

Mozart:Forum 2025



**Mozart:Forum
2025**

Viva la Libertà

Don Giovanni. Neue Perspektiven auf den ewigen Mythos

Konzerte

Historischer Tanz

Vorträge

Barocknacht

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni KV 527

MOZ³ – EXPO 25, Osaka

Masterclasses

mit

Marie-Hélène Benoit-Otis

Kristian Bezuidenhout

Ensemble Bella Musica

Margit Legler

Robert Levin

Laurenz Lütteken

Frank Stadler

u. v. m.

Inhalt

Grußworte

Elisabeth Gutjahr → 4

Gernot Sahler → 8

Programm → 10

Don Giovanni gibt es nicht ...

Dieter Borchmeyer → 34

Gier & Gusto.

Das Problem von Don Giovanni mit dem angemessenen Tempo

Eva Gesine Baur → 42

„Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert lange Übung“. (D. G. Türk)

Überlegungen zur Temponahme von Mozarts „Don Giovanni“

Josef Wallnig → 50

Ethik der Leidenschaft.

Die Figur des Don Juan bei Kierkegaard und Camus

Michaela Fridrich → 60

Vom Verlöschen der „Manneskraft“.

Don Juan bei Nikolaus Lenau und Richard Strauss.

Egon Voss → 66

Tutti contenti?

Musik und Macht bei Mozart

Laurenz Lütteken → 72

Don Giovanni und die Kunst der politischen Verführung:

Die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ 1941 in Wien

Marie-Hélène Benoit-Otis → 80

„Viva la libertà“ und die Grenzen der Freiheit.

Reframing Mozart durch rechtsextreme Camouflage

Yvonne Wasserloos → 86

Rütteln, rütteln, rütteln!

Eine Note für Maria Kalesnikava → 96

Don Giovanni

Gottfried Franz Kasperek → 100

Zweige

Thomas Ballhausen → 108

Impressum → 116

VIVA LA LIBERTÀ!

„Das künstlerische Schaffen, die Vermittlung von Kunst sowie deren Lehre sind frei.“ (Artikel 17a Staatsgrundgesetz).

Dieser Paragraf und eine künstlerische Auseinandersetzung damit zielt die Bürotür zum Vizerektorat für Lehre der Universität Mozarteum Salzburg. Lehrende wie Studierende, Mitarbeiter*innen aus der Verwaltung wie Gäste werden so täglich dran erinnert, dass die Universität per Gesetz als Ort der Freiheit definiert ist.

Freiheit und Kunst werden im Staatsgrundgesetz miteinander vermählt – eine historisch junge Errungenschaft (durch BVG vom 12. Mai 1982). Die Ausdeutung dieses Begriffs, das „Begreifen“ desselben erweisen sich im täglichen Tun als herausfordernd. Freiheit ohne Kontext mag als abstraktes Ideal große Emotionen provozieren, Revolutionen anfeuern, Sehnsüchte nähren. Das Zauberwort verliert aber schnell sein Charisma, wenn Begierde, Neid oder mangelnde Bildung den Begriff für sich in Anspruch nehmen. Davon wusste schon W. A. Mozart ein Lied zu komponieren (auf den Text seines Zeitgenossen Aloys Blumauer (1755–1798)):

Lied der Freiheit (KV 506)

Wer unter eines Mädchens Hand
Sich als ein Slave schmiegt,
Und von der Liebe festgebannt,
In schnöden Fesseln liegt,
Weh‘ dem! der ist ein armer Wicht,
Er kennt die gold‘ne Freiheit nicht.

Wer sich um Fürstengunst und Rang
Mit saurem Schweiss bemüht,
Und eingespannt sein Lebenlang,
Am Pflug des Staates zieht,
Weh‘ dem! der ist ein armer Wicht,
Er kennt die gold‘ne Freiheit nicht.

Wer um ein schimmerndes Metall
Dem bösen Mammon dient,
Und seiner vollen Säcke Zahl
Nur zu vermehren sinnt:
Weh‘ dem! der ist ein armer Wicht,
Er kennt die gold‘ne Freiheit nicht.

Doch wer dies Alles leicht entbehrt,
Wornach der Thor nur strebt,
Und froh bei seinem eignen Herd
Nur sich, nie Andern, lebt,
Der ist’s allein, der sagen kann:
Wohl mir, ich bin ein freier Mann!

Freiheit wird hier als Unabhängigkeit von etwas besungen, als Möglichkeitsform der Selbstvergewisserung, als eine „gold‘ne“ Erfahrung. Das Erlebnis der Freiheit findet in einem Kontext statt, auf dem Hintergrund eines Beziehungsgeflechts von Strukturen (politisch, sozial ...), Ressourcen (Besitz, Infrastruktur ...), Gemeinschaften (Familie, Religion, Geschlecht ...), einem Menschenbild oder einem individuellen Selbstverständnis. Vom kategorischen Imperativ bis hin zu gewissenlosem Machstreben – Vieles wird im Namen der Freiheit eingefordert und gefeiert, stets in Bezug zu etwas: einem Ideal, einer Gegebenheit, einer Erfahrung. Der wohl freieste Aufenthaltsraum menschlicher Existenz wird von der Imagination und ihren Möglichkeiten des Denkens aufgeschlossen. Allein die Gedanken sind frei, wie im alten Volkslied besungen:

Die Gedanken sind frei,
wer kann sie erraten,
sie fliehen vorbei
wie nächtliche Schatten.
Kein Mensch kann sie wissen,
kein Jäger erschießen,
es bleibt dabei:
die Gedanken sind frei.

...

Aus: Schlesische Volkslieder mit Melodien: Aus dem Munde des Volkes von August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Ernst Heinrich Leopold Richter

Was kann ein Mensch sich nicht alles erdenken? Universen, Klänge, Farben, Düfte ... Ein Glücksversprechen wohnt der Freiheit inne, daher verwundert es wenig, dass Glücksforschung in Langzeitstudien Zufriedenheit, als ruhige Schwester des Glücks, mit einer Erfahrung von Freiheit in Verbindung setzt. Nach der Befriedigung der Grundbedürfnisse gilt das erlebte Maß an Freiheit in der individuellen Lebensgestaltung als ein

verlässlicher Grad der Zufriedenheit – weltweit. Diese „Freiheit in der individuellen Lebensgestaltung“ verlangt jedoch auch eine individuelle Anstrengung, die eben meist mit einer Sinnerfahrung belohnt wird. Davon handelt das Lied „Die Gedanken sind frei.“ Ohne diese Anstrengung der Gestaltung erleben wir ein Sich-gehen-lassen, Rausch, Getriebensein, aber auch Beliebigkeit, Belanglosigkeit, Zufall.

Von all dem erzählt uns W.A. Mozart in seinen Opern, dabei ist kaum etwas fragiler als die Sehnsucht nach Freiheit, die sich meist in den Fängen der Leidenschaften verliert. Von all dem erzählt aber auch seine eigene Lebensgeschichte. Mozart – ein freier Künstler? Von Frankreich her vernimmt er Liberté, Égalité, Fraternité, in Wien gesellt er sich zu den Freimaurern.

Bald 240 Jahre nach der Uraufführung des Don Giovanni in Prag fasziniert der Begriff der Freiheit nach wie vor und allzu gerne übersieht man, wo die Grenzen dieser Freiheit aufleuchten: Man denke nur an jenen Höllenschlund, in dem sich der maßlose Don Giovanni auf ewig verliert. Oder ist sein Abgang doch auch als Sieg zu feiern?

Freiheit als Topos für ein Jahr Mozartforum? Wie wird Freiheit in der Musik verhandelt? Wie im Alltag künstlerischer Praxis? Welche Verantwortung kommt einer Universität zu mit Blick auf „Freiheit“? Möglicherweise muss zu jeder Zeit und immer wieder neu, vor allem an Universitäten, Freiheit errungen, entdeckt, formuliert, postuliert, erfunden, verhandelt, erlebbar gemacht werden – das im Gesetz verankerte Recht weiterführend als eine Pflicht zur Freiheit. Eine Anstrengung wird verlangt, ein immer wieder neues Hinterfragen – sind unsere Gedanken frei? Viva la libertà!

Gratulation und Dank für die Programmgestaltung.

Elisabeth Gutjahr
Rektorin der Universität Mozarteum Salzburg

Hochverehrtes Publikum, liebe Studierende, Lehrende und Angehörige der Universität Mozarteum Salzburg, wir begrüßen Sie sehr herzlich zum

Mozart:Forum 2025

Viva la Libertà – Don Giovanni.

Neue Perspektiven auf den ewigen Mythos

„Viva la libertà“ rufen im 1. Finale alle Beteiligten, jeder in seiner ganz eigenen Bedeutungsfarbe: über revolutionäre Gedanken, der Freiheit zu leben und zu feiern, wie es gerade gefällt, über die sexuelle Freiheit hin zur Freiheit vor Gott. Erschreckende Aktualität gewinnt der Ausruf im Zeichen der akuten Konflikte in Ukraine, naher Osten, Sudan, Kongo etc., sowie im politischen Diskurs neu erstarkender nationalistisch-populistischer Gesinnungen...

Zu den Besuchern der am 29. Oktober 1787 in Prag uraufgeführten und von Mozart selbst geleiteten und “mit lautesten beifall“ aufgenommen Premiere gehörte wahrscheinlich auch Giacomo Casanova, in dessen Nachlass sich Textänderungen zum ersten Sextett fanden.

„Dieses Zusammentreffen eines realen mit einem mythischen Don Juan hat zu vielen dichterischen Echos geführt, so noch im Jahre 2000 in Hans Josef Orthells Roman Die Nacht des Don Juan“ (Ulrich Schreiber).

„Ihre Hoffnungen, die sie von der Oper hatten, würden sie neulich in Don Juan auf einen hohen Grad erfüllt gesehen haben, dafür steht aber auch dieses Stück ganz isoliert und mit Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt“ (Goethe an Schiller 1797)

„Wo hat je die Musik so unendlich reiche Individualität gewonnen, so sicher und bestimmt in reichster, überschwenglicher Fülle zu charakterisieren vermocht als hier?“ (Richard Wagner)

Diese Zitate eröffnen den Reigen des Don Giovanni als meistbeschriebene Oper überhaupt.

Was kann uns dieser Don Giovanni-Mythos heute noch geben, besitzen die Weiterführungen schon von E.T.A. Hoffmann bis hin zu Søren Kierkegaard noch Aktualität? Fake news, true lies, Schein und Sein in sozialen Medien, die Kunst der Verführung, Verblendung, mediale Selbstdarstellungen sind heutige Varianten der Thematik. All dies rund um den Mythos kann und soll beleuchtet werden...

Die Pianisten Kristian Bezuidenhout und Robert Levin werden in masterclasses ihre Expertise zur Mozarts Klavierliteratur zur Verfügung stellen, das Department Oper und Musiktheater vollendet seinen Da-Ponte Zyklus mit einer Neuproduktion von Don Giovanni, welcher auch konzertant in Osaka zur Expo 2025 in Japan zu hören sein wird. In selbem Konzert wird der renommierte Konzertmeister des Mozarteum-Orchesters Frank Stadler als Solist auf der originalen Mozartgeige der Stiftung Mozarteum auftreten. Abgerundet wird das Angebot mit Vorträgen, Lesungen, workshops u.a. mit Margit Legler, Marie-Hélène Benoit-Otis (Montréal) und Laurenz Lütteken (Zürich).

Ich grüße Sie herzlich in „mozartischer Verbundenheit“ im Namen des gesamten Leitungsteams des Mozartforums,

Ihr

Gernot Sahler
Leitender Koordinator des Mozartforums

Programm

12.3.2025	18:00 Uhr	Mozart Wohnhaus Salzburg
23.8. – 4.9.2025		Probencamp & Konzerte
26.8.2025	15:00 Uhr	Nuovo Ospedale San Luca/Lucca (Benefiz)
27.8.2025	20:30 Uhr	Villa Torrigiani, Camigliano/Lucca
28.8.2025	20:30 Uhr	Basilica di Santo Spirito, Firenze
29.8.2025	21:15 Uhr	International Chigiana Festival, Siena
31.8.2025	10:30 Uhr	Duomo di San Martino, Lucca
	20:30 Uhr	Villa Antognoli, Lucca
1.9.2025	20:30 Uhr	Teatro di San Girolamo, Lucca
2.9.2025	21:00 Uhr	Fondazione Stradivari – Museo del Violino, Cremona
3.9.2025	21:00 Uhr	Chiesa di Sant’ Antonio Abate, Milano
4.9.2025	19:30 Uhr	Hofburg Kaisersaal, Brixen
28.9.2025	11:00 Uhr	Mozart-Saal Schloss Schwetzingen, Schwetzingen Sonderkonzert beim internationalen Mozartfest in Schwetzingen (D):
15.12.2025	17:00 Uhr	Kleines Studio Universität Mozarteum Salzburg Filmdokumentation

Young Ambassadors of European Mozart Ways Ensemble Bella Musica – 2025

Präsentation von Originalinstrumente Amadé Mozarts bei ausgewählten Konzerten: Violine der Geigenbauerfamilie Klotz um 1700 & Viola in Kooperation mit der Stiftung Mozarteum Salzburg



Bella Musica | © Universität Mozarteum Salzburg

Das Ensemble Bella Musica Mozarteum mit Pre-College Studierenden aus Salzburg, Rom, Lucca und Dresden unter der Leitung von Stefan David Hummel begibt sich 2025 auf eine außergewöhnliche Konzertreise entlang der Europäischen Mozartwege. Die Tournee verbindet historische Aufführungsorte mit Mozarts biografischen Spuren und setzt dabei besondere Akzente durch die Präsentation von Originalinstrumenten aus dem Bestand der Stiftung Mozarteum Salzburg, eingesetzt in ausgewählten Konzerten, darunter eine Violine der Geigenbauerfamilie Klotz (um 1700) und eine Viola, die Mozart selbst gespielt hat. Diese authentischen Instrumente ermöglichen es, Mozarts Klangwelt lebendig zu machen und bieten einen einzigartigen Einblick in seine musikalische Ästhetik.

Lucca als Spiegel des musikalischen Italiens zu Mozarts Zeit

Die Puccini-Stadt Lucca, obwohl nicht direkt von Mozart besucht, repräsentiert exemplarisch das reiche musikalische Erbe Italiens, das Mozart während seiner Reisen vorfand und das ihn nachhaltig prägte. Die geplanten Konzerte in akustisch herausragenden und historisch bedeutsamen Gebäuden bieten eine einzigartige Gelegenheit, Mozarts Musik in einem Umfeld zu erleben, das seiner Vorliebe für sakrale Aufführungsräume entspricht.

Florenz und Siena

Mozarts dokumentierter Aufenthalt in Florenz vom 30. März bis 9. April 1770 markiert eine Schlüsselerpisode der ersten Italienreise. Sein Auftritt am 2. April 1770 in der Villa Poggio Imperiale vor Großherzog Pietro Leopoldo sowie Kontakte zur Accademia Filarmonica bezeugen die frühe institutionelle Anerkennung des 14-Jährigen. In Siena hinterließ der Komponist bleibende Spuren durch Improvisationen an der Domorgel.

Cremona und Mailand

Wolfgang Amadeus Mozarts italienische Reisen von 1770 bis 1773 waren entscheidend für seine künstlerische Entwicklung, wobei Cremona und Mailand besondere Bedeutung erlangten. In Cremona erlebte der junge Mozart eine Aufführung von „La Clemenza di Tito“ von Michelangelo Valentini, die möglicherweise seine spätere Vertonung desselben Stoffes beeinflusste. Mailand erwies sich als Zentrum seiner frühen Opernkarrriere. Hier komponierte er seine ersten erfolgreichen Opern wie „Mitridate, re di Ponto“ und knüpfte wichtige künstlerische Kontakte. Die in Mailand entstandenen „Mailänder Quartette“ markieren zudem Mozarts Übergang

vom Wunderkind zum selbstständigen Komponisten. Diese Erfahrungen in Cremona und Mailand prägten Mozarts musikalische Entwicklung nachhaltig und legten den Grundstein für seine spätere Karriere als Opernkomponist.

Brixen und Schwetzingen

Mozarts erster Aufenthalt in Brixen vom 20. bis 21. Dezember 1769 während der Anreise nach Italien entwickelte sich durch spätere Aufenthalte 1771 zu einem biografischen Knotenpunkt. Der geplante Konzerttermin im Kaisersaal der Hofburg reaktiviert den historischen Aufführungsort, wo Mozart 1771 für Graf Ignaz von Spaur musizierte. Neuere Forschungen verweisen auf kompositorische Nachwirkungen dieses Aufenthalts in der Spaur-Messe KV 257.

Schwetzingen markiert eine entscheidende Schnittstelle in der Rezeptionsgeschichte Wolfgang Amadeus Mozarts, wo sich historische Fakten und nachträgliche Mythisierung überlagern. Während seiner ersten Europareise 1763 trat der siebenjährige Mozart hier erstmals vor Kurfürst Carl Theodor auf – ein Ereignis, das sowohl musikhistorische Realität als auch Keimzelle späterer Legendenbildung darstellt. Die historische Zäsur: Mozarts Konzert am 18. Juli 1763: Im „Salle de jeu“ des Schwetzingener Schlosses (seit 2006 „Mozartsaal“) begeisterten Wolfgang und Nannerl den kurpfälzischen Hof mit ihrem Spiel. Leopold Mozarts Briefe dokumentieren nicht nur den Erfolg („ganz Schwetzingen in Bewegung gesetzt“), sondern auch die frühe Begegnung mit dem berühmten Mannheimer Orchester. Diese Hofkapelle, später als „Mannheimer Schule“ legendär, prägte mit ihrem innovativen Klangideal (Crescendo-Effekte, präzise Artikulation) Mozarts kompositorische Entwicklung nachhaltig.



Margit Legler | © Reinhold Kubik

Programm

Mo, 17. März 2025
10:00–14:00 Uhr

Di, 18. März 2025
11:00–13:00 Uhr
Opernstudio
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Historische Mozart-Tänze

Die Wienerin Margit Legler studierte nach ihrer Tätigkeit als Tänzerin der Wiener Staatsoper Historischen Tanz in Frankreich bei Francine Lancelot, Béatrice Massin, Ana Yepes und Christine Bayle (Barocktanz) und in Italien bei Andrea Francalanci und Barbara Sparti (Renaissancetanz) sowie Gesang und Historische Schauspielkunst. Außerdem ist sie Logopädin mit Schwerpunkt Stimmtherapie.

Workshops und Vorträge zur Historischen Schauspielkunst sowie Operninszenierungen (zuletzt mit Dorothee Oberlinger) im Sinne der historischen Aufführungspraxis führten sie durch ganz Europa. Margit Legler hat eine Professur für Historischen Tanz und Period acting techniques an der Musik und Kunst Privatuniversität Wien inne, unterrichtet ferner am Mozarteum Salzburg und 2010 bis 2020 an der Ballettakademie der Wiener Staatsoper. 2024 erschien das Buch *Barocke Tänze und ihre musikalische Umsetzung*, welches sie mit Reinhold Kubik und Andreas Helm im Hollitzer Verlag herausgab.



Marie-Hélène Benoit-Otis | © Pierre-Étienne Bergeron

Programm

Do, 8. Mai 2025

18:00 Uhr

Kleines Studio, Eintritt frei

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Vortrag (in deutscher Sprache) mit Diskussion

Don Giovanni und die Kunst der politischen Verführung: Die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ 1941 in Wien

Marie-Hélène Benoit-Otis

(Universität Montréal, Kanada)

Moderation: Yvonne Wasserloos

Wien, 28. November 1941. Im Großen Saal des Konzerthauses ertönt die Ouvertüre zu Don Giovanni, gespielt von den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Karl Böhm. Es folgt aber nicht die erste Szene der Oper, sondern eine politische Rede: Baldur von Schirach, Gauleiter und Reichstatthalter in Wien, erklärt die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ für eröffnet. Mit dieser Festwoche zelebrierte das Deutsche Reich nicht nur Wolfgang Amadeus Mozart, sondern – und vor allem – sich selbst...

Programm

Fr, 9. Mai 2025

Beginn 17:00 Uhr

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Studierende, Lehrende und Gäste des Departments für Alte Musik

Hannes Eichmann, Rezitation

Barocknacht

„Bella Napoli“

1739 schreibt der Gelehrte Charles de Brosses: „Napoli è la capitale musicale d'Europa, che vale a dire, del mondo intero.“ („Napoli ist die Musikhauptstadt Europas, um nicht zu sagen, der ganzen Welt“)

In der Tat war im späten 17. und 18. Jahrhundert diese Stadt von immenser Bedeutung für das Musikleben und übte eine starke Anziehungskraft auf Musiker*innen aus aller Herren Länder und eine ebenso wichtige Strahlkraft in die Welt aus. Den Siegeszug der Konservatorien ab dem späten 18. Jahrhundert prägte Neapel mit seinen gleich vier Häusern als Trendsetter entscheidend mit. Und auch die Geschichte der Oper wäre ohne diese Stadt wohl gänzlich anders verlaufen.

Das Department für Alte Musik widmet seine diesjährige Barocknacht in vier Konzerten der Stadt Neapel. Auf dem Programm stehen u.a. Georg Friedrich Händels 1708 in Neapel uraufgeführte Serenata „Aci, Galatea e Polifemo“ (HWV 72), neapolitanische Consort-Musik, Werke der Familie Scarlatti sowie Werke von Wolfgang Amadé Mozart und Joseph Haydn. Während Letzterer trotz seiner großen Verbundenheit mit Italien nie selbst dort war, erkannte Leopold Mozart früh die Wichtigkeit einer Italienreise für die Laufbahn seines Sohnes und insbesondere der Station Neapel.

Überliefert sind die Eindrücke der Mozarts aus Neapel durch ihren Briefwechsel. Rezitiert von Hannes Eichmann ziehen sie sich wie ein roter Faden durch die ganze Barocknacht.



Barocknacht, 2023 | © Michael Klmit



John Miltons Verlorenes Paradise, 1881 | © Gustave Doré

Programm

12., 13., 15. & 16. Mai 2025

18:30 Uhr

Dauer: ca. 2 1/2 Stunden inkl. Pause

Max Schlereth Saal, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni

Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni

Dramma giocoso in due atti

Musik von Wolfgang Amadé Mozart

Uraufführung am 29. Oktober 1787 in Prag

*„Welch schöne Nacht!
Sie ist heller als der Tag;
Wie geschaffen zum Herumbummeln
und zur Jagd auf Mädchen.“*

Lorenzo da Ponte,

Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni, II. Akt, Szene XI

„Nachts werde ich für Mozart schreiben und denken, ich lese die Hölle von Dante.“ Mit fieberhafter Eile machte da Ponte sich an den neuen Opernstoff für Mozart über den Höllensturz des aus der Zeit gefallenen Wüstlings.

Le nozze di Figaro war vom Wiener Publikum zwiespältig aufgenommen worden. So kam der Operauftrag aus Prag – wo die revolutionär-verrufene Beaumarchais-Oper buchstäblich in allen Gassen gepfiffen wurde - gerade recht. „Eine Flasche Tokaier zur Rechten, das Tintenfass in der Mitte, eine Schachtel Sevilla-Tabak zur Linken. Ein schönes sechzehnjähriges Mädchen – ich hätte es nur wie eine Tochter lieben sollen, nun ja ...“ diente Da Ponte zur Lebenserhaltung und Inspiration. Er musste unter Hochdruck arbeiten, neben Mozart waren noch Salieri und Martini mit neuen

Libretto-Dichtungen zufriedenzustellen. Zudem eiferte Da Ponte auch in amouröser Hinsicht gewissermaßen seinem alten Freund Giacomo Casanova nach, welcher – der Legende nach – in Prag noch an letzter Textkorrektur beteiligt war.

Die Uraufführung in Prag, bereits einige Male wegen allerlei Unzulänglichkeiten verschoben, stand vor der Tür, noch fehlte die Ouvertüre. Ihre Niederschrift durch Mozart war, laut seines ersten Biografen Franz Xaver Niemetschek, ebenfalls ein nächtliches Unterfangen, nach einer weinseligen Zusammenkunft mit seinen Freunden: „Endlich am Abende vor dem Tage der ersten Vorstellung, nachdem er sich satt gescherzt hatte, ging er gegen Mitternacht auf sein Zimmer und vollendete in einigen Stunden das bewundernswürdige Meisterstück.“

Gernot Sahler und Alexander von Pfeil beschließen mit *Don Giovanni* den im Jahr 2023 mit *Così fan tutte* begonnenen Mozart-Da-Ponte-Zyklus.

Musikalische Leitung: Gernot Sahler
Szenische Leitung und Bühne: Alexander von Pfeil
Kostüme: Mareike Uhlig
Dramaturgie: Malte Krasting



Le nozze die Figaro, 2024 | © Judith Buss

Programm

So, 25. Mai 2025

13:00 Uhr

öffentliche Generalprobe an der Kyoto City University of Arts
57-1 Shimono-cho, Shimogyo-ku, Kyoto 600-8601, Japan

Mo, 26. Mai 2025

18:00 Uhr

National Day Hall, EXPO-Gelände, Osaka, Kansai / Japan



National Day Hall, Osaka

MOZ³

Beitrag der Universität Mozarteum in Kooperation mit dem Mozarteumorchester Salzburg und der Internationalen Stiftung Mozarteum auf der EXPO 25 in Osaka, Kansai / Japan

Wolfgang Amadé Mozart

- Sinfonie Nr. 40 g-Moll KV 550, Erster Satz: Allegro moderato
- Violinkonzert Nr. 2 D-Dur, KV 211
Solist: Frank Stadler auf Mozarts Originalvioline
Allegro moderato
Andante
Rondeau – Allegro
- Szenen aus *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*
Dramma giocoso in due atti
Libretto von Lorenzo Da Ponte

Musikalische Leitung: Gernot Sahler

Mitwirkende: Sinfonieorchester der Universität Mozarteum, Studierende der Departments Gesang sowie Oper & Musiktheater, Studierende der Kyoto City University of Arts

Universität Mozarteum – Internationale Stiftung Mozarteum – Mozarteumorchester: Drei weltberühmte Salzburger Institutionen tragen gemeinsam die Botschaft von Mozarts Musik zur Weltausstellung nach Osaka/Japan: Frank Stadler, Konzertmeister des Mozarteumorchesters, präsentiert auf Mozarts Originalvioline, im Besitz der Internationalen Stiftung Mozarteum, dessen 2. Violinkonzert, begleitet vom Sinfonieorchester der Universität Mozarteum. Studierende der Universität Mozarteum bringen unter der Leitung von Gernot Sahler gemeinsam mit Studierenden der Kyoto City University of Arts Szenen aus Don Giovanni auf die Bühne der architektonisch außergewöhnlichen National Day Hall in Osaka.

Darüber hinaus werden im Rahmen des Konzerts zwei ca. 3-minütige Videobeiträge, die unter der Leitung von Thomas Ballhausen in Kooperation mit der FH Salzburg entstanden sind, zur gemeinsamen Geschichte der drei „Mozarteums“ gezeigt – ohne Erzähler*in, ohne Textlinie, aber faszinierend, ergreifend, fantastisch, emotional vielfältig, überraschend, romantisch, poetisch, cool, historisch-zeitgenössisch-futuristisch zugleich. Als verbindendes Element zwischen allem wurde die Mozart-Geige ausgewählt: Vom musealen „Objekt“ zum charakterstarken „Ding“, zum „non-human actor“.



Frank Stadler | © Elena Yeji

Frank Stadler – Violinist, Konzertmeister, Kammermusiker

Frank Stadler studierte Violine an der Universität Mozarteum Salzburg bei Helmut Zehetmair und Ruggiero Ricci. Drei Jahre lang war er Assistent von Helmut Zehetmair, bevor er selbst als Professor am Mozarteum und an der Bruckneruniversität Linz unterrichtete.

Seit 1999 ist er koordinierter Erster Konzertmeister des Mozarteumorchesters Salzburg. Seine Aufnahme als Solist wurde in die Festspieldokumente aufgenommen.

1993 gründete er das Stadler Quartett, mit dem er mehrere CDs aufgenommen und Plattenpreise erhalten hat.

Als Gastkonzertmeister war er regelmäßig beim Teatro Real in Madrid sowie beim Tokyo Symphony Orchestra, der Bayerischen Staatsoper und dem City of Birmingham Symphony Orchestra tätig.



