

## Repertoirekunde

### Mozart, die Opern - 6 -

#### *Don Giovanni*

oder vollständig *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* ('Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni') KV 527 ist ein *Dramma giocoso* in zwei Akten nach einem Libretto von Lorenzo Da Ponte. Die Oper zählt zu den Meisterwerken der Gattung. Das vielfach dargestellte Don-Juan-Thema wurde durch Mozarts und Da Pontes Interpretation zum Archetypus. Sein Thema ist eine jahrhundertalte spanische Legende über einen Wüstling, wie sie der Dramatiker Tirso de Molina in seinem Stück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* von 1630 erzählt.

*Don Giovanni* wurde oft als die "Oper aller Opern" (E.T.A. Hoffmann) bezeichnet. Es wurde viel darüber gestritten, ob – ausgehend von der Bezeichnung "Dramma giocoso" – Mozart hier in Abgrenzung von der *Opera buffa* eher ein musikalisches Drama angestrebt hat. Allerdings ist mittlerweile bekannt, dass es sich beim Begriff "Dramma giocoso" lediglich um die für Librettodrucke gebräuchliche Gattungsbezeichnung für komische Opern handelt. Mozart selbst hat *Don Giovanni* in sein eigenhändiges Werkverzeichnis jedenfalls als *Opera buffa* eingetragen.

So ist Leporello geradezu der Prototyp des feigen und gefräßigen, aber witzigen und schlagfertigen Dieners, also einer uralten Komödienfigur (*lepre*-Hase, *lepore*-heiterer Witz). Auch Zerlina und Masetto gehören der Welt der *Opera buffa* an. Das komödiantische Verkleidungs- und Täuschungsspiel – ebenfalls ein typisches Element der *Opera buffa* – ist hier gleichfalls zu finden. In Anlehnung an die Tradition der *Opera semiseria*, wie sie etwa in Mozarts *La finta giardiniera* gegeben ist, haben Mozart und Da Ponte aber auch halberne (Donna Elvira, Don Giovanni) und ernste (Donna Anna, Don Ottavio) Partien vorgesehen. Anders als in den meisten anderen Don-Juan-Opern des 18. Jahrhunderts endet die Oper – zumindest formal – mit einem *lieto fine*, einem guten Ausgang.

*Don Giovanni* ist nach *Le nozze di Figaro* Mozarts zweite gemeinsame Arbeit mit Lorenzo Da Ponte. Die Komposition knüpft in ihrer konzentrierten, eindringlichen und beherrschten Musiksprache, ihrer raffinierten Instrumentation und der psychologisch-dramaturgischen Charakterzeichnung an die Musik des *Figaro* an. Was sie von der Musik des *Figaro* unterscheidet, ist ein – dem Stoff geschuldeter – düsterer, dramatischer, leidenschaftlicher Grundton.

Mozart führt im *Don Giovanni* Kompositionstechniken vor, die erst in polyrhythmischen Werken des 20. Jahrhunderts wieder auftauchen: Im Finale des

ersten Aktes lässt er drei verschiedentaktige Tänze gleichzeitig erklingen.

Es spielen drei verschiedene Bühnenorchester, kombiniert in gleichzeitigem Erklingen. So erhält das mehr und mehr sich füllende Szenenbild des Maskenballs auf Don Giovannis Schloss im 1. Finale eine akustische Entsprechung. Das Durcheinandergehen verschiedener Tänze fand stets schon seine Entsprechung in den Wiener Redouten, den Maskenbällen, bei denen in unterschiedlichen Räumen die jeweiligen Orchester spielten. Wer in den Gängen stand, hörte alle Tänze gleichzeitig.

Mozarts gleichzeitige Tänze bilden die soziale Schichtung ab. Das hohe Paar Ottavio mit Donna Anna sind das Menuett als aristokratisch-höfischer Tanz (3/4-Takt), Don Giovanni und Zerlina sind durch den Kontratanz dargestellt, den Tanz nach der englischen Mode, hier der sozial mittleren Ebene, wo sie sich treffen können (2/4-Takt). Der derbe Deutsche Tanz spielt für Leporello und Masetto (3/8-Takt).

