

Don Giovanni

Wolfgang Amadeus Mozart
(1756–1791)

Libretto
Lorenzo da Ponte

Eine Produktion der Abteilung für Musiktheater

Aufführung vom 16. Juni 2014
Großes Studio
Universität Mozarteum
Mirabellplatz 1

Besetzung

Don Giovanni
Leporello
Donna Anna
Donna Elvira
Zerlina
Don Ottavio
Masetto
Commendatore

Matthias Winckhler
Peter Kellner
Athanasia Zöhrer
Katrin Bulke
Marika Rainer
Sungwon Park
Robert Davidson
Alessio Cacciamani

Orchester
Chor

Sinfonieorchester der Universität Mozarteum
Musicacosi

Musikalische Leitung
Szenische Leitung
Bühne / Kostüm

Gernot Sahler
Eike Gramss
Linda Hofmann
Mirjam Stängl

Musikalische Einstudierung

Hariklia Apostolu, Julia Antonowitsch, Dariusz Burnecki,
Katja Borissova, Wolfgang Niessner, Andrea Strobl

Regieassistentz
Italienisch Coach
Maske

Kyung Hwa Kang
Helga Jungwirth
Jutta Martens

Technische Leitung
Bühnen-, Ton-,
Beleuchtungstechnik
und Werkstätten

Andreas Greiml, Thomas Hofmüller
Alexander Lähm, Markus Ertl, Rafael Fellner,
Peter Hawlik, Andreas Pomwenger, Anna Ramsauer,
Markus Graf, Sebastian Pracher, Daniel Toporis

Schlosserarbeiten

Fa. Wenger Salzburg

DVD Produktion vom 16. Juni 2014 der Abteilung Ton- und Videostudio/Media Lab

Technische Leitung AV
Regie / Kameraleitung
Bildmischer
Kamera

Christoph Feiel, Peter Schmidt
Christoph Feiel
Hermann Urabl
Manuela Schuster
Sascha Tekale
Jonas Widmer

Bildtechniker
Tonmeister
Schnitt / Postpro / DVD Authoring
Layout DVD-Cover / Booklet
Foto DVD-Cover

Fabian Schwolow
Peter Schmidt
Christoph Feiel
Ernst Blanke
Christian Schneider

Matthias Winckler – Don Giovanni



Der in München geborene Bariton erhielt seinen ersten Gesangsunterricht bei Hartmut Elbert im Rahmen der Bayerischen Sing Akademie von 2005 bis 2010. Seit 2010 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg bei Andreas Macco und seit 2013 in der Liedklasse von Wolfgang Holzmaier. Er besuchte Meisterkurse bei Rudolf Piernay, Graham Johnson, Peter Schreier und Breda Zakotnik. Er war Stipendiat der Walter und Charlotte Hamel Stiftung und wird derzeit von der Walter Kaminsky Stiftung und dem Kulturverein seiner Heimatstadt Fürstenfeldbruck gefördert. Beim 11. Internationalen Mozart Wettbewerb 2014 in Salzburg wurde er mit

dem 1. Preis sowie einem Sonderpreis ausgezeichnet. Weiters ist er Preisträger des Internationalen Franz Schubert Wettbewerbes 2013 in Dortmund, des Internationalen Johann Sebastian Bach Wettbewerbes 2012 in Leipzig sowie des Bundeswettbewerb Gesang 2010 in Berlin.

Als Lied- und Konzertsänger tritt er vor allem in Deutschland, Österreich und der Schweiz auf. Er sang unter Dirigenten wie Helmut Rilling, Reinhard Goebel, Hans Graf, Günther Jena u.a. mit der Camerata Salzburg, dem Leipziger Barockorchester und dem Philharmonischen Orchester Hamburg. Im Dezember 2014 ist eine Konzerttournee mit der Niederländischen Bachvereinigung unter der Leitung von Jos van Veldhoven geplant. Auf der Opernbühne war er u.a. als Guglielmo in *Così fan tutte* und als Graf Almaviva in *Le nozze di Figaro* von Mozart, als Belcore in Donizettis *L'elisir d'amore* sowie als Ruggiero in Vivaldis *Orlando Furioso* zu erleben. Rundfunk- und CD-Produktionen runden sein künstlerisches Schaffen ab.

Peter Kellner – Leporello



Der 1990 in Krompachy, Slowakei, geborene Bassist studierte zunächst am Konservatorium Košice Timonova Slowakei Gesang bei Michail Adamenko und seit 2012 an der Universität Mozarteum in der Klasse von Boris Bakow. Er erhielt den 1. Preis beim Operngesangswettbewerb der Tschechischen Republik in Prag 2010 und beim Operngesangswettbewerb slowakischer Konservatorien 2011 sowie den 2. Preis beim „Concorso Internazionale Musica Sacra“ 2011 in Rom.

Auf Opernbühnen in der Slowakei sang er den Antonio in Mozarts *Le nozze di Figaro*, Samuel in Verdis *Un ballo in maschera*, die Rolle des Betto di Signa in Puccinis *Gianni Schicchi* sowie den Dulcamara in Donizettis *L'elisir d'amore*. 2013 war er als Bartolo in Mozarts *Le nozze di Figaro*, als Tod in Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* und als Bobby in Kurt Weills *Mahagonny Songspiel* an der Universität Mozarteum zu hören. Bei den Salzburger Festspielen 2013 debütierte er als Osmin in Mozarts *Die Entführung aus dem Serail für Kinder*, zudem sang er einen der Flandrischen Deputierten in Verdis *Don Carlo*. Im Herbst 2013 wirkte er in Mozarts *Bastien und Bastienne* beim Macao International Music Festival mit. Im Januar 2014 sang er den Colline in Puccinis *La Bohème* an der Slowakischen Nationaloper in Bratislava, zuletzt war er im März 2014 in der Rolle des Publio in Mozarts *La clemenza di Tito* in einer Produktion der Universität Mozarteum zu hören.

Athanasia Zöhrer – Donna Anna

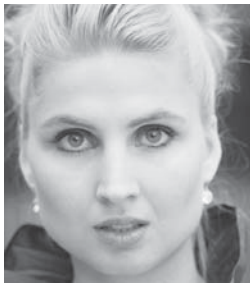


Die 1989 in Berlin geborene Sopranistin griechisch-österreichischer Abstammung erhielt ihren ersten Gesangsunterricht am Julius Stern Institut der Universität der Künste Berlin. Anschließend begann sie ihr Gesangsstudium an der Universität Mozarteum Salzburg. 2012 absolvierte sie ihren Bachelor of Arts in der Klasse von Boris Bakow. Zur Zeit studiert sie Master Oper und Musiktheater bei Eike Gramss, Josef Wallnig und Boris Bakow. Sie besuchte Meisterkurse, u.a. bei Thomas Moser, Michele Crider, Angelika Kirchschrager und Peter Schreier.

