

Wolfgang Amadeus Mozart

DON GIOVANNI/REQUIEM



Inhalt

BESETZUNG	4
HANDLUNG	6
DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE	9
DER TOD IST DIE WAHRHEIT.	12
Ein Gespräch mit Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner Kirill Serebrennikov über »Ja«, »Nein« und den Zwischenzustand	
WENN JEMAND ÜBER DEN TOD LACHEN KONNTE, DANN MOZART!	18
Ein Gespräch mit Generalmusikdirektor James Gaffigan über den Pionier des schwarzen Humors, ein Mordsspektakel und das Beste zum Schluss	
TOD UND LEBEMANN	26
Über hitziges Frieselfieber, karmische Illusionen und ewige Ruhe von Sophie Jira	
The Plot	36
In a nutshell	39
L'intrigue	40
L'essentiel	43
Konu	44
Özet bilgi	47
IMPRESSUM	48



DON GIOVANNI/ ***REQUEMI***

Wolfgang Amadeus Mozart

Dramma giocoso in zwei Akten
Libretto von Lorenzo Da Ponte

Uraufführung am 29. Oktober 1787 am Gräflich Nostitzschen
Nationaltheater (heute: Ständetheater) in Prag

Requiem in d-Moll (Introitus, Kyrie, Sequenz)
In der von Franz Xaver Süßmayr fertiggestellten Instrumentation

BESETZUNQ

CHARAKTERE

Don Giovanni, der Mann
Leporello, sein Schatten
Donna Anna, Furie
Don Ottavio, der sie liebt
Commendatore, ihr Vater
Die Seele des Commendatore
Don Elviro, der mit dem gebrochenen Herzen
Donna Barbara, seine Freundin
Zerlina, Heilerin
Masetto, ihr Mann
Die alte Frau
Die junge Frau
Das Kind
Geister und Gedankenformen
Die Seele Don Giovannis

ORCHESTER

2 Flöten
2 Oboen
2 Klarinetten
2 Fagotte
2 Hörner
2 Trompeten
3 Posaunen
Pauke
Mandoline
Cembalo
Streicher



HĀNDLUNQ

OUVERTÜRE

Don Giovannis Beerdigung.

1. AKT

Bardo des Lebens

Erste Erinnerung

Don Giovanni begegnet der geheimnisvollen Donna Anna, die ihr Gesicht vor ihm verbirgt. Plötzlich erscheint ihr Vater, der Commendatore, und greift Don Giovanni an. In einem kurzen Duell wird der Commendatore getötet.

Don Ottavio, der Geliebte Donna Annas, entdeckt den Mord. Er schwört gemeinsam mit Donna Anna, den Tod ihres Vaters zu rächen.

Zweite Erinnerung

Don Elviro will sich an Don Giovanni, der ihm das Herz gebrochen hat, rächen. Don Giovanni versucht, der Konfrontation zu entkommen.

Leporello klärt Elviro auf: Seine Begegnung mit Don Giovanni sei nur ein Ausrutscher in dessen langer Reihe von Affären mit Frauen gewesen.

Elviro ist untröstlich und umso rachsüchtiger.

Dritte Erinnerung

Im Krankenhaus, in dem der todkranke Don Giovanni liegt, findet eine Feier für das Paar Masetto und Zerlina statt, die dort arbeiten.

Masetto unterstellt Zerlina, sich ein wenig zu gut um den attraktiven Patienten zu kümmern.

Bardo der Träume

Erster Traum

Don Giovanni versucht, Zerlina zu verführen, wird jedoch von seinen Widersachern umzingelt: Don Elviro, Donna Anna und Don Ottavio. Donna Anna erkennt in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters und ist zutiefst erschüttert. Vergeblich versucht Don Ottavio, seine Geliebte zu trösten.

Zweiter Traum

Don Giovanni verspürt das brennende Verlangen, zu leben. Zerlinas Versuch der Versöhnung mit Masetto gelingt. Beim Anblick Don Giovannis jedoch flammt Masettos Eifersucht wieder auf.

Dritter Traum

Don Giovanni fühlt sich zu Zerlina hingezogen. Zugleich hat er Lust, sich zu vergnügen und sich der wachsenden Zahl seiner Feinde auszusetzen. Don Giovannis Gedanken werden immer wirrer: Er fühlt sich, als wäre er im Auge eines Sturms.
Er beginnt zu erkennen, dass der Tod naht.

2. AKT

Bardo der Visionen

Erste Vision

In einem Versuch, den Tod zu überlisten, tauscht Don Giovanni mit Leporello die Kleider.

Don Giovanni verliebt sich in Don Elviros Freundin, Donna Barbara. Um mit ihr allein zu sein, zwingt er Leporello, in seine Rolle zu schlüpfen und Don Elviro wegzulocken.
Leporello weigert sich zunächst, hat jedoch schließlich keine andere Wahl, als das Spiel mitzuspielen. Er verschwindet mit Don Elviro.

Zweite Vision

Der als Leporello verkleidete Don Giovanni verspottet und verprügelt Masetto. Zerlina findet ihren Mann verletzt und blutend vor.

Dritte Vision

Leporello, der sich als Don Giovanni ausgibt, zieht den Zorn von Giovannis Feinden – Donna Anna, Don Ottavio, Masetto und Don Elviro – auf sich. Als sie seine wahre Identität enthüllen, macht dies die Sache für Leporello nicht besser. Zerlina schlägt wütend auf ihn ein: Nichts anderes hätten Männer verdient.

Bardo der Schwelle zum Tod*Erste Schwelle*

Don Elviro sieht Don Giovannis Qualen nach dem Tod und seine eigene Trauer voraus.

Don Giovanni besucht mit Leporello das Grab des Commendatore und verhöhnt den Toten. Als die Seele des Commendatore zu ihnen spricht, lädt Don Giovanni sie scherhaft zum Abendmahl ein. Die Seele nimmt die Einladung an.

Zweite Schwelle

Donna Anna steht am Grab ihres Vaters. Don Ottavio bittet sie, die Vergangenheit hinter sich zu lassen und mit ihm zusammen zu sein. Donna Anna, im Zwiespalt der Gefühle, zögert.

Dritte Schwelle

Don Giovanni und Leporello geben ein Festmahl mit Musik und Tanz. Don Elviro fleht Don Giovanni verzweifelt an, Buße zu tun und sich zu ändern – vergeblich.

Zu Don Giovannis Erstaunen erscheint der Commendatore wirklich und reißt ihn ins Totenreich. Don Giovanni stirbt.

REQUIEM***Bardo des Todes***

Introitus. Kyrie.

Augenblick des Todes.

Dies Irae.

Trennung des Bewusstseins vom Körper.

Tuba Mirum.

Sehen des strahlenden Lichts.

Bardo der Erkentnis

Rex Tremendae.

Erkennen der Seele.

Recordare. Confutatis.

Erscheinen der friedlichen und zornigen Gottheiten.

Lacrimosa.

Befreiung.

DAS WICHTIGSTE IN KÜRZE

- Das Drama giocoso mit dem vollständigen Titel *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (»Der bestraft Wüstling oder Don Giovanni«) wurde 1787 am Gräflich Nostitzschen Nationaltheater, dem heutigen Ständetheater, in Prag uraufgeführt.
- *Don Giovanni* ist Wolfgang Amadeus Mozarts zweite Oper, der ein Libretto des Wiener Hofpoeten Lorenzo Da Ponte zugrunde liegt. Kirill Serebrennikov vollendet nach seinen Inszenierungen von *Cosi fan tutte* (2023) und *Le nozze di Figaro* (2024) an der Komischen Oper Berlin seine Mozart-Da-Ponte-Trilogie mit *Don Giovanni/Requiem*.
- Seit der Wiener Erstaufführung 1788 etablierte sich die Tradition, das moralisierende Schlusssextett, die »scena ultima«, zu streichen und stattdessen mit dem Spektakel der »Höllenfahrt« zu enden. Kirill Serebrennikov lässt auf Don Giovannis »Höllenfahrt« jene Teile aus Mozarts Requiem folgen, die Mozart vor seinem Tod am 5. Dezember 1791 noch zu Papier bringen konnte: *Introitus, Kyrie* und die sechssätzige *Sequenz*.
- Den Auftrag zur Komposition eines Requiems hatte Mozart anonym – über einen Mittelsmann – von Franz Graf von Walsegg erhalten. Im November 1791 erkrankte Mozart an »hitzigem Frieselfieber« und konnte lediglich den Eingangschor seines Requiems fertigstellen. Das *Kyrie* und die *Sequenz* sind als Vokalpartituren mit Orgelstimme und Orchestrierungsskizzen überliefert. Der letzte Satz der *Sequenz*, das *Lacrimosa*, bricht jedoch nach acht Takten ab. Mozarts Witwe Constanze beauftragte seinen Schüler Franz Xaver Süßmayr mit der Fertigstellung des Werks.
- Kirill Serebrennikov verortet die Ereignisse der Handlung im sogenannten »Bardo«-Zustand, der buddhistischen Idee einer Zwischenexistenz nach dem Tod: Die Seele des Verstorbenen durchwandert 49 Tage lang verschiedene Bewusstseinsstufen, bevor sie wiedergeboren wird oder den Kreislauf verlässt und die vollkommene Befreiung erlangt.
- Das aus dem achten Jahrhundert stammende *Tibetische Totenbuch* (»Bardo Thödol«) dient als Ratgeber für die Seele im Nach-Tod-Zustand. Alle »friedlichen und zornigen Gottheiten«, die dem Verstorbenen im Bardo erscheinen, solle dieser als Projektionen seines eigenen Geistes erkennen. Diese »karmischen Illusionen« oder »Gedankenformen« übersetzte der Psychologe C. G. Jung in seinem Kommentar zum *Bardo Thödol* als »Archetypen«.
- C. G. Jung sieht in den Seelenmessen der katholischen Kirche den einzigen westlichen Totenkult, der sich – ähnlich dem *Bardo Thödol* – der seelischen Wohlfahrt des Toten widmet.





