



«Da, wo er hingeht, geht alles kaputt» – Romeo Castellucci über Don Giovanni. Bilder: © Ruth Walz

Der nackte Mann

Zum Salzburger "Don Giovanni" des Festivals 2021

© Herbert Büttiker / Rocosound.ch
20. 8. 2021

«Zunächst ist es wichtig festzuhalten, dass <Don Giovanni> tatsächlich ein Mythos ist und für mich als solcher behandelt werden muss. Es ist nicht einfach eine Geschichte, ein Plot, sondern tatsächlich ein Mythos. Und einer, den man auch nicht auflösen oder gar lösen könnte. Der Mythos hat per Definition eine vieldeutige Gestalt. Und kennt nicht die <eine> Interpretation. Man kann ihn studieren, interpretieren, aber nicht lösen.»
(Romeo Castellucci)

Was die Salzburger Festspiele präsentieren, hat seine Ausstrahlung allein schon vom Prestige der Institution, und es hat sie auch durch das immens mediale Echo. Es dürfte somit seine Berechtigung haben, aus einiger Distanz und auch fern vom Aufführungsort und nur auf der Basis der Aufzeichnung auf dieses Ereignis zurück zu kommen und dabei auch manche Aspekte beiseite zu lassen, insbesondere das spezifisch Musikalische. Anders als die Premierenkritik, die unter dem Eindruck aus der Nahsicht auf Musik und Szene reagiert, bleibt im Nachhinein die grundsätzliche Frage, die ich so formulieren würde: Welche Interpretation des Mythos «Don Giovanni» haben Mozart und Da Ponte mit der Oper realisiert und welche Sicht auf das Werk Mozarts, das ich als eine der grössten Schöpfungen des abendländischen Bühnenschaffens betrachte, hat diese Inszenierung des «Don Giovanni» aus meiner Sicht in die Welt gesetzt?

Es ist zuletzt das Bild eines Mannes, der sich in Krämpfen windend seine Agonie erlebt, allein auf der grossen, leerräumten Bühne, unserem Blick ausgesetzt, nackt, ein Körper und, wohl unvermeidlich im Zentrum dieses Endspiels, das Geschlechtsorgan als das fatale Anhängsel des totgeweihten Wüstlings. Auf den physischen Akt hat er seine Lebensenergie ausgerichtet, auf die physische Vernichtung seiner Existenz, ins Nichts, läuft dieses Leben

hinaus. Das mag als moderne, desillusionierte antimetaphysische Sicht auf das Malaise Mann empfunden werden, der Partitur der Oper aus dem ausgehenden 18. Jahrhundert entspricht Don Giovannis Ende im Salzburger Festspielhaus aber durchaus auch – Julien Offray de La Mettries Traktat «L'Homme Machine» war die Provokation der Aufklärung, im Don-Giovanni-Jahr 1787 schrieb Marquis de Sade die erste Fassung der «Justine». Gewiss, Don Giovannis Ende ist eine Höllenfahrt, aber was ist unter Hölle zu verstehen?

Der Tod als Vernichtung

Betrachten wir kurz das krachend metaphysische Spektakel des Untergangs, das dem Titelhelden gemäss der Partitur bereitet wird. In die Szene poltert die Statue des Komturs vom Friedhof. Er fordert Don Giovanni auf, mit ihm zu kommen und bei ihm zu speisen. Was das heisst, merkt dieser nach seiner überheblichen Zusage entsetzt, wie er die steinerne kalte Hand berührt, die ihn nicht mehr loslässt. Der Tod ist Gewissheit, die Einladung an den Tisch des Steinernen Gasts bleibt unter der Bedingung der Reue das Angebot. Don Giovanni weigert sich mit vielfachem «No!». Der Commendatore insistiert wie einer der einen Selbstmörder vor dem herannahenden Zug vom Geleise wegzuziehen versucht, bis er ihn loslassen muss. Oder anders herum: Don Giovanni nutzt seine letzte Chance davonzukommen nicht, die Statue lässt ihn los und verlässt den Ort des Geschehens, der nun für andere Mächte frei wird: Flammen steigen auf, die Erde bebt, dumpfe unterirdische Stimmen verkünden, der Frevler falle nun einer «schlimmeren Pein» anheim.

