



universität
wien

DIPLOMARBEIT

Titel der Diplomarbeit

„Schöpferische Regieoper versus
klassikerzertrümmernde Dekonstruktion.
Regietheater und Werkgerechtigkeit am Beispiel von
W.A. Mozarts und Lorenzo Da Pontes *Don Giovanni*.“

Verfasserin

Stefanie Koscher

angestrebter akademischer Grad

Magistra der Philosophie (Mag. Phil.)

Wien, 2011

Studienkennzahl lt. Studienblatt:

A 317

Studienrichtung lt. Studienblatt:

Theater-, Film- und Medienwissenschaft

Betreuer:

Univ.-Prof. Dr. Wolfgang Greisenegger

Für meine Eltern.

INHALTSVERZEICHNIS

ABBILDUNGSVERZEICHNIS	9
EINLEITUNG	11
1. AUFFÜHRUNGS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE DES DON GIOVANNI	25
1.1 Uraufführung, Wiener Erstaufführung und erste Phase von 1787 bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts.....	25
1.2 Romantische Deutung und 19. Jahrhundert.....	30
1.3 Die Opernreform Gustav Mahlers und Alfred Rollers anhand ihrer Don Giovanni-Inszenierung von 1906	34
1.3.1 Rollers Bühnen- und Kostümentwürfe für den Don Giovanni 1906	35
1.3.2 Mahlers musikalische Gestaltung und Regie	39
1.3.3 Kritik und Wirkung	42
1.4 Das 20. Jahrhundert	45
1.4.1 Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Bildertheater im frühen 20. Jahrhundert.....	45
1.4.2 Nachkriegszeit bis Gegenwart - Konzentration auf die Regie.....	49
2. DON GIOVANNI UND DAS REGIETHEATER - ANALYSE AUSGEWÄHLTER INSZENIERUNGEN DER JAHRHUNDERTWENDE VOM 20. ZUM 21. JAHRHUNDERT	54
2.1 Der Begriff Regietheater.....	54
2.2 Festlegung des Analysemodelles	58
2.2.1 Haupttypen von Inszenierungen nach Pavis und Strukturanalyse nach Fischer-Lichte.....	59
2.2.2 Das Analysemodell.....	62

2.3 Analyse ausgewählter ideotextueller Inszenierungen.....	65
2.3.1 Peter Sellars	65
I. Vorbereitende Schritte.....	65
I.1 Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene	66
I.2 Formulierung einer Hypothese	68
II. Analyse	68
II.1 Raum und Szenographie.....	68
II.1.a Bühnenbild.....	68
II.1.b System der Beleuchtung.....	72
II.1.c Gegenstände.....	73
II.2 Figuren.....	76
II.2.a Kostüme	76
II.2.b Spielweise und Interpretation der Charaktere.....	79
Don Giovanni.....	79
Leporello	80
Donna Elvira	81
Donna Anna.....	82
Don Ottavio.....	82
Zerlina	83
Masetto.....	83
Komtur	84
Statisten und Chor.....	85
II.2.c Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler und den anderen	85
II.3 Auslegung der Fabel durch die Inszenierung.....	91
II.3.a Dramaturgische Option(en).....	91
II.3.b Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung.....	92
II.4 Textgattung und Inszenierung.....	92
II.5 Globaler Diskurs der Inszenierung.....	92

III. Ergebnisse	93
2.3.2 Calixto Bieito	95
I. Vorbereitende Schritte.....	95
I.1 Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene	96
I.2 Formulierung einer Hypothese	99
II. Analyse	99
II.1 Raum und Szenographie.....	99
II.1.a Bühnenbild.....	100
II.1.b System der Beleuchtung.....	103
II.1.c Gegenstände.....	104
II.2 Figuren.....	109
II.2.a Kostüme	109
II.2.b Spielweise und Interpretation der Charaktere.....	111
Don Giovanni.....	112
Leporello	115
Donna Elvira	117
Donna Anna.....	118
Don Ottavio.....	118
Zerlina.....	119
Masetto.....	120
Komtur	120
Chor/Statisten:.....	121
II.2.c Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspielern und den anderen ...	121
II.3 Auslegung der Fabel durch die Inszenierung.....	124
II.3.a Dramaturgische Option(en).....	124
II.4.b Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung.....	125
II.4 Textgattung und Inszenierung.....	126
II.5 Globaler Diskurs der Inszenierung.....	127

III. Ergebnisse	128
EPILOG	129
QUELLENVERZEICHNIS	133
LITERATURVERZEICHNIS.....	133
Zeitungsartikel.....	145
Internetquellen.....	145
Audiovisuelle Quellen.....	146
Audioquellen	146
Abbildungsquellen.....	146
ANHANG I: Handlung und Stimmfächer des Don Giovanni	149
ANHANG II: Max Slevogts Darstellung des Sängers Francisco d'Andrade.....	152
ANHANG III: Fragenkatalog zur Inszenierungsanalyse nach Patrice Pavis (1988)	155
ANHANG IV: Besetzungslisten und Stab der analysierten Inszenierungen	156
A. Don Giovanni - Regie: Peter Sellars.....	156
B. Don Giovanni - Regie Calixto Bieito.....	157
Abstract.....	158
Curriculum Vitae der Verfasserin.....	159

ABBILDUNGSVERZEICHNIS

Abb. 1: Bühnenbildentwurf Alfred Roller <i>Don Giovanni</i> 1906.....	35
Abb. 2: Rollenkostüm: Don Giovanni. Hofoper, 21.12.1905	36
Abb. 3: Max Slevogt „ <i>Das Champagnerlied (Der Weiße d'Andrade)</i> “ 1902	46
Abb. 4: <i>Don Giovanni</i> - Inszenierung der Wiener Staatsoper (Premiere 11. Dezember 2010)	52
Abb. 5: Fünf räumliche Interaktionsformen zur Regulierung der Zuschauer-Darsteller Beziehung nach Carlson. (In Balme 2008: 143)	63
Abb. 6: Einstellung einer toten Ratte. Aufnahmen zur Ouvertüre. (Regie: Peter Sellars)..	67
Abb. 7: Finale 1. Akt: Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira (v.l.n.r) im Bereich der Eingangstüre von Donna Annas und Donna Elviras Wohnhaus. (Regie: Peter Sellars)	69
Abb. 8: Eingang zu Zerlina und Masettos Souterrain-Wohnung. (Regie: Peter Sellars)	70
Abb. 9: Kreuz, Baustellengrube, Hauseingang und Zerlina. (Regie: Peter Sellars)	70
Abb. 10: Donna Elvira, Don Ottavio, Donna Anna, Masetto und Zerlina (v.l.n.r.) in der Montage der <i>Scena Ultima</i> . (Regie: Peter Sellars)	71
Abb. 11: Chor in der Höllenfahrtszene. (Regie: Peter Sellars)	78
Abb. 12: Masetto, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina und Don Ottavio versetzen Don Giovanni den Todesstoß. (Regie: Calixto Bieito)	98
Abb. 13: Introduction - Don Ottavio, verletzter Komtur am Boden, Donna Anna. (Regie: Calixto Bieito)	100
Abb. 14: Die Bar. (Regie: Calixto Bieito)	101

- Abb. 15: Don Giovannis Haus in „*Già la mensa è preparata*“ (2. Akt): Leporello (li.) bereitet Speisen vor während Don Giovanni mit Puppen spielt. (Regie: Calixto Bieito)..... 102
- Abb. 16: Horizontaler Lichtkegel vom linken Bühnenrand auf Leporello (li.) und Don Giovanni (re.) im Rezitativ nach der Introduction des ersten Aktes. (Regie: Calixto Bieito)..... 104
- Abb. 17: Don Giovanni bedroht Leporello im ersten Finale. V.l.n.r.: Don Ottavio, Zerlina und Masetto gehen in Deckung. (Regie: Calixto Bieito) 114
- Abb. 18: Hochzeitsgesellschaft 1. Akt: Don Giovanni und Leporello mit *Union Jack*-Flagge als Umhang, Zerlina im Hochzeitskleid, sich küssende Männer. (Regie: Calixto Bieito) 121
- Abb. 19: Max Slevogts "Der schwarze D'Andrade" (1903). Öl auf Leinwand (Impressionismus Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 2009) 152
- Abb. 20: Max Slevogts "Der Rote d'Andrade" (auch: „Der Sänger Francisco d'Andrade als Don Giovanni“), 1912, Öl auf Leinwand, 210 × 170 cm, Nationalgalerie Berlin. 153
- Abb. 21: Max Slevogts „Don Giovannis Begegnung mit dem steinernen Gast“ (auch „Don Giovannis Tod“) Öl auf Leinwand 210 x 170 cm, Alte Nationalgalerie Berlin. 154

EINLEITUNG

„*Il dissoluto punito o sia Il Don Giovanni*“¹, ein *dramma giocoso* in zwei Akten komponiert von Wolfgang Amadé Mozart, mit Libretto von Lorenzo Da Ponte (uraufgeführt am 29. Oktober 1787 am Gräflisch Nostitzschem Nationaltheater Prag) ist jenes der drei Mozart/Da Ponte-Werke, das im Opernrepertoire des 20. und 21. Jahrhunderts dominieren zu scheint und eine nicht enden wollende Herausforderung an die Regie stellt. Man möchte annehmen, *Don Giovanni* sei der *Macbeth* der Musiktheaterregie, wozu der Vergleich von Mozart und Shakespeare in Bezug auf den *Don Giovanni* kein seltener ist. Regisseur, Dramaturg und Theaterwissenschaftler Ernst Lert (1882-1955)² bemerkte, dass „[...] wenn Mozart irgendwo Shakespearisch ist, dann ist er es im „Don Giovanni“. Das Wesen dieses Humors [...] ist die Ironie.“³

Mozart und Da Ponte haben mit *Don Giovanni* einen Meilenstein in der großen Anzahl an Bearbeitungen des Don Juan-Stoffes gesetzt. Mozarts/Da Pontes Oper bleibt im Don Juan-Werkregister die herausragendste und beständigste Fassung und hat zahlreiche Literaten, Musiker, Philosophen und bildende Künstler dazu veranlasst, sich ein weiteres Mal der Don Juan-Fabel zuzuwenden. Die Anzahl an Quellen und Sekundärliteratur bezüglich Mozarts *Don Giovanni* umfasst somit ein weites Spektrum.⁴ Das Don Juan-Thema hat sich auch in der Wissenschaft als ein Forschungsobjekt erwiesen, dem vermehrte Aufmerksamkeit beigemessen wird. Mit der Gründung des Don Juan Archivs 1987 in Wien durch Hans Ernst Weidinger wurde ein Zentrum geschaffen, das nicht nur theaterwissenschaftliche Bestände, Microfilmsammlungen und Kataloge mit Schwerpunkt

¹ In weiterer Folge wird Mozarts/Da Pontes Werk als „*Don Giovanni*“ bezeichnet werden, im Gegensatz zum Charakter „Don Giovanni“.

² Ernst Lert nimmt in der *Don Giovanni*-Aufführungsgeschichte eine bedeutende Stellung ein. (Siehe S. 47.)

³ Lert 1918: 404.

⁴ Eine Liste aller bekannten Don Juan-Bearbeitungen bis ins Jahr 1992 findet sich in der ausführlichen Gesamtbibliographie Armand E. Singers zum Don Juan-Thema. (Singer 1993: 294-337). Die letzte Aktualisierung der Bibliographie fand 2005 statt. Singers Bibliographie sowie alle Aktualisierungen sind in digitaler Form zum freien Download auf der Webseite des Don Juan Archivs Wien zur Verfügung gestellt (<http://www.donjuanarchiv.at/forschung/don-juan/quellen-und-texte-i/bibliographie-don-juan-fassungen/a-e-singer/bibliography-don-juan-theme.html>).

Theater und Oper des 18. Jahrhunderts beherbergt, sondern auch aktiv in der Forschung zur Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Don Juan/*Don Giovanni*-Stoffes tätig ist.⁵

Diese Forschungsgebiete sind hier insofern von Bedeutung, da durch diese Informationen zur Inszenierungsgeschichte zu finden sind, die für diese Arbeit die Basis bilden. Der Schwerpunkt der Arbeit liegt in der Analyse von neuartigen Inszenierungsweisen des Werkes im Regietheater des späten 20. und des beginnenden 21. Jahrhunderts. Im ersten Teil soll ein Überblick über die Geschichte der Darstellung des Titelhelden skizziert werden, um mögliche Einflüsse und Parallelen zu zeitgenössischen Inszenierungen sichtbar zu machen. Ziel ist es, zu veranschaulichen aus welchem historisch-gesellschaftlichen Kontext heraus sich die Figur des Don Giovanni hin zum Regietheater bewegt hat. So ist es möglich, in der Analyse von zeitgenössischen Inszenierungen im zweiten Teil, Parallelen und Unterschiede in der Deutung sichtbar zu machen und neuartige Inszenierungen des Regietheaters versuchen zu legitimieren oder aber auch diese kritisch zu hinterfragen. Die Kritik, der sich das moderne Regietheater im weitgehend traditionsbehafteten Umfeld des Musiktheaters stellen muss, ist meist polemischer Art. Dieses Schwarz-Weiß-Denken seitens eines traditionellen Lagers im Opernpublikum soll der Ansatzpunkt für eine spezifischere Fragestellungen an die „unkonventionelle“ Musiktheaterregie sein. So sollen im zweiten Teil der Arbeit Inszenierungen untersucht werden, die nicht-traditionelle Methoden des Regietheaters widerspiegeln und trotzdem deutliche Unterschiede in der Deutung und Darstellung des Stoffes aufweisen. Es soll die Vielfalt an Konzepten im Musik-Regietheater des späten 20. und frühen 21. Jahrhunderts gezeigt und einer kritischen Betrachtung unterzogen werden. Als Resultat sollen Antworten auf die Fragen, in welchen verschiedenen Arten und Weisen sich das heutige Regietheater dem Werk zuwendet, und wie sehr und aus welchen Gründen sich tatsächlich eine Wandlung in der Darstellung des Werkes auf der Bühne vollzog, gefunden werden. Diese Untersuchungen würden sich bei beliebig vielen Werken im Opernrepertoire durchführen lassen. Durch die Faszination für das Werk seitens der Regie respektive seitens der unterschiedlichsten Strömungen des Regietheaters und durch die

⁵ Weidinger hat eine 16-bändige Dissertation mit dem Titel *Il Dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo Da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni* (2002), in welcher er das bis zu diesem Zeitpunkt bekannte Material, das in Verbindung mit der Entstehung und Rezeption des *Don Giovanni* steht, dokumentiert und kommentiert.

daraus resultierende Flut an Neuinterpretationen in den letzten 30 Jahren bietet sich *Don Giovanni* für diese Untersuchung besonders an. So reicht die Spanne der inszenierenden Regisseure in den letzten drei Dekaden von Theaterkoryphäen, wie Peter Brook, über *Enfant terribles* des Musiktheaters, wie Calixto Bieito, bis hin zu namhaften Filmemachern, wie Michael Haneke. Sie alle veranschaulichen das große Spektrum an Interpretationsmöglichkeiten der Entstehungs-, Deutungs- und Rezeptionsgeschichte eines Stoffes, der sich oft nur noch als Mythos erklären lässt, sowie das jahrhundertlang bestehende Interesse an diesem.

Die Herkunft des Sujets des frauenverführenden Frevlers, dem die Rache des steinernen Gastes widerfährt und der vom Höllenfeuer verschlungen wird, wird in Spanien angenommen. Als erste im Druck erschienene literarische Verarbeitung des Stoffes gilt das Schauspiel *El Burlador de sevilla y convidado de piedra*⁶ des Mönchs Fray Gabriel Téllez aus Sevilla, bekannt unter dem Pseudonym Tirso de Molina. Die Aufführung des Stückes wird in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts datiert, der erste bekannte Druck des Stückes erscheint 1630. Das exakte Datum der Uraufführung, die Autorenschaft Molinas, das Pseudonym „Tirso de Molina“ *per se* sowie die Annahme, dass Molinas *Burlador* als Ur-Don Juan gesehen werden darf und welche Quellen Molina als Einflüsse herangezogen haben könnte, sind Forschungsgebiete, welche immer noch Gegenstand zahlreicher Debatten und Gegensätze sind.⁷ Trotzdem gilt Molinas Dreiakter heute als „Ur-Don Juan“⁸, sowie als „[...] die gemeinsame Quelle aller späteren Don Juan-Stücke in Italien, Frankreich und Deutschland [...]“⁹ in welcher „[...] alle künftigen Variationen des Stoffes

⁶ Dt.: „Der Spötter von Sevilla oder der steinerne Gast“; nach Tirso de Molina-Übersetzer Karl Vossler: „Der steinerne Gast“. Molinas *Burlador* erschien 1630 erstmals im Druck, ohne Namensnennung des Autors. Die Uraufführung wird um 1624 in Madrid datiert. (Vgl. Fass 1991: 602.)

⁷ Zur Problematik der Autorenschaft in Bezug auf Luis Vázquez sowie zu Fragen über die Entwicklung des Stoffes bis hin zu Uraufführung und Druck vgl. Parr 2004: 138-159.

Zum Pseudonym Tirso de Molina stellt Turner fest, dass neuere Studien diesbezüglich immer noch Unsicherheiten beinhalten. (Vgl. Turner 2008: 6.)

Ein kommentierter Abschnitt zur Don Juan Forschung bis 1969 bezüglich Molina und Ursprung der Sage siehe Bogner 1969: 1-85.

Eine Bibliographie zur Molina Forschung bis 1977 wurde von Walter Poesse herausgegeben. (Siehe Quellenverzeichnis unter Poesse 1979.)

⁸ Vgl. Parr 2004: 150-154.

⁹ Kunze 1984: 177.

beschlossen [...]”¹⁰ liegen. Tirso de Molina bildet mit Lope de Vega und Calderón „[...] das große Dreigestirn im goldenen Zeitalter der spanischen Bühne.“¹¹

Molinas Konzeption des Don Juan als zentraler Handlungsträger erfährt bis hin zu Mozart/Da Ponte kaum schwerwiegende Einbußen. Es konkretisiert sich bei Molina die Figur der Doña Anna, die Don Juans Verführungskünsten offenbar erlegen ist (siehe Molina [1967: 90] II. Akt, 13. Auftritt) sowie das Auftreten ihres Vaters Don Gonzalo de Ulloa. Die Ermordung desselben durch Don Juan resultiert im Auftritt dessen Standbildes als „steinerne Gast“, um von Don Juan Reue über seine Taten zu fordern und ihn als übernatürliche Instanz mit dem Tod durch das Höllenfeuer zu bestrafen. Eine weitere Parallele zu *Don Giovanni* ist die Figur vom Mädchen niederen Standes (Aminta), die wie Mozart/Da Pontes Pendant Zerlina kurz vor der Hochzeit steht und sich dem Verführungszwang Don Juans ausgesetzt sieht. Die Gastmahlszene und anschließende Höllenfahrt Don Juans sind vom dramatischen Verlauf her ähnlich konzipiert wie im *Don Giovanni*. Ein interessanter Zusammenhang ist auch, dass der unsichtbare Chor im zweiten Finale schon bei Tirso in das Stück eingebunden ist.¹² Stilistisch gesehen bewegt sich der *Burlador* „kunstvoll [zwischen] Haupt- und Staatsaktion, Mantel- und Degenkomödie, Pastoralkomödie und Bauernfarce.“¹³ Nach dem Erfolg von Molinas *Burlador* wurde der Don Juan-Stoff nach und nach in ganz Europa bekannt.¹⁴ Das Sujet taucht bald in der italienischen *Commedia dell'Arte* auf und wird dem Genre angepasst. Commedia-Fassungen sind wegen der bis zur Goldonischen Reform nicht gängigen

¹⁰ Frenzel 1998: 164.

¹¹ Dietrich 1967: 18.

¹² Die Bestrafung eines jungen Mannes durch ein Standbild findet sich schon vor Molina. Diese Thematik taucht in volkstümlichen Überlieferungen, wie zum Beispiel in spanischen Romanzen und einem Ingolstädter Jesuitendrama von 1635 auf. Das Neuartige an Molina ist, dass er die frevelhaften Liebesabenteuer eines jungen Edelmannes und dessen Bestrafung durch ein Standbild zusammenführt. (Vgl. Frenzel 1998: 164.)

¹³ Dietrich 1967: 19.

Der dramatische Aufbau zeigt hauptsächlich Züge der dramatischen Intrige sowie der spanischen Mantel- und Degenkomödie, die Höllenfahrt trägt aber typische Züge des geistlichen Spiels. (Vgl. Fass 1991: 602.)

¹⁴ Vgl. Klefisch 1960: 177 und Kunze 1991: 322.

„Seit Tirsos *Burlador* verbreitete sich die exemplarische Don-Juan-Fabel als christlich-moralisches Lehrstück in den verschiedensten, meist dem populären Theater nahestehenden Versionen und bis gegen Ende des 18. Jahrhunderts (nicht zuletzt durch die Opern) mit beispiellosem und anhaltendem Erfolg über alle Bühnen Europas [...]“ (Kunze 1991: 322)

Dramenliterarisierung weitgehend unbekannt.¹⁵ Grundsätzlich kann man sagen, dass die Wandlung des Stoffes ins Possenhafte ihren Beginn in Italien findet. Der Stoff verliert an moralischem und religiösem Charakter und wird um burleske Elemente bereichert.¹⁶

Von Spanien und Italien aus gelangt der Stoff durch Wanderschauspieler nach Frankreich und Wien und bleibt volksnahe.¹⁷ In beiden Regionen ist eine Veränderung der Personendarstellung festzustellen. In den Wiener Versionen gerät Don Juans sexuelle Seite in den Hintergrund, dafür bilden sich seine kriminellen Energien stärker aus. Dieser Umstand lässt sich als eine Reaktion auf die Zensur erklären.¹⁸ Als Protagonist bekommt Don Juan mehr Gewicht und wird der Dienerfigur als Hauptcharakter wieder ebenbürtig¹⁹. Er verwandelt sich aber gleichzeitig in einen „brutalen Schurken“²⁰ und „Vielfachmörder“²¹. Stücke in genanntem Kontext drängen die „[...] Vorherrschaft der komischen Person wieder auf das balance-sichere Maß für die Wirkung von Tragikomik [...]“²² zurück. In späteren französischen Fassungen des Spektakeltheaters steigert sich Don Juan zum Atheisten.²³ Ähnliches passiert in England, wo Thomas Shadwell mit der

¹⁵ Die erste Aufzeichnung einer Bühnenversion im Zeitalter der *Commedia dell'Arte*, die aber zeitlich nicht exakt eingegrenzt werden kann, ist ein *scenario* von G.A. Cicognini mit dem Titel *Convitato di pietra*. Cicogninis Leben wird von 1606 bis 1650/51 angenommen. (Vgl. Dietrich 1967: 20 und Klefisch 1960: 77.) Weiters taucht ein Prosadrama namens *Il convitato di pietra* von Onofrio Giliberto auf, welches 1652 in Neapel aufgeführt wurde, heute aber als verschollen gilt.

Ad *scenario*: Szenarien (ital. scenario /-i) sind fragmentarische Aufzeichnungen zum (Bühnen-) Ablauf eines Stückes in der Zeit der *Commedia dell'Arte*. Wahrscheinlich während der Einstudierung aufgezeichnet, werden sie als Stütze oder Leitfaden für die Darsteller hinter der Bühne vermutet, beziehungsweise für die Wiedereinstudierung eines Stückes, vergleichbar mit einem Regiebuch im heutigen Sinne.

¹⁶ Vgl. Einstein 1986: 186, Klefisch 1960: 77 und Frenzel 1998: 164.

¹⁷ Der Don Juan-Stoff wird „[...] sogar auf Jahrmärkten heimisch [...]“ (Jouve 1990: 141) Oberhoff bemerkt: „Die Don Juan-Figur ist mehr durch Wanderschauspieler und Marionettentheater bekannt geworden.“ (Oberhoff 2008: 413)

¹⁸ Vgl. Oberhoff 2008: 413.

¹⁹ Die damals beliebte *Commedia dell'Arte*-Maske des Dieners Arlecchino tritt dem Don Juan in Cicogninis und Gilibertos Fassung die Hauptrolle ab. (Vgl. hierzu Dietrich 1967: 20.) Oberhoff bezeichnet die österreichische Dienerfigur Hanswurst als „[...] dramaturgisch [dem Don Juan] gleichwertige Figur.“ (Vgl. hierzu Oberhoff 2008: 413.)

²⁰ Vgl. Frenzel 1998: 164.

²¹ Vgl. Oberhoff 2008: 414. Französische Stücke mit bezeichnendem Titel hierzu wären die gleichnamigen Tragikkomödien mit dem Titel *Le Festin de Pierre ou le Fils criminel* von Dorimon (Lyon 1658/1659) und Claude Deschamps, Sieur de Villier (Paris 1659/1660). (Vgl. Dietrich 1967: 20.)

²² Dietrich 1967: 20.

²³ Zum Beispiel in Claude La Rose, Sieur de Rosimonds (auch bekannt unter Jean Baptiste Du Mesnil) *Le nouveau Festin de Pierre ou l'Athée foudroyé* (1669).

Tragödie *The Libertine* (1676) „[...] *the most irregular Play upon Stage, as wild, and as extravagant as the Age [...]*“²⁴, wie er sie selbst bezeichnet, schreibt.

In Wien wurde im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert Don Juan über Jahrzehnte zu Allerseelen gespielt.²⁵ Jenes Stück, welches in Wien diesbezüglich den größten Stellenwert einnimmt, ist Karl Marinellis Lustspiel *Dom Juan, oder Der Steinerne Gast* für das Leopoldstädter Theater. Das Stück wird am 31. Oktober 1783 uraufgeführt und bis 1821 insgesamt 87 mal gespielt.²⁶ Weidinger beschreibt das Stück als „[...] eigenartiges und interessantes Hybrid unterschiedlicher Quellen [...]“²⁷. Der Dienerfigur (Kaspardarsteller Johann La Roche) wird große Bedeutung beigemessen.²⁸ Auch der populäre Wiener Hanswurst-Darsteller Gottfried Prehauser gibt 1716 den Don Philipp in *Don Juan*. Im deutschen und niederländischen Raum ist der Stoff ebenso bekannt. 1735 spielt die Truppe von Friederike Neuber - der „Neuberin“ - auf ihren Gastspielreisen durch die deutsche Provinz ein Stück namens *Der Schrecken im Spiegel ruchloser Jugend oder Das Lehrreiche Gastmahl des Don Pedro*.²⁹

Ein Stück, dem mehr Aufmerksamkeit geschenkt wird, wenn auch nicht unbedingt im positiven Sinne, ist Goldonis *tragicommedia* „*Don Giovanni Tenorio*“ von 1746. Einerseits wird Goldonis Stück noch „[...] zu den besseren Schauspielen dieser Zeit gerechnet [...]“³⁰, andererseits aber auch als der „[...] Tiefpunkt unter allen Bearbeitungen

²⁴ Zitiert nach Dietrich 1967: 22. *The Libertine* wird später von Henry Purcell vertont.

²⁵ Zwischen 1783 und 1821 ist im Leopoldstädter Theater die Komödie *Don Juan oder Der steinerne Gast, nach Molière und dem Spanischen des Tirso de Molina bearbeitet mit Kaspars Lustbarkeit* von Karl Marinelli 87 mal aufgeführt worden.

²⁶ Der vollständige Titel des handschriftlichen Manuskriptes Marinellis lautet *Dom Juan, oder Der Steinerne Gast. Lustspiel in vier Aufzügen nach Molieren, und dem spanischen des Tirso de Molina el Combidado de piedra für dies Theater bearbeitet mit Kaspars Lustbarkeit*. Genanntes Manuskript wurde von Otto Rommel 1936 publiziert. (Siehe Quellenverzeichnis) Die Daten der einzelnen Aufführungen des Stückes sind zu finden in Hadamowsky 1934: 121.

²⁷ Weidinger 2002: 407.

²⁸ Zu Molière, Marinelli und der „Wiener Tradition“ siehe Weidinger 2002: 405-525.

²⁹ Weiters ist ein Volksstück mit dem Titel *Das steinerne Totengastmahl, oder Die im Grabe noch lebende Rache, oder Die aufs höchste gestiegene, endlich übel angekommene Kühn- und Frechheit*, das in Dresden 1753 aufgeführt wurde, bekannt. Vorheriger Absatz vgl. auch Bletschacher 2004: 197 und Dietrich 1967: 23.

³⁰ Dietrich 1967: 23.

des Stoffes [...]“ gesehen, gerade weil Goldoni ihn „retten“ wollte.³¹ Wie Klefisch meint, hat Goldoni aber zumindest den in Italien zur Posse erniedrigten Stoff „[...] wieder in höhere Ebenen gehoben [...]“³², was ganz im Zeichen seiner reformatorischen Bestrebungen stand. Zum Don Juan Stoff nahm Goldoni selbst folgende Stellung ein:

„Jedermann kennt dieses schlechte spanische Stück, das die Italiener Il Convitato di Pietra und die Franzosen Das steinerne Gastmahl nennen.

Ich habe es in Italien immer nur mit Abscheu angesehen und konnte nicht begreifen, wieso dieser Schwank sich so lange hatte halten, die Menschen in Scharen anlocken und die Wonne eines gebildeten Volkes hatte ausmachen können.

Die italienischen Schauspieler waren selbst erstaunt darüber: und sei es aus Spaß oder Dummheit, einige sagten, daß der Verfasser des Steinernen Gastmahls einen Vertrag mit dem Teufel geschlossen habe, um den Erfolg des Stückes zu halten. [...]“³³

Goldonis „[...] naturalistische Mythisierung des Stoffes [...]“³⁴ soll auch Da Ponte bekannt gewesen sein. Es besteht die These, dass Da Ponte Goldonis Vorlage in die Arbeit am Libretto mit einbezogen haben soll. Weidinger bemerkt, dass vor allem die Titelgebung Da Pontes darauf hinweise.³⁵

Als Kulmination des Don Juan-Sujets im 17. Jahrhundert wird, neben Thomas Shadwells *The Libertine*, auch Molières *Dom Juan ou le Festin de Pierre* gesehen.³⁶ Nach der Entrüstung über seinen *Tartuffe* 1664 in Paris, folgt *Dom Juan* und wird von Herzog Conti als „Schule des Atheismus“ bezeichnet und verboten.³⁷ Bei Molière bildet sich ein rationalistischer Don Juan heraus, der moderner und intellektueller geworden ist und sein eigenes Handeln reflektiert. Molière charakterisiert ihn zum Beispiel durch indirekte Rede

³¹ Einstein 1986: 186.

³² Klefisch 1960: 180.

³³ Zitiert nach Einstein 1986: 185. Übersetzung aus dem französischen von Veronika Sellier.

³⁴ Weidinger 2002: 277.

³⁵ Weidinger 2002: 276ff.

³⁶ Vgl. Kunze 1991: 322. *Dom Juan* wird am 15. Februar 1665 im Pariser „Théâtre du Palais-Royal“ aufgeführt. Erster Druck erscheint 1682, nach Molières Tod. (Vgl. Dietrich 1967: 21.) Näheres zu Molières *Dom Juan* in Bezug auf Mozart/Da Ponte vgl. Klefisch 1960: 177 und 179f.

³⁷ Vgl. Klefisch 1960: 179.

von Zweitpersonen, zum Beispiel durch *Sganarell*, der Dienerfigur des Don Juan.³⁸ Dies passierte früher, wie beispielsweise bei Molina, noch unmittelbar. Dadurch verliert die Titelfigur an Leidenschaft, was man bei Molière auch dadurch erkennen kann, dass Don Juan keine einzige Verführung durchführt. Er handelt bewusster und bereut daher auch nicht, heuchelt dafür aber Reue zu seinem Vorteil. Bei Molière vollzieht sich die Positionierung des Don Juan-Charakters ins Rationalistisch-Aufklärerische. Don Juan bildet sein prinzipielles und aggressives Verhalten heraus, das bis zu Mozart/Da Ponte bestehen bleibt. Bei Molière findet sich auch erstmals die Figur der Donna Elvira.

Die Beliebtheit des Don Juan-Stoffes spiegelt sich früh im Musiktheater wider. Die erste musikalische Bearbeitung fand vermutlich in Bologna statt. Ohne Nennung von Dichter und Komponisten erscheint der Titel *Il convitato di pietra* im Jahr 1709. Bald tauchen eine Flut von weiteren musikdramatischen Versionen auf. Der spektakelartige Untergang des Titelhelden ist im Musiktheater der Zeit üblich und ein Indiz für Einflüsse aus dem Stehgreiftheater und der volkstümlicher Farce.³⁹ Im französischen Raum sticht die Vaudeville-Oper *Le Festin de Pierre* von Le Tellier (1713) heraus. Aber vor allem italienische Versionen sind präsent, wie zum Beispiel *La pravtà castigata* (1734).⁴⁰ Die wichtigste Bearbeitung dieser Epoche in Bezug auf *Don Giovanni* ist die Oper *Il convitato di pietra o sia il dissoluto punito* von Vincenzo Righini mit Libretto von Nunziato Porta (Prag 1776, Wien, 1777), vor allem weil das Werk Da Ponte bekannt gewesen sein soll.⁴¹ Weiters soll es Einfluss auf seine Arbeit am Libretto genommen haben. Das Libretto von Nunziato Porta orientiert sich stark an Goldonis Fassung, welche Da Ponte, wie schon erwähnt, ebenso in seine Arbeit mit einbezogen haben soll. In Nunziato Portas Fassung lässt sich die „[...] wörtliche Übernahme ganzer Szenenteile [...]“ Goldonis wieder finden.⁴²

³⁸ *Sganarell*, die Dienerfigur in Molières *Dom Juan*, beschreibt seinen Herren gleich im ersten Aufzug als „[...] größten Schurken [...], den die Erde je hervorgebracht hat [...]“. (Molière 1967: 134.)

³⁹ Vgl. Kunze 1991: 321.

⁴⁰ Der Komponist des Werkes wurde bisher noch nicht konkret festgelegt.

⁴¹ Vgl. Kunze 1991: 319. Zu Righini und Porta siehe Weidinger 2002: 280-290.

⁴² Weidinger 2002: 276. Ausführliches zur Verbindung von Goldoni, Porta und Da Ponte siehe Weidinger 2002: 291-404.

In England wurde das bereits genannte Stück *The Libertine* von Thomas Shadwell am Ende des 17. Jahrhunderts mit Musik von Henry Purcell zur Ballett-Pantomime umgearbeitet.⁴³ In der Mitte der 1760er Jahre bis zum Ende des 18. Jahrhunderts existierten zahlreiche Ballette in Italien, wie zum Beispiel in Neapel, Turin und Rom, die meist unter dem Titel *Il convitato di pietra* zur Aufführung gebracht wurden.⁴⁴ Diesbezüglich nimmt das Tanzdrama *Le festin de pierre* (Wien 1761, Salzburg; 1780) von Christoph Willibald Gluck einen besonderen Stellenwert ein, da es Mozart und Da Pontes Arbeit nachweislich beeinflusste.⁴⁵ Glucks „[...] erstes tragisches Ballett [...]“⁴⁶ gilt als ältestes Vorbild für dramatische Ballett-Pantomimen.⁴⁷ Gluck soll mit diesem Werk erstmals „[...] zunächst noch auf dem Boden des Balletts, als ‚Reformer‘ hervorgetreten [...]“ sein.⁴⁸ Das Besondere an diesem Werk ist vor allem die Beschränkung der tänzerischen Darstellung auf das Wesentliche des Sujets.⁴⁹ Weidinger beschreibt dies folgend:

„[...] Tanz als ‚ballett d’action‘: Darstellung einer geschlossenen Handlung mit tänzerischen und pantomimischen Mitteln - bei besonderer Betonung des Tanzes als tragischer Kunstform.“⁵⁰

Musikdramaturgisch lassen sich einige Parallelen zu *Don Giovanni* feststellen, wie zum Beispiel die bevorzugte Tonart des Protagonisten in D-Dur und die des Mystischen und Übersinnlichen in d-moll. Bei Gluck gibt es wie bei Mozart Ständchen im Siziliano-

⁴³ Absatz vgl. Dietrich 1967: 23f und Bletschacher 2004: 197.

Weitere oft genannte musiktheatralische Bearbeitungen dieser Epoche: *Il convitato di pietra o sia Don Giovanni Tenorio* von Caligari (Venedig, 1777), eine musikalische Farce von Tritto (Neapel, 1783), eine Ballettpantomime von Onorato Viganó mit Musik von Mareschalchi (Rom, 1784) und Gioacchino Albertinis Oper *Don Giovanni ossia il convitato di pietra* mit polnischem und italienischem Libretto (Warschau, 1783; Venedig, 1784). Näheres zu der großen Zahl an musiktheatralischen Werken ab den 1770er Jahren auf der italienischen Bühne findet man bei Abert 1955: 1363ff.

⁴⁴ Vgl. Weidinger 2002: 177ff. Zu Don Juan- Balletten siehe Weidinger 2002 *Don Juan als Tänzer. Renaissance auf dem Hoftheater*. (Bd.1, 127-266.)

⁴⁵ Mozart soll Glucks Werk um 1780 in Salzburg gesehen haben. (Vgl. Bletschacher 2004: 198.)

⁴⁶ Weidinger 2002: 133.

⁴⁷ Zu Gluck vgl. Dietrich 1967: 23-25, falls nicht anders angegeben.

⁴⁸ Kunze 1984: 86.

⁴⁹ „Alles Beiwerk ist eliminiert und nur wenige Szenen tragen das Ganze [...]“. “ (Dietrich 1967: 23)

⁵⁰ Weidinger 2002: 131ff.

Rhythmus und „[...] prägnante dramatische Gesten [...]“⁵¹ des Komturs. Der Höhepunkt der Höllenfahrt führt wie bei Mozart durch einen d-Moll Satz, der in leisen D-Dur Akkorden endet.

Den nachhaltigsten Einfluss auf Mozarts und Da Pontes Arbeit hat die einaktige Oper *Il convitato di pietra* von Komponist Giuseppe Gazzaniga und Librettist Giovanni Bertati (Venedig; 1787). Bertatis einaktiges Libretto mit dem Titel *Il convitato di pietra*⁵² gilt allgemein als direkte Vorlage für Da Ponte. Dieses Libretto ist der zweite Teil eines Opernabends, mit der Übertitelung *capriccio drammatico*.⁵³ Den ersten Teil bildet ein Vorspiel beziehungsweise eine Introduction.⁵⁴ In dieser beratschlagen sich Theaterleute, was sie dem Publikum zum Besten geben sollen. Der Impresario der Truppe weist auf die schlecht gehenden Geschäfte und den bevorstehenden Ruin hin. Daraufhin einigt man sich, die alte Geschichte vom steinernen Gast wieder hervorzuholen, da diese immer wieder ein Erfolg wäre.⁵⁵ Der darauf folgende Einakter ist der Abschnitt des Werkes, den Da Ponte als Vorlage verwendet haben soll.⁵⁶

Eines der großen Probleme, welche sich Da Ponte auf handwerklicher Ebene stellten war, das einstündige Werk Bertatis und Gazzanigas auf drei Stunden auszuweiten. So fügte er eine Reihe von neuen Handlungselementen hinzu. Bertatis Aufbau wird durch Da Pontes

⁵¹ Vgl. Dietrich 1967: 24.

⁵² Die Uraufführung fand am 5. Februar 1787 in Venedig statt.

⁵³ Zur Bezeichnung *capriccio drammatico* siehe Weidinger 2002: 616-624.

⁵⁴ Die Mehrzahl der damaligen Don Juan-Opern sind Einakter. Bertati/Gazzaniga standen formal dem neu aufkommenden, inhaltlich der Posse ähnlichen Genre der „farsa“ nahe. (Vgl. Kunze 1991: 317.)

⁵⁵ Zum ersten Teil des *capriccio drammatico* von Bertati vgl. Einstein 1986: 187.

⁵⁶ Da Pontes Bearbeitung des Don Juan-Stoffes folgte laut Klefisch auf Mozarts Vorschlag. (Vgl. Klefisch 1960: 177.) Laut Da Ponte soll Mozart ihm aber die Auswahl des Stoffes überlassen haben. In seinen Memoiren schreibt er: „Ich wählte für Mozart den „Don Giovanni“ ein Gegenstand, der ihm ungemein gefiel [...]“. (Da Ponte 1969: 180)

Bearbeitung gleichzeitig erweitert und gestrafft.⁵⁷ Dies passierte laut Da Pontes Memoiren innerhalb von weniger als drei Monaten.⁵⁸

Die ursprünglichen 19 Personen bei Molina reduzierten sich bei Bertati auf 10 und bei Da Ponte auf 8. Das Ensemble in Prag und Wien bestand bei Mozart und Da Ponte aus 7 Personen, da der Komtur und Masetto mit dem gleichen Sänger doppelbesetzt wurden.⁵⁹ Die dramatischen Schwerpunkte des Werkes befinden sich an ungewöhnlichen Stellen, nämlich am Anfang und am Ende des Handlungsstranges (Untat und Bestrafung).⁶⁰ Kunze bemerkt:

„Im vorgegebenen Rahmen der Wiederholungsdramaturgie (zudem ausschließlich von der Hauptperson in Gang gehalten) und einer reduzierten Personenanzahl (gegenüber dem Schauspiel wurden in der Oper Personen reduziert), die es ausschloß, mit neuen Personen stets neue Konstellationen herbeizuführen, bewies Da Ponte mit der eigenen Weiterführung der Handlung erhebliches Geschick, indem er durch den Rückgriff auf die elementaren Formen des komödiantischen Verkleidungs- und Täuschungsspiels sowie auf die spezifisch venezianische Tradition des karnevalesken Wirbels ein Höchstmaß an Abwechslung („varietà“) erreichte.“⁶¹

Die Arien des Werkes sind oft Ausgangs- und Knotenpunkt der Handlung. Daher scheint auch Mozarts Mitwirkung am dramatischen Ablauf nicht abwegig. Auch die Behauptung Da Pontes in seinen Memoiren, dass Mozart ihm die Wahl des Stoffes vollständig überlassen habe, wird dadurch umso zweifelhafter.⁶² Bertati dürfte Da Pontes Resultat nicht beeindruckt haben, denn es heißt, er habe Da Ponte und seine Arbeit verachtet.⁶³

⁵⁷ Vgl. Abert 1970: 86.

Kunze bemerkt: „Der Vorabdruck des Librettos von Da Ponte endet genau dort, wo Bertati die Handlung vor der Kirchhofszene hatte enden lassen.“ (Kunze 1986: 182)

Da Ponte war nicht der Erste, der diese Vorlage zu einem Zweiakter ausweitete. (Vgl. Kunze 1991: 317.) Er hat aber als erstmals beständige Schwerpunkte gesetzt, wie zum Beispiel die Ausweitung der Figur der Donna Anna, die bei Bertati nach dem Tod ihres Vaters überhaupt nicht mehr auftritt, oder die Erfindung der Champagner-Arie und der Canzonetta „*Vieni alla finestra*“. (Vgl. Csampai 1981: 16 und Klefisch 1960: 181.)

⁵⁸ Vgl. Da Ponte 1969: 190f.

⁵⁹ Vgl. Klefisch 1960: 180.

⁶⁰ Vgl. Kunze 1991: 318-322.

⁶¹ Kunze 1991: 319.

⁶² Vgl. Kunze 1991: 313.

⁶³ Vgl. Kunze 1984: 320.

In der Forschung stellte sich bald die Frage nach der Gattungsdefinition des Werkes. Es hat es sich als problematisch erwiesen Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* als eine gattungskonforme *opera buffa* auszuweisen. Die Frage nach der Positionierung des Werkes hinsichtlich des musikdramaturgischen Aufbaus wurde bis heute noch nicht vollkommen geklärt. Es kursieren verschiedenste Meinungen in der Literatur, ob der *Don Giovanni* nun als *opera buffa* eingestuft werden kann oder ob gewisse Elemente, wie die Eigenschaften der *opera seria*, diese Definition nicht mehr zulassen.⁶⁴ Der äußere Zuschnitt des *Don Giovanni* gilt als eine vollgültige *opera buffa*, begründet auf der Annahme, dass „[...] das ideelle Ziel der Komödie [...] stets die Herstellung, Bewahrung und Bekundung der Gemeinschaft [...] letztlich aber die Versöhnung“⁶⁵ sei. Dies setzte sich als die gängige Meinung durch, auch wenn dieses Thema im Laufe der Jahre oft wieder aufgerollt wurde.⁶⁶ Fest steht, dass Mozart das Werk als *opera buffa* bezeichnet hat, während Da Ponte den unspezifischen Sammelausdruck *dramma giocoso* wählte, der sich in weiterer Folge als Bezeichnung für das Werk durchsetzte.⁶⁷ Mozart und Da Ponte haben sich trotzdem bereits vom Gattungstyp entfernt, was auch auf den Misserfolg der Wiener Erstaufführung hindeutet.⁶⁸ Beispielsweise besetzt Mozart die männliche Hauptrolle nicht mehr, wie üblich, mit einem Tenorsänger und die zweitrangige männliche Rolle mit einem

⁶⁴ „buffo/-a [...] witzig, drollig, komisch; [...]“, „giocoso,-a [...] heiter [...]“ abgeleitet von „gioco [...] Spiel [...]“ (Klausmann-Molter 1999: 98 u. 301) Der Begriff *dramma giocoso* scheint auf Goldoni zurückzugehen. (Vgl. Kunze 1984: 20.)

