

Verlag Bibliothek der Provinz

Gerd Michael Herbig

Mozarts *Dramma giocoso*
Don Giovanni

*Diese sehr ernsten Scherze
und die Denkwelt des 18. Jahrhunderts*

Gerd Michael Herbig
MOZARTS DRAMMA GIOCOSO
DON GIOVANNI

*Diese sehr ernsten Scherze
und die Denkwelt des 18. Jahrhunderts*

*herausgegeben von Richard Pils
lektoriert von Dr. Erika Sieder*

ISBN 978-3-99126-222-0
© *Verlag* Bibliothek der Provinz
A-3970 Weitra
www.bibliothekderprovinz.at

Coverabbildung: Mozart, Wolfgang Amadeus
Don Juan // autographe. 7, page 248r de,
Bibliothèque nationale de France, BNF Gallica, Paris

Inhalt

Eine Vorbemerkung	7	KAPITEL VIII	
Vorwort	9	Eine Zwischenbilanz: Sujet (Inhalt) und intrinsische Form	200
Einleitende Überlegungen und eine überschauartige Zusammenfassung	19	KAPITEL IX	
Atto primo	36	Die Wahrheit der Lüge. Rezitativ und Arie Nr. 10 der Donna Anna	216
KAPITEL I	36	KAPITEL X	
Introduzione. Scena I. Molto allegro Leoprellos Sentinella Das Duell zwischen Commendatore und Don Giovanni		Krise und Methoden der Krisenbewältigung.	287
KAPITEL II		A) Don Ottavio als Anachronismus seiner eigenen Epoche	296
Scena III, Allegro assai		B) Beschleunigung als (Über-) Lebensprinzip Don Giovanni Arie »Fin ch'han dal vino«	343
Das schmerzvolle Frauwerden der Donna Anna	49	C) Zerlinas Arie »Batti, Batti« – formales Äquivalent zum Duettino	418
KAPITEL III		KAPITEL XI	
Der innere Widerspruch der Donna Elvira: »Ah chi mi dice mai, quel barbaro dov'è?«	62	Der 2. Akt und dessen besondere dramaturgische Struktur. Voraussetzungen zu deren Verständnis. Die Intrige als dramaturgische Klammer und die Terzetto-Episode	469
Scena V: In diese von den Autoren im Rezitativ präzise aufbereitete, vielschichtige Realität tritt nun Donna Elvira	64	KAPITEL XII	
KAPITEL IV		Don Giovanni »canzonetta« »Deh vieni alla finestra«	541
Die Magie der großen Zahl (Leporellos Liste)	78	KAPITEL XIII Zerlinas Arie »Vedrai, carino«	552
KAPITEL V		KAPITEL XIV Don Giovanni Tod und Verwandlung Mozarts Bruch mit der Tradition	585
Die soziale Ambivalenz weiblicher Schönheit: Die Zerlina-Geschichte im Spannungsfeld der spätabsolutistischen Gesellschaft (Szenen VII, VIII, IX)	94	Eine Nachbemerkung	651
KAPITEL VI		Literaturverzeichnis	652
Donna Elviras »theatralische Sendung«: ein weiblicher »Entwicklungsroman« innerhalb der Oper	127	Personenregister	681
KAPITEL VII			
Quartett Nr. 9. Das Prinzip »Öffentlichkeit«: Donna Anna erkennt Don Giovanni als Täter	159		

Eine Vorbemerkung

Diese sehr ernsten Scherze.

(Goethe über seinen Faust II.

Brief an Wilhelm von Humboldt, 17. März 1832)

Mozart hätte den »Faust« komponieren müssen. Das Abstoßende, Widerwärtige, Furchtbare, was sie (die Musik) stellenweise enthalten müßte, ist der Zeit zuwider. Die Musik müßte im Charakter des »Don Juan« sein.

(Goethe zu Eckermann, 12. Februar 1829)

Wie kann man sagen, Mozart habe seinen »Don Juan« komponiert! *Komposition!*

– Als ob es ein Stück Kuchen oder Biskuit wäre, das man aus Eiern, Mehl und Zucker zusammenrührt!–

Eine geistige Schöpfung ist es.

Das Einzelne wie das Ganze aus *einem* Geiste und Guß und von dem Hauche *eines* Lebens durchdrungen, wobei ... der dämonische Geist seines Genies ihn in der Gewalt hatte, so daß er ausführen mußte, was jener gebot.

(Goethe zu Eckermann, 20. Juni 1831)

Als ich zum ersten Mal die Ouvertüre von Mozarts *Don Giovanni* hörte – in einem Internat in Salzburg, dessen Strenge durch einige Menschen soweit gemildert, dass seelisches Überleben möglich war; einer davon der Pater, der den Musikunterricht gab – vermutlich dreizehn Jahre alt, war ich mit Sicherheit schon vorher in der Getreidegasse vor Mozarts Geburtshaus gestanden. Aber, aus einer relativ bildungsfernen Mittelschichtsfamilie herkommend, war Mozart für mich ein Unbekannter. In diese ahnungslose, aber auch durch nichts verstellte Leere brachen nun diese seltsam verschobenen Akkorde des Beginns ein, verstörend, das, was ich bislang unter »schön« verstanden hatte, völlig in Frage stellend, eigentlich zertrümmernd. Sicher spukten in meinem Kopf die damals geläufigen Wörter: »apollinischer Mozart«, auch wenn mir dieses »apollinisch« nichts sagte, aber konnte es dieses sein? Dieses tastende Verhängnis, das sich in seltsamen Synkopierungen schlangenartig knäuelte und aufbäumte?

Vielleicht wird in diesen Andeutungen verständlich, warum mich diese Musik nie mehr losgelassen hat, gerade wegen dieser völlig unbegriffenen Überwältigung des ersten Hörens.

Und langsam wuchs das dazu, was man Erfahrung nennt: Studium, Leben, Lieben, Verirrungen und Verwicklungen, und immer wieder diese Musik.

Einmal las ich den Satz Rilkes, dass Verse, und dies gilt auch für Musik, nicht Gefühle sind – »es sind Erfahrungen.«¹

Und dann war ich unversehens 35 Jahre alt. Für Dante² bedeutete dieses Lebensalter die Krise »nel mezzo del cammin di nostra vita«, für Mozart den Tod. Hatte ich auch nur annähernd so viel Leben in mich aufgenommen? Von verarbeiteter Erfahrung ganz zu schweigen.

Diese Erfahrungsdichte Mozarts! Und so angezogen von diesem stärkeren Dasein begann nun das, was letztlich zu diesem Buch geführt hat.

Ich weiß, dass Mozarts Kunst mein Leben verändert hat.

1 Rainer Maria Rilke, *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge*, in: *Werke*, Bd. 3, Frankfurt am Main 1966, 124f.

2 Dante Alighieri, *La Divina Comedia*, Milano 2006, 45.

Atto primo

Ich betrachte Mozarts/da Pontes *Don Giovanni* als relativ geschlossenes Werk. D.h. ich arbeite zunächst mit den Informationen, die das Werk aus einer genauen Analyse der Partitur gibt, die, auch wenn Notenbeispiele gegeben werden, dem Leser vorliegen sollte. Nicht alle Aspekte der über Jahrhunderte gehenden Überlieferungsgeschichte des Stoffes werden beachtet.⁷² Wären diese Informationen Mozart wichtig gewesen, hätte er sie integriert. Allerdings halte ich es für entscheidend, den Deutungen von Mozart/da Ponte auf die Spur zu kommen. Dazu wird es nötig sein, ein weiteres geistiges Umfeld zu befragen, das textkonstitutiv ist, ohne im Text immer aufzutau-chen. Dabei ist es unvermeidlich, dass die Komplexität der Darstellung mit der Komplexität des Geschehens anwächst, die im dramaturgischen Prozess der Oper immer mehr auf die sozialen, mentalen und ästhetischen Entstehungsbedingungen ausgreift, also die geistige und soziale Welt Mozarts und da Pontes, die zu erschließen häufiger einen ausgreifenden Umblick in die soziokulturelle Situation des 18. Jahrhunderts nötig macht. So entsteht in der Auseinandersetzung mit dem Werk gleichzeitig eine geistige Biographie (vorallem) Mozarts, die erkennen lässt, wie er sich zu den bedeutenden Problemstellungen der Epoche positionierte.

KAPITEL I

Introduzione. Scena I. Molto allegro Leporellos sentinella Das Duell zwischen Commendatore und Don Giovanni

Nach der Ouvertüre lapidarer Beginn, wie ein Filmschnitt; eine graphisch zu nennende Regieanweisung: »Giardino (Garten) – Notte (Nacht), Leporello in einem Mantel geht vor dem Haus der Donna Anna hin und her ...«

1) *Die lustlose Wache*

Das Orchester intoniert in der Quart f'-c' ein Bild des unzufriedenen Wache schiebenden Leporello, ein genervter Diener, der seinen Herrn ironisch hinterfragt (»oh che caro galantuomo«), aber nichtsdestotrotz an seiner Stelle sein will, nicht nur sein wie er (reich, mächtig), sondern tun wie er (»voglio far il gentiluomo«). Einblick in eine subjektive Befindlichkeit, die wie neben-

⁷² Etwa, dass in Molières Fassung des Stoffes Elvira aus dem Kloster entführt wurde.

her kundtut, dass sich der Herr gerade im Haus bei einer Frau (»una bella«) befindet.

Lapidar die Sprache der Musik, die auf das schlechthin Notwendige reduziert ist. Tonika (F), Dominante, leeres Unisono des gesamten Apparates, piano, durchsetzt mit aufwärtsfahrender forte-Gradatio, in der sich der Ärger und die Unzufriedenheit mit seiner Situation, im piano eher privatim zu sich selbst gesagt, sehr realistisch mit der Betonung der letzten (schwachen) Silbe der Phrase den Ärger kundtuend, ermuntert, selbst verstärkt, hochschaukelt und für einen Moment öffentlich wird, um dann über zwei Oktaven b''-b (der Septim der Dominante) abwärts wieder auf dem Boden der Realität zu landen (eine unter Fermate stehende Generalpause, die ebenso Resignation wie Neubesinnung evoziert), ein Ärger, der nichts anderes zulässt, als den Traum, auch einmal Herr zu sein (das Orchester malt den Traum mit einer herrischen Geste aus, Takt 22 und analog). Ein Traum, der weniger realistisch ist als Sancho Pansas Hoffnung auf die Gouverneursstelle, trotz des sechsmal bekräftigenden »Nò!«, er wolle nicht mehr dienen (sechsmal Nò! wie das sechsmalige Nò! Don Giovannis gegen die Buße fordernde Statue). Es bleibt Leporello nichts anderes als der Dienst. Dafür steht schon sein Charakter. Als er vermeint, Leute zu hören, erstarrt seine Stimme sechs Takte lang auf einem einzigen Ton, sie wird bewegungslos, die verhaltene Stimme eines, der nicht auffallen will (»non mi voglio far sentir«). Anstatt seinen Herrn zu warnen, wie es von einem, der Wache steht, zu erwarten wäre, versteckt er sich, mit der ebenfalls sechsmaligen »Nò!«-Bekräftigung, die alle vorausgegangenen »Nò!«-Beteuerungen auf das reduziert, was sie sind: emotionale Flatulenzen ohne folgende Entschlussfähigkeit.

Leporello will mit derselben musikalischen Aussage Herr sein, nicht mehr dienen und nicht gesehen werden. Die Auflehnung bleibt in einer tragischen Komik stecken (tragisch, weil sie die Hyperstabilität des sozialen Systems gegenüber dem individuellen Willen ins Bild bringt), die seinen Namen, der sich auf »leporino« (hasenartig, Hasenfuß) und gleichzeitig »lepòre« (Witz) bezieht, als soziales Grundmuster der Ausweglosigkeit offenbart. Nur ein Herr kann so frei sein wie Don Giovanni, er indes kann nur Diener sein und bleiben.