DER TOD IST DIE WAHRHEIT.

Ein Gespräch mit Regisseur, Bühnen- und Kostümbildner Kirill Serebrennikov über »Ja«, »Nein« und den Zwischen- zustand

Wir nähern uns dem Ende der Mozart-Da-Ponte-Trilogie, die Du für die Komische Oper Berlin in Szene gesetzt hast. Eine »Trilogie« wären *Così fan tutte*, *Le nozze di Figaro* und *Don Giovanni* vermutlich gar nicht geblieben, wenn Mozart nicht schon mit 35 Jahren verstorben wäre – verstehst Du die drei Werke dennoch als solche?

Kirill Serebrennikov Ich mag Strukturen und strukturierte Konzeptionen. Wenn Musik oder ganze Opern eine übergeordnete Form erhalten – wie eine Trilogie zum Beispiel –, dann hilft mir das dabei, eine größere Zahl von Verbindungen herzustellen, vor allem innerhalb der Musik, und diese zu organisieren. Natürlich birgt jede Einteilung die Gefahr, die Musik, so wie jede andere Kunstform, zu limitieren oder in eine Form zu drängen, die ihr nicht gerecht wird. Im Sinne eines besseren Verständnisses und der praktischen Organisation des Prozesses will ich aber von einer Trilogie sprechen.

Was ist der verbindende Gedanke für diese drei Abende?

Alle drei Abende erzählen von Gegensätzen: In *Cosi fan tutte* geht es um die Gegensätze zwischen Frauen und Männern, in *Le nozze di Figaro* werden die Unterschiede zwischen Arm und Reich thematisiert und im *Don Giovanni* dreht sich alles um den Gegensatz zwischen Leben und Tod. Und bei all diesen Gegensatzpaaren ist zugleich klar, dass eine eindeutige Grenze in Wirklichkeit nicht existiert. Vielmehr handelt es sich um eine durchlässige Grenze, die sich verschieben lässt, je nachdem welchen Blickwinkel man einnimmt. Mauern existieren nur in unserem Kopf.

Wie kam es zu der Idee, *Don Giovanni* und Mozarts Requiem miteinander zu kombinieren?

Ein zentrales Merkmal unserer Da-Ponte-Trilogie war die Suche nach

musikalischen Verbindungen innerhalb Mozarts musikalischem und symbolischem Universum. Bereits in der ersten »Episode« dieser Trilogie, *Cosi fan tutte*, haben wir einen stimmigen Platz für ein Zitat aus *Don Giovanni*, nämlich aus der Musik des Commendatore, gefunden. Im *Figaro* habe ich dieses Prinzip gemeinsam mit meinem Dramaturgen Daniil Orlov weiterentwickelt. Und so ist bereits sehr früh während unserer Arbeit an *Don Giovanni* das Requiem hinzugereten. Obwohl diese beiden Werke nicht zusammen entstanden sind, sind sie durch dieselbe Tonart, gemeinsame Motive (insbesondere des Commendatore und der Donna Anna) und zweifellos durch ein profundes, existenzielles Verständnis für Theater verbunden.

Auf Don Giovannis »Höllenfahrt« das Requiem folgen zu lassen, schließt an die frühere Tradition an, das ursprüngliche, belehrende Schlussextett zu streichen. Wie stehst Du zu dieser Tradition?

Die Moralité war eine Theatertradition und ist als Spiegel der Zeit zu verstehen, in der Mozart lebte und wirkte. Diese »scena ultima« ist kein richtiger Schluss, sondern eher eine »Szene nach dem Abspann«. Für mich ist der Tod Don Giovannis das beste und schlüssigste Ende. Die Musik danach ist weniger kraftvoll und mächtig. Zusammen mit dem Requiem wird die Oper so zu einer Messe für die Seele eines Verstorbenen, die ihre letzten Schritte auf dem Weg zum Ziel des Todes geht: zur Befreiung.

Traditionell geht es um die Bestrafung des Wüstlings und Sünders Don Giovanni. Wie skandalös sind die Taten dieses Mannes?

Für das heutige Verständnis ist sein Verhalten nicht besonders skandalös. Er ist ein Mann, der Frauen liebt. Sein größtes Laster ist jedenfalls das Lügen. Don Giovanni versucht, Frauen zu verführen und ihre Familien zu zerbrechen. Er leistet sich also eine Menge sündhafter Tricks. Deshalb ist eine der wichtigsten Szenen der Oper jene im Finale I (»Traditore! Tutto già si sa!«), in der alle sechs anderen Personen aussprechen, dass sie wissen, was vor sich geht.

Das Libretto erlaubt Don Giovanni nicht einen Moment der Reflexion über sein Leben. Sein erstes Solo ist die »Champagner-Arie«, die kein Infragestellen zulässt. In dieser Produktion ist das anders: Don Giovanni blickt auf sein Leben zurück ...

Ja, wir sehen Don Giovannis Seele, ebenso wie den Commendatore, von Anfang an bis zum Ende. Wir lassen die beiden nicht nur ganz zu Beginn und ganz zum Schluss zusammen auftreten, wie es im Libretto steht, sondern schlagen einen Bogen von der Ouvertüre bis zum Ende des Requiems. Don Giovanni liebt zwar alles, was sich um Leidenschaft, Liebe

und Sex dreht, aber einen Menschen hat er noch nie getötet. Diese Erfahrung ist für ihn traumatisch und wie ein Fluch, der sein Leben völlig verändert. Der Tod des Commandatore ist für unseren Don Giovanni ein Schlüsselerlebnis.

Hat diese Schuld für Dich etwas mit dem Konzept von Karma zu tun?

Ja, ich glaube an die Idee von Karma – daran, dass jede Tat, die ein Mensch begeht, Konsequenzen für ihn hat, sei es in diesem oder im nächsten Leben. Die Überlegung, dass der Tod nicht das Ende der Reise ist, wird nicht nur in der buddhistischen Philosophie vertreten, sondern ist auch in anderen Philosophien und der Wissenschaft verbreitet. Der Tod im eigentlichen Sinne existiert demnach gar nicht, da er eher einen Wandel des Zustandes als ein Ende darstellt. Die Vorstellung vom absoluten Ende der Existenz des Menschen wurde erst durch die Erfindung technischer Geräte eingeführt, mit denen der Tod wissenschaftlich bestimmt werden soll. Es ist aber kein Geheimnis, dass das menschliche Sein nicht einfach verschwindet. Da ist also irgendetwas, das bleibt, weiterlebt und versucht, eine Art nächste Stufe oder eine nächste Tür zu finden.

Ganz zu Beginn sehen wir Don Giovanni als Verstorbenen, ... oder?
 Zunächst könnte man annehmen, er sei tot. Aber wenig später wird man erkennen, dass sich Don Giovanni in einer Art Zwischenzustand befindet. Wir haben in dieser Inszenierung eine komplizierte Beziehung zur Zeit aufgebaut, denn manche Ereignisse spielen sich als Flashbacks ab oder sind Einbildungen. Wir haben versucht, die Narration weitestmöglich aufzulösen. Unser Anliegen ist es, Dimensionen dieses Stücks jenseits der vielfach erzählten Handlung zu zeigen.

Ähnelt dieser »Zwischenzustand«, in dem sich Don Giovanni befindet, dem Träumen – in dem Sinne, dass Bilder verzerrt und verschoben erscheinen?

Um das zu erkunden, lassen wir Gedanken aus dem *Tibetischen Totenbuch* einfließen. Es beschreibt alle Zwischenschritte und Bewusstseinszustände, die sogenannten »Bardos«, die in der buddhistischen Vorstellung dem Augenblick des Todes folgen. Bis zum Moment der Wiedergeburt, der Erleuchtung oder einer neuen Chance. Dieser berühmte, magische Text erklärt Dinge, die man nicht beweisen kann, denen man einfach vertrauen muss. Ich finde ihn auch deshalb so interessant, weil es gar nicht um bestimmte religiöse Glaubenssätze geht, sondern vielmehr um Bewusstseinszustände und ein Konzept von Leben und Tod. Ich vertraue dieser Idee, die im *Tibetischen Totenbuch* beschrieben wird, dass nach dem Tod ein winziger Teil von uns am Leben bleibt. Man kann ihn Energie nennen,

aber es gibt zahllose Begriffe für diesen winzigen Teil. Ich würde mich wirklich nicht als religiös bezeichnen, aber ich versuche, die Konstruktion unseres Lebens zu begreifen. Mir ist es zu langweilig, solchen Dingen mit Ignoranz zu begegnen, oder mich mit der Unerklärlichkeit zu begnügen.

Stehen diese Ideen nicht in Konflikt mit den Jenseitsvorstellungen des Christentums und damit dem religiösen Ritus des Requiems?

Viele Religionen sagen: »Bitte benehmt Euch, sonst werdet Ihr bestraft und kommt in die Hölle.« Im Christentum geht es viel um Macht und darum, dass sich die Menschen in den Dienst ihrer Religion stellen. Der Buddhismus gibt Dir hingegen ein Lebenskonzept und erklärt, dass das Leben endlos ist. Es kommt dann auf Dich selbst und Deinen Umgang damit an. Ich glaube nicht an die Hölle oder irgendwelche Teufel. Ich glaube aber, dass wir in schlechte Verhältnisse wiedergeboren werden können, wenn wir Falsches tun.

In welcher Beziehung stehen Don Giovanni und Leporello zueinander?

