

DON GIOVANNI, DER STEINERNE GAST UND DIE AUFKLÄRUNG

Kurt Bayertz

Wenn die Schauspiele eine Schule der Sitten werden sollen, so ist darauf zu sehen, daß solche Stücke aufgeführt werden, die diesem Endzwecke zusagen. Das Laster muß also in seiner scheuslichen Gestalt und mit der Strafe, als einer unabsonderlichen Folge, die Tugend mit allen ihren Reizungen, in ihrer liebenswürdigsten Gestalt, und wenigstens am Ende siegend erscheinen.

Joseph von Sonnenfels

Zu den Kampf- und Paradestücken der Aufklärungsbewegung gehört Mozarts Don Giovanni-Oper sicher nicht. Gleichwohl ist ihr Inhalt von den Tendenzen des Zeitalters, insbesondere von den Zielen und Ideen der gemäßigten Wiener Aufklärung nicht unberührt geblieben. In den nachfolgenden Überlegungen möchte ich plausibel zu machen versuchen, daß da Ponte und Mozart zwar einen Stoff bearbeitet haben, der im katholischen Erbauungstheater der spanischen Gegenreformation wurzelt; daß sie ihn aber durch ihre Bearbeitung transformiert und mit den Ideen und Zielen der Aufklärung kompatibel gemacht haben. Diesem Versuch steht allerdings ein Hindernis entgegen: die im 19. Jahrhundert entstandene und bis heute hegemoniale Deutung dieser Oper. In ihrem Kern besteht sie in zwei Behauptungen: Die erste bezieht sich auf die Hauptfigur der Oper und besagt, daß es sich bei ihr um ein ‚erotisches Genie‘ handele; die zweite bezieht sich auf die Handlung der Oper und besagt, daß es in ihr um die erotischen Abenteuer Don Giovannis gehe. Beide Behauptungen sind eng miteinander verknüpft und bilden zusammen das, was ich die ‚Don Giovanni-Legende‘ nenne; sie sind beide nicht nur falsch, sondern verstallen den Zugang zu einem historisch adäquaten Verständnis der aufklärerischen Gehalte der Oper.

Im Folgenden werde ich daher zunächst (I.) die erste Behauptung der Legende in Frage stellen und darlegen, warum Don Giovanni *kein* ‚erotisches Genie‘, sondern ein moralischer Antiheld ist. Im zweiten Abschnitt (II.) werde ich zu zeigen versuchen, daß die Oper *nicht* von seinen erotischen Abenteuern handelt, und im Gegenzug die Struktur und das Ziel der Bühnenhandlung genauer bestimmen. Vor diesem Hintergrund soll dann abschließend (III.) auf zwei zentrale Probleme eingegangen werden, die sich im Hinblick auf den aufklärerischen Gehalt der Oper stellen: Das eine besteht in der Bestrafung Don Giovannis, das andere in der Rolle des Steinernen Gastes.

I. Ein erotisches Genie?

Die Don Giovanni-Legende¹ speist sich aus dem Eindruck, daß wir es beim Titelhelden der Oper mit einem „erotischen Genie“² zu tun haben: mit einem exzessiven und erfolgreichen Verführer, im dem das Erotische als eine Naturgewalt wirkt, die sowohl ihn selbst als auch die Frauen überwältigt; aus diesem Grunde ist er auch nicht in moralischen Kategorien zu messen, sein Handeln steht über, jenseits oder außerhalb aller Moral. – Dies sind drei verschiedene Thesen, die ich im Folgenden einzeln prüfen werde.

Da Don Giovanni gemeinhin als der Inbegriff des erfolgreichen „womanizers“ gilt, mag die These vom erfolgreichen Verführer, dem die Frauen nicht widerstehen können, als geradezu selbstverständlich erscheinen. Dem steht allerdings entgegen, daß alle seine Eroberungsversuche während des Stückes scheitern. Was wir auf der Bühne sehen, ist eher ein erotischer Pechvogel als ein erotisches Genie. Er selbst ist es, der dies schon frühzeitig ausspricht: „Es ist, als ob der Teufel [il demonio] sich einen Spaß daraus mache, meine lieblichen Unternehmen zu durchkreuzen. Sie gehen alle schief.“³ Worauf also stützt sich sein Ruhm als unwiderstehlicher Verführer? Es verdient festgehalten zu werden, daß dieser Ruhm seine einzige Stütze in dem Bericht hat, den Leporello in der „Registerarie“ gibt. Auf ihr liegt also eine hohe Beweislast und wir sollten uns fragen, wie glaubwürdig die Liste ist.

Der Befund, den uns das Libretto diesbezüglich gibt, ist zwiespältig. Auf der einen Seite gibt es Indizien, die *für* die Zuverlässigkeit der Liste sprechen. So fragt Don Giovanni in einer frühen Szene seinen Diener, ob er wisse, warum er hier sei; und dieser fragt prompt zurück, ob es sich um eine neue Eroberung handele: „Ich muß es wissen, um sie auf die Liste zu setzen.“ (I,4) Dies ist das erste Mal, daß wir von der Existenz des Registers erfahren und man kann diese Stelle als einen Hinweis darauf deuten, daß

¹ Die beiden autoritativen Quellen dieser Legende sind bekanntlich E. T. A. Hoffmanns 1813 veröffentlichte Novelle *Don Juan*, sowie ein Kapitel in Sören Kierkegaards 1843 erschienenen Buch *Entweder – Oder*. Zwei Texte also, die dem Umkreis jenes romantischen Ästhetizismus entstammen, der dem 18. Jahrhundert einen „oberflächlichen Rationalismus“ unterstellte und der Aufklärung distanziert, wenn nicht ablehnend gegenüberstand. Das waren keine guten Voraussetzungen für eine historisch adäquate Deutung der Mozartschen Oper. Hinzu kommt, daß die Rezeption dieser beiden Quellen im 19. und 20. Jahrhundert nahezu vollständig auf Mißverständnissen und Fehldeutungen beruht. So wurde der fiktionale Charakter der Hoffmannschen Novelle ebenso ignoriert wie die Tatsache, daß Kierkegaard in den einschlägigen Abschnitten von *Entweder – Oder* nicht sein eigenes Verständnis der Oper darlegt, sondern den fiktiven Vertreter einer „ästhetischen Lebensauffassung“ (Sören Kierkegaard, *Entweder – Oder*, München 1988, 24.) zu Wort kommen lässt, die wir grosso modo als die romantische ansehen dürfen. Kierkegaard hat diese Auffassung abgelehnt.

² Kierkegaard läßt seinen Ästheten von der „sinnlichen Genialität“ als dem in Don Giovanni verkörperten dritten Stadium der Erotik sprechen: „Die Begierde ist deshalb in diesem Stadium absolut gesund, sieghaft, triumphierend, unwiderstehlich und dämonisch.“ Kierkegaard, *Entweder – Oder* (wie Anm. 1), 103.

³ Ich zitiere das Libretto nach der Prosaübersetzung von Cesarina Drescher und Friedrich Dieckmann, abgedruckt in Friedrich Dieckmann, *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten*, Frankfurt am Main u.a. 1991, 442-88. – Im Folgenden werden Zitate und sonstige Verweise auf das Libretto unter Angabe des Aktes und der Nummer der Szene (hier: I,11) direkt im Text nachgewiesen, Solonummern und Arien nach der üblichen Zählung.

Leporello es korrekt führt. Hinzu kommt eine dramaturgische Überlegung. Es ist im Rahmen einer Opernhandlung aus leicht nachvollziehbaren Gründen schlecht möglich, alle ‚Erfolge‘ Don Giovannis auf der Bühne zu zeigen. Wir müssen uns daher damit begnügen, von diesen Erfolgen zu hören. Und genau das geschieht in der „Registerarie“. Dramaturgisch gesehen, haben wir es mit einem Kunstgriff zu tun: Der Zuschauer erfährt von Don Giovannis Abenteuern und wird hinsichtlich seiner erotischen Erfolge ins Bild gesetzt, ohne daß der Zuschauer ihnen beiwohnen muß oder darf. – Aber reicht das hin, um den Verdacht zu entkräften, der durch die notorische Erfolglosigkeit des Helden auf der Bühne geweckt wurde? Könnte es sich bei der Liste nicht um einen Fall sexueller Renommisterei handeln? Immerhin hat Leporello gute Gründe zu lügen oder zumindest zu übertreiben. Vergegenwärtigen wir uns noch einmal die Szene, in der die „Registerarie“ gesungen wird; sie schließt unmittelbar an die zitierte erste Erwähnung der Liste an. Don Giovanni hat die Witterung einer noch unerkannten Frau aufgenommen: „Still, mir ist – der Duft von Frauen –“ raunt er seinem Diener zu. Das Wild, dessen Witterung der Held hier aufgenommen hat, entpuppt sich aber rasch als die bereits verbrauchte Donna Elvira. Um sie rasch wieder loszuwerden, fordert er deshalb Leporello auf, ihr „alles“ zu sagen. Donna Elvira soll sich als austauschbare Nummer auf einer langen Liste erkennen; sie soll in ihrer weiblichen Ehre verletzt und auf diese Weise verscheucht werden. Und da diese Ehrverletzung mit der Länge der Liste anwächst, hat Leporello ein Motiv (oder den Auftrag), die Abenteuer seines Herrn gehörig auszumalen.

Da der Text nicht eindeutig ist, bietet es sich an, die ominöse Liste einer Plausibilitätsprüfung auf der Basis des common sense zu unterziehen. Vergegenwärtigen wir uns daher die Zahl der Frauen, die Don Giovanni nach dem Bericht Leporellos verführt haben soll:

*Tabelle 1
Die Eroberungen Don Giovannis*

<i>Land</i>	<i>Zahl der Frauen</i>
<i>Spanien</i>	1003
<i>Italien</i>	640
<i>Deutschland</i>	231
<i>Frankreich</i>	100
<i>Türkei</i>	91
<i>Gesamt</i>	2065

Um die Belastbarkeit dieser beeindruckenden Potenzrechnung zu prüfen, wollen wir zunächst annehmen, daß Don Giovanni seine erotische Karriere im Alter von 18 Jahren begonnen hat und zum Zeitpunkt der Handlung 28 Jahre alt ist. Er hatte also 10 Jahre Zeit, um 2065 Frauen zu verführen. Der Taschenrechner sagt uns nun, daß er unter diesen Voraussetzungen ein Pensum von durchschnittlich 206,5 Frauen jährlich oder knapp vier (genau: 3,97) wöchentlich zu bewältigen hatte. Nehmen wir hingegen an, er sei bereits 38 Jahre alt, so hatte er für seine Abenteuer 20 Jahre zur Verfügung und sein Jahrespensum

würde sich nun auf 103,25 Frauen halbieren. Das klingt etwas entspannter, bedeutet aber immerhin noch beinahe zwei Frauen pro Woche. Im Personenverzeichnis der Oper wird Don Giovanni als ein „junger“ Kavalier vorgestellt; das läßt ein höheres Alter kaum zu: Im 18. Jahrhundert wäre ein 40jähriger Mann sicher nicht mehr als „jung“ bezeichnet worden. Wenn wir der Einfachheit halber von einem zwischen diesen beiden Modellrechnungen liegenden Alter ausgehen und folglich annehmen, daß Don Giovanni zum Zeitpunkt der Handlung Mitte Dreißig⁴ ist, so muß er über einen Zeitraum von anderthalb Jahrzehnten *jede Woche* zwei bis drei Frauen kennengelernt und verführt haben. Ist das glaubwürdig?

Selbst wenn wir ihm die für die „Eroberung“ von 2065 Frauen erforderliche Manneskraft zugestehen, stellen sich Zweifel im Hinblick auf die damit verbundene logistische Aufgabe ein: Kann man über einen Zeitraum von ein oder zwei Jahrzehnten hinweg jede Woche mindestens zwei neue Frauen kennenlernen? Gewiß, Don Giovanni ist weit gereist; bis in die Türkei hat es ihn verschlagen und ungeachtet ihrer guten Bewachung hat er dort 91 Muslimas vernascht. Doch im 18. Jahrhundert und davor war das Reisen unbequem, zeitaufwendig und teuer. Hatte er zu Pferd, in der Kutsche und auf dem Schiff genügend Nachschub für seine erotischen Geschäfte? Stand ihm immer das notwendige chambre séparée zur Verfügung? Eine sichere Antwort werden wir kaum bekommen. Aber die Zweifel an der Glaubwürdigkeit der Liste wachsen, sobald wir darüber nachzudenken beginnen, was ihre Korrektheit *praktisch* bedeuten würde.⁵

Natürlich beweisen diese Machbarkeitsüberlegungen nicht, daß die Liste schlicht erfunden ist; sie stützen aber den erwähnten Verdacht, daß Leporello die erotischen Abenteuer seines Herrn übertreibt. Für diese Hypothese sprechen auch weitere Überlegungen, die beim Gattungscharakter der Oper ansetzen.⁶ Die Protagonisten der Don Giovanni-Legende neigen dazu, aus ihr ein ernstes, womöglich sogar tragisches Stück zu machen. Daß die Oper den Untertitel „dramma giocoso“ trägt und daß Mozart sie in sein persönliches Werkregister als „opera buffa“ eingetragen hat, wird damit ignoriert. Ebenso die partiell komödiantische Gestaltung von Personen und Handlung, unter die z.B. der

⁴ Kierkegaards Ästhet taxiert sein Alter auf 33 Jahre: Entweder – Oder (wie Anm. 1), 124.

