

Die Macht der Liebe und die Autonomie der Musik

Bemerkungen zu Mozarts *Don Giovanni* im Horizont
einer theologischen Musikästhetik

»Ich weiß sehr wohl, daß ich von Musik nichts verstehe, ich gebe gerne zu, daß ich Laie bin, ich mache kein Hehl daraus, daß ich nicht zu dem auserwählten Volk der Musiksachverständigen gehöre, [...] dessenungeachtet aber wäre es immerhin möglich, daß das wenige, das ich zu sagen habe, gelegentlich eine Bemerkung enthielte, bei welcher, wenn sie Wohlwollen und Nachsicht fände, es sich erweisen würde, daß sie etwas Wahres enthalte, wenn auch unter einem ärmlichen Wams verborgen.«¹ Wenn schon Kierkegaard, dem wir noch immer einige der tiefstinnigsten Beobachtungen zu *Don Giovanni* verdanken, sich so bescheiden gibt, um wieviel mehr muß diesen Gestus einnehmen, wer sich theologisch zu Mozarts Oper äußern möchte. Rechtfertigen kann die nachfolgenden Überlegungen denn auch nur, daß sie sich als ein anfänglicher Beitrag zu Fragen einer theologischen Musikästhetik verstehen, die im Rahmen einer kulturell sich auslegenden Theologie eine unerläßliche – und, so darf man wohl sagen, unerledigte – Aufgabe darstellt. Daß für die Entwicklung eines musikästhetischen Konzeptes aus der Perspektive der Theologie gerade Mozarts *Don Giovanni* (im Rahmen der Da Ponte-Opern) in Betracht kommt, ist, wie sich zeigen wird, keineswegs zufällig. Damit das deutlich werden kann, beginnen die folgenden Überlegungen auch mit ausführlicheren Erwägungen zum Konzept einer theologischen Musikästhetik.

¹ Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder* (1843) (dtv 1643) (München 1975) 79.

1. *Zahl – Klang – Affekt*

Es gehört zu den deutungsbedürftigen Phänomenen der Kultur, daß sich Musik als Klang ereignet, der, indem er Gefühle bewegt, einer eigenen rationalen Ordnung folgt. Dabei sind es drei Momente, die einer näheren Bestimmung bedürfen. Einmal, was wir Musik nennen, steht in einem wie immer zu beschreibenden Ordnungsgefüge. Sodann, dieses Ordnungsgefüge ereignet sich in der Zeit – als simultaner Klang und als distinkte Abfolge von Klängen. Schließlich, gerade in dieser Verfaßtheit ist die Musik auf das Gefühl bezogen und in ihm wirksam.

Noch das spätmittelalterliche Quadrivium, die zweite Stufe der universitären, für alle Studenten verbindlichen Elementar-Ausbildung, hat sich – wie die Welt als Raum-Ort durch Geometrie und Astronomie – die Welt als Zeit-Ereignis mathematisch vorgestellt in der Entsprechung von Arithmetik und Musik. Mit den Zahlen teilt die Musik das Merkmal der überindividuellen Gegebenheit, der differenzierten Strukturiertheit, so daß die Elemente der Ordnung eigentlich nur gefunden und entdeckt, nicht aber erfunden und gemacht werden können. Damit ist die Musik eingewoben in eine umfassende Welt-Erschließung – als das Phänomen, das eine überindividuelle Formierung, die dem Ganzen eigen ist, sinnlich zum Ausdruck bringt. Genau in dieser sinnlichen Vergegenwärtigung geht die Musik dann freilich als Klang auch über die arithmetischen Strukturen hinaus, die sich immer nur sequentiell erfassen lassen. Aufgrund ihres simultanen Ereignischarakters vermag die Musik auf unmittelbare Weise eine arithmetisch im einzelnen unerschöpfliche Strukturvielfalt zur Erscheinung kommen zu lassen. Allerdings ist für dieses Geschehen des Musik-Ereignisses auch eine bestimmte Rezeptionskompetenz der auffassenden Subjekte nötig, nämlich die Fähigkeit, sich von der Vielfalt von zugleich erklingenden Strukturen unmittelbar betreffen zu lassen. Diese Kompetenz kann man, an Schleiermachers Begriff anknüpfend, Gefühl nennen: die unmittelbare Repräsentanz von sinnlich Verschiedenem in der empfindungsfähigen Subjektivität.² Gerade als Klang (und

² Friedrich Schleiermacher, *Über die Religion* (1799), Zweite Rede: Das Wesen der Religion (Berlin/New York 1999) 81–91.

darin signifikant anders als etwa die graphisch-symbolische Darstellung arithmetischer Ordnungen) betrifft die Musik das Gefühl. Daß und wie sie aber das Gefühl betrifft, das ist ohne den der Musik inwohnenden Ordnungscharakter auch gar nicht zu sagen.³

Nun hat es mit dem Gefühl die besondere Bewandnis, daß es selbst als Knotenpunkt für die Einheit von Leib und Bewußtsein auftritt. Erst für das leibhafte Gefühl realisiert sich der (überindividuelle Ordnung repräsentierende) Klang als bestimmter Affekt. Genau insofern aber steht die Erfahrung von Musik auch für den Eindruck eines Ganzen, das mehr ist als was jetzt gerade gehört wird. Die Musik nimmt in ihrer ordnungsgesättigten Klanggestalt selbst teil an der Selbstrepräsentanz des Universums; das Hören von Musik als affektbestimmende Sinnlichkeit stellt umgekehrt einen Akt der Verge-
wässerung des Universums (bzw. des Lebens im Universum) dar. Das Universum zeigt sich damit als ein universeller Resonanzzusammenhang, in dem nichts ohne Folgen ist, das aber in unterschiedlichen kulturellen Gestaltungen ausgedrückt und in verschiedenen Graden der Deutlichkeit empfunden werden kann – wobei das individuelle Empfinden gefühlsbestimmender Sinnlichkeit den stets mitlaufenden Fokus für alles Wahrnehmen bildet. Man kann diesen Zusammenhang, wenn man will, »pantheistisch« nennen und dadurch den Eindruck interpretieren, der sich bei großer Musik einstellt, daß alles »so sein muß«, auch wenn sich Komponieren, Interpretieren und Hören immer nur als individuelle Akte ereignen. Eben diese Charakteristik macht nun aber auch erkennbar, daß es einen elementaren Zusammenhang von Musik und Religion gibt.