⁶⁵ Kunze 1986: 174. Vgl. auch Csampai 1981: 33. Durch die Gliederung der Handlungsabschnitte des *Don Giovanni* in zwei Akte wird diese Annahme begünstigt. Die gängige dramaturgische Gliederung der Handlungsabschnitte für die geläufigsten Formen des Musiktheater seit dem Barock waren folgende: Monodien - 1 Akt; *opera seria* - 3 Akte; *tragédie lyrique* - 5 Akte; *opera buffa* 2 etwa gleich große Akte, aufgelockert durch einige Verwandlungen und durch eine Pause getrennt. (Vgl. dazu Bletschacher 2004: 33f.)

⁶⁶ Henze-Döhring sieht das primäre Prinzip der Entwicklungsdynamik in Donna Annas, Don Ottavios und Donna Elviras Rachedenken und nicht in der Intrigenhandlung, welche im Normalfall das handlungstragende und Impulse auslösende Element der *opera buffa* ist. (Vgl. Henze-Döhring 1986: 137ff.) Auch Klefisch sieht *Don Giovanni* als eine „[...] Synthese aus einer *opera seria* und einer *opera buffa* [...]“. (Klefisch 1960: 182)

⁶⁷ Vgl. Kunze 1984: 326. Weiters bemerkt er: „In der Tat ist „*dramma giocoso*“ die damals gängige und allgemeine Bezeichnung für die musikalische Komödie, ein unspezifischer Sammelname, keine Sonder- oder Mischgattung.“ (Kunze 1986: 172)

Trotz ihrer Bestrebungen, Mozarts *Don Giovanni* als Mischgattung auszuweisen, bemerkt auch Henze-Döhring, dass „[...] die Bezeichnung *dramma giocoso* kein Anhaltspunkt ist, Mozarts Oper nicht mehr der *Opera buffa* zuzurechnen. Die Bezeichnungen *Opera buffa*, *Commedia per musica* und *Dramma giocoso* wurden im fraglichen Zeitraum synonym gebraucht.“ (Henze-Döhring 1986: 137)

⁶⁸ Vgl. Abert 1970: 93.

„zweiten“ Tenor („*secondo*“)⁶⁹. Musikalisch waren die Grenzen zwischen *opera buffa* und *opera seria* aber längst durchlässig geworden und es war zu Mozarts/Da Pontes Zeit bereits üblich, dass die Musikkomödie auch ernste Rollen enthielt.⁷⁰

Die Frage, welche Don Juan-Werke Mozart und Da Ponte auf der Bühne gesehen haben und wodurch ihre Arbeit beeinflusst wurde, lässt sich nicht eindeutig beantworten. Es ist zweifelhaft, dass Bertati/Gazzaniga, sowie Tirso und Molière zu jener Zeit in Wien gespielt wurden. Man weiß, dass Mozart eine Gesamtausgabe der Werke Molières besaß und Glucks Ballett von Salzburg kannte.⁷¹ Wie schon erwähnt dürfte Da Ponte auch Righinis/Portas Oper *Il convitato di pietra ossia Il dissoluto punito* nicht nur gekannt sondern auch als Vorlage herangezogen haben.⁷² Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* werden in Bezug auf die Verbindung von Komödie und Tragödie oft Shakespearesche Qualitäten zugesprochen. Shakespeare war durch - den mit Mozart befreundeten - Emanuel Schikaneder bereits in Wien eingeführt worden. Dass Da Ponte sich auch an Molière und Molina orientierte, auch wenn er deren Stücke vermutlich nicht in Aufführung gesehen hatte, ist anzunehmen, da es „[...] sich ihm für seine Interpretation anbot.“⁷³ Zusammenfassend kann man sagen, dass die Verschränkung des volkstümlichen Spektakels, des christlich-moralischen Lehrstückes und des barocken Parabel- und Welttheaters mit der *Comedia de capa y espada* (spanische Mantel- und Degenkomödie) die disparaten Grundmuster für Da Ponte und Mozart gewesen sind.⁷⁴ Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* zeichnet sich aber in erster Linie durch die „[...] tiefe Entsprechung von Musik und Drama aus.“⁷⁵ Die Neuordnung von Musik und dramatischem Vorgang zeigt sich vor allem im musikalischen Erfassen innerer Aktion und Bewegung der Gefühle und

⁶⁹ Vgl. Kunze 1991: 318. Stimmfächer im *Don Giovanni* siehe im Anhang I (S. 149).

⁷⁰ Vgl. Kunze 1986: 172 und Kunze 1991: 320.

⁷¹ Vgl. Weidinger 2002: 7f und Bletschacher 2004: 198.

⁷² Siehe S.18. Vgl. auch Kunze 1991: 319.

⁷³ Dietrich 1967: 26.

⁷⁴ Vgl. Kunze 1986: 176 und 1991: 320. Näheres zur Entstehungsgeschichte der Oper siehe Krämer 2007: 302-309.

⁷⁵ Jouve 1990: 94.

bildet so eine neue Beziehung zwischen inneren und äußeren Aktionen und Musik.⁷⁶ Diese Neuordnung bezieht sich auf die Reformen des Apostolo Zeno zu Beginn des 18. Jahrhunderts auf der italienischen Opernbühne. Musiknummern und Rezitative wurden immer deutlicher voneinander getrennt. In Musiknummern sollte das Singen die Zeit anhalten, in den Rezitativen das Sprechen die Zeit vorantreiben.⁷⁷ Im *Don Giovanni* wird dieser Methodik, vor allem in den Ensembles, stark entgegengewirkt.⁷⁸

Don Juan, „[...] der sich im Handeln, und nicht im Reflektieren ausdrückt [...]“⁷⁹, ist eine Legende, die nur schwer fassbar ist. Nach Klefisch könnte man dies folgendermaßen begründen:

„Die Don Juan-Legende - wie die Faust-Sage - ist nicht die Erfindung des Einzelnen, sondern eine Schöpfung des Volksgeistes im Sinne Herders und Goethes. Daher repräsentiert sie einen überzeitlichen Typus, und zwar einen romanisch-mediterranen wie Faust einen germanisch-nordischen.“⁸⁰

Von dieser Feststellung darf man sich aber nicht in die Irre führen lassen, indem man Don Juan als einen „typischen Spanier“ kategorisiert. Der Don Juan-Stoff ist vielmehr als „[...] Schwemmgut europäischer Zivilisationsentwicklung [...]“ zu begreifen, welches „[...] als Zeichen der allgemeinen Säkularisierung des Lebens und der Dekadenzerscheinungen im höfischen Lebensbereich entsteht [...]“⁸¹.

„Mozarts Oper erschien in der Endphase der vielfältig verzweigten Geschichte des Don Juan-Spiels, die ausschließlich im Theater stattfand, und markiert nicht nur eine Wende, sondern führte diese auch herbei.“⁸²

⁷⁶ Vgl. Kunze 1986: 182f und Csampai 1981: 31.

⁷⁷ Vgl. Bletschacher 2004: 26.

⁷⁸ Trotzdem darf man das Werk diesbezüglich nicht als Pionierarbeit Mozarts betrachten, wie Henze-Döhring bemerkt: „Parisiellas „Il barbiere di Siviglia“ und „Il Re Teodoro“ [...] bilden eine Brücke zu Mozarts großen Opern [...]“, in Bezug auf die Entwicklung der Neuordnung von Musik und Drama. (Henze-Döhring 1986: 260)

⁷⁹ Vgl. Frenzel 1998: 164.

⁸⁰ Klefisch 1960: 183.

⁸¹ Dietrich 1967: 10.

⁸² Kunze 1991: 322.

1. AUFFÜHRUNGS- UND WIRKUNGSGESCHICHTE DES *DON GIOVANNI*

1.1 Uraufführung, Wiener Erstaufführung und erste Phase von 1787 bis in das erste Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts

Der Grundtenor gegenüber Don Juan-Opern zu Mozarts Zeit in Verbindung mit den Idealen der Aufklärung war eher ein negativer.⁸³ Das Sujet galt als frivol und unmoralisch. Auch Beethoven war dieser Meinung, indem er der allgemeinen Missbilligung beisteuerte und nicht verstand, warum sich Mozart solch einem Sujet zuwendete.⁸⁴ Die Zeit um die Uraufführung des *Don Giovanni* war die Zeit des *ancien régime*, in welcher die gegen Moral und Gesellschaft agierende *libertin*⁸⁵ begann den Geist der Französischen Revolution zu versprühen. Die „Lebenslust der Epoche“ nimmt auch Baudelaire in Anbetracht, wenn er sagt: „Die Revolution wurde von wollüstigen Menschen gemacht.“⁸⁶ So ist es nicht verwunderlich, dass man im *Don Giovanni* diesen Zeitgeist bei genauerer Betrachtung gut erkennen kann. Die programmatischen Worte *Viva la libertà* der „[...] allen Zusammenhalt sprengende[n] Persönlichkeit Don Giovannis“⁸⁷ im Finale des ersten Aktes werden gerne in Verbindung mit der Französischen Revolution gebracht. Auch Masetto wird in seiner Funktion als „Bauernführer“ oft als Vorbote des Aufstandes gesehen.⁸⁸ Man kann sagen, dass das Verhältnis von Gehorsam und Revolte ein wesentlicher Aspekt der Oper ist, welche Mozart mehr oder weniger unwissentlich als ein Spiegelbild sozialer Konstellation seiner Zeit fungieren lässt.

Nach dem Erfolg von Mozarts/Da Pontes *Le nozze di Figaro* 1786 veranlasst der Direktor des Gräfllich Nostitzsches Nationaltheaters Prag, der Impresario Pasquale Bondini

⁸³ Vgl. Kunze 1986: 173f.

⁸⁴ Vgl. Dietrich 1967: 26.

⁸⁵ „*Libertin* bezeichnet im Französischen einen Freigeist, der aber auch ein ausschweifendes Leben führt.“ (Lichtfuss 1990: 146.)

⁸⁶ Zitiert nach Jouve 1990: 69.

⁸⁷ Kunze 1984: 164.

⁸⁸ Jost 1990: 152.

die Uraufführung des *Don Giovanni*.⁸⁹ In der Zeit der Komposition und Einstudierung der Oper führt Mozart Schriftverkehr mit seinem Freund Gottfried von Jacquin, aus dem sich entnehmen lässt, dass die Probenarbeit und Fertigstellung der Komposition nur stockend voranging.⁹⁰ Diesbezüglich berichtet Mozart an Jaquin: „*Erstens ist das hiesige theatralische Personale nicht so geschickt wie das zu Wienn um eine solche oper in so kurzer Zeit einzustudieren.*“⁹¹

Die Uraufführung wurde ursprünglich als Festoper auf den 14. Oktober 1787 angesetzt. Der Anlass war die Durchreise der Erzherzogin Maria Theresia von Österreich-Toskana und ihres zukünftigen Gemahls, des späteren Königs Anton I. von Sachsen, den sie kurz darauf, am 18. Oktober, in Dresden ehelichte. Spekulationen darüber, ob die mehrmalige Verschiebungen der Uraufführung etwas mit genanntem Besuch zu tun hatte, sind nicht unberechtigt, da es vermutlich nicht als angemessen empfunden wurde, dem vor der Trauung stehenden Paar ein solches Sujet zu unterbreiten. Bezeichnend ist auch, dass stattdessen *Le Nozze di Figaro* gegeben wurde. Weidinger bemerkt dazu folgendes:

„Die potenzielle Brisanz, Da Pontes und Mozarts Don Juan-Oper zu Ehren einer durchreisenden Erzherzogin Braut zu geben, erhellt sich auch aus den Spannungen und Konflikten, welche von der [...] Entscheidung ausgelöst wurden, an Stelle der neuen Oper das erste bis dahin einzige Erfolgsstück desselben Autorenpaares - *Le Nozze di Figaro*, der Erzherzogin gleichfalls unbekannt - anzusetzen [...].“⁹²

Sicher ist, dass der *Don Giovanni* auch auf Grund der Schwierigkeiten bei der Einstudierung mehrfach verschoben wurde und schließlich am 29. Oktober unter Mozarts Leitung uraufgeführt wurde. Am 4. November 1787 schreibt Mozart an Jaquin: „*den 29:^{te} ockt^b: gieng meine oper D: Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten beyfall.*“⁹³

Weiters ist zu berücksichtigen, dass hinsichtlich der betrieblichen, künstlerischen und handwerklichen Praxis im Musiktheater zur Zeit der Uraufführung der Beruf

⁸⁹ Folgenden Abschnitt zur Uraufführung vgl. Kunze 1991: 313ff, falls nicht anders angegeben. Eine ausführliche und übersichtliche Behandlung der Uraufführung in Prag findet sich in: Kristek, Jan: *Don Giovanni in Prague*. 1987.

⁹⁰ Mozart begann die Komposition im Frühjahr 1787 in Wien. Er beendete sie in Prag (Ankunft 4. Oktober).

⁹¹ Mozart 2005: 54f.

⁹² Weidinger 2002: 6.

⁹³ Mozart 2005: 58.

MusiktheaterregisseurIn *per se* noch nicht als eigenständige Position etabliert war. Daher hatte die Entstehung eines Werkes selbst einen umso höheren Einfluss auf das szenische Resultat. Regie war ein kollektiver Prozess, an dem diverses Theaterpersonal beteiligt war, wie Komponisten, Librettisten, Sänger und Ausstatter. So weiß man, dass sich auch Da Ponte zur „Regieführung“ nach Prag begeben hatte. Da Ponte war aber im Gegensatz zu Mozart bei der Premiere nicht mehr anwesend.⁹⁴

Die Besetzung des Abends bestand aus bekannten und weniger bekannten SängerInnen, allen voran dem damals erst 22-jährigen Bass Luigi Bassi.⁹⁵ Er hatte zuvor schon den Almaviva in *Le Nozze di Figaro* gegeben. Man schrieb ihm außerordentliche schauspielerischen Fähigkeiten zu. Später behauptete man, dass der 22-jährige Luigi Bassi zu jung für die Rolle gewesen sei. Die Tatsache, dass Mozart/Da Ponte die Titelrolle mit genanntem Sänger besetzt haben, stellt Fragen an die heutige „Besetzungspolitik“, im Zuge derer der Part des Don Giovanni häufig mit „erfahreneren“ Sängern besetzt wird.⁹⁶

Die Uraufführung war - im Gegensatz zur Wiener Erstaufführung - ein Erfolg, obwohl die Wiener Erstaufführung auf ausdrücklichen Wunsch Kaiser Josephs II. zustande gekommen war. (Premiere 7. Mai 1788). Dies ist neben bereits erwähnter Tatsache, dass Mozart/Da Ponte sich bereits vom Gattungstypen entfernt haben, auch auf den Geschmack

⁹⁴ Vgl. Csampai 1981: 15. Interessant in Bezug auf die Thematik der Oper ist, dass Giacomo Casanova, welcher sich wiederum mit Da Ponte im Briefwechsel befand, bei der Premiere anwesend gewesen sein soll. Giacomo Casanova hat einen alternativen Entwurf für die *Scena ultima* erstellt, welcher aber in der Forschung nicht als tatsächliche Mitarbeit an der Oper in Betracht gezogen wird.

⁹⁵ Den Ottavio gab Tenor Antonio Baglioni, der in Gazzanigas Oper den Giovanni gesungen hatte und später die Titelrolle in *Clemenzia di Tito* (1791) sang. Caterina Bondini, die Frau des Prager Impresarios und erste Zerlina gab zuvor in der Prager *Le Nozze di Figaro* die Susanna. Sopranistin Teresa Saporiti, welche als besonders vielseitig galt, gab die erste Anna und wurde später in Petersburg „prima buffa assoluta“. Die übrigen SängerInnen waren nicht allzu populär. (Komtur und Masetto: Giuseppe Lolli, Elvira: Caterina Micelli, Leporello: Felice Ponziani). Biographische Einzelheiten zum SängerInnenstab der Uraufführung siehe bei Weidinger 2002: 102-123.

⁹⁶ Man vergleiche den damals 47-jährigen Thomas Hampson als Don Giovanni bei den Salzburger Festspielen 2002). Eine aktuelle Ausnahme bildet in diesem Zusammenhang die Inszenierung von Vincent Boussard im Rahmen der Innsbrucker Festspiele 2006, in welcher der damals 26-jährige Johannes Weisser die Titelrolle sang. (Musikalische Leitung: René Jacobs, Bühne: Vincent Lemaire, Kostüm: Christian Lacroix.)

des Wiener Publikums zurückzuführen.⁹⁷ Weiters nahm Mozart einige Änderungen für die Wiener Aufführungen vor. Das Resultat dieser Änderungen wird als die „Wiener Fassung“ bezeichnet. Man nimmt an, dass Mozart die Prager Urfassung an die Fähigkeiten der Wiener SängerInnen angepasst hat.⁹⁸ Ein noch immer nicht geklärter Punkt ist die Streichung der *Scena ultima* durch Mozart für Wien.⁹⁹ Es kann durch die Quellenlage nicht bewiesen werden, ob dieser Strich konsequent in allen Wiener Aufführungen durchgeführt worden ist, respektive Mozart die Oper in jeder Wiener Aufführung mit dem Höllenfeuer enden hat lassen.¹⁰⁰ Weiters bestehen Unstimmigkeiten, ob nun die „Prager Fassung“ oder die „Wiener Fassung“ als einzig gültige gesehen werden darf und in welcher Form der *Don Giovanni* zur Aufführung kommen soll. Die Herausgeber des Don Giovanni Bandes der *Neuen Mozart Ausgabe (NMA)* Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm sehen die Prager Fassung als „[...] einzige Fassung des *Don Giovanni*, die unbedingten Anspruch auf Authentizität erheben darf [...]“, mit der Begründung, dass die Wiener Fassung zu sehr „[...] den Charakter des Variablen, des Experimentierens, des Nicht-Endgültigen [...]“ widerspiegelt.¹⁰¹ Kunze hingegen meint, dass „[...] alles, was Mozart je für *Don Giovanni* komponiert hat, unterschiedslos zum authentischen Werkbestand [gehört.]“ und dass die „[...] ideelle Einheit des Werks [...] beide ‚ Fassungen ‘ [umfasst].“¹⁰² Diese Ansicht zeigt

⁹⁷ Vgl. Kunze 1991: 315.

Der diesbezüglich wohl meist zitierte Abschnitt aus Da Pontes Memoiren sei hier kurz angeführt:
 „[...] der „Don Giovanni“ gefiel nicht. Und was sagte der Kaiser dazu? „Die Oper ist göttlich, [...] . Aber sie ist keine Speise für die Zähne meiner Wiener.“ Das erzählte ich Mozart. Er erwiderte darauf ohne jede Bestürzung: „Lassen wir ihnen Zeit, sie zu kauen.“ Und er täuschte sich nicht.“ (Da Ponte 1969: 193f)

⁹⁸ Vgl. Unseld 2005: 113.

Kunze meint, dass von einer „Wiener Fassung“, die der „Prager Fassung“ gegenüber steht, keine Rede sein kann, da der Grundbestand der Prager Fassung weitgehend unangetastet blieb. (Vgl. Kunze 1991: 321f.)

Änderungen in der „Wiener Fassung“: Ersatz der Arie Nr. 21 des Don Otavio „*Il mio tesoro intanto*“ durch Arie Nr. 10a „*Dalla sua pace*“; Ersatz von Leporellos Arie Nr. 20 „*Ah petá, signori miei*“ durch ein Rezitativ; Einschub einer komischen Szene zwischen Leporello und Zerlina und Duett Nr. 21a „*Per queste tue manine*“; Einschub einer Szene und Arie der Donna Elvira Nr. 21b „*In quali eccessi, o Numi*“ und „*Mi tradì quell'alma ingrata*“.

⁹⁹ Eine Abbildung des von Mozart eingetragenen Striches in die Originalpartitur ist zu finden in Plath/Rehm 1968: 13.

¹⁰⁰ Vgl. Kunze 1991: 321f und Plath/Rehm 1968: 12ff welche sich immer wieder als gegensätzliche Parteien in Bezug auf die Wiener und Prager Fassung gegenüberstehen, zwecks unvollständiger Quellenlage aber hauptsächlich auf Vermutungen schließen können.

¹⁰¹ Plath/Rehm 1968: 11f.

¹⁰² Kunze 1991: 321.

sich auch in der *Don Giovanni* Inszenierungspraxis des 20. und 21. Jahrhunderts, wo es zum Usus geworden ist, den *Don Giovanni* in einer zumeist nicht gestrichenen Mischfassung aufzuführen.

Die visuelle Umsetzung des Werkes um die Entstehungszeit unterlag der gängigen Praxis zentralperspektivisch ausgerichteter Kulissen und Prospekten standardisierter Dekorationssätze. Gebräuchlichen Dekorationen waren zum Beispiel „prunkvoller Palast, Wald, Höhle, Garten, geschlossenes Zimmer, Tempel, Felslandschaft“.¹⁰³ Von Mozart und Da Ponte selbst kamen die damals üblichen Anweisungen zur Bühnengestaltung im Libretto. Gelegentlich finden sich knappe Beschreibungen wie zum Beispiel „Erleuchteter und für einen großen Ball vorbereiteter Saal“¹⁰⁴ im Finale des ersten Aktes (Akt I, Szene 20). Diese Anweisungen bezogen sich auf die gängige Bühnenästhetik der Zeit und können nicht als visuelle Neuerungen gesehen werden.

Sänger und Instrumentalisten des 18. Jahrhunderts tendierten dazu, vorgegebene Noten mit einer künstlerischen Autonomie zu versehen. Verzierungstechniken, durch welche Affekte erregt werden sollten waren der Usus und der Ausdruck von hoher Leidenschaftlichkeit sollte die Musik als herzbewegend und seelenrührend wirken lassen.¹⁰⁵

¹⁰³ Vgl. Vill 2007: 547f.

Die sogenannte „Barocke Bühne“, die hauptsächlich auf Effekte abzielte wurde später durch die Bühnenbilder der Familie Galli-Bibiena erweitert, welche die Effektsteigerung des polygonalen Raumes erkannten und einführten.

¹⁰⁴ Mozart 1986: 79.

¹⁰⁵ Vgl. Fischer 2007: 529f.

1.2 Romantische Deutung und 19. Jahrhundert

Don Giovanni setzte sich teils - wie zum Beispiel in Italien - zögernd durch, entwickelte sich aber bis zum ersten Jahrzehnt des 19. Jahrhunderts zur populärsten aller Mozartoper. Die Wirkungsgeschichte des Werkes spaltete sich bald in eine Bühnengeschichte und eine Geschichte seiner Deutung auf. Die ursprüngliche Missbilligung des Sujets kehrte sich in den 20er Jahren in ihr Gegenteil um. Es entstand ein Interpretationstrend, welcher sich in neuen künstlerischen sowie denkerischen Ansätzen widerspiegelte. *Don Giovanni* wurde zunehmend als „mystisches Drama“ und „Sittengemälde“ begriffen, wie man der *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode* 1822 entnehmen kann.¹⁰⁶

E.T.A Hoffmanns Erzählung *Don Juan. Eine Fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* (1813) sowie Søren Kierkegaards philosophische Abhandlung der Oper, zu finden in seinem Hauptwerk *Entweder - Oder* (1843) waren die entscheidenden Impulse zur Neudeutung des *Don Giovanni*. Beide Werke führten zur erneuten Auseinandersetzung mit dem Don Juan-Stoff und waren mitverantwortlich für die weltliterarische Dimension, die dem *Don Giovanni* zu Teil wurde.

Søren Kierkegaard (1813-1855) arbeitete vor allem gegen den Vorwurf, die Oper sei unmoralisch:

„Die Oper ist in ihrer definitiven Tendenz eminent moralisch, der Eindruck, den sie hervorbringt, höchst wohltuend, weil in allem Größe ist, weil alle Leidenschaft, Lust und Ernst, Genuß und Entrüstung, sich in echtem, ungekünsteltem Pathos ergießt.“¹⁰⁷

Eine bedeutende Erkenntnis Kierkegaards ist weiters, dass *Don Giovanni* als „Hauptnenner“, also als das absolute Zentrum der Handlung gilt und dass „Jede andere Existenz [...] im Verhältnis zur seinigen nur abgeleitet“ ist.¹⁰⁸

Hoffmanns zeitgemäß romantische Auffassung definiert den Titelhelden als einen „innerlich gespaltenen bürgerlichen Helden“¹⁰⁹, einsam und krankhaft getrieben auf der

¹⁰⁶ Vgl. Kunze 1991: 322-325.

Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode 1822: 543 (Zitiert nach Kunze 1991: 323)

¹⁰⁷ Kierkegaard in Csampai 1981: 233.

¹⁰⁸ Kierkegaard, Søren. *Der innere musikalische Bau der Oper*. In Csampai 1981: 234.

¹⁰⁹ Csampai 1981: 10.

Suche nach Liebe. Hiermit setzt die Psychologisierung des Titelhelden ein. Viel ausschlaggebender für die romantische Neudeutung von Mozarts *Don Giovanni* ist aber die ins Zentrum rückende Rolle der Donna Anna, durch welche bei Hoffmann eine Überinterpretation des „Giovanni-Anna-Konfliktes“ resultiert. Hoffmann definiert Donna Anna als:

„[...] eine mit marianischer Reinheit und zugleich mit drohender weiblicher Sexualität ausgestattete Wunsch- und Angstprojektion regressiver männlicher Erlösungsphantasien, eine präwagnerische Erlösungsfigur beinahe, [...]“¹¹⁰

Hoffmann nimmt die tragische Liebe Donna Annas zu ihrem Verführer als Hauptmotiv ihrer Rachegedanken an und formt den Stoff so zu einer romantische Liebestragödie. Diese radikale Umdeutung Hoffmanns kam dem ideologischen Selbstverständnis der neuen Bürgerlichkeit entgegen, welches das ausschweifende *ancien régime* bereits abgelöst hatte. Hoffmanns Deutung nahm starken Einfluss auf die Inszenierungspraxis des *Don Giovanni*. Die Idealisierung der Donna Anna zum „göttlichen Weib“¹¹¹ war auch der entscheidende Schritt dafür, dass man begann, die Rolle der Donna Anna in Mozarts Werk mit einem dramatischen Sopran zu besetzen, was früher für den Part der Donna Elvira kennzeichnend war.¹¹²

Nicht allein aus dem romantischen Geist der Epoche heraus entwickelte sich eine gewisse „Bearbeitungsmode“¹¹³ im Zuge derer die Oper auf den Geschmack des Publikums maßgeschneidert wurde. *Don Giovanni* verbreitete sich bereits seit 1789 als Singspiel in deutscher Sprache mit gesprochenen Dialogen. Aufführungen in italienischer Sprache blieben die Ausnahme. In dieser Angleichung an das deutsche Singspiel entfielen die gesungenen Rezitative zwischen den großen Nummern und wurden durch gesprochene Dialoge ersetzt, was aber nach dem romantischen Verständnis eigentlich als störend

¹¹⁰ Csampai 1981: 10.

¹¹¹ Hoffmann 1966: 68.

¹¹² Die dramatische Sopranistin Wilhelmine Schröder-Devrient führte als erste Darstellerin die Deutung E.T.A. Hoffmanns auf der Bühne durch. (Vgl. Csampai 1981: 10.) Auch war Hoffmanns Deutung mitverantwortlich für die Annahme, dass Da Ponte und Mozart ein neuartiges, besonderes dramatisches Genre in welchem *buffa* und *seria* miteinander verschmolzen sind, erschaffen hatten. (Vgl. Kunze 1984: 326.)

¹¹³ Vill 2007: 548

empfundene wurde. Wider der Tendenz, Dialoge durch auskomponierte Rezitative zu ersetzen, blieben deutsche Singspiel-Bearbeitungen verhältnismäßig lange bestehen.¹¹⁴ Ein schwerwiegender Eingriff war auch die Streichung der *Scena ultima*, welcher sich bald nach Mozarts Tod allgemein durchsetzte. Im Unterschied zur Gepflogenheit des 18. Jahrhunderts, Don Juan-Opern mit der Höllenfahrt enden zu lassen, geschah dasselbe nun aus romantisch-tragischer Sicht und war ein Anhaltspunkt für die tragische Deutung im Sinne des Trauerspiels.¹¹⁵ Das Hauptproblem in der Bühnenpraxis der Romantik blieb demzufolge der Wegfall des durchkomponierten Rezitativs. Richard Wagners verlorene Bearbeitung (Zürich 1850) soll Dialoge bzw. Rezitative in gekürzter Form orchestral ausgeführt haben. Weiterhin ist bekannt, dass Giacomo Meyerbeer in einer Berliner Aufführung (1845) die wiederhergestellten Rezitative durch Streicher begleiten ließ.¹¹⁶

Eine wichtige Rolle bezüglich der Rückbesinnung auf die Originalgestalt der Oper nehmen Ernst von Possart, Hermann Levi und Richard Strauss am Ende des 19. Jahrhunderts in München ein. Ernst von Possart, Generalintendant der Münchner Hofbühnen lässt in Zusammenarbeit mit dem Dirigenten Hermann Levi sowie Richard Strauss eine Neuübersetzung des *Don Giovanni* (erstmalig 1896) aufführen, welche sich strukturell auf das italienische Original bezieht. Hier wird auch die *Scena ultima* wieder eingeführt. Weiters kommt auch erstmalig die von Carl Lautenschläger erfundene Drehbühne zum Einsatz, welche einen beweglicheren Spielrhythmus begünstigen sollte.¹¹⁷

Nicht zuletzt durch die tragische Deutung hat sich die Tendenz abgezeichnet, die Oper als Ausstattungsooper zu inszenieren. Die Bühnenbilder waren romantisch historisierend und überladen, in einem eklektisch mittelalterlichen, spanisch-barocken,

¹¹⁴ Die ersten deutschen Übersetzungen stammen aus dem Jahr 1798 (Heinrich Gottlieb Schmieder, Christian Gottlob Neefe und Friedrich Ludwig Schröder), die sich in der Vielzahl später Übersetzungsversuchen gehalten haben. (Vgl. Kunze 1991: 323.)

Kunze bemerkt:

„Mit der biedermeierlich-biederen, zum Teil philiströsen Diktion der deutschen Übersetzungen, in denen Mozarts Musik in deutschsprachigen Gebieten populär wurde und die selbst in den letzten Bearbeitungen (20. Jahrhundert) den faden Ton einer gestelzten Librettosprache nicht vollständig ablegten, ging nicht nur Da Pontes meisterlicher, prägnanter und geistreicher Text verloren.“ (Kunze 1991: 323)

¹¹⁵ Vgl. Kunze 1984: 327f.

¹¹⁶ Vgl. Kunze 1991: 324.

¹¹⁷ Vgl. Vill 2007: 548 und Kunze 1991: 324.

orientalische und altdeutsche Elemente vermittelnden Stil, der das Zeitkostüm und den der eigenen Gegenwart zugehörigen Schauplatz ablöste.¹¹⁸ Weiters wurde die Bühnenmalerei durch den im 19. Jahrhundert gängigen *Trompe-l'œil*-Stil beeinflusst, welcher durch perspektivische Effekte auf eine optische Täuschung des Publikums abzielte.¹¹⁹ Durch Richard Wagners wachsenden Einfluss und seinem Streben nach einem Gesamtkunstwerk kam es ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts zu einer stärkeren Integration von Bühnenbild, Maschinerie, Kostüm, Maske und den durch die Elektrifizierung der Beleuchtung neuen Möglichkeiten von Lichtraumgestaltung.¹²⁰ In der musikalischen Ausführung gehört gesteigertes Pathos nach wie vor zur Tradition. Die Aufführungspraxis des *Don Giovanni* im 19. und frühen 20. Jahrhundert war geprägt durch die Theaterkonventionen der Zeit. Sie stand nicht mehr unmittelbar in Verbindung mit der romantischen Deutung des *Don Giovanni*, lehnte sich aber noch deutlich an diese an.

¹¹⁸ Vgl. Vill 2007: 550 und Kunze 1991: 324.

¹¹⁹ Vill 2007: 548 *Trompe-l'œil* franz. „täusche das Auge“, von *tromper* „täuschen“ und *l'œil* „das Auge“.

¹²⁰ Vill 2007: 550.

1.3 Die Opernreform Gustav Mahlers und Alfred Rollers anhand ihrer *Don Giovanni*-Inszenierung von 1906

Gustav Mahler und Alfred Roller treffen sich erstmals im April 1902 in einer Eröffnungsausstellung der Wiener Sezession, wo Gustav Mahler im Zuge der Feierlichkeiten ein Bläserensemble dirigiert. Der damalige Präsident der Sezession war der - dem Wiener Jugendstilkreis zugehörige - Maler Alfred Roller.¹²¹ Mahler, der Leiter des neuen Hofopertheaters, und Roller gehen bald eine künstlerische Symbiose ein, die die Opernbühne reformieren sollte.

Das neue Hofoperntheater wurde am 25. Mai 1869 bereits mit einer Neuinszenierung des *Don Juan* festlich eröffnet. Die raschen szenischen Verwandlungstempi von Mozarts Opern waren gut dazu geeignet, die neuen Dimensionen der Bühne und die großen technischen Möglichkeiten zu demonstrieren. Mahler kaufte für die Hofoper eine weniger kostspielige Variante der von Carl Lautenschläger 1896 in München eingeführten Drehbühne an. Sie bestand aus dreißig Holzteilen, die auf der Bühne ohne Änderung des Bühnenbodens aufgebaut werden konnten. Der Durchmesser betrug um die 15 Meter und die für den Auf- und Abbau nötige Zeit nur je eine Stunde. Mahler beabsichtigte, ausschließlich Mozart-Opern auf dieser Drehbühneninstallation zu spielen, da diese die schnellen Verwandlungen und Szenenwechsel unterstützte.¹²² Zum Zeitpunkt der Anschaffung wusste Mahler noch nichts von Rollers alternativen Ideen einer flexiblen Bühnenraumgestaltung. Leiter des Theatermalerateliers der Hofoper war zu dieser Zeit nämlich Carlo Brioschi, welchen man in der Tradition der romantischen Effektbühne sehen kann.¹²³

¹²¹ Vgl. Mell 1922: 19f.

¹²² Vgl. Werba 1987: 87.

¹²³ Vgl. Greisenegger 1987: 70f.

1.3.1 Rollers Bühnen- und Kostümentwürfe für den Don Giovanni 1906



Abb. 1: Bühnenbildentwurf Alfred Roller *Don Giovanni* 1906.

Mozarts 150. Geburtstag gab Mahler den Anlass, Überlegungen zu einer Neuinszenierung des *Don Giovanni* anzustellen. Zu dieser Zeit arbeitete er bereits mit Alfred Roller zusammen. Mahler musste erst von Rollers Idee zur *Don Giovanni*-Bühne, nämlich einer kompromisslosen Neuerung des Bühnenraumes überzeugt werden, stimmte aber schlussendlich zu.¹²⁴

Im Vorfeld der Inszenierung schreibt Mahler einen Brief an die Wiener Generalintendanz, der zum Zwecke der Auflistung und Darstellung der Produktionskosten dienen sollte. In diesem rechtfertigt Mahler zum Ersten die hohen Herstellungskosten der Kostüme, die sich an den Gegebenheiten des Originalschauplatzes des *Don Giovanni* orientieren. Mahlers Erklärung dafür ist, dass die (von Alfred Roller entworfenen) Kostüme, welche sich folglich an einen üppigen Renaissance-Stil anlehnen, diese Epoche auch in ihrem Luxus widerspiegeln sollten.

¹²⁴ Vgl. Werba 1987: 88.



Abb. 2: Rollenkostüm: Don Giovanni. Hofoper, 21.12.1905¹²⁵

Als weiteren Kostenpunkt listet Mahler die Herstellung einer neuen Bühne auf. Er nennt diesen neuen Bühnenstil „Shakespeare-Bühne“. Durch die Einführung des neuen Stils verspricht er der Generalintendanz, der Wiener Hofoper und sich selbst langfristige finanzielle Vorteile und erklärt, diese Technik in weiteren klassischen und älteren italienischen Opern verwenden zu wollen.¹²⁶ Mell bemerkt, dass die Kosten für Dekoration und Kostüm des *Don Giovanni* mit 42.000 Kronen für die damalige Zeit im Verhältnis niedrig waren.¹²⁷ Diese Feststellung wirft die Frage auf, ob Mahler die kritischen Reaktionen auf Rollers Bühnen- und Kostümentwürfe, die tatsächlich ein Angriff auf die

¹²⁵ „Träger: Leopold Demuth (als Don Giovanni). Brünn, 12.11.1861 - Czernowitz, 5.3.1910. Entwurf Alfred Roller: 02.10.1864, Brünn - 21.06.1935, Wien. Rollenkostüm: Don Giovanni. Hofoper, 21.12.1905
Wams mit Capa: Seide bestickt, Samt, Metallknöpfe, Bortenbesatz und Tressen;
Pumphose: glatte Seide und Samt bestickt. Wams, Capa, Pumphose, Tasche.“ (Bildbeschreibung
Rollenkostüm Don Giovanni: Österreichisches Theatrumuseum Wien, <http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=105391> [23.5.2011; 16:38h])

¹²⁶ Vgl. Baker 1993: 133f.

¹²⁷ Mell 1922: 33.

Traditionen der damaligen Zeit war, schon erahnte und einen Einspruch der Generalintendanz befürchtete. Die vergleichsweise niedrige Budgetierung und sehr genaue Rechtfertigungen und Ausführungen zu den neuen Anschaffungen sowie das Hinweisen auf einen langfristigen Kostennutzen lassen Mahlers Skepsis gegenüber dem Geschmack des damaligen Wiener Publikums erahnen.

Der Ausdruck „Shakespeare-Bühne“ geht auf Karl Immermann (1839 Düsseldorf) zurück. Er bezeichnet damit eine Einheitsbühne, in der keine Verwandlungen stattfinden. Alle Szenen und Schauplätze können in die ursprüngliche Ansicht eingebaut werden. Diese Überlegung greift auf die elisabethanische Bühnenpraxis zurück.¹²⁸ Eine weitere Rolle in Bezug auf die Idee der „Shakespeare-Bühne“ spielte der schon erwähnte Erfinder der Drehbühne, Carl Lautenschläger. Im Zuge einer Produktion von *King Lear* am 1. Juni 1898 am Münchner Hoftheater - in der versucht wurde, gegen den extremen Naturalismus der damaligen Theaterzeit zu arbeiten - entwickelte Lautenschläger eine Reformbühne, die ebenfalls an die Shakespearesche Zeit angelehnt war. Diese Bühne bestand aus einer festgelegten und einfachen baulichen Einrichtung, welche einen Palast darstellte. Im Zentrum und rampenseitig wurden neutrale Räume geschaffen (Proszenium¹²⁹), in denen der Großteil der Handlung stattfand. Eine einfach bemalte Rückwand deutete die Lokale an. Durch die Einfachheit wurden schnelle Verwandlungen begünstigt, sowie Produktionskosten gespart.¹³⁰ Kritiker beim *Wiener Extrablatt*, Hans Liebstoeckl, der fortwährend seinen Unmut zur - nicht in seine traditionelle Theaterauffassung passende - Aufführung Mahlers und Rollers *Don Giovanni* kundgab, äußerte sich zu Rollers Variante der Shakespeare-Bühne folgend:

„Englische Bühne! Alte englische Bühne! Wie in München seinerzeit. Das war diesmal seine Grundidee. Leider! Nämlich es sind vier Türme da. Immer und überall. Mit viereckigen Löchern und Vorhängen. Sie stehen vor dem Schloß des Compturs im Garten, im Gemach, im Saal. Man kriegt sie nicht los.“¹³¹

¹²⁸ Baker 1993: 133f.

¹²⁹ Das Proszenium war im Theater des 18. Jahrhunderts der eigentlich für den Schauspieler bestimmte Raum, die Bühne mit ihrer Tiefe gehörte dem Ballett, dem Chor, den Aufzügen, der Entfaltung von Komparserie. (Vgl. Mell 1922: 29f.)

¹³⁰ Vgl. Eugen: 1896: 109-132 sowie Behrens 1900: 401-405.

¹³¹ Zitiert nach Greisenegger 1987: 74.

Hier lässt sich schon Rollers Grundidee, nämlich die Vereinfachung des Bühnenapparates durch drei Paar hohe Ecktürme erkennen (siehe Abb. 1). Rollers Lösung für schnelle Verwandlungen sowie für die Anpassung der Raumdimensionen an die Erfordernisse der jeweiligen Szene waren sechs flexible Säulen beziehungsweise Türme, mit denen man das jeweilige Bild in der Tiefe und in der Breite eingrenzen konnte. Die Positionen der Türme konnten getrennt voneinander verändert werden. Es mussten also nicht alle sechs Türme gleichzeitig bewegen. Durch diese „variablen räumlichen Begrenzungen“ bestand die Möglichkeit, jeder Szene eine ihr entsprechende architektonische Form zu geben. Durch eine graue Einheitsfarbe erhielten die Türme neutralen Charakter, welche Roller durch in starken Farben gehaltene Prospekte kontrastierte. Innerhalb dieses strengen Rahmens der Türme versuchte Roller auf dem Hintergrund-Prospekt seine malerische Parallele zum Stimmungsgehalt der Musik zum Ausdruck zu bringen. Die Champagnerarie wurde beispielsweise mit intensiv-roten Rosenbeeten ergänzt, deren greller Ton die Lebenslust, den Eros und die Hysterie Don Giovannis unterstreichen sollte. Die Türme wurden ins Spiel mit einbezogen. Öffnungen in den Türmen wurden als Fenster, Erker oder Balkone verwendet und je nach Bedarf mit Teppichen ausgelegt oder Vorhängen verschlossen.¹³²

Aus LiebstoECKls negativer aber dokumentierender Kritik kann man dazu folgendes entnehmen:

„Bringt hohe Türme mit Löchern! Milchstraßen! Knallrothe Bäume! Rätselhafte Vorhöfe! Dunkelkammern! Ockergelbe Schlösser! Linien, Ecken, Gegensätze, Farbenzwistigkeiten!“¹³³

Roller verwendete starke Symbolfarben. Rot steht für Eros, Schwarz für Thanatos respektive Tod. Beide sind im Werk allgegenwärtig. Ursprünglich soll es geplant gewesen sein, dass von der Decke fallender schwarzer Samt im zweiten Finale alles bedecken und den Titelhelden „verschlingen“ sollte. Der Effekt des fallenden Samtes kam aus ungeklärten Gründen nicht zum Einsatz. Die Bühne soll aber trotzdem mit schwarzem Samt ausgekleidet gewesen sein.¹³⁴ Roller arbeitete konstruktivistisch streng und

¹³² Absatz vgl. Werba 1987: 87f.

¹³³ Zitiert nach Greisenegger 1987: 68.

¹³⁴ Vgl. Baker 1993: 171.

mechanistisch. Schon sein Bühnengrundriss wirkt wie ein Schaltplan. Roller teilte beide Akte der Oper in jeweils fünf Bühnenraumsituationen auf und benannte diese als „Szenen“. Diese fünf „Szenen“ verlaufen in einer horizontalen Halbkreisbewegung von einem Bühnenrand zur Bühnenmitte und weiter zum entgegengesetzten Bühnenrand. Rollers „dritte Szene“ spielt sich also jeweils in der Bühnenmitte ab und markiert gleichzeitig einen Kulminationspunkt im Handlungsverlauf.¹³⁵ (Erster Akt „Dritte Szene“ vor Don Giovannis Villa: Quartett der Konfrontation [I/12], Zweiter Akt „dritte Szene“: Friedhofsszene [II/11].)¹³⁶

Rollers praktikable Herangehensweise dürfte also grundsätzlich im Sinne Mahlers gewesen sein, auch wenn er sich über die potenzielle Ablenkung vom musikalischen Geschehen der kompromisslosen Neuerungen Rollers bewusst war.

1.3.2 Mahlers musikalische Gestaltung und Regie

Mahler führte den *Don Giovanni* erstmals als 25-jähriger in Prag am Uraufführungsort auf. Von dort aus schreibt er einen Brief an seine Eltern (am 6. September 1885), in dem er bemerkt, dass er die ganze Tradition zum Teufel wünsche, die Routine bekämpfe und an diesem Abend seine eigenen Wege gehen werde.¹³⁷

Mahlers Anliegen war es, sich musikalisch wieder soweit wie möglich auf das Original rückzubesinnen. Er kündigte die Wiener Premiere 1906 - entgegen dem damaligen Usus - unter dem Titel „*Don Giovanni*“ an, da dies dem Originaltitel eher entsprach. Ein weiterer Grund für diesen Entschluss war die Sanglichkeit des Namens im Originallibretto.¹³⁸ Das Werk wurde zwar in Deutsch aufgeführt, es wurde aber eigens für die Premiere eine Neuübersetzung an Max Kahlbeck in Auftrag gegeben, in welcher der

¹³⁵ Vgl. Willnauer 2005: 113.

Baker versucht die Inszenierung durch genauere Aufteilung der Szenen und Gegenüberstellung zur Quellenlage (Kommentare, Presse etc.) zu verbildlichen. (Baker 1993: 147-174.)

¹³⁶ Zur dokumentarischen Quellenlage: Originale Bühnenbild- und Kostümentwürfe befinden sich in der Sammlung des Österreichischen Theater Museums. Aufführungsfotografien sind aus Gründen der damaligen Angst vor Theaterbränden, welche durch die Verwendung von entzündlichem Blitzlichtpulver ausgelöst werden konnten, nicht vorhanden.

¹³⁷ Vgl. Werba 1987: 79.