⁵ Diese Zweifel ließen sich natürlich mit einem Schlag aus dem Weg räumen, wenn wir annähmen, Don Giovanni habe seine „Eroberungen“ in den Bordellen Europas und Kleinasiens gemacht. Damit entfiele das mühsame Geschäft des Kennenlernens und Verführrens und die Sache reduzierte sich auf ihren Kern. Aber würden wir jemanden, der 2065 Prostituierte benutzt hat, als „erotisches Genie“ charakterisieren? Ein Hinweis, daß unser erotisches Genie auch diese „Verführungsmethode“ nicht verschmäht hat, findet sich in Szene II,1, wenn Leporello seinem Herrn antwortet: „Glaubt nicht, Ihr könnetet meinesgleichen wie die Frauen mit Geld herumkriegen.“ – In diesem Zusammenhang sei daran erinnert, daß Georges Simenon noch weit unbescheidener war als Don Giovanni: Er hat sich mehrfach gerühmt, 10.000 Frauen „gehabt“ zu haben. Dabei ist allerdings zu berücksichtigen, daß Simenon zum Zeitpunkt dieses öffentlichen Geständnisses über 70 Jahre alt war und daher wesentlich mehr Zeit für seine Eroberungen hatte. Vor allem aber, daß nach eigenen Angaben 8.000 dieser „Eroberungen“ Prostituierte waren. Eine der Ehefrauen Simenons kommentierte das Zahlenspiel allerdings so: „Georges übertreibt immer. Wir haben es einmal gemeinsam ausgerechnet und sind auf nicht viel mehr als 1.200 Frauen gekommen. Zehntausend ist wirklich zu viel.“ Zitiert nach Fenton Bresler, Georges Simenon. Auf der Suche nach dem „nackten“ Menschen. Biografie, Hamburg 1985, 20.

⁶ Zur Gattungsproblematik vgl. ausführlich Sabine Henze-Döhring, Opera seria, opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts, Laaber 1986; Stefan Kunze, Mozarts Opern, Stuttgart 1996, 325-330; Andrew Steptoe, The Mozart-Da Ponte Operas. The Cultural and Musical Background to Le Nozze di Figaro, Don Giovanni, and Così fan tutte, Oxford 1988, 198ff.

Kleidertausch zwischen Herrn und Diener mit anschließender Verwechslung beider im zweiten Akt gehört. Der deutlichste Beleg für solche buffa-Elemente ist natürlich die Figur Leporellos. Da er es ist, der die „Registerarie“ singt, sollten komische Züge an ihr nicht überraschen; und zu ihnen könnte die exorbitante Zahl der vorgeblichen Eroberungen Don Giovannis gehören. Die Übertreibung ist ja von jeher ein Charakteristikum der Komödie gewesen. Ein hellsichtiger Hinweis auf die komische Seite der „Registerarie“ findet sich im übrigen bereits in Kierkegaards *Entweder – Oder*. Wenn man sich, heißt es dort, Don Giovanni als ein einzelnes Individuum vorstelle, so werde es komisch, daß er (allein in Spanien) 1003 Frauen verführt haben soll. Um diese Komik abzuwenden, entwickelt Kierkegaards Ästhet eine Deutung, nach der Don Giovanni „musikalisch“ aufzufassen ist:

So habe ich nicht das einzelne Individuum, so habe ich die Naturmacht, das Dämonische, das ebensowenig des Verführen müde oder mit dem Verführen fertig wird, wie der Wind je damit fertig wird, zu stürmen, das Meer, zu wogen, oder der Wasserfall, von seiner Höhe hinabzustürzen. Insofern kann die Zahl der Verführten ebensogut irgendeine andere, weit größere sein.⁷

Wenden wir uns der zweiten These zu, derzufolge das Erotische in Don Giovanni ein elementarer Trieb ist, eine Art Naturgewalt, die sowohl ihn selbst als auch die Frauen überwältigt.⁸ Tatsächlich lassen sich der Oper Hinweise entnehmen, die diese These bestätigen; sie legen aber zugleich eine von der Don Giovanni-Legende deutlich abweichende Deutung nahe. Dazu gehört, einmal mehr, die „Registerarie“, wenn wir sie nicht unter quantitativen, sondern unter qualitativen Gesichtspunkten betrachten. Leporello singt in ihr ja nicht nur von der Zahl der Eroberungen seines Herrn, sondern informiert uns auch über seine Präferenzen:

⁷ Kierkegaard, *Entweder – Oder* (wie Anm. 1), 112.

⁸ Den Ursprung dieser These bildet die in E.T.A. Hoffmanns Novelle vorgetragene Behauptung, Don Giovanni sei bei Donna Anna „erfolgreich“ gewesen und werde von ihr geliebt. Diese in einem fiktionalen Text aufgestellte Behauptung ist in der Sekundärliteratur für bare Münze genommen und als eine tiefe Einsicht ausgegeben worden. Obwohl sich weder im Libretto, noch in der Musik auch nur der geringste Anhaltspunkt für sie findet, folgt noch Wolfgang Hildesheimer dieser Fehldeutung: „An die Vergewaltigung, oder auch nur an den entsprechenden Versuch, mögen (!) wir nicht recht glauben. Don Giovanni ist nicht der Mann, etwas zu rauben, das ihm nicht, als Frucht der einzigen Kunst, die er wirklich beherrscht, dargebracht würde [...] Hat sie den Raub ihrer Unschuld genossen, so daß sie den Räuber nicht wieder gehen lassen wird?“ Mozart, Frankfurt am Main 1982, 234f) Zugrunde liegt dem eine eigentümliche (und widerwärtige) Logik: Weil Don Giovanni ein unwiderstehlicher Verführer ist, *muß er* erfolgreich gewesen sein und *muß sie* es genossen haben. – Daß weibliche Interpreten dieser Logik ebenso gern erliegen, wie angeblich Donna Anna der Verführung Don Giovannis, zeigt sich bei Hiltrud Gnüg, *Don Juan*. Eine Einführung, München und Zürich 1989, 65. – Eine bemerkenswerte Variante findet sich bei Abert, der zunächst feststellt, daß Don Giovanni „bei keiner der Frauen, denen er nachstellt, wirklich sein Ziel erreicht“, diese fortgesetzten Mißerfolge dann aber in eine „erschütternde“ Quelle seines erotischen Aktivismus umdeutet: „Auch liegt ja der Kern von Don Giovannis Wesen nicht darin, daß es ihm gelingt, dieses oder jenes Weib, das ihm gerade in den Wurf kommt, zu verführen, und wären es ihrer auch ‚tausendunddrei‘, sondern in dem elementaren sinnlichen Lebens- und Liebestrieb, der sich einer entfesselten Naturkraft gleich austobt. Wir werden erschüttert durch die Furchtbarkeit der in Don Giovanni lebenden Naturgewalt. [...]“ Hermann Abert, W. A. Mozart, Band II, Leipzig 1978, 383. Nach dieser Logik kann auch der unbeholfenste Tölpel noch als „erotisches Genie“ durchgehen, sofern in ihm nur ein elementarer sinnlicher Lebens- und Liebetrieb wirkt. – Wir sehen, daß die These vom erfolgreichen Verführer als eine Art von apriorischer Einsicht fungiert, der sich die Oper um jeden interpretatorischen Preis fügen muß.

Da gibt es Bäuerinnen, Kammermädchen, Bürgersfrauen, es gibt Gräfinnen und Baronessen, Fürstinnen und Marquisen – Frauen jedes Standes, jedes Alters, jeder Figur! An den Blonden schätzt er den Feinsinn, an den Brünetten die Ausdauer, an den Blassen die Sanftmut. Im Winter steht er auf Dicke, im Sommer auf Dünne; die Großen findet er majestatisch und die Kleinen niedlich. Die Alten erobert er aus Spaß, um die Liste zu füllen; seine Leidenschaft aber sind die kleinen Anfängerinnen. Ob reich, schön, häßlich, das ist ihm gleich, Hauptsache: ein Weiberrock. Ihr wißt schon, was er macht! (Nr. 4)

Mit anderen Worten: Abgesehen von einer Vorliebe für „die kleinen Anfängerinnen“⁹ hat Don Giovanni *keine* Präferenzen. Leporello betont vielmehr die absolute Wahllosigkeit, mit der sein Herr jeder beliebigen Frau nachstellt: „Ob reich, schön, häßlich, das ist ihm gleich, Hauptsache: ein Weiberrock.“ Wir haben es mit einer Art sexueller Tonnenideologie zu tun, was zählt ist die pure Quantität: „Die Alten erobert er aus Spaß, um die Liste zu füllen.“ Wer dem Diener nicht glauben will, sollte dem Herrn genau zuhören. In der sogenannten „Champagnerarie“ schwärmt dieser von dem bevorstehenden Fest und seinen Plänen mit Zerlina und den Bäuerinnen, um Leporello dann in einem kurzen, unbeachtet gebliebenen Vers folgende Aufgabe für den nächsten Tag zu erteilen: „Ah, meine Liste mußt du morgen um ganze zehn erweitern!“ (Nr. 11) Das klingt nicht nach eingehendem und intensivem Liebesgenuss, sondern spricht für einen obsessiven Maximierungsdrang. Ist es das, was wir uns unter ‚erotischer Genialität‘ vorzustellen haben?

Wenn wir die Darstellung der „Registerarie“ und die Selbstaussage der „Champagnerarie“ ernst und wörtlich nehmen, nimmt der ‚elementare Trieb‘, aus dem sich das Handeln Don Giovannis speist, zwanghafte oder suchtartige Züge an. Er selbst weiß das besser als viele seiner Interpreten. Als Leporello ihn auffordert, von den Frauen zu lassen, antwortet er erschrocken: „Die Frauen lassen! Narr! Die Frauen lassen! Du weißt, daß sie mir nötiger sind als das Brot, das ich esse, als die Luft, die ich atme.“ (II,1) Es fällt nicht leicht, dies anders als in psychopathologischen Terminen zu beschreiben.¹⁰ – Es sei denn, wir greifen auch hier auf die Übertreibungshypothese zurück; nehmen also an, daß die „Registerarie“ nicht nur in quantitativer, sondern auch in qualitativer Hinsicht eine Karikatur Don Giovannis zeichnet. Der Maximierungsdrang des Titelhelden und seine absolute Wahllosigkeit wären als ein Element der komischen Seite der Oper zu deuten, das wir deshalb auch nicht allzu ernst zu nehmen haben. Wir können uns Don Giovanni dann als einen Mann¹¹ vorstellen, der ein überdurchschnittliches Interesse an Frauen und zugleich unterdurchschnittliche Ansprüche an ihre Qualitäten hat. Aus dem ‚erotischen Genie‘ ist damit ein Schürzenjäger geworden.

⁹ Dieckmann, Die Geschichte Don Giovannis (wie Anm. 3), 324 spricht von einem „Deflorationsspezialisten“.

¹⁰ In der Psychiatrie ist das Krankheitsbild des „Don Juan Charakters“ nicht unbekannt: vgl. Sabine C. Herpertz, Elmar Habermeyer und Viola Habermeyer, Persönlichkeitsstörungen, in: Anke Rohde, Andreas Marneros (Hg.), Geschlechtsspezifische Psychiatrie und Psychotherapie. Ein Handbuch, Stuttgart 2007, 220 und die dort angegebene Literatur.

¹¹ Die Charakterisierung Don Giovannis als „Mann“ ist, wie ich weiter unten noch ausführen werde, irreführend, da sie die soziale Dimension seines Handelns ausblendet: Er ist ein *Don*.