Als "Verbeugung" vor dem ihm sehr gewogenen Prager Publikum und in einer gewissen heiteren Ironie bzw. Selbstironie zitiert Mozart in der Tafelmusik des Finales des zweiten Aktes aus drei damals populären Opern: *Una cosa rara* von Vicente Martín y Soler, *Fra due litigante il terzo gode* von Giuseppe Sarti und seiner eigenen, ein Jahr alten, in Wien uraufgeführten Oper *Le nozze di Figaro* (nämlich Figaros berühmte Arie "Non piu andrai, farfallone amoroso". Leporello bemerkt daraufhin: "Die Musik kommt mir heut so bekannt vor").

Den Auftrag zur Komposition erhielt Mozart 1787 von dem Prager Impresario Pasquale Bondini, dessen Operngesellschaft Mozarts *Figaro* mit großem Erfolg aufgeführt hatte und der nun an diesen Erfolg anknüpfen wollte.

Eine Oper mit dem Don-Juan-Thema lag nahe. Eine Reihe von italienischen Don-Juan-Opern war in den 1780er Jahren mit Erfolg aufgeführt worden. Mit dem Wunderglauben, den burlesken Szenen und der herausfordernden Unmoral war das Thema des Don Juan jedoch ein mehr dem volkstümlichen Stegreiftheater verbundenes Sujet. Da Ponte und wahrscheinlich auch Mozart ließen sich bei der Verfassung des Textbuchs vor allem von einer im selben Jahr aufgeführten *Don-Giovanni*-Oper von Giuseppe Gazzaniga anregen. Diese basierte auf einem Text von Giovanni Bertati und hat im Gegensatz zu Mozarts *Don Giovanni* nur einen Akt.

Die Entstehungsgeschichte der Oper ist weitgehend unbekannt. Mozart begann im Frühjahr 1787, vermutlich im März, an der Komposition zu arbeiten. Er beendete seine Arbeit Anfang Oktober in Prag, in der Villa Bertramka (heute ein Museum in Prag) seiner Freunde Franz Xaver und Josepha Duscek.

Ursprünglich sollte die Oper am 14. Oktober uraufgeführt werden. Anlass war die

Durchreise von Maria Theresia Josepha von Österreich und ihrem Ehegatten, dem späteren Anton I. von Sachsen. Das Ensemble hatte jedoch Schwierigkeiten bei der Einstudierung, so dass der Termin der Uraufführung verschoben werden musste. Das fürstliche Paar bekam *Le nozze di Figaro* zu sehen.

In einem Brief an Gottfried Freiherrn von Jacquin vom 15. Oktober 1787 schrieb Mozart aus Prag darüber:

"Sie werden vermutlich glauben, daß nun meine Oper schon vorbey ist - doch da irren sie sich ein bischen; Erstens ist das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wien, um eine solche Oper in so kurzer Zeit einzustudieren. Zweitens fand ich bei meiner Ankunft so wenige Vorkehrungen und Anstalten, daß es eine blosse unmöglichkeit gewesen seyn würde, Sie am 14te als gestern zu geben; - Man gab also gestern bei ganz illuminirten Theater meinen Figaro, den ich selbst dirigierte."

*Don Giovanni* kam schließlich am 29. Oktober 1787 im Gräfllich Nostitzschen Nationaltheater (dem damals bedeutendsten Theater der Stadt) in Prag zur Uraufführung. Die Oper wurde begeistert aufgenommen, so wie zuvor der *Figaro*. Die Prager Oberpostamtszeitung berichtete: "Kenner und Musiker sagen, Prag habe so etwas noch nie gehört", und "die Oper ... ist äußerst schwierig aufzuführen". Die Wiener Landesnachrichten berichten: "Herr Mozart dirigierte persönlich und wurde von der zahlreichen Versammlung freudig und jubelnd empfangen." Mozart selber berichtet in einem Brief vom 4. November, dass es "lautesten beyfall" gegeben habe.

Die Oper wurde am 7. Mai 1788 auf ausdrücklichen Wunsch von Kaiser Joseph II. auch in Wien aufgeführt. Es fanden insgesamt 15 Aufführungen statt. Die sogenannte "Wiener Fassung" ist dadurch charakterisiert, dass einerseits Eingriffe in die vorhandene Komposition vorgenommen wurden als auch durch Hinzufügung neuer und gleichzeitiges Streichen von Nummern der Uraufführungsversion der Charakter der Oper mehr zum Buffonesken hin verschoben wurde.

