

WOLFGANG AMADEUS MOZART

DON
GIOVANNI
VAN
NI

III

MOZART-DA-PONTE-
TRILOGIE

Mit freundlicher Unterstützung der

**FREUNDE
& FÖRDERER**
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN











DON GIOVANNI

DRAMMA GIOCO IN ZWEI AKTEN

TEXT VON Lorenzo Da Ponte

MUSIK VON Wolfgang Amadeus Mozart

MOZART-DA-PONTE-TRILOGIE III

URAUFFÜHRUNG 29. Oktober 1787

PRAG, GRÄFLICH NOSTITZSCHES NATIONALTHEATER

BERLINER ERSTAUFFÜHRUNG 20. Dezember 1790

KÖNIGLICHES NATIONALTHEATER AM GENDARMENMARKT

PREMIERE DER NEUINSZENIERUNG 2. April 2022

STAATSOPER UNTER DEN LINDEN









INHALT

HANDLUNG	32
SYNOPSIS	35

DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG

Eine Geschichte der Sexualität nach Mozart und Da Ponte	19
von Vincent Huguet	42

THE TRILOGY OF LIBERATION

A History of Sexuality after Mozart and Da Ponte	
by Vincent Huguet	48

JENSEITS DER GATTUNGEN: MOZARTS »DON GIOVANNI«	
von Silke Leopold	56

MOZART UND DIE FREIHEIT	
von Detlef Giese	67

DER ITALIENISCHE MOZART	
Daniel Barenboim und »Don Giovanni« – Etappen einer Geschichte	
von Detlef Giese	76

»DON GIOVANNI« UNTER DEN LINDEN – EINE CHRONIK	
von Detlef Giese	84

DON GIOVANNI – WEIL ER ES WAR	
von Vincent Huguet	92

ZEITTADEL »DON GIOVANNI«	
Stoffgeschichte und Aneignungen	98

Produktionsteam und Premierenbesetzung 111

Impressum 112













HANDLUNG

ERSTER AKT

32

Leporello wartet auf seinen Herrn Don Giovanni. Lieber wäre er selbst der Chef, muss aber dienen. Don Giovanni, im Haus mit Donna Anna zugange, will fliehen, gerät aber erst mit ihr und dann mit ihrem Vater, dem Commendatore, in Konflikt. Nach einer kurzen Auseinandersetzung kommt der Commendatore ums Leben, während Donna Anna ihren Verlobten Don Ottavio zu Hilfe holt. Gemeinsam betrauern sie den Tod des Alten und schwören Vergeltung.

Donna Elvira, die früher mit Don Giovanni verbunden war, hat sich ihm an die Fersen geheftet und ist ihm bis hierher gefolgt. Sie klagt Don Giovanni wegen seiner Untreue an, muss sich von Leporello aber belehren lassen, dass es in seiner Natur liegt, mit vielen Frauen Umgang zu haben und nach dem Vergnügen eine nach der anderen schnell wieder zu vergessen.

Don Giovanni und Leporello begegnen einem jungen Hochzeitspaar, Zerlina und Masetto. Sofort macht Don Giovanni der Braut eindeutige Avancen, während er den Bräutigam aus dem Spiel zu nehmen weiß. Donna Elvira jedoch verhindert, dass Zerlina in die Hände und die Arme Don Giovannis fällt, so wie sie auch in Gegenwart von Donna Anna und Don Ottavio ihren ehemaligen Geliebten in ein schlechtes Licht zieht. Donna Anna und Don Ottavio, die sich hilfeschend an Don Giovanni gewandt haben, müssen erkennen, dass er offenbar derjenige ist, der das Leben des Commendatore auf dem Gewissen hat.

Don Giovanni ist, auch wegen des Eingreifens von Donna Elvira, spürbar verstimmt, entscheidet aber, zu einem großen Fest einzuladen. Zerlina bemüht sich inzwischen um

Versöhnung mit Masetto, wird aber erneut in den Bann Don Giovannis gezogen. Sie gibt sich ganz dem Rausch des Festes hin, während Masetto anmahnt, vorsichtig zu sein. Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira kommen maskiert hinzu und preisen gemeinsam mit Don Giovanni und Leporello die Freiheit, die hochleben soll. Don Giovanni versucht erneut, Zerlina für sich zu gewinnen, trifft aber auf Widerstand bei ihr und den anderen. Erst bringt er Leporello in Verdacht, der Schuldige zu sein, dann entfliehen beide.

33

ZWEITER AKT

Aufgrund des Erlebten beabsichtigt Leporello, den Dienst bei seinem Herrn zu quittieren. Don Giovanni aber überredet ihn, ihn bei weiteren Abenteuern zu begleiten. Ein nächstes kündigt sich an, als Donna Elvira erscheint – Leporello solle als Don Giovanni ihr den Hof machen, während dieser selbst einer Anderen ein Ständchen singt.

Don Giovanni gelingt es, Masetto zu täuschen und erteilt ihm eine Lektion. Zerlina tröstet ihren Bräutigam. Leporello hat indessen das Rendezvous mit Donna Elvira genossen, versucht sich ihrer jetzt aber zu entledigen. Just als er verschwinden möchte, trifft er auf Donna Anna und Don Ottavio, die ihn für Don Giovanni halten und zur Rede stellen. Leporello gibt sich zu erkennen und lässt seine Widersacher verwundert zurück. Don Ottavio bittet seine Begleiter, Donna Anna zur Seite zu stehen. Donna Elvira gesteht sich ein, Don Giovanni immer noch zu lieben.

Don Giovanni und Leporello berichten sich gegenseitig von ihren Erlebnissen. Den tot-untoten Commendatore, auf den sie treffen, laden sie zum Gastmahl ein. Donna Anna vertröstet ihren Verlobten Don Ottavio, mit der Heirat noch zu warten.

Beim Abendessen lässt sich Don Giovanni von Leporello bedienen. Donna Elvira unternimmt einen letzten, vergeblichen Versuch, Don Giovanni von seinem bisherigen verwerflichen Lebenswandel abzubringen. Als von allen unerwartet der Commendatore erscheint, packt Leporello die Furcht. Don Giovanni bietet ihm jedoch Paroli, seine Geneinladung zum Mahl der Toten annehmend. Der Commendatore aber ringt ihn nieder und verurteilt ihn zum Tod – Don Giovanni stirbt, Leporello wird zum Zeugen dieses tragischen Endes. Die Hinterbliebenen verkünden erst ihre Zukunftspläne und dann die bekannte Lehre: So endet der, der Böses tut!

SYNOPSIS

ACT ONE

Leporello awaits his boss Don Giovanni. He would much prefer to be the master himself, but he is forced to serve instead. Don Giovanni, who is trying his hand at Donna Anna inside the house, wants to flee, but ends up in conflict first with her and then with her father, the Commendatore. After a brief altercation, the Commendatore dies while Donna Anna brings in her fiancé Don Ottavio to help. They both mourn the death of the old man and swear revenge.

Donna Elvira, who had once been involved with Don Giovanni, is hot on his heels and has followed him here. She curses Don Giovanni for his infidelity, but Leporello explains that it is only in his nature to seduce many women and to quickly forget them, one after another.

Don Giovanni and Leporello meet a newly wedded couple, Zerlina and Masetto. Don Giovanni immediately starts making advances on the bride, while knowing how to get the groom out of the way. But Donna Elvira keeps Zerlina from falling into the hands and arms of Don Giovanni, just as she shows her former lover in a bad light in the presence of Donna Anna and Don Ottavio. Donna Anna and Don Ottavio, who had turned to Don Giovanni in search of help, are forced to acknowledge that he was clearly the one with the fate of the Commendatore on his conscience.

Don Giovanni is, also because of Donna Elvira's meddling, noticeably disgruntled, but decides to hold a large party. Zerlina now tries to reconcile with Masetto, but is once again drawn to Don Giovanni. She surrenders to the intoxicating atmosphere of the party, while Masetto admonishes her to be careful.

Donna Anna, Don Ottavio and Donna Elvira arrive masked and together with Don Giovanni and Leporello sing the praises of freedom. Don Giovanni tries once again to win over Zerlina, but encounters resistance from her and the others. First he makes it seem as if Leporello were the guilty party, then they both flee the scene.

ACT TWO

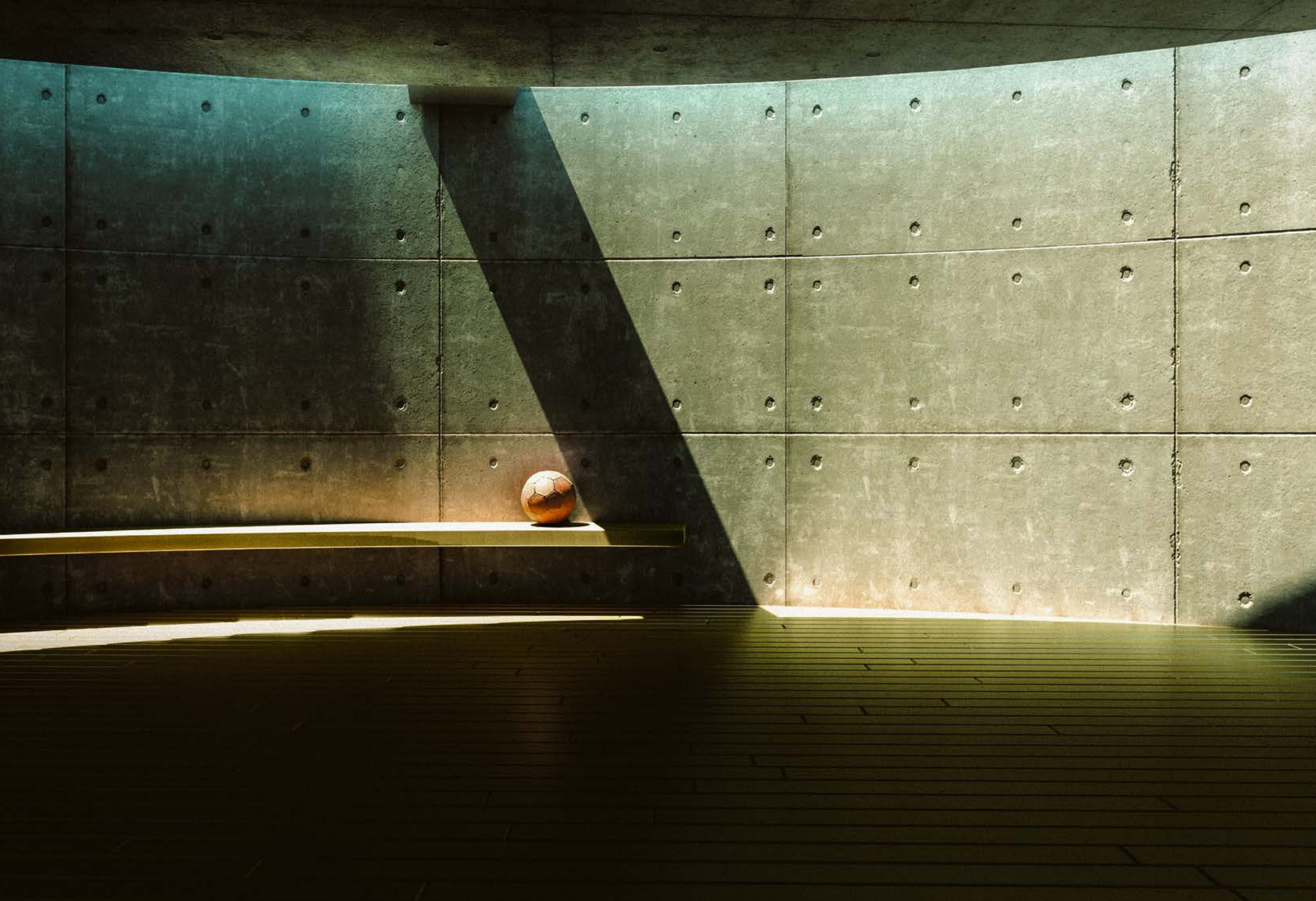
Because of all he has experienced, Leporello wants to quite serving his master. But Don Giovanni convinces him to accompany him on further adventures. A next one announces itself when Donna Elvira appears: Leporello should court her as Don Giovanni, while Don Giovanni serenades another.

Don Giovanni succeeds in tricking Masetto and teaches him a lesson. Zerlina consoles her groom. In the meantime, Leporello has enjoyed his rendezvous with Donna Elvira, but now is trying to get rid of her. Just when he wants to disappear, he meets Donna Anna and Don Ottavio, who think he is Don Giovanni and confront him. Leporello reveals his true identity and leaves the others perplexed behind. Don Ottavio asks his companions to stand by Donna Anna. Donna Elvira admits that she still loves Don Giovanni.

Don Giovanni and Leporello now report their experiences. They encounter the dead-undead Commendatore and invite him to a meal. Donna Anna comforts her fiancé Don Ottavio to wait for the marriage.

At dinner, Don Giovanni lets himself be served by Leporello. Donna Elvira undertakes a final, vain attempt to bring Don Giovanni away from his debauched lifestyle. When the Commendatore appears, unexpected by all, Leporello is full of fear. But Don Giovanni stands up to him, accepting his invitation to a meal with the dead. But the

Commendatore wrestles him to the ground and fated him to die. Don Giovanni dies, Leporello witnesses his tragic end. Those who remain tell something about their future and proclaim the well-known truth: Those who commit evil will perish!



LIEBSTER, BESTER FREUND! -
 ICH HOFFE SIE WERDEN
 MEIN SCHREIBEN
 ERHALTEN HABEN; -
 DEN 29:^T OCKT^B: GIENG
 MEINE OPER D: GIOVANNI
 IN SCENA, UND ZWAR
 MIT DEM LAUTESTEN
 BEÿFALL. - GESTERN
 WURDE SIE ZUM 4:^{TN} MALE |:
 UND ZWAR ZU MEINEM
 BENEFICE :| AUFGEFÜHRT; -
 ICH GEDENKE DEN
 12^T: ODER 13^{TEN}:
 VON HIER ABZUREISEN;
 BEÿ MEINER ZURÜCKUNFT
 SOLLEN SIE ALSO DIE ARIA
 GLEICH ZUSINGEN BEKOMEN;
 NB UNTER UNS; -
 ICH WOLLTE MEINEN
 GUTEN FREUNDEN |
 BESONDERS BRIDI UND
 IHNEN :| WÜNSCHEN,
 DASS SIE NUR EINEN
 EINZIGEN ABEND HIER WÄREN,
 UM ANTHEIL AN

MEINEM VER=
 GNÜGEN ZU NEHMEN! -
 VIELEICHT WIRD SIE DOCH
 IN WIENN AUFGEFÜHRT? -
 ICH WÜNSCHE ES.-
 MAN WENDET HIER ALLES
 MÖGLICHE AN UM MICH
 ZU BEREDEN,
 EIN PAAR MONATHE
 NOCH HIERZU BLEIBEN,
 UND NOCH EINE OPER
 ZU SCHREIBEN, -
 ICH KANN ABER DIESEN
 ANTRAG, SO SCHMEICHEL=
 HAFT ER IMER IST,
 NICHT ANNEHMEN.

DIE TRILOGIE DER BEFREIUNG

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT
NACH MOZART UND DA PONTE

42

TEXT VON Vincent Huguet

Im Gegensatz zu Wagners »Ring«-Tetralogie ist die Mozart-Da Ponte-Trilogie nicht als Zyklus konzipiert worden. Erst nachträglich wird die Bezeichnung »Trilogie« für »Le nozze di Figaro« (1786), »Don Giovanni« (1787/88) und »Così fan tutte« (1790) angewandt, deren einzige Gemeinsamkeit es ist, von einem der am stärksten inspirierten Duos der Operngeschichte geschaffen worden zu sein.