Das Aufbegehrende, das psychisch vorhanden ist, trägt in sich schon den Schatten der Anpassung, die Bedingung seines Scheiterns (im Gegensatz zu Masetto⁷³). Mozart reflektiert dies in seiner Musiksprache. Die Charakteristik dieser Nummer ist ja, dass in keiner Weise eine musikalisch-melodische Linie

⁷³ Leporello weiß sein Wissen nicht; er bleibt im Affekt. Masetto durchstößt den Affekt und wagt sein Wissen. Dieses Wagnis ist untrennbar mit seinem öffentlichen Gebrauch verbunden: Freiheit! Zynisch verstößt dagegen Don Giovannis »Viva la libertà!«, weil der diesen großen Appell an das Allgemein-Gesellschaftliche reduziert auf die Freiheit hemmungslosen Genießens, die nur die seine ist, indem er hintersinnig sein Fest für alle öffnet und dies mit der Parole »Viva la libertà« versieht. Erst wenn in dieser Szene XX das gesamte Ensemble (Leporello, Don Giovanni, Don Ottavio, Donna Elvira, Donna Anna) in den C-Dur-Fanfaren-Appell »Viva la libertà« einstimmt, öffnet sich eigendynamisch eine Vision gesellschaftlicher Freiheit.

entstünde, die ganze Leporello-Szene ist komponiert aus kleinen Elementen, die nicht beanspruchen, eine Linie herzustellen, die einen stehenden Affekt entwickelte; es geht auch nicht um die affektive Ausdeutung der Worte. Die musikalische Technik reproduziert vielmehr die Situation als reale Begebenheit hier und jetzt, sie malt nicht die Ärgerlichkeit aus in einer Weise, die einen Affekt in eine zeitliche Dimension brächte, sondern die Musik ist der Ärger in seiner Zerhacktheit, in seinen abrupten Wendungen, in seiner psychisch realzeitlichen Wirklichkeit, die schnell umspringt.

Nicht die stilisierte Einheit des Affekts, sondern die umkippende Diskontinuität realen Ärgers ist Ziel dieser Musik. Die einzige melodische Linie entsteht dann (Takt 20 und analoge), wenn der Ärger in der Vision des Herrseins für einen Moment schwindet, kurzzeitig in die konfliktlösende Harmonie des Traumes eingebettet. Das »voglio« dieses wohligen Traumes ist auf der Hauptsilbe »voglio« so gedehnt (punktierter Halbe), dass es im träumenden Verweilen im Herrsein jede Entschiedenheit verliert, während das folgende »non voglio piu servir« wieder kurz-bestimmt auf dem Takt-schwerpunkt steht. Beim Wort »servir« fällt Leporello wieder heraus aus dem ausgemalten Bild des Herrseins in die Wirklichkeit des sechsfachen »Nò!«-Staccato. Im Zustand der sich über den Herrn erhebenden Ironie (»oh che caro galantuomo«) hebt die Stimme wieder zu einer melodischen Linie an, die im Ärger über die »sentinella« wieder absinkt (ab Takt 40). Es gibt keine großflächige, melodische Einheit des Affekts (wie in der barocken Oper oder der »opera seria«), die in einer Einheit des musikalischen Materials stilisiert würde, sondern betont gewollt eine realistische Wirklichkeitsübertragung, in der der Mensch ohne soziale Rollenstaffage ist. Hier spricht nicht das sozial definierte Bild des Dieners, sondern der Mensch selbst, der Diener ist, und die Musik ist so in Teile zersprengt, wie die Identität dieses Leporello selbst zersprengt ist. Und nur in dieser Mosaikform ist seine wirkliche Identität, die ja vielfach gebrochen und vermittelt ist, darstellbar. Die Musik verlässt, um dessen fähig zu sein, auch technisch alle konventionellen Symmetrievorstellungen, sie unterwirft sich der natürlichen Dominanz des Gesprochenen und bringt es gerade dadurch zum musikalisch geformten Ausdruck.⁷⁴ Es ist die Methode einer Musik, die Wirklichkeit, soziale, psychische, situativ gebundene Wirklichkeit auf die Bühne bringt in realzeitlicher Umsetzung.

2) Exkurs zur kompositorischen Strategie

Ein Vergleich mit Don Ottavios Arie 10b mag schon an dieser Stelle eingeschoben werden, um die Verschiedenheit der kompositorischen Strategien aufzuzeigen.

Völlig anders angelegt auch vom musikalisch-technischen Herangehen ist die Nr. 10a des Don Ottavio. Ich schlage vor, eine musikstrukturellen Ver-

⁷⁴ vgl. Thrasybulos Georgiades, *Aus der Musiksprache des Mozarttheaters*, Tutzing 1977, 9–32.

gleich hier anzustellen, denn nur im Kontrast wird die Wirklichkeit sowohl Leporellos wie Don Ottavios sichtbar und verständlich.

Die Musik zu »Dalla sua pace« stellt keine handelnde Wirklichkeit bzw. wirkliches Handeln dar, sondern die Selbstausbreitung einer emotionalen Grundhaltung, die sich nach der irritierenden Wirklichkeit der Aussage und des Affektausbruchs der Donna Anna ihrer selbst erst wieder vergewissern muss: ebenso ein Wiederezurechtrücken des sozialen und psychischen Selbstbildes wie der Sicherheit der Liebe, die aus diesem Bild ihre Form findet. (Der häufige Vorwurf, diese Arie behindere dramaturgisch den Fortgang der Handlung, sieht nicht, dass das vielfach literarisch vermittelte, in der späteren konkreten Analyse weiter ausgeführte, Selbstbild Don Ottavios Ursache ist, dass er nur schwer in die Wirklichkeit findet. Diese Arie ist dramaturgisch so angelegt, dass sie die für Don Ottavio nicht zu überwindende Distanz zur Realität deutlich macht und damit eine präzise Charakterzeichnung gibt.) Don Ottavio ist, das ist seine tragische Beschränktheit, gegenüber Donna Anna nur in literarischen Topoi zur Stelle (»tutto il mio sangue verserò se bisogna«), er lebt diese Topoi aus, subjektiv überzeugt und ehrlich, diesen aber eher ausgeliefert als sie benutzend. In diesen Topoi spiegelt sich eine lange Traditionslinie (die ich später darstelle), deren Distanz zur gegebenen Wirklichkeit aber gerade das in ihnen angekündigte Handeln verhindert. Der Sprung in die Wirklichkeit müsste jedes Mal ein Sprung aus den Topoi sein, das hieße aber, aus der Konstruktion von Wirklichkeit, die das Ich Don Ottavios bildet. Es ist ein geschlossenes Weltbild und – darin eingebettet – Selbstbild, und eine geschlossene, in sich beschlossene emotionale Grundhaltung zur Welt und zu sich, die es ihm so schwer macht, mit der Wirklichkeit Donna Annas in Kontakt zu treten (und Donna Anna aus dem stilisierten Bild der Frau zu entlassen). Das bedarf immer starker energetischer Schübe ihrerseits.

Und jetzt die Musik: diese geschlossene Einheit des Gefühls wird in einer großen geschlossenen Melodie zum Ausdruck gebracht. Diese makellos schöne G-Dur-Arie gibt Don Ottavios Wirklichkeit, die psychisch realitätsentrückt ist, den adäquaten Ausdruck, den sie durch ihre Form gleichermaßen ausdrückt wie reflexiv erklärt. Seine Auffassung von Liebe, Treue, Verantwortung, in der Schönheit eines idealisierten standesmäßigen Selbstbildes gefasst, bedarf der melodischen Schönheit der Musik, um ihre spezifische Wirklichkeit hörbar zu machen. Die Musik arbeitet hier mit den Mitteln der »opera seria«, der Entwicklung der Einheit des Affekts, ohne allerdings noch seria zu sein: sie stilisiert nicht zur Höhe, sondern bringt mit einem historisch überholten Mittel, das scharf mit dem musikalischen Mittel der Realitätszeichnung Leporellos kontrastiert, die unzeitgemäße Selbstkonstruktion Don Ottavios zur Geltung. Don Ottavio ist ein Endzeitcharakter, der in sich in wehmütigem Abschied das Ideal eines Epochencharakters zusammenfasst, der historisch schon in vollkommener Auflösung sich befindet und in der supponierten Idealität als gelebtes Modell vielleicht auch nie existiert hat. Seine Tragik ist seine Unzeitgemäßheit (er kann Ideal und Wirklichkeit

nicht integrieren), die gegen die skrupellose Zeitgemäßheit Don Giovannis von rührender Chancenlosigkeit ist. Er beharrt auf den Mitteln der Ehre in der Auseinandersetzung mit einem, der die verpflichtenden Bindungen der Ehre abgestreift, nur noch die Handlungschancen seines Standes ergreifend sich aller Bindungen entledigt hat, der seine (auch sozial vermittelte) Schönheit, Kraft, Charme, Überlegenheit nicht in einer Selbst-Verpflichtung des »gentiluomo« bindet, sondern als frei verfügbare Mittel einsetzt. Um diese Gegensätzlichkeit weiter einzukreisen, gehe ich jetzt kurz auf die literarischen Vermittlungsschritte des Selbstbildes Don Ottavios ein.⁷⁵

»Gehaltenheit, Proportion, Gleichgewicht, »savoir faire« und »savoir vivre«, all das in Einheit und Gesetzlichkeit, verhaltene Leidenschaft ohne Emphase, nach dem Heroischen hin gerichtet, das Heroische aber nur denkbar, wenn es sich im Schönen offenbart«, so charakterisiert Carl Jacob Burckhardt den »honnête homme«⁷⁶ und man vermeint, darin die gültige Charakterisierung Don Ottavios gefunden zu haben.

Dem historischen Prozess der Auflösung dieses Gipfelideals der Affekt-disziplinierung in die société libertine, in eine säkularisierte Religion des Genusses und des Augenblicks, verweigert Don Ottavio sein Mitgehen. Pierre Carlet de Marivaux bringt dieses Neue in *La Réunion des Amours*⁷⁷ auf den Punkt, indem er »cupido«, die Begierde, der höfischen Liebe vorhalten lässt: »Schmachten, Schüchternheit, süßes Martyrium, damit ist jetzt Schluss.«⁷⁸ Die neuen von »cupido« bestimmten Menschen sind so draufgängerisch, »dass sie nicht Muße haben, zärtlich zu sein; ihre Blicke sind reines Begehren, statt zu seufzen, greifen sie an, sie bitten keineswegs um Liebe, sie setzen sie voraus; sie sagen keineswegs: »Gewähren Sie mir Ihre Gunst, sie nehmen sie sich.«⁷⁹ In diesem gesellschaftlichen Prozess löst das neue Idealbild des »galant homme« den »honnête homme« ab, in einem reinen Gegensatz, den idealtypisch Don Giovanni und Don Ottavio verkörpern.

75 Ich beschränke mich hier auf einen Hauptstrang, der in den europäischen »Prozess der Zivilisation« (Norbert Elias) verwoben ist. Ich benenne eine Traditionslinie beginnend mit der höfischen Kultur der Troubadours (»amour courtois«), deren theoretische Fassung im Traktat *De amore* des Andreas Capellanus (etwa 1186) ihre Kodifizierung findet. Die höfische Liebe zielt auf »eine Verschönerung der erotischen Begierde« und Disziplinierung der Leidenschaft, indem der »amor purus« (die reine Liebe) die Begierde unter die »sapientia« (Weisheit) stellt. Davon ausgehend lässt sich eine Linie über Francesco Petrarca zu Baldassare Castiglione und dessen, die europäische Nobilität modellierenden *Il Cortegiano* von 1528 ziehen. In Baltasar Gracián und seinen epochemachenden Werken *El oráculo manual y arte de prudencia* (1647), sowie *El Criticón* (1651), das 1708 französisch als *L'homme de trompé*, 1724 in deutscher Übersetzung erschien, wird dies weiterentwickelt in Werken, die das Bild des »honnête homme« formten, das das Frankreich Ludwigs XIV. beherrscht und damit dem übrigen Europa Modell ist.

76 Carl Jacob Burckhardt, *Gestalten und Mächte*, Zürich 1961, 348.

77 Pierre Carlet de Marivaux, *La Réunion des Amours*. Paris 1731. Deutsch von Johann Christian Krüger als *Die Wiedervereinigung der Liebesgötter*, Hannover 1749.

78 Marivaux, *La Réunion des Amours*, zitiert nach: Verena von der Heyden-Rynsch, *Das Spiel der Verführung ...* Düsseldorf/Zürich 2004, 112.

79 a.a.O., 112.