«Un mal peggior»: Der Komparativ besagt: Das Angebot des steinernen Gastes wäre das kleinere Übel gewesen. Es war das Angebot eines Richters – der Name Komtur weist ihn als weltlichen Würdenträger aus, dem Güterverwaltung und Gerichtsbarkeit übertragen waren. Als numinose Gestalt vertritt er das Prinzip einer Heilsordnung, die bestraft, aber auch begnadigt, die göttliche Instanz. Dass sich dieser irdisch-überirdische Amtmann, der vielleicht sogar im Falle dieses Wüstlings noch gnädig gewesen wäre, zurückziehen muss, ist deshalb schrecklicher als sein Erscheinen. Was folgt, hat er nicht zu verantworten: die mit Feuer und Geisterchor im kalten Sinnvakuum hervorbrechende, vernichtende Gewalt, der Don Giovanni verloren im Nichts anheim fällt. Dieses Ende ist heillos, und dies in einer Radikalität, die musikalisch noch heute frappt.¹

Eine blasse Gestalt

Auf das bildhafte Erscheinen des Komturs verzichtet Romeo Castelluccis Inszenierung. Die weisse Masse, in der sich Don Giovanni am Ende wälzt, mag vielleicht als verflüssigte Gips-Variante der Statue des Commendatore zu verstehen sein, gehört jedenfalls zum üppigen Assoziationsbesteck. mit dem die Regie hantiert² – für die Wirkung der Szene entscheidender ist die Agonie des nackten Mannes zur unerbittlich abrechnenden Musik an sich. Allen blossen Phantasien einer Fahrt zur Hölle, die man mit diesem Finale gewöhnlich verbinden mag, setzt die Regie die Realität eines Todes vor entschwundenem Sinnhorizont entgegen. So weit, so stimmig.

Der Verzicht auf den Auftritt des Commendatore (unsichtbar bleibt er auch in der Friedhofszene) ist aber nicht nur wegen des verpassten Coup de théâtre fragwürdig, auf den Mozart stolz gewesen sein dürfte. Seine blasse Präsenz in Form von Tünche ist aber auch nur die letzte Konsequenz einer Regie, die von Beginn weg nicht diesen kolossalen Höhepunkt anvisiert, auf den die Oper zuläuft. Allfällige Insignien, die höhere Instanzen repräsentieren, lässt Castellucci noch vor dem Einsatz der Ouvertüre wegräumen: Das Bühnenbild zeigt das Innere einer Kirche, und als Zuschauer verfolgt man, wie diese von Fachkräften leer geräumt wird. Bänke werden weggetragen, das Kreuz über dem Altar und die Statuen werden von der Wand heruntergeholt. Zurück bleibt ein weisser neutraler Raum.



«150 Salzburgerinnen auf der Bühne. Um Don Giovanni einmal die ganze Wucht einer Gemeinschaft gegenüberzustellen.» (Castellucci)

In der ersten Szene wird der Commendatore nicht nur in der physischen Konfrontation unterliegen, gleichzeitig mit seinem Erscheinen fällt das Wrack eines Rollstuhls vom Bühnenhimmel. Kein Zweifel, was sich der donjuanesken Anarchie entgegen stellt, ist altersschwach nicht nur auf dem Boden der Handlung im ungleichen Duell des Komturs mit Don Giovanni, sondern auch von oben: der geistige, moralische, kirchliche Überbau hat schon ausgespielt, bevor der anarchische Protagonist des Abends die Bühne betritt. Das Stück spielt, ohne die vertikale Dimension, die Mozart offensichtlich umgetrieben hat, auf der Ebene eines ins symbolhaft Assoziative verschobenen materialistischen Welt und in purer Theatralik.³

Don Giovanni dominiert, der weisse diffuse Raum ist sein Spielfeld. Dass die Handlung dem Helden wenig bis keinen erotischen Erfolg gönnt, kann zwar keine Inszenierung ganz ausblenden und Castellucci schön dessen schlechte Erfolgsbilanz am Abend vor dem grossen Salzburger Publikum nur wenig mit der Präsenz attraktiver nackter Alter Egos der Frauen, mit denen er es zu tun bekommt. Der Reigen seiner Eroberungen – eine aus hundertfünfzig Salzburger Frauen zusammengestellte Statisterie, erscheint ja gerade nicht als Trophäensammlung zu seinem Ruhm. Vor ihrer bühnenfüllend arrangierten Dominanz gerät der Frauentheld in Bedrängnis. Ihre vereinigte Erscheinung repräsentiert, eindrucksvoll aktuell, zumindest *auch* die Me-too-Gemeinschaft.

