

CHARAKTER

DON OTTAVIO

Mozart, „Don Giovanni“

Endlich ein Ottavio mit Hoden!“ – so hieß es einmal euphorisch über Francisco Araiza in Mozarts „Don Giovanni“ – so weit, so beruhigend. „Sein Ottavio war ein veritables Mannsbild, kein tenorales Mauerblümchen, wie man das sonst so oft sieht, wirklich ein Gegenpol zum Don Giovanni, dessen Gegenspieler“ – so feierte man Fritz Wunderlich als Verlobten Donna Annas, als Tröster, den sie zum Rächer ihres ermordeten Vaters bestimmt hat. Eine Partie, die von Kollegen als zwar schön, aber wenig ergiebig, als fad bezeichnet wurde. Nicolai Gedda (unter Klemperer, EMI), Luigi Alva (Giulini, EMI), Peter Schreier (Böhm, DG) wie auch Hans-Peter Blochwitz (Harnoncourt, Teldec) gehen sie dann auch dementsprechend an: stimmlich kultiviert, darstellerisch blaß. Gösta Winbergh präsentiert Ottavio (Karajan, DG) gar als Neutrum. Auch dem vokal imponierenden Stuart Burrows (Davis, Philips; Soliti, Decca) gelingt es mit seinem leidenden Feingeist, der zwischen Lyrischem und Heldischem pendelt, nicht, die Rolle zu rechtfertigen, die Ottavio mit zwei großen Arien im „Don Giovanni“ spielt. Mozart muß davon ausgegangen sein, daß spätere Tenor-Generationen beide Arien singen; so muß das nachkomponierte „Dalla sua pace“ als eine ergänzende Szene nach Annas Rache-Arie gesehen werden, die Ottavio allein zeigt.

Die Ottavios von Araiza und Wunderlich markieren zwei Versuche, der Person dramaturgische Bedeutung zu verschaffen. Wunderlich gestaltet ihn ganz aus seinem eigenen vitalen Naturell heraus (in EMI-Querschnitten und 1963 live unter Karajan, Verona), klingt dabei zwar handfester als es Text und Komposition zulassen, wirkt aber glaubwürdiger als Araiza (Marriner, Philips). Der macht Ottavio nach eigenen Angaben zu einem willensstarken, berechnenden Opportunisten, der nur auf Anna als Statussymbol aus ist, was aufgesetzt erscheint. Zudem stolpert Araiza über „Dalla sua pace“, das er ohne Zusammenhang als zarte Liebesarie präsentiert (auch beim aufgeplusterten Möchtegern-Mann Frank Lopardo fällt die extrem feinfühlig gesungene Arie heraus; Muti, EMI).

Selbstbewußte Ottavios, starke Figuren im Positiven (Mannsbild) oder Negativen (cooler Opportunist) ermöglichen dem Tenor zwar kraftvolleres und bei-



fallsträchtigeres Singen, zu begründen aber sind sie kaum. Spuren von Stärke zeigt Ottavio nur dort, wo er als einer unter vielen auftritt (dennoch mißlingt es ihm im Finale Nr. 1 mit der Pistole in der Hand, Giovanni dingfest zu machen), oder im rein Rhetorischen. Zudem würde der ganze Plot mit zwei Helden nicht funktionieren: Gerade weil Giovanni kein ebenbürtiges Gegenüber hat, muß das Stück ins Übernatürliche kippen. Konträr aber sind Giovanni und Ottavio zweifellos angelegt: So wie der eine für das Aktiv-Triebhafte steht, so steht der andere für das Passiv-Kopflastige – Giovanni lebt ganz in der Gegenwart, leugnet jede Vergangenheit, Ottavio lebt eher in einer Phantasie-Zukunft, kaum einmal findet man ihn „gegenwärtig“. Giovanni agiert ich-bezogen, anarchi(sti)sch



Zu den wenigen Sängern, die auf Schallplatten die Figur des Don Ottavio differenziert zu gestalten wußten, gehören Anton Dermota (großes Foto) und Alfredo Kraus.

und spontan-herausfordernd, Ottavio reagiert, zögert, wartet ab.

