

Die Todsünden des Don Giovanni

Von Eberhard Straub

Die Oper aller Opern, wie E.T.A. Hoffmann sie feierte, Mozarts *Don Giovanni*, hat sehr früh schon ihren ursprünglichen Titel eingebüßt: *Il dissoluto punito ossia il Don Giovanni*, also *Der gestrafte Ausschweifende*, wie er 1788 bei der Uraufführung in Prag auf deutsch wiedergegeben wurde. Mit *Don Juan*, wie man die Oper im vergangenen Jahrhundert nannte, wird ein Typos veranschaulicht, der Zügellose und Lasterhafte, für den beispielhaft dieser junge Herr steht, dessen wüsten Treiben die gerechte und verdiente Strafe ein Ende setzt. Daß dieser Wüstling Don Giovanni heißt, ist nur von untergeordnetem Belang gemäß den Anschauungen der Zeit, die auf der Bühne nach Exempla verlangte, die eine herrliche Tugend über alle Widerstände bewährten, über Laster in allen möglichen Erscheinungsweisen triumphierten und damit deren Wirkungsmöglichkeiten einschränkten, endlich zunichte machten, mochte der Feind des Guten zeitweilig auch noch so sicher aufgetreten und erfolgreich gewesen sein. Irgendwann erweist sich eindrucksvoll die Ohnmacht des Bösen und überzeugt davon, daß es besser ist, sich gleich für die Tugend zu entscheiden, auch wenn sie zeitweise unerkannt gleichsam im härenen Gewande, von dem glänzenden Schein der Heuchelei und Lüge überstrahlt, darben muß.

Der *dissoluto punito* Mozarts und da Pontes fügt sich ganz selbstverständlich in die hergebrachten Anschauungen von der Schaubühne als moralischer Anstalt, wie sie Schiller, vertraut mit der *opera seria* und dem höfisch-aristokratischen Theater, verstanden wissen mochte. Im Personenverzeichnis, um gar keinen Zweifel an der moralisch-pädagogischen Absicht aufkommen zu lassen, charakterisiert da Ponte den Don Giovanni, den *giovane cavaliere*, als »estremamente licenzioso«, als Zügel- und Sittenlosen, der als »libertino« nach seiner Laune lebt. Nach eigenem Willen leben, davon war Goethe noch überzeugt, ist gemein. Denn: »Der Edle strebt nach Ordnung und Gesetz.« Gerade das tut Don Giovannino, wie ihn Leporello einmal nennt, nicht. Dieser Sohn aus gutem, vornehmen Hause, dieser »signorino«, der sich damit begnügt, nicht Sohn seiner Taten zu sein, vielmehr Sohn seines Vaters und seiner Ahnen, entzieht sich den Verpflichtungen seines Standes, der gemäß den sozialetischen Auffassungen der »alten Gesellschaft« sich als Stand der Tugend erweisen sollte, Überzeugungen, auf die Don Giovanni sich selber beruft gegenüber Zerlina: »La nobiltà / ha dipinta negli occhi l'onestà.« Don Giovanni, der schrecklicher Weise ein schlechtes, unwürdiges Leben führt, ist ein »widernatürliches Ungeheuer«, das nicht begreift, daß die Tugend der vornehmste Adelstitel ist und das durch seine Handlungen jeden Adel, der erworben und bestätigt sein will, verwirkt hat (Molière).

Dies »Dramma giocoso« versprach dem damaligen Publikum von vorneherein keine fröhliche Unterhaltung, da nichts entsetzlicher war, als wenn eine »Standesperson« sich

nicht so verhielt, wie jedermann voraussetzen durfte. Private und öffentliche Tugenden waren noch nicht auseinandergetreten. Der soziale Rang forderte im »Großen Welttheater«, das der göttliche Spielmeister lenkte, jeden dazu auf, seiner repräsentativen Rolle gerecht zu werden, den glücklichen Gedanken Gottes, der in seinem Stand sich äußert, zu ergreifen, von ihm ergriffen zu werden, um ihn als Person unmittelbar zu veranschaulichen, ja darüber überhaupt erst zur Person zu gelangen, zu einem klar umrissenen Charakter und Typos. Der göttliche Regisseur beurteilte am Ende des Spiels jeden danach, ob er als wahrer König, Bauer, Priester oder Edelmann gelebt, seinen sozialen Rang verstanden und den sittlichen Anforderungen genügt, die sich aus ihm ergaben. Ein verfehltes Leben ist kein tragisches, weil jeder, wie auch Don Giovanni, Hinweise genug empfängt, zur Einsicht zu kommen, »umzukehren«, sich zu bessern. Nichts zwang ihn, nach eigenem Willen zu leben.

