

Mathias Mayer. Der steinerne Gast und die Apotheose der Oper. Der Komtur in Mozarts »Don Giovanni«

Don Giovanni zählt neben Hamlet, Faust und Don Quijote zu den wenigen Mythen, die die Neuzeit erfunden hat. Anders als Hamlet oder Don Quijote, die in einer je singulären Darstellung (durch Shakespeare bzw. Cervantes) repräsentative Bedeutung erlangt haben, stehen Goethes *Faust* und Mozarts *Don Giovanni* als nicht weniger exemplarische Leistungen in einer langen Reihe von höchst unterschiedlichen Deutungen. Erst Mozarts Werk stellte die ganze Vorgeschichte des Stoffes in den Schatten und reduzierte selbst so prominente Stationen der Arbeit am Mythos wie Tirso de Molinas Gründungsdrama *El burlador de Sevilla* oder Molières intellektuell-atheistische Komödie von 1665 zu bloßen Vorläufern. Gerade im 18. Jahrhundert erfreute sich der Stoff vom Verführer und seiner Bestrafung – noch in dieser Doppelung meldet sich die barocke Herkunft mit der Vorstellung von diesseitiger Welt und jenseitigem Gericht – einer großen Beliebtheit in zahlreichen Gattungen des Theaters, im Puppenspiel und dem Ballett ebenso wie im Sprech- oder dem Musiktheater. Die obligatorische Höllenfahrt des Titelhelden verlieh dem Stück seinen spektakulären Abschluß, der die Eignung für das Volkstheater (darin analog zum Faust-Stoff) besonders evident werden ließ.

Ein unverdächtiger, wenn auch nicht ganz unbestechlicher Zeuge für den – dann durch Mozart beendeten – Verfall des Don Juan-Stoffs im 18. Jahrhundert ist der Venezianer Carlo Goldoni, der in seinen Memoiren über seine unerschöpfliche Produktivität für die Bühne berichtet. Von seinem Don Juan-Stück heißt es dort: »Natürlich konnte ich nicht denselben Titel – Der steinerne Gast – wählen, denn in meinem Stück spricht die Statue des Komturs nicht, geht nicht und soupiert nicht in der Stadt.«

Hinter diesem Entschluß für eine realistischere Version – Don Juan wird vom Blitz erschlagen – steht die Verständnislosigkeit Goldonis, »wieso dieser Schwank sich so lange hatte halten, die Menschen in Scharen anlocken und die Wonne eines gebildeten Volkes hatte ausmachen können«. Was Goldoni hier mit Befremden konstatiert, ist eine Irritation seines eigenen Zeitalters, der Aufklärung. In seiner Abhandlung über den *Ursprung der Sprachen* (erschienen 1781) hatte Rousseau den Standpunkt vertreten, daß nur *belebte* Körper singen und über eine Stimme verfügen.

Eine solche Selbstverständlichkeit hat die *dreifache* Bedeutung der *Trivialität*:

- Sie ist – erstens – die Wiederholung eines alten, immerhin aristotelischen und damit höchst prominenten Theorems, das in der Schrift über die Seele (*De anima*) von Aristoteles so formuliert worden war: »Die Stimme ist etwas wie der Schall eines belebten Wesens. Von dem Unbeseelten hat keines Stim-

me.« Daß die Stimme das untrügliche Zeichen des Lebens, der Gegenwart, und damit auch des lebendig bezeugten Sinnes ist, etwa im Unterschied zur leblosen Schrift, sollte für das Zeitalter des Idealismus zwischen Kant und Hegel unabsehbare Folgen haben. Die Stimme gilt als unmittelbarer Garant einer unverstellten, inneren Wahrheit. *Don Giovanni*, als undurchsichtiges Nachtstück, das überdies mit Verkleidungen und Maskenbällen jede visuelle Orientierung der Figuren erschwert, spielt denn auch wie kaum ein zweites Werk der Opernliteratur die Bedeutung der Stimme, der akustischen Orientierung in den Vordergrund.

- Rousseaus Trivialität ist – zweitens – eine Erklärung für den Anschein barocker Zwielfichtigkeit, in dem für das Aufklärungs-Zeitalter die Geschichte vom Steinernen Gast steht: Ein Stein ist tot und stimmlos, ein singender Stein deshalb ein Unding.

