

Mozarts Geist aus Mahlers Händen?

Bruno Walters New Yorker „Don Giovanni“ von 1942
- eine Sternstunde der Mozart-Diskographie

von Attila Csampai

Vortrag im Rahmen der Toblacher Gustav-Mahler-Wochen 2006
Sonntag, 23. Juli 2006, 17.00 Uhr Spiegel-Saal, Grandhotel

Musik 1: Ouvertüre, Furtwängler, 1950
2'30

So statuarisch und feierlich – gleichsam die ganze überirdische Kraft des göttlichen Strafgerichts beschwörend – zelebrierte Wilhelm Furtwängler im Festspielsommer 1950, bei seinem ersten Salzburger „Don Giovanni“, die Andante-Einleitung der Ouvertüre, die ja symbolisch und düster-mahnend den schlimmen Ausgang der Geschichte, nämlich die Höllenfahrt des ausschweifenden Titelhelden vorwegnimmt - und zugleich die nächtliche Grundstimmung der gesamten Oper vorgibt: in der schwarzen Todestonart d-moll. Der damals 64 Jahre alte Stardirigent war einer der letzten authentischen Vertreter der romantischen Mozart-Tradition, die ja bis in die Mitte des 20. Jahrhunderts vor allem die Aufführungen dieser dunkelsten Oper Mozarts bestimmte: Und bei Furtwängler, dem stets beschwörenden Ausdrucksmusiker, klang es fast so, als hätte Beethoven diese Oper komponiert, als stünden hier das tragische Scheitern einer unmöglichen Liebe oder gar die Wiederherstellung der bedrohten sittlichen Ordnung im Mittelpunkt – einer mittelalterlichen Parabel, die Mozart und sein Textdichter Da Ponte freilich als „dramma giocoso“ – als lustiges Stück ausgegeben hatten.

Erst weitere 4 Jahrzehnte später, im Jahr 1989, fasste der erste Dirigent den Mut, radikal mit aller romantischen Tradition zu brechen und die von Mozart in der Partitur fixierte Tempovorschrift „Andante alla breve“ in einer Schallplattenproduktion umzusetzen, und damit zum erstenmal den leichteren Duktus einer genuinen „opera buffa“ zu realisieren: Es war der schwedische Originalklang-Pionier Arnold Östman, der damals mit dem Ensemble des Drottningholm-Theaters die späten Wiener Meisteropern Mozarts in modellhaften historisierenden Bühnenaufführungen rekonstruierte, und damit in der weltweiten Mozart-Gemeinde nicht nur Zustimmung erntete.

Musik 2: Ouvertüre, Östman, 1989

2`30

Ältere, erfahrene Mozart-Kenner fühlen sich bis heute von dieser radikalen Entschlackungskur brüskiert, die Arnold Östman und später auch andere „Historisten“ der wahrlich apokalyptischen Todesszene des Titelhelden verpassten – als sei auch sie wie das meiste andere in dieser komischen Oper mit den „Anführungszeichen“ des nicht ganz ernst Gemeinten versehen und daher bei weitem nicht so tiefsinnig-tragisch, wie die „nachtschwärmerischen“ Romantiker es sich zurechtgehört hatten. Indes: Kann man mit einer solchen simplen Korrektur wirklich die gesamte, wirklich ungeheuerliche Wirkungsgeschichte dieser Oper einfach vom Tisch wischen, die sie von der ersten Aufführung an vor allem auf die sogenannten Kenner und Experten ausübte, und die sie schon zu Beginn des 19. Jahrhunderts als Gipfelwerk der gesamten Gattung, als *Oper aller Opern* erscheinen liess? Für diese bis heute unangefochtene Spitzenstellung bürgen nicht nur zahllose prominente Bewunderer des Werks wie Goethe oder E.T.A.Hoffmann, Sören Kierkegaard und Bert Brecht, sondern sie ist auch faktisch begründet durch Mozarts unvergleichliche musikalische Behandlung der alten Don-Juan-Stoffes: Seine Kunst der musikalischen „Menschengestaltung“ erreicht hier den höchsten Grad von seismographischer Genauigkeit, psychologischer Tiefe und Wahrhaftigkeit. Und weit über die historischen Implikationen des Sujets hinaus verkörpert die „Musikgestalt“ des Don Juan allergorisch auch das erotische Grundprinzip von Mozarts Musik, ihre zutiefst lebensbejahende – und wie Georgi Tschitscherin schrieb – „aus den Urkräften das Universums“ gespeiste Aura.

Mozart schuf hier zugleich das bedeutendste Beispiel eines musikalischen Welttheaters, das sowohl die Gesamtschau aller Stoffaspekte als auch die Synthese aller von der Operngeschichte bereitgestellten musikalischen Mittel betreibt: Es gibt nämlich genügend Hinweise im Stück selbst, dass Mozart und sein Librettist Lorenzo da Ponte den Don-Juan-Stoff nicht im spätmittelalterlichen Spanien, sondern in Italien, auf dem Territorium der Josephinischen Monarchie ansiedelten, ihn also praktisch in ihre eigene Zeit verpflanzten: Eklatant wird dieser Gegenwartsbezug im zweiten Finale, wenn die zum Abendessen Giovannis auf der Bühne versammelten Musiker plötzlich die populärsten Hits aus zeitgenössischen Opern anstimmen – so auch die damals sehr beliebte „Militärrarie“ des Figaro „Non piu andrai“, was von Leporello trocken mit „Questa poi la conosco pur troppo“ („Das kenn’ ich zur Genüge“) kommentiert wird. Und in derselben Szene fährt der glücklose Weiberheld zur Hölle. Diese ungeheuerliche Verquickung von Mythos und Gegenwart erzeugt das Spannungsfeld, in dem sich die nahtlosen Übergänge von Märchen und Realität, von Tragödie und Komödie in unbegreiflicher Selbstverständlichkeit vollziehen, und sie ist zugleich die Quelle für eine Bandbreite von Interpretationen, wie sie keine andere Mozart-Oper vorweisen

kann: Mit mehr als 70 Gesamtaufnahmen rangiert der „Don Giovanni“ auch quantitativ an der Spitze der Mozart-Opern-Diskographie.

