

Wolfgang Amadeus Mozart

Don Giovanni

Heute Abend werden Sie die Oper aller Opern hören und sehen. Der grosse E.T.A. Hoffmann, der sich, aus Verehrung zu Mozart, Ernst Theodor Amadeus nannte, hat den Don Giovanni so genannt. Und in der Tat bin ich sofort bereit, ihm zuzustimmen: Mozarts „Don Giovanni“ ist die Oper aller Opern. Und vielleicht gelingt es mir, Ihnen in der kommenden halben Stunde zu sagen, warum.

Beginnen wir mir der Handlung dieser Oper:

Im Mittelpunkt stehen Don Giovanni und sein Diener Leporello. Die ganze Handlung der Oper besteht eigentlich nur aus Don Giovannis Liebesabenteuern und den sich daraus ergebenden Verwicklungen und Schwierigkeiten.

Gleich nach der Ouvertüre beginnen diese Verwicklungen schon: Der Diener Leporello, der für die Liebesabenteuer den Weg ebnen und die Hindernisse beseitigen muss, steht draussen im Regen Schmiere, um Don Giovanni ein Schäferstündchen bei Donna Anna zu ermöglichen. Er beklagt sich über sein Schicksal, immer nur der Organisator der Sachen zu sein, ohne selber je zum Zuge zu kommen.

Da erscheint Don Giovanni und trifft auf den Vater von Donna Anna, den Komtur oder Commendatore. Der Komtur stellt den Verführer seiner Tochter und es kommt zum Zweikampf, in welchem Don Giovanni den alten Mann ersticht. Don Giovanni und Leporello ergreifen die Flucht. Don Anna hat den Mann, der soeben für eine süsse Stunde bei ihr war, angeblich nicht erkannt. Don Ottavio liebt don Anna und sucht sie zu trösten, aber wer einmal in den Armen Don Giovannis gelegen hat, kann keinen anderen Mann mehr ernst nehmen.

Auf der Flucht beginnt gleich das nächste Abenteuer: Don Giovanni nähert sich einer Frau, erkennt aber nicht sogleich, dass es Donna Elvira ist, die er schon einmal verführt hat und die nun auf dem Weg ist zu ihm, sich zu rächen. Er schickt Leporello vor und befiehlt ihm, Donna Elvira abzuwimmeln. Leporello tut dies, in dem er der armen Frau die ganze Wahrheit sagt: Er führt genau Buch über die verführten Frauen und zählt nun der armen Donna Elvira in der Registerarie alle Liebschaften auf. Allein in Spanien sind es tausendunddrei.

Leporello lässt Donna Elvira stehen und eilt seinem Herrn nach, der schon wieder ein neues Abenteuer anzettelt. Er begegnet einer bäuerlichen Hochzeitsgesellschaft und verliert keinen Moment, dem Bauern, Masetto mit Namen, die Braut auszuspannen. Dies tut er, indem er – als ein adeliger Herr kann er dies – den armen Bauern mehr oder weniger einfach aus dessen eigener Hochzeit wegschickt. Zerlina, die Braut, verfällt dem grossen Herrn und Verführer im Augenblick. Don Giovanni schickt Leporello los, er solle im Schloss ein grosses Fest vorbereiten. In der sog. Champagnerarie bereitet sich der Höhepunkt, die Peripetie, des Dramas vor. Don Giovanni gibt darin gleichsam sein Programm bekannt.

Auf denn zum Feste,
Froh soll es werden,
Bis meine Gäste
Glühen von Wein!
Siehst du ein Mädchen
Nahen dem Garten,
Lass' sie nicht warten,
Führ' sie herein.
Tanzen lass' alle sie
Wirr durcheinander;
Hier Menuette,

Da rasche Walzer,
Dort Allemanden
Spiel' ihnen auf.
Ich aber leise,
Nach meiner Weise,
Führe das Liebchen
Ins Kämmerlein.
Drum ohne Sorgen
Deinem Register
Schreibst du schon morgen
Zehne noch ein.

Ist bisher alles gut gegangen – hier beginnt das Verhängnis. Don Giovanni lädt alle zum wilden Fest ein. Alles soll sich in einer Orgie von Musik, Tanz und Verführung auflösen. Auch Donna Anna lädt er ein zum Fest. In diesem Moment erkennt sie aber, dass er der Mörder ihres Vaters ist. Auch Donna Elvira, die Betrogene, gibt sich nicht geschlagen.

Das grosse Fest steigt, Höhepunkt ist die Tanzszene, auf die ich später eingehen werde. Gerade als Don Giovanni mit Zerlina „ins Kämmerlein“ entschwinden will, werden die Frauen aktiv und vereiteln die Verführung. Don Giovanni und Leporello flüchten erneut, wieder zu neuen Abenteuern, aber mehr und mehr wird Don Giovanni zum Gehetzten. Es gelingt ihm zwar, seinen Verfolgern zu entgehen, indem er Leporello zwingt, seine Kleider anzuziehen und selbst als Leporello ein Stubenmädchen zu verführen. Leporello wird verfolgt und muss sich zu erkennen geben. Don Giovanni und Leporello begegnen sich wieder auf dem nächtlichen Friedhof. Zufällig vor der Statue des toten Komturs. Don Giovanni zwingt Leporello in seinem grenzenlosen Übermut, die Statue zum Nachtessen einzuladen. Der Komtur nimmt die Einladung durch Kopfnicken an.

