

Wynfrid Kriegleder: Lorenzo Da Ponte und sein Nachleben in der Literatur

Lorenzo Da Ponte verdankt seinen Ruhm der Tatsache, dass er die Libretti zu Mozarts bedeutendsten italienischen Opern – dem *Figaro*, dem *Don Giovanni* und zu *Così fan tutte* – geschrieben hat. Freilich hätte der italienische Autor wohl auch ohne seine Beziehung zu Mozart eine gewisse Aufmerksamkeit der Kulturhistoriker gefunden – sein abenteuerliches, Länder und Kontinente überspannendes Leben, seine kulturellen Aktivitäten und seine im Alter verfassten spannenden Memoiren machen Da Ponte zu einer Schlüsselfigur der Ära.

Im Folgenden suche ich nach Spuren Da Pontes in einigen Werken der deutschsprachigen Literatur. Zunächst soll aber doch seine Laufbahn kurz geschildert und der aktuelle Stand der wissenschaftlichen Beschäftigung mit ihm umrissen werden.

Lorenzo Da Ponte wurde als Emanuele Conegliano am 10. März 1749 im venezianischen Ceneda (dem heutigen Vittorio Veneto) in eine jüdische Familie geboren.¹ Als sein verwitweter Vater 14 Jahre später erneut heiratet, konvertiert die gesamte Familie zum Katholizismus; der junge Emanuele erhält den Namen des Bischofs von Ceneda, Lorenzo Da Ponte, der sich seiner annimmt. Der für den geistlichen Stand bestimmte Junge lässt sich nach der Priesterweihe 1773 in Venedig nieder, von wo er seines skandalösen Lebenswandels wegen – und vermutlich auch aus politischen Gründen – 1779 verbannt wird. (In Venedig hatte er übrigens den etwa 25 Jahre älteren Giacomo Casanova kennen gelernt, dessen Schicksal dem seinen durchaus vergleichbar ist). Ab 1781 hält er sich in Wien auf und spielt im kulturellen Aufbruch des josephinischen Jahrzehnts eine wichtige Rolle. Der Kaiser selbst protegiert ihn, er wird Theaterdichter und verfasst eine Fülle von Libretti, vor allem für Antonio Salieri, aber eben auch für Mozart: 1786 hat *Le nozze di Figaro* Premiere, 1787 der *Don Giovanni*, 1790 *Così fan tutte*.

Mit dem Tod Josephs II. im Jahr 1790 endet Da Pontes Wiener Laufbahn. Nach diversen Intrigen, die u. a. die noch zu erwähnende Broschüre *Anti-da Ponte* hervorrufen, wird er entlassen, verlässt Wien und geht zunächst nach Triest, wo er unter ungeklärten Umständen – immerhin war er geweihter katholischer Priester – 1792 die Engländerin Nancy Grahl heiratet. Er übersiedelt nach London, ist als Theaterdichter und Buchhändler tätig, hat immer wieder finanzielle Probleme und zieht schließlich 1805 mit seiner Familie in die USA. Auch in der Neuen Welt kommt Da Ponte mehrfach in Geldschwierigkeiten, schlägt sich in New Jersey und Pennsylvania unter anderem als Branntweindestillateur und Lebensmittelkaufmann durch, ehe er ab 1819 – immerhin schon 70-jährig – endgültig in New York City Fuß

¹ Die umfassendste Information findet sich in dem anlässlich der Ausstellung „Lorenzo da Ponte. Aufbruch in die neue Welt“ (Jüdisches Museum Wien, 22. März – 17. September 2006) erstellten Katalog Lorenzo da Ponte. Aufbruch in die neue Welt. Hg. v. Werner Hanak. Ostfildern: Hatje Cantz 2006. Zur Biographie vgl. Werner Hanak: Zwischen Welt und Nachwelt. Lorenzo Da Ponte – Eine Begegnung im Ausstellungsraum, ebd. 19-61; zu den Jahren in den USA Otto Biba: Lorenzo Da Ponte in Nordamerika, ebd., 99-112. An neueren Da Ponte-Biographien nenne ich Harald Goertz: Mozarts Dichter Lorenzo Da Ponte. Genie und Abenteurer. Wien: Österreichischer Bundesverlag 1985 und, mir nicht zugänglich, Anthony Holden: The Man Who Wrote Mozart. The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte. London: Weidenfels and Nicholson 2005. Bemerkenswert ist auch Horst Rüdiger: Die Abenteuer des Lorenzo Da Ponte. Librettist, Memoirenschreiber, Kulturmanger. In: Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert. (1750-1830). Hg. v. Herbert Zeman. Graz: AdeVA 1979, 331-353.

fasst: Er gründet eine Sprachakademie, arbeitet als Buchhändler, nimmt seine literarische Tätigkeit wieder auf, wird (unbezahlter) Honorarprofessor für italienische Sprache an der Columbia University und kann „einen gehobenen Lebensstil [...] pflegen“². Auch in den Kulturbetrieb der Stadt ist er involviert: 1833 wird auf seine Initiative das „Italian Opera House“ eröffnet, dessen Leitung er übernimmt. Wie so viele Unternehmungen in seinem Leben endete auch dieses Geschäft mit seinem Bankrott. Als er 1838 stirbt, wird mit ihm eine stadtbekannte Persönlichkeit zu Grabe getragen; der *New York Mirror* widmete ihm einen ganzseitigen Nachruf.

Lorenzo Da Pontes Memoiren erschienen 1823-1827 in italienischer Sprache, in vier Bänden, in New York; eine zweite, verbesserte Ausgabe brachte der Autor 1829/30 heraus.³ Das Werk wurde vor allem wegen seiner negativen Darstellung des Kaisers Leopold II. in der Habsburgermonarchie verboten. Erst 1918 erschien der Text in einer kritischen Ausgabe als Band 81/82 der Reihe „Scrittori d'Italia“; eine vollständige Übersetzung ins Deutsche liegt bis heute nicht vor. Auf der Basis einer 1847 angefertigten, unvollständigen und anonymen Übersetzung für das von Carl Spindler herausgegebene Sammelwerk *Das belletristische Ausland* gab Gustav Gugitz 1924 das Werk nochmals heraus und versah es mit einem ausführlichen Kommentar⁴; diverse weitere Ausgaben bis 1970 folgten dieser Übersetzung. Eine noch viel stärker gekürzte Übersetzung durch Eduard Burckhardt aus dem Jahr 1861, die vor allem die amerikanischen Jahre arg zusammenstrich, wurde 1991 im Diogenes-Verlag nachgedruckt. 1969 fertigte Charlotte Birnbaum eine neue, freilich ebenfalls gekürzte Übersetzung an.

Die Memoiren bieten ein plastisches, anekdotenreiches Lebensbild des Autors, der sich wiederholt zum Opfer unglücklicher Umstände oder bössartiger Gegner stilisiert, wichtige Informationen – etwa seine jüdische Herkunft oder seine Priesterweihe – verschweigt und seinen Lebensbericht nach dem Muster des Pikaro-Romans oder auch der Memoiren Casanovas gestaltet.⁵ Für unseren Zusammenhang ist wichtig, dass Da Ponte seine Zeit in Amerika keineswegs als Exil unter Barbaren sieht. Er hält sich viel darauf zu Gute, in den USA die italienische Sprache und Literatur gefördert und heimisch gemacht zu haben. Von New York liefert er eine überaus positive Beschreibung – es herrscht erhebliches Interesse an der italienischen Literatur, er hat als Buchhändler großen ökonomischen Erfolg, und es liegt nur an der Kleinkariertei der italienischen Buchhändler, die sich weigern, ihm auf Kommission Bücher in die Neue Welt zu schicken, dass er seinen Absatz nicht ausbauen kann. Dass er in Amerika immer wieder bankrott geht, liegt an der Schlechtigkeit der Mitmenschen – darunter auch seiner Landsleute – und an seiner eigenen Gutgläubigkeit. Ressentiments zeigt er lediglich, wenn er von seinem mehrjährigen Leben in der Kleinstadt Sunbury in Pennsylvania erzählt, wo er sich von 1811 bis 1818 aufhielt. Da kommt es zu bitteren Bemerkungen über das amerikanische Justizsystem, die unfähigen Richter und die korrupten Advokaten in einem Land, „das so bewundert und hochgepriesen wird für seine Gesetze, seine Gerechtigkeit und seine gastlich-menschenfreundliche Gesinnung.“⁶ New York aber ist ein gutes Pflaster; über seine Schüler und Studentinnen äußert er sich nur positiv. Im Haus des ihn zeitlebens unterstützenden New Yorker Bischofs Clemens Moore,

² Biba, Lorenzo Da Ponte in Nordamerika, 104.