Musik 3: Ouvertüre, Walter, 1942

3'54

In dieser wahrlich dämonischen Live-Aufführung des „Don Giovanni“, die Bruno Walter 1942 an der New Yorker Metropolitan Opera leitete, spürt man vom ersten Takt an etwas von den weltbewegenden Dimensionen von Mozarts Partitur, von Tragödie und Komödie, von Lebenslust und Tod, und Walters Musizierhaltung ist von einer bis zum Zerreißen angespannten leidenschaftlichen Dramatik geprägt, die den Hörer schon in der Ouvertüre mit den lebensstiftenden Urkräften von Mozarts Musik konfrontiert

Dramaturgisch-formal folgt die Oper eindeutig dem Regelwerk einer „opera buffa“. Der von Mozart gewählte Terminus *dramma giocoso* ist nur ein geläufiges Synonym. Dennoch vollzieht Mozart auf der Basis der Komödie nicht nur den tragischen Untergang seines Helden, sondern den ständigen Wechsel von tragischen und komischen Elementen in der Musik, bis hin zur völligen gegenseitigen Durchdringung beider Prinzipien. Und die Ouvertüre spielt in dieser schwarzen Komödie eine entscheidende Rolle: Sie kehrt vorab die Moral der Geschichte um. Denn was in der Oper als moralisch legitimierte Folge der Untaten Giovannis gezeigt wird, erscheint in der Ouvertüre als Quelle und Ursache seines ungehemmten Lebenstriebes; Hier mündet der tragisch umschattete Anfang in den vor Lebenslust überquellenden Allegro-Teil und bringt ihn quasi erst hervor. So wird klar, dass Don Giovanni auch ein Produkt jener starren Ordnung ist, gegen die er verstößt, und dass sein Lustprinzip nur auf dem Boden einer solchen rigiden Moral gedeihen kann. Und so wirbt Mozart quasi vorab schon um Gnade für seinen Titelhelden, und auf alle Fälle für eine differenzierte Sicht der Dinge: In Bruno Walters leidenschaftlich-glühender Interpretation wird diese aufklärerische Einstimmung als zwingende Kausalität von Ursache und Wirkung beschworen, bei Furtwängler dagegen dominierte das christliche Strafgericht. Bei Östman und den anderen Historisten ist einfach nur alles lustig, oberflächlich, die blanke, flüchtige Diesseitigkeit, die jedes tiefere Geheimnis, jeden Seelen-Abgrund, leugnet.

Im Grunde kann man die gesamte Diskographie in diese drei Dirigenten-Grundtypen einteilen: Die feierlichen Pathetiker, die glühenden Emphatiker, und die lustigen Historisten. Und wäre die Diskographie des „Don Giovanni“ nicht auch eine einzigartige Galerie großartiger sängerdarstellerischer Leistungen, dann könnten wir hier relativ kurzen Prozess machen. Denn die beispiellose Synthese von Tragödie und Komödie erfordert von den Interpreten eine doppelte, quasi universale Absicherung der hier integrierten musikalischen Elementarkräfte: also das dialektische Ineinandergreifen von symphonisch-

objektivem Orchestersatz und lyrisch-subjektiver Gesangslinie, von äußerer *und* innerer Realität. Mit anderen Worten: Der „Don Giovanni“ ist trotz seines ausgeprägten symphonischen Fundaments eine mit starken tragischen Elementen durchsetzte „Gesangsooper“, und sie kann daher nicht, wie etwa die anderen genuinen *opere buffe* Mozarts, auf der durch das Orchester realisierten puren Handlungsebene, hinreichend erschlossen werden. Diese Oper verlangt die vollständige Verschmelzung der Interessen des Dirigenten und der Sänger, völlige Mobilität *und* Ausdruckskraft, drängende Tempi *und* höchste Empfindsamkeit. Und gleich in der atemlos vorbeirauschenden „Introduktion“ der Oper demonstriert Mozart auf spektakuläre Weise diese neuartige vollständige Musikalisierung des Bühnengeschehens, indem er die im „Figaro“ perfektionierte Enembletechnik in höchster Zeitdichte auf den tragischen Beginn der Handlung überträgt – und so quasi mit der Tür ins Haus fällt. Hier ist fürwahr ein waches, aufmerksames Publikum gefordert, denn in diesen knapp fünf Minuten passiert mehr als in manchem kompletten Aufzug von Wagner. Wir hören diese mörderische Eröffnungsszene jetzt in der musikalisch hochwertigen und äußerst detailgenauen Studioproduktion, die Carlo Maria Giulini im Jahr 1959 in London dirigierte, und in der ihm in sämtlichen Rollen Spitzenkräfte zur Verfügung standen: Der Wiener Bariton Eberhard Wächter, damals 30 Jahre alt, sang den Titelhelden, die zwei Jahre ältere Joan Sutherland die Donna Anna, Giuseppe Taddei ist als Giovannis aufmüpfiger Diener Leporello und Wagner-Bass Gottlob Frick als leicht deutsch eingefärbter, um Autorität ringender Komtur zu hören, und es spielt das Londoner Philharmonia Orchestra.

Musik 4 Einführung, Giulini, 1959

5'09

Carlo Maria Giulinis modellhafte Studioproduktion von 1959, die unter der Aufsicht der ehrgeizigen EMI-Starproduzenten Walter Legge in den Londoner Abbey-Road-Studios entstand, markiert in der Tat einen künstlerischen Höhe- und Wendepunkt in der reichen Nachkriegs-Diskographie des „Don Giovanni“: Sie nutzt zum einen, wie schon die vier Jahre ältere Wiener Produktion unter Josef Krips, konsequent die Möglichkeiten der modernen Stereo-Technik zur präzisen Ausleuchtung des komplexen Partiturgewebes, verströmt aber dennoch genügend Bühnen-Atmosphäre, und ein hohes Mass an innerer Mobilität, um den lähmenden Virus der Studio-Sterilität in Zaum zu halten: Denn der Wegfall der für Mozart so wichtigen, und eben in der Partitur fixierten Bühnen-Wirklichkeit entzog fast allen späteren aufwendigen Studioproduktionen der 70er und 80er Jahre den alles entscheidenden Lebenspuls – auch wenn da große Bühnenpraktiker wie Karl Böhm, Colin Davis, Daniel Barenboim oder Herbert von Karajan am Pult standen. Das führte dazu, dass man in 90er Jahren, als dann endgültig die „Historisten“ das Ruder übernahmen, wieder zu Live-Mitschnitten von echten Bühnenproduktionen zurückkehrte, dies freilich unter radikal

veränderten ästhetischen Perspektiven: Die vorerst letzte CD-Publikation der Oper unter dem britischen Jungstar Daniel Harding, die 1999 beim Festival in Aix-en-Provence mitgeschnitten wurde, möge diesen Ausdünnungsprozess veranschaulichen: Trotz seines durchwegs rasanten Grundtempos kann Harding in der Introduction Giulinis Zeitvorgabe nur um 10 Sekunden unterbieten: Diesem minimalen Zeitvorteil aber opfert er fast die ganze szenische Schlagkraft und die tragische Tiefendimension dieses einzigartigen Kurzdramas, das bei ihm aus der dunklen Todes-Nacht in die Grauzone eines unangenehmen Zwischenfalls wechselt. Jetzt spielt das Mahler Chamber Orchestra.

Musik 5 Introduction, Harding 1999
2'05

In Daniels Hardings kalorienarm-munterer, profan-entzauberter Interpretation aus dem Jahr 1999 sangen Peter Mattei den Giovanni, Gilles Cachemaille den Leporello und die mit den Tempi hörbar kämpfende Carmela Remigio die Donna Anna.