¹³⁸ Vgl. Werba 1987: 88.

italienische Originalname „Don Giovanni“ verwendet wurde. Im Juni 1905 schreibt Mahler in einem Brief an Kahlbeck, dass er dem lebendigen dramatischen Effekt der Worte des Originallibrettos starke Beachtung schenken wolle.¹³⁹ Auch zeigt sich Mahler unzufrieden mit der damaligen Praxis, die Rezitative in Mozarts Opern durch gesprochene Dialoge zu ersetzen. Diesem Umstand begann er erstmals 1905 entgegenzuwirken, wo er in seiner *Così fan tutte*-Produktion die Rezitative wieder durch ein Cembalo begleiten ließ.¹⁴⁰

Mahlers musikalische Änderungen und Striche folgen der „Prager Fassung“. Donna Anna sang Nr. 23 *Non mi dir, bell'idol mio*“ (II/12) nicht mehr als „Briefarie“, sondern in Anwesenheit Don Ottavios. Leporellos Arie Nr. 20 *„Ah, pità, signori miei“* (II/9) wurde wieder aufgenommen, dafür wurde das buffoneske Duett der „Wiener Fassung“ Nr. 21a (II/10a) von Zerlina und Leporello gestrichen. Nach Ottavios Arie Nr. 21 *„Il mio Tesoro“* (II/10) kam nun die früher im ersten Akt angesiedelte Arie Nr. 21b der Donna Elvira *„Mi tradì quell'alma ingrata“*, die - wie die Champagnerarie - eine eigene Dekoration erhielt. Das Freiheitslied *„Viva la libertà“* im ersten Finale wurde wieder ausschließlich von den Solisten gesungen. (Es hatte sich im 18. und 19. Jahrhundert eingebürgert, diesen Part durch den Chor zu verstärken um einen gesteigerten Effekt zu erzielen.¹⁴¹)

Auffallend ist nur, dass das Schlussexsett, also die bei Possart, Levi und Strauss 1896 in München bereits wieder eingeführte *Scena ultima* in Wien ein weiteres mal fehlte. Die Tradition, die Oper mit der Höllenfahrt enden zu lassen war zwar in der Praxis noch immer allgegenwärtig, trotzdem wäre es nicht verwunderlich gewesen, hätte sie Mahler ebenso wieder eingeführt.¹⁴² Grundsätzlich versuchte Mahler, sich vom Mozart-Bild der Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts zu befreien. Dies zeigen auch seine Ziele und Methoden in der Regie. Er versuchte in der Darstellung jeglichen Realismus im Sinne der

¹³⁹ Vgl. Baker 1993: 133f.

¹⁴⁰ Vgl. Werba 1987: 87.

¹⁴¹ Werba 1987: 88.

¹⁴² Dieser „Tradition“ folgten auch noch die ersten *Don Giovanni*-Aufführungen unter Richard Strauss, obwohl derselbe 1896 für die Wiedereinführung der *Scena ultima* bei der Münchner Premiere im Residenztheater mitverantwortlich war. (Vgl. Werba 1987: 88.)

Musiktheaterpraxis des 18. und 19. Jahrhunderts zu vermeiden. Die Grundlage der Regie Mahlers war die Partitur. Er versuchte, die Dynamik des Werkes sowie die Psychologie der Charaktere aus Mozarts Musik heraus zu interpretieren. Daraus resultierte eine darstellerische Ästhetik, die Marie Guthheil-Schroder, die die Partie der Donna Elvira gab, folgendermaßen beschrieb: „[...] jede tiefere Wirkung sollte durch eine ruhigere, stilisiertere Linie im Agieren der handelnden Personen hervorgerufen werden.“¹⁴³ Man weiß, dass Mahler klare und einfache Bewegungen - stimmlich sowie darstellerisch - von seinen Sängern verlangte. Das Fremdenblatt schreibt am 24. Dezember 1905, dass gewisse Szenen öfter als 50 mal geprobt wurden.¹⁴⁴ Mahlers Regie zeugte in erster Linie von Symbolcharakter. Dies stand ganz in Übereinstimmung mit Roller, der ebenfalls, so meint Mell, „[...] oft Fragen der Regie zu lösen hatte.“¹⁴⁵

Mahlers und Rollers Abkehr vom Realismus resultierte in dem Verzicht auf die Wahrscheinlichkeit der Bühnenvorgänge. Beispielsweise gab es in der siebenten Szene des zweiten Aktes keine hilfreichen Requisiten, wie zum Beispiel ein Gebüsch, in dem sich Donna Elvira und Leporello verstecken hätten können. Auch die Masken von Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio im ersten Finale wurden nur noch stilisiert angedeutet. Er gibt dem Zuschauer einen Informationsvorsprung¹⁴⁶, beziehungsweise den Einblick in szenische Vorgänge, die den handelnden Personen verborgen bleiben müssen. Mahler nimmt die Rezipienten als mündig an, indem er von ihnen eine selbstständige Wahrnehmung fordert. Dies ist einer der Gründe dafür, dass Mahler als Pionier der Musiktheaterregie gesehen wird. Zur Reaktion des Publikums auf diese ungewohnten Neuerungen schreibt Max Graf im *Neuen Wiener Journal*:

¹⁴³ Zitiert nach Werba 1987: 89. Zur Besetzung Mahlers und Rollers *Don Giovanni* siehe Werba 1987: 90.

¹⁴⁴ Vgl. Baker 1993: 140.

¹⁴⁵ Mell 1922: 32.

¹⁴⁶ Vgl. Pfister 2001: 81-83.

„Man spielt an solchen Abenden in der Oper eigentlich Burgtheater. [...] Der Don Juan wird ganz zum Musikdrama, zum realistischen Stücke, zur Konversationstragödie; das Musikalische wird zur Kammermusik, das Drama zum französischen Lustspiel. [...] Das Publikum war durch die neue Don Juan-Aufführung mehr befremdet als erfreut. Es ist eben noch nicht gewohnt, eine Oper - mit den Augen zu sehen.“¹⁴⁷

Ein Regiebuch Mahlers ist nicht erhalten geblieben.¹⁴⁸ Mahler sah Mozarts *dramma giocoso* als ein Musikdrama, welches er trotz seiner zahlreichen reformatorischen Absichten noch immer als eine Tragödie übersteigerter Sinnlichkeit im Sinne E.T.A. Hoffmanns umsetzte.¹⁴⁹ Die Reform besteht aber hauptsächlich aus der „Schwere des Bruches der Szenenraumgestaltung Rollers“.¹⁵⁰

Trotzdem hat Theaterpraktiker Gustav Mahler gemeinsam mit Alfred Roller ab 1902 die Opernregie, analog zur Erneuerung der Schauspielregie durch Max Reinhardt, überhaupt erst als eigenständige Sparte etabliert.¹⁵¹

1.3.3 Kritik und Wirkung

Die Reformbestrebungen Mahlers und Rollers mussten sich auch zahlreicher negativer Kritik stellen. Auf Mahler dürfte dies wenig Eindruck gemacht haben, denn seine Meinung gegenüber der Kritik war folgende: „Wir haben kein Recht, uns über das Lob einer Kritik zu freuen, deren Tadel wir verachten zu dürfen glauben.“¹⁵²

Viel negative Kritik kam von dem bereits mehrfach zitierten Hans Liebstoekl im *Illustrierten Wiener Extrablatt*, der durch seine traditionsbehaftete Theaterauffassung die Mehrheit der Wiener Bevölkerung repräsentierte. Da Mahler und Roller keine Kompromisse mit der lokalen Tradition eingehen wollten, hatte Liebstoekl folglich viele

¹⁴⁷ Zitiert nach Werba 1987: 89.

¹⁴⁸ Vgl. Baker 1993: 40.

¹⁴⁹ Ein Musikdrama, in dem „[...] alles unterdrückt wurde [...]“ was nicht dramatisch war - „[...] auch der Humor [...]“. (Robert Hirschfeld zitiert nach Werba 1987: 91.)

¹⁵⁰ Greisenegger 1987: 73.

¹⁵¹ Fischer 2007: 532.

¹⁵² Alfred Roller zitiert Mahler. In Roller 1921: 25.

Angriffsflächen. Im Sinne seines Geschmackes forderte er, unter schon genannten Kritikpunkten, auch den deutschen Gewohnheitstext zurück.¹⁵³

Die negativen Reaktionen auf die neuartige Inszenierung Mahlers und Rollers führt Greisenegger auf folgende Umstände zurück:

„Eine nicht geringe Zahl der Rezensenten schreckt, trotz vorgegebener höchster Ansprüche, vor der intellektuellen Überforderung zurück, die die Reform der Aufführungspraxis zu stellen scheint.“¹⁵⁴

Es wurden aber auch positive Aspekte der Reform aufgezeigt, wie beispielsweise im Tagebuch von Hermann Bahr, welches um 1890 in Berlin publiziert wurde. Am 22. Dezember 1905 schreibt er: „Gestern Don Giovanni. Roller famos. Es ist der erste wirkliche Versuch, die Dekoration zum „Stil“ zu bringen.“¹⁵⁵ Am 25. Dezember fährt er fort:

„Wir sprechen noch immer vom Don Giovanni. Über Roller, vor dem unsere ganze Kritik wieder einmal am Berge steht. Einer hat gar geschrieben, Roller wolle die Kulissen abschaffen. Nun sie sind aber seit zwanzig Jahren abgeschafft und man könnte daher sagen, Roller führt sie mit seinen vier Türmen wieder ein. [...] Roller will nämlich in der Tat zurück. Aus der „Illusion“ weg. Die Dekoration soll gar nichts vortäuschen, sondern nur Zeichen geben.“¹⁵⁶

Zu Mahlers Zeiten wurden das unkonventionelle Konzept aber kaum als revolutionär erkannt.¹⁵⁷ Die Wirkung der *Don Giovanni*-Inszenierung Mahlers und Rollers von 1906

¹⁵³ Vgl. Greisenegger 1987: 67-69.

¹⁵⁴ Greisenegger 1987: 68.

¹⁵⁵ Zitiert nach Greisenegger 1987: 73.

¹⁵⁶ Zitiert nach Greisenegger 1987: 73.

¹⁵⁷ Vgl. Fischer 2007: 532.

wird erst später als gravierender reformatorischer Einschnitt in die Opernwelt bewertet. Roller wird auch von den Nationalsozialisten als Reformator anerkannt.¹⁵⁸

Die Ära Mahler/Roller wird bis heute synonym mit der Bezeichnung „Wiener Opernreform“ gebraucht. Beide führen Wagners Idee der Oper als Gesamtkunstwerk fort und bilden die erste Brücken heraus aus dem romantischen Mozart-Verständnis hin zu aktuellen zeitgenössischen Tendenzen.

¹⁵⁸ Adolf Hitler war ein großer Verehrer Rollers, in der Zeit, als er noch eine Zukunft als Künstler anstrebte. Er soll ein an Roller adressiertes Empfehlungsschreiben, dass ihm die Aufnahme an die Kunstakademie erleichtern sollte, aus Schüchternheit nie übergeben haben. (Vgl. Kudlich 1939: 5; in: *Alfred Roller. Gedächtnis = Ausstellung. Landesmuseum Troppau. Mai 1939.*) Genanntes Programmheft dieser Gedächtnisausstellung beinhaltet auch einen Beitrag von Regisseur und Theaterwissenschaftler Dr. Reinhold Netolitzky, in dem er Roller als den „großen Erneuerer[s] der Szene“ beschreibt:

„ein großer Erzieher;
ein wahrhaft großer Mensch;
er war ein Mann von nordischer Art;
er liebte die Alpen und Shakespeare.“ (Netolitzky 1939: 6f)

1.4 Das 20. Jahrhundert

1.4.1 Expressionismus, Neue Sachlichkeit und Bildertheater im frühen 20. Jahrhundert

Rollers und Mahlers Reform legte den Grundstein für die allgemeine Tendenz, die sich in der Opernwelt alsbald abzeichnet. Die Bedeutung des Regisseurs wächst und der Individualisierung von Inszenierungen wird mehr Bedeutung beigemessen. Auch in der Oper lassen sich von nun an die Einflüsse Konstantin Stanislawskis Bühnenrealismus erkennen, welcher den Schwerpunkt auf den Untertext als ideelle Botschaft der Rolle im Gesamtzusammenhang des Werkes legt.¹⁵⁹

Der Bühnenexpressionismus des frühen 20. Jahrhunderts konstituiert sich hauptsächlich in der musikalischen Darstellung. Der portugiesische Bariton Francisco d'Andrade (1859-1921) war spätestens seit der Münchner *Don Giovanni*-Inszenierung von 1886 (Possart/Levi/Strauss)¹⁶⁰ bekannt für seine expressionistische Bühnendarstellung und galt als der berühmteste Don Giovanni-Darsteller seiner Zeit. Seine Interpretation beeinflusste den spätimpressionistischen deutschen Maler und Bühnenbildner Max Slevogt (1868-1932) maßgebend. Die Darstellung d'Andrades inspiriert den, mit dem Sänger befreundeten Slevogt zur Herstellung einer Reihe von Don Giovanni-Portraits. Die Gemälde zeigen Andrade in verschiedenen Szenen des Werkes. Das bekannteste Werk nennt sich „*Das Champagnerlied*“ oder „*Der weiße d'Andrade*“ (1902), welches nicht nur in die Operngeschichte eingegangen ist, sondern auch als eines der Hauptwerke der deutschen Kunst gilt.

¹⁵⁹ Vgl. Vill 2007: 550.

¹⁶⁰ Zu Possart, Levi und Strauss siehe auch S. 32.



Abb. 3: Max Slevogt „Das Champagnerlied (Der Weiße d'Andrade)“ 1902¹⁶¹

Es folgen „Der Schwarze d'Andrade“, „Der Rote d'Andrade“ sowie ein Gemälde von Don Giovannis Begegnung mit dem Steinernen Gast, auch genannt „Don Giovannis Tod“. Anlässlich Andrades Tod 1921 entstand Slevogts „Grablegung Don Giovannis“.¹⁶² Slevogt

¹⁶¹ „Öl auf Leinwand. Eines der Hauptwerke der deutschen Kunst um 1900 zeigt den berühmten portugiesischen Bariton Francisco d'Andrade, der in Berlin in der Rolle des Don Giovanni Triumphe feierte.

Die skizzenhafte Malweise, in der manches nebensächliche Detail nur angedeutet bleibt, ist vom späten Impressionismus beeinflusst. Slevogts genaue Kenntnis der Rolle und des Interpreten führt zu einer Darstellung von großer Intensität. Die dunklen Aspekte in Mozarts Figur sind in der lichtvollen Malerei scheinbar negiert, zugleich aber offenbaren die Kostümierung, die theatralische Geste und der kulissenhafte Hintergrund auch die Abgründigkeit der glanzvollen Opernszene. Im dargestellten Augenblick des größten Triumphs nimmt Don Giovannis unentrinnbares Schicksal seinen Lauf.“ (Bildbeschreibung: MAX SLEVOGT [1868–1932] »DAS CHAMPAGNERLIED [DER WEISSE D'ANDRADE]«. Staatsgalerie Stuttgart, http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/19j_rundg.php?id=17 [23.5.2011; 16:48h])

¹⁶² Weitere Abbildungen zu den genannten D'Andrade Gemälden siehe im Anhang II (S.152ff).

wusste nicht zuletzt durch seine enge Verbindung zu Andrade „sprühende Lebenslust und rauschhafte Daseinsfreude, sinnliches Raffinement und höchsten Augenblicksgenuß“¹⁶³ zu vereinen. 1921 erscheint weiters eine Buchausgabe des Librettos von *Don Giovanni*, welches mit 20 Holzstichen Slevogts illustriert ist.¹⁶⁴ Neben seiner malerischen Auseinandersetzung mit *Don Giovanni*, statet Slevogt die Oper auch zwei Mal aus (1917 Leipzig, 1928 Dresden). Neben der Regie von Ernst Lert, entwirft Slevogt Bühnenbilder im „[...] fiktiven, ekstatischen Barockstil [...]“¹⁶⁵, die dem Bühnenexpressionismus des frühen 20. Jahrhunderts zugerechnet werden.¹⁶⁶ In musikalischer und darstellerischer Hinsicht zeigt sich dieser immer noch in übersteigertem Pathos.

Entscheidend an der Arbeit des Regisseurs Ernst Lert (1882-1955) ist seine Deutung des *Don Giovanni*-Sujets weg von der romantischen Auffassung beziehungsweise weg von der Überinterpretation der Rolle der Donna Anna. Lert sieht Donna Elvira als „Führerin des Gegenspiels gegen Juan“.¹⁶⁷ Dazu Lert:

„Ihre [Donna Elviras] Partie ist also mit der stärksten dramatischen Darstellerin des Ensembles zu besetzen, unabhängig von jeder Fachtradition. Anna ist eine sanfte, echte Mädchennatur.“¹⁶⁸

Lert wandte sich gegen die spätrömantisch-pathetische Auffassung der Oper, welche die Bühnen beherrschte und die tragisch-fatalistischen Elemente der Oper versuchte hervorzukehren. Im Zuge seiner Rückbesinnung auf die buffonesken Elemente des *dramma giocoso* prägte er den Begriff „tragische Ironie“.¹⁶⁹

Parallel dazu kann man in der Inszenierung von Otto Klemperer mit Bühnenbild von Ewald Dülberg (Krolloper Berlin 1928) neue Tendenzen in der Ausstattung erkennen. Durch Konstruktivismus und Neue Sachlichkeit erscheinen die Erinnerungen an die

¹⁶³ Bushart 1959: 8.

¹⁶⁴ Zu Slevogts Andrade-Gemälden siehe auch Jung-Kaiser 2007: 610f *Die Rezeption der Mozart-Opern in der Bildenden Kunst*.

¹⁶⁵ Kunze 1991: 324.

¹⁶⁶ Kunze 1991: 324 und Vill 2007: 551.

¹⁶⁷ Lert 1918: 399.

¹⁶⁸ Lert 1918: 399.

¹⁶⁹ Vgl. Csampai 1981: 12.

Romantik durch die Zeichen der Modernität ausgelöscht. Die Bühne wird - wie bei Roller - von dekorativem Beiwerk entrümpelt und auf die Andeutung der Szenerie reduziert.¹⁷⁰ Die Artifizialität des Theaters in der Wende zum 20. Jahrhundert war eine der Ursachen für die Abspaltung neuer Stilrichtungen, wie zum Beispiel das Bildertheater oder Symbolismus. Diese Retheatralisierung resultiere in der Befreiung von Malerei, Beleuchtung, Raumgestaltung und Choreographie aus der Beschränkung aufs dramaturgisch Geforderte.¹⁷¹ Die Entwicklung impressionistischer Bühnenmodelle findet man zum Beispiel in Stuttgart 1912 bei Bernhard Pankok und in Frankfurt 1924 bei und Ludwig Sievert.¹⁷² Später, zur Zeit des Nationalsozialismus wird die Rollersche Deutung, trotz der Anerkennung Rollers als Reformator, durch einen im „Stigma der Zeit“¹⁷³ stehenden Stil abgelöst, der sich beispielsweise in einer Ausstattung von Josef Fennekers (1940) zeigt:

„Auf Hell-Dunkel-Kontrasten basierend, posaunt sie malerisches Pathos, schmückt sich auch dort mit dekorativen Details, wo sie mit heroischer Attitude auftritt.“¹⁷⁴

Rollers paradigmatischer Entwurf für den *Don Giovanni* bleibt aber - trotz der immer wiederkehrenden Rückbesinnung auf traditionelle Methoden - bis zur Gegenwart ein richtungsändernder Impuls für die Entwicklung von in Raum- und Bildkonzepten für die Opernbühne.

¹⁷⁰ Vgl. Kunze 1991: 324 und Vill 2007: 552.

¹⁷¹ Vgl. Vill 2007: 551.

¹⁷² Vgl. Vill 2007: 551f.

¹⁷³ Greisenegger 1987: 75.

¹⁷⁴ Greisenegger 1987: 75.

1.4.2 Nachkriegszeit bis Gegenwart - Konzentration auf die Regie

Nach dem zweiten Weltkrieg macht sich zunehmend der Einfluss der Regie- und Schauspieltheorien Bert Brechts bemerkbar. Brechts Forderung nach einem *Epischen Theater* wurde auch im Musiktheater spürbar. Resultate dieser Forderung waren vor allem die Ausdeutung der Fabel und die szenische Präsentation ihrer psychologischen und gesellschaftlichen Motivationen. Regisseure arbeiteten so gegen die konventionellen Inszenierungsformen der Oper.¹⁷⁵ Ebenso werden Stanislawskis Schauspieltheorien für das Musiktheater erweitert.

Bedeutende Beiträge diesbezüglich kommen von Regisseur Walter Felsenstein. Er fordert Sänger-DarstellerInnen, die dazu im Stande sind, durch die szenisch-musikalische Aktion die Musik quasi zu verlassen. Dies äußert sich in der emphatischen Übertragung der Gefühle der SängerInnen auf das Publikum.¹⁷⁶ Felsenstein (langjähriger Leiter der Komischen Oper Berlin) veröffentlichte seine Gedanken zur Arbeit an *Don Giovanni* unter der Bezeichnung „Konzeptionsnotizen“ im Programmheft für seine *Don Giovanni*-Inszenierung 1966. Felsenstein, eigener Aussage nach Verehrer Peter Brooks, setzt ein bestimmtes „Credo“ für die Regiearbeit voraus, wie er zum Beispiel bei Peter Brooks Ausnahmeinszenierung und Verfilmung des *King Lear* zu erkennen meint.¹⁷⁷ Die essentielle Frage die er sich bei der Arbeit an *Don Giovanni* stellt, lautet: „Was geschah in Donna Annas Zimmer zwischen ihr und Don Giovanni?“¹⁷⁸ Dazu führt er aus:

¹⁷⁵ Vgl. Kunze 1991: 325 und Vill 2007: 552.

¹⁷⁶ Vill 2007: 551.

¹⁷⁷ Vgl. Felsenstein 1971: 57f und 61.

¹⁷⁸ Gesamtes Essay zu finden in Felsenstein 1997: 110-116.

Die Annahme, Giovanni hätte Anna besessen, setzt voraus, daß sie sich dem fremden Eindringling hingegeben hat oder von ihm vergewaltigt worden ist. Daß ersteres nicht stattgefunden haben kann, bedarf keiner Begründung. Eine Vergewaltigung widerspräche völlig Giovannis Wesen und Prinzipien. Sein Begehren der unendlichen Sehnsucht seiner Sinne, es idealisiert das jeweilige Opfer und verwandelt es in den geforderten Zustand . [...] Zudem: Wenn Giovanni bei Anna ans Ziel seiner Wünsche gelangt wäre, warum entzieht er sich nicht durch Flucht ihrem gefährlichen Bemühen, die Anonymität des Fremden zu enthüllen? [...] Donna Anna kann nur als nach strengen spanisch-katholischen Adelssitten erzogenes Mädchen angenommen werden. Nach dem frühen Verlust der Mutter lebt sie mit ihrem Vater in innigem Einvernehmen. Ottavio ist der erste Mann, dessen tiefe und beharrliche Liebe sie erwidern lernt.“¹⁷⁹

Felsenstein glaubt, dass Mozart daran gelegen ist, neben der profilierten Elvira-Handlung eine gleichwertige Anna-Tragödie zu stellen. Demzufolge sieht Felsenstein den Vorwurf, die Anna-Handlung wäre willkürlich, als nicht gerechtfertigt.¹⁸⁰ Trotz der kritischen Ansichten Felsensteins gegenüber dem Opernbetrieb seiner Zeit - wie beispielsweise der Meinung, dass „[...] der höchste Grad der Verkommenheit der Oper [...]“ sich im Bedürfnis der bürgerlichen Welt, die Oper zu Repräsentationszwecken zu nutzen, zeigt¹⁸¹ - und trotz seinem nachhaltigen Einfluss auf die Musiktheaterregie, darf man Felsenstein nicht fälschlicherweise als Revolutionär der *Don Giovanni*-Deutung annehmen. Braunmüller widerlegt die von Csampai vertretene Ansicht, Felsensteins Verständnis der Oper markiere eine „kopernikanische Wende“ in der Rezeptionsgeschichte¹⁸², weil sie die von E.T.A. Hoffmann aufgestellte Behauptung widerlege, Don Giovanni habe Donna Anna vergewaltigt. Braunmüller zeigt auf, dass Felsensteins *Don Giovanni*-Inszenierung nach gründlicherer Betrachtung ebenso in der durch E.T.A. Hoffmanns Novelle begründeten Deutungstradition, die Oper zur romantischen Liebestragödie umzuinterpretieren, stand. Felsenstein sah Don Giovanni als männliche *femme fatale*, deren Liebe ihre Objekte zugrunde richtet.¹⁸³ Felsenstein zählt wie Joachim Herz, Götz Friedrich, Harry Kupfer und Ruth Berghaus zu den Hauptvertretern des „realistischen Musiktheaters“ des 20.

¹⁷⁹ Felsenstein 1997: 110f.

¹⁸⁰ Vgl. Felsenstein 1997: 115f.

¹⁸¹ Felsenstein 1971: 17.

¹⁸² Vgl. Csampai 1981: 12f.

¹⁸³ Vgl. Braunmüller 2002: 167-169.

Jahrhunderts¹⁸⁴, welche Opern vorwiegend in deren Entstehungs- oder Rezeptionszeit ansiedeln.¹⁸⁵

Eine Wegänderung zeichnet sich in der Wahl der Bearbeitungen ab, wo sich ab den 50er Jahren Aufführungen in der Originalsprache durchsetzen. Weg von den Opernkonventionen des 19. Jahrhunderts wird Wert auf peinlich philologische „Werktreue“ gelegt. Historisches Instrumentarium soll eine „historische Aufführungspraxis“ gewährleisten. Auch die *Scena ultima* wurde ab den 50er Jahren wieder konsequent eingeführt. Durch wissenschaftlich abgestützte Rechtfertigung wurde der „Prager Fassung“ allgemeine Gültigkeit zugesprochen und übliche Mischfassungen verworfen.¹⁸⁶ Diese Auffassung hat sich aber nicht lange gehalten. Spätestens ab den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts war es aber völlig legitim, auf die in Wien nachkomponierten Stücke zurückzugreifen.¹⁸⁷

Mit der realistischen Ausdeutung in der Regie geht ein traditionsfreundlicher Ausstattungsstil einher:

„[...] eine Bühnenbildgestaltung, die mit ikonographischen Intertexten arbeitet, aus der Kunstgeschichte bekannte Formen mit ein [-bezieht]. Die Sigeln bestimmter Zeitstile werden dem Werk als Konkretionen von Stoff-, Entstehungs-, Rezeptionszeit bzw. einer zukünftigen oder postfuturistischen Zeitvision zugetragen.“¹⁸⁸

Auch wenn manches Konzept noch verzerrt an Roller erinnert (zum Beispiel bei Caspar Neher 1955, Wiener Staatsoper) oder symbolistischer wird (zum Beispiel bei Teo Otto 1960 kleines Festspielhaus Salzburg; 1963 Wiener Staatsoper), bleiben Entwürfe trotzdem in einem klassizistischen beziehungsweise barocken Realismus verhaftet. In der Zeit des Wiederaufbaues galt Bühnenrealismus als „[...]

¹⁸⁴ Vill 2007: 553.

¹⁸⁵ Vgl. Vill 2007: 552f.

¹⁸⁶ Zum wissenschaftlichen Diskurs bezüglich „Prager Fassung“ und „Wiener Fassung“ siehe S. 28.

¹⁸⁷ Vgl. Kunze 1984: 186 und Kunze 1991: 325.

¹⁸⁸ Vgl. Vill 2007: 556.

Gütezeichen, er signalisierte Solidarität und Dauer.“¹⁸⁹ Ein weiterer Grund dafür, dass sich dieser realistische Stil auch heute an den großen Repertoirehäusern hält, ist, dass (ver-)alte(-te) Inszenierungen Jahre und Jahrzehnte lang im Repertoire bestehen bleiben. Auch werden an großen Opernbühnen noch immer eine verhältnismäßig große Anzahl an Regisseuren und Bühnenbildnern engagiert, die einen realistischen, „traditionellen“ Aufführungsstil anstreben. Diese Ästhetik findet man beispielsweise in der aktuellen Neuinszenierung des *Don Giovanni* in der Wiener Staatsoper wieder. (Premiere 11. Dezember 2010. Inszenierung von Regisseur Jean-Louis Martinoty.)



Abb. 4: *Don Giovanni*-Inszenierung der Wiener Staatsoper (Premiere 11. Dezember 2010).

¹⁸⁹ Greisenegger 1987: 76.

Weitere nennenswerte Bühnenbilder dieser Gruppe: *Don Giovanni*-Stadt als Simultanbühne von Clemens Holzmeister (1953 Salzburger Festspiele [Dazu vgl. Kunze 1991: 324.]), Luciano Damiani (*Don Giovanni* 1967 Wiener Staatsoper), Franco Zeffirelli (*Don Giovanni* 1972 Wiener Staatsoper). Näheres zu genannten Bühnenbildern im vorherigen Absatz in Greisenegger 1987: 75-78 falls nicht anders angegeben.

Im Gegensatz zu traditionelleren Konzepten bildet sich im Zuge der Reform Rollers und der von Serge Diaghilew für die Balletts Russes initiierte Zusammenarbeit mit den berühmtesten Malern seiner Epoche (Dalí, Picasso, etc.) das „Bildertheater“, als Zwischenstufe zum zeitgenössischen Regietheater in der Oper. Dies führt zu einer neuen freien Bildraumgestaltung im Theater, wo Farbe, Form, Licht und kinetische Bewegung nach Prinzipien der bildenden Kunst eingesetzt werden. Ziel war es, Innbilder oder Visionen zu den Themen der Opern zu liefern.¹⁹⁰ Die Folge ist die Wiedergabe subjektiver Ästhetik des jeweiligen bildenden Künstlers, die in Stil und Sichtweise meist in keiner Tradition der Aufführungs- oder sogar Theaterpraxis steht.

¹⁹⁰ Vgl. Vill 2007: 554-556.

2. *DON GIOVANNI* UND DAS REGIETHEATER - ANALYSE AUSGEWÄHLTER INSZENIERUNGEN DER JAHRHUNDERTWENDE VOM 20. ZUM 21. JAHRHUNDERT

2.1 Der Begriff Regietheater

Nachdem im ersten Teil der Arbeit versucht wurde die Inszenierungsgeschichte des Werkes zu skizzieren, widmet sich der zweite Teil der Analyse zweier *Don Giovanni*-Inszenierungen, welche dem Bereich des Regietheaters respektive des Regiemusiktheaters entstammen. Ziel ist es, durch eine vergleichende Strukturanalyse der ausgewählten Inszenierungen der Jahrhundertwende vom 20. zum 21. Jahrhundert, Vergleiche zur Inszenierungsgeschichte des Werkes zu ziehen, um die Frage nach dem Erfüllen der Werkgerechtigkeit zu beleuchten. Als Resultat soll der Trend der ideotextuellen Inszenierung¹⁹¹ im Musiktheater näher definiert werden, dessen Berechtigung im Anschluss an die Analyse zu argumentieren, beziehungsweise zu hinterfragen sein wird.

Der Begriff Regietheater entstammt der Diskussion über Möglichkeiten und Grenzen der Regie, die sich seit den 1970er Jahren vor allem in Deutschland entwickelt hat. Regietheater wird definiert als:

„[...] eine Form des Theaters beziehungsweise der Inszenierung [...], die sich seit den 70er Jahren vor allem im deutschsprachigen [...] Raum durchgesetzt hat und bei der, in der Oper wie im Schauspiel, vor allem das klassische Repertoire einer permanenten kritischen Überprüfung und Reinterpretation mit den Mitteln der Regie unterzogen wird.“¹⁹²

Prozesse, die diese Entwicklung begünstigten waren allem voran die Krise des „bürgerlichen Theaters“ als Ausdruck einer Krise der bürgerlichen Gesellschaft im 20. Jahrhundert, sowie die Konkurrenz des Theaters mit den neuen Medien des Kinos, Radios und Fernsehens. Als Reaktion darauf fanden Entwicklungen in der Dramaturgie und szenischen Realisierung, wie zum Beispiel die Loslösung von einer geschlossenen

¹⁹¹ Zu den Haupttypen von Inszenierungen nach Pavis siehe Kapitel 2.2.1 (S.59f).

¹⁹² Kühnel 2005: 13.

Dramaturgie, statt. Angelehnt an die Ideen von Brechts „Epischem Theater“¹⁹³ und den Streben des „Absurden Theaters“¹⁹⁴, entwickelte sich in der Regie eine Tendenz weg vom Drama als geschlossene und sinnhafte Welt. Im Musiktheater haben sich diese Methoden später und langsamer durchgesetzt und deren Wirkung war lange Zeit nur bedingt spürbar.¹⁹⁵ Auch Bühnenerneuerungen ermöglichten neue szenische Konzeptionen. Dazu zählen alternative Spielorte wie Max Reinhardts Architektur- und Naturbühnen, bei denen im Zusammenspiel von historischer Architektur, Natur und Licht atmosphärische Räume entstehen. Heute reicht das Spektrum in der Wahl von Bühnenräumen bis hin zu Stadien, Hotels oder Fabrikshallen.¹⁹⁶ Im Musiktheater sind Entscheidungen für unkonventionelle Bühnenräume aus Gründen der Akustik schwieriger zu treffen, als im Sprechtheater. Durch die Entwicklungen in der Tontechnik ergeben sich aber auch hier neue Möglichkeiten, wie beispielsweise bei Adrian Marthalers Inszenierung von Verdis *La Traviata* im Hauptbahnhof Zürich 2008.

Im Diskurs über die Methoden des Regietheaters spielen die Begriffe „Werktreue“ und „Werkgerechtigkeit“, vor allem in Verbindung mit der Oper, eine wichtige Rolle. Unter einer „werkgetreuen Aufführung“ versteht man:

¹⁹³ Brechts „Episches Theater“ ist eine politisch motivierte Neuerung in der Darstellung, welche durch einen Verfremdungseffekt - (Die Handlung wird durch Kommentare oder Lieder unterbrochen) - eine Distanz zwischen Publikum und Bühnengeschehen schaffen soll. Das Publikum wird dadurch zum kritischen Denken und Betrachten aufgefordert. Es soll sich nicht mit den Darstellern identifizieren oder in einem empathischen Verhältnis zu diesen stehen. Die Darsteller werden dazu motiviert, ihre Rollen im Spiel zu reflektieren und eine gewisse Distanz diesen gegenüber zu bewahren („etwas darstellen“ versus „etwas sein“). Dies steht im Gegensatz zu Stanislawskis Schauspielmethoden, welche vom Schauspieler fordern, sich mit ihrer Rolle im höchstmöglichen Ausmaß zu identifizieren, um im Optimalfall mit dieser eins zu werden.

¹⁹⁴ Die Begriffe „Absurdes Theater“ und „Antitheater“ entwickelten sich aus avantgardistischen Strömungen der 1950er-Jahre, in welchen unter anderem auch gegen die Regeldramaturgie des klassischen Repertoires gearbeitet wurde. Im Mittelpunkt steht die Darstellung absurder Vorgänge, die sich nicht mehr in ein klassisches Erzähl- und Darstellungsschema einordnen lässt. Zum einen kommt dieser Theaterform der Aspekt der „Darstellung des Absurden“ als ein „Sichtbarmachen der Absurdität des Lebens“ zu, zum anderen wird die „absurde Darstellung“ *per se* als ästhetische Grundlage hervorgehoben.

¹⁹⁵ Weitere einflussreiche Formen des experimentellen Theaters und der Avantgarde seit den 20ern waren unter anderem Oskar Schlemmers „Bauhaus-Theater“, Kurt Schwitters „Merz-Theater“, Antonin Artauds „Theater der Grausamkeit“ bis hin zum „Armen Theater“ von Grotowski und dem „Ethnotheater“ des Eugenio Barba und Peter Brook.

¹⁹⁶ Vgl. Kühnel 2005: 13-16 und Vill: 2007: 553-558.

„[Eine] Aufführung [...] unter Heranziehung der Originalpartitur samt Libretto und unter Verwendung von Instrumenten, die jenen der Entstehungszeit entsprechen, von Kostümen in historischer Machart und einem dazu passenden Bühnenbild“¹⁹⁷.

Problematisch ist diese Auffassung schon deshalb, weil es beinahe unmöglich ist eine Oper in ihren historischen Originalgegebenheiten zu reproduzieren. Komponenten wie Beleuchtung und technische Gegebenheiten können nicht eins zu eins wiederhergestellt werden. Weiters würde ein solcher Versuch mit den Erwartungen des Publikums an einen „historischen“ Aufführungsstil nicht konform gehen. Daher wird in diesem Zusammenhang oft der Begriff „Werkgerechtigkeit“ herangezogen. Die Werkgerechtigkeit bezieht sich auf den Inhalt und die Aussage eines Werkes. Minimalkriterium einer werkgerechten Inszenierung ist die Nachvollziehbarkeit von Handlung und Musik durch das Publikum.¹⁹⁸ Im Gegenzug zu den Begriffen Werktreue und Werkgerechtigkeit wird oft der Begriff „Dekonstruktion“ als Bezeichnung für eine Methode des Regietheaters genannt. Obwohl die Dekonstruktion nicht zwingend einer Nachvollziehbarkeit von Handlung und Musik im Wege steht, wird sie trotzdem oft „[...] einseitig als Zertrümmerung der Werkeinheit gesehen [...]“¹⁹⁹. Im Zuge einer Dekonstruktion wird das jeweilige Werk aufgeblättert, verborgene Sinngehalte aufgedeckt und unter Einbezug dieser Erkenntnisse wieder zusammengesetzt. Vill beschreibt dies folgendermaßen:

„Die Dekonstruktion schaut dem Werk zwischen die Fugen, hinterfragt Zusammenhänge und löst die Einheit von Personen auf, deren verschiedene Identitäten, Seelenanteile oder multiple Persönlichkeit als unterschiedliche Personen auf der Bühne erscheinen; sie liefert wissenschaftliche und psychologische Hintergründe, globale Vergleiche mit anderen Kulturen, Zeitreisen oder Synopsen, [...]“²⁰⁰

¹⁹⁷ Jakob 2005: 91.

¹⁹⁸ Vgl. Jakob 2005: 91-94. Wird das Stadium der Werkgerechtigkeit überwunden, spricht Jakob von „[...] ‚schöpferischer Regieoper‘ als entwickeltste Form der modernen Regieoper schlechthin [...]“ und nennt als Beispiel dafür den Mozart/Da Ponte Zyklus von Regisseur Peter Sellars, dessen *Don Giovanni*-Inszenierung im Folgenden einer Analyse unterzogen wird. (Jakob 2005: 93)

¹⁹⁹ Vill 2007: 558.

²⁰⁰ Vill 2007: 558.

Die Dekonstruktion konzentriert sich also vorwiegend auf den Subtext des Werkes, was im Extremfall zur Verfälschung der Handlung des Originaltextes führen kann.²⁰¹ Dies fand neben der im Folgenden zu analysierenden *Don Giovanni*-Inszenierung von Calixto Bieito, auch bei Martin Kušejš *Don Giovanni*-Inszenierung im Rahmen der Salzburger Festspiele 2002 statt, in der Leporello am Ende der Oper zum Mörder Don Giovannis wird. Letztere spiegelt auch die Definition eines Regietheaters als „Theater im Zeitalter der Audiovisionen“ wider, welches, so Schanze, an einen vierfachen Begriff der Neuheit gebunden ist:

„[...] Innovatives, Modernes, Avantgardistisches und auch [...] Theater der Alterität, des Gegenorts. Eine mediengeschichtliche ‚Revolution‘, die mit dem Zeitalter der Digitalisierung aufkommt. [...] Das ‚originale‘ Kunstwerk, dem die ‚Uraufführung‘ als Begriff zugewiesen werden kann, wird im 20. Jahrhundert, im Medienzeitalter, abgelöst durch das ‚generische‘ Kunstwerk, durch das ‚Nachahmerpräparat‘, das Kunstwerk des Apparats und des Dispositivs [...].²⁰²

²⁰¹ Zum Verhältnis von Inszenierung und Subtext in Mozart-Inszenierungen vgl. Müller 2005: 42-45.

²⁰² Schanze 2006: 167.

2.2 Festlegung des Analysemodelles

Jede Stilrichtung der Regie erarbeitet eine individuelle Interpretation von Stoffen, welche erst durch die Aufführung zu ihrer *Ästhetizität* erwachsen kann. Max Herrmann, Germanist und Begründer der Berliner Theaterwissenschaft, trägt am Beginn des 20. Jahrhunderts wesentlich dazu bei, dass das Hauptaugenmerk der Theaterwissenschaft nicht auf die Literatur sondern auf die Aufführung gelegt werden soll.²⁰³ Die Theaterwissenschaft wurde in Deutschland also als Wissenschaft von der Aufführung begründet.²⁰⁴ In diesem Sinne ist eine Inszenierung erst durch die Aufführung, beziehungsweise durch die Anwesenheit eines Rezipienten existent. Die Inszenierung selbst kann erst durch die Aufführung selbst Kunstcharakter (*Ästhetizität*) erlangen. Das literarische Werk alleine reicht dafür nicht aus.²⁰⁵ Zum Begriff oder „Prozess“ Inszenierung gibt Fischer-Lichte folgende Definition:

„Der Begriff „Inszenierung“ umfaßt einen Plan, eine Konzeption, die ein Künstler oder mehrere gemeinsam erarbeiten und im Probenprozeß in der Regel ständig verändern [...]. Der Plan kann vorsehen, welche Elemente an welchem Ort, zu welchem Zeitpunkt, in welcher Gestalt und auf welche Weise zum Einsatz kommen. Auch wenn dieser Plan in jeder einzelnen Aufführung genau befolgt wird, so ist doch keine mit einer anderen identisch.“²⁰⁶

Um *a priori* eine Gruppierung der in weiterer Folge zu analysierenden Inszenierungen vorzunehmen, sei hier die allgemeine typologische Unterscheidung zwischen drei Haupttypen von Inszenierungen nach Patrice Pavis angeführt.²⁰⁷

²⁰³ „[...] die Aufführung ist das Wichtigste [...]“. (Herrmann 1914: 118)

²⁰⁴ Vgl. Fischer-Lichte 2004: 42f.

²⁰⁵ Vgl. Fischer-Lichte 2004: 53f.

²⁰⁶ Fischer-Lichte 2004: 82.

²⁰⁷ Vgl. Pavis 1989: 24f.

2.2.1 Haupttypen von Inszenierungen nach Pavis und Strukturanalyse nach Fischer-Lichte

Haupttypen von Inszenierungen nach Patrice Pavis

A. Die autotextuelle Inszenierung

Das Hauptziel der autotextuellen Inszenierung ist, dass Mechanismen des Dramentextes und Aufbau der Fabel in ihrer „inneren Logik“ begriffen werden, ohne dabei außerhalb des Textes liegende Faktoren in das Inszenierungskonzept mit einzubeziehen. Autotextuelle Inszenierungen können weiters in zwei Gruppen aufgespalten werden:

A.a) Inszenierungen, welche die historischen Aufführungsbedingungen archäologisch zu rekonstruieren versuchen. (Bühnenrealismus im Musiktheater)

A.b) Inszenierungen, die sich auf eine Idee oder These des Regisseurs konzentrieren und sich als völlige Neuschöpfung mit eigenen ästhetischen Prinzipien verstehen. Hierunter fallen Inszenierungen, die „[...] ein kohärentes und in sich geschlossenes Bühnenuniversum ersannen und ihre ästhetischen Entscheidungen in einem gut lesbaren, kompromisslosen Diskurs der Inszenierung zusammenfassen [...]“²⁰⁸.

B. Die ideotextuelle Inszenierung

Die ideotextuelle Inszenierung ist ein Gegenentwurf zur autotextuellen Inszenierung, wo sich der politische, soziale und vor allem psychologische Subtext in den Vordergrund stellt. Hier werden vorwiegend klassische Werke auf die neue Rezeptionssituation des Publikums angepasst und „[...] die Vermittlung zwischen dem sozialen Kontext des seinerzeit produzierten und dem sozialen Kontext des derzeit von einem bestimmten Publikum rezipierten Textes [...]“²⁰⁹ wird in den Vordergrund gerückt. Beispiele dafür findet man oft im deutschen Regietheater der 60er- und 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts, wo vorwiegend das Sichtbarmachen der Aktualität von Klassikern angestrebt wird.

²⁰⁸ Pavis 1989: 24.

²⁰⁹ Pavis 1989: 24.

C. Die intertextuelle Inszenierung

Die intertextuelle Inszenierung kann als eine neue Form zwischen autotextueller und ideotextueller Inszenierung angenommen werden. Sie relativiert andere Inszenierungen als eine Möglichkeit unter mehreren und „[...] tendiert dazu, sich polemisch von anderen Ansätzen abzugrenzen.“²¹⁰ Die intertextuelle Inszenierung setzt sich mit vergangenen und aktuellen Inszenierungsarten auseinander und bezieht alle potentiellen Bereiche innerhalb des szenischen Spiels mit ein, kann sich aber auch auf außerszenische Elemente beziehen, wie zum Beispiel auf Tagesaktualitäten. Intertextuelle Inszenierungen werden oft in einem Atemzug mit „Klassikerzertrümmerern“ genannt.