Den Ursprung der drei Meisterwerke markiert ein Treffen und sicher eine gewisse Seelenverwandtschaft. Zwei Männer, zwei Reisende, die am Morgen der Französischen Revolution auf den Straßen und in den Herbergen ganz Europas unterwegs sind, wo sie Gott und der Welt begegnen, Abenteurern, Philosophen sowie fliehenden oder beschwipsten Damen. Sie leben in den Tag hinein, abends bejubelt und morgens weggejagt, stets von der Hand in den Mund, mehr als einmal verliebt. In nicht einmal vier Jahren, von 1786 bis 1790, entwerfen sie ein Bildnis ihrer Zeit, das noch immer verblüfft. Denn auch, wenn man in diesem vor allem das Wesen der Menschen am Ende des 18. Jahrhunderts erkennt, bleibt es universell, und weder die gepuderten Perücken noch die Seidenbänder haben folgende Generationen daran gehindert, sich mit ihm zu identifizieren. Auch wenn diese »Trilogie« also dem Zufall geschuldet ist – hätte Mozart länger gelebt, würde man vielleicht gar von ei-

ner Tetralogie oder sogar einer Pentalogie sprechen können – lassen sich in ihr doch zahlreiche gemeinsame Figuren, wiederkehrende Situationen und Noten sowie inhaltliche Fortsetzungen finden, dass ein roter Faden erkennbar wird, der es heute möglich macht, die Geschichte, die Mozart und Da Ponte erzählt haben, wiederzugeben.

43

DAS PORTRÄT EINER GENERATION

In den drei Werken kann ein Porträt einer Generation herauskristallisiert werden, das in drei Akten erzählt werden kann:

»Così fan tutte«, korrekterweise un-
tertitelt mit »La scuola degli amanti«:
Jugend und Lehrzeit, bzw. die »Initia-
tion«

»Le nozze di Figaro«: Eheleben, Zeit
seiner Freuden, aber auch seiner
»Midlife crisis«

»Don Giovanni«: Reifezeit bis zum Tod

Die Werke in dieser Reihenfolge und nicht in ihrer chronologisch entstandenen zu betrachten, ermöglicht es einerseits, eine zeitliche Logik, die von der Jugend der Protagonisten in »Così fan tutte« bis zur Reife und zum Tod in »Don Giovanni« reicht, wiederzufinden und andererseits, einen grundlegenden Aspekt des gemeinsamen, mit Händen hervorgebrachten Werks von Mozart und Da Ponte zu illustrieren. Letzteres meint die Art, wie man das Werk heute nach Michel Foucault und sogar nach Michel Houellebecq rezipieren kann.

EINE GESCHICHTE DER SEXUALITÄT AUFDECKEN

Es ist in der Tat verblüffend festzustellen, dass Michel Foucault aus seinem Werk »Sexualität und Wahrheit« (1976-1984) ebenfalls ein Triptychon formte, von dem die Überschriften genauso gut als Untertitel für die Werke der Trilogie fungieren können:

Band 1: »Der Wille zum Wissen«

Band 2: »Der Gebrauch der Lüste«

Band 3: »Die Sorge um sich«

Während man oft auf die Liebesspiele, jene des Neids und der Frustration und sogar »die Phasen der Liebe« in der Trilogie hingewiesen hat, wurde jedoch oft nicht bedacht, dass letztere einen genauso wichtigen Diskurs und eine Überlegung zur Sexualität hervorbringt, wie die zur gleichen Zeit entstandenen Ideen von Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade oder Füssli. Bekräftigt und befreit durch die Philosophie der Aufklärung, erforschen Künstler, Schriftsteller und Philosophen die Beziehungen zwischen Mann und Frau, zwischen den Generationen, zwischen dem, was man noch nicht »Gesellschaftsklassen« nennt, alles durch das Prisma der Sexualität betrachtet, indem sie die daraus entstehenden Machtspiele enthüllen.

EINE FAMILIENSAGA ZWISCHEN ZWEI WELTEN

Im Herzen dieser dreiteiligen Erzählung stehen ein junger Mann, Guglielmo aus »Così fan tutte«, der in »Le nozze di Figaro« als Graf Almaviva wiedererscheint, und eine Frau, die Gräfin aus »Le nozze«, welche das eheliche Haus verlas-

sen wird und sich unter dem Namen Elvira in einen gewissen Don Giovanni verlieben wird. Dessen Diener Leporello ist dabei kein geringerer als Figaro. Zwischen den beiden befinden sich Eltern, Onkel, Enkel und Freunde, die von einem Werk zum nächsten tatsächlich Verwandtschaftsähnlichkeiten annehmen und dazu verleiten, dieses Leben vom Kern einer Familiensaga heraus zu erzählen.

Wann sollte man diese Geschichte spielen lassen, wenn nicht so nah wie möglich an unserer eigenen – da, wo sie uns selbst und unsere Nächsten porträtiert und uns am meisten berühren kann? Und wenn man alles im schönen Mai des Jahres 1968 beginnen ließe? Diese brodelnde Revolution ist zwar nicht jene von Beaumarchais geahnte, aber sie beabsichtigt es auch, eine veraltete Welt ins Kippen zu bringen und die Gesellschaft neu zu erfinden.

1969: »Così fan tutte« ist »La scuola degli amanti«, bei der vier junge Leute aus gutem Hause (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo und Ferrando), etwas verklemmt und nicht so oft auf den Barrikaden, auf einem italienischen Strand ein Paar treffen, das in Schwierigkeiten steckt (Despina und Don Alfonso). Dieses Paar hat Revolution gemacht – oder meint zumindest sich an der Revolution beteiligt zu haben – und ist gewillt, diese fortzuführen, ganz nackt und auf schwarzem Sand. Jugend und Lehrzeit.

1988: »Le nozze di Figaro« spielt ca. 20 Jahre später, in einem großen Haus, an einen Almodovar-Film angelehnt. Bestimmend ist die Versuchung einer Rückkehr zur Ruhe und Ordnung, wie man es damals genannt hätte, ja sogar der »Verbürgerlichung« mit ihrem diskreten Charme auf der einen, aber auch dem Preis von Frustrationen und Intrigen auf der anderen Seite. Die Lektion aus »Così« ist noch nicht wirklich verinnerlicht worden: Schon entdecken neue Generationen mit Cherubino als ihrem berühmten und stark queeren Vertreter das sexuelle Verlangen und erfinden somit eine neue Art von Freiheit.

2019: »Don Giovanni« schließlich ist eine Flucht, die uns bis zur heutigen Zeit führt. Die Flucht eines Mannes, der eine Welt voller Paradoxien gleichzeitig liebt und verwirft. Eine Welt der Freizügigkeit und Sterilität, liberal und forschend, in der das Geschlecht gefährlicher geworden ist denn je. Er verliert den Boden unter den Füßen, und je mehr die Zeit voranschreitet, desto öfter wird er verfolgt, auch wenn die Rechtsprechung der Menschen keinen Einfluss auf ihn zu haben scheint. Seine Flucht nach vorn ist also auch eine verzweifelte Suche nach der Freiheit, und sei der Preis noch so hoch: der Tod.

»COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI«

Unsere Geschichte beginnt also 1969, in der »Année érotique« Serge Gainsbourgs oder Jane Birkins, und endet heute. Selbstverständlich ist Mozarts und Da Pontes Welt nicht an den Realismus angelehnt und spiegelt noch weniger eine historische Genauigkeit wider. Nichtsdestotrotz ist es faszinierend, die Charaktere mit einer erstaunlichen Leichtigkeit in die Kleider unserer Zeit schlüpfen zu sehen, wie Sprachrohre der gesellschaftlichen Debatten oder der intimen Fragen, die sich seit dem 18. Jahrhundert stark gewandelt haben, ohne jedoch geklärt zu sein. Im Zentrum der Dramaturgie wie der Musik stehen die Beziehungen zwischen Frauen und Männern: was sie zueinander bringt, was sie trennt, die Art miteinander zu sprechen, sich zu belügen, sich zu streiten, aber vor allem die folgende in »Così fan tutte« und »Le nozze di Figaro« eingemeißelte Aussage: Wenn ihr die Frauen beschuldigt, dann tut desgleichen mit den Männern, wenn ihr die Männer beurteilt, dann gleichermaßen die Frauen. Und wer hat die Macht inne zu urteilen? Die Kirche, die Gesellschaft, das Recht, die Menschen, Gott? »So machen es die Frauen« aber auch »So ma-

chen es die Männer«, denn die Treulosigkeit, die List, der Widerspruch haben kein Geschlecht, ebensowenig wie die »Bösgläubigkeit«. Wir sind unsere eigenen Richter. Der Neid ist eine Todsünde und gleichzeitig völlig überflüssig. Die Menschen hören nicht auf, ihren Mitmenschen Schwächen und Fehler vorzuwerfen. Wenn jede Epoche mit einer solchen Leidenschaft die Ufer von »Così«, den nächtlichen Garten der »Nozze« und die düsteren Straßen von »Don Giovanni« zurücklässt, dann werden diese Fragen sich niemals klären und die Beziehungen sich niemals beruhigen. Und es ist normal, nein, sogar gut, dass dem so sei, sagen uns Mozart und Da Ponte durch diesen Wahn der zwielichtigen Finali, in denen das Tragische mit dem Komischen verkehrt, in denen sich größte Betrübnis und unbarmherzigste Freude vereinigen, denn dies ist die Essenz des Lebens. Sie wollten uns erziehen, uns Zeit ersparen, genau wie Marcel Proust in »Die Gefangene« (1923) die aussichtslosen toxischen Intrigen des Neids unerbittlich auseinandernimmt. Sie haben uns gelehrt, dass Frau und Mann aus demselben Fleisch gemacht sind, dieselbe Schönheit und dieselben Schwächen teilen, und dass wir glücklich wären, wenn wir dies hinnehmen könnten und aus dem Munde Don Alfonsos eine leichte Brise der epikureischen Philosophie wehen lassen würden. Ihre Stärke liegt darin, aufgezeigt zu haben, wie viele Kämpfe man mit der Gesellschaft oder mit sich selbst führen muss, um dort anzukommen, um dies zu verstehen und zu akzeptieren, und wie viel Mut man braucht, um sich und den anderen gegenüber ehrlich zu sein. Im Grunde genommen erzählt die Trilogie die Geschichte einer schweren, chaotischen Befreiung, die sich in vielerlei Hinsicht als eine Initiation erweist und dennoch den einzigen Weg zum Glück darstellt.

THE TRILOGY OF LIBERATION

A HISTORY OF SEXUALITY
AFTER MOZART AND DA PONTE

TEXT BY Vincent Huguet

48

Unlike Wagner's tetralogy, the Mozart-Da-Ponte trilogy was never conceived as a cycle, neither in terms of the libretti nor regarding the sequence of the compositions. The term "trilogy" was only subsequently applied to the three operas "Le nozze di Figaro" (1786), "Don Giovanni" (1787/88) and "Così fan tutte" (1790).

"While I was writing the libretto, Mozart composed the music; everything was finished in just six weeks," Da Ponte writes in his memoirs on "Le nozze di Figaro." Besides the usual notion of feverish collaboration, we now know much more about the intrigues that raged in Vienna, the cut-throat competition between composers, the trickery of the librettists, or the fickleness of the Emperor than we do about the relationship that developed in these years between Mozart and Da Ponte. But this relationship is not the only thing that determined the development of the trilogy.

These three lyrical masterpieces, the three most-performed operas worldwide, had their origins in a meeting that was surely due to chance, external circumstances, but also a certain inherent similarity between the two men. Two men, two itinerants who were travelling all across Europe on the eve of the French Revolution, staying

at inns where all sorts of people encountered one another, adventurers, philosophers, and women fleeing from their lives, costumed or tipsy: life as Casanova describes it in his memoirs "History of My Life," the same Casanova whom Da Ponte does not dare to ask to return the money he owes him. They existed from day to day, celebrated in the evening and hounded down the next morning, always living from hand to mouth, more than once in love, and often succumbed to the traps of their own destiny. We know almost nothing about the content of their exchanges: but we can imagine long conversations like those in "Jacques the Fatalist and His Master" by Diderot (1778), certainly arguments and hysterical fits of laughter – and listen to the products of their joint creation. In a span of not even four years, from 1786 to 1790, they created a portrait of their era, rich in color and yet very nuanced, that is still surprising today. For even if we think these operas primarily say something about the late-eighteenth century population, the works prove to be universal, and neither the powdered wigs nor the silk ribbons kept subsequent generations from identifying with them. Even if this "trilogy" is due to chance – if Mozart had lived longer, maybe we would be able to speak of a tetralogy or pentalogy – numerous joint elements, repeating figures and situations, resurfacing touches and thematic continuations can be found in the three works so that a common thread can be recognized that makes it possible to tell Mozart and Da Ponte's story today.

49

A LIFE IN THREE ACTS

In the three acts, a portrait of man can be distilled that is perhaps somewhat similar to both creators ("I am Madame Bovary," said Flaubert) and whose life can be told in three acts.

“Così fan tutte,” correctly with the subtitle “La scuola degli amanti,” youth and initiation

“Le nozze di Figaro,” life as a married man, a time of pleasure, but also a midlife crisis

“Don Giovanni,” maturity until death

Examining the works in this order – and not in their actual chronology – allows us to discover a temporal logic that stretches from the youth of the characters in “Così fan tutte” to their maturity and death in “Don Giovanni” and, at the same time, to illustrate a foundational aspect of Mozart and Da Ponte’s joint work. The latter refers to how the work can be received in the wake of Michel Foucault and even Michel Houellebecq.

UNCOVERING A HISTORY OF SEXUALITY

It is indeed remarkable to realize that Michel Foucault also created a triptych in his work “The History of Sexuality” (1976–1984) and that the titles of the three volumes could also serve as subtitles for the works of this trilogy:

Vol. 1: The Will to Knowledge

Vol. 2: The Use of Pleasure

Vol. 3: The Care of the Self

When speaking of the trilogy, attention is usually focused on the love games, envy, frustration, or even the “phases of

love,” and it is forgotten that the trilogy resulted in a discourse and views on sexuality on a par with the ideas of Casanova, Choderlos de Laclos, Marivaux, Sade or Füssli from the same period. Strengthened and liberated by the philosophy of the Enlightenment, artists, writers, and philosophers studied the relationships between men and women, between the generations, between what were not yet called “social classes,” everything seen through the prism of sexuality, by revealing the power games that thus resulted.

A FAMILY SAGA?

At the heart of this three-part story is a young man, Guglielmo, who is married at the end of “Così fan tutte,” in “Le nozze di Figaro” he becomes Count Almaviva and then leaves the married home to take on the new identity of Don Giovanni. At his side, the young Fiordiligi, the countess and the masked Donna Elvira, who follows her (ex) husband until the end. Figaro, in contrast, takes on the name of Leporello and follows his “master,” driven by the idea of a new life about which he will have even more to complain about – perhaps because he misses the proximity to Susanna. The two are surrounded by parents, uncles, grandchildren, and friends that from one work to the next develop familial similarities, and thus lead us to tell his life as rooted in a family saga.

FROM ONE WORLD TO THE NEXT

It is often said that the trilogy tells of the collapse of one world and the emergence of the next, which might primarily be due to the fact that Beaumarchais, the author of “The Marriage of Figaro,” is seen correctly or incorrectly as embodying the slumbering revolution that ultimately brings

the “ancien régime” to collapse in France. But this is not true of the rest of Europe, the true home of Mozart and Da Ponte – who later moved to America.

Perhaps people in every era have the sense of experiencing the sudden emergence of a new world, regardless of whether history confirms this or not. And if we look at the heart of the trilogy, that is, the core of its human relationships, it is possible to recognize a transformation that is currently relevant to us today. For this, one would have to trace the time space at the “sexual revolution” directly after May 1968 and the development of this man and his fellow men and women.

“Così fan tutte” can thus truly represent “La scuola degli amanti,” in which four young people from posh families (Fiordiligi, Dorabella, Guglielmo, and Ferrando), a bit prudish and uptight and not really on the barricades that often, encounter a couple with difficulties on an Italian beach (Despina and Don Alfonso). This couple has completed the revolution, or thinks that they participated in it, and wants to continue it: stark naked on the black sand. Youth and apprenticeship.

“Le nozze di Figaro” plays around fifteen years later, in the 1980s, in a large house like one in Almodóvar. Definitive here is the temptation to return to peace and order, as it was called then, “bourgeoisification” with its discrete charm on the one hand, but also the price of frustration and intrigues on the other hand. The lesson of “Così” might have been learned, but it wasn’t really internalized. Now, with Cherubino as their famous and quite queer representative, new generations discover sexual desire, get rebellious and all the more impatient in light of the roving specter of disease that seems to herald an end to the libertarian intermezzo.