- Sie ist – drittens – ein Indiz für die im 18. Jahrhundert geradezu zur Mode avancierende Statuen- und Automatenbelebungs, wie sie sich vor allem in der Pygmalion-Mythe manifestiert. Dort ist es nicht der Steinerner Gast, der überraschend singt, sondern es ist der Stein oder das Elfenbein, die zum Leben erweckt werden und damit die belebende Kraft der Kunst demonstrieren. Das neue Leben bezeugt sich mit der Stimme, dem Wort oder dem Ton, zuweilen auch mit der freien Bewegung: Die Pygmalion-Verwandlung von Stein in Stimme fügt sich dem aristotelisch-aufklärerischen Modell daher ein, die christliche Fabel vom Steinernen Gast bleibt ihrer Logik dagegen fremd, gleichsam als Monolith, als Stein des Anstoßes. Mozarts *Don Giovanni* ist also nicht nur eine Herausforderung und Überbietung der Stoffgeschichte vom Steinernen Gast, sondern auch eine Provokation des zeitgenössischen, auf ein bloßes Spektakelstück eingestellten Publikums, das hier noch einmal mit einem genuin christlich geprägten Schuld- und Strafe-Komplex konfrontiert wird.

Nimmt man einmal den Widerstreit der Stimme (als einem Moment des Lebens [Aristoteles, Rousseau]) und des Steinernen Gastes (als einem Vertreter des Todes) als den Grundkonflikt von Mozarts Oper an, dann wird gleich deutlich, wie sehr diese Achse den Aufbau des Werkes trägt: Anfang und Ende stehen im Zeichen des Komturs, seiner Ermordung hier und der Bestrafung seines Mörders dort; dazwischen bildet die Reihe der Liebesabenteuer eine lose Folge, die ohne Entwicklung bleibt. Es sind die beiden Szenenkomplexe um den Komtur, die dem Werk seinen Halt und seine Struktur, ja seine Grenzen verleihen. Der Konflikt spiegelt sich im traditionellen Titel vom bestraften Bösewicht – *il dissoluto punito* –, wo die hemmungslose Verschwendung und Ausschweifung auf die Grenze ihrer Bestrafung stößt.

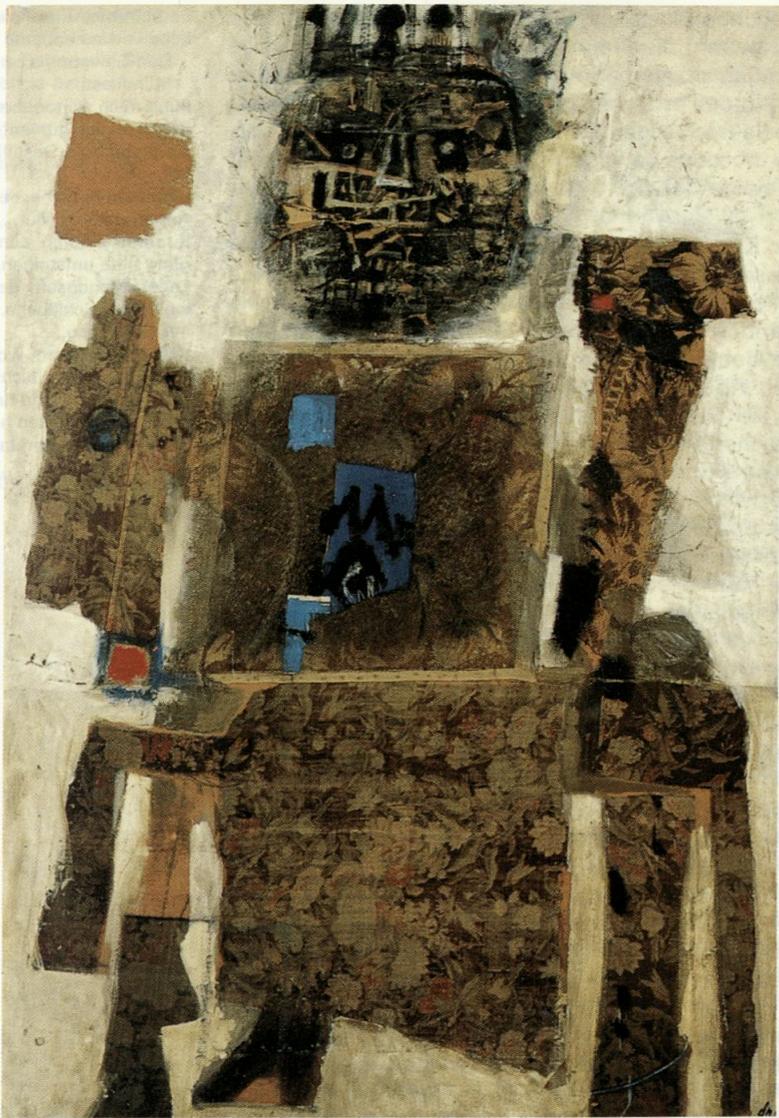
Auch die Ouvertüre, die erst unmittelbar vor der Prager Uraufführung geschrieben worden ist – gleichsam als das letzte Wort des Komponisten, das programmatisch an den Anfang gerückt wird – auch die Ouvertüre produziert diesen Gegensatz höchst sinnfällig. Jean Paul spricht in seinem *Titan* denn auch nicht

