

Das Trauma des Don Giovanni

Kaum ein Sänger unserer Zeit denkt so tiefgründig und differenziert über Musik nach wie der Bariton **Christian Gerhaher**. Einblick in seine Gedankenwelt bieten die Gespräche, die er mit der Musikwissenschaftlerin Vera Baur geführt hat und die nun in Buchform im Henschel-Verlag unter dem Titel „Halb Worte sind's, halb Melodie“ erschienen sind. Lesen Sie hier einen Auszug aus diesem Band.



Foto: Felix Broede/Sony

In keiner anderen Kunst wird solch ein Aufwand betrieben, um Menschen für ein paar Stunden aus ihrer Realität treten und in die Welt der erzählten Geschichte eintauchen zu lassen. Und vielleicht gelingt das nirgendwo auf so grandiose Weise wie bei Mozart?

Ja, die Opern von Mozart leben so sehr im Moment! Das ist das ganz Besondere bei Mozart. Hier befindet sich die Oper auf einem klassischen Gipfel, das kann man vielleicht schon so sagen. (...) Bei Mozart ist vieles real verständlich und

durch die starke Psychologisierung der Figuren sehr dicht am Leben, wodurch das Erleben des Zuschauers sehr nahe an sein eigenes Leben geführt wird. (...) Bei unserer „Don Giovanni“-Produktion ist mir noch einmal bewusst geworden, dass gerade die Rolle des Don Giovanni dieser Momenthaftigkeit des Erlebens in der Oper maximal entspricht. Die Rolle ist wie die Inkarnation des Mozart'schen Operngedankens. Das liegt daran, dass Don Giovanni eine so unreflektierte Person ist, natürlich nicht im tumben, sondern im heroischen Sinn.

Er ist der Heros, der später von Nietzsche als der wilde, freie Mensch beschrieben wird, der sich an keine Moral hält, weil er sich für die Zivilisation überhaupt nicht interessiert. Und wenn einer unzivilisiert ist, braucht er auch keine Moral. Moral gibt es nur im Zusammenleben der Menschen. Dem entzieht sich Don Giovanni völlig, und er entzieht sich der Reflexion und damit jeglicher Planung, also einer Vor- und Rückschau. Er personifiziert immer im Moment die maximale Energie und Aufmerksamkeit. Das hängt auch damit zusammen, dass diese Person eine so große intelligible und physische Kraft hat, genau wie Mozarts Musik selbst. Insofern halte ich den Don Giovanni für die perfekte Mozart-Rolle überhaupt.

An welche Stellen denken Sie da besonders?

Nehmen wir das Ständchen im Zweiten Akt. Wir hatten da in unserer Frankfurter Produktion einen speziellen Ansatz, nämlich den, dass es gar nicht so heiter und verführerisch ist, wie man erwartet. Unsere Deutung ging vor allem davon aus, dass das Ständchen eine Art Surrogat darstellt aus Giovannis 2.065 Werbungen und Eroberungen und aus der Erfahrung, wie man das macht, also einen eingedampften Verführungsprozess. Wichtig erschien uns, dass diese Musik eben nicht im Moment lebt, sondern etwas ist, was Don Giovanni benützt, was Werkzeugcharakter hat. Das Ständchen birgt also nicht diesen momentanen Charme, den man oft und gerne damit verbindet. Das merkt man zumindest ein wenig später. Sofort nach dem nächsten Rezitativ kommt diese unglaublich frische und im Spielerischen vollkommen aufgehende Arie „Metà di voi qua vadano“, in der Don Giovanni etwas macht, was ihm in diesem Augenblick offensichtlich viel interessanter erscheint, als sich immer wieder um neue Frauen zu bemühen: nämlich dieses Räuber-und-Gendarm-Spiel, das Aufmischen und Gegeneinander-Ausspielen der Menschen, in diesem Fall seiner Verfolger, die ihn in der Verkleidung als Leporello nicht erkennen. Hier kann er sein zynisches und bösariges Element vollkommen ausleben und dem armen Leporello, seinem nichtadligen Diener, auch noch die Mörder auf den Hals hetzen. Das alles macht ihm wahnsinnigen Spaß, und hier ist der Moment so lebendig wie irgend möglich. (...) Und darüber hinaus fasziniert mich so, dass auch Charaktere, die sich selbst nicht reflektieren, wie Don Giovanni, unglaublich differenziert herauskommen, weil auf einmal doch so viele Aspekte aufleuchten, wie sie diesem Grundkonzept der Figur vielleicht gar nicht entsprechen, aber kurz lebendig werden, um dann schnell wieder zu verglimmen. Das Terzett am Anfang des Zweiten Akts ist für mich in diesem Sinne eine Schlüsselstelle. Hier instrumentalisiert Don Giovanni Leporello als Liebhaber an seiner statt, um Donna Elvira loszuwerden und sich ihrer Zofe zu nähern. Leporello schlüpft in das Gewand seines Herrn

