

Folge 11: Mozarts „Don Giovanni“

Vom Verführer zum Aufreißer

Als „Oper aller Opern“ hat E. T. A. Hoffmann **Mozarts „Don Giovanni“** bezeichnet.

Das spiegelt sich auch auf dem Plattenmarkt wider, denn von kaum einem anderen Werk existieren so viele Aufnahmen. Attila Csampai hat sich hörend einen Überblick verschafft.

Mozarts „Don Giovanni“ von 1787 gilt gemeinhin als Gipfelwerk der gesamten Gattung und zugleich als seine „schwärzeste Oper“: Seine Kunst der musikalischen „Menschengestaltung“ erreicht hier den höchsten Grad von Wirklichkeitsnähe, psychologischer Wahrhaftigkeit und metaphysischer Tiefe. Weit über die historischen Implikationen des Sujets hinaus verkörpert die „Musikgestalt“ des Don Giovanni auch das lebensstiftende Grundprinzip von Mozarts Musik. Wir erleben musikalisches Welttheater, das sowohl die Gesamtschau aller Stoffaspekte als auch die Synthese aller von der Operngeschichte bereitgestellten musikalischen Mittel betreibt. Es gibt genügend Hinweise im Stück selbst, dass Mozart und sein Librettist Lorenzo da Ponte den Don-Juan-Stoff nicht im spätmittelalterlichen Spanien, sondern in Italien, auf dem Territorium der Josephinischen Monarchie ansiedelten, also praktisch in ihre eigene Zeit verpflanzten.

Eklatant wird dieser Gegenwartsbezug im zweiten Finale, wenn die zum Abendessen Giovannis auf der Bühne versammelten Musiker plötzlich die populärsten Hits aus zeitgenössischen Opern anstimmen – so auch die damals sehr beliebte „Militärrarie“ des Figaro, was von Leporello trocken mit „Das kenn’ ich zur Genüge“ kommentiert wird. Und in derselben Szene fährt der glücklose Weiberheld zur Hölle. Diese unge-

heuerliche Verquickung von Mythos und Gegenwart erzeugt das Spannungsfeld, in dem sich die nahtlosen Übergänge von Märchen und Realität, von Tragödie und Komödie in unbegreiflicher Selbstverständlichkeit vollziehen, und sie ist zugleich die Quelle für eine Bandbreite von Interpretationen, wie sie keine andere Mozart-Oper vorweisen kann.

Die beispiellose Synthese von Tragödie und Komödie erfordert von den Interpreten eine doppelte Absicherung der hier integrierten musikalischen Elementarkräfte und das Ineinandergreifen von symphonisch-objektivem Orchestersatz und lyrisch-subjektiver Gesangslinie, von äußerer und innerer Realität. Mozarts schwarze Komödie ist trotz ihres ausgeprägten sinfonischen Fundaments eine mit starken tragischen Elementen durchsetzte „Gesangsoper“: Sie verlangt die vollständige Verschmelzung der Interessen des Dirigenten und der Sänger, völlige Mobilität und Ausdruckskraft, drängende Tempi und höchste Empfindsamkeit.

Nichts macht dieses Dilemma deutlicher als die durch den musikalischen Historismus in den 1980er Jahren in Gang gesetzten „Entschlackungskuren“, die im Fall des „Don Giovanni“ bislang unbefriedigend ausfielen, da sie – in simpler Berufung auf den Buffa-Charakter der Oper – die theatralisch-hand-

lungsorientierten, diesseitig-realistischen Aspekte einseitig überbewerteten, dagegen die metaphysischen und psychologischen Tiefendimensionen des Mythos und seine erotisch-anarchischen Urkräfte ignorierten: Die stilistisch überfällige Korrektur des spätmantischen Monumentalsounds plus die Verflüssigung der Tempi ging Hand in Hand mit einer radikalen Minimierung der vokalen Ausdruckswerte, die bei manchen „Radikalhistoristen“ wie Roger Norrington oder Arnold Östman nicht nur zur kammermusikalischen Ausdünnung des Orchestersatzes, sondern zur vollständigen „Instrumentalisierung“ der Vokalprotagonisten führte, die nun zu seelisch eher belanglosen Buffa-Figürchen in einem Marionettentheater der Mini-Gefühle verblassten.