“Don Giovanni” finally is an escape that brings us to the current day. The escape of a man who no longer can bear his

married life, that’s for sure, but who also discards a world riddled with paradox. A world of permissiveness and sterility, liberal and demanding, where sex has become more dangerous than ever. He loses youth and freedom at the same time, and the more time passes, the more frequently he is pursued, even when human justice seems not to hold much sway over him. His flight forward is also a desperate search for freedom no matter how high the price: death.

“COSÌ FAN TUTTE, COSÌ FAN TUTTI”

So our history would begin in 1969, in the summer of love of Serge Gainsbourg or Jane Birkin, and end today. It is the story of a woman and a man born in the early 1950s. Of course, the world of Mozart and Da Ponte is not based on realism and by no means reflects historical precision. All the same, it is fascinating to see the characters slip into the costumes of our own day with a surprising ease, as mouthpieces of social debates or intimate issues that might have changed dramatically since the eighteenth century, but have still not been resolved. The dramaturgy and the music center around the relationships between women and men: what they share, what divides them, the way they speak to one another, lying, arguing, but above all the statement chiseled into “Così fan tutte” and “Le nozze di Figaro:” if you blame the women, do the same with the men, if you judge men, then judge women equally. And who has the power to judge? The church, society, law, fellow men and women, God? “That’s women for you,” but also “that’s what men are like!”, for infidelity, dishonesty, contradiction have no gender, just like bad faith: we are our own judges. Envy is a mortal sin and at the same time entirely superfluous. People cannot stop accusing their fellows with weaknesses and mistakes. If every age leaves behind the shore of “Così,”

the nocturnal garden of “Nozze,” and the dismal streets of “Don Giovanni” with an equal passion, then these questions will never be resolved and the relationships between the genders will never come to rest. And it’s normal, or even good that that’s the case, Mozart and Da Ponte remind us, through the madness of the ambiguity of the finales, in which the tragic combines with the comic, in which great sadness and merciless joy unite, for that is the essence of life. They want to teach us, to save us time, just as Marcel Proust mercilessly dissects the pointless toxic intrigues of envy in “The Prisoner” (1923). They taught us that women and men are made of the same flesh, share the same beauty and the same weaknesses, and that we would be happy if we could accept this and have a light breeze of Epicureanism issue forth from the lips of Don Alfonso. Its strength is to have shown how many struggles need to be carried out with society or with oneself to understand and accept this, and how much courage it requires to be honest to our fellow humans. Basically, the trilogy tells the tale of a vexing, chaotic liberation, which proves in many ways to be an initiation and at the same time represents the sole path to happiness.

Translated by Brian Currid

DA DER TOD | : GENAU ZU NEMEN : |
 DER WAHRE ENZWECK
 UNSERS LEBENS IST,
 SO HABE ICH MICH SEIT
 EIN PAAR JAHREN MIT
 DIESEM WAHREN,
 BESTEN FREUNDE DES
 MENSCHEN SO BEKANNT
 GEMACHT, DASS SEIN BILD
 NICHT ALLEIN NICHTS
 SCHRECKENDES MEHR
 FÜR MICH HAT, SONDERN
 RECHT VIEL BERUHIGENDES
 UND TRÖSTENDES! –
 UND ICH DANKE MEINEM GOTT,
 DASS ER MIR DAS
 GLÜCK GEGÖNNT HAT
 MIR DIE GELEGENHEIT | :
 SIE VERSTEHEN MICH : |
 ZU VERSCHAFFEN,
 IHN ALS DEN SCHLÜSSEL
 ZU UNSERER WAHREN
 GLÜCKSEELIGKEIT KENNEN
 ZU LERNEN. –

Wolfgang Amadé Mozart aus Wien
 an seinen Vater Leopold, 4. April 1787

JENSEITS DER GATTUNGEN: MOZARTS »DON GIOVANNI«

TEXT VON Silke Leopold

Misst man den Erfolg einer Oper an der Zahl ihrer Aufführungen und der Orte, an denen sie nachgespielt wird, so gehört »Don Giovanni«, ungeachtet des Triumphes, den Mozart in Prag bei der Uraufführung am 29. Oktober 1787 erlebte, im 18. Jahrhundert zu den erfolglosen Exemplaren. Ob in Wien oder Leipzig, Mainz oder Mannheim, Frankfurt oder Hamburg – nirgendwo konnte zu Mozarts Lebzeiten der Anfangserfolg wiederholt werden, und den Sprung über die Alpen in die italienischen Opernzentren wie Venedig oder Neapel schaffte Mozarts »Don Giovanni« schon gar nicht.

Misst man dagegen den Erfolg einer Oper an dem Einfluss, den sie auf nachfolgende Generationen ausübt, an den Diskussionen, die sie auslöst, an der Repertoirefähigkeit im Theater auch über den Tod des Komponisten hinaus, so gehört »Don Giovanni« sicher zu den erfolgreichsten Werken der Operngeschichte. Unzählige Literaten von E.T.A. Hoffmann über Puschkin bis zu Prosper Mérimée, Philosophen von Kierkegaard über Nietzsche bis Adorno oder Maler von Goya über Delacroix bis Slevogt setzten sich mit Mozarts Oper auseinander, gaben immer neue Impulse für das Verständnis des Werkes und damit auch für immer neue Interpretationen auf der Bühne. Zu

dieser rezeptionsgeschichtlichen Diskrepanz gesellt sich eine weitere. Auffällig ist nämlich, dass die Diskussionen, die das 19. Jahrhundert um »Don Giovanni« führte, zwar ohne Mozarts Musik nicht einmal in Gang gekommen wären, dass die Musik selbst in ihnen aber bestenfalls am Rande, gleichsam als Auslöser der einen oder der anderen psychologischen Deutung eine Rolle spielt. Keine andere Oper Mozarts ist so sehr von späteren Generationen, ohne Rücksicht auf ihre Originalgestalt und auf das, was der Komponist selbst in ihr realisieren wollte, vereinnahmt worden. Am deutlichsten lässt sich dies an der Schlusszene nach Don Giovannis Höllenfahrt beobachten: Dieses Sextett, in dem alle Beteiligten mit Ausnahme des Titelhelden und des Komturs noch einmal zusammenkommen, um gemeinsam das Ende des Wüstlings zu einer moralischen Sentenz umzumünzen, war den Liebhabern dieser Oper spätestens seit dem 19. Jahrhundert ein Dorn im Auge. Schon im 18. Jahrhundert wurde es bei Aufführungen zumeist einfach weggelassen, so dass die Oper – nicht um eines tragischen Schlusses, sondern um des Spektakels willen – mit der Höllenfahrt endete. François Castil-Blaze dagegen betonte den tragischen Aspekt dieses Schlusses, indem er das Sextett in seiner Bearbeitung für die Pariser Oper im Jahre 1834 durch Ausschnitte aus Mozarts Requiem ersetzte. Und noch 1967 warf Theodor W. Adorno Otto Klemperer »ominöse Werktreue« vor, weil dieser das Sextett in seiner Schallplatteneinspielung nicht gestrichen hatte.

Mozart selbst war an den Irritationen, die »Don Giovanni« auslöste, nicht unbeteiligt. Zum einen nahm er keinerlei Rücksicht auf die üblichen Aufführungsbedingungen; kaum ein Orchester außerhalb Prags oder Münchens ist vermutlich in der Lage gewesen, den Orchesterersatz des »Don Giovanni« mit seinen differenzierten und schwierigen Bläserstimmen, allen voran in der Klarinette, zu bewältigen. Zum anderen aber überschreitet diese Oper

musikalisch alle Grenzen der Gattungsgeschichte. Dass er sie als »opera Buffa in 2 Atti« in sein eigenhändiges »Verzeichnüß aller meiner Werke« eintrug, ist deshalb richtig und falsch zugleich – richtig, weil die Dramaturgie des Librettos mir ihren zahlreichen Ensembleszenen zu Beginn, im Verlauf und am Ende der zwei Akte ebenso unabweisbar ein Kennzeichen der Opera buffa war wie die unterschiedliche soziale Herkunft der Protagonisten, und falsch, weil sich die kompositorische Umsetzung dieser vorgegebenen Dramaturgie von der gängigen Musiksprache der komischen Oper meilenweit entfernte. In »Don Giovanni« verschmolz Mozart die Seilebenen der ernstesten und der komischen Oper. Dieses gegenseitige Durchdringen des ernstesten und des komischen Genres, die Offenheit beider Gattungen für die musikalischen Besonderheiten der jeweils anderen waren zwar ein generelles Merkmal der Operngeschichte in den achtziger Jahren des 18. Jahrhunderts; mit der Radikalität aber, in der er diesen Gedanken in »Don Giovanni« verfolgte, scheint Mozart seine Zeitgenossen überfordert zu haben. Lorenzo Da Ponte hatte es ihm mit seinem Libretto leicht gemacht, die musikalischen Gattungsgrenzen zu überschreiten; denn während er im äußeren Handlungsablauf nicht von den zahlreichen Don Juan-Libretti zuvor abwich, konzentrierte er die Fabel auf wenige, gleichsam exemplarische Ereignisse und Personen: der Libertin (Don Giovanni) und sein schlitzohriger Diener (Leporello), die Bedrängte (Donna Anna), die Betrogene (Donna Elvira), die Umworbene (Zerlina), unerschütterliche Sanftmut (Don Ottavio) und polternde Eifersucht (Masetto). Vor allem aber bereitete er den Boden für eine musikalische Interpretation des Don Juan als tragischer Figur; denn während dieser in den vorausgehenden Versionen munter eine Frau nach der anderen verführt, bis er seine gerechte Strafe erhält, will ihm in Da Pontes Libretto von Anbeginn an nichts mehr so recht gelingen – weder bei Donna Anna noch bei Zerlina

kommt er zum Zuge, und seine Nemesis Elvira abzuschütteln glückt ihm nur kurzfristig. Das schreckliche Ende des Verführers kommt daher nicht wie ein Strafgericht von außen über ihn; es ist der Getriebene selbst, der dem Verderben konsequent und unaufhaltsam zustrebt.

Mozart aber ging in der Komposition über diese Vorgabe Da Pontes weit hinaus. Don Giovanni ist die vielleicht konsequenteste Umsetzung jenes in Zusammenhang mit der »Entführung aus dem Serail« formulierten musikdramatischen Credos, dass »die Poesie der Musick gehorsame Tochter seyn« müsse. Mozart sah seine Aufgabe als Opernkomponist nicht darin, die Handlung durch Musik zu illustrieren, dem Text also gleichsam einen passgenauen musikalischen Mantel umzuhängen; er ließ das Drama aus der Musik heraus entstehen, so dass der Text nicht mehr als eine Erläuterung des musikalischen Geschehens war. Die Musik des Don Giovanni ist Bühnenraum, Handlung, sozialer und emotionaler Ort zugleich und ein Kommentar zu all dem, was der Text verschweigt. Mit den Mitteln der Musik knüpfte Mozart ein Geflecht unauflöslicher Beziehungen zwischen den Personen, die sich in ihren Worten und Taten doch so ganz anders gaben. Welche aber sind diese Mittel, mit denen der Komponist eine zweite Geschichte neben der des Librettos erzählt – jene nämlich, die die Personen der Handlung ängstlich zu verbergen suchen? Da ist zuallererst die Wahl der Tonarten zu nennen, die sich im Lauf des 18. Jahrhunderts zu Bedeutungschiffren verfestigt hatten. Kein Komponist wäre in dieser Zeit auf die Idee verfallen, ein Lamento anders als in c-Moll oder f-Moll zu vertonen oder eine pastorale Szene anders als in F-Dur. Mozart greift diese Chiffren auf, nicht ohne sie freilich in einen individuellen, nicht auf andere Werke übertragbaren Bedeutungszusammenhang zu stellen. Dass d-Moll in »Don Giovanni« die Tonart des Verderbens ist, mit der Mozart den Bogen von der Ouvertüre zur Schlusszene

spannt, ist weidlich bekannt. Wie Säulen eines Proszeniums markiert das d-Moll den Rahmen, in dem die Geschichte sich vollzieht. Und auch die weitere Verwendung dieser Tonart bestätigt ihren Zusammenhang mit Schuld und Verderben des Protagonisten, denn sie erscheint in der gesamten Oper nur ein weiteres Mal als Grundtonart – in dem Duett »Fuggi, crudele, fuggi!« zwischen Donna Anna und Don Ottavio, in dessen Zentrum der Mord an dem Komtur steht. Die Verwunderung darüber, dass alle Arien des Don Giovanni in Durtonarten stehen, weicht bei näherem Hinsehen freilich dem Staunen darüber, mit welcher Raffinesse Mozart diese Tonarten auf das d-Moll bezieht. In D-Dur etwa, der traditionellen Tonart des Krieges und der herrscherlichen Pracht, stehen vier Arien, die weder mit dem einen noch mit dem anderen in Beziehung zu setzen wären: Leporellos Registerarie, Donna Elviras »Ah fuggi il traditor«, Donna Annas »Or sai chi l'onore« und Don Giovannis Ständchen »Deh, vieni alla finestra«. Alle diese Arien handeln, aus jeweils unterschiedlicher Perspektive, von den Verführungskünsten des Wüstlings; Mozart löst die Tonart aus ihrem altvertrauten Bedeutungszusammenhang und gibt ihr einen neuen, individuell auf das Drama bezogenen Sinngehalt. Das D-Dur stellt hier gleichsam die irdische Kehrseite des d-Moll, die Vorgeschichte des höllischen Strafgerichts dar.

Auch die Verwendung des A-Dur enthält eine Botschaft an den Hörer, die der traditionellen Bedeutung der Tonart neue, unmittelbar auf das Drama bezogene individuelle Facetten hinzufügt. In seinen 1784 veröffentlichten »Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst« hatte Christian Friedrich Daniel Schubart A-Dur so charakterisiert: »Dieser Ton enthält Erklärungen unschuldiger Liebe, Zufriedenheit über seinen Zustand, Hoffnung des Wiedersehens beim Scheiden des Geliebten, jugendliche Heiterkeit und Gottesvertrauen.« Schubart hatte damit auch die Tradition

der Opera seria beschrieben, in der Liebeserklärungen edler junger Männer häufig in A-Dur standen. Mozart selbst hatte diese Tradition etwa in »Lucio Silla« fortgeführt, in dem sich der Primo uomo Cecilio von seiner Geliebten Giunia mit der A-Dur-Arie »Pupille amate« vermeintlich für immer verabschiedet, bevor er zur Hinrichtung geführt wird, und damit dokumentiert, dass er selbst in dieser Extremsituation die Regeln höfischer Contenance beherrscht. In Don Giovanni stellt Mozart diese Tradition auf den Kopf. In A-Dur steht das Duett »La ci darem la mano« und das Terzett »Ah taci, ingiusto core« – das erste jener verführerische Angriff Don Giovannis auf Zerlinas Unschuld, dessen suggestiver Wirkung sich nicht nur Zerlina nicht entziehen kann; das zweite die schrecklichste aller denkbaren Liebesszenen – jene entwürdigende Situation, in der Donna Elvira glaubt, dass Don Giovanni zu ihr zurückgekehrt sei, während sie doch nur seine Stimme hört und von Leporello in den Kleidern seines Herrn buchstäblich von der Bildfläche gezogen wird, damit dieser mit ihrer Zofe anbandeln kann. In beiden Fällen steigert Don Giovanni die Intensität seiner Werbung, wenn er von der Tonika in die spannungsreichere Dominante E-Dur wechselt. Schon durch die Wahl der Tonart allein macht Mozart sinnfällig, warum die Frauen Don Giovanni in Scharen erliegen; gleichzeitig destruiert und pervertiert er die Tonart der edlen, heiteren, unschuldigen Liebe und fordert den Zuschauer auf diese Weise zur Stellungnahme heraus. Denn ebenso wie Zerlina und Donna Elvira wider besseres Wissen dem Verführer erliegen, gerät auch der Zuschauer in den Sog der tonartlichen Täuschung und muss sich Rechenschaft geben, wie ihm dies widerfahren konnte. Unvermutet, durch die Tonart irreführt, findet sich der Zuschauer in derselben Position wieder, in der er die vermeintlich leichtgläubigen Frauen währte. Unnötig zu erwähnen, dass A-Dur als Dominante sowohl zu D-Dur als