³ Vgl. dazu das Nachwort von Jörg Krämer zu: Lorenzo Da Ponte: Geschichte meines Lebens. Mozarts Librettist erinnert sich. Aus dem Italienischen übertragen und hg. v. Charlotte Birnbaum. Frankfurt: Insel 2005, 455-477.

⁴ Denkwürdigkeiten des Venezianers Lorenzo Da Ponte. Hg. v. Gustav Gugitz. Dresden: Paul Aretz Verlag 1924. 3 Bde.

⁵ Krämer, 473f.

⁶ Lorenzo Da Ponte: Geschichte meines Lebens, 369.

so schreibt er 1830 im vierten Band seiner Memoiren, wurde 1807 „der Grundstein gelegt zu dem Gebäude meines künftigen Glücks“⁷ – der 81-jährige sieht sich also als glücklicher Mensch, und entsprechend optimistisch enden die Memoiren mit der Ankündigung eines weitem Bändchens, in dem er seine Lebensgeschichte fortsetzen will.

Das Interesse an Lorenzo Da Ponte ist nach seinem Tod im Gefolge des immer größer werdenden Ruhmes von Wolfgang Amadeus Mozart zunehmend gestiegen. Es hält natürlich auch in der Gegenwart an. 1985 erschien etwa *Lorenzo da Ponte: the life and times of Mozart's librettist* von Sheila Hodges in New York; 2002 wurde das Buch neu aufgelegt. 2005 folgte Anthony Holdens in London veröffentlichte Biographie *The Man Who Wrote Mozart. The Extraordinary Life of Lorenzo Da Ponte*. Das jüdische Museum Wien veranstaltete im Sommer 2006 eine Ausstellung „Lorenzo da Ponte. Aufbruch in die neue Welt“. Und das 2000 in Wien gegründete „Da Ponte Institut“ befasst sich seit einigen Jahren, den vielseitigen Aktivitäten des Namensgebers getreu, mit „Librettologie, Don Juan-Forschung und Sammlungsgeschichte“.⁸

Im Folgenden soll, wie erwähnt, das Nachleben Lorenzo Da Pontes in der Literatur beschrieben werden. Am Beginn aber sei der Kuriosität halber auf eine deutschsprachige Publikation hingewiesen, die zwar keinen Aufschluss über das Nachleben Lorenzo Da Pontes gibt, wohl aber über seine Zeitgenossenschaft. Es handelt sich um eine 68 Seiten umfassende, 1791 bei dem Wiener Buchdrucker Joseph Hraschanky erschienene Broschüre mit dem Titel *Anti-da Ponte*. Die Broschüre besteht aus zwei Teilen mit jeweils ziemlich umfangreichen Titeln. Zunächst „Das von dem *Abbate da Ponte* vor seiner Abreise von Wien aufgestellte Denkmal des tiefsten Respekts gegen den Monarchen, und der gränzenlosen Achtung und Dankbarkeit gegen die österreichische Nation. Zergliedert und zur Beherzigung aufgedeckt von einem Cosmopoliten“, daran anschließend „Der vor dem Richterstuhl des Apollo angeklagte Theaterdichter des italienischen Singspiels; mit seiner Vertheidigung, und dem darauf erfolgten Endurtheile“. Gustav Gugitz hat in seiner 1924 veröffentlichten Ausgabe der Memoiren Da Pontes die Broschüre abgedruckt.

Diese Veröffentlichung ist vor dem Hintergrund der Auseinandersetzungen um Da Pontes Entlassung 1791 zu sehen.⁹ Er hatte versucht, seine Geliebte, die Sängerin Adriana Ferrarese, zu Ungunsten der von Salieri protegierten Primadonna Catharina Cavalieri in Stellung zu bringen, was zu erbitterten Auseinandersetzungen führte, in deren Gefolge Da Ponte einen Brief an den neuen Kaiser Leopold II. schrieb und abdrucken ließ. Auf diesen Brief reagiert der „Cosmopolit“ im ersten Teil des *Anti-da Ponte*.

Der Verfasser der Broschüre ist unbekannt. Otto Biba vermutet Johann Baptist von Alxinger und begründet diese Vermutung damit, dass Alxinger im darauf folgenden Jahr eine gegen Leopold Alois Hofmann gerichtete Broschüre mit dem Titel *Anti-Hoffmann* verfasst habe. Das ist kein plausibles Argument; „anti“-irgendjemand gerichtete Titel finden sich in den Broschüren der josephinische Zeit öfter, und Alxinger hat sich bei seinem *Anti-Hoffmann*, der übrigens einen politischen und keinen das Theater betreffenden Hintergrund hatte, ziemlich sicher von Lessings *Anti-Goeze* inspirieren lassen. Ich bezweifle überhaupt, ob die beiden Teile der Broschüre vom selben Autor stammen; sie scheinen mir in ihren Argumentationsstrategien zu unterschiedlich. Der Verfasser des ersten Teils führt

⁷ Ebd., 336.

⁸ Vgl die Information unter <http://www.daponte.at/>.

⁹ Biba, 101.

eine ziemlich plumpe Klinge, während der zweite Teil nicht unwitzig ist und auch der Position des angegriffenen Da Ponte durchaus Raum gewährt. Es ist nicht auszuschließen, dass der Drucker, Joseph Hraschanky, einen aus aktuellem Anlass entstandenen Text – eben den ersten Teil – mit einer schon existierenden älteren Da-Ponte-kritischen-Schrift zusammenfügte und herausgab. Denn im zweiten Teil der Broschüre fehlt jeglicher Hinweis auf den aktuellen Streit; was dort verhandelt wird, bezieht sich vor allem auf die Jahre 1787/88.¹⁰

Die Schrift ist jedenfalls noch im Kontext der sogenannten josephinischen Broschürenflut zu sehen: Nachdem Joseph II. 1781 in der „erweiterten Preßfreyheit“ die Zensur stark gemildert hatte, wurden im folgenden Jahrzehnt in Wien eine Fülle von schnell geschriebenen kurzen Texten, eben Broschüren, aus je aktuellem Anlass auf den Markt geworfen, die eine Art großstädtischer Öffentlichkeit hervorriefen.

Im ersten Teil des *Anti-da Ponte* gibt sich der Verfasser, obwohl er sich „Cosmopolit“ nennt, vor allem österreich-patriotisch; die „von *da Ponte* angegriffene Oesterreichische Nation einigermaßen zu vertheidigen“ nennt er als sein Ziel (10) und rezensiert Absatz für Absatz Da Pontes veröffentlichten Brief an den Kaiser, aus dem er Passagen übersetzt. (Der Originalbrief ist übrigens nicht erhalten). Das Vorgehen des Cosmopoliten ist dabei ziemlich einfallslos. Schmeicheleien Da Pontes an den Kaiser werden scharf zurückgewiesen: Leopold II. habe diese Lobhudeleien nicht nötig. Wo immer aber da Ponte die Rolle eines freimütigen Sprechers annimmt, wird ihm „Frechheit“, „Vermessenheit“ und „Impertinenz“ vorgeworfen: Er beachte nicht den nötigen „Abstand“. (11, 17, 23) Als Fazit bleibt, ohne dass da je begründet wird: Lorenzo da Ponte sei ein Intrigant und ein schlechter, plagiierender Dichter.