Programm

Di, 18. November 2025–Mi, 19. November 2025

Der Raum wird noch bekanntgegeben, Universität Mozarteum Salzburg
Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass Klavier & Hammerklavier

Kristian Bezuidenhout

Kristian Bezuidenhout ist einer der bemerkenswertesten Tastenkünstler unserer Zeit und auf dem Hammerklavier ebenso zu Hause wie auf dem Cembalo und dem modernen Klavier. Er wurde 1979 in Südafrika geboren, studierte in Australien sowie an der Eastman School of Music in New York und lebt heute in London. Im Alter von 21 Jahren erreichte er internationalen Aufsehen, als er den Ersten Preis und den Publikumspreis beim renommierten Brügger Fortepiano-Wettbewerb gewann.

Kristian Bezuidenhout ist als Solist und Dirigent vom Instrument aus regelmäßig zu Gast bei weltweit führenden Ensembles wie dem Freiburger Barockorchester, Les Arts Florissants, dem Orchestra of the Age of Enlightenment, dem Orchestre des Champs Élysées, dem Concertgebouworkest, dem Chicago Symphony Orchestra, dem Gewandhausorchester, Tafelmusik und Juilliard 415. Zu seinen musikalischen Partner*innen gehören John Eliot Gardiner, Philippe Herreweghe, Bernhard Haitink, Daniel Harding, Frans Brüggen, Trevor Pinnock, Giovanni Antonini, Jean-Guihen Queyras, Isabelle Faust, Alina Ibragimova, Rachel Podger, Carolyn Sampson, Anne Sofie von Otter, Mark Padmore, Sol Gabetta und Matthias Goerne.

Er gilt als einer der führenden Mozart-Interpreten unserer Zeit – nicht umsonst zählt unter anderem eine Gesamteinspielung des Mozart'schen Klavierwerks für harmonia mundi zu seiner preisgekrönten Diskographie.

Wir freuen uns, mit Kristian Bezuidenhout einen herausragenden Künstler begrüßen zu dürfen, der das „Clavier“ im Sinne des 18. Jahrhunderts als Begriff für die gesamte Tasten-Familie begreift und erlebbar macht. Seine Masterclass richtet sich daher an Studierende historischer Tasteninstrumente wie auch des „modernen“ Klaviers.

Anmeldungen: maximilian.volbers@moz.ac.at



Kristian Bezuidenhout | © Marco Borggreve



Laurenz Lütteken | © Stiftung Lyra

Programm

Sa, 17. Januar 2026

17:00 Uhr

Kleines Studio, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Die Welt als Bühne, der Mensch als Zuschauer Macht, Freiheit und Theater in Mozarts Wien

Laurenz Lütteken, Universität Zürich

Vortrag mit Diskussion

Moderation: Yvonne Wasserloos

Die Vorstellung, die Welt sei eine Bühne, vor der sich der Mensch lediglich als Zuschauer befindet, wurde von Lorenzo Da Ponte in seinen theaterästhetischen Überlegungen geltend gemacht, bereits geprägt von seiner Zusammenarbeit mit Mozart. In Mozarts Bühnenwerken, auf deren Texte er aktiv Einfluss nehmen konnte und wollte (also ab dem Idomeneo), geht es um zentrale Themen des Aufklärungsjahrhunderts, das Verhältnis des Menschen zur Welt, deren Organisation und die Bestimmung von Freiheit - verbunden mit der Frage, welche Rolle eigentlich der Musik dabei zukommt. In den Wiener Jahren ist Mozart mit, wie immer deutlicher wird, einer erstaunlichen Systematik an diese Grundfragen des Aufklärungsjahrhunderts herangegangen, im komponierten Werk.

Programm

So, 18. Januar 2026

Solitär, Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg

Masterclass Klavier

Robert Levin

Wir freuen uns, dass er uns nach seiner inspirierenden Masterclass im Rahmen des Mozart:Forums 2024 wieder beehrt: Robert Levin ist Pianist, Dirigent, Musikwissenschaftler, Komponist und ständiger Gastprofessor an der Juilliard School, der Guildhall School of Music and Drama und der Sibelius Academy. Es gibt wohl kaum jemanden, der Mozarts Schaffen derart tief und gleichermaßen interpretiert, lehrt und erforscht. Levin, 1947 geboren, studierte unter anderem bei Nadia Boulanger, Robert Casadesu, Clifford Curzon, Stefan Wolpe und Louis Martin in Fontainebleau, Paris, New York und Cambridge/MA. Mit 20 Jahren schrieb er eine Abschlussklausur an der Harvard University über das unvollendete Werk von Mozart.

Als renommierter Experte ergänzte er viele unvollendete Werke von Wolfgang Amadeus Mozart, aber auch von Johann Sebastian Bach, Ludwig van Beethoven und Franz Schubert. Herausragend dabei sind die Vollendung des Requiems und der Großen Messe in c-Moll von Mozart. Die Vollendung der Großen Messe in c-Moll von Mozart war von der Carnegie Hall in Auftrag gegeben worden und wurde 2005 aufgenommen und ausgezeichnet.

Robert Levin spielt Konzerte in der ganzen Welt auf modernen und historischen Instrumenten. Als leidenschaftlicher Verfechter der Neuen Musik gab Robert Levin eine große Zahl von Werken in Auftrag, die von ihm uraufgeführt wurden. Er war Leiter des Musical Theory Department am Curtis Institute of Music, Professor am Purchase College der State University of New York, an der Hochschule für Musik Freiburg sowie „Dwight P. Robinson, Jr. Research Professor für Geisteswissenschaften“ an der Harvard University von 1993 bis 2014. Von 2007 bis 2016 wurde er in der Nachfolge von Paul Wolfe als Künstlerischer Leiter des Sarasota Music Festivals in Florida. Als Mitglied der American Academy of Arts and Sciences, der Akademie für Mozartforschung und Ehrenmitglied der

American Academy of Arts and Letters ist er Präsident des Internationalen Johann-Sebastian-Bach Wettbewerbs Leipzig und erhielt 2018 von der Stadt Leipzig die Bach-Medaille.

Anmeldungen: monika.dichtl@moz.ac.at



Robert Levin | © Christian Schneider

Don Giovanni gibt es nicht...

Von Dieter Borchmeyer

Don Giovanni gibt es nicht – zumindest nicht eine Mozart-Oper dieses Namens. Es sei denn, Sie meinen seine Oper *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni*. Da kommt Don Giovanni tatsächlich im Untertitel vor. Aber wollen Sie ein Werk von seinem Untertitel her verstehen? Sie werden ja auch, wenn Sie die Kleidung eines Herren beurteilen, das allenfalls im Hinblick auf sein Jackett und seine Hose, aber doch nicht auf sein Unterhose tun. Also kurz gesagt: es gibt eine Oper, deren Held ein gewisser Don Giovanni ist, deren eigentlicher Titel aber *Il dissoluto punito* lautet. Dass ihr Untertitel den Haupttitel verdrängt hat, ist schon der Anfang der Legende, die sich über Mozarts Oper geschoben hat und mit der diese bis heute verwechselt wird. Allein die Faszination von Don Giovannis Musik hat den romantischen Don Juan-Mythos hervorzurufen vermocht, der bis heute die merkwürdigsten Blüten treibt. Man will einfach nicht wahrhaben, dass eine derart musikalisch faszinierende Gestalt ein Bösewicht sein soll. Deshalb ist schon seit langem der Originaltitel der Oper aus dem allgemeinen Bewußtsein verschwunden, wird im vermeintlichen Geist von Mozarts Musik die Handlung pervertiert.

Der Geburtstag der *Don Giovanni*-Legende ist der 31. März 1813, in dem E.T.A. Hoffmanns *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen* zunächst anonym in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschien. Don Juan erscheint da als ein desillusionierter Idealist, der zum Zyniker und Nihilisten geworden ist. Sein Opfer aber ist Donna Anna, die – ganz anders als in Kierkegaards Don Juan-Studie, der anderen Säule des Don Juan-Mythos des 19. Jahrhunderts – zu seiner großen Gegenspielerin emporstilisiert wird. „Nur er, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing [...]. Als er nach vollendeter Tat entfliehen wollte, da umschlang [...] sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen.“ Ihre „im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte“, schlägt um in die „Glut des vernichtenden Hasses“, der nicht nur Don Juan, sondern auch sie selber zerstören wird. Das Wartejahr, um das sie den „hochzeitlustigen Bräutigam“ bittet, wird sie „nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals die umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben“.

Die Wirkung der Don Juan-Novelle war ungeheuer. Richard Wagner gab nur die repräsentative Meinung wieder, wenn er in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* behauptete, Hoffmann sei es vergönnt gewesen, „die tiefsten geheimnisvollsten Beziehungen“ zwischen den Charakteren der Mozartschen Oper „zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten“. In diesem Sinne hat das 19. und 20. Jahrhundert sich befugt geglaubt, Mozarts Oper in den Spuren E.T.A. Hoffmanns zu ihrer vermeintlich wahren geistigen Gestalt zu verhelfen. Der Fall dürfte in der gesamten Kulturgeschichte einmalig sein: dass ein bedeutendes Kunstwerk durch die Auslegung eines anderen so vollständig verdeckt wird, dass die Nachgeborenen beide nicht mehr zu unterscheiden vermögen. Das gilt nicht nur für die Gestalt des Don Giovanni, sondern auch für seine – E.T.A. Hoffmanns „reisendem Enthusiasten“ zufolge wahre Partnerin Donna Anna (Dass indessen nicht Donna Anna, sondern Donna Elivira Don Giovannis eigentliche Partnerin ist, hat Kierkegaard zurecht festgestellt.)

Die Donna Anna-Legende hat sich an dem Überfall Don Giovannis unmittelbar vor Beginn der Opernhandlung entzündet. Was aber hat sich da eigentlich abgespielt? Zunächst einmal: Donna Anna erkennt erst in der dreizehnten Szene des ersten Akts – nach fast einer Stunde Musik – den nächtlichen Eindringling bei seinen Abschiedsworten in der vorhergehenden Szene an der Stimme wieder. Bis dahin war Don Giovanni für sie nichts anderes als der Schlossnachbar, zu dem man den üblichen Standeskontakt hält. Dass irgendetwas an ihm Donna Anna fasziniert, ist nicht zu erkennen. Wie aber soll eine Dame ihres Standes von einem anonymen Eindringling, dessen Gesicht und Gestalt sie im Dunkeln nicht erkennen kann, so fasziniert sein, wie es der romantische Don Juan-Mythos will, von dem bloßen Schema eines Mannes, den sie mit dem Nachbarn Don Giovanni erst identifizieren kann, als dieser, verdächtig geworden durch sein Verhalten Donna Elvira gegenüber, Abschiedsworte sagt, die ihr den Klang seiner Stimme in der verhängnisvollen Nacht ins Gedächtnis rufen? Nach der Erkennung Don Giovannis als des unbekanntem Eindringlings berichtet sie in ihrem *Recitativo drammatico* Don Ottavio, dass jemand zu später Stunde in ihre Zimmer – „nelle mie stanze“ – eintrat, den sie zunächst für ihren Bräutigam hielt; er wurde immer zudringlicher, bis hin zur massiven Gewaltanwendung, gegen die Donna Anna sich nur unter Aufgebot all ihrer Kräfte im letzten Moment zur Wehr setzen konnte. Der Text sagt es unmissverständlich: es handelte sich da um einen verzweifelt abgewehrten

Vergewaltigungsversuch – und nicht um eine „Verführung“ (wie E.T.A. Hoffmanns „reisender Enthusiast“ wähnt), ob mit oder ohne Erfolg. Etwas anderes lässt sich auch in die Vertonung nicht hineingeheimnissen. Wo wären die Signale für eine musikalische Textabweichung in diesem vom aufgewühlten Orchester ganz und gar wortunterstützend verfahrenen *Recitativo accompagnato*?

Der Angehörige des bürgerlichen Zeitalters kann sich nicht mehr recht vorstellen, was für eine spanische Donna die Verletzung ihrer Ehre bedeutete und welcher Emphase die Vaterliebe im empfindsamen 18. Jahrhundert fähig war. Das blutige Bild des getöteten Vaters schwebt Donna Anna ständig vor Augen, nicht nur in ihrem zweiten *Recitativo accompagnato*, sondern auch in der anschließenden Arie, in welche ihr Rezitativ nahtlos übergeht und in der gerade auf die Verse, die dem zu Tode verwundeten Vater gelten, durch Seufzergebärden und Sextaufschwünge ein so unüberhörbarer Herzensnachdruck gelegt wird. Der empfindsamer Piano-Ausdruck der Arie, bevor Donna Anna die Bühne verlässt, ist nicht anders denn als Ausdruck der Tochterliebe wie als zärtliche Abschiedsgeste gegenüber Don Ottavio zu deuten. Dieser ist der typisch empfindsamer Bräutigam, dessen Liebe mit der Vater-Tochter-Beziehung vollkommen harmoniert. Dass Donna Anna Don Ottavio etwa *nicht* liebt, ist aus keinem Vers, keinem Takt zu erschließen und nur die negative Legende des 19. Jahrhunderts. Das übliche Argument, dass Donna Anna ihren Bräutigam nicht lieben könne, wenn sie ihn um ein Wartejahr bitte, zeugt von Verständnislosigkeit gegenüber der Gesittungstradition der ‚guten Gesellschaft‘, der auch Mozarts Oper noch verpflichtet ist und die es einfach nicht zulässt, kurz nach einem Vergewaltigungsversuch, der die Ehre Donna Annas aufs empfindlichste verletzt, und unmittelbar nach der Tötung des Vaters in den Stand der Ehe zu treten. Pure Deutungswillkür ist es, aus Donna Annas Rezitativen und Arien eine verdrängte Leidenschaft für Don Giovanni herauszuhören. Die unangefochtene Liebe Donna Annas zu Don Ottavio manifestiert sich noch in ihrem „G-Dur-Larghetto-Duettieren“ in der *Scena ultima*, das nach den Worten von Joachim Kaiser „musikalisch nicht den geringsten Vorbehalt, nicht die geringste Differenz zwischen den beiden Verlobten erkennen“ lässt: „Im Gegenteil: wenn da etwas deutlich wird, dann ist es eine vollkommene Übereinstimmung der Haltungen, musikalischen Phrasen und Bewegungen. Reiner kann die Harmonie zweier Seelen nicht ausgedrückt werden.“

Der so oft herabgesetzte Don Ottavio ist der typische moderne Aristokrat josephinischen Zuschnitts. In seiner Verbindung von Emotionalität und Rationalität ist er nach den Worten von Friedrich Dieckmann in seinem bedeutenden Don Giovanni-Buch der „Mann der Zukunft“. Gegenüber der absoluten Bindungslosigkeit des ‚Dissoluto‘ Don Giovanni repräsentiert er den von der empfindsamen Ethik geforderten Altruismus, zeigt er stets ein ausgeprägtes Mitgefühl. Gegenüber der „Okkupationserotik“ Don Giovanni ist er der „Mann der Gefühlsiebe [...] der sich der Frau in liebender Demut statt mit leidenschaftlicher Eroberung naht, ihr Gleichberechtigung statt Unterwerfung zumutend“, bemerkt Stefan Kunze. Don Giovanni hingegen ist der Repräsentant einer überholten Feudalwelt, die sich nicht mehr mit deren ethischen Idealen, sondern nur noch mit Gewalt über Wasser hält, sich an Privilegien klammert, die längst ihren historischen Sinn verloren haben.

Schon vor mehr als hundert Jahren hat der von Nietzsche hochgeschätzte Schweizer Schriftsteller und spätere Nobelpreisträger Carl Spitteler (1845-1924) in seinem Essay *Die ‚Don Juan-Idee‘* den Mythos der „Unwiderstehlichkeit“ Don Juans mit Spott und Hohn überzogen: „Zwei Notzuchtversuche, beinahe vor den Augen des Publikums, das eine Mal unter feiger Verkleidung, Ermordung eines Greises, Verlassung und Verhöhnung einer treuen Geliebten, mit Beigabe von ein bißchen Galgenmut Matthäi am letzten – das sind die Akten. Eine merkwürdige Unwiderstehlichkeit, wenn einer in der Notzucht sein Heil suchen muß, ja wenn ihm diese nicht einmal gelingt, trotzdem er Graf ist, in einem feudalen Zeitalter, im Lande der ‚primae noctis‘ und eines der Opfer sein leibeigenes Bauernmädchen.“ Und Spitteler fragt zynisch: „Oder wird vielleicht Notzucht dadurch ideal, dass man Bariton dazu singt?“ Was aber Don Giovanni's Gegenspieler Don Ottavio betrifft: „Wo und wann, meine Damen und Herren, war jemals Liebestreue und Vertrauen eines Edelmannes gegenüber seiner Braut etwas Lächerliches? [...] Man nenne mir doch eine einzige Stelle der Oper, wo Don Ottavio sich lächerlich benimmt“ – es sei denn die schlechten deutschen Tenöre tun das, die gemeinhin diese Rolle singen. „Nein [...] die Oper *Don Juan* bedeutet eine Verherrlichung der Treue, wie *Fidelio*.“ Spitteler verhöhnt und widerlegt die Vorstellung von Donna Annas geheimer Liebe zu Don Giovanni – sowohl von Mozarts Oper wie von der psychologischen Erfahrung her. Niemals erwidere eine Frau „einen feigen Notzuchtversuch mit Liebe“.

Don Giovanni ist bei Mozart zum radikalen Bösewicht geworden: nicht nur „libertino“, wie in der ersten Szene, sondern „dissoluto“ heißt er im gern vergessenen Haupttitel der Oper. Er ist einer, der wirklich alle Bande der Menschlichkeit ‚auflöst‘, ist noch mehr als Molières Dom Juan ein „grand seigneur méchant homme“. Don Giovanni ist der feudal-aristokratische Libertin, der die finstere – wollust- und gewaltbereite – Vergangenheit des Ancien régime verkörpert, schnell mit dem Degen, schnell mit erotischer Aggression bei der Hand, ein „erotischer Allesfresser“ (so Dieckmann), der sich ohne besondere Delikatesse über alles gleich welchen Standes hermacht, was Röcke trägt. Und so lädt er, der orgiastisch-enthemmte sexuelle Ausbeuter, die Bauernhochzeit auf sein Schloß, will durch Prunk und Trunk die Mädchen betäuben, um dann über sie herzufallen. Sein Fest ist bestimmt vom erotischen Imperativ „Viva la liberté!“: Handle so, dass die Maxime deines Willens jederzeit Grundlage einer allgemeinen Gesetzlosigkeit sein könnte! Wie ist aber zu erklären, dass alle – Donna Anna, Donna Elvira, Don Ottavio und Leporello – emphatisch jenen Imperativ mitsingen? Kein Zweifel, sie singen ihn mit, weil sie der „libertà“ einen anderen Sinn verleihen: Freiheit von jenem ‚dissolut‘, der ihre ganze Welt in Verzweiflung und Schmerz gestürzt hat, dessen nächstes Verbrechen – der Vergewaltigungsversuch an Zerlina – unmittelbar bevorsteht, den das Maskentrio auf diesem Fest zur Strecke bringen will. Das ist eben die Vieldeutigkeit des Mozart’schen Ensembles: man singt dieselben Worte, aber jeder meint etwas anderes mit ihnen. Vor allem Mozart selber!

Verwendete Literatur

Dieter Borchmeyer: Mozart oder die Entdeckung der Liebe. Frankfurt a.M. 2005

Friedrich Dieckmann: Die Geschichte Don Giovanni – Werdegang eines erotischen Anarchisten. Von Tirso de Molina bis zu Wolfgang Amadeus Mozart. Frankfurt a.M. 1991

Hartmut M. Kaiser: Mozarts Don Giovanni und E.T.A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des „Fantasiestücks“. In: Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft. 21. Heft (1975), S. 6–26

Joachim Kaiser: Mein Name ist Sarastro. Die Gestalten in Mozarts Meisteroper von Alfonso bis Zerlina. München/Zürich 1984

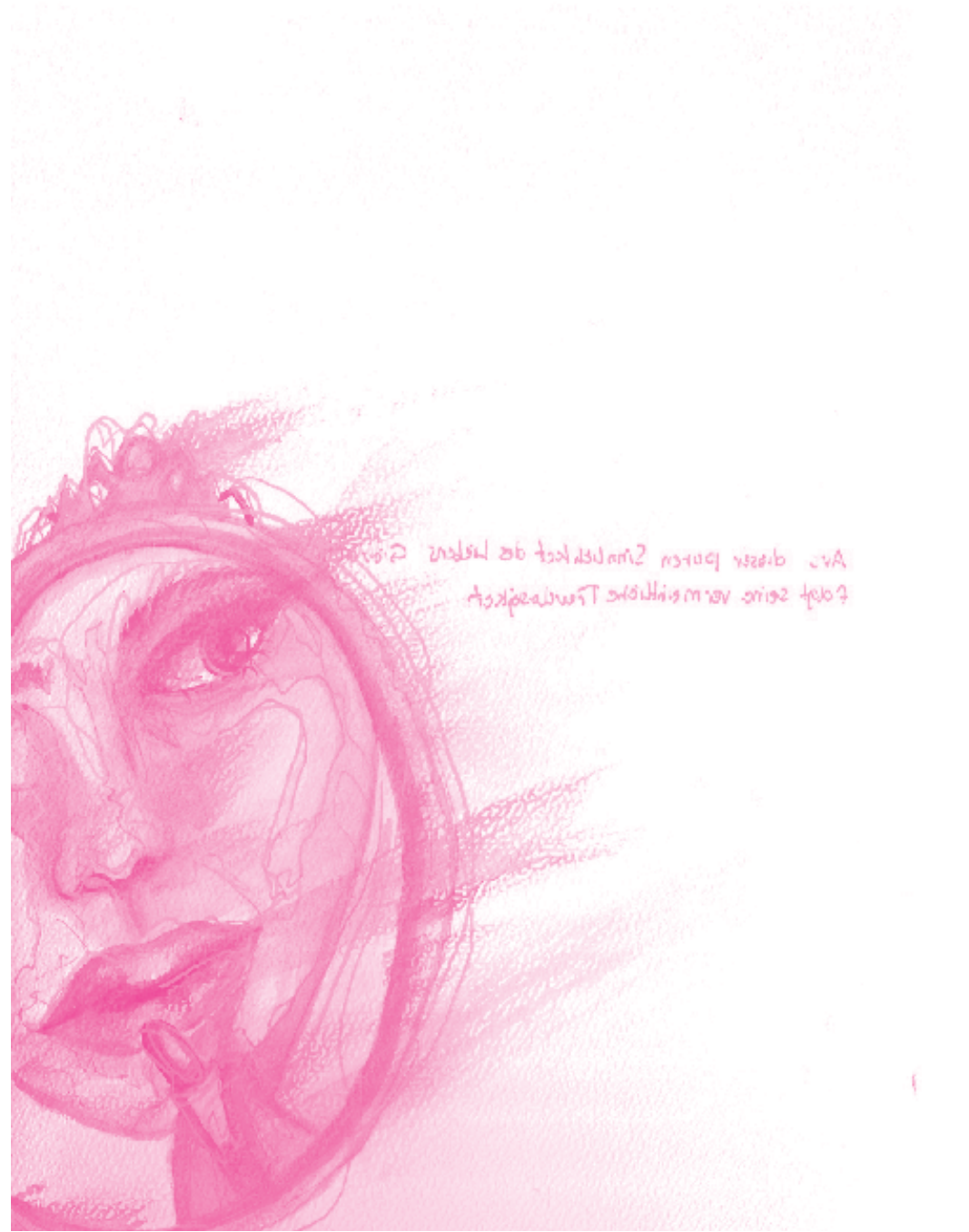
Stefan Kunze: Mozarts Opern. Stuttgart 1984

Laurenz Lütteken: Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung. München 2017

Wolfgang Amadeus Mozart: Don Giovanni. Texte Materialien. Kommentare. Mit einem Essay von Attila Csampai. Reinbek bei Hamburg 1986

Beatrix Müller-Kampel (Hrsg.): Mythos Don Juan. Leipzig 1999

Ulrich Schulz-Buschhaus: Don Giovanni oder die Wandlungen eines Libertin. In: Dieter Borchmeyer (Hrsg.): Mozarts Opernfiguren. Bern/Stuttgart 1992, S. 71–92



Gier & Gusto. Das Problem von Don Giovanni mit dem angemessenen Tempo

Von Eva Gesine Baur

Allein sitzt ein Mann an einem großen Tisch beim Abendessen. Weißes Tafeltuch, der Blumenschmuck überbordend, die Gläser mundgeblasen, Besteck und Platten aus Silber, Beleuchtung festlich. An dem Tisch hätten acht Gäste Platz. Der Tisch steht mitten in einem riesengroßen kreisrunden Saal ohne Fenster, Mittelpunkt eines quadratischen Zentralbaus. Von außen fand ein berühmter deutscher Tourist das Gebäude eindrucksvoll. *Inwendig*, schrieb der Tourist, *kann man es wohnbar, aber nicht wohnlich nennen*. Gerade hier dem einsamen Esser zuzusehen, wie er sein Essen verschlingt, hat etwas Gespenstisches.

So hat Joseph Losey in seiner Verfilmung von Mozarts *Don Giovanni* 1979 das letzte Abendmahl des *dissoluto punito*, des bestraften Wüstlings in Szene gesetzt, der noch nicht weiß, dass es das letzte sein wird. Bisher hat dieser Mann immer den Kopf aus der Schlinge gezogen und wer das miterlebte, schüttelte den Kopf und hörte auf, an Gerechtigkeit zu glauben. Er ist der Ansicht, er könne auf offener Straße einen Mord begehen oder auf einem Hochzeitsfest die Braut vergewaltigen, lügen, betrügen und verleumden, ohne dass ihm etwas passiert. Er kam damit durch.

Was Johann Wolfgang von Goethe nicht gefiel, als er auf seiner Italienreise am 22. September 1786 Palladios berühmteste Villa besuchte, passt zu Don Giovanni; in dem kreisrunden Saal dreht sich auch bei jener Henkersmahlzeit alles nur um ihn. Wohnlichkeit ist ihm so fremd wie Empathie, ständig ist er unterwegs zu neuen Frauen, neuen Lügen, neuen Versuchen, sich selbst zu bestätigen. Die Szene in Palladios Villa Rotonda bei Venedig ist Sinnbild eines Narzissten, der weder Rücksicht noch Einsicht kennt. Den Spiegel der Wahrheit erklärt er zu einem Zerrspiegel. Der Saal hat keinen Ausblick, der Narzisst sieht nur sich.

Zuerst ist es einmal das Geschick des Librettisten Lorenzo Da Ponte, wie in diesem *dramma giocoso* ein Charakter auch durch sein Ess- und Trinkverhalten gekennzeichnet wird. Was Don Giovanni anderen kredenzen lässt oder vorenthält, was er selbst zu sich nimmt und wie, das gibt mehr

als nur Einblick in die kulinarischen Traditionen des 18. Jahrhunderts von Da Pontes Heimat, dem Veneto nahe Treviso; dort wurde genau jener Wein angebaut, den Don Giovanni als *eccellente* rühmt, der Marzemino. Sie gibt vielmehr Einblick in das Wesen des Titelwüstlings. Als er kurz nach Beginn der Handlung einfällt in eine bäuerliche Hochzeitsgesellschaft, sieht er nicht, was jeder andere sähe, Menschen in Feierlaune, er sieht Beute: die Braut Zerlina. Die will er effizient ködern. Er trägt [Szene VIII] seinem Diener Leporello auf, sämtliche Hochzeitsgäste in seinen Palazzo zu führen, ihnen Schokolade, Kaffee, Wein und *presciutti* [sic], luftgetrocknete süßliche Schinken zu servieren, sich darum zu kümmern, dass sie sich gut unterhalten, ihnen den Garten, den Festsaal, die Zimmer zu zeigen. Don Giovanni legt seinen Arm um die Braut und gibt dem Diener noch eine Gebrauchsanweisung für den Bräutigam: *Sieh zu, dass Masetto sich wohlfühlt*, er selbst und die Braut kämen nach. Der Bräutigam aber hat bereits durchschaut, was das Ganze soll: *Ho capito, signor si! Chino il capo e me ne vo; già che piace a voi cosi*. Er resigniert vor der Macht. *Ich hab's kapiert, Herr, jawohl. Ich beuge den Kopf und gehe, da es Ihnen so passt*.

Süßes wird kredenzt, Trinkschokolade als Delikatesse der Herrschaften, auch der Wein ist süß. Die einfachen Menschen dürfen von der *dolce vita* der Bevorzugten kosten und sollen beeindruckt werden von deren Ansprüchen. Ihnen wird im wahren Wortsinn das Maul gestopft.

Don Giovanni gibt sich als Volkfreund, er scheint keine Ausgaben zu scheuen, um jene einfachen Leute zu verwöhnen. Champagner für alle. So verkaufte der Übersetzer Friedrich von Rochlitz noch den Helden und machte die *Champagnerarie* zum Topos einer Großzügigkeit, die überschäumt wie jene Lebenslust, mit der ein erfolgreicher Verführer arbeitet. *Treibt der Champagner/ das Blut erst im Kreise, / dann gibt es ein Leben / herrlich und hehr*. Beides hat Da Ponte nicht erzählt.