zufällig von der »ewigen Ouvertüre« des *Don Giovanni*. Zunächst ist da der Beginn mit den schleppenden, punktierten Akkordballungen, die mit der gehemmten Beweglichkeit schon die Tradition des Trauermarsches vorausahnen lassen – die nach Jakob Ullmann wohl erst vier Jahre nach *Don Giovanni* mit der Überführung des Leichnams des Grafen Mirabeau (1791) zur Musik von François Joseph Gossec begründet wurde. Die musikalische Darstellung des toten Körpers greift in der Folge immer wieder auf punktierte Rhythmen zurück, sei es im Trauermarsch (siehe Beethovens As-Dur-Sonate op. 26 und dessen *Eroica*, Chopins b-Moll-Sonate op. 35, Mahlers 5. Symphonie; wohingegen der Trauermarsch in der *Götterdämmerung* dieses rhythmische Schema bricht) oder bei der Schilderung eines Monumentes: Ein Beispiel ist Liszts Deutung des *Penseroso* im 2. Band seines italienischen Reisetagebuchs, *Années de Pèlerinage*. Dort findet sich die Schilderung der Statue Lorenzo de Medicis von Michelangelo, bei der der punktierte Rhythmus das ganze Stück hindurch anhält.

Die lastende, monumentale Welt des Komturs, die für das Gesetz der Ehre und die ewige Gerechtigkeit steht, findet in der Ouvertüre einen Abschluß. Was analytisch aus der formalen Anordnung der Ouvertüre erklärbar ist, ergibt auch im Hinblick auf den im *Don Giovanni* ausgetragenen Konflikt von religiöser Ordnung hier und ihrem Widersacher dort einen Sinn: Der Welt des Komturs, die die Grenzen der Gesellschaft und (in der d-Moll-Tonart des Requiems) des Lebens repräsentiert, entspricht die musikalische Begrenzung. Auf der anderen Seite, in quirlendem D-Dur und fließender, unbegrenzter Melodik setzt im zweiten Teil der Ouvertüre das Spiegelbild lebendiger Veränderung und Vergänglichkeit ein: die Welt Don Giovannis. Und dieser dem Leben zugekehrte Teil findet bezeichnenderweise keinen Abschluß, sondern führt, so ungehemmt wie Don Giovannis Liebeslust, nahtlos in den Beginn der 1. Szene hinüber.

Ausschweifung und Ordnung, Genuß und Gesetz stehen sich auch auf der Handlungsebene des *Don Giovanni* vielfach gegenüber: Don Giovanni, mit Auge, Ohr und Nase auf die Wahrnehmung der Weiblichkeit ausgerichtet – Leporello attestiert ihm vollkommenen Geruchssinn: »Che odorato perfetto!« –, ist auch der Sinnlichkeit des Geschmacks verpflichtet. Bewirtung wird zur Strategie bei der Verführung Zerlinas, deren Hochzeitsgesellschaft zu Schokolade, Kaffee und Wein aufs Schloß geladen wird, während die Braut selbst von Don Giovanni »verzehrt« werden soll: »Parmi toccar giuncata, e finto rose« (Mir scheint, ich berühre frischen Rahm und rieche Rosen, heißt es in der Übersetzung von Karl Dietrich Gräwe).

