Im Verlauf der Erprobung des Spielkonzepts hat sich gezeigt, dass Jugendliche großes Interesse an der Thematik der Oper und damit der Problematik solcher Beziehungsexperimente gezeigt haben. Die Oper schien einen gewissen „Lebensweltbezug“ zu haben. Dies hat mich auf die Idee gebracht, mit dieser Oper ein Jugendprojekt zu starten, in dem (1) Mozarts Musik mit „Jugendmusik“, d.h. mit HipHop und Rap, durchsetzt wird, (2) Jugendliche bei der Regiearbeit beteiligt sind und (3) Jugendliche zusammen mit Profis auch auf der Bühne auftreten. Das Ergebnis war das Hip H’Opera-Projekt „Cosi fan tutti“ an der Komischen Oper Berlin im Jahr 2006. Während der Text des Booklets der DVD-Dokumentation zu diesem Projekt sowie Auszüge aus einer Diplomarbeit von Beke Schaefer, die das Presse-Echo analysiert, in Band 2 der vorliegenden Schrif-

---

<sup>1</sup> Malte Krasting (2013, S. 93-123) stellt einige besonders prägnante Deutungsversuche der vergangenen Jahrzehnte zusammen - mit dem Höhepunkt der in der vorliegenden Publikation dokumentierten „Hip H’Opera“ 2006 in Berlin.

tenreihe bereits veröffentlicht worden sind, wird in der vorliegenden Publikation der vollständige Abschlussbericht dieser cross-culture Produktion abgedruckt.

Zusätzlich werden auch Abschnitte aus einer in München geschriebenen Examensarbeit von Sandra Störkel wiedergegeben, in der ein nach dem vorliegenden Spielkonzept durchgeführte Unterrichtseinheit dokumentiert und deren Effekt auf die „sozialen Kompetenzen“ der Schülerinnen gemessen wird.

Die folgende Bildergeschichte ist der Zeitung der Komischen Oper Berlin vom März/April 2006 entnommen. Mit dieser Geschichte sollte für einen Besuch von „Hip H’Opera: Così fan tutti“ geworben werden (was sich als unnötig heraus stellte, da alle Vorstellungen schnell ausverkauft waren). Zudem sollte auch dem „normalen“ Opernpublikum ein anschaulicher Eindruck von dem vermittelt werden, was sich an Fremdartigem auf der Bühne der Komischen Oper abspielen wird.

Markus Kosuch, September 2020



Für Alfonso ist das alles Kitsch, er glaubt, Frauen können gar nicht treu sein, und versucht, seine Freunde zu überreden.



Und ich sag' euch: Frauen können nicht treu sein, darauf wette ich meinen Arsch!

Unsere schon!

Dann wetten wir! 10.000 Euro! Bar auf die Hand!

Dorabella und Fiordiligi sind Schwestern und nach ziemlich romantisch veranlagt. Freuen Sie sich vielleicht mehr auf die Doppelhochzeit als auf die Auserwählten?

Guglielmo und Ferrando sind enge Freunde. Ob sie selbst treu sein werden, ist ihnen erstmal egal, Hauptsache die Mädchen sind es.



Despina, von ihrem Job als Kellnerin total gefrustet und schon mehrmals auf die Männer hereingefallen, möchte die Schwestern vor allzu blinder Liebe bewahren. Ihr Motto: Lust vor Liebel



Alfonso legt den »Köder« aus ...

Kein Witz! Eure Verlobten müssen nach Afghanistan! Sie sind schon am packen!

Krass!!

Die Schwestern sind starr vor Entsetzen, aber es hilft nichts.



Das ist ja urkomisch! Lächerliche Zeremonie. Despina wird sich kaputt lachen!

Ihr müsst uns jeden Tag schreiben!



Die Männer treffen sich heimlich, um sich zu verkleiden ...

Und ja nicht vergessen: Ihr seid exotische Romantiker!

Das arme Schwein!

Die Kohle ist er los!



Alfonso verfolgt seinen Plan weiter und weist Despina ein. Bei den Schwestern herrscht totale Verzweiflung ...



Unsere Männer nach Afghanistan! Ob wir sie je wiedersehen? Wie sollen wir nur ohne sie leben?

Ich will sterben!

Hier die liebenden Gattinnen raushängen lassen ... Dass ich nicht lache!



Hallo-schöne-Frauen! So-blaue-Augen-gab's-im-ganzen-Orient-noch-nie-zu-schauen!

Auftritt der exotischen Romantiker ...



Bleib' mir von der Pelle, ich bin schon vergeben!

Toll! Romantische Typen. Und dann noch so cool und gutaussehend!

Es bleibt nicht bei einem Kompliment ...



Yes! Ich hab's ja gleich gesagt! Das war's dann wohl!

Pass auf, zahl die Hälfte und wir vergessen die Sache!

Wir machen weiter, und - ich schwöre! - sie werden euch untreu!

Die Jungs fühlen sich schon als Gewinner, doch Alfonso gibt noch nicht auf ...



Nach Alfonso's Plan brechen die coolen Fremden beim Training erschöpft zusammen ...

Shit, wir haben zuviel Proteine geschluckt!

Und alles nur wegen uns!

Sie wollten uns doch nur gefallen! Wir waren zu hart mit ihnen!



»Zufällige ist gerade eine Heilpraktikerin zur Stelle ...

Hokus pokus fidibus!



Toll, was die alternative Medizin alles kann!

Hätte aber auch schiefgehen können!



Geliebte Retterin!

Och nee, der Brunette ist doch viel süßer... Lass ma' bitte!

Manno, der Blonde ist viel niedlicher!

Na, die fallen bald um!

Die Mitleidmaske hat gezogen, Alfonso freut sich.



Unmöglich! Was bilden die sich ein?

Wenn überhaupt würde ich den Blonden nehmen, der ist so sportlich.

Na ja, irgendwie waren sie ja schon schnuckelig!

Ach, der Brunette ist sooo süß!

Die Schwestern sind ganz aufgewühlt, aber sie sagen sich nicht die ganze Wahrheit ...



Ich hab noch auf dich gewartet! Darf ich dir etwas schenken?

Oh! Ein Herz - wie nett!

Nein! Ich bleibe meinem Guglielmo treu!

Die ist toll...

Nun hat sich auch Guglielmo in Ferrandos Verlobte verguckt. Fiordiligi gefällt das gar nicht ...

Ferrando imponiert Fiordiligis Treue ...

Wollen Sie noch mehr wissen, dann lesen Sie doch einfach weiter!

## Szenenplan und Medien

Bild/Personen	Handlung	Musik	Spieleinheit
	(spielt in Neapel)	Ouverture	SE 1.1.
1. Akt, 1. Szene <i>Kaffeehaus</i> Fer, Gug, Alf	Fer und Gug rühmen die Treue ihrer Freundinnen; Wette im 2. Rezitativ	Terzett Nr. 1 Terzett Nr. 2 Terzett Nr. 3	SE 3.1. SE 3.1. SE 3.1.
2. Szene <i>Garten am Meeresstrand</i> Fio, Dorabella	Fio und Dor betrachten verliebt die Bildnisse ihrer Freunde	Duett Nr. 4	
3. Szene Fio, Dor, Alf	Nachricht vom Abschied der Männer	Arie Nr. 5 (Alf)	
4. Szene Fer, Gug, Dor, Fio, Alf	Abschiedsszene	Quintett Nr. 6 Duettino Nr. 7 (Fer, Gug)	
5. Szene Chor, Fer, Gug, Dor, Fio, Alf	Soldaten holen die Männer ab, endgültiger Abschied	Chor Nr. 8 Quintett Nr. 9	SE 4.1. – 4.3.
6. Szene Fio, Dor, Alf	Nachklang der Daheimgebliebenen	Terzettino Nr. 10	
7. Szene, Alf	Selbst-Bestätigung	Rezitativ	
8. Szene, Des <i>Angenehmes Zimmer</i>	Des ist verärgert über Standesunterschied	Rezitativ	
9. Szene Des, Dor, Fio	Frauen teilen Des mit, was passiert ist, Des versucht, sie auf den Boden zu holen	Arie Nr. 11 (Dor) Arie Nr. 12 (Des)	SE 2.1.
10. Szene Alf, Des	Alf bezahlt Des für ihre Mithilfe, sie soll die Verkleideten einführen	Rezitativ	
11. Szene Alf, Des, Fer, Gug, Fio, Dor	Begegnung mit den als Albaner verkleideten Männern, die Frauen sind entsetzt und wollen sie loswerden	Sextett Nr. 13 Arie Nr.14 (Fio) Arie Nr.15 (Gug)	SE 5.1. SE 2.2. SE 2.2.
12. Szene Fer, Gug, Alf	Männer lachen sich kaputt über die Frauen, siegesgewiss	Terzett Nr. 16 Arie Nr. 17 (Fer)	SE. 2.2.
13. Szene Alf, Des	Des übernimmt die Intrige	Rezitativ	
14. Szene <i>Vornehmer Garten</i> Fio, Dorabella	Duett der beiden Frauen über ihre Qualen	Finale Nr. 18	
15. Szene Fer, Gug, Alf, Des	Männer täuschen Selbstmord vor, Frauen haben Mitleid	Fortsetzung	
16. Szene Fer, Gug, Alf, Des, Fio, Dor	Des verkleidet als Arzt erweckt sie zum Leben, 1. Berührung		

2. Akt, 1. Szene Fiordiligi, Dor, Des	Des bringt die Frauen dazu, sich noch mal mit den Männern zu treffen	Arie Nr. 19 (Des)	SE 6.1.
2. Szene Fiordiligi, Dorabella	Sie diskutieren den Vorschlag und entscheiden sich für einen der Männer	Duett Nr. 20	SE 6.1.
3. Szene Fiordiligi, Dor, Alf	Alf schickt sie in den Garten		
4. Szene <i>Garten am Meeresstrand</i> . Fer, Gug, Alf, Des, Fio, Dor, Chor	Männer bringen Blumen, Des und Alf führen die Paare Gug + Dor, Fer + Fio zusammen	Duett mit Chor Nr. 21 Quartett Nr. 22	
5. Szene Fio, Fer, Dor, Gug	Gug schenkt Dor ein Herz, sie nimmt es an, gibt das Bild von Fer dafür weg	Duett Nr. 23	(SE 7.1.)
6. Szene Fer, Fiordiligi	Fer hat kein Glück bei Fio	Arie Nr. 24 (Fer)	
7. Szene Fiordiligi	Fio überlegt, was sie tun soll, sie hat ein schlechtes Gewissen	Rezitativ und Rondo Nr. 25	
8. Szene Fer, Gug	Gug erzählt Fer, dass Dor schwach geworden ist	Rezitativ Arie Nr. 26 (Gug)	
9. Szene Fer, Alf, Gug	Fer fühlt sich verraten, Gug protzt, Alf will weitermachen	Kavatine Nr. 27 (Fer)	
10. Szene <i>Zimmer</i> . Dor, Des, Fio	Fio gesteht den beiden anderen Frauen, dass sie Fer liebt, hat aber Skrupel	Arie Nr. 28 (Dor)	SE 2.2.
11. Szene Fio, Fer, Gug, Alf, Des	Männer belauschen Fio, die Des den Auftrag gibt, alles vorzubereiten, damit sie in den Krieg ziehen können	Rezitativ	
12. Szene Fiordiligi, Fer, Gug, Alf	Fer droht, sich zu erdolchen, Fio gibt auf; Gug und Alf lauschen nebenan	Duett Nr. 29	
13. Szene Gug, Alf, Fer	Gug und Fer beschimpfen die Frauen, Alf beschwichtigt	Rezitativ Andante Nr.30	SE 2.2.
14. Szene Fer, Gug, Alf, Des	Des bringt Nachricht, dass die Frauen heiraten wollen	Rezitativ	
15. Szene <i>Saal</i> . Des, Alf, Diener, Musiker, Chor	Die Hochzeit wird vorbereitet	Finale Nr. 31 (Chor)	
16. Szene Fio, Dor, Fer, Gug, Diener	Die neuen Paare trinken aufeinander	Fortsetzung (Chor)	
17. Szene Fio, Dor, Fer, Gug, Diener, Des, Alf	Des als Notar verkleidet bringt den Ehevertrag, nur die Frauen unterschreiben - in dem Moment kommen die Männer aus dem Krieg zurück		
18. Szene Fio, Dor, Fer, Gug, Diener, Des, Alf	Männer entdecken den Ehevertrag, beschuldigend die Frauen, alles wird aufgeklärt		

## Medien

Ein vollständiger deutscher Text ist im Internet zu finden (<https://www.operarias.com/mozart/cosi-fan-tutte/libretto/deutsch/>), zweisprachige Textversionen findet man bei Csampai/Holland 1984, bei Pahlen 1983 (hier mit der legendären Übersetzung von Herrmann Levi) oder in dem einschlägigen Reclamheft. Einige Übersetzungen sind eher wörtlich/sinngemäß, können jedoch nicht gesungen werden. Die Übersetzung im Peters-Klavierauszug ist freier, jedoch singbar. Ebenfalls singbar ist die Übersetzung bei Pahlen 1983. Bei den „Arientexten“ der Rolleneinführung nehmen wir singbare Texte, ansonsten die wörtlichen.

Ein Klavierauszug ist bei Peters erschienen (Cosi fan tutte. Klavierauszug von Kurt Soldan. Edition Peters 11446) sowie bei Breitkopf & Härtel (Cosi fan tutte. Klavierauszug von Herman Levi und Joachim-Dietrich Link, EB 1666). Beide Klavierauszüge sind zweisprachig.

Als Hörbeispiele werden im vorliegenden Spielkonzept 13 Ausschnitte und fünf ganze Musiknummern verwendet. Die Ausschnitte können über QR-Codes von der ISIM-Homepage heruntergeladen bzw. angehört werden. Insofern stehen diese Ausschnitte auch den TN als „Spielmaterial“ zur Verfügung. Die vollständigen Musiknummern müssen einer (beliebigen) CD entnommen werden.

HB	SE	Nr. / Figuren	
-	2.2.	Ouvertüre	
HB 1	2.2.	Rollenmusik der Despina	Arie Nr. 12, ab Takt 58 bis Schluss
HB 2	2.2.	Rollenmusik Fiordiligi	Arie Nr. 14, ab Takt 58 bis Schluss
HB 3	2.2.	Rollenmusik Guglielmo	Arie Nr. 15, Takt 33-53
HB 4	2.2.	Rollenmusik Ferrando	Arie Nr. 17, Takt 1-16
HB 5	2.2.	Rollenmusik Dorabella	Arie Nr. 28, Takt 10-32
HB 6	2.2.	Rollenmusik Don Alfonso	Andante Nr. 30, Takt 1-23
-	3.1.	Nr. 1; Terzett: Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso	
HB 7	3.1.	Nr. 2 Terzett: Ausschnitt Don Alfonso	Terzett Nr. 2, Takt 1-18
HB 8	3.1.	Nr. 2 Terzett: Ausschnitt Ferrando, Guglielmo	Terzett Nr. 2, Takt 18-27
HB 9	3.1.	Nr. 2 Terzett: Ausschnitt Don Alfonso	Terzett Nr. 2, Takt 28-38
HB 10	3.1.	Nr. 2 Terzett: Ausschnitt alle drei	Terzett Nr. 2, Takt 38-56
-	3.1.	Nr. 2 Terzett: Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso	
-	3.1.	Nr. 3 Terzett: Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso	
HB 11	4.1.	Loop aus Schluss von Nr. 9 Quintett	Quintett Nr. 9, Takt 24-27
-	4.3.	Nr. 9 Quintett: alle außer Despina	
HB 12	5.1.	Nr. 13 Sextett/Teil 2: alle	Sextett Nr. 13, ab Molto Allegro
-	6.1.	Nr. 19 Arie: Despina	
-	6.1.	Nr. 20 Duett: Dorabella, Fiordiligi	
HB 13	7.2	Nr. 31 Finale: alle	Finale Nr. 31 ab “Allegro molto”

## **Methoden(katalog) der Szenischen Interpretation**

Das vorliegende Spielkonzept wurde für den Unterricht und für Projekte ab Klasse 8 (ab 14 Jahre) entwickelt. Die Methoden, mit denen gearbeitet wird, sind im Spielkonzept meist nur skizziert. Detaillierte Beschreibungen der Methoden sind im *Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater* (von R.O Brinkmann, M. Kosuch, W.M. Stroh, erschienen im Lugert-Verlag) zu finden. Die Abkürzung MET verweist gelegentlich auf diesen Katalog. An einigen Stellen jedoch sind der Einfachheit halber Passagen aus dem Methodenkatalog in einem Kasten eingefügt.

29 der wichtigsten Methoden hat Markus Kosuch (entlang der „West Side Story“) auch in Video-clips eingespielt, die als Playlist „Methoden der Szenischen Interpretation“ auf Youtube zu finden sind.

### **Abkürzungen**

- TN = Teilnehmerinnen und Teilnehmer (also „Schüler/innen“)
- SL = Die Spielleiterin oder der Spielleiter (also „Lehrer/in“)
- MET = Hinweis auf die Nummer im Methodenkatalog (s.o.)
- M = Material mit Nummer aus dem Abschnitt „Materialien“

### **„Cosi“-Service-Seite des Instituts für Szenische Interpretation von Musik und Theater**

Auf der Seite <https://www.musiktheaterpaedagogik.de/BIS15> stellt ISIM die über QR-Codes erreichbaren Hörbeispiele des vorliegenden Spielkonzepts bereit. Zudem finden Sie auf dieser Seite einige Ergänzungen und Links zu Medien. Da der Videobericht über das Projekt „Hip H’Opera - Cosi fan tutti“ derzeit nicht mehr online zu finden ist, bemüht sich ISIM, Videoclips aus dieser interessanten Produktion auf der ISIM-Internetplattform zur Verfügung zu stellen. Dies ist allerdings zum Zeitpunkt des Erscheinens der vorliegenden Publikation noch nicht möglich.

Falls Sie oder Ihre Schülerinnen und Schüler Probleme mit den QR-Codes haben, können alle Hörbeispiele auch direkt von dieser Seite herunter geladen oder dort abgespielt werden.

Erfahrungsberichte und weitere Information, die die szenische Interpretation von „Cosi fan tutte“ betreffen, werden, sobald vorhanden, ebenfalls auf dieser Internetseite erscheinen. Sehen Sie einfach ab und zu dort nach!

# Così fan tutte - Der Treue-Test oder Gefühlsexperimente

## Einführung in das Spielkonzept

Inhalt: Die beiden Offiziere Guglielmo und Ferrando sind von der Treue ihrer beiden Verlobten Fiordiligi und Dorabella so sehr überzeugt, dass sie sich auf eine Wette mit ihrem Freund Don Alfonso einlassen. Der will ihnen beweisen, dass auch ihre Bräute wie alle anderen Frauen treulos sein können. Guglielmo und Ferrando erklären sich bereit 24 Stunden lang alles tun, was Don Alfonso von ihnen verlangt. Eine Wette, eine Maskerade, ein Spiel, ein Experiment? und dann ...

Mozart hat *Così fan tutte* 1790 komponiert, in einer Zeit des Umbruchs, in der die Französische Revolution das Ancien Régime beendete. *Così fan tutte* reiht sich ein in all' jene Theaterstücke des ausgehenden 18. Jahrhunderts, in denen hinterlistige Poeten und Komponisten dem Adel in ihren Hoftheatern vorführten, wie aufklärerische Gedanken das Weltbild und die Kultur des Feudalismus destruieren können. Vertreter einer solchen Aufklärung sind in *Così fan tutte* Don Alfonso (der „Philosoph“ genannt wird und zwei adlige Schnösel verunsichert) und Despina (die als Vertreterin des untersten Standes Klartext redet und dabei bei den adligen Dämchen auch Gehör findet). Fazit: Vier jugendliche Adlige werden durch einen sozialpsychologischen Test auf „Treue und Liebe“ darüber aufgeklärt, dass die Kategorien Ehre, Treue, Beständigkeit, Anstand gegenüber Fleisch und Blut - mit den Worten Alfonsos - nur „Luftnummern“ sind.

Diese politische Botschaft von *Così fan tutte* steht bei unserem Spielkonzept allerdings ebenso wenig im Vordergrund wie eine „Historisierung“ des Sujets. Vor allem soll es *nicht* die Aufgabe der szenischen Interpretation sein, Mozarts geheime Botschaft hinter der Story zu „vermitteln“. Ob die TN bei der Einfühlung in Rollen und in der Auseinandersetzung mit der Spielhandlung, d.h. dem Ablauf des „Treue-Tests“, etwas von dem aufklärerischen Geist der Oper verspüren, soll ihnen anheim gestellt werden. Lediglich in einer sachbezogenen Reflexion am Ende des szenischen Interpretierens wird Mozarts Botschaft zur Sprache und Gehör kommen.

Ein gewisses Maß an „Historisierung“ ergibt sich allerdings aus dem Szenario selbst: Mozart und da Ponte lassen die Handlung in der Zeit spielen, in der sie aufgeführt worden ist. Dies veranlasste uns, insbesondere bei der Entwicklung der Rollenkarten, die Beschreibung der Rollen ausschließlich auf das, was im Libretto gesagt ist, zu beschränken. Mit Fragen zur Einfühlung sind die TN dann aufgefordert aus diesen Rollen heraus „Figuren“ werden zu lassen, die ihren Vorstellungen entsprechen.

Folgende Fragen haben uns bei der Entwicklung des Spielkonzeptes geleitet:

- Was passiert, wenn man mit Gefühlen spielt?
- Was bedeutet Respekt und Achtung vor den eigenen und den Gefühlen der anderen? Was ist Treue und was ist Liebe in dieser Oper?
- Was passiert, wenn aus Spiel Ernst wird?
- Welche Rolle spielt Don Alfonso in dem Geschehen? Welche Verantwortung trägt er am Fortlauf der Handlung? Wer ist Opfer, wer ist Täter?

Diese Fragen werden nicht im Detail und explizit durch die szenische Interpretation beantwortet. Es sind vielmehr Expeditionsfragen – Fragen an die Oper, die Figuren und die Musik. Die TN

fühlen sich jeweils in eine der sechs Figuren der Oper ein und rekonstruieren den zentralen Konflikt der Oper. Dabei spielen das Flirten auf Distanz, der Reiz des Flirten hinter einer Maske und die Frage „was ist Treue?“ eine entscheidende Rolle.

Im Wesentlichen wird in Besetzungs-Gruppen gearbeitet, d.h. in Gruppen, die aus je einer der sechs in der Oper vorkommenden Figuren bestehen. Auch die Reflexionsrunden finden weitgehend in Kleingruppen statt, die dann über ihre Diskussion im Plenum berichten. Dies hat sich als effektiv herausgestellt und fördert gleichzeitig die Aufmerksamkeit und Eigenverantwortlichkeit.

Im Spielkonzept wird mit der Musik Mozarts in sehr abwechslungsreicher Weise umgegangen:  
Auf der musikalischen Ebene

- erproben die TN unterschiedliche Singhaltungen,
- setzen die TN Akzente in einem Arientext, indem sie die ihnen wichtigsten Worte singen und erleben dabei den Gestus des Arien-Singens,
- experimentieren die TN beim Abschied der Paare im Quintett mit einer musikalischen Phrase und entwickeln im weiteren Verlauf Instrumental-Spielhaltungen, die in Instrumentierungsfragen münden,
- erfahren die TN den Aufbau eines Sextetts von Mozart in einem Rhythmus-Spiel,
- bauen die TN Standbilder zu Duetten und Terzetten und
- improvisieren die TN unterschiedliche Schlüsse der Oper, indem sie Rezitative singen und erleben dabei den Gestus des Rezitativ-Singens.

Musikalische Analysen, die sich auf den Notentext beziehen, können sich an die Spieleinheiten anschließen.

Das Spielkonzept verzichtet darauf, alle Details der Handlung abzubilden. Bewusst wird auch das Ende offen gelassen. Wir gehen so weit, die TN dazu anzuregen, mit vier Variationen des Schlusses zu experimentieren. Während die meiste Zeit einer dreistündigen Live-Opernaufführung damit zugebracht wird, das Hin und Her der Gefühle, Ängste und Sehnsüchte dem Publikum vorzuführen, beschränkt sich die szenische Interpretation darauf, die Eckpunkte des Treue-Test heraus zu arbeiten und es den Spielenden zu überlassen, das zwischen diesen Eckpunkten sich abspielende Gefühlswirrwarr zu rekonstruieren, zu erleben und zu reflektieren. Sie sollen das aus ihrer Sicht und nicht nach der Absicht da Pontes und Mozarts tun.

Die Spieleinheiten 3 bis 7 laufen wie ein „klassisches“ sozialpsychologisches Experiment ab:

- Entwurf des Treue-Tests - die Wette zu Beginn der Oper - die Terzette Nr. 1 bis 3.
- Ausgangssituation des Treue-Tests - „Addio“ im Quintett Nr. 9.
- Anfangsphase des Treue-Tests - das Rollenspiel beginnt im Sextet Nr. 13.
- Endphase des Treue-Tests - die Wende durch Despinas Arie Nr. 19.
- Ergebnis des Treue-Tests - ... und wie geht man damit um?

Neben diesen 5 Spieleinheiten gibt es noch die obligatorische Rolleneinführung, in der Musik aus allen Teilen der Oper verwendet wird, sowie ein am Anfang stehendes musikalisches „Brainstorming“ zum Thema „così fan tutte - so machen's alle“.

# Die Spieleinheiten

## Spieleinheit 1

### „So machen's alle“ – Warm-up und Einführung ins Thema

#### Ziel und Inhalt

Über thematische Warm-Ups steigen die TN in zentrale Themen der Oper ein. Die TN experimentieren mit dem Arienausschnitt: *So machen's alle*. In der Arbeit an Singhaltungen werden in einem gemeinsamen Spiel Vorstellungen, Bilder und Vorurteile von Männern und Frauen vom jeweils anderen Geschlecht aktualisiert und veröffentlicht.

#### Vorstellung

Die TN stellen sich vor, indem sie ihren Namen nennen und einer Haltung zu den Stichworten *Flirten/Schwärmen oder Zurückweisen/Widerstehen* präsentieren. Alle TN imitieren diese Haltung gleichzeitig und wiederholen den Namen – u.s.w.

#### Aufwärmen – Rhythmus Warm-Up (MET 1.7)

Die Gruppe steht im Kreis. Basis der rhythmischen Vorbereitung ist ein gemeinsamer Grundschrift für die Füße, der das Metrum, auf dem alle übereinstimmen, darstellt (TaKeTiNa-Schritt im Vierviertel-Takt); einfaches Seitwärtsgehen im Kreis mit Nachstellschritt nach „afrikanischem Muster“ ist auch möglich). SL gibt die Namen der Opernfiguren (evtl. in Verbindung mit ihren Berufen oder Stimmlagen, z.B. „Der Barbier Figaro“ oder „Nemorino, der Tenor“) rhythmisiert vor, die Gruppe wiederholt zunächst nach dem Prinzip „call and response“, dann ohne den Ruf des SLs. Jetzt wird zusätzlich auf einzelnen Schlägen in die Hände geklatscht, z.B. auf jeder Silbe, die den Vokal O hat, oder auf die Pausenzeiten. Alle Namen der Oper werden nach diesem Muster zuerst einzeln probiert, danach übernimmt je eine Gruppe einen Namen, den sie einübt. Die sich daraus ergebenden unterschiedlichen Rhythmen werden dann übereinander gelagert, indem alle Kleingruppen sukzessive einsteigen und ihre gesprochenen und geklatschten Rhythmen gleichzeitig erklingen lassen. Wenn das gut läuft, können die Sprechrhythmen weggelassen werden, so dass nur noch die Klatschrhythmen über dem Metrum ablaufen. Dadurch ergibt sich eine interessante Struktur, die natürlich durch die geschickte Zusammenstellung (Komposition) der einzelnen Namen mit ihrer zugehörigen Klatschstruktur vorbereitet sein muss.

The image shows a musical score for a warm-up exercise. It consists of ten staves of music, each with a 4/4 time signature. The lyrics are written below the notes. The lyrics are: Fi - or - di - li - gi und Gu - glil - mo; Do - ra - bel - la und Fer - ran - do; Don Al - fon - so Des - pi - na; -ren - zo da Pon - te Lo-; Wolf - gang A - ma - de - us Mo - zart; Co si fan tut te.

## Standbilder zu zentralen Begriffen (MET 3.15)

Einige für die Oper zentrale Begriffe sollen in Standbildern dargestellt und szenisch von Beobachter/innen kommentiert werden (MET 3.16). Es werden so viele Kleingruppen gebildet wie Begriffe dargestellt werden sollen, zum Beispiel:

- Treue
- Untreue
- Flirt
- Zurückweisung
- Angst

Bei der Präsentation der Standbilder erraten die Beobachtenden zunächst den im Standbild dargestellten Begriff, die Kleingruppe sagt dann, was sie sich gedacht hat, und die Beobachtenden können das Bild szenisch kommentieren, wobei nicht gesprochen wird.

Die Deutung von Standbildern erfolgt szenische Kommentierung. Dabei wird nicht *über* die Bilder diskutiert, sondern *mit* den Bildern szenisch gearbeitet.