Nun folgt das grosse Finale, das in der Oper nicht seinesgleichen kennt. Don Giovanni sitzt beim Nachtmahl, und lässt sich bedienen. Da kommt tatsächlich der Komtur. Don Giovanni, der grosse Herr, kennt keine Furcht und lädt ihn tatsächlich ein, am Tisch Platz zu nehmen. Der Komtur ist aber gekommen, um Don Giovanni in die Hölle zu holen; er gibt ihm noch Gelegenheit zu bereuen. Don Giovanni lehnt ab und fährt triumphal zur Hölle. Als die Höllendämpfe sich verzogen haben, stehen die Hinterbliebenen da, zwar als Sieger, aber dennoch ratlos und ihrer Mitte beraubt. Sie stimmen den Schlusschor an: „Also stirbt, wer Böses tat“, aber überzeugen kann diese Moral niemanden wirklich. Zu majestätisch ist Don Giovanni zur Hölle gefahren, als dass man sich mit dieser billigen Moral, dass die Bösen bestraft und die Guten belohnt werden, zufrieden geben könnte.

Das ist die Geschichte, eine Schnurre eigentlich, ein etwas seltsames Märchen, eine Hanswurstiade; auf jeden Fall aber ein Stoff, der doch auf den ersten Blick nicht recht zur Vorlage der Oper aller Opern geeignet scheint.

Trotzdem: es gibt etwa 600 Bearbeitungen des Don Giovanni-Stoffes. Zu gleicher Zeit, wie Mozarts Oper, erscheinen sechs weitere Don Giovanni auf der Opernbühne. Etwa 600 Mal ist diese Geschichte für die Bühne bearbeitet worden, als Oper oder für das Sprechtheater. Es muss schon etwas dahinter sein. Aber was? Ich glaube, Mozarts Werk gibt uns die Antwort.

Was ist eigentlich Mozarts Musik? Was macht sie aus? Wenn Sie einmal Zeit haben, meine Damen und Herren, dann machen Sie folgenden Selbstversuch:

Legen Sie Mozart auf, nicht Opern, ein Klavierkonzert, ein Streichquartett oder eine Sinfonie, hören Sie zu und beobachten Sie dabei Ihre Gefühle und Empfindungen. Wahrscheinlich werden Sie eine Empfindung von Vollendung, Ruhe erleben, vielleicht einfach ein Gefühl der Entspannung, ein Gefühl, dass da etwas im Raume ist, dem man „irgendwie“ vertrauen kann, das Gefühl, „so ist es, und kann nicht anders sein.“ „Wäre ich ein Komponist, ein Musiker, dann hätte ich diese und keine andere Musik geschrieben!“, denken Sie sich vielleicht, natürlich nicht so explizit, wie ich es hier sage, aber in einem Gefühl und in einem Zustand des „Aufgehobenseins“ in dieser Musik. Das ist es wohl: Man ist in Mozarts Musik aufgehoben, sie umfängt einen in einer Vollkommenheit, die man nicht mehr zu hinterfragen versucht ist. Sie ist keineswegs ohne Probleme, aber die Probleme sind in ihr aufgehoben, in jenem dreifachen Wortsinn: Aufgehoben im Sinne von „nicht mehr vorhanden“, aufgehoben im Sinne von „auf eine höhere Ebene gehoben“, aufgehoben im Sinne von „bewahrt“. Wie ist dies möglich?

Mozarts Musik spricht von einem Menschen, der Bewusstsein hat seiner selbst. In Mozarts Musik stehen Sie als Mensch im Mittelpunkt. Der bewusste Mensch, der sich seines Verstandes bedient und autonom geworden ist. Der Mensch als Individuum.

Und so wie der Mensch sich selbst genügt, genügt sich auch Mozarts Musik. Sie braucht nichts mehr, das von aussen kommt. Form und Inhalt decken sich, Gehalt und Gebäude sind identisch.

Form und Inhalt decken sich, und beide zusammen sind deckungsgleich mit den musikalischen Mitteln. Der Mensch, der Bewusstsein hat von sich selbst und sich selbst genügt, findet sich vollkommen und ohne Rest aufgenommen in den musikalischen Mitteln, in der Tonalität, im Orchesterklang, im Klavierklang und im Zusammenspiel der Instrumente. Das ist höchste Klassik:

Das Ätherische, Verwehende und Vergängliche des Tones wird gebannt in ein motivisches Gebilde, in eine feste Form. Dieses Gebilde ist absolut und souverän, es deutet nichts aus, es geht nicht über sich hinaus sondern genügt sich selbst. Die Intention des klassischen Komponisten wird ohne Rest in die Gestalt überführt.

Wenden wir Gedanken, dass Musik der Klassik nicht mehr ausdeutet und sich selbst genügt, Ausdruck ist eines Menschen, der Bewusstsein seiner selbst hat, auf die Oper an, dann zeigt sich für den Don Giovanni etwas äusserst Wichtiges:

Die klassische Oper in diesem Sinn löst sich von Rollen und Funktionen. Sie löst sich von der Verherrlichung des Adels, sie löst sich von der Darstellung von Mythologie, sie löst sich von einem denaturierten und formal-schematischen Künstlertum und wird **menschlich**. Sie wird menschlich in der Behandlung der Singstimme, sie wird menschlich, in ihren Stoffen und Handlungen, sie wird menschlich in ihrer Musik. **Sie wird autonom!** Deshalb haben Sie ein Gefühl des Aufgehobenseins in Mozarts Musik!