Für das 21. Jahrhundert

Einen Ausflug in die Rezeptionsgeschichte der Oper in diesem Zusammenhang macht Castellucci im Hinblick auf Donna Anna und das Accompagnato-Rezitativ, in dem sie die abgewendete Vergewaltigung schildert.⁴ Seit der romantischen Umdeutung des Librettos durch E. T. A. Hoffmann zweifeln Interpreten und Regisseure an der Wahrheit der Erzählung. Castellucci zeigt die vermutete Hingabe an den Verführer, die sie verleugnet, als stumme Sze-

ne auf der Gegenseite der geteilten Bühne. Dort steht «falso», sie steht neben dem Block mit loderender Flamme, auf dem «vero» eingrafiert ist. Eine Korrektur, die der Bitte nach einem «Don Giovanni ohne 19. Jahrhundert»⁵ statt gibt? Mit der übersteigerten Theatralik und dem Spiel mit den antiken Masken rückt die Frage nach der Wahrheit dann doch wieder in eine ästhetische (oder akademische?) Distanz, die Donna Annas Emotionalität ins Zwielicht rückt. Noch deutlicher in solches Zwielicht gerät ihr Verlobter Don Ottavio, der in fantasievoll schrägen Kostümen männlichen Heldentums zur komischen Figur wird.⁶ Das entspricht zwar nicht mehr der häufig inszenierten Sicht, die im Banne des Bürgerschrecks und dessen Vitalität die zivilisierte Lebenswelt denunziert, hier entzieht ihr vielmehr eine Poesie des Uneigentlichen das warme Blut, das einer Figur wie Don Ottavio in Opposition zum Titelhelden die eigenständige Bühnenexistenz sichern könnte.

Nun ist allerdings Castellucci's Don Giovanni, gehetzt und gebunden an sein nörglerische Alter Ego Leporello, ebenfalls weit davon entfernt als souveräner Spielmacher alter Schule zu agieren.⁷ So wie ihm die dämonische Ausstrahlung abgeht, bleiben die Gegenmächte ohne Strahlkraft. Weder die gerechte Empörung noch die ungezähmten Racheimpulse der Gesellschaft erscheinen im Licht der transzendent verbürgten Humanität, das ihnen Mozart – so wie ich ihn höre – mit musikalisch gediegener Substanz durchaus machtvoll verleiht und dramatisch in der numinosen Erscheinung des Commentatore gipfeln lässt. Man mag so, aufs Ganze gesehen, vom «Don Giovanni» des 21. Jahrhunderts sprechen, aber auch fragen: Ist er von Mozart?

Ob «Don Giovanni» letztlich eher als Drama mit dem Titelhelden als Mittelpunkt zu verstehen ist, oder als eines, das sich in polaren Konstellationen konstituiert und in Spannung hält, ist die Frage. Mindestens lässt sich nicht sagen, dass Mozart es an Empathie für die Personen fehlen lässt, die es mit Don Giovanni zu tun bekommen. Gewiss, an der Faszination des 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 der Höllenfahrt auch niedergeworfen.⁸ 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 der Verzweiflung Elviras, im aufmüpfigen und windigen «Humor» Leporellos – im Grossteil der Partitur.

Mehr als der Don-Juan-Komplex

Statt Kontur der weichzeichnende Portalschleier, das Pastell, entrückte Schönheit: In einer Atmosphäre erlesener Stilisierung entwickelt Castellucci seine «psychologischen Lesart» der Figur des Don Giovanni. Wobei die Analyse allerdings nur aus der szenischen Gegenwart heraus erfolgen kann. Die Partitur bietet nirgends Hand zur Aufarbeitung der psychologischen Hintergründe. Dieser Opernheld hat keine Geschichte, keine Biografie, Text und Musik blicken nicht in die Tiefe oder in das Herkommen, sondern gehen auf im Aktionismus der Figur. Leporellos Katalog enthält seine ganze Vergangenheit, und wir verfolgen seine umtriebige Gegenwart und sein Ende. Vielfältig und intensiv sind wir aber im Glanz von Arien und Ensembles mit dem Innenleben von Figuren konfrontiert, die in Prüfungen ihrer Beziehungen durchaus ihre eigenen Konflikte austragen. Ein objektiver Blick der Regie auf die Mozart-Oper – ob anthropologisch, soziologisch oder schlicht in textnaher Verortung – müsste mit dieser zugegeben alten, um nicht zu sagen ursprünglichen Lesart, die aufregende Brisanz des «Don Giovanni» tatsächlich erneuern können.

