«Don Giovanni» – Betrachtungen zur Inszenierung von Lorenzo Fioroni 1. Februar 2018

# Ein radikales Endspiel

Don Giovannis Ende – der Komtur als Monster sorgt für ein schaurig-schönes Spektakel für die Zuschauer vor und auf der Bühne. (Bilder: Sebastian Bühler)

**Mozarts «Don Giovanni» ist zu einem der grössten Spielfelder für Regisseure geworden. In Heidelberg hat Lorenzo Fioroni den Mythos befragt – und verabschiedet ihn als sehr unzeitgemäss.**

Die Faszination des barocken Volkstheaters, alte Heiligenfiguren, die verstaubt, sich selbst überlassen, in Schaufensterauslagen in Sevilla zu sehen waren, die Entstehungszeit der Oper als eine Epoche der Hysterie und Angst vor dem Umbruch – solches erwähnt der Schweizer Regisseur Lorenzo Fioroni als Insprirationsquelle für die Inszenierung von Mozarts «Don Giovanni» im Theater Heidelberg. Diese zeigt, soviel vorweg, die Oper weit entfernt von bekannten Stilebenen zwischen dem niedlichen Marionettentheater, der klassischen komisch-galanten Interpretation, aber auch einer Aktualisierung mit einem Playboy im zeitgemässen Outfit. Wie weit sie Mozart gerecht wird, ist eine vielleicht naive Frage im Hinblick auf eine Inszenierung, die, wie «Die Deutsche Bühne» schreibt, «das ‹Werk› quasi zum Gegenstand eines szenischen Essays macht». Aber vielleicht ist die Frage nicht uninteressant – gerade heute, wo weniger Don Juans Lust als der Frust der Frauen im Zentrum der öffetlichen Diskussion steht.

**1003 Frauen und Sexismus**

Ein «schöner» Opernheld ist ja dieser Don Juan! Zum Teufel mit ihm, ist man geneigt zu sagen. Genau das besorgt dann zwar auch Mozart – in einer der faszinierendsten Szenen der gesamten Opernliteratur –, aber sein Frauenheld hat merkwürdigerweise einen Ruf, der sich nicht von Schandtaten nährt, sondern vom Glanz der Opernstimme, dem Witz und der Wendigkeit einer vitalen Bühnenfigur und eben – von der scheinbar unwiderstehlichen Wirkung auf die Frauen. 1003 bekanntlich verzeichnet der Katalog des noblen Weltmannes allein für Spanien. Wie gross die Zahl im Publikum ist, dürfte schwer zu schätzen sein, und ob sie in Zeiten der Sexismus-Debatte kleiner geworden ist, wäre noch die Frage.

Was diese Attraktion betrifft, so ist freilich mit Blick auf das Libretto zu sagen, dass sie offenbar stärker auf das Publikum wirkt als auf die weiblichen Figuren der Oper. Auf der Bühne erscheint Don Giovanni zuerst auf der Flucht nach einer versuchten Vergewaltigung. Von der sitzen gelassenen Donna Elvira erfahren wir sodann, dass er auch ein Heiratsschwindler ist, und wir sehen live, wie dieser Trick beim Bauernmädchen Zerlina funktioniert oder wenigstens fast funktioniert. Ans Ziel gelangt er auch nicht mit dem Trick des Manteltauschs mit Leporello, in dessen Gestalt er Elviras Zofe verführen möchte und im Vorbeigehen gar Leporellos Frau, wie er selber berichtet.

Um so erstaunlicher ist die dem Mozart-Helden angedichtete und in die Musik hinein interpretierte Faszination und

männliche Tatkraft, die sich im übrigen, auch nicht gerade glorifizierend, wahllos auf alles bezieht, was Rock trägt, wie Leporello berichtet. Das wird dann gern beschönigt – um nur einen der berühmtesten Deuter, den dänischen Philosophen Sören Kierkegaard zu zitieren: Don Juan mache nicht nur sein Glück bei den Mädchen, meint er, «sondern er macht die Mädchen glücklich und – unglücklich, aber seltsam, gerade so wollen sie es haben, und es wäre ein schlechtes Mädchen, das nicht unglücklich werden möchte, um einmal mit Don Juan glücklich gewesen zu sein.»