auch zu d-Moll mit den Don Giovanni charakterisierenden Tonarten aufs Engste verbunden ist. Ein zweites herausragendes Mittel der musikalischen Konstruktion des Dramas ist die Verwendung von »realer« Musik als Grundlage des Geschehens, wie sie Mozart im ersten und im zweiten Finale darstellt. Doch während im zweiten Finale die Musik auf der Bühne, das Harmoniemusikensemble aus Oboen, Klarinetten und Hörnern lediglich dazu dient, das Fest, bei dem Don Giovanni später sein Schicksal ereilen wird, musikalisch zu umreißen, entsteht die Handlung des ersten Finales aus der Bühnenmusik selbst. Diese Tanzszene, in der drei verschiedene Bühnenorchester drei rhythmisch verschiedene Tänze übereinanderschichten, ist in der Operngeschichte des 18. Jahrhunderts einmalig. Und Mozart belässt es nicht bei diesem musikalischen Spiel mit dem gemessenen 3/4-Rhythmus des Menuetts, dem bewegteren 2/4-Rhythmus des Kontratanzes und dem lebhaften 3/8-Rhythmus des Deutschen Tanzes, das mit seinem Durcheinander an Taktschwerpunkten für sich genommen schon spektakulär genug wäre. Für ihn symbolisieren diese drei Tänze auch drei unterschiedliche soziale Ebenen: Das Menuett, von Donna Anna und Don Ottavio getanzt, steckt den höfischen Rahmen ab; der Deutsche, zu dessen Schritten Leporello Masetto vom Ort des Geschehens weglocken soll, ist ein Tanz der Unterschichten; und der Kontratanz – der alte englische Country-Dance, der am französischen Hof zum Contredanse mutiert war – symbolisiert die Durchlässigkeit zwischen »oben« und »unten« und wird, wie sollte es anders sein, von Don Giovanni und Zerlina getanzt. Diese drei Tänze bilden die musikalische Plattform für jene Gesprächsfetzen der sechs Protagonisten, die ohne das rhythmische Gerüst auseinanderbrechen würden. Darüber hinaus erweist sich das wachsende rhythmische Durcheinander der drei Tänze als ein musikalisches Zeichen für die zunehmende Auflösung der Ordnung, die ih-

ren Höhepunkt erreicht, als Zerlina um Hilfe ruft und mit dem abrupten Wechsel der Tonalität vom stabilen G-Dur des Menuetts zum Dominantseptakkord von Es-Dur (der Tonart der betrogenen Elvira) das Chaos überhandnimmt. Es ist allein die Musik, die aus der Szene von Don Giovanni gescheitertem Versuch, ein Bauernmädchen auf einem eigens zu diesem Zweck veranstalteten Fest zu verführen, ein Sinnbild für die Zerstörung der gesellschaftlichen Ordnung macht.

Bei den Arien schließlich zeigt sich am stärksten das psychologische Einfühlungsvermögen eines Komponisten, der seine Geschöpfe niemals durch die Musik denunzierte, der auch in ihrer größten Verstrickung noch um Verständnis für ihre Handlungsweisen warb, der aber dennoch deutlich machte, worin diese Verstrickung bestand. Es ist dies das dritte jener musikalischen Mittel, mit denen Mozart der Geschichte vom Untergang des Wüstlings Facetten hinzufügte, die der Text nicht unbedingt vorsah. Vergegenwärtigt man sich etwa die Arien der Donna Anna, so wird deutlich, wie Mozart einen Charakter jenseits des Textes allein durch das musikalische Material und seine Verarbeitung konstruiert. In ihren Worten ist Donna Anna nichts als die zutiefst in ihrer Ehre verletzte, für sich selbst und für ihren Vater nach Rache verlangende, ansonsten jedoch moralisch einwandfreie Edeldame. Allenfalls ihre Passivität, wenn es darum geht zu handeln, oder ihre Gegenwehr im Hinblick auf eine Zukunft in der Geborgenheit der Ehe mit Don Ottavio mutet angesichts ihrer zur Schau getragenen wütenden Entrüstung seltsam an. Das Psychogramm, das Mozart in ihren Arien entwarf, ist weit vielschichtiger als das des Librettos. Denn ihr Entsetzen bei der Erkenntnis, wer der Verführer im dunklen Zimmer war, müsste wohl nicht so abgrundtief ausfallen, hätte der Unbekannte nichts als Abscheu in ihr erregt. Die aufgewühlten Sechzehnteltriolen in den Violinen, die sich bald zu ge-

hetzten, von Pausen unterbrochenen Sechzehntelgruppen wandeln, das stufenweise aufwärts strebende, dreimal wiederholte Anfangsmotiv, die unzusammenhängend und ungeordnet hervorgestoßenen Satzbruchstücke im weiteren Verlauf – all das sind musikalische Formulierungen eines hysterischen Anfalls, mit dem Mozart anzudeuten versteht, dass Donna Anna hier nicht nur vor einem verwerflichen Unhold, sondern auch vor sich selbst erschrickt. Dass sie die Contenance, die ihr Stand von ihr verlangt, nicht nur verlieren, sondern auch bewahren kann, macht dagegen ihre letzte Arie »Non mi dir, bell'idol mio« deutlich, mit der sie Don Ottavio, diesen entsagungsvollsten aller zärtlichen Liebhaber, auf Abstand hält. Ein wenig zu abgezirkelt freilich ist die Rondoform, ein wenig zu kalkuliert ist die elegante Selbststilisierung in den Koloraturen, als dass sie der Bitte um Aufschub der Ehe aus Anstand angemessen sein könnte. Wiederum ist es die Musik, die zu verstehen gibt, wie hart Donna Anna gegen die Wünsche des Körpers kämpfen muss, die Don Giovanni mit dem nur äußerlich erfolglosen Angriff auf ihre Jungfräulichkeit bloßgelegt hat.

Dieser Don Giovanni aber, der einzige der Protagonisten, der drei Arien, das heißt mehr zwar als jede andere Rolle, zu singen hat, dieser Verursacher aller Verstrickungen, der in den Ensembles seine ganze Faszination entfaltet, bleibt in jenen drei Arien aber gleichsam gesichtslos. Don Giovanni's erste Arie, das atemlose »Fin ch'han dal vino«, fegt wie ein Irrwisch ungebremster Sinnenlust durch die Handlung und ist zu Ende, bevor der Zuschauer begriffen hat, dass hier der Titelheld seinen ersten Soloauftritt hatte. Die zweite Arie »Deh, vieni alla finestra« ist ein Ständchen konventionellster Machart, das weder dem Edelmann noch dem Verführer angemessen scheint – für eine Zofe gerade gut genug, aber nichts, was der eigentlichen Aufgabe einer Arie, den Charakter oder die Seelenlage einer Figur musikalisch auszubreiten, in irgendeiner

Weise nahekäme. Und seine dritte Arie singt Don Giovanni gar in den Kleidern Leporellos – und auch im plappernden Buffa-Ton des Dieners, der nur dann zu ironischer Dignität wechselt, wenn der vermeintliche Diener seinen vermeintlichen Herrn beschreibt. Dies ist vielleicht das raffinierteste Kunststück eines Komponisten: die innere Leere des Wüstlings durch eine Musik abzubilden, die ihm jeglichen individuellen Charakter, jegliche Rechtfertigung seines Tuns verweigert.

Vergleicht man Mozarts »Don Giovanni« mit anderen Opern der Zeit, so wird das Ausmaß seiner Andersartigkeit deutlich. Zwar setzten sich Ensembles – das dramaturgische Kriterium der Buffa – zunehmend auch in der Opera seria durch, während die großen Soloszenen mit Accompagnato-Rezitativ und Arie der Seria die Opera buffa eroberten. Zwar veränderten Einflüsse der französischen Oper wie etwa die Chorszenen, die musikalischen Höllenspektakel, die Divertissements, das Gesicht der italienischen und umgekehrt das neue Interesse an den italienischen Arienformen die französische. Doch blieben diese Veränderungen zumeist im Äußeren der Dramaturgie verhaftet. Mozart hingegen erfand einen musikalischen Ton, der das Verhängnisvolle im Komischen und das Burleske im Tragischen hörbar machte, der die Paradoxien des Lebens nicht glättete, sondern aufdeckte. Die Liebe zu den Menschen wie zu seinen musikalischen Geschöpfen hinderte ihn daran, zum Zyniker zu werden. Don Giovanni hätte sonst alle Chancen gehabt, der erste negative Opernheld der Musikgeschichte zu werden. So aber sollte es dem 19. Jahrhundert vorbehalten bleiben, einen solchen zu erfinden.

66

**ICH HATTE, WIE GESAGT,
IN PRAG DER DARSTELLUNG
DES »DON GIOVANNI«
NICHT BEIWOHNEN KÖNNEN,
ALLEIN MOZART HATTE
MICH SOFORT
UNTERRICHTET,
DASS SIE AUSSERORDENTLICH
SCHÖN AUSGEFALLEN SEI.
IN GLEICHER WEISE
SCHRIEB MIR DER IMPRESARIO
GUARDASSONI HIERÜBER
FOLGENDES:
»ES LEBE DA PONTE! ES LEBE
MOZART! DIE IMPRESARI
WIE DIE KÜNSTLER
KÖNNEN SICH GLÜCK
WÜNSCHEN.
SOLANGE SIE LEBEN,
WIRD DAS ELEND
NICHT WIEDER WAGEN,
SICH DEN THEATERN
ZU NAHEN!«**

Lorenzo Da Ponte, aus:
Mein abenteuerliches Leben. Memoiren, 1827

MOZART UND DIE FREIHEIT

TEXT VON Detlef Giese

67

»Viva la libertà!« – so singen der Titelheld Don Giovanni und ein Teil des Ensembles mit bemerkenswert großer Emphase im Finale des ersten Akts. Ein Lob, eine Feier gar der Freiheit, einmal angestimmt und nicht weniger als zehnmal wiederholt. Neben dem Bediensteten Leporello sind immerhin vier Figuren, die im Personaltableau von Mozarts und Da Pontes Oper als Adlige – als »Don« bzw. »Donna« – ausgewiesen sind, daran beteiligt. In hellem C-Dur, in Begleitung des vollen Orchesters und in gesteigerter Dynamik, tritt dieses Statement zutage, mit energischem Ton und geradezu überdeutlicher Präsenz.

Man mag diese Kundgabe, von dem Einzelnen initiiert und von den Anderen offenbar bereitwillig aufgenommen, durchaus als Vorgriff auf den vehement durchbrechenden, letztlich nicht zu bändigenden Freiheitswillen der Französischen Revolution sehen – unsere rückschauende Perspektive macht dies möglich. Solcherart Fanal 1787 auf eine Opernbühne zu bringen, ist indes alles andere als selbstverständlich, konnte es doch allzuleicht so aufgefasst werden, dass der Hochruf »Viva la libertà!« nicht nur Teil des Spiels ist, sondern auch eine Forderung für die Wirklichkeit, für das reale Leben, mit einschließt.

Bezeichnend ist, dass die drei Gäste, die von Don Giovanni und Leporello empfangen werden, in maskierter Gestalt auftreten, als ob sie in diesem Augenblick nicht sie

selbst sind, sondern mit verstellter Identität sprechen und handeln. Darin gleichen sie Mozart, der in seinem Leben – und mehr noch in seiner Kunst – verschiedenste Rollen angenommen und gespielt hat, mit unverhohlener Freude an der Maskierung, sodass seine Gegenüber beileibe nicht immer wussten, mit wem sie es da zu tun hatten. Es mag für ihn ein entscheidendes Moment von Freiheit gewesen sein, sich so zu verhalten, sich unterschiedliche »Naturen« zu geben, auch um der Rätsel willen, die sich dadurch für seine Mitmenschen ergaben. Für die Entfaltung seiner Kreativität war dies jedenfalls von immenser Bedeutung, insbesondere für die Gestaltwerdung seiner Bühnenwerke mit ihren vielschichtigen Charakteren, Situationen und szenisch-musikalischen Prozessen.

Es ist jedoch noch etwas Anderes, wo sich eine Idee und ein Begriff von »Freiheit« bei Mozart verwirklicht: in seinem Lebensentwurf und seiner gelebten sozialen Existenz. Mozart hat eine durchaus ungewöhnliche, von Vielen unverstandene Entscheidung getroffen, als er sein Dasein als Hofmusiker mit jenem eines »freien« Künstlers tauschte. Der Weg von Salzburg nach Wien mag – selbst unter den Umständen der Mozart-Zeit – ein vergleichsweise kurzer gewesen sein; die im Frühjahr 1781 erfolgte Übersiedlung von der erzbischöflichen Residenz an der Salzach in die Metropole der Habsburgermonarchie an der Donau war trotzdem ein Schritt mit weit reichenden Konsequenzen, betraf er doch Mozarts gesamtes künstlerisches Tun und Selbstverständnis.

Zum Einen befreite sich Mozart aus der direkten Abhängigkeit eines Dienstherrn, zum Anderen war er nunmehr darauf bedacht, für ein anderes, nicht allein höfisches, sondern ein gemischtes Publikum mit vielfältigen Interessenlagen zu komponieren und zu musizieren, gewissermaßen für den freien Markt. Beide Aspekte dieser neuen Daseinsform waren miteinander verbunden, das

Eine bedingte das Andere. Mozart war sich offenbar über die Tragweite seines Entschlusses bewusst, kannte er doch trotz seines noch nicht sehr fortgeschrittenen Alters – mit Mitte Zwanzig – nur zu gut die Begrenzungen und Zwänge eines Künstlerlebens bei Hofe.

Sein Vater, übermächtiges Vorbild seiner Kindheit und Jugend, stand ihm dabei permanent vor Augen. Dieser hatte eine – durchaus respektable – Karriere am fürsterzbischöflichen Salzburger Hof gemacht und zugleich mit erstaunlichem Geschick die Chancen und Freiräume genutzt, die sich ihm boten. Keineswegs war es eine Selbstverständlichkeit, in solch hohem Maße wie es ihm gestattet wurde, seinen eigentlichen dienstlichen Verpflichtungen fernzubleiben und größere, oft monatelange Reisen zu unternehmen. Die Genehmigung von Abwesenheiten setzte ein grundlegendes Vertrauen zwischen dem Fürsten und seinem Vizekapellmeister voraus – offenbar muss es das gegeben haben. Als Leopold Mozart gewahr wurde, über welch eine überragende musikalische Begabung sein Sohn verfügte, setzte er all seinen Ehrgeiz daran, ihn so zu fördern, dass ein Aufstieg zu einem europaweit anerkannten Musiker denkbar erschien, wohlgemerkt hin zu einem Hofmusiker von entsprechendem Rang, Prestige und Einkommen. Eine andere Perspektive hat der Vater für seinen Sohn wohl kaum in Erwägung gezogen – die eigene Lebenswelt, wenngleich in erhöhter und bereicherter Form, war der Maßstab, alles darüber hinaus befand sich jenseits der Vorstellungskraft.

Ein solcher Weg kam für Mozart, Wolfgang Amadé, gewiss auch in Frage, bekannt sind diverse Bemühungen, eine lukrative Anstellung bei Hofe zu finden. Als sich jedoch immer deutlicher herausstellte, dass die meisten potentiellen Dienstherrn einen anderen Typus von Musiker für die von Mozart in Aussicht genommenen Posten wie die eines Hofkomponisten oder Hofkapellmeisters be-

vorzuzugten, mithin Enttäuschungen entstanden und weiter wuchsen, entwickelte er eine andere Strategie: Gäbe es nicht die Option, sich aus der höfischen Abhängigkeit zu lösen und sich auf jenem Feld, das man den »freien Markt« nennen sollte, zu etablieren? Sein eigener Erfahrungshorizont konnte ihn das lehren, denn was in London mit seinem kommerziellen Opern- und Konzertwesen möglich war, sollte doch auch in Wien nicht ausgeschlossen sein.

Den »besten Ort der Welt für mein Metier« hat er die Kaiserresidenz genannt, mit einiger Berechtigung. Hier sah er die Möglichkeit, ein ebenso dichtes wie verzweigtes Netzwerk zu knüpfen, das ihm zur Basis vielfältiger musikalischer Aktivitäten wurde. Hier hoffte er auf Aufträge für Opern – deutsche wie italienische, im Buffa- wie im Seria-Fach –, hier gab es auch Gelegenheiten, Konzerte zu veranstalten, desgleichen neue Werke zu publizieren und zu verkaufen, zudem auch Angehörige der »guten Gesellschaft« zu unterrichten. Die soziale Existenz, auch im Blick auf den Unterhalt einer Familie und einen gewissen Wohlstand, wäre damit auf mehrere Säulen gestellt.