Der zweite Teil der Broschüre gibt sich anspruchsvoller und fingiert eine Gerichtsverhandlung. Da Ponte wird von verschiedenen Wiener Instanzen vor dem Richterstuhl des Apollo wegen seiner poetischen Praxis – genauer: wegen der Eigenheiten seiner italienischen Libretti – verklagt. Der Vorwurf gilt in erster Linie der Tatsache, dass Da Pontes Texte nicht den dem Genre gemäßen Hochstil pflegen. Der „Kasperle aus dem Leopoldstädter Theater“ moniert, Da Ponte haben die „niedrigen Possen“, die eigentlich ins „Nebentheater“, also in die Vorstadt, gehörten (45), in seine Opern übernommen. Der verstorbene Hofdichter Metastasio beklagt sich aus eben diesem Grund über Da Ponte als einen „unwürdigen Nachfolger“; Salieri und Mozart beschwerten sich über Da Pontes „geschmacklosen, holpernden und unzusammenhängenden“ Opertext (51) – nie wieder würden sie eines seiner Libretti vertonen. Auch ein „Sachwalter des Wiener=Publikums“ tritt auf und moniert, Da Ponte weigere sich, in seinen Stücken „die Einheit des Ortes, der Zeit und der Handlung beyzubehalten“ (52); es wimmle von „unanständigen Zweydeutigkeiten“ und der „gesunde Menschenverstand“ werde missachtet – der „Sachwalter“ erweist sich als verspäteter Gottschedianer, als Vertreter eines klassizistischen Geschmacks. Da Ponte bekommt dann Gelegenheit, sich zu verteidigen. Er argumentiert ziemlich selbstbewusst, sein Erfolg beim Wiener Publikum gebe ihm recht, und die ihm vorgeworfenen angeblichen ästhetischen Defizite seien konstitutiv für die „welsche“ Oper. (60) Aber seine Verteidigung nützt ihm nichts; Apollo entscheidet höchst autoritär ex cathedra, „die Poesie des da Ponte“ habe „viel Schaden [...] für den guten Geschmack und die Moralität“ angerichtet (67f.), weshalb seine Opern „als nicht gemacht betrachtet werden“ sollen.

Zumindest der zweite Teil des *Anti-da Ponte* ist eine interessante Quelle für die ästhetische Diskussion der 1780er Jahre. Sie erweist, dass – konträr zu manchen literaturgeschichtlichen Mythen – der Gottschedianismus in dieser Zeit noch lange

¹⁰ So geht es etwa ausführlich um die 1787/88 von Salieri nach einem Libretto Da Pontes vertonte Oper *Axur, Re d'Ormus*.

nicht tot war, was ja auch die Erfolge des Wiener Dramatikers Cornelius von Ayrenhoff belegen. Für unsere Fragestellung aber bleibt festzuhalten: Jenseits der zeitbezogenen Polemik, die den ersten Teil der Broschüre dominiert, entsteht hier das Bild eines Autors, der selbstbewusst seine Texte schreibt und sich dabei von nach wie vor gängigen ästhetischen Prämissen emanzipiert; für den genannten „Sachwalter des Wiener=Publikums“ verkörpert Da Ponte eine Literatur, die – *horribile dictu* – über die klassizistischen Normen der gottschedianischen Aufklärung hinausgeht; die etwa gar – auch wenn das natürlich nicht gesagt wird – an Tendenzen wie den Sturm und Drang anschließt.

Wenn wir uns auf eine Spurensuche begeben und dem Nachleben Lorenzo Da Pontes in der Literatur nachspüren, werden wir auf zwei Pfade gelangen. Zum einen begegnen wir Texten, in denen Da Ponte als Akzidens von Wolfgang Amadeus Mozart erscheint. Er kann, muss aber nicht thematisiert werden, wenn über Mozart gesprochen wird¹¹; Texte über Mozart ohne Erwähnung Da Pontes sind denkbar. Zum anderen gib es Texte, in denen Lorenzo Da Ponte um seiner selbst willen Thema wird, in denen also Mozart das Akzidens darstellt. Solche Fälle werden naturgemäß rar sein; Lorenzo Da Ponte ist, so faszinierend sein Lebensweg auch erscheinen mag, als Mozarts Librettist in Erinnerung geblieben, und selbst ein Fokus auf ihn wird ein starkes Schlaglicht auf Mozart werfen müssen – ein Text über Da Ponte unter Auslassung Mozarts ist nicht denkbar.

Texte über Mozart existieren in großen Mengen. Auch wenn im Folgenden eine Einschränkung auf fiktionale Texte, auf Romane, Erzählungen und Dramen, erfolgt, ist das Corpus der Mozart-bezogenen Texte unüberschaubar. Das an der Universität Innsbruck angesiedelte „Projekt Historischer Roman“, eine Datenbank, die deutschsprachige historische Romane zwischen 1780 und 1945 verzeichnet, nennt etwa unter dem Stichwort „Mozart“ 25 Titel zwischen 1859 und 1957 (die Datenbank geht also in diesem Fall über den selbst gesetzten Endtermin von 1945 hinaus), unter dem Stichwort Da Ponte“ dagegen nur zwei Titel, nämlich Julius Grosses *Daponte und Mozart* (1874) und Günter Andrees' *Mozart und Da Ponte oder die Geburt der Romantik* (1936). Der Blick auf die fiktionale Mozartliteratur kann hier also nur ein cursorischer und zufälliger sein; ich behandle drei mir zugängliche Romane.

Julius Grosse veröffentlichte seinen mehr als 600 Seiten umfassenden „Roman in fünf Büchern“ *Daponte und Mozart* 1874. Der von 1828 bis 1902 lebende Verfasser hat als Mitglied des Münchner Dichterkreises um Geibel und Heyse Eingang in die Literaturgeschichte gefunden; in der *NDB* und in Walter Killys *Literaturlexikon* wird er behandelt. Grosse, ab 1869 Generalsekretär der Deutschen Schillerstiftung, war ein höchst produktiver Autor und Literaturkritiker, der eine Fülle von Romanen, Novellen und Dramen vorlegte.

In *Daponte und Mozart* versucht Grosse, so die Vorrede, eine Ehrenrettung von Mozarts Librettisten. Der Verfasser orientiert sich völlig an Da Pontes Memoiren, erfindet aber, wie er eingesteht, manches hinzu, verändert gelegentlich aus dramaturgischen Gründen die Chronologie und konstruiert für den Schluss eine „immerhin romanhafte Verkettung“ (I, VII). Lorenzo Da Ponte wird mit den deutschen Stürmern und Drängern verglichen, deren ganze „sinnliche und sentimentale Ueberschwänglichkeit [...] hier auf einen Italiener übergegangen war“, so der Erzähler: „Wir werden an die Lenz und Klinger [...] erinnert“. (II, 69f.)

Trotz des Romantitels ist Daponte der Protagonist; im vierten und fünften Buch kommt Mozart kaum mehr vor. Die Romanhandlung umfasst Dapontes Wiener Jahre; sie endet mit seiner Heirat in Triest und der Übersiedlung nach London. Die

¹¹ In Mörikes berühmter Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* etwa wird Da Ponte zweimal erwähnt; diese Erwähnungen sind aber für die Geschichte irrelevant.

Heirat und die Liebesgeschichte werden effektiv inszeniert: Schon in Wien begegnet Daponte zufällig der hübschen Engländerin Nancy; in Triest kommt es zu einem Wiedersehen, und als er aufgrund der vielen Intrigen gegen ihn dem Selbstmord nahe ist, rettet ihn ein englischer Kaufmann, der sich als Nancys Vater entpuppt.

Als Grundkonflikt des Romans konstruiert Grosse einen Kampf zwischen den die Wiener Musikszene beherrschenden Italienern und einer wie auch immer zu verstehenden „deutschen“ Musik, die Mozart verkörpert. Daponte steht dazwischen, was seinem Geschick eine gewisse Tragik verleiht, da er sich einerseits schuldig fühlt, die Partei seiner Landsleute im Stich gelassen zu haben, da er sich andererseits aber dem Genie Mozart verpflichtet fühlt. „Wir sind Italiener, Daponte“, beschwört ihn Giovanni Casti, der große Intrigant und Bösewicht des Romans; man müsse sich „diesem deutschen Barbarenvolke“ widersetzen (I, 64f.), Daponte solle sich „unter keinen Bedingungen mit einem deutschen“ Komponisten einlassen. (I, 66). Bei einer Abendgesellschaft – „keine Italiener [...] lauter gute Deutsche“ [105] – trifft Daponte aber die Creme de la creme der deutschsprachigen josephinischen Literatur – Born, Greiner, Denis, Blumauer, „Alpinger“ [sic! *recte*: Alxinger] – und eben auch Mozart, von dem er hingerissen ist: „Sie müssen mein Freund werden, Mozart“ (I, 116). Daponte geht „in das Lager der Deutschen“ über (I,114) und wird daher in der Folge von seinen italienischen Landsleuten entsprechend angefeindet. Dies ist allerdings nichts wirklich Neues, denn die Wiener italienische Musikszene wird schon vorher als überaus intrigant geschildert; der größte Teil des Romans besteht aus den Kabilen, Intrigen und Gegenintrigen Castis, Salieris, des Hofopernintendanten Graf Rosenberg und der diversen Primadonnen.