**Der «absolute» Erotiker**

Ein mythischer Don Juan mag als Veranschaulichung eines anthropologischen Prinzips Sinn machen, als leibhaftige Figur in die Opernhandlung passt er kaum, in die reale Gegenwart schon gar nicht, «sie wollen es so», ist ja wohl nicht die Antwort auf «Me too». Angeregt war Kierkegaard von E. T. A. Hoffmann, der als erster Mozarts Don Giovanni verklärend dämonisierte und ins Libretto eine andere Geschichte hinein deutete, als offensichtlich erzählt wird: In seiner Novelle «Don Juan» (1813) wusste sein Erzähler-Ich, dass Donna Anna in Kierkegaards Sinn kein schlechtes Mädchen war und Don Juans Überfall genoss – mit nachhaltig schlechtem Gewissen.

Mit eben dieser Figur des «absoluten» Erotikers – den vollendeten Ausdruck fand sie bildnerisch wohl in Max Slevogts Gemälde «Der Sänger Francisco d'Andrade als Don Giovanni in Mozarts Oper» (1902) – hat man es immer noch zu tun. Auch in ironischen Varianten des 20. Jahrhunderts: «Eher fahre ich in die Hölle als in die Ehe» (Max Frisch, «Don Juan oder die Liebe zur Geometrie»). Und so auch wieder in Fioronis Dekonstruktion. Die Oper leidet darunter.

**Ein hyperaktiver Zombie**

Was wäre, würde man sich an den Fakten des Librettos und an Mozarts präziser Vertonung orientieren und nicht an der romantischen Interpretation? Eben dies mahnt Dieter Borchmeyer im Kapitel «Um einen Don Giovanni ohne 19.

Der bildschöne Mann: «Der Sänger d'Andrade als Don Juan» – Gemälde von : Max Slevogt (1902).

Jahrhundert bittend» in seinem Buch «Mozart oder Die Erfindung der Liebe» an. Die Heidelberger Inszenierung kommt dieser Bitte nicht nach, zu verstehen ist sie eben als eine Verabschiedung wiederum der «romantisierten» Mozart-Oper. Lorenzo Fioroni (Regie), Ralf Käselau (Bühne) und Annette Braun (Kostüme) schicken einen recht unappetitlichen Don Giovanni auf die Bühne, einen gleichsam hyperaktiven Zombie. Die Bühne verortet das Stück mit Stellwänden und Kartonwolke, die sich an den Seilen immer mal wieder herabsenkt, in einen Theaterkontext, der sich historisch längst überlebt hat. Die Kostüme scheinen ewig im Fundus gelegen zu haben und wirken wie verstaubt, von Motten zerfressen und entblössend. Das Spiel der Figuren ist vollends ins Triviale abgesunken, Kasperltheater, Jahrmarktsbude sind die historischen Assoziationen, eine Art Zappel-Comic wäre eine mögliche aktuelle Bezeichnung für die Bewegungssprache dieser Inszenierung.

**Überreizt, übermüdet**

Wie mechanische Puppen kopulieren Don Giovanni und Donna Anna in der Eröffnungsszene im Gleichtakt. Der hinzu kommende Komtur ist ein Greis, der darob am Herzinfarkt stirbt (eine Blutlache gibt es aber auch). Don Juan gibt sich im übrigen keine Mühe mehr, seinem Ruf gerecht zu werden. Im Duett mit Zerlina («Andiam, andiam» zerrt sie ihn, er schläft ein. Der Entzauberung des Frauenhelden, der zwar noch sein altes Spiel mal manisch, mal lustlos spielt, folgt im Finale des ersten Aktes das grosse Aufräumen: Stück für Stück wird die Bühne abgebaut, Don Juans Schauplatz von den Bühnenarbeitern abtransportiert.

«Giovinette che fatte all'amore» – Don Giovanni (Ipča Ramanović), Kinder- und Jugendchor des Theaters und Orchesters Heidelberg.