Der »cor gentil« – »das edle Herz«⁸⁰ – noch Casanova fühlt sich bei allem jähen Wechsel der Leidenschaft zur Höflichkeit des Herzens und einer immer beobachteten Kunst des versöhnlichen Abschiedes verpflichtet –, wird als Hemmnis der Liebesaneignung außer Kraft gesetzt. Claude Crébillon verkündet diese neue Unverpflichtetheit des Herzens in den Worten des Herzogs von Clerval: »Spiele mit den weiblichen Gefühlen, ohne dich selbst zu engagieren. Der Reiz einer Frau liegt nicht in ihr, sondern in den Hindernissen, die es zu brechen gilt, um sie zu erobern.« Die hohe Form der Erotik wird brutal herunterfunktionalisiert auf den sexuellen Akt: »Mag man sich, so nimmt man sich. Langweilt man sich miteinander? Dann verläßt man sich mit ebensowenig Förmlichkeiten, wie man sich genommen hat. [...] Freilich, die Liebe hat mit alledem nichts zu schaffen; aber war denn die Liebe je mehr als ein Begehren, das zu überschätzen man sich gefiel, eine Regung der Sinne, aus der die Eitelkeit der Männer eine Tugend zu machen beliebte? Heute weiß man, daß einzig die Lust existiert. [...] Wenn man einander genommen hat, ohne sich zu lieben, so geht man wieder auseinander, ohne sich zu hassen.«⁸¹ Das ist die Wirklichkeit Don Giovannis, deren Hintergrund aber bitter ist: er steht in einem – seinem expansionistischen Charakter geschuldeten – ständigen Überlebenskampf; die Frauen sind die Lebensenergie, derer er bedarf, die Illusion seiner Unsterblichkeit zu nähren. »Die Frauen lassen! Narr!«, bellt er Leporello an, »die Frauen lassen! Du weißt, dass sie mir nötiger sind als das Brot, das ich esse, die Luft, die ich atme!« Dieses Bekenntnis ist ernst zu nehmen. In diesem Überlebenskampf mendeln sich Charme, die Kunst der Lüge, der Unverfrorenheit, der Verführung, Bereitschaft zur Gewalt evolutiv heraus zu einer Einheit von Verführung und Gewalt, in der die Verführung gewaltsam, die Gewalt verführerisch ist. Damit diese Eigenschaften haltbar sind, müssen sie als gesellschaftliche Werte institutionalisiert sein. Viele Kommentatoren verwechseln dies mit Vorzügen seiner Persönlichkeit. Sie sind ihm aber ebenso bloße Mittel, wie sein Degen, seine Finten, sein Geschlecht – den Samen verteilend mit einer Attitüde, als wäre er die Frau erhebendes Weihwasser. Hinter all dem steht die Notwendigkeit des Abhängigen, Süchtigen, der in der Situation des Fehlens des Suchtmittels seine höchste Energie findet (so in der Arie I, 11). Es ist bitterer Überlebenskampf, im Gelingen euphorisch-manische Selbsterhöhung, im Misslingen Grund durchzudrehen, wie es Mozart wieder mit den Mitteln der Realzeichnung im Presto des »Fin ch'han dal vino« in einer Psychorealität, die zugleich selbst kommentiert, hinstellt.

Die Schönheit der Arie des Don Ottavio ist völlig anders angelegt als die Don Giovanni zugehörige Schönheit des Duettino Nr. 7 A-Dur mit Zerlina

80 »Die Natur hat die Liebe nicht früher als das edle Herz erschaffen«, Guido Guinizelli, Begründer des »dolce stil nuovo« (Mitte 13. Jahrhundert), in: *Italienische Dichtung aus acht Jahrhunderten*, Darmstadt 1997, 23.

81 Crébillon der Jüngere, *Die Nacht und der Augenblick oder die Morgenfeiern auf Kytbera*, in: *Das Gesamtwerk in acht Bänden*, Bd. 3, Frankfurt am Main/Berlin 1968–1970, 19.

oder der »canzonetta« D-Dur (II, 3). Mozart ist fähig, musiksprachlich völlig verschiedene Schönheitstypologien zu entwerfen, die dem Charakter und der Situation entsprechen.

3) Die Zuspitzung der Situation

Jetzt wieder zurück zu Leporello, der Leute hört, sich (in der absteigenden Linie der Violen) abduckt, während die Violinen über drei Takte (70–73) hinaus im Raum einer Undezime (f'–b") ins B-Dur-Forte stürmen, nervöse Sechszehnteltremoli, die in den Takten 73f. in einer später bedeutsam werdenden Figur die Tonart B mit ihrer Dominante F befestigen; dann Donna Anna, im Orchester die Taktschwerpunkte fp, Grunddynamik piano: sie stößt atemlos unter der Anstrengung, den flüchtenden Don Giovanni zu halten, zurückzuhalten, ihn zu ent-decken (er verbirgt sein Gesicht), sie stößt im als Symbol differenten punktierten Rhythmus (punktiertes Viertel, Achtel) ihre Worte heraus: »Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai!« – »Hoffe nicht, sofern du mich nicht tötest, dass ich dich jemals fliehen ließe!«, die Hauptsilben von »lasci« und »fuggir« in schmerzvollen Vorhaltssexten. Spätestens ihr nächster Aussagesatz (die genaue Textstruktur später) »Come furia disperata ti saprò perseguitar!« – vielleicht darf man sinngemäß übersetzen: auch wenn du mir jetzt entkommen solltest, wenn du mich töten solltest – »werde ich dich als/wie eine verzweifelte Furie verfolgen!« muss aufhorchen lassen. Wenn der erste Satz schon eine nahezu überphysische Entschlossenheit bekundet, hebt erst recht die Verhängung dieses Fluchs der Furien sie aus der situativen Realität heraus. Wenn man nicht bereit ist, die »Furia disperata« als umgangssprachliche Redensart abzubuchen, wofür nichts spricht, muss die Textoberfläche hinterfragt werden.

Zunächst eine Sichtung der Textbasis (Takt 74f.)

a) Donna Anna als Wortführerin »Non sperar, se non m'uccidi, ch'io ti lasci fuggir mai!« Don Giovanni in Abwehr: »Donna folle! Indarno gridi! Chi son'io tu non saprai« – »Verrückte, du rufst umsonst, wer ich bin wirst du nie wissen«. Während Leporello feststellt: »il padron in nuovi guai« (also in neuen, aber nicht unbekanntenen Schwierigkeiten).

b) Jetzt übernimmt (oder versucht zu übernehmen) Don Giovanni die Wortführung: »Taci e trema al mio furore! – »Schweig und zittere vor meiner Wut!« Donna Anna setzt entgegen (in der Partitur ausdrücklich mit forte bezeichnet): »come furia disperata ti saprò perseguitar! come furia disperata, disperata!«, eine starke Wortanknüpfung, die sie wieder in die Wortführerschaft zurückbringt.

Zwei Begriffe sind zu befragen und dann in den Zusammenhang der Musik zu stellen: »furore« und »furia«.

Wenn Don Giovanni vor seinem »furore« warnt, tragen seine Worte eine ihm vielleicht nicht bewusste Tiefenschicht mit. Nach römischer Rechtsauffassung sind die »furiosi« Geistesranke, delikt- und geschäftsunfähig, was einschließt, dass sie ausdrücklich eheunfähig sind.⁸² Don Giovanni's Übergriff wäre dann tiefgründig die sexuelle Anmaßung eines Eheunfähigen (zu sehen im Rahmen meiner allgemeinen Einführung).

Donna Anna nimmt das Wort »furore« in den stärkeren Begriff »furia disperata« auf und legt damit eine vielfältige Tiefendimension frei, die Don Giovanni in eine abhängige Rede zwingt.

Ein Rekurs auf die Mythologie zeitigt auf der symbolischen Ebene vielfältige Anknüpfungen. Die Furien sind in der Mythologie ursprünglich italisch-etruskische Unterweltgottheiten, die später mit den Erinnyen identifiziert werden. Erinys ist der »Zorn, Rachedrang« der gekränkten Mutter, göttlich personifiziert in der Demeter Erinys, die (ebenso wie die Gottheit im Namenbereich Anna) die drei Aspekte der Großen Mutter darstellt, so wie die drei Furien: Tisiphone – die (den Mord) Rächende, Megaira – die Neidische mit dem bösen Blick, Alekto – die Unablässige, die dreifache jungfräuliche (jungfäulich wie Anna es selbst ist) Personifizierung des Racheaspekts der Demeter Erinys sind. Ich zitiere aus dem im 18. Jahrhundert wichtigsten mythologischen Lexikon von Benjamin Hederich⁸³: Danach waren die drei Furien Jungfrauen, »weil sie sich mit nichts bestechen und von ihrer Rache abhalten ließen«. Sie werden in der griechischen Kunst als schöne Frauen dargestellt, die Fackeln und Peitschen tragen, im Haar Schlangen, manchmal diese auch statt der Peitschen in der Hand. Cicero sieht in den Furien die Personifizierung des (bösen) Gewissens. Wieder Hederich: »Man hält sie für der Nacht Töchter, weil die Laster, die hernach das Gewissen peinigen, theils von der Finsterniß der Unwissenheit herkommen⁸⁴, oder auch im Finstern begangen werden, aber auch für Töchter des Pluto, als des Gottes des Reichthums, weil dieser zu vielen Lastern Ursache und Gelegenheit gibt.«⁸⁵ Ihre Dreizahl symbolisiere die drei Hauptaffekte des Menschen: Zorn, Geiz, Wollust. So direkt deutet das 18. Jahrhundert die Mythen!

Die Furien repräsentieren also als »Geist des Zornes und der Rache« die zürnende Mutter Demeter, die als Große Mutter durch das Delta symbolisiert ist.⁸⁶ Das Delta hat ikonographisch und als Symbol eine Geschichte, die sich im christlichen Abendland fortsetzt. Der jetzt männliche Schöpfergott kann nicht umhin, das Delta der Schöpfungsmutter über seinem Scheitel zu tragen, umgedeutet in ein Symbol der Dreieinigkeit, die aber wiederum selbst auf den dreifachen Aspekt der Großen Mutter zurückverweist. Guy

82 *Der kleine Pauly, Lexikon der Antike in 5 Bänden, Bd. 2, München 1979, 647.*

83 Benjamin Hederich, *Gründliches mythologisches Lexikon*, 1770 / Darmstadt 1996, 1129.

84 Ich erinnere an den Stellenwert der sapientia bei der Bestimmung der amour courtois.

85 Benjamin Hederich, a.a.O., 1131.

86 vide Barbara G. Walker, *Das geheime Wissen der Frauen, »Demeter«*, München 1995, 160f.

Wagner⁸⁷ bringt mit Bezug auf Philippe A. Autexier zur Kenntnis, dass das D-Dur bei den Freimaurern symbolischen Charakter habe, »beinhaltet es doch den Buchstaben D wie Delta, den Buchstaben, der im Griechischen drei Winkel hat, der Dreiecksbuchstabe, Symbol der Kenntnis und der Maurerkelle.« Das Delta repräsentiert im freimaurerischen Denken die Einheit Weltall-Mensch-Gott. Als die Große Muttergöttin hat Demeter viele Namen und Epitheta: Despoena, die Gebieterin; Daeira, die Gerstenmutter, die Weise der Erde und des Meeres; Pluto, der Überfluss, der aus ihren Brüsten fließt, später vermännlicht zu Pluto, Gott des Reichtums und der Unterwelt; in der Erscheinungsform als Altes Weib wurde Demeter zur Zerstörerin, Melania, Demeter Chtonia, die Unterirdische und Erinyes, die Rächerin. Ihr Tempel in Eleusis war Zentrum eines Mysterienkultes, in dem die Eingeweihten Tod, Verwandlung und Wiedergeburt erfuhren im Zeichen des Delta, dem Symbol des D-Dur. Für das Verständnis der Todesszene Don Giovannis wird dies bedeutsam werden.

Die archetypische Energie der wütenden Frau versetzt Männer, »die dazu erzogen wurden, in einer Gesellschaft, in der Vergewaltigung und Vergeltung alltäglich sind, (die Welt des expansionistischen Charakters⁸⁸) die eigene Wut und Aggressivität offen zu zeigen und auszuleben«, ⁸⁹ in offene Furcht (»questa furia disperata mi vuol far precipitar«), in eine unbeholfene Angst, die sie lähmt, weil Männer entsprechend ihrer selbstüberhöhenden Rollendefinition keine Angst zeigen dürften.

Don Giovanni wirkt ungewohnt gehemmt. Er singt Donna Anna, die häufig in Spannungsakkorden vorausspricht in den zugehörigen Entspannungsakkorden zum Teil »wortwörtlich« nach.