2010 debütierte sie in der Rolle der Pamina in Mozarts *Die Zauberflöte* beim Oper im Berg Festival in Salzburg. Im August 2013 debütierte sie als Mrs. Ford in Salieris *Falstaff* in einer Produktion der Kammeroper München. Am Mozarteum war sie unter anderem als Micaela in Bizets *Carmen* und als Contessa in Mozarts *Le nozze di Figaro* zu sehen. Neben zahlreichen kleineren Partien gibt sie unter anderem auch diverse Lieder- und Arienabende.

2011/12 war sie Hübel Stipendiatin, 2012 wurde ihr das Gianna Szell Stipendium verliehen.

Katrin Bulke – Donna Elvira



Die Sopranistin begann ihr Studium im Konzertfach Gesang an der Universität Mozarteum Salzburg bei Boris Bakow und Dale Fundling. Seit 2011 besucht sie die Klasse von Josef Wallnig und Eike Gramss im Masterstudium Oper und Musiktheater. Derzeit studiert sie in der Gesangsklasse von Andreas Macco und wird im Juni 2014 ihr Studium in Salzburg abschließen.

2012/13 war sie Stipendiatin für ein Auslandsstudium an der Lettischen Musikakademie in Riga bei K. Gailite und interpretierte u.a. die Rolle der Octavie in *Cléopâtre*. An der Universität Mozarteum war sie bereits in den Rollen der Despina in *Così fan tutte*, Annina in Verdis *La Traviata* sowie als Girl in Ernst Kreneks *Dark Waters* zu hören. Im März 2014 verkörperte sie die Vitellia in Mozarts *La clemenza di Tito*. Ihre Konzerttätigkeit reicht von Bad Ischl, Bad Gastein und Zell am See bis hin nach Hamburg, Florenz und Berlin. Sie besuchte Meisterkursen u.a. bei T. Novichenko, M. Rzepka, S. Fermani, C. Close, E. Hagedorn, M. Lipovšek und J. Kaufmann.

Marika Rainer – Zerlina



Marika Rainer besuchte zunächst den Vorbereitungslehrgang für Gesang an der Universität für Musik und Darstellende Kunst in Wien. Seit 2009 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg, derzeit bei Michèle Crider, außerdem arbeitet sie regelmäßig mit der Pianistin Chariklia Apostolu.

Meisterkurse besuchte sie bei Kurt Widmer, Jeannie Mayr, Horia Branisteanu, Breda Zakotnik, Harald Stamm und Markus Hofmann.

Auf der Bühne sang sie bisher das Ännchen in Ausschnitten aus Webers *Der Freischütz*, die Arminda in Mozarts *La finta giardiniera*, die Barbarina in *Le nozze di Figaro*, die Vespetta in Telemanns Kammeroper *Pimpinone*, die Gianetta in Donizettis *L'elisir d'amore*, die Marie in Ausschnitten aus Alban Bergs *Wozzeck* sowie die Gretel in Humperdincks Märchenoper *Hänsel und Gretel*.

Sungwon Park – Don Ottavio



Der 1981 in Südkorea geborene Tenor studierte von 2000-2004 Gesang in Kyung-Won Universität in Südkorea. Von 2006-2009 wirkte er im Atlanta CBS Chorus, USA mit. Von 2011-2012 setzte er seine Studien am Prayner Konservatorium in Wien fort, seit 2012 studiert er an der Universität Mozarteum Salzburg bei Barbara Bonney und ist Mitglied der Opernklasse (Gernot Sahler/Hermann Keckeis).

Bei Opernproduktionen der Universität Mozarteum stand er als Don Basilio und Don Curzio in Mozarts *Le nozze di Figaro* und als Rodolfo in Puccinis *La Bohème* auf der Bühne, weiters wirkte er in Opernszenen als Max in Webers *Der Freischütz*, als Hermann in Tschaikowskis *Pique Dame* sowie als Tambourmajor in Alban Bergs *Wozzeck* mit. In Carl Orffs *Carmina Burana* trat er mit den Grazer Keplerspatzen in Graz auf.

Robert Davidson – Masetto



Robert Davidson wurde in Mannheim geboren und studiert an der Universität Mozarteum Salzburg Gesang bei Michèle Crider sowie in der Opernklasse von Josef Wallnig und Eike Gramss. Meisterkurse besuchte er bei Harald Stamm, Hans Sotin, Markus Eiche und Scott MacAllister.

Auf der Bühne des Mozarteums verkörperte er bisher den Dulcamara in Donizettis *L'elisir d'amore*, die Hauptrolle in Ernst Kreneks *Dark Waters*, den Kaiser in Viktor Ullmanns *Der Kaiser von Atlantis* sowie den Figaro in Mozarts *Le nozze di Figaro* und in Rossinis *Il barbiere di Siviglia*. Außerdem sang

er an der Oper Schloss Weikersheim die Partie des Don Alfonso in Mozarts *Così fan tutte* unter der Leitung von Bruno Weil und der Regie von Beverley Blankenship. Bei den Mattseer Festspielen sang er 2013 eine tragende Rolle in Benjamin Brittens *The burning fiery furnace* unter dem Dirigat Kai Röhrigs und der Regie Stephen Medcalfs. Neben seiner Operntätigkeit ist Robert Davidson auch im Oratorienfach zu hören, so beispielsweise zuletzt in J. Brahms' *Ein deutsches Requiem* in Mannheim und J.S. Bachs *Weihnachtsoratorium* in Sofia, Bulgarien.

Alessio Cacciamani – Commendatore



Der italienische Bass wurde 1987 in Rom geboren. Er erhielt seinen ersten Musikunterricht an der Schola Puerorum der Cappella Musicale Pontifica Sistina des Vatikanstaates. Von 1997-2001 nahm er als Kantor des Chores der Sixtinischen Kapelle an allen Liturgien teil. Im Jahr 2008 erhielt er das Diplom in Fagott am Konservatorium „Licinio Refice“ in Frosinone. Anschließend erhielt er Fagottunterricht beim Solofagottisten des Orchesters Accademia Nazionale di Santa Cecilia, Francesco Bossone. Daraus folgte eine Zusammenarbeit mit verschiedenen Orchestern und Ensembles, wie dem Orchester der Accademia Santa Cecilia, dem

römischen Sinfonieorchester, dem Orchester der Region Lazio und dem Ensemble I cameristi di Roma.