Der Don Giovanni wird 1788 uraufgeführt, der Figaro 1786. Der Wandel zum Menschlichen hin in der Wiener Klassik und in der Oper ist ein Resultat der Entwicklungen der Aufklärung, ein Resultat eines geistesgeschichtlichen Prozesses, der, was die Oper betrifft, in Mozart einen Exponenten findet. Es ist die Aufklärung, die den Menschen als Individuum entdeckt, es ist die Aufklärung, welche die Einzigartigkeit des Einzelmenschen postuliert und ihm einen göttlichen Funken einschreibt. Es ist auch die Aufklärung, welche den Menschen aus der Abhängigkeit und Unmündigkeit führt. Und es ist letztlich auch die Aufklärung, welche die französische Revolution vorbereitet und möglich macht.

Der Wandel von der schematischen Adelsoper zu einer Oper, in der Menschen auf der Bühne stehen, **musste** sich in **dieser** Zeit vollziehen, und eigentlich vollzieht sich dieser Wandel in Mozart, und vor allem in drei seiner grössten Werke, dem Figaro, dem Don Giovanni und der Zauberflöte.

In der Oper kommt das allgemein Menschliche auf die Bühne. Oper macht das Menschliche, das Archetypische in der Musik hörbar und auf der Bühne sichtbar.

Die klassische Oper stellt den Menschen als Individuum dar, sie greift das auf, was jeden Menschen betrifft, das Archetypische eben. Oper ist damit – seit Mozart – immer wieder auch Abwandlung und Variation des Mythos. Sie macht den Mythos vom Menschen immer wieder sichtbar und hörbar. Die ganze Oper des 19. und 20. Jahrhunderts ringt immer wieder um die Darstellung des Menschlichen, der menschlichen Leidenschaften, der Liebe, des Hasses, des Leids – sie handelt von Geburt und Tod, von der Entwicklung des Menschen, vom Helden. Das ganze Werk Giuseppe Verdis handelt von nichts anderem, besonders dort, wo er sich mit den grossen Stoffen der Weltliteratur, mit Shakespeare und Schiller vereinigt. Oder

nehmen Sie Richard Wagners Werk, vom Rienzi bis zum Parsifal. Immer geht es um das Archetypische in der Entwicklung des Menschen. TUA RES AGITUR. Immer geht es um Dich, um den Zuhörer, der sich einnehmen lässt und dem das Seine vorgespielt wird.

Mit Mozart erscheint das Menschliche zum ersten Mal in einer ihm adäquaten musikalischen Form. Musik bedeutet nichts mehr, **sie ist**. Die Leidenschaften werden musikalisch nicht mehr dargestellt, Musik weist nicht mehr auf sie hin, sondern sie **sind** Musik.

Die Musik der Klassik ist Ausdruck des Menschen, der Bewusstsein hat seiner selbst. Die Oper macht nun letztlich dieses Bewusstsein zu ihrem Gegenstand. Sie macht den Menschen an sich sichtbar und hörbar. Und dies in einer bestimmten Form, eben in der Form der Oper. Gerade weil Musik nicht mehr bedeutet, sondern ist, gerade dadurch ist sie frei und in der Lage, das Archetypische und Menschliche in eine sichtbare und hörbare Form zu bringen. Die Autonomie der Musik ist Voraussetzung dafür.

Das ist vielleicht der ganze Don Giovanni: Der Mensch an sich wird sichtbar und hörbar gemacht. Weil man den Menschen in seiner Individualität erkennt, kann man auch über ihn nachdenken. Man kann sich auf eine höhere Ebene, auf eine Metaebene begeben und den Menschen von allen Seiten betrachten. Genau das tut Mozart im Don Giovanni: Er legt die Grundmuster des Menschseins frei und führt uns den Menschen Don Giovanni vor, eben als ein Grundmuster des Menschen.

Es ist wohl angebracht, zu sagen, was ich hier unter dem Archetypischen verstehe. Der Archetypus ist eine Urkraft, die unsere Wahrnehmung und unser Handeln steuert. Er ist ein Anordner der Grundmuster unseres Handelns, der Grundmuster menschlichen Handelns überhaupt. Der Archetypus ist eine Kraft, die Vorstellungen und Handlungen präformiert. Er gibt eine Struktur vor, nach der sich unsere Vorstellungen, Handlungsweisen, Meinungen und Taten richten. Die Struktur, die der Archetypus trifft, äussert sich in Urbildern, in Bildern; kollektive Urbilder sind die ersten sichtbaren Äusserungen der archetypischen Kräfte. Unser Leben ist voll von archetypischen Bildern, der Held zum Beispiel ist ein archetypisches Bild oder ein Archetypus. Menschliches Wollen auf dem Weg der Entwicklung kristallisiert und objektiviert sich immer wieder in Figuren, die Übermenschliches leisten, im Helden eben. Was dieser Held Übermenschliches leistet, ist dabei zweitrangig. Heldentaten sind in Abertausenden von Variationen möglich, man kann Abertausende von Heldengeschichten erzählen, Abertausende von Handlungen erfinden, in denen ein Held handelt. Das Archetypische ist erhalten, das ist eben der Held.