In dem erregten Wechselgesang ab Takt 83 (Auftakt zu 84) bricht Donna Anna in ihrem »non sperar...« aus dem von Don Giovanni erreichten und zu etablieren versuchten B-Dur aus, entwindet sich immer wieder psychisch in ein über dem liegenden Basston b sich verselbständigendes F⁷, Don Giovanni folgt immer wieder quasi unterlegen in die Tonika B-Dur, seine Kernaussage »non saprai, nò« landet mit den beiden entscheidenden Silben in g-Moll, eine immense Verunsicherung dieser Aussage, die eine Ahnung des Scheiterns in sich trägt. Ab Takt 102 (Auftakt zu 103) setzt Donna Anna mit »come furia disperata« auf dem f beharrend (f–f–e–f–g–f–es) das Unausweichlich-Unablässige der Furien in einer Umkreisung, in einer bildhaften circulatio, Einkreisung Don Giovannis, in Kraft, die ihn (»questa furia disperata mi vuol precipitar«) in einem Quartsprung f–b nach B-Dur in eine Abhängigkeit zwingt, die sich in der figurativen Imitation der musikalischen Aussage Donna Annas niederschlägt. Eine musikalische Figur, die Don Giovanni nach der Ermordung des Commendatore in Takt 178 in Moll wieder aufnimmt; so wird die strukturelle Einheit von Donna Anna und Commendatore auf der symbolischen Ebene Musik.

87 Guy Wagner, *Bruder Mozart, Freimaurerei im Wien des 18. Jahrhunderts*, Wien 1996, 111.

88 Einfügung vom Verfasser.

89 *Psychiatric Worldview*, July/Sept 1977, zitiert nach: Barbara G. Walker, »Furien«, a.a.O., 288.

Ab Takt 127 kommt es zu einer Beruhigung der Musiksprache. Donna Anna und Don Giovanni vereinigen sich in Harmonik, Rhythmik, Dynamik, singen in Terzen zusammen (stimmführend Donna Anna), nur der gesungene Text lässt sie noch auseinanderfallen.

Donna Annas »ti saprò perseguitar« liegt energetisch und von der Stimmführung her über »mi vuol far precipitar« des Don Giovanni. Die weiche Piano-Rückkehr in die Tonika B-Dur im 8. Takt der Phrase in homophoner Stimmführung scheint wie ein – sicher nicht erotisch motiviertes – Einwilligen in den status quo dieser Rangordnung zu sein (von einer Unterwerfung Donna Annas keine Spur), wird aber, das übrige Orchester schreitet zur piano-Auflösung, durch einen ff-Einsatz in Oktaven d”–d” der Violinen vereitelt: der heranstürmende Commendatore.

4) *Das Duell*

Die Regieanweisung lapidar: »Donna Anna lascia Don Giovanni ed entra in casa«, während die dunklen Klangfarben des Orchesters (Bassi, Violoncelli, Violen, Fagott) auf dem durchgehaltenen d der Violinen ff eine B-Dur Skala hinaufstürmen, dann in einer abwärtsfallenden Linie, die Haupttöne a, g, fis von einer jeweiligen Tirata verstärkt, in einen D-Dur-Sextakkord auslaufen (Takt 138) – dann subito piano –, der über das g-Moll (Takt 142) der Herausforderung zum d-Moll des Duells (ab Takt 166) und zum f-Moll (Takt 197) des Sterbens des Commendatore führt. (Der Tonartenplan der gesamten »scena I« also F–B–g–d–f).

Der verminderte Septakkord des Taktes 175 (f, fz), der, wie die Regieanweisung deutlich macht, die tödliche Attacke Don Giovannis im dreimaligen Nachstechen nach der ersten Verwundung symbolisiert, drückt die denkbar größte Störung der tonalen Ordnung aus, die hier eine gesellschaftliche Ordnung stellvertritt. Die (Zer-)Störung der tonalen Ordnung spiegelt den bewussten Bruch Don Giovannis mit den Regeln eines Duells zwischen Edelleuten, das nach der ersten Verletzung hätte abgebrochen werden müssen. Der verminderte Septimenakkord über h wird aufgelöst nach C-Dur, hier Dominante von f-Moll, pp; die denkbar größte harmonische Unordnung geht in die einfachste Ursprungsordnung des musikalischen Materials über: farbloses, kaltes Grauen.

Die erste Äußerung des tödlich getroffenen Commendatore gilt dem Ordnungsbruch Don Giovannis: »ah soccorso, son tradito« – »Hilfe, ich bin verraten«, und wie zur Erklärung »L'assassino mi ha ferito« – »der Mörder hat mich erstochen«, (wörtlich: verletzt, im Zusammenhang: zu Tode verletzt).

Das, was das Orchester während des Duells kommentiert hat, wird jetzt ausgesprochen, und verifiziert sich wechselseitig.

KAPITEL IV

Die Magie der großen Zahl (Leporellos Liste)

Horst Albert Glaser gibt zwei für ein reflektierendes Verständnis der Arie wichtige Hinweise.¹⁴⁸ Zunächst, dass Mozart/da Ponte gemessen an den Vorgängerfassungen des Stoffes diese Szene erheblich gewichtiger gestaltet haben. Und eine weitere bedenkenswerte Information: im 17. Jahrhundert füllten die Liste die Namen der Frauen mit manchen persönlichen Charakterisierungen, in späteren Fassungen werden die Frauen anonym, in der Fassung Bertatis/Gazzanigas lösen sich die Namen (als grundsätzliche personale Individualisierung) in die Abstraktion von Zahlen auf. Im Bemühen um eine plausible Realistik sprechen diese von einigen hundert Frauen. Dennoch: der Umschlag von Namen in Zahlen kündigt von soziostrukturellen und mentalitätsgeschichtlichen Wandlungen. Und die Annahme ist berechtigt, dass das Hochtreiben der Zahl bei Mozart/da Ponte mehr bedeutet, als ein bloß auf Situationskomik schielendes und zielendes Hantieren mit einer Komik des Unwahrscheinlichen.

Für die dramaturgische Struktur des Gesamtprozesses wäre die »lista« als Situationskomik nicht mehr als ein Nebenaspekt. Für eine dramaturgische Durchleuchtung und gesellschaftliche Verortung des expansiven Charakters Don Giovannis ist sie aber ein Eckstein.

So hätte die Komik aufklärenden Charakter. Mozarts Vorgehen liegt auf der Linie von Lessings Bemerkung in seiner Hamburgischen Dramaturgie, dass die Komödie dem Zuschauer die Fähigkeit vermitteln sollte, »das Lächerliche zu bemerken«¹⁴⁹ durch das Lächerliche auf einen Sachverhalt zu stoßen, der eine soziale Realität darstellt, wobei die offensichtlich komische Übertreibung wie eine Lupe die Wahrnehmung schärft. Solche Komik ist (wenn sie nicht reine Albernheit sein will) nur möglich, wo sie sich auf eine Realität bezieht, die sich ernst nimmt und die ernst genommen zu werden auch von anderen beansprucht. Und Komik als Mittel eleganter indirekter Kritik an der Realität setzt eben dies voraus. Das Hochtreiben der Zahl in der Arie rückt mithin eine gesellschaftliche Realität in den Blick, auf die Don Giovannis Charakter systematisch bezogen ist. Die parodistische Überzeichnung zieht durch die damit verbundene Komik eine Metaebene ein, die den in der sozialen Realität etablierten Fetischismus der großen Zahl, in der sich eine gesellschaftliche Charakterorientierung austobt, als erkennbaren Problemzusammenhang aufdeckt. Eben durch die Komik wird der Blick auf

148 Horst Albert Glaser, *Don Giovannis Liste*, in: Dieter Borchmeyer (Hg.), *Mozarts Opernfiguren*, Bern/Stuttgart/Wien 1991, 93–114.

149 »Die Komödie will durch Lachen bessern; [...] nicht gerade diejenigen Unarten, über die sie lachen macht, noch weniger bloß und allein die, an welchen sich diese lächerlichen Unarten finden. Ihr wahrer und allgemeiner Nutzen liegt ... in der Uebung unserer Fähigkeit das Lächerliche zu bemerken, es unter allen Bemäntelungen der Leidenschaft und der Mode, es in allen Vermischungen mit noch schlimmern oder mit guten Eigenschaften, sogar in den Runzeln des feierlichen Ernstes leicht und geschwind zu bemerken ...« (Lessing, *Werke*, Bd. 4, Darmstadt 1996, 29. Stück, 363).

einen sozialen Prozess geworfen, als dessen charakteristischer Exponent Don Giovanni begriffen werden kann.

Einige historische Einblendungen mögen dies verständlich machen. Unter einer intakt scheinenden politischen Oberfläche löst sich der feudal-absolutistische Ständestaat durch das Eindringen kapitalistischer Produktionsformen (aus wirtschaftlich-militärischen Gründen oft selbst von den feudalen Eliten gefördert) und die sektorale Ausweitung kapitalistisch-industrieller Produktion immer mehr auf. Neben der traditionellen Führungsschicht des Adels, der auch in seinen fortschrittlichsten Vertretern in die neuen Wirtschaftsformen (z.B. Aktiengesellschaften) hineingeht, etabliert sich ein zunehmend selbstbewusstes Bürgertum vor allem in den Bereichen Wissenschaft und Technik, Wirtschaft, Verwaltung, Kultur, Philosophie (wobei die philosophische Erarbeitung einer neuen bürgerlichen Ethik eine entscheidende Rolle spielt).

Viele auf dem mitteleuropäischen Schauplatz stattfindenden kriegerischen Auseinandersetzungen sind strukturell schon durchschlagende Krisen der frühen Globalisierung. Der Siebenjährige Krieg ist zu sehen im Kontext eines Großkonfliktes zwischen den Globalisierungsmächten Frankreich und Großbritannien, zugeschaltet die jeweils Verbündeten Österreich und Preußen, dessen Schauplätze weltumspannend sind: der europäische Konflikt um Schlesien – die am weitesten industrialisierte Region Österreichs – ist Teil eines Konfliktes, in dem es um Nordamerika, die Seewege, die Karibik, die Philippinen, Afrika und Indien geht. Die Durchkapitalisierung der Märkte und die Ausrichtung der Produktion auf überregionale Märkte ist schon so weit gediehen, dass Versorgungskrisen wie die Hungersnot 1770–1772 nicht mehr natürlich bedingt sind, sondern marktinduziert durch Spekulation (Freigabe der Getreidepreise). Die Kapitalakkumulation, die schon im 17. Jahrhundert über Aktiengesellschaften begann (hauptsächlich als Gesellschaften zur Exploration und Ausbeutung von Kolonien: Ostindische Handelsgesellschaft, Hudsonbaysche Handelsgesellschaft usw.), hat sich im 18. Jahrhundert mit der Konstruktion der Inhaberaktie weiter intensiviert und verallgemeinert. An das Wort Aktie band sich schon ein allgemeiner Sprachgebrauch: 1784 kann Karl Arnold Kortum in seinem Werk *Jobsiade* voraussetzen, dass eine Leserschaft den Satz verstünde, »jedoch als sich die Actien verschlimmert.«¹⁵⁰

Dass es in der nächsten persönlichen Umgebung Mozarts im Mai 1787 zur Gründung einer Aktienbank, der Schwarzenberg-Bank, gekommen ist, mag Zufall gewesen sein, wie Mozart dies registrierte jedoch nicht. Die wichtigsten Träger dieser Bank waren die Fürsten Johann bzw. Josef zu Schwarzenberg, Franz Gundacker zu Colloredo-Mansfeld und Graf Friedrich Nostitz-Rieneck. Schwarzenberg sowie Nostitz gehörten 1784 zum Kreis der Subskribenten der

150 zitiert nach Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin/New York 1975, 11f.