Alle Figuren stehen eigentlich auf derselben Ebene, da wir uns in Don Giovannis Bewusstsein befinden. Das ganze Stück spielt sich zwischen den Polen »Ja« und »Nein« ab. Deshalb haben wir diese beiden Wörter auch als Zeichen auf der Bühne. Don Giovanni steht in diesem Sinne für das »Ja«, während Leporello für das »Nein« steht. Leporello hasst alles, was Don Giovanni tut und widerfährt, er weist alles von sich und streitet es ab.

In Hinblick auf die Ereignisse rund um Donna Anna und Zerlina: Wem können wir glauben?

Alle lügen, die ganze Oper hindurch! Der Punkt, den Mozart und Da Ponte mit ihrer Oper machen wollen, ist, dass es keine Wahrheit gibt. Wahrheit existiert nur in dem Moment, in dem Du stirbst. Der Tod ist die Wahrheit. Im Umgang mit anderen Menschen lassen sich immer Tricks, Mogeleien und Auswege finden. Man kann wie Don Giovanni versuchen, dem Tod, der Bestrafung oder der letzten Aufforderung zur Besserung zu entgehen, aber der Tod lässt sich nicht vermeiden. Jeder muss ihm irgendwann ins Auge blicken. Das *Tibetische Totenbuch* lehrt uns, vor diesem Moment keine Angst zu haben und diese Reise mit Vergnügen auf uns zu nehmen. Und Don Giovanni macht uns genau das in unserer Inszenierung vor.







WEHN JEMAND ÜBER DEN TOD LÄCHLEN KÖNTE, DANN MOZART!

Ein Gespräch mit Generalmusikdirektor James Gaffigan über den Pionier des schwarzen Humors, ein Mordsspektakel und das Beste zum Schluss

Mozarts Requiem in d-Moll ist wohl das bekannteste Requiem der Musikgeschichte, sein *Don Giovanni* gilt als »Oper aller Opern«. Was haben diese beiden Werke gemeinsam – abgesehen davon, dass sie die berühmtesten ihrer Gattung sind?

James Gaffigan Ich persönlich denke, dass *Don Giovanni* und das Requiem die ernstesten Werke Mozarts sind. *Don Giovanni* ist allerdings eine ganz eigentümliche Mischung aus lustigen und furchterregenden Elementen. Musikalisch gehen Requiem und *Don Giovanni* für mich Hand in Hand, denn sie beide kombinieren große Schönheit mit tiefer Dunkelheit: Dem Humor im *Don Giovanni* wohnt ebenso viel Schönheit inne wie den erschreckenden Momenten in dieser Oper. Und auch im Requiem gibt es sowohl Augenblicke, in denen das Licht hervorstrahlt, als auch Stimmungen, in denen man nichts als Dunkelheit sehen kann. Bemerkenswert ist auch, dass Mozart nicht allzu viel Musik in Molltonarten komponiert hat. Nimmt man sein gesamtes, auch symphonisches, Repertoire in den Blick, findet man nur eine Handvoll Sinfonien in Moll und einzelne Concerti, deren Sätze in Moll stehen. Diese außergewöhnliche, düstere d-Moll-Klangwelt halte ich also für die entscheidende Gemeinsamkeit dieser beiden Werke.

Welche Bedeutung hatte der Tod für Mozarts Schaffen und Leben Deiner Ansicht nach?

Mozart war vom Tod umgeben. Man muss sich vergegenwärtigen, dass Mozart zu einer Zeit gelebt hat, in der viele Menschen an Krankheiten gestorben sind, die wir heute zum Glück weitgehend im Griff haben. Die Kindersterblichkeit war hoch, der Tod war allgegenwärtig. Ich kann mir gut vorstellen, dass Mozart gar nicht mit einem langen Leben gerechnet hat. Für den Menschen Wolfgang Amadeus Mozart war der Tod zweifellos etwas zutiefst Furchteinflößendes. Etwas, das zu aller Zeit bedrohlich über ihm zu hängen schien. Erst mit der Zeit entwickelte er eine wachsende Akzeptanz, eine Einstellung zur eigenen Endlichkeit, die sich, meiner Ansicht nach, in seiner Musik widerspiegelt. Ein Werk aus dieser späten, reiferen Schaffensphase ist *Don Giovanni*.

Das Requiem ist wohl jenes Werk, dem Mozart seine allerletzten schöpferischen Gedanken widmete. Bedeuten die Mythen rund um die Entstehung des Requiems etwas für Dich?

Wir neigen sicherlich dazu, diese Geschichte übermäßig zu romantisieren. Aber wie so oft im Leben steckt wohl in allem auch ein Funke Wahrheit. Ich meine: Wir lieben gute Geschichten. Aber ich denke tatsächlich, dass sich Mozart unterbewusst das Beste für den Schluss aufgehoben hat. Und das kann man hören: Im *Lacrimosa* und im *Recordare* stimmt alles, das sind schllichtweg Werke der Perfektion.

Was würde Mozart zu der Idee sagen, *Don Giovanni* mit dem Requiem zu kombinieren?

Ich denke, er hätte seinen Spaß damit! Mozart wäre bestimmt sehr offen für Versuche wie diesen. Man hat Theater seinerzeit selbstverständlich ernst genommen, jedoch war die Freiheit im Umgang mit der Musik enorm wichtig und üblich. Mozart hat selbst scherzende Zitate aus anderen zeitgenössischen und eigenen Opern in seine Partitur des *Don Giovanni* eingebaut. Ob musikalische oder textliche Änderungen oder Zusätze – Mozart war sicherlich ein Freund der Freiheit und von der Einstellung »come è scritto« (»wie es geschrieben steht«) maximal weit entfernt.

Wie sehr war Mozart wohl Freigeist oder Draufgänger?

Er war der Inbegriff eines Draufgängers! Ich bin sicher, es wurden damals im Theater unzählige Scherze getrieben, die uns leider nicht überliefert sind. Wir werden nie erfahren, welche Improvisationen, Wiederholungen, Zusätze, Anspielungen und andere Einfälle Mozart spontan in seine Opern eingebaut hat. Es ist spannend, sich in diese Zeit zurückzuversetzen. Wir haben zwar Briefe und andere Dokumente aus Mozarts Zeit, aber wir werden

nie genau herausfinden, wie er wirklich im Theater agierte. Ich denke, Mozart war ein absoluter Theatermensch. Klavierkonzerte und Kammermusik hat er für sich selbst geschrieben. Das war sicherlich auch seine Welt, aber die Opern waren sein Spezialgebiet. Das ist es, was Mozart am besten konnte: Charaktere mit Musik zu porträtieren. Vieles andere komponierte er für Geld oder aus anderen Beweggründen, aber in Mozarts Opern und Klavierkonzerten steckt wirkliche seine Persönlichkeit.

Bereits Mozart und Da Ponte nahmen nach der Uraufführung ihres *Don Giovanni* wesentliche Änderungen am Werk vor. Heute stellt uns das bei jeder Neuproduktion vor die Frage einer Mischfassung aus Prager und Wiener Nummern ...

In dieser Produktion hören wir tatsächlich fast alles, nämlich alle drei für Wien geschriebenen Nummern. Ganz besonders ist das selten gespielte, kuriose Duett von Leporello und Zerlina, das sicher vielen neu sein wird. Ich hatte bisher nur einmal in Paris die Gelegenheit, dieses Duett aufzuführen. Es war ein Riesenspaß! Dieses Duett eröffnet eine zusätzliche Welt, in der die beiden Figuren Leporello und Zerlina plötzlich in eine Beziehung zueinander treten und so noch mehr Profil bekommen. Das ist großartig. Außerdem habe ich *Don Giovanni* noch nie mit der »Höllenfahrt« beendet. Bislang kam für mich danach stets dieser unvermittelte, optimistische Dur-Akkord der »scena ultima«, der mich immer schon verrückt gemacht hat. Irgendwie habe ich die Vermutung, dass Mozart diesen Schluss nicht ganz aus freien Stücken geschrieben hat. Dieses moralisierende, belehrende Schlußensemble hat bestimmt weniger seiner eigenen Idee vom Ende dieser Oper entsprochen als der Erwartungshaltung des Publikums, das vermutlich etwas hören wollte wie: Alles wird gut, weil der Böse seine Strafe bekommen hat. Ich halte die Musik der »scena ultima« ehrlich gesagt für die schwächste des gesamten Stücks. Ich glaube, meine Abneigung für die »scena ultima« hat Kirill Serebrennikov erst auf die Idee gebracht, die Oper ohne diese Nummer zu beenden – woraufhin er aber das Requiem drangehängt hat! Ich finde, das war eine wunderbare Idee. Erst war ich zwar ein wenig skeptisch, doch als Kirill vorgeschlagen hat, mit dem *Lacrimosa* zu enden, war ich begeistert. Das ist ein großartiges Statement, wie ein letztes großes »Hurra!«.

Ein Vorteil der »Höllenfahrt« als Schluss war sicherlich auch, mit einem Bühnenspektakel enden zu können ...

Auf jeden Fall! Natürlich war die Reaktion des Publikums damals eine ganz andere als heute. Zu Mozarts Zeit muss das ein Mordsspektakel gewesen

sein, wenn ein Mann in die Hölle hinuntergerissen wird und ein unsichtbarer Männerchor furchteinflößend dazu singt. Die Menschen sind garantiert in tosenden Applaus ausgebrochen. Dennoch fragt man sich nach diesem Ende unweigerlich: Und jetzt? Genau in diesem Moment beginnt bei uns das Requiem.

Mozart hat *Don Giovanni* als »Opera buffa« bezeichnet. Wie »buffa« ist diese Oper tatsächlich?