Die durch die historische Aufführungspraxis in den letzten 20 Jahren in Gang gesetzten „Entschlackungskuren“ haben beim „Don Giovanni“ bislang kaum überzeugen können, da sie - in simpler Berufung auf den Buffa-Charakter der Oper – nur die diesseitig-realistischen Aspekte bevorzugten, während sie alle Metaphysik, allen mythischen Zauber, alle psychologische Tiefe, beiseite schoben. Die stilistisch überfällige Korrektur spätromantischer Klangpracht ging Hand in Hand mit einer deutlichen Eindämmung der Ausdruckswerte, was bei Radikalhistoristen wie Roger Norrington und Arnold Östman nicht nur zur kammermusikalischen Ausdünnung des Orchestersatzes, sondern zur völligen Instrumentalisierung der Sänger führte, die jetzt emotional zu eher belanglosen Porzellanfiguren im Marionettentheater der Mini-Gefühle verblassten. Diese ästhetisch rückläufige Entwicklung, die bis heute anhält, war freilich schon durch die in den 60ern einsetzende Krise der Gesangkunst vorgezeichnet, und gewährte sogar einen wissenschaftlich gesicherten Ausweg aus der Krise.

Wer sich also einen Eindruck davon verschaffen möchte, was diese Partitur an brennender Lebenslust, an Dämonie, sozialer Sprengkraft und geistiger Tiefe enthält, der ist auch heute noch mit einem betagten, akustisch ruinösen Live-Mitschnitt aus dem Kriegsjahr 1942 besser bedient als mit allen neueren, technisch perfekten Studioproduktionen: Am 7.März 1942 gelang Bruno Walter in der New Yorker Metropolitan Opera eine Mozart-Sternstunde von historischer Bedeutung. Er beflügelte die Protagonisten zu einem kollektiven schöpferischen Taumel und ließ das gebannte Publikum die dunkle Erotik und die geradezu heidnischen Urkräfte von Mozarts Musik spüren. Die Vitalität, den erregten Pulsschlag dieser Oper hatte bereits Fritz Busch in seiner ersten Studio-

Aufnahme von 1936 getroffen, Walter aber rückte die tragische Komödie in die weltbewegenden Dimensionen eines apokalyptischen Welttheaters, eines Menschheitsmythos, der widerstrebenden Urgewalten von Eros und Thanatos. Hier noch einmal die entscheidende Stelle der Introdution – das ungleiche Duell zwischen dem flüchtenden Verführer und dem sittenstrengen Hausherrn und dessem schnellen Tod auf offener Bühne in Walters leidenschaftlicher, bestürzend realistischer Interpretation – mit den beiden Starbässen Ezio Pinza und Norman Cordon.

Musik 6: Introdution: Pinza, Cordon, Walter 1942

Natürlich konnte Walter diese suggestive Mozart-Beschwörung nur mit jener Weltklasse-Truppe verwirklichen, die ihm damals in New York zur Verfügung stand, und die noch ein wirkliches „Ensemble“ war. Nicht nur die Titelpartie war mit dem wahrlich erotisch timbrierten basso cantante Ezio Pinza optimal besetzt, sondern neben ihm agierte die Crème des Mozart-Gesangs: Der kernige Russe Alexander Kipnis als Leporello, die Tschechin Jarmila Novotna als überaus resolute Donna Elvira, der großartige Belcanto-Tenor Charles Kullmann als Don Ottavio und der brasilianische Publikumsliebling Bidù Sayao als püppchenhaft-kecke Zerlina. Und selbst die junge Amerikanerin Rosa Bampton in der Rolle der Donna Anna brillierte mit einer Ausdruckskraft und einem vokalen Totaleinsatz, als ginge es um ihr Leben. Wir hören Sie in Annas großer Arie im ersten Akt, unmittelbar nachdem sie Don Giovanni als Mörder ihres Vaters wiedererkannt hat: Don Ottavio, der Adressat dieses Gefühlsausbruchs, bleibt dennoch skeptisch.

Musik 7: Arie Nr.10 Donna Anna, Rose Bampton, Walter, 1942 2'45

“Jetzt weißt du, wer mir die Ehre rauben wollte...” schleudert die fassungslose Anna ihrem zögerlichen Bräutigam Ottavio entgegen und fordert seine Rache – und selten hat eine Sängerin Annas verzweifelten Zorn mit solchem existenziellen Nachdruck hinausposaunt wie die damals 33jährige Rose Bampton aus Cleveland, die von Haus aus ein warmtimbrierter Mezzo und eine gefeierte Wagner-Sängerin war. Ihre Donna Anna war gewiß kein weltfremdes behütetes Mädchen, sondern eine starke, selbstbewusste, in ihrem Innersten verletzte Frau.

Geradezu ideale stimmliche Voraussetzungen für die Partie der mädchenhaft-fragilen, stolzen, aber in ihrer Seele zutiefst erschütterten Donna Anna besass auch die australische Sopranistin Joan Sutherland, die von vielen Experten wegen ihres großen Stimmumfangs und ihrer wunderbaren, strahlenden Höhe früh als Nachfolgerin der Callas ausgelobt wurde: 1959 sang sie in Giulinis hochkarätiger Studioproduktion eine der intelligentesten, technisch perfekten und anrührendsten Interpretationen der Donna Anna, die die Schallplatte je festgehalten hat. Wir hören Sie jetzt an der Seite des nicht weniger virtuosen italienischen Tenors Luigi Alva im ersten Duett des ersten Paares unmittelbar nach dem gewaltsamen Tod des Komturs: Zu Beginn dieser tragischen Szene gibt Librettist Da Ponte einen diskreten Hinweis, dass Anna womöglich an Kurzsichtigkeit leidet. Denn nach ihrer kurzen Ohnmacht verwechselt sie zunächst ihren Liebhaber mit Don Giovanni, der ja kurz zuvor in ihre Gemächer eingedrungen war: Vielleicht hat Sie auch den nicht gleich erkannt.