**Die Oper am Ende …**

Damit aber nicht genug: im zweiten Akt steht auf der leeren Bühne ein kleines Theater, ein Miniaturmodell der Bühne, wie sie sich im ersten Akt zuvor präsentiert hat. Marionetten lassen hier die Geschichte von der französischen Revolution bis zu Hiroshima passieren, und schliesslich ist das Puppentheater der Schauplatz des Showdowns zwischen Don Giovanni und dem Komtur, den die anderen Figuren der Oper mehr oder weniger interessiert verfolgen – Don Ottavio und Donna Anna knutschend eher weniger. Am Ende demoliert der Komtur das Theater.

Dass das Theater Heidelberg die Mozart-Oper für immer versenkt haben möchte, ist nicht anzunehmen, die nächste Inszenierung kommt bestimmt. Aber die symbolische Theaterzertrümmerung ist doch eine Botschaft, die einen Endpunkt im Umgang mit dem Werk signalisiert. Sie ist eine Absage an den Don-Juan-Mythos überhaupt und lässt einen Opernhelden, der nicht mehr zu retten ist, mitsamt seinem angestammten Spielraum untergehen. Ja, vielleicht ist es tatsächlich aus mit der Don-Juan-Herrlichkeit in einer Zeit der Denunziation sexistischer Verhaltensweisen, und der Weg wäre frei für einen «Don Giovanni» ohne 19. Jahrhundert.

**… doch alles beim alten**

Das bedeutet, dass es eigentlich an der Zeit ist, in der Oper die Frauen-Heldin (wieder) zu entdecken: Donna Anna, Don Giovannis Widersacherin, die in der Mozart-Oper stark präsent ist. Aber so wie Fioronis Protagonist eben nicht der von Mozart ist, sondern noch immer der seiner Interpreten durch die

Zeiten, der Don Juan des 19. Jahrhunderts, ebenso ist Donna Anna noch das von der männlichen Übermacht geblendete Opfer Don Giovannis.

Das zeigt die Heidelberger Inszenierung gleich zu Beginn mit dem erwähnten Sex zwischen Donna Anna und Don Giovanni, eine Darstellung, die zwar die romantische Tradition, bei der es um eine «psychologische Wahrheit» ging, verhöhnt, aber auch so das dramaturgische Schiff ins alte Fahrwasser lenkt. Der «Feldzug» gegen den Wüstling gerät unter dieser Prämisse ins Zwielicht und ruht auf einem brüchigem moralischen Fundament. Viele Regisseure kosten das ja dann auch aus. Sie karikieren Don Giovannis Gegnerschaft und denunzieren in der Empörung gegen den Libertin die moralisierende und triebverdrängende Bürgerwelt mit ihrer Doppelmoral. Don Ottavio kommt da auch schon mal als schmächtiger Bürolist mit Brille und Aktentasche daher.

**Donna Annas Feldzug**

Das Libretto beim Wort genommen, ist die Aktion Donna Annas und der mit ihr solidarisch verbundenen Donna Elvira gegen den Verführer nicht weniger komplex, aber sie ist in sich schlüssig. Die angegriffene und vom Tod des Vaters erschütterte junge Frau ruft nach Rache. Sie will, dass der «Wüstling» («Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni» lautet der vollständige Titel der Oper) zur Strecke gebracht wird. In der Szene 13 trifft sie auf den mit Donna Elvira streitenden und ihr wohlbekannten Edelmann Don Juan und erkennt überrascht und entsetzt dessen Stimme als diejenige des nächtlichen Eindringlings. Die Frauen verbünden sich. Im Finale des ersten Aktes kommen sie zusammen mit Don Ottavio maskiert mit ihrer Gruppe zum Fest ins Schloss dieses «Edelmannes», der offenbar ein Doppelleben führt, um ihn auszuspionieren beziehungsweise zu stellen, was misslingt. Er entwischt, obwohl ihn Don Ottavio mit der Pistole bedroht.

Ein Schuss auf Don Juan würde natürlich nicht nur der Oper ein vorzeitiges Ende bereiten, sondern wäre als Selbstjustiz auch nicht im Sinne der Gerichtsbarkeit, die dann Mozarts Finale anvisiert. Wiederum erscheint Donna Anna gemäss Libretto mit den Mitbetroffenen von Don Juans Machenschaften im Schloss, dieses Mal aber begleitet auch von Gerichtsdienern. Zu spät freilich, denn der irdischen Gerichtsinstanz sind numinose Mächte zuvorgekommen: Noch raucht die Bühne, von der Don Juan eben in der feurigen Versenkung verschwunden ist.