Der immer wieder emphatisch beschworene Freundschaftsbund des heißblütigen Daponte mit dem wesentlich ruhigeren Mozart dominiert das zweite und dritte Buch. Im Sturm-und-Drang-Jargon wirft Daponte der Welt den Fehdehandschuh hin: „Mit ihnen, Mozart, werde ich siegen und die deutsche Kunst zu Ehren bringen“ (I, 148) deklamiert er, und „dann können wir Europa und die Welt und Tod und Teufel in die Schranken fordern“ (I, 150) Der *Don Giovanni* ist das höchste Ergebnis des Freundschaftsbundes; Daponte sieht den Titelhelden als „Revolutionär“ (II, 62). Anders als den vorsichtigeren Mozart drängt Daponte sein „wilde[s] Genie“ (II, 88) zu politischen Aktionen; er bekennt sich lautstark zu den Reformen des mehrfach auftretenden, höchst positiv geschilderten Kaisers Joseph II. und zieht sich daher auch den Hass der klerikalen Gegner des Kaisers zu, die ihn letztlich zu Fall bringen. Aber bis zuletzt bleibt Daponte seiner Gesinnung treu; als ihm am Ende des Romans durch den neuen Kaiser Franz II. eine glänzende Rehabilitierung in Wien angeboten wird, lehnt er ab, da man von ihm verlangt, ein Gedicht gegen die Französische Revolution zu verfassen. „Ich habe mein Leben lang und in meinen besten Werken nach meinen Kräften für jene Ideen gearbeitet, und nun sollte ich alle meine Ueberzeugungen verleugnen und mich selbst zum Renegaten machen?“ (III, 216)

Grosses Buch schlägt ein Thema an, das wir in den beiden folgenden Romanen gleichfalls finden werden: Dapontes Wiener Jahre sind bestimmt von einem Kampf zwischen der – natürlich positiv konnotierten – deutschen Musik und der negativ konnotierten italienischen Musik. (Es erübrigt sich wohl, festzustellen, dass in Da Pontes Memoiren davon keine Rede ist, auch wenn Grosse in seiner Vorrede behauptet, solches stehe dort „lesbar zwischen den Zeilen“ [I, VIII]) Bei Grosse wird Daponte eindeutig der deutschen Partei zugeschlagen und mit Stürmer-und-Dränger-Attributen ausgestattet, er ist eine Art Ehrendeutscher, obwohl er selbst manchmal ein schlechtes Gewissen hat und sich als Verräter an seinen undankbaren Landsleuten fühlt. Dapontes jüdische Identität wird nirgends erwähnt; möglicherweise

wusste Grosse davon nichts, da ja Da Ponte diesen Aspekt in seinen Memoiren ebenfalls völlig verschweigt. Grosse freilich gilt als wichtigster Förderer des Literaturhistorikers Adolf Bartels, dessen wüst-antisemitische Literaturgeschichte zu den Wegbereitern des Nationalsozialismus gerechnet werden kann. Die Romane dieser Zeit werden das deutschnationale Thema dankbar aufnehmen und mit dem Juden Da Ponte irgendwie zu Rande kommen müssen.

Marianne Westerlind hat 1938 den Roman *Unsterblicher Mozart* veröffentlicht. Das Buch scheint ziemlich erfolgreich gewesen zu sein; der Karlsruher Virtuelle Katalog verzeichnet bis 1944 immerhin sieben Auflagen und eine 1943 durch Johan Perey erfolgte Übersetzung ins Niederländische unter dem Titel *Mozart de onsterfelijke*. Über die Autorin ist wenig Information zu gewinnen: Sie hat 1936 den „Kolonialroman“ *Buschgift*, 1937 den „Roman aus dem ehemaligen Deutsch-Südwest-Afrika“ *Diamantenfieber* und im selben Jahr den „baltischen Roman“ *Schicksal im Osten* veröffentlicht. Die Titel und der schriftstellerische Erfolg weisen darauf hin, dass sie in die Buchproduktion des NS-Regimes gut eingebunden war.

Der *Unsterbliche Mozart* steht klar in der Tradition der Mozart-Legende. Wolfgang Amadeus Mozart war „ein Engel des Lichts [...] der für eine kurze Spanne Zeit unsere Erde streifte“, resümiert die Erzählinstanz am Ende des Buchs, auf Seite 298, trägt darüber hinaus aber auch ihr Quäntchen dazu bei, Mozart zum **deutschen** Genius hochzustilisieren.¹² Der Roman schildert Mozarts Leben von seinem 22. Lebensjahr bis zu seinem Tod und präsentiert als absoluten Höhepunkt seiner künstlerischen Sendung die Schöpfung „der ersten deutschen Oper“, nämlich der *Zauberflöte*. Der ansonsten erstaunlich wenig chauvinistische Roman kann sich daher in den Schlussreflexionen die Frage nach den Hintergründen von Mozarts Tod nicht verkneifen, „Ist Mozart vergiftet worden – seiner allzu deutschen Seele halber?“ (297). Davon abgesehen verbleibt der Roman aber in der zu erwartenden Genievorstellung. Mozart ist der verkannte, naive und weltfremde Künstler, ausgenützt von seiner Umgebung, einem unbedingten künstlerischen Ethos verpflichtet, zu gut für diese Welt.

Diesem geradlinigen deutschen Michel stellt der Roman mit Lorenzo Da Ponte eine gewiefte, aber keineswegs negative Komplementärfigur gegenüber. Westerlinds Da Ponte ist zwar ein dubioser Charakter, der „die Welt durchstürmt, dreist überall die Sahne abgeschöpft und Skandalaffären heraufbeschworen“ hat (137f.) und der durch die Verbindung mit dem genialen Musiker „neue Aufstiegsmöglichkeiten“ „witterte“ (139); Da Ponte ist aber, im Gegensatz zu Mozart, geschickt genug, die Intrigen Salieris und Rosenbergs auszuschalten, er setzt die Aufführung des *Figaro* beim Kaiser durch, und er erkennt am *Don Giovanni* eine Genialität, die ihm selbst versagt ist: Angesichts der Registerarie ruft er aus: „Zu schön, Maestro, für meine Plattituden, diese ordinären Worte –“ (171), und als er erstmals das Menuett aus der Oper hört, gibt es kein Halten mehr: „Du Göttlicher! Da Ponte fiel ihm um den Hals in großer Gebärde. ‚Das wird unsterblich sein!‘“ (173)

Die auktoriale Stimme, wie gesagt, hält nicht allzuviel von Da Pontes Kunst – *Così fan tutte* wird als „äußerst schwach[es]“ „Machwerk“ (211) abqualifiziert, und angesichts des *Don Giovanni* spottet der Erzähler, der „alternde Hofpoet [...] bildete sich tatsächlich ein, er selber sei der Don Giovanni“ (170). Dennoch: Da Ponte ist eine der positiven Figuren in dem Roman, ein zwar selbstsüchtiger, aber Mozarts Genie befördernder Charakter. Seine jüdische Identität wird nicht erwähnt, und der Freiherr von Wetzlar, in dessen Haus Mozart Wohnung bezieht und bei dem er da

¹² Zur Rezeption Mozarts seit seinem Tod vgl. die informative Untersuchung von Gernot Gruber: *Mozart und die Nachwelt*. München/Zürich: Piper 1987.

Ponte kennen lernt, wird, für einen Roman der Nazizeit erstaunlich neutral, als „reicher Jude und Musikliebhaber“ titulierte. (128)

Das 1936 im Leipziger Zinnen-Verlag veröffentlichte Buch *Mozart und Da Ponte oder Die Geburt der Romantik* von Günter Andrees ist gleichfalls ein typisches Produkt der 1930er Jahre. Andrees scheint ein *vir unius libri* im wörtlichen Sinn gewesen zu sein; es lässt sich zumindest nirgends eine weitere Publikation aus seiner Schreibmaschine (sofern er eine solche benutzt hat) nachweisen; auch biographische Informationen sind vorderhand nicht erhältlich; in *Kürschners Literaturkalender* ist er nicht zu finden.