Dennoch war der Schritt, den Dienst beim nur wenig geliebten Salzburger Erzbischof zu quittieren und sich als freier Musiker in Wien zu bewähren, ein durchaus risikoreicher. Für den Fall eines Scheiterns gab es keine Absicherung, das Gelingen war gleichsam alternativlos. Bekanntlich stellte sich nach einigen Jahren des Erfolgs – etwa durch das ausgesprochen positive Echo, das seine auf eigene Faust veranstalteten musikalischen Akademien mit den von Mozart selbst brillant gespielten Klavierkonzerten fanden – zunehmend Ernüchterung ein, bis hin zu den erschütternden »Bettelbriefen« der späten 1780er Jahre, zu deren Verfassen und Verschicken sich Mozart in höchsten Nöten gezwungen sah.

Das bedeutet jedoch nicht, dass er das Modell des freien Musikers, das er für sich gewählt hatte, als nicht

mehr stimmig empfand. Die Rolle eines subalternen Bediensteten zu spielen, kam für ihn offensichtlich nicht mehr in Betracht (trotz mancher Bemühungen um eine feste Anstellung), zu sehr hatte er die Momente der Freiheit genossen, die ihm die Chance eröffneten, den eigenen Wünschen, gar Utopien, nachzustreben, sofern sie denn künstlerischen wie materiellen Gewinn versprachen. Eine solche Haltung mag Züge eines Traumbildes haben, sie scheinen Mozart aber angemessen zu sein, gerade auch in Ansehung der Tatsache, dass er, soweit wir wissen, von seinem eigenen außergewöhnlichen Talent überzeugt war. Die »Wunderkind«-Vergangenheit hat diese Tendenz gewiss verstärkt, die Anerkennung von Seiten zahlreicher Kenner der Musik noch mehr. So ehrt das Urteil des um ca. eine Generation älteren Joseph Haydn, der Anfang 1785 zu Vater Leopold hochgradig beeindruckt gesagt haben soll: »Gott sei mein Zeuge, wenn ich Ihnen als Ehrenmann sage, dass Ihr Sohn der größte Komponist ist, den ich persönlich oder nur vom Namen her kenne. Er hat Geschmack, und was darüber hinaus noch wichtiger ist, er verfügt über eine tief gehende Kenntnis, was die Kunst des Komponierens angeht«, Mozart in einer Weise, wie er es noch einige Jahre zuvor nicht ahnen und erhoffen konnte.

Das Leben als freier, nichtbediensteter Musiker beflügelte Mozart offenbar so, dass er eine qualitativ neue Stufe seines kreativen Vermögens und seiner schöpferischen Arbeit erstieg. Der große Kultursoziologe Norbert Elias hat diesen Schritt, in dessen Folge Mozart von der »Handwerkerkunst« zur »Künstlerkunst« gelangte, eindringlich beschrieben. Bestand das Wesen der ersteren in erster Linie darin, mit Metiersicherheit und handwerklicher Souveränität dem oft normierten Geschmackskanon der Auftraggeber – sprich dem des Dienstherrn – zu genügen, so konnte sich in letzterer eine neue Form von künstlerischer Phantasie verwirklichen, weit individueller als

es zuvor möglich war. Das kunstliebende und -kennende Publikum ist nunmehr die entscheidende Urteilsinstanz, auch im Blick auf den materiellen Erfolg. Soziale Asymmetrien können in diesem Prozess aufgelöst werden, wenn die Produzenten wie die Konsumenten der Musik sich auf einer prinzipiell gleichen Ebene treffen – und das dürfte für Mozart zweifellos ein grundsympathischer, attraktiver Gedanke gewesen sein.

Die Möglichkeit, ästhetisch besonders wagemutig vorgehen zu können, ging damit einher, zugleich wurde aber auch eine neue Art von Abhängigkeit geschaffen: die Notwendigkeit, mit der eigenen Musik einen besonderen künstlerischen »Geschmack« zu treffen, sich auf ihn einzustellen, ihn gewissermaßen auch zu bedienen. Nur wenn die Hörer:innen seiner Musik von deren Form- und Klanggestalt vollends überzeugt waren und ihr zugewandt blieben, konnte er sich sicher sein, weiter auf der Welle des Erfolgs zu schwimmen. Und da ein Publikum immer auch ein launisches sein konnte, dessen Gunst sich binnen kurzer Zeit in verschiedene Richtungen und zu verschiedenen Personen neigen konnte, musste ein gewisses Risiko immer mit einkalkuliert werden. »Frei« ist in diesem Zusammenhang nicht wirklich »frei«; das Moment von Freiheit ist immer relativ, eine wesenhaft zwiespältige Angelegenheit.

Für Mozart bedeutete das vor allem bei großdimensionierten, arbeitsintensiven Werken eine Herausforderung. Auch wenn er für die Komposition von Bühnenstücken ein fixes Honorar erhielt – die Aufträge für die drei Da-Ponte-Opern beliefen sich immerhin auf jeweils 200 Dukaten und mehr –, so war das Verhalten des Publikums, des höfisch-aristokratischen wie des bürgerlichen, doch keineswegs zweitrangig. Es entschied über Erfolg und Misserfolg, und damit auch über eine mögliche längere Präsenz bzw. Wiederaufnahmen in den Theatern, auch über etwaige auswärtige Inszenierungen. Die Prager Uraufführung des

»Don Giovanni« etwa kam im Herbst 1787 einem Triumph für Mozart gleich, in seiner Wahlheimat Wien dagegen traf das Werk im Mai des Folgejahres auf eine weit gedämpftere Resonanz. Über die Gründe kann nur spekuliert werden, war Mozart doch eine stadtbekannte Künstlerpersönlichkeit und galt durch die erst zwei Jahre zurückliegende erste Serie von »Le nozze di Figaro« gerade auch auf dem Feld der italienischen Oper als ein besonders origineller Komponist, trotz ernsthafter Konkurrenz.

Kaiser Joseph II., Mozart seit seiner Ankunft in Wien insgesamt spürbar zugetan, hatte die Aufführung des »Don Giovanni« selbst befohlen. Seine persönliche Wertschätzung war offensichtlich, für das Publikum als Ganzes konnte er jedoch nicht sprechen: »Dieses Werk ist himmlisch, es ist noch schöner als »Die Hochzeit des Figaro«, aber es ist kein Bissen für meine Wiener.« Als Lorenzo Da Ponte, der diese Äußerung des Monarchen überliefert hat, Mozart davon berichtete, soll dieser geantwortet haben: »Lasst ihnen nur Zeit zu kauen.« Und in der Tat fanden auch die Wiener nach und nach Gefallen an Mozarts komisch-ernster Oper, die gewiss künstlerisch anspruchsvoll war, auf der klanglichen Außenseite aber auch einen spürbaren Zug ins »Populäre« besaß.

Bei alledem möge man sich vergegenwärtigen, dass die Besucherschaft von Mozarts Opern, die nicht von ungefähr an den Hoftheatern mit ihren besonderen technischen Möglichkeiten, personellen Ressourcen und künstlerischen Kompetenzen zur Aufführung gelangten, in der Mehrzahl aus Aristokraten bestand. Mozart hatte, als Künstler bürgerlicher Herkunft, ein durchaus ambivalentes Verhältnis zu diesen Menschen und diesen Familien. Einerseits war er auf sie angewiesen, gab er in ihren Häusern doch Unterricht, kauften sie doch seine zum Druck beförderten und von den Verlegern angebotenen Kompositionen, waren sie doch zum großen Teil auch die Subskribenten seiner

74 musikalischen Akademien, andererseits machte ihm diese mittelbare Abhängigkeit zu schaffen, zumal sie auf einer offensichtlichen sozialen Ungleichheit basierte. Ohne den Wiener Adel, dem er auch seinen gehobenen, zuweilen gar elitären Kunstanspruch zumuten konnte, schien eine Existenz als »freier Musiker« nicht möglich zu sein, ohne seinen Herrschaftsanspruch, auch in ästhetischen Dingen, hätte er sich womöglich wohler gefühlt. Aber auch diese These muss letztlich unbewiesen bleiben.

Mozart war gewiss kein Revolutionär, dazu war er zu stark in den Traditionen des »Ancien régime« verankert, aber schon jemand, der aufzubegehren wusste – die Revolte gegen seinen Salzburger Dienstherrn, auch gegen seinen Vater, gegen dessen Willen er so Manches durchzusetzen wusste, spricht dafür. Dazu gehörte zuvorderst auch der Schritt in die Selbstständigkeit als Musiker, der Schritt in die selbstgewählte und selbstbestimmte Freiheit, die gleichwohl nicht absolut war und es auch nicht sein konnte. Diverse Zwänge wirkten, was Mozart des Öfteren leidvoll erfahren musste – und doch mag ihm der Ausruf von Don Giovanni & Co., »Viva la libertà!«, von Lorenzo Da Ponte den Protagonisten in den Mund gelegt, ihm aus der Seele gesprochen haben. Denn in diesem kraftvollen, selbstbewussten Tutti-Gesang dürfte ein gänzlich authentischer Ausdruck seiner Gedankenwelt zu finden sein.

75
**DURCH DEN STURM
DER INSTRUMENTE
LEUCHTEN WIE GLÜHENDE
BLITZE DIE AUS
ÄSTHETISCHEM METALL
GEGOSSENEN TÖNE! –
VERGEBENS SUCHT SICH
DON JUAN LOSZUREISSEN. –
WILL ER ES DENN?
WARUM STÖSST ER NICHT
MIT KRÄFTIGER FAUST
DAS WEIB ZURÜCK
UND ENTFLIEHT?
MACHT IHN DIE BÖSE TAT
KRAFTLOS, ODER IST ES
DER KAMPF VON
HASS UND LIEBE
IM INNERN, DER IHM
MUT UND STÄRKE RAUBT?**

DER ITALIENISCHE MOZART

76

DANIEL BARENBOIM UND »DON GIOVANNI« –
ETAPPEN EINER GESCHICHTE

TEXT VON Detlef Giese

Mit keiner Oper – vielleicht mit Ausnahme von Wagners »Tristan und Isolde« – ist Daniel Barenboim so verbunden wie mit Mozarts »Don Giovanni«. Seit fast einem halben Jahrhundert begleitet sie ihn auf seinem Weg, als erstes Bühnenwerk, das er dirigiert hat, bis in die unmittelbare Gegenwart hinein. Zum Zeitpunkt dieser ersten Oper lief die Pianistenkarriere Daniel Barenboims schon mehr als 20 Jahre, auch Konzerte und sinfonisches Repertoire hatte er bereits dirigiert, sowohl vom Klavier als auch vom Pult aus. Nun sollte es auch eine Oper sein. Die Initialzündung hierzu gab Peter Diamand, der Direktor des Edinburgh International Festival, eine bedeutende Persönlichkeit der internationalen Kulturszene und für Daniel Barenboim »eine Art zweiter Vater«. Diamand, der vor seinem Engagement in Edinburgh u. a. Sekretär bei dem Meisterpianisten Arthur Schnabel war, hatte sich sehr angetan von Barenboims Klavierspiel gezeigt und animierte ihn nun, sich der Einstudierung und Leitung einer Oper zuzuwenden.

Die Wahlfiel auf Mozarts »Don Giovanni«, der im Sommer 1973 im King's Theatre in Edinburgh zur Aufführung kam. Die Probenbedingungen waren hervorragend, geradezu ideal, nicht vergleichbar mit einem Opernhaus,

in dem ein »normaler« Repertoirebetrieb stattfindet. Das English Chamber Orchestra war für einen längeren Zeitraum engagiert, ebenso die Sängerinnen und Sänger sowie alle künstlerischen und technischen Abteilungen. Das Theater stand komplett für diese Produktion zur Verfügung, so dass eine besonders konzentrierte Arbeit möglich war. Erheblichen Anteil daran hatte auch der Regisseur, Sir Peter Ustinov, »ein begnadeter Mitspieler«, wie Daniel Barenboim ihn nennt, sehr humorvoll und zugleich sehr professionell, mit der Gabe, jeder Figur ein eigenes charakterliches Profil zu geben.

Nach dem Erfolg des »Don Giovanni«, der auch im darauffolgenden Sommer noch einmal gespielt wurde, wollte Peter Diamand mit Daniel Barenboim eigentlich einen Zyklus mit den drei Da-Ponte-Opern Mozarts verwirklichen. Nach einer Produktion von »Le nozze di Figaro«, inszeniert von Sir Geraint Evans, brach das Projekt jedoch ab. Möglich wurde aber 1975 eine Studioaufnahme von »Don Giovanni«, mit dem English Chamber Orchestra (mit dem Daniel Barenboim in den Jahren 1967–1974 sämtliche Klavierkonzerte Mozarts in Personalunion als Pianist und Dirigent eingespielt hatte) und einem internationalen Solistenensemble, u. a. mit Roger Soyer, Geraint Evans, Heather Harper, Helen Donath und Luigi Alva, der Daniel Barenboim durch seine natürliche Art eines »italienischen« Singens sehr beeindruckt hat.

Ohnehin ist »Italianità« ein wesentlicher Begriff, um der Natur von Mozarts »Don Giovanni« – und der Da-Ponte-Opern insgesamt – nahezukommen. Daniel Barenboims erste Eindrücke vom »Don Giovanni« gehen auf das Jahr 1954 zurück, als er bei den Salzburger Festspielen in der Felsenreitschule die legendäre, von Herbert Graf inszenierte und von Wilhelm Furtwängler dirigierte Produktion mit Cesare Siepi in der Titelpartie sah und hörte. Ein »italienischer Mozart« war dies kaum, da Furtwängler

77

diese Oper ganz aus der Perspektive der deutschen Tradition heraus gestaltete, vornehmlich mit Blick auf ihre tragischen, dämonischen Seiten. Daniel Barenboim jedoch ist davon überzeugt, dass sich im »Don Giovanni« – und nicht minder auch in »Le nozze di Figaro« und »Così fan tutte« – der »italienische Mozart« zeigt, im Gegensatz etwa zur »Zauberflöte«. Die Nuancen in den Rezitativen sind von entscheidender Bedeutung und Wirkung, sprachlich wie musikalisch. Eine besondere Art des »Sprachrubato« sei vonnöten, um auch feinste Sinnschattierungen zur Erscheinung zu bringen. Muttersprachliche Italienerinnen und Italiener sind hier natürlich im Vorteil – es wäre zu wünschen, dass sich möglichst viele von ihnen für Mozart und seine Opern interessieren.

Zurück nach Edinburgh und zu den nachfolgenden Projekten. Ursprünglich wollte Peter Diamand für alle drei Da-Ponte-Opern Jean-Pierre Ponnelle engagieren, der zur gleichen Zeit jedoch bei den Salzburger Festspielen zu stark beschäftigt war, als dass er auch in Schottland hätte inszenieren können. Gelegenheit für eine gemeinsame Zusammenarbeit ergab sich aber 1982 in Paris, als Daniel Barenboim mit Ponnelle – für ihn einfach nur »ein Genie« – für vier Mozart-Werke zusammenkam, im Théâtre de Champs-Élysées (dem Uraufführungsort von Strawinskys »Le sacre du printemps«): Neben den Da-Ponte-Opern wurde auch »Die Zauberflöte« dem Pariser Publikum vorgestellt. Ponnelle ist einer der wenigen Opernregisseure, die mit und aus der Orchesterpartitur inszenieren, was eine besonders enge Verbindung von Musik und Szene ermöglicht. Buchstäblich alles wusste Ponnelle, so Daniel Barenboim, die Proben mit ihm waren »wahnsinnig interessant«. Die gemeinsame Arbeit mit Ponnelle lebten einige Jahre später dann in Tel Aviv wieder auf, als in einem Konzertsaal die drei Da-Ponte-Opern erneut aufgeführt wurden, wobei der Regisseur die Szenerien neu arrangieren musste: Er teilte

die Bühne so auf, dass ein Teil für das Orchester reserviert war, während ein anderes Areal die Spielfläche bildete. Ein anderer Eindruck stellte sich her als in einem Opernhaus, zwar mit Kostümen, aber ohne ein richtiges Bühnenbild – trotzdem war es ein lebendiges Musiktheater.