2. *Affekt und Religion*

Gefühlsbestimmende Sinneseindrücke als Darstellungen des Universums aufzufassen – das ist Religion. Um diesen Grundsatz zu ver-

³ Der Gesichtspunkt der Ordnung, der hier unter Rückgriff auf das Quadrivium als Arithmetik beschrieben wurde, läßt sich natürlich auch in anderen Symbolsystemen zum Ausdruck bringen. Jede Ordnung von Takt und Rhythmus, alle Tonartensysteme oder Reihenvorschriften (samt der damit sich automatisch ergebenden Varianten und Durchbrechungen) erfüllen dieselbe Funktion. Die mathematische Analogie hat den Vorzug, daß sie auf ein Ordnungssystem zugreift, das nicht nur für die Musik zutrifft, sondern Welt überhaupt erschließt.

stehen, sind zwei Präzisierungen nötig. Einmal, es muß sich im Empfundnen ein Übergang zu Anderem mit-repräsentieren. Eben nicht Vereinzelt als Vereinzelt wahrnehmen, sondern Vereinzelt in seinem Zusammenhang mit potentiell Allem: Eins für Alles, das ist die Devise für den Übergang, der sich im Empfinden des Einzelnen abzeichnet. Dafür ist aber die Musik ihrerseits ein höchst aussagekräftiges Phänomen, versammelt sie doch in der Gleichzeitigkeit des Erklings selbst schon Verschiedenes und verweist sie in ihrer zeitlichen Erstreckung als Erinnerung des Erklungenen und als Erwartung des künftig Erklingenden auf ein musikalisches Alles oder die musikalische Gestalt des Universums. Die Musik ist also schon auf der Seite des Empfundnen Selbstdarstellungsweise des Universums und insofern Repräsentant von Religion. Sodann, dieses Moment unwillkürlicher Synthesis muß sich auch im Empfinden melden. Das geschieht im Gefühl dadurch, daß sich die Mannigfaltigkeit des Empfindens zu einer inneren Konstellation bündelt, die, indem sie etwas empfindet, das Subjekt sich selbst empfinden läßt. Die bestimmten Gefühle, die im Empfindungsbereich des Gefühls überhaupt zu spüren sind, sind einerseits so oder so bestimmt, äußern sich als Trauer, Freude, Ermutigung etc., machen aber gerade in ihrer die Vielfalt zusammenfassenden Funktion das Subjekt für sich selbst sensibel.

Nun gehört es zur konkreten Erscheinungsweise des Empfindens in seinen beiden Vermittlungsstufen, der objektiven wie der subjektiven (also auch zur Musik und des Hörens), daß all dies nur immer in umfassenderen Zusammenhängen kultureller und individueller Art geschieht. Ästhetische Repräsentanzen sind eingebettet in gesellschaftliche Praxis verschiedener Art, verknüpft mit religiösen Vorstellungen und Riten oder kontrastiert gegen sie, umgeben von ästhetischen Praktiken und Rezeptionsweisen anderer Kunstgattungen. Allerdings kann man annehmen, daß all diese Variationen und Veränderungen des Empfindens sich strukturell zwischen den zwei Polen bewegen, die soeben analysiert wurden: In dem jeweiligen konkreten Zusammenhang kann der Akzent eher auf die objektiven Repräsentanzen oder auf die subjektiven Rezeptionen gesetzt werden (ohne daß das jeweils andere Moment ausgeschaltet werden könnte). So läßt sich eine Kunst denken, die das Individuelle gewissermaßen in das Vorgestellte zu integrieren sucht; dabei wird der

Ton auf den dargestellten Gehalten liegen, die als Horizonte des Sichverstehens angeboten, ja aufgenötigt werden. Umgekehrt ist eine Kunst denkbar, die sich im Rezipieren vollendet; dafür stehen dann Formvarianzen unterschiedlichen Zuschnitts bereit, die vielfältige Gehalte zu prägen vermögen, weil es am Ende doch auf das Erfassen und Empfinden, auf die subjektiv vollzogene Synthese des Verschiedenen ankommt.

Auf die Musik geblickt, läßt sich sagen: Typologisch kann man zwischen einer Musik unterscheiden, die die Hörer in sich (und damit ins Universum) hineinsaugt, ihnen ihre Individualität abnimmt, so daß sie ihr Selbstsein gerade nur im Aufgeben desselben haben und erleben, – und einer, die gewissermaßen das Universum im Ohr generiert, so daß das Ganze und Umfassende sich im Empfinden darstellt und ausbreitet. »Das Universum im Ohr« – das könnte, versucht man eine religionstypologische Zuordnung, als musikästhetische Formel der christlichen Religion betrachtet werden. In ihr kommt zur Darstellung, daß sich das Universum in der Weise individuell repräsentiert, daß es nicht nur in der Erscheinung eines einzelnen Menschen (und seines Geschicks), sondern auch in der Rezeption durch das Individuum seine Erfüllung findet.

Nun läßt sich aber auch dieser Vorgang »das Universum im Ohr« selbst nur wieder in der Konstellation von Gefühlen, damit also auch immer nur in der Abfolge von Gefühlssequenzen, darstellen. Es kommt daher sowohl auf die Generation von bestimmten Gefühlen (wie Schmerz, Freude, Ermunterung etc.) wie auf die Abfolge von Gefühlszuständen (etwa: Schmerz in Freude verwandelt) an, in denen sich erst die konkrete und reiche Gestalt des Universums individuell und typspezifisch zur Darstellung bringt. Was nun diese Darstellungsformen angeht, so tut sich auch hier wieder eine reiche Vielfalt auf – bei der selbstverständlich unterschiedliche Repräsentanzen des Universums, religiöse wie ästhetische, miteinander interferieren. Allerdings wird man davon ausgehen können, daß es, was den Zusammenhang zwischen den unterschiedlichen Repräsentationsformen des Universums angeht, eine gemeinsame Geschichte gibt, durch die sie miteinander vermittelt und aufeinander bezogen sind. Darum gehören Affektgeschichte und Religionsgeschichte zusammen.