Dass das «wohltemperierte» Schlusssextett durchaus nicht aufgesetzt, sondern «menschwürdiges» Fazit ist, lässt sich so gesehen 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 wird⁹. Auch die Musik spricht dafür, hier ein durchaus farbiges Bild des Lebens zu sehen und nicht, wie in man-

chen Inszenierung, eine Gesellschaft, die ohne Don Giovanni nur kümmerlich überlebt. Wie ist Castelluccis Rätselbild zu deuten? Es zeigt etwas anderes: Am Ende erstarren alle in den Formen der zu kalkweissen Skulpturen erstarrten Opfer des Vulkanausbruchs von Pompei, die hinter ihnen wie Modelle aufgereiht werden. Hinter Elvira und dem Kind liegt auch diejenige Don Giovanni. Aller Leben und Sterben reiht sich in dieses eine ein, der Protagonist ist ein Jedermann und im Kehraus müsste es heissen «Questo il fin di tutti». Zu singen ist aber «Questo è il fin di chi fa mal». Zweifellos ist dies in der Kürze so oder so ein triviales Fazit, welches im Blick auf die Oper stimmiger ist, kann man sich gleichwohl fragen.

Herbert Büttiker

1) Aus Paris meldete Mozart 1778, dass «der Gottlose und Erzspitzbub Voltaire sozusagen wie ein Hund, wie ein Vieh kriecht ist», und setzte hinzu: «Das ist der Lohn.»

2) Castellucci spricht (alle Zitate siehe Interview orf.at) davon, man dürfe «die Enigmen dieses Stoffes nicht auflösen. Vielmehr müssen wir sie beschützen. Das Paar Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo Da Ponte hat eigentlich genau dieses Enigma des Stoffes aufrechterhalten.» Könnte das nicht heissen, sich schlicht an die Erzählung des Librettos und die musikalische Illumination zu halten, an Spielplätze und Atmosphäre einer Kulissenrealistik, und sich auf die durch Szenenangaben intendierten Handlungen und Gesten zu beschränken? So einfach beantwortet sich die Frage der «Werktreue» natürlich in keinem Fall, und im Falle Castelluccis sind offensichtlich Intentionen im Spiel, die mit weitergehenden ästhetischen Mitteln arbeiten. Er versucht die «Enigmen dieses Stoffes» durch seine Phantasie zu bewahren. Sein Bildertheater ist voller suggestiver Momente, aber auch eine Rätselkammer. Die Devise, sich den eigenartigen Erscheinungen einfach hinzugeben und sie im Unterbewussten wirken zu lassen, welche Teodor Currentzis ausgegeben hat, ist allerdings ein Denkverbot, das dem Bildschöpfer dann doch nicht gerecht wird. Dieser inszeniert Assoziationen, die ja zum Nachspüren geradezu auffordern. Zum Beispiel können die Fotokopiergeräte zu Leporellos "Madamina. il catalogo ...» als Hinweis auf den Inhalt des Katalogs verstanden werden, der in der Vielzahl der Namen doch nur das eine, immer gleiche Begehren in Vervielfältigung auflistet. Solche Assoziationen mögen sich vor dem Bild entfalten und ihre Wege gehen, dem Lauf der Musik und des Dramas steht dieses Innehalten aber entgegen.

3) Castellucci, der Pierre Jean Jouvès Buch über Mozarts Don Giovanni (geschrieben 1937–1941, deutsch Residenz Verlag 1968) als das grossartigste bezeichnet, das über «Don Giovanni» geschrieben worden sei, folgt dem Franzosen in manchen psychoanalytischen Aspekten, explizit auch im Verständnis von Don Giovanni und Leporello als den zwei Seiten einer einzigen Person. Eher weniger zu folgen scheint er Jouvès vielfach zum Ausdruck gebrachtem Verständnis der Oper als Drama, das «wirklich aus dem theologischen Standpunkt aus betrachtet werden» müsse: «Unbewusst aber stehen sich in Mozart der *libertin* und Gott gegenüber, und er schildert ihren Kampf, bei dem er selbst nicht immer auf der Seite Gottes steht. *Il Dissoluto Punito*: Des Zügellose wird bestraft.» (S. 96/71) Anzumerken wäre, dass Mozart aber zusammen mit einem Don Ottavio, einer Donna Anna, einer Zerlina sehr wohl auf der Seite Gottes steht, und diese Figuren von ihm mehr Würde zugespielt erhalten, als ihnen auch Jouvès zugesteht. Befremdlich, wie dieser etwa auf Don Ottavio beziehungsweise seine Arien geradezu verärgert reagiert.