Mit einem weiteren großen Regisseur arbeitete Daniel Barenboim dann 1994 bei den Salzburger Festspielen zusammen, mit Patrice Chéreau, der im Großen Festspielhaus einen neuen »Don Giovanni« inszenierte. Ebenso wie Ponnelle hat es auch Chéreau verstanden, Mozarts Meisterwerk neue Facetten abzugewinnen, in einer feingliedrigen, minutiös durchdachten und geprobtenszenischen Umsetzung, die immer Bezug nimmt auf das musikalische Geschehen. Ein besonders spielfreudiges Ensemble von höchster sängerischer Qualität war mit dabei: Ferruccio Furlanetto als Don Giovanni, Bryn Terfel als Leporello, Leila Cuberli und Catherine Malfitano als Donna Anna und Donna Elvira, dazu Peter Seiffert als Don Ottavio, Matti Salminen als Commendatore und Cecilia Bartoli als Zerlina. Ende der 1980er/Anfang der 1990er Jahre hat Daniel Barenboim die brillante Rossini-Sängerin Bartoli Schritt für Schritt zu Mozart geführt, in dessen spezielle Welt hinein. Obwohl sie über eine natürliche Art von »Italianità« verfügte und Vieles instinktiv erfasste, kam es doch darauf an, die stilistischen Unterschiede zwischen Mozart und Rossini zu beachten und entsprechend umzusetzen, sowohl in puncto Stimmtechnik als auch hinsichtlich des sängerischen Ausdrucks.

Cecilia Bartoli war auch eine wesentliche Protagonistin des Mozart-Da-Ponte-Zyklus, den Daniel Barenboim in Form von drei Studioeinspielungen mit den Berliner Philharmonikern in den Jahren 1989 bis 1991 realisierte. In »Così fan tutte« sang sie die Dorabella, aufgenommen in den Tagen des Mauerfalls, als das Ensemble in der Dahlemer Jesus-Christus-Kirche versammelt und beschäf-

tigt war, in unmittelbarer Nähe eines welthistorischen Ereignisses. 1990 sang sie dann den Cherubino in »Le nozze di Figaro«, beim 1991 eingespielten »Don Giovanni« war sie indes nicht mit dabei, dafür aber mit Ferruccio Furlanetto und Matti Salminen zwei Sänger der späteren Salzburger Produktion, sowie mit Waltraud Meier als Donna Elvira und John Tomlinson als Leporello zwei Bühnenkünstler:innen, mit denen Daniel Barenboim vor allem in Sachen Wagner zusammengearbeitet hat, deren Repertoire aber deutlich mehr umfasst.

An der Staatsoper Unter den Linden, zu deren Generalmusikdirektor Daniel Barenboim Ende 1991 ernannt wurde, beginnt die Geschichte mit den Da-Ponte-Opern im Jahr 1999, als der zehnteilige Wagner-Zyklus mit Harry Kupfer als Regisseur seinem Abschluss entgegenging. Die drei Mozart-Werke sollte Thomas Langhoff inszenieren, seinerzeit Intendant des Deutschen Theaters in Berlin und eine wichtige Persönlichkeit der deutschsprachigen Theaterszene. Regie führte er 1999 bei »Le nozze di Figaro«, 2000 dann bei »Don Giovanni«, mit einem jungen Ensemble von Sängerinnen und Sängern, für Daniel Barenboim eine »künstlerisch erfüllende Zusammenarbeit«. Das dritte Werk, »Così fan tutte«, wurde dann Doris Dörrie anvertraut, die sich mit einer »völlig neuen Art, Mozart zu machen« dieser Oper näherte.

Berlin und die Staatsoper sahen dann noch zwei weitere Inszenierungen des »Don Giovanni«, 2007 in der Regie von Peter Mussbach (mit René Pape in der Titelpartie) als Koproduktion mit der Mailänder Scala. Zur Eröffnung der Saison 2011/12 war dann an der Scala ein neuer »Don Giovanni« geplant, mit Robert Carsen als Regisseur, der die Oper in einem Bühnenbild spielen ließ, das den Saal des Opernhauses zeigte, in ikonographischer Genauigkeit. Das schien kaum kompatibel mit einer Aufführung in Berlin, sodass im Juni 2012 eine Produktion der Salzburger

Festspiele geholt wurde, inszeniert von Claus Guth, mit großer atmosphärischer Dichte in einem Bühnenwald als dem »Jagdrevier« Don Giovannis spielend. Diese für das Schiller Theater, dem Ausweichquartier der Staatsoper, angepasste Inszenierung kam dann auch im grundsanierten Haus Unter den Linden zur Aufführung, bis zum Herbst 2018 ist sie dort gespielt worden.

Nun also ein neuer Mozart-Da-Ponte-Zyklus, diesmal mit ein und demselben Regisseur, zudem in Form einer in sich geschlossenen Trilogie. Eine war eine gemeinsame Idee von Daniel Barenboim und Vincent Huguet, der als Mitarbeiter von Patrice Chéreau viele Impulse von dessen Arbeit mit aufgenommen hat. Man war sich »einig, dass es Figuren gibt, die sich entwickeln« und deren Geschichte über die drei Stücke hinweg nachzuverfolgen ist. Zunächst, gesteht Daniel Barenboim, hatte er Schwierigkeiten damit, eine andere Reihenfolge als die entstehungschronologische zu akzeptieren, dann aber wurde ihm die innere Logik dieser dreiteiligen Erzählung immer klarer. Im Gegensatz zu Wagners »Ring des Nibelungen« etwa sind die Mozart-Da-Ponte-Opern bekanntlich nicht als ein Zyklus entworfen, der sich von ihrer grundlegenden Konzeption oder der Handlung herleiten ließe, dennoch gibt es eine Tendenz, sie in Form einer Trilogie zu denken und in diese Struktur zu bringen. Man muss das nicht tun, so Daniel Barenboim, aber man kann es durchaus.

Die Faszination, die diese drei Werke – und insbesondere der »Don Giovanni« – ausüben, ist ungebrochen. Daraus entsteht die Motivation, sie immer wieder neu zu befragen und klangdramaturgisch umzusetzen, zumal mit einem neuen Regisseur an der Seite und mit einer neuen Generation von Sängerinnen und Sängern. Die Staatskapelle Berlin, mit der gemeinsam nun schon zum vierten Mal ein »Don Giovanni« erarbeitet wird, hat sich den »italienischen Mozart« in bestechender Weise angeeignet, im

Blick auf andere stilistische Merkmale, als sie etwa bei der »Zauberflöte« zum Tragen kommen, man denke nur an die unterschiedliche Gestaltung von Auftakten oder an besondere Formen der Artikulation, die sich von den Eigenheiten der Sprache herleiten lassen. Die von Anfang an existierende individuelle Klangkultur hat sich im Zuge der jahrzehntelangen Zusammenarbeit weiter verfeinert – aus diesem Erfahrungsschatz lässt sich gut schöpfen. Zugleich aber ist eine ständige Neugier unverzichtbar, das scheinbar Bekannte in einem neuen Licht erscheinen zu lassen, bei jeder neuen Produktion des »Don Giovanni«, aber auch bei jeder einzelnen Aufführung. Jede von ihnen ist eine neue Station einer fortwährend sich weiter entwickelnden Geschichte.

Der Autor dankt Daniel Barenboim sehr herzlich
für ein Gespräch im März 2022.

**IHRE HOFFNUNG,
DIE SIE VON DER
OPER HATTEN,
WÜRDEN SIE NEULICH
IM DON JUAN AUF
EINEN HOHEN GRAD
ERFÜLLT GESEHEN
HABEN, DAFÜR STEHT
ABER AUCH DIESES
STÜCK GANZ ISOLIERT
UND DURCH DEN TOD
MOZARTS IST ALLE
AUSSICHT AUF ETWAS
ÄHNLICHES VEREITELT.**

»DON GIOVANNI« UNTER DEN LINDEN – EINE CHRONIK

TEXT VON Detlef Giese

Mozarts »Don Giovanni« – nach den Worten E.T.A. Hoffmanns die »Oper aller Opern«, besitzt eine lange, durchaus ereignisreiche, wenn auch nicht unbedingt kontinuierliche Geschichte an der Berliner Hof- und Staatsoper. Mehr als ein Dutzend Mal ist das Werk in je neuer theaterpraktischer Umsetzung auf die Bühne gekommen; viele bedeutende Künstlerinnen und Künstler haben Gedankenarbeit geleistet und Hand – bzw. Stimme – angelegt, um dieses nach wie vor herausfordernde Stück Musiktheater zu meistern. Dabei war es keinesfalls nur das repräsentative Opernhaus Unter den Linden, in dem diesbezügliche Aufführungen stattfanden – auch andere Spielstätten, der Institution Hofoper bzw. Staatsoper zugehörig, sahen Inszenierungen dieses Werkes, die jeweiliger Ausdruck ihrer Zeit und spezieller ästhetischer Voraussetzungen waren. Diese Geschichte mag anhand wichtiger Wegmarken dargestellt und nachvollzogen sein, um aufzuzeigen, dass seit mehr als 230 Jahren Mozarts »Don Giovanni« in Berlin ein Zuhause hat und im stetigen Zuwachs und Wandel der Deutungs- und Aneignungsmöglichkeiten immer neu befragt wurde und wird.

1790

Nicht die Hofoper Unter den Linden, sondern das Königliche Nationaltheater am Gendarmenmarkt ist Ort der ersten Berliner Aufführung des »Don Giovanni«. Die kontinuierliche Pflege der Werke Mozarts brachte 1788 Darbietungen von »Belmonte und Constanze« (später dann unter dem gängigen Titel »Die Entführung aus dem Serail« gespielt), 1790, im Herbst, folgten »Die Hochzeit des Figaro«, im selben Jahr noch, am 20. Dezember, »Don Juan oder der steinerne Gast«, jeweils in deutscher Sprache. 1791, im Jahr der Wiener Uraufführung der »Zauberflöte«, wurde dann »Eine machts wie die Andere oder Die Schule der Liebhaber« erstmals gegeben, worunter sich die dritte Da-Ponte-Oper »Così fan tutte« verbarg. »Die Zauberflöte« wiederum kam erst 1794 auf die Bühne – auf persönlichen Befehl von Preußenkönig Friedrich Wilhelm II., der sich sehr für Mozarts Opern interessierte und sich entsprechend für ihre Aufführung einsetzte.

1901

Obwohl Mozarts »Don Giovanni« (zumeist unter dem lange gebräuchlichen Titel »Don Juan« gespielt) im 19. Jahrhundert neben der stetig populären »Zauberflöte« diejenige Mozart-Oper mit der – auch im internationalen Maßstab – größten Resonanz war, kam sie an der Berliner Hofoper erst zu Beginn des neuen Jahrhunderts auf die Bühne. Richard Strauss, seit 1898 im Amt eines Hofkapellmeisters am Haus Unter den Linden beschäftigt, hat sie musikalisch einstudiert und geleitet, der Tendenz folgend, den Bühnenwerken Mozarts generell stärkere Aufmerksamkeit zu widmen, so wie es auch seine Dirigentenkollegen Felix von Weingartner, Karl Muck und Leo Blech taten. Seit dieser Zeit sind die Opern Mozarts endgültig fest im Spielplan des Hauses verankert.

1909

Leo Blech dirigiert nach wenigen Jahren schon die nächste Produktion des »Don Juan«, in Szene gesetzt von Oberspielleiter Georg Droscher. Die Titelrolle übernimmt Cornelis Bronsgeest, als Zerlina ist die gerade an das Haus engagierte, nachmalige berühmte Mozart- und Strauss-Sängerin Lola Artot de Padilla zu erleben, wie auch in den beiden folgenden Neuinszenierungen.

1919

Wenige Monate nach dem Untergang des Kaiserreiches leitet Richard Strauss erneut einen »Don Juan«, in der Regie von Hermann Bachmann. Mit Barbara Kemp als Donna Anna ist die damalige Primadonna der Lindenoper beteiligt.

1923

Der aus Prag stammende, als Generalmusikdirektor in Hamburg wirkende Egon Pollak ist der Dirigent der folgenden Produktion, nunmehr unter dem Titel »Don Giovanni« angekündigt und realisiert. Franz Ludwig Hörth, einer der prägenden Spielleiter des Hauses, führt Regie, mit Frida Leider tritt eine Hochdramatische als Donna Anna auf, Theodor Scheidl brilliert als Titelheld.

1927

Das Schauspielhaus am Gendarmenmarkt ist der Spielort für den nächsten »Don Giovanni«, unter der musikalischen Leitung von GMD Erich Kleiber stehend, erneut von Franz

Ludwig Hörth in Szene gesetzt, in der Ausstattung von Panos Aravantinos, der zu den stilbildenden Bühnenbildnern der Lindenoper gehört. Kleiber versammelt ein herausragendes Ensemble für diese Produktion, u. a. mit Michael Bohnen als Don Giovanni, Leo Schützendorf (der erste Wozzeck) als Leporello, Richard Tauber als Don Ottavio, Emanuel List als Komtur sowie Frida Leider und Gertraud Bindernagel, die schon zuvor als Donna Anna bzw. Donna Elvira erfolgreich aufgetreten waren.

1928

Mit dem von ihm sowohl als Dirigent wie als Regisseur verantworteten »Don Giovanni« in der seit Herbst 1927 bestehenden »Staatsoper am Platz der Republik« (der sogenannten »Krolloper« schlägt Otto Klemperer ein neues Kapitel der Rezeptionsgeschichte dieses Werkes auf. Unter Verzicht auf wirkliche Gesangsstars kommt es Klemperer in Kooperation mit seinem Bühnenbildner Ewald Dülberg und seinem Dramaturgen Hans Curjel darauf an, die Substanz des Werkes abseits aller Dekorativitäten offenzulegen, was durchaus einen Bruch mit den Aufführungstraditionen bedeutete.

1934

Wenige Monate vor seiner Emigration dirigiert Erich Kleiber nochmals einen »Don Giovanni«, diesmal im Haus Unter den Linden. Erneut sorgt Panos Aravantinos für die Ausstattung, mit Michael Bohnen und Fritz Krenn als Don Giovanni und Leporello besitzt Kleiber zwei besonders stimmintensive und spielfreudige Protagonisten, hinzu kommen mit Marcel Wittrisch als Don Ottavio und Erna Berger als Zerlina zwei zukünftige Stars der Lindenoper.

1948

Die erste »Don Giovanni«-Produktion nach dem Zweiten Weltkrieg leitet Joseph Keilberth im Admiralspalast an der Friedrichstraße, der Interimsspielstätte der Staatsoper anstelle ihres zerstörten Stammhauses Unter den Linden. Intendant Ernst Legal führt Regie, auf der Besetzungsliste sind mit Karl Schmitt-Walter in der Titelpartie, Gottlob Frick als Komtur sowie Rudolf Schock als Don Ottavio einige der glanzvollsten Sängernamen der Zeit zu finden.

1955

Die dritte Premiere im wieder aufgebauten und im Herbst neu eröffneten Opernhaus Unter den Linden ist Mozarts »Don Giovanni« gewidmet, nach wie vor in deutscher Sprache. Kapellmeister Horst Stein, bis zum Bau der Berliner Mauer an der Staatsoper neben GMD Franz Konwitschny agierend, ist der Dirigent dieser Produktion in der Regie von Heinz Arnold, in der als Gegenspieler des wiederum von Karl Schmitt-Walter gesungenen und verkörperten Don Giovanni der junge Theo Adam als Komtur auftritt, sehr bald schon selbst ein gefeierter Don Giovanni.

1985

Nach drei Jahrzehnten kommt ein neuer »Don Giovanni« auf die Bühne der Staatsoper, dirigiert von Otmar Suitner und inszeniert von Ruth Berghaus, eine weitere Zusammenarbeit dieser beiden prägenden Künstlerpersönlichkeiten, die seit der »Elektra«-Produktion von 1967 eng miteinander verbunden waren. Die Premiere bewies die besondere Leistungsfähigkeit des Ensembles der Staatsoper,

u. a. mit Siegfried Vogel (Don Giovanni), Magdalena Hajosyova (Donna Anna), Celestina Casapietra (Donna Elvira), Eberhard Büchner (Don Ottavio) und Gerd Wolf (Leporello).