Wenn jemand über den Tod lachen konnte, dann Mozart! Er war ein Pionier des schwarzen Humors. Heutzutage lieben wir solche »schwarzen Komödien« als Filme und Serien, denn sie führen uns vor Augen, was das Leben wirklich ausmacht, oder? Wenn man über schreckliche Situationen nicht lachen kann, hat man sein ganzes Leben lang Angst. Deshalb mag ich diese Art von Humor so. Ich war nie ein großer Freund davon, mit den Gefühlen von Menschen zu spielen. *Cosi fan tutte* finde ich deshalb weniger lustig als *Don Giovanni* – im Gegenteil, *Cosi fan tutte* ist tragisch! Auch wenn die Handlung albern ist, in Wahrheit wird man zum Puppenspieler und setzt das Glück anderer Menschen aufs Spiel, nur um zu beweisen, dass man Recht hat. Auch *Le nozze di Figaro* ist komisch und beängstigend zugleich, wenn man bedenkt, wieviel Macht manche Menschen über andere haben. Alles in allem würde ich sagen, dass Mozart der erste war, dem es gelungen ist, diese sehr verschiedenenartigen und facettenreichen Emotionen in einem musikalischen Werk zusammenzuführen.

Eine Spezialität der Opera buffa sind die Ensembles. Was ist beim Musizieren von Terzetten, Quartetten, Sextetten besonders wichtig?

Die Sänger:innen müssen ihr Ego vorübergehend hintanstellen. In den Arien können sie brillieren und virtuose Akrobatik betreiben. Aber wenn das Sextett »Sola, sola in buio loco« ansteht, müssen alle zu Ensemble-sänger:innen werden und nach kammermusikalischen Regeln arbeiten: Statt einander zu übertönen, geht es um das Verschmelzen und die Balance der Stimmen. Man muss immer darauf achten, mit wem man zusammen singt, beispielsweise wenn zwei Stimmen innerhalb eines Sextetts ein »Duett« bilden. Es gibt einige solche unglaublichen Momente, wie das Terzett von Don Elviro, Donna Anna und Don Ottavio beim Maskenball. Sie müssen sich selbst bis zu einem gewissen Grad verlieren, um zu einem Terzett zu verschmelzen, als hätten sie ihr ganzes Leben lang nichts anderes getan. Mozart hat die Grundregeln für Ensemblenummern etabliert, den Standard gesetzt und ist bis heute unübertroffen.

Donna Elvira wird in dieser Inszenierung zu Don Elviro und von einem Sopranisten gesungen. Gibt es Unterschiede, wenn diese Partie von einem männlichen Sänger übernommen wird?

Zunächst war ich ein wenig skeptisch, da ich vermutet habe, dass die Stimmen in den Ensembles so weniger gut verschmelzen. Meine Sorgen haben sich aber komplett in Luft aufgelöst, ich war positiv überrascht. Bruno de Sá singt bemerkenswert klare, saubere und präzise Koloraturen. Don Elviro ist für ihn natürlich ein Rollendebüt. Bruno ist ein außergewöhnlicher Sänger und bringt eine ganz andere, unerwartete Farbe in diese Klangwelt, an die wir so gewöhnt sind. Außerdem fühlt man sich durch die Besetzung mit einem männlichen Sopran an die barocke Opera seria erinnert, die Mozart in der Partie der Donna Elvira ohnehin anklingen lässt. Elviras/Elviros erster Auftritt »Ah! Fuggi il traditor!« klingt wie eine Händel-Arie, wie ein Paradebeispiel für eine Seria-Arie. Es ist, als ob man in der Zeit zurückgehen würde. Das ist nicht Mozarts Stil, er imitiert Musik aus einer vergangenen Zeit und macht seine Späße damit. Er war ein Genie!









TOD UND LEBEMANN

Über hitziges Frieselfieber, karmische Illusionen und ewige Ruhe

von Sophie Jira

Schwarz eingefasst hat Mozart sein Porträt des Don Giovanni. Die unheilvoll pochenden d-Moll-Akkorde, mit denen die Ouvertüre einsetzt, lassen keinen Zweifel daran: Der Wüstling wird seine Strafe bekommen. Der düstere Einstieg soll jedoch nicht darüber hinwegtäuschen, dass es sich bei *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni* (»Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni«) um eine komische Oper handelt. Als »Opera buffa« führte Mozart 1787 sein Spiel vom Sterben des Lebemanns im eigenhändigen Werkverzeichnis an.

Lorenzo Da Ponte hatte ihm eine Komödienhandlung zwischen zwei Toden geliefert. Ein »Dramma giocoso« über zwei Männer, die einander töten – mit einer übernatürlichen Besonderheit: Sie tun es nicht gleichzeitig. Der Ermordete ermordet seinen Mörder. Zwischen dem gewaltsamen Tod des Commendatore im Zweikampf mit Don Giovanni und dessen Fahrt zur Hölle tänzelt eine Komödie auf Messers Schneide. Es wird gelacht und gelitten, geliebt und gerächt, begehrt und betrogen, bis der Lebemann seinem Tod begegnet. Wenn schließlich der Commendatore in Gestalt seiner eigenen Grabstatue zum letzten Abendmahl Don Giovannis erscheint, so kehren mit ihm auch die archaischen d-Moll-Klänge vom Beginn der Oper wieder, um ihr Versprechen einzulösen. Den letzten Beweis dafür, dass d-Moll die unausweichliche Tonart des Verderbens, Sterbens und des Todes ist, lieferte im Jahr 1791 Mozarts Requiem: Es sollte sein letztes Werk und Mozarts eigene, unvollendete Totenmesse werden.

Bereits 1834 ließ man an der Pariser Oper auf die »Höllenfahrt« Don Giovannis Teile aus Mozarts Requiem folgen. Die ursprüngliche »scena ultima« der Oper, die unmittelbar an den Tod des Titelhelden anschließt, dürfte im gesamten 19. Jahrhundert kaum jemandem zu Gehör gekommen sein. Seit der Wiener Erstaufführung des *Don Giovanni* 1788 hatte sich die Tradition

etabliert, das moralisierende Schlussextett zu streichen und stattdessen mit dem Bühnenspektakel der »Höllenfahrt« zu enden. Belehrend, schadenfroh und durchaus scheinheilig verkünden die sechs Hinterbliebenen in der »scena ultima« die Schlussmoral: »So endet der, der Böses tut!«. Doch wofür genau wird der Wüstling eigentlich bestraft?

Don Giovannis Diener und Buchhalter Leporello führt eine Liste von 2065 erfolgreichen Liebesabenteuern seines Herrn in fünf verschiedenen Ländern – Italien, Frankreich, Spanien, der Türkei und Deutschland – was wohl für Don Giovannis Verführungs- und auch Sprachkünste (oder umso größere Verführungskünste) spricht. Der Existenzialist Albert Camus sieht in der Figur des Don Juan ein Beispiel für den »absurden Menschen«, der eine »Ethik der Quantität« verwirklicht, nicht an den tieferen Sinn der Dinge glaubt und den Überdruss erzwingt. Einen 2066. Eintrag ins Register wird es allerdings nicht geben. Denn Da Pontes »Dramma« ist vor allem deshalb so »giocoso«, weil es nur jenen Ausschnitt aus dem Leben des großen Verführers zeigt, in dem alles schiefgeht. Wir werden Zeugen von drei als gescheitert verbuchten Versuchen Don Giovannis auf seinen letzten Metern vor dem Tod. Wie skrupellos Don Giovanni dabei wirklich vorgeht, lassen Mozart und Da Ponte geschickt im Dunkeln und laden das Publikum dazu ein, im Verhalten der handelnden Personen Antworten zu finden. Dass Donna Anna einen sexuellen Übergriff schildert und auch Leporello seinem Herrn vorwirft, der Tochter des Commendatore Gewalt angetan zu haben (»forzar la figlia«), beeindruckt Don-Giovanni-Versteher nicht. »Eine Vergewaltigung widersprüche völlig Giovannis Wesen und Prinzipien«, schätzt ihn Walter Felsenstein 1966 ein. »Sein Begehrten entspringt der unendlichen Sehnsucht seiner Sinne, es idealisiert das jeweilige Opfer und verwandelt es in den geforderten Zustand.« Ob als Erotomane, Abenteurer oder absurder Mensch, Don Giovannis radikaler Lebensentwurf hat nur eine Grundbedingung: Keine Angst vor dem Tod – niemals!

SEX, DRUGS & WIENER KLASSIK

Wer den echten Casanova seinen väterlichen Freund nennen kann, der hatte wohl ohnehin nie einen Hang zum Soliden. Lorenzo Da Ponte verband mit dem Abenteurer Giacomo Casanova nicht nur die venezianische Herkunft, sondern auch ein draufgängerischer Lebenswandel und eine Männerfreundschaft. Seine Karriere hatte Da Ponte allerdings im Priesterseminar begonnen. 1773 empfing er die niederen Weihen, schwenkte zum Theaterdichter um, wanderte als mehrfacher Bankrotteur später nach Amerika aus und schlug sich dort unter anderem als Tabak- und Branntweinhändler durch. Auch Wolfgang Amadeus Mozart mag ein Wunderkind, jedoch kein Musterknabe

gewesen sein – zumindest, wenn es nach seinem Vater Leopold ging. Gegen dessen Willen hatte Mozart seine Stelle in Salzburg aufgegeben, ging mit 25 Jahren nach Wien und heiratete Constanze Weber. 1783 schloss der freischaffende Musiker Mozart in Wien Bekanntschaft mit Lorenzo Da Ponte, der damals als Hofpoet am Kaiserhof Josephs II. tätig war.