Der Verführer scheitert in diesem Abschnitt seines Daseins und schreibt seinen Misserfolg bei Frauen keineswegs sich selbst, nur bösen Mächten zu. Narzissten sind niemals gute Verlierer, die ein vergebliches Werben, eine verlorene Wahl oder die Niederlage bei einem Wettbewerb zum Nachdenken brächte. *Mi par ch' il demonio si divera d'opporsi a' mei piacevole progressi: vanno mal tutti quanti. Mir scheint, ein Dämon macht sich einen Spaß daraus, meine schönen Pläne zu durchkreuzen: alles geht heute daneben* [Szene XI]. Nicht mit feinen Methoden, mit zunehmend der-

ben will Don Giovanni sein Glück erzwingen. Bei Da Ponte ist nicht von Champagner die Rede in jener Arie: *Fin ch'han dal vino, calda la testa/ una gran festa far preparar. Damit ihnen vom Wein der Kopf heiß wird/ richte ein großes Fest aus*, befiehlt Don Giovanni seinem Diener Leporello im originalen Libretto [1. Akt, Szene 14, Nr. 11]. Aus gutem Grund: es gilt mittlerweile, nicht nur den Bräutigam, sondern auch andere Verfolger außer Gefecht zu setzen. Was Don Giovanni außerdem für die Gesellschaft bestellt, sagt uns etwas über den Wein: *cioccolata, sorbetti, confetti, Schokolade, Fruchteis und Konfekt*. Es ist also wiederum ein süßer Wein, der meistens mehr Procente hat und schneller betrunken macht, möglicherweise *Cipro*, Zypernwein, den Da Ponte aus seiner Heimat, dem Veneto kannte, wo er im Carnevale zu Krapfen serviert wird. Unlautere Methoden sind die Methoden der Wahl bei Narzissten. Zu Mozart persönlich hätte die übersetzerische Verwandlung von Wein in Champagner durch von Rochlitz gepasst, seine Briefe belegen, dass er leidenschaftlich *champagnerte* und einen Lebensstil pflegte, der dem des Adels in Vielem zu entsprechen versuchte. Dazu hatte ihn sein Vater erzogen, nicht wissend, dass eben das seinen Sohn später trotz hohen Einkommens verschulden sollte: Kartenspiele, Glücksspiele überhaupt, teure Kleidung und Gourmandise gehören dazu, lernte Wolfgang schon als Kind. Overdressed verschafften sich Vater und Sohn bei der Fußwaschung durch den Papst Zugang zum Vatikan, zur Sixtinischen Kapelle und drangen an der Schweizer Garde entlang bis an die Kardinalstafel vor. Wegen ihrer Eleganz hielt man Mozart für einen Prinzen und Leopold für seinen Hofmeister. Als wegen hoher Temperaturen in Neapel Sommergarderobe fällig wurde, ließ Lepold für sich und den Sohn beim Schneider des Hochadels arbeiten. Bei dem Klavier-Duell an Weihnachten 1781 vor dem Kaiser hielt Muzio Clementi den Kontrahenten Mozart wegen seiner Aufmachung für einen Kammerherrn, nicht für den Kollegen. Weil Mozart sich dennoch mit seinem Kaiser Joseph solidarisch zeigen wollte, der Tag für Tag im dunkelblauen Kapuzenmantel oder im schlichten grauen Rock auftrat, legte Mozart wie der Kaiser die Perücke ab und auf Reisen unterwegs die vornehme Garderobe; dennoch war er durchaus das, was später als „Champagnersozialist“ belächelt wurde. Was Don Giovanni's Charakter betrifft, ist er jedoch mit da Ponte einig. Am Ende der sogenannten *Champagnerarie* kündigt Don Giovanni Leporello bereits an, worauf diese Bewirtung abzielt: *Ah! la mia lista, domani mattina/d'una decina devi aumentar – Ah! mein Register sollst du morgen früh/um zehn Namen erweitern*.

Hinter der süßen Versuchung mit Cipro und Schoko wittern Masetto und Zerlina bereits die Absicht: *Troppo dolce comincia la scena/, in amaro potria terminar – Zu süß beginnt das Spiel, doch bitter kann es enden*.

Als Liebender war Mozart hingegen ein Feind der aristokratischen Angewohnheit, um den sexuellen Appetit zu stillen auf keinen Fall voreheliche Verpflichtungen oder Verbindungen einzugehen, sich vielmehr eine bezahlte Geliebte, eine Mätresse zu nehmen. Als er um Constanze Weber warb, was sein Vater zu unterbinden versuchte, machte er aus seinem Sexualtrieb kein Geheimnis: *Die Natur spricht in mir so laut wie in jedem anderen und vielleicht noch lauter als in manchem großen starken Lummel*, schrieb er an Leopold, er könne jedoch nicht leben wie die meisten seiner Altersgenossen. *Erstens habe ich zu viel Religion, zweytens zu viel liebe zum Nächsten und zu Ehrliche gesinnungen, als daß ich ein unschuldiges Mädchen anführen könnte, und drittens zu viel Grauen und Eckel, scheu und forcht vor die krankheiten und zu viel liebe zu meiner gesundheit, als daß ich mich mit hurren herum balgen könnte*. Wien war das mit den *hurren* für viele Männer damals kein Problem, dort wurde offen darüber diskutiert, ob Bordelle in der Stadt notwendig seien, um junge Männer nicht der Ansteckungsgefahr mit Geschlechtskrankheiten durch unkontrollierte Prostituierte auszusetzen. Es gab ein zentrales Rotlichtviertel am Spittelberg, keineswegs nur für Kleinbürger; sogar der Kaiser verkehrte dort. Noch nie, betonte Mozart, habe er mit einer Käuflichen etwas zu tun gehabt. Längst verheiratet, war er nach wie vor sexuell höchst bedürftig, aber selbst auf Reisen nicht willens, fremd zu gehen; *richte dein liebes schönstes Nest recht sauber her*, schrieb er an Constanze, *denn mein bübderl verdient es in der That, er hat sich recht gut aufgeführt*. Er verschweigt ihr seine intimen Gelüste keineswegs: *stelle dir den Spitzbuben vor, dieweil ich so schreibe, schleicht er sich auf den Tisch ... ich aber nicht faul gebe ihm einen derben Nasenstüber ... jetzt brennt der Schlingel noch mehr und lässt sich fast nicht bändigen*. Nicht verwunderlich, dass Constanzes zweiter Ehemann, der Mozart-Biograf Georg Nikolaus Nissen, diese Stelle im Briefdokument schwärzte.

Mozart macht musikalisch unmissverständlich, was Don Giovanni antreibt: nicht Lebensfreude, nicht Verliebtheit oder gar Liebe. Die Präntention, das Mehr-Scheinen-als-Sein, auch die Lüge waren Mozart keineswegs fremd. Aber er durchschaute, wie Macht funktionierte und wie sich Ohnmacht anfühlte. Er selbst lebte immer an der Kante, riskierte vieles, manchmal

alles. Neugier kannte er, wissbegierig war er, wie allein seine Bibliothek belegt, sexuelle Begierde gab er ungeniert zu; er kannte jedoch nicht jene Gier des Don Giovanni, die Habgier der Narzissten nach Bewunderung und Bestätigung, die niemals zu stillen ist.

Presto heißt die Tempoangabe zur sogenannten Champagnerarie, atemlos und haltlos jagt Don Giovanni durch dieses Stück.

Die Bühnenmusiken in *Don Giovanni* und die Anspielungen in den Kompositionen seiner Kollegen, die Mozart einbaute, sind ausgiebig analysiert worden. Im Finale des II. Aktes spielt Mozarts Zitat aus seinem eigenen Werk *Nozze di Figaro* jedoch die wichtigste Rolle, was den Charakter des Titelvüstlings betrifft. Instrumental, als Harmoniemusik, ist die Arie des Figaro *Non più andrai, farfallone* zu hören, die in Prag, dem Urauführungsort des *Don Giovanni* jeder auf der Gasse kannte; anders als in Wien hatten *Le Nozze di Figaro* dort triumphiert. Figaro, der misstrauisch beobachtet, wie der blutjunge, äußerlich noch knabenhafte Cherubino in seinem Bewunderungsfieber die Frauen betört, ist froh, den Konkurrenten ans Militär loszuwerden. Genüsslich schildert er zuerst all die Lustbarkeiten, die Cherubino nun noch genießt und die ihm dann abgehen werden, bis er ihn schließlich schadenfroh mit Fanfarenstößen in den Krieg jagen lässt, begleitet von einem Banda-Marsch. Es ist bald vorbei mit diesem Leben, macht er Cherubino ohne Erbarmen klar.

Don Giovanni nimmt diese Musik wahr, sie kommt ihm *sehr bekannt* vor, aber er nimmt sie nicht ernst, der Narziss hört nicht auf Warnungen anderer, auf Korrektive schon gar nicht. Was Don Giovanni währenddessen verspeist, kannte Mozart aus den adligen Häusern, in denen er bereits als Kind verkehrte: Fasan. In Salzburg wurde er meist gefüllt serviert, gern mit Sauerkraut als Beilage, in Italien, auch in Wien war es üblich, den eher trockenen Wildvogel in einer Art Suppe bereits tranchiert zu servieren. Don Giovanni isst, wie er Liebe macht: er lässt sich keine Zeit, die wichtigste Zutat des kulinarischen Genießens wie der gekonnten Verführung. Kaum hatte er Zerlina in seinem Schlafzimmer, fiel er über sie her, sie schrie um Hilfe. Beim Essen verhält er sich im Finale ebenso. *Welch gigantische Bissen!* singt Leporello und stopft sich heimlich ein Stück in den Mund. Das entgeht Don Giovanni nicht, und er befiehlt dem Diener zu reden, dann zu pfeifen. Die Sklavenhalter in den amerikanischen Südstaaten, die ihre Küche wegen der Hitze und der Brandgefahr außerhalb des Herrenhauses

betreiben ließen, nannten den Weg, den das Personal von dort bis zur Tafel zurücklegen musste, *whistle lane*; das Prinzip war auch in Europa geläufig.

Da Ponte zeichnet im Libretto Don Giovanni als einen Mann, der nimmersatt ist und das Feinste verschlingt, an der Tafel wie im Bett. Hat er es gehabt, überlässt er die Reste den anderen.

Dass Mozart ihn in überhöhtem Tempo mit Staccati durch die sogenannte Champagnerarie jagt und ihn auch in der letzten Szene während des Essens musikalisch nicht zur Ruhe kommen lässt, offenbart seine Sicht Don Giovannis. Aus Mannheim berichtete er mehr als zehn Jahre, bevor *Don Giovanni* uraufgeführt wurde, dem Vater, der Abbé Vogler, ein renommierter, vor allem bestens vernetzter und einflussreicher Komponist, habe dort, wo sie gemeinsam eingeladen waren, nach der Vorführung eigener Werke unbedingt eine Sonate von Mozart spielen wollen. *Prima vista – herabgehudelt. [sic] das erste Stück ging Prestissimo, das Andante Allegro und das Rondeau wahrlich Prestissimo.* Mozart wurde in diesem Brief noch deutlicher: *so ein Prima vista spielen und scheissen ist bei mir einerley.* Nicht nur die Musik werde damit zerstört, auch die Zuhörer würden betrogen, denn sie *empfinden so wenig dabey.* Was er selbst für gutes Vomblattspielen hält, erklärt er dem Vater in demselben Brief: *und in was besteht die Kunst, Prima vista zu lesen? In diesem: das Stück im rechten Tempo wie es seyn soll zu spielen. Alle Noten, Vorschläge Etc: mit der gehörigen Expression und Gusto wie es steht auszudrücken.*

Genuss macht langsam, sagen Menschen, die über das verfügen, was Mozart Vogler in seinem Brief abspricht: *gusto* – Geschmack, ein Wort mit Doppelsinn, der auch Empfindung für das Angemessene enthält, was wiederum Empfindungen auslöst; darauf legte Mozart Wert. Geschmack statt Moral, propagierte daher Grimod de la Reynière, Erfinder der Gourmet-Kritik, Zeitgenosse Mozarts, ein Champagner-Sozialist¹.

Nietzsche wird in *Jenseits von Gut und Böse* Geschmack als ein ästhetisches Gewissen definieren. Der gute Geschmack bildet für ihn eine Antithese zur bestehenden Moral und ist jener überlegen, da er nicht nach Prinzipien urteilt, sondern nach dem, was ein Mensch von Fall zu Fall empfindet.

¹ Zumindest wenn wir Lea Singers Roman Die Zunge über Grimod de la Reynière Glauben schenken.

Mozart besaß musikalisch, ästhetisch, ethisch *Gusto*, aber auch kulinarisch. Als Essender beherrschte er ebenso das richtige Tempo, ein Genießer, selbst wenn er, was er hasste, alleine aß, einer der andächtig innehalten konnte. In seinem letzten Brief an Constanze schrieb er, nachdem er seinen Diener, Don Primus genannt, zum Essenholen ins Restaurant geschickt hatte: *was sehe ich? – was rieche ich? – Don Primus ist es mit den Carbonadeln! – che gusto! – jetzt esse ich [auf] deine Gesundheit.*

Das wäre Don Giovanni niemals eingefallen. Er frisst sich zu Tode.

Wirklich ein *dramma giocoso*. *Con gusto*.



© Sophie Aichinger

“Die Bewegung unter allen Umständen genau zu treffen, erfordert lange Übung“. (D. G. Türk) Überlegungen zur Temponahme von Mozarts „Don Giovanni“

von Josef Wallnig

Zwei meiner Lehrer blicken über meine Schulter, während ich diesen Artikel zu formulieren beginne: Hans Swarowsky, bei dem ich bis 1971 in Wien studierte, und Franco Ferrara, bei dem ich im darauffolgenden Jahr einen Dirigierperfektionskurs am Conservatorio Santa Cecilia in Rom besuchte: der eine auf die „Wahrung der Gestalt“ bedacht, den formalen Kategorien der Musik aufs stärkste verbunden, der andere ein genialer Subjektivist, für den das eigene Tempoempfinden wichtiger war als beispielsweise die seiner Meinung nach „fragwürdigen“ Metronome Beethovens. Ich trage die Schizophrenie zwischen diesen Anschauungen heute noch in mir, zwischen abgesichertem (?) System und überzeugender (?) subjektiver (Fehl)-Interpretation.

Die Beschäftigung mit der Temponahme in „Don Giovanni“ macht diese Schizophrenie schmerzlich bewusst, ist sie doch auch eine historische. Betrachtet man die Situation um 1790, so findet man einerseits das Weiterwirken historisch bedingter Rhythmusgesetze, die auf den „integer valor“ und dessen Modifikation und Umproportionierung zurückgehen, andererseits aber auch die Auswirkungen der Tendenz des Galanten Stils, Grundtempobezeichnungen wie Adagio oder Allegro mit nuancierenden Beiwörtern zu versehen, was bewusst einen Abstand zur barocken Praxis schafft. Die alte Einheit von Tactus und Tempo scheint nun endgültig in die „gewöhnliche mathematische Einteilung des Tactus“ und der „Art der Bewegung“ auseinandergebrochen¹. Das Tempo der Taktinhalte als „selbstständig Veränderliche“ ist neu zu bestimmen².

Auf Mozart bezogen formuliert Walter Gerstenberg, es sei zu bemerken, „daß sich in den Tempi Mozarts das traditionell Gelehrte mit dem zeitgebundenen ‚Galanten‘ verbindet und verschmilzt“³. Ich werde in der Folge versuchen, die bewusste oder unbewusste Haltung von Interpreten zum „Gelehrten“ und „Galanten“ zu analysieren, wobei es mir nicht um einen

1 Leopold Mozart, Versuch einer gründlichen Violinschule, Augsburg 1756, Neudruck Frankfurt/Main 1956, S. 30.

2 Irmgard Herrmann-Bengen, Tempobezeichnungen, Tutzing 1959, S. 25.

3 Walter Gerstenberg, Authentische Tempi für Mozarts „Don Giovanni“?, in: Mozart-Jahrbuch, Salzburg 1960/61, S. 59.

Schallplattenvergleich mit der Stoppuhr und dem Metronom in der Hand geht, sondern ich vielmehr nachlesbare und nachvollziehbare Konzepte von Interpreten heranziehen möchte.

Mozarts außerordentlich differenzierte Haltung zu Tempobezeichnungen zeigt sich nicht nur am Beispiel des (im Faksimiledruck leichter zugänglichen) „Zauberflöten“-Autographs, wobei Mozarts Korrekturen im allgemeinen zu extremerer Temponahme führen. Inwieweit haben die Tempokriterien von Quantz⁴ auf Mozart Einfluss gehabt, inwieweit sind sie bei der Temponahme Mozart'scher Musik anzuwenden? Stehen die starren Tempoverhältnisse 1:2:4, die auf den Puls bezogen wurden, in Widerspruch zur differenzierten Tempobezeichnung Mozarts oder bilden sie im Gegenteil die als notorisch empfundene Grundlage eines Temporasters?

Daß im Grunde die Quantz'schen Temporegeln aus dem Jahre 1752 im Entstehungsjahr des „Don Giovanni“ (1787) noch Berechtigung hatten, zeigt die „Klavierschule“ von Daniel Gottlieb Türk (1789):

„Wüßte man nur, daß z. B. ein Allegro geschwinder gespielt werden muß, als ein Largo etc.: so hätte man noch einen sehr unbestimmten Begriff von dem Zeitmaße. Es fragt sich daher: Wie geschwind wird die Bewegung in einem Allegro assai und so verhältnismäßig in den übrigen Tonstücken, genommen. Ganz bestimmt läßt sich die Frage nicht beantworten, weil gewisse Nebenumstände hierin sehr viele Abänderungen nötig machen. So darf z. B. ein Allegro mit untermischten Zweyunddreißigtheilen nicht so geschwind gespielt werden, als wenn die geschwindesten Passagen desselben nur aus Achteln bestehen, ein Allegro für die Kirche oder in geistlichen Kantaten, in einem gearbeiteten Trio, Quartett etc. muß in einer weit gemäßigteren Bewegung genommen werden, als ein Allegro für das Theater, oder im sogenannten Kammerstyle z. B. in Sinfonien, Divertimenten u. dgl. Ein Allegro voll erhabener, feyerlicher großer Gedanken erfordert einen nachdrücklicheren Gang, als ein ebenso überschriebenes Tonstück, worin hüpfende Freude der herrschende Charakter ist usw. Diese und ähnliche Nebenumstände abgerechnet, lehrt Quantz in seinem Versuch im gemeinen (Vierviertel-)Takt die

4 Johann Joachim Quantz, Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen (1752), Faksimile-Nachdruck der 3. Auflage, Breslau 1789, Kassel 1978.

Zeit eines Pulses rechnen: (er setzt nämlich hierbey den Pulsschlag eines gesunden und etwas feurigen Menschen voraus); in einem Allegretto erhielte jedes Viertel, und im Adagio cantabile (Larghetto) jedes Achtel einen Pulsschlag. Tonstücke im Alla breve, oder im sogenannten Tempo maggiore, würden noch einmal geschwin- der gespielt, so daß ein ganzer Takt (von vier Vierteln) in einem Allegro assai nicht länger als ein Pulsschlag dauern dürfte... Wenn sich auch gegen den Maßstab, wie Quantz selbst anmerkt, manches einwenden läßt; wenn überdies der Abstand vom Allegro assai bis zum Adagio molto doch etwas zu groß angenommen seyn sollte: so bin ich doch sehr geneigt, Anfängern seine Regeln zu empfehlen, denn diese lernen wenigstens daraus, daß ein Allegro assai ungefähr noch einmal geschwinder gespielt werden muß, als ein Allegretto usw. Auch bekommen sie dadurch wenigstens einigermaßen einen Begriff davon, wie geschwind die Bewegung eines oder des anderen Tonstückes genommen werden muß.“⁵

Und auch Ernst Wilhelm Wolf bezeugt in seinem „Musikalischen Unterricht“ aus dem Jahre 1788 denselben Sachverhalt.

„Im heutigen Allegro ist die Zweiviertelnote dasjenige Taktglied, welches in Rücksicht der Bewegung mit dem Viertheil im Andante überein kömmt, und den natürlichen Gang des Menschen bezeichnet.“⁶

Natürlich werden die Verfechter proportionaler Temporelationen diese Quellen im Sinne ihrer Tempofindung interpretieren können; aber scheint nicht der starre Schematismus schon durch den Hinweis auf die „Anfänger“ bloß zur groben Faustregel abgeschwächt, und bedeutet nicht auch der Hinweis auf die „Rücksicht der Bewegung“ die Aufforderung, das Tempo nach anderen „Nebenumständen“ weiter zu differenzieren, nach der Anzahl der Betonungen pro Takt, nach den Erfordernissen des Inhalts, des Affektes, der Deklamation und der rhetorischen Ausrichtung der Musik?⁷ Weiters spielt die Tonart als Symbol (man denke an die Tonartencharakteristik von Quantz, und für das frühe 19. Jahrhundert von Friedrich Daniel

5 Daniel Gottlob Türk, Klavierschule, Leipzig und Halle 1789, Faksimile-Nachdruck Kassel 1962, S. 111/112.

6 Ernst Wilhelm Wolf, Musikalischer Unterricht für Liebhaber und diejenigen, welche die Musik treiben und lehren wollen, Dresden 1788, S. 28.

7 Siehe dazu Hartmut Krones, Tempoprobleme bei Georg Friedrich Händel unter dem Aspekt von Rhetorik und Affektenlehre, Vortrag beim Karlsruher Händel-Symposium 1989.

Schubart) für die Temporelation eine ebenso wichtige Rolle wie die Bindung von Tempi an Tanzformen und Tanzrhythmen, wie sie besonders auch in Mozarts Opern auftreten⁸.

Die Argumente der „Proportionalisten“ haben kein geringes Gewicht: Im Sinne klaglosen Zusammenspiels unter einer „Cembalo-Direktion“ war es erforderlich, Tempoübergänge mittels Temporelationen zu gestalten und „fließende“ Übergänge auf ein Minimum zu reduzieren. Oft zeigt der Komponist indirekt die Proportion bei mehrteiligen Musikstücken schon im Notentext an, indem Figuren vor und nach einem Doppelstrich zwar im gleichen Tempo weiterlaufen (sollen), jedoch in anderen Notenwerten notiert werden (beispielsweise die Zweiunddreißigstel der Zweiten Geigen und Bratschen im Andante alle breve der „Don Giovanni“-Ouvertüre, die im Allegro molto nahtlos in Achtel übergehen, eine Praxis, die sich auch noch in der „klassisch“ konzipierten 1. Symphonie von Brahms findet). Mozart vermeidet es oft, miteinander verbundene Tempi durch einen Doppelstrich zu trennen, wie wir es aus dem Druckbild gewohnt sind. Hingegen werden Tempi, die nicht in einer Relation zueinander gedacht sind, fallweise durch Doppelstrich mit Fermate voneinander abgesetzt – optische Aufforderung, sich für einen neuen Auftakt Zeit zu nehmen.

Durch die Rückführung der/aller Tempi auf *einen* Grundpuls entsteht ein höherer Verband von Zeitabläufen, der auch beim Hörer den Eindruck ganzheitlicher Ordnung auslöst. Voraussetzung dafür ist die stillschweigende Annahme, daß gleiche Tempobezeichnungen auch immer das gleiche Tempo repräsentieren.

Als locus iste kann das Finale des ersten Aktes von „Don Giovanni“ angesehen werden, an dem sich alle vorher aufgeworfenen Probleme besonders anschaulich untersuchen lassen. Dabei erweisen sich Bitter⁹ und Swarowsky¹⁰ als konsequenteste „Proportionalisten“, wobei Bitter noch einen Schritt weiter geht als Swarowsky: Er legt dem Finale einen Puls von 72 zugrunde, den er aus „dem natürlichen Pulsschlag des Menuettes – unter Zuhilfenahme der Überlieferung“ gewinnt. Die für ihn „absolute Klarheit

8 Rudolf Steglich, Tanzrhythmen in Mozarts Musik. Mozart-Jahrbuch 1958 (Salzburg 1959), S. 44-58; Wye Jamison Allanbrook, Rhythmic Gesture in Mozart, Le Nozze di Figaro and Don Giovanni, Chicago 1983, besonders S. 118-124; Herbert Böck, Aufführungspraktische Hinweise Wolfgang Amadeus Mozarts im Lichte des Schrifttums seiner Zeit, Wien (masch.) 1982.

9 Christof Bitter, Wandlungen in den Inszenierungsformen des „Don Giovanni“ von 1787 bis 1928, Regensburg 1961, S. 33ff. 10 Hans Swarowsky, Wahrung der Gestalt, Wien 1979, S. 64-66.

und Logik der Tempi“ überträgt er nun auf alle anderen Nummern der Oper, um „eine Einheit im ganzen Werk herzustellen“.

Diese Einheit ist bei Swarowsky insofern gebrochen, als er zwar grundsätzlich dem Finale einen Puls von 108 zuordnet, jedoch die Szene XX (Takt 273 ff.) davon ausnimmt, die er mit einem nicht relationierten Tempo, nämlich punktierte Viertel = 132, beginnt und im Maestoso später Achtel mit 132 gleichsetzt. Bei den großen Accompagnato- Rezitativen (Donna Anna-Ottavio Nr. 10, Donna Anna Nr. 23) sucht Swarowsky jeweils einen Tempobeziehungspunkt, im einen Fall ist es der Puls 76, im anderen 84, woraus ersichtlich ist, daß Swarowsky bei Respektierung von internen Temporelationen kein „Gesamt-Einheitstempo“ im Sinne Bitters anstrebt.

Michael Gielen treibt das Spiel mit Proportionen noch um ein gehöriges Stück weiter¹¹. Auch er geht vom Grundtempo des Menuetts aus, das „seinem Puls“ (Viertel = 84) entspricht. Im Gegensatz zu den historisch bedingten Proportionen 1:2:4 setzt Gielen die Tempi auch in die Relationen 1:3, 3:4 und 2:3, wobei er letztere beim Schrei Zerlinas (Übergang vom Menuett zum Allegro assai) als „irrationale Beziehung, die nicht mehr als ein und derselbe Puls aufgefaßt werden kann“, einführt. Gielen begründet die Verwendung dieser ungebräuchlichen Proportion: „Es ist ein Moment der Peripetie für den Protagonisten, er bezeichnet den nächsten Schritt in seinem Abstieg: nicht einmal die Verführung einer Bäuerin gelingt mehr.“ Noch einmal taucht in der Tempostrategie Gielens diese „nicht rationale“ Beziehung auf, nämlich im Finale des zweiten Aktes, im Moment der „endgültigen Peripetie“, wenn Don Giovanni dem Komtur die Hand gibt: „Das Jenseits erreicht ihn ... Diesmal gibt es allerdings kein Zurück.“

Allegro assai c ♩=92 - 96	Andante $\frac{2}{4}$ ♩=88 - 92	Allegretto $\frac{2}{4}$ ♩=84	Menuetto ($\frac{3}{4}$) ♩=84	Adagio ♩ ♩=42	Allegro $\frac{6}{8}$ ♩=126	Maestoso $\frac{2}{4}$ ♩=63
1:1	1:1	1:1 NB	2:1	1:3	2:1	3:(4)
	Menuetto ♩=84	Allegro assai c ♩=126	Andante maestoso c ♩=76	Allegro c ♩=100	Più stretto ♩=132	
	(3):4	2:3	3:2	3:4	3:4	

NB. Modifikationen des Tempos wie hier werden noch als der gleiche Puls empfunden
Michael Gielens Temporelationen im 1. Akt von "Don Giovanni"

¹¹ Michael Gielen, Über die Tempi in Mozarts „Don Giovanni“, in: Programmhefte der Frankfurter Oper, Neuinszenierung des „Don Giovanni“, in: Programmhefte der Frankfurter Oper, Neuinszenierung des „Don Giovanni“ am 17. September 1977, S. 16-20.

Erstaunlich erscheint mir bei der Analyse der drei oben ausgeführten Konzepte, daß bei gleicher Grundaussgangslage, nämlich das Tempo aus dem Pulsschlag des Menuetts zu entwickeln, völlig divergierende Tempolösungen entstehen, wobei auch das Ausgangstempo keineswegs unumstritten ist. Naturgemäß liegt die Schwäche des proportionalen Systems darin, Tempi um jeden Preis in ein Korsett pressen zu wollen, oder Zahlenkonstruktionen zu erfinden, um die „erkannte Richtigkeit“ des Systems an sich nicht in Frage stellen zu müssen.