Mythen und Märchen, die in unserem Leben eine so grosse Rolle spielen, sind Urbilder. Das Märchen der Frau Holle ist zum Beispiel Ausdruck der archetypischen Struktur der Bewährung des Menschen auf seiner Lebensreise. Die eine bewährt sich, die andere nicht. Alle Mythen der Welt sind durch archetypische Denkstrukturen präformiert. Alle Mythen der Welt erzählen auf ihre Art und in ihrem kulturellen Hintergrund immer wieder das Gleiche. Unsere Träume sind von archetypischen Kräften bestimmt, die Traumdeutung legt die archetypische Struktur der Träume dar, sie entkleidet den Traum der akzidentiellen Handlung und legt die Grundstruktur frei. Mythen, Märchen und Träume, sie alle haben aber etwas gemeinsam, was für unser Thema wichtig ist. Sie alle sind nicht gebunden an die Realität. Zeit, Raum und Kausalität, die drei Kategorien, die uns Kriterium für Realität sind, gelten im Märchen, im Mythos und im Traum nicht. Märchen sind immer und nie, Zeitsprünge sind im Traum nichts Aussergewöhnliches, das uns erstaunen müsste. Das Märchen und der Traum sind überall und nirgends, den Weg von A

nach B gibt es nicht. Auch das Gesetz von Ursache und Wirkung ist aufgehoben. Nichts erstaunt uns im Traum, im Märchen ist alles erlaubt.

Dies alles, meine Damen und Herren, gilt nun auch für die Oper. Die Oper, von Mozart an, konstituiert letztlich das Archetypische und Individuelle als Form. **Gerade weil Musik in der Oper nichts mehr darstellen muss, kann sie sich in Freiheit und Autonomie dem Menschlichen zuwenden.** Das ist von ganz grosser Bedeutung für den Don Giovanni. Sie ist nicht mehr gebunden an Formen, an Konventionen, sie erfindet das Menschliche gleichsam jedes Mal neu und bringt es in eine Form.

Diese Form ist aber nicht gebunden an Zeit, Raum und Kausalität. Die Oper kann, wie das Märchen und der Traum, die Kategorien ausser Acht lassen. Weil sie archetypischen Grundstrukturen frei legt, ist sie nicht gebunden an die Realität, im Gegenteil – sie verwirklicht **eine höhere Form von Realität.**

Deswegen kommt es in der Oper immer wieder zu abstrusen Dingen. Gerade auch im Don Giovanni: Donna Anna erlebt ein Schäferstündchen mit Don Giovanni, ohne dass sie diesen dabei erkennt. Vom Standpunkt der Realität her, geradezu etwas Lächerliches. Vom Standpunkt der höheren Realität jedoch ist dieses Handlungselement geradezu genial: Die Ambivalenz und Unsicherheit des Gefühls, ihre Faszination von diesem Mann, die vom bürgerlichen Standpunkt aus nicht erlaubt ist, findet in diesem Handlungselement einen genialen Ausdruck. Oder das noch weit Auffälligere im Don Giovanni: Am Schluss erscheint ein steinernes Standbild zum Nachessen. Hier wird ganz tief in die Kiste des Kasperlitheaters gegriffen. Eigentlich eine Hanswurstiade erstes Ranges. Vom höheren Standpunkt des Archetypischen jedoch wieder die gleiche Genialität: Don Giovanni wird eingeholt von seiner Vergangenheit, die versteinert und nicht mehr zu ändern, ihn nun bestraft.

Der Auftritt des Komturs als Statue gehört aber auch und ausserdem zum Theaterwirksamsten, was sich denken lässt. Sichtbarer und eindrücklicher lässt sich dem Zuschauer Don Giovannis Verfehlung und nötige Strafe nicht vorführen. Der Zuschauer wird restlos in den Bann gezogen und das Unrealistische und eigentlich Lächerliche der Handlung lenkt seinen Blick und sein Verständnis unweigerlich auf die Grundstruktur.

Oper spricht immer in Bildern, in Urbildern, deshalb ist sie immer in der Nähe auch der Kindervorstellung; denken Sie an den Trovatore, an den Freischütz, vor allem auch an die Zauberflöte. Die Bildersprache ist eine höhere Form der Sprache, sie ist die eigentliche Sprache des Theaters. Geht die Bildersprache verloren, dann gibt es kein Theater und damit auch keine Oper mehr. Einen Don Giovanni ohne steinernen Komtur gibt es nicht, all die Inszenierungen, die versuchen, auf ihn zu verzichten, überzeugen nicht. Es gibt keinen Lohengrin ohne Schwan, er ist unverzichtbar.