Allem Anschein nach ging die Zusammenarbeit des kongenialen Duos Mozart und Da Ponte mit großer Selbstverständlichkeit vonstatten. Zeugnisse des Schaffensvorgangs fehlen gänzlich, nur ein einziges Mal erwähnt Mozart am 7. Mai 1783 in einem Brief an seinen Vater »einen gewissen Abate Da Ponte«. Wie Mozart sich die Zusammenarbeit mit Librettisten grundsätzlich vorstellt, verrät er in einem weiteren Brief: Ein italienischer Poet – ob es sich um Da Ponte handelt, bleibt unklar – habe ihm ein Textbuch angeboten, das Mozart nur dann zu vertonen gedenke, »wenn er es nach meinem Sinn zuschnizeln will.« Dass über das künstlerische Schaffen der beiden ausschließlich Selbstzeugnisse wie Mozarts Briefe und Da Pontes Memoiren als Quellen existieren, geht mit den erwartbaren Problemen von Ego-Dokumenten einher: Besonders in den ab 1807 entstandenen Memoiren Da Pontes spielte das Frisieren, Vergessen und Verheimlichen (etwa von Da Pontes jüdischer Abstammung) wohl eine wesentliche Rolle. Da Pontes *Memorie* wurden zurecht oft mit den Memoiren Casanovas verglichen, denn sie erzählen mit süffigem Humor, Charme und in zahlreichen Rückblenden auch die eine oder andere Frauengeschichte aus dem Leben eines Libertins. So gehörte zur Szenerie, die Da Ponte beim Schreiben des *Don-Giovanni*-Texts umgeben habe, jedenfalls stets die Flasche Tokajer, der Sevilla-Tabak, die Kaffeekanne und eine Glocke, mit der er nach einer bildhübschen Magd schellte, die bald »Don Giovannis« Muse werden sollte.

Giacomo Casanova wiederum fand Gefallen an Da Pontes *Dramma giocoso*, wie ein Manuskript aus seinem Nachlass zeigt: Casanova hatte sich an einer textlichen Umarbeitung des Schlussextetts aus *Don Giovanni* versucht. Es ist ein hübsches Detail der Geschichte, dass der berühmte Augenblicksvielfraß, Abenteurer und Genussmensch Casanova persönlich der Uraufführung des *Don Giovanni* am 29. Oktober 1787 in Prag beiwohnte.

25 Tage zuvor war Mozart in Prag angekommen, um die Einstudierung am Gräflich Nostitzschen Nationaltheater zu leiten – unter Umständen, die uns heute verwundern müssen. Da die Oper nicht wie geplant binnen zehn Tagen einstudiert werden konnte, musste die Premiere mehrfach verschoben werden. Mehrere Nummern und so gut wie alle Secco-Rezitative des Zweiten Akts komponierte Mozart erst vor Ort, die Ouvertüre brachte er überhaupt erst kurz vor der Uraufführung zu Papier. Auch die Wiener Erstaufführung im Folgejahr, für die Mozart und Da Ponte die Fassung ihrer Oper wesentlich

veränderten, studierte Mozart persönlich ein und dirigierte vom Cembalo aus. Zwar fiel die »scena ultima« in Wien ersatzlos weg, doch schufen Mozart und Da Ponte jeweils eine völlig neue Arie für Don Ottavio (»Dalla sua pace«) und Donna Elvira (»Mi tradi«) sowie ein (historisch ungeliebtes und oft gestrichenes) Duett für Zerlina und Leporello. Sowohl in Wien als auch in Prag wirkte Da Ponte vermutlich selbst an der szenischen Einrichtung mit. In ihrem optischen Erscheinungsbild dürften sich die beiden Premieren wohl weitgehend geglichen haben, mit einer Ausnahme: Luisa Laschi-Mombelli, die Wiener Zerlina und eine der höchstbezahlten Sänger:innen des Ensembles, trat hochschwanger auf.

HÖLLENFAHRT UND FIEBERTOD

Der Prager Impresario Bondini war es, der Mozart nach dem Erfolg des *Figaro* 1786 den Auftrag zu einer neuen Oper gegeben hatte. Als sich Mozart also ein zweites Mal an Da Ponte als Textdichter wandte, fiel dessen Wahl rasch auf das Don-Juan-Sujet. Als Handlungsgrundriss und Librettovorlage diente Da Ponte Giuseppe Gazzanigas Opera buffa *Don Giovanni Tenorio*, die im Februar 1787 in Venedig zur Uraufführung kam. Zudem konnte er bereits auf eine lange Rezeptionsgeschichte des Stoffs zurückgreifen: Ihren Ursprung hat die Sagengestalt des Don Juan im Kastilien des 14. Jahrhunderts, als ein skrupelloser Höfling König Pedros I. Sevilla unsicher machte. Die erste Dramatisierung schuf Tirso de Molina, ein spanischer Mönch, in dessen christlich-moralischer Komödie *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* der steinerne Gast als Symbol der Gerechtigkeit auf die ewigen Gesetze pocht. Gerade im katholischen Spanien musste die Moral des geistlichen Theaters im Sieg des Göttlichen über das Weltliche liegen. 1830 wird Alexander Puschkin in seinem Kurzdrdrama *Der steinerne Gast*, einer Verarbeitung des Sujets auf Basis von Mozarts Charakteren, aus der Vaterfigur *Commendatore* sogar den Ehemann Donna Annas und damit Don Giovannis Nebenbuhler machen. Maßgeblich für alle weiteren Bühnenfassungen des Don-Juan-Stoffs war bereits 1655 Molières Komödie *Dom Juan ou le Festin de Pierre* geworden, der wir die Figur der Donna Elvira verdanken.

Auch ein drittes Mal bat Mozart Da Ponte um ein Libretto. Nach *Le nozze di Figaro* 1786 und *Don Giovanni* 1787 folgte 1790 die Uraufführung von *Così fan tutte* am Wiener Burgtheater. Eine Trilogie zu schaffen, war nie der Plan des Duos gewesen. Dass es bei einer blieb, ist wohl dem frühen Tod Mozarts am 5. Dezember 1791 geschuldet. Mozart starb im Alter von 35 Jahren an einer Krankheit, die der Leichenbeschauer als »hitziges Frieselfieber« festhielt. Ob Mozart und Da Ponte ihre Zusammenarbeit fortgeführt hätten, ist allerdings auch deshalb fraglich, weil Da Ponte bereits im Frühjahr 1791 seinen Posten

als Hoflibrettist in Wien verloren hatte. Nach einem Besuch bei Casanova in Prag zog Da Ponte nach London um, von wo aus er, auf der Flucht vor Gläubigern, in die USA aufbrach. Erst 1838 verstarb Da Ponte mit fast 90 Jahren in New York. Als Literaturprofessor und Promoter der italienischen Oper in Amerika hatte er sich einen Namen gemacht und wurde mit großem Pomp beerdigt.

Mozart erhielt 1791 ein Begräbnis »dritter Klasse«, die damals gängigste Bestattungsvariante in Wien, finanziert von seinem Gönner Gottfried von Swieten. Mozarts früher Tod und die unbefriedigende Todesursache »Frieselfieber« öffneten wilden Gerüchten von Mordplänen, Intrigen und der Vergiftung des Genies Tür und Tor. Manch einer vermutete eine durch Quecksilber verschlimmbesserte Syphilis-Erkrankung. Eine der Schauergeschichten hat jedoch einen wahren Kern: Die des grauen Boten, der bei Mozart anonym eine Totenmesse bestellte.

DER TOD ALS BESTER FREUND DES MENSCHEN

Hinter dem geheimen Auftraggeber des Requiems verbarg sich der niederösterreichische Graf von Walsegg, dessen Frau im Februar 1791 verstorben war. Walsegg frönte einem pikanten Hobby: Er verschleierte seine Identität als Auftraggeber musikalischer Werke, um seinen eigenen Namen unter die gekauften Kompositionen setzen zu können. An Mozarts Tür klopft also ein Mittelsmann. Mozart, der bislang noch nie eine Totenmesse komponiert hatte, nahm den Auftrag an. Doch auch ein Aufschieben der Deadline half nicht bei der Fertigstellung des Werks. Im November erkrankte Mozart und verstarb während der Arbeit an seinem Requiem. Das *Kyrie* sowie die sechsteilige *Sequenz* hinterließ er als Vokalpartituren mit Orgelstimme und Orchestrierungsskizzen. Der letzte Satz der *Sequenz*, das *Lacrimosa*, bricht nach acht Takten ab. Vollendet hatte Mozart einzig den Eingangschor, der vermutlich im Rahmen von Mozarts eigener Seelenmesse am 10. Dezember 1791 in der Wiener Michaelerkirche uraufgeführt wurde.

Da Constanze auf das Geld des ominösen Requiem-Auftraggebers angewiesen war, bat sie Franz Xaver Süßmayr, einen Schüler ihres Mannes, um Hilfe. Süßmayr vervollständigte die Instrumentierung und komponierte die fehlenden Teile ab dem *Lacrimosa* neu. Er fälschte Mozarts Unterschrift, übergab das Requiem Constanze, die es Graf Walsegg überreichte – der es wiederum als sein eigenes Werk ausgab. Erst sieben Jahre nach der Uraufführung der Süßmayr-Fassung 1793 flog Constanzes Schwindel auf.