„Er ist der Heros,
der später von
Nietzsche als der
wilde, freie Mensch
beschrieben wird“

und mimt den Don Giovanni, der im Hintergrund mit seiner Stimme Elvira bezieht. Dabei singt dieser einen kurzen Satz als vorweggenommenes Zitat aus dem folgenden Ständchen: „Discendi, o gioia bella“ („Komm herab, mein schönes Liebchen“) im Sinne der routinierten Werbungsmasche. Im nächsten Takt kommt eine musikalische Variation mit einer Hemiole, und ich meine deutlich zu spüren, wie es bei dieser melodischen Verbreiterung plötzlich in ihn reinfährt und er diese seine, von ihm eigentlich schon zum alten Krempel geworfene Gattin doch noch einmal wahnsinnig interessant findet. Das entspricht Giovannis Grundcharakter natürlich nur insofern, als hier seine

maximale Spontaneität und momentane Intensität aufblitzen, lässt aber eine für nur ganz kurze Zeit entwickelte Differenzierung dieser Person zu: Er verliebt sich tatsächlich noch einmal für einen winzigen Moment in Elvira, gibt alles und sagt dann sogar: „Ah, credimi, o m'uccido“ („Ach, glaube mir, oder ich bringe mich um“). Das erste



Fotos: Monika Rittershaus/Oper Frankfurt



Psychogramm eines alternden Frauenhelden: In Christof Loys Frankfurter Inszenierung vom vergangenen Jahr ging Christian Gerhaher dem Titelhelden des „Don Giovanni“ auf den Grund.

Das Buch

Christian Gerhaher: „Halb Worte sind's, halb Melodie“; Gespräche mit Vera Baur; Henschel Verlag, Leipzig/Bärenreiter Verlag, Kassel 2015, 192 S., 22,95 Euro (Ab 20.2.2015 im Handel erhältlich.)



als Drohung: „o m'uccido“ „oder ich bringe mich um“, dann das zweite „Io m'uccido“ („Ich bringe mich um“) – das tut er natürlich sowieso in dieser ganzen Oper – und schließlich „Ah m'uccido“ („Ach, ich bringe mich um“), in dem der Schmerz über die ganze Situation seiner eigenen Person sich entwickelt und äußert. Dann ist diese kurze Zeit der Begeisterung für Elvira vorbei, und zwei Takte später singt er: „Spero che cada presto“ („Hoffentlich fällt sie bald um“). Hier ist sofort wieder dieser Spielwitz, der später auch in „Metà di voi qua vadano“ ausgebreitet wird. Es ist wirklich erstaunlich, wie innerhalb einer zusammenhängenden musikalischen Nummer solche kurzzeitigen Sinnesänderungen möglich sind.

Werden Sie denn von Beginn an in die Überlegungen des Regisseurs mit einbezogen? Wie war das bei diesem „Don Giovanni“ mit Christof Loy in Frankfurt?