2010 begann er ein dreijähriges Gesangsstudium bei Teresa Rocchino. 2012 erhielt er das akademische Diplom 2. Grades in Fagott am Konservatorium in Rom. Ein Jahr später stand er im Finale des Vorsingens für den Chor der Sixtinischen Kapelle, womit er auch kurzzeitig zusammen gearbeitet hatte. Derzeit studiert er Gesang in der Klasse von Boris Bakow an der Universität Mozarteum Salzburg.

Linda Hofmann – Bühnenbild und Kostüme



Linda Hofmann wurde 1991 in Bamberg geboren. Erste Erfahrungen sammelte sie während der Schulzeit in der Theater AG und als Hospitantin an der Freilichtbühne in Trebgast. Seit 2010 studiert sie an der Universität Mozarteum Salzburg Bühnen- und Kostümgestaltung.

Im Rahmen ihres Studiums entwarf und realisierte sie das Kostümbild für *Die Geschichte von St. Magda* am Schauspielhaus Chemnitz (Regie: Matthias Huber). Außerdem wirkte sie in der Abschlussproduktion des Thomas Bernhard Institutes *Ein Sportstück* (Regie: Tina Lanik) mit, welches beim Theater-

schultreffen in Berlin den Publikums- und Ensemblepreis erhielt.

Im Sommer 2013 folgte eine sechswöchige Hospitanz in der Abt. der Salzburger Festspiele und eine Ausstattungsassistentin für die Filmproduktion *Check it out!* der Hochschule für Fernsehen und Film München (Regie: Andreas Irnsdorfer). Zuletzt entwarf sie die Kostüme für das Musikvideo zu dem Album *Tales from an island* der Band „Blank Manuscript“. Ab September 2014 wird sie als Ausstattungsassistentin am Landestheater Salzburg die Opernproduktion *Rigoletto* in der Regie von Amélie Niermeyer betreuen.

Mirjam Stängl – Bühnenbild und Kostüme



Mirjam Stängl wurde 1993 in Wien geboren und ist in Niederösterreich aufgewachsen. Dort hat sie die Alternativschule „Lernwerkstatt im Wasserschloss“ besucht, wo sie durch die Jugendtheatergruppe „Pistatschios“ das erste Mal mit dem Theater in Berührung kam. Danach folgten Ausstattungs-Hospitanzen und -Assistenzen am Landestheater Niederösterreich sowie eine Kostüm-Hospitanz am Theater in der Josefstadt in Wien. Seit 2011 studiert sie Bühnen- und Kostümgestaltung an der Universität Mozarteum Salzburg.

Parallel zu ihrem Studium kreierte sie 2012 das Kostümbild für die Diplom-Inszenierung *Die Brüder Karamasow* von Josua Rösing am Max Reinhard Seminar in Wien und entwarf 2013 ein Bühnenbild für die Produktion *Wittgenstein! Selbstmord ist immer eine Schweinerei* der Theatergruppe „Body end Sole“ in Hallein.

Sinfonieorchester der Universität Mozarteum



Das Sinfonieorchester der Universität Mozarteum Salzburg spielt als integrativer Klangkörper eine wichtige Rolle in Geschichte und Gegenwart der Universität Mozarteum. Viele namhafte Orchestermusiker konnten hier erste Podiumserfahrung sammeln und erhielten unter der Leitung großer Persönlichkeiten wie Bernhard Paumgartner, Nikolaus Harnoncourt, Peter Schneider, André Previn, Mario Venzago, Gerd Albrecht und Cornelius Meister wesentliche Impulse für ihre künstlerische Entwicklung.

Seitdem im Jahr 1987 Michael Gielen die künstlerische Leitung übernahm, widmet sich das Orchester nicht nur dem klassischen Repertoire, sondern studiert auch in besonderem Maße Werke des 20. Jahrhunderts ein. Die große Niveauförderung unter Gielens Leitung zog Einladungen zu wichtigen Konzertveranstaltungen nach sich (u. a. Salzburger Kulturtag, Wiener Konzerthaus, Konzerte in Italien und Spanien).

Ab 1999 leiteten Dennis Russell Davies und Jorge Rotter gemeinsam dieses Orchester und verhalfen ihm zu weiterer künstlerischer Reife. In besonderer Erinnerung bleibt Davies' Leonard-Bernstein-Zyklus aus dem Jahre 2008. Regelmäßige Auftritte absolviert das Ensemble jährlich bei der Salzburger Mozartwoche, der Salzburg Biennale und den Welser Abonnementkonzerten.

Nach einem Interimsjahr unter Hans Drewanz übernahm mit Oktober 2013 Hans Graf die Position des Chefdirigenten des Sinfonieorchesters. Darüber hinaus leitet er die Dirigierausbildung an der Universität Mozarteum Salzburg.

Besetzung Orchester

Violine 1	Marie-Orphélie Gindrat / Miloš Stanojević / Therese Mitreuter / Gabriele Hummel / Nadine Nigl / Maja Backović / Mana Kobayashi / Ji-Man Wee
Violine 2	Sofia Roldan-Cativa / Sophia Herbig / Konatsu Akaishi / Elizabeth Lindner / Fan Wang / Shih-Yu Chu
Viola	Silvija Ciuladyte / Jorge Pérez Pérez / Mher Davoudian / Milica Savkovic / Ting Jia / Freya Creech
Violoncello	Juan Manuel Márquez Vázquez / Felix Obendorf / Gabriela Nardo Lopez / Daygoro Serón
Kontrabass	Anna-Lena Cech / Justus Böhm / Theresa Schilling
Mandoline	Florian Moser
Flöte	Agnes Mayr / Mirjam Braun
Oboe	Gabriel Gramesc / Seung Hwa Baek
Klarinette	Kitti Menczel / Anna Palotai
Fagott	Lisa Stockner / Patricia Lapresta Calvo
Horn	Lukas Müller / Lauri Vasala / Yuka Uesugi / Erik Košak
Trompete	Dániel Boldizsár / Nico Samitz
Posaunen	Andreas Jodl / Benjamin Sathrum / Bernhard Hagspiel
Pauke	Josef Senftl
Cembalo	Julia Antonovitch

Besetzung Bühnenorchester

Violinen	Swantje Asche-Tauscher / Valentina Mattiussi / Florian Moser / Clemens Böck
Viola	Freya Creech
Violoncello	Enrico Corli / Chanhwi Kim
Kontrabass	Omar González Almdendarez
Oboe	Sorin Crudu / Yu-Hsuan Nieh
Klarinette	Daniele Zamboni / Lisa-Marie Madreiter
Fagott	Marat Khusaenov / Johanna Aichriedler
Horn	Xinzhu Chen / Sara Breznikar

Chor Musicacosi



Der Verein Musicacosi wurde 2008 in Salzburg vom Orchesterdirigenten Carlos Chamorro und der Sopranistin und Chordirigentin Silvia Spinnato gegründet. Der Verein hat als allgemeines Ziel die Verbreitung klassischer Musik sowie die Unterstützung junger Sänger und Musiker, die ihre Studien abschließen und am Beginn einer professionellen Karriere stehen. Musicacosi besteht aus einem Chor und einem Orchester, die zusammen oder getrennt auftreten.