**Hilfs-Ich:** Die wichtigste Form der Kommentierung ist das Hilfs-Ich. Eine nicht beteiligte TeilnehmerIn oder die SpielleiterIn tritt hinter eine Person des Standbildes und sagt einen Satz (in Ich-Form), der zum Ausdruck bringt, was die (Standbild-) Person nach Meinung der TeilnehmerIn oder SpielleiterIn gerade denkt.

**Standbild erweitern:** Eine nonverbale Art der Kommentierung besteht darin, dass Außenstehende sich selbst oder andere Personen zum Standbild in einer kommentierenden Haltung dazu stellen. Die kommentierend hinzu gestellte Person kann Teil des Standbildes sein oder in einiger Entfernung aufgestellt werden.

**Standbild ummodellieren:** Das Standbild kann auch verändert (ummodelliert) und die jeweilige Veränderung verbal begründet werden: „Ich habe die Person aufrechter gestaltet, weil ich finde, dass sie nicht stolz genug dastand.“

**Befragung:** Eine andere, bereits aus der reinen Haltungs-Arbeit hinausführende Art der Kommentierung ist die Befragung: Eine ZuschauerIn stellt an eine Person des Standbildes eine Frage, die diese - aus ihrer Rolle heraus! - auch beantwortet. Die ZuschauerIn kann aus ihrer Rolle heraus oder aber als Außenstehende fragen. Fragen sind umso produktiver, je genauer sie sich auf das Standbild und die Körperhaltung beziehen (zum Beispiel „Sag mir, warum du den Kopf so senkst? Bist du traurig oder denkst du nach?“). Nicht sonderlich produktiv sind allgemeine Fragen („Wie fühlst du dich so?“).

## Das „Cosi fan tutte“-Lied

SL teilt die Gruppe in Frauen und Männer auf (die gespielten und realen Geschlechter müssen nicht übereinstimmen - Jungens können Frauen und Mädchen können Männer spielen). Die Männer bekommen Mützen, die Frauen Tücher als vorübergehende Verkleidung.



Das „Cosi fan tutte“-Lied<sup>2</sup> wird einstudiert:

Denn die Häss-li - chen Schö-nen die Al - ten und Jun - gen, wie - der holt es mit  
mir: So ma - chen's al - le, Co - si fan tut - te!

Original (in C-Dur)

### Arbeit an Singhaltungen (MET 3.6)

Für die folgende Übung mit Singhaltungen genügen die sechs oder sogar nur die drei letzten Takte des Liedes. Dabei wird „cosi fan tutti“ (statt „cosi fan tutte“) gesungen, weil „tutti“ Männer und Frauen, „tutte“ hingegen nur Frauen meint.

So ma - chen's al - le, co - si fan tut - ti.

Zunächst gibt SL unterschiedliche Singhaltungen vor, in denen das Lied von den Männern bzw. den Frauen gesungen werden soll: fröhlich, verzweifelt, leidenschaftlich, resigniert, überheblich, verführerisch, Die Männer gehen dabei auf die Frauen, bzw. die Frauen gehen auf die Männer zu.

Das „gestische Singen“ und die Arbeit an Singhaltungen sind zentrale Methoden der Szenischen Interpretation. Dieses Singen unterscheidet sich grundsätzlich vom chorischen Singen und von tradierten Formen des Gesangs. Bei der Erarbeitung von Singhaltungen wird immer ein konkreter Bezug zwischen Lied, Text und Handlungssituation hergestellt, in der der Gestus der Situation erfasst bzw. konstruiert wird. Beim gestischen Singen und der Arbeit an Sing-Haltungen experimentieren die Teilnehmer/innen in der Regel mit unterschiedlichen Ausdrucksformen, die zu Lied, Text und Handlungssituation „passen“ (Rekonstruktion) oder unter Verwendung von z.B. Verfremdungseffekten im Widerspruch dazu stehen (De-konstruktion), um ihre Interpretation zu entwickeln (Konstruktion).

Eine Singhaltung ähnelt der Sprechhaltung. Es kommt also nicht darauf an, eine Melodie richtig zu reproduzieren, sondern den Gestus der Musik zu erfassen und ganzheitlich zum Ausdruck zu bringen.

<sup>2</sup> Aus dem Andante Nr. 30 (siehe auch die Rollenmusik Don Anfonso).

Anschließend stehen sich Männer und Frauen in Reihen einander gegenüber. Die Männer bzw. Frauen wünschen sich jeweils eine Haltung, in der die andere Gruppe den Ausschnitt singen soll. Dies wird mehrfach wiederholt.

### **Rollentausch - Vorurteile singend darstellen**

Die Frauen- und Männer-Gruppen tauschen ihre Kleidung: Männer erhalten die Tücher der Frauen, die Frauen nehmen den Hut als Männer. Jede Gruppe erhält einen Arbeitsauftrag (Material M 1.1.).

Kleingruppenarbeit Männer: Die Männer überlegen sich drei Vorurteile, was alle Frauen so (und nicht anders) machen. Sie zeigen das, was sie machen und singen den Liedausschnitt (oder das ganze Lied) in einer dazu passenden Singhaltung.

Kleingruppenarbeit Frauen: Die Frauen überlegen sich drei Vorurteile, was alle Männer so (und nicht anders) machen. Sie zeigen das, was sie machen und singen den Liedausschnitt (oder das ganze Lied) in einer dazu passenden Singhaltung.

Die Gruppen präsentieren ihre Arbeitsergebnisse:

SL leitet jede Präsentation möglichst mit dem Satz ein: *So machen's alle Frauen/Männer ...* Die jeweils Beobachtenden versuchen die Vorurteile zu erraten. Die Vorurteile werden auf einer Tafel (oder dgl.) gesammelt. Werden „negative“ Eigenschaften dargestellt und von der Beobachtergruppe ins positive gedeutet, so werden diese Deutungen in Klammern ebenfalls notiert.

<b>So machen's alle ...</b>	
Männer sind	Frauen sind
Machos ( <i>selbstbewusst</i> ) * versoffen ( <i>lebenslustig</i> )*	Klatschtanten ( <i>kommunikativ</i> )* hysterisch ( <i>lebendig/ vital</i> )*

\* = positive Umdeutung der jeweils beobachtenden Gruppe

Beispiel: Die Männergruppe stellt die Frauen als „lästernde Weiber“ dar. Die Frauen raten: kommunikativ. So werden diese beiden Beschreibungen neben das Vorurteil geschrieben.

### **Reflexion**

Erfahrungsbezogenes Feedback, möglichst in kleinen Gruppen. Wie war es, mit den Vorurteilen konfrontiert zu werden? Welche Erfahrungen haben die TN beim Singen gemacht?

Wenn nur „negative“ Vorurteile dargestellt wurden, können die Fragen diskutiert werden:

- Warum wurden nicht positive Eigenschaften dargestellt?
- Warum ist es scheinbar leichter „Negatives“ darzustellen?

## Spieleinheit 2

Vorbemerkung: Die Einfühlung der TN in die Rollen kann vom Text oder von der musikalischen Haltung ausgehen (vgl. MET 2.3 oder 2.4 des Methodenkatalogs). Am häufigsten werden gemischte Verfahren angewendet: Lesen, Haltungsübungen zum Text, Haltungsübungen zur Musik, Zusammenfassung aller Haltungen in einer Präsentation. Der vorliegende Ablauf geht von der Textarbeit aus und ist besonders geeignet, wenn zwischen die hier aufgeführten Einfühlungsphasen auf zwei zeitlich getrennt liegende Stunden verteilt werden.

Die Einheit 2.1. kann nach der Rollenverteilung und dem ersten Lesen der Rollenkarte (M 2.1) auch als Hausaufgabe gegeben werden. Die TN lesen dann die Librettoausschnitte zuhause und schreiben daraufhin ihre Rollenbiographie. In diesem Fall geht es mit Teil 2.2. weiter.

### *2.1. Individuelle Einfühlung - Rollenverteilung, Rollenbiografie*

#### **Ziel und Inhalt**

Die TN erhalten alle eine der sechs Rollen: Dorabella, Fiordiligi, Guglielmo, Ferrando, Don Alfonso, Despina. Diese Rollen werden je nach Größe der Gruppe mehrfach besetzt. Die TN fühlen sich in die jeweilige Rolle ein und entwickeln eine Verkleidung.

#### **Ablauf**

SL stellt die sechs Figuren vor, die in der Oper vorkommen.

SL verteilt die Rollen oder legt die Rollenkarten zur freien Auswahl aus. Es müssen nicht unbedingt die Spieler (Jungens) eine Männer- und die Spielerinnen (Mädchen) eine Frauenrolle übernehmen.

Alle TN lesen den Text ihrer Rollenkarte (Material M 2.1.) laut (gleichzeitig!) vor und verändern spontan das Ich in ein Du. Im Anschluss werden auch die dazugehörigen Librettoausschnitte verteilt und leise gelesen:

<b>Figur</b>	<b>Librettoausschnitt</b>	<b>Figur</b>	<b>Librettoausschnitt</b>
Guglielmo	Material 3.1.	Fiordiligi	Material 2.2.
Ferrando	Material 3.1.	Dorabella	Material 2.2.
Don Alfonso	Material 3.1. + 2.4. + 2.5.	Despina	Material 2.3. und 2.4.

#### **Rollenbiographie (MET 2.3.2)**

Die TN schreiben eine Rollenbiografie. Dazu erhalten sie „Fragen zur Einfühlung“ (Material M 2.1.), die Impulse geben sollen sich gedanklich in die Rolle einzufühlen. Diese Fragen sollen aber nicht alle mechanisch nacheinander beantwortet werden.

## **2.2. Individuelle Einfühlung - Musikalische Arbeit und Präsentation**

### **Ziel und Inhalt**

Auf der Basis der Rollenbiographie entwickeln die TN in dieser Einheit eine Geh- und Stehhaltung, sowie eine typische Geste/Macke. Sie tauschen sich über ihrer Rollenbiographien aus und bilden Besetzungsgruppen. Sie experimentieren musikalisch mit einem Arientext – vom Sprechen zum Singen. Sie präsentieren ihre Arbeitsergebnisse und befragen sich gegenseitig. Dabei greifen sie auf ihre jeweilige Rollenbiographie zurück.

### **Rollenbiografie (MET 2.3.3)**

Die Rollenbiografien können veröffentlicht oder aber als geistiges Eigentums der jeweiligen TN betrachtet und behandelt werden.

Es ist wichtig, dass die TeilnehmerInnen einen geschützten Raum zur Veröffentlichung ihrer Rollenbiographien erhalten. Dabei gelten Grundregeln des kreativen Schreibens: Jede Teilnehmer/in liest nur das vor, was sie möchte. Das kann ein Satz sein, ein Absatz, eine Passage oder der ganze Text. Eine weitere Form der Veröffentlichung ist die Wandzeitung, an der die Biographien mit Bildern oder Fotos versehen angebracht sind.

### **Gehhaltungen zur Ouvertüre**

Die TN verkleiden sich. Wenn TN auf der Basis ihrer geschriebenen Rollenbiographie Verkleidungen mitgebracht haben, wird in diesen weiter gearbeitet.

Die Ouvertüre wird eingespielt. Nach den ersten 14 Takten (Andante) begeben sich alle auf die Spielfläche und gehen zur Musik durch die Straßen von Neapel. Jede/r soll dabei zunächst eine zu ihrer/seiner Figur passende Gehhaltung entwickeln. Später soll jede/r eine „typische Macke“ zur Gehhaltung hinzunehmen. Wenn zwei Spieler/innen sich begegnen, begrüßen sie sich gegenseitig mit dieser „Macke“.

Nach Verklingen der Musik gehen die TN weiter und immer dann, wenn zwei sich begegnen, tauschen sie sich kurz darüber aus, wer sie sind. Dabei können sie auch ein Stück des Weges gemeinsam gehen.

### **Musikalische Arbeit ohne und mit der Rollenmusik**

Auf der Rollenkarte steht der Text eines Arienausschnitts, der als „Rollenmusik“ dient. Über den QR-Code können sich alle TN diese aus dem Internet laden, um sie mittels Kopfhörer und Smartphone abzuspielen und anzuhören. Zudem gibt es ein musikalisches Motto als Notenbild. Es handelt sich dabei um eine prägnante kurze Passage aus der Rollenmusik, die leicht gestisch nachgesungen werden kann.

### *Möglichkeit 1: Singhaltungen ohne Rollenmusikvorlage*

Im folgenden gehen alle TN durcheinander durch den Raum. Sie sollen in mehreren Schritten vom Sprechen zu Singhaltungen finden. Die Abfolge der folgenden Phasen (des Übens) gestalten die TN individuell:

- lautes, ausdrucksvolles Lesen des Textes,
- rezitatives Lesen des Textes, z.B. alle Worte auf einer Tonhöhe,
- experimentelles Singen, z.B. alle Artikel auf einen Ton singen den Rest sprechen - alle Verben auf möglichst extremen Tonhöhen singen,
- rollenspezifisches Singen von einzelnen Substantiven, dabei ist den SpielerInnen jegliche stimmliche Äußerung erlaubt – schreien, deklamieren, auf einem Ton singen etc.
- Die SpielerInnen wählen eine Passage aus dem Arientext aus, die sie wichtig finden. Es sollen maximal 4-5 Worte sein. Dabei ist den SpielerInnen jegliche stimmliche Äußerung erlaubt – schreien, deklamieren, auf einem Ton singen etc.

### *Möglichkeit 2: Singhaltungen nach Rollenmusikvorlage*

Vorbereitend holen die TN ihre Rollenmusik mittels des QR-Codes, der sich auf der Rollenkarte befindet, auf ihr Smartphone.

- Die TN gehen durch den Raum und lesen ihren „Arientext“, der auf der Rollenkarte steht, laut mehrfach vor.
- Sie wählen eine Passage aus dem Arientext aus, die sie wichtig finden. Es sollen maximal 4-5 Worte sein. Sie deklamieren - alle TN gleichzeitig! - diese Passage mehrfach und ausdrucksvoll.
- Die TN setzen ihren Kopfhörer auf und hören ihre Rollenmusik als Loop. Sie gestalten die Deklamation der zuvor ausgewählten Passage unter dem Einfluss der Musik.
- Sie experimentieren mit Möglichkeiten, die Worte der Passage an den Gestus der Musik anzupassen. Dabei sind alle Arten von Übertreibung erlaubt. Auf die Singhaltung kommt es an!

### *Vereinfachung von Möglichkeit 2:*

- Die TN gehen durch den Raum und lesen ihren „Arientext“, der auf der Rollenkarte steht, laut mehrfach vor.
- Die TN setzen ihren Kopfhörer auf und hören ihre Rollenmusik als Loop. Sie achten auf das musikalische Motto, das auf der Rollenkarte steht.
- Sie experimentieren mit Singhaltungen zu diesem Motto. (Oder als Hausaufgabe: sie sollen aus der Rollenmusik ihr musikalisches Motto ausschneiden und als Audiofile mp3 auf ihrem Smartphone abspeichern, um es das nächste Mal bei den Singhaltungsübungen zu verwenden.)

## Alle Singen ihre Worte – Kreisspiel

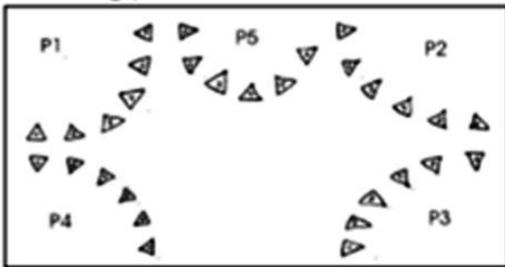
Die SpielerInnen stehen im Kreis auf der Spielfläche.

- Alle singen auf Einsatz des SL ihre Worte gleichzeitig.
- Alle TN, die dieselbe Rolle haben, treten in die Kreismitte und singen ihre Worte.

## Vorbereitung der Präsentation in Besetzungsgruppen

Die Präsentation der individuellen Rolleneinfühlungen soll nicht im Plenum sondern in kleineren Gruppen stattfinden. Da es nur sechs Rollen gibt, können dazu mehrere „*Besetzungsgruppen*“ gebildet werden. Jede Besetzungsgruppe besteht aus sechs TN, jeweils einer/m Fiordiligi, Guglielmo, Dorabella, Ferrando, Don Alfonso und Despina.

*Hinweis: Sollte die Zahl der Teilnehmerin und Teilnehmern nicht durch sechs teilbar sein, dann schlagen wir folgendes Vorgehen vor: Bei 1-2 Überhang entstehen ein oder zwei siebenner Gruppen, Bei 3 – 5 Überhang, entsteht eine Kleingruppe von 3 – 5 TN.*



Jede Besetzungsgruppe begibt sich in eine Ecke des Raumes mit dem Rücken zu den anderen Gruppen. (Abbildung: 5 Gruppen, Dreiecke = Spielerinnen und Spieler.)

Die Figuren stellen sich nun ihrer Besetzungsgruppe vor. Dabei wird die Gehhaltung und die Macke präsentiert. Dann wird die Figur von den anderen interviewt. Den Abschluss bildet die jeweilige Präsentation

der Singhaltung und das Hören der Arie.

## Ablauf der Präsentation

SL kann die Präsentation nach dem folgenden Ablaufschema inszenieren:

- Alle Spieler „Ferrando“ treten auf die Präsentationsfläche ihrer Gruppe und zeigen ihre Gehhaltung und ihre Macke. Dann erzählt jedeR etwas aus seiner Rollenbiographie. Die Beobachter der jeweiligen Besetzungsgruppen können Ferrando mit Fragen unterstützen (ca. 3 min).
- Alle Spieler „Ferrando“ lesen den Arientext vor und präsentieren ihre Singhaltung (ca. 1 min).
- Kräftiger Applaus!!!
- Alle setzen sich entspannt hin und hören nun die Arie mit geschlossenen Augen. Höraufgabe und Leitfrage ist dabei: Die TN haben nun Ferrando kennengelernt. Sie lassen nun vor ihrem geistigen Auge Ferrando an der Uferpromenade von Neapel laufen. Was erfahren die TN beim Hören der Musik zusätzlich über Ferrando?
- Der Arienausschnitt wird eingespielt (ca. 1 min).

Die Figuren von <i>Così fan tutte</i>	
Ferrandos gesungene Worte	Ferrandos Musik
Dorabellas gesungene Worte	Dorabellas Musik
Fiordiligis gesungene Worte	Fiordiligis Musik
Guglielmos gesungene Worte	Guglielmos Musik
Don Alfonsos gesungene Worte	Don Alfonsos Musik
Despinas gesungene Worte	Despinas Musik

- Die Beobachter tauschen sich über ihre Bilder und das, was sie aus der Musik an Zusatzinformationen erhalten haben (ca. 2 min).
- Ergebnissicherung: Die gesungenen Wort der Figur und die Informationen, die die Gruppe aus der Musik gezogen hat, werden auf einem Plakat festgehalten (ca. 1 min).

Alle sechs Rollen stellen sich so nacheinander vor.

Alle SpielerInnen einer Rolle werden in einer charakteristischen Haltungen (Geh- oder Singhaltung) fotografiert. Die Fotos können zusammen mit den Rollenbiographien in Form einer Wandzeitung veröffentlicht werden.

### **Erfahrungsbezogenes Feedback**

Die TN tauschen sich über ihre Erfahrungen mit der Rolle aus. Sie formulieren eine Frage an ihre Figur, die zum Ausdruck bringen, was sie gern über die Figur noch erfahren möchten.

Was hat sie an der Rolle am meisten fasziniert, was eher abgestoßen?

Das Feedback kann in den Besetzungsgruppen stattfinden, die dann jeweils an die Großgruppe eine Zusammenfassung von dem gibt, was besprochen worden ist.

## Spieleinheit 3

### *Die Wette - Männer unter sich im Café*

#### **Ziele und Inhalt**

In Gruppen werden die Haltungen der Männer zu Beginn der Oper untersucht.

Wie gehen die Männer miteinander um? Was motiviert sie zu der Wette? Welche Gefühle stehen für sie im Vordergrund? Nach einem szenischen Lesen bauen die Gruppen Standbilder zum 2. Terzett.

#### **Vorbereitung – Standbilder (MET 3.15)**

Es bilden sich Dreiergruppen. SL erläutert die Methode Standbildbauen: ein Mitglied der Dreiergruppe modelliert, die beiden anderen werden modelliert. Es sollen abwechselnd je ein Standbild zu den Begriffen „Provokieren“ und „Beruhigen“ erstellt werden.

#### **Szenisches Lesen (Material M 3.1.)**

Es werden insgesamt *drei Kleingruppen* gebildet. In jeder Kleingruppe gibt es gleich viele Guglielmos, Ferrandos und Don Alfonsos. (Am einfachsten werden die Dreiergruppen aus der vorangehenden Standbildarbeit zusammengelegt.)

Jede Kleingruppe baut in einer Ecke des Raumes ein „Kaffeehaus“ auf. Dazu wird die **Musik von Terzett Nr. 1**<sup>3</sup> wird eingespielt.

Alle TN erhalten das Textblatt der ersten Szene bis Terzett Nr. 2 (Material M 3.1.).

1. Durchgang: Die TN sitzen im Kreis. Reihum liest jede Figur ihren Text - sachlich, ausdruckslos. Ein TN wird vorab bestimmt, der die kursiv gedruckten „Regieanweisungen“ und die Namen liest.

2. Durchgang: Dasselbe mit dem Unterschied, dass sich die TN durch den Raum bewegen und auch ausdrucksvoller lesen können. Die Person, die die Regieanweisungen und Namen liest bleibt sitzen.

3. Durchgang: Dasselbe mit dem Unterschied, dass die Musik dazu gespielt wird. Die Person, die die Regieanweisungen und Namen liest, kann versuchen, synchron zur Musik zu lesen.

4. Durchgang: Die Musik wird gespielt und die Figuren gehen durch den Raum und Sprechen nicht mehr laut. Die Person, die die Regieanweisungen und Namen nun als einzige Person laut liest, soll versuchen, synchron zur Musik zu lesen.

*Diese Übung kann auch ohne Kleingruppen, also mit der gesamten (Groß-)Gruppe durchgeführt werden. Dabei übernimmt SL die Aufgabe, die Regieanweisungen und Rollennamen zu lesen.*

---

<sup>3</sup> Die Musik ganzer Szenen bzw. Nummern müssen einer geeigneten CD entnommen oder aus einem Youtubevideo herausgeschnitten werden.

## Wovon singen Don Alfonso, Guglielmo und Ferrando?

TN kennen den Text von Nr. 2 Terzett (Material M 3.2.) nicht. SL spielt das Terzett Nr. 2 in Abschnitten ein, d.h. die Musik erklingt, wird gestoppt, die Kleingruppen modellieren ein Standbild, die Musik geht weiter, stoppt, einen neues Standbild wird modelliert usw. Beim Erarbeiten des Standbildes hält jede Kleingruppe schriftlich fest, was sie sich gedacht hat und darstellen wollte. Die Arbeitsaufgabe für das Standbild lautet: Fasst in einem Bild zusammen, was nach Eurer Meinung soeben vorgefallen ist!

Abschnitt Don Alfonso (Terzett 2, 0:00 – 0:18)



Abschnitt Ferrando und Guglielmo (Terzett 2, 0:18 – 0:32)



Abschnitt Don Alfonso (Terzett 2, 0:32 – 0:48)



Abschnitt alle drei (Terzett 2, 0:48 – 1:07)



## Präsentation der Arbeitsergebnisse

Die drei Kleingruppen präsentieren ihre Standbildfolge zur Musik, die SL einspielt. Drei TN aus der Kleingruppe lesen den von ihnen entwickelten Text dazu.

Zum Schluss werden alle drei Standbildfolgen gleichzeitig präsentiert und der Originaltext (Material M 3.2.) von drei Beobachter/innen dazu verlesen.

## Szenisches Lesen des zweiten Teils (Material M 3.2.)

Im folgenden arbeiten alle gemeinsam. Ein Raum wird als Spielort genommen. Ein Spieler aus

- Kleingruppe 1 liest die Figur Don Alfonso,
- Kleingruppe 2 liest die Figur Ferrando,
- Kleingruppe 3 liest die Figur Guglielmo.

Die Szene wird szenisch gelesen (möglicherweise sofort der 2. Durchgang von oben). SL liest die Regieanweisungen und die Rollennamen.

## **Mit welcher Haltung gehen die Männer aus der Szene? – Motive für die Wette**

- Kleingruppe 1 bearbeitet im Folgenden die Haltung von Don Alfonso,
- Kleingruppe 2 die von Ferrando,
- Kleingruppe 3 die von Guglielmo.

Jede/r TN aus den Kleingruppen beantwortet für sich schriftlich die Fragen des Arbeitsblattes

- Mit welcher Haltung gehe ich aus der Szene?
- Welches Motiv hat mich veranlasst zu wetten?

Dazu wird das Arbeitsblatt Material M 3.3. ausgegeben und die eingespielt. Nachdem die Fragen schriftlich beantwortet worden sind wird die Musik von Terzett Nr. 3 eingespielt. Die TN sollen dann eine (Körper-)Haltung gemäß den Antworten auf dem Arbeitsblatt und zur Musik entwickeln.

## **Entscheidung für eine Version in der jeweiligen Gruppe**

Alle, die die gleiche Figur bearbeiten, stehen im Kreis. So entstehen drei Kreise. In den drei Kreisen wird nun parallel gearbeitet. - Nacheinander geht jede/r in ihrer/seiner Gruppe einen Schritt in die Kreisfläche, zeigt ihre/seine Haltung und liest ihre/seine Begründung aus dem Arbeitsblatt vor.

Aus den gezeigten Haltungen wird möglichst *eine* Haltung (maximal drei Haltungen) zusammengesetzt und möglichst ein Motiv (maximal drei Motive) benannt. Das Arbeitsergebnis wird schriftlich festgehalten und die Haltung(en) werden fotografiert.

## **Präsentation**

Die Arbeitsergebnisse der Gruppen werden demonstriert. Bei unterschiedlichen Interpretationen zu einer Figur werden die Unterschiede benannt und mit der gesamten Gruppe besprochen.

## **Reflexion**

Erfahrungsbezogenes Feedback.

## **„Hip H’Opera - Così fan tutte“: Eine szenische Choreografie**

Je zwei Darsteller/innen von Don Alfonso, Ferrando, Guglielmo stehen in drei weit von einander entfernten Ecken des Raumes. Die Musik der Szene aus „Hip H’Opera - Così fan tutti“ wird eingespielt. Die TN dürfen sich nur entlang einer geraden Linie aufeinander zu oder von einander weg bewegen. SL ruft ab und zu, vor allem bei den Soli des Alfonso, „Stopp!“, woraufhin die Ferrandos und Guglielmos erstarren bis SL das Bild durch ein Zeichen wieder auflöst. Die Musik läuft aber durch.



## **Reflexion**

Wie haben sich Ferrando und Guglielmo als „coole Rapper“ gefühlt, und wie erging es Don Alfonso im Disput?

## **Spieleinheit 4**

### **4.1. „Addio“ - Arbeit an Sprech- und Singhaltungen zum Quintett**

#### **Ziel und Inhalt**

Im Quintett Nr. 9 nehmen die Paare Abschied voneinander. Don Alfonso kommentiert diesen Abschied von außen. Nach dem Lesen der Szene nehmen die Paare musikalisch voneinander Abschied und kommentieren den Abschied aus der Rollenperspektive. Dazu läuft ein Playback, oder es wird live dazu musiziert.

*Im folgenden gibt es zwei Möglichkeiten mit Despina umzugehen: Despina übernimmt in der Gruppe eine Art Regie- und Moderationsfunktion oder Despina kommentiert die Szene wie Don Alfonso und beteiligt sich am Abschied. Beide Wege sind möglich und SL möge entscheiden, was er für die jeweilige Gruppe für praktischer hält.*

*Es sollten die Spieleinheiten 4.1. und 4.3. bearbeitet werden. Bei 4.2. handelt es sich um eine musikalische Vertiefung. Sie kann parallel durch eine Gruppe bearbeitet werden, die sich an 4.1. nicht beteiligt, sie kann auch als eigenständige Einheit bearbeitet werden, die sich dann vertiefend mit Fragen der Instrumentierung und von Instrumentalspielhaltungen auseinandersetzt.*

#### **Vorbereitung – Arbeit an Sprechhaltungen (MET 3.3<sup>4</sup>)**

Die TN lesen den Librettoausschnitt 1. Akt (Material M 4.1a).

Fünf Spieler/innen auf fünf Stühlen in der Mitte des Kreises lesen in verteilten Rollen den Text von Quintett Nr. 9. SL gibt dazu die Sprechhaltung jeweils vor: neutral, verliebt, wütend, treu, lachend, zweifelnd.

Wechsel: fünf *neue* Spieler/innen auf fünf Stühlen in der Mitte des Kreises lesen den Text von Quintett Nr. 9. Die Beobachter/innen geben jeweils eine Sprechhaltung vor.