„Don Giovanni“ war ein Sonderfall, in dieser Produktion war ich tatsächlich in manches involviert. Bei anderen Inszenierungen, die ich mit ihm gemacht habe – „Der Prinz von Homburg“ 2009 am Theater an der Wien und „Die Fledermaus“ 2011 in Frankfurt – war das nicht so. Aber ich war immer positiv überrascht, wie sehr es ihm gelungen ist vor auszuplanen, was zu dem jeweiligen Darstellertyp passt. Für den „Don Giovanni“ bin ich sehr froh, dass ich ihn überzeugen konnte, historische Kostüme zu verwenden. Aber noch viel entscheidender war sein Beistand, mir über die grundsätzlichen Bedenken hinwegzuhelfen, ob ich diese Rolle singen und spielen kann. Ich wollte diese Partie, glaube ich, fünfmal zurückgeben und habe es dann nicht getan. Er kannte meine Zweifel, und so haben wir früh über das Werk und die Möglichkeiten einer Deutung gesprochen. Mir war wichtig, dass der Schuldkomplex und das Erschauern davor, dass der Tod so plötzlich in Don Giovannis Leben tritt, indem er jemanden umbringt, für die Inszenierung eine große Bedeutung haben sollten. Ich konnte diesen Bruch immer nicht ganz nachvollziehen: Der Komtur wird umgebracht und stirbt, was musikalisch in einem unglaublichen chromatischen Abwärtsgang am Schluss der Nr. 1 Ausdruck findet, dann endet es ganz still. Unmittelbar darauf aber folgt diese Burleske, das typische Buffo-Spiel eben zwischen Giovanni und Leporello. Das habe ich nicht verstanden. Ich war der Meinung, Giovanni müsse einen Schock erleben wie Raskolnikow in Dostojewskis „Schuld und Sühne“, wenn er die alte Wucherin tatsächlich erschlägt. Die Frage der Schuld taucht auch immer wieder auf, zum Beispiel ganz explizit im Rezitativ der Nr. 4: Auf Leporellos Frage, ob er ihm etwas Wichtiges sagen dürfe, antwortet Giovanni, er garantiere ihm per Schwur

Freizügigkeit der Rede, solange er nicht vom Komtur spreche – „purchè non parli del Commendatore“. Das heißt, dieses Trauma kann und darf er jetzt nicht noch mal anrühren, denn es sitzt in ihm drin: dort, wo sonst außer dem Augenblick eigentlich nichts sitzt. Das wirkt dann wie eine Prospektion auf das ganze Stück: Ich habe jemanden umgebracht, und ich möchte daran nicht erinnert werden, solange es geht.

Wie haben Sie daraus das Konzept entwickelt?

Das Konzept hat Christof Loy entwickelt. Ich habe ein paar Kommentare dazu gegeben, die aus meinen Ängsten, die Rolle betreffend, entstanden sind. Neben der Schuldfrage war mir noch etwas anderes wichtig, wobei ich nicht sagen möchte, dass wir eine wirklich gültige Lösung gefunden haben – Christof Loy's Inszenierung ist ja nur ein Beitrag zu dem ganzen Werkverständnis. Was ich nämlich nicht so nachvollziehen kann, ist die Idee einer immer noch frischen Freude und Lust am Erobern. Das war mir persönlich an dieser Figur immer etwas fremd. Wenn sie überhaupt existiert, ist es doch eher eine gebrochene Lust. Hier finde ich den Vergleich mit Casanova sehr aufschlussreich: Casanova konnte sich immer für die Frauen begeistern, in die er sich ja auch leidenschaftlich verliebt hat, soweit ich es aus der Lektüre seiner Erinnerungen kenne oder es in der Literatur und in Verfilmungen auch dargestellt wurde. Dieser Aspekt der Begeisterung für das jeweilige Individuum ist so stark, wie ich es mir bei Don Giovanni nie vorstellen konnte. Ich denke etwa an (...) den Casanova-Film von Fellini, ein gigantisches Meisterwerk, in dem diese momentane Begeisterung ebenfalls so wunderbar geschildert ist – eine Begeisterung, zu der Don Giovanni meiner Ansicht nach nicht in der Lage ist. Ein ganz wichtiger Punkt ist also das Altern der Lust nach über 2.000 Eroberungen. Dies war neben dem nahenden Tod ein weiterer Grund, warum wir Don Giovanni als Gealterten dargestellt haben.

„Was ich nicht nachvollziehen kann, ist die immer noch frische Lust am Erobern“



Ist die Oper als Gattung auch deswegen so lebendig, weil das Regietheater mit seinen unterschiedlichen Deutungsangeboten so viele Denkanstöße gibt, also dafür sorgt, dass die Menschen über die Stücke immer wieder neu nachdenken?