Der Begriff Inszenierung bezeichnet die „[...] Struktur ästhetisch organisierter Zeichen [...]“²¹¹. Gegenstand der Inszenierungsanalyse ist das ästhetische Produkt, welches auch als „[...] System von Entscheidungen [...]“²¹² definiert werden kann. In dieser Arbeit soll dem Trend der ideotextuellen Inszenierungsweise, der sich in der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert im Zusammenhang mit Mozarts/Da Pontes *Don Giovanni* stark herausbildet, nähere Beachtung geschenkt werden. Im Folgenden werden zwei ideotextuelle Inszenierungen des *Don Giovanni* einer Inszenierungsanalyse unterzogen. Diese beiden Inszenierungen gleichen sich in ihrer Grundidee, nämlich den klassischen Stoff auf seine Aktualität zu untersuchen und ihn der gegenwärtigen Rezeptionssituation anzupassen. Sie unterscheiden sich aber grundlegend in ihrer Werkgerechtigkeit, vor allem in Bezug auf die Wiedergabe der dramatischen Handlung und die Neuinterpretation von Handlungselementen. Ziel der Analyse ist der Versuch, den theatralischen Kode einzelner Segmentierungsebenen der Inszenierungen aufzuschlüsseln, um so die Inszenierungen als fertiges ästhetisches Produkt zu erfassen.²¹³ Dabei soll ein Schwerpunkt auf die

²¹⁰ Pavis 1989: 25.

²¹¹ Balme 2008: 87.

²¹² Pavis 1989: 24.

²¹³ Fischer-Lichte definiert den theatralischen Kode als „[...] die Gesamtheit des Zeichenrepertoires sowie aller syntaktischen, semantischen und pragmatischen Regeln, die bei der Produktion einzelner Werke (Inszenierungen) zur Anwendung kommen und mehreren Werken zugrunde liegen.“ (Fischer-Lichte 1990: 65)

Personendarstellung und die damit verbundene Auslegung der Fabel durch die Inszenierung gelegt werden. Somit soll der bedeutende Unterschied zwischen den beiden - nach Pavis in die gleiche Kategorie einzuordnenden - Inszenierungen sichtbar gemacht werden, um so die These von der ideotextuellen Inszenierung als Dekonstruktion und Klassikerzertrümmerer zu relativieren. Die Analyse verläuft „produktorientiert“, was bedeutet, dass die Untersuchungen vorwiegend von ästhetischen Fragestellungen ausgehen.²¹⁴ Dafür werden die Inszenierungen in Anlehnung an die Methoden der Strukturanalyse nach Fischer-Lichte analysiert. Die Vorgehensweise gestaltet sich folgend:

I. Vorbereitende Schritte

- I.I Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene.
- I.II Formulierung einer Hypothese. Eventuell unter Verwendung anderen Materials (wie zum Beispiel ablehnender Kritiken oder Material im Programmheft)

II. Analyse

Wahl der Schwerpunkte (Isotopien):

- Raum und Szenographie
- Figuren (Besetzung, Kostüme, Gestik, Gruppierungen)
- Einbeziehung der Performanz; Reaktion des Publikums (auf die Inszenierung oder musikalische Performanz, Sänger, Orchester)

III. Ergebnisse

Überprüfung der Hypothesen mit den Ergebnissen der Isotopieanalyse.²¹⁵

Für die Bildung der Isotopien wird, mit Hilfe des Fragenkataloges zur Inszenierungsanalyse von Patrice Pavis, eine Wahl der Segmentierungsebenen (Figur, Handlung Raum usw.) vorgenommen. Dieser Fragenkatalog schlägt eine Reihe von Möglichkeiten zur Zerlegung der Inszenierung in seine Bestandteile (*Isotopienbildung*)

²¹⁴ Vgl. Balme 2008: 93.

²¹⁵ Eine Zusammenfassung der Strukturanalyse nach Fischer-Lichte siehe in Balme 2008: 111. Zugehörige Literatur von Fischer-Lichte siehe im Literaturverzeichnis unter Fischer-Lichte.

durch gezielte Fragestellungen vor.²¹⁶ In diesem Modell kann man, „Nachdem man die Ebene der Segmentierung gewählt hat, [...] an einem beliebigen Punkt der Aufführung die Analyse beginnen.“²¹⁷ Der Theatertext als Einstieg in die Analyse ist nicht verbindlich.

2.2.2 Das Analysemodell

Im Folgenden soll das Analysemodell, welches später zur Anwendung kommen soll, klar definiert und in Vorbereitung auf die Analyse kommentiert werden. Im Analysemodell wird eine, vom Rest der Arbeit unabhängige Aufzählungsweise angewandt, um den Vorgang in Folge übersichtlicher zu gestalten. Die mit Punkten gekennzeichneten Kategorien sind Richtlinien respektive Vorschläge (nach Pavis) zum Inhalt der übergeordneten Ebenen.

I. Vorbereitende Schritte

I.1 Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene.

I.2 Formulierung einer Hypothese. Eventuell unter Verwendung anderen Materials (wie zum Beispiel ablehnender Kritiken oder Material im Programmheft)

II. Analyse / Wahl der Schwerpunkte (Isotopien):

II.1 Raum und Szenographie

- Raumkategorien ²¹⁸

²¹⁶ Siehe Anhang III (S. 155).

²¹⁷ Fischer- Lichte 1990: 247.

²¹⁸ Zusammenfassung der Raumkategorien nach Balme:

„Weitestgehend Einigkeit herrscht darüber, dass sich vier **Raumkategorien** unterscheiden lassen:

- theatraler Raum meint gewöhnlich die architektonischen Gegebenheiten des Theaters, das Gebäude, und umfasst somit Zuschauer- und Spielraum der Akteure;
- szenischer Raum (oder Bühnenraum) bezeichnet das Spielfeld der Akteure einschließlich des Bühnenbilds;
- ortsspezifischer Raum (oder Aufführungsort) umfasst die Einbettung des Theaterraums in den umgebenden kulturellen Lebensraum der Zuschauer;
- dramatischer Raum schließlich bezieht sich auf die im Theatertext niedergelegte Raumsemantik.“ (Balme 2008: 142).

- Verhältnis von Zuschauerraum und Spielraum ²¹⁹

II.1.a Bühnenbild

- Prinzipien der Raumstrukturierung ²²⁰
- System der Farben und ihre Konnotationen

II.1.b System der Beleuchtung

II.1.c Gegenstände

- Art
- Funktion
- Verhältnis zu Raum und Körper

II.2 Figuren

- Besetzung ²²¹
- Gruppierungen

II.2.a Kostüme: System, Verhältnis zum Körper

II.2.b Spielweise und Interpretation der Charaktere

II.2.c Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler/Charakter und den anderen

II.3 Auslegung der Fabel durch die Inszenierung

II.3.a Dramaturgische Option(en) ²²²

²¹⁹

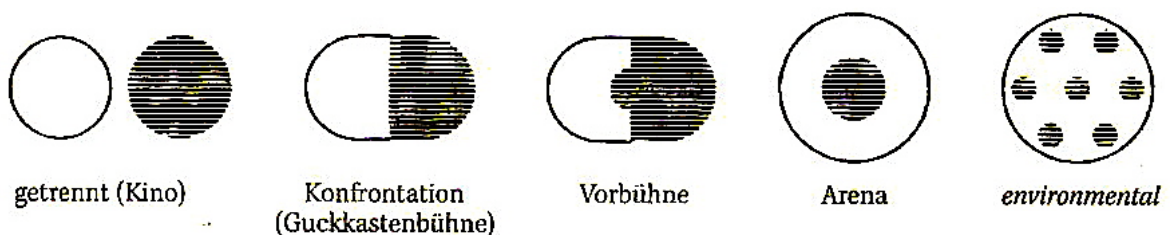


Abb. 5: Fünf räumliche Interaktionsformen zur Regulierung der Zuschauer-Darsteller Beziehung nach Carlson. (In Balme 2008: 143).

²²⁰ Balme fasst zusammen:

„Das europäische Theater kennt grundsätzlich zwei Bühnenräume:

- die *Sukzessionsbühne* bezeichnet eine Bühnenform, bei der alle Schauplätze nacheinander auf derselben Bühne abfolgen und Ortswechsel durch Auf- und Abtritte der Schauspieler bzw. durch Dekorationswechsel angedeutet werden.
- die *Simultanbühne* bezeichnet ein räumliches Nebeneinander der Schauplätze, die jeweils einen konkreten Ort darstellen. Die Bühnenhandlung selbst muss sich nicht unbedingt zeitgleich vollziehen, obwohl dies auch möglich ist.“ (Balme 2008: 148)

²²¹ Besetzung, Stab und weitere Details zu beiden zu analysierenden Produktionen siehe im Anhang IV (S. 156f).

²²² Eine Zusammenfassung der Handlung des Werkes findet sich im Anhang I (S. 149ff).

II.3.b Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung

II.4 Textgattung und Inszenierung

- Als welche Textgattung präsentiert die Inszenierung den Text?

II.5 Globaler Diskurs der Inszenierung

- Lässt sich eine dominante Interpretation des Textes ausmachen?
- Gibt es Widersprüche, Übereinstimmungen zwischen Text und Inszenierung?
- Können ästhetische Prinzipien festgestellt werden?

III. Ergebnisse

- Überprüfung der Hypothesen mit den Ergebnissen der Isotopieanalyse.

Die Gesamtergebnisse der Analyse werden im Epilog zusammenfassend diskutiert.

2.3 Analyse ausgewählter ideotextueller Inszenierungen

2.3.1 Peter Sellars

I. Vorbereitende Schritte

Peter Sellars *Don Giovanni*-Inszenierung ist Teil seiner Mozart/Da Ponte-Trilogie der späten 80er Jahre (1986-1988).²²³ In dieser versucht er, Mozarts Opern in Verbindung mit der sozialen Umgebung unterschiedlicher Schichten und Sparten der amerikanischen Gesellschaft der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts zu bringen. Auf der Suche nach der Aktualität von Stoffen verlegt er beispielsweise den dramatischen Raum von *Così fan tutte* in ein amerikanisches *Diner*. Eckert stellt in Bezug auf Sellars Arbeit fest:

„Seine Beschäftigung mit der Oper lässt zwei Schwerpunkte erkennen: nämlich zeitgenössische Werke und Mozart. Sein Prinzip heißt Aktualisierung [...].“²²⁴

Diese Methode der Aktualisierung befand sich zur Zeit von Sellars Mozart/Da Ponte-Zyklus im Zusammenhang mit dem Musiktheater noch in der Pionierzeit. Sellars Mozart-Inszenierungen waren auf Festivals erfolgreich, auch wenn „[...] sein manchmal arg missionarischer Eifer spürbar [wurde], wenn er alle nun folgenden Opern permanent in seine amerikanische Lebenswelt verlegte [...]“²²⁵. Trotzdem gilt der Amerikaner bis heute nicht nur als einer der Wegbereiter der modernen Opernregie, sondern nimmt im Allgemeinen einen besonderen Stellenwert in der Entwicklung des Regietheaters ein, indem er sich auch auf großen Bühnen im europäischen sowie im amerikanischen Raum gegen traditionellere Methoden durchgesetzt hat.²²⁶ Peter Sellars selbst argumentiert seine Arbeitsweise wie folgt:

²²³ Die Erstaufführung der Produktion fand im Rahmen des *Pepisco Summerfare Festivals* der Universität des Staates New York, Purchase statt.

²²⁴ Eckert 1995: 204.

²²⁵ Brug 2006: 247.

²²⁶ Peter Sellars ist auch bekannt für seine Zusammenarbeit mit dem zeitgenössischen Komponisten John Adams, für den er mehrere Uraufführungen inszenierte. Die bekannteste ist „Nixon in China“ (UA 1987, Houston) welche am 2. Februar 2011 in der Originalinszenierung von Sellars an der New Yorker MET Premiere feierte.

“People don’t understand that the best way to show up a text is not to mirror it, ‘cause that means you just see the same thing twice. And seeing the same thing twice doesn’t make you think twice, it makes you think less than once because you don’t have to work as hard.”²²⁷

Sellars *Don Giovanni*-Inszenierung war ein großer Festivalerfolg und wurde später, im Mozartjahr 1991, vom österreichischen Fernsehen verfilmt. Diese TV-Produktion wird als Videoquelle für die folgende Analyse herangezogen.

I.1 Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene

Peter Sellars leitet seine TV-Produktion mit dokumentarischen, nicht-fiktiven Filmaufnahmen der New Yorker Bronx ein, welche musikalisch zur Ouvertüre montiert werden (Kamera: Frost Wilkinson). Sie geben dem Rezipienten einen Eindruck über die Atmosphäre der Interpretation des dramatischen Raumes. Die Hauptthemen dieser „Introduktion“ vor der eigentlichen Introdution in der Partitur sind Verfall, soziale Missstände und Armut in den Problembezirken der Bronx der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Der Schnitt orientiert sich stark am Aufbau der Musik, was gleich von Beginn an Peter Sellars Konzentration auf die Einheit von Musik und Aktion erkennen lässt. Die Bilder geben einerseits einen Gesamteindruck des Alltags in den amerikanischen *Projects*, den staatlich geförderten Wohnhausanlagen der Vereinigten Staaten, zum anderen einen Einblick in das Straßenleben der Bronx. Am Beginn der Ouvertüre werden Aufnahmen von verfallenden Häusern, amerikanischen Hausfront-Kirchen, Müllbergen, Sperrmüll und toten Ratten im Schnee zu einer lethargischen und depressiven Stimmung zusammengefasst. Später gestalten sich die Bilder im Einklang mit dem Stimmungswechsel in der Musik etwas aufgeweckter und es wird das Pulsieren der gezeigten Umgebung thematisiert. In den Höfen der Wohnhäuser suchen Hunde nach Essbarem, ein Mann wärmt sich am Feuer einer Blechtonne. Aufnahmen von fahrenden U-Bahnzügen und dem Straßenleben spiegeln die Dynamik der Großstadt wider.

²²⁷ Sellars in Soho News, August 6, 1980 (http://www.donshewey.com/theater_articles/peter_sellars_1980.html)



Abb. 6: Einstellung einer toten Ratte. Aufnahmen zur Ouvertüre. (Regie: Peter Sellars)

Auf den Film folgt ein direkter Schnitt zur eigentlichen Introduction. Von hier an wird das Werk in Bühnenform wiedergegeben, auch wenn das Verhältnis von Darsteller und Zuseher für diese eigens fürs TV produzierte Version im Unterschied zu herkömmlichen Musiktheateraufzeichnungen in einem Opernhaus wegfällt. Leporello singt in ein imaginäres „Luftmikrofon“ und bewegt sich dazu mit einer Elvis Presley-ähnlichen Rockstar-Attitüde. Er ist afroamerikanischer Abstammung, trägt eine Lederjacke und Jeans sowie einen Ohrring. Leporello ist Doppelgänger von Don Giovanni. Beide sehen sich zum verwechseln ähnlich.²²⁸ Beim ersten Zusammentreffen von Don Giovanni und Donna Anna wird sofort die Interpretation ihres Verhältnisses klargestellt. Don Giovanni ist gewaltsam in Donna Annas Haus eingedrungen, um sie zu verführen. Donna Anna weist Verletzungen am Dekolleté auf und versucht sich bis zum Auftritt des Komturs gegen die körperlichen Angriffe und Annäherungen Don Giovannis zu wehren. Der Auftritt des Komturs unterbricht die Szene. Donna Anna flieht, bevor der Komtur tödlich verletzt wird. Sellars Interpretation des Don Giovanni-Donna Anna Konfliktes in der Introduction lässt keine

²²⁸ Die Sänger Eugene Perry (Don Giovanni) und Herbert Perry (Leporello) sind Zwillingsbrüder.

Spekulationen offen. 1991 stellt er in der *Washington Post* diesbezüglich fest: „*There's a rape and a murder in the first 90 seconds of Mozart's 'Don Giovanni' [...]*“.²²⁹

I.2 Formulierung einer Hypothese

Peter Sellars Stil zeigt sich mehr in einer transpositiven als dekonstruierenden Arbeitsweise. Er verlegt das Werk in die New Yorker Bronx der 80er Jahre und greift dadurch gesellschaftlich problematische Themen dieser Region, wie soziale Missstände und Kriminalität, auf. Weiters spiegelt er eine Gesellschaft in ihrer Vielfalt wider und thematisiert das Zusammenleben in einer multikulturellen urbanen Umgebung. Im Rahmen eines neuen Realismus in der Szenographie und Ausstattung verlegt er die Fabel in einen neuen Kontext, indem er das Werk nicht zerlegt, sondern die Vorlage als Ganzes wie einen Kreis in einem Koordinatensystem auf eine neue Position verschiebt. Sellars schafft eine neue Darstellungsweise, welche die Oper im hohen Maß werkgerecht vergegenwärtigt.

II. Analyse

II.1 Raum und Szenographie

Bezüglich des theatralen Raumes für diese Produktion ist zu erwähnen, dass obwohl die Bühne prinzipiell als Guckkastenbühne konzipiert ist, das Verhältnis von Rezipient und Darsteller aufgehoben wird. In den Aufnahmen ist die Anwesenheit eines Publikums nicht ersichtlich. Der szenische Raum gestaltet sich in Form einer Simultanbühne. Der Aufführungsort ist Wien. Der dramatische Raum der Inszenierung ist die Bronx der 80er Jahre des 20. Jahrhundert.

II.1.a Bühnenbild

Die Simultanbühne zeigt ein naturalistisches Panorama eines Wohnblocks in der Bronx. Das Bühnenbild gestaltet sich durch die Fassade eines Ziegelhauses mit Stufen zur Eingangstür, der Rolladen-Front eines Lebensmittelgeschäftes, einen Kellerwohnungseingang, ein Kreuz, das eine Kirchenfront andeutet sowie eine Baustelle mit Schutzabspernung. Weiters sind Hydranten, Blechtonnen und Maschendrahtzäune in

²²⁹ *The Washington Post* 5.1.1991. Autor: Joseph McLellan

die Szenerie eingebunden. Teile der Häuserfronten weisen Graffiti auf. Die Schauplätze innerhalb des Bühnenraumes sind nicht voneinander abgetrennt, sondern gehen ineinander über. Im Laufe der Handlung bilden sich drei dominante Schauplätze heraus:

1) Der Bereich vor dem Wohnhaus von Donna Anna und Donna Elvira. Sie leben in diesem Fall beide im gleichen Gebäude. Vor der Eingangstür befindet sich eine typische New Yorker *stoop*²³⁰, welche in der amerikanischen Kultur allgemein als sozialer Schauplatz fungiert. Das Glas der Eingangstüre weist ein Einschussloch auf.



Abb. 7: Finale 1. Akt: Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira (v.l.n.r) im Bereich der Eingangstüre von Donna Annas und Donna Elviras Wohnhaus. (Regie: Peter Sellars)

²³⁰ Laut Langenscheidts Fremdwörterbuch ist die *stoop* im Allgemeinen eine „[...] Am. kleine Ve'randa (vor dem Haus)“ (Messinger 1996: 1072). Die nicht als wissenschaftlich zu wertende, aber in diesem Zusammenhang aufschlussreiche Quelle „urbandictionary.com“, welche „saloppere“ Definitionen zu Begriffen aus der amerikanischen Umgangs- und Alltagssprache bietet, beschreibt die *stoop* unter anderem folgend: „the stoop of a residential building, usually an apartment, where people sit and talk, smoke, and just generally hang out.“ (urbandictionary.com, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=stoop> [27.5.2011; 12:19h.]

2) Der Bereich vor Zerlinas und Masettos gemeinsamer Souterrain-Wohnung beziehungsweise die Stufen, die zur deren Eingangstüre im Untergeschoß führen.

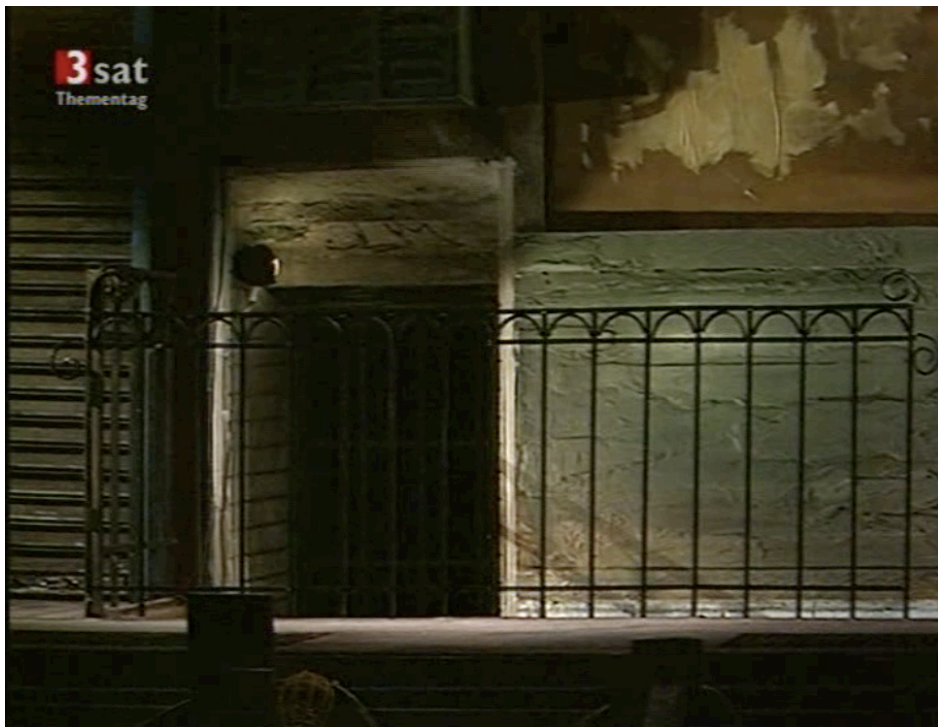


Abb. 8: Eingang zu Zerlina und Masettos Souterrain-Wohnung. (Regie: Peter Sellars)

3) Eine abgesperrte Baustellengrube.



Abb. 9: Kreuz, Baustellengrube, Hauseingang und Zerlina. (Regie: Peter Sellars)

Weiters spielen sich viele Szenen auf der Straße ab, also im neutralen Bühnenraum im Zentrum der Bühne. Für jeden Originalschauplatz im Libretto wird ein, in die Szenerie passendes Äquivalent gefunden. Das Fest im Ballsaal wird zur Blockparty auf der Straße. Der Balkon Donna Elviras ist in diesem Falle nur ein Fenster. Positionen an der Rampe werden kaum eingenommen. Auch die Ausführung der Arien fügt sich in das räumlich geschlossene Handlungsgefüge ein und bedient sich keiner *ad spectatores*-Ästhetik.²³¹ Mit diesem naturalistischen Bühnenbildschema wird erst in der Höllenfahrtszene und der darauf folgenden *Scena ultima* gebrochen. Hier öffnen sich quadratische Klappen im Bühnenboden, aus denen der Chor und das Ensemble in Erscheinung treten. Weiters werden am Ende der *Scena ultima* Teile der einleitenden Filmaufnahmen der Ouvertüre, Filmmaterial von Feuer und die Aufnahmen der Bühnenaktion übereinander montiert.



Abb. 10: Donna Elvira, Don Ottavio, Donna Anna, Masetto und Zerlina (v.l.n.r.) in der Montage der *Scena Ultima*. (Regie: Peter Sellars)

²³¹ Zur Ausführung der Arien fällt auf, dass die Aktion vorwiegend im Sitzen oder Knien stattfindet, sich also körperlich nahe am Boden bewegt.

Farblich gestaltet sich das Bühnenbild ohne große Kontraste. Die Farben auf der Bühne sollen die nächtliche Atmosphäre der Straße wiedergeben. Es wird kein Schwerpunkt auf spezifische Farbschemata gelegt. In erster Linie wird im Rahmen der Möglichkeiten des Theaters versucht, die Realität abzubilden. Das Verhältnis des Szenischen zum Außerszenischen und die Nutzung des Bühnenraumes durch die Darsteller ist durch die spezielle Art der TV-Aufzeichnung nur schwer ersichtlich, da es sehr wenige Totalen in der Kameraeinstellung gibt. Außerszenische Abläufe bleiben meist verborgen. Die Aufnahmen konzentrieren sich auf die Aktion und Interaktion der Darsteller. So ist es schwierig, durch die Aufnahmen einen Gesamteindruck der Bühne zu bekommen.²³²

II.1.b System der Beleuchtung

Die Beleuchtung ist dunkel und einheitlich gehalten und zielt bis zur Höllenfahrtszene auf keine großen Effekte ab. Sie wird in erster Linie zum praktikablen Ausleuchten der Aktion und der Personen eingesetzt und zeigt sich in einer neutralen und realistischen Umsetzung. *Black outs* (die totale Verdunkelung des Bühnenraumes) werden, außer zum Zwecke der Abgrenzung vom ersten zum zweiten Akt nicht eingesetzt. Der erste einschneidende Bruch in der Beleuchtung, welcher eine abstraktere Stimmung erzeugt, findet erst beim Auftritt des Komturs in der Höllenfahrtszene statt. Hier wird das Licht greller und signalisiert durch einen grünlich-weißen Ton den Wendepunkt in der dramatischen Handlung, sowie einen Einschnitt in den - bis zu diesem Zeitpunkt konstanten - Bühnenrealismus. Die Blechtonnen auf der Straße, die als Feuerstelle dienen, verstärken diesen Effekt. Das Feuer des ersten Finales kehrt im zweiten Finale und in den montierten Aufnahmen in der *Scena ultima* wieder. (Siehe Abb. 10, S. 71.)

²³² Trotzdem lässt sich durch die Art der Aufnahmen gut erkennen, dass Sellars den Regieanweisungen, die sich auf die Personenanzahl auf der Bühne beziehen, sowie die Anweisungen für Auf- und Abgänge im Libretto stark berücksichtigt, welchen in ideotextuellen Inszenierungen wenig bis keine Bedeutung zukommt. Vor allem in den Statisten- und Chorszenen lässt sich dies stark erkennen und ist ein weiteres Anzeichen für eine werkgerechte Umsetzung.

II.1.c Gegenstände

In ideotextuellen Inszenierungen des *Don Giovanni* kann man in den letzten Jahren bezüglich der Gegenstände, denen eine verstärkte Bedeutung beigemessen wird, einen Trend feststellen. Es bilden sich zwei Hauptgruppen von Gegenständen heraus, die dramaturgisch an Bedeutung gewinnen.²³³

1) Waffen und Folterinstrumente

2) Drogen und Alkohol²³⁴

Sie haben in erster Linie die Funktion, Personen näher zu charakterisieren, und nehmen so indirekt einen Einfluss auf den Handlungsverlauf.

ad 1) Waffen und Folterinstrumente

Der Degen, der laut Libretto als Don Giovannis Mordwaffe für den Tod des Komturs verantwortlich ist, wird - wie in vielen modernen Inszenierungen - zur Handfeuerwaffe. In Sellars Inszenierung dient die Waffe bei Don Giovanni häufig als Verstärkung von drohenden Gesten. Er richtet die Waffe oft auf Personen, ohne dass dies in den Regieanweisungen des Librettos erwähnt wird, wie zum Beispiel am Ende von Masettos Arie Nr. 6 „*Ho capito, signor sì*“, um Masetto endgültig zu signalisieren, dass er nicht erwünscht ist. Don Ottavio, der in dieser Produktion als Polizist dargestellt wird, benützt seine Dienstwaffe, eine Glock, zum Schutz. Leporellos Waffe ist ein Klappmesser. Masetto, der vor Don Giovannis Arie Nr.17 „*Metà di voi qua vadano*“ laut Libretto mit Gewehr und Pistole bewaffnet ist, greift bei Sellars zur Pumpgun. Donna Elvira trägt, wiederum ohne Vorgabe im Libretto, gleich von Beginn an ein Messer mit sich, welches

²³³ Auch in der im Anschluss zu analysierenden Inszenierung von Calixto Bieito bilden sich diese beiden Schwerpunkte heraus.

²³⁴ Vor allem die Thematisierung von Rausch und Drogen ist in ideotextuellen Inszenierungen des *Don Giovanni* der letzten Jahre dominant. Sie bietet sich als Methode zur Darstellung der übersinnlichen Handlungselemente an. Weiters wird hiermit oft die Hysterie und der Wahn, sowie die Skrupellosigkeit von Don Giovanni erklärt. Weitere Inszenierungen, die eine starke Gewichtung auf Drogenästhetik legen wären beispielsweise Claus Guths *Don Giovanni*- Inszenierung von 2008 bei den Salzburger Festspielen, oder Roland Schwabs Inszenierung von 2010 an der Deutschen Oper Berlin. Claus Guths *Don Giovanni* ist bis in die Heroinsucht abgestürzt und versucht inmitten der hoffnungslosen Unendlichkeit des Waldes (Bühne und Kostüm von Christian Schmidt) seinem „Horrortrip“ zu entkommen. Roland Schwab zeigt einen Don Giovanni, der alle Partys und Feste schon gefeiert hat, sich aber trotzdem noch mit den Protagonisten der Spaßgesellschaft umgibt. Seine „Szene“ ist in diesem Falle die zeitgenössische Clubszene Berlins, für welche der Konsum von illegalen Drogen charakteristisch ist.

sie bei „*Ah chi mi dice mai*“ als Requisit für die Ausführung ihrer Arie verwendet.²³⁵ Ebenso bedient sich Zerlina im Duett mit Leporello (Nr. 21a „*Per queste tue manine*“) eines Messers, um Leporello zu drohen, ohne dass in den Regieanweisungen des Librettos eine Waffe erwähnt wird. Abgesehen davon ist die Ausführung dieser Szene stark an die Anweisungen im Libretto angelehnt. Im Rezitativ vor dem Duett hilft ein „Bauer“ Zerlina, Leporello zu fesseln. Bei seiner Flucht zieht Leporello, wie im Libretto vermerkt, den Stuhl an dem er gefesselt wurde, hinter sich her.

ad 2) Drogen und Alkohol

Der Alkohol steht im Gegensatz zu den illegalen Drogen eher im Hintergrund. Seine Auswirkungen werden nicht thematisiert, sondern er wird mehr als Requisit eingesetzt. Das erste Mal kommt Alkohol in Form von Getränken in braunen Papiertüten in der Hochzeitsszene von Masetto und Zerlina ins Geschehen. Die Hochzeitsgesellschaft feiert besagten Anlass auf der Straße und muss so, im Zuge des amerikanischen Gesetzes, den Alkohol mit Papiertüten tarnen. Die Szene, in welcher Alkohol in den meisten Inszenierungen des *Don Giovanni* eine besondere Rolle spielt, ist die Champagnerarie. Bei Sellars wirft Don Giovanni als Ausdruck von Wahn und Hysterie ungeöffnete Champagnerflaschen gegen eine Häuserfront, konsumiert aber selbst keinen Alkohol. Dafür lässt er sich am Ende der Szene von Leporello intravenös Drogen verabreichen. Man kann davon ausgehen, dass hier eine Heroinsucht dargestellt werden soll. Don Giovannis Wahn und Hysterie in der Champagnerarie sind die Auswirkungen seiner Entzugserscheinungen, die Leporello durch die Injektion am Ende der Szene zu lindern versucht. Der Thematisierung von illegalen Drogen wird in dieser Inszenierung im Allgemeinen mehr Bedeutung beigemessen. Ein weiteres Beispiel dafür ist das Rezitativ von Don Giovanni und Leporello am Beginn des zweiten Aktes. Im Laufe ihres Streites, welcher auch auf physischer Ebene ausartet, stürzen sie gemeinsam in die Baustellengrube. Dort zur Ruhe gekommen, bietet Don Giovanni Leporello Drogen als Wiedergutmachung an. Die „*quattro doppie*“²³⁶, die Don Giovanni dem Leporello im Originaltext in Form von

²³⁵ Ein weiterer Gegenstand, der Donna Elvira näher charakterisiert ist eine Bibel im Finale des zweiten Aktes („*L'ultima prova*“). Näheres dazu in der Personenbeschreibung Donna Elviras siehe S. 81.

²³⁶ Mozart 1986: 88.

Geld anbietet, werden hier gegen ein Pulver, welches sie im Anschluss gemeinsam nasal konsumieren, dargestellt. Die darauf folgenden Szenen sind Leporellos und Don Giovannis Kleidertausch vor Donna Elviras Balkon sowie Don Giovannis Canzonetta. Die konsumierten Drogen bewirken bei Don Giovanni weniger eine Euphorie als eine Lethargie. Die Emotionen, die er in der Canzonetta wiedergibt zeigen sich in einer sensiblen und traurigen Form. Man könnte meinen, dass er seine Taten gegenüber Donna Elvira bereut und die Canzonetta im Rauschzustand mehr Donna Elvira als deren Kammerzofe gewidmet ist.

Ein Schwerpunkt in der Requisite und Dekoration sind Gegenstände, die als Ikonen des amerikanischen Lebensstils einer gewissen Gesellschaftsgruppe gelten. Don Giovanni und Leporello dinieren am Beginn des zweiten Finales („*Già la mensa è preparata*“) Fast Food von *McDonalds*. Der Fasan wird zu *Chicken Nuggets* und die Musikanten werden durch einen *Ghettoblaster* ersetzt. Das Hauptaugenmerk beim darauf folgenden Auftritt Donna Elviras („*L'ultima prova*“) seitens der Regie liegt meist in der Darstellung ihrer Demütigung durch Don Giovanni. Oft behelfen sich Regisseure hier der Methode, Donna Elvira von Don Giovanni mit Gegenständen bewerfen zu lassen. In diesem Fall bewirft Don Giovanni sie mit Pommes Frites.

Einer der zum Libretto hinzugefügten Gegenstände, denen eine größerer dramaturgische Bedeutung beikommt, ist der Sarg des Komturs. Die Grube hinter der Baustellenabspernung dient auch als Aufbewahrungsort beziehungsweise Grab für den Sarg. Dem Gegenstand kommt insofern eine dramaturgische Bedeutung zu, dass Don Ottavio während seiner Arie Nr. 21 „*Il mio tesoro intanto*“ das Standbild des Komturs, welches gleich neben dem Grab auf einem Sockel platziert ist, mit einem Seil zu Fall bringt. Die Statue fällt daraufhin in die Grube zum Sarg. Dieser Vorfall kann als ein weiterer übersinnlicher Auslöser für das Wiedererscheinen des untoten Komturs interpretiert werden. Die Kombination von Statue und Sarg verstärken das mystische Element der Handlung. Sellars versucht nicht, an Stelle der mystischen Elemente der Handlung reale und wahrscheinliche Vorgänge zu setzten, wie es in der, im Anschluss zu analysierenden Inszenierung von Calixto Bieito passiert.

II.2 Figuren

II.2.a Kostüme

Grundsätzlich geht die Ausführung der Kostüme sehr ins Detail und versucht im Einklang mit dem Bühnenbild ein Abbild der Realität zu erzielen. Don Giovannis und Leporellos starke Ähnlichkeit wird durch die Kostüme zusätzlich unterstrichen. Sie tragen beide Jeanshosen und dunkle Lederjacken. Nur die Farbe des T-Shirts unterscheidet sie. (Leporellos T-Shirt ist rot mit Aufdruck, Don Giovannis T-Shirt ist schwarz.) Für beide gibt es kein zweites Kostüm. Weiters tragen beide einen Knopf im Ohr und einen nahezu identischen Kurzhaarschnitt. Die äußerlichen Gemeinsamkeiten von Don Giovanni und Leporello machen die Kleidertauschszene zu einer Ausnahmeerscheinung unter vielen *Don Giovanni*-Produktionen, da hier die Tatsache, dass Donna Elvira Leporello für Don Giovanni hält, vom Rezipienten als glaubhaft und wahrscheinlich angenommen werden kann. Donna Elviras erstes Kostüm orientiert sich stark an der Popkultur und den urbanen Subkulturen der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts und bewegt sich zwischen Madonna und Punk-Ästhetik.²³⁷ Im ersten Finale trägt Donna Elvira ein exzentrisches, mit Federn besetztes Abendkleid in schwarz. Donna Elvira, Don Ottavio und Donna Anna tragen hier keine Masken, wie normalerweise üblich. Donna Annas Kostüm ist eleganter und zurückhaltender als Donna Elviras. Sie trägt anfangs ein knielanges schwarzes Kleid mit langen Ärmeln und später im Finale eine weniger auffällige Abendkleid in silbergrau.²³⁸ Don Ottavio trägt bei seinem ersten Auftritt eine Polizeiuniform, die an jene des *New Yorker Police Departments* angelehnt ist. Später erinnert sein Kostüm ein wenig an die Disco-Ära der 70er Jahre des 20. Jahrhunderts.²³⁹ Zerlinas Kostüm ist im Vergleich zu den anderen weiblichen Rollen sehr konservativ und bieder gehalten. Ihr Hochzeitskleid ist schlicht und weiß, mit langen Ärmeln. Auch später verstärkt das Kostüm ihre Erscheinung als unschuldiges und zurückhaltendes Mädchen. Sie trägt eine weiße Bluse, deren Kragen mit Spitzen besetzt ist, eine schlichte dunkelblaue Stoffhose und ein hellblaues

²³⁷ Anfangs trägt Donna Elvira pinke Leggings mit Leopardendruck, einen Rock mit Zebra-Druck, sowie eine mit Nieten- und Glitzer besetzte Lederjacke. Ihre Frisur ist im 80er Jahre Stil hochtoupéiert. Weiters trägt sie einen Kreuz-Ohring. Darüber trägt sie später im zweiten Akt einen klassischen beigen Trenchcoat.

²³⁸ Kostüme von Donna Elvira, Donna Anna und Don Ottavio im ersten Finale siehe Abb.7, Seite 69.

²³⁹ Don Ottavio trägt einen blauen Samtblazer, ein violettes T-Shirt mit Glitzer-Druck und eine Schlaghose.

Strickjäckchen. Zusätzlich trägt sie schlichten Schmuck. Die im Kostüm enthaltenen Accessoires, wie Taschen, Schmuck oder Kopfschmuck gehen bei allen Darstellern sehr ins Detail. Masettos erstes Kostüm, sein Hochzeitsanzug, ist in diesem Fall ein himmelblauer Smoking mit Fliege, wiederum ein ikonisches Zeichen der amerikanischen Kultur. Später trägt er unscheinbare Alltagskleidung.²⁴⁰ Das Kostüm des Komturs kategorisiert diesen als einen konservativen Mann der gehobenen Mittelschicht oder Oberschicht. Er trägt einen schwarzen Smoking mit Fliege und weißem Hemd, darüber einen knielangen schwarzen Mantel und einen weißen Schal. In der Höllenfahrtszene ist sein Gesicht grünlich geschminkt. Der starke Beleuchtungswechsel in dieser Szene erzeugt eine filmische Ästhetik, die man mit dem amerikanischen Horrorfilm-Genre assoziiert. Die Kostüme der Statisten und des Chors, mit Ausnahme der Höllenfahrtszene, spiegeln ebenso amerikanische Stereotypen wider. Die Hochzeitsgesellschaft, sowie später die „Bauern“ zeigen sich in bunter Alltagskleidung. Die Kostüme der Frauen sind schwer in ein Schema einzuordnen, die Kostüme der Männer hingegen weisen einen Einschlag von früher afroamerikanischer *Hip Hop*-Kultur auf. Ab der Höllenfahrtszene gibt es auch im Bereich des Kostüms einen Bruch. Während das, zu den Originalcharakteren hinzugefügte Kind (siehe dazu S. 91) in hellen Farben gehaltene Alltagskleidung trägt (knielanger Rock, T-Shirt, Sandalen), erscheint der Chor mit nackten Oberkörpern aus quadratischen Klappen im Bühnenboden.

²⁴⁰ Masettos zweites Kostüm besteht aus einer blauen Trainingsjacke, einer dunkelroten Schlaghose und einem gestreiften Hemd.



Abb. 11: Chor in der Höllenfahrtszene. (Regie: Peter Sellars)

In der Scena ultima erscheint auch das Ensemble (Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio, Zerlina und Masetto) aus dem Bühnenboden und trägt einheitliche weiße Kutten. (Siehe Abb. 10, S. 71.)

Zusammenfassend kann man sagen, dass die Kostüme bis zur Höllenfahrtszene einer naturalistischen Idee entstammen, nämlich ein Abbild des alltäglichen Menschen auf der Bühne wiederzugeben. Durch die teils überzeichnete Ikonographie wirken die Kostüme oft stereotypisierend und fordern dazu auf, den Personen *a priori* gewisse Charaktereigenschaften aufzuoktroyieren. Ein paar wenige Entscheidungen rutschen bis ins Klischeehafte ab, wie zum Beispiel der blaue Smoking von Masetto. In der Höllenfahrtszene wird parallel zur dramatischen Handlung auch im Kostüm mit dem Realismus gebrochen. Es gestaltet sich surrealer und symbolischer.

II.2.b Spielweise und Interpretation der Charaktere

Im Allgemeinen kann man sagen, dass sich die Spielweise eines naturalistischen Schemas bedient. In der Darstellung wird typischer Operngestus vermieden und die SängerInnen werden dazu aufgefordert, den Fokus so weit wie möglich auf ihre darstellerischen Fähigkeiten zu legen. Hier konstituiert sich bereits eine neue Sänger-DarstellerInnen-Ära, welcher in der heutigen Zeit immer mehr Bedeutung beikommt. Der Trend zeigt, dass an SängerInnen, abgesehen von ihren stimmlichen Qualifikationen, immer mehr darstellerische Herausforderungen gestellt werden. Sellars legt einerseits großen Wert auf das Spiel und die klare Darstellung der Beziehungen der verschiedenen Charaktere zueinander, andererseits auf choreographierte und tänzerische Elemente, welche auf die Musik abgestimmt sind. Körperlich werden die Sänger-DarstellerInnen hier aber nicht an ihre Grenzen getrieben.²⁴¹ Durch die TV-Produktion wirkt die Gesamtheit der Darstellung durch viele Nahaufnahmen filmisch-realistisch. Diese Ästhetik wird durch die abstrakteren tänzerischen Einlagen immer wieder unterbrochen.

Don Giovanni

Don Giovanni ist ein drogenabhängiger Krimineller afroamerikanischen Ursprungs und gehört einer sozial niedrigen Schichte an. Trotzdem strahlt er durch seine Anführerfunktion in einer Straßengang Macht und Wohlstand aus. Im ersten Eindruck zeigt er sich als Inbegriff der Freiheit. Gleich in der Introduktion kann man sein unmoralisches und skrupelloses Moment feststellen, wenn er sich Donna Anna gegenüber sehr aggressiv verhält. Er hat sie zuvor verletzt, denn Donna Anna weist Kratzspuren am Dekolleté auf. Man kann in der Darstellung dieser Szene davon ausgehen, dass Donna Anna sich zuvor gegen seine körperlichen Übergriffe wehrte und nicht, wie oft dargestellt, heimliche Gefühle für ihn hegt. Don Giovannis Aggressivität und Kaltblütigkeit setzt sich beim Mord des Komturs fort. Nachdem er den Komtur erschossen hat, zündet er sich routiniert eine Zigarette an, bevor der Komtur von Donna Anna und Don Ottavio entdeckt, und mit der

²⁴¹ Man vergleiche Claus Guths Inszenierung von 2008 in Salzburg, in der Don Giovanni und Leporello die Darstellung zahlreicher artistische Elemente (klettern, fallen usw.) zukommt, auch während sie singen. Man erkennt deutlich eine Anlehnung an die Schauspieltheorie Grotowskis, welcher postulierte, dass „Der menschliche Darsteller, vor allem die expressiven Mittel seines Körpers und seiner Psyche, die bis zur Selbstaufgabe und -entblößung beansprucht werden sollen [...] der Hauptträger des theatralen Geschehens [ist]“. (Balme 2008: 126).

Rettung abtransportiert wird. Durch die Positionierung des Charakters in den Straßen einer Umgebung mit hoher Kriminalität und Mordrate wird die Aggressivität und Kaltblütigkeit des Don Giovanni aber in eine andere Vergleichsebene gestellt. Dieses Verhalten ist für ihn nichts Außergewöhnliches, es gehört zu seinem Alltag. Im Laufe der Handlung wird der Eindruck vermittelt, dass die Frauen mehr Angst vor ihm haben, als dass sie sich zu ihm hingezogen fühlen. Der Angistaspekt spielt in dieser Inszenierung eine erhebliche Rolle. Auch bei Donna Elvira ist dies von Anfang an festzustellen, wenn sie in „*Ah chi mi dice mai*“ ein Messer aus ihrer Handtasche zieht und so ihren Rachegeanken gegenüber Don Giovanni symbolisch Ausdruck verleiht. Diese Aktion charakterisiert Don Giovanni als einen gefährlichen und unberechenbaren Gegner. Der Champagnerarie wird generell die musikalische Wiedergabe des Wahnes und der Manie des Don Giovanni zugesprochen. Hier wirft er mit starker emotionaler und auch physischer Aufregung volle Champagnerflaschen gegen eine Häuserfront. Seine Manie steigert sich hin zum Ende der Arie, wo ihm Leporello mit einer Injektion von Drogen hilft, sich wieder zu beruhigen. Don Giovannis Wahn wird also eher durch seine Drogenabhängigkeit erklärt, als durch eine natürliche Gegebenheit. Im ersten Finale steigert sich sein manisches Verhalten respektive die Auswirkungen seiner Drogensucht soweit, dass er sich bei den Zeilen „*Viva la libertà*“²⁴² seiner Kleidung bis auf die Unterhose entledigt und so den Freiheitsgedanken mit einer sexuellen Komponente belegt. Vor der Höllenfahrt wiederholt er diese Aktion, wiederum als Ausdruck von Freiheit, Mut und Unverwundbarkeit. Don Giovanni zeigt sich als noch nicht abgestürzter Junkie, der versucht, den Schein von Kontrolle und Überlegenheit zu bewahren.