#### **„Addio“ – Singhaltungen zum Playback/zur Begleitung**

Die TN stehen sich in zwei Reihen gegenüber - Männer auf der eine, Frauen auf der anderen Seite. Zum Playback (HB 11) verabschieden sich die Männer von den Frauen, die Frauen von den Männern, indem sie „Addio!“ gestisch singen: eine Frau gibt eine Singhaltung vor (winzelnd, erregt, ironisch, keuchend, triumphierend...) vor, die Männer singen entsprechend; dann umgekehrt.



---

<sup>4</sup> In dieser Übung sind Sprechhaltungen MET 3.3 und Szenisches Lesen MET 3.29 kombiniert.

## "Addio!"

The image shows a musical score for the piece "Addio!". It consists of two systems of staves. The first system includes three staves: "Gesang" (Vocal), "Streicher" (Strings), and "Bass". The vocal line is in 4/4 time and begins with the lyrics "1. Ad di - o, ad di - o ad". The strings play a rhythmic accompaniment of eighth notes, and the bass line provides a steady accompaniment. The second system continues the vocal line with the lyrics "di i - o!" and shows the strings and bass continuing their accompaniment.

### Eine Abschiedsszene in der Besetzungsgruppe erarbeiten

Jede Besetzungsgruppe<sup>5</sup> erarbeitet eine Abschiedsszene. Dabei sollen sich die Beteiligten nur singend artikulieren. Dazu steht ihnen die Phrase „Addio“ zur Verfügung und alle gesungenen oder deklamierten Kommentare.

Während der Probe wird das Playback immer wieder eingespielt oder die Szene wird vom SL mit dem Musik-Loop am Klavier begleitet. Die TN erhalten das Arbeitsblatt Material M 4.1b und entwickeln in drei Schritten eine Präsentation der Abschiedsszene.

### Präsentation der Arbeitsergebnisse

Die Besetzungsgruppen präsentieren nacheinander ihre Abschiedsszenen. Die Beobachter/innen notieren sich, wodurch die Figuren sich von einander verabschieden. Die Vervollständigung der Sätze wird auf einer Tafel oder dgl. festgehalten.

Eine Alternative zu diesem eher kognitiven Umgang mit den Unterschieden der Präsentationen ist die szenische Kommentierung (MET 3.16<sup>6</sup>) des Spiels. Dazu stoppt SL das Spiel, so dass ein

---

<sup>5</sup> Die Besetzungsgruppen wurden in der 2. Spieleinheit gebildet, müssen eventuell neu zusammengesetzt werden.

<sup>6</sup> Siehe auch Kasten in Spieleinheit 1.

Standbild entsteht. Die darauf folgende szenische Kommentierung mittels eines gezielten Hilfs-Ichs oder einer Befragung kann dazu dienen, mögliche Gefühlszustände der Figuren deutlicher heraus zu arbeiten und von den TN auch bewerten zu lassen:

- Sind Dorballea oder Fiordiligi wirklich traurig oder sind sie ganz froh, dass ihre Kavaliere mal kurzzeitig abhauen? Oder sind sie freudig erregt und/oder auch stolz, dass ihre Männer so große Kriegshelden sind? Ist ihre Trauer nur Konvention oder ebenso ein „Gesellschaftsspiel“ wie der Abschied der Männer? Haben sie vielleicht längst bemerkt, dass die Männer nur ein Spiel treiben, hinter dem Alfonso steckt?

- Haben Guglielmo oder Ferrando Angst, dass das Experiment misslingt, oder spielen sie übertriebenen Schmerz ohne denselben zu empfinden, oder sehen sie genau hin, wie und ob ihre Bräute auch wirklich traurig sind, d.h. welche Aussicht sie haben, ihre Wette zu gewinnen? Oder sind sie unsicher, ob ihre Bräute wirklich glauben, dass das stimmt, was hier inszeniert wird oder den ganzen Schwindel gar längst durchschaut haben<sup>7</sup>?

### **Reflexion**

- Wodurch unterscheiden sich die Satzergänzungen der verschiedenen Besetzungsgruppen, worin ähneln sie sich?
- Wie kann die Haltung der sechs Figuren beschrieben werden?
- Wie hast Du den Abschied aus Deiner Rollenperspektive erlebt?
- Wenn Du Deine Figur nach dem „Addio“ treffen könntest, was würdest Du sie fragen?

## **4.2 „Addio“ - Arbeit an instrumentalen Spielhaltungen der Begleitung**

### **Ziel und Inhalt**

Hinweis: Die folgende Spieleinheit ist zur Vertiefung für Klassen, in denen die TN über elementare Instrumentalspielfähigkeiten verfügen.

Aus der Kenntnis der Figuren, sollen hier instrumentale Spielhaltungen und Instrumentierungen erprobt und besprochen werden.

Leitfragen bilden dabei:

- In welcher instrumentalen Spielhaltung wird jede Figur begleitet?
- Welche Spielparameter können dabei zum Einsatz kommen?
- Wie könnte die Begleitung instrumentiert sein, um die verschiedenen Figuren im Quintett zu charakterisieren?

---

<sup>7</sup> Krasting (2013) schreibt, dass bei mehreren Inszenierungen die Frauen die 1. Szene belauschen und das ganze Spiel von Anfang an als Spiel mitmachen, d.h. sie die Männer in derselben Weise testen wie die Männer ihre Frauen.

## **Vorgehen**

Die Begleitfigur (Material M 4.2) wird gemeinsam [auf beliebigen Instrumenten] einstudiert. Wenn der Ablauf klar ist, gibt SL Spielhaltungen vor: aggressiv, traurig, lachend, stolz, vergnügt, vorsichtig, gelangweilt, leicht. TN überlegen kurz, wie sie diese Haltung musikalisch hörbar machen und spielen können.

## **Die Haltung einer Figur instrumental darstellen – Gruppenarbeit**

Es werden 5 Gruppen gebildet. Jede Gruppe bearbeitet die Begleitung für *eine* Figur.

SL sollte darauf achten, dass die Gruppen nicht wissen, welche Figur die anderen Gruppen bearbeiten. Die Gruppen überlegen, in welcher Haltung sich ihre Figur von den anderen verabschiedet bzw. wie - im Falle von Don Alfonso - die Figur das Geschehen kommentiert.

Anschließend überlegen sie, wie sie diese Haltung in einer instrumentalen Spielhaltung darstellen könnten und proben diese Spielhaltung.

## **Präsentation**

Nacheinander präsentieren die Gruppen ihre musikalische Spielhaltung. Vorgehen:

- Zuhörer schließen die Augen.
- Die Musiker präsentieren die Begleitung.
- Zuhörer beschreiben, wie sie die musikalische Haltung wahrnehmen.
- Die Zuhörer stellen Vermutungen an, welche der Figuren hier musikalisch begleitet wird.
- Die Musiker geben die Auflösung bekannt.

## **Reflexion**

Zum Schluss diskutieren die TN wie diese Begleitung instrumentiert werden könnte, um den Effekt noch zu verstärken (nur Streicher, nur Blech, nur Klavier, nur Holz, nur Schlagzeug). In der Reflexion können auch Instrumentierungsversuche unternommen werden.

### 4.3. „Addio“ - Standbild zum Quintett

#### Ziele und Inhalt

Auf der Grundlage der Erfahrung aus 4.1. und/oder 4.2. bauen die TN in ihrer Besetzungsgruppe ein Standbild zum Quintett Nr. 9 von Mozart.

#### Standbildbauen zur Musik des Quintetts

Alle TN hören zunächst die Musik des Quintetts Nr. 9<sup>8</sup> und diskutieren in den Besetzungsgruppen, welcher Interpretation der Szene die Musik ihrer Meinung nach folgt: Sind die beiden Frauen wirklich betroffen und traurig? Wirken die beiden Herren wie Spielende oder wie Betroffene?

Jede Besetzungsgruppe baut ein Standbild, in dem die Abschiedsszene möglichst so dargestellt ist, wie die Musik sie zeichnet.

*Zum Beispiel: Lass uns Ferrando und Guglielmo nebeneinanderstellen, weil sie in der Musik nur gleichzeitig zu singen scheinen...*

#### Präsentation der Standbilder und szenische Kommentierung durch die Beobachter/innen

Die Gruppen präsentieren nacheinander ihre Standbilder:

- Standbild aufbauen,
- Musik einspielen,
- Beobachter/innen beschreiben, was sie sehen und wie sie das, was sie sehen, in der Musik wiederfinden. Vermutungen werden angestellt, warum die Gruppe dieses Bild zur Musik gebaut hat.
- Die Ebauer/innen präzisieren und ergänzen das, was von den Beobachter/innen beschrieben wurde.
- Alternativ zu den beiden vorigen Abschnitten: die Beobachter/innen kommentieren das Standbild mittels Hilfs-Ich, Befragung, Um-Modellierung usw.<sup>9</sup>
- Die Standbilder werden fotografiert.

#### Reflexion

Welche Haltung ist in der CD-Einspielung zu hören?

Was sagt die Musik über die Haltung von Ferrando und Guglielmo aus?

Wie ist das Quintett instrumentiert? Welche Haltung nimmt das Orchester zum Geschehen ein?

---

<sup>8</sup> Die Musik ist einer CD zu entnehmen.

<sup>9</sup> „Szenisches Kommentieren“ vgl. MET 3.16 und Kasten der Spieleinheit 1.

## **Spieleinheit 5**

### *Treue oder Schein – Rhythmusimprovisation zum Sextett von Mozart*

#### **Ziel und Inhalt**

Ferrando und Guglielmo haben sich als zwei Albaner verkleidet und versuchen. In einem gemeinsamen „Schwärm- und Verführungsspiel“ versuchen die Männer, die Herzen der Frauen zu gewinnen. Die Frauen weisen die Männer auf alle möglichen Arten und Weisen zurück.

Das Spiel mündet in eine Sprech- und Rhythmusimprovisation auf der Grundlage des Sextetts Nr. 13. Dabei ist es möglich, unterschiedliche Haltungen gleichzeitig sichtbar zu machen. Eine Verdichtung der Zeit.

#### **Vorbereitung**

Die TN verkleiden sich, wobei Guglielmo und Ferrando jeweils eine Maske oder einen Bart erhalten, mit denen sie sich in die „fremden Albaner“ verkleiden.

#### **Das „Schwärm“-Spiel**

In den Besetzungsgruppen stehen sich Männer und Frauen als Paare gegenüber:

- Ferrando (als Albaner verkleidet) – Fiordiligi;
- Guglielmo (als Albaner verkleidet) – Dorabella;
- Don Alfonso – Despina

Die Männer gehen auf die Frauen zu und umschwärmen sie, versuchen sie zu verführen. Die Frauen weisen die Männer zurück, so gut sie können.

- Ziel der Männer: Ein Rendezvous oder einen Kuss zu bekommen,
- Ziel der Frauen: ihrem Bräutigam treu zu bleiben und die fremden Männer abzuweisen.

#### **Feedback über den Verlauf des Spiels**

Jede Besetzungsgruppe führt ihr „Schwärm“-Spiel vor den anderen, die Beobachter/innen sind, vor.

SL befragt die Spielenden. Fragen an die Frauen:

- Wie angenehm war es umschwärmt zu werden?

Frage an die Männer:

- Waren die Frauen standhaft?

Wenn ein Großteil der Frauen nicht standhaft war, dann sollte das „Schwärm“-Spiel wiederholt werden mit der Vorgabe, dass die Frauen standhaft(er) sein sollen.

### **Ist das Treue oder Schein? Rhythmus-Spiel (leichte Version Material M 5.1.)**

Bei diesem Rhythmus-Spiel haben alle den gleichen Rhythmus aber einen unterschiedlichen Text (Material M 5.1.). Alle Spieler/innen einer Rolle bilden jeweils eine Rollen-Gruppe. Sie studieren gemeinsam mit SL den Text und den Rhythmus ein.

*In den Rollen-Gruppen: eine Bewegung erfinden*

Die Gruppen erfinden zu ihrem Text eine Bewegung, die ihre Auffassung unterstreicht.

*Alle Rollen-Gruppen gleichzeitig: Dirigieren des Rhythmus-Spiels*

SL dirigiert das Rhythmus-Spiel. Sie/er kann einzelne Gruppen nacheinander einsetzen und aussetzen lassen, sie lauter oder leiser sprechen lassen etc.

Das Dirigieren wird anschließend von den TN übernommen.

### **Ist das Treue oder Schein? Rhythmus-Spiel (schwierige Version M 5.2.)**

Bei diesem Rhythmus-Spiel haben die Figuren unterschiedliche Rhythmen und unterschiedliche Texte. Alle Spieler/innen einer Rolle bilden jeweils eine Rollen-Gruppe. Sie studieren gemeinsam mit SL den Text und den Rhythmus ein.

*In den Rollen-Gruppen: Eine Bewegung erfinden*

Die Gruppen erfinden zu ihrem Text eine Bewegung, die ihre Auffassung unterstreicht.

*Alle Rollen-Gruppen gleichzeitig: Dirigieren der Rhythmus-Spiels*

SL dirigiert das Rhythmus-Spiel. Sie/er kann einzelne Gruppen nacheinander einsetzen und aussetzen lassen, sie lauter oder leiser sprechen lassen etc.

Das Dirigieren wird anschließend von den TN übernommen.

*Bemerkung zum in Material 5.1. und 5.2. verwendeten Text: In diesem Rhythmuspiel soll nur die Polarität „echt“ und „gespielt“ thematisiert werden. „Treue“ steht also für „echt“, „Schein“ für „gespielt“. Der hier gesungene Text ist eine Vereinfachung gegenüber dem Libretto.*

### **Das Sextett hören**

Die TN hören den Schlussteil des Sextetts Nr. 13. Sie sollen versuchen, die eigene Figur heraus zu hören. Beim zweiten Durchgang zeigt jede/r TN auf, wenn sie/er meint die eigenen Figur würde singen.



Die TN können auch diese Fassung aus „Hip H’Opera - Così fan tutti“ anhören: hier werden Dorabella, Fiordiligi und Don Alfonso von professionellen Sänger, die drei anderen Figuren von Rapper/innen gesungen. Das Orchester wird von einem DJ begleitet.



## **Reflexion**

### Erfahrungsbezogenes Feedback

Auf der Grundlage der Spiel-Erlebnisse diskutieren die TN in ihren Besetzungsgruppen die Fragen:

- Welche Gefühle hatten die Spielenden beim „Schwärm“-Spiel?
- War das Verhalten der Frauen „Treue oder Schein“ ?
- Wie ist das Verhalten von Ferrando und Guglielmo einzuschätzen?

### Inhaltsbezogenes Feedback:

- Was „sagen“ die beiden Einspielungen über Treue oder Schein aus? Wonach klingt die jeweilige Interpretation?
- Welche musikalischen Parameter werden dabei genutzt?

## **Spieleinheit 6**

*„Eine Frau von 15 Jahren muss sich in allem auskennen...“*

### **Ziele und Inhalt**

Während in Spieleinheit 3.1. die Haltungen und Motive der Männer untersucht worden sind, untersuchen die TN in dieser Einheit die Haltungen und Motive der Frauen. Grundlage dafür ist Despinas Arie Nr. 19. Die Frauen experimentieren mit der Haltung von Despina. Dabei untersuchen die TN aus der Rollenperspektive ihre Einstellung zur Haltung Despinas.

In einem musikalischen Ratespiel versuchen die TN herauszuhören, ob sich Dorabella und Fiordiligi auf das Spiel Despinas einlassen.

### **Verkleiden und szenisches Lesen**

Die TN verkleiden sich und verwandeln sich damit in ihre Rolle.

Die TN sitzen in einem großen Kreis am Rande, so dass ein großer Spielraum entsteht. Alle Spielerinnen der Despina sitzen oder stehen in der Kreismitte.

- Die Despina-Spielerinnen lesen nacheinander jeweils eine Zeile des Arientextes (Material M 6.1.).
- In einem zweiten Durchlauf geben die Beobachter/innen nacheinander pro Zeile einen Gestus vor, in dem die Zeile gelesen werden soll.

### **Despina flirtet mit den Männern zur Musik – die Männer an der Nase herumführen**

SL erläutert das Spiel: während die Musik erklingt folgen jeweils ca. 5 Männer den Handbewegungen einer Despina. Das Spiel wird für jede Darsteller/in der Despina durchgeführt.

Despina „dirigiert“ die Bewegungen der Männer mit der Hand: sie winkt sie heran, schickt sie zurück, lässt sie niederknien und wieder aufstehen. Die Männer müssen Despina Folge leisten.

Da die Arie mehr als 3 Minuten lang ist, können auch Arienabschnitte für je eine Despina-Darstellerin benutzt (bzw. kann während der Arien gewechselt) werden.

### **Statistik – wer von den Damen würde das Spiel auch gerne spielen?**

Am Ende des Spieles bekommen alle (außer Dorabella und Fiordiligi) einen Zettel, auf den sie schreiben sollen, wie viele der Spielerinnen der Figuren Dorabella und Fiordiligi nach ihrer Meinung dieses Spiel auch gern machen würden.

Alle Dorabellas und Fiordiligis erhalten einen Zettel auf dem sie Ja oder Nein schreiben. Die Zettel werden verdeckt in einen Hut geworfen und ausgezählt. Das Ergebnis wird veröffentlicht.

## **Wie gehen Dorabella und Fiordiligi mit Despinas Haltung um?**

Es werden maximal drei Besetzungsgruppen<sup>10</sup> gebildet. In jeder Gruppe wird der Rezitativtext (Material M 6.2.) laut gelesen.

Jede/r vervollständigt anschließend für sich schriftlich den Satz:

- Mich reizt an Despinas Haltung ...
- Mich stößt ab an Despinas Haltung ...

Die Haltung von Despina den Männern gegenüber wird dann von Dorabella und Fiordiligi in einem Standbild, das Despina und zwei/drei Männer zeigt, modelliert. Die übrigen TN gehen nacheinander zu Despina und sprechen die zuvor aufgeschriebenen Sätze.

## **Ein erneutes Rendezvous? – Was sagt das Duett Nr. 20 dazu?**

Die drei Gruppen sollen unabhängig voneinander Vermutungen über den Inhalt des Duetts Nr. 20 anstellen. Wovon singen Dorabella und Fiordiligi?

SL spielt das Duett Nr. 20 (für alle Gruppen gleichzeitig<sup>11</sup>) und fordert die TN auf, sich bei ihren Vermutungen, auf den Rhythmus, Stimmführung, Gestus der Melodie, Dynamik, Tempo und Instrumentierung zu beziehen.

Hinweis: In der anschließenden Präsentation sollen sich die TN auch sprachlich auf die Musik beziehen. Z.B. die Stimmen klingen durch die Triller und Koloraturen aufgeregt, deswegen glauben wir, dass die beiden sich nochmals mit den Albanern treffen. Sie singen von ...

## **Präsentation**

Die drei Gruppen präsentieren nacheinander ihre Arbeitsergebnisse: Standbild, Kommentierung des Standbildes und Vermutungen zum Duett-Inhalt.

Der Duett-Text (Material M 6.3.) wird gelesen und mit den Vermutungen der Gruppen verglichen.

## **Reflexion**

Erfahrungsbezogenes Feedback:

Wie haben sich die TN in der Rolle erlebt? Was hat sich während des Spielens verändert?

Worin unterscheiden sich die Haltungen der Frauen? Was ist an den unterschiedlichen Haltungen reizvoll für die Frauen selbst und für die Männer?

---

<sup>10</sup> Siehe oben [Spieleinheit 2.2.](#)

<sup>11</sup> Wenn die Gruppen in getrennten Räumen arbeiten (können), dann muss das Musikbeispiel, zuvor den TN überspielt worden sein.

## **Spieleinheit 7**

### **7.1. „Ich habe einen Vesuv im Herzen“ - Die neuen Paare treffen sich**

#### **Ziel und Inhalt**

In einer vorbereiteten Szene improvisieren die TN die Begegnung der „neuen“ Paare Dorabella – Guglielmo und Fiordiligi – Ferrando. Diese Improvisation mündet in ein Rezitativspiel.

Guglielmo und Ferrando werden von dem Ausgang der Szene überrascht, der pro Besetzungsgruppe jeweils unterschiedlich ist. Dafür ziehen Dorabella und Fiordiligi jeweils erst kurz vor der Präsentation der Arbeitsergebnisse eine Ereigniskarte. Die Szenen werden jeweils von Despina und Don Alfonso beobachtet. In der Reflexion überlegen die TN welche Auswirkungen der jeweilige Ausgang der Szenen auf den weiteren Verlauf der Oper haben würde.

#### **Warm-up: Abstoßen und Ranlassen**

Die TN verkleiden sich vor dem Warm-Up, um den Rollenschutz aufzubauen. Dabei legen Guglielmo und Ferrando ihre „doppelte“ Verkleidung an.

Die TN gehen kreuz und quer durch den Raum. Wenn sich zwei treffen, stoßen sie mit beiden Händen gegeneinander und geben Energie und Spannung hinein.

- Version a) sie stoßen sich mit Impuls ab,
- Version b) sie „fallen sich in die Arme“,
- Version c) die Mädchen entscheiden, die Jungen werden überrascht,

Nach Version c) kurzes Feedback-Gespräch jeweils zwischen einem Jungen und einem Mädchen.

#### **Vorbereitung des Rezitativ-Spiels**

Die TN arbeiten im Folgenden in lauter Dreiergruppen:

- Dreiergruppen (a) Dorabella, Guglielmo, Alfonso,
- Dreiergruppen (b) Fioriligi, Ferrando, Despina.

Wichtig bei der Vorbereitung ist, dass die TN bei der Vorbereitung und Probe des Rezitativ-Spiels NICHT wissen, wie die Szene ausgehen wird. Dies löst sich erst bei der Präsentation auf. Die Spielerinnen der Dorabella und der Fiordiligi ziehen bei der Präsentation eine Ereigniskarte und überraschen so Ferrando und Guglielmo und ggf. sich selbst mit dem Ausgang der Szene!

Die 3er-Gruppen suchen sich einen Ort für ihre Flirt-Begegnung im Raum aus.

Die TN erhalten das Arbeitsblatt zur Vorbereitung der Rezitativ-Improvisation M 7.1. und bekommen 5-7 Minuten Zeit, um

- den Raum aufzubauen (mit Tischen und Stühlen zu markieren),
- den Ablauf der Handlung abzusprechen bis kurz vor der „Entscheidung“ (die erst bei der Präsentation über die „Ereigniskarte“ festgelegt wird).
- die Szenen einmal zu spielen.
- Dann in einem Ausgangsstandbild den Beginn der Szene festzulegen

## Rezitativ-Spiel – Gemeinsames proben und experimentieren

Wenn die Dreiergruppe ihre szenische Improvisation ausreichend vorbereitet haben, begeben sich alle Dreiergruppen in ihr Ausgangsbild und proben im Folgenden alle gleichzeitig. Auf ein SL-Zeichen spielen alle ihre Szene von 60-90 Sekunden Dauer. Dies geschieht in mehreren Durchgängen:

- Beim ersten Durchgang (erste Phase) begleiten alle Spieler alles, was sie gerade tun, sehen und empfinden mit Sprache, d.h. sie sagen laut das, was sie spielen, denken, beobachten, empfinden.

### Tafelbild zur Präsentation des Rezitativ-Spiels

- Alle Spielenden begeben sich in ihre Ausgangsposition.
- Tagebuchaufzeichnung: Was erwarte ich von der Szene?
- Dorabella/Fiordiligi erhalten verdeckt ihre Ereigniskarte, die den Ausgang der Szene bestimmt.
- Präsentation als Rezitativ-Spiel.
- Nach dem Spiel möglichst kein Applaus – absolute Ruhe.
- Tagebuch-Aufzeichnung.
- Beobachtende füllen Tabelle aus.

- Zweite Phase: Das Spiel wird wiederholt, wobei die Spielenden jetzt nur noch das sprechen, was sie wichtig finden.
- Dritte Phase: Die Spielenden singen jetzt - alle gleichzeitig - ihren Text rezitativisch oder deklamieren (theatralisches Sprechen). SL spielt während dieser Phase Rezitativakkorde auf dem Klavier (Material M 7.5.).
- Vierte Phase: Jetzt müssen die Spielenden „auf Lücke“ rezitieren, d.h. es darf immer nur eine/r der Dreiergruppe rezitieren. SL begleitet das Spiel weiter mit Rezitativakkorden.

*Hinweis für das Setting: Nach dem Spiel muss es absolut ruhig sein. Die Spieler ziehen sich für zwei Minuten zurück. Die Beobachter füllen ihren Beobachtungsbogen aus (Material M 7.3.) SL muss diese Spielregeln vorher veröffentlichen (siehe Kasten).*

### Ablauf der Präsentation

- Die Spieler/innen einer Dreiergruppe begeben sich in eine Ausgangsposition.
- Die TN schreiben ihre Erwartung an die Szene in Form einer Tagebuchaufzeichnung nieder (M 7.2.): Was erhoffst Du? Was befürchtest Du?
- Danach erhalten Dorabella/Fiordiligi verdeckt ihre Ereigniskarte (Material M 7.4.) nach folgendem Schema:

Durchlauf Gruppen (a)	Ereigniskarte Dorabella	Durchlauf Gruppen (b)	Ereigniskarte Fiordiligi
1	widerstehen (treu)	1	widerstehen (treu)
2	nicht widerstehen (untreu)	2	widerstehen (treu)
3	widerstehen (treu)	3	nicht widerstehen (untreu)
4	nicht widerstehen (untreu)	4	nicht widerstehen (untreu)

- Präsentation der Szene als Rezitativ-Spiel mit Klavierbegleitung (Material M 7.5.)

## Ausführung

Jede/r TN schreibt den unteren Teil seines Tagebuchs (Material M 7.2.).

Beobachter/innen der anderen drei Gruppen füllen Beobachtungsbogen aus (Material M 7.3.)

## Reflexion

Erfahrungsbezogenes Feedback: Die TN tauschen sich in Besetzungsgruppen über ihre Tagebuchaufzeichnungen und ihre Erfahrungen im Spiel aus. Wie sind die Spieler mit dem „Überraschungseffekt“ umgegangen? Welche Auswirkungen hat der jeweilige Ausgang der beiden Szenen auf den weiteren Verlauf der Oper? Welche Konsequenzen entstehen für die Spieler\*innen aus dem jeweiligen Spielausgang?

Welche Fragen haben die TN an ihre Figur?

### 7.2. „Das halt ich nicht aus!“ – Die Reaktionen der Figuren auf die Ereignisse

#### Ziele und Inhalt

In dieser Einheit werden die möglichen Schlüsse und Versionen der Oper durchgesprochen und deren Konsequenzen für die Protagonisten diskutiert.

Dazu werden Soziogramme gestellt, Schlussbilder entwickelt und der jeweilige Ausgang der Geschichte singend („*Cosi fan tutte*“) kommentiert.

#### Soziogramme zu den Schlüssen erarbeiten - Arbeit in Gruppen (MET 3.18)

Zur Technik des Soziogramm-Bauens:

Die Gruppe wählt eine Person als „Bezugsperson“. Ein/e TN modelliert zunächst diese Person als Standbild. Sodann treten die TN einzeln in ihren Rolle so ins Bild (und erstarren dort), dass sie über die Parameter

- Entfernung zur Bezugsposition,
- Position auf der Spielfläche,
- Körperhaltung und
- Blick

ihre Beziehung zur Bezugsperson zum Ausdruck bringen.

In Erweiterung kann jede Figur einen Satz zur Bezugsperson sprechen („Wie hässlich du doch bist!“ oder „Oh, wenn ich dich nur einmal berühren dürfte!“ usw.).

In Arbeitsgruppen erarbeiten die TN jeweils ein Soziogramm in 6er-Gruppen (jeweils eine Besetzung) zu einem der möglichen Schlüsse. Bei Gruppen kleiner als 24 wird mit nur drei Variationen gearbeitet.

Soziogramm	Dorabella	Fiordiligi
1	widerstehen (treu)	widerstehen (treu)
2	Nicht widerstehen (untreu)	widerstehen (treu)
3	widerstehen (treu)	nicht widerstehen (untreu)
4	Nicht widerstehen (untreu)	nicht widerstehen (untreu)

In diesem Bild sollen sichtbar sein,

- wie es der jeweiligen Figur mit diesem Schluss geht, ausgedrückt durch die Haltung.
- die Beziehungen der Figuren untereinander.

Das Soziogramm erhält einen Untertitel.

### Eine Singhaltung zu „Cosi fan tutte“ einnehmen (MET 3.6)

Wenn die Soziogramme fertig sind, sollen die Gruppen eine gemeinsame Singhaltung mit der in der Spieleinheit 1 Passage



erarbeiten. (Alternativ könnte jede Figur des Soziogramms eine eigene Singhaltung erarbeiten.)

### Präsentation

Nacheinander präsentieren die Gruppen ihre Arbeitsergebnisse, die fotografiert werden. Die Reihenfolge der Bilder ist beliebig. Vorgehen:

- Bild präsentieren.
- Singen: „Denn die Hässlichen, Schönen, die Alten und Jungen, wiederholt es mit mit: So machen's alle. So machen's alle“.
- Die Beobachter/innen beschreiben das Soziogramm und geben ihm einen Titel. Die Gruppe präzisiert die Beschreibung und nennt ihren Titel.