In seiner Tempodramaturgie versucht Nikolaus Harnoncourt¹² wiederum, dieser Gefahr zu entgehen, indem er wohl Proportionen herstellt, die Teile jedoch nicht um jeden Preis verschraubt, sondern durch Tempomodifikationen im Übergangsbereich erst Tempi ansteuert, die dann nach ihrer Proportionierung auch den musikimmanenten Affekten und rhetorischen Vorgaben entsprechen. Wie auch Gielen legt Harnoncourt das Andante alla breve-Tempo der Tempodramaturgie der Gesamtopter zugrunde. ist es doch jenes Tempo, das am häufigsten aufscheint. Davon ausgehend kann festgestellt werden, daß nur ein relativ geringer Teil der verbleibenden Tempi in langsamere Tempobereiche führt, während vom Andante alla breve ausgehend die Oper vorwiegend von schnelleren Tempi beherrscht wird. Wie differenziert Mozart gerade die Tempobezeichnung Andante verwendet, zeigen dreizehn verschieden bezeichnete Andante-Formen im „Don Giovanni“, wobei nach Auffassung Harnoncourts ein Andantino in der Musik bis zirka 1810 im Grenzbereich zum Larghetto gelegen war, also langsamer als Andante musiziert wurde, während hingegen Più Andante ein schnelleres Tempo als Andante anzeigte: eine Konsequenz aus der Erkenntnis, daß Mozart das Andante-Tempo den raschen und nicht den langsamen Tempi zurechnete.

In einem Punkte sind sich Harnoncourt, Gielen und Bitter übrigens einig, nämlich in der Ablehnung einer Quelle aus dem 19. Jahrhundert, die 1839 den Versuch darstellt, die „Don Giovanni“-Tempi durch den Gewährsmann Wenzel Johann Tomaschek mittels Metronomangaben zu rekonstruieren. Tomaschek hatte 1791 die von Mozart einstudierte Aufführung in Prag häufig gehört und wurde etwa fünfzig Jahre später vom Herausgeber der Allgemeinen Musikalischen Zeitung, Gottfried Wilhelm Fink, aufgefor-

¹² Nikolaus Harnoncourt, Vortrag über Tempofragen im „Don Giovanni“ im Rahmen seiner Lehrtätigkeit an der Hochschule Mozarteum in Salzburg (März 1990).

dert, „Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisiert zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen ließ“¹³. Bei der Bewertung dieser Quelle wird mit Recht auf die Fragwürdigkeit des Langzeitgedächtnisses hingewiesen. Darüber hinaus unterstellt Bitter, daß nichts an dem Versuch authentisch sei, was er aus der Einreihung der Masetto-arie unter die nachkomponierten Stücke schließt¹⁴.

Die Intention Finks war eindeutig gegen missbräuchliche, überhetzte und von heftigen Affekten geprägte Temponahme der dreißiger Jahre gerichtet. Das „Bedeutendste der Herrlichkeiten“ sei „oft jämmerlich entstellt, so völlig in’s Verzerrte und Verworrene gepeitscht, aber zuweilen, aber seltener, gedehnt“, moniert Fink¹⁵. Daher erscheint es verwunderlich, daß auch die „rekonstruierten“ Tempi extrem starke Wechsel, entsprechend dem jeweiligen Affekt, repräsentieren. Wollte man den Teufel mit dem Belzebug austreiben, indem man ein affektgeladenes Tempokonzept des 19. Jahrhunderts als Bekämpfung jener zitierten Unsitten erfand, ein Konzept, das nach Bitter überhaupt nichts mit Mozarts ursprünglichen Intentionen gemein hatte? Waren Tomascheks Tempovorschläge gegenüber der Aufführungspraxis seiner Zeit schon „klassisch mäßigend“? Wie hätte man sonst das messianische Sendungsbewusstsein Finks zur Wiederherstellung des Komponistenwillens verstehen können, hätte es sich bei den Metronomisierungsversuchen, wie Bitter annimmt, nur um eine Metronomisierung der zwanziger Jahre gehandelt, die nichts anderes als den Wechsel in der musikalischen Auffassung dokumentierten? Im Gegensatz zu den Kritikern dieser Quelle scheint es mir bedeutsam zu sein, daß dieses Konzept Temporelationen und Nicht-Relationen enthält, daß Tendenzen der Temponahme vorgegeben werden, die nicht beim Nachvollzug den szenischen Spannungsverläufen entsprechen, und die – auch wenn sie zum Teil kaum realisierbar erscheinen, wie beispielsweise Don Giovanni „Deh vieni alla finestra“ mit punktierter Viertel = 80 – einen nicht zu unterschätzenden, relativierenden Kontrapunkt zur starren Proportionstemponahme darstellen.

Eigenartig ist auch beispielsweise die Metronomisierung des Duettts Don Giovanni- Zerlina „La ci darem la mano“, die heutigem Tempoverständnis, vor allem in Bezug auf Andante-Tempi, Hohn spricht, nämlich die Achtel des Andante = 88 und „Allegro“ punktierte Viertel (so in Finks Quelle) =

13 Gottfried Wilhelm Fink, Über das Bedürfnis, Mozarts Hauptwerke unserer Zeit so metronomisiert zu liefern, wie der Meister selbst sie ausführen ließ, in: Allgemeine Musikalische Zeitung, Leipzig 1839 (41. Jahrgang), Sp. 477-481; dazu auch: Walter Gerstenberg, Authentische Tempi für Mozarts „Don Giovanni“?, a. a. O.

14 Bitter, a. a. O., S. 96, Anmerkung 22, S. 104

15 Gottfried Wilhelm Fink, a. a. O.

92. Ähnliche Tempi finden sich allerdings auch in einer Einspielung aus dem Jahre 1908 mit Antonio Scotti und Geraldine Farrar (88/104) und aus dem Jahre 1906 mit Mattia Battistini und Emilia Corsi (88/116). Auch wenn mir persönlich diese Tempi außerordentlich gegen den eigenen „Puls“ gehen, wage ich es nicht, eilfertig Traditionen des 19. Jahrhunderts als „romantische Entstellung“ abzutun – Traditionen, die (möglicherweise) ja noch ihren Ursprung im 18. Jahrhundert haben. Beweiskraft haben diese Belegstellen jedoch insofern, als die Relationsachse zwischen den beiden Duett-Tempi sichtlich schon am Anfang des 19. Jahrhunderts verloren gegangen (?) war, und bis zum Ende dieses Jahrhunderts auch nicht mehr wiederhergestellt wurde; ob bedingt durch „Übergang-gestaltende Dirigenten“ oder aber durch einen völlig neuen Bezug zu dramaturgischen Tempi, mag dahingestellt bleiben.

Eine Tabelle über Tempi des Finale (1. Akt) soll die Möglichkeit zum Vergleich und zur Einordnung verschiedener Interpretationsmodelle ermöglichen.

<i>Finale 1. Akt</i>			<i>Tomaschek</i>	<i>Swarowsky</i>	<i>Gielen</i>
Allegro assai	C	Halbe =	100	108	92-96
Andante	$\frac{3}{4}$	Viertel =	84	108	82-84
Allegretto	$\frac{2}{4}$	Viertel =	120	108	84
Menuetto	$\frac{3}{4}$	Viertel =	96	108	84
Adagio	C	Achtel =	104 (=52)	108	84 (=42)
Allegro	$\frac{6}{8}$	Punktierte Viertel =	126	132	126
Maestoso	$\frac{2}{4}$	Viertel =	80	66 (=132)	63
Menuetto	$\frac{3}{4}$	Viertel =	96	108	84
Allegro assai	C	Halbe =	116	108	126
Andante maestoso	C	Viertel =	84	108	76
Allegro		Halbe =	88	108	100
Più stretto		Halbe =	-	-	132
Grundpulsschlag:		Quantz: 80			
		(mittleres Tempo, 120, „singendes“ Allegro der Klassik)			
		Türk: 60			
		Bitter: 72			

Die Metronomangaben in Klammer beziehen sich auf die originalen Angaben in den Quellen.

Verzweifelt fühlt der Verfasser die eingangs formulierte Schizophrenie stärker werden. Den (theoretischen) Widerspruch kann nur der wissende, stellungnehmende Interpret selbst lösen, dem es gelingt, „das Tempo jedes einzelnen Satzes überzeugend so zu realisieren, daß es zugleich geschickt ist, in den höheren Verband des ganzen Werkes einzugehen“¹⁶.

Dieser Artikel erschien ursprünglich in der Österreichischen Musikzeitschrift, Band 45, Heft 5, 1990, S. 227–233 und wurde hier leicht gekürzt abgedruckt.

16 Walter Gerstenberg, a. a. O., S. 59



© Sophie Aichinger

Ethik der Leidenschaft Die Figur des Don Juan bei Kierkegaard und Camus

Von Michaela Fridrich

Caeterum censeo, dass Mozart unter den klassischen Tondichtern der größte ist, und dass sein Don Juan unter allen klassischen Schöpfungen den höchsten Rang einnimmt.

(Søren Kierkegaard, Entweder – Oder)

Il dissoluto punito heißt die Oper von Wolfgang Amadeus Mozart, die heute allgemein als *Don Giovanni* – dem Titelnachsatz „ossia Il Don Giovanni“ entnommen – bekannt ist. Die Beschreibung der Titelfigur als „der bestrafte Wüstling“ trifft es gewiss nicht. Mozarts Musik lässt jedenfalls nicht das Bild eines gewöhnlichen Sittenstrolchs entstehen, der am Ende seine gerechte Strafe erhält. Gerade die Höllenfahrt Don Giovannis gegen Ende der Oper zeigt das deutlich. In seiner Unbeugsamkeit und Todesverachtung offenbart der (Anti-)Held eine Integrität, die imponierend ist und eine starke Faszination ausstrahlt. Von den vielen Versionen und Vertonungen des Don-Juan-Stoffes – darunter die sehr erfolgreiche, 1787 nur wenige Monate zuvor uraufgeführte des italienischen Komponisten Giuseppe Gazzaniga – hat keine auch nur annähernd eine solche Strahlkraft entfaltet wie Mozarts Oper.

Einer ihrer glühendsten Bewunderer war der dänische Philosoph Søren Kierkegaard, der kaum eine Vorstellung des Stücks versäumte und der Figur des Mozart'schen Don Juan eine ausführliche Betrachtung in einem seiner wichtigsten Werke *Entweder – Oder* schenkte. Als die „personifizierte Sinnenlust“ verkörpert Mozarts Juan für Kierkegaard die ästhetische Existenz im Gegensatz zu der ethischen. Das Ästhetische ist dabei allerdings nicht als das Unethische misszuverstehen. Es stellt vielmehr eine eigene Kategorie dar, die sich einer moralischen Wertung entzieht. Das unmittelbare Begehren Juans findet laut Kierkegaard ebenso unmittelbar in Mozarts Musik Ausdruck. Es bleibt somit von rationaler Überlegung unberührt, die den gewöhnlichen Verführer und Frauenheld charakterisiert. Aus dieser puren Sinnlichkeit des Liebens Giovannis folgt seine vermeintliche Treulosigkeit. Frauen brauche er nötiger als das Brot zum Essen und die Luft zum Atmen, beteuert er zu Beginn des 2. Aktes. Auf die Frage seines

Diener Leporello, wie er sie denn alle betrügen könne, antwortet er: „Wer nur einer treu ist, ist grausam gegenüber anderen.“

Für Kierkegaard äußert sich in Mozarts Figur das Prinzip der erotisch-sinnlichen Liebe. So verkörpere Don Juan eher eine Idee als ein Individuum. Der Unterschied wird angesichts der berühmten „Registerarie“ Leporellos deutlich, worin der Diener mit der irrwitzigen Aufzählung der amourösen Abenteuer seines Herrn aufwartet, die für Spanien in der Zahl 1003 gipfelt. Würde sich diese Zahl auf ein konkretes Individuum beziehen, wäre die Vorstellung einfach nur lächerlich, meint der Philosoph. In der Fassung Mozarts und seines Librettisten Lorenzo da Ponte äußere sich hingegen die Naturmacht, die Juan innewohnt. Daher sei sein Handeln nicht moralisch verwerflich, denn es vollzieht sich in einer „ästhetischen Indifferenz“. Kierkegaard vergleicht die Oper mit einem anderen Werk Mozarts, der *Zauberflöte*, die für ihn in der Darstellung einer bürgerlich geprägten ethischen Liebe, als einem völlig unmusikalischen Gegenstand, ihr Ziel verfehlt. Hingegen sei die Oper *Don Giovanni* als zutiefst moralisch anzusehen, da darin „alles groß ist, alles von echtem, ungeschminktem Pathos“ und von „der Leidenschaft des Sinnengenusses“ getragen.

Die moralische Unangreifbarkeit Don Juans unterstreicht rund 100 Jahre nach Kierkegaard auch der französische Schriftsteller Albert Camus in seinem philosophischen Essay *Der Mythos des Sisyphos*. Wie für Kierkegaard stellt die Figur des Don Juan auch für Camus ein Existenzmodell dar, mit dem er die Kernthese seiner Philosophie veranschaulicht. Sie postuliert die Absurdität des menschlichen Daseins, die nicht durch Illusionen oder Hoffnungen einen Sinn behaupten will. Es gehe darum, „nicht so gut wie möglich, sondern so viel wie möglich zu leben“. In diesem Sinne verwirklicht die Figur des Juan für Camus eine „Ethik der Quantität“. Der Unterschied zu Kierkegaards Deutung liegt in dem Aspekt des ethischen Bewusstseins, über das Don Juan als ein reflektierendes, wissendes Wesen verfügt. So verkörpert er nach Camus den absurden Menschen, der nicht „an den tiefen Sinn der Dinge“ glaubt und daher an keine moralischen Dogmen gebunden ist.

Albert Camus bezieht sich in seinem Essay auch auf Søren Kierkegaard und dessen Überlegungen zur Figur des Don Juan. Beide Schriftsteller-Philosophen suchen nach dem unbestechlichen Blick auf die menschliche Existenz. Camus hat hohen Respekt vor Kierkegaards Ringen, das sich nicht um schmerzliche Wahrheiten drückt, sondern „mit der verzweifel-

ten Freude eines freiwillig Gekreuzigten Stück um Stück Hellsichtigkeit“ sucht. So bezeichnet er Kierkegaard schließlich als einen „Don Juan der Erkenntnis“, der den Widerspruch zwischen der eigenen Sehnsucht nach einem Sinn und der tatsächlichen Sinnleere der Welt nicht nur erkennt, sondern auch selbst lebt. Wie der dänische Philosoph, der in Giovanni rauschhaft wiederholter Jagd nach neuen Liebschaften eine Feier des „Verschwinden(s) in der Zeit“ sieht, wofür die Musik das vollkommenste Medium darstellt, glaubt Camus, dass Juan „alle mit gleicher Heftigkeit und jedes Mal mit seiner ganzen Person liebt“ und deshalb immer wieder von neuem beginnen muss. Der Reiz für Juan liege gerade in der Einsicht, dass Liebe vergänglich sei. Umso intensiver erfährt er sie in jedem einzelnen Moment, denn nur dieser allein zählt, während Vergangenes und Zukünftiges ohne Bedeutung sind.

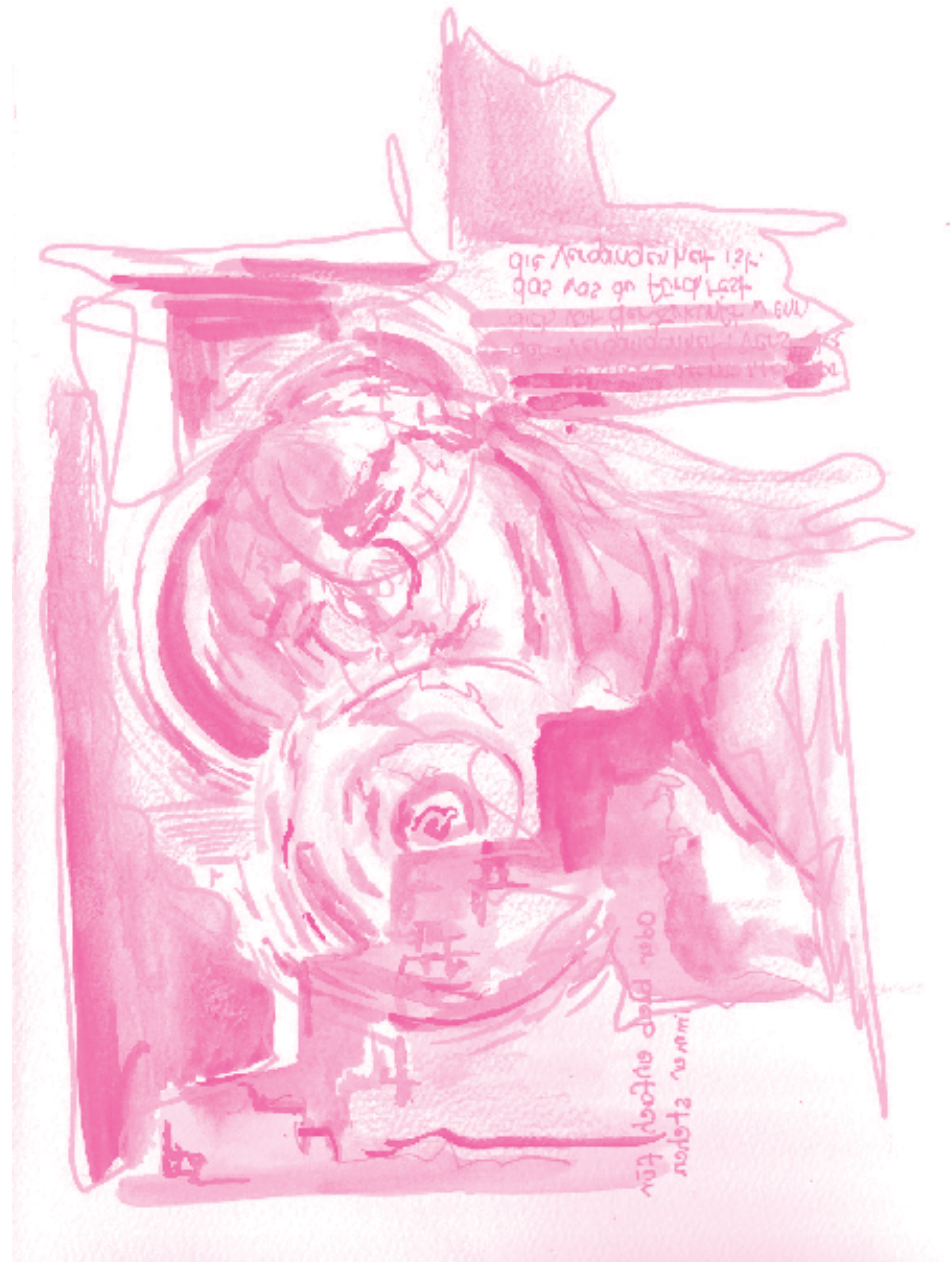
Anders als Kierkegaard bezieht Albert Camus sich in seinem Essay *Der Mythos des Sisyphos* nicht ausdrücklich auf Mozarts Oper, sondern allgemein auf die Figur des Don Juan. Dennoch wird er Mozarts *Don Giovanni* im Sinn gehabt haben, den er später einmal in der Zeitschrift *L'Express* als „das höchste aller Kunstwerke“ lobte. Musik als eine Kunst, frei von Belehrung, entspricht nach Camus der absurden Existenz, da diese darin ihre eigenen Harmonien und Formen wiederfindet. Kierkegaards Sicht der Don Juan-Figur setzt Mozarts Musik allerdings ausdrücklich voraus. So hört er bereits in der Ouvertüre die Essenz der Oper und ihres zentralen Charakters, ohne den alle anderen Figuren blutleer blieben. Bemerkenswert ist, dass Kierkegaard darin bereits das Aufblitzen der Angst Giovanni hört, die seine Triebkraft ist: „Don Juans innerstes Wesen ist diese Angst, welche sich gerade als die dämonische Lebenslust äußert.“ Offen bricht diese Angst, die sich in der Ouvertüre erst subtil andeutet, erstmals in der Friedhofsszene durch, wenn Don Giovanni vor der sprechenden Statue des Komturs die Flucht ergreift. Für Kierkegaard entsteht Angst in dem Moment, da dem Menschen die eigene Freiheit und die ihm daraus erwachsenden Möglichkeiten bewusst werden.

Der Aspekt der Freiheit ist in Mozarts Oper wichtig und wird dennoch oft übersehen. Im Finale des 1. Aktes schleudert Giovanni seinen maskierten Gästen zur Begrüßung sein „Viva la libertà!“ / „Es lebe die Freiheit“ so souverän und knallhart entgegen, dass den bis dahin sittsam säuselnden Protagonisten Anna, Elvira und Ottavio am Ende nichts übrigbleibt, als in den fanfarenartigen Freiheits-Gruß einzustimmen. In Kierkegaards Den-

ken ist der Zusammenhang zwischen Freiheit und Angst nur durch einen irrationalen Sprung in den Glauben auflösbar. Diese Folgerung hält Albert Camus bei aller Bewunderung für Kierkegaard für ein Einknicken vor der menschlichen Sehnsucht, dem Leben in seiner Absurdität doch noch einen Sinn abzugewinnen. Camus sieht es als notwendig an, den von Kierkegaard als „Schwindel der Freiheit“ beschriebenen Zustand der Angst auszuhalten, diesen Moment vor dem Sprung, wenn der „Schrei des Herzens“ nach einer Erlösung ertönt und die Vernunft außer Kraft setzt.

Für Camus ist Don Juan ein Beispiel dafür, wie es gelingen kann, das Absurde der menschlichen Existenz zu akzeptieren. Denn dieser bejaht mit Leidenschaft, was ihm Angst macht. Und genau diese Leidenschaft materialisiert sich in Mozarts Musik. In der finalen Tafelszene, die Kierkegaard als den „Abschiedsgruß des Genusslebens“ bezeichnet, frönt der von allen Seiten verfolgte und bedrohte Giovanni seiner Lebenslust in vollen Zügen. Mit dieser Art der unerschrockenen, ja geradezu trotzigem Leidenschaft, schlägt er alle in seinen Bann. Das Feuer seiner Leidenschaft verlischt auch nicht bei der Begegnung mit der furchterregenden Statue des Komturs gegen Ende der Oper. Im vollen Bewusstsein der ihm bevorstehenden Höllenqualen, verweigert er die Reue über seine Taten.

Die ungeheuerliche, ja geradezu dämonische Kraft, mit der Giovanni sich gegen die Mächte auflehnt, die seine Umkehr und seine Anpassung an die soziale Ordnung erzwingen wollen, ist nicht etwa dem Textbuch zu danken, sondern allein Mozarts Musik. Das wird im Vergleich mit der im gleichen Jahr uraufgeführten Oper von Giuseppe Gazzaniga deutlich. Die Libretti beider Vertonungen sind einander sehr ähnlich. Gazzaniga geht bei seiner musikalischen Umsetzung geschickt und kunstgerecht vor, was den seinerzeitigen Erfolg des Stücks nachvollziehbar macht. Wer allerdings Mozarts *Don Giovanni* einmal gehört hat, wird nicht umhinkönnen, Gazzanigas Vertonung als konventionell, ja harmlos zu erleben. In seinem *Mythos des Sisyphos* schlussfolgert Albert Camus drei Gebote aus seiner Philosophie des Absurden: die Auflehnung, die Freiheit und die Leidenschaft. Alle drei verkörpert Mozarts Titelheld durch die unmittelbar wirkende Musik in *Don Giovanni* auf exemplarische Weise.



© Sophie Aichinger

Vom Verlöschen der „Manneskraft“. Don Juan bei Nikolaus Lenau und Richard Strauss

Von Egon Voss

Am 14. August 1922 dirigierte Richard Strauss Mozarts *Don Giovanni* in Salzburg, es war – Zufall oder Programm? – die erste Oper überhaupt, die bei den Salzburger Festspielen aufgeführt wurde. Strauss leitete die Aufführung als berühmter und weithin anerkannter Dirigent, zugleich aber auch als Komponist, der sich, wenn auch mehr als dreißig Jahre zuvor, selbst mit dem Don Juan-Stoff künstlerisch-schöpferisch auseinandergesetzt hatte. Sein *Don Juan*, eine „Tondichtung für großes Orchester (nach Nikolaus Lenau)“ – so der Titel in der Partitur – war 1888 entstanden und am 11. November 1889 in Weimar zum ersten Mal aufgeführt worden. Dass Strauss zu diesem Stoff gegriffen hatte, kann man als Wagnis bezeichnen; denn kaum ein Musiker vor ihm hatte sich nach dem *Don Giovanni* von Da Ponte und Mozart an einem Don Juan versucht, auf dem Gebiet von Ouvertüre, Sinfonie und sinfonischer Dichtung war Strauss sogar der erste und einzige. Fast alle Stoffe der Weltliteratur haben als Grundlage für sogenannte Konzertouvertüren gedient, Don Juan ist nicht darunter. Aber auch auf dem Felde der Oper findet man lediglich die Vertonung von Alexander Puschkins Drama *Der steinerne Gast* durch Alexandr Dargomysskij aus den 1860er-Jahren, eine Oper, die unvollendet blieb. Es scheint, als seien die Komponisten vor Don Juan zurückgeschreckt, vermutlich aber nicht, weil sie der Stoff nicht interessiert hätte, sondern weil Mozart die definitive Fassung geschaffen hatte, die in ihrer Perfektion nicht zu übertreffen war. Schon Goethe hatte 1797 an Schiller geschrieben, Mozarts *Don Juan* stehe „ganz isoliert und durch Mozarts Tod ist alle Aussicht auf etwas Ähnliches vereitelt.“ Oder – um Goethes Wort über *Die Entführung aus dem Serail* abzuwandeln – *Don Giovanni* „schlug alles nieder“.

Literarisch dagegen hat der Don Juan-Stoff nach Da Ponte und Mozart eine bedeutende Karriere erlebt. Die Reihe der Poeten und Schriftsteller, die Don Juan episch, lyrisch oder dramatisch neue Gestalt gegeben haben, ist nahezu Legion; sie reicht von E. T. A. Hoffmann (1813) über Lord Byron (1818/1823), Christian Dietrich Grabbe (1829), Nikolaus Lenau (1843/44) und Charles Baudelaire (1846) bis zu Max Frisch (1953), um nur einige von den besonders namhaften Autoren anzuführen.

Als Mozarts Oper 1789 in Prag zur ersten Aufführung kam, lautete ihr Titel bezeichnenderweise nicht *Don Giovanni*, sondern *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*. Das wurde jedoch bald und für immer geändert. Alle Welt kennt die Oper nur als *Don Giovanni*. Die Verkürzung des Originaltitels geschah gewiss auch, weil er zu lang und daher unpraktikabel ist. Außerdem weist *Don Giovanni* oder *Don Juan* unübersehbar auf den Stoff hin, um den es geht, und signalisiert dem Publikum damit auf einen Blick, was es zu erwarten hat. Doch die Verkürzung des Titels bedeutet auch eine erhebliche Akzentverlagerung, wenn nicht eine fundamentale Änderung des Blickwinkels. An die Stelle der Bestrafung des *dissoluto*, des Zügellosen oder Wüstlings, tritt allein dessen Name. Das erscheint zunächst wie eine Neutralisierung, so als wolle man der Handlung und ihrem Ende nicht vorgreifen. Doch zugleich ist es eine Änderung des Blicks auf die Titelgestalt. *Don Giovanni* wird aus dem *dissoluto*, der bestraft werden muss, der leichtlebige Verführer, dessen Charme die Frauen widerstandslos erliegen, oder der erotisch Unwiderstehliche, für den auch der Opernbesucher eher Sympathie entwickelt, als dass er in ihm den Bösewicht sähe. Die Älteren unter Ihnen werden sich an Cesare Siepi erinnern, der diesen Don Giovanni-Typus fast ideal verkörperte.

Dabei ist Don Giovanni in der Oper von Da Ponte und Mozart gar nicht der Unwiderstehliche, dem die Frauen allein aufgrund seines bloßen Daseins zu Füßen liegen. Vielmehr ist er jemand, der skrupellos Betrug und Gewalt anwendet, um ans Ziel seiner Wünsche zu gelangen, oder wenn die Frauen ihm nicht zu Willen sind. Zudem macht Mozart mit dem ersten Akkord der Ouvertüre klar, welche große Bedeutung der Bestrafung zukommt, und das Libretto Da Pontes präsentiert *Don Giovanni* unumwunden als den *dissoluto punito*.