Leporello

Rein äußerlich ist Leporello ein Abbild Don Giovannis. Sie sind Zwillinge, die sich charakterlich aber grundlegend unterscheiden. Leporello zeigt sich wenig buffahft und distanziert sich von der klassischen Dienerrolle. Er steht in der Hierarchie aber trotzdem unter Don Giovanni. Er ist sein Bruder und Freund, ihm aber nicht gleichwertig. Trotzdem hat er bereits Rechte gegenüber Don Giovanni, ohne sich diese erst einräumen zu müssen.

²⁴² Mozart 1986: 80.

Er erkennt, dass Don Giovanni von ihm, zumindest emotional anhängig ist. Leporello zeigt sich von Anfang an kritisch gegenüber Don Giovannis Verhalten, zum Beispiel in der Introduktion, wo er versucht, die angespannte Situation zwischen Donna Anna und Don Giovanni zu schlichten. Er zeigt Respekt gegenüber Don Giovanni, hat aber keine Angst vor ihm. Er versucht, an das Gewissen Don Giovannis zu appellieren und scheut die Konfrontation nicht. Leporello strebt nach einer höheren Moral und ist Don Giovannis gutes Gewissen. Er ist ein Begleiter, der Don Giovanni lange vor Schlimmeren bewahrt hat und diesen noch immer bewahren will. Seine guten Absichten reichen aber zum Verhindern der Eskalation nicht mehr aus.

Donna Elvira

Die Hysterie, mit der die Rolle der Donna Elvira gerne in Verbindung gebracht wird, zeigt sich hier deutlich von Beginn an. Das desperate Element ihrer Persönlichkeit erkennt man bereits in „*Ah chi mi dice mai*“, wo sie ein Küchenmesser aus ihrer Tasche zieht und es als Symbol ihrer Rache präsentiert. Vom emotionalen Schmerz gezeichnet wälzt sie sich am Boden und tut so ihrer Verzweiflung kund. Das Messer als Ausdruck der Rache kommt, als zum Libretto hinzugefügtes Requisit, in ihrer Arie 10d („*In quali eccesi*“) erneut zum Einsatz. Auch im ersten Finale zeigt sich Donna Elvira offensiv, wenn sie bei den Zeilen „*Tutto tutto già si sa.*“²⁴³ zusätzlich zu Don Ottavio eine Pistole auf Don Giovanni richtet.²⁴⁴ Donna Elvira lässt sich, abgesehen von ihrer äußeren Erscheinung, in ein traditionelles Frauenbild einordnen. Sie gehört der weißen Mittelschicht an, glaubt an Gott, an die Liebe und an das Gute im Menschen.²⁴⁵ Man kann davon ausgehen, dass ihre Einstellung zu Männern eine eher unkritische ist. Sie hat auf die ehrlichen Eigenschaften und Absichten Don Giovannis vertraut und sich damit in eine Opferrolle begeben. Sie spiegelt emotionale Abhängigkeit und Naivität, sowie aus Vertrauensbruch resultierende Traumata, welche im Zuge ihres wenig selbstreflektierten Charakters zu affektiven Verhaltensmustern führen, wider.

²⁴³ Mozart 1986: 84.

²⁴⁴ Laut Libretto zieht nur Don Ottavio eine Waffe.

²⁴⁵ Ihre Gläubigkeit zeigt sich in „*L'ultima prova*“, wo sie mit Hilfe einer Bibel versucht, an das Gute in Don Giovanni zu appellieren.

Donna Anna

Donna Anna zeigt sich kritischer und überlegter. Sie wurde in die weiße Oberschicht hineingeboren, musste aber früh den Verlust der Mutter verkraften. Die Grundthematik ihres Charakters reduziert sich bei Sellars auf den Verlust des Vaters und die damit verbundene Trauer, auf welcher ihr gesamtes Handeln beruht. So versucht auch sie auch durch den Griff zu den Drogen ihren Schmerz zu lindern. So wie Donna Anna auf der Bühne eingeführt wird, kann man nicht davon ausgehen, dass sie eine Drogenvergangenheit hinter sich hat, vor allem wenn man den Aspekt mit einbezieht, dass sie mit einem Polizisten liiert ist. Als natürliche Konsequenz auf den Tod ihres Vaters befindet sich Donna Anna in einem Schockzustand und tendiert zu Verhaltensmustern, welche untypisch für ihre eigentliche Persönlichkeit erscheinen. Dieser psychologischen Komponente, also dem Schock als Konsequenz auf den gewaltsamen Verlust des Vaters wird in den zahlreichen Inszenierungen des *Don Giovanni* wenig, bis keine Aufmerksamkeit geschenkt. Ihr Verhältnis zu Don Giovanni wird hier nicht im romantischen Sinne überbewertet, ihr Interesse an seiner Person beschränkt sich lediglich auf die Tatsache, dass er der potenzielle Mörder ihres Vaters sowie der ungewollte Eindringling in ihr Schlafgemach ist.

Don Ottavio

Als Mitglied der New Yorker Polizei symbolisiert Don Ottavio einen wohlhabenden weißen Mann der Mittelschicht, der Recht und Ordnung zu seinen Prämissen und zu seinem Beruf gemacht hat. Don Ottavios Psychologie gestaltet sich traditionell. Er ist mit dem Ausmaß der Entwicklungen überfordert und zeigt sich vor allem in schwierigen Situationen als entscheidungsschwach. Er ist darum bemüht, als Partner Donna Annas das Richtige zu tun und seinen Mann zu stehen, es scheint aber, als läge es nicht in seiner Natur dieser Rolle gerecht zu werden. Seine Überforderung und Aussichtslosigkeit treibt ihn bis hin zu Suizidgedanken. In Arie Nr. 10a „*Dalla sua pace*“ liebäugelt er mit seiner Dienstwaffe und richtet diese bei den Worten „*Morte mi da*“²⁴⁶ auf seinen Mund, entschließt sich aber letztendlich nicht dazu, abzudrücken. Dies ist ein Versuch, dem

²⁴⁶ Mozart 1968: 60.

Charakter des Don Ottavios, welcher meist im Schatten seiner Arien steht und somit eher als oberflächlicher Nebencharakter gesehen wird, mehr Tiefe zu verleihen. Weiters fügt Sellars Don Ottavio eine Funktion zu, die als Erweiterung der Handlung respektive als dramaturgischer Eingriff gesehen werden kann. In seiner Arie Nr. 21 „*Il mio tesoro intanto*“ zieht Ottavio das Standbild des Komturs mit Hilfe eines Seiles (welche schon dort platziert ist) von dessen Sockel. Die Statue fällt ausgerechnet in die Grube zum Sarg des Komturs. Durch diesen Vorfall wird der Komtur durch das Einwirken von übersinnlichen Kräften wieder lebendig. Don Ottavios Charakter wird somit auf ein Weiteres ausgebaut und dramaturgisch vertieft.

Zerlina

Zerlina ist asiatischer Abstammung und wirkt schon alleine durch ihr Kostüm konservativ, zurückhaltend und schüchtern. Sie projiziert ihre Einstellung, im Gegensatz zu Donna Elvira, mehr auf ihre äußere Erscheinung. Sie ist eine traditionelle Frau der Arbeiterklasse, die mit der Moral und Ethik der sozialen Schichte, der sie entstammt konform geht und ihr Leben der Familiengründung widmet. Bei Sellars Zerlina kann man davon ausgehen, dass sie den Verführungsversuchen des Don Giovanni mehr aus Angst, als aus Interesse nachgibt. Sie ist definitiv nicht an dem Spaß der Sache interessiert, sondern vermittelt mehr den Eindruck, den Weg des geringsten Widerstandes zu wählen, um die Situation nicht zu verschlimmern. Ihre Darstellungsweise ist überlegt zurückhaltend. Sie vermittelt das Bild eines ruhigen und schüchternen Mädchens, das darauf bedacht ist, das Richtige zu tun.

Masetto

Bei der Besetzung des Masetto stellt sich im Gegensatz zu den anderen Figuren vermehrt die Frage, wie stark es sich bei seiner Bühnenperson um die Charakteristika eines bestimmten Darstellers, oder eines bestimmten Darstellungsstils innerhalb der Inszenierung handelt. Masetto gestaltet sich als ein groß gewachsener, tölpelhafter Afroamerikaner der Arbeiterklasse, der nicht zuletzt durch sein zischendes S, welches man eher als einen leichten S-Fehler, als einen süditalienischen Akzent deutet, eine

ungeschickte Ausstrahlung vermittelt. Anfangs will man mit ihm das Bild eines gutmütigen Riesen verbinden, der für seine Frau Zerlina nichts als tiefe Zuneigung empfindet. Im Rezitativ vor Zerlinas Arie Nr. 12 „*Batti, batti, o bel Masetto*“ wird man aber eines Besseren belehrt, indem man Geräusche von Schlägen und die darauf folgenden Schreie Zerlinas aus der gemeinsamen Souterrain-Wohnung vernehmen kann. Vor allem Masettos körperliche Darstellung verleitet zur Annahme, dass er als private Person abseits der Bühne ähnlich unbeholfen agiert. Wenn Leporello im ersten Finale versucht, Masetto zum Tanzen zu bringen, ist Masetto deutlich damit überfordert, sich rhythmisch zur Musik zu bewegen, was speziell bei einem Sänger sehr unwahrscheinlich scheint. Seine Darstellung lässt meinen, er sei motorisch mit der Ausführung von Tanzschritten überfordert. Denselben Eindruck vermittelt er, wenn er aus Wut mit der Faust gegen die Rollläden einer Häuserfront schlägt, hinter welcher sich Don Giovanni und Zerlina befinden. Durch die kontrollierte Darstellung wirkt seine Gestik meist wie ein zurückhaltender Versuch, Regieanweisungen auszuführen, was aber seine Rolle unterstreicht. Man kann entweder von einem herausragenden Sänger-Darsteller oder von einer sehr durchdachten Besetzung seitens der Regie ausgehen.

Komtur

Der Komtur bleibt, wie in vielen Inszenierungen, im Hintergrund. Er fungiert schon im Libretto als eine Metapher oder als ein Symbol und wird so meist als ein sehr neutraler und distanzierter Darsteller integriert. Als Vater Donna Annas ist er ein Vertreter des weißen mittleren bis höheren Standes, worauf man durch die Wahl seines Kostüms schließen kann. Eine auffällige darstellerische Leistung ist seine Position während der Friedhofsszene, wo er Don Giovanni auffordert mit ihm zu dinieren. Währenddessen steht er auf einem, um die zweieinhalb Meter hohen Sockel mit sehr kleinem Durchmesser. Man kann in der Aufnahme nicht erkennen, ob er durch Seile oder ähnliches gesichert wurde, es ist aber nichtsdestotrotz eine riskante Lösung seitens der Regie. In der Introduction ist seine Darstellung des Sterbens eine routinierte, aber nicht außergewöhnliche. In der Höllenfahrtszene werden seine Aktionen durch die Einführung des Kindes als sein „verlängerter Arm“ bis aufs Minimum reduziert.

Statisten und Chor

Die Auftritte von Statisten und Chor sind von ihrer Anzahl her streng an die Vorgaben im Libretto gebunden. Sie werden nur in der Höllenfahrtszene als zusätzlicher Effekt für die Erzeugung eines Bildes verwendet (siehe Abb. 11, S. 78). Beim Auftritt der Hochzeitgesellschaft zeigen sich keine überraschenden Attribute in der Darstellung. Interessanter ist das Gefolge beziehungsweise die Mitglieder von Don Giovannis „Gang“, die ihm des öfteren zur Seite stehen und seine Anweisungen ausführen, wie zum Beispiel am Beginn des ersten Finales, wo sie auf seine Anweisung einen Lebensmittelladen ausrauben, um die Besorgungen für das Fest auf der Straße zu sichern. Im Allgemeinen bedient sich Sellars stereotypisierender Rollenbilder, die sich auf einem schmalen Grat zum Klischeehaften bewegen. Er zeigt weniger Individuen, als personifizierte Innbilder, die den Geist der Vereinigten Staaten widerspiegeln sollen.

II.2.c Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler und den anderen

Man muss in diesem Werk davon ausgehen, dass das Zentrum der Handlung immer Don Giovanni ist. Jegliche Handlungen und Motive der anderen Personen stehen mit ihm in Verbindung.²⁴⁷

Don Giovanni und Leporello sind Brüder und Freunde. Wie schon erwähnt ist das strenge Herr-Diener-Verhältnis aufgehoben, obwohl Don Giovanni in der Hierarchie höher steht. Sie teilen eine Brüderschaft und verleihen ihrem Zusammengehörigkeitsgefühl beispielsweise durch einen einstudierten Handschlag im Finale des ersten Aktes, welcher eine rituelle Komponente trägt und auch ein stereotypes Merkmal amerikanischer Gangs ist, Ausdruck. Weiters verbindet sie der Drogenmissbrauch, wobei Leporello seine Sucht eher unter Kontrolle zu haben scheint und eine Aufpasserfunktion gegenüber Don Giovanni einnimmt. Wenn Don Giovanni im Rezitativ am Beginn des zweiten Aktes Leporello Drogen zur Versöhnung anbietet, nimmt Leporello zwar an, lehnt aber ab, wenn Don Giovanni ihm ein weiteres Mal nachlegen will. Leporello bäumt sich selten gegen Don Giovanni auf, er versucht ihm mehr unterschwellig seine Meinung zu vermitteln. Das einzige Mal, wo Leporello seine Beherrschung gegenüber Don Giovanni verliert, ist das

²⁴⁷ Vgl. Abert 1970: 87. Vgl. dazu auch Kierkegaard in Kapitel 1.2, S. 30.

Rezitativ vor der Champagnerarie, wo er sehr offensiv seine Meinung äußert und sich nicht, wie oft in anderen Inszenierungen, beiseite wendet.

Don Giovanni und Donna Elvira stehen in einem komplizierteren Verhältnis zueinander. Don Giovanni verhält sich gegenüber Donna Elvira vorerst respektvoll und heuchelt Verständnis. Im Laufe der Handlung wird er ihr gegenüber herablassend und aggressiv. Donna Elvira kann sich aber trotzdem nicht von ihm abwenden. Sie ist emotional stark von ihm abhängig. Im Quartett Nr. 9 wird er ihr gegenüber handgreiflich, was bei den Worten „*Zitto zitto*“²⁴⁸ oft als Lösung seitens der Regie gewählt wird. Drohend drückt er sie gegen die Hauswand und versucht sie ruhig zu stellen. Trotzdem wird dem Zuseher das Gefühl vermittelt, dass Don Giovanni nicht gleichgültig gegenüber Donna Elvira ist. In der Kleidertauschszene kann man sein Unwohlsein wahrnehmen, wenn er Leporello mit Elvira sieht. Es ist ihm unangenehm, die Situation zu beobachten. Es scheint fast, als ob die anschließende Canzonetta Donna Elvira und nicht ihrer Kammerzofe gewidmet sei.²⁴⁹ Man könnte mit Spekulationen sogar soweit gehen, dass er Donna Elvira vor ihm selbst bewahren will. In dieser Szene gibt sich Don Giovanni außergewöhnlich emotional. Die Szene wirkt wie ein kleiner Hoffnungsschimmer bezüglich seiner Persönlichkeit, man muss dazu aber berücksichtigen, dass Don Giovanni kurz davor mit Leporello Drogen konsumiert hat. Auch dadurch erklärt sich sein körperlicher Ausdruck während der Canzonetta. Er liegt weinerlich am Boden und sucht verzweifelt ein Ventil für seine Gefühle. Dieser Verletzlichkeit arbeitet Don Giovanni in „*L'ultima prova*“ wieder entgegen, indem er Donna Elvira gegenüber wieder herablassend wird.²⁵⁰ Er kann Donna Elvira nicht ignorieren, er muss auf ihr Verhalten reagieren, anstatt ihr gegenüber gleichgültig eingestellt zu sein. Im Libretto kommt dies ausdrücklich bei den Worten „*Viva le femine*“²⁵¹ zur Geltung. Hier ist es seine einzige Absicht, Donna Elvira zu verletzen. Die Worte sind direkt an sie gerichtet. Er lässt sich von Donna Elvira provozieren und reagiert herablassend. Wie oft sich Regisseure aber die Frage stellen, woher dieser Drang rührt ist

²⁴⁸ Mozart 1986: 54.

²⁴⁹ Die Kammerzofe bekommt man in dieser Inszenierung, wie größtenteils üblich, nicht zu Gesicht.

²⁵⁰ Siehe S. 75.

²⁵¹ Mozart 1986: 148.

wohl schwer einzuschätzen. Bei Sellars wird dem Verhältnis zwischen Don Giovanni und Donna Elvira mehr Aufmerksamkeit geschenkt. Denn sie ist bis zum Ende diejenige, die versucht an das Gute in ihm zu appellieren.

Don Giovannis und Donna Annas Verhältnis zueinander wird in dieser Inszenierung nicht überbewertet. Don Giovanni wurde Donna Anna gegenüber ohne Zweifel schon vor der Introduction gewalttätig, da sie eindeutige Verletzungen aufweist. Er bleibt auch während der Introduction physisch gewaltbereit. Dass sie ihn nicht von Beginn an als Mörder des Vaters und Eindringling in ihr Haus erkennt, obwohl er, wie im Libretto eigentlich angegeben, sein Gesicht nicht verdeckt, ist insofern glaubhaft, dass Leporello ihm zum verwechseln ähnlich sieht. Donna Anna ist von seinen Taten und seiner Person nicht beeindruckt. Sie fühlt sich nicht zu ihm hingezogen. Sie sieht in ihm lediglich den Mörder ihres Vaters und Eindringling in ihr Schlafgemach.

Donna Anna und Don Ottavios Verbindung wird vom Rachedgedanken Donna Annas dominiert. In Nr. 2 „Recitativo accompagnato und Duett“ des ersten Aktes, wo Donna Anna Don Ottavio dazu auffordert, Rache an dem Mörder ihres Vaters zu schwören, bedient sich Sellars symbolischer Mittel, um der Szene mehr Ausdruck zu verleihen. Bei den Worten „*Ah! vendicar, se il puoi, Giura quel sangue ognor.*“²⁵² wählt er eine prinzipiell traditionelle Lösung für diese Szene, indem Donna Anna und Don Ottavio sich ihre, mit dem Blut des Komturs beschmierten Hände reichen. Mit sehr klar zur Musik choreographierten Bewegungen, die sich zwischen pathetischen Operngestus und dem Bruch mit diesem bewegen, bekommt diese Szene einen Effekt, der an das Bildertheater und an zeitgenössische Tanzformen erinnert. Bei der Interpretation der Beziehung Donna Annas und Don Giovannis und infolgedessen auch Donna Annas Beziehung zu Don Ottavio seitens der Regie wird oft versucht, auch letzter mehr Bedeutung zukommen zu lassen, als es im Libretto ersichtlich ist. Hier wird Donna Annas Hauptmotivik auf die, im Libretto ersichtlichen Tatsachen reduziert und es werden keine Spekulationen angestellt. Donna Annas Geständnis über Don Giovannis Eindringen in ihr Haus macht Don Ottavio zwar wütend, er richtet aber seine Aggressionen nicht gegen Donna Anna selbst. Ihre Geschichte wirkt glaubhaft und ehrlich. Donna Anna ist trotzdem verzweifelt, da sie merkt

²⁵² Vgl. Mozart 1986: 26.

wie sehr Don Ottavio, einmal mehr, mit der Situation überfordert ist. Sellars passt Donna Annas und Don Ottavios Beziehung an die Umstände der Gesamtidee der Inszenierung an, wie zum Beispiel Donna Annas Kontakt mit Drogen im zweiten Akt bei „*Crudele!*“²⁵³. Der Drogenkonsum ist eher ein Verzweiflungsakt, um mit der Trauer umgehen zu können, als ein Suchtproblem *per se*. Donna Anna zeigt sich im Laufe der Inszenierung nicht als eine Drogenabhängige im Sinne Don Giovannis und Leporellos. Sie gehört einer völlig anderen Schichte und Gruppierung an als Don Giovanni und Leporello und ihre Beweggründe für den Drogenkonsum unterscheiden sich grundlegend. Don Ottavio zeigt sich als Polizist geschockt und in weiterer Folge überfordert mit der Situation. So werden dem Ausdruck „*Crudele!*“ eine zusätzliche Bedeutung auferlegt, da dieser hier als Reaktion auf Donna Annas Bitte an Don Ottavio, ihr mit der Verabreichung der Drogen behilflich zu sein, gilt. Nachdem Don Ottavio sich wehrt, Donna Anna mit der Injektion behilflich zu sein, injiziert sie sich die Drogen selbst und singt dann die darauf folgenden Koloraturen im Drogenrausch, was einmal mehr eine starke Konzentration auf Einklang von Musik und Aktion seitens der Regie aufweist. Don Ottavio trifft die Situation hart. Bevor er abgeht, ist er den Tränen nahe, folgt Donna Anna aber schlussendlich. Beim Verlassen des Schauplatzes stößt er auf Don Giovanni. Sie sehen sich beide intensiv in die Augen und gehen tatenlos weiter. Danach folgt die einzige längere Pause seitens der Musik. Dadurch entsteht ein Bruch, der auf das zweite Finale vorbereitet.

Die Interpretation von Don Giovannis und Zerlinas Verhältnis zueinander kann man meist beim Duettino Nr. 7 „*La cidarem la mano*“ sehr schnell erkennen. Don Giovannis Absichten sind deutlich. Es zeigen sich in der Darstellung meist Unterschiede in der Reaktion Zerlinas und in der Verführungstaktik Don Giovannis. Im Allgemeinen zeigen sich in der Umsetzung dieser Szene zwei unterschiedliche Motive, die Zerlina dazu veranlassen auf Don Giovannis Verführungsversuche einzugehen. Zum einen hat Zerlina tatsächlich Interesse an Don Giovanni, welches meist aus dem Wunsch nach sozialem Aufstieg zu erklären ist. (Zerlina ist Bauernmädchen, Don Giovanni ist ein Edelmann.) Zum anderen gibt sie aus Angst nach, um eine Eskalation der Situation zu vermeiden, wie es auch in dieser Inszenierung der Fall zu sein scheint. Im Rezitativ bleibt Don Giovanni

²⁵³ Mozart 1986: 140.

sehr zurückhaltend, was als reine Taktik gewertet werden kann. Erst beim Beginn des Duettes wendet er sich ihr zum ersten Mal zu. Sie bleibt in der gesamten Szene vergleichsweise entschlossen zurückhaltend. Bei seinem ersten Versuch, ihr körperlich näher zu kommen, wirkt sie unentschlossen und ängstlich. In weiterer Folge gibt sie nach, was aber mehr als der einzige Ausweg zu interpretieren ist. Zerlinas Angstverhältnis zu Don Giovanni wird im ersten Finale wieder erkennbar, wo Zerlina beim Gedanken, wozu Don Giovanni fähig ist, nahezu panisch wird. Diese Stimmung seitens Zerlina gegenüber Don Giovanni zeigt sich wieder in der Begegnung mit ihm und Masetto sowie bei der Aufforderung Don Giovannis zur allgemeinen Versöhnung („*Sì, sì, facciamo core*“²⁵⁴). Ihr steht in beiden Szenen die Angst deutlich ins Gesicht geschrieben.

Masetto und Zerlina lieben sich und sind füreinander bestimmt. Masetto hat sein Temperament ihr gegenüber aber nicht immer unter Kontrolle.²⁵⁵ Während Zerlinas Arie Nr. 12 „*Batti, batti, o bel Masetto*“ zeigt er so lange Reue, bis Don Giovanni wieder ins Spiel kommt. Der Name ist wie ein rotes Tuch für Masetto. Er ist sich der Gefahr seitens Don Giovanni bewusst und wendet diesem beim Aufeinandertreffen nie den Rücken zu. Die aufrichtige Liebe zwischen Zerlina und Masetto wird in der Umsetzung der Arie Nr. 18 „*Vedrai carino*“ erkennbar, in der Zerlina den verletzten Masetto tröstet.

Leporello und Donna Elvira haben hier ein bedeutungsvolleres Verhältnis, als in den meisten Inszenierungen, in welchen Leporello in der buffahaften Tradition meist nicht mehr als Spott für Donna Elvira übrig hat. Bei Sellars zeigt Leporello Mitleid und Mitgefühl ihr gegenüber. Dies erkennt man vor allem in der Registerarie, was mit der musikalischen Interpretation fälschlicherweise in Widerspruch gestellt werden könnte.²⁵⁶ Seine Absichten beschränken sich aber nicht nur darauf ihr zu helfen. Er versucht Elvira im Mittelteil der Registerarie auf eindeutige Weise näher zu kommen, akzeptiert aber ihre Ablehnung. Im Laufe der Inszenierung postuliert sich dieser Wunsch Leporellos nicht

²⁵⁴ Mozart 1986: 74.

²⁵⁵ Siehe Personenbeschreibung Masetto S. 83f.

²⁵⁶ Die Registerarie kommentiert Pahlen folgend: „Er [Leporello] selbst bleibt äußerst ernst, aber das Orchester lacht unbändig.“ (Pahlen 2000: 430). Das heißt, dass die Musik nicht zwingend ein „Sich-lustig-Machen“ in der Darstellung impliziert.

mehr so eindeutig. In der Kleidertauschszene zeigt er sich respektvoll und zurückhaltend, man kann ihm das Interesse an Donna Elvira aber nicht absprechen.

Zerlina und Leporellos Beziehung zueinander ist schon insofern abgeschwächt, da ihre einzige gemeinsame Szene, welche nachträglich in der Wiener Fassung beigelegt wurde schon ein willkürliches Moment *per se* darstellt. Diese Szene wurde in erster Linie zum Zwecke der Auflockerung der Handlung durch ein Buffa-Element und weniger zum Etablieren der Zerlina-Leporello Handlung eingefügt. So bleibt das Verhältnis zwischen Zerlina und Leporello auch in dieser Inszenierung beschränkt, obwohl oder gerade weil das Duett sehr librettogetreu umgesetzt wird.

In den Ensembles finden sich immer wieder choreographische und tänzerische Elemente, die sich hin zum Symbolischen und Bildhaften bewegen, wie zum Beispiel im ersten Finale ab den Zeilen „*Protegga il giusto cielo*“²⁵⁷, wo sich Donna Anna, Donna Elvira und Don Ottavio die Hände reichen und auf eine unnatürliche Art und Weise in dieser Position verharren, um den Eindruck der Verbrüderung und des Zusammenhaltes zu verstärken. Die eigentlichen Tanzszenen des ersten Finales werden verfremdet. Eine abstrakte Choreographie, die ein immer wiederkehrendes und penetrantes Schnippen der tanzenden beinhaltet, erinnert an Flamenco respektive einen spanischen Einschlag, der wiederum eine Identifikation mit der multikulturellen Umgebung darstellt. Zum Ende des Finales, wenn das Ensemble den Schwindel des Don Giovanni aufdeckt und ihm droht, kann man auch deutlich die zur Musik abgestimmte choreographische Komponente von Sellars Arbeit erkennen, die sich in der Abstimmung von Aktion und Musik zeigt. Die Choreographie folgt klar der Partitur, wie z.B. das Ab- und Zuwenden von- und zueinander oder die Reihenfolge, in der die Personen handeln. Dasselbe Schema findet sich in der Umsetzung der *Scena ultima* wieder, wo das Ensemble simultane Bewegungen mit den Armen ausführt und so wiederum ein Bild erzeugt, dass an das Tanztheater erinnert.

²⁵⁷ Mozart 1986: 76.

II.3 Auslegung der Fabel durch die Inszenierung

Die dramatische Handlung spielt sich nahe dem kriminellen und sozial benachteiligten Milieu ab. Die Hauptfigur ist ein kleinkrimineller Gangster. Der Einfluss von Drogen wird stark thematisiert. Zusammenfassend kann man sagen, dass Donna Elvira eine bedeutendere Rolle beigemessen wird, als in anderen Inszenierungen. Nicht nur Don Giovanni zeigt sich stark beeinflusst von ihrem Handeln, auch Leporellos Fokus richtet sich auf sie. Leporellos Beziehung zu Don Giovanni verlagert sich mehr ins Freundschaftliche und Brüderliche, er bleibt aber nichtsdestotrotz ein Mitläufer. Don Ottavios hohe moralische Ansprüche werden durch seinen Beruf als Polizisten verstärkt. Die Donna Anna-Handlung konzentriert sich ausschließlich auf die Rache am Mörder ihres Vaters. Donna Anna zeigt sich charakterlich und äußerlich als Gegenpol Donna Elviras. Die Umsetzung der Komtur-Handlung bleibt theatralisch-mystisch. Die ursprüngliche Fabel des erscheinenden Standbildes wird nicht dekonstruiert. Der Komtur bleibt eine übersinnliche Erscheinung. Der Bestrafung durch den Komtur wird ein weiteres symbolisches Element hinzugefügt. Das Kind, welches für Unschuld und Reinheit steht, wird zum verlängerten Arm des Komturs und beendet somit als Symbol für Allmacht Don Giovannis Leben.

II.3.a Dramaturgische Option(en)

Die einschneidendsten dramaturgischen Eingriffe finden in Verbindung mit der Komtur-Handlung statt. Das Kind als Werkzeug des Komturs und Don Ottavio als unwissentlicher Beihelfer zum Untergang Don Giovannis (Don Ottavio zieht die Statue des Komturs mit einem Seil in die Grube zu dessen Sarg.²⁵⁸) werden zum Zwecke der Vertiefung der Komtur-Handlung hinzugefügt. Diese Ereignisse nehmen aber keinen direkten Einfluss auf den Ausgang der Handlung und verfälschen die ursprüngliche Dramaturgie nicht.

Es wird eine Mischfassung aus dem Prager Original und der Wiener Zusätze verwendet. Striche in der Partitur halten sich in Grenzen. Don Ottavios Arie Nr. 21, „*Il mio tesoro intanto*“ wird nach hinten verschoben und kommt anstelle des Rezitativs 10c, welches gestrichen wurde.

²⁵⁸ Siehe S. 75 u. 83.

II.3.b Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung

Die romantische Auffassung, Donna Anna hätte Gefühle für Don Giovanni, wird in dieser Inszenierung nicht berücksichtigt. Dafür wird Donna Elvira mehr Bedeutung beigemessen. Sie hat einen höheren Stellenwert für Don Giovanni sowie für Leporello. Es scheint, als ob beide Gefühle für Donna Elvira hegen, auch wenn sie diese auf verschiedene Art und Weise ausdrücken.

II.4 Textgattung und Inszenierung

In dieser Inszenierung wird das Buffa-Element des Werkes vernachlässigt. Die typischen Buffa-Szenen, wie das Duett von Leporello und Zerlina, werden in eine ernstere Stimmung verlagert. Leporello entfernt sich stark von einem traditionellen Buffa-Charakter. Er ist nicht mehr der Spaßvogel, er ist ein treuer und ruhiger Begleiter. Die gesamte Inszenierung bleibt in einer tragischen Stimmung verankert.

II.5 Globaler Diskurs der Inszenierung

Die Inszenierung konzentriert sich auf den Versuch der Wiedergabe einer sozialen Realität im Rahmen der Möglichkeiten und Mitteln des Theaters respektive Musiktheaters. Sie beantwortet die Frage, wie weit man einen klassischen Stoff in eine gegenwärtige Realität einbinden kann und sich gleichzeitig vom Sinngehalt der ursprünglichen Dramaturgie des Werkes so minimal wie möglich entfernt. Das mystische Moment des Stückes wird in einen neuen Kontext gestellt und nicht, wie in vielen ideotextuellen Inszenierungen, verworfen. So entsteht ein hohes Maß an Werkgerechtigkeit. Die Handlung bleibt eine Fiktion und geht nicht ins Wahrscheinliche über. Der Handlungsstrang wird folgerichtig kommuniziert, sodass das Publikum der Geschichte folgen kann. Auch Regieanweisungen im Libretto werden nicht außer Acht gelassen. Das Zurückgreifen auf die Anweisungen im Nebentext des Librettos ist in dieser Inszenierung von Peter Sellars im Vergleich zu anderen ideotextuellen Inszenierungen verhältnismäßig hoch. Trotzdem kommentiert Eckert: „Für Sellars sind Regieanweisungen im Libretto nicht heiliggesprochenes

Gesetz.“²⁵⁹ Man kann aber davon ausgehen, dass die Vergleichsebene für diesen Schluss eine andere ist, als in dieser Arbeit. Weiterhin führt sie aber aus:

Denn was dient einer Oper mehr, macht sie plausibler, lebendiger, als eine Inszenierung, die die Wahrheit eines Werkes aufspürt und in eine adäquate Formensprache überträgt.²⁶⁰

Diese Formensprache ist ein neuer Musiktheaterrealismus, der sich bewusst von einer Dekonstruktion entfernt. Sellars selbst meint dazu:

„In der Oper geht es und ging es immer um wirkliches Leben. Mozart schrieb über ungeheuer präzise Fragen und Ereignisse, deren Zeuge er in seinem Leben war. Ebendieses Gefühl von Zeugenschaft muß heutzutage vorherrschen.“²⁶¹

Das wirkliche Leben zeigt sich in dieser *Don Giovanni*-Inszenierung eingebettet in den Melting Pot New York mit dem Hauptaugenmerk auf die gesellschaftlichen und sozialen Missstände. Auf dieser Basis zeigt Sellars einen Don Giovanni, welcher durch die Verhältnisse zu dem wurde, was er ist. Don Giovanni ist ein krimineller Narziss, welcher sich zwischen Manie und Depression mit Hilfe von Drogen weg von der Realität bewegt. Die Kontrolle über sein Leben ist ihm schon lange entglitten und sein mentaler Verfall begann schon lange vor dem Beginn der Bühnenhandlung. Sein bipolarer Charakter steht im Zusammenhang mit seiner Überforderung und vielleicht auch Schuldgefühlen, die er sich aber noch nicht eingestehen kann. Don Giovanni ist kein Edelmann, der sich durch seinen Umgang mit Frauen in Schwierigkeiten bringt. Seine gesamte Lebenssituation ist desperat. In diesem Sinne bleibt Don Giovanni bei Sellars ein tragischer Charakter, der sich auf „gleichmäßige Weise ungleichmäßig“²⁶² zeigt.

III. Ergebnisse

Sellars Ästhetik verleitet dazu, seine Arbeit aus einem oberflächlicheren Blickwinkel zu betrachten, wie man zum Beispiel bei Vill erkennen kann:

²⁵⁹ Eckert 1995: 204.

²⁶⁰ Eckert 1995: 204.

²⁶¹ Sellars in Eckert 1995: 204f.

²⁶² Aristoteles 1982: 47.

„Der Ansatz verbindet die Interkulturalität des New Yorker „Melting pot“ und die psychologische Erkenntnis vom Suchtcharakter des Don-Juanismus oder „Casanova-Komplexes“ mit der Spiritualität des New Age.“²⁶³

Dies ist eine eher oberflächliche Betrachtungsweise Sellars Arbeit, denn der herausragende Aspekt dieser Inszenierung ist die detailgetreue Vergegenwärtigung des Werkes im Geiste Mozart und Da Pontes. Sellars konzentriert sich auf die Kerneigenschaft des Werkes, nämlich die tiefe Entsprechung von Aktion und Musik, durch welche sich das Werk auszeichnet. Weiters verbindet er nicht nur Ansätze, sondern er transponiert ein komplexes Text- und Musikgeflecht Punkt für Punkt in eine neue Umgebung, ohne die ursprünglichen Verhältnisse zu verschieben. Es ergibt sich so ein geschlossenes Ganzes, welches auch die dramaturgischen Elemente in einem vergleichsweise hohen werkgerechten Maße in die Gegenwart übersetzt.

²⁶³ Vill 2007: 568.

2.3.2 Calixto Bieito

I. Vorbereitende Schritte

Calixto Bieitos *Don Giovanni*-Inszenierung von 2001 (Erstaufführung an der *English National Opera London*²⁶⁴) zählt zu den, im Vergleich weniger kontroversiellen Inszenierungen des „Skandalregisseurs“, welcher von Manuel Brug unter die „jungen Provokateure“²⁶⁵ der Opernregie eingereiht wird. Der Katalane leitet seit 1999 seine eigene Gruppe, das „*Teatre Romea*“ in Barcelona, konzentriert sich ab Beginn des 21. Jahrhunderts vermehrt auf das Musiktheater und hat sich mittlerweile international als Gast an großen Opernhäusern etabliert. Er prangert die Methoden der traditionellen Opernregie insofern an, indem er meint: „Was wir an der Oper besonders hassen, sind die falschen Emotionen.“²⁶⁶ Bieitos Arbeit zeigt sich stark beeinflusst von einer filmischen Ästhetik der „[...] stilisierten Brutalität [...]“²⁶⁷. Zu seinen Haupteinflüssen zählt er die Filmregisseure Pedro Almodóvar, Stanley Kubrick oder auch Luis Buñuel.²⁶⁸ Im Jahr 2000 spaltet Bieito das Publikum am *Edinburgh International Festival*, wo er in seiner Produktion von Ramon del Valle-Inclans Stück *Barbarische Komödien*²⁶⁹ einen Priester, der über einem Skelett masturbiert, zeigt.²⁷⁰ 2001 schockierte er das Publikum der Salzburger Festspiele mit Nacktheit, Blut, brutalen Morde und Vergewaltigungen inmitten kleiner Kinder, in seiner Version von *Macbeth*.

²⁶⁴ Die Inszenierung wurde 2002 in einer Neubesetzung am *Gran Teatre des Liceu* in Barcelona gezeigt. Die offizielle DVD der genannte Produktion dient als Videoquelle für die folgende Analyse.

²⁶⁵ Vgl. „*Blut, Sex und abstrakter Spieltrieb - die jungen Provokateure*“ in Brug 2006: 99-118. (Zu Bieito vgl. Brug 2006: 99-110.)

²⁶⁶ Bieito in *Durch die Nacht. Michel Houellebecq und Calixto Bieito*. ZDF/Arte 2006.

²⁶⁷ Vgl. Brug 2006: 100.

²⁶⁸ Vgl. Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [10.5.2011; 11:35h].

²⁶⁹ Ramon del Valle-Inclan zählt zu den nonkonformen spanischen Dramatikern des frühen 20. Jahrhunderts, die gegen die traditionellen Muster der spanischen Theaterlandschaft arbeiteten.

²⁷⁰ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [10.5.2011; 11:35h].

Im *Don Giovanni* begibt sich Bieito auf die Suche nach dem „hedonistischen Nihilismus“²⁷¹ einer Figur, deren Heldentum obsolet geworden ist. Seine Sicht auf die *Don Juan*-Figur gestaltet sich folgend: „Don Juan existiert nicht mehr. Nur im Theater.“²⁷² Bieitos *Don Giovanni*-Inszenierung ist eine „[...] drastische Anprangerung sozialer Missstände [...]“²⁷³ einer - für die Bühne radikalisierten - Unterschicht Barcelonas.

I.1 Schilderung des Anfangs oder einer auffälligen, komplexen oder unverständlichen Szene

Um einleitend die Grundidee dieser Inszenierung zu vermitteln, bietet es sich in diesem Abschnitt an, die Umsetzung von Beginn und Ende des Werkes näher zu betrachten, also die Ouvertüre und die Introduction bis zum Auftritt des Komturs, sowie weiters das zweite Finale (nach dem Abgang Donna Elviras in „*L'ultima prova*“) und die *Scena ultima*.

Am Beginn der Ouvertüre wird man mit einer dunklen Bühne konfrontiert, welche abgesehen von einer Diagonale aus Straßenlaternen leer ist. Am Ende der Ouvertüre erkennt man die Scheinwerferlichter eines schwarzen Mercedes, der langsam einfährt und im Zentrum der Bühne hält. Das Auto wird von Leporello gefahren. Am Rücksitz befinden sich Donna Anna und Don Giovanni. Leporello steigt aus und beginnt mit „*Notte e giorno faticar*“ seinen Unmut auszudrücken. Im Laufe des Parts nimmt er einen Fußballschal aus seiner mitgebrachten Sporttasche und hält diesen in die Höhe. In der Zwischenzeit kann man an den Bewegungen im und des Autos erkennen, dass Donna Anna und Don Giovanni sich dort eindeutigen Aktivitäten zuwenden. Don Giovanni steigt am Ende von Leporellos Part aus, schließt seine noch offene Hose, verknotet daraufhin ein Präservativ und wirft es in Richtung Bühnenrand. Danach öffnet er eine Bierdose, nimmt einen Schluck und zündet sich eine Zigarette an. Donna Anna steigt etwas später aus und vermittelt schnell, dass die Situation im Auto kein tätlicher Übergriff seitens Don Giovanni war. Der Akt geschah in beiderseitigem Einverständnis und man kann erkennen, dass Donna Anna sich stark zu Don Giovanni hingezogen fühlt. Es wird der Eindruck vermittelt, als hätten die beiden

²⁷¹ Vgl. Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [10.5.2011; 11:35h].

²⁷² Bieito in *Durch die Nacht. Michel Houellebecq und Calixto Bieito*. ZDF/Arte 2006.

²⁷³ Vill 2007: 562.

schon länger eine sexuelle Beziehung zueinander. Bis zum Auftritt des Komturs kann Donna Anna ihre Hände nicht von Don Giovanni lassen.

Die Gestaltung des zweiten Finales (nach Elviras Auftritt bei „*L'ultima prova*“) und der *Scena ultima* lassen ebenso eine Abänderung der ursprünglichen Fabel des Werkes erkennen. Nachdem Donna Elvira einen Schrei von sich gibt, der aus Empörung über Don Giovannis respektlosem Verhalten ihr gegenüber und nicht, wie im Libretto, aus dem Anblick des Komturs resultiert, geht sie von der Bühne ab. Daraufhin befiehlt Don Giovanni Leporello den Kofferraum des, sich im Hintergrund befindenden Wagens (derselbe Wagen wie in der Introduction) zu öffnen, aus dem ein Klopfen zu hören ist. Leporello weigert sich ängstlich, dieses zu tun. Daraufhin schluckt Don Giovanni eine Tablette und öffnet den Kofferraum selbst. Er erblickt den blutüberströmten Komtur. Man kann nicht klar deuten, ob die Erscheinung des Komturs eine, durch Drogen herbeigeführte Halluzination von Don Giovanni ist, oder ob der Komtur den Übergriff Don Giovannis in der Introduction tatsächlich überlebt hat. Im Gegensatz zu Leporello, der sich versteckt, lässt sich Don Giovanni vom Auftritt des Komturs nicht beängstigen und verhält sich dem Komtur gegenüber provokant und angriffslustig. Man kann auch klar den Einfluss von Drogen in seiner Mimik und Gestik erkennen. Er macht sich über den Komtur lustig, er bietet ihm beispielsweise Pfannkuchen an. Mit erhobenem Baseballschläger stellt der Komtur Don Giovanni die Frage, ob die Einladung zum Essen seitens Don Giovanni noch aufrecht ist. Don Giovanni wehrt sich mit einem Messer und sticht im Einklang mit seinem letzten dreifachen „*No!*“²⁷⁴ dreimal auf den Komtur ein. Don Giovanni bringt zu Ende, was er in der Introduction begonnen hat und tötet den Komtur, oder auch seine Vorstellung des erscheinenden Komturs, endgültig. Der Komtur fällt zurück in den Kofferraum des Wagens. Daraufhin findet ein abrupter Lichtwechsel statt. Don Giovanni wird hell ausgeleuchtet, während er seinen Part am Ende der Höllenfahrtszene *ad spectatores* singt.²⁷⁵ Don Giovanni bricht in Folge der Ereignisse und durch den Einfluss von Drogen zusammen. Er ist traumatisiert und es scheint als hätte er in Folge einer Überdosis den Verstand verloren. In der *Scena ultima* finden Donna Elvira, Donna Anna, Don Ottavio,

²⁷⁴ Mozart 1986: 152.

²⁷⁵ Ab „*Da qual tremore insolito...*“ (Mozart 1986: 154.)

Zerlina und Masetto einen verstörten Don Giovanni und einen geschockten Leporello vor. Während sich Zerlina um Leporello kümmert, fesseln die anderen Don Giovanni auf einen Stuhl. Beim Anstimmen des „*Altimissima canzon*“²⁷⁶ werden Don Giovannis Taten endgültig ein Ende gesetzt. Der auf den Stuhl gefesselte Don Giovanni ist schlussendlich dem angriffsbereiten Ensemble ausgeliefert. Als erstes nimmt Don Ottavio die kollektive Tatwaffe, ein Messer, in die Hand und sticht auf Don Giovanni ein. Es folgen Zerlina, Masetto und Donna Anna, die Don Giovanni die Kehle durchschneidet. Nachdem Leporello an der Reihe war, weigert sich Donna Elvira vorerst, die Tat zu Ende zu führen, wird aber von den anderen dazu gedrängt, die Sache für alle Beteiligten, aber vor allem für sich selbst zu beenden. Zu diesem Zeitpunkt lebt Don Giovanni noch. Er zeigt einen letzten Versuch, um Gnade zu flehen, indem er seinen Arm vergeblich in Donna Elviras Richtung streckt. Die anderen (außer Leporello) haben sich bereits um Donna Elvira gesammelt, um einen Rückzieher ihrerseits zu verhindern. Gemeinsam versetzen sie Don Giovanni den Todesstoß.



Abb. 12: Masetto, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina und Don Ottavio versetzen Don Giovanni den Todesstoß. (Regie: Calixto Bieito)

²⁷⁶ Mozart 1986: 158.