3. *Affektgeschichte und Religionsgeschichte*

Damit ist zunächst nichts anderes unterstrichen als die schlichte Einsicht in die Wechselverhältnisse von künstlerischer Produktion, ästhetischer Rezeption, religiös-kultischer Praxis und frommem Erleben – allerdings mit einem Fokus auf der Welt der Gefühle. Man darf auf dieser Linie damit rechnen, daß die Interferenzen zwischen religiösen und ästhetischen Phänomenen dafür sorgen, daß sich Einflüsse und Imitationen, Herausforderungen und Reaktionen einstellen, die zu einem gemeinsamen, in sich vielfältig differenzierten und keineswegs einheitlichen geschichtlichen Bild zusammenschießen. Um zwei Beispiele aus der christlich-religiösen Musikgeschichte zu wählen: Zweifellos wird man davon ausgehen können, daß die Psalmen in ihrer (etwa gregorianisch) gesungenen Form die Welt der Gefühle erheblich geprägt haben – und zwar gerade durch die Zuspitzung der Gefühlslagen auf Widerspannungen wie »Verlassenheit« und »Rettung«. Und daß es später die reformatorischen Choräle waren, die (darin den Psalmen analog) Sensibilitäten schaffen und Gefühle strukturieren, steht ebenso außer Frage. Diese Konzentration und Sequenzierung von Gefühlen schafft die (in diesem Fall: religiös verwendete) Musik eben durch den Anschluß an die religiöse Funktion der Vereinheitlichung von gefühlsbestimmenden Sinneseindrücken zu Darstellungen des Universums, hier genauer gesagt: durch die Auffassung von Gefühlen als Resonanzformen der göttlichen Gegenwart.

Wenn es nun in der aufgezeigten Spannbreite religiösen Empfindens (und entsprechend: ästhetischen Wahrnehmens) zwischen der Aufnahme des Individuellen ins Universum und dem Eingehen des Universums ins Individuelle die christliche Pointe ausmacht, »das Universum im Ohr« zu haben, dann folgt daraus auch eine Hinsicht auf die mit dem Christentum verbundene Affektgeschichte. Es zeigt sich diesem Blick, daß das Christentum einer ästhetischen Entwicklung durchaus günstig ist, die die semantische Bindung der Musik (wie auch der bildenden Kunst) an religiöse Gehalte hinter sich läßt, weil erst und gerade die Darstellung der formalen Widerspannung von Universalität und Individualität die Reinheit des Gott-Mensch-Verhältnisses zur Darstellung bringt. Insofern haben wir also mit einer Bewegung zu rechnen, die über eine religiös-künstlerische Mehr-

fachcodierung von ästhetischen Phänomenen hin zu einer Autonomisierung derselben verläuft. Die Autonomie der Kunst und der Musik lassen sich aus dieser Perspektive als freie Entsprechungen zur Religion begreifen. Dieser Gedanke einer nicht nur dem Namen nach freien Entsprechung freilich schließt in sich, daß die Kunst und die Musik sich auch gerade als nicht-religiös oder als eigenständig religionsproduktiv verstehen. Autonomie ist immer auch Konkurrenz. Es dürfte sich in diesem Kontext verstehen lassen, daß die Liebe als ein ausgezeichnetes Phänomen für das Verhältnis von Kunst und Religion in den Blick kommt. Aus religiöser Perspektive ist gerade neuzeitlich eine starke Konjunktur der Liebe als ausgezeichnetes, wenn nicht sogar einziges Gottesprädikat zu beobachten. Darin spricht sich aus, daß einerseits mit einer Freiheit Gottes gerechnet wird, die sich keinem noch so hohen intrinsischen Gesetz fügt, daß diese Freiheit aber andererseits aus sich selbst eine verlässliche Verbindung schafft. Nun kann diese Beschreibung durchaus auch für die Musik gelten: Sie wird sich ihrer als einer autonomen Kunstgattung gerade darin inne, daß sie Ordnung und Verbindung entdeckt und realisiert, wo sie noch nicht fix und fertig gegeben war. Eben in dem Durchlaufen von Widerspannungen und nur durch sie hindurch baut sich eine neue, lebendige Ordnung auf, die ganz und gar aus sich selbst erwächst und auf sich selbst steht.

Nun scheint mir – und das ist die einfache Intuition hinter diesen Überlegungen –, daß sich dieser Prozeß einer Entkopplung von Kunst und Religion unter der Signatur der Autonomie besonders deutlich an den Opern beobachten läßt, die wir Mozart und Da Ponte verdanken. Die generelle These, die hier nur in einem Blick auf *Don Giovanni* anfänglich erläutert werden kann, lautet, daß sie allesamt, *Le nozze di Figaro* ebenso wie *Don Giovanni* und *Così fan tutte*, Experimente mit der Struktur der Liebe sind, wobei unterschiedliche Aspekte beleuchtet werden. In *Don Giovanni* geht es dabei insbesondere um die unergründliche und unbeherrschbare Macht der Liebe. Als kontrovers könnte angesehen werden, daß hier der Ausdruck »Liebe« gewählt wird, um das Themenfeld der Oper insgesamt zu charakterisieren. Doch scheint mir das geboten, weil ich die in der Interpretation von *Don Giovanni* immer wieder vorgenommene Unterscheidung von verantwortbarer Geschlechterbeziehung und triebhafter Sexualität, mit der sich in der Regel eine moralische

Verurteilung Don Giovannis verbindet, für grundsätzlich unschlüssig halte. Die Autonomie der Liebe, um die es in der Oper geht, muß mit den internen Gegensätzen der Liebe rechnen, um nicht zur Programm-Musik zu verkommen. Erst dann gewinnt die Oper für eine theologische Musikästhetik eine Schlüsselfunktion.

II. DON GIOVANNI UND DIE MACHT DER LIEBE

Läßt sich über *Don Giovanni* noch etwas Neues sagen? Dieser Anspruch wird hier nicht erhoben – sowohl im Blick auf vorhandene »Klassiker« wie auch erst recht angesichts einiger bedeutender jüngerer Veröffentlichungen zum Thema.⁴ Doch mag aus der Perspektive der religionsgeschichtlich interpretierten Liebe, die ihre Autonomie zu gewinnen sucht, eine gewisse Zusammenschau, ein Überblenden schon bekannter Einsichten sinnvoll sein. Um die aus unserer Sichtweise interessierende Pointe der Macht der Liebe möglichst deutlich ans Licht zu heben, ist es zunächst geboten, die Umstände, in die sie nach musikalischem Genus, nach gesellschaftlichem Ort und affektgeschichtlicher Lage verwoben ist, zu benennen.