2000

Als Höhepunkt des im Jahr zuvor ins Leben gerufenen »Mozartfestes« der Staatsoper wird dem Publikum eine Neuproduktion des »Don Giovanni« vorgestellt. Daniel Barenboim, der 1999 bereits eine Inszenierung von »Le nozze di Figaro« in der Regie von Thomas Langhoff dirigiert hatte, ist der musikalische Leiter, der mit einem jungen Ensemble unter Mitwirkung von u. a. Eldar Aliev (Don Giovanni), Emily Magee (Donna Anna), Cecilia Bartoli (Donna Elvira), Dorothea Röschmann (Zerlina) und René Pape (Leporello) das Werk neu erarbeitet. Nach einer Übergangsphase in den 1990er Jahren werden Mozarts Da-Ponte-Opern nunmehr konsequent in italienischer Sprache gesungen.

2007

In Kooperation mit dem Teatro alla Scala di Milano erlebt die Berliner Staatsoper einen neuen »Don Giovanni«, inszeniert vom Intendanten Peter Mussbach, dirigiert von Generalmusikdirektor Daniel Barenboim. René Pape ist der charismatische Titelheld, an seiner Seite agieren mit Hanno Müller-Brachmann (Leporello), Anna Samuil (Donna Anna), Pavol Breslik (Don Ottavio), Sylvia Schwartz (Zerlina), Arttu Kataja (Masetto) und Christof Fischesser (Commendatore) weitere Mitglieder des Staatsopernensembles, darüber hinaus Annette Dasch als Donna Elvira.

2012

90

Im Ausweichquartier der sich in Grundsanierung befindlichen Staatsoper, im Schiller Theater, kommt der dritte von Daniel Barenboim musikalisch geleitete »Don Giovanni« auf die Bühne. Präsentiert wird eine von Claus Guth inszenierte, ursprünglich für die Salzburger Festspiele entwickelte Produktion. Eine der glänzend besetzten Aufführungen (u. a. mit Christopher Maltman, Maria Bengtsson, Dorothea Röschmann, Anna Prohaska und Erwin Schrott) wird auch im Rahmen von »Staatsoper für alle« aus dem Charlottenburger Schiller Theater live auf den Bebelplatz in Berlin-Mitte übertragen.

2020-2022

In der Gegenwart angelangt, ist Mozarts »Don Giovanni« an der Staatsoper Unter den Linden weiter aktuell. Mit der Neuinszenierung dieses Ausnahmewerks kommt der Mozart-Da-Ponte-Zyklus, den Regisseur Vincent Huguet und Dirigent Daniel Barenboim gemeinsam konzipiert und erarbeitet haben, im Frühjahr des Jahres 2022 zu seinem Abschluss, in Form einer zusammenhängenden Trilogie mit einer durchgehenden, sich über einen Zeitraum von mehreren Jahrzehnten hinweg erstreckenden Handlung, beginnend mit »Così fan tutte« in den späten 1960ern, »Le nozze di Figaro« in den 1980ern, endend mit »Don Giovanni« in der Jetztzeit. Im Februar 2020 war mit den Proben zu »Così fan tutte« begonnen worden, die Corona-Pandemie führte zu einem abrupten Ende des Arbeitsprozesses. Genau ein Jahr später kamen Regieteam und Ensemble zusammen, um »Le nozze di Figaro« zu proben. Trotz ungünstiger Umstände und der Unmöglichkeit, die Produktion vor Publikum zu zeigen, kam sie am 1. April 2021 per Live-Stream an

die Öffentlichkeit. »Così fan tutte«, der ursprünglich erste Teil der Trilogie, folgte dann am 3. Oktober 2021, in Form einer regulären Premiere vor Publikum, Mitte September war bereits der »Figaro« erstmals im vollbesetzten Opernhaus gezeigt worden. Zu den Staatsopern-FESTTAGEN 2022, in deren unmittelbarem Vorfeld der »Don Giovanni« auf die Bühne kommt, ist dann die Mozart-Da-Ponte-Trilogie vollendet und wird in zwei Zyklen präsentiert.

91

DON GIOVANNI – WEIL ER ES WAR

TEXT VON Vincent Huguet

Wie kann man nach »#MeToo« an »Don Giovanni« herangehen? Gestern Verführer, heute ein Feind, damals noch Gentleman, heute ein Stalker. Der »grand seigneur méchant homme«, der »großzügige Adlige und gleichzeitig böse Mensch«, von dem Molière sprach, sollte »halb-lang machen« und sich im Schatten den Ausgestoßenen anschließen, wie jenen Politikern, Produzenten, Regisseuren, Schriftstellern und Künstlern aller Art, die in den letzten Jahren von der Bühne gejagt wurden. Es ist nämlich eine sehr bemerkenswerte Tatsache, dass der Großteil der Betroffenen Männer ist. Niemand zieht es in Betracht, dieses gerechte »Aggiornamento« zu hinterfragen, von dem man sich erhofft, dass es Verhalten und Vorschriften langfristig ändert, aber niemand ist wiederum naiv genug zu glauben, dass dieser Erkenntnisprozess und dieses bis dahin ungekannte Ausmaß der Empörung ausreichen, um das starke Feuer zu löschen, das Don Giovanni am Ende der Oper in den Tod reißt.

Genau deshalb brauchen wir heute Don Giovanni und nicht irgendeinen unverbesserlichen Verführer. Den Don Giovanni von Mozart und Da Ponte, der unter dem Fenster singt, der seine Liebe zu den Frauen und der Freiheit kundgibt und sich bis zum letzten Augenblick

weigert, Reue zu zeigen. Auf ihn müssen wir zurückkommen, weil Mozart und Da Ponte Spezialisten diesbezüglich sind und diese Figur des Verführers besonders gut ausgearbeitet haben – vermutlich, weil sie von ihrer Komplexität fasziniert waren. Die Figur des Grafen Almaviva aus »Le nozze di Figaro«, die knapp zwei Jahre vorher ausgearbeitet wurde (1786), ist in vielerlei Hinsicht eine leicht übertriebene Skizze Giovannis. Der Graf ist bemüht, das »Recht der ersten Nacht« wieder herzustellen, er jagt schamlos den Mitgliedern seines Hauses hinterher; sein Verhalten ist grob genug, um zum Lachen zu bringen, aber es funktioniert nicht. Indem sie ein stark erniedrigendes Ende für den Grafen schreiben, aus dem er als Verlierer hervorgeht, verordnen Mozart und Da Ponte ihm in ihrem ersten gemeinsamen Opus ein »Schach matt«. Don Giovanni erlaubt es ihnen, weiter in dieser Richtung zu forschen und ein zweites komplexeres und stärker verunsicherndes Porträt zu präsentieren, nämlich das von dem dummen Grafen, der sich mit dem Charme und dem Schelmischen von Cherubino und dem Charisma Don Alfonsos aus »Così fan tutte« schmückt. Denn es ist, was Mozart und Da Ponte ausmacht, nämlich diese Manichäismus-Allergie, diese Kunst des Umstürzens und der Dualität, was jedes Urteil erschwert, wenn nicht unmöglich macht. Wir befinden uns im Herzen des Geschehens: Ab der ersten Szene der Oper, nehmen wir an einem grausamen Geschehen teil, wonach ein Mann, nachdem er vermutlich eine junge Frau (Anna) missbraucht hat, ihren ihr zur Hilfe eilenden Vater (den Commendatore) tötet und dann flieht. Angesichts einer solchen Offensichtlichkeit sollte der Fall klar sein, und er ist es trotzdem nicht. Sogar die Protagonisten, die Zeugen dieser Szene waren, scheinen daran zu zweifeln (Ottavio) – die Versuche, einen Schuldigen, der übrigens sehr wenig an einen Mörder anmutet, zu »überführen«, scheitern einer nach dem anderen. Es ist, als ob Don Giovanni für

immer dem Gesetz der Menschen entkommen müsste, als wäre er das Sandkorn, das das juristische Getriebe daran hindert, seine Arbeit zu tun. Wieso also?

»Weil er es war«, würde Elvira vielleicht toben, diejenige, die bis zum Ende alles dafür tun würde, ihn zu retten, ihn weit weg von dem Ort zu bringen, an dem er immer stärker bedroht wird. »Weil er es war«, würde Anna gestehen, die in ihm einen treulosen, vielleicht brutalen, aber offensichtlich überzeugenderen Liebhaber entdeckt als ihren engelhaften Verlobten Ottavio. »Weil er es war«, würde Zerlina zugeben, die mit ihm gleichzeitig mit dem Feuer spielt und, die, weil sie die Jüngste ist, am besten die Widersprüchlichkeit der Verführung verkörpert. Und dies muss auch bezüglich der Männer festgestellt werden: Leporello, der von Anfang an zugibt, Don Giovanni sein zu wollen, Ottavio, der so stark an seinem lieben Freund hängt, dass nicht einmal Annas Arie ihn von dessen Schuld überzeugt und sogar Masetto, der eine gewisse Bewunderung ihm gegenüber nicht aufgibt. Sie alle stehen die ganze Zeit über an seiner Seite, sie suchen seinen Kontakt, folgen ihm, bitten ihn um Gefallen, kuscheln mit ihm oder machen ihm Vorwürfe und, wenn er nicht da ist, sprechen sie auch noch von ihm. Welche Energie strahlt er bloß aus, dass sie auf diese Weise um ihn herumschwirren, fast wie verliebte Schmetterlinge? Man fängt an, diese Abhängigkeit zu verstehen, wenn man aus Giovanni einen großen Modefotografen, wie etwa Helmut Newton oder Peter Lindbergh, macht. Der Fotograf kann nämlich als wahrhafter Spiegel der Schönheit der Frauen gerade diese Schönheit enthüllen und entdecken. In seinem kleinen heiligen Studiobereich ist sein Blick der Meister: Er regelt das Licht und sucht sich die Modelle sowie den »entscheidenden Augenblick« aus. Damit spielt er, nutzt es aus. Besonders, weil er weiß, dass der Übergang von dem, was die Kunst fordert, zu seinem eigenen Wunsch fließend

ist. Und die Frauen? »Vorrei e non vorrei«, seufzt Zerlina, »Ich würde gerne und würde gerne nicht« – besser lässt sich die Situation nicht zusammenfassen. Oft geht die Musik Mozarts noch weiter als es die Worte Da Pontes tun, um unklare Gefühle hervorzurufen, die sich nach gewaltigen Akzenten auf unglaubliche Genüsse einlassen, die versuchen, sich wieder aufzuraffen, ihrem Instinkt aber nicht widerstehen können und schnell wieder nachgeben. Letzten Endes unterliegt der Commendatore als Einziger nicht dem Charme Don Giovanni (obwohl er nicht davon ablassen kann, ihn auf ein Abendessen einzuladen ...), und zwar aus gutem Grund: Er ist tot. Der Commendatore ist auch der Einzige, der über ihn urteilen kann und die Todesstrafe gegen ihn aussprechen kann. Man muss also dem Reich der Toten angehören, um Don Giovanni verurteilen zu können, denn die durch Widersprüche erblindeten und in ihren eigenen Wünschen verfangenen Lebenden schaffen es nicht. Durch das bittersüße Ende bekommen wir den Eindruck, ihnen würde das Leben ohne ihn ganz normal vorkommen ... Also ist Don Giovanni schuldig, zwangsläufig schuldig – das ist das Wort des Todes.

Aus dem Französischen übersetzt von Isabelle Petitlaurent

»

FOR ME, EVERY PHOTOGRAPH
IS A PORTRAIT;
THE CLOTHES ARE JUST
A VEHICLE FOR WHAT
I WANT TO SAY. YOU'RE
PHOTOGRAPHING
A RELATIONSHIP WITH
THE PERSON YOU'RE
SHOOTING; THERE'S AN
EXCHANGE, AND THAT'S
WHAT THAT PICTURE IS.«

»

BE DARING, BE DIFFERENT,
BE IMPRACTICAL,
BE ANYTHING THAT WILL
ASSERT INTEGRITY OF
PURPOSE AND
IMAGINATIVE VISION
AGAINST THE
PLAY-IT-SAFERS,
THE CREATURES OF THE
COMMONPLACE,
THE SLAVES OF THE
ORDINARY.

«

»

I THINK THAT
GOOD PICTURES COME
FROM PASSION,
BUT IT'S A
DIFFERENT PASSION
THAN SEX. I PHOTOGRAPH
A WOMAN NOT BECAUSE
SHE HAS A PERFECT
NOSE OR A PERFECT
BODY, BUT BECAUSE
OF A STRONG FEELING,
I HAVE ABOUT HER.
AND THAT FEELING
COMES FROM HER
CHARACTER,
FROM REAL DEPTH,
FROM BEING SPECIAL.

«

ZEITTADEL »DON GIOVANNI« -
STOFFGESCHICHTE UND ANEIGNUNGEN

98

1350-1369

Amtszeit von König Pedro I. von Kastilien, genannt »der Grausame«: Hier ist der Ursprung der Don-Juan-Sage anzusiedeln. Don Juan, Sohn eines bekannten Admirals, soll Höfling des Königs gewesen sein und sich in der Gegend um Sevilla durch seine grausamen Taten einen Namen gemacht haben. So kam auch die Geschichte in Umlauf, Don Juan habe eine junge Frau aus Sevilla verführt und deren Vater ermordet. Die Statue des Ermordeten sei auf Einladung Don Juans hin tatsächlich bei seinem Gastmahl erschienen und mit ihm zur Hölle gefahren. Eine spätere Sage, die ebenfalls zur Entstehung des Don-Juan-Mythos beitrug, erzählt von einem ähnlichen Wüstling adeligen Geschlechts,

mit Namen Don Juan de Maraña.

1624

Durch den spanischen Klostermönch und beliebten Komödiendichter Tirso de Molina wird der Don-Juan-Sage erstmals eine dramatische Form gegeben: »El burlador de Sevilla y convidado de piedra« (Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast) wird in Madrid uraufgeführt. Dieses Stück stellt den Beginn europaweiten Verbreitung des Don-Juan-Mythos als christlich-moralisches Lehrstück dar.

1650

In Italien wird der Don-Juan-Stoff von Giacinto Andrea Cicognini in der Komödie »Il convitato die pietra« bearbeitet.

1658/59

Die Komödienbearbeitungen von Dorimon (»Le festin de pierre, ou le fils criminel«) in Lyon und von de Villiers in Paris sind so erfolgreich, dass sich auch Molière zu einer Bearbeitung dieses Stoffes veranlasst sieht.

1665

Molières »Dom Juan ou le Festin de Pierre« wird im Théâtre des Palais Royal uraufgeführt. Diese Komödienfassung sowie auch das zehn Jahre später entstandene Stück »The Libertine« von Thomas Shadwell wird für etliche weitere Bühnenbearbeitungen maßgeblich sein und markiert in etwa den Höhepunkt der Rezeptionsgeschichte des Don-Juan-Stoffes.

1736

Die Komödie »Don Giovanni Tenorio, ossia: il dissoluto punito« von Goldoni wird in Venedig auf die Bühne gebracht. Doch handelt es sich hier

– nach Goldonis eigenem Zugeständnis – nur um den missglückten Versuch einer Regulierung der Don-Juan-Fabel nach Molières Vorbild.

1749

Am 10. März wird Lorenzo Da Ponte in Ceneda (dem heutigen Vittorio Veneto in Venetien) als Emanuele Conegliano geboren. Als Sohn eines jüdischen Lederhändlers erhält er zunächst eine sehr unregelmäßige schulische Ausbildung, bis er als Vierzehnjähriger von dem Bischof von Ceneda getauft wird und anschließend von diesem erhebliche finanzielle Zuwendungen erhält. 1773 empfängt er die Priesterweihe, allerdings wird er das Amt des Priesters nie ausüben, sondern vorerst erfolgreich als Lehrer tätig sein.