Wer sich also einen Eindruck davon verschaffen möchte, was diese Partitur an brennender Lebenslust, an Dämonie, sozialer Sprengkraft und geistiger Tiefe enthält, der ist auch heute noch mit einem be-

tagten, akustisch ruinösen Live-Mitschnitt aus dem Jahr 1942 (!) besser bedient als mit allen neueren, technisch perfekten Studioproduktionen: Am 7. März 1942 gelang Bruno Walter in der New Yorker Met eine Mozart-Sternstunde von historischer Bedeutung. Er beflügelte die Protagonisten zu einem kollektiven schöpferischen Taumel und

**Bruno Walters
Interpretation hat
brennende
Lebenslust und
Dämonie**



Brillierte in der Rolle der Zerlina: Anna Moffo in der von Sachlichkeit geprägten Version unter Hans Rosbaud von 1956.

ließ das gebannte Publikum die dunkle Erotik und die geradezu heidnischen Urkräfte von Mozarts Musik spüren. Die Vitalität, den erregten Pulsschlag, die stets aufgewühlte Emotion dieser Oper hatte bereits Fritz Busch in seiner ersten Studio-Aufnahme von 1936 getroffen, Walter aber rückte die tragische Komödie in die weltbewegenden Dimensionen eines apokalyptischen Welttheaters, eines Menschheitsmythos der widerstrebenden Urgewalten von Eros und Thanatos.

Natürlich konnte Walter diese Mozart-Beschwörung nur mit jener Weltklasse-Truppe verwirklichen, die ihm damals in New York zur Verfügung stand und die noch ein wirkliches „Ensemble“ war. Nicht nur die Titelpartie

war mit dem wahrlich erotisch timbrierten Ezio Pinza optimal besetzt, sondern neben ihm agierte die Crème des Mozart-Gesangs: Der kernige Russe Alexander Kipnis als Leporello, die Tschechin Jarmila Novotná als überaus resolute Donna Elvira, der großartige Belcanto-Tenor Charles Kullmann als Don Ottavio und der brasilianische Publikumsliebling Bidù Sayao als püppchenhaft-kecke Zerlina. Walters Mozart-Dämonie fand keine Fortsetzung. Nach dem Krieg versuchte zunächst Wilhelm Furtwängler in seinen pathetisch-feierlichen, zeremonial-monumentalen Salzburger „Giovanni“-Auführungen der Jahre 1950 bis 1954 die Oper zu reromantisieren, was sich ästhetisch nicht nur gegen Mozarts Inten-

tionen richtete, sondern konkret auch gegen die Sänger, denen bei Furtwänglers überaus zähen Tempi nicht selten die Luft ausging.

Die Gegenströmung setzte erst nach seinem Tod ein. 1955 und 1956 erschienen drei neue Studioproduktionen, die wieder dem pulsierenden Leben, der Komödienstruktur, der dramatischen Zuspitzung den Vorzug gaben: Der nach Wien zurückgekehrte Josef Krips erbringt hier – unterstützt von den Wiener Philharmonikern und exzellenten Solisten (Cesare Siepi in der Titelrolle oder Lisa della Casa als Elvira) – die homogenste Gesamtleistung: Sein Reinigungsbad geht dabei nicht zu Lasten der sinnlich-emotionalen Präsenz und Suggestivität. Er wirft romantischen Ballast



Foto: Teldec/Fayer

Lisa della Casa (Elvira) war fester Bestandteil des Wiener Ensembles unter Joseph Krips (o.). Mirella Freni (Zerlina) gehört mit Leyla Gencer und Sena Jurinac zu dem phänomenalen Damentertzett, das Georg Solti 1962 versammelt hatte.



Foto: Electrola/Fayer

ab, ohne an Tiefe und Dramatik einzubüßen. Rudolf Moralt treibt die Versachlichung deutlich weiter und muss eine starke Auszehrung des Klangs in Kauf nehmen, doch kann auch er mit teilweise hervorragenden Einzelleistungen (Sena Jurinacs Elvira) aufwarten.

Auch Hans Rosbauds „Don Giovanni“ von 1956 meidet das große Pathos und verschreibt sich dem Zeitgeist der „Sachlichkeit“: Er bevorzugt zügige Tempi, zielt auf strukturelle Klarheit, Transparenz und dramatische Stringenz, muss sich aber mit einem inhomogenen Ensemble begnügen (besonders schwach: Antonio Campos Titelheld). Im gleichen Jahr gelang es dem griechischen Gedächtnisgenie Dimitri Mitropoulos bei den Salzburger Festspielen, das Monument Furtwängler regelrecht vom Sockel zu stoßen und in dessen alter Produktion eine Dämonie und eine Eleganz zu entfachen, die viele an Bruno Walters Mozart-Besessenheit erinnerten. Mit dem 33-Jährigen, jugendlich glühenden Cesare Siepi in der Titelrolle, der mädchenhaft strengen Elisabeth Grümmer als Donna Anna, dem perfekt gestaltenden Léopold Simoneau als Ottavio und weiteren Spitzenkräften hatte er das denkbar beste Mozart-Ensemble jener Jahre zur Verfügung.