1. Die Macht der Liebe und das Genus der Oper

Jan Assmann hat, von der Zauberflöte sprechend, gemeint: »die Musik und die Liebe ... gehören ... zum Wesen ... der Oper«.⁵ Das darf man grundsätzlich nehmen.

Auf verschiedene Weise akzentuiert *Don Giovanni* die paradigmatische Gestalt der Liebe. Zum einen durch die in sich nicht eben schlüssige Handlungsabfolge, die viel zu rasch viel zu gegensätzliche Momente hintereinanderschaltet. Gerade die Eigenart der Oper, eine Handlung musikalisch zu akzentuieren, erlaubt es freilich, die zu er-

⁴ Stefan Kunze, Mozarts Opern (Stuttgart 2. Aufl. 1996); Dieter Borchmeyer, Mozart oder die Entdeckung der Liebe (Frankfurt am Main/Leipzig 2005); Martin Geck, Mozart. Eine Biographie (Reinbek 3. Aufl. 2006); Jan Assmann, Die Zauberflöte. Oper und Mysterium (München 5. Aufl. 2006). Eine interessante sozialgeschichtliche Sichtweise erprobt Constanze Natoševi, »Così fan tutte«. Mozart, die Liebe und die Revolution von 1789 (Kassel 2003).

⁵ Assmann 293

wartende Stringenz der dramatischen Handlung zu lockern und in Konstellationen zu verdichten, die über ihre musikalische Gestaltung Zeit zur Entfaltung eigener Potentiale erhalten. Die Opern-Handlung hat die Chance, einer paradigmatischen Logik zu folgen, die sich im Entscheidenden über die Musik strukturiert. Stefan Kunze hat in seinen Analysen zu *Don Giovanni* sehr einleuchtend zeigen können, in welchem Ausmaß Mozart hier von diesen Möglichkeiten Gebrauch gemacht hat.⁶

Eine längere Diskussion hat es darüber gegeben, welchem Typ der Oper, opera seria oder opera buffa, *Don Giovanni* zuzurechnen sei. Daß dabei eine wachsende Übereinstimmung hinsichtlich der Auffassung sich herausgebildet hat, daß für das »dramma giocoso« *Don Giovanni* nur der buffo-Typ in Betracht kommt, verwundert nicht, wenn man die hier gewählte Perspektive einnimmt, nach der es in *Don Giovanni* um eine neue Modellierung von Gefühlen auf der Suche nach der Autonomie der Liebe geht. Die opera seria zeichnete sich ja umgekehrt gerade dadurch aus, daß sie von feststehenden Gefühlsmustern ausging und diese musikalisch darzustellen und auszu-deuten suchte. Die buffonesken Elemente, dem Volkstheater abgesehen, liegen auf der Hand: die Verwechslungen und Täuschungen, die ironischen, zur Seite hin gesprochenen Kommentare (*à part*, wie das Libretto sagt), die drastischen Ensembleszenen. Allerdings schimmert doch auch immer ein eigenartiger Ernst durch, der von der Gegenwart des Todes, die in der Nähe der hemmungslosen Liebe lauert. Insofern hat Martin Geck die Eigenart des in *Don Giovanni* vorliegenden buffo-Typs treffend beschrieben: »eine Buffa, die Besuch bekommt«⁷.

Auch die Stimmbesetzung ist eigenartig. Die Männerstimmen (Don Giovanni, Leporello, Masetto) bewegen sich im Baß-/Bariton-Bereich; der dramatisch-heldenhafte Tenor fehlt, denn daß er ein solcher sei, kann man von dem kantablen Don Ottavio gewiß nicht behaupten. Bei den Frauenstimmen ist die Alt-Partie nicht besetzt; die drei Protagonistinnen der Liebe, Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina, singen im Sopran – offenbar sollen sie alle die akute Attraktivität der Frauen verkörpern.

⁶ Kunze 346–370.

⁷ Geck 285.

Irritierend bleibt manches im Handlungsablauf; auf eigentümliche Weise ist die Oper zeit- und ortlos, unstet wie Don Giovanni selbst, der immerhin, wenn er von »seinem« Schloß redet, doch zu Hause angekommen zu sein scheint. Ob damit gesagt sein soll, hier finde das ganze unstete Treiben nun zu seiner Verdichtung und Vollen- dung?

So bleibt vielleicht als vorläufiges Fazit übrig: In den Grenzen und mit den Mitteln der Oper vollzieht sich in paradigmatischen Kon- stellationen das unheimliche Hervortreten der Macht der Liebe.

2. Die Macht der Liebe und die Ordnung der Gesellschaft

Wie in anderen Opern Mozarts auch (und zwar nicht nur in den Da- Ponte-Opern) spielen Abhängigkeitsverhältnisse eine Rolle. Wir kennen die Herr-Knecht-Konfigurationen Almaviva und Figaro aus den *Nozze*, Belmonte und Pedrillo aus der *Entführung*, den edlen Tamino und den naturhaften Papageno aus der *Zauberflöte*. Stets be- dienen sich die Stücke des Gegensatzes, ja der Konflikte, die zwi- schen Herr und Knecht spielen, imaginieren die Verkehrung der Verhältnisse – und belassen es beim Spiel damit. Im Verhältnis von Don Giovanni und Leporello wird die Spannung vertieft: Leporello beginnt seinen Auftritt mit dem Anspruch, selbst »gentiluomo« zu werden; Don Giovanni tauscht mit seinem Diener die Kleider, um unterzutauchen und ungehindert der Zofe Donna Elviras den Hof machen zu können; Leporello schlüpft in die Rolle Don Giovannis, um mit Donna Elvira zu schäkern.

Schärfer als in den anderen Opern ist auch der soziale Gegensatz von Schichten akzentuiert. Auch im *Figaro* finden wir das Gegenüber von Graf und Volk, in der *Zauberflöte* das hohe und das niedere Paar – aber daß der Bauer Masetto den Edelmann Don Giovanni ernsthaft in Bedrängnis bringt und ihm nach dem Leben trachtet: Das ge- schieht eben nur hier.