Ja, das würde ich so sehen, und ich halte das für den richtigen Weg. Vielleicht wird auch die Geschichte diesem Weg irgendwann Recht geben. Man muss nur die Situation unseres Theaterlebens mit der anderer Länder vergleichen, dann wird einem das besonders bewusst. Wenn ich Aufführungen in England oder Amerika besuche oder selbst an ihnen mitwirke, stelle ich fest,

dass der delektierende Aspekt doch eine große Rolle spielt, und zwar aus dem Grund, dass eine unterhaltende, vereinfachende und weniger problematisierende Haltung gegenüber dem Werk den momentanen Erfolg der Inszenierung einfach in viel größerem Maße garantiert oder zumindest wahrscheinlich macht als die teilweise destruktive oder radikal hinterfragende des sogenannten Regietheaters – und der unmittelbar zu erzielende Erfolg ist ja ein wichtiges Ziel, um die unverzichtbaren Sponsoren nicht zu vergraulen. (...) Ich glaube, die Lösung dieses Problems ist, sich bewusst zu machen, dass Inszenierungen und Verlebendigungen von Werken auf Bühnen immer nur Ansätze sind. Es sind, wie auch einzelne Hypothesen in den Wissenschaften, Beiträge zu einem Problem. Das klingt trivial, aber es ist wichtig, sich das immer wieder vor Augen zu führen. Natürlich gibt es manchmal Inszenierungen, die vielleicht so etwas wie Meilensteine sind, die man nicht vergisst und die Geschichte schreiben, aber mit solch einem Anspruch können sie nicht entstehen. Das ist dann mehr ein Zufall, der natürlich mit viel Können und Planung zu tun haben kann, damit also, wie ein Opernhaus oder ein Intendant die Künstler für ein Stück castet oder wie Regisseur, Bühnenbildner und Kostümbildner zusammengebracht werden. Wenn das alles richtig zusammenwirkt und zu einem guten Ergebnis führt, kann man einfach nur froh sein. Aber eine endgültige Werksicht ist schlicht nicht möglich.



Wir sprachen über die Personenregie. Vielleicht ist sie tatsächlich der Weg, der der Phantasie am meisten Freiräume lässt. Ein Zuviel an Ausstattung und Symbolen kann doch sehr vom Kern der Sache ablenken.

Ja, wie gesagt, gerade bei den Da-Ponte-Opern tendiere ich wirklich dazu, apodiktisch zu werden. Ich möchte diese Stücke nicht anders als so puristisch und so stark auf die Personenregie kapriziert sehen. (...) Banales und plumpes Ausstattungstheater mit Bildern, die die Menschen irgendwie unterhalten wollen, ohne auf einen differenzierten Gedanken ausgerichtet zu sein, finde ich nicht gut. Andererseits ist die von mir so bewunderte psychologisch grundgelegte Personenregie, wie ich sie bei Christof Loy, Claus Guth und Peter Sellars kennen und lieben gelernt habe, auch kein Allheilmittel. Ich kann mir beispielsweise nicht vorstellen, wie man Monteverdis „L'Orfeo“ mit diesen Mitteln überzeugend gestalten soll – hier ist doch eher etwas gefordert, was über der Auseinandersetzung der Rollen untereinander steht, etwas mehr Typologisches. Also kurz: Es gibt natürlich auch hier wieder alle möglichen individuellen Anforderungen durch die Literatur, und wer sie genial und frei löst, verdient alle Bewunderung. ■

EMILIO DE CAVALIERI Rappresentazione di anima et di corpo

Marie-Claude Chappuis

Johannes Weisser | Gyula Orendt

Mark Milhofer | Marcos Fink

Staatsoperchor Berlin

Concerto Vocale

Akademie für Alte Musik Berlin

René Jacobs



© Kristof Fischer



2 CDs

Ein frühbarockes Welttheater

Zu einer Zeit komponiert, als weder Oratorium noch Oper existierten, stellt diese im Februar 1600 uraufgeführte *Rappresentazione* ein meisterhaftes Musikdrama vor. Die Auseinandersetzung zwischen Körper und Seele – ein symbolträchtiges Thema der Gegenreformation – verlangt Sänger, Chor und ein reich besetztes Orchester, dessen unterschiedliche Klangfarben die Solisten sowohl begleiten als auch charakterisieren. Zu Beginn der musikalischen Revolution des Barockzeitalters verbinden sich hier Gesang, Bühnenhandlung, Tanz und Instrumentalmusik in perfekter Harmonie.