Mit der sogenannten Champagner-Arie (Nr. 11) bekennt sich Don Giovanni explizit zur Dreieinigkeit von Wein, Weib und Gesang, die jeweils in der Vergänglichkeit des Genusses die höchste Lebendigkeit verkörpern. Ernst Bloch spricht vom »gleichsam raumlosen Presto purer Intensität« in dieser Arie, die »die gemäßteste Figur Don Giovannis« sei. Nach dem Wort der Bibel lebt der Mensch zwar nicht vom Brot allein, sondern auch von



Antoni Clavé: *Roi à cheval*, 1956

der unvergänglichen Kost des Glaubens. Im Gegensatz dazu sind für Don Giovanni die Frauen sogar noch notwendiger als Brot und Luft («Sai, ch'elle per me / Son necessario più del pan che mangio, / Più dell'aria che spiro»). Während Don Giovanni im zweiten Finale noch gigantische Bissen an der Festtafel verschlingt («Che bocconi da gigante!» staunt Leporello), ereilt ihn schon das ewige Gericht.

Es liegt in der Konsequenz der durch und durch christlichen Metaphorik dieses Stoffes, daß dem Essen eine ganz zentrale Bedeutung zukommt; verdankt sich doch der christliche Mythos zwei einander entsprechenden Eßakten: dem schuldhaften Essen vom Baum der Erkenntnis und dem die Schuld wieder löschenden Abendmahl des neuen Adam, Christus. Don Giovanni lädt die Grabstatue des Komturs, die ihm auf dem Friedhof das Lachen verboten hat, zum Nachtmahl ein. Statt irdische Speise zum Genuß zu verzehren, ist der Komtur als Toter einer überirdischen Speise teilhaftig. Für ihn ist das Fleisch wieder Wort geworden. Er revanchiert sich bei seinem Mörder, indem er ihn zu seinem – überirdischen – Essen einlädt, einer Todes-, Toten- und Henkersmahlzeit: »Du hast mich zum Abendessen eingeladen, deine Pflicht kennst du jetzt: Kommst du, um bei mir zu essen?« Sich darauf einzulassen, bedeutet Don Giovanni's Untergang, der damit seine Sphäre – die Vergänglichkeit – verläßt. Denn mit dem Abgang des Komturs kommt die Zeit ans Ende: »tempo più non v'è«. Er reicht ihm die Hand, *sein* Leben, und kommt zu Tode.

Derselbe Gegensatz, der zwischen Don Giovanni und dem Komtur in der Körperlichkeit des Essens aufbricht, manifestiert sich noch auf einer ganz anderen Ebene, die als unkörperlich und dadurch dauerhaft gilt, der der Schrift. In durchaus bezeichnendem Kontext ist davon bei beiden Kontrahenten die Rede: Bei Don Giovanni ist es die berühmte, von Leporello gesungene Registerarie, die über sein Verhältnis zur Schrift Auskunft gibt. Es ist die Liste erotischer Eroberungen, die naturgemäß auf ihre Unabschließbarkeit, ihre prinzipielle Erweiterungs-fähigkeit angelegt ist. Der Sex-Protz verkündet in seiner Champagner-Arie, am Morgen nach dem Fest werde die Liste um zehn weitere Namen länger sein. Steht die Schrift hier im Dienst der Vergänglichkeit, indem sie stets durch neue Einträge überholt wird, so taucht sie umgekehrt beim Komtur als einmaliger, definitiver Schriftzug auf, der statt auf die Liebe (in der erfüllten Vergangenheit) auf den Tod (in der noch ausstehenden Zukunft) bezogen ist: Don Giovanni und Leporello lesen auf dem Friedhof die Grabinschrift des Komturs: »Hier warte ich auf die Rache an dem Schändlichen, der mir das Leben raubte.«

Der handlungsbestimmende Konflikt zwischen erotischem Augenblick und transzendenter Ewigkeit kulminiert im zweiten Finale, das mit dem Untergang des Protagonisten seinen Höhepunkt findet. Musikalisch und dramaturgisch vorbereitet ist dieses Finale durch die Einladung der Statue zum Essen – Don Giovanni hat sie auf dem Kirchhof ausgesprochen. Dort war in seine frivole, von Lachen begleitete Erzählung einer

Er summt, die Töne in feierlichem Echo verbreitend, die Schlußakte:

Don Giovanni, a cenar teco
M'invitasti.