Es ist, so lautet mein Vorschlag, eben die umstürzende, so attraktive wie gefährliche Möglichkeit der unbedingten Liebe, die diese Ver- schärfungen und Akzentsetzungen hervorbringt. Daß dabei auch komische Elemente ihren Platz bekommen, gehört nicht zur Tradi- tion der *Commedia dell'arte*, sondern auch zur Ambivalenz der her- kömmliche Ordnungen durcheinanderbringenden Liebe. Eben nicht

an sich, sondern gewissermaßen als Resonanzphänomen dieser Liebe kommen hier die sozialen Differenzen in den Blick und weisen ihre schärferen Brüche auf.

3. Die Macht der Liebe und die Dimensionen der Liebe

Die in der Person Don Giovannis durchbrechende Macht der Liebe bewegt sich – auch hier: zutiefst verstörend – in einer Gemengelage von Auffassungen der Liebe, die sich gefügten gesellschaftlichen Kontexten verdanken. Diese Kontexte werden von den drei Frauengestalten typologisch repräsentiert.

3.1 Donna Anna und die Ehre

Aus der Tatsache, daß der Konflikt mit Donna Anna und der tödlich endende Kampf mit dem Commendatore den Anfang (und den dramatischen Treibsatz) der Oper bilden, sollte man nicht gleich den Schluß ziehen, das Verhältnis zu Donna Anna sei der Mittelpunkt des Geschehens. Stattdessen kann man sehen, wie stark sich gerade die Auffassung der Liebe bei Donna Anna dem traditionellen Kontext der Ehre verdankt. Was hier Liebe heißt, ist fest eingewoben in Verhältnisse sozialer Anerkennung und Abhängigkeit. Dafür spielt einmal der Commendatore als Vater eine entscheidende Rolle: Liebe kann es nur geben in diesem Umfeld von familiärer Ordnung; wo diese Ordnung zusammenbricht, scheint nur noch der Tod zu bleiben (»io manco ... io moro« singt Donna Anna I,3: »Laß mich auch sterben, wo er, o Gott, gestorben ist, der mir das Leben gab.«⁸) Dafür steht auch Don Ottavio ein, der sogleich nach dem Tod des Vaters verspricht, die Rolle des Geliebten und des Vaters ineins zu übernehmen (»hai sposo e padre in me«). Gekränkte Ehre verlangt Rache: Dieses Motiv durchzieht, wiewohl am Ende irdisch erfolglos, die weitere Handlung. Das spricht dafür, daß es am stärksten diese soziale Verankerung der Liebe ist, die nach intersubjektiven Konsequenzen verlangt. Wenn man denn bei Donna Anna Ambivalenzen finden möchte, dann stecken sie vermutlich weniger in einer nur zu konstruierenden verleugneten Verliebtheit in Don Giovanni als in

⁸ Die Bezifferung verweist auf den Akt (hier: I) und die Nummer der Komposition (hier: die Arie *Ab chi mi dice mai*, Nr. 3).

der gekränkten Ehre: begehrt worden zu sein ohne das allein rechtfertigende Verhältnis sozialer Anerkennung. Nicht zufällig ist es dann auch, daß gerade der Commendatore als der (väterliche, nicht partnerschaftliche!) Garant dieser Liebe als Ehre durch Don Giovanni Hand fällt. Die durch die Allgewalt der Liebe verlorene Ehre läßt sich nicht mehr innerweltlich restaurieren; sie bedarf – dazu später mehr – allenfalls einer überweltlichen Kompensation. Daß nun Don Ottavio, gewissermaßen der Geschäftsführer der Einheit von Liebe und Ehre, trotz der von ihm empfundenen Gefühle für seine Verlobte, als Zeichen künftiger Kultur der Liebe soll gelten können, wie Dieter Borchmeyer meint, vermag insofern nicht völlig einzu-leuchten. Kurzum: Daß Donna Anna flankiert von ihrem Vater und ihrem Verlobten auftritt und agiert – das bringt eben die herkömmliche intersubjektiv eingebundene Gestalt der Liebe in ihrer Verknüpfung mit Ehre zum Ausdruck.

3.2 Donna Elvira und die Treue

Ein solches soziales Umfeld der Familie fehlt Donna Elvira. Sie tritt – überraschend – stets allein auf. Selbst die von Don Giovanni in der Canzonetta (II,16) angebetete Zofe erscheint nicht einmal als Person. Sie hat nichts anderes als die in der Liebe wurzelnde Treue, die sie veranlaßt, Don Giovanni nachzureisen. Liebe heißt für sie: Anhänglichkeit bis zur Selbstaufgabe. Das macht sie so unendlich verletzlich durch die Spiele, die Don Giovanni und Leporello mit ihr spielen: gekränkt durch die böse Desillusionierung in Leporellos Registerarie (I,5), verblendet für freche Täuschung Leporellos im Gewand Don Giovanni (II,3), gedemütigt durch die hochmütige Ablehnung ihrer grenzenlosen Vergebung seitens Don Giovanni (»*pietade io sento*« II,14). Donna Elviras Treue appelliert an die innere Ordnung der Liebe statt an ihr äußeres Gerüst der Ehre. Nachgehend, vergebend sucht sie in der Unmäßigkeit der Liebe Halt zu finden und Halt zu gewähren. Insofern ist sie an sich selbst sehr viel dialektischer aufzufassen als die in dieser Hinsicht erheblich schlichtere Donna Anna. Was bleibt, wenn die Ehre die Liebe nicht mehr hält? Die Treue. Was bleibt, wenn die Treue verraten wird, sie auch keine Verlässlichkeit mehr stiftet? Die Hingabe. Dafür steht Zerlina.

3.3 Zerlina und die Hingabe

Martin Geck teilt an einer Stelle mit, die Rolle der Zerlina sei »generationenlang ... die begehrteste weibliche Gesangspartie der Oper« gewesen.⁹ Das kann man verstehen. Denn Zerlina, das Bauernmädchen, repräsentiert die Zukunft der Liebe nach dem Fall von Ehre und Treue. Sie läßt sich von Don Giovanni betören – und zwar ganz im Spiel der Hingabe. Einer Hingabe, die durchaus Widerstand kennt; Widerstand, der aber durch Bereitwilligkeit zur Hingabe gebrochen wird. »Là ci darem la mano« führt diese Hingabe so wunderbar wie nur möglich vor. Hier ist, gegen alle moralisierende Betrachtung Don Giovannis – und gegen seine eigene Unersättlichkeit –, so etwas wie erfüllte Liebesverheißung zu spüren. Allein – daß aus der Hingabe Beständigkeit erwachse, das ist nicht völlig sicher. Zerlina, auch darin ist sie die liebenswerteste der Frauengestalten, zeigt Hingabe auch weiterhin ihrem Masetto gegenüber, diesem eher groben Gesellen, Hingabe, die sogar Schläge aushält (»batti, batti, o bel Masetto« I,16) – und trotzdem den Busen reicht (»sentilo battere, toccami qua«, II 7).