Konzerte Mozarts, waren Mitglieder der »Assoziierten Cavaliers« um Baron van Swieten. Nostitz gründete das Theater in Prag, in dem Mozarts Opern Figaro und Don Giovanni gespielt bzw. uraufgeführt wurden. Johann Fürst Schwarzenberg hielt ein eigenes Orchester und förderte Mozart als Dirigent und mit Geldzuwendungen. Gundacker zu Colloredo war der Bruder des Salzburger Erzbischofs.¹⁵¹

Mozart war also Zeuge aus nächster Nähe, bekam Einblicke in Geist und Praxis des Neuen der Aktiengesellschaft, erfuhr von der Magie der Zahl in einer neuen sozialen Form. Mozart hatte zeitlebens eine besondere Vorliebe für die Mathematik bis hin zur Kombinatorik einer Würfelkomposition. Seine Schwester berichtet, dass er schon als Kind sich in Zahlenarbeit vertiefte. Dies formte auch seine kompositorischen Strategien (zahlenproportionale Konstruktion etwa in der »Entführung«). Es dürfte an dieser Stelle angebracht sein, zu zeigen, dass Mozarts Interesse an der Zahl nicht nur einer persönlichen Neigung entsprang, sondern in einer gesellschaftlichen Tendenz der Quantifizierung als neue Denkform steht, die Eberhard Reichmann als eine der Dynamiken der Aufklärung beschreibt.¹⁵² Im Prozess des Eindringens der »Rechenhaftigkeit« in alle Lebensbereiche werden zwangsläufig quantifizierende Methoden der Welterfassung virulent, gestützt durch die philosophisch-ideologische Prämisse, dass das in der Welt implizierte Vernünftige sich am reinsten in der Zahl ausdrücke. Nur diese strukturelle Adäquanz von Gegenstand und Erkenntnismethode verbürge objektives Wissen. »Der geometrische Geist ist nicht so ausschließlich an die Geometrie gebunden, daß er von ihr nicht losgelöst und auf andere Gebiete übertragen werden könnte. Ein Werk der Moral, der Politik, der Kritik, ja selbst ein Werk der Beredsamkeit wird, bei übrigens gleichen Umständen, nur um so schöner und vollkommener sein, wenn es in geometrischem Geist verfaßt ist«, postuliert schon der Wegbereiter der französischen Aufklärung Bernard de Bovier de Fontenelle.¹⁵³ Aus dieser allgemeinen Tendenz der Quantifizierung ergeben sich einige Aspekte, die zum Verständnis der Registerarie (»lista«) beitragen können. Jede Zahl ist Durchgang in eine potentielle Unendlichkeit. Das Unendliche, das bisher als Gott begriffen wurde, wird eine rechnerische Größe. Der Angst, ein Nichts vor dem Universum zu sein (so Pascal), kann mit der möglichst hohen Zahl auf der menschlichen Habenseite begegnet werden, die auf einer prinzipiell unabschließbaren Addierbarkeit besteht. So wird die hohe Zahl zur Stütze einer labilen Seinsgewissheit. Das schließt sogar die Beziehung zu Gott ein: Erhard Weigel führt 1687 eine »Mathematische Demonstration wider alle Atheisten. Daran man Rechenschaftlich erkennen kann, Daß ein Gott sey.« Gott, der Unendliche, wird greifbar mit endlichen Zahlen. Dies lässt Christian Fürchtgott Gellert¹⁵⁴ explizieren: »Du sollst nicht glauben,

151 vide Herbert Matis, *Die Schwarzenberg-Bank*, Österr. Akad. d. Wissenschaften, Wien 2005.

152 Eberhard Reichmann, *Die Herrschaft der Zahl*, Stuttgart 1968.

153 zitiert nach Reichmann, a.a.O., 15.

154 Gellert, *Moralische Vorlesungen* (1784, Bd. V, 99), zitiert in: Reichmann, a.a.O., 25.

weil du sie {die Glaubensgeheimnisse¹⁵⁵} begreifen kannst, sondern weil du ihre Beweise begreifen kannst.« Im gleichen Maß werden die Forderungen der Ethik einem mathematischen Summenkalkül verfügbar, wie es Georg Sarganeck in seinem Traktat *Die höchstnötige Berechnung der Sünden-Schulden, deren Größe und Mannigfaltigkeit gegen die unendliche Versöhnung und Liebe Gottes in Christo Jesu*, Züllichau 1735, darlegt. Die Idee der Rechenschaft wird mathematisiert: Sünde ist nicht eine absolute negative Qualität mehr, sondern eine »von quantitativen Verhältnissen abhängige gleichungsmäßige Variable.«¹⁵⁶ Subjektive Moralität lässt sich berechnen in einer vollständigen Bilanzierung der Vor- und Nachteile. Dieser Paradigmenwechsel von moralischer Vollkommenheit zu bilanztechnischer Vollständigkeit liegt dem sich durchsetzenden eudämonistisch-utilitaristischen Pragmatismus zu Grunde, wie er in Buffons *Essai d'arithmétique morale* (1777) oder in der 9. Moralischen Vorlesung Gellerts (1772) ausgeführt wird als Vorteils-Nachteilsrechnung zur Führung des Handelns. So argumentiert Gellert (der im Hause Leopold Mozart zu den bevorzugten Autoren zählte): »Man rechne den Werth eines Gutes, oder seinen Unwerth stets so an, daß man das Vergnügen, so darauf folgt, oder das Elend, das damit verknüpft ist, auch in die Summe bringe.«¹⁵⁷ Es ist zu sehen: »Die Empfehlungen zum sittlichen Verhalten sind basiert auf quantitativen Überlegungen des Ausrechnens und Abwägens positiver und negativer Werte, [...] eine Art moralischer Rechenkunst.«¹⁵⁸ Letztendlich beruht die Beurteilung sittlichen Verhaltens auf der Bilanzierung von pain und pleasure, ein Glückskalkül, das in Leporellos »lista« in der hohen Zahl gerinnt. Diese Quantifizierung (»quantity of pleasure«) lässt alles Inhaltliche gleich sein: entscheidend ist die Menge des Vergnügens. Auch in Leporellos Arie findet sich diese Einheit von ekstatischer Selbstüberhöhung und methodischer Nüchternheit. Denn in der Rechenhaftigkeit als Prinzip ist eben die Objektivität installiert, die der Selbsterhöhung Wirklichkeit zuschreiben soll.

Vor diesem Hintergrund wird erahnbar, wie elektrisiert Mozart dieses Neue, dessen Denkform in der Aktie idealtypisch auskristallisiert, verfolgt hat, die Denkform, in der die Zahl eine konstitutive Rolle spielte.

Denn die Inhaberaktie zeichnet sich ja dadurch aus, dass »das individuellpersönliche Element am weitesten ausgeschaltet ist, der Grundgedanke der rein »kapitalistischen« Betätigung also am ehesten zum Tragen kommt.«¹⁵⁹ Trotz dieser sehr zurückhaltenden Definition wird klar, dass die Aktie die Zahl zum vorherrschenden Kriterium macht (losgelöst vom gegenständlichen Produktions- und Distributionsprozess): es geht um den »Zweck der gewinnbringenden Verfügung über Unternehmungserwerbchancen ... durch Verwandlung von Rechten an appropriierten Erwerbchancen in Wert-

155 Einfügung vom Verfasser.

156 Eberhard Reichmann, *Die Herrschaft der Zahl*, Stuttgart 1968, 27.

157 zitiert nach Reichmann, a.a.O., 39.

158 Reichmann, a.a.O., 40.

159 *Meyers Enzyklopädisches Lexikon*, Bd. I, Mannheim 1971, 564.

papiere.«¹⁶⁰ Die relevanten Beziehungen werden durch Quantitäten nicht nur ausgedrückt, sondern real konstituiert. Nur der quantifizierbare Anteil ist reale Beziehung; deren Symbol ist die Zahl, ihre Vergrößerung gleichermaßen intendierter wie magischer Akt.

So erzählen auch die Zahlen der Registerarie nicht mehr von den Frauen, wie das bei Villiers¹⁶¹ doch noch so weit geschieht, dass man sich die »schöne Joconde, deren Auge alle Herzen zu entflammen weiß«, oder »Orante mit schwarzen Augenbrauen« noch sinnlich vorzustellen vermag, wo die Sinnlichkeit in der Aufzählung noch eine Rolle spielt, für den, der berichtet, und für den, an dessen Stelle berichtet wird. In Mozart/da Pontes Registerarie fällt jede konkrete sinnliche Erscheinung der Person der Zahl zum Opfer. Eigentlich berichtet die Zahl nur noch, da Don Giovanni von den Frauen lebt, von seinem Vitalumsatz. Dieser liegt in der Steigerung der Zahl: Gegenwart und Zukunft sind ihm Vermehrung der Zahl: »aumentare d'una decina«. In dieser Äußerung der Arie »Fin ch'han dal vino« in der Phase der Stagnation, als Don Giovanni es nicht mehr gelingt, die »Lebensmittel« sich anzueignen, wird deutlich, dass die Zahl ihm wichtiger wird als der konkrete Akt, der schon zum Mittel der Erhöhung der Zahl verkommen ist. Die Frau interessiert ihn als angeeignete Zahl, die dem Kurs zuaddiert werden kann, ihn stützt, ihn steigert. Und nur dieses ständige Wachsen scheint ihm sein Weiterleben zu garantieren. Er braucht dieses Wachstum, um sein Leben physisch und psychisch zu reproduzieren. Die Zahl muss steigen, damit er gleich bleibt. Die Zahl wird so zum magischen Lebensmittel und selbst Spekulationsobjekt. »Una decina« von Landmädchen ist eine hektische Spekulationsblase, ein Ballon, der nicht steigen kann, der aber der durchdrehenden Psyche einen Horizont (Zukunft) eröffnen soll, der die armselige Gegenwart überbrücken hilft. Die Zukunft ist so nichts anderes als ein sich vergrößerndes Nachbild bisher gewohnter gelingender Gegenwart. Nichts ändert sich qualitativ, alles wird nur größer. Zukunft ist die quantitative Fortschreibung der Gegenwart, und nichts kann dem gegenwärtigen Erleben mehr Intensität verleihen als diese gedachte Zukunftssicherheit einer nur zu vergrößernden Gegenwart. Die große Zahl wird Idol, Fetisch.

Sobald die Zahl diese Rolle spielt, filtert sie eine eigentümliche psychische Abhängigkeit als psychische Realität heraus. Wenn sich das Bewusstsein der Zahl zwischen Don Giovanni und die Frauen schiebt, verändert sich das Gesamtbild der herrschenden Erotik. Sie gerät in eine Abhängigkeit von der Vermehrungsnotwendigkeit der Zahl – der sexuelle Akt zeugt die größere Zahl – und die Zahl als solche erhält Teil an der magischen Lebenskraft der Frauen. Man darf aus dem »aumentar la lista«-Zwang schließen, dass Don Giovanni je länger desto mehr die konkrete Konsumtion der Frauen als Zwischenschritt zur Erhöhung der Zahl gilt. Da das Konkrete immer Widerstand, Zeitverlust, Energieverlust ist, müsste sich der Vitalumsatz idealerweise

160 Max Weber, *Wirtschaft und Gesellschaft*, Neu Isenburg/Frankfurt am Main 2005, 121.

161 Jean Deschamps, genannt Jean de Villiers (etwa 1600 – etwa 1680/85).

virtuell organisieren lassen, und das von Don Giovanni geübte Verfahren der Vergewaltigung ist in dieser Logik ein systemimmanent rationales Abkürzungsverfahren.

So werden die große Zahl und deren Vermehrung selbst erotisch. Und sie hat gegenüber den Frauen – bei denen aufgrund der personalen Entqualifizierung jeder Fall ein Abspulen des Immergleichen ist – den Vorteil, dass sie sich verändert, zu immer höherer Erotik addieren lässt. Während die Frauen verlassen, vergessen, verdrängt werden müssen, geht in der Zahl nichts verloren, sogar eine »abgeschriebene« Frau wirkt noch in der Zahl. In der Summe bleibt alles erhalten.

Und auf dieser Summe, der Höhe der Zahl, erhebt sich Don Giovannis Größe. Sie wird daran messbar, erkennbar, aber eben auch davon abhängig. Daher die penible Buchführung. Daher die Verkündigung des Kurses als öffentlicher, quasi politischer Akt, der die Weiterführung legitimiert. Die Frauen gerinnen zu einer »Dingzahl«¹⁶² wie »una decina« – zehnerweise, oder »schockweise«. Der Einzelfall spielt keine Rolle mehr. Die Zahl, die anfangs die Frau symbolisierte, wird selbst Gegenstand der Begierde, Idol. Und mit dem Wachstum der Zahl wird eine Idee virulent, die beim erotischen Begehren der einzelnen Frau nicht zählt: die Idee des Fortschritts. Der Fortschritt erhält eine Richtung, die ständiges Funktionieren zu ihrem Triebmittel braucht.