Fühl mich schon besser. Burgunder.
Bringt einen gut auf Trab. Wer wohl
als erster aufs Destillieren gekommen
ist?

Irgendein Bursche, der Trübsal blies.
Angetrunkener Mut ...

Rundreise durch den Körper, Gallen-
gang bitte umsteigen, Milz, spritzende
Leber, Magensaft, gewundene Eingeweide
wie Schläuche.

– A cenar teco.

Was heißt denn wohl dieses teco?
Heute abend vielleicht.

Don Giovanni, du hast mich geladen,
Bei dir zu speisen heut abend,
Tadamm tadammtam.

aus: James Joyce, *Ulysses*

Nur der hat den wahren Don Juan gesehen, der neben dem hübschen Profil des andalusischen Galans die Silhouette des Todes erblickt hat, seinen tragischen Schatten, der ihn auf allen seinen Wegen begleitet.

José Ortega y Gasset

neuen Frauen- und Verwechslungsgeschichte die überirdische Stimme der Statue eingebrochen, als Musikunterbrechung im Rezitativ, mit düsteren Holzbläsern und Posaunen auf Kirchenharmonien. Es ist eine Musik »dell' altro mondo« (so Leporello): »Wie von entlegenen Sternkreisen fallen die Töne aus silbernen Posaunen, eiskalt, Mark und Seele durchschneidend, herunter durch die blaue Nacht« (so Mörike). Als Musik des Todes und der Transzendenz ist sie bewußt als Fremdkörper in das Rezitativ eingelassen.

Die Integration des singenden Steins in den musikalischen Ablauf bringt erst das Finale: Don Giovanni kann dem Gericht des Komturs nicht entrinnen und bestätigt mit seinem Tod die höhere Macht. Aber die Gestalt des Komturs ist nicht die reine, einfache Verkörperung des Moralkodexes. Ganz so außerhalb der Musik steht sie nicht, wie Kierkegaard es sehen wollte, als er meinte, daß der Komtur »die Grenze des Stückes bezeichnet; träte er mehr hinein, so wäre die Oper nicht mehr absolut musikalisch«. Das absolut Musikalische des *Don Giovanni*, das, was Hoffmann dazu brachte, hier »die Oper aller Opern« zu feiern, ist aber nicht der Ausschluß des Musikfremden, sondern gerade noch dessen Musikalisierung, und das heißt konkret: Die Begabung selbst des Toten, des stummen Steins, mit einer Stimme.

Der Widerspruch zur aristotelischen Logik von der Verbindung von Leben und Stimme dient daher nicht einem beliebigen Spektakel, sondern wird zur Apotheose der Musik und ihrer Vergänglichkeit. Daß der Komtur singt und als Opernfigur nicht gut stumm bleiben kann (obwohl es auch das gibt), setzt ihn der Notwendigkeit aus, sich genau desjenigen Mediums zu bedienen, eben der Flüchtigkeit der Musik, das der Dauerhaftigkeit des Steins fremd, Don Giovannis Liebeslust aber besonders nahe ist. Die Statue solchermaßen auf die Bühne zu bringen, in ihrer von Anfang (der Ouvertüre) an lastenden Unbeweglichkeit, läßt die hemmungslose, bewegliche »erotische Musikalität« des Verführers, wie Kierkegaard sie nennt, transparent werden. Das der musikalischen Gestaltung gänzlich fremde Monument des Steinernen Gastes bricht die Selbstverständlichkeit des musikalischen Mediums auf und läßt es mit musikalischen und dramaturgischen Mitteln bewußt werden.

Insofern ist *Don Giovanni* eine Oper absoluter Musikalität, in der auch ironisch mit musikalischen Zitaten gespielt wird, etwa in der Dreiorchesterszene oder dem Beginn des zweiten Finales, wo u. a. Melodien aus *Figaro* und *Cosa rara* angespielt werden. Absolute Musikalität meint überdies, daß die Musik sich selbst darstellt, eben indem sie versucht, noch das ganz Fremde und Unmusikalische musikalisch zu beleben. Der Stein wird aber nicht, wie in Rousseaus *Pygmalion*-Szene, ins Leben aufgeweicht, sondern allein mit den Möglichkeiten der Musik belebt. Die Oper aller Opern bekommt damit repräsentativen Charakter, indem sie durchaus Erkenntnis zu stiften vermag und ohne Erkenntnisbereitschaft nicht ausreichend wahrgenommen werden kann. Besonders eindrucksvoll formuliert Schopenhauer diese Nähe der Musik zur Erkenntnis, wenn er