Sein Fall gehört deshalb in jenes sehr gemischte Genre des Spaniens im 18. Jahrhundert, in Übereinstimmung mit literarischen Vorbildern aus dem *siglo d'oro*, zu denen eben der *Don Juan Tenorio* des Tirso de Molina, sollte das Stück wirklich von ihm verfaßt sein, zu rechnen ist: zur *Tragedia para reir o sainete para llorar*, zur Tragödie, die sich im Schwank entwickelt oder zum Schwank, der ein sehr ernstes Thema behandelt. Die bei Aristoteles nicht vorgesehene *tragedia jocosa* kannten die klassischen Spanier, die sich nicht allzu streng an dessen Regeln hielten. Der Erfolg des *Don Juan Tenorio* als Stoff in Italien und Frankreich mag nicht zuletzt damit zusammenhängen, gerade bei Komponisten zur Zeit Mozarts, als die *opera buffa* immer populärer wurde, weil das ernste Thema wegen eines unernsten Lebens genug Möglichkeiten für komische Situationen erlaubte. Daß ein großer Herr sich nicht selbst versteht, war gewiß ein tragisches Mißverständnis, aber weil er sich nicht verstehen wollte, obschon er dazu Gelegenheit hatte, zugleich komisch. Denn damit glich er sich den normalen Sterblichen an, den Berufsnarren, den Bauern, all denen, die nicht dazu aufgefordert sind, mit heroischer Selbstüberwindung zur Wahrheit vorzustoßen, mit sich ein strahlendes Bild vollkommener Menschlichkeit aufzurichten, das hinter sich, im Staube, alle Erinnerungen an allzu begrenzte, menschliche Bedürftigkeit liegen läßt.

Dergleichen wurde vom Adel, der den Adel des Menschen verkörpern sollte, verlangt, nicht von dem gewöhnlichen Menschen, der immer mit schweren Gliedern der Materie verhaftet bleibt, aus der er gebildet, sich der Natur anvertraut, die seine Stiefmutter war und ist. Der Mensch findet erst zu seiner Vollendung, wenn er die Fesseln der Natur abstreift, sich aus dem Gefängnis der Sinne und Leidenschaften, aus dem wirren Traum des Lebens, ihn ent-täuschend, erhebt und sein fliehendes Dasein im Ewigen befestigt, seine schwache Existenz zur inneren Tugendburg erweitert, sich selbst gewinnt, indem er sich verliert an das, was jenseits seiner individuellen Bedürfnisse liegt, aus dem Allgemeinen zum Besonderen gelangt.

Im Zusammenhang solcher, durch Jahrhunderte übermittelte Anschauungen, steht Mozarts Don Giovanni, Mozarts bestrafte Bösewicht, wie man gar nicht so biedermeierlich einst sagte, als das Böse noch nicht zum sogenannten Bösen sich verharmlost hatte. Dichtung sollte, wie seit Horaz bekannt, auf unterhaltende Weise moralisch nützlich sein, die grundsätzlichen Überzeugungen einprägen, die eine öffentliche Ordnung im innersten zusammenhalten und mit Leben erfüllen. Nicht Gesellschaftskritik war der Zweck der Bühne, so eindringlich auch der jeweils Einzel-Irende veranschaulicht wurde, der eben durch sein Unverständnis der ihm auferlegten sozialen Funktionen tra-