In Österreich hat Musicacosi mit verschiedenen Kulturinstitutionen zusammengearbeitet und immer von Publikum und Presse hervorragende Kritiken erhalten.

Seit 2008 arbeitet Musicacosi mit dem Regisseur Eike Gramss zusammen und hat bei folgenden Opernproduktionen der Universität Mozarteum Salzburg mitgewirkt: Mozarts *Die Zauberflöte* (2008), Glucks *Orfeo ed Euridice* (2009), Monteverdis *L'incoronazione di Poppea* (2010), Tschaikowskis *Eugen Onegin* (2010), Mozarts *Idomeneo* (2011), Donizettis *L'elisir d'amore* (2012), Mozarts *Le nozze di Figaro* (2013), Puccinis *La Bohème* (2013), Mozarts *Bastien und Bastienne* (Macao 2013) und *La clemenza di Tito* (Salzburg und Fiesole 2014).

Der Chor Musicacosi hat seine Flexibilität und hohe Qualität bei Konzertstücken wie *Stabat Mater* von Emanuele Barón D'Astorga und *Sieben Magnificat-Antiphonen* von Arvo Pärt bewiesen. Das Orchester und der Chor nahmen am Oper im Berg Festival in Salzburg mit den Produktionen von Mozarts *Die Zauberflöte* und Puccinis *La Bohème* teil.

Das Orchester war von 2010 bis 2013 zur Teilnahme an den Oberbank-Adventskonzert in Linz unter der Leitung von Josef Wallnig eingeladen.

Besetzung Chor

Sopran	Mayumi Sawada Cornelia Walter Nußberger Charlotte Brooks Anastasia Zaytseva Domenica Radlmaier
Alt	Maria Hegele Natsumi Uchi Lisa Maria Kebinger Aleksandra Podmogilnaia Francesca Paratore
Tenor	Rodrigo Hernandez Andriy Kovalyov Dominik Hiptmair Patrick Lutz Antonio Gonzalez
Bass	Markus Ennsthaller Emil Ugrinov Petrus Kim Tullio Garbari Alexander Voronov

Stand der Biographien: Juni 2014

Die nachfolgenden Texte zur Aufführung von *Don Giovanni* stammen aus der Feder von Studierenden und entstanden im Rahmen der Lehrveranstaltung „Schreiben über Musik“ (geleitet von Thomas Hochradner und Michaela Schwarzbauer, Sommersemester 2014).

Don Giovanni – Verführer, Machtbesessener

Die am 29. Oktober 1787 in Prag uraufgeführte Oper von Wolfgang Amadé Mozart und Lorenzo da Ponte handelt von Don Giovanni, einem jungen, skrupellosen Mann, der im Sevilla des 17. Jahrhunderts und auch darüber hinaus sein Unwesen treibt. Er spezialisiert sich auf das Verführen von jungen Damen – bevorzugt Jungfrauen – und hat sich zum Ziel gesetzt, jede Frau zu erobern, in die er sich verliebt. Und das fällt ihm nicht schwer.

Der galante Weiberer ist gerade in seine Heimatstadt zurückgekehrt. Den Anfang dort macht Donna Anna, die Tochter des Komturs. Don Giovanni täuscht die junge Frau, die ihren Verlobten Don Ottavio erwartet, und versucht sie zu verführen; doch als aufkommt, dass es sich nicht um ihren Zukünftigen handelt, kommt es zu einem Zweikampf zwischen Don Giovanni und Annas Vater, dem Komtur, der das Duell nicht überlebt. Donna Anna beschwört Ottavio, denjenigen zu finden und umzubringen, der ihren Vater ermordet hat. Don Giovanni flieht in der Zwischenzeit und begegnet Donna Elvira, die er im fernen Burgos verlassen hat und die ihm – rational unvorstellbar in dieser Zeit – hinterher gereist ist. Rasch schüttelt er sie ab. Auf neue Eroberungen aus lernt er Zerlina, ein junges Bauernmädchen, während einer Hochzeitsfeier kennen und umgarnt sie mit seinem Charme. Bevor sie sich jedoch völlig in ihren Gefühlen für Don Giovanni verstrickt, kommt Elvira des Weges und warnt sie vor dem Scharlatan. Auch Donna Anna und ihr Verlobter tauchen auf und erkennen jetzt den Mörder des Komturs. Don Giovanni gelingt erneut die Flucht. Wie ein Fluch liegt auf ihm, dass er plötzlich bei den Frauen scheitert. Veranlasst dies seinen ebenso kuriosen wie blasphemischen Spaß, die Statue des toten Komturs auf dem Friedhof zum Abendessen einzuladen? Diese sagt zu und erscheint zum vereinbarten Termin. Nun aber besteht die Statue darauf, dass Don Giovanni Reue zeigt – doch er lehnt ab und darf von nun an in den Flammen der Hölle schmoren.

Dieses ‚dramma giocoso‘ versucht so ungleiche Konstellationen wie Ernst und Humor, Tragik und Komik, Irdisches und Überirdisches miteinander zu verbinden, vor allem mithilfe der Musik, die behutsam und überlegt durch die Handlung führt und die Charaktere mit unvergleichlicher Feinsinnigkeit zeichnet.

Jacqueline Stadler

Lorenzo da Ponte – Mozarts kreativer Geist?