Die Herausgeber der Neuen Mozart-Ausgabe, Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm schrieben 1967, dass es nur *eine* Fassung des *Don Giovanni* gebe, die Anspruch auf Authentizität erheben darf, und das ist die Oper, wie sie für Prag komponiert worden ist. Die Wiener Fassung habe dagegen den Charakter des Variablen, des Nicht-Entgültigen. Mozart hatte sich den Wiener Gegebenheiten zu fügen und umzukomponieren.

So ersetzte er die Arie des Don Ottavio "Il mio tesoro" durch "Dalla sua pace". Da Mozart auch die Position der Arie in der Nummernfolge änderte, hat sich der Brauch eingebürgert, in einer Aufführung beide Arien zu singen. Eine neue Szene in der Wiener Fassung ist das Duett Zerlina-Leporello "Per queste tue manine" (Nr.21a). Es

kommt selten zur Ausführung, da es nicht handlungsrelevant ist.

Donna Elviras Arie "Mi tradi quell' alma ingrata" ist ebenfalls für Wien nachkomponiert, und zwar für Caterina Cavalieri (erste Konstanze in der *Entführung* und erste Mademoiselle Silberklang in *Der Schauspieldirektor*). Diese Arie ist musikalisch wie zur Figurencharakterisierung unverzichtbar. Insofern wird es stets Mischungen aus der Prager und Wiener Fassung geben. Die Arie gibt es in 2 Tonarten: in D-Dur und Es-Dur.

Alle Wiener Zusätze sind im Bärenreiter-Klavierauszug (Neue Mozart-Ausgabe) in den Anhang gesetzt.

Während des 18. Jahrhunderts und zu Beginn des 19. wurde das Stück auf deutschen Bühnen überwiegend als Singspiel mit deutschen Texten und gesprochenen Dialogen aufgeführt.

Der Verzicht auf die rezitativische Verbindung ermöglichte es außerdem, andere Handlungsbestandteile, auch als zusätzliche Akte, oder Musik aus anderen Mozart-Opern einzuflechten. Diese Praxis war nicht nur auf die deutschsprachigen Bühnen beschränkt. In Paris brachte man die Oper als Fünfkakter auf die Bühne, bei dem Dialoge aus Molières *Dom Juan* eingeflochten waren (Molières Bühnenstück mit einem -m- statt dem -n- für Don).

-----

Zur Interpretation des *Don Giovanni* als "mystisches Drama" und Sittengemälde trug vor allem E.T.A. Hoffmanns 1813 erschienene Novelle *Don Juan – eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* bei. Die zahlreichen danach erschienenen literarischen Bearbeitungen, darunter solche von Lord Byron, Alexander Puschkin, Nikolaus Lenau, Charles Baudelaire, Alfred de Musset und Christian Dietrich Grabbe, verbinden zunehmend Verdammung, Erlösung, Weltschmerz und Lebensüberdruß mit dem Don-Juan-Thema. Das Thema löste sich mehr und mehr von Mozarts Oper und ist immer weitergedichtet worden (George Bernard Shaw, Max Frisch, Peter Handke).

Der dänische Philosoph Søren Kierkegaard, Begründer der modernen Existenzphilosophie, sieht in seinem Erstlingswerk *Entweder-Oder* (veröffentlicht 1843) die Figur des Don Giovanni als rein ästhetische Existenz und stellt dieser die - christlich grundierte - ethische Existenz gegenüber. Man erreiche diese durch Reflexion und die bewusste Wahl persönlicher Freiheit (Loslösung von Triebhaftigkeit, von inneren Zwängen, Verantwortung gegenüber Welt und Menschen).

"An kluger Besonnenheit mangelt es ihm; sein Leben schäumt wie der Wein, an dem er sich stärkt, sein Leben ist bewegt wie die Töne, die sein fröhliches Mahl begleiten, immer triumphiert er."

(Sören Kierkegaard, Entwerder-Oder, dtv, München 2003, S.122)

Im Kapitel *Das Musikalisch-Erotische*, wird Mozart und seinem *Don Giovanni* überschwänglich gehuldigt.

Kierkegaard referierend und fortdenkend lässt sich sagen:

Don Giovannis Verführungen sind unreflektiert, ohne Nachdenken, ohne Sprache, ohne Innerlichkeit, ohne Gesetze, Traditionen, Konventionen, soziale Übereinkünfte. Alles erschöpft sich in purer Gegenwart und geht mit ihr zugrunde. Er ist der große Asoziale. Ziel ist der erfüllte Augenblick der Sinnenlust. Don Giovanni ist eine Figur, die im ständigen Verführen und Verschwinden begriffen ist, wie die Musik, die einsetzt und dann verklingt.