99

1756

Wolfgang Amadeus Mozart kommt am 27. Januar in Salzburg zur Welt. Sein Vater, Hofviolinist Leopold Mozart, beobachtet und leitet die ersten musikalischen Schritte seiner Kinder Wolfgang und Maria Anna (genannt Nannerl, geboren 1751). Deren außergewöhnliche Begabungen öffnen der Familie die Türen zu den einflussreichsten Höfen in ganz Europa. Schon im Kindesalter unternimmt Mozart große Reisen. Der Vater präsentiert stolz das immense Können seiner Kinder und opfert den monatelangen Tourneen Zeit und Geld, teilweise auf Kosten der Gesundheit der Kinder.

1761

In Wien wird die Ballett-Pantomime »Don Juan« mit Musik von Christoph Willibald Gluck aufgeführt.

1769

Nach dreijähriger unbesoldeter Anstellung als 3. Konzertmeister der Salzburger Hofkapelle wird der 16-jährige Mozart zum besoldeten Konzertmeister befördert. In dieser Zeit ist Wolfgang immer noch viel auf Reisen, sodass er seinen Pflichten in Salzburg nur unzureichend nachkommen kann. Dem Salzburger Hof dient Mozart mit kurzer Unterbrechung bis 1781, zuletzt als Hoforganist. Mit dem berühmten »Tritt im Arsch« des Grafen Arco, des Oberstküchenmeisters, wird Mozart 1781 »entlassen«, ein offizielles Schreiben bleibt aus.

1780

Tod der Kaiserin Maria Theresia. Joseph II. übernimmt die Nachfolgerschaft. Er gilt als Reformers und zielt auf ein aufgeklärtes souveränes Staatswesen ab.

1781

Mozart geht 25-jährig in die Selbstständigkeit nach Wien. Dort fasst er vor allem als Pianist und Lehrer Fuß. Bald ist Mozart zum »Liebling der Saison« aufgestiegen – ganz Wien reißt sich um ihn. Vor allem die großen Subskriptionskonzerte der Jahre 1784–87, bei denen sich die Subskribenten zum Kauf der Werke verpflichten, bereiten Mozart ein unbeschwertes Auskommen. Es entstehen viele Klavierkonzerte und Sonaten, Orchestermusik, Kammermusik und Opern. Am 4. August 1782 heiratet er Constanze Weber.

1782

Lorenzo Da Ponte kommt mit einer Empfehlung des sächsischen Hofpoeten Caterino Mazzolà nach Wien zu dem Hofkomponisten Antonio Salieri. In sein neues Amt als Hoflibrettist wird er von dem namhaften

Librettisten Pietro Metastasio eingeführt. Hier schließt er – vermutlich im Mai des darauffolgenden Jahres – Bekanntschaft mit Mozart.

1786

Mozart reist im Dezember nach Prag, wo seine Oper »Le nozze de Figaro« einen sensationellen Erfolg erzielt. Zugleich stellt diese Oper die erste Zusammenarbeit mit Lorenzo da Ponte dar. Infolgedessen erhält Mozart von dem Prager Theaterdirektor den Auftrag zu einer neuen Oper für das dortige Theater.

1787

Nach einer Reihe von italienischen Don-Juan-Opern kommt Giuseppe Gazzanigas Oper »Don Giovanni« (Text: Giovanni Bertati) in Venedig erfolgreich zur Uraufführung, was womöglich ein wesentlicher Grund für die Sujet-Wahl der

neuen Oper von Mozart und Da Ponte ist. Im Frühling beginnt Mozart die Arbeit an »Don Giovanni« in Wien. Bezüglich des Librettos ist eine enge Zusammenarbeit Da Pontes mit Mozart anzunehmen, außerdem diente ihm wohl der Text von Bertati als Vorlage. Am 4. Oktober kommt Mozart abermals in Prag an, hier beendet er die Arbeit an seiner neuen Oper, die ursprünglich als Festoper anlässlich eines hohen fürstlichen Besuches am 14. Oktober angesetzt war. Wegen Komplikationen bei der Einstudierung findet die Uraufführung jedoch erst am 29. Oktober unter Mozarts Leitung im Gräflich Nostitzschen Nationaltheater statt und erhält vom Prager Publikum »den lautesten beifall« (Mozart). Von nun an wird in erster Linie der Don-Juan-Mythos unweigerlich mit Mozarts Oper in Verbindung gebracht werden.

1788

»Don Giovanni« wird auf Wunsch des Kaisers Joseph II. in Wien aufgeführt. Hier wird die Oper allerdings bei weitem nicht so enthusiastisch aufgenommen wie in Prag. Für die Wiener Aufführung überarbeitete Mozart die Partitur an manchen Stellen: So fällt beispielsweise im II. Akt Ottavios Arie »Il mio tesoro intanto« gegen eine neue Arie im ersten Akt weg. Auch Leporellos Arie im zweiten Akt wird durch ein Rezitativ ersetzt und ein Duett von Zerlina und Leporello sowie Elviras Szene »In quali eccessi, o Numi« kommen neu hinzu. Das originale Manuskript des »Don Giovanni«, das sich heute in der Pariser Konservatoriumsbibliothek befindet, ist nicht mehr vollständig erhalten.

1789

Mit dem Sturm auf die Bastille am 14. Juli beginnt die Französische Revolution: Das Französische Volk befreit Gefangene und plündert das Munitionslager. Die ersten deutschen Übersetzungen des »Don Giovanni« werden von Christian Gottlob Neede (Mannheim), Heinrich Gottlob Schmieder (Mainz) und Friedrich Ludwig Schroeder (Hamburg) verfasst.

1790

Am 26. Januar findet in Wien die Uraufführung von »Così fan tutte ossia La scuola degli amanti« statt: wiederum eine Zusammenarbeit Mozarts mit Da Ponte. Tod von Joseph II. am 19. Februar. Sein Sohn Leopold wird am 9. Oktober in Frankfurt a. M. zum Kaiser gekrönt, am 15. November in Preßburg zum König von Ungarn. Er ist Herrscher

über das Heilige Römische Reich, Böhmen, Ungarn, Kroatien, Slawonien, Mailand und Luxemburg. Infolge des Türkenkriegs schränkt Leopold II. sämtliche musikalische Aktivitäten und Veranstaltungen in Wien ein. Infolgedessen verlässt Da Ponte Wien, nach Aufenthalt in Triest und Paris siedelt er mit seiner englischen Geliebten nach London über. Mozart reist nach Frankfurt, um Konzerte zu geben und Aufträge zu bekommen, wird allerdings enttäuscht. Am 20. Dezember wird »Don Giovanni« erstmals in Berlin, im königlichen Nationaltheater am Gendarmenmarkt, aufgeführt.

1791

Königin Marie-Antoinette und König Ludwig XVI. von Frankreich werden verhaftet. Leopold fordert die europäischen Herrscher auf, der

Revolution in Frankreich ein Ende zu setzen und die Ehre und Freiheit des Herrscherpaares wiederherzustellen. Am 27. August beschließen Leopold, Friedrich Wilhelm von Preußen und Friedrich August von Sachsen militärisch gegen Frankreich vorzugehen. Mit dem »Frieden von Sistowa« endet der letzte der österreichischen Türkenkriege. Leopold wird am 6. September in Prag zum König von Böhmen gekrönt. Die böhmischen Stände sind für die Feierlichkeiten zuständig und sorgen für große Schauspiele; so wird neben allerlei unterschiedlichen Spektakeln auch Mozarts neue Oper »La clemenza di Tito« (auf einen Text von Caterino Mazzolà) uraufgeführt. Allerdings ist diese weitaus weniger erfolgreich als seine vorangegangenen Opern. Am 30. September wird in Wien »Die Zauberflöte« im Freihaus-Theater auf

der Wieden uraufgeführt. Mozart stirbt am 5. Dezember in Wien 35-jährig nach kurzer Krankheit, laut Leichenbeschauer an »hitzigem Frieselfieber«. Zwei Tage später wird er in einem Reihengrab auf dem Friedhof St. Marx beigesetzt. Da Ponte wandert mit seiner Frau, mit der er vier Kinder hat, nach Amerika aus. In New York arbeitet er als Sprachlehrer und später auch als Professor am Columbia College.

1813

Am 13. März erscheint E.T.A. Hoffmanns »Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen« in der »Allgemeinen musikalischen Zeitung«. Diese Interpretation ist ein weiterer Meilenstein und Wendepunkt in der Don-Juan-Rezeption. Insbesondere der dramatische Charakter der Donna Anna wird

hervorgehoben, und Don Juan wird als unwiderstehlicher Liebhaber, Rebell und Suchender nach einem Frauenideal, das ihm vollkommene Befriedigung und Das Paradies auf Erden verschaffen kann, dargestellt.

1819-1824

Das Fragment gebliebene romantisch-satirische Versepos »Don Juan« von George Gordon Lord Byron entsteht.

1829

Christian Dietrich Grabbe vereint in der Tragödie »Don Juan und Faust« erstmals die oft miteinander verglichenen mythischen Helden der geistigen und erotischen Hybris.

1830

Alexander Puschkin schreibt die dramatische Dichtung »Kamenny Gost« (Der steinerne Gast).

1836

Das Drama »Don Juan de Marana« von Alexandre Dumas entsteht.

1838

Am 17. August stirbt Lorenzo Da Ponte in New York.

1843

Søren Kierkegaard entwickelt in seinem Werk »Enten-Eller« (Entweder-Oder) existenzphilosophische Gedanken u. a. über »Die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische« am Beispiel von Mozarts »Don Giovanni«.

1844

Nikolaus Lenaus epische Dichtung »Don Juan« entsteht, bleibt jedoch unvollendet.

1846

Das Gedicht »Don Juan aux enfers« (Don Juan in der Hölle) von Charles Baudelaire erscheint in der Sammlung »Les fleurs du mal« (Die Blumen des Bösen).

1860
Aleksi Konstantinowitsch Tolstoi schreibt das dramatische Gedicht »Don Juan«.

1889
Richard Strauss feiert einen seiner ersten Erfolge mit der Tondichtung »Don Juan«. Hierbei orientierte er sich an Lenaus Don-Juan-Fragment.

1903
George Bernard Shaw nimmt sich des Don-Juan-Stoffes an mit der Komödie »Man and Superman«.

1908
Georg Trakl schreibt die Tragödie »Don Juans Tod«.

1926
Die Don-Juan-Sage wird erstmals nach einem Drehbuch von Bess Meredyth verfilmt: Regie führt Alan Crosland, die Musik komponiert William

Axt. John Barrymore spielt Don-Juan.

1927
Das Gedicht »Don Juans Kindheit« erscheint in Rainer Maria Rilkes »Gesammelten Werken«.

1935
Ödön von Horváth nimmt den Don-Juan-Mythos in seinem Theaterstück »Don Juan kommt aus dem Krieg« auf.

1942
In dem »Mythos des Sisyphos« widmet sich Albert Camus in einem Essay dem Don-Juanismus. Für ihn ist Don Juan ein musterhaftes Beispiel eines »absurden Helden«, der durch sein Verhalten gegen die ausweglose Absurdität des Daseins revoltiert.

1953
Uraufführung der Komödie »Don Juan oder die Liebe zur Geometrie« von Max Frisch im

Schauspielhaus Zürich sowie dem Schiller Theater Berlin.

1973
Bei dem Film »Don Juan 1973 oder wenn Don Juan eine Frau wäre«, in der Regie von Roger Vadim, handelt es sich um eine »Donna Juana«, einer femme fatale, die von Brigitte Bardot dargestellt wird.

1995
Eine weitere Verfilmung des Stoffes von Jeremy Levens: »Don Juan DeMarco« mit Johnny Depp in der Titelrolle.

2000
Hanns-Josef Ortheils Roman »Die Nacht des Don Juan« wird veröffentlicht, in dem eine fiktive Begegnung Casanovas mit Mozart und Da Ponte geschildert wird.

2004
Peter Handke schreibt »Don Juan« (erzählt von ihm selbst).

2007

Robert Menasse verarbeitet den Don-Juan-Stoff in seinem Roman »Don Juan de la Mancha oder die Erziehung der Lust«.

2013

Joseph Gordon-Levitt verarbeitet den Don-Juan-Stoff in der romantischen Komödie »Don Jon«.

2022

Die von Regisseur Vincent Huguet und Dirigent Daniel Barenboim kreierte Mozart-Da-Ponte-Trilogie der drei Opern »Così fan tutte«, »Le nozze di Figaro« und »Don Giovanni« wird erstmals zyklisch an der Berliner Staatsoper Unter den Linden gezeigt.

DA PONTE HAT DAS
 OPTIMALE GERÜST
 GELIEFERT,
 EINE STELLENWEISE
 POETISCH GLÄNZENDE,
 DRAMATURGISCH
 BEINAH VOLLKOMMENE,
 IN DEN SECCO-REZITATIVEN
 GEISTVOLLE TEXTVORLAGE,
 ZWAR GROB BUFFONESK
 IN DEN INDIVIDUELLEN
 HANDLUNGSMOTIVEN,
 ABER REICH AN
 JENEN OFFENEN PASSAGEN,
 DIE DEM KOMPONISTEN
 DIE FREIHEIT EINER
 DAUERND WECHSELNDEN
 DISTANZ ZU SEINEM
 STOFF GABEN:
 DIE MÖGLICHKEIT,
 ENTWEDER DESKRIPTIV
 »BEI DER SACHE«
 ZU BLEIBEN, ODER,
 SICH VON IHR ENTFERNEND,
 GLEICHSAM
 KONTRAPUNKTISCH,

ANDERE EBENEN
 ZU SUGGERIEREN,
 UNTER DENEN DIE
 WORTE ALS AUSLÖSENDE
 FAKTOREN VERSCHWÄNDEN.
 MOZART HAT BEIDE
 EBENEN WAHRGENOMMEN
 UND DAMIT DER OPER
 ALS GATTUNG EINE NEUE
 DIMENSION ERSTELLT.



PRODUKTIONSTEAM

MUSIKALISCHE LEITUNG..... Daniel Barenboim
INSZENIERUNG..... Vincent Huguet
BÜHNENBILD Aurélie Maestre
KOSTÜME..... Clémence Pernoud
LICHT..... Irene Selka
VIDEO Robert Pflanz
EINSTUDIERTUNG CHOR..... Martin Wright
DRAMATURGIE..... Louis Geisler

PREMIERENBESETZUNG

DON GIOVANNI Michael Volle
COMMENDATORE..... Peter Rose
DONNA ANNA Slávka Záměčnicková
DON OTTAVIO Bogdan Volkov
DONNA ELVIRA..... Elsa Dreisig
LEPORELLO..... Riccardo Fassi
MASETTO..... David Oštrek
ZERLINA Serena Sáenz

STAATSOPERNCHOR
STAATSKAPELLE BERLIN

IMPRESSUM

HERAUSGEBERIN Staatsoper Unter den Linden
INTENDANT Matthias Schulz
GENERALMUSIKDIREKTOR Daniel Barenboim
GESCHÄFTSFÜHRENDER DIREKTOR Ronny Unganz

112

REDAKTION Detlef Giese / Dramaturgie der Staatsoper Unter den Linden

TEXTNACHWEISE Die Texte von Detlef Giese zu »Mozart und die Freiheit« und zu »Der italienische Mozart« sowie die Chronik zur Aufführungsgeschichte sind Originalbeiträge für dieses Programmbuch, ebenso der Text »Don Giovanni – Weil er es war« zur Inszenierung von Vincent Huguet. Der Text von Silke Leopold wurde für das Programmbuch der Produktion von »Don Giovanni« an der Staatsoper Unter den Linden von 2000 geschrieben, die Chronik zur Stoffgeschichte stellte Magdalene Schnelle für das Programmheft der »Don Giovanni«-Produktion von 2007 zusammen. Den Text zur »Trilogie der Befreiung« verfasste Vincent Huguet als Beitrag für alle Programmbücher der »Mozart-Da-Ponte-Trilogie«. Die Handlung schrieb Detlef Giese, ins Englische übertragen von Brian Currid. Die Übersetzungen aus dem Französischen fertigte Isabelle Petitlaurent an.

BILDNACHWEISE Fotos von der Klavierhauptprobe am 25. März 2022 von Matthias Baus, Foto S. 38/39, Romain Truffaut, Foto S. 110, Church of the Light von Tadao Ando/Markus Gröteke

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



**The
Found
ation.**

Musik für eine bessere Zukunft

**FREUNDE
& FÖRDERER
STAATSOPER
UNTER
DEN LINDEN**

M D C C X L I I I



**STAATS
OPER
UNTER
DEN
LINDEN**