Vier Jahre später wurde Salzburg erneut zum Schauplatz einer historisch bedeutsamen „Don Giovanni“-Sternstunde, als Herbert von Karajan mit einem noch ausdrucksstärkeren, hochdramatisch agierenden Ensemble geradezu vulkanische Energien freisetzte: Insbesondere Elisabeth Schwarzkopfs furiose Elvira und Rolando Panerai aufmüpfiger Masetto setzten massive dramatische Gegenakzente zur ver-

meintlichen Überlegenheit des Titelhelden. Karajans frühe Salzburger Helden-tat konterte der 49-jährige Georg Solti 1962 in London mit einem an Walters Dämonie gemahnenden Sängerfest, das neben dem unwiderstehlichen Cesare Siepi und dem ähnlich suggestiven Don Ottavio von Richard Lewis ein phänomenales Damentertzett mit Mirella Freni (Zerlina), Leyla Gencer (Donna Anna) und Sena Jurinac (Donna Elvira) aufbot. Damit ging die kurze, ein Vierteljahrhundert währende Blütezeit der Mozart-Oper und ihrer großen Sänger-darsteller jäh zu Ende.

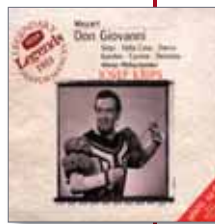
Drei Jahre zuvor, im November 1959, hatte Carlo Maria Giulini sich in London unter Aufsicht des legendären EMI-Produzenten Walter Legge erstmals die akustischen Vorzüge der neuen stereophonen Mehrkanaltechnik zur räumlichen Durchhörbarmachung des Bühnenraums und zu differenzierter dynamischer Abstufung des Klangs in beeindruckender Weise zunutze gemacht: Da auch er auf das Salzburger Star-Ensemble zurückgreifen konnte (hervorzuheben: Eberhard Wächters intelligenter Don Giovanni, Joan Sutherlands jugendlich-intensive Donna Anna, Piero Cappuccillis bitterer Masetto und erneut die alles überragende, energische Elvira Elisabeth Schwarzkopfs), kam es zu einer atemberaubenden Synthese von moderner Technik und alter Ausdruckskraft: Seit nunmehr fast 50 Jahren beansprucht Giulinis frühe Stereo-Produktion unangefochten den Spitzenplatz der Studio-Referenzen.

Was danach auf den Markt kam, enthält keine grundlegend neuen Aspekte und fällt im sängerischen Niveau zurück. Ermüdende Darstellungen von Erich

Die wichtigsten Aufnahmen

Mozart, Don Giovanni

- **Bruno Walter** (1942): Pinza, Bampton, Kullmann, Novotná, Kipnis, Sayao, Metropolitan Opera; Naxos
- **Josef Krips** (1955): Siepi, Danco, Dermota, della Casa, Corena, Güden, Berry, Böhme, Wiener Philharmoniker; Decca
- **Dimitri Mitropoulos** (1956): Siepi, Grümmer, Simoneau, della Casa, Corena, Streich, Berry, Frick, Wiener Philharmoniker; Sony BMG
- **Carlo Maria Giulini** (1959): Wächter, Sutherland, Alva, Schwarzkopf, Taddei, Sciutti, Cappuccilli, Frick, Philharmonia Orchestra; EMI
- **Herbert von Karajan** (1959): Wächter, L. Price, Valletti, Schwarzkopf, Berry, Sciutti, Panerai, Zaccaria, Wiener Philharmoniker; Movimento Musica
- **Georg Solti** (1959): Siepi, Gencer, Lewis, Jurinac, Evans, Freni, Ward, Savoie; Royal Opera House Covent Garden; ROH/Note 1
- **Daniel Harding** (1999): Mattei, Remigio, Padmore, Gens, Cachemaille, Larsson, Fechner, Oskarsson, Mahler Chamber Orchestra; Virgin/EMI
- **René Jacobs** (2006): Weisser, Pasichnyk, Tarver, Pendatchanska, Regazzo, Im, Borchev, Guerzoni, Freiburger Barockorchester; Harmonia Mundi France