Mozarts Musik allerdings lässt auch Raum für die andere Sichtweise. Es war aber wohl nicht Mozarts Musik allein, die sie auslöste. Zumindest literarisch ist sie vor allem von dem Bild geprägt, das der Schriftsteller und Komponist E. T. A. Hoffmann in seiner berühmten Novelle *Don Juan* zeichnete. Der Don Juan, den Hoffmann beschreibt, ist geradezu das Ideal eines Mannes, er hat eine „kräftige, herrliche Gestalt“ und „das Gesicht ist männlich schön“. Vor allem aber verfügt er über eine besondere Eigenschaft: „Es ist, als könne er die magische Kunst der Klapperschlange üben; es ist, als könnten die Weiber, von ihm angeblickt, nicht mehr von ihm lassen, und müßten, von der unheimlichen Gewalt gepackt, selbst ihr Verderben vollenden.“ Das steht zwar im Gegensatz zumindest zum Libretto Da Pontes, hat jedoch das Verständnis des Don Juan allgemein und nachhaltig

bestimmt. Don Juan wurde dämonisiert, am deutlichsten ablesbar daran, dass – so Hoffmann – das Spiel seiner Gesichtszüge „sekundenlang etwas vom Mephistopheles“ in seine „Physiognomie“ bringt.

Die Hoffmann'sche Dämonisierung kehrt in Lenaus Dramenentwurf, der Vorlage für die „Tondichtung“ von Richard Strauss, fast getreu wieder:

„um dich Schönen weht ein Todesgrauen“, sagt eine der von Don Juan betörten Frauen, und:

„Von welchen Zaubermächten ausgerüstet
Bist du, o wunderbar gewalt'ger Mann,
Daß ich dem Abgrund nicht entrinnen kann,
Den du mir zeigst, daß mich's hinab gelüftet?“

Don Juan selbst definiert sein Tun als Konsequenz eines Geistes, „der alles will umfassen,“ und „der mich ewig dürsten heißt und mich von Weib zu Weib verderblich reißt“. Er vertraut auf seine „Manneskraft“, und zwar so sehr, dass er meint, die Tore des Gartens Eden sprengen und den „Cherub an der Pforte niederhauen“ zu können. Das entspricht der Auflehnung gegen Gesetz und Moral, die nach Hoffmann Don Juans Triebfeder ist. Don Juan fühlt sich aufgrund seiner besonderen Gaben, Talente und Fähigkeiten herausgehoben aus der Masse der anderen, für die er nur Verachtung hat, und leitet daraus wie selbstverständlich seine Unabhängigkeit von allen gesellschaftlich Normen ab.

Doch im Unterschied zu Hoffmann und der Oper von Da Ponte und Mozart fährt Don Juan bei Lenau nicht zur Hölle. Er verliert – ganz prosaisch – seine „Manneskraft“, in seinen eigenen Worten:

„Vielleicht ein Blitz aus Höh'n, die ich verachtet,
Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen“.

Damit enden auch Don Juans Liebesgeschichten:

„Der frohe Don Juan ist aus der Welt entwichen,
Der traurige Juan hat ihn beerbt.“

Es führt so weit, dass er ein Testament macht, das allen, die auf der „Liste der Verführten“ verzeichnet sind, ein üppiges Legat zusagt. Reue im Sinne der Rückkehr zu Gesetz und Ordnung ist das jedoch nicht. Das Leben hat für Don Juan seinen Sinn verloren, und so lässt er sich am Ende in einem Duell, das er aufgrund seiner Überlegenheit leicht gewinnen könnte, von seinem Gegner niederstechen. Seine letzten Worte sind bezeichnend für seine Haltung:

„Mein Todfeind ist in meine Faust gegeben;
Doch dies auch langweilt, wie das ganze Leben“.

Ob Richard Strauss all das mitmeinte, als er seine Komposition eine „Tondichtung für großes Orchester (nach Nikolaus Lenau)“ nannte, ist mangels Beweises ungewiss, es ist aber auch nicht wahrscheinlich. Strauss bezog sich dezidiert auf bestimmte Auszüge aus Lenaus Dichtung, die er ostentativ seiner Partitur voranstellte. Es sind diese:

„Den Zauberkreis, den unermeßlich weiten,
Von vielfach reizend schönen Weiblichkeiten
Möcht ich durchziehn im Sturme des Genusses,
Am Mund der letzten sterben eines Kusses.
O Freund, durch alle Räume möcht ich fliegen,
Wo eine Schönheit blüht, hinknien vor Jede
Und, wär's auch nur für Augenblicke, siegen.

Ich fliehe Überdruß und Lusterermattung,
Erhalte frisch im Dienste mich des Schönen,
Die einzle kränkend schwärm ich für die Gattung.
Der Odem einer Frau, heut Frühlingsduft,
Drückt morgen mich vielleicht wie Kerkerluft.
Wenn wechselnd ich mit meiner Liebe wandre
Im weiten Kreis der schönen Frauen,
Ist meine Lieb an jeder eine andre,
Nicht aus Ruinen will ich Tempel bauen.

Ja! Leidenschaft ist immer nur die neue;
Sie läßt sich nicht von der zu jener bringen,
Sie kann nur sterben hier, dort neu entspringen.
Und kennt sie sich, so weiß sie nichts von Reue.
Wie jede Schönheit einzig in der Welt,
So ist es auch die Lieb, der sie gefällt.
Hinaus und fort nach immer neuen Siegen,
So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!

Es war ein schöner Sturm, der mich getrieben,
Er hat vertobt, und Stille ist geblieben.
Scheintot ist alles Wünschen, alles Hoffen;
Vielleicht ein Blitz aus Höhn, die ich verachtet,

Hat tödlich meine Liebeskraft getroffen,
Und plötzlich ward die Welt mir wüst, umnachtet;
Vielleicht auch nicht; – der Brennstoff ist verzehrt,
Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.“

Dass Strauss diese Verse der Partitur vorangestellt hat, bedeutet nichts anderes, als dass sie Teil des Werks sind, also nicht nur von den ausführenden Musikern, sondern auch und nicht zuletzt vom Publikum, den Hörern, gelesen werden sollen. Es wäre aber falsch, sie als eine Beschreibung der Musik zu verstehen, als literarischen Leitfaden gleichsam, dem die Komposition folgt.

Strauss hat nicht an Lenas Versen entlang komponiert, so dass ein unmittelbarer und kontinuierlicher Zusammenhang zwischen den Versen und der Komposition bestünde und man die den einzelnen Versen entsprechenden Stellen in der Partitur Vers für Vers ausfindig machen könnte. Der Zusammenhang ist ein anderer: Lenas Verse sind gleichsam die literarische Komponente der Komposition, und als solche von grundlegender Bedeutung, weil sie konkret aussprechen, was die Musik, der bekanntlich alle Begrifflichkeit fremd ist, nicht aussprechen kann. Die Verse beschreiben die Musik also nicht, sondern sie ergänzen sie. Verse und Musik zusammen bilden das Kunstwerk.

Die Musik hat keine einfach-lineare Erzählstruktur, sie setzt sich nicht aus deutlich gegeneinander abgegrenzten Episoden zusammen. Im Gegenteil: Die Abschnitte oder Formteile, die sich wahrnehmen lassen, sind auf vielfältige Weise motivisch-thematisch miteinander verbunden, und auch formal ist die Komposition als eine Verschränkung unterschiedlicher Formmodelle vieldeutig. Es ist charakteristisch, dass alle Versuche, in der Musik Don Juans Liebesabenteuer oder bestimmte Szenen wie den „Maskenball“ Lenas wiederzufinden, unbefriedigend bleiben. Strauss selbst allerdings hat seine Deuter durch meist ironisch gefärbte Kommentare eher bestärkt als kritisiert. Wahrscheinlich jedoch trifft man den Kern am besten, wenn man die Komposition als Charakterbild Don Juans versteht, und zwar ganz im Sinne der Verse Lenas, die Strauss seiner Partitur vorangestellt hat.

So problematisch die Herstellung direkter Verbindungen zwischen den Versen und der Komposition ist, so naheliegend erscheint es, etwa den überbordend-mitreibenden Elan des ersten Themas, das im Verlauf mehrfach wiederholt wird, als treffend-stimmiges Pendant zu Worten wie „im Sturme des Genusses“ oder dem Vers „So lang der Jugend Feuerpulse fliegen!“ aufzufassen. Die von Chromatik und *Tristan*-Harmonik geprägten Abschnitte

suggestieren selbstverständlich Erotik und Sinnlichkeit, aber im Unterschied zu Wagner, in dessen *Tristan und Isolde* dieser Stil lastend und dunkel-beunruhigend wirkt, erscheint er hier fast leicht und lebensfroh. Das später auftretende kräftige Hornthema korrespondiert geradezu unüberhörbar Don Juans Lebens- und Liebesziel: „siegen“, gesteigert in dem Vers „Hinaus und fort nach immer neuen Siegen“. Und noch eine Stelle hat ihre Entsprechung in den Versen: Das plötzlich-schlagartige Abbrechen der Musik gegen Ende wird man als den Verlust der „Liebeskraft“ deuten dürfen, und das, was dem noch folgt, erscheint als der nüchterne Kommentar zu „der Brennstoff ist verzehrt, Und kalt und dunkel ward es auf dem Herd.“ In dieser Diesseitsbezogenheit erweist sich Strauss als Realist, der sich – im Gegensatz zu Da Ponte und Mozart – Aussagen über das Jenseits versagt.

Tutti contenti? Musik und Macht bei Mozart

Von Laurenz Lütteken

Am Ende der *Nozze di Figaro*, dessen Text, wie Lorenzo Da Ponte eigens im Vorwort des Librettodrucks anmerkte, wesentlich von Wolfgang Amadé Mozart geprägt wurde, kommt es zu einer eigenartigen Inversion, die nicht die Bestätigung der bestehenden Verhältnisse bedeutet, sondern geradezu deren Umkehrung. Schon der Schauplatz, die nächtliche Szene im Park, deutet dies an. Der Park, der Garten ist im späten 18. Jahrhundert ein Symbol von Ordnung und planvoller Zusammenstimmung. Im Figaro-Park verhält es sich anders, weil er in der Nacht zum Ort des Durcheinanders, der Maskierung und der Zudringlichkeiten wird. Auf dem Höhepunkt der Verwirrung verweigert der genarrte Graf erregt und energisch allen die Bitte um die Gnade der Vergebung – bis sich seine Frau zu erkennen gibt. Bei ihr, deren Ehrerbietung er beschämt zurückweist, bittet nun er um Vergebung, und jetzt erfolgreich, wie sie auch anmerkt: „Più docile io sono,/ E dico di sì“ („ich bin viel williger und sage ja“).¹ Damit stellt er die Funktion seines Titels auf den Kopf. Das „Grafenamt“ sei, so die *Deutsche Encyclopädie* 1788, „eine obrigkeitliche Würde gewesen, welche hauptsächlich in Verwaltung der Justiz bestanden hat“.² Diese „obrigkeitliche Würde“ gibt er also im allerletzten Moment auf, paradoxerweise um seinen letzten Rest an persönlicher Würde zu bewahren. Adolph von Knigge, selbst Angehöriger des Hochadels, bemerkte 1784 lakonisch: „Wer Gnade erweisen kann, der hat Gnade, der Andre empfängt [sie].“³

Diese Umkehrung, dass der Graf also jene Gnade empfängt, die er eigentlich erweisen soll und muss, steigert sich im anschließenden großen Ensemble des Finales. Die Beteiligten brechen nämlich nach einem „giorno di tormenti“ auf zu einem großen Fest, aber zur Musik einer „lieta marcia“, also einer bizarren, entfesselten Umkehrung einer musikalischen Gattung, die doch eigentlich dem Gegenteil dienen soll: der Ordnung, der Domestizierung, der Kontrolle. Der „Gesang und Gang des Marsches“ solle „munter, muthig und kühn“ sein, heißt es bei Johann Georg Sulzer

1 Alle Zitate der Libretti folgen der Neuen Mozart-Ausgabe.

2 Art. ‚Graf‘. In: Deutsche Encyclopädie oder Allgemeines Real-Wörterbuch aller Künste und Wissenschaften von einer Gesellschaft Gelehrten. Bd. 13. Frankfurt: Varrentrapp u. Wenner 1788, S. 194-201, hier S. 194.

3 A[dolph] v[on] K[nigge]: Gesammelte poetische und prosaische kleinere Schriften. Erster Theil. Frankfurt/ M.: Andrea 1784, S. 108.

1774, „nur wild, oder ungestühm darf er nicht seyn“.⁴ Genau das ist er aber bei Mozart.

Zum Auftakt äußern alle Beteiligten ihr Glück über diese verkehrte Welt: „Ah tutti contenti/ Saremo così“ („ah, so werden wir alle zufrieden sein“). Zufriedenheit aber ist, wie Zedler in seinem *Universal-Lexicon* 1750 vermerkt, „die Freude über das Gute, das wir gethan haben“.⁵ Im *Figaro* geht es aber gerade nicht um das Gute, das getan wurde, sondern darum, dass ein unentwirrbares Durcheinander von widerstreitenden Absichten, von Zudringlichkeiten, Täuschungen und Betrug sich am Ende doch, im inversen, unerwarteten Gnadenakt der Gräfin, auflösen konnte. Das D-Dur des Allegro assai befestigt also keine Selbstgenügsamkeit, sondern die Freude darüber, dem Schlimmsten doch noch entgangen zu sein, in einer ‚lieta marcia‘, die es eben nicht geben kann.

Es ist oft angemerkt worden, dass in der Einrichtung der Komödie von Beaumarchais durch Da Ponte und Mozart die vordergründigen politischen Aspekte des skandalumwitterten Textes zurückgedrängt wurden. Dies hat aber nichts zu tun mit der Zensurpraxis in Wien, die es de facto gar nicht mehr gab. Zudem waren nicht nur das französische Original und verschiedene Übersetzungen in Wien verfügbar, zum Teil, wie die deutsche Übersetzung des rabiaten Aufklärers Johann Rautenstrauch oder eine Ausgabe des französischen Originals, sogar in Wiener Verlagsprodukten.⁶ Offenbar war Mozart also nicht an der offenen politischen Dimension der Vorlage interessiert, sondern an der Darstellung der Verwirrung menschlicher Beziehungen. In seiner Lesart sind daher nicht die politischen Verhältnisse verantwortlich für die Schwierigkeiten dieser menschlichen Beziehungen, sondern es wirken umgekehrt diese zurück auf eine instabil werdende politische Wirklichkeit. Die Zufriedenheit der Akteure im *Figaro* ist nicht ein Resultat politischer Befriedung, sondern der Auflösung von menschlichen Konflikten. Und erst dies wirkt zurück auf jene Wirklichkeit, in der sie sich befinden.

4 Johann George Sulzer: Art. ‚Marsch‘. In: ders.: Allgemeine Theorie Der Schönen Künste in einzeln, nach alphabetischer Ordnung der Kunstwörter auf einander folgenden, Artikeln abgehandelt. Bd. 2. Leipzig 1774, S. 743f., hier S. 744

5 Art. ‚Zufriedenheit mit sich selbst‘. In: Johann Heinrich Zedler: Grosses vollständiges Universal Lexicon Aller Wissenschaften und Künste. Halle, Leipzig: Zedler, Bd. 63, 1750, Sp. 1185f., hier Sp. 1185; der Eintrag steht am Ende des monumentalen Artikels zur ‚Zufriedenheit‘.

6 [Pierre-Augustin Caron de Beaumarchais]: Der närrische Tag oder die Hochzeit des Figaro; ein Lustspiel in fünf Aufzügen, aus dem Französischen [...] von [Johann] R[autenstrauch]. Wien: o.V. 1785.

Für die Verwirklichung des *Figaro* hatte Mozart erstmals in Wien und geradezu demonstrativ sämtliche Mechanismen für die Realisierung einer Opernproduktion außer Kraft gesetzt. Und es scheint gerade dies von zentraler Bedeutung zu sein für seine Opernästhetik, für seine Auffassung von dem, was Musik in der Welt des Menschen bedeuten kann und soll – und für die Rolle Musik für die menschlichen Verhältnisse und ihre Ordnung. Es ist dies zum zentralen Thema seiner Wiener Opernproduktion geworden, von Anfang an. Schon in der *Entführung aus dem Serail* geht es nicht bloß um die Verhältnisse der Menschen zueinander und ihre Darstellung mit und durch Musik, sondern zugleich immer wieder um Fragen der Macht. Auch Bassa Selim, der exotische Herrscher, übt am Ende des Dramas einen Gnadenakt aus, der zudem das Paar von Konstanze und Belmonte zusammenbringt. Doch dieser Akt des gesangs- und musiklosen Herrschers macht ihn eben nicht ‚zufrieden‘, sondern auf eine komplizierte Weise einsam. So wird aus der durch Liebe sich formierenden, mit dem Schiff abreisenden Gesellschaft im abschließenden Vaudeville nicht nur der böse Osmín ausgeschlossen, sondern zugleich ausgerechnet jener Herrscher, dessen ‚Huld‘ das überhaupt ausgelöst hat. Huld und Gnade gehören unweigerlich zusammen, doch die Gnade Selims macht ihn einsam.

Die Musik besitzt also zweifellos die Macht, derart komplizierte menschliche Verhältnisse darstellbar zu machen. Doch ausgerechnet dem, der zum Wohle der Beteiligten Huld und Gnade auszuüben vermag, bleibt sie versagt. Zugespitzt könnte man sagen, weil der Graf im *Figaro* dies nicht vermag und den Gnadenakt an seine Gattin delegieren muss, kann er überhaupt noch singen, wenn auch nach einer Generalpause und „in tono supplichevole“, also im Ton jenes Flehens, der demjenigen unangemessen ist, der es eigentlich gewohnt ist, angefleht zu werden. Im *Don Giovanni* spitzen sich die Dinge nochmals zu, weil der Titelheld, ein Ritter und Militär, ebenfalls dem Adel angehört. Seine Macht ist von Beginn an unerbittlich, weil er nicht nur Donna Anna vergewaltigen will, sondern den Commendatore ermordet. Zwar bleiben ihm große Arien im Grunde versagt, doch bis zum allerletzten Moment verfügt er über die Macht der Musik, die ihn aber schließlich in eine furchtbare Szenerie des Schreckens leitet. Seine Macht der Musik führt am Ende also in eine Entgrenzung, von der unsicher ist, ob sie überhaupt noch auflösbar sein kann. Mozart hat bei der Prager Uraufführung noch ein Sextett singen lassen, das dann bei der Wiener Produktion gestrichen wurde. Dort fliehen die Protagonisten während der Höllenszene, als das Feuer Don Giovanni verschlingt, voller Entsetzen von

der Bühne: „Nel momento stesso escon tutti gli altri: guardano, metton un altro grido, fuggono, e cala il sipario“ („in diesem Moment fliehen alle andern; sie halten inne, stoßen einen weiteren Schrei aus, fliehen, und der Vorhang fällt“).⁷

Die Gesellschaft, die kurze Zeit später in *Così fan tutte* agiert, ist, im Unterschied zum *Figaro* und zur buffa-Konvention, aber auch zum *Don Giovanni* (mit der bezeichnenden Ausnahme der Despina) eine reine Adelsgesellschaft, also eine Gesellschaft, die einer aktiven Tätigkeit für den Lebensunterhalt nicht bedarf. Natürlich sind Ferrando und Guglielmo, die beiden Offiziere, auch Männer der Tat, nämlich, wie Don Giovanni, des Kriegshandwerks, aber dieses ist eben eine Standespflicht, keine Berufstätigkeit. Das Militärische wurde im späten 18. Jahrhundert vor allem als strategische Leistung definiert.

Genau dies aber wird zur Metapher dessen, was auf der Bühne am Beispiel der beiden aus Ferrara stammenden adligen, noch unverheirateten Schwestern Fiordiligi und Dorabella gezeigt wird. Der Philosoph Don Alfonso, wohl ebenfalls Adliger, organisiert, als Resultat einer Wette, ein geradezu beispielloses erfahrungsseelenkundliches Experiment, das nicht mehr an Standesunterschiede gebunden ist – und in dem es doch um Fragen der menschlichen Verhältnisse und ihrer Auswirkungen auf die Organisation dieser Verhältnisse geht. Wenn am Ende der Oper in einem für Mozarts Verhältnisse ungewöhnlich monochromen C-Dur-Sextett die Rolle der Vernunft nochmals hervorgehoben wird („Fortunato l'uom che prende/ Ogni cosa per buon verso/ E tra i casi e le vicende/ Da ragion guidar si fa“, „glücklich der Mensch, der jede Sache von der guten Seite nimmt und sich in den Dingen und Wechseln des Lebens von der Vernunft leiten lässt“), so ordnet diese Vernunft nicht die menschlichen, die politischen Verhältnisse. Sie ist lediglich ein Notanker, der, wie der inverse Gnadenakt im *Figaro*, das Schlimmste zu verhindern vermag, nämlich die Erosion und Auflösung dieser Verhältnisse. Die Adelsgesellschaft bekennt sich also nicht zur Vernunft, um die hierarchische Ordnung der Verhältnisse zu befestigen, sondern um dem ungesteuerten Zerfall entgegenzuwirken. Auch hier sind die Akteure nicht „tutti contenti“ in einem vordergründigen Sinn, sondern in einer ebenso tiefen wie verwirrenden Inversion.

⁷ [Wolfgang Amadé Mozart, Lorenzo Da Ponte:] Il Dissoluto Punito Ossia Il D. Giovanni. Dramma Giocoso in Due Atti. Da Rappresentarsi Nel Teatro di Corte L'Anno 1788. Wien: Taubstummenanstalt 1788, S. 80.

In allen diesen Konstellationen geht es zwar immer wieder um Fragen der Macht, doch auf eine seltsam vordergründige Weise. Im Zentrum stehen vielmehr die vielschichtigen Verhältnisse der Menschen selbst, die sich eben nicht mehr linear oder vordergründig ordnen lassen. Es geht um Schattierungen, Schwierigkeiten, Doppeldeutigkeiten und Ungewissheiten. Und das Medium, alles dies für den Menschen überhaupt erfahrbar, erlebbar, nachvollziehbar zu machen, ist die Musik. Ihre Macht besteht dann aber, anders, als Händel es noch ein halbes Jahrhundert früher beschwor, nicht mehr darin, Gewissheiten zu vermitteln, sondern Grenzwerte, Unwägbarkeiten, Ungenauigkeiten. Die Frage, ob dies pessimistisch oder optimistisch sei, lässt sich nicht leicht beantworten. In allen Wiener Opern werden Grenzregionen erreicht, von der *Entführung aus dem Serail* angefangen, und sie alle lassen sich nicht leicht auflösen. Die Ungewissheit über das *Don Giovanni*-Finale ist dabei der vielleicht radikalste Fall. „Contenti“, zufrieden mit solchen Grenzerfahrungen sind daher sicher nicht alle, aber wenigstens jene, die sich auf diese Macht und ihren Anspruch einlassen. Das gilt auch für *La clemenza di Tito*, wo der herrscherliche Gnadenakt, wiederum in einer rabiaten Inversion von Metastasios Vorlage, nicht mehr einer naturrechtlichen Pflicht genügt, sondern zu einer privaten Geste der Freundschaft wird – getragen einzig von den Möglichkeiten der Musik. Immerhin, Mozart vermerkte in seinem eigenen Werkverzeichnis, dass diese Inversion das Werk erst zu einer „vera opera“ nicht gemacht, sondern ‚reduziert‘ habe: „ridotta á vera opera dal Sig:re Mazzolá. Poeta di sua A:S: l’Elettore di Sabonia“⁸

Ob mit dieser Konstellation eine Hoffnung für die Zukunft verbunden ist, bleibt merkwürdig unbestimmt. Und in der allerletzten Uraufführung Mozarts, in der *Zauberflöte*, werden die Konturen vorsätzlich dermaßen unscharf, dass letztlich die Unbestimmtheit des Dargestellten zur Unbestimmtheit der Darstellung wird. Nichts beansprucht mehr Gültigkeit, und noch radikaler als in *Così fan tutte* nicht einmal mehr im Augenblick der Darstellung. Niemand weiß, wie der Herrscher Sarastro, Repräsentant eines idealen Reichs, seine Herrschaft eigentlich erlangt hat und worauf sie gründet. Und doch weiß er in seiner Arie, die doch bloß ein Strophenlied ist, sogar noch von einem ‚besseren Land‘ zu singen. Sein Bekenntnis, die Rache nicht zu kennen, wird dabei durch die grausamen Strafen, die er an Monostatos und der Königin der Nacht vollzieht, gegenstandslos. Die

⁸ Wilhelm A. Bauer u. Otto Erich Deutsch (Hrsg.): Mozart. Briefe und Aufzeichnungen. Gesamtausgabe. Bd. 4. 1787-1857. Kassel etc.: Bärenreiter 1963, S. 154.

Macht der Musik scheint auf eine seltsame Weise zu erodieren, und doch sind diejenigen, die ihr und ihrer Zauberkraft begegnen, ob auf oder vor der Bühne, „contenti“. Dass eine solche Zufriedenheit rätselhaft sein und bleiben muss, das dürfte deren Urheber bewusst gewesen sein.



© Sophie Aichinger



© Sophie Aichinger

***Don Giovanni* und die Kunst der politischen Verführung: Die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ 1941 in Wien**

Von Marie-Hélène Benoit-Otis (Montréal)

Wien, 28. November 1941. Im Großen Saal des Konzerthauses ertönt die Ouvertüre zu *Don Giovanni*, gespielt von den Wiener Symphonikern unter der Leitung von Karl Böhm. Was darauf folgt, ist aber nicht die erste Szene der Oper, sondern eine politische Rede: Baldur von Schirach, Gauleiter und Reichstatthalter in Wien, erklärt die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ für eröffnet.

Mit dieser umfangreichen Festwoche, die am 5. Dezember 1941 – Mozarts 150. Todestag – in einer feierlichen Aufführung des *Requiem*s gipfelte, zelebrierte das Deutsche Reich nicht nur Wolfgang Amadeus Mozart als großen „deutschen“ Komponisten, sondern auch – vor allem – sich selbst. Durch ein atemberaubendes Musikprogramm, das über 65 Musikveranstaltungen (Opernaufführungen, Konzerte, Ballette, Tanzabende, etc.) umfasste und die prominentesten deutschen Musiker*innen der Zeit versammelte, wurde Mozart zur Galionsfigur eines nicht nur militärisch und politisch, sondern auch kulturell ‚überlegenen‘ Deutschen Reiches heraufstilisiert – zu einer „schöpferischen Nation“,¹ deren Kunst „zu allen Zeiten gültig“² sein sollte und die „im Zeichen [Mozarts] die Jugend Europas zum Krieg für ihre Kunst [rief]“,³ um Schirachs Worte bei seiner Eröffnungsrede zu zitieren.

Die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ war also eine breit angelegte Verführungs- und Propagandaaktion, die sich nicht nur an die Wiener Bevölkerung richtete, sondern auch an den Rest der Welt: zahlreiche Gäste aus dem Ausland – besetzte Länder wie Frankreich, Belgien und die Niederlande, neutrale Ländern wie die Schweiz, und alliierte Staaten wie Italien und Japan – wurden nach Wien eingeladen, mit der (zwar impliziten, aber doch sehr klaren) Mission, nach ihrer Heimkehr bei ihren Landsleuten von der kulturellen ‚Größe‘ des mittlerweile „Großdeutschen Reiches“ zu berichten. Für diese Ehrengäste wurde der offizielle Teil der „Mozart-Wo-

1 Baldur von Schirach, Rede zur Eröffnung der Mozartwoche. Gehalten in Wien am 28. November 1941, Weimar, Gesellschaft der Bibliophilen, 1943, S. 7.

2 Ebd., S. 8.

3 Ebd., S. 13.

che“ inszeniert: das „Reichsprogramm“, das vom Reichsministerium für Volksaufklärung und Propaganda präsentiert wurde und das nicht nur alle politischen Reden, sondern auch die repräsentativsten musikalischen Aufführungen der Festwoche einschloss. Darüber hinaus war ein „Wiener Programm“ vom Kulturstadamt der Stadt Wien für die einheimische Bevölkerung vorgesehen, mit weniger bekannten Musiker*innen und vor allem leichter zugänglichen Veranstaltungen.