Wenden wir uns abschließend der dritten These zu, nach der Don Giovanni nicht in moralischen Kategorien zu messen ist und daher über, jenseits oder außerhalb aller Moral steht.¹² Konfrontiert mit den Handlungen, die wir auf der Bühne erleben, mutet diese These einigermaßen geschmacklos an. Gleich zu Beginn erfahren wir von seinem Versuch, Donna Anna zu vergewaltigen (vgl. auch Szene I,13); anschließend von dem falschen Heiratsversprechen gegenüber Donna Elvira; bei Zerlina wiederholt sich zunächst das falsche Heiratsversprechen (I,9), später der Vergewaltigungsversuch (I,20); die Bauernmädchen will er betrunken machen, um sie dann zu ‚verführen‘ (Nr. 11). Wir sehen, daß Don Giovanni sich keineswegs auf seinen unwiderstehlichen Charme verläßt, sondern auf Mittel zurückgreift, die wenig mit erotischer Genialität zu tun haben. Genauso rücksichtslos ist sein Verhalten gegenüber Männern: Am Beginn der Oper steht ein Mord; Masetto wird gleich bei der ersten Begegnung mit dem Degen bedroht (I,8), dann zusammengeschlagen (II,5); auch Leporello wird mehrfach geschlagen oder mit Schlägen bedroht, in Szene II,4 hetzt er die aufgebrachten Bauern auf ihn und setzt ihn der Todesgefahr aus. Das Handeln des Helden ergibt Material für eine ganz andere „Registerarie“, die ihn als einen Kriminellen zeigen würde, an dessen moralischer Verkommenheit kein vernünftiger Zweifel bestehen kann.

Diese moralische Qualifikation Don Giovannis ist von entscheidender Bedeutung für meine nachfolgenden Überlegungen, insbesondere für die Verortung der Oper im Kontext der Aufklärung.¹³ Man kann ihr auf drei Wegen zu entgehen versuchen. Zunächst kann man das Geschehen auf der Bühne ignorieren oder als irrelevant für die Bewertung des Helden beiseiteschieben. Ich gehe auf diese Strategie, der sich die Befürworter der Don Giovanni-Legende gern bedienen, nicht weiter ein. Zweitens kann man einen Teil seines Handelns als komische Übertreibung verbuchen, auf die moralische Begriffe nur *cum grano salis* anzuwenden sind. Die Behandlung Leporellos und der Kampf mit Masetto bieten sich dafür an, vielleicht auch der zweimalige erfolglose Versuch der Verführung Zerlinas. Diese komische Note bleibt im Stück aber auf Handlungen beschränkt, die sich gegen Angehörige der niederen Stände richten. Vor allem (aber nicht nur) der Mord am

¹² Schon Kierkegaard läßt seinen Ästheten ebenso beiläufig wie kategorisch erklären, daß Don Giovanni „überhaupt nicht unter ethische Bestimmungen fällt.“ Kierkegaard, Entweder – Oder (wie Anm. 1), 119. Bei Abert heißt es: „Im zweiten Finale wird nicht ein Kampf zwischen Gut und Böse ausgefochten, sondern zwischen zwei erhabenen Wirklichkeiten, von denen die schwächere schließlich unterliegt.“ Es gehe „nicht um Schuld und Sühne, sondern allein um Sein oder Nichtsein“. Abert, W. A. Mozart (wie Anm. 8), 383. Als „Ausnahmemensch“ Ebd., 394, wird Don Giovanni auch von der Moral ausgenommen. Nur wenig zurückhaltender formuliert Kunze: „Don Giovanni ist ebensowenig ein positiver wie ein negativer Held.“ Kunze, Mozarts Opern (wie Anm. 6), 324. Die Interpreten haben, so scheint es, vor nichts mehr Scheu als vor moralischen Kategorien. So hebt Ivan Nagel, Autonomie und Gnade. Über Mozarts Opern, München 1985, 122ff., zwar die durchgängige Gewaltsamkeit im Handeln Don Giovannis nachdrücklich hervor (ihm „Verführung zuzuschreiben, Gewalt abzusprechen, hieße Kastration“), vermeidet dann aber jede moralische Qualifizierung. Zu den Erbstücken des bis heute fortwirkenden romantischen Ästhetizismus gehört es, moralische Bewertungen im Kontext der Kunst für spießig, wenn nicht für geradezu unanständig zu halten. Ein historisch adäquates Verständnis der Don Giovanni-Oper, insbesondere ihre Verortung in der Aufklärung des 18. Jahrhunderts wird unter dieser Voraussetzung unmöglich.

¹³ Um einem naheliegenden Mißverständnis vorzubeugen: Von ‚moralischer Verkommenheit‘ ist hier nicht im Hinblick auf das laxe Verhältnis des Titelhelden zu den Normen der traditionellen Sexualmoral die Rede, sondern im Hinblick auf seine fortgesetzten Verstöße gegen die allgemein verbindliche Minimalmoral, gegen das Verbot also, andere Menschen zu töten, zu betrügen oder zu verletzen.

Komtur entbehrt jeglicher Komik und ist daher nicht der moralischen Bewertung zu entziehen. Die dritte Möglichkeit bestünde darin, auf einen enormen sinnlichen Trieb zu verweisen, der als eine ‚Naturmacht‘ den Helden vor sich hertreibt und vor jeder moralischen Zurechenbarkeit bewahrt. Wir haben aber bereits gesehen, daß der Preis für diese Deutung darin bestünde, Don Giovanni zu einem psychopathologischen Fall zu machen. An einer solchen Deutung kann den Befürwortern der Don Giovanni-Legende letztlich nicht gelegen sein. Sie würde auch der Oper nicht gerecht. – Damit aber wird folgende Schlußfolgerung unausweichlich: Wenn wir (a) Don Giovanni nicht auf einen pathologischen Fall reduzieren wollen; und wenn wir (b) sein Handeln auf der Bühne zumindest teilweise, d.h. abzüglich möglicher komischer Elemente, ernst nehmen; dann kommen wir (c) nicht umhin, ein vernichtendes Urteil über die Moralität dieses Handelns zu fällen. Don Giovanni ist weder in der Stofftradition, noch in der Oper Mozarts als ein positiver, sondern als ein negativer Held angelegt.

Die negative Bewertung des Titelhelden war bis zu seiner romantischen Umwertung in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts vollkommen selbstverständlich. Sie ging so weit, daß der Don Juan-Stoff wegen seiner Amoralität grundsätzlich abgelehnt wurde¹⁴ und es ist aufschlußreich, sich die Heftigkeit vor Augen zu führen, mit der dies geschah. In der Besprechung einer Aufführung der Mozartschen Oper vom 27. Oktober 1789 heißt es:

Don Juan vereinigt all das Vernunftwidrige, Abentheuerliche, Widersprechende und Unnatürliche in sich, was nur immer ein poetisches Unding von einem menschlichen Wesen zu einem Opernhelden qualifizieren kann. Er ist die tollste, unsinnigste Aftergeburt einer verirrten spanischen Einbildungskraft. Der läuderlichste, niederträchtigste, ruchloseste Kerl, dessen Leben eine ununterbrochene Reihe von Infamitäten, Unschuldverführungen und Mordthaten ist. Ein Heuchler und ein Religionsspötter, ein ausschweifender Wollüstling und ein abgefeimter Betrüger, ein Doppelzüngler und ein Gek; die heimtückischste, schadenfrohste Bestie, ein Schurk‘ ohne Gewissen und Ehre. Er begeht die größten Abscheulichkeiten mit einer Kälte und einem Gleichmute, als hätt‘ er ein Glas Wasser auszutrinken, stößt einen Menschen nieder, als ging er zum Tanz, und verführt und betrügt weibliche Tugend, als nähm‘ er eine Prise Schnupftabak. Und alles diese Greuel amüsiren ihn, alle diese Bestialitäten machen ihm großen Spaß.¹⁵

Charakteristisch ist in diesem Zusammenhang auch die bekannte Äußerung da Pontes, er habe beim Schreiben des Librettos an Dantes „Inferno“ gedacht, an die Hölle also, in der die Schurken ihre wohlverdiente Strafe abbüßen.¹⁶ Auch Mozarts Musik, die heute gern als kraftvoll, vital oder geradezu orgiastisch wahrgenommen wird, wurde von den Zeitgenossen eher mit dem Furchtbaren und Düsteren assoziiert.¹⁷

¹⁴ So etwa Ludwig von Beethoven; vgl. Kunze, Mozarts Opern (wie Anm. 6), 331.

¹⁵ Zitiert nach Otto Erich Deutsch, Mozart. Die Dokumente seines Lebens, Basel u.a 1961, 310f.

¹⁶ Lorenzo da Ponte, Geschichte meines Lebens. Frankfurt am Main 2005, 142.

¹⁷ Vgl. die Äußerung Goethes gegenüber Eckermann am 12. Februar 1829, in Johann Peter Eckermann, Gespräche mit Goethe in den letzten Jahren seines Lebens, München 1976, 313; oder die kurze Stelle in Stendhal, Armance. oder Szenen aus einem Pariser Salon des Jahres 1827, Stuttgart 1991, 28.

II. Wovon handelt die Oper?

Wenden wir uns nun der zweiten Behauptung der Don Giovanni-Legende zu, nach der die Oper (wenn schon nicht ausschließlich, so doch vornehmlich) von Don Giovanni und seinen erotischen Abenteuern handelt. Nach den Überlegungen des vorangegangenen Abschnitts liegen zwei Gegenargumente bereits auf der Hand. Das erste ergibt sich aus dem Befund, daß es mit diesen Abenteuern nicht allzuweit her ist. Würde sich die Opernhandlung auf diese Abenteuer beschränken, hätten wir es mit einer bloßen Komödie zu tun, in der kein Raum für eine ernste Dimension wäre. Zum anderen unterschlägt die Fixierung auf die erotischen Abenteuer die moralische Dimension der Handlung: Sexuelle Gewalt, Mord, Heiratsschwindel, Körperverletzung, Betrug, etc. werden zu vernachlässigbaren Kollateralschäden der erotischen Genialität bagatellisiert. Dazu ist genug gesagt, so daß wir uns nun einem anderen Punkt zuwenden können. Der Hervorhebung des Titelhelden entspricht nämlich eine Marginalisierung aller übrigen Personen. So läßt Kierkegaard seinen Ästheten sagen:

Don Juan ist der Held der Oper, auf ihn konzentriert sich das Hauptinteresse; doch nicht nur das, sondern er ist es, der auch allen anderen Personen Interesse verleiht... Als Held der Oper ist *Don Juan* der Nenner des Stückes; er gibt ihm, wie der Held im allgemeinen, den Namen, aber er ist mehr, er ist, wenn ich so sagen darf, Generalnennen. Jede andere Existenz ist im Verhältnis zu der seinen nur eine derivierte.¹⁸

Gemeint ist hier offenbar nicht nur die unbestreitbare These, daß Don Giovanni die Hauptfigur der Oper ist. Gemeint ist vielmehr, daß er ihr alleiniges Handlungszentrum bildet; und daß angesichts dieser Dominanz der Hauptfigur die übrigen Personen nicht über einen Objektstatus hinauskommen. Es ist dann nur konsequent, wenn der Ästhet die Streichung zweier Arien von ‚Neben‘personen fordert: „sie sind beide mehr Konzertnummern als dramatische Musik, wie denn überhaupt Ottavio und Anna viel zu unbedeutende Personen sind, als daß sie den Gang der Handlung aufhalten dürften.“¹⁹

Wir wollen darüber hinwegsehen, daß durch die Streichung unliebsamer Passagen natürlich *jede* Behauptung über die Oper wahr gemacht werden kann und uns stattdessen einen ersten Überblick über die tatsächlichen Anteile der Personen an der Handlung verschaffen. Als ein grobes Maß dafür bietet sich die Beteiligung an den Gesangsnummern der Oper an. In *Tabelle 2* sind die Solonummern und Ensembles für die einzelnen Personen aufgelistet. Berücksichtigt wurden die insgesamt 24 Nummern der Prager Uraufführung vom 29. Oktober 1787; in Klammern sind die beiden für die Wiener Aufführung vom 7. Mai des folgenden Jahres hinzukomponierten Arien angefügt. Der quantitative Befund dürfte eindeutig sein: Von einer Alleinherrschaft Don Giovannis kann keine Rede sein. Nur drei der insgesamt 14 Arien der Uraufführung gehen auf sein Konto. Bei den Ensembles ist sein Gewicht deutlich größer, da er an 6 von insgesamt 10 beteiligt ist; doch

¹⁸ Kierkegaard, Entweder – Oder (wie Anm. 1), 144.