Der Hymnus der großen Zahl ist mithin gleichermaßen ein Lob des Funktionierens. Und der Magnetismus, der alles ausrichtet in Don Giovannis Handlungsfeld, ist die große und immer größere Zahl. In dieser Ausrichtung wird alles abgestreift, was individuelle Eigenschaft ist. Es entsteht ein strukturelles Hand in Hand zwischen qualitativer Entleerung und Funktionieren: die Eindimensionalität von Menschen und Dingen erhebt sich zur Voraussetzung des rastlosen Vermehrens. So schlägt der Genuss in »impresa«, Unternehmungen, um, in einen Produktionsprozess, der organisiert werden muss (wie die Organisation des »Festes« in I, 11). In Leporellos Bericht ist diese Systemlogik als euphorisches Abbild der Wirklichkeit präsent, wird aber durch Mozarts musikalische Sprachmittel kritisch hinterfragt: Im Trugschluss des Taktes 131 wird diese sich selbst feiernde Scheinwelt zum Bersten gebracht. Leporello singt im strahlenden Licht eines Fortschrittsoptimismus, der nichts reflektiert, der nicht hinter die Fassade blickt, wo Verletzung, Vergewaltigung und Entleerung der anderen und der eigenen Person hausen, als blind akzeptierte Kosten, stolz auf das betriebsam-hektische Funktionieren, in dem das Zahl-Zeit-Verhältnis selbst zum Objekt der Bewirtschaftung wird. Mozart stellt dies genüsslich-siegessichere Aufblättern des Buches der Vergangenheit, das die Zukunft einschließt als deren bloße Verlängerung, mit geschärften musikalischen Mitteln dar, deren Architektonik, deren präzise Konstruktion auf den verschiedenen Ebenen geschärftes Bewusstsein erahnen lässt.

162 Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin/New York 1975, 674.

KAPITEL IX

Die Wahrheit der Lüge. Rezitativ und Arie Nr. 10

1) Das Abdriften der Rezeption von der Struktur der Partitur

Es folgt die in der Rezeptionsgeschichte meist umstrittene Szene der Oper. An sie hefteten sich, vor allem mit und seit dem Beitrag E.T.A. Hoffmanns, die freihändigsten Auslegungen, die nicht nur je das Persönlichkeitsbild Donna Annas umprägten (ebenso ihr sängerisches Rollenfach), sondern auch Angelpunkt für die resultierenden divergierenden Persönlichkeitsprofile Don Giovannis und des dramaturgischen Gesamtverständnisses der Oper wurden. Erstaunlich ist daran der unkontrollierte Wildwuchs der Spekulation, wo doch die Partitur überaus präzise Informationen gibt. Zunächst geht eindeutig aus ihr hervor, dass Donna Anna vor Don Ottavio einen entscheidenden Teil des Geschehens der Nacht verschweigt bzw. geschönt darstellt. Zum anderen aber gibt die musikalische Struktur des Rezitativs als Gesamtkontext genügend Handreichungen, um zu verstehen, warum Donna Anna so handelt, wie sie handelt. Die Klarstellung des Motivationsgeflechtes Donna Annas ist in der motivisch-harmonischen Struktur des gesamten Rezitativs geborgen. Ihre Lüge ist lokalisiert im Auseinanderdriften der sprachlichen Mitteilung und der im Orchesterersatz gelagerten musikalischen Information der Takte 49–51, auf die der vielsagende F-Dur-Trugschluss Don Ottavios folgt. Im kompositorischen Verfahren dieser Takte wird die Lüge als durch die Bedingungen notwendige subjektive Wirklichkeit Donna Annas mit der im Orchesterersatz implizierten objektiven Wirklichkeit konfrontiert, doch in solcher Form, dass damit auf einen für Donna Anna nicht auflösbaren Bedingungs-zusammenhang verwiesen wird.

1.1) Die zentrale Präzisierung der Partitur

Die weitere Argumentation beruht auf diesen für das Verständnis zentralen Takten: Donna Anna versichert darin Ottavio, dass sie sich mit aller Kraft durch körperliche Gegenwehr des »svincolar mi« (mich losreißen), »torcer mi« (mich winden und drehen), »piegar mi« (mich wegkrümmen) aus der fesselnden Umarmung des Eindringlings (»da lui mi sciolsi«) befreien konnte. Bleibt man hier bloß bei den Worten, läuft man in eben die Irre, die Donna Anna mit dieser Aussage für Don Ottavio aufbauen will. Mozart hat aber sein musikalisches Chiffrierverfahren der leibseelischen Totalität der handelnden Menschen in seinem an den Vater gerichteten Brief im Umfeld der Entstehung der *Entführung aus dem Serail* ausführlich dargelegt. Dieser von Mozart empfohlenen Lesehilfe folgt die Analyse.

In der Partitur sind an dieser Stelle deutlich drei Ebenen zu unterscheiden.

Mozart setzt die Aussage in ein a-Moll, das nach Mattheson 1713 »etwas klagend, ehrbar und gelassen« ist, »ad commiserationem citandam aptus«, also geeignet sei, Mitleid zu erwecken. Die Violinen I zeichnen plastisch-räumlich im dreimaligen Sextsprung c”–a” die Bemühungen Donna Annas, sich aus der Umklammerung zu lösen, Abstand zu gewinnen (die große Sext aufwärts steht für ein kraftvolles, exklamatives Sich-Abdrücken). Die synkopische Anordnung gegen die auf den metrischen Schwerpunkten agierende, deswegen physisch stärkere Basslinie, spricht von dem Versuch, sich dem bestimmenden, zwingenden Willen zu entziehen, von einem Widerstand, der reaktiv (weil musikstrukturell nachtaktiv) ist. Die Basslinie, die für die Handlung des Mannes steht, entwickelt sich in drei abwärts ziehenden Energieschüben (a–g, g–f, f–e–dis). Dazwischen eingeklemmt die verbale Äußerung Donna Annas, in der sie kaum von Ton c” loskommt, angestrengt-eindimensional, gestisch arm, die Begrenzung ihres situativen Freiraums ebenso charakterisierend wie die selbstverunsichernde Anstrengung ihrer Unaufrichtigkeit. Diese musikalische Struktur gibt eindeutig wieder zwei widerstreitende Tendenzen: dreimaliges reaktives Anheben der immer gleich starken Sextbewegung des Sich-Abwendens, die nur relativ schwächer wird gegenüber der abwärts ziehenden Linie; die in drei Schüben unablässig auf den starken Taktteilen (unbeeindruckt von der nachfassenden Gegenwehr) nach unten ziehende Kraft der Basslinie; der Abstand zwischen den beiden widerstreitenden Linien vergrößert sich, es muss Anna Mühe kosten, gegen das zunehmende Gewicht des Bassganges wenigstens den Ausgangsstandpunkt c”–a” zu halten, die sich weitende satztechnische Lage zeigt die äußerste Kraftanspannung (und darin die Redlichkeit des Bemühens Donna Annas); dann ein plötzlicher Zusammenbruch, der in der Linie der 1. Violinen, die die Gegenwehr Annas musikalisch symbolisieren, über eine Tredezim abstürzt von a” nach c’: ein Ineinanderfallen der Orchesterstimmen aus satztechnisch sehr weiter in die denkbar engste Lage, harmonisch zugespitzt in einem verminderten Septakkord dis–fis–a–c, auf den die Bassbewegung, in einem Eckintervall von

a bis dis eine »Quinta deficiens« durchschreitend, hinzielt. Dieser Akkord dementiert nicht nur die Worte Donna Annas, sie hätte sich befreien können, sondern auch die häufig vertretene Unterstellung der Rezeptionsgeschichte, Donna Anna hätte sich lustvoll hingegeben, bzw. die gegenteilige Sicht, es hätte kein sexueller Übergriff des Eindringlings stattgefunden. Unübersehbar ein schmerzvoller Zusammenbruch Donna Annas. Der in einem verminderten Septakkord auslaufende Bassgang ist so nicht nur Darstellung der herabziehenden Gewaltanwendung, sondern, da er zufügend-aufzwingend ist, auch die schmerzvolle Spiegelung dessen Wirkung im Erleben des Opfers. Unbestritten expliziert der verminderte Septakkord auch das Defiziente der Lüge – aber der gesamte satztechnisch-harmonische Prozess des Rezitativs legt doch nahe, umsichtig den Gründen nachzugehen, weshalb Donna Anna hier Zuflucht in der Unwahrheit sucht. Dieses Bemühen ist bei vielen vorliegenden Interpretationsansätzen nicht sichtbar. Es sind völlig verschiedene Denkwelten, Donna Anna aus erotischer Verfallenheit an Don Giovanni ihren Verlobten belügen zu lassen, oder, sie mit einer Unaufrichtigkeit ihre soziale personale Integrität schützen zu sehen, und wieder eine ganz andere, ihr volle verbale Wahrhaftigkeit zuzuschreiben.

1.2) Der Eingriff E.T.A. Hoffmanns und die Folgen

Die vorherrschende Sicht auf das Rezitativ ist nach wie vor von der Peilhöhe der ideologischen Versteigung bestimmt, die die 25 Jahre nach dem Kompositionsakt maßgebend gewordene Interpretation von Ernst Theodor Amadeus Hoffmann vorgegeben hat, durch die die theoretische Rezeption, aber auch die nachfolgende Aufführungspraxis entscheidend deformiert wurde. Zuerst dessen verbale Exaltation: »Als er hinaus floh, war die Tat geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes, und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur e r, nur Don Juan, konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter Tat fliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen.«⁴³⁹ Diese verbale Exaltation sollte zumindest soweit hinterfragt werden, dass deren ideologische und theoretische Voraussetzungen reflektiert werden. Diese notwendige Auseinandersetzung kann hier nur in angemessener Kürze geleistet werden.

Im Zitat zeigt sich der Umschwung des Weltbildes der romantischen Reaktion deutlich an. 25 Jahre nach der Komposition des *Don Giovanni* hatte sich (wieder) eine Denkstruktur festgesetzt, die den Menschen jenseits individuellen Willens und personaler Verantwortung von »übermächtigen« dämonischen Instanzen außerhalb der menschlichen Lebenswelt gelenkt sieht. Die Realität hat sich in dieser Sicht aufgespalten: die Lebenswelt des Menschen wird ausgeliefert einem Bereich anonymer dämonischer Kräfte, die

⁴³⁹ E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin/Weimar 1982, 93.

die personale Autonomie aufsaugen und Entscheidungen über die Menschen hinweg fällen. Der Mensch, von dessen gattungsmäßiger und individueller Perfektionabilität die Aufklärung überzeugt war, gerät in dieser Sicht zum Spielball außerweltlicher Kräfte. Mag sich darin auch eine Erfahrung der gesellschaftlichen Dynamiken des krisengeschüttelten damaligen Europa auskristallisieren (und möglicherweise eine Ahnung der lenkenden Macht des Unbewußten), bleibt doch als Ergebnis die Dualisierung der Welt als wieder eingeführte Denkform. Diese reflektiert auch die ideologische Konstruktion der Struktur des Geschlechterverhältnisses. Die dämonische Überlagerung hebt den Mann immerhin in das Faszinosum einer alles überwältigenden Getriebenheit. Hoffmann sieht auch sich als Person in seiner fatalen Liebe zu Julia von 24 Teufeln befeuert: »amoureux comme quatre vingt diables«⁴⁴⁰ Die Frau sinkt zurück in eine – später angeführte Zitate von Novalis zeigen dies deutlich – willenslose Abhängigkeit, deren vom Mann unterstellter und vom Mann gleichzeitig geforderter Opfercharakter Erlösung für den Mann in sich tragen soll. Es ist zu konstatieren, dass der kurze Sommer der ansatzweisen Achtung der Frau als Gleichrangiger geendet hat⁴⁴¹ – ein schon im Aufblühen jederzeit gefährdeter Impuls der idealen Aufklärung. Mit der in der romantischen Remythologisierung der Wirklichkeit einsetzenden Dualisierung des Weltbildes⁴⁴² unter dem ideologischen Diktat eines diffusen Dämonischen wird auch das Geschlechterverhältnis erneut einer bewusst-unbewussten Hierarchisierung ausgeliefert. Einige Zitate von Novalis, unter dessen Einfluss Hoffmann zur Zeit der Abfassung seiner Interpretation des *Don Juan* stand, mögen dies belegen. Von der Anlehnung an Novalis spricht nicht nur eine Tagebuchnotiz vom 17. April 1812, sondern auch das Epitaph, das Hoffmann in *Hund Berganza* Novalis setzt: Berganza: »[...] aber nur dem Geheiligten entfaltet die blaue Blume willig ihren Kelch!« Ich: »Was willst du mit der blauen Blume?« Berganza: »Eine Erinnerung an einen verstorbenen Dichter, der zu den reinsten gehörte, die jemals gelebt. Wie Johannes⁴⁴³ sagte, leuchteten in seinem kindlichen Gemüte die reinsten Strahlen der Poesie, und sein frommes Leben war ein Hymnus, der dem höchsten Wesen und den heiligen Wundern der Natur in herrlichen Tönen sang. Sein Dichtername war: Novalis!« [...] »Weil er in der Poesie, so wie im Leben, nur das Höchste, das Heiligste wollte.«⁴⁴⁴ Novalis bringt die retrograden Paradigmata der Epochenwende auf aphoristische Schärfe. Es reicht, einige Sätze vorzulegen, um die ideologische Grundierung zu begreifen, aus der sich das frühromantische Denken speist, in dem sich E.T.A. Hoffmann

⁴⁴⁰ E.T.A. Hoffmann, *Tagebucheintrag 5. Februar 1811*, zitiert nach: Gabrielle Wittkop-Ménardeau, *E.T.A. Hoffmann in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg 1966, 72.