„Diese Oper ist kostbar, ist göttlich, vielleicht sogar noch besser als der ‚Figaro‘, aber sie ist keine Kost für die Zähne meiner Wiener“, diesen Ausspruch Kaiser Josephs II. übermittelt Lorenzo da Ponte an seinen künstlerischen Partner Wolfgang Amadé Mozart: eine kaiserliche Erklärung, warum die neueste Zusammenarbeit zwischen Mozart und da Ponte in Wien eine anfangs eher schleppende Rezeption erlebte. Nach einigen Umarbeitungen des musikalischen Textes hatte Mozart erwidert: „Man muss den Wiener Zeit lassen, diese Kost zu kauen.“

Mozart irrte nicht – mithilfe von da Pontes Beziehungen wurde die Oper immer wieder auf den Spielplan gesetzt und dies zahlte sich aus. Da Ponte schrieb in seinen Memoiren: „Bei jeder weiteren Vorstellung nahm der Beifall zu, und auch die Wiener mit ihren schlechten Zähnen fanden nach und nach Geschmack daran, erkannten ihre Schönheit und räumten dem *Don Giovanni* den ihm gebührenden Platz unter den schönsten Opern ein.“

Lorenzo da Pontes künstlerische Stärke lag ganz klar in seiner Anpassungsfähigkeit – ein Chamäleon der Libretto-Kunst! Vor allem ab seiner Bestellung zum Wiener Hoftheaterdichter für die italienische Oper im Jahr 1783 avancierten seine Libretti in Komponistenkreisen zu den meistgefragten. Da Ponte besaß die Kunstfertigkeit, sich einerseits auf sein kompositorisches Gegenüber einzulassen, andererseits aber auch seine künstlerische Integrität und seine eigenen Vorstellungen zu wahren. Er ‚bediente‘ unter anderem Komponisten wie Gazzaniga, Paisiello, Martín y Soler oder Salieri mit seinen Operntexten – doch die wichtigste künstlerische Partnerschaft ging er mit Wolfgang Amadé Mozart ein.

In Mozarts Operschaffen leitete die Zusammenarbeit mit da Ponte, den er über den Mäzen Baron Wetzlar von Plankenstern im Jahr 1783 kennengelernt hatte, eine entscheidende Wende ein. Da Pontes profunde literarische Kenntnisse, sein Gefühl für die dramaturgische Entwicklung auf der Bühne, seine Fähigkeit zur Bearbeitung älterer Vorlagen sowie zur Versifizierung von Dialogen machten ihn zu einem kongenialen Partner und auch zu dem kreativen Geist, den Mozart brauchte, um seine ganz großen Erfolge zu feiern. Ihre gemeinsam geschaffenen Werke *Le nozze di Figaro*, *Don Giovanni* und *Così fan tutte* entwickelten sich nicht nur aufgrund ihrer breiten Rezeption, sondern vor allem auch dank ihrer künstlerischen Aussagekraft zum ersten zeitüberdauernden Kanon des Opernrepertoires.

Daniel Hochreiter



Leporello – ein Diener seines Herrn?

„Ich will den Herren machen und will nicht mehr dienen. Oh welch lieber Edelmann! Ihr weit drinnen mit der Schönen und ich muß Wache stehen!“

Leporello ist bei allen Unternehmungen Don Giovanni's dabei. Ob er nun Wache steht, wenn sein Herr versucht Donna Anna zu verführen, oder ob er einen eifersüchtigen Ehemann ablenken soll. Er steht Giovanni immer zu Seite. Bis zum bitteren Ende hält er zu ihm.

Oft erscheint er einfach als Mitläufer, ohne eigene Persönlichkeit und Selbstbewusstsein, der jeden Befehl seines Herrn befolgt, damit dessen Gaunereien tatkräftig unterstützt und auch Gefallen daran findet.

Was verbindet eigentlich diese beiden Charaktere, die sich rein äußerlich durch Herkunft und Status unterscheiden? Leporello schimpft zwar sehr oft über Giovanni, kritisiert dessen Verhalten, ist aber andererseits ein großer Bewunderer seines Herrn. Er hat auch viel von ihm gelernt, wie zum Beispiel den Umgang mit Frauen – wie man diese erfolgreich verführt, ihnen schmeichelt. Herr und Diener sind sich sogar so ähnlich, dass ihr Rollentausch unbemerkt bleibt und selbst Donna Elvira, die von Don Giovanni schmähschuldig Betrogene, auf den Betrug hereinfällt und dem verkleideten Leporello leidenschaftlichste Gefühle gesteht. Gerade in dieser Szene lebt der Diener auf. Er hat die Möglichkeit Don Giovanni zu sein, die Verführungskünste seines Vorbilds zu genießen.

In ihrer Zusammenarbeit als Komplizen verbindet die beiden aber weit mehr. In ihrer Welt gelten sowohl Giovanni als auch Leporello als Außenseiter. Und so schaffen sie sich ihre eigene Sphäre, eine Welt der Asozialität, der (Selbst-)Täuschung und Misanthropie. Hier können sie die gesellschaftlichen Unterschiede zwischen sich überwinden; hinter dem herablassenden Verhalten Don Giovanni's verbirgt sich eine persönliche und freundschaftliche Beziehung, ja eine Gesinnungsgemeinschaft. Zugleich ist Leporello bedingungslos abhängig von seinem Herrn. Er möchte so sein wie er und lebt im Grunde – durch ihn.

Therese von Bemberg



Zerlina – zwischen Naivität und Gerissenheit

Den Damen wird in Mozarts *Don Giovanni* eine ganz besondere Rolle zugeschrieben: Sie sind einerseits die Opfer, welche dem Charme des Protagonisten erliegen, und andererseits sind sie die Instanz, welche den Verführer schlussendlich zu Fall bringt. Heraus sticht dabei die Figur der Zerlina – das scheinbar unschuldige Bauernmädchen, welches sich am Ende als durchaus gerissen entpuppt. Als Don Giovanni sie das erste Mal inmitten der bäuerlichen Hochzeitsge-

meinschaft erblickt, ist er angetan von ihrer liebebreitenden Schönheit und will die zukünftige Braut um jeden Preis zu einem Liebesabenteurer verführen. Dank Giovanni's süßer Worte und eines Heiratsversprechens zielt Zerlina sich nicht sonderlich und gäbe wohl seinem Verlangen nach, käme dem nicht dessen verschmähte Geliebte Donna Elvira in die Quere. Die Aussicht auf einen Aufstieg in die feudale Gesellschaft sowie auf Wohlstand scheinen so attraktiv für die sozial abhängige junge Bäuerin zu sein, dass sie zusammen mit ihrem Verlobten Masetto den Ball des Edelmanns besucht. Dort, erneut von Masetto separiert, wehrt sie sich schließlich gegen den sexuellen Übergriff Giovanni's und klagt ihn seiner Untaten an. Sie ist es, die ihn als Schurken entlarvt und den folgenden Rachezug der anderen Figuren initiiert.