Papageno liebt in einer Frau (Papagena) alle Frauen. Don Giovanni sucht die eine Frau in allen Frauen. Den Idealtypus kann er nicht finden, da er alle Individualität nivelliert. Doch muss sein erotisches Geheimnis damit zu tun haben, dass er jeder Frau das Gefühl ihrer Einzigartigkeit gibt.

Sensualismus ist nichts als die gefühlte Kehrseite des Materialistischen. Erotisches Begehren wird als Transzendenz missverstanden. Doch kann Begehren nur Beginn und allenfalls Initialzündung sein, ein Tor zu Höherem.

Kehrseite und erahnte Gefahr der ästhetischen Existenz ist die Langeweile. Hinter dem Sinnesgenuss und dem überhöhten Moment steht das Nichts, die Sinnlosigkeit des Seins. Langeweile und innere Bedeutungsleere erscheinen als Grundübel moderner Existenz. Vielleicht handelt Don Giovanni um der Langeweile zu entgehen, sein Antrieb wäre ein anti-nihilistischer. Damit erscheint er als eine Figur der künstlerischen Moderne, die nach dem Einbruch der industriellen Revolution, der Verhässlichung der Welt, dem Glaubensverlust und der Funktionalisierung des Menschen eine besondere Ausstrahlung erlangt hat.

Kein Zufall, dass die Figur des Don Juan in Charles Baudelaires *Fleurs du Mal* (Der Gedichtzyklus ist gewissermaßen die Gründungsurkunde moderner europäischer Poesie) vorkommt. Don Juan bleibt auch bei seiner Höllenfahrt, der Überfahrt über den Unterweltfluss stolz, groß, gefühllos, erhaben. Er fürchtet nicht den Tod und nicht das Totenreich, hält stand wie die mythologische Figur des Sisyphos in der Interpretation von Albert Camus. Im Standhalten und der Annahme des Absurden offenbart sich Größe und innere Freiheit des Menschen.

## DON JUAN AUX ENFER

(In der letzten Strophe des Gedichts steuert der Steinerne Gast das Totenschiff über den Fluss des Vergessens; doch Don Juan bleibt unbeweglich. Es ist wie die Fortsetzung des 2. Finales Don Giovanni, der Höllenfahrt nach der Höllenfahrt. Doch bezieht sich Baudelaire in seinem Gedicht viel mehr noch auf den *Dom Juan* von Molière.)

*Tout droit dans son armure, un grand homme de pierre  
Se tenait à la barre et coupait le flot noir;  
Mais le calme héros, courbé sur sa rapière,  
Regardait le sillage et ne daignait rien voir.*

In wörtlicher Übersetzung von Friedhelm Kemp:

*Aufrecht in seiner Rüstung stand gewaltig ein Mann aus Stein  
am Steuer, das die schwarze Flut durchschnitt; doch unbewegt  
der Held, auf sein Rapier gestützt, sah auf die Spur im Strome  
und geruhte anders nichts zu sehn.*

(Charles Baudelaire - Die Blumen des Bösen/Les Fleurs du Mal. Vollständige zweisprachige Ausgabe. Deutsch von Friedhelm Kemp. dtv, München 1986)

Was er in der Spur im Strome sieht, ist das Vergehen aller Formen und Geschehnisse. Als Don Juan stand er (wie später übrigens Zerbinetta bei Hofmannsthal/R.Strauss) für Wechsel, Veränderung, Nicht Fixiertsein. Jetzt steht er unbeweglich.

Letztlich ist die Wirkungsgeschichte des *Don Giovanni*:

"der Extremfall einer Rezeptionsgeschichte, die sich fast gänzlich vom Werk selbst, von dem, was im Text und in der Partitur dargestellt und gemeint ist, entfernt hat; einer Rezeptionsgeschichte ..., die uns weniger über das Werk sagt als über seine Rezipienten."