Das Buch ist im wesentlichen ein historischer Roman, auch wenn der Erzähler immer wieder die Pose des Historikers einnimmt, passagenweise aus Quellenschriften – etwa den Memoiren Da Pontes – zitiert und Sätze wie „neuere Forschungen haben längst erwiesen, daß [...]“ (128) einfließen lässt. Erzählt wird, parallel, das Leben Mozarts und Da Pontes zwischen 1780 und 1791, also die Wiener Jahre der beiden Männer. Der Roman hat ein klares Telos: Zu guter Letzt schreibt Mozart die lange ersehnte „deutsche“ Oper, nämlich die *Zauberflöte*. Darauf bezieht sich auch der Titel des Buchs: Als Schikaneder Mozart endlich überreden kann, ihm eine Oper zu „dichten“, da tut sich sozusagen der Himmel auf, „Mozart lauscht tief in sich, lauscht in Verzückung auf die neuen Klänge, die in ihm sich formen. [...] Dies war die Stunde, in der zum ersten Male einem Musiker sich auftat das Wunder der Romantik“. (301)

In den parallelen Biographien wird ein Gegensatz konstruiert: Hier der Italiener, dort der Deutsche. Hier der mit allen Wassern gewaschenen Abenteurer, dort der bodenständige Familienvater. Hier der heimatlose Intrigant, dort das naive Genie. Doch so einfach ist das selbst in diesem Buch nicht.

Zwar bemüht sich der Erzähler am Beginn nach Kräften, Lorenzo Da Ponte ein negatives Image zu geben. Als ehemaligen „Ghettoknaben Emanuele Conegliano“ (10) lernen wir ihn kennen, als skrupellosen Aufsteiger, der mit den entsprechenden antisemitischen Stereotypen gezeichnet wird. Bevor er nach Wien geht, hat er einen Traum „von einem kleinen schwarzhaarigen Jungen, der mit Kaisern und Königen vertrauten Umgang pflegt, von einem Ghettoknaben, dem Schlaueit und Intelligenz“ weiterhelfen. (37). Von Da Pontes „Strebertum“ (51), von seinen „streberischen Absichten“ (102) ist die Rede. Als er nach Dresden kommt und seinem Protektor Mazzola wegen seines Ehrgeizes gefährlich wird, legt der Erzähler einem Freund Mazzolas die Worte in den Mund „Nimm Dich in Acht [...] Diese da Pontes sind gefährliche Leute“ (73). Es ist klar, wer mit diesen Worten gemeint ist: Nicht die Verwandten Lorenzo Da Pontes – von denen ist nie die Rede. Gefährlich sind die Juden, die sich vordrängen.

Andererseits kann der Erzähler – und im Fortgang des Romans wird das immer deutlicher – dem italienischen Abbate seine Bewunderung nicht versagen. Zwar ist er kein gemütvoller Dichter – das ist Schikaneder – , aber als Librettist ist er unerreichbar. „Wie man ein Opernbuch aufbaut und durcharbeitet, das hat Da Ponte gewusst, wie selten einer, sicher aber wie keiner vor ihm.“ (109) Dass er drei großartige Libretti für Mozart geschrieben hat, steht für Andrees völlig außer Zweifel. Natürlich ist Da Ponte ein moralisch problematischer und ehrgeiziger Charakter. Aber: Er erkennt das Genie Mozarts; er weiß, dass weder Salieri noch Vicente Martin, der Komponist seines größten Erfolgs als Librettist, der Oper *Una Cosa rara*, mit Mozart vergleichbar sind. Und dass man Genies moralische Schwächen nachsehen muss, das gesteht der Erzähler zu, wenn er – angesichts der dualistischen Struktur des Buchs unvermutet – sich in einer Erzählerreflexion auch zu Wolfgang Amadé Mozart durchaus kritisch äußert.

Angesichts der mit antisemitischen Stereotypen operierenden Introdution Lorenzo Da Pontes mutet es auch eigenartig an, dass einer der wesentlichen Förderer Mozarts, der Baron Raimund von Wetzlar, als „bürgerlicher Grandseigneur“ und wahrhafter „Mäzen“ (121) vorgestellt wird, ohne dass auch nur ein Wort darüber fällt, dass Wetzlar getaufter Jude war. Andrees muss, angesichts der immensen Quellenstudien, die in seinem Buch ihren Niederschlag gefunden haben, darüber Bescheid gewusst haben. Trotzdem wird das nicht erwähnt.

Dem Erzähler wird im Fortgang des Buchs Lorenzo Da Ponte jedenfalls immer interessanter. Parallel zur Geschichte vom Weg Mozarts zur deutschen Oper zeichnet er daher die Geschichte vom Aufstieg und Fall des Librettisten in Wien. Sein alter Freund Casanova, den Da Ponte in Wien zufällig trifft, prophezeit ihm, seine Liebe zu einer Frau werde eines Tages seinen Untergang herbeiführen; er solle die Zeit bis dahin nützen und dichten, was das Zeug hält. Die (historische) Affäre mit der Sängerin La Ferrarese, der femme fatale des Buchs, besiegelt denn auch das Schicksal des Venezianers, über dessen weitere „Wanderjahre“ der Erzähler lediglich anmerkt: „Nie mehr wird für da Ponte die Sonne des Ruhmes strahlen.“ (309).

Genau diese Wanderjahre, und hier vor allem die Übersiedlung nach Amerika, haben jene Autoren fasziniert, deren primäres Interesse dem Schicksal Lorenzo Da Pontes galt und nicht der Nebenrolle, die er für Mozart spielte. Der meines Wissens erste fiktionale Text, in dem die amerikanischen Jahre Da Pontes verarbeitet werden – wenn auch nur in einer unbedeutenden Episode – ist Ferdinand Kürnbergers *Der Amerikamüde*.

Dieser 1855 erschienene massiv antiamerikanische Roman nützte das öffentliche Interesse an dem 1850 verstorbenen Nikolaus Lenau und orientiert sich an dessen Schicksal – Lenau war 1832 in die USA gereist und völlig desillusioniert ein Jahr später zurückgekehrt. Der Österreicher Kürnberger, zur Zeit der Abfassung des Romans als politischer Flüchtling in Deutschland, erzählt im *Amerikamüden*, dessen Titel sich an den wenige Jahre älteren Roman *Die Europamüden* von Ernst Willkomm anlehnt, die Geschichte des ungarisch-deutschen Dichters Moorfeld, der voll Optimismus in die Vereinigten Staaten reist und von Anfang an nur schlechte Erfahrungen macht. Der erste Teil des Romans spielt in New York, wo es Schrecken ohne Ende gibt, aber auch der zweite Teil, am Land in der amerikanischen Wildnis angesiedelt, bestätigt das Bild von Amerika als einem unpoetischen, primitiven und materialistischen Land, dessen Hauptfehler darin besteht, dass es nicht Deutschland ist.

Lorenzo Da Ponte hat in Kürnbergers amerikanischer Dystopie zwei Auftritte. Ganz am Anfang des Romans mietet sich Moorfeld bei einem unsäglich vulgären reichen Yankee, Mr. Staunton, ein. Ein weiterer Mieter ist ein alter Mann, mit dem Moorfeld nur ein einziges Mal zusammentrifft, wobei der Alte einen italienischen Satz äußert; Moorfeld erfährt auf seine Nachfrage vom Hausdiener nur, dass der alte Mann ein „Überrest von einem italienischen Opernbankerott“ sei.¹³ Am Ende des Romans trifft Moorfeld nach seiner Rückkehr aus Ohio in einer wüsten New Yorker Straßenszene, wo randalierende „Rowdies“ die Gegend unsicher machen, den alten Mann, der vor Hunger und Durst in Ohnmacht gefallen ist, an einer Straßenecke wieder, schleppt ihn in einen Gasthof, labt ihn mit Wein und muss erfahren, dass der alte Mann Lorenzo Da Ponte sei.