I.2 Formulierung einer Hypothese

Die beschriebenen Szenen zeigen, dass diese Inszenierung sich mehr als eine Neuauslegung der Fabel gestaltet, als eine Übersetzung des Sujets für eine aktuelle Rezeptionssituation. In diesem abgeänderten Handlungsgeflecht legt Bieito den Schwerpunkt auf die sexuelle Komponente des Sujets, die er, so Vill, als „[...] konkreten Bezug zur gegenwärtigen Rolle von Sexualität in der Gesellschaft sieht.“²⁷⁷ Durch drastische Eingriffe in die grundlegende Dramaturgie des Werkes vernachlässigt die Inszenierung den Aspekt der Werkgerechtigkeit, da die Handlung nicht mehr folgerichtig kommuniziert wird. Im Rahmen dieses Konzeptes wird trotzdem ein großer Schwerpunkt auf die Entsprechung von Musik und Aktion durch die Darstellung gelegt. Die Art der Darstellung durch die SängerInnen zeigt eine stärkere Involviertheit in die Rolle, was darauf hindeutet, dass hier vorab ein starker Fokus auf die schauspielerischen Qualifikationen der SängerInnen gelegt wurde.²⁷⁸ Hier zeigen sich klare Unterschiede zu Sellars, bei dem man in der szenischen Umsetzung der Aktion Tendenzen zum „*Mickey Mousing*“²⁷⁹ oder auch zu Methoden des Bilder- und Tanztheaters erkennen kann.

Die Charaktere bei Bieito sind erweiterte Figuren, die nur noch sehr lose mit der ursprünglichen Konzeption der Charaktere bei Da Ponte verbunden sind.

II. Analyse

II.1 Raum und Szenographie

Der theatrale Raum ist das *Grand Teatre del Liceu* Barcelona. Das Verhältnis von ZuschauerInnen und SängerInnen ist durch ein klassisches Proszenium getrennt. Der szenische Raum gestaltet sich in Form einer Sukzessionsbühne. Der Aufführungsort ist

²⁷⁷ Vill 2007: 570.

²⁷⁸ Man erkennt eine verstärkte Involviertheit im Sinne Stanislawskis Schauspieltheorie (*Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst / Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle*), die von den DarstellerInnen fordert, aus ihrem eigenen emotionalen Erlebnisschatz zu schöpfen, um so „[...] das von Schauspieler und Regisseur definierte Ziel des zu spielenden Werkes [...]“ (Balme 2008: 123), die „Überaufgabe“, zu definieren und zu erfüllen. (Vgl. Balme 2008: 123f.)

²⁷⁹ Zum Bezeichnung „*Mickey Mousing*“ erklärt Balme:

„Für die [...] Parallelisierung von Musik und Bewegung, bei der gestische Zeichen eins zu eins auf der Bühne umgesetzt werden, hat sich heute die Bezeichnung des ‚Mickey Mousing‘ eingebürgert. Dieser pejorative Ausdruck deutet darauf hin, dass [...] eine einfache Verdopplung von musikalischen bzw. sprachlichen Zeichen in Bewegung verpönt ist.“ (Balme 2008: 105)

Barcelona. Der dramatische Raum der Inszenierung ist inspiriert durch die Umgebung des Olympiahafens in Barcelona in der Wende vom 20. zum 21. Jahrhundert.²⁸⁰

II.1.a Bühnenbild

Im Rahmen eines klassischen Proszeniums wird das Bühnenbild (Bühne: Alfons Flores) abstrakter und geht weniger stark ins Detail. Weiters werden durch das System einer flexiblen Sukzessionsbühne die verschiedenen Schauplätze im Vergleich zu Sellars Inszenierung klar voneinander getrennt. Der Raum hat eine Grundkulisse (Siehe Abb. 13) zu welchen in den Verwandlungen flexible Elemente hinzugefügt und wieder entfernt werden um so neue Schauplätze entstehen zu lassen. Diese Verwandlungen gestalten sich durch schnelle und praktische Lösungen, welche in ihrer minimalistischen Ästhetik eine hohe Funktionalität erzielen. Durch dieses Prinzip bilden sich drei Schauplätze heraus:

1) Die Straße.



Abb. 13: Introduction - Don Ottavio, verletzter Komtur am Boden, Donna Anna. (Regie: Calixto Bieito)

Dieser Schauplatz ist gleichzeitig die Grundstruktur der Bühne. Abgesehen von einer Diagonale aus Straßenlaternen, welche auch als Beleuchtungsoption mit eingesetzt werden

²⁸⁰ Der Olympiahafen von Barcelona (*Port Olímpic*) ist ein kleiner Yachthafen, der 1992 erbaut wurde.

(siehe Abb. 13 u. 14) ist die Bühne leer. In der Introduction wird in Form eines Autos, mit dem Donna Anna, Don Giovanni und Leporello vorfahren, ein Äquivalent zu Donna Annas Zimmer geschaffen. Das Bild der Straße verwandelt sich nach der Champagnerarie zu Beginn des ersten Finales in den nächsten Schauplatz und kehrt in seiner ursprünglichen Form nicht mehr wieder.

2) Die Bar.



Abb. 14: Die Bar. (Regie: Calixto Bieito)

Die Hauptelemente dieser Szenerie sind eine Theke mit Barhockern und ein Billardtisch. Hinzu kommen typische Barrequisiten wie Flaschen mit alkoholischen Getränken, Becher, Gläser, Billardqueues etc.²⁸¹

²⁸¹ Näheres dazu siehe im Abschnitt Gegenstände, S. 104-109.

3) Don Giovannis Haus.

Im dritten Bild wird die vorhandene Szenerie wiederum um Elemente erweitert, das heißt das Bild der Bar bleibt im Hintergrund präsent. Durch eine Couch, eine Küchenecke und einen Fernseher wird ein dritter Schauplatz angedeutet, nämlich Don Giovannis Haus.



Abb. 15: Don Giovannis Haus in „*Già la mensa è preparata*“ (2. Akt): Leporello (li.) bereitet Speisen vor während Don Giovanni mit Puppen spielt. (Regie: Calixto Bieito)

Das Bühnenbild soll die Realität andeuten und bedient sich in der Kulisse und den Gegenständen eines neutralen Stils, der nicht wie bei Sellars stark ins Detail geht. Die reduzierten Dekorationen sind zeitgemäß und in sich selbst nicht verfremdet, das heißt Gegenstände und Dekorationen bekommen keine symbolischen Platzhalter, sondern bleiben in ihrer Zeichenhaftigkeit eindeutig.²⁸² Sie behelfen sich aber keiner speziellen Ästhetik oder eines stilisierten Ausstattungsstils. Ebenso lassen sich keine eingehenden Farbschemata erkennen, denen eine eindeutige Bedeutung zukommt. Das reduzierte Bühnenbild lässt den Bühnenraum oft leer und kalt erscheinen, vor allem im ersten Bild

²⁸² In Bieito sowie Sellars Inszenierung sind Gegenstände und Requisiten in ihrer Zeichenhaftigkeit eindeutig, das heißt, dass beispielsweise eine Pistole oder ein Messer eine Waffe darstellt und auch als diese verwendet wird. Als Gegensatz dazu ist Peter Brooks paradigmatische *Don Giovanni*-Inszenierung (Erstaufführung 1988, Wiederaufnahme 2002 Festival Aix-en-Provence) zu nennen, in welcher das Bühnenbild und die Dekoration im Sinne eines Armen Theaters nach Grotowski von jeglichem Beiwerk entleert wird. Somit werden einigen wenigen Basisgegenständen „plurivoke Zeichen“ (Eco 1977: 53) auferlegt werden. Infolge dessen wird bei Brook eine ca. zwei Meter hohe Stange gleichzeitig zur Waffe und zum Spielzeug. Das gesamte Bühnenbildkonzept zeigt sich in einem abstrakten Minimalismus, im Zuge dessen Gegenständen und Bühnenbildelementen erst durch das Spiel eindeutige Bezeichnungen zukommen.

der Straße. Trotz der Minimierung auf das Wesentliche und Nötige wird die Bühne nicht vollkommen entleert und es werden keine entfremdeten Räume geschaffen, welche sich nicht mehr in die Bühnenrealität einbinden lassen. Die Schauplätze sind in ein kontinuierliches Raumkonzept eingegliedert, mit welchem bis zum Ende, auch durch die spezielle Auslegung der Fabel, nicht gebrochen wird, wie dies bei Sellars passiert. Zusammenfassend kann man den Stil des Bühnenbildes als einen realistischen Minimalismus definieren.

II.1.b System der Beleuchtung

Die Beleuchtung ist im Allgemeinen sehr dunkel gehalten. Die Stimmung wird farblich teilweise durch ein düsteres grün unterstrichen. Im Gegensatz zu Sellars wird hier mehr mit abrupten und kontrastierenden Lichtwechseln gearbeitet. So gibt es mehrere abrupte Wechsel in die erwähnte grünliche Stimmung oder auch in eine totale Verdunkelung der Bühne um Szenen abzugrenzen oder einzuleiten, wie zum Beispiel das zweite Finale. Weiters wird eine punktuelle Beleuchtung durch Lichtkegel von unterschiedlichen Richtungen eingesetzt. Don Giovanni wird oft vertikal von oben ausgeleuchtet, um den Fokus auf ihn zu setzen. Auch horizontale Lichtkegel ausgehend vom Boden der Bühnenränder werden eingesetzt, wie zum Beispiel im Rezitativ von Don Giovanni und Leporello nach der Introduction. Spezielle Lichteffekte entstehen auch außerhalb der eigentlichen Bühnenbeleuchtung, zum Beispiel in der Ouvertüre, wenn das Licht der Scheinwerfer des einfahrenden Wagens vom Boden in Richtung Zuschauerraum reflektiert.



Abb. 16: Horizontaler Lichtkegel vom linken Bühnenrand auf Leporello (li.) und Don Giovanni (re.) im Rezitativ nach der Introduktion des ersten Aktes. (Regie: Calixto Bieito)

II.1.c Gegenstände

In dieser Inszenierung gibt es eine verhältnismäßig große Anzahl an Gegenständen. Ihnen kommen mehrere Funktionen zu. Im Vergleich zu Sellars werden die Gegenstände im Libretto weniger berücksichtigt, beziehungsweise werden zahlreiche neue Gegenstände hinzugefügt, auch um den Handlungsstrang zu verändern und zu erweitern. Weiters dienen die Gegenstände oft dazu, Charaktere näher zu definieren, wie zum Beispiel in der Introduktion, wenn Leporello einen Fußballschal des F.C. Barcelona aus seiner Sporttasche nimmt und in die Höhe hält. Man weiß somit, dass Leporello passionierter Fußballfan ist und kann aus seinem eindeutigen Verhalten in Verbindung mit den ikonographischen Gegenständen auf seine Zugehörigkeit zu einer gewissen sozialen Umgebung schließen.²⁸³ Auch bei Donna Elvira werden Gegenstände auf dieselbe Art und Weise eingesetzt, wie beispielsweise der Brautstrauß Zerlinas. Dieser ist während der Kleidertauschszene und darauf folgenden Verwechslung von Don Giovanni und Leporello durch Donna Elvira noch immer am Schauplatz vorhanden. Donna Elvira hebt den Brautstrauß und versetzt sich spielerisch in die Rolle der Braut, während sie singt. Aus diesem Verhalten kann man Elviras Absichten und Hoffnungen lesen. Am Beginn des zweiten Finales („*Già la mensa è*

²⁸³ Siehe dazu auch das Kostüm Leporellos (S. 110).

preparata“) wird durch die Wahl der Gegenstände Don Giovannis Person näher beschrieben, vor allem in Hinblick darauf, wie er lebt und wie sich sein Alltag und sein Zuhause gestaltet. Don Giovannis Wohnung ist im Einklang mit dem übrigen Bühnenbild eine nicht detaillierte Andeutung der Realität. Sein Mobiliar besteht aus einer veralteten Couch, einer improvisierten kleinen Küchenecke, einem mit Lebensmitteln gefüllten Einkaufswagen, und einem sich links an der Rampe befindenden Röhrenfernseher, der in diesem Falle Direktaufnahmen von der, sich auf der Bühne abspielenden Aktion zeigt. Das Bild ist eine Andeutung einer lieblos eingerichteten Junggesellenwohnung, in welcher gefeiert und geschlafen, aber nicht gewohnt wird. Während Leporello mit Schürze auf der spärlichen Küchenecke Pfannkuchen zum Takt der Musik zubereitet, versucht Don Giovanni sich selbst zu unterhalten oder verlangt von Leporello, dieses zu tun. Er wirft sich Cornflakes in den Mund, bewirft Leporello mit Cornflakes oder schüttet ihm Wein aus dem Tetrapack über den Kopf. Er trinkt und konsumiert Drogen. Er uriniert zur eigenen Belustigung auf den Boden, oder spielt mit aufziehbaren Hawaii-Spielzeugpuppen (siehe Abb. 14, S. 101). Beim Auftritt Donna Elviras („*L'ultima prova*“) setzt sich die Verwendung von Lebensmitteln als Requisite fort, wenn er sich mit einem Frankfurter-Würstchen in der Hand über Elvira lustig macht. Als Höhepunkt der defensiven Provokation Donna Elviras überschüttet er sich bei den Worten „*Vivan le femine, Viva il buon vino, Sostegno e gloria D'umanità!*“²⁸⁴ selbst mit Wein. Die gewählten Gegenstände in dieser Szene geben einen Eindruck in Don Giovannis Privatleben. Seine Wohnung und die dort vorhandenen Lebensmittel spiegeln seine gesamte Lebensweise als Protagonist einer nicht altern wollenden Spaßgesellschaft wider.

Wie bei Sellars bilden sich auch hier in Bezug auf die Bedeutungsbeimessung von Gegenständen wieder die zwei Gruppen heraus, welche in ideotextuellen Inszenierungen des *Don Giovanni* dominieren zu scheinen:

1) Waffen und Folterinstrumente

Don Giovannis Tatwaffe für den versuchten Mord am Komtur in der Introduction ist ein Messer. Diese Waffe kehrt in der Höllenfahrtszene wieder, wenn er den Komtur, welcher Don Giovanni mit einem Baseballschläger angreift, endgültig ermordet. In der

²⁸⁴ Mozart 1986: 148.

Zwischenzeit stiehlt Don Giovanni in „*Ah chi mi dice mai*“ die Pistole, mit der ihn Donna Elvira bedroht (siehe dazu die Personenbeschreibung Donna Elviras, S. 117). Die Waffe Donna Elviras im Besitz des Don Giovanni wird im ersten Akt in mehreren Szenen eingefügt, ohne dass im Libretto eine Waffe erwähnt wird. Im Duett von Don Giovanni und Zerlina („*La cidarem la mano*“) reicht Don Giovanni Zerlina die Waffe, um ihr somit zu vermitteln, dass sie ihm vertrauen kann. Weiters bedroht er das gesamte Ensemble im ersten Finale mit besagter Waffe. Im Rezitativ vor Don Ottavios Arie „*Il mio tesoro intanto*“ im zweiten Akt droht Don Ottavio, von einem außergewöhnlicheren Gegenstand Gebrauch zu machen, der im weiteren Sinne als Waffe gewertet werden kann, nämlich einem Benzinkanister. Am Ende von „*Il mio tesoro intanto*“ zieht Don Ottavio ein Messer, welches ihm Donna Anna zuvor in die Hand gelegt hat. (In „*Or sai chi l'onore*“ im ersten Akt, wenn Donna Anna von Don Ottavio fordert, Rache an den Mörder ihres Vaters zu verüben.) Wie auch bei Sellars wird hier Blut als Symbol für Rache eingesetzt, die Szene bleibt aber in einer realistischen Darstellung verankert und driftet nicht in eine bildhafte Symbolik ab. Im Libretto sind in den zuletzt genannten Szenen keine Waffen angeführt. Bei der Wahl der Folterinstrumente werden weiters Alltagsgegenstände umfunktioniert. Bei der Entlarvung des Leporello wird er vom Ensemble mit dem Hochzeitsschleier Zerlinas gefesselt. Der Billardqueue in der Bar dient als Schlagstock zur Folterung Leporellos. Weiters deutet Donna Anna in dieser Szene das Ausdämpfen ihrer brennenden Zigarette auf Leporellos Arm an. Am Ende der Szene wird Leporello eine Mülltonne übergestülpt.

2) Alkohol und Drogen

Bei Bieito kommt dem Alkohol mehr Bedeutung zu, als bei Sellars. Alkoholkonsum ist omnipräsent und wird gleich in der Introduction eingeführt. Leporello und Don Giovanni trinken hauptsächlich Dosenbier. In den Szenen, die sich in der Bar abspielen, wird vermehrt getrunken und die Darstellung der Charaktere wird folglich auf den Alkoholkonsum abgestimmt. Neben dem Alkohol werden auch Zigaretten und illegale Drogen konsumiert. Der Gebrauch von illegalen Drogen nimmt hier erheblichen Einfluss auf den Handlungsverlauf. Die Handlung wird durch die Einführung von, zu

Rauschzuständen führenden Substanzen als dramaturgisches Element soweit abgeändert, dass die eigentliche Fabel des Werkes nicht mehr kommuniziert wird. Alkohol und Drogen werden also nicht, wie bei Sellars dazu verwendet, Handlungselemente zu verstärken, sie sind mehr Teil einer radikaleren Neuinterpretation des Stoffes. Dieser Umstand führt dazu, dass das mystische Element der Handlung nicht mehr kommuniziert wird. Das Standbild des Komturs existiert nur als eine Halluzination im Drogenrausch. Leporello, der kurz nach den Strapazen seiner Folter die Tabletten, die ihm von Don Giovanni angeboten wurden, konsumiert hat, richtet seine Zeilen „*Oh statua gentilissima*“²⁸⁵ in der Friedhofszene auf eine Schnapsflasche am Boden, anstatt wie im Libretto auf die Statue des Komturs. Im Rauschzustand glaubt er, in dieser das Standbild des Komturs zu erkennen. Dies ist ein weiterer dramaturgischer Eingriff, der im Einklang mit der Abänderung der Komtur-Handlung und der Auslegung des Schlusses steht.

Weitere Gegenstände, die durch ihre Funktion und die Art und Weise, in der sie in das Bühnengeschehen eingebunden sind, besonders auffallen, sollen im Folgenden näher betrachtet werden.

Geld respektive Geldscheine als Charakterisierungshilfe

Ein immer wieder kehrendes Thema bei der Charakterisierung Don Giovannis ist Geld. In dieser Inszenierung definiert sich Don Giovanni mehr durch den Versuch, Wohlstand oder finanzielle Sicherheit auszustrahlen als diese tatsächlich zu verkörpern. Schon am Beginn, wenn der Komtur nach Don Giovannis Angriff reglos am Boden liegt, kann man Schlüsse auf Don Giovannis finanzielle Situation ziehen, indem er dem reglos am Boden liegenden Komtur das Geld aus der Brieftasche stiehlt. Ein reicher Edelmann, wie es Don Giovanni im Sinne Da Pontes ist, hätte die Notwendigkeit zum Ausführen dieser Tat wahrscheinlich nicht empfunden. In der Champagnerarie zeigt sich weiters seine verschwenderische Einstellung gegenüber Geld, indem er Leporello mit Geldscheinen bewirft.

Das Präservativ als Symbol

Am Beginn der Introduktion wirft Don Giovanni, wie schon beschrieben, ein gebrauchtes Präservativ an den Bühnenrand. Hier wird von Beginn an einer der Schwerpunkte der Inszenierung eingeleitet, nämlich das Thematisieren von Sexualität. Die Verwendung eines

²⁸⁵ Mozart 1986: 136.

Präservativs lässt die Deutung zu, dass Don Giovanni in dieser Hinsicht reflektiert handelt, und die Konsequenzen des Geschlechtsaktes nicht tragen will. Er will keine Verantwortung übernehmen müssen, die ihn dazu veranlassen würde seinen Lebensstil zu ändern. Dies steht im direkten Zusammenhang mit der interpretativen Grundidee dieser Inszenierung, nämlich die Bühnenadaption einer spanischen Spaßgesellschaft, dessen Ausweg aus der Realität sich durch das Streben nach persönlicher Freiheit in Form von sexuellen Abenteuern, Drogen und Alkohol definiert.

Kartoffelchips- und Plastiktüten als Werkzeuge der Erniedrigung

Bereits in „*Ah chi mi dice mai*“ tritt Donna Elvira mit Plastik-Einkaufstüten auf. Man kann spekulieren, ob dies als ein Zeichen für das Kompensieren ihres Kammers bezüglich Don Giovanni durch *Shopping* zu werten ist.²⁸⁶ Während der darauf folgenden Registerarie benutzt Leporello die Plastiktüten, um Donna Elvira zu demütigen. Er versucht laufend, ihr immer wieder Dinge aus den Tüten wegzunehmen, um sie dadurch noch mehr zu verärgern und zu verspotten. Weiters bewirft er sie mit Chips, die er ihr aus der Hand reißt.²⁸⁷ Später, im Quartett Nr. 9 des ersten Aktes schlägt Donna Elvira mit ihren Einkaufstüten aus Zorn auf Don Giovanni ein. Auch am Beginn des ersten Finales ist Donna Elvira diejenige, die die Kostüme für den „Maskenball“ in einem großen blauen *Ikea*-Einkaufsbeutel mitbringt.

Union Jack-Flagge und Rollstuhl als Universalrequisiten

Diese beiden Gegenstände etablieren sich im Laufe der Handlung dadurch, dass sie in verschiedenen Funktionen immer wieder kehren. Die Flagge wird von der Hochzeitgesellschaft eingeführt.²⁸⁸ Warum ausgerechnet die großbritannische Flagge gewählt wird, bleibt unklar. Im ersten Finale dient die Flagge als Sichtschutz, mit dem Leporello versucht, den Übergriff von Don Giovanni auf Zerlina zu verdecken. Im Quartett nach dem Kleidertausch im zweiten Akt versteckt sich Leporello unter der Flagge, bevor

²⁸⁶ Vgl. Brug 2006: 101, der Donna Elviras Plastiktüten mit exzessivem *Shopping* als Resultat ihres Liebeskammers in Verbindung bringt.

²⁸⁷ Vgl. dazu Peter Sellars und das Bewerfen von Donna Elvira mit Gegenständen, als Mittel zur Demütigung (S. 75).

²⁸⁸ Die Hochzeitgesellschaft von Masetto und Zerlina tritt mit mehreren Requisiten auf, welche die Szene beleben sollen, wie zum Beispiel die besagte Flagge, mit der die Gäste spielen, ein Transparent mit der Aufschrift „*Zerlina + Masetto forever*“, oder ein Fotoapparat, mit dem Bilder von den Gästen und dem Hochzeitspaar geschossen werden.

sein Schwindel von den anderen aufgedeckt wird. Die Flagge ist immer wieder auf der Bühne präsent.²⁸⁹

Der Rollstuhl hat die ursprüngliche Funktion, Teil von Don Giovannis Kostümierung für den Maskenball zu sein. Man wird zur Annahme verleitet, dass er diesen, wie vermutlich auch den Einkaufswagen in seiner Wohnung aus einem Jux heraus gestohlen hat. Das Kostüm des Don Giovanni ist nicht eindeutig zu definieren. Der Rollstuhl dient mehr zu seiner eigenen Belustigung und ihm kommt keine explizite Symbolik zu. Im Laufe des ersten Finales findet sich Donna Anna auf dem Rollstuhl. Leporello balanciert sie auf dem Stuhl, während sie ängstlich die Worte „*Io moro!*“ und „*Resister non poss'io!*“²⁹⁰ singt. Die Bedeutung der Sätze wird so aus dem Kontext im Libretto genommen und ihnen wird eine neue Konnotation auferlegt. Später im Sextett Nr. 19 des zweiten Aktes, kommt der Rollstuhl noch einmal gemeinsam mit Donna Anna in einem ähnlichen Kontext in Verbindung. Donna Anna ist noch immer dabei, die Strapazen des Alkohols zu verarbeiten. Sie ruht sich mit starken Kopfschmerzen im Rollstuhl aus und hält sich einen Eisbeutel bei den Worten „*Lacia, lacia alla mia pena / Questo piccioala ristoto, / Sola morte, o mio tesoro, / Il mio pianto può finir.*“²⁹¹ auf den Kopf. Hier wird Bezug auf die Qualen der Auswirkungen des Alkoholkonsums, statt auf jene der Trauer genommen.

II.2 Figuren

II.2.a Kostüme

In Bieitos Inszenierung wirkt die Wahl der Kostüme willkürlicher und deren Ausführung scheint weniger ins Detail zu gehen. Es fällt im Vergleich zu Sellars schwerer, durch das Kostüm Rückschlüsse auf die Persönlichkeit der Charaktere zu ziehen. Während bei Sellars Typen geschaffen werden, ist das Kostüm bei Bieito individueller, aber dadurch auch austauschbarer, da es kaum eindeutige Zeichenhaftigkeit aufweist. Grundsätzlich kommen den SängerInnen in dieser Inszenierung zwei Kostüme zu. Sie wechseln zwischen

²⁸⁹ Siehe Abb. 17, S. 114.

²⁹⁰ Mozart 1986: 80.

²⁹¹ Mozart 1986: 110.

Alltagskleidung und den Verkleidungen für den Maskenball, welche hier in Form von typischen Karneval- und Faschingsverkleidungen umgesetzt werden. Zum Ende der Inszenierung vermischen sich die Faschingskostümierungen mit der Alltagskleidung. Don Giovanni und Leporello bleiben ab der Kleidertauschszene bis zum Ende des Werkes in den getauschten Kleidern des anderen.

Don Giovanni trägt am Beginn ein weißes Hemd und eine schwarze Hose, darüber eine Jackett-ähnliche Lederjacke und braune Anzugsschuhe. Als Kostümierung wechselt er später nur das Oberteil in ein langärmeliges T-Shirt mit Aufdruck. Im Gesicht ist er silbern geschminkt und trägt dazu eine silberne Sonnenbrille im Elvis Presley-Stil. Leporellos äußerliche Erscheinung lässt mehr Schlüsse auf seine Persönlichkeit respektive seine Interessen zu. Bei seinem Auftritt in der Introduction mit einer Sporttasche trägt er passend dazu einen Trainingsanzug in blau und rot. Dies sind die Farben, die auch den F.C. Barcelona (*el equipo azulgrana*) repräsentieren.²⁹² Darunter trägt er ein weißes löchriges Feinripp-Unterhemd, dazu ein Goldkettchen und weiße Anzugsschuhe. Das Kostüm verleitet dazu, Leporello zwischen sozial niedriger Arbeiterschicht und Sozialhilfeempfänger einzuordnen. Später, beim Maskenball wird dieses Kostüm durch einen Sombrero und einer Spaßbrille mit federnden Augen ergänzt. Donna Elviras Kostüm ist wiederum schwierig in ein Schema einzuteilen. Ihr Anfangskostüm besteht aus blauen Jeans, sowie einer Jeansjacke über einem bauchfreies T-Shirt und einem Kapuzenjäckchen. In ihrem dunklen lockigen Haar trägt sie einen Haarreifen. Auffällig ist das Pflaster, welches sie während der gesamten Inszenierung im Bereich der Augenbraue trägt. Es soll darauf hinweisen, dass Don Giovanni ihr gegenüber bereits in der Vergangenheit gewalttätig geworden ist. Ihr Kostüm ist, wie auch bei Don Giovanni neutral. Als Kostüm für den Maskenball trägt sie einen langen bunten „Zigeunerrock“, eine hellblaue Perücke und eine rote Maske in Form eines Schmetterlings. Donna Annas Kostüm unterstreicht mehr ihre Weiblichkeit und Sexualität als jenes der Donna Elvira. Sie trägt einen schwarzen knielangen Bleistiftrock, ein langärmeliges enges T-Shirt mit Tigermuster und Stöckelschuhe. Auch ihre kupferroten langen Locken lassen sie als eine exzentrische

²⁹² Der Ausdruck „*azulgrana*“ (span. blau-rot. Pons Online-Wörterbuch Spanisch-Deutsch, <http://de.pons.eu/spanisch-deutsch/azulgrana> [13.5.2011 16:59h]) wird als Synonym für den F.C. Barcelona und deren Anhänger verwendet.

Person wirken. Als Kostümierung trägt sie später eine schwarze Augenmaske und eine blitzblaue Langhaarperücke. Don Ottavio trägt einen schwarzen Anzug und streng zurückgekämmte Haare. Er spiegelt somit ein sehr klassisches Männerbild wider. Durch die Ironie in der Wahl der Kostümierung für den Maskenball fällt Don Ottavio hier besonders auf. Er trägt einen blauen Brustpanzer mit dem *Superman*-Logo als Aufdruck. Weiters trägt er eine schwarze Afro-Lockenperücke. Zerlina trägt ein weißes, aus der Mode gekommenes Hochzeitskleid im Stil der 80er Jahre des 20. Jahrhunderts. Auffallend ist die Entscheidung, Zerlina eine blonde Perücke tragen zu lassen, die sie im ersten Finale nach dem Übergriff Don Giovannis abnimmt. Die Bedeutung dieses Umstandes ist unklar und wird durch die Inszenierung auch nicht eindeutig kommuniziert. Als Faschingsverkleidung fügt Zerlina ihrem Kostüm lediglich ein Indianerstirnband mit einer roten Feder zu. Masettos Kostüm ist an den 70er-Jahre-Stil des 20. Jahrhunderts angelehnt. Im Kontext der dramatischen Zeit dieser Inszenierung assoziiert man damit den zeitgenössischen Trend von Second Hand- und Vintage-Mode. Sein Kostüm besteht aus einer beigen Schlaghose mit Bügelfalte, einem weißen Rüschenhemd mit langem spitzen Kragen und einem dunklen Jackett mit glitzerndem Kragen. Beim Maskenball trägt er eine rote Clownsperücke mit Glatze. Das Kostüm des Komturs besteht aus einem weißen Hemd, einer schwarzen Stoffhose, Anzugsschuhen und einer goldenen Halskette. Er hat von Beginn an die oberen Knöpfe des Hemdes geöffnet. Er wirkt klassisch, man verbindet ihn aber weniger mit einer gesellschaftlichen Oberschicht, vor allem wenn man das Kostüm seiner Tochter Donna Anna in diese Überlegung mit einbezieht. Der Chor und die Statisten, welche nur in der Hochzeitsszene präsent sind, zeigen sich in festlicher aber unauffälliger Kleidung.

II.2.b Spielweise und Interpretation der Charaktere

Im Allgemeinen zielt die Darstellung der Charaktere bei Bieito auf ein natürlicheres Abbild der Realität ab als bei Sellars. Wo bei Sellars durch Kostüme und Requisite die Personen oft auf eine stereotypisierende Art und Weise charakterisiert werden, wird bei Bieito stärker durch die Darstellung selbst gearbeitet. Die SängerInnen tragen diesbezüglich mehr Verantwortung und das Konzept stützt sich stärker auf deren schauspielerische

Fähigkeiten. Es ist zu vermuten, dass ohne die gezielte Besetzung das Regiekonzept kippen, beziehungsweise gar nicht erst durchzuführen wäre. Bieito selbst meint diesbezüglich:

„The singers understand the references. I have a perfect young cast for the version I want to do.“²⁹³

Don Giovanni

Bei Bieito zeigt sich Don Giovanni unverschämter und skrupelloser. Schon in der Introduktion wird dies ersichtlich, indem er dem Komtur, nachdem er ihm mit einem Messer zu Boden gebracht hat, das Geld aus der Brieftasche stiehlt. Don Giovanni ist ein Draufgänger, der nicht in erster Linie den Untaten gegenüber den Frauen, sondern eher der Alkohol- und der Genusssucht erliegt. Diese Darstellung Don Giovannis ist in Neuinszenierungen keine Seltenheit.²⁹⁴ Seine Beziehung zu den weiblichen Charakteren spiegelt zwar noch immer einen gewissen Angstaspekt seitens der Frauen wider, ihre Handlungen an sich sind aber weitaus unüberlegter und riskanter geworden. Alle drei Frauen zeigen im Vergleich zu anderen Inszenierungen desperatere und labilere Verhaltensmuster und spiegeln so die, aus einem Erlebnisdrang resultierende, Unüberlegtheit und Naivität als Ausweg aus der Ohnmacht des Alltags wider. Was sie mit Don Giovanni in erster Linie teilen, ist eine „*Carpe Diem*-Einstellung“ im negativsten Sinne, also das Leben im Moment und ohne Rücksicht auf jegliche Konsequenzen zu leben.

Die Manie und Hysterie Don Giovannis wird in dieser Inszenierung dadurch relativiert, dass man als ZuseherIn davon ausgehen kann, dass Don Giovanni sich in einem dauerhaften Rauschzustand befindet. Es gibt in seiner Darstellung von Rauschzuständen nicht so starke Kontraste wie beispielsweise bei Sellars. In der Champagnerarie wirkt er verhältnismäßig gelassen. Er schmeißt mit Geld nach Leporello und drückt so seine verschwenderische Einstellung aus, ist aber dennoch ruhig und bestimmt. Der Auftrag an

²⁹³ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [15.5.2011; 11:35h].

²⁹⁴ Man vergleiche auch Claus Guths Inszenierung von 2008 in Salzburg, auf die auch Brugs Feststellung zutrifft, nämlich dass „Don Giovanni als überlegenen Helden zu demontieren und in seiner Jämmerlichkeit zu zeigen, [...]“ längst die Regel ist. (Brug 2006: 101)

Leporello vollzieht sich ohne das teuflische und dämonische Element, welches Don Giovanni in der Champagnerarie oft zukommt. Die Umsetzung ist spielerischer und Don Giovanni und Leporello machen sich einen Spaß aus der Szene, wenn beispielsweise Leporello am Ende Don Giovanni in die Arme springt und Don Giovanni ihn wie ein kleines Kind herumwirbelt.

Im ersten Finale zeigt sich Don Giovannis Skrupellosigkeit und Machteinfluss. Alle beteiligten zeigen Respekt vor ihm und scheuen einer Konfrontation, was man schon am Beginn der Szene bei den Zeilen „*Sì, sì, facciamo core*“²⁹⁵ erkennen kann. Hier nimmt er Zerlina und Masetto bei den Händen und springt mit ihnen zum Takt der Musik auf und ab. Man kann deutlich das Unwohlsein und die Zurückhaltung des Paares erkennen. Im weiteren Verlauf des ersten Finales kommt seine extreme Form von Gewaltausübung zum Ausdruck. Diese ist bisher noch nicht zum Vorschein gekommen, da Don Giovanni bis zu diesem Zeitpunkt alles bekommen hatte, was er wollte, vor allem im Bezug auf die Frauen. Bei dem Übergriff auf Zerlina zeigt sich das erste mal deutlich, wozu Don Giovanni fähig ist. Die Verführung Zerlinas geht sehr gewalttätig vor sich. Nach dem Vorfall ist ihr weißes Hochzeitskleid von Verletzungen in ihrem Gesicht blutüberströmt. Während Don Giovanni versucht, Leporello die Schuld für den Übergriff zuzuschieben, hält er ihn brutal wie eine Geisel fest und richtet ihm die Waffe auf die Schläfe (siehe Abb. 17, S. 114). Hier kommen deutlich Bieitos filmische Einflüsse zum Vorschein. Die übrigen Beteiligten bringen sich in Deckung. Don Giovanni bleibt konsequent und zeigt keine Schwäche, lässt Leporello aber dennoch frei. Den Preis, Leporello zu verletzen oder gar zu ermorden, will er nicht bezahlen. Sein Wahnsinn steigert sich weiter, indem er seine Waffe willkürlich auf die umliegenden Personen richtet und erreicht seinen Höhepunkt indem er den Intimbereich Zerlinas mit seiner Waffe anvisiert, was wiederum eine sexuelle Konnotation hervorruft. Die Drohungen seitens des Ensembles („*Tutto tutto già si sa*“²⁹⁶) kommen aus der Distanz und sind sehr defensiv. Am Ende des ersten Finales, bevor der Vorhang fällt, richtet Don Giovanni die Waffe auf sich selbst.

²⁹⁵ Mozart 1986: 74.

²⁹⁶ Mozart 1986: 84.

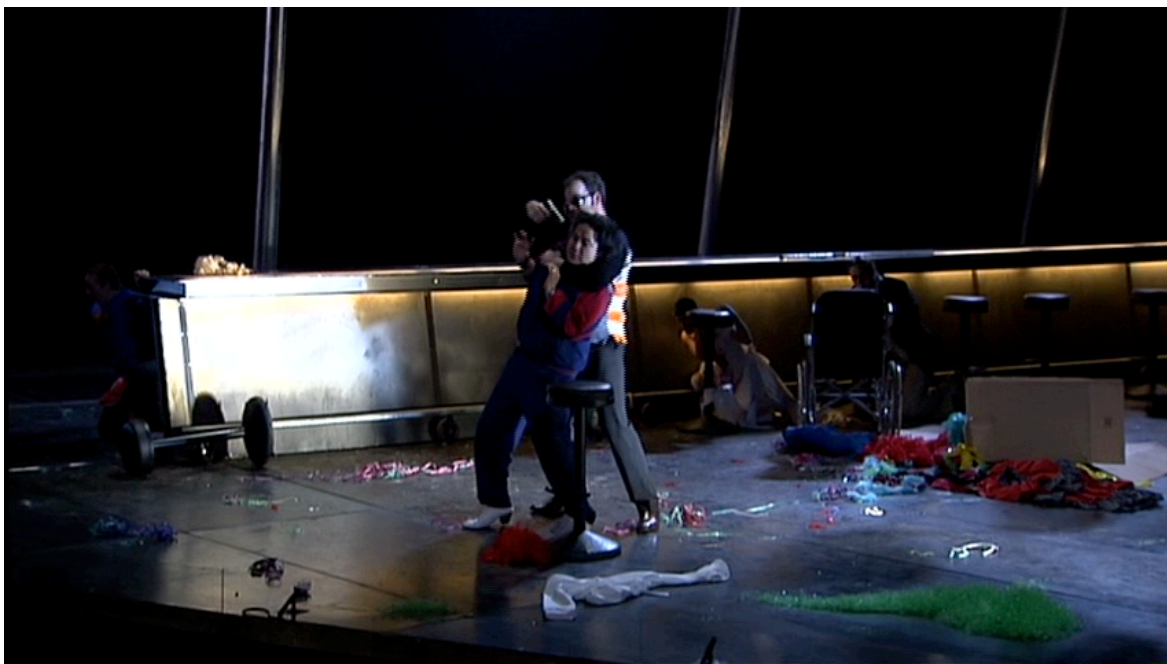


Abb. 17: Don Giovanni bedroht Leporello im ersten Finale. V.l.n.r.: Don Ottavio, Zerlina und Masetto gehen in Deckung. (Regie: Calixto Bieito)

Die nächste charakterisierende Szene des Don Giovannis, seine Canzonetta, ist wie bei Sellars, kryptischeren Charakters und lässt keine eindeutigen Schlüsse zu. Don Giovanni sitzt erschöpft an der Bar. Er greift zum Haustelefon der Bar, wählt eine Nummer und singt die Canzonetta in den Hörer. Sein Blick verliert sich in der Ferne und an einem gewissen Punkt lässt er geistesabwesend den Hörer fallen. Man kann davon ausgehen, dass seine Nachricht die Empfängerin nicht erreicht hat. Don Giovanni verfällt in eine betrubte Stimmung und man kann ein Schluchzen seinerseits vernehmen.

Bei „*Metà di voi qua vadano*“ zeigt sich Don Giovanni wieder in seinen typischen Charakterzügen. Masetto sitzt betrunken an der Bar und begutachtet eine Tänzerin.²⁹⁷ In diesem Falle muss man davon ausgehen, dass Masetto Don Giovanni während dem Übergriff auch als solchen erkannt hat und nicht mit Leporello verwechseln konnte, obwohl Masetto zu diesem Zeitpunkt stark betrunken ist. Wieder resultiert die Attacke seitens Don Giovanni in einer Menge Blut und Masetto ist schwer verletzt. Am Ende der Szene verführt Don Giovanni die anwesende Tänzerin.

²⁹⁷ Der Angriff auf Masetto passiert schon während der Arie. Das darauf folgende Rezitativ, in dem die Auseinandersetzung zwischen Don Giovanni und Masetto laut Libretto stattfindet, wurde gestrichen.

Der Beginn des zweiten Finales ist geprägt von Drogenkonsum und daraus resultierenden infantilen Verhaltensmustern seitens Don Giovanni. Nachdem er bei „*Già la mensa è preparata*“ ausgiebig Drogen konsumiert, zeigt sich sein Spieltrieb - Don Giovanni spielt mit Puppen (siehe Abb. 14, S. 101) - sowie sein ungezügelteres Verhalten, indem er, während Leporello Essen zubereitet, aus Spaß auf den Boden seiner eigenen Wohnung uriniert. Bei „*L'ultima prova*“ setzt sich diese kindliche Komponente im Verhalten gegenüber Donna Elvira fort. Der restliche Verlauf der Handlung ist geprägt von einer in Drogen und Alkohol getränkten Stimmung seitens Don Giovanni, die irrationale und nicht-nachvollziehbare Reaktionen in ihm hervorruft. Die Situation eskaliert am Ende des Stückes, indem er dem Einfluss von Drogen und Alkohol nicht mehr standhalten kann und somit ein leichtes Ziel für seine Angreifer wird.

Leporello

Obwohl Bieito Leporello mehr als Freund Don Giovanni's porträtieren will, als dessen Diener, ist die Hierarchie hier deutlicher ersichtlich als bei Sellars. Bieito meint zur Interpretation seines Leporello folgendes:

*Leporello is not so much Giovanni's servant as the best friend you both love and hate - they did military service together and Leporello is now the kind of working-class taxi driver who has a football season ticket at Nou Camp.*²⁹⁸

Leporello ist also begnadeter Fußballfan und arbeitet als Taxifahrer.²⁹⁹ Er zeigt sich vorwiegend als Spaßvogel und weist deutliche Einschläge einer traditionellen Buffa-Darstellung auf. In der Registerarie verhält sich Leporello herzlos und zeigt kein Mitgefühl. Er macht sich über das Leid Donna Elviras lustig, was wiederum eine sehr traditionelle Deutungsweise darstellt. Er fühlt sich Donna Elvira überlegen und verhält sich herablassend und arrogant. Er findet mit Donna Elvira ein Opfer, auf das er seine eigene Rolle gegenüber Don Giovanni projizieren kann.

²⁹⁸ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [16.5.2011; 16:09h].

²⁹⁹ Das Auto, das auf der Bühne eingesetzt wird, kann wohl als Leporellos Dienstwagen angenommen werden, obwohl dies ohne die Erklärung Bieitos, vor allem für ein Publikum ohne weitgehende Affinität für die Stadt Barcelona, nur schwer ersichtlich wäre.

Leporello erlaubt sich harmlose Späße gegenüber Don Giovanni, hat aber deutlich mehr Respekt vor den Grenzen wie Sellars Leporello. Nur am Beginn des zweiten Aktes sieht man eine andere Seite Leporellos, nämlich wie auch bei Sellars, im Rezitativ am Beginn des zweiten Aktes, wo er Don Giovanni aus Wut über die Vorfälle im ersten Finale körperlich attackiert. Die Szene zielt aber nicht auf eine Eskalation ab und Leporello lässt sich schnell in Form von Geld von Don Giovanni wieder beruhigen.

Bei Leporello erkennt man also immer wieder klare Parallelen zur traditionellen Ausführung von Gestik und Mimik eines typischen Buffa-Charakters, wie beispielsweise in der Friedhofsszene, in der Leporello das Nicken des Standbildes des Komturs nachahmt. („*Colla marmoreo testa / Ei fa così, così.*“³⁰⁰). Leporello findet sich auch in *lazzi*-artigen Situationen, wie zum Beispiel beim Erscheinen des Komturs, wo er sich mit einer Stange Salami in der Hand hinter der Küchenzeile in Don Giovannis Wohnung versteckt und aus Angst so stark zittert, dass sich die Salami unnatürlich stark bewegt. Das Diener-Herr Verhältnis, welches bei Sellars prinzipiell ausbleibt, zeigt sich in dieser Inszenierung stark bei „*Già la mensa è preparata*“, wo Leporello Don Giovanni mehr bedient als freundschaftlich bekocht.³⁰¹ Zusätzlich dient Leporello in dieser Szene vorwiegend zur Belustigung und Unterhaltung Don Giovannis und ist dessen Spott ausgesetzt. Prinzipiell sind Buffa-typische Gesten stark im Darsteller verankert, was vermuten lässt, dass diese in ihrer starken Ausprägung nicht seitens der Regie intendiert wurden, vor allem wenn man die Darstellung im Vergleich zu den übrigen Personen auf der Bühne betrachtet. Der verstärkt traditionelle Operngestus seitens Leporellos wirkt in diesem Rahmen unnatürlich und ist in diesem Ausmaß nur schwer zu integrieren, hat aber trotzdem die Wirkung, das Buffa-Element der Oper zu unterstreichen.

³⁰⁰ Mozart 1986: 138.

³⁰¹ Vgl. dazu Sellars, bei dem Don Giovanni und Leporello gemeinsam ein Fast Food Menü von *McDonalds* auf den Stufen eines Hauseinganges essen.