Ohne in Kraftmeierei zu flüchten, ist es Anton Dermota gelungen, einen weitgehend plausiblen Charakter für Ottavio zu finden. Eckhard Henschel hat ihm in einem brillant-überspitzten Essay ein Denkmal gesetzt. Er seziert gnadenlos (aber augenzwinkernd) die blumige Sprache Ottavios und erkennt in Dermotas Interpretation einen Midlife-Crisler, einen standesbewußten Adligen alter Schule, der im Herbst seines Lebens nur auf eines aus ist: die Ernte (Anna) einzufahren. Sein raffiniertes Maulheldentum übertüncht sein mangelhaftes Rächertum – ein charmanter Opportunist. Ihm nimmt man fast ab, daß er sich erst relativ kurz vor Schluß der Oper sicher ist, daß der, den er als Blaubluts-Bruder ansah, ein Verbrecher ist. Mit seiner von feiner Larmoyanz getränkten Stimme ist Dermota geradezu prädestiniert für einen erfahrenen, des Eingreifens müden Don Ottavio (Krips, Decca; Furtwängler, EMI). Kenneth Riegel dagegen parodiert (im Losey-Soundtrack; Maazel, CBS/Sony) Ottavio als „altjüngferliches“ Männlein – Mozart aber veralbert nie; er schlüpft in jede seiner Figuren. So wie es Dermota gelingt, einen gealterten Ottavio glaubhaft zu machen, so schafft es Nico van der Meel in der provokativ-überdrehten Östman-Einspielung (Decca L'oiseau-lyre), einen unerfahrenen jungen, als Rächer überforderten Verlobten Annas auf die Klangbühne zu bringen. „Dalla sua pace“ aber können weder van der Meel (dort nur im Anhang) noch Dermota plausibel einbeziehen.

Gerade das für viele so problematische „Dalla sua pace“ ist Joachim Kaiser ein Beweis für seine Sicht: „Liebt innig, versucht die verstörte Freundin zu beruhigen, baut auf Vernunft.“ Ottavio wirkt zwar hier und da wie ein Hamlet-Verwandter, wo aber agiert er vernünftig? Vernunft allein im (Wunsch-)Denken verdient den Titel nicht. Mozarts Musik scheint eine tiefe Innigkeit bei „Dalla sua pace“ zu bestätigen. Da Pontes Text für sich aber läßt in seiner Eindimensionalität Zweifel aufkommen: Ottavio bekennt ungemein poetisch, daß sein Leben ausschließlich vom Befinden Annas abhängt. In der gesamten Oper redet er von kaum etwas anderem als seinem hehren Ideal selbstloser Liebe (eine „fixe Idee“?). Anhaltspunkte für ein in seiner Person ruhendes Selbstwertgefühl, abgesehen von Standesbewußtsein, gibt es nicht. So beginnt denn auch „Dalla sua pace“ (untypisch selbst für Mozart) ohne Vorspiel, im quasi luftleeren G-Dur-Raum, der Orchestersatz füllt sich erst mit Ottavios Mitleidens-Bildern seiner Anna. „Es besteht keinerlei Mitgefühl für das Schicksal anderer, und das Selbstmitleid soll von diesem Mangel ablenken und ihn rechtfertigen. Mit einem Taschenspielertrick wird die tat-

sächliche Gefühllosigkeit in „Gefühl“ verwandelt, und auf diese Weise will man das Publikum für sich einnehmen“ – diese Sätze des Schweizer Psychoanalytikers Arno Gruen über extremen Konformismus (in „Der Wahnsinn der Normalität“) muten, auf Ottavio gemünzt, allzu schroff an. Sie sollen hier nur sein Dilemma anreißen, die Frage, ob seine Gefühle echt oder erdacht sind. Handlung und Text sprechen für letzteres: Fast penetrant kommt er bei jeder unpassenden Gelegenheit auf „baldige Hochzeit“ zu sprechen, zu offensichtlich zeigt sich seine mangelnde Sensibilität im Umgang mit diffizilen Situationen, mit der Gefühlslage anderer (inklusive Anna). Ottavio geht nur über sein an Anna gebundenes Leid beteiligt durch die Oper, sein Mitgefühl ist zweckgebunden, der Rest ist schöner Schein – und den hat Mozart vertont, seine Musik entsteht durch Identifikation mit den Charakteren, nicht durch Interpretation des Textes.