Der Roman ist übrigens hinsichtlich seiner Handlungszeit nicht widerspruchsfrei. Aus vielerlei Hinweisen lässt sich 1832 als Zeitpunkt des Geschehens erschließen;

¹³ Ferdinand Kürnberger: *Der Amerikamüde*. Mit einem Nachwort v. Hubert Lengauer. Wien/Köln/Graz: Böhlau 1985, 90.

andererseits gibt Da Ponte sein Alter mit 72 an, was auf das Jahr 1821 verweisen würde. Hier liegt offenbar ein Irrtum Kürnbergers vor; auch 1832 hätte er dem um elf Jahre älteren Lorenzo Da Ponte durchaus einen Auftritt verschaffen können.

Jeffrey Sammons hat schon 1980 diese Episode näher untersucht und darauf verwiesen, dass sie aus drei wenig zusammenhängenden Segmenten besteht.¹⁴ Nachdem Moorfeld die Identität seines Gastes erfahren hat, richtet er an den Halbverhungerten, der sich nicht wehren kann, eine mehr als zwei Seiten umfassenden Vortrag über den *Don Giovanni* und dessen musikalische Vorzüge, einen Text, den Kürnberger vermutlich entweder schon vorher verfasst oder von irgendwem plagiiert hat – integriert in die Handlung ist er jedenfalls nicht. Da Ponte antwortet darauf mit einer längeren Rede über die ästhetischen Prinzipien des Opernfinals – ein Text, den Kürnberger weitgehend wörtlich aus Da Pontes Memoiren übernommen hat, und zwar aus der Übersetzung von 1847.¹⁵ Es folgt drittens eine kurze Erzählung Da Pontes über ein Erlebnis in New York, deren Quellen bisher unbekannt sind: Da Ponte erzählt von einer besonders unbegabten Sängerin bei einer der „Soireen hiesiger Stadt“, der er erklärt, wie sie die Arie der Zerlina, „Vedrai carino“, richtig zu singen habe, wobei er sich darauf beruft, er selbst sei der Textdichter und habe das mit Mozart besprochen. Darauf erhält er von dem philiströsen Hausherrn die Antwort: „Mein Herr, es kümmert uns blutwenig, womit Sie und Ihr Mozart sich in Europa Ihr Brot verdient. Daraus fließt kein Gesetz für uns in Amerika, die Kunst anders zu treiben, als es uns beliebt.“¹⁶

Für Da Ponte ist mit dieser Anekdote der Beweis erbracht, dass die Kunst und die Poesie in den USA zum Scheitern verurteilt sind. Dieses Diktum zu verifizieren ist ja überhaupt das Ziel von Kürnbergers Thesenroman. Sammons hat darauf verwiesen, dass Kürnberger, obwohl er Da Pontes Memoiren als Quelle benutzte, diese massiv verfälscht hat, da Da Ponte immer wieder auf die ausgeprägte Kulturszene in New York verweist, zu der beigetragen zu haben er sich nicht wenig zu Gute hielt.

Kürnberger verwendet jedenfalls die Figur des Lorenzo Da Ponte, um einen Kommentar über die zeitgenössischen Zustände in den USA abzugeben, einen Kommentar, der genau genommen weniger den USA gilt als gewissen Modernisierungserscheinungen, die der Autor zwar in den USA lokalisiert, die er aber auch für seine europäische Heimat – Kürnberger hat sich ja nie in den USA aufgehalten – befürchtet und herannahen sieht.¹⁷ Vergleichbar mit Europa sind die amerikanischen Verhältnisse auch in den weiteren Texten, die sich dem Thema „Da Ponte in den USA“ widmen. Auch hier stehen die Vereinigten Staaten als Paradigma für gewisse Entwicklungen, die von den jeweiligen Autoren ironisch oder satirisch betrachtet werden. Lorenzo Da Ponte, den Librettisten Mozarts, mit dem modernen Staat par excellence zu konfrontieren bietet da einiges Potential.

Nach Kürnbergers Roman ist zunächst eine beinahe 140 Jahre dauernde Lücke zu konstatieren; ich kenne zumindest keinen weiteren Text, der sich den amerikanischen Abenteuern Da Pontes widmet. Erst Ende des 20. Jahrhunderts werden wir wieder fündig.

¹⁴ Jeffrey L. Sammons: The Lorenzo Da Ponte Episode in Ferdinand Kürnberger's „Der Amerikamüde“. In: J.L.S.: Imagination and History. Selected Papers on Nineteenth-Century German Literature. New York etc. 1988, S. 237-247. (erstmalig in: Journal of German-American Studies 15, Nr. 2 [Juni 1980], S. 48-56).

¹⁵ Sammons, 240.

¹⁶ Der Amerikamüde, 533.

¹⁷ Vgl. dazu ausführlich Wynfrid Kriegleder: Vorwärts in die Vergangenheit. Das Bild der USA im deutschsprachigen Roman von 1776 bis 1855. (=Edition Orpheus 13). Tübingen: Stauffenburg 1999, 418-428.

Herbert Rosendorfers Libretto *Mozart in New York*, das 1991 als Auftragsarbeit der Salzburger Festspiele in einer Vertonung durch den österreichischen Komponisten Helmut Eder uraufgeführt wurde, schließt zum Teil an den amerikakritischen Diskurs an, in dessen Kontext Kürnberger den Emigranten Da Ponte gestellt hatte. Rosendorfers witziger und skurriler Text bietet aber mehr als ein „America-bashing“ à la Kürnberger; die Satire gilt zum Beispiel auch den österreichischen Verhältnisse, wobei Rosendorfer deutliche Anleihen bei Herzmanovsky-Orlando nimmt: der in dem Stück auftretende Sekretär des österreichischen Gesandten in New York heißt zum Beispiel „Eynhuf“.

Adolf Haslinger, der das Material Helmut Eders einsehen konnte, hat die Entstehung des Librettos beschrieben und auf Rosendorfers wiederholte literarische Beschäftigung mit Mozart verwiesen.¹⁸ Zurecht sieht Haslinger in dem Text einen ironischen Kommentar zur Vermarktung Mozarts bereits wenige Jahre nach seinem Tod. Da Ponte erscheint in Rosendorfers Stück als geschäftstüchtiger Schlawiner, freilich auch als der einzige New Yorker, der eine Ahnung von der künstlerischen Potenz Mozarts hat und der genau weiß, dass unter den vom Kapitalismus bestimmten Verhältnissen ganz bestimmte Strategien nötig sind, um Kunst durchzusetzen.

Das dreiaktige Stück spielt 1811 (also zu einer Zeit, da der historische Da Ponte bereits in Sunbury war) in New York. Lorenzo Da Ponte versucht, die Errichtung einer „Operngesellschaft auf Aktien“ (170) in die Wege zu leiten und den *Don Giovanni* aufzuführen. Um einen potentiellen Geldgeber, den Bankdirektor Mr. Anderson, zu gewinnen, verkündet er, Mozart selbst würde die Premiere dirigieren – die Aufführung wird also zum Event stilisiert. Ein 50-jähriger New Yorker Glücksspieler wird bestochen, die Rolle Mozarts zu übernehmen; von Da Ponte selbst gut eingeschult, kann der Mann alle relevanten Persönlichkeiten, vor allem den vertrottelten österreichischen Gesandten Graf Wolkenstein und den angeblich weltberühmten, aus Brünn stammenden Musikprofessor Nagelmann überzeugen, er sei in der Tat Mozart. Zwar lässt der misstrauisch gewordene Gesandte schließlich in Wien nachfragen, ob denn Mozart nicht schon gestorben sei; auf die Beantwortung der Frage aber muss man wochenlang warten. Da Pontes Gegner schmieden eine Intrige und präsentieren eine junge Bedienstete der österreichischen Gesandtschaft als angebliche Tochter Mozarts, die ihren falschen Vater entlarven soll. Da Ponte aber hat von dieser Aktion Wind bekommen und bringt die junge Frau mit dem falschen Mozart zusammen. Sie erliegt dessen erotischer Ausstrahlung, und die geplante Entlarvung des Betrügers wird zum Fiasko für Da Pontes Gegner, als „Demoiselle Mozart“ glücklich ihren Vater zu erkennen vorgibt. Es naht sich der Tag der Premiere, die Aktien der Operngesellschaft sind konstant gestiegen, und Mr. Andersons Leitspruch „Mozart is money“, der als Leitmotiv das Stück durchzieht, bewahrheitet sich. Unmittelbar vor der Premiere kommt es zum komischen Höhepunkt: Aus Wien trifft die Nachricht ein, Mozart sei bereits 1791 verstorben, Da Ponte inszeniert eine angebliche Ermordung des falschen Mozart durch seine Widersacher, „Mozart“ und seine „Tochter“ ziehen gemeinsam in den Westen und die Vorstellung kann beginnen. Während sich Da Ponte selbst Vorwürfe macht – „Vielleicht hätt' ich's nicht tun sollen: mit deinem Namen, lieber Amadé. Das tut man nicht, so ein Schindluder treibt man nicht,...“ (187) – taucht unvermutet ein älterer