### Abschlussreflexion

In einem Abschlussgespräch werden die Spielerfahrungen ausgetauscht und darüber gesprochen: Wer hat bei dieser Wette gewonnen/verloren? Wer hat mit Gefühlen gespielt – nur die Männer oder auch die Frauen?

### Abschied von der Rolle: Brief an die eigene Rolle schreiben

- Liebe Dorabella, ich bin erstaunt/ schockiert/ amüsiert/...(Emotion) über das, was Du mir erzählt hast. Mein Standpunkt zu dieser Art von Spiel ... Ich rate Dir ...
- Liebe Fiordiligi, ich bin erstaunt/ schockiert/ amüsiert/...(Emotion) über das, was Du mir erzählt hast. Mein Standpunkt zu dieser Art von Spiel ... Ich rate Dir ...
- Lieber Ferrando, ich bin erstaunt/ schockiert/ amüsiert/...(Emotion) über das, was Du mir erzählt hast. Mein Standpunkt zu dieser Art von Spiel ... Ich rate Dir ...
- Lieber Guglielmo, ich bin erstaunt/ schockiert/ amüsiert/...(Emotion) über das, was Du mir erzählt hast. Mein Standpunkt zu dieser Art von Spiel ... Ich rate Dir ...
- Lieber Don Alfredo, ich bin ... , über das, was Du mir erzählt hast. Ich denke darüber ... Ich rate Dir für die Zukunft ...
- Liebe Despina, ich bin ... , über das, was Du mir erzählt hast. Ich denke darüber... Ich rate Dir für die Zukunft ...

### 7.3. *Und was sagt Mozart?- Eine sachbezogene Reflexion*

Mozarts italienische Opern aus der Zeit der Französischen Revolution haben stets drei Ebenen:

Die oberste Ebene ist die der nackten Handlung, also in unserem Fall die des Verkleidungsspiels und Rollentauschs, der Täuschung und der Wette.

Die darunter liegende Ebene betrifft den faden Beigeschmack, den der Ausgang des Treue-Tests hat: Darf man solche Menschenexperimente machen? Werden hier Lebenswirklichkeit und ein Forschungslabor miteinander verwechselt? Ist das alles moralisch gerechtfertigt, was der „aufgeklärte“ Don Alfonso anzettelt und worauf sich die Männer einlassen? ( Vgl. Materialien M 7.6., Texte von Pahlen und Schalz.)

Die unterste Ebene ist die politische, die bei Mozarts späten Opern nie fehlt. Auf dieser Ebene kämpft der „aufgeklärte“ untere (Despina) und mittlere (Don Alfonso) Stand gegen den oberen, den Adel, den Feudalismus, der durch die beiden Liebespaare repräsentiert ist. Dieser „Ständekrieg“ findet in *Don Giovanni* und in *Figaros Hochzeit* ebenso facettenreich statt wie in *Cosi fan tutte*. Er kann nach Mozarts Art auch im Kaiserlich-Königlichen National-Hoftheater zu Wien am 26. Januar 1790 vor einem durchaus adligen Publikum - und vor einem ja reformfreudigen Kaiser - ausgetragen werden (vgl. Materialien M 7.6., Text von Natošević).

Sieht man die zweite und dritte Ebene zusammen, so kann noch die „Dialektik“ und das „Scheitern der Aufklärung“, wie sie in der französischen Schreckensherrschaft fast zeitgleich am deutlichsten sichtbar wurde, an *Cosi fan tutte* diagnostiziert werden. Don Alfonsos Strategie der Aufklärung führt zu einem nicht wieder gut zu machenden Desaster. Hierüber kann auch das von ihm reklamierte Lachen nicht hinwegtäuschen, dem trotz Mozarts C-Dur-Apotheose etwas Teuflisches anhaftet (vgl. sowohl Pahlen als auch Natošević, die von „alt gewordener Aufklärung“ spricht).

Die vorliegende szenische Interpretation spielt sich zwischen der ersten und zweiten Ebene ab. Nach einer Sensibilisierung der Problematik auf der zweiten Ebene durch die vorigen Spieleinheiten 7.1 und 7.2, kann durch die Frage, wie die Oper eigentlich bei Mozart und da Ponte endet, auch ein Blick auf die dritte, die politische Ebene geworfen werden.

#### **Sachdiskussion: Wie sieht Mozarts Finale aus?**

- Alle hören den Schluss der Oper an (Hörbeispiel 13: Finale ab Andante con moto, Dauer 3min:45sec).
- Die TN notieren auf einem Blatt, welchen Eindruck die Szene auf sie macht: Herrscht hier eitel Freude, Beklommenheit, Ratlosigkeit? Vergeben die Männer den Frauen (die im Treue-Test durchgefallen sind) oder sind sie böse, vergeben die Frauen den Männern (trotz dieser perfiden Inszenierung) oder sind sie böse? Schimpfen alle auf Don Alfonso, wird Despina wohl entlassen usw.?
- TN lesen Alfonsos Kommentar. Was wollte Don Alfonso erreichen? Er singt hier an die Frauen gewandt:



Euch hab' ich getäuscht,  
 die Täuschung war Enttäuschung für die Liebsten,  
 die jetzt klüger sind  
 und machen das, was ich von ihnen will.  
 Gebt die Hände, seid Verlobte.  
 Nun umarmet Euch und schweigt stille.  
 Alle viere werden lachen,  
 auch ich lache, lache mit.

- Die TN lesen den Text des Schlusschores und geben diesem „Fazit“ eine kurze Überschrift:

Glücklich preis' ich, wer erfasset  
 alles von der rechten Seite,  
 der bei Stürmen niemals erblasset,  
 wählt Vernunft als Führerin.  
 Was im Leben and're weinen macht,  
 ist für ihn ein Grund zum Lachen.  
 Drohn Gefahren noch so fürchterlich,  
 wahr't er seinen heitern Sinn.

- „Wer zuletzt lacht, lacht am besten!“ Warum kann der lachen, der die Vernunft zu seiner Führerin macht? Müssen die anderen weinen?
- Der letzte Teil des Finales (ab 2min:30sec des Hörbeispiels 13) wird nochmals angehört: die TN sollen versuchen, möglichst häufig laut mit zu lachen.



- Alle TN fallen sich abschließend lachend in die Arme.

## Brainstorming

„Wie habt Ihr Euch beim Lachen gefühlt?“

#### 7.4. Das Hip H'Opera-Finale



In der „Hip H'Opera - Cossi fan tutti“ wird das Finale weitgehend choreografisch gestaltet, es wird nicht (mehr) gesungen.

- Beobachtet das Video der letzten 3 Minuten von „Hip H'Opera“!
- Welche Überschriften kann man den Abschnitten der Choreografie geben?
- Was halten Jugendlichen, die hier tanzen, wohl vom Treue-Test?
- Wie beurteilt das (junge) Publikum das Ergebnis des Treue-Tests?



*Aus einer Hip-H'Opera-Kritik: „Vom hintergründig ironischen Konzept der schwarzen Komödie Mozarts bleibt nichts übrig als ein banalisiertes Abziehbildchen von Treueprobe im Berliner Proletenformat.“<sup>12</sup>*

Angesichts des Beziehungs-Desasters, das Don Alfonso inszeniert hat, wird *Cossi fan tutte* oft als „schwarze Kommödie“ interpretiert. Wie steht diese Auffassung einerseits zum „Lachen“ und andererseits zum Finale von „Hip H'Opera“?

---

<sup>12</sup> Scholz, David-Dieter (2006): Mozart-Verhöhnung zwecks Jugendarbeit & Publikumsbeschaffung!  
[http://www.dieter-davidscholz.de/dieter\\_david\\_scholz\\_kritiken\\_hiphopera.htm](http://www.dieter-davidscholz.de/dieter_david_scholz_kritiken_hiphopera.htm)

## Materialien zum Spielkonzept

*Die Materialien sind in der vorliegenden online-Fassung so gesetzt, dass sie leicht kopierbar sind. So sind Rollenkarten, Szenentexte, Musikbeispiele etc. auf einer ganzen Seite einzeln für jede Person/Personengruppe platziert.*

### M 1.1. Warm-Up

Gruppenarbeit Männer:

Überlegt Euch drei Vorurteile, was alle Frauen so (und nicht anders) machen.

Zeigt das, was sie machen und singt das Lied in einer für euch passenden Singhaltung dazu.

Die Frauen werden im Anschluss daran die Vorurteile erraten.



Gruppenarbeit Frauen:

Überlegt Euch drei Vorurteile, was alle Männer so (und nicht anders) machen.

Zeigt das, was sie machen und singt das Lied in einer für euch passenden Singhaltung dazu.

Die Männer werden im Anschluss daran die Vorurteile erraten.



## ***M 2.1. Rollenkarten und Arientext-Ausschnitte***

Als Materialien zur Einfühlung erhalten die TN:

- eine individuelle Rollenkarte,
- eine individuelle Rollenmusik, deren Text auf der Rollenkarte steht,
- ein individuelles musikalisches Motto (Noten, Text)
- einen allgemeinen Katalog von Fragen, der Anregungen zum Verfassen einer Rollenbiografie geben soll,
- eventuell weitere individuelle Szenentexte.

### **Der (allgemeine) Fragenkatalog<sup>13</sup>**

Wie alt bist Du? Wie siehst Du aus? Wie bist Du gekleidet? Wie ist Deine Körperhaltung beim Gehen, Stehen, Sitzen? Welche körperlichen Eigenheiten hast Du?  
Wie und wo lebst Du? Mit welchen Menschen in welcher sozialen Umwelt?  
An welchen Orten hältst du Dich meistens auf?  
Zu welchem Stand gehörst Du? Was denkst Du von den anderen Ständen?  
Wie sieht Dein Tagesablauf aus? Wie ist Deine materielle Situation?  
Was für einen Beruf hast Du bzw. was arbeitest Du? Wie sieht die Arbeit aus? Bist Du damit zufrieden oder nicht?  
Womit beschäftigst Du dich, wenn Du nicht arbeitest?  
Wen magst Du besonders, wen magst Du weniger oder gar nicht und warum?  
Hast Du Freunde bzw. Freundinnen? Wenn ja, was machst Du mit ihnen?  
Was bedeutet für Dich Liebe?  
Liebst Du jemanden?  
Was bedeutet für Dich Treue?  
Was erwartest Du von Deinem Leben? Was erwartest Du von anderen Menschen?  
Wie siehst Du Dich selbst? Magst Du Dich? Wie wirst Du wohl von anderen gesehen?  
Welche Bedürfnisse und Träume hast Du? Was tust Du am liebsten? Worunter leidest Du?

Überlege Dir ein Lebensmotto oder einen typischen Spruch für Dich!

---

<sup>13</sup> Dieser Katalog muss zusammen mit den individuellen Materialien für alle TN kopiert werden.

## Guglielmo

Du bist 24 Jahre alt und lebst in Neapel. Du hast braune Haare und siehst gut aus. Du bist ein wohlhabender Edelmann und Offizier beim königlichen Regiment. Du bist zielstrebig. Siegen bedeutet dir alles. Deine Ehre ist für dein gesellschaftliches Ansehen als Offizier wichtig.

Mit deinem Freund Ferrando, der ebenfalls Offizier ist, bist du häufig in der dienstfreien Zeit zusammen. Ihr zieht gern durch die Cafés am Hafen, wo ihr euch amüsiert, Freunde trifft und von euren Heldentaten erzählt. Und natürlich auch von euren schönen Verlobten...

Deine heißt Fiordiligi und scheint dir sehr treu zu sein, nie schaut sie einen anderen Mann auch nur an. Du triffst sie meistens in dem Palazzo, den sie mit ihrer jüngeren Schwester Dorabella bewohnt, die die Verlobte von Ferrando ist. Ihr Vier unternimmt häufig etwas zusammen, Spaziergänge am Meer oder eine Fahrt auf den Vesuv.

Als Zeichen deiner Liebe hast du deiner Verlobten Fiordiligi ein Bild von dir geschenkt, das sie immer bei sich trägt.

Lies Szenentext 1 (M 3.1.) und den Textausschnitt der Arie Nr.15 (siehe unten)!

### Ausschnitt aus der Arie Nr. 15

Wir sind wackre Männer,  
uns rühmt jeder Kenner,  
wir sind gut gewachsen,  
sind zierlich, manierlich,  
vom Kopf bis zum Fuße.  
O, seht nur die Nase,  
betrachtet die Augen,  
und beachtet die Lippen,  
die Nase, die Augen, sind sie zu verachten?  
Siam due cari matti,  
siam forte e ben fatti.



## Ferrando

Du bist 24 Jahre alt und lebst in Neapel. Du hast blonde Haare und siehst gut aus. Du bist ein wohlhabender Edelmann und Offizier beim königlichen Regiment. Mit deinem Freund Guglielmo, der ebenfalls Offizier ist, bist du häufig in der dienstfreien Zeit zusammen. Ihr zieht gern durch die Cafés am Hafen, wo ihr euch amüsiert, Freunde trifft und von euren Heldentaten erzählt. Und natürlich auch von euren schönen Verlobten...

Deine heißt Dorabella und scheint sehr treu zu sein, jedenfalls schaut sie nie anderen Männern nach. Du triffst sie meistens in dem Palazzo, den sie mit ihrer älteren Schwester Fiordiligi bewohnt. Fiordiligi ist die Verlobte von Guglielmo. Ihr Vier unternimmt häufig etwas zusammen, Spaziergänge am Meer oder eine Fahrt auf den Vesuv.

Du hast deiner Verlobten ein Bild von dir geschenkt, das sie immer bei sich trägt.

Lies Szenentext 1 (Material 3.1.) und den Ausschnitt aus der Arie Nr. 17 (siehe unten)!

### Arie Nr. 17

Der Odem der Liebe erfrischt die Seele,  
ein Labsal, so wonnig,  
so schmeichelnd und weich.  
Un aura amorosa  
Del nostro tesoro.



Der O - dem der- Lie - be er - fri - schet die - See - le.

## Fiordiligi

Du bist 20 Jahre alt und lebst in Neapel. Mit deiner ein Jahr jüngeren Schwester Dorabella bist du vor drei Jahren von Ferrara hierher gezogen, weil euch die frische Meeresluft und das südliche Temperament so sehr gefallen. Ihr bewohnt einen Palazzo mit großem Garten zum Meer hin. Euer Dienstmädchen Despina führt den Haushalt und unterhält euch, wenn es einmal langweilig wird.

Du trägst immer ein Bild von deinem Verlobter Guglielmo bei dir, das er dir zum Zeichen seiner Liebe geschenkt hat.

Er ist Offizier und du liebst ihn sehr. Nie würdest du auf die Idee kommen, ihn zu hintergehen. Oft sind er und sein Freund Ferrando, der Verlobte deiner Schwester Dorabella, bei euch im Haus. Ihr vier unternimmt häufig etwas zusammen, Spaziergänge am Meer oder eine Fahrt auf den Vesuv.

Lies den Szenentext aus Material M 2.2. und die Textausschnitte aus der Arie Nr. 14 (siehe unten)!

### Ausschnitt aus der Arie 14

Wie der Felsen,  
der ohne Schwanken  
trotz den Wellen des Sturms Gefahren,  
so wird stets mein Herz bewahren  
seine Liebe und sseine Treu.  
Come scoglio  
E nell' amor



Wie ein Fel-sen, treu ist mein Herz.

## Dorabella

Du bist 19 Jahre alt und lebst in Neapel. Mit deiner ein Jahr älteren Schwester Fiordiligi bist du vor drei Jahren von Ferrara hierher gezogen, weil euch die frische Meeresluft und das südliche Temperament so sehr gefallen. Ihr bewohnt einen Palazzo mit großem Garten zum Meer hin. Euer Dienstmädchen Despina führt den Haushalt und unterhält euch, wenn es einmal langweilig wird.

Du trägst immer ein Bild von deinem Verlobter Ferrando bei dir, das er dir zum Zeichen seiner Liebe geschenkt hat. Er ist Offizier und du liebst ihn sehr. Nie würdest du auf die Idee kommen, ihn zu hintergehen. Oft sind er und sein Freund Guglielmo, der Verlobte deiner Schwester Fiordiligi, bei euch im Haus. Ihr vier unternimmt häufig etwas zusammen, Spaziergänge am Meer oder eine Fahrt auf den Vesuv.

Lies den Szenentext aus Material M 2.2. und die Textausschnitte aus der Arie Nr. 28 (siehe unten)!

### Ausschnitt aus Arie 28

Ein loser Dieb ist Amor, ein Schlänglein voller List,  
er raubt und gibt den Frieden, wie's ihm gefällig ist.  
Er schlüpfet durch die Augen ins offene Herz hinein,  
und schlägt den Geist in Ketten, will herrschen ganz allein.  
Èa-more un ladroncello,  
un serpentello è amor.



## Despina

Du bist 26 Jahre alt und lebst in Neapel. Da du aus armen Verhältnissen kommst, musstest du schon früh anfangen zu arbeiten, um für deinen Lebensunterhalt zu sorgen. Zum Glück hast du eine sehr gute Anstellung als Kammerzofe bei den Schwestern Fiordiligi und Dorabella bekommen, als diese vor drei Jahren von Ferrara aus nach Neapel gekommen sind. Das Haus der beiden Schwestern liegt am Meer. Dort gibt es viel zu tun, neben Kochen, Hausarbeit und Bedienung musst du manchmal auch noch die Damen unterhalten.

Ihre beiden Verlobten Guglielmo und Ferrando gehen im Hause ein und aus. Sie sind Offiziere im königlichen Regiment.

Don Alfonso, ein Freund der beiden Offiziere, geht im Hause ebenfalls ein und aus. Er ist schon etwas älter.

Lies die Szenentexte aus Material M 2.3. und M 2.4. und den Text aus der Arie Nr. 12 (siehe unten)!

### Ausschnitt aus Arie 12

Lasst uns mit gleichem Geld jene bezahlen,  
die uns die Ruhe so grausam oft stahlen.

Liebt nur zum Zeitvertreib,

liebt nur zum Spaß,

la ra la, la ra la!

Amiam per comodo,

per vanita!



Liebt nur zum Zeit-ver-treib, liebt nur zum Spaß!

## Don Alfonso

Du bist 50 Jahre alt und lebst in Neapel. Du bist ein wohlhabender Edelmann, der nicht arbeiten muss und viel Zeit mit "Philosophieren" zubringst. Deine feste Überzeugung ist, dass alle Frauen flatterhaft und untreu sind. Dir liegt viel daran dies zu beweisen. Dazu benutzt du gerne Zitate aus Büchern, in denen du gelesen hast. Du ziehst gern durch die Cafés am Hafen, wo du dich amüsiert, Leute triffst und Gespräch suchst. Du liebst den Disput mit jungen Leuten, denen Du an Lebenserfahrung voraus bist. Wenn es zum Streit kommt, dann spielst Du aber den Friedfertigen.

Gern trinkst du mit Guglielmo und Ferrando, zwei jungen königlichen Offizieren, zusammen ein Glas Rotwein. Du lässt dir von ihnen die neuesten Geschichten von ihren Verlobten Fiordiligi und Dorabella erzählen, weil du sie dann gut auf die Schippe nehmen kannst.

Lies den Szenentext 1 (Material M 3.1.), den Szenentext aus Material 2.4. und Ausschnitte aus der Arie Nr. 30 (siehe unten)!

### Arie Nr. 30

Alles schilt auf die Frauen,  
doch ich verzeihe,  
wenn sie auch tausendmal ihr Herz verloren;  
dieser nennt es Verhöhnung,  
jener Gewöhnung,  
's ist ihnen angeboren...  
Kommt und singt doch mit mir:  
So machen's alle!  
Ripetete con me:  
Cosi fan tutte!



Kommt und sing doch mit mir: Co - si fan tut - te!

## ***M 2.2. Szenentext zur Einfühlung für Fiordiligi und Dorabella***

### **1. Akt, 2. Szene**

*Garten am Meeresstrand*

*Fiordiligi und Dorabella betrachten ein Porträt, das sie an der Hüfte hängen haben*

#### **Nr. 4 Duett**

Fiordiligi: Ach , schau nur, Schwester, ob sich ein schönerer Mund, ob ein schöneres Antlitz sich finden lässt.

Dorabella: Sieh du nur, sieh, welches Feuer in seinen Blicken; es scheint, eine Flamme, ja Pfeile schießen daraus hervor

Fiordiligi: Zu sehen ist ein Gesicht, martialisch und voller Liebe.

Dorabella: Zu sehen ist ein Gesicht, das verführt und bedroht

Fiordiligi, Dorabella :

Ich bin glücklich! Wenn dieses mein Herz jemals schwankend wird, soll Amor mich lebendig strafen!

#### **Rezitativ**

Fiordiligi: Mir schein, heute morgen würde ich am liebsten ein wenig verrückt spielen; ich spüre ein gewisses Brennen, ein gewisses Kribbeln in den Adern ... Wenn Guglielmo kommt, wer weiß, was ich ihm da für einen Streich spielen werde.

Dorabella: Ich will dir die Wahrheit sagen, auch ich spüre etwas Neues in mir: und ich möchte schwören, dass die Hochzeit nicht mehr fern ist.

Fiordiligi: Gib mir die Hand, ich will die Zukunft vorhersagen. Ah, ein schönes **B!** Und dies ist ein **H!** Ausgezeichnet: **Baldige Hochzeit.** Dorabella: Das würde mir gefallen!

Dorabella: Aber was nun zum Teufel bleiben unsere Verlobten so lange aus? Es ist schon sechs . .

## ***M 2.3. Szenentext zur Einfühlung für Despina***

### **1. Akt, 8. Szene**

*Angenehmes Zimmer mit verschiedenen Stühlen, einem Tischchen usw.; drei Türen: zwei seitliche, eine in der Mitte. Despina alleine.*

#### **Rezitativ**

Despina: (rührt in ihrer Schokolade).

Was für ein verfluchtes Leben, Kammerzofe zu sein! Vom Morgen bis zum Abend hat man zu tun, schwitzt,

arbeitet man, und dann ist von dem, was man tut, nichts für einen selbst.

Eine halbe Stunde rühre ich schon hier herum.

Die Schokolade ist fertig, und ich darf sie nur richten, und der Mund bleibt trocken?

Ist denn meiner nicht wie der eure, o liebenswerte Damen, dass für euch die Substanz sein soll, für mich nur der Duft? Beim Himmel, ich will sie probieren! Wie gut!

*(Sie wischt sich den Mund ab.)*

Man kommt. O Himmel, es sind die Herrinnen!

## ***M 2.4. Szenentext zur Einführung für Don Alfonso und Despina***

### **1. Akt, 10. Szene**

...

Don Alfonso:(er klopft) Despinetta!

Despina: Wer klopft?

Don Alfonso: Oh!

Despina: (kommt heraus) Ih!

Don Alfonso: Meine Despina, ich bräuchte etwas von dir.

Despina: Aber ich nichts von Ihnen!

Don Alfonso: Ich will dir etwas Gutes tun.

Despina: Ein alter Mann wie Sie kann einem Mädchen nichts tun. Don Alfonso: (zeigt ihr eine Goldmünze) Sprich leise und pass auf. Despina: Schenken Sie mir die?

Don Alfonso: Ja, wenn du gut zu mir bist.

Despina: Und was möchten Sie? Gold ist mein Elixier.

Don Alfonso: Du wirst das Gold bekommen, aber ich brauche dein Vertrauen.

Despina: Nichts weiter? Ich bin dabei.

Don Alfonso: Nimm es und hör zu.

## ***M 2.5. Szenentext zur Einführung für Don Alfonso***

### **2. Akt, 13. Szene**

Nr. 30 Andante

*Don Alfonso:*

Alle beschuldigen die Frauen, und ich entschuldige sie, wenn sie tausendmal am Tag den Liebhaber wechseln. Die einen nennen's Laster, die anderen Gewohnheit: Ich glaube, ihr Herz zwingt sie dazu.

Der Liebhaber, der am Ende enttäuscht dasteht,

soll nicht den Fehler bei anderen suchen, sondern bei sich selbst.

Mögen sie jung sein oder alt, schön oder hässlich. Sprecht es mir nach: „So machen's alle Frauen!“

*Ferrando, Guglielmo, Don Alfonso*

So machen's alle Frauen

### **M 3.1. Szenentext 1 (zu Spieleinheit 3)**

*Veranda eines Kaffeehauses*

#### **ERSTER AUFTRITT**

*Ferrando. Guglielmo. Don Alfonso.*

Nr. 1 - Terzett

FERRANDO

Nein, nein, Dorabella  
Vermöchte das nie,  
Wie reizend und schön,  
So beständig ist sie.

GUGLIELMO

So ist Fiordiligi  
Auch lauter wie Gold,  
Sie bleibt ohne Wandel  
Getreu mir und hold.

ALFONSO

Ich hab' graue Haare  
Und spreche als Fachmann.  
Doch sei nun dem Streiten  
Ein Ende gemacht.

FERRANDO UND GUGLIELMO

Ihr wagtet, zu sagen:  
Sie könnten uns täuschen,  
Das müsst Ihr beweisen,  
sonst nehmt Euch in Acht!

ALFONSO

O lasst die Beweise!

FERRANDO UND GUGLIELMO

*legen die Hand an den Degen*  
Doch, doch, wir verlangen's,  
Sonst zieht Euren Degen,  
Die Freundschaft ist aus.

ALFONSO

Welch töricht Begehren  
Die Wahrheit zu hören  
Ist immer bedenklich,  
Erfreulich wohl nie.

FERRANDO UND GUGLIELMO

Der rührt mir ans Leben,  
Der wagte nur leise  
Ein Wörtchen zu sprechen  
Beleid'gend für sie.

*Rezitativ*

GUGLIELMO

Zieht den Degen!  
Wählt unter uns Euern Gegner.

ALFONSO

*Gelassen*  
Ich bin ein Mann des Friedens und meine Händel  
gleich' ich bei Tische aus.

FERRANDO

Nein, schlagt Euch oder sagt uns, warum Ihr  
unsren Schönen nicht vertraut, ihre Treue be-  
zweifelt?

ALFONSO

Sancta simplicitas! Wie seid Ihr köstlich!

FERRANDO

Lasst endlich diesen Scherz - ich schwör' beim  
Himmel -

ALFONSO

Und ich schwöre bei der Erde: Ich scherze nicht,  
meine Freunde. Nur möcht' ich gerne wissen, zu  
welch' einer Art von Tierchen Eure Schönen  
gehören, ob sie, so wie andre, von Fleisch und  
Bein und Blut sind, ob sie auch essen, ob sie gar  
trinken, kurz, ob es Engel, ob Weiber sind.

FERRANDO UND GUGLIELMO

Ja, Weiber, doch so treue, so treue!

ALFONSO

Wie, sie sind nichts als Weiber? Und dennoch  
getreu? Die abgedrosch'ne Fabel glaubt Ihr auf's  
neu'?

### *M 3.2. Szenentext 2 (zu Spieleinheit 3)*

#### **Nr. 2 - Terzett**

ALFONSO

Die gerühmte Weibertreue  
Gleicht dem Phönix aus Arabien,  
Jeder weiss davon zu schwatzen;  
Doch wo er ist? Das weiss man nicht.

FERRANDO

Meine Braut ist solch ein Phönix!

GUGLIELMO

Meine Braut ist solch ein Phönix!

FERRANDO

Dorabella!

GUGLIELMO

Fiordiligi!

ALFONSO

Also zwei sogar auf einmal?  
Welche kühne Phantasie!  
Die gerühmte Weibertreue usw.

#### **Rezitativ**

FERRANDO

Das sind Dummheiten von Philosophen!

GUGLIELMO

Und Albernheiten des Alters.

ALFONSO

Sehr verbunden! Nun hört, doch ohne in Wut zu geraten. Welche Beweise habt Ihr von der Beständigkeit der hochbelobten Schönen? Was gibt Euch diese Sicherheit, dass sie auch niemals wanken werden?

FERRANDO

Lange Vertrautheit!

GUGLIELMO

Edle Erziehung!

FERRANDO

Erhabene Gesinnung!

GUGLIELMO

Weibliche Sittsamkeit!

FERRANDO

Unbestechlichkeit!

GUGLIELMO

Charakterfestigkeit!

FERRANDO

Versprechen!

GUGLIELMO

Gelübde!

FERRANDO

Heilige Eide -

ALFONSO

- und Tränen und Küsse, auch Seufzer, Ohnmachten - o geht, Ihr macht mich lachen.

FERRANDO

Zum Teufel! Hört endlich auf zu lachen!

ALFONSO

Nur ruhig! Und wenn ich's Euch mit Händen greifen lasse, dass sie wie alle andren sind?

GUGLIELMO

Das kann nicht sein!

FERRANDO

Niemals!

ALFONSO

So wetten wir!

FERRANDO

Wir wetten.

ALFONSO

Hundert Zechinen?

GUGLIELMO

Und tausend, wenn Ihr wollt!

ALFONSO

Auf Wort?

FERRANDO UND GUGLIELMO

Auf Ehrenwort!