Drei Typen der Liebe, die ja immer nur durch ihren Kontext anschauliche Gestalt gewinnt. Sie gehören zusammen; sie bilden geschichtlich dominante Gestalten der Liebe; sie liegen übereinander und lassen sich wie Schichten abtragen. Das führt die Oper gleichsam wie in einer Vivisektion vor, darin auch keine Grausamkeit scheuend. Durch alle diese Typen aber fährt Don Giovanni wie ein erhellender und zugleich vernichtender, freilich dabei auch verlöschender Blitz hindurch – und darin, so meine ich, zündet die Pointe der Oper.

4. *Das Ereignis Don Giovanni*

»Mag ich ... Don Juan auch weiterhin einen Verführer nennen, so denke ich ihn mir doch keineswegs als einen Menschen, der heimtückisch seine Pläne entwirft und listig die Wirkung seiner Intrigen berechnet; das, wodurch er betrügt, ist die Genialität der Sinnlichkeit, deren Inkarnation er gleichsam ist.«¹⁰ Kierkegaard hat es treffend ge-

⁹ Geck 289.

¹⁰ Kierkegaard 122.

sehen: Don Giovanni ist nicht als moralisches Individuum zu denken, sondern – in seiner sinnlichen Individualität – als überindividuelles Ereignis, als Verkörperung der Macht der Liebe, die damit ganz amoralisch zu verstehen ist. Als »licencioso cavaliere«, als »junger, äußerst zügelloser Edelmann« tritt er auf; er ist nicht ein alter, kultivierter und zynischer Kenner der Liebe (wie etwa Don Alfonso in *Così fan tutte*), sondern ein erotisches Ungewitter. Darum liegt, so scheint mir, die Metapher vom »Blitzschlag« gar nicht so fern: Don Giovanni durchzuckt alles, ungeheuer energiereich, läßt seine Umgebung in gespenstisch fahlem Licht erscheinen, stürzt in die Erde hinein – und hinterläßt Spätfolgen zerstörerischer Art. »Lasciar le donne! pazzo!« (II,1) – die Frauen kann er nicht lassen, so wenig er auf Brot zum Essen und Luft zum Atmen verzichten kann. Und das alles aus Liebe (»è tutto amore«, ebd.). Der Vollzug des Lebens und der Rausch der Liebe sind eins geworden, wie das Presto der Champagnerarie überschäumend hören läßt.

Daß man sich dieses Urereignis der Liebe nicht zu undialektisch vorstelle. Don Giovanni trägt die widersprüchliche Verfassung unbedingter Liebe an sich selbst aus. Daran sei in fünf Hinsichten erinnert.

4.1 Chaos und Ordnung

Daß Don Giovanni selbst im Strudel der Liebe steht, die ihn jenseits der Realitätskontrolle mit sich fortreißt, schließt nicht aus, daß auch diese Dynamik ihre eigene Ordnung sucht. Das unmittelbare und unstillbare Begehren äußert sich doch stets so, daß eine Dauer versprochen wird: Sowohl Donna Elvira als auch Zerlina bekommen die Ehe versprochen; und das ist nicht nur zynisch, sondern ein Reflex der im Begehren selbst enthaltenen Tendenz auf Unendlichkeit. Allerdings geht die Hemmungslosigkeit des Begehrens der Liebe auch über die selbst gesuchte Konstanz immer wieder hinaus, vermag sich gar nicht in Grenzen zu halten, obwohl sie solche erneut verspricht. Das macht den konstitutionellen Betrug der vollkommenen und grenzenlosen Liebe aus – ein Betrug, der, mit Kierkegaard gesagt, jenseits moralischer Bewertung steht. Ordnungssinn im Überschwang des Begehrens: dafür steht auch Leporellos Liste; gewissermaßen das letzte, in seiner Abzählbarkeit auch abstrakteste und brutalste Medium einer Ordnung der Liebe. Was Begehren und Be-

glücken war, wird zur bloßen Zahl erniedrigt. Aber: Eine Liste, die immer fortgesetzt zu werden verlangt (sie taucht ja sogar in der Champagnerarie auf!).

4.2 Triumph und Erfolglosigkeit

Eben die Liste scheint von lauter gelungenen Eroberungen zu sprechen – was wir in der Oper ad oculos demonstriert bekommen, ist nichts als das Versagen. Donna Anna ließ sich, wenn nicht alles trägt, nicht vergewaltigen, sondern vermochte sich zu wehren; Donna Elvira verhindert den Liebesakt mit Zerlina, der nach *Là ci darem la mano* zweifellos zu erwarten war; Zerlina schreit nach Hilfe auf dem abendlichen Fest. Doch trotz dieser Mißerfolge bleibt die bestimmende Macht der Liebe in der Gestalt des Don Giovanni durch und durch prägend für die Oper. Sie wirft die sozialen Verhältnisse gründlich durcheinander, zerstört die Vaterschaft des Commendatore durch den Degenstoß, bedroht das Verlöbnis Donna Annas, bricht gewissermaßen im Vorhinein die Ehe Zerlinas. Nur im Sog dieser Macht auch gelingt der eigentümliche Rollentausch Don Giovannis mit Leporello, der beiden Protagonisten die Chance einer neuen Eroberung eröffnet. Gerade der Kontrast zwischen der ungebremsten Macht und Dynamik der Liebe und des Begehrens und der manifesten Erfolglosigkeit des Bestrebens unterstreicht um so drastischer die transpersonale Gewalt, die hier der Liebe zugesprochen wird. Durch nichts, durch keinen Mißerfolg, läßt sich Don Giovanni bremsen.