gisch oder komisch die gesellschaftliche Ordnung verwirrte, vielmehr die affirmative Bestätigung der Ideen, die der Gesellschaft zu Grunde lagen und dem Einzelnen dazu verhalfen, mitten in der Gesellschaft zu sich zu finden, *zer welte*, um mit Walther von der Vogelweide zu reden, richtig zu leben. Doch sehr bald nach der Uraufführung des *dissoluto punito* brach der alten Welt graues Prachtgerüste donnernd ein. Was bislang mehr oder weniger unumstritten war, die allgemeine öffentliche Ordnung, wurde nun grundsätzlich in Frage gestellt. Es gab keine verbindliche Übereinkunft mehr, in welchem Verhältnis sich der Einzelne zu einer, wie auch immer gedachten, möglichen, neuen Gesellschaft zu halten habe. Ein »bestrafter Bösewicht«, von der Gesellschaft bestrafte, einer Gesellschaft, deren Fesseln man gerade abstreifte, mußte unter solchen Umständen eine recht zweifelhafte Figur sein, denn es konnte ja sein, daß der Bösewicht die Gesellschaft und nicht der Einzelne war, der Don Giovanni oder Don Juan, wie die Oper von nun an verkürzt hieß, das große, freie Individuum, dämonisch und inkommensurabel, gegenüber allen Widerständen auf seine ureigenste Art recht behielt oder behalte.

Natur und Leben, der freie Mensch, der in vollständiger »Selbstgerechtigkeit«, ganz frei-natürlich zur großen »Natur« wird, Leben in größter Potenz, als Fülle aller Möglichkeiten, in sich konzentriert, begeisterten die individualisierenden Klassiker wie Romantiker, die auf gleiche Weise dem Einzelnen sein Eigentum bewahrt wissen wollten. Außerdem lag es nahe, wenn die Natur sich in der Natürlichkeit vollendet, die Leidenschaften, die Sinne überhaupt, zu rehabilitieren. Die Emanzipation des Fleisches, die Mozarts Zeitgenosse Wilhelm Heinse schon im *Ardinghello* beschwor, erhoben die Saint-Simonisten zum Programm. Der ehemals fürchterliche Ausruf der Phädra Racines: »Hilf meiner Leidenschaft, nicht meiner Tugend«, konnte nun trotzig gegen eine »unnatürliche«, jeden sich selbst entfremdenden Gesellschaft, in einem positiven Sinne gewandt werden. Das Böse und der Böse, ohnehin immer mehr als bloßer Strukturfehler einer vorerst noch unzulänglichen Gesellschaft verstanden, wandelte sich im bürgerlich-individuellen Ästhetizismus zum nur noch »Interessanten«, zu einem aparten Charakteristikum, das neutral als Reiz genossen wird. Wie überhaupt der unverbindliche Ästhetizismus eine Position jenseits von Gut und Böse suchte, um als ästhetische Existenz sich alle Optionen im Zeitalter des Interessanten offenzuhalten, sich keiner der unendlichen Möglichkeiten, die »das Leben« bietet, zu versagen. Unter solchen Bedingungen mußte Don Juan unweigerlich zum Mythos werden und Mozart zum Mystagogen des Don Juanismus.

Don Juan ist keine mythische Gestalt, trotz aller Bemühungen des mythenhungrigen vergangenen Jahrhunderts, ihn als solche wissenschaftlich zu »verifizieren« unter dem Eindruck der Musik Mozarts, die so ganz dem entsprach, was man sich unter dem »Erhabenen« vorstellte, das aufs allgemeinste, gleichsam in Urformen, alles besondere resümiert, schrecklich, majestätisch, ungezwungen und frei. Ohne Mozarts Musik und ihr Erlebnis im 19. Jahrhundert gäbe es diesen Mythos gar nicht. Denn Tirso de Molinas *Don Juan Tenorio*, so viele Bearbeitungen er auch im 17. und 18. Jahrhundert gefunden haben mag, meist sehr unzulänglicher Art, und schon Tirsos Drama ist ein recht rohes Gelegenheitswerk, wäre ohne den *Don Giovanni* nur eine Fußnote in einer literaturwissenschaftlichen Doktorarbeit geblieben. Dieser große Dichter überlebte im Gedächtnis der meisten nur deshalb, weil er über Umwege Lorenzo da Ponte Stichworte vermittelte.