Zerlina lässt sich im Verlauf der Oper alle Möglichkeiten offen, da sie zum einen Don Giovanni's Verführung nicht abgeneigt ist und eine (obzwar nicht nur von sinnlichen Motiven getriebene) Liebschaft mit ihm in Erwägung zieht, zum anderen dennoch ihren Verlobten immer wieder besänftigt und ihn mit ihrer betonten Körperlichkeit gefügig macht. Aus einer musikalischen Perspektive wird klar, dass Zerlina ihrem Ehemann in spe überlegen ist, da dieser bei gemeinsamen Auftritten ‚nur‘ die zweite Stimme singen darf. Zerlina deutet so eine Wende im Frauenbild an, von der naiven Verführten hin zur sexuell emanzipierten Aktivistin. Diese junge Frau weiß, was und wohin sie will und setzt ihre attraktive Erscheinung sowie ihre Klugheit ein, um ihre Ziele zu verwirklichen und die anderen Figuren im Stück zu manipulieren. Als zunächst schwächster Charakter bringt sie schließlich am meisten Unruhe in die Handlung und leitet den Untergang Giovanni's ein. Nicht ohne Grund betont der Musikkritiker Joachim Kaiser: „Ein Landmädchen. Entzückend natürlich und ziemlich schlau. Wer Zerlina bloß ‚harmlos‘ nennt – der ist es wahrscheinlich selbst.“

Mirjam Braun

Die Protagonisten – ein ‚Inventar‘ der Commedia dell'arte?

Die Commedia dell'arte – eine italienische Volkskomödie – entstand ungefähr zur Mitte des 16. Jahrhunderts. Innerhalb einer klar umrissenen Rahmenhandlung agieren Schauspieler ihren Rollen entsprechend mit einem für verschiedene Situationen festgelegten Repertoire an Gesten, Haltungen und sprachlichen Äußerungen. Halbgesichtsmasken und charakteristische Kostüme unterstreichen die stereotypen Normierungen. Zwei Gruppen von Figuren erscheinen ausschließlich maskiert: die Zanni, die meistens Diener oder Bauern repräsentieren, und die Vecchi, die Reichen. Nur die Liebenden, die Amadori, dürfen ihr wahres Gesicht zeigen. Getragen von diesem festen Gerüst bleibt in den Dialogen ein schmaler Spielraum für das ‚improvviso‘ – das Unvorhergesehene. Gering erscheinen diese Freiheiten allerdings auch angesichts der Tatsache, dass ein Schauspieler Zeit seines Lebens nur eine Figur verkörpern durfte. Routinierter Perfektionismus spielte daher eine nicht unwesentliche Rolle in einer Theaterform, die im 17. und 18. Jahrhundert auch einen großen Einfluss auf das deutsche Lustspiel ausübte.

Spuren der Commedia dell'arte lassen sich auch in da Pontes und Mozarts *Don Giovanni* finden. Am auffälligsten reflektieren sie sich in der Gestalt des Leporello. Als Diener des nobel auftretenden Don Giovanni hilft er diesem in jeder Lage, gleichgültig ob durch Bezahlung, Drohungen oder sogar Gewalt angetrieben. In Abwesenheit seines Herrn macht er sich allerdings sehr wohl lustig über ihn und ähnelt als Plappermaul, das durchaus auch tragisch-ironische Züge aufweist, dem gerissenen Brighella der Commedia dell'arte.

Im Gegensatz zum Draufgänger Giovanni fürchtet Leporello Tod und Teufel. Mehr und mehr in die Liebesabenteurer seines Dienstgebers verstrickt, trifft er auch auf Zerlina. Diese trägt auf Grund ihrer bäuerlichen Abstammung, aber auch dank ihrer Lebenslust und Selbstsicherheit, wesentliche Züge der Figur der Colombina, einer schlauen Dienerin. Leporello und Zerlina – die beiden verkörpern typische Gestalten der Zanni: Er, durchaus durchtrieben, sie lebensfroh ein Liedchen trällernd und ebenfalls mit einem gerüttelten Maß an Bauernschläue ausgestattet. Fast farblos wirken im Kontrast dazu zumindest in manchen Szenen die Amadori, Donna Anna und Don Ottavio, und doch gelingt es gerade diesen aus dem Raster von durch die Commedia dell'arte festgelegten Normierungen auszubrechen. Wie hier da Ponte aus dem altüberlieferten Gerüst eine spannende Geschichte strickt, aus der losen Szenenfolge, die dieser Theaterform zu Eigen ist, Stringenz entwickelt, das lässt den kundigen Zugriff des meisterlichen Textdichters erkennen.

Kristina Tolnai

Die Friedhofsszene – ein Toter spricht

Stellt Mozarts ‚dramma giocoso‘ mit der Ermordung des Komturs gleich zu Beginn der Oper die scheinbar klare Grenzziehung zwischen heiterem und ernstem Operngenre in Frage, so findet das Werk im weiteren Verlauf zu einem weitgehend buffonesk und nicht selten zynisch-heiter anmutenden Charakter zurück. Mit der berühmt gewordenen Friedhofsszene gegen Ende des zweiten Aktes hält schließlich erneut ein von Düsternis und Ernsthaftigkeit durchdrungener Tonfall Einzug in die musikalische und dramaturgische Gestaltung der Oper. Während Don Giovanni in einem Secco-Rezitativ vor den Augen Leporellos damit prahlt, wie es ihm gelungen sei, dessen Freundin zu verführen, bricht auf unerwartete Weise die bedrohlich anmutende Stimme des Komturs in das närrische Treiben ein. Die Heiterkeit des Rezitativs wird dabei jäh unterbrochen von einem an musikalischer Schwere kaum zu überbietenden, vollständig orchestrierten Adagio. In starkem Kontrast zu Don Giovanni's und Leporellos Gesang meldet sich die auf einem einzigen Ton rezitierende Gesangsstimme. Die Worte der steinernen Statue „Di rider finirai pria dell'aurora“ („Dein Gelächter wird enden, bevor der Morgen graut“) sorgen jedoch nur für einen kurzen dramatischen Höhepunkt, denn im nächsten Moment setzt ein Duett zwischen Leporello und Don Giovanni ein, das abermals einen beinahe heiteren, jedenfalls stark ironisierenden Duktus aufweist. Gefesselt von seinem Interesse an dieser gänz-

lich irrationaler Erscheinung drängt Don Giovanni seinen Diener dazu, die Statue zum Essen einzuladen. Nach einigen zögerlichen Versuchen spricht Leporello die Einladung im Namen seines Herrn schließlich aus und erhält prompt eine zustimmende Antwort. Von Schauern und erregter Vorfreude gleichermaßen erfüllt verlassen Herr und Diener den Friedhof. Als fragmentarische Anklänge des Bedrohlichen, entferntes ‚Klopfen des Schicksals‘ verweisen die dramatischen Momente dieser Szene unweigerlich auf das bevorstehende Ende des Protagonisten, das sich schließlich umso heftiger im Finale des zweiten Aktes manifestiert.