Kommen wir zum Schluss dieser – ich gebe es zu – nicht ganz einfachen Überlegungen: Die klassische Musik, die nichts mehr ausdeutet, erst diese Musik, die Musik Mozarts also, ist in der Lage, wirklich Urbilder sichtbar und hörbar zu machen. Bach und Händel und die Opera seria **beschreiben** Urbilder, in nicht minder grossartiger Musik. Ihre Musik ist – erlauben Sie diese Vereinfachung – wesentlich **allegorischer** Art. Mozart komponiert sie, seine Musik **ist** Urbild. Urbild ist aber immer Symbol. Im Symbol wird das Unbewusste gültig gefasst, ohne dass es erklärt werden muss. Es ist einfach da, gültig und umfassend. Die Emanzipation der Musik von allen Konventionen zu einem freien, autonomen, nichts mehr ausdeutenden Gebilde ist eine Voraussetzung, dass Urbilder gültig erfasst und sichtbar gemacht werden können. Diese Stufe ist mit Mozart – vielleicht ein wenig vereinfacht gesagt – zum ersten Mal erreicht. Mit dem Mozart des Figaro, des Don

Giovanni und der Zauberflöte. Eine von allen Konventionen autonome Musik lässt Oper erst entstehen.

Welche archetypischen Strukturen werden nun aber im Don Giovanni frei gelegt? Don Giovanni ist der Archetypus des grossen Verführers. Der Verführer ist eine mythische Figur par excellence. Verführung und Versuchung ist unser aller Los, in irgendeiner Form. Das Motiv der Verführung durchzieht die ganze Literatur. Es ist hier keineswegs nur die sexuelle Verführung gemeint.

Kirke, die Sirenen im griechischen Mythos, Frau Venus, die den Tannhäuser in den Hörtelberg lockt als Beispiel der mittelalterlichen Literatur. Das ganze Werk von Thomas Mann ist bestimmt von der Verführung im Gewande der Musik, vor allem der Musik Richard Wagners. Die Verführung durch Musik etwa ist aber im griechischen Mythos genauso präsent, die Sirenen verführen Odysseus durch ihren Gesang.

Verführung und Bestrafung sind die Grundpfeiler des Don Giovanni-Stoffes. Sie sind auch die Grundpfeiler seines umwerfenden Erfolges über die Jahrhunderte.

Don Giovanni ist daher immer Welttheater im besten Sinne. Die Buntheit des Geschehens in unzähligen Variationen, Spektakel und Maschinentzauber, Sinnlichkeit, Tragik und Hanswurstiade sind Elemente der Komödie, sind Theater schlechthin. Alles hat im Don Giovanni und seiner Deutung Platz:

Man kann den Don Giovanni sehen als ein aufklärerisches soziales Drama, das die Verderbtheit des Adels vor Augen führt. Ein Aspekt, der in der Zeit der Revolution besonders aktuell war. Don Giovanni ist aber auch als Figur eine Kraftnatur, Ausdruck der Lebensphilosophie des 19. Jahrhunderts. Don Giovanni ist der immer unglücklich Liebende, der unglückliche Liebe verbreitet. Man kann den Don Giovanni aber auch deuten als ein religiöses Drama, welches aufzeigt, was mit jenen geschieht, die keine Reue zeigen. Don Giovanni ist psychologisch gedeutet worden als jener Mensch, der nie ganz geboren wird, in allen Beziehungen immer auf der Suche bleibt nach der Ruhe des Mutterleibes. Oder man kann ihn verstehen als der grosse Sucher, der faustische Mensch. Das alles ist Don Giovanni – ein wahrer ORBIS PICTUS des Menschlichen.

Diese unendliche Fülle an Möglichkeiten ist nur noch in der Oper, wie ich sie zu definieren versucht habe, darstellbar. Das Sprechtheater ist dieser Fülle nicht gewachsen. Die vielen hundert Don Giovanni-Sprechstücke sind nicht erfolgreich gewesen. Ausser vielleicht die Fassung von Molière. Nur die Oper kann in ihrer Bildhaftigkeit sich über das Realistische erheben, das Sprechtheater bleibt zu realistisch, Don Giovannis Handlungen lassen sich auf der Sprechbühne dramatisch nicht wirklich motivieren. Das Sprechtheater ist zu eindeutig, zu mimetisch, noch schlimmer der Film. Die Versuche Don Giovanni zu verfilmen sind eigentlich alle ziemlich gescheitert. Erst in der klassischen Oper mit ihren Bildern wird Don Giovanni ganz. Das Irrationale des Stoffes lässt sich erst und nur durch Musik begreifbar machen.

Deswegen ist Mozarts Don Giovanni die gültige, die gleichsam endgültige Fassung des Stoffes.

Und jetzt? Wie passt das alles zusammen meine Damen und Herren? Meine Ansprüche an Sie als Zuhörer sind hoch, aber sie werden nun noch einmal unverschämterweise gesteigert.

Bei aller Möglichkeit der unterschiedlichen Interpretation des Don Giovanni Stoffes bleibt etwas deutlich: Eine Oper, die Harmonie ausstrahlt und von Menschen handelt, die Bewusstsein ihrer selbst haben, das ist sie nun gerade nicht. Verführung, hochgradige Unbewusstheit bei Donna Anna, schon fast hündische Selbstaufgabe

bei Donna Elvira, der Voyeurismus Leporellos, die Weichheit Don Ottavios, die Ambivalenz der Zerlina, das sind alles menschliche Dinge durchaus, aber es sind auch menschliche Abgründe. Und Don Giovanni selbst, um dessentwillen diese Oper ja eigentlich besteht und um den sich alles dreht, ist zwar eine archetypische Figur, aber Harmonie ist seine Sache nun nicht. Er ist im Gegenteil jener, der jede mögliche Harmonie dauernd stört. Er stört sie, indem er den Komtur gleich zu Beginn im Zweikampf tötet, nach einem Schäferstündchen mit Donna Anna, welche er damit in einen tief verstörenden Konflikt stösst zwischen Leidenschaft, Unbewusstheit und Wohlanständigkeit. Er stört die Harmonie vor allem auch durch die Verführung Zerlinas, die er direkt aus ihrer Hochzeitsfeier mit Masetto herausholt. Er stört die Harmonie am Schluss durch sein kategorisches Nein zur Aufforderung zur Reue. Er stört die Harmonie, indem er nicht bereut; seine Konsequenz stellt das Weltbild in Frage.