ALFONSO

Doch schwört mir, durch kein Wort, kein Zeichen

an Eure Vielgetreuen unseren Plan zu verraten.

FERRANDO  
Wir schwören's!

ALFONSO  
Als Soldaten von Ehre?

GUGLIELMO  
Als Soldaten von Ehre!

ALFONSO  
Auch alles zu tun, was ich von Euch verlange?

FERRANDO  
Alles!

GUGLIELMO  
Ja, alles!

ALFONSO  
Bravissimo!

FERRANDO UND GUGLIELMO  
Bravissimo! Signor Don Alfonsetto!

FERRANDO  
Auf Eure Kosten werden wir zuletzt tüchtig lachen!

GUGLIELMO  
zu Ferrando  
Und wie verwenden wir die hundert Zechinen?

### *M 3.4. Szenentext 3 (zu Spieleinheit 3)*

#### **Nr. 3 - Terzett**

FERRANDO  
Eine schöne Serenade  
Will ich meiner Liebsten bringen.

GUGLIELMO  
Ich, zu Ehren meiner Schönen  
Geb' ein glänzend' Freudenmahl.

ALFONSO  
Werd' ich auch mit eingeladen?

FERRANDO UND GUGLIELMO  
Ja, Signor, Ihr seid dabei.

ALLE DREI  
Und mit vollem Gläserklänge  
Feiern wir den Liebesgott!

Sie gehen ab

**M 3.3. Arbeitsblätter (zur Spieleinheit 3)**

Drücke mit einer Haltung aus, wie **Don Alfonso** aus der Szene geht.

Vervollständige den folgenden Satz!

Alfonso sagt: „ich bin..... [Emotion]

und ich wette, weil .....  
.....“.

Drücke mit einer Haltung aus, wie **Ferrando** aus der Szene geht.

Vervollständige den folgenden Satz!

Ferrando sagt: „ich bin..... [Emotion]

und ich wette, weil .....  
.....“.

Drücke mit einer Haltung aus, wie **Guglielmo** aus der Szene geht.

Vervollständige den folgenden Satz!

Guglielmo sagt: „ich bin..... [Emotion]

und ich wette, weil .....  
.....“.

## M 4.1 a. „Addio“ - Szenentext

### Nr. 9 Quintett

Fiordiligi: Schwöre, mein Geliebter, dass du mir jeden Tag schreibst!  
Dorabella: Schreib mir zweimal, wenn du kannst.  
Ferrando: Du kannst sicher sein, meine Liebe.  
Guglielmo: Zweifle nicht, mein Schatz.  
Don Alfonso (*für sich*): Ich platze gleich vor Lachen  
Fiordiligi: Sei mir treu ganz allein  
Dorabella: Bleib mir treu  
Dorabella, Fiordiligi, Ferrando, Guglielmo:  
Addio!  
Mir zerspringt das Herz, mein schöner Schatz! Addio! Addio! Addio!

Während der Chor wiederholt wird, gehen Ferrando und Guglielmo an Bord des Bootes, das sich sodann entfernt.

## M 4.1b. „Addio“ - einen Abschied improvisieren

Da Despina im Quintett nicht mitwirkt, übernimmt sie die Koordination der Szene.

### Vorbereitung:

#### 1. Durchgang

Entscheidet, **wo** der Abschied stattfindet!

Improvisiert die Szene zunächst zur Musik und singt dabei das „Addio“!

#### 2. Durchgang

**Wie** stehen die Figuren zu Beginn der Szene und wo stehen sie zum Schluss?

Spielt die Szene zur Musik erneut und singt dabei das „Addio“!

#### 3. Durchgang

Dorabella, Fiordiligi, Guglielmo und Ferrando: Vervollständigt den Satz aus dem Libretto  
*Mir zerspringt das Herz, mein schöner Schatz, weil ...*

Don Alfonso: lerne deinen Satz *Ich platze gleich vor Lachen.*

### Szenische Improvisation:

Spielt nun eine Abschiedsszene, in die Ihr Eure Sätze möglichst singend einbaut.

*M 4.2. Begleitfigur zu Nr. 9 Quintett*

1. Stimme

2. Stimme

3. Stimme

4. Stimme

5. Stimme

The musical score consists of five staves, each labeled '1. Stimme' through '5. Stimme'. The key signature is one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The first three staves (1, 2, and 3) feature complex rhythmic patterns with many beamed notes and repeat signs. The fourth staff (4. Stimme) is mostly empty, with a few notes and rests. The fifth staff (5. Stimme) is in bass clef and features a rhythmic pattern of eighth and quarter notes.



## Sextett - Rhythmus - Improvisation (schwere Version)

**Fig. & Dor**  
 Nein nicht län- ger kann ich's tra- gen sol- che Din- ge uns zu sa- gen! Nein, nicht

**Fer. & Gug.**  
 Die - ses Zür- - nen, und die - ses To- ben  
 das ist Tre - u - e die - ses To- ben  
 das ist nicht Sch - ei - n

**Don Alfonso**  
 Die- ses Zür- nen, die- ses To - ben  
 ist nicht Treu - e ist nur Schei - n

**Despina**  
 Die - ses Zü - m - en, die - ses To- ben ist nicht  
 Tre - u - e ist nur Schei - - n! Die - ses

### ***M 6.1. Arie Nr. 19 „Despina“***

#### **Despina:**

Eine Frau von fünfzehn Jahren muss sich in allem auskennen,  
wo der Teufel seinen Schwanz hat, (1) was gut ist und was schlecht ist.  
Sie muss die kleinen Tricks kennen, mit denen man die Männer verliebt macht:  
Falsches Lachen, falsche Tränen, das Erfinden guter Ausreden.  
Sie muss zur gleichen Zeit hundert Männer ihr Ohr leihen  
und mit ihren Augen tausend ansprechen;  
allen muss sie Hoffnung machen, den Schönen wie den Hässlichen;  
sie muss es verstehen, sich zu verbergen, ohne verlegen zu werden, und zu lügen ohne rot zu werden;  
und wie eine Königin von ihrem hohen Thron  
muss sie sich mit „ich kann“ und „ich will“ Gehorsam verschaffen.  
...

### ***M 6.2. Rezitativtext (Ausschnitt aus 2. Akt 2. Szene)***

Fiordiligi: Schwester, was meinst Du?  
Dorabella: Ich bin verblüfft über den teuflischen Verstand des Mädchens.  
Fiordiligi: Aber glaub mir, sie ist eine Verrückte. Glaubst du, dass es an uns ist, ihren Ratschlägen zu folgen?  
Dorabella: O sicher, wenn du die Sache von der leichten Seite nimmst.  
Fiordiligi: Im Gegenteil, ich nehme sie von ihrer richtigen. Hältst du es nicht für ein Verbrechen, wenn zwei junge Bräute solche Dinge tun?  
Dorabella: Sie sagt, es ist nichts Schlimmes dabei.  
Fiordiligi: Es ist schlimm genug, wenn man über uns redet.  
...

### ***M 6.3. Duett Nr. 20 (Dorabella und Fiordiligi)***

Dorabella: Ich nehme den Braunen, der mir etwas amüsanter erscheint.  
Fiordiligi: Und ich will derweil mit dem Blondem ein wenig lachen und Spaß haben.  
Dorabella: Mit Scherzen werde ich auf seine süßen Worte antworten.  
Fiordiligi: Mit Seufzen werde ich die Seufzer des anderen imitieren.  
Dorabella: Er wird mir sagen: „Meine Liebe, ich sterbe!“  
Fiordiligi: Er wird mir sagen: „Mein bester Schatz!“  
Fiordiligi, Dorabella: Und welche Freude, welcher Spaß wird das dann für mich sein!

## M 7.1. Arbeitsblatt zur Vorbereitung einer improvisierten Szene

### Die Situation:

Nachdem Dorabella und Fiordiligi gemeinsam die beiden verkleideten Männer zurückgewiesen haben, überzeugt Despina die beiden, sich nochmals mit Guglielmo und Ferrando zu treffen. Diesmal einzeln.

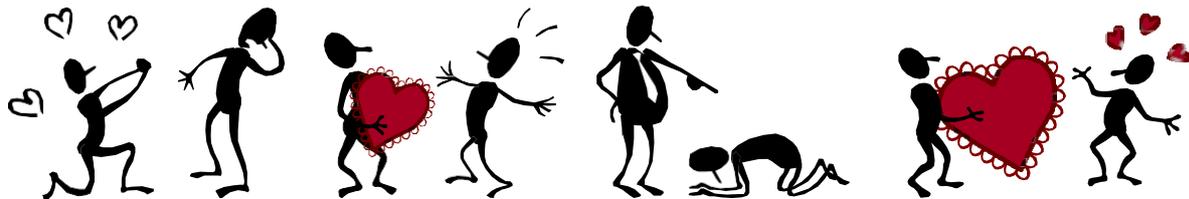
Dorabella entscheidet sich für Guglielmo, Fiordiligi entscheidet sich für Ferrando.

### Eure Aufgabe:

Improvisiert zu dritt eine Szene, in der die „Fremden“ das Herz einer der jungen Dame gewinnen wollen:

- Dorabella mit Guglielmo, die beiden werden heimlich von Don Alfonso beobachtet.
- Fiordiligi mit Ferrando, die beiden werden heimlich von Despina beobachtet.

**Für die Präsentation:** Das Ende soll eine Überraschung für Ferrando und Guglielmo werden. Deswegen ziehen Dorabella und Fiordiligi eine Ereigniskarte (Material M 7.4.), auf der der Ausgang der Szene festgelegt ist.



### Vorgehen

Überlegt gemeinsam, wo die Szene spielen soll:

Zum Beispiel: am Meer, im Garten, in einem Zimmer ... Baut den Raum auf und deutet seine Züge mit Requisiten an. (Wo ist der Strand, wo das Meer? Oder Wo steht eine Gartenbank, wo eine Hecke? oder Wie groß ist das Zimmer, wo stehen Sessel??)

Despina oder Don Alfonso suchen sich einen Beobachtungsposten.

### Improvisiert die Szene

Spielt die erste Minute der Szene, Dorabella/ Fiordiligi sind z.B.

- zunächst vorsichtig oder
- zunächst sehr zugänglich
- zunächst abweisend
- ...

bis zum entscheidenden Augenblick in dem Dorabella/ Fiordiligi ja oder nein sagen ... diese Entscheidung treffen die beiden jeweils erst bei der Präsentation, indem sie eine Ereigniskarte ziehen, auf dem der Ausgang der Szene festgelegt ist.

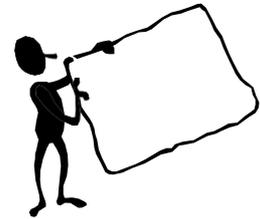
Legt ein Ausgangsstandbild fest, damit ihr gleich alle gleichzeitig proben könnt.

## **M 7.2. Tagebuchaufzeichnungen (als Antwort auf Fragen)**

### **Dorabellas Tagebuchaufzeichnung vor dem Treffen**

Dorabella, Du hast Dich entschlossen Dich mit dem braunhaarigen Albaner zu treffen.  
Mit Deiner Schwester hast Du beschlossen Dir einen Spaß zu erlauben.

Wie wird das Treffen ablaufen?



Wie willst Du das Treffen beenden, damit Du Ferrando treu bleiben kannst?

### **Dorabellas Tagebuchaufzeichnungen nach dem Treffen**

Du hast eben den Fremden alleine getroffen.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

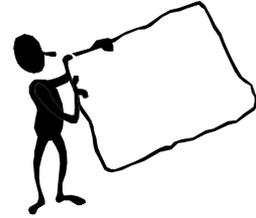
Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

Was wird sich jetzt verändern?

### **Fiordiligi Tagebuchaufzeichnungen vor dem Treffen**

Fiordiligi, Du hast Dich entschlossen, Dich mit dem blonden Albaner zu treffen.  
Mit Deiner Schwester hast Du beschlossen Dir einen Spaß zu erlauben.

Wie wird das Treffen ablaufen?



Wie willst Du das Treffen beenden, damit Du Guglielmo treu bleiben kannst?

### **Tagebuchaufzeichnung nach dem Treffen**

Du hast eben den Fremden alleine getroffen.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

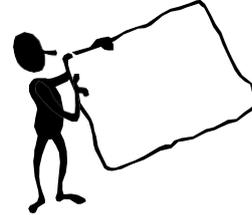
Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

Was wird sich jetzt verändern?

### **Ferrandos Tagebuchaufzeichnung vor dem Treffen**

Ferrando, Dir ist es gelungen, dich nochmals mit Fiordiligi zu verabreden.

Wie wird das Treffen ablaufen?



Was hoffst Du? Was befürchtest Du?

### **Ferrandos Tagebuchaufzeichnung nach dem Treffen**

Du hast eben Fiordiligi alleine getroffen.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

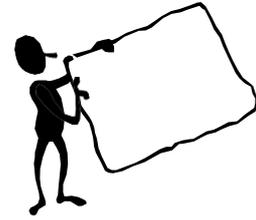
Was wird sich jetzt verändern?

### **Guglielmos Tagebuchaufzeichnung vor dem Treffen (Guglielmo)**

Guglielmo, Dir ist es gelungen, dich nochmals mit Dorabella zu verabreden.

Wie wird das Treffen ablaufen?

Was hoffst Du? Was befürchtest Du?



### **Guglielmos Tagebuchaufzeichnung nach dem Treffen**

Du hast eben Dorabella alleine getroffen.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

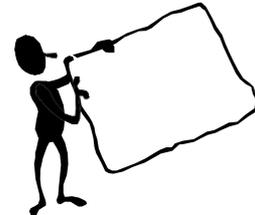
Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

Was wird sich jetzt verändern?

### **Don Alfonsos Tagebuchaufzeichnung vor dem Treffen**

Du hast mitbekommen, dass sich Fiordiligi & Ferrando/ Dorabella & Guglielmo nun alleine treffen wollen.

Wie wird das Treffen ablaufen?



Was hoffst Du? Was befürchtest Du?

### **Don Alfonsos Tagebuchaufzeichnung nach dem Treffen**

Du hast eben beobachtet, wie sich Fiordiligi & Ferrando/ Dorabella & Guglielmo alleine getroffen haben.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

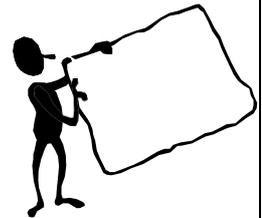
Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

Was wird sich jetzt verändern?

### **Despinas Tagebuchaufzeichnung vor dem Treffen**

Du hast mitbekommen, dass sich Fiordiligi & Ferrando/ Dorabella & Guglielmo nun alleine treffen wollen.

Wie wird das Treffen ablaufen?



Was hoffst Du? Was befürchtest Du?

### **Despinas Tagebuchaufzeichnung nach dem Treffen**

Du hast eben beobachtet, wie sich Fiordiligi & Ferrando/ Dorabella & Guglielmo alleine getroffen haben.

Was ist passiert? Das was du gewünscht oder was du befürchtet hast?

Wie geht es dir damit? Bist du mit dem Ausgang der Szene zufrieden?

Was wird sich jetzt verändern?

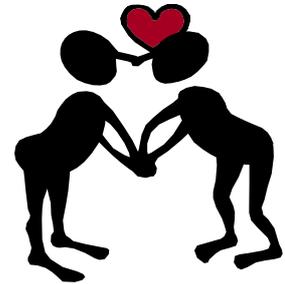
### *M 7.3. Beobachtungsbogen zu den Rezitativ-Improvisationen*

Ausgang der Szene	Reaktion von ...	Vermutliche Konsequenz für den weiteren Verlauf ...
1 a) Dorabella – Guglielmo	Guglielmo	Konsequenz
1 b) Fiordiligi – Ferrando	Ferrando	Konsequenz
2 a) Dorabella – Guglielmo	Guglielmo	Konsequenz
1b) Fiordiligi – Ferrando	Ferrando	Konsequenz
3 a) Dorabella – Guglielmo	Guglielmo	Konsequenz
3 b) Fiordiligi – Ferrando	Ferrando	Konsequenz
4 a) Dorabella – Guglielmo	Guglielmo	Konsequenz
4b) Fiordiligi – Ferrando	Ferrando	Konsequenz
5a) Dorabella – Guglielmo	Guglielmo	Konsequenz
5 b) Fiordiligi – Ferrando	Ferrando	Konsequenz

*M 7.4. Ereigniskarten für Dorabella und Fiordiligi*

Du kannst den schmeichelhaften Komplimenten und Liebeserklärungen **nicht widerstehen**.

Du vergisst Deinen Verlobten und lässt Dich in die Arme des Dich leidenschaftlich umfangenden Albaners fallen.



Du kannst den Komplimenten und Liebeserklärungen, die dir schmeicheln, **widerstehen**.

Du bleibst Deinem Verlobten im Herzen treu und weist den Dich leidenschaftlich umwerbenden Albaner ab.



*M 7.5. Rezitativ-Begleitung*

**Bearbeitung des Rezitativs vor N. 23**

A musical score for a recitative accompaniment. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a series of single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

**Möglicher Beginn**

A musical score for a possible beginning. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a series of single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

A musical score for a second system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a series of single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

A musical score for a third system. It consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a series of chords, while the bass staff contains a series of single notes. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4.

## ***M 7.6. Musikwissenschaftliche Texte zum Finale***

### **Das Drama beginnt, nachdem der Vorhang gefallen ist**

Lorenzo da Pontes Textbuch zu *Così fan tutte* ist unzählige Male »unmoralisch« genannt worden. Es liegt uns ganz fern, es von diesem Vorwurf zu reinigen. Ganz im Gegenteil: es ist ein unmoralisches Libretto! Allerdings in einem anderen Sinne, als die Kritiker des 19. Jahrhunderts es gesehen haben. Es ist sogar noch mehr: es ist ein dämonisches, ein teuflisches Textbuch. Wie verlockend für einen Dramatiker unserer Zeit, eine Fortsetzung von *Così fan tutte* zu schreiben! Es würde ein grausames Drama, eine Tragödie der Zerfleischung und Selbstzerfleischung, so ganz im Sinne heutiger Dramatik.

Wir erkennen, daß das »happy end«, das da Ponte und Mozart ihrer Komödie gaben, das »lieto fine« hier reiner Hohn oder lächerliche Utopie ist. Wir erkennen aber auch, daß da Pontes Textbuch nicht einfach ein »schlechtes Libretto« ist, sondern ein zynisches, gemeines, doppel-, ja vielbödiges, sarkastisches, parodistisches, hinterhältiges Stück, bei dem man sich sogar fragen müßte, ob es nicht in gewissem Sinne als »Meisterwerk« betitelt werden könnte. Kein Dramatiker des 20. Jahrhunderts, dem es gefällt, seelische Abgründe aufzureißen, könnte es grausamer erfunden haben.

... Das eigentliche Drama dieses Stoffes steht nur zum kleinsten Teil im Stück selbst. Es beginnt nach dem letzten Fallen des Vorhangs. Es wird sich nach der grotesken »Versöhnung« und der noch viel absurderen »Verzeihung«, die »edle«, »großmütige« Männer den armen gefallenen Frauen gewähren, in voller Bitterkeit ausleben müssen -, denn wir haben es ja, nach da Pontes und Mozarts Wunsch und Willen nicht mit abstrakten Figuren, nicht mit Symbolen, sondern mit Menschen aus Fleisch und Blut, aus Gefühlen und Leidenschaften zu tun - und wahrscheinlich nicht einmal mit besonders großartigen, überlegenen, weisen, übernatürlichen.

Beim Fallen des Vorhangs von *Così fan tutte* steigen riesengroße Fragezeichen auf. In allen vier Personen des Liebesspiels, sind untilgbare Zweifel erwacht, welcher der Partner nun der richtige sei: jener, der es vor dem Spiel war oder der es im Spiel wurde? Sicher viel eher der letztere, denn er konnte ja das Bild des ersteren verdrängen. Aber das »happy end« gibt jeder Person den ursprünglichen Partner zurück. Wie viele schwere Stunden stehen den Beteiligten bevor, wenn die Zweifel immer wieder auftauchen und durch keine Vernunft, noch gar Gefühlsgründe zum Schweigen zu bringen sein werden! In den künftigen Ehen wird es keine gespannte Situation mehr geben können, in der den Männern der Vorwurf der Untreue nicht sehr locker auf den Lippen sitzen müßte: »Erinnere dich nur...!« Ein Druckmittel, wie eine »herrschende Klasse« - hier die Männerwelt - es sich nicht besser wünschen kann. Von einem Vorwurf der Frauen gegen die Männer ist natürlich keine Rede: die gibt es anscheinend in der Welt des Rokokos noch nicht. Die werden ihre Anklagen nur in Gedanken formulieren, nie aussprechen dürfen: »Du hast meiner Schwester eine so perfekte Liebesgeschichte vorgespielt, daß ich nun an Deine Liebe nicht mehr glauben kann ... « Haben sie recht? Die moderne Dramatik liebt es, ihre Theaterstücke ohne entscheidenden Ausgang zu Ende zu führen. Auch *Così fan tutte* müßte so schließen. Ohne »happy end«, ohne Schlußgesang in strahlendem C-Dur, ohne aufgesetzte Versöhnung und Hochzeitsmahl und Vergebung und allem, was da auf der Bühne zu sehen sein mag. Es sollte schließen, wenn die Liebhaber wieder in ursprünglicher Gestalt zurückkommen. Ratlosigkeit, tiefste Beklemmung, vielleicht ein wenig Scham allerseits. Vorhang. Den Rest denkt jeder Beschauer, während er das Theater verläßt - und später. Quelle: Pahlen 1983/2003, S. 12-14.

## **Unglaubliche Versöhnung**

... den existentiellen Angelpunkt von *Così fan tutte*: fatal und bitter, um nicht zu sagen tragisch, mutet er an. Eine solche Interpretation fordert natürlich die gewohnte heraus: daß *Così fan tutte* ein frivoles Spiel sei, die Opera Buffa par excellence und nichts anderes; der Beweis dafür sei, daß Mozart am Ende voll das Spiel der obligaten Versöhnung mitspiele, damit perfekt die Gattungskonventionen bestätige.

Man braucht nicht die Tatsache der finalen Versöhnung zu leugnen, um sich doch über das Seltsame dieses »happy end« Rechenschaft abzulegen und um sich sogar zu fragen, ob die dargestellte Versöhnung überhaupt authentisch und glaubwürdig sei.

Wenn Mozarts Musik nicht anklagt, nicht urteilt - und ich höre nicht, wo sie es täte -, wenn sie nicht banal und zynisch mit Menschen spielt, wenn sie nicht die Würde des Einen durch die des Anderen ersetzt, sondern wenn sie vielmehr vom Lernen aus existentiellen Prüfungen handelt und zeigt (beweist), daß Liebe und Treue nur auf der Grundlage von so schwierigen wie schmerzlichen Aneignungsprozessen lebbar sind, dann kann dieses Werk nicht die reine Komödie sein, nicht das simple frivole Divertissement.

Ob die Versöhnung am Schluss glaubwürdig ist, kann letztlich nur bejaht werden, wenn sichergestellt werden kann, daß ein radikaler Erkenntnisprozeß, bei allen Partnern, stattgefunden hat, ein Desillusionierungsprozeß letztlich, denn eine erste Lebensebene - die Ebene der Jugend und einer sicher noch oberflächlichen Lebenserfahrung - sieht sich von Grund auf umgekrempelt; kraft dieser Desillusionierung, als Bewußtwerdung eben einer schmerzlichen Seelenverwandlung, ertastet sie eine neue existentielle Grundlage, die mit der nun erst initiierten Befähigung zum Leben der eigenen, wahren Identität auch den wirklichen Respekt der andersartigen des Partners einschließt.

Quelle: Schalz 1991, S. 341-342.

## **Eine Oper der Aufklärung**

Das Ende der Oper zeigt also einen »materialen« Begriff von Aufklärung, denn Aufklärung ist hier nicht mehr Idee, sondern Zustand und Realität im Bühnengeschehen geworden. Don Alfonsos Aufklärung ist nicht Theorie geblieben, sondern ist wirksam geworden; die Liebespaare und auch Despina sehen sich schließlich in jeder Hinsicht enttäuscht, ihrer idealistischen Träume beraubt und schlicht auf den Boden der Tatsachen gestellt. Es bleibt festzuhalten, dass mit Don Alfonso, dem alten, ergrauten Philosophen, ein höchst genaues Abbild der Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts gezeichnet wird.

Jeder gegen jeden, so scheint am Ende das Ergebnis der Wette auszusehen, denn dass die Beziehung der beiden Paare nach der Erfahrung gegenseitigen (!) Betrugs, des Lügens und des Hintergehens, noch einmal so wird, wie sie war, das ist kaum glaublich. Zwar wird es in der Oper nicht ausdrücklich thematisiert, aber eine weitere Folge der Verführung des jeweiligen Partners kann aller Logik und Erfahrung nach nur eine Distanzierung der beiden Schwestern und der beiden Freunde zur Folge haben. So scheint durch die von Don Alfonso inszenierte Treueprobe jede vorherige Bindung zerstört: Weder Freundschaft noch Verwandtschaft und Solidarität können unter dieser Bedingung Stabilität garantieren. Die vorherige gesellschaftli-

che Ordnung existiert am Schluss nicht mehr. Der stoisch-melancholische Schlussvers bestätigt die Fragwürdigkeit eines *Lieto fine*. Das ‚Arkadien‘ ihres vorherigen Daseins ist für die beiden Paare unwiederbringlich verloren.

Die zentrale Figur in *Così fan tutte* ist zweifelsohne Don Alfonso; er ist derjenige, der das gesamte Geschehen initiiert und leitet, er ist der Einzige, der die Zusammenhänge kennt und durchschaut, er ist es, der die Handlung bestimmt und der alle Fäden zieht, er ist der Lehrmeister in der »scuola degli amanti«. Don Alfonso allein ist der eigentlich Aktive: Die beiden Frauen sind völlig ahnungslose Opfer einer Wette unter Männern, die nicht nur als Experiment angelegt ist, sondern in ihren von Don Alfonso manipulierten Bedingungen durchaus die Eigenschaften einer Intrige hat; die beiden Liebhaber verzichten gleich zu Beginn auf ihre Handlungsfreiheit und -kompetenz, indem sie sich verpflichten, ausschließlich Don Alfonsos Anweisungen zu folgen - eine Absprache, die die beiden Männer auch dann noch einhalten, als die fatalen Folgen für sie bereits absehbar werden. Diese Vereinbarung, von den beiden mit soldatischer Konsequenz befolgt, lässt die Liebhaber wie passive Marionetten erscheinen. Auch Despina schließlich handelt nicht aus Eigeninitiative und wird auch nicht in die Intrige eingeweiht, dafür aber als Handlangerin zu deren Gelingen benutzt. Allerdings steht Despina als Charakter und von der Anlage der Rolle her Don Alfonso am nächsten. Nicht die zwei Liebespaare, sondern Don Alfonso beherrscht das Geschehen und steht somit im eigentlichen Mittelpunkt, ein Faktum, das durch die am Schluss der Oper angesprochene Schuldfrage bestätigt wird: Nicht gegen die Frauen werden Vorwürfe erhoben, sondern einzig und ausschließlich gegen Don Alfonso: »Ecco là il barbaro che c'ingannò« (»Dort ist der Grausame, der uns betrog«) heißt es in der letzten Szene von seiten Dorabellas und Fiordiligis.' Don Alfonso erklärt darauf: »V'ingannai, ma fu l'inganno / Disinganno ai vostri amanti, / Che più saggi omai saranno.« (»Euch habe ich getäuscht, aber diese Täuschung/ war eine Enttäuschung für eure Liebhaber. /Jetzt sind sie wohl klüger«). Das Wort »Enttäuschung« ist hier ganz wörtlich und im eigentlichen Sinn zu verstehen, und der Akt des »Ent-Täuschens«, den Don Alfonso initiierte und durchführte, ist nichts anderes als ein Akt der Aufklärung mit dem Ziel der Erkenntniserweiterung. Wozu diese hinzugewonnene Erkenntnis dient und wo sie letztlich hinführt, bleibt offen. Nicht nur die beiden Liebhaber sind am Ende »klüger«, wie Don Alfonso sich ausdrückt, auch die beiden Schwestern erkennen nun das Geschehen wie auch Despina, die sich ebenfalls als zuvor Getäuschte erkennen muss: Allen werden am Schluss die Augen geöffnet. Doch die Erkenntnis ist kein triumphales Aha-Erlebnis und verheißt alles andere als einen Glücksgewinn, sondern präsentiert sich als radikale Desillusionierung, die dem vermeintlichen Happy End einen traurig-bitteren Beigeschmack verleiht.

Don Alfonso wusste um diesen tragischen, weil glücklosen Ausgang bereits am Anfang, er kennt sein Metier, die Aufklärung, und er weiß um die Folgen. Auf diese Weise repräsentiert Don Alfonso exakt die alt gewordene Aufklärung am Ende des 18. Jahrhunderts: Traurig gewordene Aufklärung - als deren Verkörperung schafft die Figur Alfonsos einen Gegenwartsbezug von geradezu unheimlicher Präzision.

Quelle: Natošević 2003, S. 77-78.