¹⁸ Adolf Haslinger: Herbert Rosendorfer und Wolfgang Amadeus Mozart. Begegnungen zwischen Musik und Literatur. In: Das Phänomen Mozart im 20. Jahrhundert. Wirkung, Verarbeitung und Vermarktung in Literatur, bildender Kunst und in den Medien. Gesammelte Vorträge des Salzburger Symposions 1990. Hg. v. Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühen, Ulrich Müller, Oswald Panagl. Anif/Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser 1991, 587-600.

Mann auf und behauptet, er sei Mozart. 1791 habe er mit Süßmayrs Hilfe seinen Tod inszeniert, um seinen Schulden und seiner Constanze zu entfliehen. Unter dem Namen Professor Prohaska gebe er nun Musikunterricht in Baltimore. Schon ist Da Ponte bereit, ihm zu glauben, als der Direktor des Irrenhauses von Baltimore erscheint und den armen Narren Prohaska abholt, der sich seit Jahren als Mozart ausbebe. Im Hintergrund der Bühne geht im Stück der Vorhang auf, vorne fällt er.

Während Ferdinand Kürnberger in seinem Roman den Amerika-Emigranten Lorenzo Da Ponte benützt – man könnte beinahe sagen: missbraucht – um seine These zu plausibilisieren, dass in den USA jegliche Kunst angesichts der schnöden Prosa der Verhältnisse zum Scheitern verdammt sei, liefert Rosendorfers Libretto ein wesentlich differenzierteres Bild. Die rigorose Verurteilung der Neuen Welt fehlt – die beiden Vertreter der alten Welt, der ignorante Gesandte und der eitle Musikprofessor, sind um keinen Deut besser als der amerikanische Kapitalist Anderson. Anderson möchte mit Mozart Geld machen – „Mozart is money“ . Aber auch Graf Wolkenstein gesteht immer wieder „Ich mach’ mir nichts aus Opern“ (173). Von der Identität des falschen Mozart lässt er sich durch dessen angebliche Erinnerung an eine gemeinsame Soirée überzeugen: eine Seitenblicke-Bussi-Bussi-Gesellschaft täuscht kulturelle Interessen vor. Professor Nagelmann hingegen ist von Mozarts Identität sofort überzeugt, als sich dieser an eine Begegnung mit ihm „erinnert“ und ihm auf seine Frage, „und wer war, bitteschien, der berühmteste Klavierspieler von Brünn und Umgebung“, die gewünschte Antwort gibt: „Professor Nagelmann“. (172)

Das kulturelle Erbe ist auch in der alten Welt nicht gerade gut aufgehoben. Es ist gerade Lorenzo Da Ponte, Schlitzohr und Europaflüchtling, der als einziger das Genie Mozarts begreift. Vielleicht ist gar die Neue Welt ein besserer Platz für die Kunst als die alte? Als Da Ponte vorübergehend dem zweiten falschen Mozart seine Geschichte von der Flucht nach Baltimore abnimmt, scheint diese Möglichkeit im Raum zu liegen.

Eine Auftragsarbeit für die Salzburger Festspiele, wie Rosendorfers Libretto, ist auch Peter Turrinis 2002 in der Regie von Claus Peymann uraufgeführtes Drama *Da Ponte in Santa Fe*.¹⁹ Das zweiaktige Stück spielt im Foyer eines zum Opernhaus umgebauten Saloons der amerikanischen Stadt Santa Fe, also im einigermaßen wilden Westen. Während im Hintergrund die lokale Premiere des *Don Giovanni* läuft, verkauft der alte Lorenzo Da Ponte Branntwein vor dem Theatersaal. Sein dringlicher Wunsch, Einlass in das Theater zu finden und der Welt kundzutun, dass er der Librettist des eben laufenden Stücks sei, geht nicht in Erfüllung. Die turbulente Handlung, in der auch mit Revolvern geschossen wird, gipfelt darin, dass das Finale des *Don Giovanni* von der Bühne ins Foyer verlegt wird.

Ähnlich wie bei Rosendorfer, wenn auch schärfer und mit weniger Witz, ist das Stück eine Attacke auf den zeitgenössischen Kunstbetrieb. Der ehemalige Saloonbesitzer und nunmehrige Operndirektor James N. Brodnik hat erkannt, dass „die Zukunft [...] der Kultur [gehört]“; um allerdings die notwendigen Massen in sein Opernhaus zu bringen, hat er den Titel des Stücks leicht umgeändert – „Don Juan oder Der Mann, der mehr als zweitausend Frauen verführte“ – und „sechs halbnackte“ „Bolero-Girls“ (13) für die Inszenierung engagiert. Brodnik weiß, dass in der zeitgenössischen Event-Kultur der Veranstalter die entscheidende Instanz ist, und erwartet einen großen Triumph für sich persönlich: „Und ich werde auf der Bühne stehen und den Jubel, der nicht enden will, entgegennehmen [...] Der Namen James N. Brodnik wird alles überstrahlen“. (12) Zur Premiere werden natürlich die wichtigsten Leute – der

¹⁹ Peter Turrini: *Da Ponte in Santa Fe*. Stück und Materialien. Frankfurt: Suhrkamp 2002.

Bürgermeister, der Sheriff und der Indianerbeauftragte – eingeladen; weil sich diese aber seit der Registerarie langweilen (31), schickt Brodnik Prostituierte in ihre Logen. Diese satirische Komponente hält das Stück jedoch nicht durch, da es immer mehr den alten Da Ponte ins Zentrum rückt. Da Ponte erzählt oder spielt Teile seiner Biographie vor; er betrachtet den *Don Giovanni* als sein „Kind“ (18) und schreibt vor allem sich selbst den Erfolg dieser Oper zu, denn Mozart, damals „so gut wie unbekannt“, war nur „Nutznießer meines überragenden Talents“ (18). In Amerika fühlt er sich schlecht behandelt, wie schon seinerzeit in der alten Welt, aber „Ich habe das österreichische Kanailentum überlebt, ich werde auch das amerikanische Kanailentum überleben“ (24). Seine Versuche, wenigstens in Santa Fe die gebührende Anerkennung zu finden, scheitern; niemand interessiert sich für den Librettisten, und Da Ponte kommt zur resignativen Erkenntnis „Sie werden mich vergessen. Sie werden mich für alle Zeiten vergessen.“ (53) Ja, er befördert das Vergessen sogar noch, zerreißt das letzte Exemplar des Librettos, das er besitzt, da er doch die Geschichte gestohlen habe, und gesteht, er, der Ghettojude aus Ceneda, habe all seine Libretti nur geschrieben, um „einen Wall von Worten“ zu errichten und sich zu schützen vor den Menschen, „damit sie endlich vergessen, wer ich bin.“ (60). Eine kurze Coda hellt allerdings das Ende auf: Die bei der Premiere anwesende blutjunge Prostituierte Dolly Delors, um die sich der alte Da Ponte liebevoll kümmert, tritt an die Rampe und erzählt, dass sie als alte Frau in ihr heimatliches Böhmen zurückgekehrt sei und dort 1907 einer Aufführung des *Don Giovanni* in Prag beige-wohnt habe, bei der „ganz groß“ auf dem Plakat stand: „In Worte gesetzt von Meister Lorenzo Da Ponte, Dichter“ (66) – dies sind auch die letzten Worte des Stücks.