Don Giovanni stand im Zentrum beider Teile dieser riesigen Verführungsoffensive. Es ist kein Zufall, dass die „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ ausgerechnet mit der Ouvertüre zu *Don Juan* – wie das Werk damals im deutschsprachigen Raum genannt wurde – begann: Schon vor Schirachs Eröffnungsrede (die zugleich den offiziellen Beginn des Reichsprogramms darstellte) trug Mozarts Musik dazu bei, das Bild eines ‚würdevollen‘ Regimes zu schaffen, das mit allmächtiger Autorität über das Schicksal Deutschlands, Europas und der ganzen Welt herrschen wollte. Die monumentale Musik der Ouvertüre, in der Blechbläser dominieren und die auf das tragische Ende der Oper vorausdeutet (in der *Don Giovanni* seiner Konfrontation mit dem Komtur erliegt), etablierte schon vor Schirachs Rede eine spannungsvolle Atmosphäre, die für eine Mozartfeier in Kriegszeiten besonders passend erschien. Die auf die Ansprache von Schirach folgende „Jupiter“-Symphonie Nr. 41 beschwor noch eindrücklicher mit ihrem monumentalen, fugierten Finale in C-Dur den erwarteten Triumph des Reichs. Zwischen diesen beiden Werken scheinen Schirachs Worte eine Art Übergang von der Dunkelheit ins Licht zu symbolisieren, ein verborgenes Programm, das durch die Verbindung der Symphonie mit dem „Gott der Götter“ noch verstärkt wird: Nach der Härte des Kampfes – so die Vision – werde Deutschland siegen, ‚heldenhafte‘ angeführt durch die NSDAP (hier repräsentiert durch Schirach).

Im Rahmen der „Mozart-Woche“ diente *Don Giovanni* aber nicht nur als direktes Symbol politischer Macht. Ausgewählte Arien aus der Oper wurden auch anlässlich von zwei Konzerten des Wiener Programms aufgeführt, die von der NS-Organisation „Kraft durch Freude“ ausgerichtet wurden und sich an ein möglichst breites Publikum richteten. Ähnlich gestalteten sich auch die sonstigen Aktivitäten dieser nationalsozialistischen Massenorganisation, die nach der Auflösung der Gewerkschaften durch die NSDAP gegründet wurde und das Ziel verfolgte, die Produktivität der Arbeiter durch anregende Freizeitangebote zu steigern. Unter dem Titel *Unser*

Mozart: Volkstümlicher Abend im Rahmen des Wiener Programmes der Mozart-Woche umfasste das erste dieser Konzerte, das am 29. November 1941 in der Urania stattfand, mehrere sehr populäre und leicht zugängliche Werke von Mozart mit Klavierbegleitung – darunter die Registerarie des Leporello aus *Don Giovanni*. Das Programm – untermalt mit „Lichtbildern aus Mozarts Raum und Zeit“⁴ – wurde durch eine Tanzaufführung und die Lesung von Auszügen aus zwei fiktionalen Texten der Schriftstellerin Luise G. Bachmann ergänzt, die 1941 veröffentlicht wurden: *Der beste, liebste Papa*, eine Erzählung, die Mozarts Kindheit anhand der Erinnerungen seiner Schwester Nannerl an den Vater Leopold nachzeichnet, und *Die Entführung aus dem „Auge Gottes“*, ein Theaterstück über Mozarts Hochzeit mit Constanze Weber. An diesem „volkstümlichen Abend“ wurde somit nicht nur die Musik des „göttlichen Mozart“ einem breiten Publikum zugänglich gemacht, sondern auch der Komponist selbst, dessen Biografie (stark romantisiert) im Mittelpunkt der Veranstaltung stand.

Das zweite Konzert, in dem „Kraft durch Freude“ einen Auszug aus *Don Giovanni* aufführen ließ, trug den Titel *Mozart-Feier: Der heitere Mozart* und fand am 2. Dezember 1941 im Großen Saal des Konzerthauses statt, so, wie Schirachs Eröffnungsrede vier Tage zuvor. Auch hier ist deutlich die Absicht zu erkennen, Mozarts Musik so zugänglich wie möglich zu gestalten; in diesem Fall wurde neben der wohlvertrauten *Kleinen Nachtmusik* und Auszügen aus dem Ballet *Les petits riens* Zerlinas Arie „Vedrai, carino“ in deutscher Übersetzung aufgeführt (im Programm wird nur der deutsche Titel „Wenn du fein artig bist“ erwähnt).

Es war in den 1940er Jahren üblich, italienische Opern in deutscher Übersetzung aufzuführen; bei *Don Giovanni* – oder in diesem Fall *Don Juan* –, die während der „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ zweimal dargeboten wurde, verhielt es sich nicht anders. Die Frage der Übersetzung war in diesem Fall besonders bedeutsam, da der Librettist Lorenzo Da Ponte jüdischer Herkunft war. Es überrascht daher nicht, dass für die Wiener „Mozart-Woche“ die Übersetzung von Georg Schünemann gewählt wurde, einer zentralen Figur bei der „Arisierung“ der Mozart-Opern in den 1930er und 1940er Jahren.⁵

4 Programmzettel für das Konzert Unser Mozart, 29.11.1941; Wiener Stadt- und Landesarchiv, Private Institutionen, Mozartgemeinde Wien, B10 Mozartwoche 1941.

5 Vgl. Erik Levi, „Mozart wird deutsch und Da Ponte „arisiert““, in Werner Hanak (Hrsg.), Lorenzo Da Ponte. Aufbruch in die Neue Welt, Ostfildern, Hatje Cantz, 2006, S. 161-176.

Don Giovanni wurde komplett sowohl im Reichsprogramm als auch im Wiener Programm der „Mozart-Woche“ aufgeführt – in beiden Fällen in der Wiener Staatsoper, in einer Inszenierung, die der dortige Oberspielleiter Oskar Fritz Schuh bereits in der vorigen Spielzeit präsentiert hatte.⁶ Zum Einsatz kamen aber zwei völlig unterschiedliche Besetzungen. Am 30. November 1941 wurde der Oper eine glanzvolle „Festvorstellung“ des Reichsprogramms gewidmet, bei der der renommierte Dirigent Hans Knappertsbusch die Wiener Philharmoniker leitete. Am nächsten Tag dirigierte im Rahmen des Wiener Programms der deutlich weniger bekannte Rudolf Moralt zwar möglicherweise dasselbe Orchester (die Quellen geben darüber keine eindeutige Auskunft), aber mit Sicherheit traten völlig andere Sänger*innen auf. Diese Verdoppelung des *Don Giovanni* deutet darauf hin, wie wichtig die Oper für die Symbolik der „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ war. Zunächst wurde das prestigeträchtige internationale Publikum des Reichsprogramms bedacht und dann die Oper am nächsten Tag im Wiener Programm für das einheimische Publikum angepasst – allerdings ohne Änderungen an der Inszenierung oder dem Aufführungs-ort, wie es bei anderen Opern der „Mozart-Woche“ der Fall war. (*Die Zauberflöte*, beispielsweise, wurde im Rahmen des Reichsprogramms in der Staatsoper und im Rahmen des Wiener Programms in der Volksoper aufgeführt.) Diese Stabilität verleiht dem *Don Giovanni* eine besondere Bedeutung, die andere, „leichtere“ Opern der „Mozart-Woche“ nicht genossen.

Don Giovanni – sei es die komplette Oper oder vereinzelte Auszüge daraus – spielte also eine zentrale und vielfältige Rolle im Rahmen der „Mozart-Woche“ als politische Verführungsoffensive des nationalsozialistischen Regimes mitten im Krieg. Im Rahmen des Reichsprogramms diente die Oper als Machtsymbol für die NSDAP sowohl in kultureller als auch in politischer und sogar militärischer Hinsicht. Es ist nicht nur in der imposanten Aufführung der Oper für ein internationales Publikum unter der musikalischen Leitung von Knappertsbusch zu beobachten, sondern auch in Schirachs Eröffnungsrede, in der Mozarts Musik zum militärischen Symbol erhoben wurde. Denn in Schirachs Augen war die „Mozart-Woche“ „eine Feier der Front, mehr als ein festliches Ereignis des Theaters und Konzertsaales“; und „wer für Deutschland das Schwert zieht, der zieht es auch für ihn [Mozart]!“⁷

6 „Mozart-Woche des Deutschen Reiches. Spielleiter und Bühnenbilder“, Wiener Neueste Nachrichten, 22.09.1941, S. 4.

7 Schirach, Rede zur Eröffnung der Mozartwoche, S. 8.

Gleichzeitig trägt der Einsatz von *Don Giovanni* im Rahmen des Wiener Programms der „Mozart-Woche“ dazu bei, das Bild eines volkstümlichen, zugänglichen Mozarts zu schaffen – ein Bild das, genau wie die sonstige Propaganda der NSDAP, für ein breites Publikum gedacht war und darauf zielte, das Regime als ‚Wohltäter‘ des Volkes darzustellen.

Die beiden Facetten – Mozart als Krieger des Deutschen Reiches und Mozart als Freund des deutschen Volkes – vereinten sich während der „Mozart-Woche“, um ein zugleich machtvolleres wie verführerischeres Bild der deutschen Kultur zu schaffen, das Mozart repräsentieren sollte. Dass eine Oper wie *Don Giovanni*, die kaum im Sinne der NS-Ideologie gedeutet werden kann, dennoch für eine solche Botschaft instrumentalisiert wurde, verdeutlicht eindrucksvoll die Stärke der politischen Verführungsrhetorik, die sich über Musik entfalten lässt.

MOZART-WOCHEN DES DEUTSCHEN REICHES

Samstag, den 30. November 1941

Festvorstellung

DON JUAN

Oper in zwei Akten (zwei Bildern) von Lorenzo da Ponte
Deutsche Bearbeitung nach der Uebersetzung und dem Uebersetzer von Georg Schünemann

Musik von W. A. Mozart

Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch

Inszenierung: Oskar Fritz Seubert

Bühnenbilder und Kostüme: Josef Penzke

Don Juan	Paul Schöffler
Der Komtur	Siegfried Roth
Donna Anna, seine Tochter	Helena Braun
Don Orsavia, Verlobter der Donna Anna	Anton Dermota
Donna Elvira, Dame aus Burgos, von Don Juan verlassen	Fritz Rühly
Leporello, Diener Don Juans	Fritz Krenn
Zerline, Bäuerin	Elsa Böttcher
Masetto, Bäuerling der Zerline	Friedrich Kitz

Bauern und Bäuerinnen, Musikanten, Diener

Ort der Handlung: eine Stadt in Spanien

Fausse nach dem ersten Akt (vierten Bild)

Anfang 19 Uhr Ende etwa 22 $\frac{1}{2}$ Uhr

VERHAUTEN BEI FLIEGERALABY!

1. Bei Phasentanz unbedingt Hilfe beschaffen.
2. Nach Entlohnung der Verlobten und der Aufforderung zum Verlassen des Beschränkmarschplatzes, ohne Stuhl und Anwesenheit der Flieger, sofortigen Rückzug zum Oberen Bereich.
3. Bei Gefahr mit allen Umständen, besonders bei Zusammenstoß nach rechts, mit dem Rücken nach links, die nach vorne gerichtete Richtung zeigen und Weg zu dem Bestimmungsort für die Fortbewegung, die sich anschließt für Flucht, Fortzug und Schutz vor dem Feind, durch die sich die Flieger zum Fliegen bewegen lassen.
4. Flieger werden von rechts her auf den Platz gebracht.
5. Lande- und Startbewegungen, Störungen vermeiden und während des Mitfahrens.
6. Besondere Anweisungen sind mit diesen Fliegern und werden von eigenen Organen in Sicherheit gebracht.
7. Die Verlobten des Fliegers ist nicht zu verlassen.
8. In dem Schutzmarsch zu Hilfe zu sein, Anweisungen der Flieger sind unbedingt zu befolgen.
9. Handeln im Falle eines Unfalls sofort zu melden.
10. Nach der Entlohnung ist das Verhalten der Flieger erst über Weiter der Betriebsführer zu stellen. (Anweisung des Fliegers)

Beiblatt Nr. 10, 11, 12, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 19, 20, 21, 22, 23, 24, 25, 26, 27, 28, 29, 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37, 38, 39, 40, 41, 42, 43, 44, 45, 46, 47, 48, 49, 50, 51, 52, 53, 54, 55, 56, 57, 58, 59, 60, 61, 62, 63, 64, 65, 66, 67, 68, 69, 70, 71, 72, 73, 74, 75, 76, 77, 78, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 87, 88, 89, 90, 91, 92, 93, 94, 95, 96, 97, 98, 99, 100

„Viva la libertà“ und die Grenzen der Freiheit. Reframing Mozart durch rechtsextreme Camouflage¹

Von Yvonne Wasserloos

„Macht: in alltäglichen, politischen und sozialen Zusammenhängen ge-
brauchter Begriff für die Möglichkeit, Wirkungen hervorzubringen.“²

Macht der Kunst

Wenn der Machtbegriff als das Potenzial, zu wirken und zu bewirken, verstanden werden kann, so gilt für die Künste, Wirkungen durch eine machtvolle Ästhetik oder ästhetisierte Macht auszulösen. Um wiederum die Einflussnahme durch die Macht der Künste oder Machteinflüsse auf die Kunst deuten zu können, ist die Kontextualisierung von Intention und Rezeption wesentlich. Dazu gehören der Entstehungsanlass eines Kunstwerks, die Bedingungen für den Schaffensprozess sowie eine immanente Intention und Funktion, die auch von außen implementiert werden können. Abweichungen von einer Norm weisen auf eine ästhetische Entscheidung oder den Ausdruck von Kritik hin.³

Durch ästhetische Reflexion und Transzendenz ermöglicht Kunst die Einnahme eines anderen Standpunkts zur realen Welt. Indem sie seismographisch Gegenwartszustände anzeigt, wirkt sie sowohl als ästhetische Praxis als auch gesellschaftliche, politische und politisierende Artikulationsform. Der Grat zwischen offener Kritik oder aber bewusster Manipulation ist schmal.

Seit 2010 ist in einem wachsenden Maß die ästhetisierte Propagierung spaltender Narrative der rechtsextremen Szene zu beobachten. Ihr Weltbild zieht die Umdeutung der Geschichte nach sich und verbreitet sich über die Künste, insbesondere die Musik über für Jede*n frei zugängliche Formate in den Social Media. Kunst wird benutzt bzw. missbraucht, um Fake News und Meinungen als „Wahrheiten“ zu verschleiern und zu manifestieren. Im Prozess des sogenannten Framings wird die Perspektive auf die Welt

¹ Bei diesem Beitrag handelt es sich um die überarbeitete und gekürzte Fassung meines Vortrags „Erzwungen ‚wahl:verwandt‘. Mozarts europäische ‚Identität‘ im Missbrauch durch politisch rechte Bewegungen“ im Mozart:Forum 2023 in Salzburg am 16.11.2023.

² Volker Gerhardt, Lemma „Macht“, in: Metzler Lexikon Philosophie, 3. Aufl., Stuttgart 2008.

³ Vgl. Holger Kube Ventura, Gegen Kunsttheorie. Zur Frage nach dem politischen Charakter von Kunst, in: Leonhard Emmerling/Ines Kleesattel (Hg.), Politik der Kunst. Über Möglichkeiten, das Ästhetische politisch zu denken, Bielefeld 2016, S.199-210, S. 201ff.

einseitig reduziert, dafür aber mit einer größeren, moralischen Tragweite aufgeladen. Im nächsten Schritt, dem Reframing, geschieht die Umdeutung: Die Semantik und Wirkung von Musik, Ereignissen oder Fakten erfährt eine Neu „definition“, gefüllt mit anderen Inhalten bzw. politischen Meinungen. Digitalität ermöglicht eine rasche Multiplizierung.

Musikalisches „Erbe“ als rechtsextremes Kampfmittel in den Social Media

Im Zentrum rechtsextremer Gedankengebilde steht eine „europäische Identität“, um sich gegen den durch Globalisierung und Migration bedingten Wandel zu richten. Die Hegemonialstellung Europas aufgrund zivilisatorischer und kultureller Errungenschaften wird suggeriert und dient der Ausgrenzung des „Anderen“. Dieser Kampf um und über Kultur richtet sich gegen imaginierte Bedrohungsszenarien wie dem „großen „Bevölkerungsaustausch“ und den „Volkstod“. Dahinter steckt die Behauptung, die „weiße“ Ethnie solle durch Migrant*innen ersetzt werden, wohinter antisemitische Verschwörungsmythen das Judentum als Drahtzieher sehen.⁴

Im deutschsprachigen Raum fällt für eine engere, innere Vernetzung der „weißen“ Ethnie die Betonung des „Deutschtums“ als engstes Band zwischen Österreich und Deutschland auf. Geschichtsrevisionismus soll die Rückkehr eines „Großdeutschen Reichs“ untermauern. Zur „Rechtfertigung“ greift die Szene bewusst und unverhohlen auf das NS-Regime zurück, um es verherrlichend mit der breiten Öffentlichkeit zu teilen. Die Popularisierung erfolgt dabei u.a. über Mainstream-Musik, z.B. Filmmusik, die weitreichend bekannt sein dürfte und Anknüpfungspunkte bietet wie aus den Kinoschlagern *The Matrix*, *Inception* oder *Interstellar*. Zu dieser Musik sind (nach-)colorierte Originalaufnahmen aus der Zwischenkriegszeit bis 1945 zu sehen. Das negiert nicht nur den Untergang der Diktatur, sondern revidiert ihn und macht das System nahbar.⁵

Als weiteres Medium dienen Persönlichkeiten der Musikgeschichte. Unter den Komponisten (bewusst rein männliche Auswahl) sind in erster Linie Wolfgang Amadeus Mozart, Ludwig van Beethoven und Richard Wagner

⁴ Vgl. Nadja Kutscher, Die Erzählung vom ‚großen Austausch‘, in: Rechtsextreme Kampagnen-Themen, Bundeszentrale für politische Bildung v. 17.6.2024; <https://www.bpb.de/themen/rechtsextremismus/dossier-rechtsextremismus/236161/rechtsextreme-kampagnen-themen/> (15.1.2025).

⁵ Siehe weiter Yvonne Wasserloos, Soundtracks. Affektive Re-Inszenierung und Radikalisierung der Rechtsextremen durch Filmmusik und Fashwave, in: Sabine Mecking/Manuela Schwartz/Yvonne Wasserloos (Hg.): Rechtsextremismus – Musik und Medien, Göttingen 2021, S. 121-152.

eingebunden. Sie werden als Prototypen deutscher Kultur installiert, um durch ihre weitreichende Prominenz Vorherrschaftsansprüche der „weißen“, westlichen Welt durchzusetzen. Mozart schreibt man für diese Mythenbildung durch eklatante und hemmungslose Fehl- und Umdeutungen drei Identitäten zu, die als Extrakt aus analysierten Medienproduktionen zu beschreiben sind:

- europäisch / weiß
- „arisch“
- deutsch / „großdeutsch“

Die historische Grundlage bildet der Prozess der „Verdeutschung“ und „Arisierung“ Mozarts, die konzentriert in der NS-Diktatur vor sich ging.

Mozarts „Eindeutschung“ im NS-Regime

Mozart nicht vorrangig als (groß-)deutschen Komponisten zu bewerten, kam nicht erst mit dem „Anschluss“ Österreichs oder zum Jubiläumsjahr 1941, sondern bereits in den 1920er Jahren auf.⁶ Die weitreichende Popularität und Rezeption Mozarts galt besonders den Nationalsozialisten als Ausweis einer Universalität, die sie auf das „deutsche“ und das „Geniehafte“ zurückzuführen suchten. Dieselbe Deutung betraf auch Beethoven, so dass beide zusammen mit Wagner als Vertreter des „deutschen“ Volkes und als „Arier“ galten. Ihre Klassizität und das daran anhängige Meisterliche sollte ihre Besonderheit als Abgrenzung zum „Gewöhnlichen“ und Verfemten markieren.⁷ Durch die Rollenzuschreibung eines Botschafters sollte Mozart dazu beitragen, das „Großdeutschtum“ systematisch und an Zeit und Ort angepasst, zu verbreiten. Nach dem „Anschluss“ wies Propagandaminister Goebbels im Juli 1938 nicht Wagner als Identifikationsfigur für das „Groß-Deutschtum“ in Österreich aus, sondern durch die lokale Verortung Mozart: „Ich erzähle [Hitler] von den Festspielen in Salzburg. Dahin darf kein Wagner mehr, sondern in der Hauptsache Mozart. Das paßt auch zu Salzburg.“⁸ Die Stadt übernahm in der Umdeutung des Komponisten vom Österreicher zum Deutschen eine tragende Funktion. Aufgrund der Tatsache, dass sie bei seiner Geburt 1756 nicht zu Österreich, sondern als Fürstentum zum Alten Reich gehörte, war der Nährboden für das „Deutsche“ gesetzt.

6 Vgl. Matthias Pape, Mozart – Deutscher? Österreicher? Oder Europäer? Das Mozart-Bild in seinen Wandlungen vor und nach 1945, in: Acta Mozartiana 44 (1997), S. 53-84.

7 Vgl. Oliver Rathkolb, Politische Funktionalisierungen der Biografie und Musik Wolfgang Amadé Mozarts im Europa unter NS-Hegemonie und im Exil bzw. Widerstand, in: Alexander Pinwinkler/Oliver Rathkolb, Die Internationale Stiftung Mozarteum und der Nationalsozialismus. Im Auftrag der Internationalen Stiftung Mozarteum, Salzburg 2021, S. 116.

8 Ralf Georg Reuth (Hg.), Joseph Goebbels, Tagebücher 1924-1945, München 1999, Eintrag v. 25.7.1938.

Weitere Ahnen „forschungen“ sollten die deutschen Wurzeln des Komponisten belegen, die angeblich bis ins mittelalterliche Bayern zurückreichten. Publikationen zur Abstammung erschienen in großer Zahl zum 150. Todesjahr um 1941, gekoppelt an entsprechende Festivitäten wie „Die Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ in Wien. Entscheidend für den Nachweis des „deutschen“ Mozart aber war der Rückgriff auf seine Briefe mit dem darin formulierten Bekenntnis, mit dem er sich voller „Stolz“ zu „Teutschland“, seinem „geliebten Vaterland“ bekannte, zur „teutschen Nation“, der er als Komponist „Ehre machen“ wolle. Was Mozart mit „Teutschland“ bezeichnete, wurde gleichwohl nicht näher definiert. Dass die Aussage eher im Sinne von großflächigen, sprachlichen und kulturellen Verbindungen zu verstehen ist, blieb unbemerkt.⁹

Zusätzlich zu Verdeutschung fand die „Arisierung“ Mozarts durch antisemitische Agitationen statt. Die Opern auf Libretti von Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, *Le Nozze di Figaro* und *Così fan tutte*, wurden „gesäubert“, in dem das Propagandaministerium für zukünftige Aufführungen Neutextierungen und deutsche Übersetzungen von Siegfried Anheisser und Georg Schünemann anforderte. Die Begründung lautete, man habe Mozart von den „Juden“ da Ponte und Hermann Levi (als erstem Übersetzer) „befreien“ müssen. Da Pontes Texte seien außerdem lediglich durch die Genialität Mozarts von Wert gewesen.¹⁰ Gerade diese „Arisierung“ bietet für die Rechtsextremen das Einfallstor, um die NS-Gedankenwelt in die Gegenwart zu transferieren und über Unwahrheiten, politische Utopien zu bilden.

Verführung und Camouflage-Taktik

Hinter den rechtsextremen Medienprodukten wie YouTube-Videos kommt eine Camouflage-Taktik zum Vorschein. Die eigentliche Reanimation des NS-Weltbildes wird genauso übertüncht, wie die damit verbundenen Diffamierung. So erschließt sich die antimoderne, antipluralistische und antisemitische Intention der Videos erst durch die Aspekte auf der Bildebene, die *nicht* gezeigt werden, d.h. eine Monoperspektive, die z.B. lediglich Personen mit heller Hautfarbe europäischen Phänotyps kennt. Im Mittelpunkt steht in den meisten Fällen das „Heroische“ (ausschließlich) weißer Männer wie Julius Cäsar, Mark Anton oder Napoleon sowie die Glorifizierung der

9 Vgl. Marie-Hélène Benoit-Otis, Eine Wiener Feier für den „deutschen Mozart“. Nationale Fragen bei der „Mozart-Woche des Deutschen Reiches“ 1941, in: Sabine Mecking/Yvonne Wasserloos (Hg.): Inklusion & Exklusion. „Deutsche“ Musik in Europa und Nordamerika 1848-1945, Göttingen 2016, S. 253-270, S. 256ff.

10 Vgl. Erik Levi, The Aryanization of Music in Nazi Germany, in: The Musical Times (1990), S. 19-23, S. 20.



© Sophie Aichinger

Errungenschaften in Politik, Technik und Kultur. Solche Figuren gelten als „Helden des Abendlandes“ und ‚Bewahrer‘ des kulturellen Erbes gegen fremde Einflüsse. Als „Helden“ der Musikgeschichte ist die bekannte Trias Mozart – Beethoven – Wagner involviert. Zu sehen sind beispielsweise die historischen Portraits von Mozart und Wagner sowie die Beethoven-Marmorplastik von Max Klinger aus dem Jahr 1902.¹¹

Unterlegt sich solche Clips mit Musik des Genres Fashwave (kurz für „fascist wave“). Gemeint ist elektronische Musik, die um 2015 in Kanada und den USA entstand und den Synthie-Sound („8-bit-Sound“) der 1980er-Jahre imitiert. Damit soll diese Zeit der Ost-West-Blockbildung memoriert und als letztes Jahrzehnt der „alten Weltordnung“ glorifiziert werden. Es handelt sich um politische Musik, die die rechtsextreme Altright-Bewegung in den USA dezidiert als ihren „Soundtrack“ adaptierte und die in Europa durch gewisse Fashwave-Produzent*innen eng mit den Identitären Bewegungen verbunden ist.

Durch ein Crossover von kultureller „Klassik“ mit zeitgenössischem Sound aus der Populärmusik erfährt auch Mozart eine Popularisierung. Fortgeführt wird sie durch die Verwendung der Popstar-Figur aus dem Film *Amadeus* (1984). Auf Twitter/X erschien im August 2023 ein Videoclip, der klar antisemitische Inhalte verbreitet und die „Arier“ als die Eroberer der Welt und Erschaffer von Struktur und Ordnung bezeichnet. Als einziger Musiker ist in einer kurzen Filmsequenz Mozart zu sehen, während er *Die Entführung aus dem Serail* und somit ein „Deutsches Singspiel“ dirigiert. Wie die Auswahl genau dieser Szene doppelbödig zu verstehen ist, so wird auch das in *Amadeus* vermittelte Bild Mozarts als Rebell genutzt. Widerstand und Unangepasstheit der Filmfigur des Popstars sollen ein jüngeres Zielpublikum ansprechen und die ideologischen Inhalte zunächst verschleiern.

Verleugnung politischer Realitäten: Fake News und Mozarts „Deutsches Bekenntnis“

Um das Narrativ von einem „alldrutschen“ Mozart zu kolportieren, verbreitet ein frei zugängliches, rechtsextremes Internet-Lexikon Fake News. Durch die gekaperte Optik und Aufmachung der Wikipedia erfolgt bereits

¹¹ Zu sehen beispielsweise in einem YouTube-Video mit dem Titel „Alexandria“, Upload am 24.1.2021. Um das Video hier nicht weiter zu unterstützen, entfällt die Nennung der URL.

die erste Täuschung, die sich durch den direkten Bezug zum Nationalsozialismus im Plattform-Logo auflöst, einer Büste des die NS-Ästhetik prägenden Bildhauers Arno Breker. Die einzige Intention dieser Website liegt in der Verleugnung von Geschichte und Gegenwart sowie der Umdeutung von gesichertem Faktenwissen.¹²

Zur Darstellung der „großdeutschen“ Vision herrscht grundsätzlich die Auffassung vor, die Republik Österreich sei ein „deutscher Staat“ und seit 1955 „bekannt als Republik Österreich“ aber „de jure noch Teil des Deutschen Reiches“ in den – so wird behauptet: weiterhin gültigen – Grenzen von 1938.¹³ Sämtliche historischen Ereignisse nach 1945 und Staatsgründungen (BRD und DDR 1949, Republik Österreich 1955) werden nicht anerkannt und auch das Neutralitätsbekenntnis ausgehebelt. Stattdessen heißt es auch noch 2024, gegenwärtig werde „Deutsch-Österreich als deutscher Teilstaat unter der Bezeichnung „Republik Österreich“ verwaltet“.¹⁴ Salzburg befinde sich als „süddeutsche Stadt“ entweder unter „Fremdherrschaft“ oder werde „durch die BRD oder BRÖ staatsähnlich verwaltet“.¹⁵

Die kruden Darstellungen mit der Projektion eines „Großdeutschen Reichs“ schlagen den Bogen zu Mozart. Um das Gesamtdeutsche nicht nur als politisches Bekenntnis, sondern auch kulturell unterfüttert zu legitimieren, erfolgt die „Eindeutschung“ Mozarts analog zur NS-Diktatur. Im biographischen Artikel „Mozart“ werden unter dem Abschnitt „Deutsches Bekenntnis“ die bereits erwähnten Briefzitate reproduziert und um einen weiteren Brief Mozarts an Anton Klein vom 21. März 1785 ergänzt („...wenn wir Teutsche einmal mit Ernst anfangen teutsch zu denken, teutsch zu handeln, teutsch zu reden, und gar teutsch – zu singen!“).¹⁶ Durch die Verlinkung des Mozart-Artikels auf jenen zum „Deutschen Bekenntnis“ von 1938 und der Nennung seines Namens auf der Liste „Bekannte Persönlichkeiten, die sich zum „Deutschsein“ bekannt haben“ erfährt die Verflechtung mit der NS-Ideologie ihre Fortsetzung.