Im übrigen spricht manches dafür, daß Tirso sich für seinen *Don Juan* den Don Juan de Tassis, Grafen von Villamediana, zum Vorbild nahm, der 1622 ermordet wurde. Don Juan de Tassis war der vollkommenste Kavalier des Hofes, »el caballero mas perfecto de cuerpo y de espiritu que se ha visto jamás.« Sein Gedächtnis lebte im Herzen aller Liebenden fort, und dieser überwältigende Charmeur, dessen Zauber sich keine Frau zu entziehen vermochte, hatte viel geliebt, freilich keine Frauen. Er war der Anführer eines sehr vornehmen Homosexuellenclubs, dessen Treiben der wahrlich nicht prüde Philipp IV. endlich als allzu herausfordernd betrachtete. Ganz abgesehen von den persönlichen Arabesken des Grafen von Villamediana – ein historisch belegbarer Mythos ist kein Mythos. Außerdem hat Tirso de Molina ein typisch-moralisierendes Drama verfaßt und keineswegs daran gedacht, den spanischen Macho und Don Juan zu mytifizieren. Schließlich widerspricht dem höfischen, zeremoniösen Spanien des *siglo d'oro* nichts so sehr wie das Verhalten Don Juans. Wie Lope einmal, die öffentliche Meinung raffend, bemerkte, nur Feiglinge kehren, salopp gesprochen, den starken Mann bei Frauen heraus: »Porque al fin es de cobardes / ser con mujeres valiente.«

Don Juan ist kein spanischer »Mythos«, er ist – wie später *Carmen* – eine europäische Erfindung des vergangenen Jahrhunderts, das, an seinem Ende steht Freud und das magische Wort Sexualität, die Erlösung aus dem Fleisch erwartete. An nichts litt dieses große Jahrhundert so sehr, wie an den offenkundigen Unversöhnlichkeiten von Natur und Geist, Vernunft und Leidenschaft, Wissenschaftlichkeit und kombinierender Phantasie, am Einzelnen und der es umgebenden Gesellschaft. *Don Juan* und *Faust* schienen im Bilde die Kräfte jeweils auf ihre Weise zu sammeln, die eben jene »Zerrissenheit« symbolisierten, die überwunden werden sollte: Don Juan, der ganz Natur ist, aber sich danach sehne, von seiner Natürlichkeit, mit der er sich dennoch die Welt unterwirft, befreit zu werden, Faust, der rechnende und denkende Rationalist, dem es nie gelinge, die Fülle des Seins zu erreichen, »Vollmenschen« zu werden, also geistig-sinnlich in seliger Eintracht mit sich und den Dingen zu leben. Zwei Deutsche, Mozart und Goethe, beides Generationengenossen, schienen einem beunruhigten Jahrhundert mit Faust und Don Juan nicht nur den Protagonisten ihrer fundamentalen Widersprüche gestalthaft zum »Leben« verholfen zu haben, Faust und Don Juan, bald brüderlich vereint, mußten die Spannungen der Moderne repräsentieren, wie man sie sich dachte, seit der »Renaissance«, in der Faust wirkte, Don Juan als Gegenprinzip schon sich bemerkbar machte.

In Cesare Borgia, dem kühlen Rechner und Frauenheld, im genialen Verbrecher und erfolgreichen Erotomanen, auch wieder ein Mythos jenes Jahrhunderts, erwies sich, erstaunlich und überwältigend, das gelungene Bündnis einander widerstrebender Tendenzen. Die Schönheit versöhnt und verschmilzt das Unvereinbare oder unvereinbar Gedachte. Nach Schönheit, in der sich das Gute und Wahre, Natur und Kunst, unmittelbar offenbart, dürstete der bürgerliche Ästhetizismus, der sich nicht mehr mit der überlieferten Anschauung zufrieden geben mochte, daß Gott und die Schönheit, und damit auch die Wahrheit, ein und das gleiche sind. Richard Wagner, ein dritter Deutscher, erfüllte die Sehnsucht Fausts und Don Juans, die Sehnsucht nach bewußter Bewußtlosigkeit, die Sehnsucht seines Jahrhunderts. Brünhilde und Siegfried, Eva und Stoltzing, Tristan und Isolde wird die Leidenschaft zur Tugend, das Geschlecht zum Mittel zum befreienden Untergang, der die erlösende Wiedergeburt zur Totalität verheißt, zur sinnlich frohen wie spontan nachdenklichen allgemeinen Mitmenschlichkeit.