Leinsdorf (1959) und Daniel Barenboim (1973) wechseln sich ab mit dem distanziert-kühlen Ansatz von Colin Davis (1973) oder den allzu biedereren, bürgerlich-gemütlichen Interpretationen von Karl Böhm (1966 und 1977). Otto Klemperer und Richard Bonyngé suchten in den 1960ern die offene Provokation gegenüber den eingefahrenen Traditionen: Klemperers Zeitlupen-Giovanni von 1965 zielt auf punktuelle Präzision, auf Notengenaugigkeit, lässt aber zu viel deutsche Gründlichkeit in Mozarts italienischer Oper walten. Demgegenüber muss Bonynges Versuch von 1968, die historische Aufführungspraxis zu rekonstruieren, als insgesamt verfehlt bewertet werden. Lorin Maazels preisgekrönter Filmtrack für die Kino-Version Josephs Loseys hätte dann 1979 der 20-jährigen Stagnation in der „Don Giovanni“-Diskographie neue Impulse geben können, wenn die Columbia-Techniker das Orchester nicht zum atmosphärischen Hintergrundgeplätscher degradiert hätten.

Nikolaus Harnoncourts pedantische Lesart von 1988 mit dem Amsterdamer Concertgebouworkest markiert dann den fließenden Übergang zur historischen Aufführungspraxis: Als hätte sich der vormalige Pionier des „Originalklangs“ aber inzwischen vom Saulus zum Paulus gewandelt, belässt es Harnoncourt bei seiner Vorliebe für schroffe, pädagogisch anmutende „Fingerzeige“ und Kontrastwirkungen, unternimmt aber kaum etwas gegen die lähmenden

Verschleppungs-Tendenzen seines Langeweile verbreitenden Vokalensembles. Der Schwede Arnold Östman wagt dann 1989 als Erster den radikalen Schnitt mit der Tradition und präsentiert Mozarts Welttheater erstmals aus der Perspektive eines umgedrehten Fernglases in der Miniatur-Dimension eines quirligen Kammerspiels der kleinen Stimmen und der noch kleineren Seelendramen.

Nach 1992 beherrschen dann endgültig die „Historisten“ die Szene. In vier aufeinanderfolgenden Produktionen unter Norrington, Gardiner, Mackerras und Kuijken verzeichnet die Radikalität der ersten Jahre aber eine gewisse Abmilderung: Während Roger Norrington die kammermusikalischen Trockenübungen und die ausdruckslose Raserei Arnold Östmans munter weitertreibt und in eine gleichermaßen leblose wie spannungsarme Marionetten-Mechanik driften lässt, versucht John Eliot Gardiner 1993 auf der Basis seiner Ludwigsburger Bühnenproduktion zumindest ein wenig von der drängenden Vitalität und der Sinnlichkeit von Mozarts Partitur zurückzugewinnen, auch wenn die erotischen Urkräfte sich nur ahnen lassen und von einer nicht abweisbaren Tendenz zur Glätte und Gefälligkeit überlagert werden: Dabei erweisen sich Christoph Prégardien (Don Ottavio) und Ildebrando d'Arcangelo (Leporello) als zwei äußerst intelligente Rollen-

gestalter in einem sonst recht unausgewogenen Solistenteam.

Ein insgesamt ausgewogeneres, mit lauter jugendlich-frischen Kräften gespicktes Solistenteam kann dann der 23-jährige Daniel Harding 1999 in die Waagschale werfen, bei seinem atemlosen Parforce-Ritt durch Mozarts Partitur beim Festival in Aix. Peter Mattei markiert mit hellem Baritontimbre die endgültige Ablösung der männlich-reifen Verführertypen von ehemals durch den jugendlich-coolen Aufreißer von heute – und dementsprechend hat er es auch mit ähnlich aufgeklärten, emanzipierten Gegenspielerinnen (Véronique Gens als Elvira, Carmela Remigio als Anna, Lisa Larsson als Zerlina) zu tun. Und zuletzt hat auch der flämische

René Jacobs geht mit seinem Orchester an die Grenzen des Machbaren heran

Originalklang-Guru René Jacobs in seiner Berliner Studioproduktion von 2006 dem derzeitigen Trend zu rasanten Tempi nicht widerstehen können: Mit dem phänomenalen, an die Grenzen des Machbaren gehenden und alle Abgründe der Partitur ausleuchtenden Freiburger Barockorchester hätte es ein furioser Horrortrip werden können, wenn sein 26-jähriger Titelheld (Johannes Weisser) ein wenig mehr vokale Erotik verströmete. Dieser eher flüchtige Eindruck steht so für die aktuelle Situation einer Oper, die schon seit vielen Jahren darauf wartet, vom Fluch der Profanität befreit und wieder verzaubert zu werden. ■