## Hip H'Opera - Così fan tutti

*Der folgende „Abschlussbericht“ von Markus Kosuch ist die „offizielle“ Gesamtdarstellung des Projekts „Hip H'Opera - Così fan tutti“. Adressat dieses Berichts waren primär die „PwC-Stiftung Jugend – Bildung – Kultur“, aber auch die übrigen Sponsoren und Förderer: der Hauptstadtkulturfonds Berlin, die Landesvereinigung Kulturelle Bildung in Baden-Württemberg, die TanzTangente Berlin, der Förderkreis Freunde der Komischen Oper Berlin e.V. sowie Adidas (für die Ausstattung der Youth Crew).*



### Einleitung

Der vorliegende Bericht dokumentiert das cross-culture Jugend-Musiktheaterprojekt Hip H'Opera – Così fan tutti. Begonnen hat dieses Projekt im Oktober 2004 und wurde mit drei ausverkauften Vorstellungen Hip H'Opera – Così fan tutti an der Komischen Oper Berlin am 6. April 2006 abgeschlossen.

Im Hip H'Opera cross-culture Projekt in Berlin waren 40 Jugendliche aus unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Kontexten in der Youth Crew beteiligt. Darüber hinaus wirkten über 30 hochbegabte Jugendliche des Carl Philipp Emanuel Bach Musikgymnasiums Berlin als Musiker mit einem 19 jährigen DJ im Orchester zusammen. Sie präsentierten die Musik live während der Aufführungen.

Drei Rapper und drei Opernsänger waren als Solisten engagiert und sangen, performten und rappten das Da Ponte Libretto auf Deutsch.

Das musikalische Team, das Mozarts Musik und Da Pontes Libretto bearbeitete, bestand aus Künstlern, die zum einen Teil in der Klassik und zum anderen Teil im HipHop ihre Wurzeln hatten.

Parallel zur Musiktheaterproduktion fanden 31 musiktheaterpädagogische Workshops basierend auf dem Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater für insgesamt über 800 Jugendliche statt.

Die ausverkauften Vorstellungen wurden von über 4000 zumeist jugendlichen Zuschauern besucht.

Über das Projekt gibt es umfangreiche Presse-, Radio- und Fernseh-Berichte. Darüber hinaus gibt es eine einstündige Dokumentation, die im Auftrag von 3sat von der Produktionsgesellschaft Finkernagel&Lück realisiert wurde und am 22. Juli 2006 um 21.45 h erstmals auf 3sat ausgestrahlt wurde.

Für die Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung war dieses Projekt ein hervorragendes Beispiel für die Kooperation von Institutionen der sogenannten „Hochkultur“ mit Institutionen der außerschulischen kulturellen Jugendbildung. Das Projekt hat Modellcharakter und bietet Anregungen für weitere Projekte in anderen Bundesländern und in Europa. Das Konzept *Hip H'Opera* ist an anderen Opernhäusern und Theatern umsetzbar.

Kooperationspartner im Hip H'Opera Projekt waren:

- Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Baden-Württemberg
- Tanztangente Berlin – Casting und künstlerisch-pädagogische Arbeit mit der Youth Crew
- UdK Berlin, Abteilung Theaterpädagogik – musiktheaterpädagogische Workshops mit Schulen und Jugendgruppen.
- Das Musik-Gymnasium Carl-Phillip-Emanuel Bach – Jugendorchester
- Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM)

## Zusammenfassung in Schlagworten

- Hip H'Opera ist wenn ...
- ... Welten aufeinanderprallen, die normalerweise nichts miteinander zu tun haben.
- ... beteiligte Jugendliche das erste Mal in ihrem Leben in der Oper sind und sich ärgern, dass ihnen diese Kunstform von Eltern und Lehrern bislang vorenthalten wurde.
- ... Opernsänger die Rapper um ihren Groove bewundern.
- ... Rapper über den Klang einer Opernstimme sprachlos sind.
- ... sich angesehene Opernprofis auf ein Jugendorchester einlassen.
- ... der Beatproduzent und der klassische Komponist gemeinsam mit einem Laptop Sounds produzieren, für die man früher eine ganze Band gebraucht hätte.
- ... Paul im Probenraum Unter den Linden ein riesiges Graffiti sprayt, deswegen die bis dato unbekannte Grafik-Design-Studentin Paulina hereinspaziert und seitdem bei Hip H'Opera mitarbeitet (*Foto Seite 12*).
- ... das Produktionsteam in langen Sitzungen *Così fan tutte* von 4 Stunden auf knapp 2 Stunden kürzt.
- ... Mustafa im Ramadan fastet und trotzdem zum Youth-Crew-Training kommt.
- ... ein Jugendorchester im DJ einen professionellen Instrumentalisten erkennt.

- ... jugendliche Unperfektheit auf eine Opernbühne darf und viel Unterstützung durch professionelle Mitarbeiter bekommt.
- ... Kirill Petrenko wegen seiner Liebe zur Musik von den Jugendlichen bewundert wird.
- ... ausländische Jugendliche in Kirill Petrenko ein Vorbild sehen, weil auch er Ausländer ist.
- ... Sponsoren gefunden werden.
- ... Mozarts Militärsong Magenschmerzen bereitet, weil einige Jugendliche vor dem Krieg auf dem Balkan geflohen sind.
- ... zwei professionelle Filme über die Projektarbeit gedreht werden.
- ... sich Jugendliche von Opernmusik anrühren lassen.
- ... ein Jugendlicher wegen der Teilnahme am Projekt von seinen Eltern rausgeschmissen wurde.
- ... Journalisten wiederkommen, auch wenn sie ihren Artikel längst geschrieben haben.
- ... Menschentrauben vor den Schaufenstern des Probenraumes Unter den Linden stehen und sich spannende Gespräche über Oper entwickeln.
- ... sich Peter Konwitschny viel Zeit nimmt, um mit den Jugendlichen der Youth Crew zu sprechen.



## 1. Teil: Projektbeschreibung und Ziel

### **Folgender Text zitiert die Projektbeschreibung und die Projektziele aus dem Antrag:**

*„Mit diesem Hip H'Opera Projekt wird eine neue Dimension von europäischer Jugendkulturarbeit eröffnet: cross culture über Länder- und Genre-Grenzen hinweg! Es ist eine Verbindung von Musiktheaterproduktion und Jugendprojekt. Hip Hop Kultur und Oper - Rap mit Rezitativen, Arien mit Hip Hop Songs - werden verschmolzen. Eine neue Version von W. A. Mozart's Cosi fan tutte wird produziert mit dem Titel „Così fan tutti - Der Treuetest oder Gefühlsexperimente“. Es wirken dabei auf der Bühne ein live DJ mit einem Jugend-Kammerorchester, Rapper und Opernsänger und ein "Greek Chorus" aus Jugendlichen zusammen. An der Produktion sind Jugendliche und junge Künstler aus Deutschland, Lettland, Finnland und England gleichermaßen beteiligt.*

*Es wird eine professionelle Rumpf-Produktion auf der Basis der Oper Cosi fan tutte (W.A. Mozart) mit jungen Künstlern aus den vier Ländern entwickelt. In „Così fan tutti“ werden „Leerstellen“ vorhanden sein, die von einem „Greek Chorus“ gefüllt werden. Dieser „Greek Chorus“ besteht aus Jugendlichen (in Deutschland werden es Berliner Jugendliche sein), die sich sowohl aus der HipHop als auch der klassischen Musik- und Tanzszene kommen. Die "Leerstellen" in der Produktion geben den Jugendlichen an den jeweiligen Aufführungsorten (Berlin, Riga, Helsinki, Glyndebourne) Raum und eine Stimme in der Produktion selbst. Die beteiligten Jugendlichen werden das Bühnengeschehen musikalisch und szenisch erklären, karikieren, kommentieren, befragen und reflektieren und so zum zentralen Bestandteil der Produktion werden. Im Gegensatz zur englischsprachigen Rumpfproduktion wird der "Greek Chorus" in der jeweiligen Landessprache singen.*

*Im Hip H'Opera Projekt COSI FAN TUTTI sind Jugendliche aus 4 Nationen, 4 Opernhäuser, Opernsänger, Hip Hopper, 4 Jugend-Kammerorchester aus 4 Ländern und Graffiti-Künstler an einem Projekt beteiligt.*

*Die produktionsbegleitenden Jugendprojekte und Lehrerworkshops in Berlin, Riga, Helsinki und Glyndebourne sind integraler Bestandteil von Hip H'Opera - COSI FAN TUTTI. Gearbeitet wird dabei mit dem Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater (nach ISIM) einem erfahrungsbezogenen musiktheaterpädagogischen Konzept, das bereits in Deutschland, Finnland und Großbritannien sehr erfolgreich erprobt ist. Darüber hinaus bieten die beteiligten Künstler Workshops an, in denen sich Jugendliche mit dem Thema "Treuetest und Gefühlsexperimente" in Form von Tanz (Breakdance und Ballett), Musik (HipHop und Oper), Bühne (Graffiti und Bühnenbild) und Theater kreativ erproben und artikulieren können.*

*An dem Projekt beteiligen sich Glyndebourne, die Finnische National Oper und die Komische Oper in Berlin, sowie HipHop Festivals und das europäische Netzwerk RESEO.*

## 2. Teil: Die Projektvorbereitung

Wie im Zwischenbericht von August 2005 bereits dokumentiert, konnte bis August 2005 die Projektvorbereitung in der Form realisiert werden, wie es die Kooperationspartner vorgesehen hatten.

- Der Koproduktionsvertrag zwischen der Komischen Oper Berlin, der Finnischen National Oper in Helsinki und der Glyndebourne production limited Großbritannien wurde geschlossen.
- Das Creative Team wurde zusammengestellt, das mit der Re-Komposition (Dramaturgie, Libretto, musikalisches Arrangement) beauftragt wurde.
- Die lokalen Education-Projekte wurden konzipiert, terminiert und die lokalen Kooperationspartner dafür gefunden.
- Die Besetzung der Musiktheaterproduktion wurde in zwei Castings zusammengestellt.
- Das Produktionsteam wurde engagiert.

### Projektentwicklung:

Im Rahmen der Vorbereitung von Hip H'Opera wurde mit fortschreitender Zeit deutlicher, dass die pädagogischen und künstlerischen Ziele der Koproduzenten immer stärker divergierten. Dies wurde an zwei Stellen deutlich:

- in der Besetzung der sechs professionellen Rollen
- in der unterschiedlichen Bewertung des Stellenwerts der Youth Crew in der Produktion und der Umfang der Beteiligung der Youth Crew. Die Rolle der Youth Crew als Griechischer Chor, wie im ursprünglichen Projektentwurf definiert, wurde in Frage gestellt.

Die Komische Oper Berlin verfolgte das Ziel,

- drei original Rapper und drei original Opersänger zu besetzen,
- der Youth Crew als zentralen Bestandteil der Produktion an so vielen Stellen wie möglich den Raum zu geben, kommentierend und erzählerisch beteiligt zu sein und damit die Rolle eines Griechischen Chores zu erhalten.

Glyndebourne Education verfolgte das Ziel,

- möglichst Sänger zu besetzen, die singen und rappen können
- die Youth-Crew lediglich als erzählerisches Moment in der Produktion an 6 klar definierten Stellen zu präsentieren und auf Kommentierungen durch die Youth Crew zu verzichten und damit die Youth Crew ausschließlich als Teil der Erzählung zu integrieren.

Nachdem die Youth Crew in Berlin bereits unter der Maßgabe der Komischen Oper ausgewählt und zu proben begonnen hatte, entschieden sich die Koproduzenten, zwei Produktionen mit jeweils unterschiedlichem Creative Team und unterschiedlicher Besetzung zu realisieren.

### 3. Teil: Veränderung des ursprünglichen Ansatzes

Entgegen der ursprünglichen Planung entschieden die Koproduzenten im Zeitraum Oktober/November 2005 sich zu trennen. Die pädagogischen und künstlerischen Ziele divergierten zu stark und ließen sich in einer gemeinsamen Produktion dieser Form nicht realisieren. Als Konsequenz wurde entschieden, auf der Basis des Hip H’Opera Konzepts zwei unterschiedliche Produktionen zu realisieren und dabei sowohl mit unterschiedlichen creative teams als auch verschiedenen Besetzungen zu arbeiten.

Daraufhin wurde in Glyndebourne und Helsinki – Hip H’Opera – School 4 Lovers und an der Komischen Oper Berlin – Hip H’Opera – Così fan tutti umgesetzt.

Der von der PWC-Stiftung geförderte Teil, die Arbeit der Youth-Crew und das begleitende Education Programm in Berlin gewann durch die Entscheidung für eine Berliner Produktion Hip H’Opera – Così fan tutti an Bedeutung. Wie im Folgenden noch dargestellt wird, wurde die Youth Crew Arbeit in Berlin zum Zentrum der Produktion. Die Probenarbeit mit den Jugendlichen und der Kontakt zu den Künstlern – Rappern, wie Opernsängern – konnte stark intensiviert werden, weil die Produktion nun im ganzen Umfang in Berlin stattfand.

In der folgenden Übersicht werden die Unterschiede der beiden Produktionen skizzenhaft dargestellt.

Bereiche	Produktion: School 4 Lovers Glyndebourne/Großbritannien Finnische National Oper/ Helsinki	Produktion: Così fan tutti Komische Oper Berlin/ Deutschland
<b>Creative Team</b>		
Idee und Konzept	Markus Kosuch/ Deutschland	Markus Kosuch
Musik/ Arrangement Oper	Jonathane Gill/ Großbritannien	Chatschatur Kanajan und Wolf Bender
Musik/ Hip Hop	Charlie Parker/ Großbritannien	Jörn Hedtke (kronstädta; p-pack)
Libretto	Stephen Plaice/ Großbritannien, Adaption des Librettos und Transformation des Plots nach London	original Libretto in der Übersetzung von Werner Hintze und Bettina Bartz (dramaturgische Bearbeitung Markus Kosuch)
<b>Produktions-Team</b>		
Musikalische Leitung	Jonathane Gill	Chatschatur Kanajan
Inszenierung	Clare Whistler	Markus Kosuch/ Nadja Raszewski
Bühne/Kostüm	Robin Carter	Mirella Weingarten/ Sonja Albartus
<b>Besetzung</b>		
Don Alfonso	Paradise (Rapper)	Hans Griepentrog (Oper)
Guglielmo	Marvin Springer (Musical-Sänger)	FlowinImmO (Rapper)
Ferrando	Ville Salonen (Oper)	BOBMALO (Rapper)
Despina	Natasha Seale (Musical-Sängerin)	Jasmin Shakeri (Rapperin und Soul-Sängerin)
Fiordiligi	Jessica Walker (Oper)	Nina v. Möllendorff (Oper)
Dorabella	Christine Gelder (Musical-Sänger)	Vanessa Barkowski (Oper)

Youth Crew		
	6 Stellen, an denen die Youth Crew in Erscheinung tritt	Youth Crew ist zentraler Bestandteil der gesamten Produktion.
	Youth Crew: Bestandteil der Erzählung	Youth Crew: Bestandteil der Erzählung kommentiert, quasi 7. Protagonist

Es hat sich im Nachhinein gezeigt, dass die Entscheidung richtig war, zwei Produktionen zum selben Konzept umzusetzen. Dadurch konnte der lokale cross-culture Ansatz der jeweiligen Länder stärker zum Ausdruck kommen.

Jedes Opernhaus konnte dadurch seine eigenen künstlerischen und pädagogischen Ziele umsetzen und dabei auf länder-/stadt-spezifische Besonderheiten eingehen.

Ein großer Vorteil war, dass die Produktion in Glyndebourne und Berlin in der jeweiligen Landessprache präsentiert wurde, was den Zugang für das Publikum enorm erleichterte. Ursprünglich wäre die Produktion in allen drei Ländern auf Englisch realisiert worden.

Die HipHop Kultur in Großbritannien und Deutschland ist extrem unterschiedlich. Die Qualitäten und Eigenheiten der HipHop Kultur konnten sich durch die zwei Produktionen in beiden Ländern voll entfalten und trugen in Berlin dazu bei, dass der HipHop als gleichberechtigter authentischer Teil der Musiktheaterproduktion wahrgenommen wurde.

Insbesondere für Berlin konnte ein sehr hoher Grad an Authentizität erreicht werden, weil sowohl der Beat-Produzent als auch die drei Rapper auf der Bühne (Gugleilmo, Ferrando und Despina) in der Berliner Szene sehr bekannt sind. Dadurch entstand eine künstlerisch-ästhetische Gleichberechtigung zwischen Oper und HipHop, die für das Gelingen des Projekts in Berlin entscheidend war (siehe auch Punkt 4: Realisierung von Hip H'Opera – Così fan tutti in Berlin).

Die Umsetzung in zwei Produktionen und Projekten zeigt, dass das Konzept von Hip H'Opera so tragfähig ist, dass es in unterschiedlichen Ländern und kulturellen Kontexten umgesetzt und den Gegebenheiten flexibel angepasst werden kann. Deutsche und Europäische Opernhäuser interessieren sich, das Konzept in eigenen Produktionen umzusetzen.

## 4. Teil: Realisierung von Hip H'Opera - Così fan tutti in Berlin 2005-2006

### 4.1 Komposition und Libretto

Nach der intensiven Vorbereitungszeit war es Anne-Kathrin Ostrop (Projektleiterin und Musiktheaterpädagogin der Komischen Oper Berlin) und Markus Kosuch (Projektinitiator und Regisseur) möglich, innerhalb kürzester Zeit ein neues Kompositionsteam zusammen zu stellen. Hier zeigte sich, dass es in einem cross-culture Projekt dieser Dimension wichtig ist, mit Künstlern zusammen zu arbeiten, die zum einen professionell ihre eigene Kunstform vertreten können, zum anderen offen für die Auseinandersetzung mit einer anderen, ihnen fremden Kunstform sind. Mit Chatschatur Kanajan (Komponist mit den Wurzeln in der sogenannten „ernsten Musik“) Jörn Hedtke - alias kronstädta, p-pack (Komponist mit dem Wurzeln im HipHop), Wolf Bender als musikalischer Koordinator zwischen Klassik und HipHop und Markus Kosuch als Musikdramaturgen, konnte ein Kompositionsteam zusammengestellt werden, das beide Kunstformen HipHop und Oper gleichberechtigt vertreten konnte.

Die kompositorische Kernidee bei der Bearbeitung der Mozartschen Vorlage war dabei: Zwei Stile treffen auf einander– pure **HipHop Musik** vom DJ-Plattenteller und **Mozarts Oper** „**Così fan tutte**“ aus dem Orchestergraben. Den musikdramaturgischen Spannungsbogen bildete die Idee, zunächst Mozart und HipHop hart aufeinander prallen zu lassen und gegeneinander zu schneiden, im weiteren Verlauf Mozart mit HipHop verschmelzen zu lassen und gegen Ende Mozart und HipHop sich wieder trennen zu lassen.

Für die Berliner Produktion wurde auf das originale Libretto von Lorenzo Da Ponte in der Übersetzung von Werner Hintze und Bettina Bartz, in der Bearbeitung von Markus Kosuch zurückgegangen. Dieser Rückgriff auf das Original Libretto erfolgte auf Anregung der Youth Crew. In der Arbeit mit Nadja Raszewski hatte die Youth Crew sich intensiv mit dem Original-Libretto und dem ursprünglichen Libretto von Lorenzo da Ponte auseinandergesetzt. Die Stimmen aus der Youth Crew wurden immer lauter, doch lieber die originale Geschichte zu erzählen und auf eine künstliche Adaption und Transformation der Erzählung zu verzichten. Dies ist künstlerisch und pädagogisch deshalb interessant, weil es die zentrale These der Szenischen Interpretation stärkt, dass die Auseinandersetzung mit dem Fremden, wenn sie ernsthaft und ergebnisoffen geführt wird, in den meisten Fällen dazu führt, dass der fremde Raum mit eigenen Erfahrungen gefüllt wird und so ein besonderer Reiz in der Auseinandersetzung entsteht.

#### 4.2 Besetzung

Aus der Möglichkeit Hip H'Opera in Berlin zu produzieren, ergab sich auch die Chance Künstler aus der Berliner Szene zu engagieren, insbesondere der Berliner HipHop und Rapper-Szene. So konnten bis Januar 2006 folgende Sänger für die Mitwirkung gewonnen werden:

Rolle	Musikstil – Stimmfach – Name
Despina	HipHop/Soul – Rapperin/ Alt – Jasmin Shakeri
Guglielmo	HipHop – Rapper – FlowinImmO
Ferrando	HipHop – Rapper – BOBMALO
Fiordiligi	Oper – Sopran – Nina von Möllendorff
Dorabella	Oper – Mezzosopran – Vanessa Barkowski
Don Alfonso	Oper – Bass – Hans Griepentrog

Durch diese Besetzung waren drei Rapper und drei Opernsänger gleichberechtigt im Solisten-Ensemble vertreten.

Respekt beider musikalisch-künstlerischen Ausdrucksformen gegenüber wurde immer wieder im Projekt bekundet. Als die Sopranistin Nina v. Möllendorff erstmals in der Probe ihre „Felsen-Arie“ sang, sprangen die Rapper spontan auf und gaben „standing ovations“. Das Selbe passierte, als die Rapperin Jasmin Shakeri frei mit dem Text zu einem beat improvisierte und danach mit großem Applaus von den Opernsängern bedacht wurde.

### 4.3 Youth Crew



*Youth Crew in der Vorstellung: Hip Hop Version von Mozarts „Es ist schön beim Militär“*

Die Entwicklung der Youth Crew hat die Choreografin und Leiterin der Youth Crew so beschrieben:

*»Tanz-, schreib- und singwütige Jugendliche gesucht!!!«*

*Auf diese Annonce hin erschienen 80 junge Menschen mit den unterschiedlichsten Vorstellungen und den unterschiedlichsten sozialen und kulturellen Backgrounds am 3. September 2005 in der TanzTangente. Viele von ihnen hatten sich auf ein klassisches*

*Casting, wie sie es aus dem Fernsehen kannten, vorbereitet.*

*Tatsächlich erwarteten sie zwei Stunden Tanzen, Schauspielen und Improvisieren in Gruppen von jeweils 20 Bewerbern. Schon während des Castings wurde ihnen so die Außergewöhnlichkeit des Projektes, an dem sie sich beteiligen wollten, bewusst...*

*Nach zwei Tagen standen die 40 Jugendlichen fest, die an dem Projekt *Così fan tutti* mitarbeiten sollten. Sie hatten die Jury von ihrer Neugier, Offenheit, Spielfreude und Lust, sich an so einem Projekt beteiligen zu wollen, überzeugt.*

*Die Youth Crew war geboren, 40 junge Menschen aus allen Ecken Berlins mussten nun als eine Gruppe zusammenwachsen. Das gelang durch regelmäßiges Proben, Tanzen, im Zusammenspiel miteinander, durch Improvisation und Ausprobieren – jeden Freitag*

*im Kunstsalon Unter den Linden, z. T. bei offenen Schaufenstern. Hinzu kamen intensive von mir geleitete Probenwochenenden, die teilweise von namhaften HipHop-Künstlern aus der Szene, wie z. B. Amigo von den Flying Steps, mit begleitet wurden.*

*Im nächsten Schritt tasteten sich alle gemeinsam an Oper und klassische Musik heran. Es galt zunächst Vorurteile aus dem Weg zu räumen. Viele Gespräche führten endlich zu einem neuen und offeneren Gefühl gegenüber Klassik, aber auch gegenüber HipHop. Das Bewusstsein wurde geschärft, dass jede Kunstform in ihrer Art einen Wert besitzt und Respekt verdient.*

*Die Auseinandersetzung mit dem Stück *Così fan tutte* begann: Themen wie Treue, Flirt, Schüchternheit, Spiel, Unerfahrenheit wurden textlich und vor allem bewegungsmäßig bearbeitet. Durch Improvisation entstanden Szenen, Choreographien und bewegte*

*Bilder. Sowohl die Oper mit ihren »Eigenschaften« als auch die HipHop-Kultur mit ihren unterschiedlichen Ausrichtungen (Tanz, MC'ing, Graffiti, DJ'ing) wurde unter die Lupe genommen, und in Bewegungsformen übersetzt. Das Wichtigste und die größte*

*Herausforderung hierbei waren, die jeweiligen Klischees und festgefahrenen Einstellungen zu HipHop und Oper aufzudecken und zu formulieren, um sie dann über den Haufen zu werfen und wirklich etwas Neues zu kreieren.*

*Im Januar präsentierten die Jugendlichen ihre ersten Ergebnisse im Rahmen von »Footsteps and Fingerprints« in der TanzTangente.*

*Nun kamen die Solisten zu den Proben der Youth Crew und es entstand ein gegenseitiger Kontakt und Austausch. Gemeinsam wurde begonnen, die Bilder, Choreographien und den Gesang auf die große Bühne zu übertragen. Das erarbeitete Material der Solisten, die Bilder der Youth Crew und die unkomponierte Musik Mozarts wurden miteinander verknüpft und wuchsen schrittweise zu einem großen Ganzen zusammen: *Mozart streetwise*.*



*Zwei Graffiti im Probenraum "Unter den Linden 41" von Paul Raszewski (links) und Paulina Quintana-Jornet (rechts), die während der Produktion entstanden.*



*Warm-up und Proben der Youth Crew im Schaufenster "Unter den Linden 4".*

#### 4.4 Daten und Fakten zur Youth Crew

Youth Crew = Berliner Jugendliche zwischen 16 und 24 Jahren

Casting-Aufruf: erfolgte am 19.08.2005 via Tagespresse, um eine breite Streuung zu erzielen bzgl. Herkunft und Schulbildung/Tätigkeit

Auswahlkriterium: Lust sich auf etwas Neues einzulassen, „schreib-, tanz-, und singwütig“

Casting-Interessierte: 100

Cast: 43 Jugendliche wurden gecastet.

Beteiligte bei der Premiere: 40 Jugendliche.

Ausstieg aus dem Projekt: 3 (Gründe: 1 x Krankheit, 1 x Abitur, 1 x anderes Großprojekt)

Mädchen: 29

Jungen: 11

Schulbildung und Tätigkeiten der beteiligten Jugendlichen im Überblick:

Hauptschule	1
Gesamtschule	8
Realschule	1
Gymnasium	18
Ausbildung	4
Studium	4
Praktikum	2
Arbeitslos	1
Berufstätig	1

Nationalitäten:

deutsch, türkisch, arabisch, finnisch, serbisch, kroatisch, ghanaisch, thailändisch, koreanisch, russisch, (etliche binationale Elternhäuser)

Herkunft der Jugendlichen aus allen sozialen Schichten, viele der Jugendlichen kommen aus sehr einfachen Verhältnissen.

Probenarbeit: Im Zeitraum vom 16.09.2005 – 03.04.2006 fanden jeweils freitags regelmäßige Proben statt, die durch ein bis zwei intensive Wochenend-Workshops pro Monat ergänzt wurden.

Die Jugendlichen aus der Youth Crew verfolgten parallel zur Produktion Hip H’Opera die Cosi fan tutte Inszenierung (Premiere am 20. November 2005) der originalen Mozart Oper der Komischen Oper. Dabei besuchten die Jugendlichen mehrere Proben und führten Gespräche mit dem Regisseur Peter Konwitschny und dem General Musikdirektor Kirill Petrenko.

#### **4.5 Orchester und DJ**

Mit der Beteiligung des Carl Philipp Emanuel Bach Musikgymnasiums Berlin waren über 30 hochbegabte Jugendliche als Orchestermusiker im Projekt beteiligt. Durch die Integration des 19-jährigen Sil-Yan Bori, der als DJ craft in Berlin bereit bekannt ist, ins Orchester entstand ein interessantes künstlerisches Spannungsverhältnis. Bei der ersten gemeinsamen Probe von Orchester und DJ entdeckten die Orchestermitglieder im DJ einen Instrumentalisten und es entwickelten sich spannende Gespräche. Auch die Begegnung zwischen Orchester und der Youth Crew in den Bühnenorchesterproben brachten Jugendliche extrem unterschiedlicher sozialer und künstlerischer Hintergründe zusammen. In den Aussagen der Jugendlichen wurde immer wieder der gegenseitige Respekt vor der tänzerischen bzw. instrumentalen Fertigkeiten und Leistungen der jeweils anderen deutlich. Durch diese Begegnungen wurden die Jugendlichen zu lebendigen Zeugen eines respektvollen kulturellen Miteinanders, dass diese aktiv in ihre peer-groups transportieren.

#### **4.6 Musikpädagogische Workshops für Schulen**

Parallel zu der kontinuierlichen Arbeit mit der Youth Crew bot Anne-Kathrin Ostrop, Musiktheaterpädagogin der Komischen Oper Berlin, mit ihren Mitarbeiterinnen und Mitarbeitern Workshops zu Hip H'Opera Così fan tutti für Schulklassen an. Dabei wurde mit dem Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater nach ISIM (Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater) gearbeitet.