Mit dem Tod auseinandergesetzt hatte sich Mozart bereits lange bevor er im Alter von 35 Jahren verstorben war. Im berühmten letzten Brief an seinen

schwerkranken Vater vom 4. April 1787 teilt Mozart seine Einstellung zum Sterben mit ihm:

»da der Tod / : genau zu nemen : / der wahre Endzweck unsers Lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten Freunde des Menschen so bekannt gemacht, daß sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! – und ich danke meinem gott, daß er mir das glück gegönnt hat mir die gelegenheit / : sie verstehen mich : / zu verschaffen, ihn als den schlüssel zu unserer wahren glückseeligkeit kennen zu lernen.«

Über Mozarts Jenseitsvorstellung ist nicht allzu viel bekannt. Als Freimaurer war Mozart jedenfalls mit jener gelassenen Haltung gegenüber dem Tod vertraut, die im freimaurerischen Meisterritual vertreten wird: Nur der schadenfrohe Menschenfeind müsse vor dem Tod zittern. Dem Menschenfreund jedoch sei der Tod ein »Glücksbote«, der ihn einlade, »die Früchte seines Edelmuthes ewig zu genießen«. Besonders in den letzten sieben Jahren seines Lebens ließ sich Mozart vom Ideengut und Humanitätsideal der Freimaurer anregen und leiten. Er schuf in dieser Zeit eine Reihe von Werken, die zur Umrahmung maurischer Rituale gedacht waren. So entstand etwa 1785 aus Anlass des Todes zweier Brüder Mozarts »Maurerische Trauermusik«. Zu seiner Zauberflöte, deren Handlung vielfach als freimaurerische Initiation gedeutet wurde, inspirierte Mozart 1784 ein Vortrag in seiner Loge »Zur wahren Eintracht« über die Mysterien der alten Ägypter.

DIE KUNST DES STERBENS – DON GIOVANNI IM BARDO

In Anlehnung an das Ägyptische Totenbuch gab man der aus dem achten Jahrhundert stammenden buddhistischen Schrift *Bardo Thödol* 1935 den deutschen Namen *Tibetisches Totenbuch*. Wörtlich übersetzt bedeutet der Titel des Werks über die Kunst des Sterbens »Befreiung durch Hören im Zwischenzustand«. Gemeint ist der Zustand zwischen Tod und Wiedergeburt, der sich nach buddhistischer Vorstellung über 49 Tage erstreckt. Der *Bardo Thödol* wird dem Toten von einem Mönch vorgelesen und dient als Ratgeber für die Seele des Verstorbenen, die auf ihrer Reise verschiedene Bewusstseinszustände (»Bardos«) durchläuft. Angesprochen werden keine Götter, wie in den ägyptischen Mysterien, sondern nur der Mensch – und zwar nicht als Sünder, sondern als »Edelgeborener«, in dessen Seele alles Göttliche bereits enthalten ist.

Als das *Tibetische Totenbuch* 1927 erstmals auf Englisch erscheint und in der westlichen Welt gelesen wird, erkennt der Psychologe C. G. Jung darin

sofort ein »aus archetypischen Inhalten des Unbewussten geschöpftes« Werk. Die Idee der qualitativen Verschiedenheit der Bewusstseinsstufen im *Bardo Thödol* begeistertet Jung so sehr, dass er einen ausführlichen Kommentar zur deutschen Erstausgabe verfasst. Den einzigen mit der Initiation des Toten ins Bardoleben vergleichbaren westlichen Initiationsprozess sieht Jung in der Freud'schen Psychoanalyse. Die Bewusstmachung noch ungeborenen seelischen Inhalts erfolgt bei Freud hauptsächlich durch die Beschäftigung mit sexuellen Fantasien, einem Gebiet, das laut Jung den Vorgängen im »Sidpa-Bardo« entspricht: In diesem letzten von drei Bardos werden die Taten des Verstorbenen rekapituliert. Sein Karma entscheidet über die Wiedergeburt oder das endgültige Ausbrechen aus dem Daseinskreislauf. Um diese völlige Befreiung zu erlangen, muss der Verstorbene im davor liegenden »Tschönyid-Bardo« alle erschreckenden Bilder von »friedlichen und zornigen Gottheiten« als Projektionen seines eigenen Geistes erkennen. Den Tschönyid-Zustand vergleicht Jung mit einer absichtlich herbeigeführten Psychose. Die »karmischen Illusionen«, die auf den psychischen Resten der Vorleben beruhen, entsprechen C. G. Jungs Konzept der »Archetypen«, Bildern aus der Schicht des kollektiven Unbewussten.

Der Totenkult des *Bardo Thödol* beruht auf dem Glauben an die Überzeitlichkeit der Seele, doch erfüllt er ebenso das elementare psychologische Bedürfnis der Lebenden, etwas für die Verstorbenen zu tun. Grabdenkmäler – wie jenes des Commendatore – etwa gehören zu den auch im Christentum verbreiteten Totengebräuchen. Den einzigen Totenkult »in der Welt des weißen Mannes«, der sich in einer dem *Bardo Thödol* vergleichbaren Weise der seelischen Fürsorge für den Toten widmet, erkennt C. G. Jung in den Seelenmessen der katholischen Kirche. Werke wie Mozarts Requiem seien es also, die nicht vorrangig dem Trost der Hinterbliebenen dienen, sondern unmittelbar der Wohlfahrt einer abgeschiedenen Seele.









TH^E P^LO^T

OVERTURE

The funeral of Don Giovanni.

ACT 1

Bardo of Life

First memory

Don Giovanni confronts the mysterious Donna Anna, a woman who hides her face from him. Her father, Commendatore, suddenly appears and attacks Don Giovanni. In a short duel, the Commendatore is killed. Don Ottavio arrives and discovers the murder. Donna Anna and he swear revenge.

Second memory

Don Elviro seeks revenge on Don Giovanni for breaking his heart. Don Giovanni tries to dodge the confrontation. Leporello tells Elviro the truth: the encounter with Don Giovanni was simply a slip-up in a long line of the latter's affairs with women. Elviro is inconsolable and even more vengeful.

Third memory

At the hospital where the critically ill Don Giovanni is, a celebration takes place for the couple Masetto and Zerlina.

Masetto accuses Zerlina of caring for the handsome patient rather too well.

Bardo of Dreams

First dream

Don Elviro, Donna Anna and Don Ottavio foil Don Giovanni's attempt to seduce Zerlina.

Donna Anna realizes that Don Giovanni is her father's murderer, which shakes her to the core. Don Ottavio tries without success to console his beloved.

Second dream

Don Giovanni feels a burning desire to live.

Zerlina tries to make up with Masetto — and succeeds — but at the sight of Don Giovanni, Masetto's jealousy flares up again.

Third dream

Don Giovanni feels drawn to Zerlina. At the same time, he craves pleasure and welcomes a confrontation with his growing number of enemies.

Don Giovanni's thoughts now grow confused — he feels like he's in the eye of a storm.

He begins to sense the approach of death.

ACT 2

Bardo of Visions

First vision

Don Giovanni changes clothes with Leporello in an attempt to cheat death. He becomes infatuated with Don Elviro's companion, Donna Barbara. To get her alone, he forces Leporello to impersonate him and lure Don Elviro away.

Leporello, despite his protests, has no choice but to play along and disappears with Don Elviro.

Second vision

Disguised as Leporello, Don Giovanni taunts Masetto, then beats him up. Zerlina finds her husband injured and bleeding.

Third vision

Leporello, pretending to be Don Giovanni, attracts the fury of Giovanni's enemies: Donna Anna, Don Ottavio, Masetto and Don Elviro.

When they expose his true identity, it only makes things worse for Leporello. Enraged, Zerlina starts hitting him, claiming this is what men deserve.

Bardo of the threshold of Death

First threshold

Don Elviro foresees Don Giovanni's torments after death — and his own grief.

Don Giovanni, accompanied by Leporello, visits the grave of the Commendatore and mocks him. The ghost of Commendatore speaks to them. Don Giovanni jokingly invites him to dinner — and the Commendatore accepts.

Second threshold

Donna Anna is at her father's grave. Don Ottavio asks her to let go of the past and be with him. Donna Anna hesitates, torn by conflicting emotions.

Third threshold

Don Giovanni and Leporello lay on a feast with music and dance.

Don Elviro desperately pleads with Don Giovanni to repent and change his ways — but in vain.

To Don Giovanni's amazement, the Commendatore actually appears and drags him into the realm of the dead. Don Giovanni dies.

REQUIEM

Bardo of Death

Introitus. Kyrie.

The moment of death.

Dies Irae.

Separation of consciousness from the body.

Tuba Mirum.

Vision of radiant light.

Bardo of Recognition

Rex Tremendaе.

Recognition of the soul.

Recordare. Confutatis.

Appearance of the peaceful and wrathful deities.

Lacrimosa.

Liberation.

In a NUTSHELL

- The *dramma giocoso* with the full title *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (»The Rake Punished, or Don Giovanni«) had its world premiere in 1787 at Count Nostitz's National Theatre, today's Estates Theatre, in Prague.
- *Don Giovanni* is Wolfgang Amadeus Mozart's second opera to a libretto by the Vienna court poet Lorenzo Da Ponte. Following productions of *Così fan tutte* (2023) and *Le nozze di Figaro* (2024), Kirill Serebrennikov is now concluding his Mozart / Da Ponte trilogy at Komische Oper Berlin with *Don Giovanni/Requiem*.
- After the first performance of the opera in Vienna in 1788, it became established tradition to drop the moralising closing sextet, the »scena ultima«, and to finish instead with the spectacle of the »Descent into Hell«. In Kirill Serebrennikov's production, Don Giovanni's descent into hell is followed by the sections of Mozart's Requiem which Mozart was able to commit to paper before his death on 5 December 1791: *Introitus*, *Kyrie* and the six-movement *Sequentia*.
- The commission to compose a requiem had come to Mozart anonymously – through a middleman – from Count Franz von Walsegg. In November 1791, Mozart fell ill with »severe miliary fever« and was only able to complete the work's *Introitus*. The *Kyrie* and the *Sequentia* are preserved as vocal scores with the organ part and orchestration sketches. The final movement of the *Sequentia*, the *Lacrimosa*, breaks off after eight bars, however. After Mozart died (at the age of 35) his widow Constanze asked his pupil Franz Xaver Süßmayr to complete the requiem.
- Kirill Serebrennikov relocates the plot of the opera to the »bardo«, the Buddhist concept of an intermediate state of existence after death. A deceased person's soul, so it is believed, passes through various levels of consciousness for 49 days before it is reborn or leaves the cycle and achieves perfect liberation.
- The eighth century *Tibetan Book of the Dead* (»Bardo Thödol«), which in the Buddhist rite is read to the deceased by a monk, serves as a guide for the soul in the after-death state, allowing it to recognise that all the »peaceful and wrathful deities« that appear to it in the bardo are in fact projections of the dead person's own mind. These »karmic illusions« or »thought-forms« were interpreted as »archetypes« by the psychologist C. G. Jung in his commentary on the *Bardo Thödol*.
- C. G. Jung sees in the requiem masses of the Catholic church the only western mortuary cult that is practised for the spiritual welfare of the dead – analogously to the *Bardo Thödol*.