Ludwig Finscher, *Don Giovanni* 1987, in: *Mozart-Jahrbuch* 1987/88, S.27

---

Nach der Höllenfahrt Don Juans endete die Oper in vielen früheren Aufführungen, zum Beispiel in Wien 1905 unter Gustav Mahler. Die Höllenfahrt wurde als das eigentliche große dramatische Finale empfunden, danach konnte nichts mehr folgen. Es wäre eine Verflachung gewesen. Doch bringt erst der Schluss das "Dramma giocoso", Seria und Buffa, in Mozarts gattungsspezifische Balance.

"Man atmet auf: nicht weil ein Frevler die gerechte Strafe fand, sondern weil ein Mitwisser ihrer Verführbarkeit und Schwäche nicht mehr lebt. So stehen sie alle, da die Gefahr ihrer Decouvrierung mit den höllischen Schwefelschwaden im Abzug begriffen ist, um so fester in ihrem Glauben da."

(Ulrich Schreiber, Opernführer für Fortgeschrittene, Band 1, Bärenreiter 2013, S.465)

"Mozart hat den falschen Schein der Schluss-Szene buchstäblich auskomponiert... Im genau kalkulierten Kontrast zur Szenenanweisung, dass Hilfstruppen der weltlichen Justiz von Masetto herbeigeholt worden waren, stehen [im Schluss-Sextett] die Momente eines Sakralstils. Dieser beherrscht die Pseudo-Fuge mit der Moral von der Geschichte: 'Also stirbt, wer Böses tut'. Das Presto, mit dem Mozart die Musik über den Text hinwegrauschen lässt, ist eine Wunschprojektion: Nach Leporellos unbefriedigender Erklärung der Vorgänge etabliert sich nun die Moral im Schnelldurchgang... Der Sieg der Gemeinschaft über den normverletzenden einzelnen versöhnt den *Don Giovanni* formgeschichtlich mit der Tradition der 'Opera buffa', die Verdi in der Schlussfuge seines *Falstaff* noch einmal aufgreift."

(Schreiber, a.a.O., S.466 f.)

Erstaunlich, dass dem Helden der Verführung keinerlei Verführung mehr gelingt. Von der ersten Szene an scheitert er. Ein Giovanni der vergewaltigt (oder versucht zu vergewaltigen) entspricht nicht dem Typus des Don Juan, mit allein tausend und drei Eroberungen in Spanien ("mille e tre", wie Leporello berichtet). Es ist ein seltsames Scheitern und seine Verfolger (es werden immer mehr, zuerst ist es nur Donna Elvira, die ehemalige verführte Nonne aus Burgos) sind ihm ständig auf den Fersen, die Falle kann jederzeit zuschnappen.

Als wäre er ein alternder müder Don Juan, mit dem es zu Ende geht, wie im Theaterstück von Max Frisch (*Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*). Doch Mozarts Giovanni ist ein vitalistischer Lebemann. Alles dreht sich um ihn, er ist das Kraftzentrum der Handlung. Nach seiner Höllenfahrt (bei Max Frisch hat er sie selbst inszeniert) bleiben die Überlebenden wie sinnentleert zurück. Erst durch Mozarts Oper wird Don Juan zum Archetyp, zur Modellgestalt. Das Geheimnis seiner Wirkung ist ein musikalisches. Erst durch Mozarts Musik und Charakterisierung wird er sinnlich verlebendigt.

"Es ist also die Musik, die das Unglaubliche und durchaus Unwahrscheinliche glaubhaft und wahrhaftig macht. Daher versteht es sich, dass die Metamorphose des Geschehens durch die Vertonung der textlichen Eindimensionalität nicht in Worten zu beschreiben ist. Es ist die Musik, die erklärt und deutet, erregt, beschwichtigt und besänftigt. Figuren - oft Figurinen - aus der Retorte, vorpsychologische Inventionen, werden erst in der Musik zu Wirklichkeit, das heißt in Mozarts Musik: vorher nicht, und nachher lange nicht. An den Fingern einer Hand können wir die Komponisten aufzählen, denen es gegeben war, Handlungsmotive und psychische Impulse ihrer Gestalten in Musik zu verabsolutieren. Von

ihnen war Mozart der erste... Hörend stellen wir fest, dass alle diese Gestalten eine metaphysische Komponente haben, die sich uns als etwas nicht zu Definierendes offenbart; ein Element tiefer objektiver Wahrhaftigkeit, das sie ausschließlich der Musik verdanken."

Wolfgang Hildesheimer - Mozart. Suhrkamp Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1980, S.237 f.

---