Nur Alfredo Kraus ist es gelungen, diese Doppelbödigkeit im Gesang umzusetzen. Kraus (live 1970 unter Giulini, Melodram) erhöht „Dalla sua pace“ nicht zu überirdischer Liebes-Poesie, er nimmt es schlicht, geradezu sachlich wie eine Überprüfung und Bestätigung der eigenen Position: Von Anna nach ihrem zur Rache aufstachelnden „Or sai chi l'onore“ alleingelassen, faßt sich Ottavio, in dem er sich sein Selbstbild eines mitleidenden, aufopferungsvollen Liebenden nochmals vor Augen führt (er glaubt sich). Im Rezitativ vor und in „Il mio tesoro“ läßt Kraus seinen Ottavio dann den Helden, den man von ihm erwartet, zunächst als Rolle coram publico agieren (hier erst verwendet Mozart die recht konventionellen Koloraturen). Aus der Projektion wird Simulation: Kraus läßt hören, wie sich Ottavio in die ihm unangenehme Rolle hineinsteigert, bis er sich wirklich für einen Helden, für den Rächer hält. So wird bei Kraus auch Ottavios „Ausrasten“ kurz darauf verständlich (er wirft der am Leichnam des Vaters trauernden Anna ein „Crudele!“ / „Grau-

same!“ an den Kopf, mit der selbstmitleidigen Begründung, sie verstärke durch ihr Zögern seine Leiden). Kraus läßt diese Taktlosigkeit aus eben dem Übermut entstehen, in den Ottavio sich zuvor hineingesteigert hat. Ein Rest dieses Hochgefühls gibt Ottavio/Kraus dann in der „Scena ultima“, nach Leporellos erschüttertem Bericht über des Helden Höllenfahrt, die Kraft, ungeführt nochmals ins Fettnäpfchen zu treten: „Or che tutti“ – erstaunlich schnell gefaßt und erleichtert, daß „der Himmel“ seinen Job übernommen hat, drängend und ängstlich (Chromatik), bittet er Anna, nun endlich „seine Leiden“ zu beenden. Des Scheinhelden Himmelsflug endet schnell. Sensibel holt Anna ihn auf den Boden zurück und erbittet Aufschub (da Ponte dürfte allerdings Goldonis „Giovanni“ von 1736 gekannt haben, dort entlobt sich Anna). Ottavio wird wieder zum „Dalla sua pace“-Lover, zur tragischen Figur, die sich selbst abnimmt, was sie anderen vormacht, deren idealistische Liebes-Aufopferung aber eben nicht selbstlos, sondern ausgesprochen selbstbezogen ist. Seine Spur verliert sich in den merkwürdig mokanten Schlußtakt des Drama giocoso. In „Cosi fan tutte“ nehmen Mozart und da Ponte sie wieder auf, dort geht es dann eine ganze Oper lang gleich um vier „eingebildete Liebende“.

Kalle Burmester

Discographische Hinweise

Mozart, Don Giovanni; Janowitz, Jurinac, Miljakovic, Kraus, Ghiaurov, Bruscantini, Monachesi, Petkov, Chor und Orchester der RAI Rom, Giulini; Melodram/IMS CD 37080

(AD: 1970) AAD

Mozart, Don Giovanni; Price, Güden, Sciutti, Wunderlich, Waechter, Berry, Panerai, Kreppel, Wiener Staatsoperchor, Wiener Philharmoniker, Karajan; Verona CD 27065/67 AAD (AD: 1963)

Weit entfernt vom Klischee des „tenoralen Mauerblümchens“: Die Ottavio-Darsteller Fritz Wunderlich (links) und Francisco Araiza.



Fotos: FF-Archiv