¹⁹ Ebd., 149. Gemeint sind wohl die Arien Nr. 10 (Donna Anna) und 10a (Don Ottavio). Zuvor hatte der „Ästhet“ bereits klar ausgesprochen, daß nach seinem Eindruck neben Don Giovanni alle übrigen Personen zu einer quantité négligeable schrumpfen.

im Vergleich zu Leporello ist auch das nur ein Ensemble mehr. Umgekehrt ist offensichtlich, daß die These einer nur marginalen Rolle der übrigen Personen an den tatsächlichen Verhältnissen vorbeigeht.

Tabelle 2
Das musikalische ‚Gewicht‘ der Personen

	<i>Solonummern</i>	<i>Ensembles</i>
<i>Don Giovanni</i>	11 16 17	7 9 14 15 22 24
<i>Leporello</i>	1 4 20	14 15 19 22 24
<i>Donna Elvira</i>	3 8 (21b)	9 15 19
<i>Zerlina</i>	12 18	5 7 13
<i>Donna Anna</i>	10 23	2 19
<i>Don Ottavio</i>	(10a) 21	2 9 19
<i>Masetto</i>	6	5 13
<i>Komtur</i>	-	-

Natürlich kann ein solches Abzählen der Gesangsnummern nur als ein Indiz dafür gelten, daß die Behauptung von der absoluten Hegemonie Don Giovannis nicht zutreffend sein kann. Beließen wir es bei diesem quantitativen Befund, müßten wir dem Komtur eine vernachlässigungswürdige Rolle in der Oper zuschreiben, da er keine einzige eigene Arie hat und auch nicht an den Ensembles beteiligt ist. Dies wäre aber, wie ich gleich argumentieren werde, verfehlt. Wir müssen also auch qualitative Gesichtspunkte berücksichtigen und insbesondere die Struktur der Gesamthandlung näher betrachten.

Zu diesem Zweck ist es nützlich, zunächst noch einmal einen kurzen Blick auf die Geschichte des Stoffes zu werfen, der bekanntlich bis zum Beginn des 17. Jahrhunderts zurückverfolgt werden kann und im 18. Jahrhundert zu den beliebtesten Theater- und Opernstoffen in ganz Europa gehörte.²⁰ Ungeachtet seiner vielfachen Abwandlungen und Bearbeitungen bleiben zwei Handlungsstränge konstitutiv für den Stoff. Dargestellt wird *zum einen* ein junger Adeliger, der sich über die moralischen Normen und sozialen Konventionen seiner Zeit systematisch hinwegsetzt; ein ‚Libertin‘, der eine Vielzahl von Frauen zu verführen versucht und dabei in der Wahl seiner Mittel nicht zimperlich ist. Zu diesen Mitteln gehört auch Mord. Damit setzt der *zweite* Handlungsstrang ein. Bei einer seiner Verführungsaktionen tötet der Held den Vater der Begehrten, dem ein steinernes Denkmal errichtet wird. Don Giovanni provoziert dieses Denkmal, indem er es zum Essen einlädt. Die Statue nimmt die Einladung an, erscheint zur vereinbarten Zeit, hält Don Giovanni seinen unmoralischen Lebenswandel vor und fordert ihn zur Reue und Umkehr auf. Dieser weigert sich und wird in den Tod gerissen. – Beide Handlungsstränge finden sich in der von da Ponte verfaßten und von Mozart komponierten Bearbeitung wieder. Ihre Oper durchbricht (ungeachtet einer wichtigen Neuakzentuierung, auf die ich noch zu sprechen kommen werde) an keiner Stelle den Rahmen der Stofftradition.

²⁰ Vgl. Dieckmann, Die Geschichte Don Giovannis (wie Anm. 3); Gnüg, Don Juan (wie Anm. 8); Abert, W. A. Mozart (wie Anm. 8), 363ff. Nach Stefan Kunze, Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don-Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts, München 1972, 60, kamen allein im Entstehungsjahr der Mozartschen Oper (1887) drei weitere Don Giovanni-Opern heraus.

Dies gilt insbesondere für den zweiten Handlungsstrang: den Mord am Komtur und den anschließenden Totenfrevel, der zum Untergang Don Giovannis führen wird. Dies ist deshalb besonders hervorzuheben, weil die Don Giovanni-Legende sich auf den ersten Handlungsstrang konzentriert und den zweiten entweder ignoriert oder in seiner Bedeutung zu minimieren bestrebt ist. Einmal mehr finden wir ein charakteristisches Zeugnis für diese Tendenz in Kierkegaards Buch, wo ebenso entschieden wie lakonisch dekretiert wird: „daß das Interesse der Oper Don Juan ist, nicht Don Juan und der Komtur“.²¹ Diese Aussage hält aber weder einer Konfrontation mit dem Libretto noch einer Konfrontation mit der Musik Mozarts stand. Der Komtur bzw. sein Standbild tritt zwar nur in drei Szenen auf: In der Eingangsszene (I,1), die mit seiner Ermordung endet; in der Friedhofsszene (II,11) mit der Provokation des Standbildes; und im zweiten Finale (II,15), in dem der Steinerne Gast das Ende Don Giovannis herbeiführt. Da es sich bei diesen Szenen aber um ‚Gelenkstellen‘ der Oper handelt, kann von einer bloß marginalen Rolle keine Rede sein. Dies läßt sich schon an der Eingangsszene zeigen. Die Opernhandlung *beginnt* nämlich mit dem Mord am Komtur nicht nur in dem banalen Sinne, daß sie (zeitlich) mit ihm einsetzt, sondern in dem stärkeren Sinne, daß dieser Mord eine Handlungskaskade auslöst, die über die Friedhofsszene bis ins Finale, d.h. zur Bestrafung des Helden führt. Auch wenn der Komtur bzw. der Steinerne Gast nur dreimal auf der Bühne erscheint, zieht sich der Antagonismus zwischen ihm und Don Giovanni untergründig durch die *gesamte* Handlung. Zunächst behält (der körperlich überlegene) Don Giovanni zwar die Oberhand, die entscheidende Runde aber geht an den (metaphysisch und moralisch überlegenen) Komtur. Dieser Gegensatz spiegelt sich deutlich in der für die Musik dieser Oper durchgängig charakteristischen „Dur-Moll-Opposition“²², die sich bereits in der Ouvertüre deutlich abzeichnet und in der weiteren musikalischen Gestaltung bis zum zweiten Finale präsent bleibt. Es gäbe also gute Gründe, das bei Kierkegaard wiedergegebene Diktum umzukehren: Das Interesse der Oper ist nicht Don Juan, sondern Don Juan *und* der Komtur.

Doch diese Umkehrung würde die Struktur der Oper noch nicht adäquat erfassen. Denn der Komtur ist zwar der entscheidende Gegenspieler Don Giovannis, insofern er ihm sein finales Schicksal bereitet; doch ist er keineswegs sein *einziger* Gegenspieler. In der Literatur ist zu Recht darauf hingewiesen worden, daß die von da Ponte und Mozart erarbeitete Version des Stoffes an einem wichtigen Punkt über die Tradition hinausgeht und ein neues Element einführt: In ihr ist die Rolle der Donna Anna beträchtlich erweitert.²³ Noch in der von Giuseppe Bertati verfaßten und von Giovanni Gazzaniga komponierten, 1787 in Venedig uraufgeführten und auch anderswo mit großem Erfolg gespielten Oper, deren Libretto da Ponte wohl als unmittelbare Vorlage für seine Bearbeitung genommen hatte, zieht sich Donna Anna nach der ersten Szene zurück, um in ein Kloster einzutreten, bis der Mörder ihres Vaters überführt und bestraft ist; sie tritt im weiteren Verlauf der Oper nicht wieder auf.²⁴ Ganz anders hingegen bei da Ponte und

²¹ Kierkegaard, Entweder – Oder (wie Anm. 1), 154.

²² Vgl. Georg Knepler, Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen, Berlin 2005, 339f.

²³ Vgl. Abert, W. A. Mozart (wie Anm. 8), 375; Kunze, Don Giovanni vor Mozart (wie Anm. 21), 60; Kunze, Mozarts Opern (wie Anm. 6), 333; Dieckmann, Die Geschichte Don Giovannis (wie Anm. 3), 308.

²⁴ Vgl. Kunze, Don Giovanni vor Mozart (wie Anm. 20), 41. Kunze gibt eine ausführliche Inhaltsangabe zu jeder einzelnen Szene und druckt im Anhang seines Buches das ganze Libretto.

Mozart. Hier setzt die Handlung mit dem Widerstand Donna Annas ein und geht weiter mit ihrer mehrfach (I,1; I,3; I,13; I,20; II,8; und schließlich noch in der Finalszene) wiederholten Forderung nach Rache. Sie ist es, die Don Giovanni als den gesuchten Täter identifiziert (I,13) und damit seine gezielte Verfolgung ermöglicht. Mit einem Wort: Donna Anna erscheint bei da Ponte und Mozart als die leidenschaftlich antreibende Kraft einer ‚Verschwörung‘ der Opfer, an der neben Don Ottavio und Donna Elvira auch Masetto beteiligt ist.

Obwohl diese erweiterte Rolle Donna Annas oft hervorgehoben wurde, sind die sich daraus ergebenden Konsequenzen nicht in ihrer vollen Tragweite registriert worden. Denn es ergibt sich nun ein deutlich komplexeres Bild der Handlung. Wir haben es statt mit *einem* Akteur und einem Kreis passiv Betroffener mit *drei Handlungszentren* zu tun. Das erste dieser Zentren besteht natürlich aus Don Giovanni und seinem Diener, der zwar ernste Probleme mit seinem Herrn hat, gleichwohl aber bis zu dessen Ende als sein Werkzeug fungiert. – Das zweite Handlungszentrum bildet der Komtur. Seine herausgehobene Rolle kommt nicht zuletzt darin zum Ausdruck, daß er keiner Gruppe angehört, sondern für sich allein steht und agiert. Er repräsentiert die höheren Mächte, die sich am Ende als siegreich erweisen werden. Die Tatsache, daß er keine eigene Arie hat und auch an den Ensembles nicht beteiligt ist, kann daher nicht als ein Zeichen seiner minderen Bedeutung gedeutet werden, sondern als ein Hinweis auf diese gleichsam ‚metaphysische‘ Singularität. Der zweifache Auftritt der Statue ist musikalisch überaus eindrucksvoll gestaltet und wird durch den Einsatz von Posaunen sowohl in der Friedhofs- wie auch in der Verurteilungsszene nachdrücklich unterstrichen. Mozarts Musik kompensiert also die quantitative Spärlichkeit dieser Auftritte durch den Einsatz ehrfurchtgebietender Gestaltungsmittel. – Die von Donna Anna angeführte Verfolgergruppe bildet das dritte Handlungszentrum. Sie besteht aus zwei verschiedenen, teils gemeinsam, teils separat agierenden Untergruppen: Aus einer Gruppe von Aristokraten, deren Charakterisierung durch Mittel der *opera seria* erfolgt; und aus einer Gruppe Bauern um Masetto und Zerlina, der eher die *buffa*-Elemente der Oper zugewiesen sind. Die Mitglieder dieser dritten Gruppe sind in der Bühnenhandlung beinahe omnipräsent. Von der ersten Szene an lassen sie Don Giovanni keine ruhige Minute; sie durchkreuzen seine erotischen Pläne mit Zerlina und sprengen am Ende des ersten Aktes das geplante Fest. Im zweiten Akt kommt die Revolte Masettos hinzu. Er bewaffnet sich, wiegt die Bauern auf und macht Jagd auf Don Giovanni. Auch wenn die Aktivitäten der Verfolgergruppe den „*Dissoluto*“ nicht zur Strecke bringen (dies bleibt einer überirdischen Macht vorbehalten), stören sie doch beständig seine Machenschaften und verwandeln den angeblich so siegreichen Verführer in einen Verfolgten und Gehetzten. – Es ist instruktiv, abschließend noch einmal nach dem quantitativen ‚Gewicht‘ dieser drei Handlungszentren (statt der einzelnen Personen) zu fragen. Es ergibt sich das folgende Bild:

Tabelle 3
Die drei Handlungszentren:
Zahl der Solonummern und Ensembles

	<i>Solonummern</i>	<i>Ensembles</i>
<i>Verfolgergruppe</i>	8	12
<i>Don Giovanni/Leporello</i>	6	11
<i>Komtur</i>	-	-