Auch Wagner sah in Don Juan oder Don Giovanni den genialen Erotiker, ganz im Einverständnis mit Goethe, der in der »klassischen Walpurgisnacht«, die er gerne von Mozart, wie den ganzen Faust, »vertont« gehabt hätte, in diesem Künstler nicht einen Komponisten, sondern eine Natur, einen dämonisch inspirierten, congenialen Geist vermutend, »singen« ließ: So herrsche denn Eros, der alles begonnen. Den Sirenen, die in einer der betörendsten Phantasien, die je in deutscher Sprache eronnen, das letzte Wort haben, läßt sich schwer widersprechen. Eros mag schon herrschen, nur ist Don Giovanni nicht sein Prophet. Weil das 19. Jahrhundert den Übeltäter nicht berücksichtigte, dessen allgemeine Bosheit nur im besonderen Umgang mit Frauen geschildert wird, geriet Don Juan zum erotischen Mythos. Einem sehr vergänglichem, da im Zeitalter der Promiskuität diese höchstens und nur vorläufig als Risiko eingeschätzt wird, so lange Medikamente nicht sorglosen Lustgewinn ermöglichen.

Don Juan ist ein Anachronismus, was auch immer die Mythographen sagen mögen, denn seine ehemals schockierende Absicht, die Frauen zu genießen und sie ehrlos fallen zu lassen, empört nur in Zeiten, die einen Ehrbegriff haben, die intimste Privatheit gerade nicht veröffentlichen, sie vielmehr schützen und hegen. Doch mittlerweile, was den interpretierenden Umgang mit *Don Giovanni* nicht erleichtert, ist die Sexualität zum einzigen Mittel geworden, das aus der wissenschaftlich-bürokratischen Abstraktion zurückführt in die unmittelbare Wirklichkeit. Aber auch sie hilft wenig, wie der amerikanische Schriftsteller Walker Percy, der gründlich Kierkegaard gelesen hat, meint, weil die flottierende Begierde sich auf sich selbst beschränkt, sich selbst befriedigt in ihrer Genußbefriedigung. Sie ist nur sich selber treu, bleibt reines Begehren, das noch nicht einmal zur Verführung stark genug ist, das allein durch seine Begehrlichkeit Begierde erweckt.

Den Don Giovanni hielt Kierkegaard für den Verführer, für den der sich nicht von den Frauen verzaubern läßt, der sie verzaubert aufgrund einer mystischen Anziehungskraft, die Ramón Pérez de Ayala, »la facultad diabólica de don Juan« nennt. Nicht er liebt die Frauen, sie lieben ihn, sie verfallen ihm, lassen sich von seinem teuflischem Naturell überreden, hinreißen und überzeugen. Aber das sind alles Überlegungen, die sich mehr auf das Vorleben Don Giovannis beziehen als auf den einen Tag in seinem Leben, den letzten, den Mozart und da Ponte als Tag der Rache an ihm behandeln. Nicht den Verführer, sondern den durch sich selbst Verführten, der sich im Netz seiner eigenen Lügen und Künste verfängt, führen sie vor, die Bühne als Tribunal gebrauchend, auf der dieser ehrlose Edelmann, wie ihn Masetto einmal charakterisiert, jeden Anspruch auf Nachsicht verwirkt. Es geht dabei weniger um die Mysterien des Eros und der Sexualität, um den Don Juan als Inbegriff geschlechtlicher Macht, als um das *Mysterium iniquitatis*, das aufgeklärten Epochen, die im Bösen höchstens einen heiteren Zyniker wie Mephistopheles vermuten, nur noch ästhetisch interessant ist.

Don Giovanni, der seinen Namen immer verbarg, der Donna Anna gleich zu Beginn der Oper versichert: »chi son io tu non saprai«, empfängt alle möglichen Namen, vom Verräter, Lügner, Ehrlosen, Verbrecher, Meuchelmörder, bis hin zum Nichtswürdigen, zum *iniquo*, als *esempio orribile d'iniquità*, als den ihn die an ihm verzweifelnde Donna Elvira erkennt, unmittelbar bevor der steinerne Gast kommt, um dies steinerne Herz, wenn er überhaupt ein Herz hat, wie Leporello sich fragt, vielleicht doch noch zu erweichen. Don Giovanni ist wie der Böse, wie Satan, Person nur im Sinne der Unperson. Man erfährt seine Wirkungen, doch er ist nicht zu greifen, weil er den Sinn sei-