¹² Die folgenden Originalzitate und Inhalte werden zum Zweck der Aufklärung und Bildung gegen Rechtsextremismus und nicht mit dem Ziel der Verbreitung verwendet. Daher entfällt der übliche Teil des Zitationsnachweises mit der Nennung der URL. Zur kritischen Auseinandersetzung siehe z.B. Ines Holzmüller, Metapedia: Rechtes Wiki verbreitet Nazi-Gedankengut, in: profil v. 10.11.2017; <https://www.profil.at/oesterreich/metapedia-wiki-nazi-gedankengut-8405297> (15.1.2025).

¹³ Metapedia, Art. „Republik Österreich“, Abschn. „Entwicklung eines deutschen Staates“ (Stand: 31.3.2022).

¹⁴ Ebd., Art. „Österreich“ (Stand: 1.8.2024).

¹⁵ Ebd., Art. „Salzburg“ (Stand:19.5.2022).

¹⁶ Zit. nach Gutenberg-Edition; <https://www.projekt-gutenberg.org/mozart/briefe/chap141.html> (15.1.2025).

Dieser verdrehte Ausweis einer weiter bestehenden Einigkeit der Länder Österreich und Deutschland über rechtsgewendetes „Deutschtum“ findet ebenso über Mozarts Kompositionen statt. In einer online zugänglichen, „rechtsintellektuellen“ (Eigenbezeichnung) Zeitschrift ging Konrad Markwart Weiß, damals enger Mitarbeiter von FPÖ-Chef Heinz-Christian Strache, in einem Beitrag von 2018 von einer „gesamtdeutschen“ Musik aus. Er begründete dies mit der Widmungsschrift „Pflegestätte deutscher Kunst“ an der Volksoper Wien und der regelmäßigen Aufführung der Werke Mozarts.¹⁷ Gleiches geschieht auf dem rechtsextremen Wiki durch Verlinkungen auf die Artikel zum Klavierkonzert Nr. 24, zur *Zauberflöte* und zur „Deutschen Musik“. Im Letzteren heißt es im Abschnitt „Wiener Klassik und Romantik“, Haydn, Mozart und Beethoven bildeten die Klimax, und sicherten der „deutschen Musik die Führerstellung in der Welt“. Kompositorisch habe ihre Satztechnik in der Instrumentalmusik eine „überzeitlich-klassische Gestalt“ angenommen. Der Ewigkeitsanspruch wird ebenso betont wie das „Erhabene“ in Beethovens Werk. Die Projektion des „Deutschen“ fällt lediglich auf Mozart. Während als Haydns Leistung das „volkstümliche Oratorium“ gelte, habe Mozart die italienische Oper mit „deutschem Wesen“ erfüllt und mit der *Zauberflöte* die „erste wahrhaft deutsche Oper“ geschaffen.¹⁸

Die diversen Medienformate zeigen die engen Verschränkungen zwischen den rechtsextremen, international agierenden Netzwerken auf. Die Szene präsentiert sich besonders durch die Verbindung über das Internet als deutlich weniger zersplittert, als es noch um 2010 der Fall war. Mozart fungiert in den Umdeutungsmustern als kultureller „Botschafter“. Diese „Kultivierung“ oder gewollte Veredelung durch das „Klassische“ verschleierte diffamierende und zweifellos rassistische Haltungen. Mozarts diverse Identitäten erwecken übergeordnete ideologische Vorstellungen, in denen „deutsch“ zunehmend weniger als Kategorie einer Nation oder Teil von Identität, sondern immer stärker als „Qualitäts“merkmal gedeutet wird. Als Mechanismen wirken:

1. Geschichte und Zeugnisse weißer (männlicher) Kultur und Erfindung „begründen“ die Suprematie Europas bzw. des Westens.
2. Antisemitismus und „Arisierung“ werden popularisiert, indem Mozart durch die Verwendung der Figur aus dem *Amadeus*-Film enthistorisiert und als Träger dieser Positionen nahbar wird.
3. Deutschtum und „Deutsches Bekenntnis“ dienen dem Ziel der Neube-gründung des „Großdeutschen Reichs“ in den Grenzen von 1938. Die Mozart-Zitate und seine Werke erfahren eine entsprechende Umdeutung.

Besonders der letzte Punkt weist die dahinterstehende, größere politische Dimension der rechtsextremen Medialisierungsstrategie aus, wofür Mozart nur ein Beispiel bietet. Die verstörende Propagierung des „deutschen“ Komponisten legt die Kontinuität der revisionistischen Großmächts-Fantasien offen. Sie gehen mit der Leugnung und Negierung von historischen Tatbeständen und der Gründung demokratischer Staaten nach 1945 einher.

Die Grenzen zwischen konsolidiertem Wissen und Meinungsmache ver-wischen. Die Meinungsfreiheit übertritt aber in dem Moment eine Grenze, wo sie in einer bewussten Fehldeutung oder Verbreitung von falschen Informa-tionen kein Wissen artikuliert, sondern in die Irre führt und manipuliert.

¹⁷ Konrad Markwart Weiß, *Deutsch-Österreich? 1918–1938–2018*, in: *Die Sezession*, April 2018.

¹⁸ Der Artikel zieht eine direkte Verbindungslinie zur Publizistik des NS-Regimes, denn die Ausführungen zeigen die Übernahme und Bearbeitung des Lemmas „Deutsche Musik“ aus: *Der Neue Brockhaus*. Allbuch in vier Bänden, F. A. Brockhaus, 2. Aufl., Leipzig 1941/42.

Rütteln, rütteln, rütteln!

Practicing Care.

Eine Note für Maria Kalesnikava

Im Foyer der Universität Mozarteum hängt seit dem 24. April 2024, dem Geburtstag von Maria Kalesnikava, ein großes Transparent, das neben ihrem strahlenden Lächeln eine ihrer prägnantesten Losungen zeigt: „Wir müssen rütteln, rütteln, rütteln!“

Diese Worte und andere ermutigende Parolen rief sie im Sommer 2020 ihren Landsleuten zu, als Hunderttausende auf die Straße gingen, um gegen die gefälschten Präsidentschaftswahlen zu protestieren. Die Flötistin hatte ihr Instrument gegen das Megafon getauscht, um für Demokratie, Freiheit und Menschenrechte in Belarus zu kämpfen. In einem vielzitierten Moment trat sie den schwerbewaffneten OMON-Einheiten mit den Worten entgegen: „Haltet durch, Jungs! Wir holen euch da raus!“

Am 7. September 2020 wurde Maria Kalesnikava auf offener Straße verhaftet. Mit dem Ziel, sie gewaltsam ins Ausland zu bringen, wurde sie an die belarusisch-ukrainische Grenze transportiert. Doch gelang es ihr, ihren Pass zu zerreißen und aus dem Auto zu klettern, bevor sie die Landesgrenze überschritten hatte.

In der Folge wurde Maria Kalesnikava unter Ausschluss der Öffentlichkeit in einem Gerichtsverfahren, das diesen Namen nicht verdient, zu 11 Jahren Lagerhaft verurteilt.

Nach einer Notoperation im November 2022 und einer schweren gesundheitlichen Krise gab es von Februar 2023 bis November 2024 für mehr als 600 Tage kein Lebenszeichen von Maria. Erst dann durfte sie ihren Vater in einem kurzen Treffen wiedersehen.

Die Haftbedingungen in Belarus verstoßen gegen die Menschenrechte und legen es auf die Zerstörung von Menschen an. Politische Gefangene werden gedemütigt, am Austausch mit der Außenwelt gehindert und wie Maria Kalesnikava in Isolationshaft gehalten. Die wenigen Briefe Marias und anderer politischer Gefangener sowie die heimlich aus den Gefängnissen an

die Öffentlichkeit gelangenden Informationen legen davon in beklemmender Weise Zeugnis ab.

Im Oktober 2022 rief die Universität Mozarteum Salzburg die Maria Kalesnikava Ehrenprofessur ins Leben. Seitdem hat das Forum Practicing Care unter diesem Dach mehr als 35 Veranstaltungen organisiert, die auf die Situation politischer Gefangener aufmerksam machen und geflüchteten Künstler:innen aus Belarus, aber auch aus dem Iran Residenzen ermöglichen. Darüber hinaus finden Konzerte, Performances, Filmscreenings, Podien, Workshops und Interventionen statt- so z.B. zum Geburtstag von Maria Kalesnikava am 24. April, als Studierende der Universität Mozarteum unter dem Titel „one breath for Maria“ ein lautstarkes Klangzeichen für ihre Ehrenprofessorin erklingen ließen.

Denn seit der brutalen Niederschlagung der Proteste durch das Regime Lukaschenkas ist es still geworden um die 1400 politischen Gefangenen und die katastrophale politische Lage in dem Land, das nicht im Fokus der Weltöffentlichkeit liegt.

Die im Februar 2025 aus der Haft entlassene Aktivistin Palina Sharenda-Panasiuk fand hierfür ergreifende Worte:

„Ich habe mir so lange diesen Moment vorgestellt. Eine tiefe Verbeugung vor allen Menschen im Land und außerhalb, die mich nicht vergessen haben und Hilfe organisiert haben. Aber ich möchte betonen, dass wir an die Menschen denken müssen, die dort geblieben sind. Die Situation ist absolut katastrophal. Alle werden ständig in Isolationszellen gesteckt. Ich bitte so sehr, diese Menschen nicht zu vergessen. Es muss alles getan werden, um sie freizubekommen. Sie warten sehnsüchtig darauf und hoffen auf eure Hilfe. Sie verlassen sich auf euch. Bitte!“

Es ist unmöglich an Maria Kalesnikava, die anderen Gefangenen und deren nahe Menschen zu denken, ohne an ihre Worte erinnert zu werden. Die Wände unserer Probenbühnen dürfen nicht die Grenzen unserer Welt sein. Wir müssen rütteln, rütteln, rütteln.

Anhang – „Aktiv werden und mitrütteln!“

Informieren Sie sich über die Lage der politischen Gefangenen.

www.dekoder.org

www.taskforce-belarus.de

www.moz.ac.at/de/practicing-care

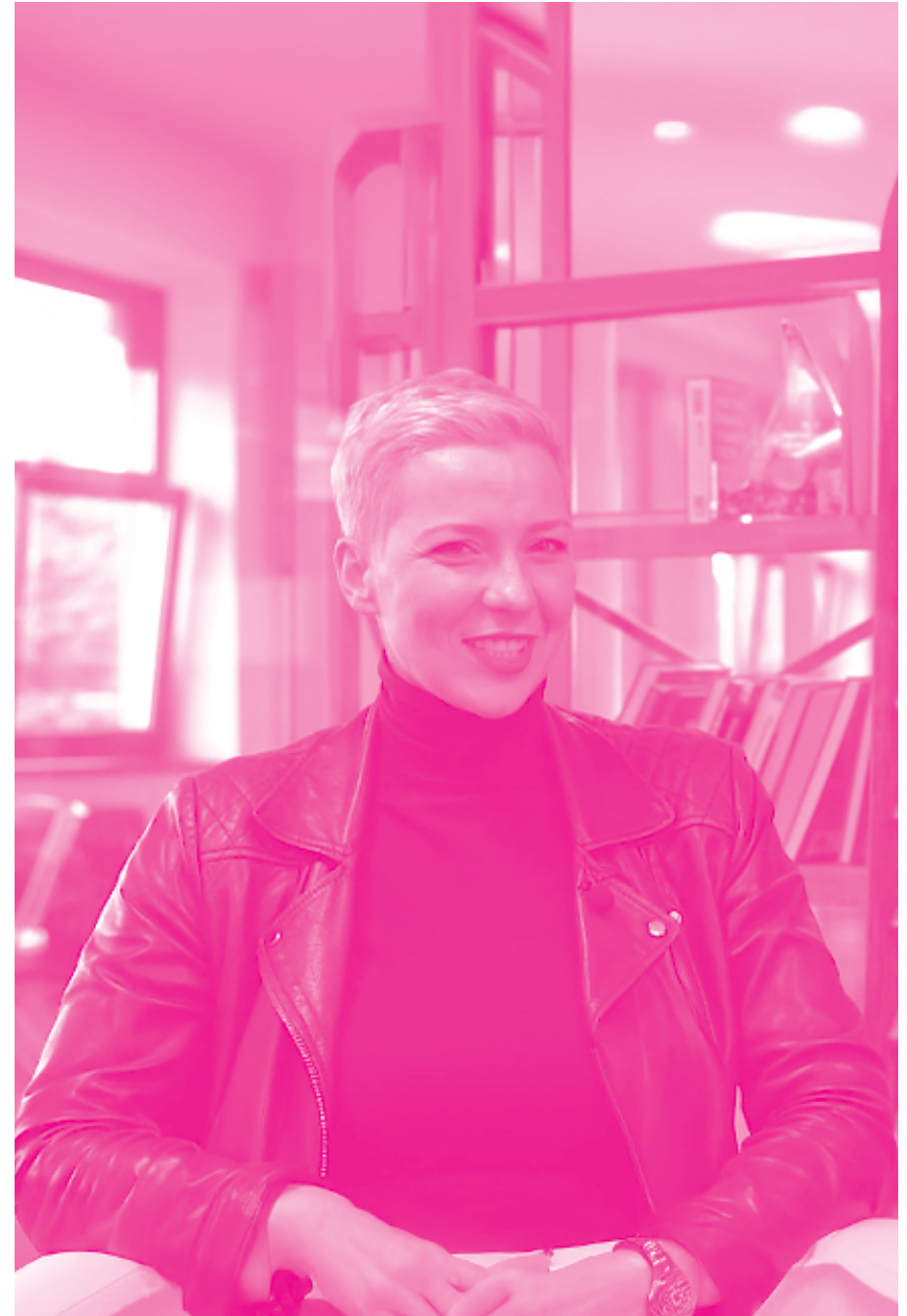
Sprechen Sie über die Lage in Belarus.

Schreiben Sie Politiker:innen, damit diese sich einsetzen für Maria Kalesnikava und die politischen Gefangenen in Belarus.

Schreiben Sie politischen Gefangenen in Belarus. Auch wenn die Briefe nicht ankommen, ist das Zeichen an das Regime wichtig.

www.poltizek.me

www.libereco.org



© Commons-Wikimedia.org

Don Giovanni

Versuch einer Nacherzählung

Von Gottfried Franz Kasparek

Dieser Text ist eigentlich als Vorlage einer Erzählung der Handlung der Oper entstanden, welche die einzelnen Musiknummern in der Fassung für Flöte und Streichtrio von Johann Nepomuk Wendt (1745 – 1801) verbindet. Der aus Böhmen stammende Musiker war ab 1777 am Wiener Hof als Oboist tätig und mit Mozart befreundet. Übrigens, Oboisten – es waren praktisch nur Männer – waren damals gleichzeitig auch Flötisten. Der tüchtige und vielgefragte Bearbeiter arrangierte im Auftrag Mozarts die „Schlager“ aller drei „Da Ponte-Opern“ und der „Zauberflöte“ für diese Besetzung, in der die Flöte gleichsam die Arien singt und das Streichtrio begleitet. Da diese Version nicht abendfüllend ist, hatte ein großer Flötist unserer Zeit und Professor an der Universität Mozarteum Salzburg, Michael Martin Kofler, die Idee, die Musiknummern mit Texten zu verbinden. Zunächst war es die „Zauberflöte“, die seit 2012 in Österreich und Bayern immer wieder in dieser Form zu erleben ist. Der große Erfolg brachte die Idee, es auch mit „Don Giovanni“ zu versuchen – und die Premiere am 30. September 2023 im bayrische Stift Polling wurde mit Begeisterung aufgenommen. Derzeit arbeitet das Team an „Le Nozze di Figaro“. Der Text zu „Don Giovanni“ erscheint nun erstmals im Druck.

Erster Akt

Ein Platz in Sevilla, der Stadt in Andalusien, in der so viele Opern spielen. Aber diesmal ist kein Barbier unterwegs und keine Carmen, sondern vor dem Palast des Komturs hält Leporello Wache. Leporello ist der Diener des Edelmanns Don Juan, der in Mozarts und da Pontes italienischer Oper Don Giovanni heißt. Dieser Don hat vielleicht ein Vorbild, einen spanischen Granden des 14. Jahrhunderts. Er wurde zum berühmtesten Frauenhelden der Literatur, zum modernen Mythos. Er wandert in verschiedenen Verkleidungen durch die Zeit. Die genialste Verkleidung ist die in Mozarts Oper. Der Diener unseres Helden hat es nicht leicht. „Tag und Nacht sich herumplagen, für einen, der nichts zu schätzen weiß“, singt er am Beginn der Oper. Und dass er selber gerne ein Herr wäre und kein Diener. Doch warum hält er Wache? Nun ja, der Herr ist auf ein neues Abenteuer aus. Donna Anna, die attraktive Tochter des Komturs, will er erobern. Er hat sich in ihr Zimmer geschlichen, in der Maske ihres Verlobten Don Ottavio. Ob Donna Anna auf diese Maskierung hereinfällt oder trotz aller späteren Rachlust heimlich Spaß an einem Flirt mit einem charismatischen Macho hat, sorgt immer wieder für Diskussionen. Jedenfalls erkennt sie den Mann hinter der Maske nicht. Wie auch immer, Leporello muss Wache stehen und ärgert sich darüber.

Da kommt er schon, der Wüstling, verfolgt von einer sich selbst als Furie bezeichnenden Donna Anna. Leider erscheint auch deren Vater, dem die Sache gar nicht gefällt. Es kommt zum Duell mit dem Verführer der Tochter, aber der Jüngere ist der Sieger und der Komtur sinkt zu Tode getroffen zu Boden. Don Giovanni sucht samt Leporello das Weite. Don Ottavio eilt mit gezogenem Degen herbei, leider zu spät. Er versucht, Donna Anna zu trösten. Er behauptet, Gatte und Vater gleichzeitig für sie sein zu wollen. Er tröstet sie und sie vertröstet ihn, was sich die ganze Oper lang wiederholen wird. Beide schwören lauthals Rache und begeben sich auf die Suche nach dem Unbekannten. Der ist aber schon zum nächsten Abenteuer bereit, wie immer mit dem armen Leporello im Schlepptau. Da kommt ihm Donna Elvira in die Quere. Sie verflucht ihn, aber in Wirklichkeit liebt sie ihn, den sie „zu ihrer Schande liebte“, immer noch.

Diese Elvira ist die Gattin Don Giovannis, die er allerdings schon nach drei Tagen sitzen gelassen hat. Er wimmelt sie ab, schiebt Leporello vor, macht sich aus dem Staub. Und Leporello singt die berühmte Registerarie, in der er die erotischen Begegnungen seines Herrn aus einer Art Register oder

Tagebuch vorträgt. Don Giovanni ist nicht besonders wählerisch – „wenn sie nur einen Rock anhat – ihr wisst schon, was er dann macht...“ Es sind Frauen jedes Standes, von der Gräfin bis zum Bauernmädchen, die er sich charmant unterwirft, mit Eleganz verführt oder brutal vergewaltigt und manchmal sogar beglückt, wie Donna Elvira, die ihr Leben lang den drei Tagen an seiner Seite nachweinen wird. In ganz Europa ist er als Freibeuter unterwegs, aber in Spanien hat er schon 1003 Frauen auf seiner Liste. Jeder „Metoo“-Angeklagte von heute ist dagegen ein kleiner Fisch, wie man so sagt. Wobei wir nicht vergessen sollten, dass auch Frauenjäger gerne in Jägerlatein verfallen...

Don Giovanni besitzt, wie es sich gehört für einen Edelmann der Feudalzeit, ein Bauerdorf. Auf der Hochzeit des Bauern Masetto mit seiner liebsten Zerlina begegnen wir dem Don wieder. Besser gesagt, die Hochzeit steht vor der Tür und es wird getanzt und gesungen. Der Herr gibt sich ganz jovial und spielt sich als Schützer des Brautpaares auf, aber in Wahrheit hat er es natürlich auf die entzückende junge Braut abgesehen. Mit List und Gewalt entledigt er sich Masettos und singt mit Zerlina eines der populärsten Liebesduette der Musikgeschichte – „Reich mir die Hand, mein Leben, komm auf mein Schloss mit mir...“ Zerlina antwortet: „Ich möchte, und ich möchte nicht“ und je mehr er sie umgarnt, desto mehr schwankt sie, „Bald bin ich nicht mehr standhaft“ singt sie am Ende des Duets und die Musik erzählt uns, dass sie es schon jetzt nicht mehr ist.

Aber es ist nicht der Tag des Don Giovanni. Denn gerade noch rechtzeitig erscheint Donna Elvira und nimmt das etwas naive, aber sehr sinnesfrohe Mädchen unter ihre Fittiche. Elvira ist natürlich wütend eifersüchtig. Zu allem Überdruß erscheinen noch Donna Anna und ihr edler Verlobter Don Ottavio. Die wissen noch nicht, dass sie vor dem Mörder des Komturs stehen und ersuchen ihn um Hilfe, diesen zu finden, was er verspricht – was bleibt ihm anderes übrig? Doch Elvira fordert Donna Anna auf, dem „schändlichen Herzen“ nicht zu vertrauen. Das folgende Quartett zeigt, wie Don Giovanni sich windet, Donna Elvira leidet und die Verlobten beginnen, sich ihr Teil zu denken.

Don Giovanni lädt alle zum Maskenfest, bei dem er endlich mit Zerlina zur Sache kommen will. Donna Anna und ihr Gefährte sind sich mittlerweile fast sicher, dass Don Giovanni der Mörder des Komturs ist und suchen Vergeltung. Doch der Übeltäter setzt sich über alle Bedenken Leporellos

hinweg und verkündet sein Credo – „Damit ihnen vom Wein der Kopf heiß wird“, den Frauen nämlich, „lass ein großes Fest ausrichten“. Junge Mädchen, und sei es von der Straße, sind gefragt und Giovanni verkündet, dass die ominöse Liste am nächsten Morgen um mindestens zehn Namen erweitert werden muss. Früher ersetzte man im Deutschen den Wein durch Champagner, deshalb heißt diese kurze Arie voll aggressiver erotischer Lust auch Champagnerarie.

Die erste auf der Liste heißt natürlich Zerlina. Doch Masetto rast bereits vor Eifersucht, Zerline beruhigt ihn „Batti batti o bel Masetto“ singt sie, welch eine wunderbar zärtliche Arie. Mann, mit zwei n, will die Sängerin gleich streicheln. Früher hieß das auf Deutsch „Schmäle, schmäle, lieber Junge.“ Ein typisches Beispiel für puritanische Romantisierung und Verfälschung. Denn was singt Zerlina im Original? „Schlage, schlage, o schöner Masetto, deine arme Zerlina, ich werde hierbleiben wie ein Lämmchen und deine Schläge abwarten...“ Und wenn er sie an den Haaren reißt, wird sie seine Hände küssen.

Doch bald ist Zerlina nahe daran, den liebenswürdigeren Schmeicheleien Giovanni wieder zu erliegen. Masetto kommt gerade noch zurecht, dies zu verhindern. Wie gesagt, Don Giovanni hat einfach kein Glück mehr. Noch dazu hat Leporello drei Maskierte eingeladen. Hinter den Masken stecken Elvira, Anna und Ottavio, dem man kaum zutraut, dass er eine Pistole einstecken hat.

Der große Ball beginnt. Tänze erklingen, höfische und bäurische. Don Giovanni entführt Zerlina in ein Nebenzimmer, doch deren Hilfeschreie – die ein wenig sonderbar anmuten, nach ihrem bisherigen Verhalten, aber wahrscheinlich ist der Verführer zu schnell unterwegs - ja, deren Hilfeschreie die Festgesellschaft alarmieren. Don Ottavio zieht seine Pistole. Doch Don Giovanni schiebt Leporello vor, erklärt ihn zum Schuldigen, und es gelingt ihm zu entfliehen. Warum soll Ottavio einen Diener erschießen, der eine Bauerndirne verführt hat? Es genügt doch, ihn zu verprügeln.

Zweiter Akt

„Wer nur einer treu ist, ist gegen die andern grausam“, verkündet Don Giovanni nachts auf der Straße seinem Diener, „ich, der ich in mir ein so großes Gefühl verspüre, habe sie alle lieb. Die Frauen jedoch, die nicht rechnen können, nennen mein gutes Naturell Betrug.“ Das Naturell kennt man heute auch als „Sexsucht“, aber wir wollen den Mythos nicht verkleinern. Don Juan / Don Giovanni ist ein absoluter Freigeist, der leider die Grenzen der Freiheit, nämlich die der anderen Menschen, nicht akzeptieren kann. Er ist der Mörder des Komturs, aber es geschah in einem Duell. Er hat zweifellos Sex appeal, schon etwas angegraut, aber immer noch wirksam. Die Zeichnung der Figur der Elvira zeigt uns, die moderne Psychologie vorwegnehmend, dass eine Frau einem solchen Menschen rettungslos verfallen kann. Die ebenso wunderbar getroffene Zerlina zeigt uns, dass Wolfgang Amadé Mozart und sein kongenialer Librettist Lorenzo Da Ponte keine Schwarz-Weiß-Maler waren und keine düsteren Bösewichter und ihre engelhaften Opfer, sondern Menschen in ihren Irrungen, Wirrungen und Abgründen gezeichnet haben. Und so erleben wir Elvira, die gegen ihr Mitleid mit Giovanni, und Zerlina, die gegen ihre Triebe kämpft.

Don Giovanni kann's nicht lassen. Ausgerechnet Elviras Kammerzofe soll das nächste Opfer sein. Dazu muss Elvira abgelenkt werden. Also tauschen Giovanni und Leporello, Herr und Diener, ihre Kleider. In der Dunkelheit glaubt Elvira, der ungetreue Gatte habe sich gewandelt und geht beseligt mit Leporello ab. Doch wieder hat der Eroberer Pech. Denn in sein Ständchen für die Zofe platzt Masetto, der auf der Suche nach ihm ist. Flugs spielt der Edelmann so geschickt den Diener, dass ihm die Bauern glauben und in alle Richtungen ziehen, ehe er Masetto verprügelt. Masetto wird von Zerlina getröstet, die ihn mit ihren körperlichen Reizen schon heilen wird – dem tun Kopf, Füße und Arme weh, aber Zerlina meint – „wenn nur der Rest heil ist“ – was sie damit wohl meinen mag? Masetto wird gleich munterer, als sie seine Hand nimmt und zu ihrem Busen führt...

Die nächste Szene führt uns in den Vorhof von Donna Annas Haus. Ausgerechnet dort verstecken sich Elvira und Leporello, den sie ja für Giovanni hält. Da tauchen die Verfolger auf und stellen den falschen Don Giovanni, der sich als Leporello zu erkennen gibt. Don Ottavio ist sich nun endgültig sicher, dass Don Giovanni der Mörder des Komturs ist und sieht seine Chance gekommen. Die beiden Damen leiden aus unterschiedlichen Gründen – Donna Anna um ihren Vater, Donna Elvira um ihren immer noch

verzweifelt Geliebten. Leporello sucht eine Tür für einen vorteilhaften Abgang. Zerlina und Masetto teilen die Überraschungen. All diese Gefühle erklingen in einem meisterhaften Sextett.

Don Giovanni und Leporello haben sich auf einen Friedhof gerettet, Dort steht schon, so schnell kann das gehen, am Grab des Komturs dessen Monument. Und nun spielt Don Giovanni zu hoch und die bis jetzt realistische Oper wandelt sich in ein Mysterienspiel. Don Giovanni lädt die Statue zu seinem nächsten Fest ein und die Statue sagt ja. Leporello zittert vor Angst, Don Giovanni will ein gutes Abendessen für den Gast vorbereiten. In einem düsteren Gemach treffen sich Donna Anna und Don Ottavio. Beide beschwören ihre Rache an Don Giovanni. Don Ottavio will aber auch die Geliebte zumindest zu zärtlichen Worten bewegen. Doch darauf muss er warten, bis die Rache beendet ist – und Donna Anna singt: „Sag mir nicht, mein Geliebter, dass ich grausam zu Dir bin...“ Don Ottavio, einer der nobelsten und geduldigsten Männer und Tenöre, die jemals die Opernbühne betreten haben, wartet. Und wartet. Und wartet ... und singt mit Inbrunst: „Nur ihrem Frieden weih ich mein Leben...“

Das Fest im Schloss Don Giovanni wird gerichtet. Musikanten spielen auf. Leporello hat Angst, Don Giovanni gibt sich unverfroren und stark. Elvira versucht noch einmal, ihn zur Reue zu bewegen und mit ihr zu kommen. Sie hat keine Chance. Nachdem sie weg ist, erscheint die Statue des Komturs. Don Giovanni lässt ihm einen Drink servieren. Der Komtur fordert ihn auf, zu bereuen. Don Giovanni sagt nein. Immer wieder nein. No, no, no. Er reicht dem Komtur die Hand, die versteinert. Don Giovanni schreit auf, aber immer noch verweigert er jede Reue. Die Hölle öffnet sich und aufrecht geht der Held in sie hinein. Ganz zuletzt ergreift ihn das Grauen, das Entsetzen, es zerreißt ihm die Seele. Wird er die Hölle jemals verlassen? Wird er vielleicht gar ein echter Teufel?