**Das schlimmere Übel**

Nicht eine kriminalpolizeiliche Verhaftung beschliesst die Oper, sondern ein krachend-metaphysisches Spektakel. In die Szene poltert die Statue des Komturs vom Friedhof. Er fordert Don Juan auf, mit ihm zu kommen und bei ihm zu speisen. Don Giovanni weigert sich mit einem vielfachen «No!», dieser Einladung zu folgen. Der Steinerne Gast geht somit unverrichteter Dinge und überlässt den Platz anderen Mächten: Flammen steigen auf, die Erde bebt, dumpfe unterirdische Stimmen verkünden, der Frevler falle nun einer «schlimmeren Pein» anheim und versetzen ihn in Todesangst.

**Gerettete Humanität**

«Un mal peggior»: Der Komparativ besagt: Das Angebot des steinernen Gastes wäre das kleiner Übel gewesen. Es war das Angebot eines Richters – der Name Komtur weist ihn als weltlichen Würdenträger des Johanniter-Ordens aus, dem Güterverwaltung und Gerichtsbarkeit übertragen waren. Aber dieser irdisch-überirdische Amtmann – in der Heidelberger Inszenierung ein Fantasy-Monster –, der vielleicht sogar noch gnädig gewesen wäre, ist aus dem Spiel. Was jetzt waltet, ist die elementare, vernichtende Gewalt, die im Sinnvakuum nach dem Abgang des Komturs hervorbricht und der Don Giovanni verloren anheim fällt. Dieses Ende ist heillos, und dies in einer Radikalität, die noch immer frappiert.

An der Faszination dieses Anarchisten und seiner besinnungs- und rücksichtslosen Energie entzündet sich Mozarts Musik durchaus lustvoll. Alle Kräfte, die auch musikalisches Triebleben bedeuten, werden aufgerührt, aber mit Posaunengewalt auch niedergeworfen. Und vor allem, Menschlichkeit behauptet sich durch alle Gefährdung, in der kultivierten Liebe von Donna Anna und Ottavio, in der naiven Verbundenheit Zerlinas und Masettos, in Elviras Verzweiflung, im «Humor» Leporellos – im Grossteil der grandiosen Partitur, die ja eigentlich gerade für Don Giovanni wenig übrig hat.

**Frage nach dem Finale**

Dass das «wohltemperierte» Schlusssextett durchaus nicht aufgesetzt, sondern «menschenwürdiges» Fazit ist, lässt sich behaupten, und es enthält den eben auch bitteren Beigeschmack, dass Menschlichkeit und Sozialität nicht kostenfrei zu haben sind. Donna Anna und Don Ottavio schieben die Hochzeit um ein Trauerjahr auf, Donna Elvira geht gar ins Kloster, Zerlina und Masetto müssen erst einmal etwas essen. Darüber unterhalten sie sich, wenn die Oper nach der Prager Uraufführung gespielt wird. Die Wiener Fassung, von der sich das gedruckte Libretto erhalten hat, in dem diese Szene gestrichen ist, gehört zu den Rätseln der Mozart-Forschung. Da es auch Hinweise auf Kürzungen im Sextett gibt, bleibt unklar, ob Mozart die Oper tatsächlich mit Don Giovannis Höllensturz enden liess, und wenn er es tat, warum er es tat.

Immerhin ist, so viel lässt sich behaupten, die ursprüngliche Konzeption, die ein Jahr davor in Prag zur Uraufführung kam, vom dramaturgischen Bau bis ins Detail der Szenenanweisungen vollkommen schlüssig. Die Heidelberger Inszenierung kürzt das Sextett bis auf den Presto-Teil («Questo il fin»). Was von Mozarts Geist am Ende des Abends übrig bleibt, die den Mythos Don Juan so gründlich «dekonstruiert» und entsorgt, bleibt die Frage.

*Herbert Büttiker*

Luigi Bassi als Don Giovanni im gräflich Nostizschen Nationaltheater, Prag, 1787.