Musik 8 Duett Nr.2 Sutherland, Alva, Giulini, 1959
4'07

Wir wenden uns jetzt dem nächsten weiblichen Opfer Don Giovannis zu, das er aber im Unterschied zu Donna Anna, dem Zufallsopfer, seit Jahren bestens kennt: Die stolze spanische Edeldame Donna Elvira ist nämlich seine angetraute Gattin, die er aber bald sitzenliess: Und da sie ihn von Herzen liebt, möchte Sie ihn unbedingt zurückgewinnen und verfolgt ihn, was ihm freilich weniger behagt. Ihre furiosen Auftritte und wüsten Beschimpfungen flößen ihm gehörigen Respekt ein, und so wächst sie, in ihrer schroff geradlinigen Art, mehr und mehr in die Rolle seiner irdischen Anklägerin hinein. Genau dieser emanzipatorische Zug Elviras aber passte den Romantikern nicht ins Bild des opferbereiten Weibes: Sie degradierten Elvira zur komischen Alten und stilisierten das missglückte Abenteuer Giovannis mit Donna Anna zur romantischen Liebestragödie: Hier hat Gustav Mahler als Dirigent und Regisseur in seiner Wiener Produktion von 1905 entscheidend zur Rehabilitierung Elviras beigetragen. Seine Elvira-Darstellerin Marie Gutheil-Schoder bestach durch ihre „fraulich-weichen Züge“ und „sie betonte auch die Fähigkeit zu opferbereiter, altruistischer Liebe“ (Max Graf im *Neuen Wiener Journal*).

In dem Masse, in dem Elvira auch vokal wieder an Bedeutung zurückgewann, verschwanden auch auf der Bühne die alten Ressentiments des 19. Jahrhunderts. Die stets resolute Elisabeth Schwarzkopf war eine der wichtigsten Bühnen-Protagonistinnen der wieder erstarkten, stolzen Edeldame Donna Elvira. In Karajans fulminanter Salzburger Festspielproduktion von 1960 klang ihre erste Arie geradezu giftig und bitter. Mozart komponierte da einen unglaublichen musikalischen Zwitter zwischen Soloarie und Terzett.

Musik 9: Arie Nr.3 Elvira. Schwarzkopf, Karajan, 1960
3'06

“...ein schreckliches Blutbad” werde Sie ihm bereiten und ihm das “Herz herausreißen”, droht die wütende Donna Elvira ihrem untreuen Gatten, während der, ohne sie zu erkennen, sich hinter ihrem Rücken mit Leporello über Sie lustig macht – eine wahrlich tragi-komische Situation, die kein zweites Mal in der Operngeschichte so raffiniert in Musik gesetzt worden ist. Hier mit Eberhard Wächter und Walter Berry als lästerndes Macho-Duo. Und bei der wirklich mit dunklen Brusttönen drohenden Elisabeth Schwarzkopf kann man nicht sicher sein, ob den harschen Worten nicht auch Taten folgen könnten, ob wirklich noch echte Liebe der Motor ihres Handelns ist: In Bruno Walters deutlich flüssigerer, noch mehr drängender Aufführung von 1942 hat die Tschechin Jarmila Novotna diesen inneren Zwiespalt einer großen verschmähten Liebenden mit mehr echtem Herzblut, und dank des ähnlich aufgeladenen Orchesters, noch suggestiver gestalten können. Das heuchlerische Mitleid gibt es hier von Ezio Pinza und Alexander Kipnis.

Musik 10: Arie Nr.3 Elvira, Novotna, Walter 1942
2'54

Die 1907 in Prag geborene, später in die USA ausgewanderte Jarmila Novotna ist für mich die überzeugendste Donna Elvira der gesamten Don-Giovanni-Diskographie, weil sie damals, in der wirklich dämonischen New Yorker Aufführung Bruno Walters, es nicht nur verstanden hat, diese wirkliche Hauptrolle von allen romantischen Fehltritten zu rehabilitieren, sondern weil sie auch hinter allen Affektausbrüchen das große liebende Herz eines stolzen Renaissance-Menschen erkennen liess: Nur wenige Minuten nach dieser ersten Konfrontation mit Ihrem untreuen Gatten vereitelt Elvira durch ihr resolutes Eingreifen sein nächstes Liebesabenteuer mit dem Bauernmädchen Zerlina. Der ungewöhnlich strenge, barockisierende Gestus ihrer zweiten Arie ist in ihrer affektiven Kürze gewissermassen das historisierende Gegenstück zu Giovannis Champagnerarie: Sie enthüllt gleichermassen Elviras moralische Kraft, ihre Charakterstärke, aber auch ihre schwindende Aktualität: In Mozarts sozialer Gegenwart hat sie im Grunde genauso wenig zu suchen, wie der ständig scheiternde Titelheld.

Musik 11: Arie Nr.8 Elvira, Novotna, Walter 1942
1'27

Das war noch einmal die damals 35 Jahre Exil-Tschechin Jarmila Novotna in der kurzen barockisierenden Seria-Arie „Ah fuggi traditor“, in der sie ihren untreuen Gatten mit fast schon apokalyptischer Strenge in die Schranken weist: Durch ihren extremen Gefühlsausbruch befreite sie die lange Zeit verschmähte Miniatur auch vom romantischen Verdikt einer puren, antiquierten Stilkopie: Und selbst das unvorbereitete New Yorker Publikum reagierte, wie sie hören konnten, mit blankem Erstaunen. Bruno Walter und auch die Novotna wussten, dass Mozarts musikalisches Universum keine solchen Brüche kennt, und dass selbst eine solche Stilkopie vom Pulsschlag echter Seelenernergie durchglüht ist.

57 Jahre später, im Sommer 1999, aber wollte das 23jährige britische Pult-Talent Daniel Harding Mozarts Leidenschaft wieder eindämmen und legte beim Festival in Aix-en-Provence in derselben Rachearie ein Tempo vor, das der Sängerin, der exzellenten Mozart-Interpretin Véronique Gens, kaum Zeit liess, ihre Stimme zu öffnen. Die Vehemenz und Individualität der alten Ausdruckswerte war hier, am Ende des 20. Jahrhunderts, längst der vermeintlich „authentischen“ Instrumentalisierung der Mozart-Stimmen geopfert worden. Die Revolution der Historisten schien nunmehr unumkehrbar.

Musik 12: Arie Nr.8 Gens, Harding, 1999
1'07

Wenden wir uns jetzt endlich dem Verführer zu, der sich im ersten Akt – den selbst für ihn überraschenden tödlichen Zwischenfall einmal ausgenommen – merkwürdig passiv verhält, und anstatt planvoll vorzugehen, sich ganz auf sein Charisma, seine Improvisationskünste, sein Sex-Appeal, verlässt: Und diese obsessive Gier eines rastlosen Triebmenschen, der im Rausch des Augenblicks keine Regel, kein Gesetz, keine Moral kennt, hat Mozart auf wieder denkbar knappstem Raum, in der berühmten Champagner-Arie eingefangen, in der von diesem Getränk zwar nicht die Rede ist, dafür von einem bevorstehenden Fest, auf dem Giovanni Zerlina doch noch verführen will: Und auch hier dominiert ein legendärer Darsteller der Vorkriegszeit bis heute die mittlerweile doch riesige Don-Giovanni-Diskographie, nämlich der 1892 in Rom geborene basso cantante Ezio Pinza. Mozarts Titelheld war nicht nur die Rolle seines Lebens, die er allein an der Metropolitan Opera mehr als 200mal verkörperte, sondern er verfügte auch in seinen vokal-gestalterischen Mitteln über eine betörende Wandlungsfähigkeit und das Arsenal von Zwischentönen, die ein solcher „Verführer“ spontan beherrschen muß: Bei den Salzburger Festspielen des Jahres 1937 verzauberte er unter Bruno Walters Leitung das Publikum zum erstenmal mit seiner überschäumenden Lebensenergie:

Musik 13: Arie Nr.11 Pinza, Walter 1937
1'17

Kein anderer Interpret des Don Giovanni hat diese kürzeste Bravourarie der Operngeschichte so souverän, so gestochen-scharf und mühelos hingeschleudert wie Ezio Pinza, der Wahlamerikaner aus Rom, der mit seiner kongenialen Verkörperung der Rolle das New Yorker Publikum 20 Jahre lang in Atem hielt – so auch in Bruno Walters nachtschwarzer, dämonischer Aufführung im März 1942. Selbst ein so kraftvoller und unerschütterlich-männlicher Sängerdarsteller von heute wie der gefeierte walisische Bassbariton Bryn Terfel – der als einziger alle drei Basspartien des Giovanni, des Leporello und des Masetto für die Schallplatte interpretiert hat – kann in Georg Soltis später Produktion von 1996 dem grossen Vorbild nicht das Wasser reichen: Gefährlich wirkt nur sein wüstes Schlussgelächter.

Musik 14. Arie Nr.11 Terfel, Solti 1996
1'22

Dieses kurze sportive Shownummer sagt natürlich kaum etwas über den grandios zerrissenen Charakter des Titelhelden aus, und nichts über seinen charismatischen Zauber, seine Verführungskünste: Denn in Mozarts Oper von 1787 ist das alte Herrenrecht des ius primae noctis bereits außer Kraft gesetzt. Da muss selbst der Prototyp des Verführers sich alle Mühe geben, um das kecke Bauernmädchen herumzukriegen: In der zweiten Wiener Gesamteinspielung des Jahres 1955 (Josef Krips hatte ja mit den Philharmonikern für Decca die erste Stereo-Produktion dirigiert) – hier spielten die Wiener Symphoniker noch in alter Mono-Technik – konnte der Münchner Kapellmeister Rudolf Moralt auf ein ausgezeichnetes Sänger-Ensemble zurückgreifen: Der schwarze Bass des Amerikaners George London und der anmutige, jugendliche Sopran der Italienerin Graziella Sciutti ergänzten sich im berühmten Verführungsduett zu einem delikaten Wechselspiel, das auch den kleinen Altersunterschied nicht leugnete.

Musik 15. Duettino Nr.7 , London, Sciutti, Moralt, 1955
2'08

33 Jahre nach dieser beseelten, innerlich glühenden Interpretation unter der Leitung eines unbekannten Kapellmeisters erwies sich der hochgehandelte Mozart-Revolutionär Nikolaus Harnoncourt in seiner Amsterdamer Studioproduktion der Oper wieder einmal als eher spannungsloser Meister der

Langsamkeit, und als ein über Strecken pedantischer Mozart-Buchstabierender: Bei diesen lähmenden Tempi konnte selbst zwischen so versierten Bühnenprofis wie Thomas Hampson und Barbara Bonney keine erotische Spannung entstehen:

Musik 16 Duettino Nr. 7 Hampson, Bonney, Harnoncourt, 1988
1'01

Nur wenige Monate später, im Sommer 1989, musste Barbara Bonney, die in Arnold Östmans Drottningholmer Modellaufführung wieder die Zerlina sang, das entgegengesetzte Tempo-Extrem erfahren und mittragen: In Östmans radikaler Abmagerungskur geriet die ganze Oper, und speziell auch das Verführungsduett fast zur säuselnden Parodie einer solchen erotischen Aktion: Es fällt schwer, sich vorzustellen, dass bei einer solchen, angeblich authentischen Miniaturisierung der Gefühle die Oper mehr als 200 Jahre überlebt hätte. Den Giovanni singt Hakan Hagegard.

Musik 17: Duettino Nr.7 Hagegard, Bonney, Östman, 1989
1'23

Auch hier müssen wir auf Bruno Walters New Yorker Sternstunde von 1942 zurückgreifen, um die heutzutage offensichtlich aus der Mode gekommene Kunst der Verführung mit vokalen Mitteln zu erleben, in der unglaublich erotischen Stimme des legendären Don-Giovanni-Darstellers Ezio Pinza: In seinem zärtlichen Dialog mit der brasilianischen Sopranistin Bidu Sayao spürt man hinter aller Glücksverheissung den Schatten der sozialen Unmöglichkeit einer solchen Liaison – es ist nur der kurze Traum vom Glück und ein fast tragisch-schöner Augenblick der Berührung „über den Abgrund der Stände hinweg“.

Musik 18: Duettino Nr. 7 Pinza, Sayao, Walter 1942
2'45

Die wahren Liebenden sind glücklos in Mozarts Oper: Auch das ist hinter aller Lebenskomödie ein bitterer Unterton in dieser aktualisierenden Adaption des alten Don-Juan-Mythos: Elvira hat keine Chance, den längst ins soziale Abseits gedrifteten Gatten zurückzugewinnen, und ebenso muß der blässliche, zögerliche, bürgerlich-korrekte Don Ottavio – an fehlendem Charisma das glatte Gegenstück zum Verführer – sich von seiner angebeteten Donna Anna immer wieder trösten lassen: In der für die Wiener Erstaufführung der Oper nachkomponierten Arie „Dalla sua pace“ hat Mozart aber auch diese eher

unattraktive Figur nachträglich deutlich aufgewertet, und ihr ein seelisches Existenzrecht eingeräumt – als ein durch und durch empfindsamer, zeitgemäßer männlicher Gegenentwurf zum gewalttätigen Titelhelden. Daher kann diese wunderbare Arie, in der Ottavio auf rührende Weise im inneren Monolog seine völlige Abhängigkeit von Anna enthüllt, nicht so überflüssig sein, wie es Generationen von wissenschaftlichen Erbsenzählern und journalistischen Besserwissern immer wieder angeprangert haben – nur weil sie Mozart ein halbes Jahr zu spät nachreichte. Gottlob haben sich die Interpreten von diesen Beckmessern nicht einschüchtern lassen – und so dokumentiert auch die Don-Giovanni-Diskographie die nicht nachlassende Beliebtheit dieses einzigartigen Seelen-Seismogramms: Und zu den überragenden Gestalten dieser Arie zählt auf alle Fälle der franko-kanadische Tenor Léopold Simoneau, der in den 50er und 60er Jahren in allen großen Tenor-Partien Mozarts die europäischen Bühnen beherrschte, und der 1956 unter Dmitri Mitropoulos auch das Salzburger Festspielpublikum verzauberte.