nes Seins ohne und gegen Gott haben will und ihn im Nichts findet, wodurch er sich als nichtig erweist. In diesem Sinne ist das Böse das Nichtigke, Eitle, Halt- und Formlose, eben das und der Dissoluto. Don Giovanni verkörpert alle Todsünden: Den hochmütigen Stolz, die Unmäßigkeit in allem – Leporello staunt ja nicht nur vor dessen erotischen Maßlosigkeit, er wundert sich nicht minder über den »barbaro appetito«, über die »bocconi da gigante«, die sein Herr verschlingt, der in Wein und Weib »sostegno e gloria d'umanità« preist –, den arroganten Zorn, den Geiz, die Trägheit und die Unkeuschheit. Er repräsentiert als Edelmann alles Nichtigke, der als »vincitore de se stesso« zur Selbstbeherrschung und Selbsterkenntnis verpflichtet war.

Gleichwohl war es schon für Tirso notwendig, das vollkommen Böse in schönster und aristokratischer Gestalt erscheinen zu lassen: Denn das verlangt die verführerische *pompa diabolica*, deren Nichtigke, kalte Pracht, ihre dunklen Feste in den nächtlichen Reichen des stets unbegreiflichen Herzens, in den finsternen Kammern im Abgrund der Seele feiert. Don Giovanni, gestaltlos wie er ist, zwielichtig und unbestimmt, von der Sonne Satans funkelnd verzaubert, bis die Sonne der Gerechtigkeit ihn entzaubert, findet in der Nacht sein Reich, in dem er fast souverän zu herrschen vermag. Der einzige Teil der Oper, der sich unter dem Lichte des »giusto ciel« abspielt, das große Fest am Ende des ersten Aktes, enthüllt, da die Sonne der Gerechtigkeit alles zu Tage bringt, die Nichtswürdigke dieses »malvaggio«, dem die übrigen, deren Ruhe er störte, verkünden, daß noch heute auf sein Haupt der strafende himmlische Blitz treffen werde. Das Fest ist mitten am Tage Gerichtstag über den, der, wie Racines Phädra, dem hellen Tag seine Klarheit raubte, die sein gerechter Tod und Untergang ihm wieder verschaffte. »Et la mort à mes yeux déroband la clarté / rend au jour, qu'ils soulaient, toute sa pureté.«

Don Giovanni hat keine große Arie, um sich selbst darzustellen. Er ist nichts, er bewirkt nur. An seinen Wirkungen wird er erkannt. Der Pragmatismus Mozarts, sich nach seinen Sängern zu richten – der Don Giovanni der Uraufführung besaß viele physische, aber nur wenig stimmliche Qualitäten für diese Rolle –, diente in diesem Falle der dramatischen Konsequenz. Alle gerieten in den Bann des Bösen mit Ausnahme der beiden, die nie sonderliche Beachtung finden: Masetto und Don Ottavio, die liebenden Ehrenmänner, je in ihrem sozialen Milieu, die gleichsam unschuldig die Verwirrungen der Herzen beobachten und erleiden. Beide, fest verankert in einer öffentlichen Ordnung, an deren gottgedachte Spur sie nie zweifelten – der Bauer betreibt, wie sollte er anders, Lynchjustiz, der verständige Adelige ruft die Polizei, obschon er früher Don Giovanni mit der Pistole bedrohte –, spüren die Macht des Bösen an den anderen. Über sie selber hat er keine Gewalt. Sie lieben, ganz uneigennützig. Sie sind auf zwei verschiedenen Gesellschaftsebenen die Leidenschaftslosen, die durch Zerlina und Donna Anna, ihre potentiellen Ehefrauen, in Mitleidenschaft gezogen werden. Weder Donna Anna noch Zerlina erlagen Don Giovanni, aber beide wurden verletzt, weil sie ihm fast erlegen wären. Eine Bäuerin wie Zerlina konnte, nach den Anschauungen der Zeit, weil nur zur kleinen Tugend verpflichtet, sich über ihre Verführbarkeit rasch hinwegtrösten, für eine große Dame, wie es Donna Anna ist, war die mögliche Verführbarkeit, der sie sich mit letzter Kraft erwehrte, eine fürchterliche Verwundung.