Nochmals: Wie soll das gehen? Wie lösen sich diese Widersprüche? Wenn klassische Musik Musik ist, die von Menschen handelt, die Bewusstsein ihrer selbst haben, in der Inhalt und Form in einer harmonischen Balance stehen, dann müsste doch das klassische Kunstwerk eben dieses Streben nach Harmonie zum Gegenstand haben? Dann müsste doch eigentlich eine Opera seria, die eine fest gefügtes Weltbild verherrlicht und konsolidiert, weit klassischer sein als eine Opera buffa? Oder der Störenfried Don Giovanni müsste zumindest ganz klar bestraft werden, so dass die harmonische Weltordnung wieder hergestellt wäre. So etwa, wie es im nicht minder klassischen Tell von Schiller geschieht, wo Gessler, der Störenfried der harmonischen Weltordnung, das Krebsgeschwür, aus dem Kreis der Menschen durch Tells Geschoss entfernt wird. Gewiss Don Giovanni wird bestraft. Er wird in die Hölle geholt, am Schluss. Aber überzeugend ist diese Strafe nicht. Und dass in dem versprengten Häuflein am Schluss, wenn sich die Schwefeldämpfe der Hölle verzogen haben, dass in diesem Häuflein, das sich gegenseitig Mut macht mit den Worten „Also stirbt, wer Böses tat“, so etwas wie eine wieder auferstandene harmonische Weltordnung entfaltet würde, davon kann keine Rede sein. Der Schluss hat für mich immer etwas überwältigend Ironisches, er soll den Hörer und Zuschauer gerade darauf hinweisen, das, was da gesungen wird, nur ja nicht zu glauben. Es wäre ja schlicht kindisch, auf der Opernbühne verkünden zu wollen, dass das Böse immer bestraft werde. Mit Klassik hätte das bei aller Harmonie nichts zu tun, und Mozart würde damit sein ganzes Opernwerk Lügen strafen. So bleibt in der Szene, in der Don Giovanni vom steinernen Gast geholt wird, Don Giovanni der Gewinner, obwohl er zur Hölle fährt. Er macht darin eine derart überzeugende Figur, gegen alle anderen, dass man eigentlich nicht glauben will, dass hier jemand seiner gerechten Strafe zugeführt wird. Im Gegenteil, die Schlusszene ist der Triumph des Verführers.

Die sog. Champagner-Arie eröffnet, wie gesagt, den Höhepunkt des Dramas. Sie eröffnet die Peripetie. Damit wir uns über die Terminologie des Dramas im Klaren sind: Die Peripetie ist der Höhepunkt des Dramas, jene Stelle in der Handlung, an der etwas passiert, was nicht mehr rückgängig zu machen ist. Die Peripetie gibt dem Drama die endgültige Richtung, alles läuft danach auf einen unausweichlichen Schluss hin. Der Schluss selbst ist kein Höhepunkt mehr, sondern bloss eine logische Folge der Peripetie. Das ist auch im Don Giovanni nicht anders. Don Giovanni treibt seine Verführungskunst auf die Spitze. Auf dem Höhepunkt geschieht etwas, das zu seinem Untergang führt. Die Handlung nach dem Höhepunkt ist fallend und führt zwangsläufig zu seiner Vernichtung.

In der Champagner-Arie nun sagt Don Giovanni explizit, was er vorhat. Er will einen wilden Tanz veranstalten und dabei Zerlina verführen.

Mozart komponiert nun dieses Vorhaben Don Giovannis genau aus.

Das ist der Höhepunkt des Dramas, obwohl natürlich der Schluss, wo der steinerne Komtur erscheint, weit spektakulärer ist. Aber hier passiert etwas, das für das Drama, aber auch für die weitere Entwicklung der Musik, von grösster Bedeutung ist.

Wenn Sie diese Musik hören werden, werden Sie sich ganz ungemütlich fühlen. Irgendetwas stimmt nicht.

Es sind drei Tänze, die miteinander erklingen. Dies wäre nun noch nichts Besonderes. Aber Mozart kombiniert nun drei verschiedene Rhythmen miteinander. Und zwar den $\frac{3}{4}$ des Menuetts, den $\frac{2}{4}$ des Contredanse und den $\frac{3}{8}$ Takt des deutschen Tanzes.

Das Menuett bildet die Grundlage, in ihm herrscht eine vollkommene Übereinstimmung zwischen melodischer Abfolge und Kadenz, das Menuett ist der klassische Tanz, es erfüllt in hohem Masse jene Kriterien, die wir klassisch genannt haben. Form und Inhalt decken sich, Gehalt und Gebäude gehen in eins.