Aus diesem veränderten Bild der Handlungsstruktur ergeben sich zwei wichtige Konsequenzen. Zum einen zeigt sich, wovon die Oper handelt. Entgegen der Legende handelt sie *nicht* von Don Giovanni und seinen erotischen Abenteuern, sondern von der *Verfolgung und Bestrafung* eines Mörders und Sexualstraftäters. Wer diese Formulierung für übertrieben hält, sollte sich an den Originaltitel der Oper erinnern. Dieser lautet nämlich *nicht*, wie auf den CD-Boxen der Musikkonzerne und in den Programmheften der Opernhäuser zu lesen ist: *Don Giovanni*. Er lautet vielmehr: *Il Dissoluto Punito o sia il Don Giovanni*. Zunächst also rangiert der Name des Helden bei da Ponte und Mozart erst an zweiter Stelle. Diese Reihenfolge kehrt den Titel der unmittelbaren Vorläuferoper von Bertati und Gazzaniga um, die den Titel *Don Giovanni o sia Il convitato die Pietra* hatte. Zweitens haben sich da Ponte und Mozart nicht nur für eine andere Reihenfolge entschieden, sondern auch für eine eindeutige moralische Qualifizierung der Zentralfigur. Indem sie den Titelhelden als „dissoluto“ (= „Wüstling“ oder „Bösewicht“) charakterisieren, knüpfen sie an die Tradition des Don Giovanni-Stoffes an, die ja im Jahre 1624 mit einem Stück begonnen hatte, dessen Titel gleichfalls eine Mißbilligung des Helden enthielt: *El Burlador de Sevilla, y combidado de pietra* (*Der Betrüger von Sevilla und der Steinernen Gast*). Aber auch darüber gehen da Ponte und Mozart noch einen Schritt hinaus, indem sie drittens nicht den Steinernen Gast im Titel erwähnen, sondern die Bestrafung des Helden hervorheben. Mit einem Wort: Der Tod des „dissoluto“ ist das telos ihrer Oper.

Damit sind wir bei der zweiten Konsequenz. Nichts könnte den Sinn der Oper weiter verfehlen, als die in der Sekundärliteratur geläufige Charakterisierung ihres Schlusses als „Katastrophe“ oder gar als „tragisch“. In dieser gedankenlosen Kennzeichnung kommt nur zum Ausdruck, daß die Oper ausschließlich aus der Sicht Don Giovannis betrachtet wird. Es wird übersehen, daß der Tod und die Bestrafung des Helden als ein folgerichtiges Ergebnis des Antagonismus der drei genannten Handlungszentren angelegt ist und daß die übrigen Personen diese Bestrafung als eine *Befreiung* erleben.²⁵ Das vielgescholtene „lieto fine“ ist sicher auch eine Gattungskonvention; es ist darauf aber

²⁵ Nach Knepler, Wolfgang Amadé Mozart (wie Anm. 22), 339f., geht die Musik des *Don Giovanni*, „wenn man das ganze Drama nimmt, von d-Moll nach D-Dur, und das hat tiefgreifende Konsequenzen. Es ist übrigens die einzige von Mozarts reifen Opern, die einen Bogen von vom Moll des Beginns zum Dur des Endes zieht. [...]“ Bekanntlich beginnt *Don Giovanni* mit der Musik dessen, der den Titel- und Frauenhelden zur Verantwortung ziehen wird: Das Adagio der (gleichfalls als letztes Stück komponierten) Ouvertüre ist eine auf dreißig Takte kondensierte Form der etwa sechsmal so langen Komtur-Szene aus dem zweiten Aktfinale, mit der die Oper schließt. Wichtig ist, was meist übersehen wird, daß auch sie selbst, in Giovannis Höllenfahrt mündend, nach D-Dur führt und nicht erst die *Scena ultima*, die Schlußszene, die der Komtur-Szene folgt; der Untergang des Ausschweifenden ist nicht als Katastrophe, sondern als Befreiung angelegt.“

nicht reduzierbar, denn in ihm finden sich diejenigen zusammen, die unter der ‚erotischen Genialität‘ des Helden zu leiden hatten und nun ihr Bedürfnis nach Satisfaktion erfüllt sehen. Obwohl nachhaltig geschädigt, können sie nun erste Überlegungen über ihr Leben unter den neuen Bedingungen anstellen. Wir erleben in der Schlußszene einen Triumph der weltlichen Verfolgergruppe, der eng mit der Gesamthandlung verknüpft und der Oper keineswegs bloß aus konventionellen Gründen angehängt ist.²⁶ Wir finden weder im Libretto, noch in der Musik auch nur den geringsten Anhaltspunkt für eine Distanzierung da Pontes und Mozarts von der Bestrafung Don Giovannis. Zu registrieren ist vielmehr, daß dem Helden dieser Oper weder Verzeihung noch Gnade erwiesen wird: ein Faktum, das in den großen Opern Mozarts einzigartig ist.²⁷

III. Gegenreformation oder Aufklärung?

Wenn wir uns nun abschließend der Frage zuwenden, wie sich Mozarts Don Giovanni-Oper im Kontext der Aufklärung ausnimmt, so scheinen wir nach den Überlegungen der beiden vorangegangenen Abschnitte in eine heikle Lage geraten zu sein. Heikel jedenfalls dann, wenn das Ziel darin bestand, eine positive Beziehung zwischen ihr und der Aufklärung herzustellen. Denn das Ergebnis dieser Überlegungen bestand ja darin, daß die Oper sich ohne prinzipiellen Bruch in die Stofftradition einfügt, daß sie insbesondere an der negativen Bewertung des Titelhelden festhält und seine Bestrafung als gerecht darstellt. Sind wir unter dieser Voraussetzung nicht zu der Schlußfolgerung gezwungen, daß da Ponte und Mozart sich mit ihrer Bearbeitung in die Nachfolge der spanischen Gegenreformation gestellt und ein restauratives Erbauungsstück vorgelegt haben? Ein Stück jedenfalls, das quer zu den Aspirationen der Aufklärung liegt, indem es eine bedingungslose Unterwerfung unter die herrschenden sozialen Konventionen und unter das religiöse Dogma des spanischen Katholizismus mit seiner repressiven Sexualmoral predigt? – Um einzusehen, daß und warum wir zu dieser Schlußfolgerung *nicht* gezwungen sind, ist es notwendig, zunächst die Position der Aufklärung in zwei für unser Thema wichtigen Punkten festzuhalten.

Der erste dieser Punkte betrifft die Moral. Die Aufklärung war eine breite, inhaltlich durchaus heterogene Bewegung, deren gemeinsames Ziel in einer Reform des Denkens und der Gesellschaft nach vernünftigen Prinzipien bestand. Dabei war nicht zuletzt auch an eine Erneuerung der Moral gedacht.²⁸ Dieses Erneuerungsprogramm setzte zum einen voraus, daß die Moral *reformbedürftig* ist, daß ihr zeitgenössischer Zustand also unbefriedigend oder gar besorgniserregend ist. Daraus ergab sich ein kritischer Impetus gegenüber dem etablierten moralischen Denken und seinen sozialen Grundlagen, insbesondere gegenüber den Institutionen der Kirche sowie gegenüber den feudalen Strukturen der Gesellschaft. Das Programm setzte zum anderen aber auch voraus, daß die Moral *reformwürdig* ist, daß ihre Erneuerung also wünschenswert und notwendig ist.

²⁶ So schon Kunze, *Don Giovanni vor Mozart* (wie Anm. 20), 69; vgl. auch Kunze, *Mozarts Opern* (wie Anm. 6), 325-30.

²⁷ Vgl. Nagel, *Autonomie und Gnade* (wie Anm. 12), 48.

²⁸ Einen Überblick gibt Kurt Bayertz, *Moral*, in: Heinz Thoma (Hg.), *Handbuch der europäischen Aufklärung*, 2009.

Daraus resultierte ein konstruktives Programm ihrer (theoretischen) Neubegründung auf der Basis von Vernunft, Erfahrung oder Natur, sowie ein (soziales) Programm der tatsächlichen moralischen Verbesserung der Menschheit. Von einem prinzipiellen Amoralismus der Aufklärung kann daher keine Rede sein. Im Gegenteil: Ihre Ausrichtung war dezidiert moralistisch und in bestimmter Hinsicht sogar ‚konservativ‘. Obwohl sie nämlich eine Ablösung der Moral(begründung) von der Religion anstrebte, hielt sie an den wesentlichen Inhalten der traditionellen, also christlichen Moral energisch fest. Was dem Gesetz und der Religion nur unzureichend gelungen war, nämlich wahrhaft moralische Menschen heranzuziehen, das sollte durch „Aufklärung“ erreicht werden. Neuen Medien wie dem Roman oder dem Theater wurde dabei eine wichtige Rolle zugesprochen. Für Friedrich Schiller war die Schaubühne bekanntlich eine „moralische Anstalt“²⁹ und auch Joseph von Sonnenfels, ein persönlicher Bekannter Mozarts, zugleich einer der bedeutendsten theoretischen Vertreter der österreichischen Aufklärung, ließ keinen Zweifel an dieser moralischen Sendung des Theaters:

Wenn die Schauspiele eine Schule der Sitten werden sollen, so ist darauf zu sehen, daß solche Stücke aufgeführt werden, die diesem Endzwecke zusagen. Das Laster muß also in seiner scheuslichen Gestalt und mit der Strafe, als einer unabsonderlichen Folge, die Tugend mit allen ihren Reizungen, in ihrer liebenswürdigsten Gestalt, und wenigstens am Ende siegend erscheinen.³⁰

Der zweite Punkt betrifft die Geschlechterbeziehungen. Zu den Hauptangriffspunkten der aufklärerischen Kritik gehörte die in der alten Gesellschaft weit verbreitete Auffassung der Ehe als einer Art Vertrag zwischen zwei Familien, der nach Maßgabe äußerer (dynastischer oder finanzieller) Interessen eingegangen wurde; sein Zustandekommen erfolgte ohne Beteiligung der beiden Betroffenen und war von affektiven Beziehungen zwischen ihnen grundsätzlich unabhängig. Liebesbeziehungen wurden stattdessen außerhalb der Ehe mit Liebhabern oder Mätressen unterhalten. In diesem Kontext blühte das ritualisierte Spiel der höfischen Galanterie oder, in extremen Fällen, die erotische Libertinage. Diesem Modell der Geschlechterbeziehung, das auf einer Separierung von Liebe und Ehe beruhte, setzte die Aufklärung das Ideal einer vernünftigen und natürlichen Liebe entgegen, die vom Druck äußerer Interessen, von religiösen Vorurteilen, von Klassenschranken frei sein und in der Ehe ihre institutionelle Absicherung und gesellschaftliche Anerkennung finden sollte. Liebe und Ehe wurden nun als eine

²⁹ So in seiner programmatischen Rede aus dem Jahre 1784, Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken? in: Sämtliche Werke, hg. von Gerhard Fricke und Herbert G. Göpfert, Fünfter Band, München 1967, 818-31. – Bei Denis Diderot hatte es ein Vierteljahrhundert früher geheißen: „O wie sehr ersprießlich würde es für die Menschen sein, wenn sich alle Künste der Nachahmung einen gemeinschaftlichen Gegenstand wählten und sich einmal mit den Gesetzen dahin verbänden, uns die Tugend liebenswürdig und das Laster verhaft zu machen!“ Von der dramatischen Dichtkunst, in: Ästhetische Schriften, hg. Von Friedrich Bassenge, Erster Band, Frankfurt am Main o.J., 250.

³⁰ Zitiert nach Reinhard Eisendle, „Göttlicher Giubetta“. Don Juan als ‚Kassastück‘, in: Herbert Lachmayer (Hg.), Mozart. Experiment der Aufklärung im Wien des ausgehenden 18. Jahrhunderts. Essayband zur Mozart-Ausstellung, Ostfildern 2006, 684. Im übrigen befanden sich vier Bände der gesammelten Werke von Joseph von Sonnenfels in der persönlichen Bibliothek Mozarts. Vgl. Ulrich Konrad und Martin Staehelin, allzeit ein buch. Die Bibliothek Wolfgang Amadeus Mozarts. Wolfenbüttel 1991, 52-55.