L'INTRIGUE

OUVERTURE

L'enterrement de Don Giovanni.

ACTE 1

Bardo de la vie

Premier souvenir

Don Giovanni rencontre la mystérieuse Donna Anna, qui dissimule à ses yeux son visage. Soudain apparaît son père, le Commandeur, qui attaque Don Giovanni. Au cours d'un bref duel, le Commandeur est tué. Don Ottavio, découvre le meurtre. Il jure avec Donna Anna de se venger de la mort du père.

Second souvenir

Don Elviro veut se venger de Don Giovanni qui lui a brisé le cœur, Don Giovanni fait tout pour échapper à la confrontation. Leporello explique la situation à Elviro : sa rencontre avec Don Giovanni ne fut qu'un faux pas dans la longue liste de ses aventures féminines. Inconsolable, Elviro n'en est que plus vindicatif.

Troisième souvenir

À l'hôpital où l'on soigne Don Giovanni gravement malade, une fête est donnée pour le couple Masetto et Zerline qui y travaillent.

Masetto soupçonne Zerline de trop bien s'occuper du patient.

Bardo des rêves

Premier rêve

Donna Anna découvre en Don Giovanni l'assassin de son père et est profondément bouleversée. Don Ottavio tente, mais en vain, de consoler sa bien-aimée.

Deuxième rêve

Don Giovanni ressent le vif désir de vivre.

Zerline réussit à se réconcilier avec Masetto. Mais à la simple vue de Don Giovanni, Masetto voit de nouveau s'enflammer sa jalousie.

Troisième rêve

Don Giovanni se sent attiré par Zerline. Mais il a en même temps envie de s'amuser et de s'exposer au nombre croissant de ses adversaires.

Les pensées de Don Giovanni sont de plus en plus confuses : il se sent comme pris dans l'œil d'une tempête.

Il commence à sentir que sa mort approche.

ACTE 2

Bardo de visions

Première vision

Dans sa tentative de déjouer la mort, Don Giovanni échange ses habits avec Leporello.

Don Giovanni tombe amoureux de l'amie de Don Elviro, Donna Barbara. Pour être seul avec elle, il oblige Leporello à se glisser dans son propre rôle et à éloigner Don Elviro.

Leporello refuse dans un premier temps, puis, voyant qu'il n'a pas le choix, finit par jouer le jeu. Il disparaît avec Don Elviro.

Deuxième vision

Don Giovanni dans les habits de Leporello se moque de Masetto et le roue de coups. Zerline découvre son mari blessé et ensanglanté.

Troisième vision

Leporello, qui se fait passer pour Don Giovanni, s'attire la colère des adversaires de Giovanni – Donna Anna, Don Ottavio, Masetto et Don Elviro. Lorsqu'ils découvrent sa véritable identité, la chose n'en est pas plus aisée pour Leporello. Zerline, furieuse, le roue de coups : ces messieurs ne méritent pas mieux.

Bardo des seuls de la mort

Premier seuil

Don Elviro pressent les tourments de Don Giovanni après la mort ainsi que sa propre tristesse. Don Giovanni se rend avec Leporello sur la tombe du Commandeur et raille les morts. Lorsque l'âme du Commandeur leur parle, Don Giovanni l'invite en plaisantant à souper avec lui. L'âme accepte l'invitation.

Deuxième seuil

Donna Anna sur la tombe de son père. Don Ottavio la prie de laisser le passé derrière elle et de se lier à lui. Donna Anna hésite, tiraillée par les sentiments.

Troisième seuil

Don Giovanni et Leporello donnent un festin en musique et danses. Don Elviro, désespéré, supplie Don Giovanni de se repentir et de s'amender – mais en vain. À l'étonnement de Don Giovanni, le Commandeur apparaît en réalité et l'entraîne avec lui dans le royaume des morts. Don Giovanni meurt.

REQUIEM

Bardo de la mort

Introït. Kyrie.

L'instant de la mort.

Dies Irae.

La conscience se sépare du corps.

Tuba Mirum.

Voir resplendir la lumière.

Bardo de la connaissance

Rex Tremendae.

Connaissance de l'âme.

Recordare. Confutatis.

Apparition des divinités de la paix et de la colère.

Lacrimosa.

Libération.

L'ESSENTIEL

- Ledit dramma giocoso ayant pour titre intégral *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (« Le Dissolu puni ou Don Giovanni ») fut représenté pour la première fois en 1787 au Nostitztheater, l'actuel Ständetheater, Théâtre national de Prague.
- *Don Giovanni* est le deuxième opéra de Wolfgang Amadeus Mozart, tiré du livret du poète de la Cour viennoise Lorenzo Da Ponte. Kirill Serebrennikov achève ici au Komische Oper Berlin avec son *Don Giovanni/Requiem* sa trilogie Mozart-Da-Ponte après ses mises en scène de *Cosi fan tutte* (2023) et *Le nozze di Figaro* (2024).
- Depuis la première viennoise de l'opéra, la tradition d'usage est de supprimer le sextuor final moralisateur, la « scena ultima », et de terminer à sa place par le spectacle de la « Descente aux Enfers ». Kirill Serebrennikov fait suivre à la « Descente aux Enfers » de Don Giovanni les parties du Requiem de Mozart que Mozart a encore pu écrire avant sa mort le 5 décembre 1791 : *Introit*, *Kyrie* et la *Séquence* en 6 mouvements.
- Mozart avait reçu – par un intermédiaire anonyme – la commande d'un requiem de la part du Comte Franz de Walsegg. En novembre 1791 Mozart contracte une « fièvre miliaire ardente » et ne peut achever que l'*Introit* de son Requiem. Le *Kyrie* et la *Séquence* sont retransmis sous forme de partitions vocales pour orgue et schémas d'orchestration. Le dernier mouvement de la *Séquence*, le *Lacrimosa*, s'achève à la huitième mesure. La veuve de Mozart, Constance, a chargé son élève Franz Xaver Süßmayr de mener l'œuvre à sa fin.
- Kirill Serebrennikov situe les événements de l'intrigue dans ledit état du « bardo » selon le concept bouddhiste d'une existence intermédiaire après la mort : l'âme du défunt parcourt durant 49 jours différentes étapes de la conscience avant d'être réincarnée ou bien de quitter le cycle et de parvenir à la libération parfaite.
- Le *Livre des Morts tibétain* (« Bardo Thödol ») datant du huitième siècle, qui dans le rite bouddhiste est lu au défunt par un moine, sert de conseil pour l'âme dans l'état post mortem. Toutes les « divinités de la paix et de la colère » qui apparaissent au défunt dans le bardo, celui-ci doit les reconnaître comme autant de projections de son propre esprit. Ces « illusions karmiques » ou « formes de pensées » ont été qualifiées d'« archétypes » par le psychologue C. G. Jung dans son commentaire du *Bardo Thödol*.
- C. G. Jung voit dans les messes des morts de l'Église catholique le seul culte des morts du monde occidental qui – un peu comme le *Bardo Thödol* – se consacre à la prospérité de l'âme des morts.

KOHU

UVERTÜR

Don Giovanni'nin cenaze töreni.

I. PERDE

Yaşam Bardosu (eşiği)

Birinci hatıra

Don Giovanni (Türkçede »Don Juan« olarak da geçer) Donna Anna ile karşılaşır. Bu gizemli Donna Anna yüzünü gizlemektedir. Birden babası Commendatore ortaya çıkar ve Don Giovanni'ye saldırır. Kısa süren bir düelloda Commendatore öldürülür.

Don Ottavio bu cinayeti ortaya çıkarır. Donna Anna ile birlikte, babasının intikamını almaya yemin eder.

İkinci hatıra

Don Elviro, kalbini kırın Don Giovanni'den intikam almak ister. Don Giovanni onunla yüzleşmekten kaçmaya çalışır. Leporello Elviro'yu aydınlatır: Don Giovanni ile karşılaşması, bu çapkının kadınlarla yaşadığı uzun kaçamaklar listesinde başına gelen bir hatadır sadece. Elviro bir türlü teselli bulamamıştır ve bu onun intikam hırsını daha da derinleştirir.

Üçüncü hatıra

Ölümcül hastalığa yakalanmış olan Don Giovanni'nin yattığı hastanede, orada çalışan Masetto ve Zerlina çifti için bir eğlence yapılır.

Masetto Zerlina'nın bu hastaya gereğinden fazla ilgilendiğini düşünür ve kendisine bu suçlamayı ifade eder.

Rüyalar Bardosu

Birinci barda

Donna Anna, erkennt in Don Giovanni'nin babasının katili olduğunu anlar ve bu gerçek onu derinden sarsar.

Don Ottavio sevgilisini teselli etmeye çalışır, ancak çabaları boşunadır.

İkinci rüya

Don Giovanni'nin içini derin bir hayatta kalma arzusu kaplar.