Informationen zu den Schülerworkshops

- Kooperation mit der UdK Berlin, Abteilung Spiel- und Theaterpädagogik
- Anzahl der Schülerworkshops: 31 mit durchschnittlich je 26 Schülern = 806 erreichte Schüler
- Dazu kamen 80 Schüler des Projektes „Begegnungen“ in der Friedensburg-Oberschule
- Von den 31 Workshops fand einer in der Jugendpsychiatrischen Klinik „Im Wiesengrund“ und zwei in Jugendclubs statt.
- Die Workshops in Schulen dauerten in der Regel 3-4 Unterrichtsstunden
- Die Workshops fanden in folgenden Schulformen statt: 9 x Hauptschule, 8 x Gesamtschule, 8 x Gymnasium, 3 x Realschule im gesamten Stadtgebiet
- Die Workshops wurden von Absolventen und z. T. Studierende der UdK Berlin, Abteilung Theaterpädagogik geleitet.
- Die Workshops fanden in der Regel in den Schulen statt.
- Alle Schülerworkshops waren kostenlos.
- Durch die Schülerworkshops konnten viele neue Kontakte zu Schulen und Jugendorganisationen geknüpft werden.

#### **Opernproben im Schaufenster**

Proben der Youth Crew fanden im ehemaligen Kunstsalon statt (großer leerstehender Verkaufsraum mit 34 m langem Schaufenster: Unter den Linden 41).

Viele Gespräche entstanden über Oper, kulturelle Jugendbildung und HipHop zwischen Hip H'Opera-Mitgliedern und Flaneuren.



*Passanten blicken in den Probenraum „Unter den Linden 41“*

#### **Entstehung von verschiedenen Folgeprojekten z.B.:**

- „Mini-Hip H’Opera-Projekt“ an der Friedensburg-Oberschule (TUSCH-Partnerschule der Komischen Oper Berlin), beteiligt waren 80 Jugendliche, Titel: Begegnungen
- Entstehung von 2 Diplomarbeiten, angeregt durch Hip H’Opera
- Gründung von 2 Bands
- Besuch verschiedener Konzerte und Opern
- Gegenseitiger Besuch von Theater-Jugend-Club-Mitgliedern
- Besuch eines finnischen Jugendorchesters in Berlin
- Entstehung von Street-Art-Gemälden im Probenraum durch eine junge Passantin, die im Laufe des Projektes zur Ersatz-Assistentin der Choreographin wurde (Grafik-Design- Studentin mit Berufswunsch Bühnenbild)

#### **4.7. Ablauf der Produktion - Inszenierung**

Durch die Möglichkeit, in Berlin mit Rappern aus der Berliner Szene zu proben und auf die über sieben Monate dauernde Arbeit der Youth Crew durch die Choreographin Nadja Raszewski intensiv Bezug zu nehmen, entstand eine ganz eigene Arbeitsform.

Diese äußerte sich insbesondere in der engen Zusammenarbeit zwischen Markus Kosuch als Regisseur und Nadja Raszewski als Choreographin und Leiterin der Youth Crew. Diese Zusammenarbeit führte dazu, dass Markus Kosuch und Nadja Raszewski die Produktion in den letzten drei Wochen vor der Premiere gemeinsam realisierten, um den Raum für die Beteiligung der Youth Crew möglichst groß und authentisch zu bewahren. So konnten die wesentlichen Arbeitsergebnisse und kreativen Umsetzungen der Youth Crew alle in der Produktion eingearbeitet und präsentiert werden. Die Youth Crew hat dadurch die Rolle des „siebten Pro-

tagonisten“ neben den sechs zentralen Figuren der Mozart Oper einnehmen können, wie es das Konzept im Entwurf vorgesehen hatte.

Proben mit den Solisten: Bobmalo und FlowinImmo mit der Youth Crew:



Soli und Youth Crew gemeinsam in der Aufführung:





Die Solisten in der Produktion:



Einblicke in die Arbeitsweise:

An dieser Stelle soll das Interview mit dem Projektinitiator, Ideengeber und Regisseur Markus Kosuch stehen, das Teil des Programmhefts ist.

*Hip H'Opera ist ein neues Konzept. Was bedeutet das eigentlich?*

Hip H'Opera heißt: eine Oper eines alten Meisters mit den Mitteln des HipHop und des Originals neu zu erzählen. Hip H'Opera© heißt auch: Jugendliche sind das Publikum von heute! Sie bei der Entstehung einer Musiktheater-Produktion maßgeblich zu beteiligen, ist eine große Chance für das heutige Musiktheater. Jugendliche wollen sich einbringen, sich hörbar und sichtbar machen. Hip H'Opera ist die Verknüpfung von Projekt und Produktion. Das Konzept habe ich 1999 erstmals skizziert.

*In Hip H'Opera verschmelzen also HipHop und Oper. Warum treffenausgerechnet diese zwei Musikformen aufeinander?*

HipHop ist nicht nur eine Musikrichtung, sondern eine Lebenshaltung, die sich u.a. durch Respekt auszeichnet und unterschiedliche Kunstformen wie zum Beispiel Rap, Beats, Tanz und Graffiti miteinander vereint. Oper ist eine Einheit aus Musik, Szene, Gesang, Text und Bild. Beides sind multimediale Kunstformen. Obwohl sie auf unterschiedliche Wurzeln zurückgehen, gibt es zwischen ihnen viele Ähnlichkeiten und Anknüpfungspunkte.

*Und wie ging die Verknüpfung von HipHop und Oper praktisch vor sich?*

Jörn Hedtke (Beatproduzent), Chatschatur Kanajan (Komponist), Wolfgang Bender (Arrangeur) und ich haben auf der Grundlage des Originaltextes das Stück gebaut. Wir haben in einem intensiven Prozess entwickelt, an welchen Stellen Mozart original bleibt, an welche Stel-

len er mit purem HipHop konfrontiert wird und an welchen Stellen beide Stile miteinander verschmelzen.

*Warum wurde das Konzept an der Komischen Oper Berlin realisiert?*

Anne-Kathrin Ostrop und ich arbeiten seit zehn Jahren zusammen. Gemeinsam haben wir das Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM) gegründet. Als ich erfuhr, dass Anne-Kathrin als Musiktheaterpädagogin an der Komischen Oper arbeitet, war mir klar: Dies ist der richtige Ort. Denn ein Cross-culture- Jugendprojekt wie Hip H’Opera© kann nur gelingen, wenn alle ein und dieselbe Haltung verbindet: Wir sind neugierig auf die Menschen und ihre Erfahrungen. Wir wollen Räume schaffen, in denen die Menschen der Kunst und sich selbst begegnen können. In der Auseinandersetzung mit dem Fremden entsteht das Neue.

*Was heißt das für die szenische Umsetzung auf der Bühne? Was darf das Publikum erwarten?*

Sowohl die beteiligten Künstler als auch die Jugendlichen sind nicht Ausführende eines Regiekonzeptes, sondern sie sind Aufführende, die auf der Grundlage ihrer Lebenserfahrungen gemeinsam eine Geschichte erzählen. Die Qualität einer solchen Produktion misst sich an der Energie, der Ausstrahlung der Beteiligten und daran, ob für den Zuschauer sichtbar und spürbar wird, dass Auseinandersetzung stattgefunden hat.

An der Verwirklichung dieser Vision auf der Bühne haben Nadja Raszewski, Mirella Weingarten, Sonja Albartus, Anne-Kathrin Ostrop, Chatschatur Kanajan und ich in den letzten acht Monaten gearbeitet ...

Entscheidend war, für Jugendliche einen Raum zu schaffen, in dem sie sich kreativ und künstlerisch einbringen konnten. Diesen Raum haben sie voll genutzt und dadurch einen eigenen Zugang, eine eigene Interpretation von *Così fan tutte* geschaffen. Diese Jugendliche fungieren nun als Multiplikatoren, die kommunizieren, dass die intensive Auseinandersetzung mit Opern ein spannender, lohnender und zu tiefst menschlicher Prozess sein kann.

#### **4.8 O-Töne aus dem Projekt**

*Beeindruckt hat mich, mit wieviel Respekt alle Beteiligten, von Beginn des Projektes an, zusammen gearbeitet haben. (Nina)*

*Viele sagen, dass Freundschaft stärker ist als die Liebe. (Mareen A.)*

*Man muss sich selbst irgendwie treubleiben. (ImmO)*

*Die Produktion lebt von der Energie, der Freude, der gegenseitigen Wertschätzung und der Dankbarkeit, mit der alle die Chance nutzen, Neues kennenzulernen. (Nina)*

*Männer sollten das Motiv Ehre nicht so ernstnehmen. (Vicco)*

*Das erste Mal live Mozarts *Così fan tutte* vom Orchester zu hören, war wunderschön. (Sascha)*

*Ich habe mit Musik noch nie so viele Emotionen verbunden. (Henriette)*

*Die Energie, die von Petrenko bei unserem Orchesterprobenbesuch ausging, war unglaublich. Ich hatte Tränen in den Augen und Gänsehaut. (Sandra B.)*

*Così, die Sache mit der Treue, das passiert doch täglich auf jedem Schulhof. (Deniz)*

*Wir leben nur einmal, deswegen gebe ich alles. (Sascha)*

*Jetzt weiß ich, dass nur der Laie bei den hohen Tönen die Arschbacken zusammenkneift. (ImmO)*

*Oper und HipHop sind quasi dasselbe ... (BOBMALO)*

*Projekte wie H'Opera© sind der effektivste Weg, Wirklichkeit werden zulassen, wofür Kunst stehen sollte: Toleranz, Offenheit, Grenzüberschreitung und Leidenschaft. (Jasmin)*

*Mädchen sollten nicht immer so kompliziert sein, sondern sich einfach ins Leben stürzen und sehen, was kommt. Jungs sollten nicht immer so tun, als ob sie jede haben könnten. (Kira-Signi)*

*„Lebendiges Theater entsteht, wenn die jeweils Lebendigen, den Figuren, dem Stück, das sie aufführen wollen und das vielleicht schon sehr alt ist, ihr Leben ausleihen, ihre Erfahrungen, Hoffnungen, Nöte. Geschieht dies nicht, kommt totes Theater heraus.“ (Konwitschny)*

#### **4.9. Symposium „Musiktheaterpädagogik – Chance und Notwendigkeit im Anschluss an die letzte Aufführung von Hip H'Opera – Così fan tutti am 6. und 7. April 2006**

Hip H'Opera – Così fan tutti bot einen guten Anlass, das Thema „Musiktheaterpädagogik“ an Opernhäusern und Theatern in den Fokus der Aufmerksamkeit zu rücken.

„Musik schafft kulturelle Identität, soziale Integration und Selbstbewusstsein. Die Musiktheaterpädagogik erlangt daher, wie erfolgreiche Projekte von Opernhäusern in jüngster Zeit zeigen, eine zunehmend große Bedeutung neben der etablierten Theaterpädagogik.“

Dies war das Fazit des Symposions „Musiktheaterpädagogik – Chance und Notwendigkeit“, das am 6. und 7. April 2006 auf Initiative des ISIMs in Berlin stattfand und an dem über 50 Theaterpädagogen und Dramaturgen aus ganz Deutschland teilnahmen.

Die wenigsten deutschen Spielstätten unterhalten neben der theaterpädagogischen eine musiktheaterpädagogische Abteilung. Da es keinen musiktheaterpädagogischen Ausbildungsgang gibt, existiert an Opernhäusern oft keine professionelle Musiktheaterpädagogik. Die notwendige Arbeit wird entweder fachfremd oder gar nicht geleistet. Das kultur- und sozialpädagogische Potential von Musiktheater bleibt weitgehend ungenutzt.

Die Teilnehmer des Symposions forderten daher, dass es spezielle Fortbildungsmöglichkeiten für Musiktheaterpädagogik und an allen Spielstätten feste Stellen und selbständige Abteilungen für Musiktheaterpädagogik geben muss.

Die Teilnehmer des Symposions, das auf die Initiative des ISIM (Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater) an der Komischen Oper Berlin und der Deutschen Staatsoper Berlin stattfand, konnten sich anlässlich des Jugendprojekts „Hip H'Opera – Così fan tutti“ einen Eindruck von erfolgreicher musiktheaterpädagogischer Arbeit machen. Michael

Schindhelm, Direktor der Stiftung Oper in Berlin, betonte die Wichtigkeit der Musiktheaterpädagogik an Opernhäusern in seiner Eröffnung des Symposium.

Die Teilnehmer betonten einhellig, dass die kontinuierliche musiktheaterpädagogische Arbeit mit Kindern und Jugendlichen, sowie mit Multiplikatoren an Theatern und Opernhäusern mindestens genauso wichtig sei wie herausragende künstlerische Ereignisse wie z. B. Hip H'Opera.

Für das ISIM demonstrierte der Musiktheaterpädagoge Rainer O. Brinkmann (Deutsche Staatsoper Unter den Linden) das handlungsorientierte und erfahrungsbezogene Konzept der Szenischen Interpretation von Musiktheater mit dem bereits europaweit an Schulen, Opernhäusern und Fortbildungseinrichtungen gearbeitet wird. Prof. Wolfgang Martin Stroh erläuterte die Grundzüge und methodisch didaktischen Hintergründe des Konzepts. Die europäische Dimension dieser Arbeit stellte Dr. Markus Kosuch vor und bezog sich dabei auf Projekte des Europäischen Netzwerk pädagogischer Abteilungen an Opernhäusern (RESEO, [www.reseo.org](http://www.reseo.org)), die er mit entwickelt hat.

Thomas Koch, Pressesprecher der Staatsoper Stuttgart, stellte in seinem Vortrag dar, dass die Musiktheaterpädagogik an Opernhäusern inhaltlich orientiert arbeiten muss und diese Arbeit öffentlichkeitswirksam begleitet werden sollte. Damit machte er deutlich, dass die Arbeitsweise der Musiktheaterpädagogik aus der Bildungsverantwortung eines Opernhauses heraus motiviert sein muss und nicht kurzfristigen Marketing-Zielen dienen darf.

Die Initiative des Stuttgarter Intendanten Zehelein, an der Bayerischen Theaterakademie einen Ausbildungsgang für Musiktheaterpädagogik zu schaffen, ist angesichts der aktuellen Situation sehr zu begrüßen. Nachhaltig erfolgreich wäre sie aber nur dann, wenn an den Theaterspielstätten auch tatsächlich Stellen für Musiktheaterpädagogik geschaffen werden.

Im Forum, geleitet von der Musiktheaterpädagogin der Komischen Oper Berlin und ISIM-Mitgründerin Anne-Kathrin Ostrop, wurden die Bedürfnisse der Musiktheaterpädagogen an Opernhäusern, an Mehrspartenhäusern und der Freischaffenden eruiert und diskutiert.

Ein nächstes Treffen „Musiktheaterpädagogik“ ist für Herbst 2006 in München geplant. Nähere Informationen dazu über das ISIM (<https://www.musiktheaterpaedagogik.de>).

Durch das Symposium ist die Gründung eines deutschen Netzwerks „Musiktheaterpädagogik“ avisiert worden (siehe 5. Teil). Diese Initiative wird maßgeblich von der Landesvereinigung kulturelle Jugendbildung Baden-Württemberg und dem Institut für Szenische Interpretation von Musik und Theater aufgegriffen.

## 5. Teil: Fazit und Ausblick

Für die Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung war dieses Projekt ein hervorragendes Beispiel für die Kooperation von Institutionen der sogenannten „Hochkultur“ mit Institutionen der kulturellen Jugendbildung und Schulen. Das Projekt hat Modellcharakter und bietet Anregungen für weitere Projekte in anderen Bundesländern und in Europa. So zeigt die Umsetzung des selben Konzepts in Glyndebourne/Großbritannien und Helsinki/Finnland (School 4 Lovers), dass das Konzept künstlerische und kreative Räume schafft, die unterschiedlich gefüllt werden können, in denen jedoch die Auseinandersetzung mit Mozart und mit den eigenen Lebensbezügen immer im Zentrum steht.

Das Konzept *Hip H'Opera* ist auf andere Opern übertragbar und lässt sich in anderen Opernhäusern und in anderen Sprachen umsetzen. Die enge Verknüpfung von künstlerischer Produktion, Jugendprojekt und Schulprojekten führte zu intensiven künstlerischen, kreativen und erfahrungsbezogenen Lernprozessen bei allen Beteiligten.

### Initiative zur Gründung eines Netzwerks „Musiktheaterpädagogik“ in Deutschland

Auf Initiative der Landesvereinigung Kulturelle Jugendbildung Baden-Württemberg und des Instituts für Szenische Interpretation von Musik und Theater (ISIM) soll 2007 ein deutsches Netzwerk *Musiktheaterpädagogik* gegründet werden. Dieses Netzwerk soll als Forum für den Austausch und die Entwicklung von Konzepten und Projekten an Opernhäusern und Theatern dienen, an denen Kinder und Jugendliche inhaltlich und künstlerisch beteiligt sind. Es gibt zahlreiche hervorragend erprobte Projekte und Konzepte, die in Kooperation von Schule, Opernhäusern/Theatern und Institutionen der kulturellen Jugendbildung umgesetzt werden können. Der Aufbau eines solchen Netzwerks soll dazu führen, dass Opernhäuser und Theater sich verstärkt und kontinuierlich in der kulturellen Bildung engagieren.

## 6. Presse

Wie den Ausschnitten aus dem Pressespiegel zu entnehmen ist, wurde das Projekt und die Produktion von Hip H'Opera *Così fan tutti* intensiv von der Presse begleitet, beobachtet und darüber berichtet.

Es wurden zahlreiche Rundfunkbeiträge (Deutschlandfunk, Deutschland Radio, SWR 2, Bayern 4 klassik, WDR, RBB etc.), sowie direkt vor der Premiere zahlreiche Fernsehberichte gesendet. Am Tag der Generalprobe waren Kamerateams von RBB, 3 Sat, ZDF, Arte und RTL-Nachtjournal anwesend und berichteten über das Projekt und die Produktion Hip H'Opera. In der Anlage befindet sich eine DVD mit drei Berichten der aktuellen Berichterstattung vom ZDF, RBB und RTL-Nachtjournal.

Darüber hinaus wurde die Produktion Hip H'Opera von 3sat durch die Produktionsfirma Finkernagel&Lück dokumentiert. Entstanden ist eine einstündige Dokumentation „Rap me Amadeus“, die am 22. Juli 2006 um 21.45 h erstmalig auf 3sat ausgestrahlt wurde (siehe Anlage).

Die Filmemacherin Sushma Gütter begleitete die Arbeit der Youth Crew über 7 Monate filmisch sehr intensiv. Die Fertigstellung dieser Dokumentation über die Youth Crew war bei Redaktionsschluss des Abschlussberichts (1.11.2006) leider noch nicht absehbar.

*„Der Begriff Cross-Culture mag hochgestochen klingen – hier gewinnt er tatsächlich Profil. Mal werden Oper und HipHop scharf gegeneinander gesetzt, dann wieder dicht verwoben, zum Beispiel, indem Così-Fragmente zerschnipselt und durch Beats allmählich umgepolt werden ...Es geht darum gegensätzliche Facetten unserer heterogenen Musikkultur einander gegenüberzustellen, junge Menschen dabei einzubeziehen und auf diese Weise Berührungspunkte abzubauen. Und das kann man eigentlich nicht viel besser machen als mit dieser „Così“. Tagespiegel 06-04-2006*

*„Diese „Hip H'Opera“ nimmt sperrige Begriffe wie „Musiktheaterpädagogik“ und „Jugendarbeit“ ernst. Und füllt sie mit prallem, professionellem Leben. Eine gute Sache, die von der Jugend in der Komischen Oper stehende Ovationen erhält.“ Berliner Morgenpost 07-04-2006.*

*„Markus Kosuch's Experiment ist gelungen: Es ist ein unterhaltsamer, sehr humorvoller, künstlerisch ansprechender Abend herausgekommen, an dem Jugendliche an entscheidenden Stellen beteiligt sind – und der zur Premiere ein fast ausschließlich junges Publikum anzog ...“ Klassik in Berlin 05-04-2006.*

Weitere Presseberichte:

- Tagesspiegel - 6. April 2006 *Tutti Frutti*
- Berliner Morgenpost - 7. April 2006 *Das Experiment: Rap und Mozart vertragen sich gut*
- Berliner Zeitung - 7. April 2006 *HipH'Opera Belcanto, voll krass*
- Märkische Allgemeine - 7. April 2006 *Wenn die Rapper Mozart treffen*
- Neues Deutschland - 7. April 2006 *Auslastung 100%*
- Deutschlandfunk – Kultur heute – 5. April 2006 17:35 h *Mozart meets HipHop*
- die tageszeitung - 5. April 2006 *Rap me Amadeus*

- www.klassik-in-berlin.de – 5. April 2006 *DJ, spin that Opera*
- Tagesspiegel – 4. April 2006 *Wer singt, prügelt nicht ...*
- Berliner Morgenpost – 3. April 2006 *Rap me, Amadeus! Gegenwelten ...*
- Tagesspiegel – 22. Juli 2006 *Fragen und Flirts – 3sat dokumentiert das Projekt “Oper trifft Hip-Hop”*

## Weitere Dokumente zu Hip’Opera - *Così fan tutti*

### „Absurde Mischung versetzt Kids in Ekstase“<sup>14</sup>

Zwei völlig gegensätzliche Welten prallen gewaltsam aufeinander: Wolfgang Amadeus Mozarts Oper *Così fan tutte* muss zerstückelt gegen fette HipHop-Beats ankämpfen. Regisseur und Initiator der sogenannten *Hip H’Opera*, Markus Kosuch, sagt, das Projekt sei aus großer Liebe zu Mozart entstanden. Doch was auf der Bühne der Komischen Oper Berlin absurd in Szene gesetzt wird, ist nichts anderes als eine grausame Verstümmelung des klassischen Opernstoffes. Im Mittelpunkt der Handlung steht eine Liebesgeschichte, die womöglich die Synthese der beiden musikalischen Stilrichtungen symbolisieren soll. Eine Verschmelzung kommt allerdings nicht zustande, was zum einen an der Besetzung liegt; zum anderen aber ist es zu wenig, das Orchester mit HipHop-Beats zu unterlegen, um eine glückliche Liaison zwischen Oper und HipHop zu erzeugen.

Die beiden vornehmen Damen Dorabella und Fiordiligi werden von den versierten Opernsängerinnen Vanessa Barkowski und Nina von Möllendorf verkörpert. Dagegen spielen zwei albern anmaßende Rapper die Herren Offiziere Guglielmo und Ferrando, die die Schwestern am Ende ehelichen. Sobald sich die Herren stimmlich auch nur an Teile der Original-Arien heranwagen, drängt sich die Frage auf, ob Mozart sich anlässlich seines 250. Geburtstags wohl im Grab umdrehe. Die tierischen Laute aus den Mündern der Rapper rauben der Oper jedenfalls nicht nur in Ansätzen ihre Seele, und selbst Dorabella und Fiordiligi können sie nicht retten. Auch die Interpretation des Don Alfonso durch Hans Griepentrog lässt zu wünschen übrig: Sein ausdruckschwacher Gesang ruft Assoziationen mit kaltem Wasser und weißem Papier hervor.

Das gewöhnungsbedürftige Experiment hat aber auch seine lobenswerten positiven Seiten: Die Tänzerinnen und Tänzer im Alter von 16 bis 24 Jahren sprudeln über vor kreativer Energie. Bei buntem Disco-Licht, Nebelmaschine und Stroboskop präsentieren sie einen abwechslungsreichen Mix aus fließend-geschmeidigen Bewegungen, rasanten Breakdance-Einlagen, Salti und Flic Flacs. Es ist deutlich zu spüren, mit wie viel Freude und Elan die Jugendlichen an dem Projekt teilnehmen. Ihre Ekstase färbt ab auf das vorwiegend junge Publikum, das die gelungene Choreographie mit lauten Kreischanfällen honoriert. Obwohl eingefleischte Opern-Fans nicht wirklich auf ihre Kosten kommen, stößt Kosuchs Versuch, jungen

---

<sup>14</sup> Senger, Anika. (6.4.2006). Absurde Mischung versetzt Kids in Ekstase. Online Musik Magazin: <http://www.omm.de/veranstaltungen/musiktheater20052006/B-KO-hip-h-opera.html>

Menschen klassische Musik näher zu bringen, bei den Kids auf fruchtbaren Boden. Hip H'Opera ermöglicht den tanzwütigen Jugendlichen aus allen Stadtteilen Berlins, erstmals Bühnenerfahrungen auf einem professionellen Niveau zu sammeln, sich selbst auszuprobieren und auf der menschlichen Ebene als Ensemble zusammen zu wachsen. Projektleiterin und Dramaturgin Anne-Kathrin Ostrop bietet zu allen Opern des Spielplanes der Komischen Oper Workshops für Kinder, Jugendliche und Studierende an. Diese wertvolle Arbeit leistet mit Sicherheit einen Beitrag, junge Leute für Musik und Kultur im Allgemeinen zu begeistern. Wenn auch auf Kosten Mozarts.

Fazit: Eine Tortur für Opern-Fans - für HipHop-Kids dagegen eine „coole“ Inszenierung.

*Bemerkung der Herausgeber: weitere Dokumene zu Hip H'Opera sind in Band 2 der vorliegenden Schriftenreihe zu finden.*

## Evaluation des Spielkonzepts

### Protokolle

*Sandra Störkel hat am 5. - 7. 2.2003 eine Unterrichtseinheit beobachtet, die Markus Kosuch an einem Mädchengymnasium in Stuttgart durchgeführt hat. Im Folgenden werden Auszüge aus ihrem Protokoll wiedergegeben. Derartige Protokolle sind in zahlreichen Examensarbeiten zu finden, leider erblicken sie fast nie das Licht der Öffentlichkeit (vgl. den „Evaluationsbericht“ in Band 8 der BIS-Schriftenreihe).*

#### **„So machen`s alle“ - Vorstellungsrunde, „Warm-up`s und Einführung ins Thema“**

Am Anfang, bei der Vorstellungsrunde, reagierten die Schülerinnen etwas reserviert. Jede Schülerin sollte ihren Namen nennen und sich selbst mit der Haltung ‘flirten/schwärmen’ oder ‘zurückweisen/widerstehen’ vorstellen. Markus Kosuch erklärte die Regeln und machte selbst die erste Haltung vor. Dabei führte er selbst eine so exponierte, extrovertierte schwärmerische Geste vor, dass das Eis der Fremdheit schnell dahinschmolz und statt der anfänglichen Distanziertheit Spielfreude überwog. Es war interessant zu beobachten, wie vielfältig die verschiedenen Haltungen der Schülerinnen waren.

Abweichend vom Spielkonzept wurde anschließend als Warm-up nicht das ‘Rhythmus Warm-up’ verwendet, sondern die Warm-ups:

- ‘Den Raum erkunden’: „Jeder geht auf einen markanten Punkt des Raumes zu. Wenn er den Punkt erreicht hat, wählt er einen neuen Punkt aus“.
- ‘Gehen in verschiedenen Geschwindigkeiten’: „Es gibt je nach Größe des Raumes unterschiedliche Geschwindigkeiten in denen die TeilnehmerInnen auf einen Punkt oder ein Ziel zugehen: 0 = freeze [eingefroren]; 1 = in Zeitlupe; (...); 4 = rennen“. Die SpielleiterIn gibt dabei die Geschwindigkeiten vor.
- ‘Gehen in Affekten’: „Die SpielleiterIn gibt unterschiedliche Affekte vor, die die TeilnehmerInnen in eine Gehhaltung umsetzen. Traurig auf einen Punkt zugehen, fröhlich, verliebt, brutal, ängstlich, hochnäsiger, etc.“

Wie bei der Vorstellungsrunde wurden die Spielvorgaben lustvoll in die Tat umgesetzt und die Schülerinnen wirkten nicht nur physisch aufgewärmt, sondern auch ihre psychische Präsenz aufgeweckter.

Im weiteren Verlauf wurde genau nach dem Spielkonzept gearbeitet. Es folgte die Anweisung an die Teilnehmerinnen, dass drei Gruppen von je sechs Personen gebildet werden sollten. Jede Gruppe bekam den Auftrag spontan eine Sportart darzustellen und diese sollte von den anderen Gruppen erraten werden. Es wurden die Sportarten Ballet, Golf und Basketball dargestellt und alle wurden nach relativ kurzer Zeit erraten.

Im Anschluss daran bekam jede Gruppe einen Zettel mit einem darzustellenden Begriff, entweder ‘Treue’, ‘Zurückweisen’ oder ‘Flirten’. Die Gruppen sollten innerhalb von drei Minuten ein Standbild erarbeiten, das anschließend präsentiert und von den anderen Gruppen erraten wurde. Dieser Arbeitsauftrag wurde ohne Schwierigkeiten durchgeführt, die Schülerinnen waren motiviert und aktiv, nur der Begriff ‘Treue’ fiel etwas schwerer zu erraten.

Nun sollten sich die Mädchen in zwei gleich große Gruppen aufteilen, wobei die eine Gruppe Männer und die andere Frauen darstellen sollten. Das führte zuerst zu Diskussionen, da die weibliche Rolle beliebter war, aber nach kurzer Zeit waren die Gruppen gleich groß und die Arbeit konnte fortgesetzt werden. Jetzt wurden die Schülerinnen aufgefordert sich geschlechtsspezifisch zu verkleiden, was zwar anfangs etwas Widerstand auslöste, aber der Arbeitsauftrag wurde trotzdem erfüllt.