⁴⁴¹ vgl. Aloys Blumauers *Gedicht* »An die Schwestern«.

⁴⁴² Die Aufklärung hatte das innerweltliche Verstehen von Natur und Gesellschaft zum Erkenntnisprinzip erhoben.

⁴⁴³ Johannes Kreisler, d.h. der Künstler-Idealtyp.

⁴⁴⁴ E.T.A. Hoffmann, *Nachricht von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, in: *Fantasiestücke in Callots Manier*, Berlin/Weimar 1982, 167.

zur Zeit der Abfassung des *Don Juan* bewegt: »Die Frauen wissen nichts von Verhältnissen der Gemeinschaft – Nur durch ihren Mann hängen sie mit Staat, Kirche, Publikum etc. zusammen. Sie leben im eigentlichen Naturstande.«⁴⁴⁵ »Der Mann muss seine Natur bezwingen und dem Individuo in sich Recht und Herrschaft verschaffen – ihm gebührt die Herrschaft des Willens – und Unterthänigkeit der Empfindung. Die Frau muss ihrer Natur gehorchen – ihr Individuum bezwingen – Ihre Empfindung muss den Willen bestimmen ... Sie muss einen subordinirten Willen – er eine subordinirte Empfindung haben.«⁴⁴⁶ »Die Muster der gewöhnlichen Weiblichkeit empfinden die Grenzen der jedesmaligen Existenz sehr genau – und hüten sich gewissenhaft dieselben zu überschreiten [...] sie mögen selbst übertriebene Feinheiten, Delicatessen, Wahrheiten, Tugenden, Neigungen nicht leiden – Sie lieben Abwechslung des Gemeinen – Neuheit des Gewöhnlichen – keine neue Ideen, aber neue Kleider – Einförmigkeit im Ganzen – oberflächliche Reitze.«⁴⁴⁷ »Menschenlehre. Die Frauen haben eigentlich einen entschiedenen Sinn für das Äußere. – Es sind geborene Oryktognosten.«⁴⁴⁸ »Empfangen ist das weibliche Genießen – Verzehren das Männliche.«⁴⁴⁹ »Wie das Weib das höchste sichtbare Nahrungsmittel ist, das den Übergang vom Körper zur Seele macht.«⁴⁵⁰ »Der Samen ist ein Nahrungs- und Reitzungsmittel des Weibes zum Ersatz für die Menstrua. Im eigentlichsten Sinn lebt also der Mann für die Frau mit.«⁴⁵¹ Dieses Denken spitzt sich zur rhetorischen Frage zu, die eine Antwort ist: »Ist die Frau der Zweck des Mannes und ist die Frau ohne Zweck?«⁴⁵² Diese Denkstruktur reicht in das angeführte Hoffmann-Zitat hinein: die Frau eine abhängige Funktion des Faszinosum des Mannes, wobei das »Faszinum« der männliche Penis ist als Samenspender – nach Novalis Ersatz für die Menstrua,⁴⁵³ der mit dämonischer Energie aufgeladen wird. In der Sicht Hoffmanns entspringt die Dämonisierung bei Don Juan dem in Stellvertretung ausgetragenen Konflikt zwischen »der göttlichen und der dämonischen Kraft.«⁴⁵⁴ Der Kampfplatz allerdings ist die Frau. So führt die Dämonisierung des »Gedankens ihres Verderbens« stillschweigend doch wieder zurück zu ihrer wesenhaften Tieferpositionierung, die durch eine »Theologie« des Dämonischen legitimiert wird.

Man wird E.T.A. Hoffmann nicht unrecht tun, Mozart die zutreffendere, weil sozial nicht blinde Problemsicht zuzuerkennen, die sich auch gerade

445 Novalis, *Fragmente und Studien*, 1799/1800, in: *Werke*, Bd. 2, Lizenzausgabe WBG Darmstadt 1999, 765.

446 Novalis, *Fichte-Studien*, Bd. 2, a.a.O., 170.

447 Novalis, *Teplitzer Fragmente*, Bd. 2, a.a.O., 402f.

448 Novalis, *Das allgemeine Brouillon*, Bd. 2, a.a.O., 492. Oryktognosie war der veraltete Begriff für Mineralogie. (Erklärung des Verfassers.)

449 Novalis, a.a.O., 495.

450 Novalis, a.a.O., 497.

451 Novalis, a.a.O., 554.

452 Novalis, a.a.O., 847.

453 vide *Der Kleine Pauly*, Bd. 5, München 1979, a.a.O., »Faszinum« Stichwort »Zauberei, Zauberer«, 1460–1472.

454 E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, a.a.O., Berlin/Weimar 1982, 91

in der psychosozial fundierten Darstellung der Figur des Don Giovanni, in dessen Konzeption als wirklicher Mensch, bewährt. In ihr geht es um eine sozial-anthropologische Verortung der Person und der Charakterologie Don Giovannis im historischen Prozess der abendländischen Gesellschaft, in dessen Verlauf im 18. Jahrhundert mit weitgehender Wirkung der menschliche Leib als »res extensa« begriffen zum Körper verdinglicht wurde. »Das bedeutet nicht nur, sich allen Kriterien und Gesetzmäßigkeiten des quantitativ Messbaren rückhaltlos auszuliefern. Unmittelbar und unwiderruflich geht mit der Zuordnung unserer Physis zur mechanischen Welt der Dinge die Trennung der Sinnesorgane von den Tätigkeiten des Geistes, der Seele, des Verstandes einher.«⁴⁵⁵ Die Geometrisierung des Menschen (und, damit verbunden, seine Verfügbarmachung) verdichtet sich sprachlich im Begriff Körper, der von der Ganzheit des Leibes als beseelter, erlebter, lebendiger, organischer Totalität abstrahiert. Das althochdeutsche Wort »lib«, das mittelhochdeutsche Wort »lip« und englisch »life« meint das Leben, das entsteht, bleibt, sich kontinuiert im Leiblichsein. Die neu entstehende Abstraktion lässt den Menschen nur einen Körper sein⁴⁵⁶; und als Körperding wird er selbst Objekt der (gewaltsamen) Naturbeherrschung, wird als Subjekt und als Objekt Mittel: eine isolierte Ich-Identität, die in starrer Fixiertheit die Außenwelt zum Objekt macht und sich selbst zum Mittel deren Beherrschung. Das »Selbstische«, eine Wortbildung nach englisch »selfish« von Thomas Abbt, fordert – bei aller Ich-Bezogenheit – vom Ich eine Form der Selbstbeherrschung, in der es sich als Mittel setzt.⁴⁵⁷ In Don Giovannis Aussage »ah, la mia lista doman mattina d'una decina devi aumentare«⁴⁵⁸ verifiziert sich dieser Aspekt. Selbst wenn man die phallischen Qualitäten Don Giovannis nicht unterschätzt, scheint eine »decina« von Frauen in einer Nacht einerseits eine hochgesteigerte Phantasmagorie, die der Entbehrung geschuldet ist, andererseits aber eine reale Bereitschaft zur Strapaze zu sein, die selbstausschöpfend den Körper einsetzt, um die Zahl zu erhöhen, das Abstraktum, das das Symbol ist für den neurotischen Anspruch auf Unwiderstehlichkeit, unbegrenzte Leistungsfähigkeit und unbegrenzte Weltbeherrschung. Dieser Selbst-Anspruch Don Giovannis wird in seiner Projektion als Erwartung der Frauen an ihn empfunden: jede Frau ist eine sich stellende Aufgabe, die ihn (auf)fordert, und am Ende zählt nur die Summe der erledigten Fälle. Der in der Selbstidealisierung eingeschlossene Anspruch an sich selbst wird als Erwartungsdenken der anderen verdoppelt und damit verstärkt. »Una decina« ist Ergebnis der phantastischen Selbstidealisierung zum unbegrenzten Menschen, und da dies ein Widerspruch in sich ist, zum Gottähnlichen, dem keine inneren und äußeren Grenzen gesetzt sind. Nur in dieser Größendimension funktioniert Don Giovannis Selbstbild, das sofort in Hass und Selbsthass umschlägt, wenn der selbst

455 Rudolf zur Lippe, *Vom Leib zum Körper*, Reinbek bei Hamburg, 1988, 11.

456 La Mettrie, *L'homme machine*, 1747.

457 vide Kluge, *Etymologisches Wörterbuch*, Berlin/New York 1975, 701.

458 Takt 120ff. der Arie Nr. 11.

gesetzte Maßstab nicht erfüllt werden kann. Statt zu realistischer Reduktion der Ziele führt dies, wie Arie Nr. 11 zeigt, zu einer zwanghaften Steigerung des neurotischen Stolzes, von dessen hoher Warte aus verachtungsvoll auf die unerheblichen Alltagswesen herab geblickt wird, die nur zum Mittel der Zielerreichung taugen. Diese Problematik des Menschen der Neuzeit konnte wahrgenommen werden, so lange Erkenntnis und Vernunft innerweltlich (etwa im Herderschen Begriff der Humanität) angelegt sind. Der Umschlag zurück beginnt in der Verlagerung des Problematischen der gesellschaftlichen Entwicklung in eine abgesonderte, nur scheinmetaphysische Instanz, die der Vernunft entzogen ist: das Dämonische, das ein leeres Prinzip ist, das als beliebige Leerformel eingesetzt werden kann, um das Wirkliche zu fliehen. Das Wirkliche der Menschen, ihre Verhältnisse, ihre Lebenswelt wird als geistlos postuliert. Der Geschlechtsgenuss hat etwas Banales, wenn er nicht erhöht wird: Er muss mindestens dämonisch sein, um überhaupt etwas zu sein – als menschliche Kommunikation, als Erfüllung menschlichen Sehns und Mitteilens ist er nichts: in ihm müssen Teufel wüten.⁴⁵⁹ Dieses Denken drückt zwar noch ein Unbehagen an gesellschaftlichen Zuständen aus, erspart sich aber den Schritt in die Verantwortung des Individuums für sich und andere. Dämonische Kräfte gewinnen über den Kantischen bestirnten Himmel oberhalb des Menschen und das moralische Gesetz im Menschen neue Herrschaft. Die Lebenswelt des Menschen wird irrational. Die als Fluchtraum errichtete Gegenwelt der Kunst hat nichts mehr mit der Realität zu tun, die höchstens noch zur Geltung kommt als Abstoßmasse für die flüchtende Abwendung. So lehnt auch Hoffmann konsequent Schillers Anspruch des Theaters als moralische Anstalt vehement ab, wie auch durch Novalis der Kantische moralische Imperativ lächerlich gemacht wird. Das romantische Zweiweltenkonstrukt, in dem die Negation der wirklichen Welt der resignativen Flucht in eine Kunstwelt die Richtung gibt, verbunden mit der illusionären Erlösungshoffnung in der Welt der Kunst, lässt die Welt unbewohnbar zurück wie den Mond. Man richtet sich ein in einem Überwirklichen, einem Absoluten, und der Fahrstuhl dorthin ist die Kunst, insbesondere die Musik, die jetzt als nichtsprachlich-abstrakte Kunst als am höchste geistige definiert wird. Kunst und Künstler stehen in diesem Denken eo ipso außerhalb der Welt. »Sie, mein Johannes gehören zu diesen Menschen, die die ewige Macht im Druck des Irdischen hoch erhebt zum Himmlischen. Das rege Gefühl des höheren Seins, das Sie ewig mit dem schalen irdischen Treiben entzweien wird, entzweien muss, strahlt mächtig heraus in der Kunst, die einer anderen Welt gehört und die, ein heiliges Geheimnis der himmlischen Liebe, mit Sehnsucht in ihrer Brust verschlossen.«⁴⁶⁰ So wird die Kunst, und darin besonders die Musik, zum virtuellen Triumphbogen, bei dessen Durchschreiten alles

459 »amoureux comme quatre-vingt diables«, so E.T.A. Hoffmanns schon oben angeführter Tagebucheintrag über seine Liebe zu Julia vom 5. Februar 1811.