Daniel Kranawitter

Don Giovannis Ende – Höllenfahrt oder Verklärung?

Die Nachricht vom großen Erfolg des *Don Giovanni* in Prag sprach sich in Wien nicht nur schnell herum, sondern zeitigte sogleich auch Wirkung bei Hofe. Joseph II. ernannte Mozart daraufhin zum „Kompositor“ der „k.k. Kammermusici“ und erteilte den Auftrag, die in Prag so gefeierte Oper auch in Wien zur Aufführung zu bringen. Somit wurde Mozarts Wunsch, den er in einem an seinen Freund Gottfried von Jacquin adressierten Brief geäußert hatte, wohlwollend erfüllt: „Den 29^{ten} Okt^{ber}: gieng meine oper D: Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten beyfall. [...] vielleicht wird Sie doch in Wienn aufgeführt? – ich wünsche es.“

Für die Aufführungen in Wien wurde die Oper, wie dies in der damaligen Opernpraxis nicht unüblich war, den neuen Umständen entsprechend angepasst und so liegen uns heute verschiedene Fassungen des *Don Giovanni* vor. Ganz im Gegensatz zur eindeutigen und präzisen Quellenlage der Oper, wie sie in Prag aufgeführt wurde, hat die Wiener Fassung den Charakter des Variablen, des Experimentellen, des Nicht-Endgültigen – das blieb so bis hin zur letzten Aufführung, die zu Mozarts Lebzeiten in Wien stattfand. Der augenfälligste Unterschied der Wiener gegenüber der Prager Fassung betrifft den Wegfall des Schlussextritts am Ende des zweiten Finales nach Don Giovannis Höllenfahrt. Im Angesicht entfesselter Naturgewalten, einer Feuersbrunst und des im donnernden Erdbeben untergehenden Don Giovannis fiel in Wien der Vorhang. Der ‚Abgang‘ des zentralen Protagonisten bleibt also unkommentiert. In Prag dagegen hatten Mozart und da Ponte das Ende der Oper nicht auf diesem Schlusseffekt beruhen lassen: In einem Largetto-Satz und einer darauf folgenden moralischen Sentenz – „so ist das Ende derer, die Böses tun“ – treten die zwar von Don Giovanni befreiten, doch verstört anmutenden Personen erneut auf und erzählen, was sie fernhin vom Leben erwarten. *Lieto fine?*

Dominik Worni



Prag – die wahre Mozartstadt?

„Den 29^{ten} oct^{bris}: gieng meine oper D: Giovanni in scena, und zwar mit dem lautesten beyfall. – gestern wurde Sie zum 4^{ten}: Male |: und zwar zu meinem Benefice |: aufgeführt; [...]“ Mit diesen Worten verkündete Wolfgang Amadé Mozart seinem Freund Gottfried von Jacquin den über-
ragenden Erfolg des *Don Giovanni* in Prag. Eine allzu große Überraschung ist dieser Triumph nicht, bedenkt man, dass sich Prag bereits seit *Le nozze di Figaro* im ‚Mozart-Fieber‘ befand. Im Gegensatz zu den Wienern, die den Figaro nach ein paar Vorstellungen aus dem Programm verabschiedeten, wurde das Werk in der böhmischen Hauptstadt die komplette Saison durch aufgeführt. Und auch außerhalb des Opernhauses fand man Mozarts Einflüsse wieder. Einige davon durfte der Meister selbst erleben. Als er nach seiner Ankunft im Jänner 1787 den Ball eines Gönners besuchte, erklangen dort verschiedene Themen des *Figaro* in Form von Tanz-
musik – Mozart fühlte sich geehrt. Es ist also nicht verwunderlich, dass er wenige Wochen später die Stadt samt einem neuen Auftrag verließ. Der Wunsch der Bürger nach einer eigens für die Stadt komponierten Oper sollte mit dem *Don Giovanni* erfüllt werden. Trotz mancher Startschwierigkeiten und Verschiebungen feierten die Prager den Komponisten.

Mozart befand sich stets wohl in Prag, auch wenn er nur dreimal in die Stadt reiste. Der Erfolg mehrerer Orchesterwerke, die er in Prag aufführte, bestätigte ihm die Zuneigung der Prager. Die *Prager Sinfonie* zum Beispiel entstand zwar nicht in der böhmischen Hauptstadt, erhielt ihren Namen aber, weil sie erstens dort uraufgeführt, und zweitens ebenfalls sehr gut aufgenommen wurde. In Prag hatte Mozart die Freiheit, sich ohne Einschränkungen zu ver-
wirklichen, das böhmische Publikum stand stets hinter ihm. „Man wendet hier alles mögliche an um mich zu bereden, ein paar Monathe noch hier zu bleiben, und noch eine Oper zu schreiben, – ich kann aber diesen antrag, so schmeichelhaft er immer ist, nicht annehmen“, schreibt er zuletzt im Oktober 1787. Vier Jahre später sollte Mozart noch einmal zurückkehren, um natürlich seine Prager aufs Neue zu verzaubern.

Larissa Schütz

Don Juan vor Mozart – vom religiösen Lehrstück zur ‚tragischen‘ Komödie

Als Mozart und da Ponte 1787 Giovanni Bertatis Libretto *Don Giovanni Tenorio, o sia Il convitato di pietra* (*Don Giovanni oder der steinerne Gast*) als Vorlage für ihre nächste Oper wählen, entscheiden sie sich für einen Stoff, der bereits seit über 150 Jahren ein großer Bühnenerfolg ist und im Venedig desselben Jahres gerade mit der von Giuseppe Gazzaniga nach genanntem Textbuch vertonten Karnevalsoper gefeiert wurde.