Donna Elvira

Auch zu seiner Sicht auf Donna Elviras Charakter liefert Bieito eine Erklärung:

„[...] *Donna Elvira is a modern girl who went totally crazy when Giovanni left her, spent three months on the sofa eating, and is destroyed by passion like the heroine of Fatal Attraction.*“³⁰²

Donna Elvira ist ein modernes Mädchen mit verstärkten Zügen zum Desperaten und Hysterischen. Sie begibt sich in eine Opferrolle und macht den Eindruck, als bräcche sie sich selbst in missliche Lagen mit schlechten Personen. Sie trägt von Beginn an ein Pflaster auf der Stirn, was darauf hindeutet, dass Don Giovanni ihr gegenüber bereits zuvor gewalttätig geworden ist. Die Tatsache, dass Donna Elvira sich auch in diesen extremen Umständen nicht von Don Giovanni distanzieren kann, lässt sie als instabiler als bei Sellars erscheinen. Don Giovanni verhält sich konstant abwertend und desinteressiert ihr gegenüber, im Unterschied zu Sellars Inszenierung. Bei „*Ah chi mi dice mai*“ erkennt man ihre Überforderung mit der Situation. Nachdem sie sich jammernd am Boden gewälzt hat, zieht sie bei Don Giovannis Auftritt eine Pistole und bedroht diesen. Don Giovanni versucht aus Angst sich zu erklären, bemerkt aber schnell, dass Donna Elvira den Mut und die Überwindung nicht aufbringen kann um ihn auch tatsächlich zu verletzen. Er entreißt ihr in einem unaufmerksamen Moment die Waffe und flieht. Donna Elvira bricht daraufhin in Tränen aus. Auch bei der Registerarie versucht sie anfangs, eine Überlegenheit gegenüber Leporello vorzugeben und seine Demütigungen zu ignorieren, erliegt aber am Ende wiederum einem Gefühlsausbruch, der in Tränen resultiert. Donna Elvira wirkt oft wie ein trotziges kleines Mädchen, dass die Regeln des Umgangs zwischen Erwachsenen nie gelernt hat. Sie lässt sich schnell provozieren, handelt unüberlegt und kann ihren, aus dem Affekt getroffenen Entscheidungen nicht standhalten. Auch missinterpretiert sie häufig Situationen, vor allem wenn sie sich auf infantile Art und Weise über ihrerseits geglaubte Triumphe im „Kampf“ gegen Don Giovanni freut, der sich aber von ihren Taten unbeeindruckt zeigt.

³⁰² Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [16.5.2011; 17:35h].

Donna Anna

Donna Anna repräsentiert in dieser Inszenierung ein Frauenbild, das seine weiblichen Reize gezielt einzusetzen weiß. Sie ist, was Donna Elvira anstrebt zu sein, aber nicht erreichen kann. Trotzdem hat sie sich in Don Giovanni getäuscht. Donna Anna hat nicht damit gerechnet, dass der Preis für eine Affäre mit Don Giovanni so hoch ausfallen könnte. Die Gefühle, die Donna Anna für Don Giovanni hegt sind vorwiegend sexuell motiviert, nichts desto trotz fügen diese dem Rachedanken eine intensivere Komponente zu als bei Sellars. Obwohl Donna Anna nach dem Erblicken des toten Vaters ihn Ohnmacht fällt, zieht sich ihre geistige Ohnmacht des Schockzustandes, nicht wie Sellars, durch ihr gesamtes weiteres Handeln. Sie ist nicht nur darauf bedacht, den Mörder ihres Vaters ausfindig zu machen, sondern auch hinter die Fassade Don Giovannis selbst zu blicken um herauszufinden, auf welchen Typ Mann sie sich bei ihm eingelassen hat. Wenn es um Anschuldigungen seitens Frauen bezüglich Don Giovanni geht, ist Donna Anna ständig hellhörig, wie zum Beispiel bei „*Ah fuggi il traditor*“, wo Donna Anna sehr gespannt darauf achtet was Donna Elvira zu sagen hat und im ersten Moment auf die Anschuldigungen Don Giovanni gegenüber überrascht reagiert. Es scheint als ob sie Donna Elvira im ersten Moment keinen Glauben schenken will. Sie ermutigt Donna Elvira dazu, weiterzusprechen und ihre Neugierde in Bezug auf das Thema Don Giovanni ist nicht zu übersehen. Am Ende des darauf folgenden Quartetts fällt Donna Elvira Don Giovanni um den Hals und man kann seitens Donna Annas eine eifersüchtige Haltung erkennen. Erst ihr verletzter Stolz ist dafür ausschlaggebend, Don Giovanni nicht nur als potenziellen sondern auch als tatsächlichen Angreifer auf ihren Vater anzusehen.

Don Ottavio

Don Ottavio wirkt hier im Vergleich selbstsicherer und mehr sexuell als emotional von Donna Anna abhängig. In dieser Inszenierung kann man gut erkennen, dass Don Giovanni und Don Ottavio gute Bekannte sind, was natürlich die Affäre von Donna Anna und Don Giovanni noch einmal drastischer erscheinen lässt.³⁰³ Trotzdem bleibt Don Ottavios Charakter im Hintergrund. Auffallend ist die Darstellung der Arie „*Il mio Tesoro intanto*“,

³⁰³ Don Giovanni und Don Ottavio begrüßen sich mit freundschaftlichem Handschlag.

wo Donna Anna nicht anwesend ist, dafür Zerlina, Masetto, Donna Elvira und Leporello und ihr Mitgefühl gegenüber Don Ottavio ausdrücken. Vor allem Masetto, für den Don Giovanni genauso ein Dorn im Auge ist, nimmt sich des Don Ottavio an und versucht ihn zu beruhigen. Man erkennt, dass Don Ottavio und Masetto bereits skeptisch gegenüber Don Giovannis Beziehungen zu deren Frauen geworden sind.

Zerlina

Zerlina wird in dieser Inszenierung ungewöhnlich exzentrisch dargestellt. Man kann Parallelen zwischen ihr und Donna Anna in den Charaktereigenschaften wahrnehmen. Gleich bei ihrem ersten Auftritt in der Hochzeitsgesellschaft tanzt sie ausgelassen und man erkennt schnell, dass sie kein zurückhaltendes schüchternes Mädchen, wie bei Sellars ist. Gegenüber Männern ist Zerlina berechnend und manipulativ. Sie setzt ihre Sexualität gezielt ein, um vor allem bei Masetto ihren Willen durchzusetzen. Sie nimmt Masettos Hörigkeit für selbstverständlich. In Bezug auf Don Giovanni glaubt sie anfangs ebenso, die Situation unter Kontrolle zu haben, hat sich aber ähnlich wie Donna Anna, von seiner Persönlichkeit täuschen lassen. Dies nicht zuletzt, da sie eine ähnliche Einstellung lebt wie Don Giovanni, durch welche die eigene Vernunft im Zuge eines ausgeprägten Erlebnisdranges übergangen wird. Der Angistaspekt zeigt sich auch bei Bieitos Zerlina, obwohl dieser anfangs eher in Bezug auf Masettos Reaktion auf ihre Taten, als in Bezug auf Don Giovanni gewertet werden kann. Später, wenn Don Giovanni im ersten Finale eine extremere Seite von sich preisgibt, wird auch Zerlina vorsichtiger ihm gegenüber. Um die Vorgänge zu verdrängen, gibt sich auch Zerlina dem Alkohol hin, wie zum Beispiel im ersten Finale. Sie lässt sich ein Glas nach dem anderen von Don Giovanni einschenken und versucht in erster Linie, den Spaß der Sache zu genießen und die Umstände im Moment zu verdrängen. Man kann am Beginn des Finales nicht erkennen, dass ihr die Gegenwart Don Giovannis unangenehm wäre. Bei Don Ottavios Arie „*Il mio tesoro intanto*“ kann man Zerlinas Wünsche und Hoffnungen in Bezug auf die Männer erkennen, wenn sie sich von Don Ottavios Ausdruck seiner Gefühle gegenüber Donna Anna beeindruckt zeigt. Es scheint, als wünsche sie sich die selbe Verbindung zu Masetto.

Masetto

Masetto wirkt in dieser Inszenierung radikaler. Er scheint ein konsequenter Mann gegenüber den Frauen zu sein. Er ist derjenige, der die sexuellen Machtspielchen, die Zerlina mit ihm zu spielen versucht, ab einem gewissen Punkt unterbindet. Man weiß bis zum Ende des Werkes nicht, was mit Masetto und Zerlina und ihrer Beziehung zueinander schlussendlich passiert. Die Kränkung über die Vorgänge zwischen Don Giovanni und Zerlina seitens Masetto ist groß und zeigt sich in passiver Aggression und selbstzerstörerischen Verhaltensmustern. Dies erkennt man ab dem Rezitativ vor Arie Nr. 12 „*Batti, batti, o bel Masetto*“, wo Masetto bereits beginnt, sich systematisch zu betrinken, während er eine Tänzerin auf der Bar beobachtet. Im ersten Finale steigert er seinen Alkoholkonsum soweit, dass er den groben Tanzaufforderungen seitens Leporello keine Beachtung mehr schenken kann, schlimmer, sich nicht mehr auf den Beinen halten kann.

Komtur

Die Komturhandlung ist in dieser Inszenierung ohne eine explizite Erklärung nicht eindeutig lesbar. Man kann aus der Inszenierung nur schwer erkennen, ob der Komtur den Angriff in der Introduction überlebt hat oder ob seine Erscheinung in der Höllenfahrtszene eine Halluzination seitens Don Giovanni ist. Bieito erklärt seine Sicht auf den Komtur, welche auch die Auslegung der Komturhandlung aufklärt, folgend:

*"The Commendatore [...] is a violent man who runs his own cocktail bar and is going to fight with this fucking Don Giovanni because he has tried to seduce his daughter: it's the kind of fight you can find every weekend in the cities of Europe. And, at the end, the Commendatore becomes a drug-induced vision. We no longer believe in the idea of statues dragging people down to hell. In our version it is the so-called 'good' people who kill Don Giovanni."*³⁰⁴

Der Komtur ist also eine, durch den Drogenkonsum des Don Giovanni herbeigeführte Halluzination.

³⁰⁴ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [16.5.2011; 09:09h].

Chor/Statisten:

Chor und Statisterie sind, abgesehen von der Szene der Hochzeitgesellschaft, nur wenig präsent. Die Hochzeitgesellschaft gestaltet sich durch junge moderne Menschen, die eine ausgelassene Party auf der Straße feiern. Sie jubeln, tanzen und trinken und ein Beteiligter filmt das gesamte Hochzeitsszenario mit einer Videokamera. Auch das Thema Homosexualität wird in dieser Szene thematisiert, indem sich zwei Männer auf der Bühne küssen. Die Gesellschaft bleibt im Vergleich lange auf der Bühne und geht erst im Zuge Masettos Arie „*Ho capito, signor sì*“ ab. Später, am Beginn des ersten Finales ist Statisterie in Faschingskostümen anwesend, die aber im Laufe der Szene nach und nach abgeht. Es bleibt nur noch eine verkleidete Frau im Hintergrund auf einem Barhocker sitzen.



Abb. 18: Hochzeitgesellschaft 1. Akt: Don Giovanni und Leporello mit *Union Jack*-Flagge als Umhang, Zerlina im Hochzeitskleid, sich küssende Männer. (Regie: Calixto Bieito)

II.2.c Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspielern und den anderen

In Don Giovannis und Leporellos Beziehung zueinander kann man, wie schon erwähnt eher ein Diener-Herr Verhältnis erkennen, wie bei Sellars, obwohl dies nicht die eigentliche Intention Bieitos ist. Dies beruht auch auf dem Umstand, dass Leporellos traditionelle Buffa-Darstellung verstärkt Züge der klassischen Dienerfigur zukommen. Trotzdem teilt Don Giovanni mit Leporello Drogen, Alkohol, Essen und Geld, was aber

weniger eine freundschaftliche Geste ist, als mehr das Verlangen seitens Don Giovanni, sich zu amüsieren und dies im Optimalfall in Gesellschaft zu tun. Sie sind, wie so oft, koabhängig. Die Person „Leporello“ ist für Don Giovanni aber prinzipiell austauschbar, sie erfüllt lediglich ihren Zweck, nämlich ein unkritischer Gefährte zu sein, der sich nicht auflehnt. Don Giovanni ist bewusst, dass Leporello zu ihm aufsieht. Leporello zeigt sich im Allgemeinen also eher unterwürfig und hält sich mit offensiven Äußerungen gegen Don Giovanni zurück, ganz im Gegensatz zu Sellars Leporello, der den Taten Don Giovannis von Beginn an kritisch gegenübersteht.

Donna Elvira ist Don Giovannis Gespött und Demütigung ausgesetzt und ist an diesem Umstand nicht ganz unbeteiligt. Nicht nur psychisch hat Don Giovanni ihr gegenüber Gewalt angewendet, was man an dem Pflaster an ihrem Auge erkennen kann. Bei „*Ah fuggi il traditor*“ zeigt sich ihre Scheuklappensicht und ihre realitätsferne Fremd- und Selbsteinschätzung. Abgesehen davon, dass sie Don Giovannis sexuelle Absichten mit Gefühlen seinerseits verwechselt, glaubt sie sich in dieser Szene auf einen Machtkampf mit ihm einzulassen zu können und tatsächlich auch eine Gegnerin für ihn darzustellen. Don Giovanni verhält sich Donna Elvira gegenüber im Vergleich zu Sellars absolut gleichgültig. Sie hat große Schwierigkeiten seine Aufmerksamkeit zu gewinnen oder ihm eine Reaktion zu entlocken, die nicht auf Ignoranz, Zurückweisung oder Gleichgültigkeit beruht. Er zeigt kein Mitleid mit ihrer Situation und hinterfragt seine Taten ihr gegenüber nicht. In dieser Einstellung ist er bis zur *Scena ultima* sehr konsequent. Donna Elvira ist Don Giovanni ein Dorn im Auge und sorgt mit ihren unüberlegten Intrige-Versuchen für zu viel Unruhe. Es scheint als ob jegliche Interaktion mit Don Giovanni für Donna Elvira einen Wettbewerb darstellt. Über eine ihrerseits interpretierte Überlegenheit gegenüber Don Giovannis freut sich Donna Elvira wie ein kleines Kind, wie zum Beispiel im Quartett Nr. 9 des ersten Akts. Im Großen und Ganzen ist es Don Giovanni aber ein Leichtes Donna Elvira so zu manipulieren, dass er sie fast wie eine Marionette handhaben kann.

Don Giovanni und Donna Annas Affäre hat vermutlich schon vor der dramatischen Handlung begonnen. Man kann davon ausgehen, dass sie sich schon vorher angenähert haben, da ihre Zusammenkunft in der Introduction vertraut wirkt. Zumindest weiß man, dass Don Giovanni Donna Anna sowie Don Ottavio schon kennt. Donna Anna zeigt im

Laufe der Handlung, dass ihre Gefühle für Don Giovanni sich von einer sexuellen auf eine emotionale Ebene verlagert haben. Sie zeigt große Neugier an seinen Taten und Handlungen.

Zerlina hingegen sieht Don Giovanni am Beginn als einen harmloseren Flirt an und vermittelt mehr den Wunsch nach Amusement als Gefühle auf einer tieferen Ebene. Sie hat aber die klaren Hinweise auf seine gewalttätige und skrupellose Vorgehensweise ignoriert und muss nun die Rechnung dafür bezahlen. Donna Elviras Waffe, welche Don Giovanni beim Duett „*La cidarem la mano*“ mit sich führt und Zerlina als Zeichen seines Vertrauens überreichen will, hat weniger an ihre Vernunft appelliert, als dass sie sich durch das Risiko angezogen gefühlt hat. Wenn Don Giovanni in dieser Szene erklärt, er wolle sie zur Frau nehmen, entlockt ihr dies ein lautes Lachen. Sie kann zwar seine Absichten als Mann einschätzen, unterschätzt aber seine Methoden um diese auch durch zu setzen. Der Angistaspekt kommt bei Zerlina erst später, im ersten Finale ins Spiel, wo sie nach und nach die Gefahr in seiner Person erkennt. Am Beginn des Finales lässt sie sich noch auf seine Gesellschaft ein und trinkt mit Don Giovanni. Diese Stimmung kippt im Laufe des Finales, wo Zerlina bemerkt, dass sie sich der Gesellschaft Don Giovannis nicht mehr entziehen kann. Don Giovannis Sicht auf Zerlina als Frau lässt sich gut in seinem brutalen Übergriff ihr gegenüber erkennen.

Leporello und Donna Elviras Verhältnis zueinander ist im Gegensatz zu Sellars sehr klassisch gehalten. Donna Elvira wird von Leporello auf eine herablassende Weise verspottet und degradiert. Interessant ist, dass sich Leporellos Einstellung in Sellars, sowie in Bieitos Inszenierung, klar an Don Giovannis Sicht auf Donna Elvira orientiert. In der Registerarie versucht Leporello Donna Elvira vorsätzlich psychisch zu verletzen. In der Kleidertauschszene kann man Leporellos Überforderung mit der Situation erkennen. Er weiß nicht, wie er sich in dieser Situation Donna Elvira gegenüber zu verhalten hat und wirkt sehr unbeholfen. Sogar der angedeutete Versuch von Oralverkehr seitens der betrunkenen Donna Elvira befremdet Leporello eher, als dass dieser ihn beeindruckt.

Donna Anna und Don Ottavio haben in dieser Inszenierung ein ausgeglicheneres Machtverhältnis als üblich, was heißt dass sich Don Ottavio ihr gegenüber bestimmter und durchsetzungsstärker zeigt, als bei Sellars. Auch hier ist der sexuelle Aspekt der Beziehung

ein vorherrschendes Thema, der Umgang mit der Sexualität an sich ist aber weniger aggressiv und scheint die Beziehung nicht so sehr zu dominieren, wie beispielsweise bei Masetto und Zerlina.

Massetos und Zerlinas Beziehung zueinander zeigt sich auch hier in gewaltbereiten Umgangsformen. Bei „*Ho capito, signor sì*“ wird er bereits handgreiflich, indem er ihr grob ins Gesicht fasst und es festhält. Trotzdem scheint er sich, im Gegensatz zu Sellars Masetto, mehr unter Kontrolle zu haben. Die Umsetzung der sexuellen Komponente des Sujets kommt bei Zerlina und Masetto verstärkt zum Ausdruck. Immer wieder versucht sich Zerlina an sexuellen Machtspielchen, wie in „*Batti, batti, o bel Masetto*“. Diese Szene, in der Zerlina versucht, Massetos Vergebung durch dessen Verführung zu erlangen, wirft ein Licht auf Themen, wie zum Beispiel das Verhältnis von weiblicher und männlicher Sexualität, Sexualität als Waffe, Sexualität als weibliche Taktik, etc. Nachdem Zerlina in dieser Szene die Kontrolle zurückerlangt hat und Masetto ihr erlegen ist, verliert sie diese später im Rezitativ vor der Arie „*Vedrai carino*“ wieder. Masetto geht hier nicht mehr auf ihre Verführungsversuche ein und zeigt so, dass er die Beziehung nicht auf dieser Ebene weiterführen will.

Die Ensembles in Bieitos Inszenierung wirken in ihrer szenischen Umsetzung willkürlicher und dadurch realistischer. Er setzt keine Bilder erzeugenden Effekte ein, wie Sellars dies tut, sondern integriert diese in das naturalistische Darstellungskonzept. Somit wirken auch diese Szenen filmisch-realistisch.

II.3 Auslegung der Fabel durch die Inszenierung

II.3.a Dramaturgische Option(en)

Es gibt zwei auffällige Striche im Werk, nämlich jene des Duettes zwischen Leporello und Zerlina Nr. 21a „*Per queste tue manine*“ und das Rezitativ nach Don Giovannis Arie Nr.17 „*Metà di voi qua vadano*“. Die Streichung des Duettes hat zur Folge, dass die Folterszene Leporellos sich auf seine Arie Nr. 20 „*Ah pietà, signori miei*“ beschränkt. Die Streichung des Rezitativs von Masetto und Don Giovanni führt dazu, dass Don Giovanni Masetto schon während der Arie selbst angreift. Die Striche haben im wesentlichen keine

Konsequenzen auf den Handlungsverlauf. Die Verlagerung der Komturhandlung auf eine wahrscheinliche Ebene ist der eigentliche Eingriff in die Dramaturgie des Werkes.

II.4.b Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung

Die Komturhandlung, die im Libretto in ihrer ursprünglichen dramaturgischen Form den Rahmen für eine Neuauslegung und für spekulative Interpretationen eher klein hält, wird hier trotzdem, weg vom mystischen Element der Oper, drastisch abgeändert. Das Erscheinen des Standbildes des Komturs fällt aus. Das Standbild des Komturs wird durch eine Schnapsflasche ersetzt.³⁰⁵ In weiterer Folge wird das mystische und übersinnliche Element der Oper außer Acht gelassen. Die Vorkommnisse werden als Folge von Rauschzuständen neuinterpretiert und erklärt. Der Tod Don Giovannis steht nicht mehr im direkten Zusammenhang mit dem Komtur, der Aspekt seines Ablebens als Bestrafung für seine Sünden bleibt aber trotzdem aufrecht. Bieito meint dazu:

„I believe it's all there in Mozart. 'Questo e il fin di chi fa mal' - 'sinners end as they begin' - sing the ensemble, and in goes the knife. The conductor, Joseph Swenson, says it's the first time he's really understood the music at the end.'"³⁰⁶

Der Beziehung zwischen Donna Anna und Don Giovanni, die auch im Laufe der Rezeptionsgeschichte des Werkes immer wieder als Mehrdeutigkeit in der Fabel interpretiert wurde, kommt auch in dieser Inszenierung eine bereits kritisch zu bewertende Auslegung bei. Donna Annas und Don Giovannis Verhältnis zueinander wird, angelehnt an E.T.A. Hoffmanns romantische Deutung der Oper, aufgewertet und bis hin zu einer offensichtlichen sexuellen Beziehung mit beiderseitigen Einverständnis dargestellt. Es ist in Neuinszenierungen des Werkes noch immer gängig, dem Don Giovanni/Donna Anna-Konflikt eine nicht klar im Libretto ersichtliche Bedeutung aufzuerlegen.³⁰⁷ Man muss dazu aber auch bemerken, dass im Libretto nicht kommuniziert wird, was tatsächlich im Zimmer von Donna Anna passierte. Man kann nur die Reaktion von Don Giovanni und Donna Anna in der Introduction auf das zuvor liegende Ereignis deuten. Diese ist aber,

³⁰⁵ Vgl. S. 107.

³⁰⁶ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [18.5.2011; 15:35h].

³⁰⁷ Vgl. wiederum Claus Guths Inszenierung von 2008 in Salzburg.

wenn man den Nebentext in diese Überlegung mit einbezieht, und nicht in eine überinterpretative Ansicht ableitet, klar zu erkennen. Genannte Textstelle im Libretto belegt Bieito mit einer sexuellen Komponente und ladet somit den Dialog zwischen Donna Anna und Don Giovanni sexuell auf. Er relativiert so die eindeutige Zeichenhaftigkeit des Haupttextes von Beginn an. Wenn man die Textstelle genauer betrachtet, kann man gut erkennen, dass dieser Ansatz sich für die darstellerische Umsetzung der genannten Szene auch anbietet:

„DONNA ANNA (*hält Don Giovanni, der ständig sein Gesicht verbergen will, am Arm fest*).

Hoffe nicht, wenn du mich nicht tötest,
daß ich dich je entkommen lasse.

DON GIOVANNI. Rasende! Du schreist umsonst! Wer ich bin, erfährst du nicht.

[...]

DONNA ANNA. Leute! Diener! Auf den Verbrecher!

DON GIOVANNI. Schweig, und zittere vor meiner Wut -

DONNA ANNA. Verbrecher!

DON GIOVANNI. Wahnsinnige!

DONNA ANNA. Wie eine verzweifelte Furie
werde ich dich verfolgen.

DON GIOVANNI. Diese verzweifelte Furie
will mich ins Verderben stürzen.“³⁰⁸

Wenn also durch eindeutige Zeichen in der Darstellung davon ausgegangen werden kann, dass die beiden Charaktere sich kennen und in einem sexuellen Verhältnis zueinander stehen (Don Giovanni ist nicht maskiert und verdeckt auch nicht sein Gesicht, wie es im Nebentext erwähnt wird), steht der Haupttext nicht im Konflikt mit der, auf der Bühne gezeigten Aktion.

II.4 Textgattung und Inszenierung

Die Inszenierung spiegelt wie auch bei Sellars mehr das tragische Element des Werkes wider. Trotzdem wird dem Buffa-Element insofern mehr Bedeutung beigemessen als bei Sellars, dass Leporello eher als klassische Dienerfigur im Sinne eines *Dramma giocoso* in Erscheinung tritt und ihm deutliche traditionelle Darstellungsmuster nicht abzusprechen sind.

³⁰⁸ Mozart 1986: 18ff.

II.5 Globaler Diskurs der Inszenierung

Bieito thematisiert durch seine, für die Bühne radikalisierte Darstellung einer Spaßgesellschaft Barcelonas, die Flucht vor der Realität des Alltages durch eine extreme Lebensweise, die sich durch übermäßigen Alkohol- und Drogenkonsum, Erlebnisdrang und sexuelle Kompensation zeigt. Die ästhetischen Prinzipien orientieren sich an filmischen Konzepten der stilisierten Darstellung von Brutalität und verleihen der Inszenierung so einen gewissen Kinocharakter.

Auch wenn die Dramaturgie des Werkes darunter leiden muss, spiegelt die Inszenierung das Wesen der Titelfigur selbst auf eine ungewöhnliche Art und Weise im hohen Maße wider. Alle Beteiligten tragen selbst ein Stück Don Giovanni in sich, ob es sich nun durch ihre sexuelle Fixierung, ihren Erlebnisdrang oder ihren Umgang miteinander zeigt. Das gewählte soziale Umfeld der spanischen exaltierten Spaßgesellschaft ist selbst eine Metapher auf den Don Giovanni-Charakter. Neben den essentiellen Eigenschaften Don Giovannis, wie Erlebnisdrang, Manie, Narzissmus, und sexuelles Ausschweifen ist Don Giovannis Verfall und letztendlicher Untergang auch die Prognose für die in den selben Mustern funktionierende Umgebung, welcher er entstammt. Zusätzlich darf man nicht außer acht lassen, dass Der Don Juan-Mythos seinen Ursprung in Spanien findet und durch Bieito in seiner modernen Form wieder dorthin zurückgekehrt ist.

Bieito zeigt also eine Gesellschaft, deren Prioritäten sich allesamt in der Don Giovanni-Figur wieder finden und mit dieser in einer Wechselbeziehung stehen. Was er auf der Suche nach dem Wesen des Werkes gefunden hat, erklärt er wie folgt:

*"What I find is the nihilism of the modern world. So I've set the action in the Olympic Port in today's Barcelona. It becomes a production about young people in their 30s trying to have fun: people drinking, pill-popping, making love and even killing in their attempt to escape from normal life."*³⁰⁹

Das Leben im Jetzt, ohne Rücksicht auf Verluste, der Erlebnisdrang und damit verbundene Egoismus, sowie die Illusion über nicht vorhandene Konsequenzen sind Komponenten einer Lebensweise, die im wahrscheinlichsten Falle in Nihilismus und Selbstzerstörung

³⁰⁹ Bieito in Billington 2001, <http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>, [18.5.2011; 11:35h].

resultiert. In diesem Sinne kann diese Inszenierung sogar als moralisierend eingestuft werden.

III. Ergebnisse

Durch drastische Eingriffe in die Dramaturgie des Werkes gelingt es Bieito, das Wesen des Hauptcharakters auf die gesamte Inszenierung zu projizieren. Er legt seinen Schwerpunkt auf die Charakterisierung einzelner Personen und lässt sie allesamt Eigenschaften von Don Giovanni annehmen. Der tiefen Entsprechung von Musik und Aktion als dominanteste Komponente des Werkes wird im Rahmen des Konzeptes eine gewisse Rolle beigemessen, auch wenn das Sichtbarmachen dieser Eigenschaft nicht oberste Priorität ist. Bieitos Absichten liegen mehr im Aufdecken der versteckten Zusammenhängen des Werkes. Zu seinem Arbeitsethos erklärt er:

" [...] theatre and opera has to be a unique experience. You have to feel emotions, be surprised and discover new things about yourself and the world. Ideally, it should be a punch in the stomach for the audience. They must be sent away to think about the play. Emotion is very important in theatre, they should only think about it afterwards".³¹⁰

Der Schwerpunkt dieser Inszenierung ist die Darstellung der Psychologie und des emotionalen Haushaltes extremer, aber trotzdem realitätsnaher Charaktere, um damit auch das Publikum auf einer tieferen psychologischen und emotionalen Ebene anzusprechen.

³¹⁰ Bieito in The British Theatre Guide, <http://www.britishtheatreguide.info/otherresources/interviews/CalixtoBieito.htm>. [18.5.2011; 12:28].

EPILOG

In den 1960er Jahren stellt Adorno die Feindschaft des Opernpublikums gegen die Moderne fest, die viel ausgeprägter ist als im Schauspiel.³¹¹ Der Begriff „Opernpublikum“ evoziert das Bild einer Zielgruppe, die man gerne über einen Kamm scheren würde. Eine skeptische Haltung gegenüber neuen Konzepten seitens eines traditionsbewussten Opernpublikums ist aber keine Erscheinung des 20. Jahrhunderts. Diese Einstellung ist ein Muster, das sich durch die Rezeptions- und Aufführungsgeschichte vieler Werke zieht, die - wie Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* - bereits in ihrer Entstehungszeit polarisierten, weil sie Ausnahmen im gängigen Theater- und Opernbetrieb darstellten. Vor allem bei Werken, die sich in ihrer dramatischen und musikalischen Form nicht mehr klar in ein Schema einteilen lassen und dadurch auf einen Fortschritt hindeuten, ist eine ungewöhnliche Reaktion auf diese die nahe liegende Schlussfolgerung. Reaktionen können aber erst im Zuge der weiteren Entwicklung des Werkes gewertet werden. Man vergleiche zum Beispiel die Erstaufführung des *Don Giovanni* in Wien. Mit der damaligen Anmerkung des Kaisers, das Wiener Publikum bräuchte Zeit, die Oper zu kauen³¹², wird lediglich der Umstand ausgesprochen, dass die Entwicklung in traditionsbehafteten Umgebungen nur schleppend von Statten gehen kann. Es liegt im Naturell von neuen Methoden, eine noch nicht bekannte Aufführungssituation zu schaffen, die für ein Publikum im wahrscheinlichsten Falle eine Herausforderung darstellt. Wie auf diese Herausforderung reagiert wird, steht im direkten Zusammenhang mit den soziologischen Gegebenheiten einer Zeit, respektive mit der politischen, gesellschaftlichen und sozialen Situation einer Kultur. Die essentielle Frage ist, wo sich die Gesellschaft hinbewegt, denn dadurch kann meist erst die Frage, wo sich die Kunst befindet, beantwortet werden. Bei Mahlers und Rollers Opernreform, fühlte sich das Publikum „[...] im Kampf um die Moderne zwangsrekrutiert.“³¹³ Wenn nun heute wie damals die Reaktion auf neue

³¹¹ Vgl. Adorno 1968: 82.

³¹² Vgl. S. 28.

³¹³ Greisenegger 1987: 67.

Methoden eine negative ist, kann man vor allem im westlichen Musiktheater- und Hochkulturbetrieb von denselben Umständen wie schon bei Mahler ausgehen:

„Die geistige Schlamperei, die es ermöglicht, ein Kunstwerk zu konsumieren, ohne sich mit ihm auch auseinanderzusetzen, scheint bedroht, die gesellschaftlich bedeutsame Unverbindlichkeit des Theaters scheint gefährdet [...]“. ³¹⁴

Auch wenn im 21. Jahrhundert eine verstärkte Präsenz von modernisierten Operninszenierungen in großen Institutionen zu vernehmen ist, scheint ein traditionelles Muster noch immer der Usus im Opernbetrieb zu sein. Den traditionellen Mustern ist ihre Legitimation nicht abzusprechen und sie sind unbedingt notwendig, vor allem um eine klare Vergleichsebene für eine Definition des Fortschrittes zu schaffen. Trotzdem laufen diese Formen verstärkt Gefahr, einen Nährboden für ein „tödliches Theater“³¹⁵, wie Peter Brook es formulierte, zu bilden. Denn nach Peter Brook ist die große Oper „[...] das zur Absurdität geführte tödliche Theater.“³¹⁶ Eines der Hauptkriterien für das Weiterleben dieses tödlichen Theaters ist, dass RezipientInnen oft eine Art intellektueller Befriedigung mit dem wahren Erlebnis, das sie eigentlich anstreben, verwechseln.³¹⁷ An diesem Punkt kann man nun Schlüsse über eine Legitimation der in dieser Arbeit analysierten Inszenierungen ziehen. Führt man sich die Zitate Bieitos und Sellars bezüglich ihres Arbeitsethos vor Augen, erkennt man, dass bei beiden Regisseuren das Schaffen einer neuen Rezeptionssituation an oberster Stelle steht. Dem Zuschauer ein neues und außergewöhnliches Erlebnis zu bieten ist die Prämisse. Somit arbeiten sie beide, wenn auch in verschiedenen Ausformungen, gegen ein tödliches Theater. Diesen Umstand aufzuzeigen, ist ein bedeutender Punkt dieser Arbeit. In erster Linie soll aber gezeigt werden, dass sich dieser spezielle Bereich der Opernregie mittlerweile soweit in einer

³¹⁴ Greisenegger 1987: 67.

³¹⁵ Dazu Brook:

„Das tödliche Theater kann man auf den ersten Blick daran erkennen, daß es schlechtes Theater ist. Da es die Theaterform darstellt, die wir am häufigsten zu sehen bekommen, und da es dem verachteten, viel geschmähten kommerziellen Theater am nächsten steht [...]“. (Brook 1983: 9f)

³¹⁶ Brook 1983: 20. Weiters bemerkt Brook:

„Die Oper ist ein Alptraum riesiger Fehden über winzige Nebensächlichkeiten, surrealistischer Anekdoten, die sich alle um dieselbe Behauptung drehen: nichts braucht sich zu ändern. Alles in der Oper muß sich ändern, aber in der Oper ist die Änderung blockiert.“ (Brook 1983: 20)

³¹⁷ Vgl. Brook 1983: 11.

Entwicklung befindet, dass sich dieser nicht mehr so einfach kategorisieren lassen kann und dass es mittlerweile einer intensiveren Auseinandersetzung mit dieser Strebing der zeitgenössischen Musiktheaterregie bedarf.

Nach Pavis Haupttypen von Inszenierungen wären Bieitos und Sellars Arbeiten am *Don Giovanni* in dieselbe Kategorie einzuordnen, nämlich jene der „ideotextuellen Inszenierung“. Diese definiert sich nach Pavis in ihrer Fokussierung auf den politischen, sozialen und psychologischen Subtext eines Werkes sowie durch die Suche nach der Aktualität von Klassikern.³¹⁸ Die Aktualisierung eines Werkes als ästhetische Entscheidung nicht als legitim zu erachten, führt sich alleine deshalb schon *ad absurdum*, da es bereits zur Entstehungszeit der Opern Mozarts die Praxis war, das Bühnengeschehen in die Gegenwart zu rücken und somit den Zeitstil widerzuspiegeln.³¹⁹ Die Methode der Aktualisierung in der zeitgenössischen Musiktheaterregie hat sich also mittlerweile soweit etabliert, dass sich durch die Fülle an Inszenierungen dieser Art klare Unterschiede im Umgang mit der Werkgerechtigkeit zeigen. In dieser Arbeit wurde versucht, genau diese Unterschiede hervorzuheben, um so die Notwendigkeit einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Thematik offensichtlich werden zu lassen. Die vorangegangenen Analysen führen zu dem Ergebnis, dass Bieitos und Sellars Inszenierungen, denen auf den ersten Blick die Grundzüge der ideotextuellen Inszenierung zukommen, prinzipiell noch nicht näher definierte Mischformen von Operninszenierungen darstellen. Wenn man versucht diese Mischformen aus den Überlegungen Pavis zu formulieren, kommt man zu folgendem Schluss: Bei Bieito zeigen sich zusätzlich Ansätze einer intertextuellen Inszenierungsweise, indem er versucht sich durch den speziellen Umgang mit der Dramaturgie des Werkes polemisch von anderen Inszenierungen abzugrenzen. Bei Sellars sieht man eine eindeutigere Bewegung in Richtung autotextuelle Inszenierung, indem er die Mechanismen des Textes und den Aufbau der Fabel in ihrer inneren Logik versucht zu kommunizieren und somit im Rahmen seiner eigenen ästhetischen Prinzipien einen gut lesbaren Diskurs der Inszenierung schafft.

³¹⁸ Vgl. S. 59f.

³¹⁹ Vgl. Jary-Janecka 2005: 153.

In der Oper ist der Rahmen der Interpretationsmöglichkeiten durch die Vorgaben in der Musik stärker eingeschränkt als im Schauspiel. Gerade deshalb ist die Konzentration auf die Gegenwart seitens der Regie von essentieller Bedeutung, da hier neue Interpretationsansätze zu finden sind. Es soll nicht das Ziel sein, die alten und bekannten Muster obsolet werden zu lassen, es soll aber das Bewusstsein für die Notwendigkeit neuer Konzepte gestärkt werden. Denn das langfristige Ziel ist es, die Oper auf der Bühne und nicht abseits der Bühne weiterleben zu lassen, vor allem weil sie erst durch die Aufführung ihren Kunstcharakter erlangen kann. Somit kommt der Regie neben ihrer künstlerischen Funktion eine vermittelnde und kulturpädagogische Funktion zu. Dies schließt die - seitens des traditionellen Opernbetriebes oft nicht realisierte - Verantwortung mit ein, klassische Werke in einer Art und Weise zugänglich zu machen, durch welche im Optimalfall auch ein neues Publikum angesprochen wird, um so das Weiterleben des Werkes zu sichern. Zusammenfassend kann man also sagen, dass aktualisierende Regiekonzepte nicht zuletzt durch ihre kulturpädagogische Funktion vermehrt dazu im Stande sind, ein neues Opernpublikum zu rekrutieren, was für das Fortleben eines Werkes und des Opernbetriebes *per se* unabdinglich ist.

QUELLENVERZEICHNIS

LITERATURVERZEICHNIS

N.N.

1939 *Alfred Roller. Gedächtnis = Ausstellung. Landesmuseum Troppau. Mai 1939.*
Troppau: Druck Adolf Drechsler.

Abert, Anna Amalie

1970 *Die Opern Mozarts.*
Wolfenbüttel und Zürich: Karl Heinrich Möser.

Abert, Hermann

1955 *W.A. Mozart. Bearbeitete und erweiterte Ausgabe von Otto Jahns Mozart.*
Leipzig: Breitkopf & Härtel. (2. Bd.)

Adorno, Theodor W.

1968 *Einleitung in die Musiksoziologie. Zwölf theoretische Vorlesungen.*
Rohwolts deutsche Enzyklopädie. Reinbeck bei Hamburg: Rohwolt.

Aristoteles

1982 *Poetik. Griechisch / Deutsch. Übers. u. Hrsg. Manfred Fuhrmann.*
Reclam: Stuttgart.

Balme, Christopher

2008 *Einführung in die Theaterwissenschaft.* Berlin: Erich Schmidt Verl. (4. Aufl.)

Baker, Evan

1993 *Alfred Roller's production of Mozart's "Don Giovanni". A break in the scenic traditions of the Vienna Court Opera.* Diss. New York University. New York.

Behrens, Peter

1900 „Die Dekoration der Bühne.“
In: Deutsche Kunst und Dekoration VI: S. 401-405.

Bertati, Giovanni

[ohne Jahresangabe] „Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra.

Libretto und deutsche Übersetzung.“

In: Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer 2005-2009 Band 3, Teilband 2:
S. 811-853.

Bletschacher, Richard

2004 *Mozart und Da Ponte. Chronik einer Begegnung*. Salzburg: Residenz.

Bogner, Irene

1969 „*El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra*“ von Tirso de Molina als
Kunstwerk. Phil. Diss., Julius-Maximilians-Universität Würzburg.
Stuttgart, Würzburg: Uni Druck München.

Braunmüller, Robert

2002 *Oper als Drama. Das „realistische Musiktheater“ Walter Felsensteins*.
Theatron - Studien zur Geschichte und Theorie der dramatischen Künste. Bd. 37.
Tübingen: Max Niemeyer.

Brecht, Bertolt

1960 *Kleines Organon für das Theater. Mit einem Nachtrag zum Kleinen Organon*.
Frankfurt am Main: Suhrkamp

Brook, Peter

1998 *Wanderjahre. Schriften zu Theater, Film & Oper 1946-1987*.
Berlin: Alexander Verlag.

Brook, Peter

1983 *Der leere Raum*. Übers. aus dem Engl. von Walter Hasenclever.
Berlin: Alexander Verlag.
(Originalausgabe 1968 *The Empty Space*. London: MacGibbon & Kee Ltd.)

Brug, Manuel

2006 *Opernregisseure heute*. Leipzig: Henschel.

Bushart, Bruno

1959 *Max Slevogt. Der Sänger d'Andrade als Don Giovanni*. Stuttgart: Reclam.

Carlson, Marvin

1987 *Histoire des codes*. In: Helbo, André et al. (Hg.) 1987: S. 65-75.

Csarpai, Attila und D. Holland (Hg.):

1981 *Don Giovanni. Texte. Materialien. Kommentare. Mit einem Essay von Attila Csarpai*. Reinbeck bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Csobádi, Peter

2005 „*Wer ist der Herr? Was gibt dem Herrn Befugnis?*“

Reflexionen über die Grenzen von Regie und Poesie.

In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S. 54-67.

Dahlhaus, Carl (Hg.)

1991 *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters : Oper, Operette, Musical, Ballett ; in 6 Bänden und einem Registerband Forschungsinstitut für Musiktheater, Bayreuth. München, Zürich: Piper. (Bd. 4)*

Da Ponte, Lorenzo

1969 „*Entstehung und erste Aufführung des ‚Don Giovanni‘*.“

[In: Lorenzo Da Ponte: *Geschichte meines Lebens*. Hg. von Charlotte Birnbaum. Tübingen: Rainer Wunderlich Verl. Hermann Leins.]

Zitiert aus: Csarpai, Attila und D. Holland (Hg.) 1981.

Dietrich, Margret

1967 „*Vorwort*“ In: Schondorff, Joachim (Hg.) 1967.

Diez, Georg

2002 *Gegen Heimat. Das Theater des Martin Kušej*. Edition Burgtheater Band 4. Bachler, Klaus und Klaus Dermutz (Hg.). Salzburg: Residenz.

Eckert, Nora

1995 *Von der Oper zum Musiktheater. Wegbereiter und Regisseure*. Berlin: Henschel.

Eco, Umberto

1977 *Zeichen. Einführung in einen Begriff und seine Geschichte*.

Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Eugen, Killian

1898: „*Die Münchner Shakespeare-Bühne*“.

In: Jahrbuch der deutschen Shakespeare-Gesellschaft 32. 1900. S. 109-132.

Einstein, Alfred

1968 *Da Pontes Arbeit am Textbuch*. In: Csampai, Attila und D. Holland (Hg.) 1981.

Fass, Egbert

1991 *EL BURLADOR DE SEVILLA Y CONVIDADO DE PIEDRA*.

In: Jens, Walter (Hg.) 1991.

Felsenstein, Walter

1971 In: Kobán, Ilse 1991.

Felsenstein, Walter

1997 *Die Pflicht, die Wahrheit zu finden. Briefe und Schriften eines Theatermannes*.

Hg. von Ilse Kobán. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Fischer-Lichte, Erika

1990 *Die Zeichensprache des Theaters: Zum Problem theatralischer Bedeutungsgenerierung*. In: Möhrmann, Renate (Hg.) 1990.

Fischer-Lichte, Erika

2004 *Ästhetik des Performativen*. Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Floros, Constantin (Hg.)

2005 *Gustav Mahler und die Oper*. Schriftenreihe der Gustav Mahler Vereinigung Hamburg Bd. 2. Zürich-Hamburg: Arche.

Fischer, Jens Malte

2007 *Mozart-Gesang: eine Skizze seiner Entwicklung*. In: Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer 2005-2009 Band 3, Teilband 2: S. 529-546.

Frenzel, Elisabeth

1998 *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon Dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner (9. Aufl.).

Goethe, Johann Wolfgang von und Friedrich Schiller

1964 *Briefwechsel mit Friedrich Schiller*. Hg. von K. Schmid. Zürich: Artemis.

Greisenegger, Wolfgang

1987 *Der Szenenraum des Don Giovanni. Zur Wiener Szenenraumgestaltung.*

In: Zeman, Herbert (Hg.) 1987: 67-78.

Grotowski, Jerzy

1986 *Für ein armes Theater.* Übers. v. Frank Heibert. Zürich: Schwäbisch Hall.

Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer

2005-2009 *Das Mozart-Handbuch.* (6 Bd.)

Wien: Da Ponte Institut, Regensburg: Laaber.

Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer.

2005-2009 *Das Mozart-Handbuch. Mozarts Opern.* (Band 3, Teilband 1)

Wien: Da Ponte Institut, Regensburg: Laaber.

Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer.

2005-2009 *Das Mozart-Handbuch. Mozarts Opern.* (Band 3, Teilband 2)

Wien: Da Ponte Institut, Regensburg: Laaber.

Hadamowsky, Franz

1934 *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860.* Wien: Höfel.

Helbo, André et al. (Hg.)

1987 *Théâtre: Modes d'approche.* Brüssel: Editions Labor.

Henze-Döhring, Sabine

1986 *Opera Seria, Opera Buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts.* Diss. erschienen in der Reihe *Analecta Musicologica. Veröffentlichungen der Musikgeschichtlichen Abteilung des deutschen historischen Instituts in Rom.* Laaber. (Bd. 24)

Herrmann, Max

1914 *Forschungen zur deutschen Theatergeschichte des Mittelalters und der Renaissance.* Teil II. Berlin: Weidmann.