4.3 Die Untauglichkeit der Rache

Zu diesem Bild paßt, daß die vielfältigen Bestrebungen der Getäuschten und Gedemütigten, sich zum Rachezug gegen Don Giovanni zusammenzuschließen, ebenso ohne Erfolg bleiben. Der anfängliche Racheschwur Don Ottavios gilt bis zum Schluß – und wird doch nicht durchgeführt. Donna Elviras Zorn bleibt ohnmächtig, weil in sich selbst viel zu widersprüchlich. Masettos Bauernbande, sozusagen der Schlägertrupp gegen den Edelmann, vermag die geplante Abreibung auch nicht auszuteilen; sie erwischt gerade einmal den verkleideten Leporello. Die alten Instanzen der Ordnung – Ehre und Treue, ja auch die hingebungsvolle Verlässlichkeit – vermögen nichts gegen die erotische Explosion. Bändigen läßt sich, was aufge-

brochen ist, nicht mehr. Allein die Höllenfahrt, mythologisch, wie sie ist, kann Don Giovanni Einhalt gebieten. Damit ist er vielleicht als Individuum vernichtet – aber was soll das schon gegen die Übermacht von Liebe und Begehren besagen, die in ihm zum Ausbruch gelangte? Zumal er selbst ja in keinem Moment dazu willens (ja: wohl auch nicht in der Lage) ist, von seiner Bestimmung Abstand zu nehmen. In der Hölle untergehen ist um nichts schlimmer als sein Sein zu widerrufen, das einen in jeder Faser durchdringt. Wer von Don Giovanni Moral verlangt, hat ihn noch nicht verstanden.

4.4 Die irritierte Welt

Don Giovanni ist verschwunden, vom Erdboden verschluckt. Was bleibt? Nichts ist mehr wie zuvor. Gerade das übernatürliche Verschwinden verhindert eine Wiederherstellung der zerbrochenen Verhältnisse. Ist es auch die höhere Macht des getöteten Vaters, die Macht der überindividuellen Ehre, die zu triumphieren scheint (»*Il dissoluto punito*« verheißt ja schon der eigentliche Titel), so erringt sie ihren Sieg doch nur durch Elimination des Verfemten ohne Versöhnung der Verstörten. Donna Anna vertröstet Don Ottavio auf ein Jahr bis zur Eheschließung; die Vermutung Walter Felsensteins, sie werde vorher gestorben sein, ist gar nicht abwegig.¹¹ Die zerstörte Ehre läßt sich nicht restituieren. Donna Elvira hält ihre Treue durch; auch sie kann nicht anders. Aber diese Treue findet ihre Gestalt nur noch hinter Klostermauern. Zerlina und Masetto kommen zueinander; die Hingabe hat noch am ehesten eine Zukunftschance. Aber wie wird diese Zukunft aussehen? Wird nicht alles Begehren, alle Hingabe mindestens verschwiegen immer auf die Unermeßlichkeit, die zerstörerische Urgewalt der Liebe verweisen? Ob die beiden jemals glücklich werden sein können? Weil das alles so ist, gehört »lieto fine«, der scheinbar so freudige Schluß, unbedingt zur Oper hinzu. Und zwar gerade darum, weil nichts mehr in Ordnung kommt. Mit Don Giovanni's Höllenfahrt endend, könnte die Vermutung bleiben, nun, nach dem Tod des Bösewichts, werde alles wieder gut. Der durchgeführte Schluß zeigt, daß nichts anders wird, auch wenn alles wieder eine Form zu finden scheint. Die musikali-

¹¹ Mitgeteilt bei Geck 288 – auch wenn man dafür nicht eine Verführung durch Don Giovanni unterstellen muß.

sche Harmlosigkeit des Schlußquartetts ist Programm. Gegen die abgründige Unheimlichkeit des ersten Ouvertürenakkords kommt das zierliche Spätrokoko der Schlußszene nicht an.

4.5 Don Giovanni und die Moral

»Wüstling«, »Amoralist«, »Mörder« – das sind die Bezeichnungen für Don Giovanni, die sich noch und wieder bei Dieter Borchmeyer in seinem Buch über die Entdeckung der Liebe in Mozarts Opern finden; eine Reaktion, wie er selbst zu erkennen gibt, auf die romantische Verklärung Don Giovannis seit E. T. A. Hoffmann und Kierkegaard.¹² Doch mit der Moral ist es so eine Sache angesichts der Übermacht der Liebe. Zwar mag man sich, wie Borchmeyer es sieht, Don Ottavio als Gestalt einer zivilisierten Liebe idealiter wünschen; Donna Anna will aber erst einmal warten, bevor sie sich in die Arme des Bräutigams wirft, der zugleich »padre« und »sposo« zu sein verspricht. »Il dissoluto punito«, das ist freilich der originale Titel der Oper, aber kann die Strafe die angerichtete Auflösung aufwiegen? Die Ordnung wiederherstellen oder eine neue schaffen? »Viva la libertà« (I,20) – das Motto des großen, vielleicht wirklich orgiastisch gedachten Balles, der alle Ordnung auflöst (wie sich in den miteinander kämpfenden, einander überlagernden Tänzen zeigt), wird ja von allen mitgesungen. Es ist nicht die alte, sich auflösende brutale Adels-Freiheit, die hier das Wort erhebt, auch nicht die Hoffnung auf deren Beseitigung,¹³ sondern der Vorschein einer Freiheit, die sich selbst keine Grenzen mehr setzt, weil sie sich aus der Unersättlichkeit der Liebe speist. »Vivan le femmine / viva il buon vino / so-stegna e gloria / d'umanità« (II,14): Ist nicht das Orgiastische der harte Kern der Menschlichkeit, gegen alle moralische Eindämmung? Der Drang, frei zu sein, der sich mit der unstillbaren Begierde nach den anderen verbindet, die Durchbrechung der Ordnung als einziges Ordnungsprinzip: das alles läßt sich, und die Musik spricht es aus, nicht mehr von außen zähmen. Insofern tritt in Don Giovanni das Anarchische auf, und nicht von ungefähr ist das nächste Wort nach der »umanità« Don Giovannis der entsetzte »Ah«-Schrei Donna Elviras, die den steinernen Gast erblickt, das transzendente, aber

¹² Borchmeyer 142–194.

¹³ Borchmeyer 172f.

gleichwohl zu spät kommende Rache-Prinzip. Mozarts Utopie ist beängstigend, aber realistisch – und darum nicht ernsthaft moralisch zu beherrschen.