460 E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten des Katers Murr nebst fragmentarischer Biographie des Kapellmeisters Kreisler in zufälligen Makulaturblättern*, Berlin/Weimar 1981, 307.

Alltäglich-Weltliche abgestreift wird, man sich über die alltägliche Welt erhebt, vergöttlicht. »Mit euch, rief Kreisler, indem er beide Arme weit ausbreitete, »mit euch will ich ziehen, Ihr Akkorde! Von euch getragen soll sich aller trostlose Schmerz empor richten zu mir und sich selbst vernichten in meiner eignen Brust, und eure Stimmen sollen wie himmlische Friedensboten es verkünden, dass der Schmerz untergegangen in der Hoffnung, in der Sehnsucht der ewigen Liebe.«⁴⁶¹ Während Mozarts auf Wirklichkeit zielende Ästhetik sich die Aufgabe setzt, die Welt zu zeigen, aufzuzeigen, nicht deren empirische Oberfläche, das wäre platter Realismus, sondern die wirkenden Strukturen, den komplexen Stoffwechsel zwischen Mensch und Mensch, Mensch und Gesellschaft, Mensch und Natur, und die ästhetischen Mittel unter dieser Perspektive schärft, entrückt Hoffmann im Sog der Jenenser Frühromantik die Kunst der Welt und dem wirklichen Leben. »Es gibt keinen höheren Zweck der Kunst, als in dem Menschen diejenige Lust zu entzünden, welche sein ganzes Wesen von aller irdischen Qual, von allem niederbeugenden Druck des Alltagslebens wie von unsichtbaren Schlacken befreit und ihn so erhebt, dass er, sein Haupt stolz und froh emporrichtend, das Göttliche schaut, ja mit ihm in Berührung kommt.«⁴⁶² Kunst wird damit zum rauschhaft-unbewussten Medium dieser Entrückung. Sie entkleidet sich der aufklärerischen Selbstverpflichtung, Teil des Tempelbaues der wirklichen Gesellschaft zu sein. Damit korreliert, dass die Menschen grundsätzlich der Möglichkeit einer selbstverantwortlichen Entscheidung benommen sind, sie werden aus dem Hintergrund geführt von dunklen Mächten. So resümiert Hoffmann: »In dem Andante {der Overtüre⁴⁶³} ergriffen mich die Schauer des furchtbaren, unterirdischen regno all' pianto; grausenerregende Ahnungen des Entsetzlichen erfüllten mein Gemüt. Wie ein jauchzender Frevel klang mir die jubelnde Fanfare im siebenten Takt des Allegros; ich sah aus tiefer Nacht feurige Dämonen ihre glühenden Krallen ausstrecken – nach dem Leben froher Menschen, die auf des bodenlosen Abgrunds dünner Decke lustig tanzten. Der Konflikt der menschlichen Natur mit den unbekanntem, grässliche Mächten, die ihn, sein Verderben erlauernd, umfassen, trat klar vor meines Geistes Augen.«⁴⁶⁴ Unter dieser Prämisse wird Don Giovannis Leben und Tod völlig umgedeutet: »Don Juan ruft durch den Sturm, durch den Donner, durch das Geheul der Dämonen, sein fürchterliches »No!«, die Stunde des Untergangs ist da. Die Statue verschwindet, dicker Qualm erfüllt das Zimmer, aus ihm entwickeln sich fürchterliche Larven. In Qualen der Hölle windet sich Don Juan, den man dann und wann unter den Dämonen erblickt. Eine Explosion, wie wenn tausend Blitze einschlugen –: Don Juan, die Dämonen sind verschwunden, man weiß nicht wie!«⁴⁶⁵ Hoffmann weiß wirklich nicht um das

461 E.T.A. Hoffmann, *Lebensansichten*, a.a.O., Berlin/Weimar 1981, 313.

462 E.T.A. Hoffmann, *Nachrichten von den neuesten Schicksalen des Hundes Berganza*, a.a.O., 162.

463 Ergänzung vom Verfasser.

464 E.T.A. Hoffmann, *Don Juan*, a.a.O., 82.

465 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 88.

Geschehene: Mozarts D-Dur-Wendung wird nicht wahrgenommen. Längst hat das ideologische Vorurteil Mozarts aufgeklärte Sicht und Konzeption auch die des Todes umgepolt. Man vergleiche mit Hoffmanns Sprache die Diktion Mozarts im Brief über den Tod vom 4. April 1787: »Da der Tod |;genau zu nemmen:| der wahre Endzweck unsers lebens ist, so habe ich mich seit ein Paar Jahren mit diesem wahren, besten freunde des Menschen so bekannt gemacht, dass sein Bild nicht allein nichts schreckendes mehr für mich hat, sondern recht viel beruhigendes und tröstendes! und ich danke meinem gott, dass er mir das glück vergönnt, mir die gelegenheit [...] zu verschaffen, ihn als schlüssel zu unserer wahren Glückseligkeit kennenzulernen.«⁴⁶⁶ Dieser Brief, in der Konzeptionsphase des *Don Giovanni* geschrieben, ist hörbar von Moses Mendelssohns *Phaedon* (1767) beeinflusst, ein Buch, das Mozart in seiner Bibliothek hatte. Hoffmann sieht die Menschen, und Don Juan hier im Besonderen, eingebunden in »die entsetzliche Folge des Sündenfalls, dass der Feind die Macht behielt, dem Menschen aufzulauern und ihm selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen. Dieser Konflikt der göttlichen und der dämonischen Kräfte erzeugt den Begriff des irdischen so wie der erfochtene Sieg den Begriff des überirdischen Lebens.«⁴⁶⁷ Der Weg Don Juans führe seine hohen Anlagen auf den Gipfel des »frevelde(n) Hohn(s) gegen die Natur und den Schöpfer«⁴⁶⁸: »Annas Verführung, mit den dabei eingetretenen Umständen, ist die höchste Spitze, zu der er sich erhebt.«⁴⁶⁹ Donna Anna wiederum sei vom Himmel dazu bestimmt, »den Juan in der Liebe, die ihn durch Satans Künste verdarb, die ihm innewohnende göttliche Natur erkennen zu lassen und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens zu entreißen.«⁴⁷⁰ Donna Anna verfehlt dies in Hoffmanns Sicht gerade dadurch, dass sie sich nicht zum Opfer machen lässt. Nach Don Juans Tat sei sie zerrissen von einem Widerspruch, der im »Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende(n) Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte und nun gleich der Glut des vernichtenden Hasses brennt.«⁴⁷¹ Beherrscht wird dieses Bild von der Ideologie der »reinen Frau«, die sich als erlösendes Opfer darzubringen hat, und des »dämonischen Mannes«, der die Frau durch seinen beherrschenden Zauber verändert. Die Frau unterwirft sich diesem Zauber und wird erst eigentlich im Unterwerfungsakt zur Frau, im »zauberischen Wahnsinn ewig sehrender Liebe.«⁴⁷² Im Grunde müsse jede Frau ihrer Natur gehorchen und jene Verwandlung herbeisehnen. »Sie muss einen subordinirten Willen« haben, wie Novalis vorgab. Soweit die romantische Denkstruktur, die bis in heutige Interpretationsansätze wirkt. Unkritisch schliesst sich ihr diese spekulative Unter-

466 Mozart. *Briefe und Aufzeichnungen*, (MBA), Bd. IV, 41.

467 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 91.

468 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 92.

469 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 92.

470 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 93.

471 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 93f.

472 E.T.A. Hoffmann, a.a.O., 87.

stellung 150 Jahre später an: »Ihr (Annas,⁴⁷³) romantisches, unruhiges Wesen verlangte nach einem Liebhaber«, und es »wird selbst der Don überrascht gewesen sein über das Feuer, mit dem sie ihn empfang.«⁴⁷⁴ Die romantische Umdeutung ist zu einer kanonisierten Denktradition geworden, der noch Walter Felsenstein, obgleich er anscheinend zu einer gegensätzlichen Position findet, unterliegt: »Die Annahme, Giovanni hätte Anna besessen, setzt voraus, dass sie sich dem fremden Eindringling hingegeben hat oder von ihm vergewaltigt worden ist. Dass ersteres nicht stattgefunden haben kann, bedarf keiner Begründung. Eine Vergewaltigung widerspräche völlig Giovannis Wesen und Prinzipien.«⁴⁷⁵ Felsensteins Interpretation idealisiert Don Giovanni wider besseres Wissen, das der Partitur leicht zu entnehmen wäre, zu einem Hohenpriester des Eros: »Sein Begehren entspringt der unendlichen Sehnsucht seiner Sinne, er idealisiert das jeweilige Opfer und verwandelt es in den geforderten Zustand. Das Weib fühlt sich ihm gegenüber der Wirklichkeit enthoben und erwidert das Begehren mit einer Leidenschaft, die es bisher nicht kannte und die es auch nicht mehr vergessen kann. Diese Magie Giovannis ist absolut unwiderstehlich.«⁴⁷⁶ Genau diese Einschätzung wird aber durch Don Giovannis Wirklichkeit in der Oper widerrufen. Sein Eindringen in die Häuser jener vorgeblichen Neutra hat routinierte Methode, »furtivamente« nennt es Elvira, oft gesteigert in die »ultima ratio« des Vergewaltigungsüberfalles, wie dies ganz offensichtlich auch Zerlina im ersten Finale am eigenen Leib erfahren muss. Dass auch Donna Anna in der besagten Nacht seinem sexuellen Übergiff ausgesetzt war, sollte auf Grund der dargestellten Informationen der Partitur unbestritten sein.

Somit wird zum eigentlichen Scheidepunkt die Frage, warum Donna Anna im Bericht vor Don Ottavio gezielt das, was das Orchester ausspricht als Objektives, verschweigt. Die unwahrscheinlichste Variante wäre ein Verfallensein an Don Giovanni. Dagegen spricht die musikalische Struktur des Rezitativs wie auch die Szene mit ihm, die dem Duell vorausgeht, die unter dieser Annahme dramaturgisch nur als dilettantisch zu bezeichnen wäre. Schon die Analyse der Nr. 2 hatte gezeigt, dass Mozart die Differenz zwischen den geäußerten Worten und dem sprechenden Bewusstsein sehr präzise ausdrückt. So ist auch die Lüge bzw. ein gezieltes Verschweigen im vorliegenden Rezitativ dingfest zu machen. Allerdings reicht die bloße Feststellung, dass Donna Anna den sexuellen Übergiff verschweigt, nicht aus, will man der psychischen und sozialen Realität Donna Annas und deren komplexen Motivationsstrukturen gerecht werden.

473 Ergänzung vom Verfasser.

474 Robert Basil Moberly, *Three Mozart Operas: Figaro, Don Giovanni, The Magic Flute*. London 1967, zitiert nach Gunthard Born, *Mozarts Musiksprache*, München 1985, 352.

475 Walter Felsenstein, *Donna Anna und Don Giovanni*, in: Attila Csampai/Dietmar Holland, *Don Giovanni. Texte. Materialien. Kommentare*. Reinbek bei Hamburg, 1984, 262.

476 Walter Felsenstein, a.a.O., 262.

Gerd Michael Herbig

Entgegen dem Usus erfolgsverzeichnender Eigenbiographie lege ich Wert darauf, eine bisher durchaus durchschnittliche Lebensertragsbilanz vorzulegen.

Ende 1945 geboren, der Kriegs- und Nachkriegstraumatisierung voll ausgesetzt, die transgenerationell weiter wütet(e). Der Grundschule folgen acht Salzburger Jahre in einem sehr autoritär geführten Internat bis zur Matura. Einer der wenigen Lichtpunkte dieser Lebensphase war der Violinunterricht bei Prof. Alfred Letizky, dem ein Studium bei Prof. Antonio Mingotti folgte. Parallel dazu Musik-, Literatur-, Philosophie-, Soziologie- und Geschichtsstudium in Heidelberg und München. Der damit scheinbar vorgezeichnete Karriereweg durch eine depressive Lebenskrise unterbrochen.

Dem Buch dürfte ausreichend zu entnehmen sein, was die Arbeitsinhalte meines folgenden Lebens waren und sind. Immer geht es um Impulse gegen die strukturelle Entgeisterung der Gesellschaft und – so lange mein Leben währt – wird dies gelten.

Auch für die Zukunft meiner Tochter, die Violinistin ist, und all der anderen jungen Menschen, um mitzuhelfen, nicht in „bleierner Zeit“ leben zu müssen.

Verlag Bibliothek der Provinz

für Literatur, Kunst, Wissenschaft und Musikalien