Max Slevogt:
Der Friedhof mit dem Denkmal des
Konturs, 1924

im zweiten Band seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung* sagt: »Das philosophische Erstaunen ist demnach im Grunde ein bestürztes und betrübtes: die Philosophie hebt wie die Ouvertüre zum ›Don Juan‹ mit einem Moll-Akkord an«. Daß Goethe für diese Zusammenhänge besonders sensibel war – und Mozart gerechter wurde als Hoffmann mit seiner Überhöhung des *Don Giovanni* –, belegt sein Urteil, das Schopenhauer mit großem Wohlgefallen überliefert hat, wonach es »im Don Juan nur auf der Oberfläche lustig zugehe, in der Tiefe aber der Ernst walte, und die Musik eben diesen doppelten Charakter vortrefflich ausdrücke«.

Mit dem Verhältnis von Stimme und Tod ist ein Angelpunkt der Operngeschichte beschrieben, der seit jeher Dichter und Philosophen – von Schopenhauer über Kierkegaard bis zu Ortega, Camus, Bloch und Adorno – zu *Don Giovanni* hingezogen hat, aber besonders für das Selbstverständnis und die Legitimation der Oper fruchtbar wurde. In seiner *Muette de Portici* hatte Auber eine Stumme als pantomimische Protagonistin ins Zentrum gestellt und daraus sogar politisches Kapital innerhalb der Grand Opéra geschlagen: Er hob die Selbstverständlichkeit des gesungenen Mediums ein weiteres Mal auf und ließ die Unterdrückung der Stimme zum Fanal werden, das im Vesuvausbruch sein adäquates Spiegelbild fand. Die Provokation je-

ner »trivialen« Verbindung von Stimme und Leben kehrt an einem anderen Höhepunkt der Opernliteratur wieder: im hochdramatischen Finale von Verdis *Don Carlos* mit der überaschenden Schein-Belebung des alten Mönches, der kein anderer zu sein scheint als der totgeglaubte Kaiser Karl V. Hier löst die Grabstatue mit ihrer Stimme und höchster, quasi göttlicher Autorität den Konflikt: Carlos wird aus dem Lärm der Intrigen in die Verschwiegenheit des Klosters geborgen. Dieser Auftritt des Mönches hat überdies dramaturgisch und musikalisch auffallende Parallelen zum zweiten *Don Giovanni*-Finale und zu dem Komtur. – Näher wieder an der aristotelischen Logik des Pygmalion-Modells ist Richard Strauss in der *Frau ohne Schatten*, wo die verstummte Versteinerung des Kaisers im Mittelpunkt steht und sich nicht selbst retten kann, sondern dazu des mutigen Schrittes seiner Frau bedarf. Erst dann wird er wieder zur Stimme begabt.

Noch Bertolt Brecht, der scharfsinnige, nicht immer ungerechte Kritiker der kulinarischen Oper und ihres Musikgenusses, nimmt an der Tradition teil, die mit dem *Don Giovanni* Stimme und Tod zu einer widersprüchlichen, aber erkenntnisträchtigen Herausforderung hat werden lassen. In seinen *Anmerkungen zur Oper »Aufstieg und Fall der Stadt Mahagonny«* von 1930 heißt es: »Ein sterbender Mensch ist real. Wenn er zugleich singt, ist die Sphäre der Unvernunft erreicht.« Nicht so sehr der Sterbende, sondern mehr noch der Tote mit Gesang und Stimme stellt die höchste Zumutung an die Logik, die Vernunft dar. Der Verstoß gegen die Logik wird zur Apotheose der Oper: Indem sie noch das Tote durchseelt, bezeugt sie sich weniger als »unmögliches Kunstwerk« (Oscar Bie) denn als das Kunstwerk des Unmöglichen. Es ist der Abstand zur Wirklichkeit, aus dem sie ihre Energie – wer wollte sie verkennen? – entbindet.

Jochen Mißfeldt

Schrecken des Sieges

Schrecken des Sieges
Von oben nach unten
Durchgehauen hänge ich
Zwei Hälften kopfüber, füg mich
Nicht wieder zusammen.