In Turrinis Stück firmiert also Da Ponte als der zwischen Größenwahn und Selbstzweifel schwankende Dichter, der in einer von Eventisierung gezeichneten Kulturszene auf jeden Fall die zweite Geige spielt. Turrini hat etliche Realien aus Da Pontes Biographie in sein Drama übernommen und etliche grotesk-komische Szenen dazu erfunden. Der amerikanische Schauplatz ist für das Stück jedoch nicht wirklich zentral. Zwar erlaubt er die überraschende Kombination von Mozart und Wildem Westen, die anzutreffenden Mechanismen des Kulturbetriebs sind aber global. Sowohl Rosendorfer als auch Turrini erzielen durch das amerikanischen Setting einen Verfremdungseffekt, der eine satirische Dekouvrierung des aktuellen Kulturbetriebs erlaubt.

Der meines Erachtens interessanteste Text über Lorenzo Da Ponte aus den letzten Jahren ist in keines der beiden erwähnten Schemata – Da Ponte als Akzidens Mozarts oder Da Ponte in der Neuen Welt – einzuordnen. 2006 veröffentlichte Gert Jonke das schmale Buch *Strandkonzert mit Brandung*²⁰, dessen drei Abschnitte sich mit drei Künstlern befassen. Zunächst „Der Kopf des Georg Friedrich Händel“, dann „Geblendeter Augenblick. Anton Weberns Tod. Eine Novelle“, und schließlich, auf nicht ganz 40 Seiten, „Seltsame Sache. Ein Melodram für Lorenzo da Ponte“.

Jonkes komplexem und überaus witzigem Text kann in den folgenden Anmerkungen keineswegs Gerechtigkeit widerfahren; eine detaillierte Analyse wäre nötig. Wie auch in den anderen Kapiteln seines Buchs arbeitet der Autor mit musikalischen Strukturen. Das „Melodram“ bietet Variationen zu Themen und Motiven aus Da Pontes Memoiren.

Wir haben es mit dem Monolog eines älteren Mannes – Lorenzo Da Pontes – zu tun, der an der Mole eines ungenannten Hafens steht, aufs Meer hinausblickt und sich mit wirklichen oder nur imaginierten Gesprächspartnern unterhält, in denen er Figuren aus seinem früheren Leben zu erkennen glaubt. Einzelne versteckte

²⁰ Gert Jonke: *Strandkonzert mit Brandung*. Salzburg: Jung und Jung 2006.

Hinweise lassen es als möglich erscheinen, dass der Mann tatsächlich auf einer Theaterbühne steht und zu den Zuschauern spricht. Weit draußen am Horizont nimmt er einen schwarzen Punkt wahr; es ist ein Schiff, das gegen Ende die Mole rammt und den Mann in den Himmel hebt.

Die Erinnerungen und Gespräche des alten Mannes drehen sich um das bizarre Wiener Abenteuer, als ein Nebenbuhler Da Ponte einredet, ein Geschwür im Mund mit „Scheidewasser“ (einer Säure) zu behandeln, worauf dem Poeten sämtliche Zähne ausfallen, weiters um die Kindheit und Schulzeit, um die Jahre in London und New York. Musik ist aber das wichtigste Thema. Mozarts Namen wird nicht genannt – er ist jener Mann, „dessen Namen ich jetzt absichtlich nicht sage und mit dem ich leider nur dreimal zusammengearbeitet habe“ (142). Dieser, „ein völlig unabhängiger Compositeur, der niemandem nachrannte um einen Auftrag“, wird „ohnedies bald über kurz oder lang so sehr in aller Munde sein, daß jeder dahergelaufene Esel die Buchstaben seines Namens auf jedes Trottoir und in jeden Abtritt spucken wird. Aber bis dahin möchte ich ihm noch eine kleine Schonzeit vergönnen“. (150) Dafür werden umso mehr Namen anderer Musiker genannt; Da Ponte bewegt sich souverän durch Raum und Zeit, kommentiert kritisch und witzig die Entwicklung der Musik bis ins 20. Jahrhundert, versucht sich in der Eindeutschung italienischer und der Italianisierung deutscher Namen, so dass von „unserem großen Joseph Grüner, wie die Deutschen ihn wohl gern nennen würden“ und seinem „Nabucco“ ebenso die Rede ist wie von „Carl Maria di Tessitore“, dem Da Ponte ein besseres Libretto geschrieben hätte – behauptet er – als den „Freischütz“, den er als eine „männliche Geierwally“ bezeichnet, die „eher was von einem Schwan hat, der, im Wasser schwimmend, noch ganz elegant, doch kaum an Land, das Tölpelhafte einer deutlich zu groß geratenen dummen Gans annimmt.“ (143)

Die letzte Gesprächspartnerin des alten Mannes, ehe das Schiff die Mole rammt, ist Mathilde, jene Frau, über deren unglückliche Liebe zu ihm die Memoiren im Venedig-Abschnitt ausführlich berichten. Die Gesprächspartnerin stellt sich als taubstumm heraus, was Da Ponte aber nicht stört. Er erinnert sich noch an seine kürzlich verstorbene Frau Nancy, die ihm am Totenbett prophezeit, in seinem nächsten Leben werde er ein berühmter Sänger sein. Ganz am Ende, nachdem er in den Himmel gehoben worden ist, findet er sich plötzlich vor einer fremden Wohnungstür; eine Frau, in der er schließlich seine Ehefrau erkennt, fragt ihn, welche Rolle er heute abends gesungen habe. Die kürzlich in Auftrag gegebene Oper „Lorenzo Da Ponte“ könne es entgegen seiner Behauptung nicht gewesen sein, da man sich ja noch nicht einmal für einen Komponisten – sieben Namen zeitgenössischer Komponisten fallen – entschieden habe. Der Erzähler will nun seiner Frau „dringend sofort was erklären“; es handle sich „um eine ganz und gar seltsame Sache“. Vor einem Spiegel erkennt er: „Sono il scrittore, [/] sono il cantore, [/], sono anche il compositore, denke ich mir flüsternd.“ (164)

Es zeigt sich, dass nicht nur Wolfgang Amadè Mozart, sondern auch sein Librettist Lorenzo da Ponte eine beachtliche Spur in der nachfolgenden fiktionalen Literatur hinterlassen haben. Im Fall Da Pontes zeichnen sich zwei Sichtweisen ab. Zunächst wurde der Italiener mit Mozart kontrastiert und in einer angebliche Auseinandersetzung zwischen italienischer und deutscher Oper, zwischen welschem und deutschem Wesen positioniert, wobei er freilich als Lieferant – wenn auch italienischer – Libretti für den deutschen Mozart nicht so eindeutig zuzuordnen war. Die Romanciers hatten sich seit dem späten 19. Jahrhundert daran abzuarbeiten, einen wirklich „Fremden“ – einen Italiener, Juden, Freigeist – mit dem deutschen Genie zusammenzubringen, dem er – da konnte man an den Quellen nicht vorbei – eben doch freundschaftlich verbunden war und dem er die genialsten Libretti der

Operngeschichte geliefert hatte, zumindest bis zu Hofmannsthal und Richard Strauss. Eine andere Sicht auf Da Ponte konzentrierte sich auf seine zweite, in Amerika verbrachte Lebenshälfte. Hier konnte sich der seit der Mitte des 19. Jahrhunderts virulente europäische Anti-Amerikanismus austoben, wofür Ferdinand Kürnbergers *Amerikamüder* ein beredtes Beispiel bietet. Doch die Texte von Rosendorfer und Turrini erweisen, dass die Schwierigkeiten des Künstlers in den finanzkapitalistischen USA kein Problem des fernen Landes sind, sondern eine Folge der auch Europa tangierenden ökonomischen Verhältnisse, die durch die amerikanische Szenerie kenntlicher gemacht werden können – freilich, wie immer, mit der Gefahr bei jeder kritischen USA-Reflexion, dass als exotische Absonderlichkeit registriert wird, was ein zutiefst eigenes Problem darstellt. Gert Jonke schließlich versucht einen von all diesen Voraussetzungen unabhängigen Zugang, ein „portrait of the artist as an old man“. Sein Text wird der faszinierenden Persönlichkeit Lorenzo Da Pontes vermutlich am ehesten gerecht – aber das ist natürlich eine ausschließlich persönliche Meinung.