Zerlina'nın Masetto ile yeniden barışma çabaları olumlu sonuçlanır. Ancak Don Giovanni'yi karşısında gören Masetto'nun duyduğu kıskançlık yeniden alevlenir.

Üçüncü rüya

Don Giovanni, Zerlina'dan hoşlandığını hisseder. Ayrıca hem eğlenmek hem de sayıları giderek artan düşmanlarına kendini göstermek ister.

Don Giovanni'nın düşünceleri gittikçe daha da karmaşık bir hal alır:

Kendisini bir fırtınanın tam ortasındaymış gibi hisseder.

Artık ölümün yaklaşmakta olduğunu anlamaya başlamıştır.

II. PERDE

Vizyonların Bardosu

Birinci vizyon

Don Giovanni ölümü hile yoluyla atlatmak için Leporello ile kiyafet değiştirir.

Don Giovanni, Don Elviro'nun kız arkadaşı Donna Barbara'ya aşık olur.

Onunla yalnız kalabilmek için Leporello'yu kendi rolüne girmesi ve Don Elviro'yu oradan uzaklaştırması için zorlar.

Başta bu çabalara karşı çıkan Leporello'nun oyuna katılmaktan başka çaresi yoktur. Don Elviro ile birlikte ortadan kaybolur.

İkinci vizyon

Leporello kılığına giren Don Giovanni, Masetto ile alay eder ve onu tartalar. Zerlina kocasını yaralı ve kanlar içinde bulur.

Üçüncü vizyon

Don Giovanni kılığındaki Leporello, Giovanni'nin düşmanları olan Donna Anna, Don Ottavio, Masetto ve Don Elviro'nun gazabına uğrar.

Gerçek kimliğinin ortaya çıkması, Leporello'nun işlerini hiç de kolaylaştırmaz. Zerlina öfkeyle ona bağırarak saldırır: Siz erkekler dayaktan başka bir şeye layık değilsiniz.

Ölümün Eşiği Bardosu

Birinci eşik

Don Elviro, Don Giovanni'nin ölümden sonra çekeceği azabı ve kendi kederini öngörür.

Don Giovanni, Leporello ile birlikte Commendatore' nin mezarına gider ve ölü adam ile alay eder. Commendatore'nin ruhu kendileriyle konuşmaya başlayınca Don Giovanni şakayla karışık onu kilise ayinine davet eder. Bunun üzerine ruh daveti kabul eder.

İkinci eşik

Donna Anna babasının mezarı başına gelir. Don Ottavio ondan geçmiş unutmasını ve kendisiyle birlikte olmasını ister. Karışık duygular yaşayan Donna Anna tereddüt içindedir.

Üçüncü eşik

Don Giovanni ve Leporello müzikli ve danslı bir ziyafet verirler.

Don Elviro çaresizlik içinde Don Giovanni'ye dil döküp ondan tövbe etmesini ve değiştmesini ister - ancak bu çabaları nafiledir.

Commendatore'nin ruhu gerçekten ortaya çıkar ve hayretler içindeki Don Giovanni'yi ölüler diyarına götürür. Don Giovanni ölürl

REQUIEM

Ölüm Bardosu

Introit. Kyrie.

Ölüm anı.

Dies Irae.

Bilincin bedenden ayrılması.

Tuba Mirum.

Parlayan ışığı görmek.

Bilgi Bardosu

Rex Tremenda.

Ruhun farkına varmak.

Recordare. Confutatis.

Bariş ve gazap ilahlarının zuhur etmesi.

Lacrimosa.

Kurtuluş.

ÖZET BİLGİ

- Tam adı *Il dissoluto punito ossia Il Don Giovanni* (»Cezalandırılmış Çapkın veya Don Giovanni« [Türkçede *Don Juan olarak da geçer*]) bu dramma giocosonin [komik opera] prömiyeri, 1787 yılında Prag'ta, bugünkü adıyla Ständetheater olarak bilinen Ulusal Tiyatro'da yapılmıştır.
- *Don Giovanni*, Wolfgang Amadeus Mozart'ın ikinci operasıdır. Esere, Viyanalı saray şairi Lorenzo Da Ponte'nin kaleme aldığı bir libretto temel oluşturur. Kirill Serebrennikov, Komische Oper Berlin'de sahnelediği *Cosi fan tutte* (2023) ve *Le nozze di Figaro* (2024) prodüksyonlarının ardından *Don Giovanni/Requiem* ile Mozart-Da-Ponte üçlemesini tamamlıyor.
- Eserin 1788'de Viyana'daki prömiyerinden bu yana ahlaki değerleri öne çeken »scena ultima« adlı sonuç alılışını atlayarak ve bunun yerine »Cehenneme İniş« gösterisiyle bitirme geleneği yerleşmiştir. Mozart, 5 Aralık 1791'de hayattan ayrılmadan kısa bir süre önce Requiem'i notaya dökebilmiştir. Kirill Serebrennikov'un prodüksyonunda, *Don Giovanni*'nın »Cehenneme İniş«inin peşinden Requiem'in *introit*, *kyrie* ve altı bölümlük *sekans* bölümleri seslendiriliyor.
- Mozart bir requiem besteleme görevini Franz Graf von Walsegg'den almıştı. Mozart Kasım 1791 ayında Mozart ateşli bir hastalık olan »milyarya«ya yakalanmış ve Requiem'in sadece açılış korosunu tamamlayabilmiştir. *Kyrie* ve *sekans*, org kısmı ve orkestrasyon taslaklarıyla birlikte vokal notaları olarak günümüze ulaşmıştır. Mozart'ın dul eşi Constanze, eseri tamamlaması için öğrencisi Franz Xaver Süßmayr'ı görevlendirmiştir.
- Kirill Serebrennikov olay örgüsünü Budistlerin ölümden sonra ara bir varoluş fikri olan »Bardo« durumuna yerleştirir: bu inançla göre ölen kişinin ruhu yeniden doğmadan ya da döngüyü terk edip tam kurtuluşa ermeden önce 49 gün boyunca bilincin çeşitli aşamalarında dolaşır.
- Sekizinci yüzyıla kadar uzanan ve Budist ayininde bir keşif tarafından ölüye okunan *Tibet Ölüler Kitabı* (»Bardo Thödol«), ölüm sonrası aşamada ruh için bir rehber görevi görür. Bardo'da ölüye görünen tüm »barış ve gazap ilahları« kendi ruhlarının yansımaları olarak kabul edilmelidir. Psikolog C. G. Jung, *Bardo Thödol* üzerine yaptığı yorumda bu »karmik yanılsamaları« veya »düşünce formlarını« »arketipler« şeklinde tercüme etmiştir.
- C. G. Jung, Katolik Kilisesi'ndeki ruh ayinlerini, *Bardo Thödol* gibi, ölülerin ruhani refahına adanmış tek Batılı ölüm kültü olarak görür.

IMPRESSUM

Herausgeberin

Komische Oper Berlin
 @Schillertheater
 Dramaturgie
 Schillerstraße 9, 10625 Berlin
www.komische-oper-berlin.de

Intendanz

Susanne Moser, Prof. Philip Bröking
 James Gaffigan

Redaktion

Sophie Jira, Charlotte Hennen (Mitarbeit)

Fotos

Frol Podlesnyi

Layoutkonzept

www.STUDIO.jetzt Berlin

Grafik

Hanka Biebl

Lektorat

Theresa Rose

Druck

Druckhaus Sportflieger

Premiere am 27. April 2025

Musikalische Leitung

James Gaffigan

Inszenierung/

Kirill Serebrennikov

Bühnenbild & Kostüme

Olga Pavlyuk

Co-Bühnenbild

Tatiana Dolmatovskaya

Co-Kostümbild

Evgeny Kulagin, Ivan Estegneev

Choreografie

Sophie Jira, Daniil Orlov

Dramaturgie

David Cavelius

Chöre

Olaf Freese

Licht

Ilya Shagalov

Video

Quellen

Die Gespräche mit Kirill Serebrennikov und James Gaffigan führte Sophie Jira. Die Synopsis verfasste Daniil Orlov. Das Wichtigste in Kürze sowie der Artikel von Sophie Jira sind Originalbeiträge für dieses Heft. Übersetzungen von Giles Shephard (Englisch), Anne-Marie Geyer (Französisch) und Mehmet Çallı (Türkisch).

Bilder

Umschlag: Hubert Zapiór
 S. 5: Hubert Zapiór, Adela Zaharia
 S. 10/11: Chorsolisten, Penny Sofroniadou, Philipp Meierhöfer, Hubert Zapiór, Tommaso Barea
 S. 16/17: Philipp Meierhöfer, Bruno de Sá, Penny Sofroniadou, Agustín Gómez, Adela Zaharia, Susanne Bredehoff, Tijl Faveyts, Hubert Zapiór, Tommaso Barea, Nobert Stöß, Komparserie
 S. 23: Hubert Zapiór, Bruno de Sá
 S. 24/25: Hubert Zapiór, Penny Sofroniadou, Tommaso Barea, Varvara Shmykova
 S. 33: Fernando Suels Mendoza
 S. 34/35: Bruno de Sá, Nikita Elenev
 S. 49: Tommaso Barea
 (Fotos von der Klavierhauptprobe am 16. April 2025)



WIE ES EUCH GEFÄLLT.



NEUES PROGRAMM.
NEUE PERSPEKTIVEN.
NEUER MORGEN.

radio **3** rbb

RADIODREI.DE

Fünf Euro sparen



**... mit der Berliner
Sparkasse**

Als Kundinnen und Kunden der Berliner Sparkasse profitieren Sie mit dem Aktionscode „BerlinerSparkasse“ vom exklusiven Opernrabatt.

[berliner-sparkasse.de/
opernrabatt](http://berliner-sparkasse.de/opernrabatt)



Berliner
Sparkasse



Komische
OPER
BERLIN •

