»Don Giovanni« und die Macht der Liebe

Dietrich Korsch

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

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«.[2] 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 erwartende 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.[3]

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 *Don Giovanni* als *dramma giocoso* nur der *buffa*-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 Gefühlsmus-

2 Assmann, a.a.O., 293.

3 Kunze, a.a.O., 346–370.

tern ausging und diese musikalisch darzustellen und auszudeuten suchte. Die buffonesken Elemente, dem Volkstheater abgeschaut, 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 her in der Nähe der hemmungslosen Liebe lauert. Insofern hat Martin Geck die Eigenart des in *Don Giovanni* vorliegenden *buffa*-Typs treffend beschrieben: »eine Buffa, die Besuch bekommt«.[4]

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.

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 Vollendung?

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

4 Geck, a.a.O., 285.

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 bedienen sich die Stücke des Gegensatzes, ja der Konflikte, die zwischen 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 geschieht eben nur hier.

Es ist, so lautet mein Vorschlag, eben die umstürzende, so attraktive wie gefährliche Möglichkeit der unbedingten Liebe, die diese Verschärfungen und Akzentsetzungen hervorbringt. Dass dabei auch komische Elemente ihren Platz bekommen, gehört nicht nur zur Tradition der *Commedia dell'arte*, sondern auch zur Ambivalenz der herkömmliche 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.«[5]) Dafür steht auch Don Ottavio ein, der sogleich nach dem Tod des Vaters verspricht,

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

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 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 Giovannis 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 empfunden Gefühle für seine Verlobte, als Zeichen künftiger Kultur der Liebe soll gelten können, wie Dieter Borchmeyer meint, vermag insofern nicht völlig einzuleuchten. 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 nachzurei-

sen. 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 die freche Täuschung Leporellos im Gewand Don Giovannis (II,3), gedemütigt durch die hochmütige Ablehnung ihrer grenzenlosen Vergebung seitens Don Giovannis (*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.[6] 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 Bestän-

6 Geck, a.a.O., 289.

digkeit 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.«[7] Kierkegaard hat es treffend gesehen: 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 *licensioso cavaliere,* als »junger, äußerst zügelloser Edelmann« tritt er auf; er ist nicht ein alter, kultivier-

7 Sören Kierkegaard, Entweder – Oder (1843) (dtv 1643), München 1975, 122.

ter 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 nur ja 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 Beglücken 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 ja 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 trügt, 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 aufgebrochen 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 ja 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.[8] 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 die *lieto fine*, der scheinbar so freudige Schluss, unbedingt zur Oper hinzu. Und zwar gerade darum, weil nichts mehr in Ordnung kommt. Mit Don Giovannis Höllenfahrt endend, könnte die Vermutung bleiben, nun, nach dem Tode des Bösewichts, werde alles wieder gut. Der durchgeführte Schluss zeigt, dass nichts anders wird, auch wenn alles wieder eine Form zu finden scheint. Die musikalische Harmlosigkeit des Schlussquintetts 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

8 Mitgeteilt bei Geck, a.a.O., 288 – auch wenn man dafür nicht eine Verführung durch Don Giovanni unterstellen muss.

und Kierkegaard.[9] 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[10], 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 / sostegna e gloria / d'humanità* (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 *humanità* Don Giovannis der entsetzte »Ah«-Schrei Donna Elviras, die den steinernen Gast erblickt, das transzendente, aber gleichwohl zu spät kommende Rache-Prinzip. Mozarts Utopie ist beängstigend, aber realistisch – und darum nicht ernsthaft moralisch zu beherrschen.

9 Borchmeyer, a.a.O., 142–194.

10 Borchmeyer, a.a.O., 172f.

5. 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 Gefühls, 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 der 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 einsteht, 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]« lässt[11] –, 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.[12] Insofern ist dann aber auch die Musik das (einzige?) 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 innegeworden 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 *Don Giovanni* ist das Bewusstsein der Unabschließbarkeit dieser Aufgabe aufgegangen. Die Religion darf hinter dieses Bewusstsein nicht zurückfallen.

11 Kunze, a.a.O., 382. 377.

12 Kunze, a.a.O., 370–386.