4) Die Stilisierung der Bühnenfigur zum «absoluten Erotiker» im anthropologischen Diskurs zur Denkfigur verträgt sich schlecht mit dem Mozart-Theater, auf dem Menschen agieren und nicht Symbolträger. 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.» Wie das zur Handlung der Mozart-Oper passt, kann man sich fragen. Den Höhepunkt der psychologischen Spekulation dürfte Pierre Jean Jouvès erklommen haben. Er diagnostiziert bei Donna Anna aus der unbewussten Vaterbindung das Verlangen nach Vergewaltigung, «und da diese Vergewaltigung dem von ihr geliebten Menschen den Tod bringt, stirbt sie daran.» Auch als anthropologische «Tatsachen» dürften solche Ausführungen nicht mehr die Strahlkraft besitzen, die sie zu ihrer Zeit entfalteteten. Zur Charakterisierung der leibhaftigen Figur in die Opernhandlung, so wie sie in Text und Musik erscheint, passen sie kaum, in die reale Gegenwart schon gar nicht, «sie wollen es so», ist ja wohl nicht die Antwort auf «Me too».

5) Siehe das Kapitel über «Don Giovanni» in Dieter Borchmeyer «Mozart oder die Entdeckung der Liebe», Frankfurt, Leipzig 2005.

6) Mit der karikierenden Zeichnung rückt Don Ottavios «Kampf» gegen den Libertin ins Zwielficht der moralisierenden und triebverdrängenden Bürgerwelt. Das Libretto beim Wort genommen, erscheint sein Handeln in anderem Licht. Donna Anna, die angegriffene und vom Tod des Vaters erschütterte junge Frau, ruft nach Rache. Welcher Art diese sein soll, bleibt offen. Aber Don Ottavio macht sich ihr Anliegen fraglos zu eigen

(«Dalla sua pace la mia dipende...»). Im Finale des ersten Aktes kommt es zur Konfrontation. Sie bedeutet zunächst die klare Identifikation Don Giovannis als Übeltäter in flagranti – worauf ein zivilisierter Mensch nicht zur Waffe greift, sondern die Polizei ruft. Ein Schuss auf Don Juan würde natürlich nicht nur der Oper ein vorzeitiges Ende bereiten, sondern wäre als Selbstjustiz problematisch (wie problematisch, zeigt sich im Sextett, wo die Wut sich an Leporello entlädt). Den Gang zum Gericht («un ricorso vo far, a chi si deve») kündigt Don Ottavio dann im Rezitativ vor der Arie («Il mio tesoro...») an. Den Sachverhalt verunklärt die deutsche Übersetzung, die das gerichtssprachliche ricorrere [... alla giustizia] übergeht und Don Ottavio bis hin zur Hand am «treuen Schwert» zum eigenmächtigen Rächer stilisiert. Aber stellen der Text der Arie – «vado a vendicar» und besonders die starken Ausdrücke – «de stragi e morti nunzio vogl' io tornar» – diese Interpretation nicht in Frage? Zu erklären wäre der Plural «stragi e morti»: Ist Leporello als Mittäter mitgemeint? Zu berücksichtigen ist das Gewicht auf dem Wort «nunzio»: Besagt dies nicht, dass sich Don Ottavio nicht als Vollstrecker, sondern als Botschafter der Vollstreckung versteht? In der Scena ultima erscheint er mit den Seinen ja dann tatsächlich in Begleitung von ministri di giudizio – zu spät freilich, denn der irdischen Gerichtsinstanz sind numinose Mächte zuvorgekommen.

7) Castelluccis Sicht (Interview orf.at) auf den Titelhelden: «Die Gewalt dieses Stückes ist für mich nicht die Gewalt eines männlichen Alphatieres. Giovanni ist für mich eine Person mit starken inneren Verletzungen. Er hat sehr infantile Züge. Und er erinnert mich an ein rabiates Kind, das unablässig um sich schlagen muss [...] er ist ein frustriertes Kind, das nie seine Mutter findet. Das ist natürlich eine sehr klassische Form, den Don Giovanni zu interpretieren. Das ist keine soziologische Lesart. Sondern eine psychologische.»

8) Erhellend umschreibt Pierre Jean Jouve die Faszination des Don Giovanni, konkret ist von der Champagner-Arie die Rede: «Der Teufel, den Mozart ins Licht rückt, sind wir alle. Alle, die die Oper sehen und hören und der Faszination wie Tiere erliegen, sind dieser glänzende und frenetisch lebendige Don Giovanni» [...] in Wirklichkeit stehen wir hier an einem Punkt, wo die christliche Selbstfindung auf die Spitze getrieben ist, wo sich uns die letzten Abgründe unserer Seele eröffnen und wo das Paradoxon klar wird, das zwischen Instinkt und Gewissen, zwischen Eros und Schönheit besteht. Das Kernproblem der Champagnerarie ist das Leben wider die Sünde.» (S. 58)

9) 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 Schluss-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 gekommen war, vom dramaturgischen Bau bis ins Detail der Szenenanweisungen vollkommen schlüssig – nals Drama der antagonistischer Kräfte des Lebens zwischen anarchischer Lust und sozialer Humanität.