Einheit verstanden, als ein von der Gesellschaft abgeschirmter Bereich bürgerlicher Intimität und Privatheit. An eine Entfesselung von Sinnlichkeit und Sexualität war dabei nicht gedacht; sie sollten im Rahmen der Ehe vielmehr kultiviert und durch Tugend humanisiert werden.³¹ Da die Geschlechterbeziehung als Modellfall für soziale Beziehungen allgemein galt, wurde sie von den Protagonisten der Aufklärung zu einem zentralen Kampfplatz ihrer Wertepolitik gemacht. Ziel war es, der hegemonialen feudalen Welt- und Lebensauffassung die ‚bürgerlichen‘ Werte der Tugend, der Vernunft, der Natürlichkeit, der Privatheit und der Verantwortlichkeit entgegenzusetzen. Die Konfrontation von aristokratischer Freizügigkeit und bürgerlicher Tugend durchzieht daher die Literatur des 18. Jahrhunderts wie ein basso continuo. Erinnert sei nur an Samuel Richardsons Roman *Clarissa* (1747ff.) in England, an Lessings bürgerliches Trauerspiel *Emilia Galotti* (1772) in Deutschland und an Choderlos de Laclos‘ *Liaisons dangereuses* (1782) in Frankreich. In allen diesen Werken geht es um Angehörige des Adels, die ihre erotischen Ambitionen rücksichtslos verfolgen und dabei ihre soziale Vorrangstellung und ihre Adelsprivilegien vor allem bürgerlichen Mädchen und Frauen gegenüber gezielt einsetzen. Diese hingegen versuchen ihre Tugend zu bewahren und nehmen dafür, wie im Fall von Emilia Galotti, auch den selbstgewählten Tod in Kauf.

Betrachten wir Mozarts Oper im Kontext dieser aufklärerischen Position zu den Themen ‚Moral‘ und ‚Liebe und Ehe‘, so liegt auf der Hand, daß ihr Titelheld in einer Linie mit Robert Lovelace, mit dem Prinzen von Guastalla und mit dem Vicomte de Valmont zu interpretieren ist: mit den negativen Helden der drei genannten Werke.³² Dies wird nicht allein an der Rücksichtslosigkeit deutlich, mit der er seine sexuellen Interessen durchzusetzen versucht, sondern mehr noch an den von da Ponte und Mozart akzentuierten sozialen Grundlagen seiner Lebens- und Handlungsweise. Wir haben einen *Don* vor uns, d.h. einen Grundherrn, der über einen Palast, über eine Dienerschaft, über reichliche Geldmittel und über die entsprechenden Adelsprivilegien verfügt. Er verkehrt in höheren Kreisen, zu denen offenbar auch Donna Anna und ihr ranghoher Vater gehören; unter seinen Eroberungen befinden sich nach Auskunft der „Registerarie“ Gräfinnen, Baronessen, Fürstinnen und Marquisen. Er kann die Gäste der Bauernhochzeit auf ein Schloß mit Parkanlage einladen; er kann ihnen Kaffee und Schokolade, zwei im 18. Jahrhundert exklusive Genußmittel, sowie Eisgetränke reichen und Musik aufspielen lassen. – Bezeichnend ist in diesem Zusammenhang nicht zuletzt die Zerlina-Episode. Zunächst (I,8) schüchtert Don Giovanni ihren Bräutigam mit dem Degen ein, hier als eine soziale Waffe verwendet, die den ungeheuren sozialen Abstand zwischen einem Don und einem Bauern symbolisieren soll.³³ In der folgenden Szene verspricht er Zerlina den

³¹ So unerträglich der Gedanke für viele Interpreten sein mag: den Idealen der Aufklärung entspricht nicht der Libertin Don Giovanni, sondern der vielbelächelte Don Ottavio mit seiner empfindsamen Liebe zu Donna Anna und seinem Streben nach ehelicher Gemeinschaft mit ihr.

³² Mozart kannte Lessings Stück mit großer Wahrscheinlichkeit. Von September 1780 bis Februar 1781 hielt sich die Theatergruppe von Emanuel Schikaneder in Salzburg auf und gab dort insgesamt 39 Vorstellungen, darunter auch Lessings *Emilia Galotti*. Schikaneder selbst war mit den Mozarts befreundet und hielt sich oft im Familienkreise auf; umgekehrt hatten die Mitglieder der Familie freien Eintritt in die Vorstellungen der Gruppe. Maynard Solomon, Mozart. Ein Leben, Kassel u.a. 2005, 226..

³³ Man beachte, daß Don Giovanni auch im Finale des ersten Aktes vom Degen Gebrauch macht, während Don Ottavio eine Pistole in der Hand hat; auch Masetto führt später (II,4) moderne Feuerwaffen: Hakenbüchse und Pistole. Schon an den Waffen ist der Repräsentant der adeligen Klassen von den Vertretern

sozialen Aufstieg durch Heirat: „Ihr seid nicht geschaffen, auf dem Lande zu verbauern.“ Er setzt also seinen Reichtum und seine sozial überlegene Position strategisch ein, um zu seinem Ziel zu kommen. Als Zerlina vorsichtige Zweifel an diesem Versprechen äußert („ich weiß, daß ihr Adelsleute zu den Frauen selten ehrlich und aufrichtig seid“) weist der Verführer diese Anschuldigung mit großer Geste zurück: „Eine Verleumdung des Pöbels! Dem Adel steht die Ehrlichkeit ins Gesicht geschrieben.“ Was von dieser Ehrlichkeit zu halten ist, zeigt sich als Donna Elvira dazwischentritt und Don Giovanni sie anherrscht: „Meine Angebetete, seht ihr nicht, daß ich mich bloß amüsieren will?“ (I,10) Das ist ein verräterischer Satz, nicht nur weil er uns einen kurzen Blick hinter die Fassade des adeligen Kavaliers eröffnet, sondern vor allem weil er ein überaus aufschlußreiches Wort enthält: Der Don möchte sich „amüsieren“, also genau *die Art* ‚galanter‘ Spiele treiben, die der Aufklärung als Inbegriff für den Amoralismus (von Teilen) des Adels galten. Mit einem Wort: Die Oper zeichnet das Verhalten der Personen, insbesondere das des Titelhelden, in einer für die Zeitgenossen klar identifizierbaren Weise als klassenspezifisch.

Wer daran zweifelt, daß das Amusement mit Frauen hier tatsächlich *klassenspezifisch* gemeint ist, der möge sich an die Personencharakterisierung erinnern, die Beaumarchais seiner Komödie *Der tolle Tag* vorangestellt hatte und in der es über den Grafen Almaviva heißt: „Muß sehr vornehm gespielt werden, jedoch mit Grazie und Ungezwungenheit. Die Verdorbenheit seines Herzens darf nicht seine guten Manieren beeinträchtigen. Es gehört zu den Sitten dieser Zeit daß die Großen jede Eroberung einer Frau spielerisch behandeln. Die Rolle ist um so schwieriger zu spielen, da der Graf ständig Niederlagen erleidet.“³⁴ Obwohl der Graf im Vergleich zu Don Giovanni als eher harmloser Fall eingestuft werden kann, handeln beide Edelleute auf der Basis und unter Nutzung ihrer sozialen Privilegien. Bei Beaumarchais wird diese Klassenbasis schonungslos offengelegt. So fragt die Gräfin zu Beginn des zweiten Aktes Suzanne, ob der Graf sie habe verführen wollen; die Antwort lautet: „Aber nein, bei seiner Dienerin macht der Herr Graf nicht so viele Umstände; er wollte mich kaufen.“ Da Ponte und Mozart haben bei ihrer Überarbeitung des Stücks von Beaumarchais die vorangestellten Personencharakterisierungen nicht übernommen, wohl aber die aufschlußreiche Antwort Suzannes: „Non fa tai complimenti/ Colle donne mie pari; / Egli venne a contratto di danari.“ (II,1) Der Versuch des Grafen, das aufgegebene ius primae noctis im Falle Suzannes zurückzukaufen, zieht sich durch die gesamte Oper: Er wird erstmals in I,2 erwähnt und letztmals in IV,12. Daß auch Don Giovanni auf den Einsatz von Geld nicht verzichtet, wenn es um die Realisierung seiner sexuellen Ziele geht, haben wir bereits gesehen (vgl. Anm. 5); er geht aber weit darüber hinaus. Während der Graf die soziale Ungleichheit der Feudalgesellschaft für seine Zwecke nutzt, dabei aber innerhalb ihrer Normen bleibt, sucht Don Giovanni selbst diese noch zu sprengen.

des Bauern- und Bürgertums klar zu unterscheiden. Auf die Symbolik der Waffen hat Knepler, Wolfgang Amadé Mozart (wie Anm. 22), 325, aufmerksam gemacht.

³⁴ Beaumarchais, *Der tolle Tag oder Figaros Hochzeit*. In: *Die Figaro-Trilogie*. Übers. von Gerda Scheffel. Durchgesehene und erweiterte Ausgabe: Frankfurt/M. Insel 1981, 99. Im französischen Originaltext heißt der entscheidende Satz: „Dans les moeurs de ce temps-là, les grands traitaient en badinant toute entreprise sur les femmes.“ Vgl. die von Gérard Kahn herausgegebene kritische Ausgabe, Oxford 2002, 268.

Die konstitutive Bedeutung der sozialen Dimension für das Handeln des *Dissoluto* kann auch durch ein kleines Gedankenexperiment verdeutlicht werden, in dem wir uns eine Alternativoper vorstellen, deren Held ein Bauer oder Handwerker namens Johann ist. Dieser ist in jeder Hinsicht bemüht, seinem Vorbild Don Giovanni nachzueifern; insbesondere stellt er natürlich allen Frauen nach. Doch wie weit würde er es mit seinem Trieb bringen, der doch nicht weniger naturhaft-drängend wäre als der seines aristokratischen Vorbildes? Es bedarf keiner subtilen Analyse, um sich klarzumachen, daß er nie und nimmer auf die Zahl von 2065 Eroberungen kommen könnte. Während Don Giovanni immerhin fünf Länder bereisen mußte und konnte, um sie zu erreichen (vorausgesetzt, sie stimmt), würde unserem Johann nur ein geographisch enges Jagdrevier zur Verfügung stehen, denn er wäre auf die Frauen und Mädchen seines Dorfes und seiner näheren Umgebung beschränkt. Zweitens hätte ein Bauer keinen Zugang zu den Frauen der höheren Klassen, insbesondere zu denen des Adels. Die Gräfinnen, Baronessen, Fürstinnen und Marquisen wären außerhalb seiner Reichweite gewesen. Drittens hätten Johann keine auch nur annähernd vergleichbaren materiellen Mittel zur Verfügung gestanden, die von ihm begehrten Frauen anzulocken und gefügig zu machen: also kein Schloß, kein Park, kein Kaffee, keine Schokolade, keine Musik. – Transponiert in eine andere soziale Klasse, würde das Handeln Don Giovannis sofort einen lächerlichen Charakter annehmen. Man stelle sich nur vor, wie Johann eine Hochzeitsgesellschaft in seine Kate einlädt, ihr Bier und Käse auftischt und die Braut auf den Heuboden abzuschleppen versucht, bis ihm eine Exfreundin in die Quere kommt... Man stelle sich vor, wie der von ihm ermordete Dorfschulze als Steinerner Gast in der Kate erscheint und ihn zur Rechenschaft zieht... Dieser Plot würde nicht einmal mehr zur Komödie, sondern bestenfalls zum Schwank oder zur Groteske taugen.

Es ist für das Verständnis der Oper und ihrer Beziehung zur Aufklärung von zentraler Bedeutung, diese soziale Grundlage des Charakters und der Handlungsweise Don Giovannis zu registrieren. Wir haben es *nicht* mit einem allgemeinmenschlichen Konflikt zwischen Sinnlichkeit und Sittlichkeit oder zwischen Lustprinzip und Realitätsprinzip zu tun, wie es von vielen Interpreten im Anschluß an die romantische Umwertung des Helden und Umdeutung der Handlung unterstellt wird. Da Ponte und Mozart haben vielmehr große Sorgfalt darauf verwandt, ihren Helden als einen historisch und sozial lokalisierbaren Typus zu charakterisieren: als einen moralisch heruntergekommenen Aristokraten. Wir wissen aus biographischen Zeugnissen, daß Mozart selbst diesen Typus des Libertins persönlich verabscheut hat; daß er sehr dezidiert dem bürgerlichen Ideal von Liebe und Ehe anhing und somit allen Grund hatte, die in seiner Oper dargestellte Bestrafung Don Giovannis zu billigen.³⁵ Dafür mußte er sich nicht auf den Boden der spanischen Gegenreformation stellen, sondern konnte von genuin aufklärerischen Positionen ausgehen. Aus der inhaltlichen Kontinuität des Stoffs und der Bewertung des Helden kann also nicht ohne weiteres auf eine Kontinuität der ‚weltanschaulichen Tendenz‘ geschlossen werden. Die Frage ist nicht einfach, ob Don Giovanni kritisiert wird, sondern aus welcher Perspektive er kritisiert wird; und diese hatte sich von Tirso de Molina bis zu da Ponte und Mozart grundlegend verändert. Grundlegend dafür war der Wandel des historischen

³⁵ Material dazu bei Steptoe, The Mozart-Da Ponte Operas (wie Anm. 6), 23f., sowie 86-94; Knepler, Wolfgang Amadé Mozart (wie Anm. 22), 196f.; sowie Dieter Borchmeyer, Mozart oder die Entdeckung der Liebe, Frankfurt am Main 2005, 9ff..