Musik 19: Arie Nr.10a (Ottavio): Simoneau, Mitropoulos, Salzburg 1956
4'50

Auch bei dieser wunderbaren Arie konnte Bruno Walter 1942 einen nahezu gleichwertigen Sänger-Darsteller in die Waagschale werfen: Der deutschstämmige Amerikaner Charles Kullman, damals 39 Jahre alt, besass zwar nicht die lyrische Sensibilität, Grazie und Raffinesse vom Simoneau, und ließ gelegentlich eine leichte Tendenz zum Weinerlichen erkennen, aber er sang den Ottavio an diesem denkwürdigen Abend mit einer inneren Glut und einem geradezu anrührenden, altmodischen Pathos, die seine Seelenqualen und seine tiefe Sorge um das Wohl seines Angebeteten fast noch authentischer erscheinen liessen, und so Ottavios vornehme Blässe fast ins Tragisch-Heroische steigerten.

Musik 20: Arie Nr.10a (Ottavio): Kullman, Walter, New York 1942
4'05

Und natürlich wollen wir in dieser Galerie der wichtigen Rollen auch Giovannis aufmüpfigen Diener Leporello nicht ausklammern, denn gerade der erweist sich im Verlauf der Handlung als unentbehrliche Stütze für die zunehmend erfolglosen Eskapaden seines Herrn: Beide sind gewissermassen aneinandergekettet in ihrer Außenseiter-Rolle und werden einander immer ähnlicher: Und so können Herr und Knecht im zweiten Akt sogar die Kleidung tauschen (und in der Maskerade die anstehende soziale Revolution

vorwegnehmen) und keiner der Mitspieler, selbst Elvira, bemerkt den Schwindel. In der berühmten Registerarie gibt Leporello eine Kostprobe davon, wie weit dieser innere Verwandlungsprozess zum Herren, zum „gentiluomo“ in ihm selbst gediehen ist, ob er Giovanni nur schlecht kopiert oder schon ein Teil von ihm geworden ist: Bei den frühen Interpreten überwiegt der komische Habitus des anmassenden Domestiken, so auch bei der ältesten Einspielung der Oper aus dem Jahr 1936, in der der Italiener Salvatore Baccaloni unter Fritz Busch beste Buffa-Laune versprühte.

Musik 21: Arie Nr.4 (Registerarie) Baccaloni, Busch, Glyndebourne 1936
2'12

Dieser doch eher altmodischen, wenngleich quirlig-lebendigen, aber den Status des Dieners nicht durchbrechenden Auffassung von 1936 konnte der Exil-Ukrainer Alexander Kipnis nur 6 Jahre später, in Walters Metropolitan-Produktion, mit seinem mächtigen Bass das geschärfte Profil eines ungleich dreister und schamloser auftretenden Parvenüs entgegensetzen, der sich mit maliziöser Schadenfreude an Elviras Seelenqualen amüsierte.

Musik 22: Arie Nr. 4 (Registerarie) Kipnis, Walter 1942
3'10

Auch wenn wir, meine sehr verehrten Dammen und Herren, die Leistungen der Sänger bislang vornehmlich an ihren Arien begutachtet haben, so ist der „Don Giovanni“ als genuine opera buffa wesentlich geprägt von den zahlreichen Ensembleszenen, in denen Mozart sein wahrlich revolutionäres Konzept der Musikalisierung des gesamten Bühnengeschehens mit unglaublichem Einfallsreichtum vorantreibt und zu ungeahnten Höhen führt: Insbesondere in den grandiosen Finali des 1. und 2. Aktes disponiert und kontrolliert Mozart in der Partitur – also unter Einbeziehung des Orchesterapparates – sowohl den gesamten äußeren Handlungsverlauf als auch die innere emotionale Sphäre sämtlicher Figuren, so dass dem Dirigenten hier – schon durch seine Hoheit über die Tempi – eine ganz besondere dramaturgische Verantwortung zuwächst. Er agiert gewissermaßen als Choreograph des Bühnengeschehens und steuert so auch den künstlerischen Aktionsraum des Regisseurs. In einer Schallplattenaufnahme bestimmt er sogar ganz allein den Duktus, die Grundstimmung, den Deutungsansatz der Aufführung.

Und es mag manche überraschen, dass die Don-Giovanni-Dirigenten der ersten Nachkriegsjahre – also der sängerfreundlichen 50er und 60er Jahre – sich in den Ensembleszenen in Tempofragen unnachgiebiger, also partiturfreundlicher

verhalten haben, als man ihnen nachsagt. Das heißt, dass zwischen diesen Postromantikern und den heutigen Radikalhistoristen hier geringere Tempo-Unterschiede auszumachen sind, als etwa bei den monologischen Formen. Die entscheidenden Differenzen zeigen sich dagegen in Fragen der Stilistik, der Ausdruckswerte, und vor allem in der ästhetischen Grundfrage, in welchem Masse Mozart in diesem „Dramma giocoso“ auch tragische Elemente, psychologische Tiefe, Metaphysik hineinkomponiert hat. Es ist klar, dass in dieser Frage die früheren Generationen diese Oper vielschichtiger, tiefsinniger, und vor allem unkonventioneller wahrgenommen haben. (

Musik 23 Finale I: Panerai, Sciutti, Wächter, Karajan 1960
1'43

Dieses vergleichsweise mörderische Tempi schlug Herbert von Karajan in seiner Salzburger Festspielaufführung von 1960 an, so dass seine Protagonisten – Rolando Panerai als Leporello, Graziella Sciutti als Zerlina und Eberhard Wächter in der Titelpartie – da kaum noch mitkamen: Aber durch das hektische Tempo liess er auch den enormen sozialen Druck spüren, den der gierig-gewalttätige Herrenmensch Giovanni auf seine Opfer ausübt.

Vier Jahre davor hatte der 1895 geborene Hans Rosbaud seine im Mozartjahr 1956 in Aix-en-Provence gezeigte Aufführung im Studio nachproduziert. Seine dezidiert auf strukturelle Klarheit und schlanken Gestus ausgerichtete, eher trockene Lesart wurde aber durch die Leistungen einer inhomogenen Sängertuppe klar beeinträchtigt: Antonio Campòs kraftlos-scheppernder Giovanni war Rosbauds größtes Handicap. Aber auch die zuckersüß-betuliche Zerlins Anna Moffos durchkreuzte seinen sachlich-klaren Interpretationsansatz.

Musik 24 Finale I: Campo, Moffo, Gedda, Danco, Stich-Randall, Rosbaud 1956
2'12

Dieser kurze Ausschnitt läßt das schwankende Niveau der Aufführung Hans Rosbauds einigermaßen deutlich werden: Im d-moll-Terzett der drei Masken kann er dank exzellenter Protagonisten – nämlich Suzanne Danco, Nikolai Gedda und Teresa Stich-Randall – sein drängendes Tempo mühelos durchziehen, während es beim erschreckend schwachen Titelhelden ständig abbremsen muss.