III. DIE MACHT DER LIEBE, DIE MUSIK UND DIE RELIGION

Liebe hat es schon immer gegeben, aber sie ist nicht immer gleich empfunden worden. Es zeichnet die Epoche im späten 18. und frühen 19. Jahrhundert aus, daß sie es vermochte, erstmals die Macht der Liebe als – bestimmendes, aber auch bedrohliches – Prinzip zu isolieren. Dabei ist es signifikant, daß diese Entdeckung in der Kunst und in der Philosophie nahezu gleichzeitig stattfand. In dieser Beziehung steht Mozart neben Goethe und Schiller, neben Schleiermacher und Novalis, neben dem frühen Schelling und dem jungen Hegel. Liebe als Macht ist ein anthropologisches Grunddatum, ein ästhetisches Urphänomen, ein metaphysischer Letztbegriff.

In der Macht der Liebe allererst findet das Gefühl seine Erfüllung. Wenn »fühlen« heißt: sich spüren im Verhältnis zu anderem, das sinnlich auf mich wirkt, dann ist einmal vom Zusammengehören des Verschiedenen auszugehen, von Welt und Ich, von Ich und Du. Dieses Zusammengehören besagt, daß es das eine ohne das andere nicht geben kann. Dieser Sachverhalt trifft aber nur dann zu, wenn sich das Zusammengehören auch als Zusammenstreben des Verschiedenen am Ort des Verschiedenen selbst bemerklich macht. Daß es das eine ohne das andere nicht geben kann, drückt sich darin aus, daß das eine das andere beständig sucht. Diese Suche, die Bedürftigkeit ebenso signalisiert wie Überfluß, Armut ebenso wie Reichtum, besitzt nun aber, wenn sie grundsätzlich verstanden wird, keine ihr vorgegebene Regel, kein sie umfassendes Gesetz. Darum ist das Einander-Suchen auch immer mit dem Risiko behaftet, ob das, was sich findet, was sich aneinanderbindet, auch miteinander bestehen kann. Ob es sich um flüchtige Verbindungen handelt, die, nach einem Moment, wieder auseinandergehen. Ob es sich um stabile Verknüpfungen handelt, die dauerhafte Strukturen bilden und die dadurch weitere Strukturbildungen anregen. Was der Fall ist, kann man nicht vorher wissen. Es kommt auf die Erprobung an. Die Erwartung freilich ist, daß sich durchaus Beständigkeit generiert. Schon die Einheit des Ge-

fühls, das Versprechen, angesichts des anderen mich selbst zu spüren, weckt und nährt diese Hoffnung. Nicht umsonst gewinnt just in diesem Kontext die Vorstellung von der Liebesheirat einen gesellschaftlich so markanten Aufschwung: eine verlässliche und dauerhafte Ordnung des geschlechtlich Verschiedenen – durch nichts anderes als durch die Attraktionskraft der Liebe, die Selbstsein und Sein beim anderen so beständig wie frei miteinander verknüpft.

Mozarts Musik im *Don Giovanni* läßt das empfinden, mit dem Text und über den Text hinaus. Da gibt es das unstillbare Bedürfnis nach Liebe, für das in seiner triebhaften Gewalt Don Giovanni selbst entsteht, dem aber auch die Frauen verpflichtet sind: »a ristorar le pene/d'un innocente amor«, die Schmerzen einer unschuldigen Liebe zu stillen, sind die letzten Worte im vertrauten Duett Don Giovannis mit Zerlina. Anfällig ist und bleibt die Liebe, unendlich und sich erschöpfend in der Gestalt Don Giovannis, eine Ordnung suchend, in der sie gewiß nicht bestehen kann. Anfällig für Betrug macht sie die Frauen, regt den Haß ebenso auf wie eine sich selbst vergessende Hingabe und eine sich selbst demütigende Vergebungsbereitschaft. Das Ende der Oper läßt es dahingestellt, ob es eine Ordnung der Liebe geben kann. Alles ist anders geworden durch das »Ereignis Don Giovanni«, durch den Blitzschlag, der er ist, der aus dem Himmel zuckt und in die Erde fährt, der dabei selbst das Feuer anzündet, in dem er untergeht.

Wenn nicht auch die Musik selbst das Versprechen wäre, daß die Liebe gelingt. So sehr Mozarts Musik, wie die trefflichen Analysen etwa von Stefan Kunze gezeigt haben, das Widerstrebende zur Geltung gebracht hat – von der Ouvertüre an, die »die kompositorisch autonom entwickelte Idee der Auseinandersetzung unversöhnlicher Elemente« durchführt bis ins Finale hinein, das »das Bezugssystem menschlichen Handelns zusammen[brechen]« läßt¹⁴ –, es ist doch die Musik, die in allem Widerstreit und durch alles Widerstrebende hindurch Verbindungen schafft, die das Gefühl erreichen, gerade indem sich darüber die Musiksprache selbst erweitert. Auch das zeigen Kunzes musikwissenschaftliche Interpretationen, etwa zur Ouvertüre, musterhaft.¹⁵ Insofern ist dann aber auch die Musik das (einzige?)

¹⁴ Kunze 382. 377.

¹⁵ Kunze 370–386.

Medium, das in dieser Erweiterung noch in der Lage ist, die im Handeln und in der Moral unrettbar untergegangene Welt gebundener Liebe zu retten, nein: zu transformieren. Die Entdeckung und Isolierung der Macht der Liebe in der Musik weist zugleich auf die nur im Medium der Kunst noch zu bewahrende Menschlichkeit der Liebe. Insofern übernimmt die Kunst die Aufgabe der humanen Gestaltung einer Welt, die der Macht der Liebe inne geworden ist.

Nichts ist mehr wie zuvor, nachdem Don Giovanni in die Hölle gefahren ist. Der Abgrund der Liebe hat sich geöffnet, der Rokoko-Schluß vermag ihn nur sehr flüchtig, als Abschluß der Opernhandlung, zu überbrücken. Wie lebt man im Angesicht dieser Gefahr, die keine übergreifende Ordnungsmacht mehr kennt? Die Frage stellt sich an die Kunst wie an die Religion. In Mozarts später Oper ist das Bewußtsein der Unabschließbarkeit dieser Aufgabe aufgegangen. Die Religion darf hinter dieses Bewußtsein nicht zurückfallen. Insofern berühren Überlegungen zu einer theologischen Musikästhetik der Moderne den Kern eines theologisch reflektierten Umgangs mit der Situation der Zeit und sind, auch über Mozart hinaus, bis in die Ästhetik der Gegenwart hin nötig, um das Thema des Glaubens, die Versöhnung, nicht zu einer billigen Vertröstung werden zu lassen.