Gesamtsituation: Die Tage gegenreformatorischer Warnungen vor jeglicher Form von Sinnlichkeit waren im Jahr 1787 vorbei und im Kontext der (Spät)Aufklärung erschienen sowohl die Handlungsweise des Helden, als auch seine Bestrafung in einem anderen Licht als anderthalb Jahrhunderte zuvor.

Doch damit ist zugleich ein weiteres Problem angesprochen. Wenn da Ponte und Mozart Don Giovanni als einen negativen Helden gesehen und seine Bestrafung als gerecht angesehen haben, warum haben sie diese Bestrafung dann dem Steinernen Gast überlassen? Warum haben sie diese Aufgabe nicht in die Hände der von Donna Anna geführten Verfolgergruppe, sondern in die einer metaphysischen oder religiösen Instanz gegeben, die ihre Wurzeln doch in der Dämmerung der spanischen Gegenreformation hat? Muß dies nicht als Zeugnis, wenn schon nicht einer grundsätzlichen Ablehnung, so doch einer deutlichen Distanz zur Aufklärung gedeutet werden? – Auf den ersten Blick spricht einiges dafür, daß diese Fragen positiv beantwortet werden müssen. Als da Ponte und Mozart ihn aufgriffen, gehörte der Don Giovanni-Stoff nicht nur zu den beliebtesten des europäischen Theaters, sondern war im Zuge seiner zahlreichen Bearbeitungen inzwischen zu einer Art populärem Schauerstück herabgesunken; er schien seinen angemessenen Platz nicht mehr in den Opernhäusern, sondern auf Jahrmärkten und Wanderbühnen zu haben, die der allgemeinen Volksbelustigung dienten.³⁶ Vor allem das Auftreten des Komtur in Gestalt einer steinernen Statue erregte das Befremden der aufgeklärten Zeitgenossen und provozierte ihre Mißbilligung. Ein Beispiel dafür bietet die bereits zitierte Besprechung einer Hamburger Aufführung aus dem Jahre 1789, in der Mozarts Musik zwar überschwänglich gelobt, die Handlung jedoch scharf kritisiert wurde:

Eine steinerne Statue singt, läßt sich zu Gaste laden, nimmt diese Einladung an, steigt von ihrem Pferde herunter und trifft zu rechter Zeit und Stunde glücklich ein. Allerliebst! Schade! daß sie nicht auch ißt, denn wäre der Spaß erst vollkommen. Ein ehrlicher Mann von Zuschauer wollte zwar diese singende Statue sehr ungereimt finden, aber wahrscheinlicherweise aus Mangel an Operntheorie. Wer mit dieser Theorie näher bekannt ist, wird es schwerlich so finden. Mir wenigstens würd' es nicht einmal ungereimt geschienen haben, wenn auch das steinerne Pferd des steinernen Gastes gesungen, oder sich wohl gar in einer Bravurarie produziert hätte.³⁷

Wird hier vor allem die Irrealität und Phantastik der nicht nur lebenden, sondern auch singenden Statue attackiert, so hatten andere Autoren noch ernstere Bedenken gegen solche abgeschmackten Theaterfiguren. Im Jahre 1765 erschien in dem führenden Organ der Wiener Aufklärung, der von Joseph von Sonnenfels (anonym) herausgegebenen Wochenzeitschrift *Der Mann ohne Vorurtheil*, ein Artikel, der sich gegen eine ältere Version des *Don Juan* richtete. Hier wurde die Forderung erhoben, diesen Stoff gemeinsam mit anderen „übernatürlichen“ Stücken vom aufgeklärten Theater zu verbannen: Das Auftreten und Eingreifen der lebenden Statue ziehe die übernatürlichen Kräfte ins Lächerliche und gefährde damit Sitte, Religion und Staat.³⁸

³⁶ Vgl. Kunze, Don Giovanni vor Mozart (wie Anm. 20), 10ff.

³⁷ Zitiert nach Otto Erich Deutsch, Mozart (wie Anm. 15), 311.

³⁸ Vgl. Eisendle, „Göttlicher Giubetta“ (wie Anm. 30), 683f.

Wir sehen: Das Festhalten an dem Steinernen Gast und seiner Rolle als strafende Instanz konnte aus einer Aufklärungsperspektive durchaus als ein Problem, wenn nicht als ein Ärgernis erscheinen. Da Ponte und Mozart hatten aus der Stofftradition einen Schluß übernommen, der mit dem aufklärerischen Anspruch auf eine vernünftige Deutung der Welt und der Moral als unvereinbar erscheinen konnte. Es schien allen Intentionen eines Zeitalters der Kritik an Metaphysik und Aberglauben zuwiderzulaufen, die Bestrafung Don Giovannis ausgerechnet einem Untoten zu überantworten. Da Ponte und Mozart hätten ja die Möglichkeit gehabt, im Zuge ihrer Bearbeitung der Vorlage den Steinernen Gast herauszuoperieren und der Oper einen anderen Schluß zu geben. Genau dies hatte kein geringerer als Carlo Goldoni ihnen vorgemacht: In seiner Version des Stoffes bleibt das Standbild stumm, geht nicht umher und erscheint nicht beim Gastmal; Don Giovanni wird am Ende durch einen Blitz getötet, erhält seine Strafe also auf natürliche Weise.³⁹ Es waren auch andere Lösungen möglich, die mit dem Geist der Aufklärung besser zu harmonieren scheinen, indem sie die übernatürlichen Handlungselemente verabschiedeten. Und wenn andere Lösungen möglich waren, dann war es eine *Entscheidung* von da Ponte und Mozart, die Bestrafung Don Giovannis einer dubiosen metaphysischen Macht zu überlassen.

Um Klarheit über die damit aufgeworfenen Fragen zu gewinnen, sollten wir uns in einem ersten Schritt zunächst noch einmal der Gründe vergewissern, die da Ponte und Mozart (vermutlich) zur Wahl des Don Juan-Stoffes allgemein und auch zum Festhalten an der Rolle des Steinernen Gastes bewogen haben. Dabei können wir von vorn herein davon ausgehen, daß es ihnen *nicht* in erster Linie darum ging, eine aufklärerische Botschaft zu vermitteln, für die der Stoff als Vehikel fungieren sollte. Ihrer Wahl lagen keine philosophischen, weltanschaulichen, sozialkritischen oder politischen Motive zugrunde, sondern der Wille zum Erfolg. Denn Erfolg hatte Mozart bitter nötig. Sein Stern als Klaviervirtuose war Ende der 80er Jahre stark gesunken, so daß Opernaufträge zu einer Überlebensfrage geworden waren.⁴⁰ Als er nach der Prager Uraufführung des *Figaro* einen Anschlußauftrag für eine weitere Oper aus dieser Stadt erhielt, versuchte er an diesen Erfolg anzuknüpfen. Der Don Juan-Stoff bot sich hier an, denn er war bewährt und beliebt und versprach daher, beim Publikum Anklang zu finden. Aus denselben Gründen sprach aber auch alles dafür, an den populären und spektakulären Komponenten des Stoffes festzuhalten. Das Auftreten des Steinernen Gastes eröffnet die Möglichkeit zur Gestaltung eines hochdramatischen Finales, dessen Bühnenwirksamkeit weit über das hinausgeht, was ein prosaischer Blitzschlag à la Goldoni oder ein Pistolenabschuß Don Ottavios (vgl. I,20) ermöglicht hätte. Mozart kannte sein Prager Publikum und hielt eine solche Szene offenbar für besonders erfolgversprechend; und darin hat er, wenn man den Prager Erfolg seiner Oper ihrem Wiener Mißerfolg gegenüberstellt, durchaus recht behalten.⁴¹ Mozart, so könnte man sagen, *wollte* eine dramatisch und musikalisch extrem zugesetzte Szene; er *wollte das „Spektakel“*. Und dafür schien ihm das Auftreten einer übernatürlichen Macht bessere Gestaltungsoptionen zu bieten. Daß er damit ästhetisch nicht ganz falsch lag, zeigt

³⁹ Vgl. Kunze, *Don Giovanni vor Mozart* (wie Anm. 20), 11, wo eine instruktive Passage aus Goldonis Memoiren zitiert wird, auf die ich noch zurückkommen werde.

⁴⁰ Steptoe, *The Mozart-Da Ponte Operas* (wie Anm. 6), 60.

⁴¹ Ebd., 116f. – Steptoe vermutet darüber hinaus, daß auch der *persönliche* Geschmack Mozarts, dem Volkstümlich-Spektakulären möglicherweise weniger abgeneigt war, als er es in den Augen zeitgenössischer und heutiger Kunstrichter hätte sein sollen: Ebd., 115f.

das Ergebnis: „die wahrscheinlich größte Szene der Opernliteratur“.⁴² – Man kann also sagen, daß da Ponte und Mozart zwar einen großen Schritt in Richtung auf das getan haben, was wir für ein aufklärungsgemäßer End zu halten geneigt sind, als sie mit der von Donna Anna angeführten Verfolgergruppe eine innerweltliches Gegengewicht zum Steinernen Gast geschaffen haben. Den darüber hinausgehenden Schritt, die übernatürliche Strafinstanz zu eliminieren, haben sie jedoch aus primär *operästhetischen* Gründen nicht getan.

Doch bestätigen diese Überlegungen nicht die Aufklärungsferne unserer Oper und ihrer beiden Urheber? Zeigen sie nicht, daß da Ponte und Mozart bereit waren, das Programm der Aufklärung auf dem Altar der Operästhetik zu opfern, indem sie das moralische telos ihrer Oper in den Händen einer übernatürlichen Macht beließen, um damit einen Bühneneffekt zu erzielen? Diese Frage ist nur dann positiv zu beantworten, wenn wir von einem zu engen Verständnis von ‚Aufklärung‘ ausgehen. Es ist zwar richtig, daß einige Zeitgenossen grundsätzliche Bedenken gegen das Auftreten von Geistern oder Gespenstern auf dem Theater hatten. Richtig ist aber auch, daß die Aufklärung keine Kirche mit fest gefügtem Dogma war, daß sie stattdessen mit vielen Stimmen sprach und einige von ihnen weniger engherzig waren, als sie es aus der Sicht anderer hätten sein sollen. Immerhin war es Voltaire, der in seinem Drama *Semiramis* ein Gespenst hatte auftreten lassen und der sich, als er dafür kritisiert wurde, theoretisch gerechtfertigt hatte. Lessing ist in seiner *Hamburgischen Dramaturgie* auf diese Kontroverse eingegangen und obwohl er mit Voltaire nicht immer übereinstimmte, hat er ihm in diesem Punkt beigeplichtet. Auf die Frage, ob Gespenster und Erscheinung von der aufgeklärten Bühne zu verbannen seien, gibt Lessing folgende Antwort: „Nein; dieser Verlust wäre für die Poesie zu groß; und hat sie nicht Beispiele für sich, wo das Genie aller unserer Philosophie trotzt, und Dinge, die der kalten Vernunft sehr spöttisch vorkommen, unserer Einbildung sehr furchterlich zu machen weiß?“ Daß viele heute nicht mehr an Gespenster glauben, so fährt er fort,

kann und darf den dramatischen Dichter im geringsten nicht abhalten, Gebrauch davon zu machen. Der Same, sie zu glauben, liegt in uns allen, und in denen am häufigsten, für die er vornehmlich dichtet. Es kommt nur auf seine Kunst an, diesen Samen zum Keimen zu bringen, nur auf gewisse Handgriffe, den Gründen für ihre Wirklichkeit in der Geschwindigkeit den Schwung zu geben. Hat er diese in seiner Gewalt, so mögen wir im gemeinen Leben glauben, was wir wollen; im Theater müssen wir glauben, was *er* will.⁴³

Wir müßten also auch Voltaire und Lessing aus dem Kreis der Aufklärung ausschließen, wenn da Ponte und Mozart mit dem Steinernen Gast gegen ihren Geist verstoßen haben sollten.