Eine bessere Hand bei der Besetzung der Sänger kann man Ferenc Fricsays rasanter Einspielung von 1958 attestieren, bei der die damals vorherrschende

Tendenz zu Aufhellung und Straffung des Partiturgewebes zu gespannter Nervigkeit weiterentwickelt ist. Leider kann man in dieser frühen Stereo-Aufnahme Fricays brillante Orchesterarbeit kaum vernehmen, da die Tonmeister seine illustre SängercREW akustisch aufdringlich in den Vordergrund gerückt, und das Orchester leise nach hinten verbannt haben. Dennoch: Trotz eines über Strecken übermotivierten Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelpartie hält der ungarische Präzisionsfanatiker sehr schön die Balance zwischen Lebenspuls und Ausdruckstiefe.

Musik 25 Finale I: Fischer-Dieskau, Kohn, Sardi, Seefried, RSO Berlin,
Fricay, 1958

1'16

Neben Dietrich Fischer-Dieskau in der Titelrolle hörten Sie in Ferenc Fricays Berliner Produktion von 1958 Karl-Christian Kohn als Leporello, Ivan Sardi als Masetto und Irmgard Seefried als Zerlina.

Der in der Oper nun folgende feierliche C-dur-Hymnus auf die „Freiheit“ unterbricht fast wie ein provozierender politischer Gestus die atemlose Dramatik des ersten Finales: Bezeichnenderweise intonieren nur die höhergestellten Herrschaften (plus der dreiste Leporello) die revolutionäre Parole, während die, die es anginge, bitter den Mund halten. Und auch hier hat Gustav Mahler bei seinen Wiener Aufführungen der Oper, die falsche Praxis des 19. Jahrhunderts, hier alle, also auch die Bauern (inklusive Chor) mitsingen zu lassen, korrigiert, und so die tiefe ironische Pointe dieses politischen Appells wieder freigelegt: Und in Walters beschwörender Interpretation spürt man– dank der sängerdarstellerischen Überlegenheit Ezio Pinzas, auch etwas von der alten Grandezza, dem unwiderstehlichen Charme des rebellischen Aristokraten: Sein „Aperto a tutti“ ist weit mehr als nur eine großzügige Geste, tönt schon wie eine politische Botschaft:

Musik 26 Finale I: Venite pur.... Pinza, Kipnis, Bampton, Novotna, Kullman,
1'45 Walter 1942

Tja, und nach diesem beschwörenden Toast der Aristokraten auf die „Freiheit“ – auf ihre Freiheit, folgt die berühmte Dreiorchesterszene, die dann die herrschende Klassengesellschaft vollends ins dissonante Chaos taumeln liesse, würde nicht Giovanni Missetat sie wieder in die Handlung zurückrufen und kurzfristig solidarisieren. Nach diesem zweiten Angriff auf Zerlinas Ehre gilt Giovanni als öffentlich überführt, und befindet sich auf der Flucht: Von nun an muss er die Identität wechseln, ja sogar den sozialen Status verleugnen und seinen eigenen Diener mimen, um seine irdischen Verfolger abzuschütteln:

Denn gerichtet wird er, so will es das Märchen, am Ende von einem überirdischen Richter.)

Ich habe schon zu Beginn meines Vortrags darauf hingewiesen, meine sehr verehrten Damen und Herren, dass – im Fall des „Don Giovanni“ – die musikalisch überaus fruchtbare Nachkriegszeit der „Goldenen“ 50er Jahre nach Giulinis Modellproduktion von 1959 sehr schnell in eine interpretatorisch rückläufige Entwicklung mündete, von der sich Mozarts *dramma giocoso* bis heute nicht erholt hat – und dies trotz des radikalen Perspektiven-Wechsels, den die historische Aufführungspraxis nach 1989 vor allem in dieser Oper vollzog. Während also zunächst, etwa von der Mitte der 60er Jahre an, sich zunehmend restaurative Tendenzen breit machten, die die Oper mit breiten Tempi, opulenten Klangbildern, und einer am 19. Jahrhundert ausgerichteten moralisierenden Personenführung in die hypertrophen Dimensionen einer romantischen Liebestragödie zurückführen wollten – hierzu gehören auf jeden Fall die Einspielungen unter Daniel Barenboim, Colin Davis, die beiden Aufnahmen Karl Böhms, gewiss auch die statuarisch-pedantische Interpretation Otto Klemperers, sowie die späten Produktionen Herbert von Karajans, Georg Soltis und Claudio Abbados – setzte die historisierende Gegenbewegung bereits im Jahr 1969 in Richard Bonynges eigenwillig manierierter Version, ihre ersten, noch unausgereiften Akzente: Erst 20 Jahre später, 1989, sollte der Schwede Arnold Östman als erster den radikalen Schnitt mit der romantischen Tradition vollziehen, und Mozarts Welttheater aus der Perspektive eines umgedrehten Fernglases präsentieren: als quirliches Kammerspiel der kleinen Stimmen und der nach kleineren Seelendramen. Ihm folgten in den Neunzigern Roger Norrington, John Eliot Gardiner, Sigiswald Kuijken, Charles Mackerras und zuletzt der junge Brite Daniel Harding, die mit zumeist jungen, qualitativ schwankenden Vokalkräften, das neue Dogma der „lean cuisine“, der ausgedünnten Sounds, der leichten instrumentalisierten Stimmen, und einer purifizierten, flachen Buffa-Ästhetik verkündeten:

Die Oper wurde komplett entmystifiziert und alles Tragische eliminiert. So klingt etwa der Beginn des Sextetts in Roger Norringtons Radikalkur von 1992:

Musik 27: Sextett 2. Akt Yurisich, Dawson, Halgrimson, Mark Ainsley,
2'10 London Classical Players, Norrington 1992

In Anbetracht dieser aktuellen Abmagerungskuren erscheint Bruno Walters New Yorker Aufführung von 1942 fast wie ein Relikt aus einer anderen Zeit: Relikt aus einer Zeit, in der noch richtig gesungen, gestaltet, mit der Stimme unverwechselbare Individuen erschaffen wurden: In keiner anderen Aufnahme

der gesamten Don-Giovanni-Diskographie bewirkt der Auftritt des Ernsten Paars im Sextett des 2. Aktes (und der abrupte Tonartenwechsel von B-dur nach D-dur und später d-moll) einen solchen musikalischen Stimmungswechsel, eine solche atmosphärische Verwandlung und Eintrübung.