Da scheint es fast grotesk, dass der ‚Ur-Don Juan‘ ein religiöses Drama ist. Der Mercedariermönch Tirso de Molina verhilft in seinem 1613 uraufgeführten, christlichen Lehrstück *El*

burlador de Sevilla y convidado de piedra (*Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*) dem skrupellosen Frauenheld erstmals auf die Bühne. Mit dem sittenlosen Unhold, der sich der gottgewollten Ordnung widersetzt, statuiert Molina ein ‚exemplum‘, das im Spanien der Inquisition und Gegenreformation die Konsequenzen des Abfalls vom ‚wahren Glauben‘ abschreckend vor Augen führen will. Zwar kann ein historischer Don Juan bis heute nicht ausgemacht werden, doch war der Stoff im spanischen Sagenkreis fest verankert, wenn auch noch in zwei Themenkomplexe getrennt. Molina verbindet als Erster die frivolen Abenteuer eines Schürzenjägers mit der Legende vom Spötter, der seine frevelhafte Einladung eines Toten zum Gastmahl mit dem Leben bezahlt.

Das germanische Pendant zum romanischen Don Juan und gleichzeitig Negativbeispiel im protestantischen Sinne findet sich im „weitbeschreyten Zauberer und Schwarzkünstler D. Johann Fausten“, der gemäß des 1587 gedruckten *Volksbuchs* ebenfalls in die Hölle gestürzt wird, wenngleich aus anderen Motiven. Des Teufelsbündners Sünde besteht in seiner ‚intellektuellen‘ Hybris, der gottlosen Wissenschaft zu dienen und sich noch dazu ganz ‚katholisch‘ allein auf die Gnade Gottes zu verlassen. Dagegen pfeift der leidenschaftliche Draufgänger Molinas sogar auf diese und kostet lieber solange von den ‚verbotenen Früchten‘, bis auch die (zu) späte Reue ihn nicht mehr retten kann.

Der ‚Burlador‘ wird zum großen Erfolg und gelangt alsbald nach Italien, wo er jedoch durch die komödiantische Bearbeitung der volkstümlichen Commedia dell’arte seinen religiösen Gehalt einbüßt; diese lockt das zahlreiche Publikum lieber mit der Gestalt des Harlekin, der als Vorwegnahme Leporellos dafür Sorge trägt, dass das Lachen ob allzu blutiger Untaten und effektvoller Standbilderscheinungen nicht im Halse stecken bleibt.

Frankreich reagiert auf das in Italien zur Posse degradierte Werk fast in konträrer Weise. Mit seinem gar ersten *Don Juan* schafft Molière 1665 den Typus des mondänen, reflektierten Atheisten und aristokratischen Libertin, der im Gegensatz zur ‚kopflösen‘ spanischen Urgestalt ganz bewusst böse handelt und bis zum bitteren Ende nichts bereut.

Mozart und da Ponte gelingt mit ihrem *Don Giovanni* eine Synthese der bisherigen Don-Juan-Versionen. Sie paaren den ungestümen Caballero Molinas mit dem allmachtbesessenen Zyniker Molières; die Erweiterung von Bertatis Einakter zur zweitägigen Opera buffa enthebt den Stoff endgültig dem possenhaften Genre; den burlesken Figuren stehen Typen der Opera seria gegenüber. Mozart entkleidet den Stoff hörbar seiner fabelhaften, symbolischen Facetten zu Gunsten einer nuancierten psychologischen Gewandung und kontrastiert die buffonesken Elemente mit dem Stil des Tragischen. So nimmt das dramatische Fugato des Schlusstextts dem für die Komödie obligaten lieto fine seine Unbeschwertheit, die gesellschaftliche Harmonie bleibt, selbst nach der Höllenfahrt des ‚Wüstlings‘, zerstört.

In ihrer künstlerischen Auseinandersetzung initiieren Mozart und da Ponte die Wandlung eines populären Sujets zum überzeitlichen Mythos und begründen (wie Goethe mit seiner

Bearbeitung der Faustsage) den ‚klassischen‘ Höhepunkt einer Entwicklung, von dem aus der Don Juan-Stoff im 19. Jahrhundert völlig neue Deutungen erfahren wird.

Silvia Kaiser

Der Stoff – seine Rezeption im 19. und 20. Jahrhundert

„Der Versuch, nach Mozart einen Don Juan zu schreiben, wird stets heißen, eine Ilias nach Homer zu schreiben“ (Søren Kierkegaard).

Die unselige Verführungsleidenschaft eines jungen Mannes, der Besinnung und Reue stets aufschiebt und schlussendlich doch durch die Erscheinung des Standbildes zur Höllenfahrt verdammt wird, verfestigte sich zum Archetypus eines Frauenlieblings und zählt zu den meist verbreiteten und faszinierendsten Stoffen der Weltliteratur. Die bekanntesten Rezeptionen reichen von Jean Baptiste Molières *Don Juan* über Wolfgang Amadé Mozarts Oper *Don Giovanni* bis hin zum Verständnis des Stoffes als sinnlich-strategische Verführungsgeschichte durch Søren Kierkegaard in dessen philosophischem Werk *Entweder – Oder*. Vor allem im 19. Jahrhundert wurde der Don-Juan-Mythos Gegenstand vieler poetischer Bearbeitungen. Eine der frühesten und maßgebenden literarischen Deutungen war E.T.A. Hoffmanns Novelle *Don Juan*, mit der ein entscheidender Schritt in Richtung Romantisierung getan war – Mozarts tragische Komödie wurde zu einer romantischen Liebestragödie. Von nun an wurden die Gefühle Don Juans analysiert und differenziert betrachtet, man begann sich für das Denken und Fühlen des Frauenhelden zu interessieren. Der Steinerner Gast als Symbol für normative Gerechtigkeit verlor allmählich an Bedeutung. Stattdessen schien Don Juan zum ‚Steinernen Gast seiner selbst‘ zu werden.

In der Don-Juan-Rezeption des 20. Jahrhunderts verdrängen Empfindungen wie Desillusionierung, Absurdität und Lebensüberdruß das romantische Bild Don Juans fast vollständig. Eine weitere Variante des Stoffes finden wir in Peter Handkes Roman *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*; indem der Autor auf eine triebhafte und skrupellose Verführergestalt verzichtet, rückt er eine weitere Facette der Figur in den Mittelpunkt. Dennoch besitzt auch dieser Don Juan eine unbegreifliche Macht, die möglicherweise in seinen durchdringenden und vielsagenden Blicken begründet ist.

Die Vielfalt künstlerischer und literarischer Umsetzungen und Interpretationen der Don-Juan-Figur könnte unterschiedlicher nicht sein; eine zeitlos anmutende Konstante bleibt indes erhalten, die Unbeständigkeit Don Juans im Hinblick auf Frauen, die Handke schreiben lässt: „Sie alle wollen ihn, bekommen ihn und verlieren ihn.“

Sarah Kurz