Anschließend studierte Herr Kosuch mit den Schülerinnen eine Melodie ein, die Mozart komponierte und einem ins Deutsche übersetzten Text. Die Einstudierung verlief etwas schleppend und leider gelang es der Klasse nicht das Lied sauber zu intonieren. Durch die dann folgenden Arbeitsanweisungen bezogen auf den Gestus des Liedes und den Bewegungen verschlechterte sich die Intonation noch stärker.

Zuerst gab Herr Kosuch verschiedene Singhaltungen vor, in denen die Schülerinnen das Lied singen sollten, dann durften die Schülerinnen für sich für die jeweils andere Gruppe eine Singhaltung wünschen und diese musste dann auf die andere Gruppe zugehend, die gewünschte Haltung einnehmen und das Lied singen. Die Haltungsanweisungen steigerten sich durch die Gruppendynamik. Jede Gruppe wollte die andere an 'Gemeinheit' und Einfallsreichtum übertreffen, so reichten die Haltungsanweisungen von 'singen wie Nonnen', bis zu 'beim Singen die Nase zuhalten und gleichzeitig hüpfen'.

Jetzt folgte die letzte Spieleinheit vor der Pause. Als erstes sollten die Teilnehmerinnen die Verkleidung tauschen, so dass jede Schülerin in die Rolle des vorher nicht gespielten Geschlechts schlüpfte. Die Schülerinnen bekamen den Arbeitsauftrag in nach Gruppen getrennten Räumen (Gang und Aula) jeweils drei geschlechtsspezifische Vorurteile zu entwickeln und anschließend singend zu präsentieren. Bei der Präsentation sollten die Begriffe von der anderen Gruppe erraten werden.

Interessant war natürlich, welche geschlechtsspezifischen Vorurteile die Gruppen herausarbeiten würden. Die Mädchen stellten die Begriffe mit viel Spaß und Engagement dar. Oft vergaßen sie aber, dabei zu singen. Als Vorurteile gegenüber Männern wurden 'besoffen', 'Schweine', 'Machos' und gegenüber Frauen 'Lästermäuler', 'Eitelkeit', 'tratschen', 'kichern' dargestellt.



Vorurteil Mädchen: ‚kichern‘

Bei der Ergebnissicherung wurden einige Vorurteile gegenüber Frauen positiv umgedeutet: 'Eitel' in 'modebewusst', 'Tratschen' in 'gesellschaftsfreudig' und als Vorurteil hinzugefügt, dass Mädchen immer zu zweit 'aufs Klo' gehen. Die Vorurteile gegenüber Männern wurden nicht positiv umgedeutet. Das lag meiner Meinung nach daran, dass die Klasse nur aus Mädchen bestand.

In einer kurzen Feedbackrunde waren sich die Schülerinnen einig, dass alle Vorurteile stimmen, aber nicht bei allen gleich ausgeprägt wären. Es wurde eingeworfen, dass Männer durch Macho-Verhaltensweisen nur ihre Gefühle verstecken und dass Mädchen eigentlich nicht kichern. Anschließend war Pause.

### ***Exemplarische Darstellung des Projektverlaufs und der Arbeitsergebnisse der dritten und vierten Unterrichtsstunde***

Zu Beginn dieser Spieleinheit erläuterte Markus Kosuch kurz die sechs Figuren, die in der Oper vorkommen und jede Schülerin durfte sich eine Rolle aussuchen, die sie spielen wollte. Jede Rolle wurde dreimal besetzt. Die Rolle der Despina wollten mehr Schülerinnen spielen. Die Mädchen einigten sich aber relativ schnell darauf wer welche Rolle übernimmt. Jede Teilnehmerin erhielt nun vom Spielleiter eine spezifische Rollenkarte. Es wurden die Rollen Dorabella, Fiordiligi, Guglielmo, Ferrando und Don Alfonso vergeben. Auf der Rollenkarte befindet sich die Beschreibung der Lebensumstände der darzustellenden Rolle, Fragen zur Einfühlung, die auch als Hilfestellung zum Verfassen der Rollenbiographie genutzt werden können und ein Librettoabschnitt aus einer für die Rolle typischen Arie.

In einem Stuhlkreis sitzend bekamen die Schülerinnen den Auftrag, die Beschreibung der Lebensumstände der darzustellenden Rolle gleichzeitig laut vorzulesen und die in der Du-Form verfasste Beschreibung während des Lesens in Ich-Form umzuwandeln. Dadurch entstand ein hoher Lärmpegel, der Schutz für jede einzelne Schülerin bedeutete und außerdem das Gemeinschaftsgefühl der Lerngruppe verstärkte.

Anschließend sollte jede Schülerin eine rollenspezifische Verkleidung entwickeln. Nach diesem Arbeitsschritt wurde die Ouvertüre eingespielt und der Spielleiter wies die Schülerinnen an sich vorzustellen, wie die eigene Figur durch die Straßen von Neapel geht. Die Schülerinnen versetzten sich geistig in die andere Stadt und es war ihnen sowohl durch die Gestik, als auch durch die Mimik anzusehen, dass es ihnen gelang.

Als nächstes sollten die Mädchen eine rollenspezifische 'Macke' entwickeln, während die Ouvertüre eingespielt wurde und diese zeigen, wenn sie einer anderen Schülerin begegnen. Danach sollten sie sich in Paaren zusammenfinden: Fiordiligi und Guglielmo; Dorabella und Ferrando; Don Alfonso und Despina. Diese Paare tauschten sich aus und gingen ihren Weg gemeinsam weiter.

So eingefühlt begann die musikalische Arbeit. Durch die folgenden Übungen gingen die Schülerinnen nach und nach vom Sprechen zum Singen über. Die nun beschriebenen Arbeitsschritte fanden in der Großgruppe statt, wobei alle Schülerinnen jeden Arbeitsschritt gleichzeitig durchführten. Zuerst wurde der Arientext gesprochen, dann alle Artikel auf einem Ton gesungen, im dritten Durchgang wurden alle Verben auf möglichst extremen Tonhöhen gesungen und zum Abschluss wurden alle Substantive in der Art gesungen, die den Schülerinnen zu ihrer Figur angemessen erschien. So geschützt durch die Großgruppe, sind einige Schülerinnen erstaunlich expressiv aus sich heraus gegangen.

Als nächster Arbeitsschritt wählten die Schülerinnen den Satz, bzw. die Wörter aus dem Librettotext ihrer Rolle aus, die sie am wichtigsten fanden. Dabei sollten sie sich auf 4-5 Worte beschränken. In einem darauf folgendem Kreis spiel sangen die Schülerinnen ihre ausgewählten Worte gleichzeitig. Es war jegliche stimmliche Äußerung erlaubt, auch schreien, deklamieren, auf einem Ton singen, etc.. Danach trat jede Rollengruppe einzeln in die Kreismitte und sang ihre Worte.

Bild: Gang durch Neapel



Für die Präsentation der Arbeitsergebnisse sollte sich die Schülerinnen in drei Besetzungsgruppen aufteilen, bestehend aus jeweils einem Don Alfonso, einer Despina, einem Ferrando, einer Dorabella, einem Guglielmo und einer Fiordiligi. Jede Besetzungsgruppe begab sich anschließend in einer Ecke des Raumes mit dem Rücken zur Raummitte und den Blick auf die jeweilige Präsentationsfläche gerichtet (Raumecke).

Dann folgte die Präsentation, die folgendermaßen abließ: Zuerst traten alle Schülerinnen, die die Rolle 'Ferrando' spielten, gleichzeitig auf die jeweilige Spielfläche, zeigten ihre entwickelte Gehhaltung, Macke und erzählten etwas aus ihrer aus der Rollenkarte hervorgehenden Rollenbiographie. Anschließend hatten die jeweilige Besetzungsgruppe noch die Möglichkeit offene Fragen an die Spielerin zu stellen. Dieser Arbeitsschritt dauerte ca. drei Minuten.

Danach lasen alle Schülerinnen mit der Rolle Ferrando den Arientext vor und sangen die geproben und ausgewählten Worte. Das nahm ungefähr eine Minute in Anspruch. Auf diese Vorführung folgte kräftiger Applaus.

Markus Kosuch gab die Aufgabe, dass sich alle Schülerinnen vorstellen sollten, dass Ferrando an der Uferpromenade von Neapel entlang läuft und stellte eine Höraufgabe: „Was erfahrt ihr durch das Hören der Musik zusätzlich über Ferrando?“ Dann setzten sich alle entspannt hin und hörten die rollenspezifische Arie mit geschlossenen Augen. Nach dem Hören tauschten sich die Schülerinnen über ihre inneren Bilder und über die Zusatzinformationen aus, die sie über Ferrando erfahren haben und notierten die Ergebnisse, die die Gruppe zusammengetragen hatte, auf ein Plakat.

Die gesamte Präsentationsphase einer Rolle dauerte ungefähr sieben bis acht Minuten und wurde mit jeder der sechs Rollen durchgeführt. Die Schülerinnen arbeiteten mit großer Konzentration und kamen zu folgenden Arbeitsergebnissen:

## Ferrandos:

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	Liebe, Seele, begehrt, selig	Tenor, verträumt, verliebt, 'bissle' Stolz
2. Gruppe	Liebe, Seele, weich, reich	romantischer Träumer, zurückhaltend aber schwer verliebt
3. Gruppe	Liebe, Seele, Labsal, treu	'schmalziger Typ, romantisch, nicht zurückhaltend (outgoing)

## Dorabellas:

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	Amor, Frieden, Herz, Ketten	Sopran, glücklich, fröhlich, verliebt, jung und unerfahren, naiv
2. Gruppe	Amor, raubt, Herz, herrschen	übermütig, lebensfroh/unbeschwert, voller Ta- tendrang, jung, verliebt
3. Gruppe	Dieb, gibt, Frieden, Herz	eingebildet/eitel, verspielt/unerfahren überheblich, selbstsicher

## Fiordiligis:

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	Seele, Treue, Liebe, Tod	'Alt', resolute, selbstbewusste, verliebte, einge- bildete, arrogante, eitle, dumme Zicke
2. Gruppe	Felsen, Treue, Liebe, Herz	arrogant, dominant, gut beleibt
3. Gruppe	Seele, Treue, Liebe, gefällt	Durchsetzungsvermögen, typische große Schwes- ter, selbstbewusst/ autoritär, hysterisch

## Guglielmos:

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	glücklich, stark, gebaut, schö- ne	Bariton, selbstbewusst, selbstüberzeugt
2. Gruppe	glücklich, Zufall, Nase, Au- gen	reif, von sich überzeugt, erwachsen, verantwor- tungsbewusst
3. Gruppe	glücklich, lieben, Kerle, Ver- dienst	verliebt, zurückhaltend

## Don Alfonsos:

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	Weiber, verlieben, Zwang, Her- zens	Bass, Lebenserfahrung, temperamentvoll, kritisch
2. Gruppe	Weiber, verlieben, Zwang, Her- zens	'Alkoholiker', weise, fühlt sich überlegen
3. Gruppe	verzeihe, Laster, Zwang, Herz	aggressiv

## Despinas

	gesungene Worte:	Musik:
1. Gruppe	Liebe, Mitleid, Verlangen, Eitelkeit	Sopran, aufreizend, übermütig, temperamentvoll, leichtlebig
2. Gruppe	Vergnügen, Barbaren, 'oh Frauen', Eitelkeit	unreif, kindlich, unsicher
3. Gruppe	Liebe, Barbaren, Bande, Be- quemlichkeit	erhaben

Im Anschluss daran wurden alle Figuren in einer rollenspezifischen Haltung zur Arie fotografiert.



Guglielmo

In der nun folgenden erfahrungsbezogenen Feedbackrunde tauschten sich die Schülerinnen in der Großgruppe, in einem Stuhlkreis sitzend, über ihre Erfahrungen mit der Rolle aus. Markus Kosuch gab folgende Orientierungsfragen vor: „Was möchtet ihr noch über die gespielte Figur erfahren? Was hat euch an der Rolle am meisten fasziniert und was eher abgestoßen?“

Dabei wurden folgende Fragen an die Rollen aufgeworfen:

- An Ferrando: „Was hatte er für Hobbys?“, „Warum wählte er Dorabella als Freundin? Die passt nicht zu ihm!“, „Wie sieht er die Welt - aus den Augen eines Offiziers oder wie ein Romantiker? Ist das nicht ein Widerspruch?“, „Ist Dorabella seine erste große Liebe?“
- An Dorabella: „Wie war ihr Verhältnis zu ihren Eltern? Was hatte sie für eine Vorgeschichte?“
- An Guglielmo: „Liebt er Fiordiligi wirklich?“, „Seine Verlobte passt nicht zu ihm, warum ist er mit ihr zusammen?“
- An Don Alfonso: „Hatte er schon Erfahrung mit untreuen Frauen?“, „Was denkt er über das Zusammenleben?“
- An Despina: „Ist sie froh Dienstmädchen für Mädchen in einem ähnlichen Alter zu sein, oder ist sie darüber verbittert?“, „Hat Despina auch einen Freund? Was hat sie für eine Familie?“, „Warum hat sie für jeden ein falsches Lächeln?“
- An Fiordiligi gab es keine Fragen.

Alle diese Fragen wurden nicht beantwortet, sondern offen in den Raum gestellt. Auf die Frage an die Schülerinnen, wie es für sie war, in die jeweilige Rolle zu schlüpfen, bzw. sie zu spielen und was sie an meisten daran fasziniert hätte, antworteten sie folgendermaßen: Einige Schülerinnen sagten es wäre lustig gewesen in eine andere Rolle zu schlüpfen. Eine Schülerin sagte ihre Rolle, die Dorabella, war schwer zu spielen. Vier Schülerinnen meinten, die musikalische Darstellung der Charaktere von Mozart hätte ihren Vorstellungen widersprochen.

Eine Schülerin, die Ferrando spielte, hätte lieber eine Frauenrolle gehabt und eine andere sagte, dass sie das Alter von Despina aus der Musik herausgehört hat.

## Befragung zur Sozialkompetenz

*Sandra Störkel hat mittels eines von Rita Behrens entwickelten Fragebogens<sup>15</sup> die Selbsteinschätzung der Schülerinnen bezogen auf ihre „sozialen Fähigkeiten“ vor und nach der Unterrichtseinheit erfragt. Im Folgenden wird nur ein Bruchteil der Ergebnisse wieder gegeben.*

### Vorher: Selbsteinschätzung der Lerngruppe bezogen auf soziale Fähigkeiten

Nach Reetz, betreffen soziale Kompetenz „Fähigkeiten und Kräfte des Individuums, deren Grundlage schon in vorausgegangenen Lern- und Entwicklungsprozessen entstanden sind. Die Komplexität kognitiver Fähigkeiten, die Differenziertheit sozialer und kommunikativer Kompetenz sowie Grad der Ausprägung von affektiv verwurzelten Werthaltungen und Einstellungen sind abhängig vom Anregungsmilieu der familiären (...) Sozialisation sowie von den Lern- und Sozialisationsprozessen in der Schule“<sup>16</sup>.

Es sollte die subjektive Selbsteinschätzung der Lerngruppe in den Kategorien Kooperationsfähigkeit, Kommunikationsfähigkeit, Verantwortungsfähigkeit und Kreativität festgestellt werden.

Die Erhebung wurde anonym vorgenommen, damit die Schülerinnen möglichst geschützt und offen die Bögen ausfüllen können und damit eine höhere Validität der Ergebnisse erreicht wird.

Die Auswertung der Fragebögen ergibt eindeutig, dass die Schülerinnen sich bei den abgefragten individuellen Fähigkeiten eher hoch als niedrig einschätzen. Ihrer Meinung nach fällt es ihnen eher leicht sich kooperativ (Mittelwert[-2;+2] = 1), verantwortungsbewusst (Mittelwert[-2;+2] = 1,1) und kommunikativ (Mittelwert [-2;+2] = 1,1) zu verhalten. Jeweils mehr als 70% der Befragten nehmen eine eindeutig positive Selbsteinschätzung in diesen Bereichen vor. Ein wenig schwächer, aber dennoch positiv schätzten sie ihre kreativen Fähigkeiten ein (Mittelwert[-2;+2] = 0,74). Dort fällt eine etwas größere Unsicherheit auf.

Die untenstehende Tabelle gibt eine zusammengefasste Übersicht hinsichtlich der prozentualen Auswertung.

Soziale Fähigkeiten Selbsteinschätzung (vorher)		Fragebogen 1				
Bewertungsskala	Mittelwert	eher schwer.....eher leicht				
		-2	-1	0	1	2
Kooperationsfähigkeit	1,00	0	3,50%	22%	45%	29%
Kommunikationsfähigkeit	1,09	1,20%	4,10%	19%	41%	35%
Verantwortungsfähigkeit	1,06	0,69%	3,50%	20%	42%	33%
Kreativität	0,79	2,50%	11%	22%	41%	24%

<sup>15</sup> Behrens, Rita: Persönlichkeitsentwicklung und szenische Interpretation. Universität Oldenburg, Oldenburger Vor-Drucke 352, 1998.

<sup>16</sup> Reetz, Lothar: Zum Konzept der Schlüsselqualifikationen in der Berufsbildung (Teil II). In: Berufsbildung in Wissenschaft und Praxis 18, 1989/6, S. 24.

### **Nachher: Selbsteinschätzung der Lerngruppe bezogen auf soziale Fähigkeiten**

Neben den bei der ersten Befragung abgefragten Bereichen Kooperations-, Kommunikations-, Verantwortungsfähigkeit und Kreativität umfasste die zweite Befragung zusätzlich Sprachkompetenz, Selbständigkeit und Musikalität. Dabei war jeweils ein Komplex von zwei bis vier geschlossenen Fragen zu beantworten, die speziell auf die szenische Arbeit dieses Projektes und auf die erste Befragung abgestimmt waren. Am Ende der Befragung befand sich eine Frage nach der Gesamteinschätzung des Projekts mit einer offenen Antwortmöglichkeit, bei der eine Stellungnahme zu dem Projekt verfasst werden konnte. Dort war Platz für persönlichen Erfahrungen, Ansichten und Kritik.

Die Förderung der Kooperationsfähigkeit fiel sehr positiv aus. Bei allen Gruppen war eine mindestens 70%tige ergebnisorientierte Zusammenarbeit möglich, fand gegenseitige Unterstützung statt und es wurde Rücksicht auf die Probleme anderer genommen. Die restlichen befragten Schülerinnen antworteten, dass dieses zum Teil statt fand. Kritik wurde innerhalb der Gruppen weniger geübt. Nur sechs Schülerinnen mussten Kritik annehmen, sieben zum Teil und vier überhaupt nicht.

Die Förderung der Kommunikationsfähigkeit wurde ähnlich positiv eingeschätzt. 70% der Schülerinnen war es möglich eigene Ideen und Wissen in die Gruppe miteinzubringen, stuften miteinander reden und (aufmerksam) zuhören als eine wichtige Voraussetzung ein, um die Ideen der Gruppe umzusetzen und konnten bzw. wollten sich am Gespräch in der Gruppe oder an der Arbeit beteiligen. Nur jeweils c.a. 4% der Schülerinnen war das jeweils nicht und 16% war es zum Teil möglich. So stellt sich als Ergebnis heraus, nachdem die Fragen zur Kooperationsfähigkeit und Kommunikationsfähigkeit zu 70% bejaht wurden, dass diese Fähigkeiten aus Sicht der überwiegenden Mehrheit der Schülerinnen gefördert wurden.

Für die Interpretation bzw. für die Durchführung der Aufgaben fühlten sich die Mehrheit, 65% der Schülerinnen, und 35% zum Teil verantwortlich. Es erschien nötig, Absprachen in der Gruppe einzuhalten (70%) und die Schülerinnen haben Verantwortung für ihr Handeln in der Gruppe übernommen (59%). Alle Schülerinnen außer einer haben diese Fragen zur Verantwortungsfähigkeit mit ja (63%), oder zum Teil (35%) beantwortet. Daraus lässt sich eindeutig schließen, dass auch die Verantwortungsfähigkeit aus Sicht der Schülerinnen gefördert wurde, genauso wie die Selbständigkeit. Nach 71% der Schülerinnen konnten selbstbestimmte Überlegungen und Durchführungen erfolgen und 59% konnten selbstbestimmt eigene Vorstellungen bzw. Vorstellungen der Gruppe umsetzen.

Eigene Vorstellungen ausprobieren und entwickeln konnten 71% der Schülerinnen. 64% ist es gelungen die Figuren nach individuellen Vorstellungen darzustellen, 71% konnten persönliche oder gemeinschaftliche Ideen erfolgreich umsetzen und 64% haben die szenische Interpretation als kreative Umsetzungsmöglichkeit empfunden. Insgesamt 12% der Schülerinnen schätzten die Förderung der Kreativität als negativ ein. Der Mittelwert liegt bei 1,6 [3;0], folglich wird die Kreativität nach Einschätzung der Schülerinnen eindeutig gefördert, wenn

auch nicht mehr so stark wie bei der Kooperationsfähigkeit, der Kommunikationsfähigkeit und der Verantwortungsfähigkeit.

Eindeutig negativer wurden die Bereiche der Sprachkompetenz und der Musikalität bewertet. Ein großer Teil der Schülerinnen (41%) konnten sich sprachlich nicht freier und vielfältiger als üblich ausdrücken. Es ist ihnen nicht gelungen, Fantasien in Sprache auszudrücken und für diese Schülerinnen war das Entwickeln von Rollentexten keine positive Erfahrung. Dabei sind immerhin 12% sprachliche Fähigkeiten bewusst geworden, die ihnen vorher unbekannt waren. Das finde ich beachtlich, auch wenn die Mehrheit (69%) diese Frage verneinte. Insgesamt wurde die Förderung der Sprachkompetenz mit einem Mittelwert von 0,9 [0;2] eher negativ eingeschätzt.

Noch negativer wurde die Förderung der Musikalität eingeschätzt. Das möchte ich jedoch etwas differenzierter darstellen, da die Bewertung innerhalb des Fragekomplexes stark differiert. Dem Großteil der Schülerinnen ist es gelungen (41%) oder zum Teil gelungen (35%), Gedanken und/oder Emotionen musikalisch auszudrücken. Das sind 76% relativ positive und eindeutig positive Bewertungen. Nur 24% der Schülerinnen ist dies nicht gelungen, was eine erstaunliche Leistung ist. Außerdem sind 24% der Schülerinnen zum Teil bisher unbekannte musikalische Fähigkeiten bewusst geworden. Trotzdem darf man nicht übersehen, dass sich die meisten 53% musikalisch nicht freier und vielfältiger als üblich ausdrücken konnten. Außerdem hat sich die Einstellung zur Kunstform Oper bei 65% der Mädchen weder positiv noch negativ verändert. Insgesamt wurde, trotz einiger positiver Einschätzungen, im Bereich der Förderung der Musikalität das Projekt als eindeutig negativ eingeschätzt mit einem Mittelwert von 0,6 [0;2].

Soziale Fähigkeiten Selbsteinschätzung (nachher)		Fragebogen 2				
Bewertungsskala	Mittelwert	eher schwer.....eher leicht				
		-2	-1	0	1	2
Kooperationsfähigkeit	1,65	0%	3,5%	22%	45%	29%
Kommunikationsfähigkeit	1,67	1,2%	4,1%	19%	41%	35%
Verantwortungsfähigkeit	1,61	0,69	3,5%	20%	42%	33%
Kreativität	1,56	2,5%	11%	22%	41%	24%

### ***Gegenüberstellung***

Die Mittelwerte der Vor- und Nachherbefragung:

	Mittelwert [0;2]	
	vorher	nachher
Kooperationsfähigkeit	1,00	1,65
Kommunikationsfähigkeit	1,09	1,67
Verantwortungsfähigkeit	1,06	1,61
Kreativität	0,79	1,56

Es zeigt sich hier eine deutliche Zunahme der Selbsteinschätzung in allen Bereichen der „sozialen Fähigkeiten“.

## Literaturverzeichnis

Brinkmann, Rainer O., Markus Kosuch und Wolfgang Martin Stroh (2010): Methodenkatalog der Szenischen Interpretation von Musik und Theater. Lugert-Verlag, Handorf.

Csampaï, Attila (2001): Sarastros stille Liebe. Ein Opern- Lesebuch. Salzburg/Wien 2001. (Darin „Triumph des Eros über die Wirklichkeit, Lehrstück und musikalische Gegenhandlung in Mozarts *Così fan tutte*“, Seite 167 – 172.)

Csampaï, Attila und Holland, Dietmar (Hsg.) (1984): *Così fan tutte*. Rowohlt, Hamburg.

Finkernagel, Daniel und Alexander Lück (2006): *Rap Me Amadeus. Oper trifft HipHop*. DVD. Finkernagel-Lück Medienproduktion, Berlin.

Kosuch, Markus und Ostrop, Anne-Kathrin (2006): *Hip H'Opera - Così fan tutti*. Ein Cross-Culture-Projekt nach Mozart und Da Ponte. [Text existiert Ende 2020 nicht mehr. Falls er nochmals auftaucht, sehen Sie bitte auf <https://www.musiktheaterpaedagogik.de/BIS15> nach!]

Kosuch, Markus: Methoden der Szenischen Interpretation in 31 Videoclip <https://www.youtube.com/playlist?list=PLOrbiNMeluhWMpWdYA6tqrKol5xHo9uCV>.

Natošević, Constanze (2003): „*Così fan tutte*“. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789. Bärenreiter, Kassel u.a.

Pahlen, Kurt (1983/2003): *Così fan tutte*. Textbuch, Einführung und Kommentar. Atlantis/Schott, München/Mainz.

Schaefer, Beke (2010): *Projekte zur Heranführung Jugendlicher an die Oper*. Diplomarbeit, Wien.

Schalz, Nicolas (1991): Mozart oder Die Intuition der Modernität. In: *Musikkonzepte Sonderband: Mozart. Die Da Ponte-Opern*. (= edition text + kritik, hg. von Heinz-Klaus Metzger und Rainer Riehn). text + kritik, München.

Störkel, Sandra (2001): *Persönlichkeitsbildung und szenische Interpretation. Vergleich zweier exemplarischer Studien bezüglich sozialer Kompetenzen*. Examensarbeit, München. (Untersucht wurde eine *Così-fan-tutte*-Unterrichtseinheit.)

## **Bände der Online-Schriftenreihe „Szenische Interpretation von Musik und Theater“**

### *Teil I Sammlung verstreuter Artikel*

Band 1. Konzeptionelle Aufsätze 1982 - 2006. Wolfgang Martin Stroh, Ralf Nebhuth, Markus Kosuch, Rainer O. Brinkmann.

Band 2. Markus Kosuch: Szenische Interpretation – Entstehung, Entwicklung, Begründung. Teil I: Begegnung mit Musiktheater als Erfahrungsraum. Teil II: Szenische Interpretation von Musik und Theater als Konzept der allgemeinen Opernpädagogik. Teil III: Ein Blick über den deutschen Tellerrand.

Band 3. Szenische Interpretation in der Grundschule. Zehn Spielkonzepte. Norbert Schläbitz, Ralf Nebhuth, Marianne Schönball, Ulrike Schmiga, Pilar Lozano, Wencke Sorrentino, Ursula Ries, Markus Kosuch, Rainer O. Brinkmann, Wolfgang Martin Stroh u.a. erschienen 2013.

Band 4. Rainer O. Brinkmann: Stundenkonzepte szenischer Interpretation für die Sekundarstufen I und II. „Soziale Muster“ (Dreigroschenoper), „Einstieg“ (Linie 1), „Vorsicht Verdunkelung“ (Eine Nacht in Venedig), „Orpheus wendet sich um“ (Drei Orpheus-Vertonungen), u.a.

Band 5. Szenische Interpretation absoluter Musik. Theorie und Praxis. Markus Kosuch, Wolfgang Martin Stroh, Iris Winkler. Beispiele: Mozarts „alla turca“, Vivaldis Vier Jahreszeiten, Beethovens Klavierkonzert Nr. 3, Schuberts Winterreise (Mut und Leiermann), Bachs Fugen, u.a.

Band 6. Szenische Interpretation Neuer Musik [in Vorbereitung].

Band 7. Wolfgang Martin Stroh: Szenische Interpretation im Interkulturellen Musikunterricht.

Band 8. Wolfgang Martin Stroh: Materialien zur Evaluation der Szenischen Interpretation von Musik und Theater.

### *Teil II Spielkonzepte Musiktheater*

Band 11: Alban Berg „Wozzeck“

Band 12: Arnold Schönberg „Moses und Aron“ und Udo Zimmermann „Weiße Rose“

Band 13: Richard Strauss „Salome“

Band 14: Jonathan Larson „Rent“

Band 16: Wolfgang Amadeus Mozart „Die Entführung aus dem Serail“ [in Vorbereitung]

Band 17: Carl Maria von Weber „Der Freischütz“ [in Vorbereitung]

Weitere Bände folgen