Musik 28: Sextett 2. Akt: Kipnis, Novotna, Kullman, Bampton
2'48 Metropolitan Opera, Walter 1942

Deutlichstes Klangspezifikum von Bruno Walters New Yorker Mozart-Sternstunde, dieser einzigartigen Nacht-Beschwörung ist die durchgehende Dominanz der Farbe schwarz - eine ästhetische Forderung, die schon Jahrzehnte zuvor der Dirigent Gustav Mahler und sein kongenialer Bühnenarchitekt Alfred Roller für ihre Muster-Inszenierung des „Don Giovanni“ an der Wiener Hofoper reklamiert und in Klang *und* Bild umgesetzt hatten: Rot und Schwarz – als Symbole von Lebenslust und Tod waren die vorherrschenden Farben von Rollers Lichtregie. Der junge Bruno Walter war damals in Wien der musikalische Assistent Mahlers, und möglicherweise haben Mahlers und Rollers radikale Ideen sein eigene Auffassung der Oper nachhaltig beeinflusst. Es fällt auf, dass Walter bei anderen Werken Mozarts einen viel freundlicheren, weit weniger „dämonischen“ Interpretationsstil pflegte. Es ist wirklich diese über allem lastende Schwärze, dieser Hauch des Todes über dem prallen Leben, der seine New Yorker Sternstunde grundlegend von allen späteren Schallplattenversionen der Oper abhebt. Der Höhepunkt in dieser nur aus Höhepunkten bestehenden Aufführung war zweifellos die Todesszene des ausschweifenden Titelhelden im zweiten Finale: Hier agierte ein einzigartiges Terzett von Bass-Giganten: Neben dem unwiderstehlichen, rebellischen Ezio Pinza der Russe Alexander Kipnis als Leporello und der Amerikaner Norman Cordon, der mit eherner Stimmgewalt den steinernen Gast ertönen liess – getragen von einem Metropolitan Orchestra, das hier wirklich die Fanfaren des Jüngsten Gerichts anstimmte.

Musik 29: Finale II. Todesszene
6'52 Pinza, Kipnis, Cordon, Orchester der Metropolitan Opera, Walter 1942

Überraschenderweise schließt Mozarts Oper nicht mit dieser grandiosen Todesszene des Titelhelden, sondern sie fügt diesem Einbruch des Jenseits eine merkwürdig wortreiche Schlusszene hinzu, in der sich die Übriggebliebenen zwar über den Untergang des Frevlers freuen, zugleich aber feststellen, dass sie –

in dieser neuen Situation der heraufdämmernden bürgerlichen Gesellschaft einander nichts mehr zu sagen haben: Dieses leicht bittere, zutiefst ironische Fazit der Autoren darf aber keineswegs unterschlagen werden, soll die Oper als Ganzes ihren Charakter einer schwarzen Komödie, und damit eines Gesellschaftsstückes bewahren: Dass die Romantiker diesen ernüchternden Ausklang gerne wegliessen, ist klar, gleichwohl ist der Strich auch musikalisch unzulässig, weil die Todesszene eindeutig dominantisch endet. Auch Gustav Mahler, der große Mozart-Interpret Gustav Mahler hat diesen entscheidenden Schritt zurück zu den Buffa-Fundamenten, zur Ästhetik der Komödie, nicht vollziehen wollen, oder, in Anbetracht seines frühen Todes, nicht mehr vollziehen können. Hier zeigt sich auch seine tiefe geistige Verwurzelung in seiner Zeit, der Jahrhundertwende, die offenbar noch nicht reif war für einen radikalen Bruch mit der romantischen Tradition: Dies gilt natürlich genauso für den Komponisten Mahler, der sich ja in durchaus konservativer Weise von einem Opernkapellmeister über den Lied-Komponisten Schritt für Schritt zu einem absoluten „Symphoniker“ entwickelte.

Diese Einschätzung teilt übrigens auch der Wiener Musikologe Robert Werba, der sich in mehreren Publikationen intensiv mit dem Mozart-Interpreten Mahler beschäftigt hat: In seiner 1987 veröffentlichten Studie „Gustav Mahler als Mozart-Interpret“ zieht er ein durchaus kritisches Fazit:

„Im ganzen bleibt der Eindruck von Gustav Mahler als Mozart-Gestalter zweispältig., seine Rolle als Reformator doch etwas umstrittener, als es seinem Ruf entspricht. Sicherlich hat er reformiert und mit Traditionen gebrochen, doch nur so weit es seinem künstlerischen und kulturhistorischen Blickwinkel entsprach. Wie in seiner Musik war er auch als Interpret nicht nur zukunftsweisend, sondern auch Exponent einer Epoche des romantischen Subjektivismus, einer künstlerischen Übersteigerung ins Grandiose. Für die Intensität von Mahlers Gestaltungswillen gab es aber ein unüberwindliches Hindernis: seine Achtung vor dem Willen des Autors. Das darf nicht etwa mit „Werktreue“ im heutigen Sinne verwechselt werden. Er wollte keineswegs über den theoretischen Umweg kulturhistorischer Information dem Geist des Schöpfers nachspüren, sondern versuchte, sich kraft seiner künstlerischen Persönlichkeit in diesen Geist einzufühlen und aus dieser Sicht das jeweilige Werk zu gestalten. Unter anderem ist auch seine Bereitwilligkeit zu Bearbeitungen ein deutliches Zeichen dafür. („) Der Don Giovanni war für ihn ein Musikdrama, in dem ‚alles unterdrückt wurde‘, was nicht dramatisch war – auch der Humor (Robert Hirschfeld). Mozarts *dramma giocoso* wurde so zur Tragödie übersteigerter Sinnlichkeit.“

Und Bruno Walters Verdienst war es wohl, Mahlers „übersteigerte Sinnlichkeit“ mit dem drängenden Lebenspuls der Wirklichkeit und der schwarzen Weltironie der Autoren Da Ponte und Mozart, beides genialische Außenseiter ihrer

Gesellschaft, verquickt zu haben – das Musikdrama mit atemloser Wirklichkeit, den Mythos mit Mozarts Gegenwart durchtränkt zu haben – und so die wahre inkommensurable Größe dieses Werks, dieser Oper aller Opern, wieder hergestellt zu haben.

Daher wollen auch wir diese diskographische Restrospektive mit den echten Schlusstakten der Oper ausklingen lassen, und zwar noch einmal mit jener dämonischen Sternstunde, die Bruno Walter am 7-März 1942 in der New Yorker Metropolitan Opera mit einer konkurrenzlosen Star-Truppe hochmotivierter Sänger-Darsteller veranstaltete – mit Jarmila Novotna als Donna Elvira, Rose Bampton als Donna Anna, Bidu Sayao als Zerlina, Alexander Kipnis als Leporello, Charles Kullman als Don Ottavio und Mack Harrell als Masetto, und hier bereits stumm aus dem Jenseits grüßend – Norman Cordon als Komtur und Ezio Pinza in der Titelrolle.

Musik 30: Finale II: Scena ultima, ab Takt 746: Resti dunque quel birbon...

Kipnis, Novotna, Bampton, Kullman, Sayao, Harrell

Orchester der Matropolitan Opera, Bruno Walter 1942

Ende.