Rhythmisch verknüpft nun Mozart mit diesem klassischen Gebilde Menuett die beiden anderen Tänze.

Die Folge ist ein musikalisches Chaos. Genau jenes Klassische, jene Übereinstimmung von Form und Inhalt wird aufgelöst und einem Chaos preisgegeben, mit dem Hörer zusammen. Es gibt keinen festen Bezug mehr. Klassische Musik vereinigt das Heterogene, indem es die Stimmen durch Kadenz und den Takt aufeinander bezieht und eben ein klassisches System vorgibt, wie wir es skizziert haben.

Das Menuett bildet, wie gesagt, die Grundlage. Genau in dem Moment, in dem die letzte Kadenz kommen sollte, welche die Tonart konsolidiert und abschliesst, und das Klassische des Menuetts vollendet, genau in diesem Moment ertönt Zerlinas Hilferuf, der Don Giovanni in seinen unlauteren Absichten entlarvt. Auch das Menuett ist also nicht fertig, es bleibt in der Luft hängen, wie das ganze klassische Kompositionsprinzip.

Was bedeutet das nun alles? Jedenfalls weit mehr als einen blossen Trick zur Illustration des Geschehens. Die Auflösung des klassischen Kompositionsprinzips wird musikalisch Schritt für Schritt hergestellt. Zuerst erklingt das Menuett, dann stimmt das zweite Orchester, um mit einem Contredanse einzufallen, der rhythmisch das Gefüge des Menuetts aufhebt, dann stimmt das dritte Orchester und gibt durch den Deutschen und den $\frac{3}{8}$ Takt jede rhythmische Relevanz preis. Das Chaos **entsteht** in der Musik, es wird nicht aufgeführt, es wird **nicht abgebildet und musikalisch angedeutet** oder musikalisch gemalt, wie es wohl ein weniger bedeutender Komponist als Mozart gemacht hätte. Die Auflösung des klassischen Kompositionsprinzips und damit die Auflösung dessen, was klassisch ist, wird durch die Komposition selbst herbeigeführt.

Spezialisten unter uns werden sich vielleicht an Wagner erinnert fühlen und seinen Versuch, das Geschehen immer wieder aus der Musik selbst heraus zu motivieren. Doch das nur nebenbei.

Die Szene ist musikalisch noch weit komplexer. Noch ein Beispiel. Im Moment, in dem wir die Schlusskadenz des Menuetts erwarten, womit das Netz des klassischen Textes wieder einigermaßen geknüpft wäre, ruft Zerlina um Hilfe. In die Tonart G-dur bricht das völlig harmoniefremde ein, ein Halbton über der Tonika, oder schon die Sept des Dominantsept-akkords vom folgenden Es-dur. Es-dur bricht herein, die tonartlichen Bezüge auch als eine Basis des klassischen Komponierens sind zerstört.

Was Mozart hier musikalisch herbei führt ist nun von allergrösster Bedeutung. Zuerst im Sozialen, welches allerdings noch im Rahmen der Bühnenhandlung bleibt.

Das Menuett ist der Tanz des Adels, Don Ottavio und Donna Anna tanzen Menuett, den aristokratisch-höfischen Tanz, Don Giovanni tanzt mit Zerlina den Contredanse und Leporello mit Masetto den bäurischen Deutschen. Äusserlich anfänglich sind die Stände vereint, aber die Tanzmusik führt Schritt für Schritt auch die Auflösung der gesellschaftlichen Schranken herbei.

Doch das ist bei weitem nicht alles. Die Auflösung des klassischen Komponierens bedeutet weit mehr.

Oben haben wir festgestellt (ich zitiere): „Das Ätherische, Verwehende und Vergängliche des Tones wird gebannt in ein motivisches Gebilde, in eine feste Form. Dieses Gebilde ist absolut und souverän, es deutet nichts aus, es geht nicht über sich hinaus sondern genügt sich selbst. Die Intention des klassischen Komponisten wird ohne Rest in die Gestalt überführt.“

Auch gefragt haben wir, was eine Oper sei und folgende Antwort gegeben: „In der Oper kommt das allgemein Menschliche auf die Bühne. Oper macht das Menschliche, das Archetypische in der Musik hörbar und auf der Bühne sichtbar. Die klassische Oper stellt den Menschen als Individuum dar, sie greift das auf, was jeden Menschen betrifft, das Archetypische eben.“