Nacharistokratische Epochen hatten wenig Verständnis für Donna Anna: Nicht weil sie dem Don Giovanni nachgegeben hatte, wie ihr gerne unterstellt wird, womit sie zur Heuchlerin und Lügnerin würde, sondern weil sie ihm fast nachgegeben hätte, fühlte

sich diese Aristokratin verletzt, gedemütigt, erniedrigt durch sich selber, ihre eigene Schwachheit. Schließlich war sie von ihrem Stand her zu heroischer Tugend verpflichtet, und Mozart, der nach der Uraufführung in Prag mit der Sängerin der Donna Anna vor das Publikum trat, hat ihr wie dem Don Ottavio die herrlichsten, eben aristokratischsten, heroischen Töne geschenkt. Donna Anna, die fast entehrte, wird zum Würgeengel, Donna Elvira, die Betrogene, die Erniedrigte, die ihre Schmach und Schande auf sich nimmt, versucht den zu erlösen, den Donna Anna nur vernichten will.

Die Erlösung von dem Übel kommt von oben, nicht aus der Welt, die dem Fürsten der Welt gehört, obschon die Gnade, befreiend und unwillkürlich eingreift, für den, der kein verstockter Sünder wie Don Giovanni ist, der Gelegenheiten genug hatte, zu bereuen, umzukehren, bis zum allerletzten Moment seiner letzten Stunden, die da Ponte und Mozart schildern. Mit dem Bösen wird nicht die weltliche Gerechtigkeit fertig. Nur der wunderbare Eingriff Gottes stellt die Ordnung wieder her, in der sich bildhaft die wohlgeordnete Harmonie, Weltharmonie, widerspiegeln soll. Das Sextett am Schluß des *Dissoluto Punito ossia Don Giovanni* hat schon im frühen 19. Jahrhundert verwirrt. Denn schon damals verstand man nicht mehr, daß nach dem Sieg über das Böse, und sei er geschenkt, nicht erwirkt, nicht verdient, obgleich Don Ottavio und Masetto alles taten, um irdischer Gerechtigkeit zum Erfolg zu verhelfen, sich »die Gesellschaft« in Sicherheit wiegt.

Der festliche Ausblick war einer Gesellschaft selbstverständlich, die am Einzelnen zweifelte, nicht an Normen, die jeden verpflichten. »Corriam tutti a festeggiar« singen nach dem tollen Tag die Verwirrten, nachdem sich alles entwirrt hatte, in *Le nozze di Figaro*. Nachdem zu Proserpina und Pluto der reizende Unhold geholt worden war, konnten erleichtert die Geschädigten den uralten Gesang wiederholen: »Questo é il fin di chi fa mal«, vollkommen überzeugt, daß »dem Leben« der Tod der Ungerechten und Treulosen herzlich gleichgültig bleiben darf. Der *Don Giovanni* ist eine Geschichte aus der alten Gesellschaft, des *ancien régime*, das mit der Macht des Bösen rechnete, mit der entsetzlichen Freiheit des Menschen, sich für den Bösen zu entscheiden, aber froh war, wenn der Böse und das Böse zu allseitiger Beruhigung bestraft worden war. Dann konnte, zumindest als Ausblick, das immer nur kurze Fest des Lebens beginnen, das Fest der Übereinstimmung dieser Welt mit jener anderen, zu der sie hinführen soll.

Keiner nach Mozart, wie wäre es auch möglich gewesen, hat den Triumph des Guten, das zugleich das Wahre und Schöne war, weil Gott und die Schönheit als Wahrheit noch unmittelbar verknüpft, so eindringlich geschildert. Doch in einer hypothetischen Welt unendlicher Möglichkeiten, die gerade Entschlüsse, Entscheidungen nicht verlangen, im alltäglichen Don Juanismus des Offenhaltens aller jeweiligen Präferenzen, wirken Mozarts »Schlüsse« sehr konventionell. Aber er schloß seine Dramen für eine Gesellschaft, die vielleicht den Einzelnen, aber nicht sich selber für problematisch erachtete. Das hat sich indessen umgekehrt, nicht zum Vorteil für das Verständnis alter Dramen, die das »allgemein Menschliche«, diese Fiktion des bürgerlichen Ästhetizismus, als sehr besondere Tugend oder Untugend sehr besonderer Menschlichkeit tadelten oder würdigten.