Herz, Joachim

2005 *Mozarts Werk und das Theater der Lebenden. Versuch einer Klärung.*

In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S.68-88.

Hoffmann, E.T.A.

1966 *Rat Krespel. Die Fermate. Don Juan. Mit einem Nachwort von Josef Kunz.*
Stuttgart: Reclam.

Jakob, Raimund

2005 *Regieoper und / oder Werktreue? Jurisprudenzielle und psychosozialologische Gedanken zum Bühnenwerk von W.A. Mozart.*
In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S.89-99.

Jary-Janecka, Elfride

2005 *Mozart-Opern in der Frühzeit ihrer szenischen Gestaltung.*
In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S. 140-156.

Jens, Walter (Hg.)

1991 *Kindlers neues Literatur Lexikon.* München: Kindler Verl. (Bd. 16)

Jouve, Pierre Jean

1990 *Mozarts Don Giovanni.* Übers. aus franz. von Renate Lichtfuss
Salzburg, Wien: Residenz. (Entstehungsjahr 1935)

Jost, Werner

1990 *Zum Schluss.* Nachwort. In: Jouve, Pierre Jean 1990: S. 149-153.

Jung-Kaiser, Ute

2007 *Die Rezeption der Mozart-Opern in der Bildenden Kunst.*
In: Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer 2005-2009 Band 3, Teilband 2:
S. 604-617.

Kierkegaard, Søren

1843 *Der innere musikalische Bau der Oper.*
[In: Søren Kierkegaard *Entweder-Oder.* Hg. von Charlotte Birnbaum. Tübingen
1969, S. 127-130.]. Zitiert nach Csampai, Attila und D. Holland (Hg.) 1981.

Kindermann, Heinz (Hg.)

1936 *Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater. Bd. 2: Die romantisch-komischen Volksmärchen.*
Hg. v. Otto Rommel. Leipzig: Reclam.

Klausmann-Molterer, Birgit (Hg.)

1999 *Pons Globalwörterbuch Italienisch-Deutsch.*

Wien: ÖBV & HPT.

Klefisch, Walter

1960 *Don Juan vor Mozart.*

In: Csampai, Attila und D. Holland (Hg.): 1981.

Kobán, Ilse

1991 *Walter Felsenstein. Theater. Gespräche - Briefe - Dokumente.*

Berlin: Edition Hentrich.

Krämer, Jörg

2007 *Il dissoluto punito o sia il Don Giovanni.*

In: Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer 2005-2009 Band 3, Teilband 1:

S. 302-338.

Kristek, Jan (Hg.)

1987 *Don Giovanni in Prague.* Prag: Theatre Institute.

Kudlich, Werner

1939 In: N.N. 1939 *Alfred Roller. Gedächtnis = Ausstellung. Landesmuseum Troppau.*

Mai 1939. Troppau: Druck Adolf Drechsler.

Kunze, Stefan

1972 *Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts.* München: Fink.

Kunze, Stefan

1984 *Mozarts Opern.* Stuttgart: Reclam.

Kunze, Stefan

1986 *Nachwort.*

In: Mozart, W.A. und Lorenzo Da Ponte 1986: S. 163-187.

Kunze, Stefan

1991 *Don Giovanni.*

In: Dahlhaus, Carl (Hg.) 1991.

Kühnel, Jürgen

2005 *Regietheater. Konzeption und Praxis am Beispiel Mozarts. Versuch einer Typologie.*

In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S.13-30.

Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.)

2007 „Regietheater“. *Konzeption und Praxis am Beispiel der Bühnenwerke Mozarts. Mit einem Anhang zu Franz Schreker Die Gezeichneten.* Vorträge des Salzburger Symposions 2005. Reihe Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge Nr. 65. Salzburg: Mueller-Speiser.

Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.)

2008 *Musiktheater der Gegenwart. Text und Komposition, Rezeption und Kanonbildung. Mit einem Schwerpunkt: Die Salzburger Ur- und Erstaufführungen in Theater und Musiktheater.* Reihe „Wort und Musik. Salzburger akademische Beiträge. Nr. 67. Vorträge des Salzburger Symposions 2006. Salzburg: Mueller-Speiser.

Lert, Ernst

1918 *Mozart auf dem Theater.* Berlin: Schuster & Loeffler.

Lichtfuss, Renate

1990 *Anmerkungen.*

In: Jouve, Pierre Jean 1990: S. 145-148.

Marinelli, Karl

[ohne Jahresangabe] *Dom Juan, oder Der Steinerne Gast. Lustspiel in vier Aufzügen nach Molieren, und dem spanischen des Tirso de Molina "el Combidado de piedra" für dies Theater [Theater in der Leopoldstadt, Wien] bearbeitet mit Kaspars Lustbarkeit.* In: Kindermann, Heinz (Hg.) 1936: S.53-96

Mell, Max

1922 *Alfred Roller. Wiener Gegenwart und ihr Besitz. Eine Sammlung kleiner Bücher. 1. Reihe. 2. Band.* Hg. von Paul Stefan. Wien: WILA.

Messinger, Heinz

1998 *Langenscheidts Großes Schulwörterbuch Englisch-Deutsch.*

Berlin u. München: Langenscheidt KG.

Molière, John Baptiste

1967 „*Dom Juan ou le Festin de Pierre*“

In: Schondorff, Joachim (Hg.) 1967.

Molina, Tirso de

1953 *Drei Dramen aus dem Spanischen des Tirso de Molina.* Hg. von Karl Vossler.

Berlin: Akad. Verl.

Molina, Tirso de

1967 „*El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra.*“

In: Schondorff, Joachim (Hg.) 1967.

Mozart, Wolfgang Amadeus

1968 *NMA II/7/5 Serie II Bühnenwerke. Werkgruppe 5 Band 17: Il Dissoluto Punito*

Ossia Il Don Giovanni. (Partitur). Kassel, Basel, Paris, London, New York.

(Digitale Ausgabe der Internationalen Stiftung Mozarteum Online Publications: 2006)

Mozart, Wolfgang Amadeus

2005 *Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Band IV 1787-1857.*

Hrsg. von der Internationalen Stiftung Mozarteum Salzburg.

Kassel u.a.: Bärenreiter-Verlag.

Mozart, Wolfgang Amadeus; Lorenzo Da Ponte und Heinz Moehn

1975 *Don Giovanni. Drama giocoso in zwei Akten; KV 527.* Dt. Übers. von Walther

Dürr. Klavierauszug nach dem Urtext der Neuen Mozart-Ausgabe.

Kassel u.a.: Bärenreiter.

Mozart, Wolfgang Amadeus und Lorenzo Da Ponte

1986 *Don Giovanni Italienisch/Deutsch KV 527.* Übers. von Thomas Flasch.

Stuttgart: Reclam.

Möhrmann, Renate (Hg.)

1990 *Theaterwissenschaft heute. Eine Einführung.* Berlin: Reimer.

Müller, Ulrich

2005 *Problemfall Oper? Werktreue, Originalklang, Regietheater: Essay zu einem aktuellen Problem des Musiktheaters. Mit einer Übersicht: Don Giovanni in Salzburg.*

In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2007: S. 31-53.

Netolitzky, Reinhold

1939 In: N.N. 1939 *Alfred Roller. Gedächtnis = Ausstellung. Landesmuseum Troppau. Mai 1939.* Troppau: Druck Adolf Drechsler.

Oberhoff, Bernd

2008 *Mozart. Eine musikpsychoanalytische Studie.*

Gießen: Imago Psychosozial-Verlag.

Pahlen, Kurt

2000 *Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni. Textbuch, Einführung und Kommentar.* Mainz: Schott.

Parr, A. James.

2004 *Don Quixote, Don Juan, and Related Subjects. Form and Tradition in Spanish Literature 1330-1630.* Selinstrove: Susquehanna University Press.

Pavis, Patrice

1989 *Die Inszenierung zwischen Text und Aufführung.*

In: Zeitschrift für Semiotik 11:1, S. 13-27.

Pfister, Manfred

2001 *Das Drama. Theorie und Analyse.* (11. Aufl.) München: Fink.

Plath, Wolfgang und Wolfgang Rehm

1968 „Zum Vorliegenden Band.“

In: Mozart, Wolfgang Amadeus 2006 (*NMA II/7/5*).

Poesse, Walter (Hg.)

1979 *An Annotated, Analytical Bibliography of Tirso de Molina Studies, 1627-1977.* Columbia, London: University of Missouri Press

Roller, Alfred

1921 „*Vorwort*“

In: Roller, Alfred 1922.

Roller, Alfred

1922 *Die Bildnisse von Gustav Mahler. Ausgewählt von Alfred Roller.*

Leipzig, Wien: E.P. Tal & Co.

Schanze, Helmut

2006 „*Nur das Neue, Ungesagte ist in der Kunst sagenswert*“. *Die Ur- und Erstaufführungen in Salzburg in der ‚Ära Mortier‘ 1992-2000.*

In: Kühnel, Jürgen; Ulrich Müller und Oswald Panagl (Hg.) 2008: S. 162-169.

Schondorff, Joachim (Hg.)

1967 *Theater der Jahrhunderte. Don Juan. Molina Molière Da Ponte Grabbe von Horvath Anouilh.* Wien, München: Langen-Müller.

Singer, Armand E.

1993 *The Don Juan Theme. An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses, and Adaptions.* Morgantown: West Virginia University Press.

Online-Version: <http://www.donjuanarchiv.at>.

Singer, Armand E.

2005 *Latest Supplement to „The Don Juan Theme, An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses, and Adaptions.* March 2005. In: Letter from A.E, Singer to H.E.Weidinger, May 11th, 2005.

Online-Version: <http://www.donjuanarchiv.at/>.

Stanislawskij, Konstantin

1999 *Die Arbeit des Schauspielers an sich selbst: Tagebuch eines Schülers.* In der Reihe „Bühne der Wahrheit“. 5. Aufl. Berlin: Henschel.

Stanislawskij, Konstantin

1999 *Die Arbeit des Schauspielers an der Rolle. Materialien für ein Buch.* Hrsg. von Dieter Hoffmeier, Übers. Karl Fend. 2. Aufl. Berlin: Henschel.

Turner, Robert L.

2008 *Golden age disguise: Cross Dressing and Female Disguise in the Works of Tirso de Molina*. Saarbrücken: VDM Verlag Dr. Müller.

Unseld, Melanie

2005 *Mozarts Frauen. Begegnungen in Musik und Liebe*.
Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

Vill, Susanne

2007 *Paradigmatische Tendenzen der Wirkungsgeschichte von Mozarts Opern auf dem Theater*.
In: Gruber, Gernot (Hg.) und Dieter Borchmeyer 2005-2009 Band 3, Teilband 2:
S.547-579.

Weidinger, Hans Ernst

2002 *Il Dissoluto punito. Untersuchungen zur äußeren und inneren Entstehungsgeschichte von Lorenzo Da Pontes & Wolfgang Amadeus Mozarts Don Giovanni*. Diss. Universität Wien.

Werba, Robert

1975 *Mahlers Mozart-Bild. Am Beispiel des „Don Giovanni“*. Wiener Figaro, xlii
Mai 1975: S. 1-21.

Werba, Robert

1987 *Gustav Mahler als Mozart-Interpret. Am Beispiel des Don Giovanni betrachtet*.
In: Zeman, Herbert (Hg.) 1987: 79-93.

Willnauer, Franz

2005 *Gustav Mahler und Alfred Roller. Die Reform der Opernbühne aus dem Geist des Jugendstils*.
In: Floros, Constantin (Hg.) 2005.

Zeman, Herbert (Hg.)

1987 *Wege zu Mozart. Don Giovanni*. Internationales Symposium 1987 *Don Giovanni -künstlerische Interpretation und kulturgeschichtliche Deutung*. Herbert von Karajan-Stiftung, Ludwig Boltzmann-Institut für österreichische Literaturforschung. Wien: Hölder-Pichler-Tempsky.

ZEITUNGSARTIKEL

Mc Lellan Joseph

Peter Sellars's Streetwise 'Don Giovanni'. The Washington Post vom 5. Jänner 1991.

INTERNETQUELLEN

Billington, Michael

30.5.2001 *Sex, booze, drugs and Mozart*. (The Guardian online)

<http://www.guardian.co.uk/music/2001/may/30/classicalmusicandopera.artsfeatures>
[10.5.2011; 11:35h].

The British Theatre Guide

[N.a.] *I'm Not a Monster! Philip Fisher meets world-famous Spanish director, Calixto Bieito and talks about his Edinburgh International Festival production of Hamlet.*

<http://www.britishtheatreinfo.org/otherresources/interviews/CalixtoBieito.htm>
[15.5.2011; 12:28h].

Don Juan Archiv Wien

<http://www.donjuanarchiv.at> [28.5.2011; 09:28h].

Österreichisches Theatrumuseum Wien. *Bildbeschreibung Rollenkostüm Don Giovanni*.
<http://bilddatenbank.khm.at/viewArtefact?id=105391> [23.5.2011; 16:38h].

Pons Online-Wörterbuch Spanisch-Deutsch, <http://de.pons.eu/spanisch-deutsch/azulgrana>
[13.5.2011 16:59h].

Soho News

6. August 1980 *RADICAL CHEEK: Director Peter Sellars*. http://www.donsheuey.com/theater_articles/peter_sellars_1980.html [10.5.2011; 11:35h].

Staatsgalerie Stuttgart

Bildbeschreibung: *MAX SLEVOGT [1868–1932] »DAS CHAMPAGNERLIED [DER WEISSE D'ANDRADE]«.*, http://www.staatsgalerie.de/malereiundplastik/19j_rundg.php?id=17 [23.5.2011; 16:48h].

Urban Dictionary, <http://www.urbandictionary.com/define.php?term=stoop> [28.5.2011; 09:30h]

AUDIOVISUELLE QUELLEN

Don Giovanni. Regie: Walter Felsenstein. Musiktheateraufzeichnung. Produktionsland DDR. Erstaufführungsjahr 1966. Fernheaufzeichnung [Sender nicht angegeben]. CD-Rom Video Theaterwissenschaft Wien.

Don Giovanni. Regie: Martin Kušej. Musiktheateraufzeichnung Salzburger Festspiele 2006. Produktionsland: AT. Erstaufführungsjahr 2006. Aufnahme der TV-Ausstrahlung auf ORF2 vom 15.8.2006. CD-Rom Video Theaterwissenschaft Wien.

Don Giovanni - Damma Giocoso in zwei Akten. Regie: Claus Guth. Musiktheateraufzeichnung Salzburger Festspiele 2009. Produktionsländer AT/DE. Erstaufführungsjahr 2009. Aufnahme der TV-Ausstrahlung auf 3sat vom 4.8.2009. CD-Rom Video Theaterwissenschaft Wien.

Don Giovanni - Damma Giocoso in zwei Akten. Regie: Peter Sellars. Musiktheateraufzeichnung. Produktionsland: AT. Erstaufführungsjahr 1990. Aufnahme der TV-Ausstrahlung auf 3sat vom 1.1.2006. CD-Rom Video Theaterwissenschaft Wien.

Don Giovanni - Oper in 2 Akten. Regie: Peter Brook. Musiktheateraufzeichnung Produktionsland FR. Erstaufführungsjahr 2002. Spielort Aix-en-Provence. Aufnahme der TV-Ausstrahlung auf arte vom 17.9.2003. VHS-Video Theaterwissenschaft Wien.

Mozart - Don Giovanni. Regie: Calixto Bieito. Musiktheateraufzeichnung vom 12. und 17. Dezember 2002 im Gran Teatre de Liceu, Barcelona. Produktionsland: ESP. Kauf-DVD, East Sussex / UK: © OPUS ARTE 2006.

Durch die Nacht. Michel Houellebecq und Calixto Bieito. Titel. Regie: Hasko Baumann. Original-Serientitel: „*Au coeur de la nuit...*“. Dokumentation DE/FR, im Auftrag des ZDF in Zusammenarbeit mit Arte, Datum der TV-Ausstrahlung: 18.11.2006. CD-Rom Video Theaterwissenschaft Wien.

AUDIOQUELLEN

Don Giovanni. Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo Da Ponte. Tonträger. Live-Aufnahme ORF, Großes Festspielhaus, Salzburg, 27.7.1970. Wiener Philharmoniker unter der Leitung von Herbert von Karajan. München: © Orfeo International Music 2003.

ABBILDUNGSQUELLEN

Abb. 1: Bühnenbildentwurf Alfred Roller *Don Giovanni* 1906. Online-Bilddatenbank des Österreichischen Theatermuseums, http://bilddatenbank.khm.at/images/500/HZ_HU45318.jpg [23.5.2011; 16:31h].

Abb. 2: Rollenkostüm: Don Giovanni. Hofoper, 21.12.1905

Online-Bilddatenbank des Österreichischen Theatermuseums http://bilddatenbank.khm.at/images/350/KS_0_2570.jpg [23.5.2011; 16:32h].

Abb. 3: Max Slevogt „*Das Champagnerlied (Der Weiße d'Andrade)*“ 1902

Webseite der Staatsgalerie Stuttgart, http://www.staatsgalerie.de/media/malereiundplastik/19j_slevogt_1.jpg [23.5.2011; 16:30h].

Abb. 4: *Don Giovanni*-Inszenierung der Wiener Staatsoper (Premiere 11. Dezember 2010).

Webseite der Wiener Staatsoper, http://www.wiener-staatsoper.at/GenticsImageStore/600/398/prop/Content.Node/inszenierungen/saison_2010_2011/Don_Giovanni_14939.jpg [23.5.2011; 16:55h].

Abb. 5: Fünf räumliche Interaktionsformen zur Regulierung der Zuschauer-Darsteller Beziehung nach Carlson. In Balme 2008: 143.

Abb. 6: Einstellung einer toten Ratte. Aufnahmen zur Ouvertüre. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 1; 00:02:40.

Abb. 7: Finale 1. Akt: Donna Anna, Don Ottavio und Donna Elvira (v.l.n.r.) im Bereich der Eingangstüre von Donna Annas und Donna Elviras Wohnhaus. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars, Akt Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 1; 01:22:27.

Abb. 8: Eingang zu Zerlina und Masettos Souterrain-Wohnung. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 1; 01:10:02.

Abb. 9: Kreuz, Baustellengrube, Hauseingang und Zerlina. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 1; 00:35:32.

Abb. 10: Donna Elvira, Don Ottavio, Donna Anna, Masetto und Zerlina (v.l.n.r.) in der Montage der *Scena Ultima*. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 2; 01:24:38.

Abb. 11: Chor in der Höllenfahrtszene. (Regie: Peter Sellars)

Screenshot: *Don Giovanni - Drame Giocoso in zwei Akten*. (AT 1990) Regie: Peter Sellars. Akt 2; 01:21:45.

Abb. 12: Masetto, Donna Anna, Donna Elvira, Zerlina und Don Ottavio versetzen Don Giovanni den Todesstoß. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 2; 01:06:30.

Abb. 13: Introduktion - Don Ottavio, verletzter Komtur am Boden, Donna Anna. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 1; 00:12:20.

Abb. 14: Die Bar. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 1; 01:05:14.

Abb. 15: Don Giovannis Haus in „*Già la mensa è preparata*“ (2. Akt): Leporello (li.) bereitet Speisen vor während Don Giovanni mit Puppen spielt. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 2; 00:47:47.

Abb. 16: Horizontaler Lichtkegel vom linken Bühnenrand auf Leporello (li.) und Don Giovanni (re.) im Rezitativ nach der Introduktion des ersten Aktes. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 1; 00:19:19.

Abb. 17: Don Giovanni bedroht Leporello im ersten Finale. V.l.n.r.: Don Ottavio, Zerlina und Masetto gehen in Deckung. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 1; 01:15:46.

Abb. 18: Hochzeitsgesellschaft 1. Akt: Don Giovanni und Leporello mit *Union Jack*-Flagge als Umhang, Zerlina im Hochzeitskleid, sich küssende Männer. (Regie: Calixto Bieito)

Screenshot: *Mozart - Don Giovanni*. (UK 2006) Regie: Calixto Bieito. Akt 1; 00:33:03.

Abb. 19: Max Slevogts "Der schwarze D'Andrade" (1903). Öl auf Leinwand (Impressionismus Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 2009)

Die Welt online, http://www.welt.de/multimedia/archive/00984/impro_andrade3_DW_K_984603s.jpg [24.5.2011; 11:44h].

Abb. 20: Max Slevogts "Der Rote d'Andrade" (auch: „Der Sänger Francisco d'Andrade als Don Giovanni“), 1912, Öl auf Leinwand, 210 × 170 cm, Nationalgalerie Berlin.

Wikipedia, http://de.wikipedia.org/w/index.php?title=Datei:Max_Slevogt_Francisco_d%27Andrade_as_Don_Giovanni.jpg&filetimestamp=20060308101150 [24.5.2011; 11:45h].

Abb. 21: Max Slevogts „Don Giovannis Begegnung mit dem steinernen Gast“ (auch „Don Giovannis Tod“) Öl auf Leinwand 210 x 170 cm, Alte Nationalgalerie Berlin.

Wikimedia, http://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/7/74/Max_Slevogt_Don_Giovannis_Begegnung_mit_dem_steinernen_Gast.jpg [24.5.2011;

11:46h].

ANHANG I: Handlung und Stimmfächer des *Don Giovanni*

(nach Kunze 1991: 313 u. 315ff.)

„Personen: Don Giovanni, ein äußerst ausschweifender junger Edelmann (B); Donna Anna, Dame Braut Don Ottavios (S); Don Ottavio (T); Komtur (B); Donna Elvira, Dame aus Burgos, von Don Giovanni verlassen (S); Leporello, Diener Don Giovannis (B); Masetto, Liebhaber Zerlinas (B); Zerlina, Bäuerin (S). **Chor, Statisterie:** Bauern, Bäuerinnen, Diener, Musikanten, Gerichtsdieners

Orchester: 2 Fl, 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr, 2 Trp, 3 Pos, Pkn, Mand, Streicher, B.c;

BühnenM auf d. Szene: 2 Ob, 2 Klar, 2 Fg, 2 Hr, Streicher

Aufführung: Dauer ca. 2 Std. 45 Min.³²⁰

„**Handlung:** In einer Stadt in Spanien

I. Akt 1. Bild, Garten, Nacht: Vor dem Palast des Komturs hält Leporello Wache und macht seinem Ärger über die Mühsal seines Diensts Luft. Als von innen Lärm hörbar wird, verbirgt er sich. Don Giovanni, der sich unerkannt bei Donna Anna eingeschlichen hatte, stürzt hervor, verfolgt von Anna, die ihn festzuhalten sucht. Der Komtur eilt zu Hilfe, Anna entflieht. Es kommt zum Zweikampf, der mit dem Tod des Komturs endet. Leporello und sein Herr flüchten. Anna hat inzwischen Don Ottavio geholt, der sie zu trösten sucht. Doch Anna weist ihn ab, wünscht sich den Tod und fordert Ottavio schließlich den Schwur ab, den Mord zu rächen. 2. Bild, Straße; Morgendämmerung: Leporello und Giovanni streiten, als Donna Elvira in flammender Empörung auf der Suche nach ihrem treulosen Bräutigam kommt. Giovanni spricht sie an, sie erkennen sich, und Elvira überschüttet den Ungetreuen mit bitteren Vorwürfen. Giovanni überläßt es Leporello, Elvira zu beschwichtigen. Er tut dies in der „Registerarie“ und macht sich danach davon. Voller Verzweiflung und mit dem Wunsch nach Rache zieht auch Elvira sich zurück. Zerlina und Masetto wollen mit den Landleuten ihre bevorstehende Hochzeit feiern. Giovanni mischt sich mit Leporello unter die Gesellschaft, läßt sich Braut und Bräutigam vorstellen und lädt alle zu sich auf sein Schloß. Masetto wird gezwungen, Zerlina allein bei Giovanni zurückzulassen. Er macht ihr den Hof, verspricht ihr die Heirat und bringt die Widerstrebende dazu, ihm zu folgen. Sie werden von Elvira aufgehalten, die Zerlina warnt und sie mit sich nimmt. Giovanni bleibt ärgerlich zurück. Anna und Ottavio gehen Giovanni, den Anna nicht erkennt, um Hilfe an. Da stürzt Elvira herbei und erhebt warnend ihre Stimme. Anna und Ottavio sind betroffen, während Giovanni Elvira als arme Geistesverwirrte hinstellt. Doch Anna und Ottavio beginnen zu zweifeln. Als Elvira geht,

³²⁰ Kunze 1991: 313.

folgt Giovanni ihr unter dem Vorwand, ihr beistehen zu müssen. Kaum ist er gegangen, erkennt Anna in ihm den Mörder ihres Vaters. Sie fordert Ottavio nochmals zur Rache auf. Leporello, der sich wieder mit dem Gedanken trägt, den Dienst zu quittieren, berichtet Giovanni, wie er die Bauerngesellschaft unterhalten hat und von Elvira losgekommen ist. Giovanni beabsichtigt, ein großes Fest zu veranstalten und sein Register zu erweitern. 3. Bild, Garten mit zwei von außen verschlossenen Türen; zwei Nischen: Zerlina bittet den eifersüchtigen Masetto um Verzeihung. Von innen hört man Giovanni. Zerlina möchte mit Masetto fliehen. Erneut erwacht Masettos Eifersucht. Er versteckt sich, um Zerlina auf die Probe zu stellen. Giovanni sucht die Widerstrebende beiseite zu ziehen, stößt dabei auf Masetto und lädt beide ein, am Fest teilzunehmen. Anna, Elvira und Ottavio kommen maskiert heran, werden von Leporello ebenfalls eingeladen und treten, nachdem sich das Rachegelöbnis erneuert haben, ins Schloß ein. 4. Bild, erleuchteter und für einen großen Ball vorbereiteter Saal: Der Ball ist in vollem Gange, Giovanni bemüht sich um Zerlina. Man tanzt Menuett, Kontertanz und den Deutschen. Zerlina wird von Giovanni in einen Nebenraum gedrängt. Ihr Hilferuf läßt die Tanzmusik abbrechen. Alle dringen auf Giovanni ein, der Leporello als den Schuldigen vorschiebt und, als die Irreführung mißlingt, im Tumult entkommt.

II. Akt, 1. Bild, Straße: Giovanni bringt Leporello durch ein Geldgeschenk dazu, den Dienst nicht zu kündigen, und erteilt ihm neue Weisungen. In Leporellos Kleidung möchte er sich bei Elviras Kammermädchen einschleichen. Sie wechseln die Kleider. Da tritt Elvira auf den Balkon. Giovanni heuchelt, indem er Leporello vorschiebt, Liebe und Reue. Elvira läßt sich bewegen, ihr Haus zu verlassen. Giovanni zwingt nun Leporello, seine Stelle einzunehmen, und geht beiseite. Leporello gewinnt an seiner Rolle zusehends Gefallen. Giovanni verscheucht das Paar und bringt dem Kammermädchen ein Ständchen. Durch Masetto, der mit einer Bauernschar nach Giovanni fahndet, wird er um die Früchte seiner Bemühungen gebracht. Er gibt sich für Leporello aus, weist die Bauern in verschiedene Richtungen und bleibt mit Masetto allein zurück, listet ihm seine Waffen ab und verprügelt ihn. Zerlina findet den Jammernden und tröstet ihn. 2. Bild, dunkle Halle in Annas Haus: Leporello, der mit Elvira auftritt, sieht Fackeln herannahen und möchte sich davonmachen. Da kommen Anna und Ottavio mit Dienern. Als Elvira und Leporello ungesehen die Flucht ergreifen wollen, versperren ihnen Zerlina und Masetto den Weg. Man glaubt Giovanni vor sich zu haben. Elvira bittet um Erbarmen für ihren vermeintlichen Gatten. Nun gibt sich Leporello zu erkennen und fleht um Gnade. Durch überstürzte Flucht entgeht er der Bestrafung. Auch für Ottavio ist nun der letzte Zweifel an Giovanni's Täterschaft beseitigt. (In der für die Wiener Aufführung von 1788 eingeschalteten Szenenfolge treibt Zerlina mit dem wiedereingefangenen Leporello ihr Spiel, bis dieser sich aus seinen Fesseln befreit.) 3. Bild, von einer Mauer umgebener Friedhof; mehrere Reiterstatuen, darunter die Statue des Komturs: Giovanni und Leporello berichten sich gegenseitig von ihren Abenteuern. Auf dem Höhepunkt der Heiterkeit ertönt die Stimme der Statue. Während sich Leporello ängstigt, sucht Giovanni die Herkunft der Stimme auszumachen, die sich nochmals vernehmen läßt und Ruhe für die Toten fordert. Giovanni wird auf das Grabmahl aufmerksam, dessen Inschrift besagt, daß der Komtur auf die Bestrafung des Mörders wartet. Er kommt auf den Gedanken, die Statue zum Mahl einzuladen, und zwingt den vor Angst zitternden Leporello, die Einladung vorzubringen.

Die Statue nimmt sie an. Herr und Diener verlassen eilig den Friedhof. 4. Bild, dunkles Zimmer: Ottavio sucht Anna mit der Gewißheit zu beruhigen, daß die Strafe den Übeltäter bald ereilen werde, und versichert sie seiner Liebe und seines Mitgefühls. Anna bekundet Schmerz und Hoffnung auf das Mitleid des Himmels. 5. Bild, Saal; ein gedeckter Tisch: Während Leporello seinen Herrn bedient und dieser mit seinem Diener Späße treibt, erklingt Tafelmusik. Unerwartet erscheint Elvira, um Giovanni ein letztes Mal zur Umkehr zu bewegen. Er antwortet mit einem ausgelassenen Toast auf die Frauen und auf den Wein. Als Elvira den Saal verlassen will, prallt sie mit einem Schrei zurück und flieht. Leporello, der nachsehen geht, berichtet entsetzt von der Ankunft der Statue und versteckt sich. Giovanni läßt den steinernen Gast eintreten, der seinerseits seinen Gastgeber zum Mahl lädt und dessen Hand zum Pfand fordert. Giovanni schlägt ein. Todesschauer durchdringen ihn. Die Weigerung zu bereuen zieht seinen Untergang im Inferno höllischer Flammen nach sich. Die übrigen Personen, die unmittelbar danach den Schauplatz betreten, treffen den Übeltäter nicht mehr an. Leporello, der einzige Augenzeuge, berichtet über das Strafgericht. Der Himmel hat die Rache vollzogen. Anna will ein Jahr der Trauer verbringen, Elvira sich in die Einsamkeit zurückziehen, Leporello sich einen besseren Herrn suchen. Zerlina und Masetto möchten nach Haus gehen, um zusammen zu essen. Gemeinsam verkünden sie den alten Sinnspruch: „So endet, wer Böses tut. Und stets gleicht der Tod der Übeltäter ihrem Leben.“³²¹

³²¹ Kunze 1991: 315ff.

ANHANG II: Max Slevogts Darstellung des Sängers Francisco d'Andrade



Abb. 19: Max Slevogts "Der schwarze D'Andrade" (1903). Öl auf Leinwand
(Impressionismus Ausstellung Kunsthalle Bielefeld 2009)



Abb. 20: Max Slevogts „Der Rote d'Andrade“ (auch: „Der Sänger Francisco d'Andrade als Don Giovanni“), 1912, Öl auf Leinwand, 210 × 170 cm, Nationalgalerie Berlin.

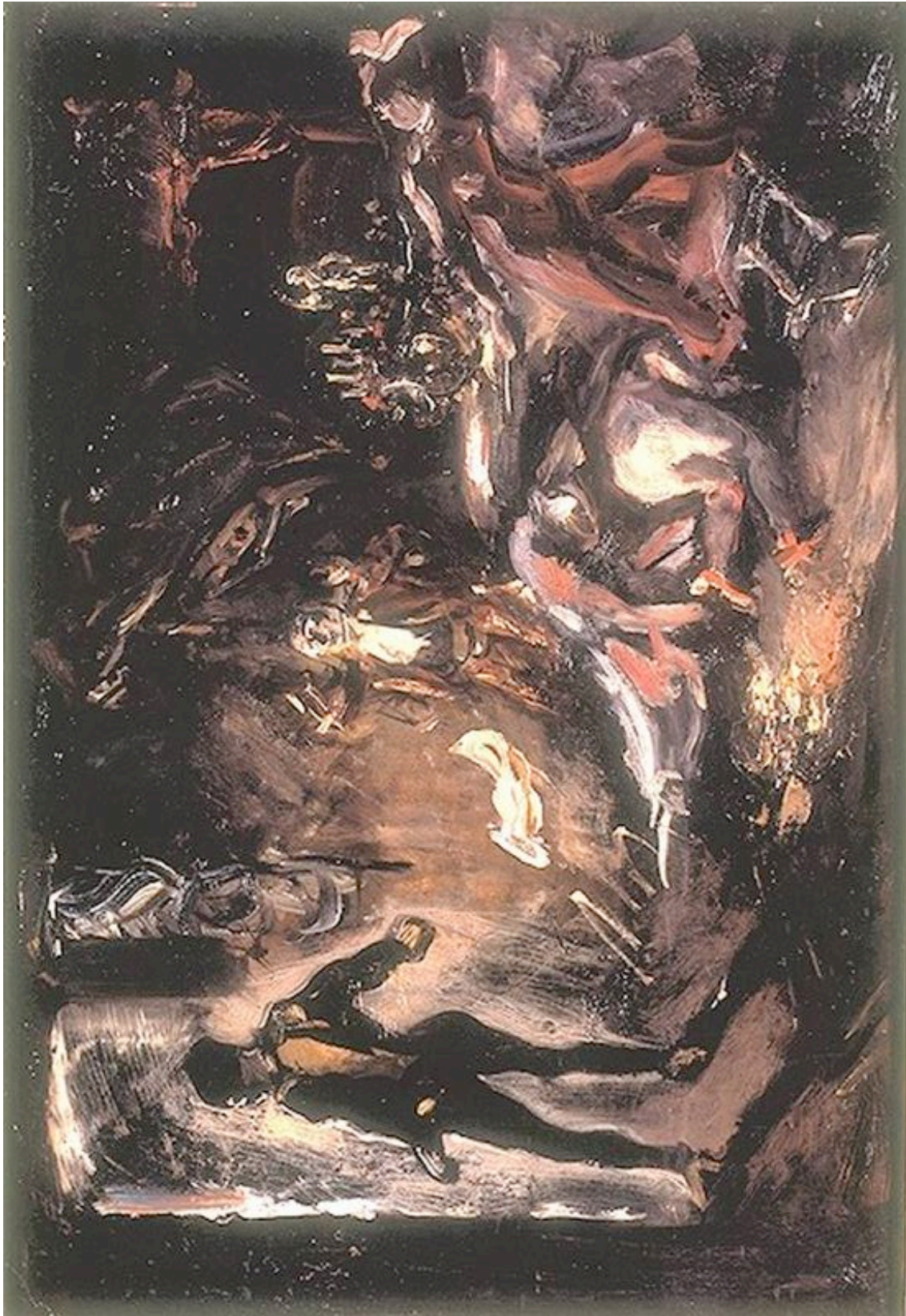


Abb. 21: Max Slevogts „Don Giovanni's Begegnung mit dem steinernen Gast“ (auch „Don Giovanni's Tod“) Öl auf Leinwand 210 x 170 cm, Alte Nationalgalerie Berlin.

ANHANG III: Fragenkatalog zur Inszenierungsanalyse nach Patrice Pavis (1988)³²²

- „1) Globaler Diskurs der Inszenierung
 - a) Läßt sich eine dominante Interpretation des Texts ausmachen?
 - b) Gibt es Widersprüche, Übereinstimmungen zwischen Text und Inszenierung?
 - c) Können ästhetische Prinzipien festgestellt werden?
- 2) 2.. Bühnenbild
 - a) Verhältnis von Zuschauerraum und Spielraum
 - b) System der Farben und ihre Konnotationen
 - c) Prinzipien der Raumstrukturierung
 - i) Verhältnis des Szenischen zum Außerszenischen
 - ii) Verhältnis des benutzten Raums zur Fiktion des inszenierten dramatischen Textes
 - iii) Verhältnis von Gezeigtem und Verborgenen
- 3) System der Beleuchtung
- 4) Gegenstände: Art, Funktion, Verhältnis zum Raum und Körper
- 5) Kostüme: ihr System, ihr Verhältnis zum Körper
- 6) Spielweise
 - a) Beziehung zwischen dem einzelnen Schauspieler und den anderen
 - b) Verhältnis Text/Körper, Schauspieler/Rolle
 - c) Stimme
- 7) Funktion der Musik, der Geräusche, des Schweigens
- 8) Rhythmus der Aufführung
 - a) einzelne Elemente (Dialog, Gestik, Bewegung)
 - b) Gesamtrhythmus der Aufführung (Tempowechsel, regelmäßig oder diskontinuierlich)
- 9) Auslegung der Fabel durch die Inszenierung
 - a) dramaturgische Option(en)
 - b) Mehrdeutigkeiten in der Fabel und Verdeutlichungen durch die Inszenierung
 - c) Als welche Textgattung präsentiert die Inszenierung den Text?
- 10) Der Text in der Inszenierung
 - a) Besonderheiten in der Übersetzung (ggfs.)
 - b) Welche Rolle mißt die Inszenierung dem dramatischen Text bei?
- 11) Die Zuschauer
 - a) Art der Theaterinstitution
 - b) Welche Erwartungen hatten Sie von / vor dieser Aufführung?
 - c) Wie hat das Publikum reagiert?
- 12) Wie kann man diese Aufführung notieren (fotografieren, filmen)?
 - a) Welche Bilder habe Sie im Gedächtnis behalten?
- 13) Was ist nicht auf Zeichen reduzierbar? Was hat keine Bedeutung bekommen?“

³²² In Balme 2008: 94.

ANHANG IV: Besetzungslisten und Stab der analysierten Inszenierungen

A. Don Giovanni - Regie: Peter Sellars

Nach einer Inszenierung des Pepsico Summerfare Festivals der Universität des Staates New York in Purchase, N.Y.

Don Giovanni - Eugene Perry

Leporello - Herbert Perry

Donna Anna - Dominique Labelle

Donna Elvira - Lorraine Hunt

Don Ottavio - Carrol Freeman

Commendatore - James Patterson

Masetto - Elmore James

Zerlina - Ai Lan Zhu

Arnold Schönberg Chor

Wiener Symphoniker

Kostüme - Dunya Ramicova

Bühnenbild - George Tsypin

Licht - James F. Ingalls

Musikalische Leitung - Craig Smith

Filmkamera - Frost Wilkinson

Koproduktion von ORF, Plaza Media GmbH und Mediascope GmbH, in Zusammenarbeit mit WDR, SWF, HR, BBC WNET Channel 13 und Decca Record Company Ltd.

© ORF, Plaza Media, Mediascope 1990.

B. Don Giovanni - Regie Calixto Bieito

Live-Aufzeichnung am Gran Theatre del Liceu, Barcelona. Koproduktion des Grand Teatre des Liceu, der English National Opera (ENO) und der Staatsoper Hannover.

Bühnenbild - Alfons Flores

Kostüm - Mercè Paloma

Licht - Alan Burrett

Chorleiter - Jordi Casas i Bayer

Assistenz der musikalischen Leitung - Guerassim Voronkov

Regieassistent - Joan Anton Rechi

Orchestra Academy des Grand Teatre del Liceu

Kammerchor des Palau de la Música Catalana

Musikalische Leitung: Betrand de Billy

Don Giovanni - Wojtek Drabowicz

Commendatore - Anatoly Kocherga

Donna Anna - Regina Schörg

Don Ottavio - Marcel Reijans

Donna Elvira - Véronique Gens

Leporello - Kwanchul Youn

Masetto - Felipe Bou

Zerlina - Marisa Martins

Abstract

Anhand W.A. Mozarts und Lorenzo Da Pontes *Don Giovanni* behandelt diese Arbeit die Frage nach der Legitimation von zeitgenössischen Musiktheater-Regiekonzepten. Der Schwerpunkt liegt in der ausführlichen Analyse der beiden *Don Giovanni*-Inszenierungen der Regisseure Calixto Bieito und Peter Sellars. Ihre Konzepte zum *Don Giovanni* basieren beide auf der Grundidee der Aktualisierung von klassischen Stoffen. Die Methode der Aktualisierung in der zeitgenössischen Musiktheaterregie hat sich mittlerweile soweit etabliert, dass sich durch die Fülle an Inszenierungen dieser Art klare Unterschiede im Umgang mit der Werkgerechtigkeit zeigen. So wird im ersten Teil der Arbeit ein Überblick über die Geschichte der Darstellung des Titelhelden skizziert, um mögliche Einflüsse und Parallelen in der Aufführungsgeschichte zu zeitgenössischen Inszenierungen sichtbar zu machen. Es soll deutlich gemacht werden, aus welchem historisch-gesellschaftlichen Kontext heraus sich die Figur des Don Giovanni hin zum Regietheater bewegt hat. In weiterer Folge wird versucht, die Unterschiede im Umgang mit der Werkgerechtigkeit durch die Regie sichtbar zu machen, um so die Notwendigkeit einer intensiveren Auseinandersetzung mit der Thematik offensichtlich werden zu lassen. Es soll aufgezeigt werden, dass es nicht mehr möglich ist, aktualisierende Inszenierungen allgemein als „nicht werkgerecht“ zu kategorisieren. Es besteht heute die Notwendigkeit, gründlichere Analysen anzustellen, um nach dem Maß an Werkgerechtigkeit einer Inszenierung auf mehreren analytischen Ebenen zu suchen. So kann auch die These aufgestellt werden, dass das moderne Musikregietheater einen wesentlichen Beitrag zur Verhinderung eines „tödlichen Theaters“ nach Peter Brook und somit zum Fortleben des Operbetriebes *per se* leistet.

Curriculum Vitae der Verfasserin

Familiennamen: Koscher

Vorname(n): Stefanie Susanne

Geburtsdatum: 16.10.1984

Geburtsort: Friesach/Kärnten

Kontakt: stefanie.koscher@gmail.com

Bildungsweg

Herbst 1991 - Sommer 1995: Volksschule 2, Feldkirchen in Kärnten

Herbst 1995 – Frühjahr 2003: Bundesgymnasium Villach Peraustraße - linguistischer Zweig, Reifeprüfung im Mai 2003 (guter Erfolg).

Seit Oktober 2003: Studium der Theater-, Film- und Medienwissenschaften;

Universität Wien. (Freie Wahlfachvertiefung: Philosophie, praxisorientierte Theater- und Filmwissenschaft, Musiktheater.)

2004-2006: Studium der Internationalen Betriebswirtschaftslehre und Wirtschaftsrecht an der Wirtschaftsuniversität Wien.

Berufserfahrung - Auszug

Theater:

- Seit 2006: Diverse Hospitanzen, Regie- und Produktionsassistenzen (Burgtheater Wien, Schauspielhaus Wien, Wiener Festwochen, Wiener Mozartjahr 2006, Neue Oper Wien, Theaterlabor Drama-X)
- Seit August 2009: Intensive Zusammenarbeit mit der New Yorker Gruppe „Nature Theater of Oklahoma“ im Rahmen ihres „Life and Times“-Zyklus (Koproduktion mit dem Burgtheater Wien) in New York und Wien.
 - Regieassistent, sowie Konzeption und Durchführung der Übertitelung von „Life and Times - Episode 1“, Burgtheater Kasino und Theatertreffen Berlin 2010.
 - Konzeption und Durchführung der Übertitelung von „Life and Times -Episode 2“ sowie Übersetzungstätigkeit, Burgtheater Kasino, Herbst 2010.
 - Presseübersetzungen für PR-Zwecke.
- 2009/2010: Freelance-Tätigkeit im Produktionsbereich u.a. in der Garage-X Wien.
- November 2008 - Juni 2008: Hospitanz (Tonassistent) und Requisite - Burgtheater Kasino: „Die Glocken von Innsbruck läuten den Sonntag ein“ von/mit Händl Klaus. Regie: Ruedi Häusermann.
- März 2008 - November 2008: Produktionsleitung und Künstlermanagement, sowie künstlerische Mitarbeit in Projekten des Regisseurs/Bühnenbildners/bildenden Künstlers Gerhard Fresacher. Im Zuge dessen Zusammenarbeit mit Josef Winkler, Werner Kofler, Hubsi Kramar, etc.

Film:

- August 2008: Aufnahmeleitung der freien Kurzfilmproduktion „Wir beide Tee“ (2009) mit Ursula Strauss, zum Thema Gehörlosen-Problematik. Regie: Martin Thamer.

Sonstiges:

2009/2010: 6-monatiger Aufenthalt in New York. Im Zuge dessen vorwiegend künstlerische Arbeit im Avantgarde-, Downtown- und Off-Off-Theater-Bereich (Performance Space 122, Elevator Repair Service), sowie im interdisziplinären zeitgenössischen Kunstbereich.

Künstlerische Tätigkeit:

seit 2006: DJ und Musikerin im elektronischen und Independent-Musikbereich.

2009: Gestaltung eines monatlichen Live-Formates auf Radio Orange 94.0 zum Thema elektronische Musik und Clubkultur.

Künstlerische Arbeiten in den Bereichen Video- und Medienkunst.

Besondere Kenntnisse:

- 10-jährige Klavierausbildung sowie 2-jährige klassische Stimmbildung
- 12-jährige Tanzausbildung
- Privater Schauspielunterricht (Robert Putzinger - Max Reinhardt Seminar)

Fremdsprachen: Englisch (fließend in Wort und Schrift), Italienisch (Maturaniveau), Französisch (AHS-Kurzform).

Computerkenntnisse/Software: Windows, Apple und Linux - Microsoft Office, Apple iWork, Apple FinalCut Pro, Apple LogicPro 8.