Das im wahrsten Sinne des Wortes Verrückte ist nun aber das Folgende: In der Tanzszene des Don Giovanni, im Höhepunkt des Stücks wird genau das Klassische durch seine eignen Mittel aufgehoben oder überwunden. Das musikalische Chaos wird mit den Mitteln des klassischen Komponierens konstituiert. Und wenn klassische Oper das allgemein Menschliche oder Archetypische auf die Bühne bringen soll, wie wir zu erklären versucht haben, dann erhebt sich jetzt schon die Frage, welches Archetypische hier sichtbar und hörbar gemacht wird. Letztlich wird der Mensch, der Bewusstsein seiner selbst hat, ausser Kraft gesetzt – oder noch deutlicher: Das Bewusstsein seiner selbst wird suspendiert. Bewusstsein seiner selbst wird durch Chaotisches und damit Unbewusstes ersetzt. Was bleibt ist nicht mehr der klassische Mensch, sondern der Mensch des 20. Jahrhunderts, der Neurotiker, der von den Trieben Getriebene, der Mensch, der von seinem Unbewussten bestimmt ist. Zum ersten Mal tritt in der Oper der Mensch auf, der zwar Bewusstsein seiner selbst hat, aber in der Dialektik des Bewusstseins darüber hinaus geht und in Dimensionen vorstösst, die erst durch Sigmund Freud, mehr als hundert Jahre nach Mozart, entdeckt und wissenschaftlich, nicht mehr musikalisch, ausgefaltet werden. Mozart ist der Klassiker schlechthin, er ist aber auch schon – vor allem in Don Giovanni, aber nicht nur – auch schon der Überwinder der Klassik. Er bereitet im Don Giovanni in der Tanzszene das vor, was das 20. Jahrhundert dann mit seinen musikalischen Mitteln der Atonalität und der Zwölftontechnik zum Ausdruck bringen wird: **Don Giovanni ist der erste Moderne Mensch auf der Bühne.** Nicht von ungefähr hat der Romantiker E.T.A. Hoffmann den Don Giovanni die Oper aller Opern genannt.

Nota bene: Nur der autonomen Musik in ihrem symbolischen Charakter ist es möglich, auch die Auflösung ihrer eigenen Mittel zu verwirklichen. In der Musik vor Mozart wäre dies undenkbar.

Don Giovanni zerstört durch sein Sein und seine Handlungen alle gesellschaftlichen Konventionen. Er zerstört die Gemeinsamkeiten und Gemeinschaften, die klassische Musik und klassische Komposition zu stiften imstande sind. Und Mozart entwickelt die Zerstörung der Konvention aus der Musik heraus, aus den Prinzipien des klassischen Komponierens. Er schafft damit die Möglichkeit, gerade weil er die

Zerstörung oder Überwindung aus dem Klassischen heraus entwickelt, diese Zerstörung sichtbar und hörbar zu machen. Mit den Mitteln des Klassischen über das Klassische hinaus zu gehen und das zu beleuchten und in Frage zu stellen, was eben klassisch ist. So etwas ist nur in der Oper möglich, in der magischen Welt, in der Zeit, Raum und Kausalität nicht gelten. So etwas ist nur möglich, in der Musik und in der Welt der Komödie, in der Welt der Burleske. Nur sie allein kann diese Vorgänge überzeugend darstellen. Ein Realismus ist diesen tief menschlichen Dingen nicht gewachsen!

Was nach dem Höhepunkt, der Auflösung, nun passiert, noch passieren kann, ist denn auch Burleske. Auf dem Höhepunkt des Dramas sind jene konstituierenden klassischen Elemente zerbrochen, menschliche Gemeinschaft im Feste ist gescheitert, gescheitert ist auch Don Giovanni. Der zweite Akt zeigt uns einen faszinierenden Menschen, der aber, von seinen Trieben getrieben, die Menschen auseinander treibt, um am Schluss – ganz in der Manier der Commedia dell'arte – aber in einer ungeheuer eindrücklichen Weise – in die Hölle zu fahren.

Meine Damen und Herren! Ich habe hohe Ansprüche gestellt an Sie in der letzten halben Stunde. Ich versuche zum Schluss zusammen zu fassen: Was ist denn nun also der Don Giovanni?

Der Don Giovanni ist ein Kunstwerk, welches das Allgemein-Menschliche im Gewande des Archetypus sichtbar und hörbar macht. Oper seit Mozart bewegt sich auf der Ebene des Archetypischen, auf einer sehr hohen oder tiefen Ebene, einer Ebene, die tief hinab ins Grundlegende des Menschen reicht oder hoch hinauf in die Welt der Ideen. Darum, weil sie eben auf dieser Ebene sich bewegt, ist sie auch nie realistisch, sie muss es nicht sein, ihre Wirklichkeit ist eine höhere oder eine tiefere.

Um diesen hohen Anspruch erfüllen zu können, sind aber nun für die Oper gewisse Voraussetzungen notwendig, die in der geistigen Entwicklung der abendländischen Musik erst in der Zeit Mozarts gegeben sind:

Musik befreit sich vom Anspruch, etwas darzustellen und darstellen zu müssen. Musik **ist**, was sie darstellt.

Diese Stufe ist mit Mozart erreicht.

Dadurch, dass Musik ist, was sie darstellt, wird sie frei von der Konvention, sie wird autonom, und diese Freiheit ermöglicht, dass Musik zum Bild oder zum Symbol wird. Die Figuren der Oper vor Mozart sind Allegorien, die hinweisen. Mozarts Opernfiguren sind Symbol, die **sind** und nicht mehr hinweisen.

Im Symbol legt die Musik archetypische Inhalte frei auf der Bühne, die sich in ihrer Komplexität realistisch nicht mehr darstellen lassen. Erst durch die Autonomie der Musik ist Don Giovanni eben als Ich und Du möglich, wäre Mozarts Musik nicht autonom, wäre Don Giovanni ein blosser Typus der Commedia dell'Arte. Das ist er aber auch: Sie sind hergekommen, meine Damen und Herren, auch um unterhalten zu werden. Das ist legitim, bei aller Genialität der Musik! Auch das leistet Mozart ohne weiteres. Und wir müssen uns fragen, ob nicht das Anspruchsvolle am Schluss das Unterhaltendste ist!