Der Außenseiter, der Outlaw ist gefallen, das Leben geht weiter und so ist auch die Oper noch nicht ganz zu Ende. Leporello erzählt den Verfolgern Don Giovanni dessen schrecklichen Abgang von dieser Welt und verkündet, ins nächste Wirtshaus zu gehen, um einen neuen und besseren Herrn zu finden. Zerlina und Masetto werden in Kürze heiraten. Donna Elvira will ins Kloster gehen, vermutlich, um für Don Giovanni zu beten. Don Ottavio möchte Donna Anna endlich zum Traualtar führen. Doch die will, dass er noch ein Trauerjahr lang wartet. Wer weiß, was dann wieder

sein wird... wir jedenfalls wünschen allen viel Glück. Die Moral von der Geschichte: „Dies ist das Ende dessen, der Böses tut. Und der Bösewichter Ende ist ihrem Leben immer angemessen.“ Dies alles klingt so festlich schön, dass es fast zu schön ist. Kann es sein, dass Wolfgang Amadé Mozart und Lorenzo da Ponte nicht ganz ohne Verständnis für den Bösewicht waren? Zumindest Da Pontes Biographie bietet einige Anhaltspunkte dafür. In seiner Jugend war er in Venedig ein sexueller Abenteurer, der seinem Landsmann und Kollegen Giacomo Casanova wenig nachstand.

Hinweis:

*Mattseer Diabelli Sommer, Mittwoch, 27. August 2025, 19.30 Uhr,
Schloss Tassilo Saal „Don Giovanni einmal anders“*

*Wolfgang Amadé Mozart, Don Giovanni / Version für Flöte und Streichtrio
von Johann Nepomuk Wendt*

*Gottfried Franz Kasperek, Textfassung und Rezitation; Michael Martin
Kofler, Flöte; Daniela Beer, Violine; Dorothea Galler, Viola; Matthias
Michael Beckmann, Violoncello*

Weitere Infos: www.diabellisommer.at



© Sophie Aichinger

Zweige

Von Thomas Ballhausen

*can't see the words
the woods*

Frances Presley: Stonenest Street

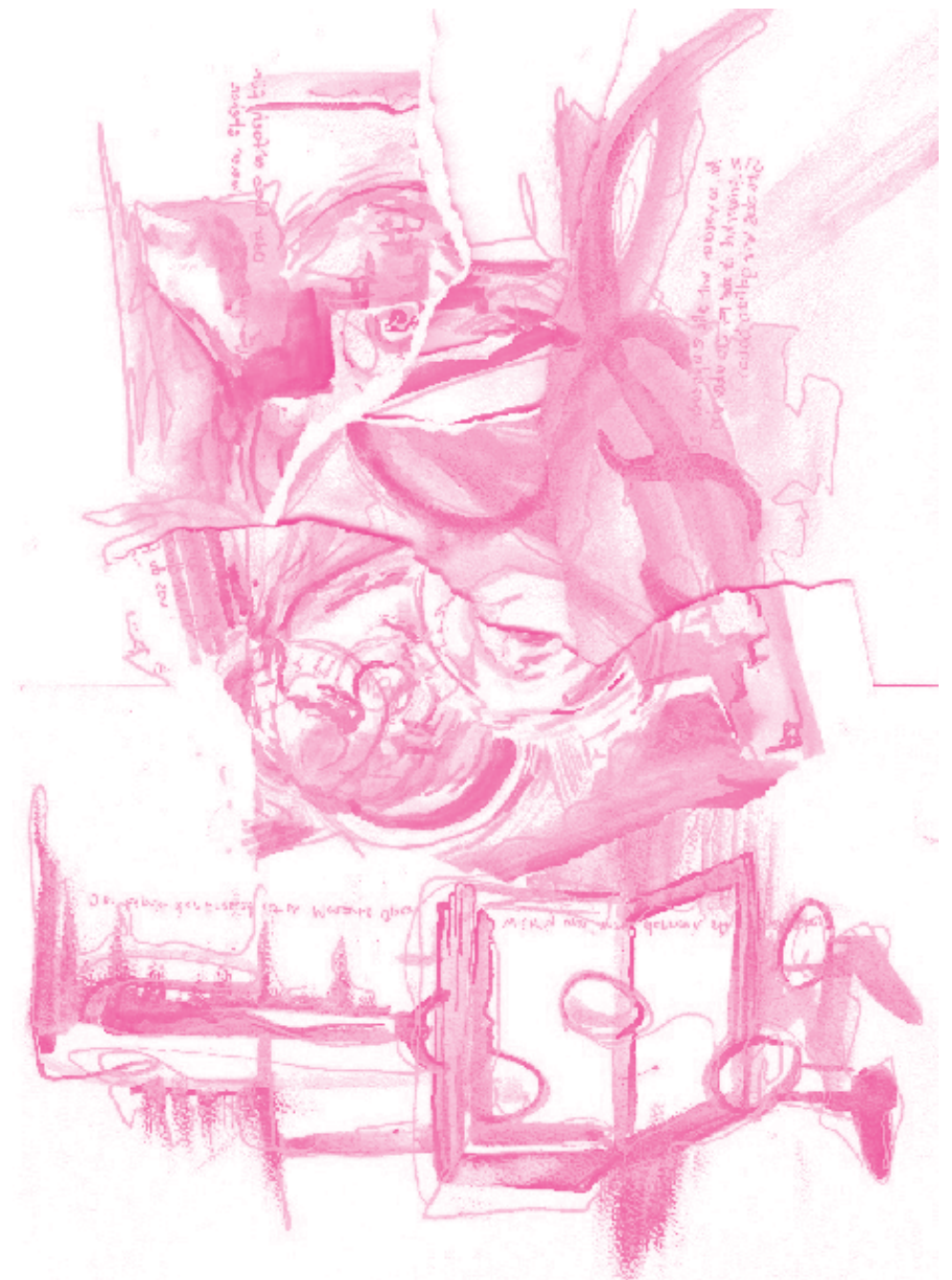
Gerne werde ich Ihnen, um den Übergang zum Unvermeidlichen etwas zu lindern, Sie vielleicht von Ihrer misslichen Lage abzulenken und zu unterhalten, ein wenig von mir berichten. *Bitte zappeln Sie nicht*, dass macht mir die Arbeit und das Reden schwieriger. Ich war schon schneller, doch nicht gewandter. Mit den Jahren, in denen ich mich mit der mir vorgeschriebenen Lauerstellung anfreundete, habe ich auch gelernt, meine Verschiedenheit zu den Menschen und den Insekten als Vorzug zu begreifen. Ich habe, gehen mir doch nach und nach die Erinnerungen an die alten Zeiten verloren, endlich dazu übergehen können, das schmerzhaft Abstreifen meiner früheren Gestalt nicht mehr nur noch als Bestrafung zu empfinden. Die mir auferlegte Rhythmisierung der Zeit, die in ihrer Gleichartigkeit nur durch die Übermittlung meiner Lageberichte unterbrochen wird, macht es mir auf Dauer unmöglich, mich nicht zu verzählen. *Bitte unterbrechen Sie mich nicht*, auch lege ich keinen großen Wert auf kalendarische Ergänzungen oder die Vorstellungen von Geradlinigkeit. Sie werden bemerken, ich kann mich nur in Sprüngen und Netzen mitteilen. Der Grund dafür liegt in einer verlorenen Wette, einer wirklichen Torheit. Ich war jünger, *Sie würden mich kaum wiedererkennen*, ich wollte an der Meisterschaft meiner Webkunst keinen Zweifel lassen. Ich habe mich immer um Arbeiten bemüht, die meiner antrainierten Meisterschaft entsprachen, hier schlug ich ganz nach meinem Vater. *Ja, er war ein einfacher und harter Mann*, aber das spielt keine Rolle. Nein, der Wettstreit war keineswegs unter Gleichwertigen ausgetragen worden. Ich legte schließlich einundzwanzig Bilder vor, eindeutiger hätten sie kaum sein können. *Sie dürfen nicht vergessen*, Bilder wie diese nutzen sich ab, ihr Reiz weicht der Langeweile, es kommt gelegentlich sogar Kritik an ihnen auf. Nicht aber diese Arbeiten, sie sollten ihre Frische behalten, nicht nur wegen der Dargestellten und ihrer Handlungen, nein, sondern auch, wie es mir nun erscheint, weil ich ihnen eine Bewegung eingeben konnte. Ja, wenn Sie so wollen, einen Anflug von Lebendigkeit, der das träge Auge

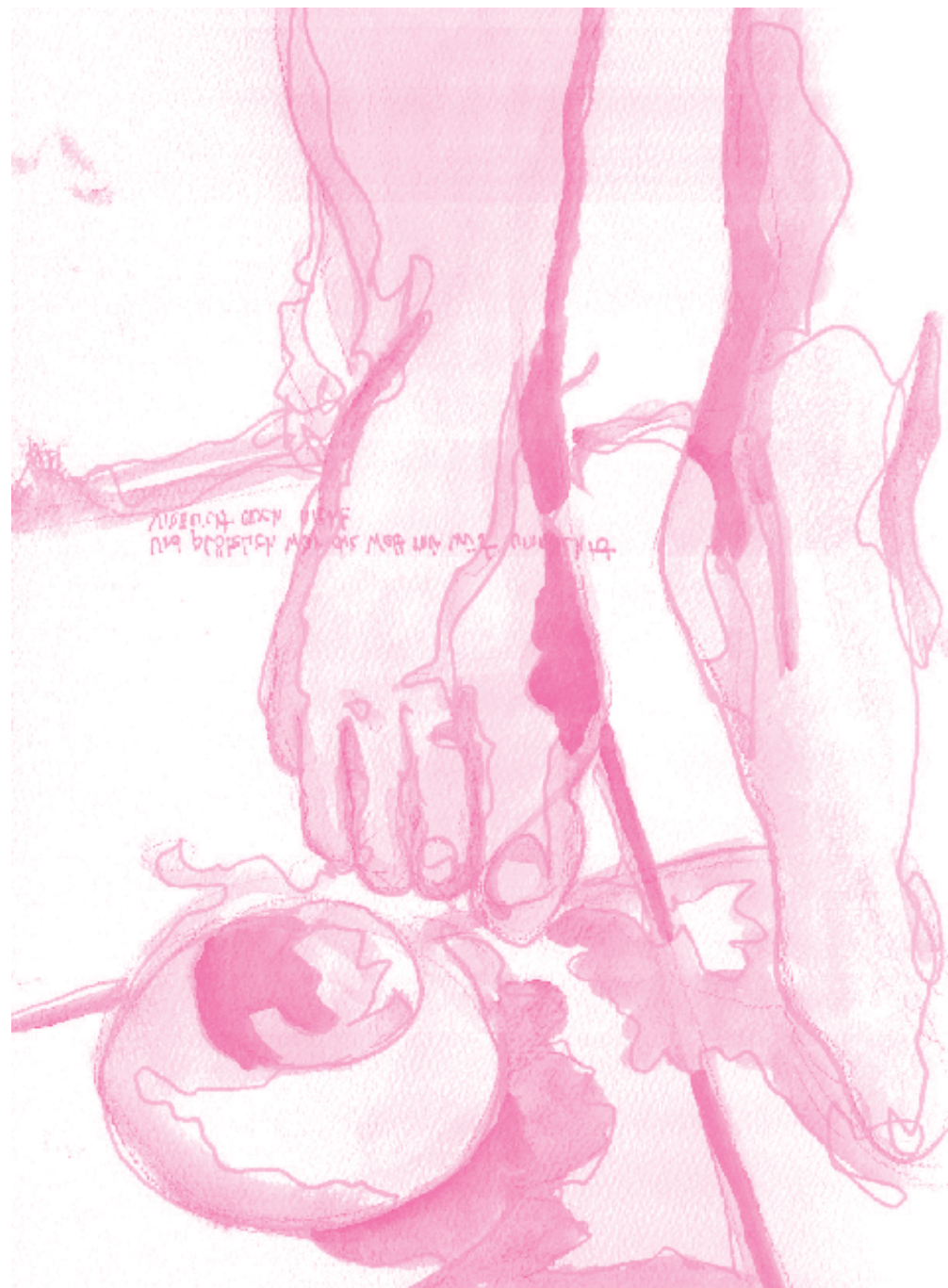
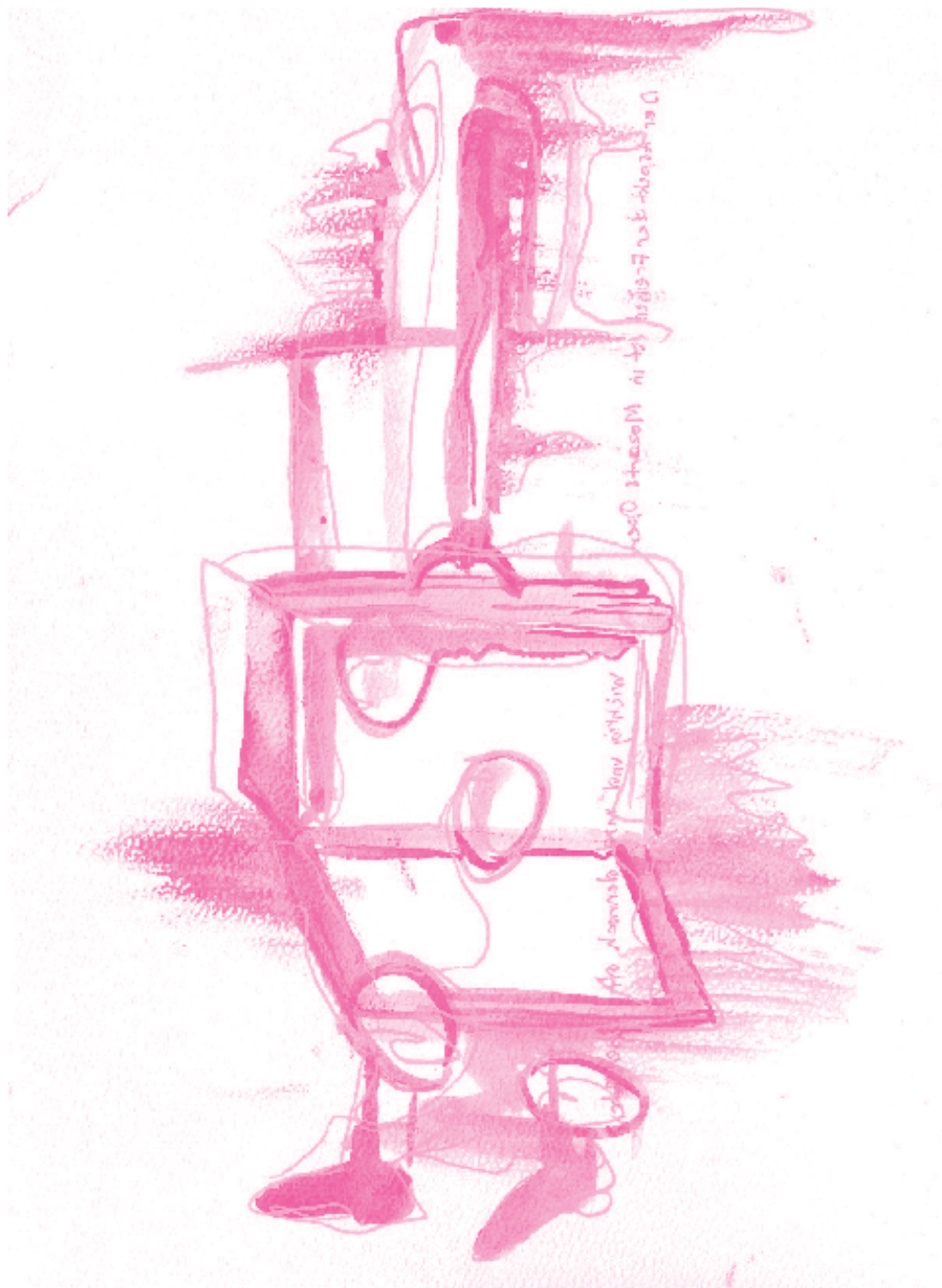
des Betrachters täuschen konnte. Hinsichtlich der Vorlagen, *das möchte ich Ihnen aber versichern*, habe ich stillschweigend handwerklich nachgebessert, diese Bilder waren also besser als die Körper an sich, sie waren beredter noch als ihre Vorlagen. *Nein, leider habe ich sie nicht mehr, aber bitte glauben Sie mir*, wenn ich Ihnen versichere, dass die Körper, je länger man sie betrachtete, immer bereitwilliger Auskünfte gaben. Sie sprachen mit ihren Posen und Entblößungen eben nur scheinbar – und das war ganz meine Absicht – von spielerischen Reizen und Einladungen. In letzter Konsequenz kündeten sie also nur von Unerreichbarkeit, von Inszenierungen und Strategien. Nein, ich wurde nicht belohnt, ich wurde bestraft, *bitte seien Sie doch etwas aufmerksamer*. Alles wurde mir verknotet, ins Netzartige verschoben, meine Kunst, mein Körper, selbst meine Sprache. Geschichten ziehen Verwandlungen nach sich, neue Erzählungen. Ich muss in jeder Hinsicht, so scheint es, auf Biegungen setzen, weil mir die Geraden nicht mehr gestattet sind. Einen Faden auslegen, so sein Gewand einbüßen und sich unglücklich verlieben, *da werden Sie mir doch zustimmen*, das kann doch nun wirklich fast jede. Über die Anfänge meines neuen Lebens will ich mich lieber ausschweigen, *nein, das tut wirklich nichts zur Sache*. Es reicht, wenn ich Ihnen versichere, dass es schließlich besser wurde, immer besser. Aus der Ordnung meiner Grammatiken bin ich in die neue Wildnis meiner mir nunmehr möglichen Sprache gezogen. Die örtliche Versetzung hierher – *irgendwann in den ersten Jahren des Konflikts, das war sicher lange vor Ihrer Geburt* – war dann nur mehr eine Formalität, eine fast schon willkommene Ergänzung und Vervollkommnung meiner neuer Gestalt. *Sie werden es vielleicht nicht für möglich halten*, aber diese Gegend war tatsächlich hart umkämpft, sie ist es immer noch. Nur wenige Klicks von hier ist die alte Mine, in der man mit Förderrobotern Sternmark gewonnen hat. Wissen wurde benutzt, um Handlungen und Waren daraus zu ziehen, Rohstoffe für den Fortgang des Kriegs, immerfort zu auf eine zirkuläre Bewegung der Sinnentleerung. In diesen frühen Tagen haben wir das Fragen verlernt, wir haben immer weiter ausgehöhlt, was wir waren. Haut und Panzer sind noch über, ganz richtig, aber hungrig bleibt man ja schließlich doch. *Ich drehe Sie ein wenig, können Sie das Glimmen sehen?* Ja, dort waren die Minen. Heute haust dort dieser elende Schwarm, Sie können froh sein, dass Sie mir begegnet sind. Ich bin gewiss nicht perfekt, aber verglichen mit diesen Biestern bin ich eindeutig die bessere Wahl. Sie sind ein Schwarm, müssen Sie wissen, aber davon halte ich recht wenig. Eine Mehrheit macht noch keine gute Entscheidung, sie ergibt nicht zwangsläufig die Wahrheit. Eine Mehrheit muss nicht richtig liegen, nur

weil die Zahlen stimmen und Sterne günstig stehen. Ihren Stock habe ich noch nicht ausmachen können, sie nisten aber bestimmt dort bei den Minen. Auch über ihre Fortpflanzung kann ich bislang nur mutmaßen, welche Vorstellungen ich mir davon mache, welche mir behagen oder mich beunruhigen, tut gar nichts zur Sache. *Nein, ich will es nur der Vollständigkeit halber angemerkt haben.* Schön sind sie durchaus, so geschwungen, aber ich fahre meine Krallen aus, wenn ich ihnen begegne. Ich töte sie, wenn ich die Gelegenheit dazu habe, ich tue es nur langsamer als notwendig. *Ja, auch sie stammen aus dem Krieg, sie gehören dazu, ganz richtig, hören Sie doch zu.* Der Schwarm hat sich wohl irgendwann verselbständigt oder ist in einer Schleife von Befehlen hängen geblieben, ich vermag es noch immer nicht zu sagen. *Haben Sie vielleicht einen Hinweis auf ihren Bau für mich, nein?* Das ist nicht weiter schlimm, ich erstrecke mich mit meinem Netz immer mehr in ihre Richtung, über mein eigentliches Einsatzgebiet hinaus. Das müssen Sie verstehen, es war notwendig geworden, über mich hinauszuwachsen, mich zu entwickeln. *Finden Sie mich attraktiv, zumindest ein wenig?* Sie schweigen, das kann ich Ihnen nicht verübeln, ich bin haarig und bitter an den unmöglichsten Stellen. Das sind Widersprüche meiner zutiefst technischen Natur, *verstehen Sie*, ich habe ein immer genaueres Bild von mir bekommen, ich weiß schon Bescheid. *Sie müssen sich nicht sorgen*, ich habe meine Infektionen kultiviert, meinem Dienstleib untergeordnet. Das ist immer noch mein Posten, ich bin das System, ich ziele auf Agieren und Reagieren ab, ganz wie zu Beginn. Aber meine Spielzüge habe ich verfeinert, das war unumgänglich, nicht zuletzt wegen der Vögel. *Sind Sie Ihnen nicht auch schon aufgefallen?* Zwei sind zuletzt hier vorbeigekommen, ich habe nur einen erwischt, ich war etwas zu langsam. Er war dann aber schließlich sehr gesprächig, ein Späher vom Meer, was sagt man dazu. Die Küste ist ohnehin eine Gegend, die mir Sorgen bereitet. Obwohl sie weit entfernt liegt, spüre ich, *bitte lachen Sie nicht*, was da zwischen den Wellen lauert, ohne es gesehen zu haben oder benennen zu können. Ich habe immer wieder in meinen Berichten darauf hingewiesen, dass man da mit Schwierigkeiten wird rechnen müssen. Das Gewebe ist brüchig geworden, ich stopfe den Verlauf, so gut ich es vermag. Ich erfasse, was sich meinen künstlichen Mädchenaugen darbietet, ich kann alles mit ihnen außer wegzusehen. Diese Fertigkeit war nicht eingeplant, nicht vorgesehen. Das macht müde, ich kann nicht sagen, wann ich zuletzt geschlafen oder gegessen habe. Die Fernsteuerung habe ich schon bald zu Beginn meiner Arbeit hier aus dem Fleisch entfernt, das war nicht nur angenehm. *Sehen Sie*, ich habe sie hier aufgehängt, wie

ein Schmuckstück. Man hat mir den Tod schon früher nicht gestatten wollen, das hat mich aber nicht weiter nachdenklich gemacht, ein Empfindungskoma, nichts weiter. *Wie halten Sie es mit Ihren Dogmen, mit der Synchronisierung der Informationen, der Nachrichten?* Post würde ich wirklich gerne bekommen, lindernde und ermutigende Zeilen, aber die Obrigkeit ist ins Stottern geraten. Gute Unterhaltungen sind hier selten, *bitte verstehen Sie*, alles mir Auferlegte steht im Verhältnis zu Schöpfung und Imitation. Aber ich beschwere mich nicht, das liegt außerhalb meiner Kompetenzen, vielleicht sogar meiner Möglichkeiten. Man muss doch wissen, was man ist, womit man sich leichter tut. *Ist das zu fest?* In meinem Kopf ist aber immer noch so viel Gefühl und Bewusstsein für den Schaden, den Wünsche anrichten können, ansonsten habe ich kein Problem mit dem Gehorchen. Ich habe die Beine beieinander, manchmal strecke ich sie, wie um zu überprüfen, ob sie mir noch gehorchen, noch zu mir gehören oder bereits mit der Umgebung verschmolzen sind. Es gibt vorgeschriebene Morgenübungen, ich mache sie, ich muss es eingestehen, nur sehr unregelmäßig. Ansonsten bin ich meinen Pflichten immer gut nachgekommen, etwa auch der Observation des Hauses unweit der Mauer. *Warten Sie, ich drehe Sie entsprechend in die andere Richtung, da, dort liegen die verfallenen Reste der ursprünglichen Grenzmauer.* Ein ganzes Bataillon ist damals, ich kann nicht mehr sagen wann, in eine feindliche Absperrung gelaufen, man sprach von Helden – *verstehen Sie* – und machte einfach weiter. Es ist, als würde eine eingeschlaferte Geschichte herumliegen, wo immer man nach ihr suchen wollte. Sehen Sie ein wenig nach links, *warten Sie, ich helfe mit dem Kopf*, dort ist das Haus, es erhebt sich zwischen dem Laubwerk. Es stand leer, aber jetzt ist es wieder bewohnt, eine Verwilderte, wenn Sie so möchten, hat sich in der Öde niedergelassen. Sie ist sehr von ihren Leidenschaften bestimmt, von ihrem Spiel mit Puppen, mit Tieren, die sie mit Fallen erlegt. Dieses Haus ist wie eine Arche, sie sammelt, was ihr bedauerenswert erscheint, ich strecke mich bis an die Tür, die Fenster, beobachte sie, auch, wie sie ihre hungrigen Löcher stopft. Wir können Sie jetzt nicht sehen, aber unter ihrem schmutzigen Kittel wölben sich, so vermute ich, eine Vielzahl von Brüsten, sie passt mir in keine Taxonomie. Ich kann sie nicht benennen, nicht klassifizieren, in meinen schwachen Momenten – *ich kann es Ihnen ja ruhig gestehen* – macht sie mich ein wenig neidisch. Sie hat ein Ritual entwickelt, etwas wie einen stets scheiternden Versuch der Erfassung und Ordnung der direkten Umgebung des Hauses. Sie sortiert Zweige nach Größen und Stärken, nach Farben oder Geschmack. Sie leckt an ihnen, sie kommt unterschiedlich weit damit.

Über die Schwelle habe ich mich noch nicht gewagt, wenn ich mich dorthin ausstrecke, auch die Füchsin, die immer wieder hier herumstreift, tut das nicht. Mit ihr würde ich auch gerne sprechen, nicht zuletzt auch so wie mit Ihnen, aber sie ist ein scheues Tier, schnell und voller List. Andere habe ich zu imitieren gelernt, nicht aber die Füchsin. Ich kann sie in keiner Weise reproduzieren, sie nicht locken oder täuschen. Sie ist zu klug, sie stellt sich tot und wartet zu, um sich von den annähernden Aasfressern zu ernähren. *Wie?* Vielleicht ist sie hier, um mich zu beobachten? Das ist ein guter Gedanke, das könnte natürlich sein, das gilt es also auch herauszufinden, später vielleicht. Der Wald bewegt sich schließlich nicht zufällig, das war immer schon ein sicheres Zeichen für königliche Probleme. *Sehr klassisch, nicht wahr?* In meinem Bauch wohnt die Liebe, Sie werden mich nicht mehr verlassen, gleich sind wir fertig.





Impressum

Leitungsteam Mozart:Forum:

Yaara Tal

Yvonne Wasserloos

Hannfried Lucke

Gernot Sahler (Leitung)

Max Volbers (Stellv. Leitung)

Universität Mozarteum Salzburg

Mirabellplatz 1, 5020 Salzburg, Austria

^T +43 676 88122 188

^E info@moz.ac.at

Herstellung/Inhalt: Universität Mozarteum Salzburg

Die visuellen Beiträge der Seiten 40, 41, 49, 59, 65, 77, 79, 91, 107, 113, 114, 115:

Sophie Aichinger, Department für Bildende Künste & Gestaltung der

Universität Mozarteum Salzburg

Verlags- und Herstellungsort: Salzburg, Austria

Konzept: Gernot Sahler

Redaktion: Max Volbers

Gestaltung: Abteilung für PR & Marketing

Druck: xxxxxxxxxx

Für den Inhalt verantwortlich: Elisabeth Gutjahr, Rektorin

© 2025