Hinzu kommt, daß belebte Statuen auch in der Philosophie der Aufklärung, vor allem bei Etienne Bonnot de Condillac und bei Johann Gottfried Herder diskutiert werden

⁴² Hildesheimer, Mozart, (wie Anm. 8), 242.

⁴³ Gotthold Ephraim Lessing, Gesammelte Werke, Bd. 6: Hamburgische Dramaturgie, hg. von Paul Rilla, Berlin und Weimar 1968, 62f.

und in verschiedenen Bearbeitungen des antiken Pygmalion-Stoffes auftreten, darunter in einem von Jean-Jacques Rousseau verfaßten und teilweise auch komponierten Melodram dieses Titels. Auf diese Bezüge kann hier nicht eingegangen werden.⁴⁴ Der Steinerne Gast in Mozarts Oper war also keine einsame Erscheinung im Zeitalter der Aufklärung .

Das Festhalten an dieser dubiosen Figur erscheint vor allem deshalb als aufklärungswidrig, weil in der Sekundärliteratur die Tendenz vorherrscht, sie als einen Abgesandten Gottes zu deuten. Charakteristisch dafür sind zwei durchaus unterschiedliche Deutungen, deren erste von Hanns Eisler stammt. Er resümiert das zweite Finale so: „Der Komtur (von Gott gesandt, um Don Giovanni zu warnen): ‚Bereue!‘ Don Giovanni: ‚Nein.‘ Komtur: ‚Knie nieder in den Staub und bete!‘ Don Giovanni: ‚Nein.‘“ Sehen wir davon ab, daß der Satz „Knie nieder in den Staub und bete!“ eine freie Erfindung Eislers ist, so werden hier zwei Behauptungen aufgestellt: Die erste besteht darin, daß der steinerne Gast „von Gott gesandt“, also ein Engel ist; daraus ergibt sich zweitens, daß Don Giovannis dreifaches „Nein“ als ein „Aufstand selbst gegen Gott“ gedeutet und der gottgläubige Mozart dafür gelobt werden kann, daß er eine solche Szene komponiert hat.⁴⁵ Während Eisler die Oper auf diese Weise in die Nähe der radikalen und atheistischen Strömungen der Aufklärung rückt, assoziiert Dieter Borchmeyer dieselbe Szene mit einer *Kritik* an der „Profanierung und Säkularisierung“ der Welt. Der Steinerne Gast erscheint hier als Repräsentant der finsternen alteuropäischen Mächte, den da Ponte und Mozart nicht loszuwerden vermochten; wir müssen uns mit einem „Einbruch der Transzendenz“ in die Opernhandlung abfinden, der die Grenzen des Aufklärungsdiskurses sprengt: „Il dissoluto punito ist ein bedeutendes Dokument der in katholischer Tradition verankerten Religiosität Mozarts, die den Agnostikern unter den modernen Mozart-Verehrern eine schmerzliche Scham, aber schwerlich zu leugnen ist.“⁴⁶ Borchmeyer behauptet also nicht direkt, daß wir es mit einem Repräsentanten Gottes zu tun haben, diagnostiziert aber einen „Einbruch der Transzendenz“ und bringt die ganze Szene in einen engen Zusammenhang mit Mozarts Katholizität; er spricht von einem „katholischen Gepräge“⁴⁷ der ganzen Oper und bescheinigt ihr implizit eine wenn schon nicht antiaufklärerische, so doch aufklärungserne Tendenz. In dem hier entscheidenden Punkt sind sich beide Interpreten aber einig: Der Komtur steht für Gott bzw. für Transzendenz.

Diese theologisierende Deutung ist derart zur Selbstverständlichkeit geworden, daß sich die Frage nach ihrer textlichen Grundlage zu erübrigen scheint. Eine solche gibt es auch nicht. Denn der Steinerne Gast erhebt selbst *keine* theologischen Ansprüche und röhmt sich *keiner* Beauftragung durch Gott. Auch wenn er im zweiten Finale Don Giovanni auffordert, zu bereuen und sein Leben zu ändern, verbindet er dies nicht mit irgendeinem Bezug auf den christlichen Glauben. – Dasselbe gilt für die Verurteilung und das Ende Don Giovannis. Ob dieser tatsächlich ‚zur Hölle‘ fährt, bleibt nämlich offen. Er ruft zwar aus „Welche Hölle, Welch Entsetzen.“, bevor er sich mit einem „Ach!“ endgültig

⁴⁴ Vgl. dazu den Aufsatz von Laurenz Lütteken, „Tempo più non v’è“. Don Giovanni, der ‚uom di sasso‘ und das Problem der lebenden Statue, in: *Musiktheorie* 16/2 (2001), 99-121. Zu Rousseaus *Pygmalion* vgl. auch Peter Gölke, Rousseau und die Musik. Oder von der Zuständigkeit des Dilettanten, Wilhelmshaven 1984.

⁴⁵ Hanns Eisler, Mozart. Notizen eines Komponisten, in: Manfred Grabs (Hg.), *Materialien zu einer Dialektik der Musik*, Leipzig 1973, 290.

⁴⁶ Borchmeyer, Mozart oder die Entdeckung der Liebe (**wie Anm. 35**), 186.

⁴⁷ Ebd., 187f.

verabschiedet. Der Steinerne Gast hingegen äußert nichts dergleichen; und die Selbstaussage Don Giovannis ist eine recht schwache Basis für die christliche Deutung des Endes. Der Ausruf „Welche Hölle, Welch Entsetzen.“ kann sehr gut in einem nichtreligiösen Sinne verstanden werden. Dafür spricht zunächst die Tatsache, daß der Ausdruck „Hölle“ nicht mit dem bestimmten Artikel verbunden und damit (im christlichen Sinne) festgelegt wird. Auch in der „Scena ultima“ bleibt es bei dieser Unbestimmtheit. Zunächst spricht Leporello zwar davon, daß sein Herr „vom Teufel“ verschlungen worden sei; dann aber singt er gemeinsam mit Zerlina und Masetto von ihrem gemeinsamen Wunsch, der Schurke möge „bei Proserpina und Pluto“ bleiben, im heidnischen Hades also. Dieses gleichberechtigte Nebeneinander von christlicher und heidnischer Unterwelt deutet darauf hin, daß hier kein theologisch, sondern *moralisch* definierter Ort gemeint ist: Ein Ort, der für Schurken der angemessene ist, weil sie hier ihre gerechte Strafe verbüßen. Eine solche moralische Verurteilung widerspricht, wie wir gesehen haben, den Zielen der Aufklärung nicht, sondern folgt aus ihnen.

Weiter ist an die theologisierende Deutung auch die naheliegende Frage zu richten, seit wann umherwandelnde steinerne Statuen zu den himmlischen Heerscharen der Engel gerechnet werden? Es dürfte nicht leicht sein, ihnen einen legitimen Platz im christlichen Glauben zuzuweisen. Aus theologischer Sicht ist der Steinerne Gast eine ebensolche Ausgeburt des Aberglaubens, wie er es aus der Sicht der Aufklärung ist. Es kann daher keine Rede davon sein, daß sich da Ponte und Mozart mit ihrem Festhalten an dieser Figur *eo ipso* auf die Seite der christlichen Religion allgemein oder des Katholizismus im besonderen geschlagen hätten. Der Steinerne Gast bleibt mehrdeutig und genau dies ist wohl auch beabsichtigt. Er kann als Werkzeug Gottes verstanden werden, näher liegt aber eine andere Deutung.

Ihr kommen wir einen ersten Schritt näher, wenn wir uns klarmachen, daß der Komtur Grund genug hat, auf eigene Rechnung zu handeln und den Mord an ihm selbst sowie die Beleidigung seiner Tochter zu rächen. Der entscheidende zweite Schritt besteht darin, diese Rache nicht als eine private Abrechnung mit dem Schurken zu verstehen, sondern als die Wiederherstellung eines durch die Verbrechen Don Giovannis gestörten moralischen Gleichgewichtes der ganzen Welt zu begreifen. In dieser Perspektive löst sich die Spannung zwischen dem Eingreifen des Steinernen Gastes und dem aufklärerischen Kampf gegen den Aberglauben. Denn die Idee einer moralischen Weltordnung gehört zu den Überzeugungen, wenn schon nicht der ganzen Aufklärung, so doch relevanter Teile von ihr.⁴⁸ Mit dieser Deutung ist es gut vereinbar, wenn die Mitglieder der Verfolgergruppe am Ende der Szene (I,19) gemeinsam an den „gerechte[n] Himmel“ appellieren und um seine Unterstützung bitten. Der Appell richtet sich auffälligerweise nicht an den „gerechten Gott“, sondern an den „gerechte[n] Himmel“; eine religiöse Deutung ist damit zwar nicht ausgeschlossen, doch kann mit „Himmel“ auch eine immanente Weltordnung gemeint sein, als deren Verkörperung oder Werkzeug der Steinerne Gast schließlich fungiert. – Auf seine Weise bestätigt dies auch der *prima vista* aufklärungsnähere Goldoni, wenn er in seinen Memoiren über seine eigene Version des Stoffes schreibt: „Den Blitz, der den Don Juan erschlägt, glaubte ich nicht weglassen zu dürfen, da der Bösewicht immer gestraft werden muß; aber ich richtete diesen Vorfall so

⁴⁸ Erinnert sei an Autoren wie Leibniz, Shaftesbury oder Pope.

ein, daß er sowohl einen unmittelbare Folge des Zornes Gottes sein als auch aus einer Verbindung niederer Mächte, die aber immer nach den Gesetzen der Vorsehung handeln müssen, entstanden sein konnte.“⁴⁹ Auch für Goldoni ist mithin entscheidend, daß der Bösewicht bestraft wird; ob es Gott ist, der dahinter steckt, oder ob es „niedere Mächte“ sind, „die aber immer nach den Gesetzen der Vorsehung handeln müssen“, ist für ihn eine sekundäre Frage, die er daher in seinem Stück auch bewußt offen lassen konnte. Da Ponte und Mozart sind also näher an Goldoni und vor allem am Geist der Aufklärung, als eine vorschnell theologisierende Deutung der Finalszenen nahelegt. Sie konnten an dem in christlicher wie aufklärerischer Perspektive gleichermaßen dubiosen Steinernen Gast um so leichtherziger festhalten, als es ihnen mehr auf die Bestrafung selbst ankam, als auf die Instanz, die sie herbeiführt.

Natürlich steht es jedem Interpreten frei, die Verfolgung und Bestrafung Don Giovannis für spießig zu halten und die aufklärerische ‚Tendenz‘ der Oper abzulehnen. Konsequenterweise muß man dann aber auch bedauern, daß da Ponte und Mozart *diese* Oper geschrieben haben und nicht eine andere.

Zusammenfassung

Die zentrale These dieses Beitrages besagt, daß *Il Dissoluto Punito o sia il Don Giovanni* zwar nicht als ein Vehikel für weltanschauliche Botschaften geschrieben wurde, daß da Ponte und Mozart den in der spanischen Gegenreformation wurzelnden Stoff mit den Zielen und Ideen der Aufklärung, insbesondere mit ihrer Adelskritik, kompatibel gemacht haben. Plausibel kann diese These aber nur werden, wenn man sich von der hegemonialen Deutung der Oper verabschiedet, nach der die Titelfigur ein ‚erotisches Genie‘ ist, von dessen Abenteuern die Oper handelt. – Der Beitrag setzt daher mit einer Kritik an der gängigen Auffassung von Don Giovanni als einem erfolgreichen Verführer ein und zeigt, daß die Titelfigur als ein moralischer Antiheld angelegt ist: Als ein aristokratischer Libertin, der seine sexuellen Interessen rücksichtslos durchzusetzen versucht. In einem zweiten Schritt wird das Bühnengeschehen als Resultat aus der Interaktion von drei Handlungszentren dargestellt; sein roter Faden ist die Verfolgung des Antihelden und sein telos dessen Bestrafung. In einem abschließenden dritten Schritt wird gezeigt, daß sich die Verfolgung und Bestrafung Don Giovannis aus den Zielen und Ideen der Aufklärung zwingend ergeben und daß auch die Rolle, die der Steinerne Gast dabei spielt, keineswegs aufklärungsfremd ist.

⁴⁹ Zitiert nach Kunze, *Don Giovanni vor Mozart* (wie Anm. 20). Man beachte die Selbstverständlichkeit, mit der auch Goldoni davon ausgeht, daß wir es in der Gestalt des Don Juan mit einem „Bösewicht“ zu tun haben, der bestraft werden muß.