

Wenn man von der Bühne her zu Mozart kommt, etwa die Aufgabe hat, eine der späten Opern zu inszenieren, die Gestalten von der Musik her lebendig werden zu lassen und zu deuten, dann ergibt sich die Schwierigkeit, daß diese Gestalten nicht alle denselben Grad von „Wirklichkeit“ und „Dichte“ zu besitzen scheinen. Zwischen dem Weltbild des „Figaro“ und der „Zauberflöte“, dem des „Don Giovanni“ und „Cosi fan tutte“ besteht nicht nur ein gradueller Unterschied, etwa der einer geringeren oder größeren schöpferischen Reife oder einer mehr oder weniger starken dramatischen Sicherheit, sondern der Abstand zu der Wirklichkeit des dargestellten Weltbildes, das Verhältnis zu der realen Existenz der Gestalten, die es verkörpern, erscheint verschieden. Dabei ist es Mozart selbst gewesen, der das Bild des neuen Menschen, „jene unteilbare

der zwar vielseitig schattiert und wandlungsfähig erscheint, aber folgerichtig und ein empirischer Charakter ist, nicht wie in der Oper des 18. Jahrhunderts ein bestimmter, in eine dramatische Situation hinein-geordneter Typus.

Die vielfältigen Möglichkeiten menschlichen Daseins werden entfaltet und gegeneinandergeführt zu einer vollgültigen Realität. Die Gestalten sind mehr oder weniger bedeutend, aber an Wirklichkeit und Dichte gleich stark, und alle gehen sie auf in der Einheit dieser Welt. Im „Don Giovanni“ verliert sich diese Einheit des realen Weltbildes. Die Gestalten stehen in einem merkwürdig indirekten Licht, das sich in „Cosi fan tutte“ vollends in alle Regenbogenfarben der Ironie auflöst und die Figuren aus der menschlichen Wirklichkeit in die Szenerie eines geistreichen Marionetten-theaters hinüberspielt. In der „Zauberflöte“

lenkte. Von der ersten Szene mit dem Komtur spannt sich der große Bogen zum Finale. Diese beiden Szenen mit dem schicksalhaften d-moll-Klang bilden Rahmen und Hintergrund für das ganze Geschehen. Alles andere spielt sich wie auf einer Vorderbühne ab, hat nicht dieselbe Fülle und Bedeutung wie jene Auseinandersetzung. Der Wirklichkeitsgrad dieser eigentlichen, vordergründigen Handlung — also die Episoden um Elvira, Donna Anna und Octavio, die Szenen mit Leporello, das Spiel um Zerline und Masetto — wird ständig gemessen an der Tiefe des Raumes, der sich gleich zu Beginn mit der todbringenden Auseinandersetzung zwischen Don Giovanni und dem Komtur aufrut und gegenwärtig bleibt — meist in der Gestalt der Donna Anna — bis zur Katastrophe. Dort erfolgt die Auseinandersetzung auf einer anderen Wirklichkeitsebene und bestimmt vom Ende her den ganzen innerdramatischen Aufbau, gibt dem tragikomischen Zwischenspiel seinen Sinn als Wirkungsfeld der dämonischen Kraft, die von Don Giovanni ausgeht. Don Giovanni spricht bei jener ersten Auseinandersetzung und bei der gewaltigen im II. Finale eine ganz eigene Sprache, die sich wesentlich unterscheidet von der anpassungsfähigen, biegsamen Melismatik, die er in der Vordergrundhandlung anwendet, wobei er auf den jeweiligen Charakter, auf die persönlich gefärbte Ausdrucksform eingeht, womit schon deutlich wird, daß die anderen Gestalten als durchaus eigenwertige Charaktere in ihrem menschlichen Daseinsbereich gezeichnet sind. Nichts lag Mozart ferner, als hier zu karikieren. (Wie es viele Italiener bei Elvira und Leporello getan hätten.)

Und doch wirken die Gestalten innerhalb des Ganzen seltsam fragwürdig. Allein schon durch die äußere Abfolge der Szenen erscheint zunächst fast jede einzelne Äußerung in ihrem seelischen Gewicht, in ihrer persönlichen Wirklichkeit in Frage gestellt. Schon Elviras Arie (Nr. 3), aus der der ganze Schmerz der verlassenen Liebenden spricht, wird allein durch die Tatsache, daß Don Giovanni, der Schuldige, die Klage heimlich mit anhört, dann aber durch sein frivoles Werben und besonders durch Leporelles anzügliche Registerie (Nr. 4), beinahe parodiert. Dabei ist es so, daß Elvira an menschlicher Würde nichts einbüßt, nur wird ihrer Äußerung das seelische Agens genommen. Auch die einfältige Fröhlichkeit der bäuerlichen Hochzeitsmusik (Nr. 5), Masettos ehrlicher Wutausbruch (Nr. 6) werden zum Mittel für Don Giovannis Spottlust und Ironie, die sich zu jener Kavaliersonne steigern, in der er durch geschicktes Eingehen auf Zerlins Vorstellungswelt und durch ein plumpes Heiratsversprechen schneller Sieger über ihre anfängliche Scheu wird (Nr. 7). Auf diese idyllische Szene folgt plötzlich Elviras hochdramatische barocke Arie (Nr. 8) und der Auftritt der beiden rächenden Gestalten, die ahnungslos den Gegenstand ihrer Rache ins Vertrauen ziehen. Überhaupt ist dieses Quartett (Nr. 9) mit der Verknüpfung der vier Gestalten, dem Hinweis auf Elviras Wahnsinn durch Don Giovanni von zwiespältigem Charakter. In dem flammenden Ausbruch Donna Annas (Nr. 10) wird plötzlich wieder der dunkle Hintergrund spürbar, das d-moll des Todes- und Rachegedankens. Ihr gegenüber steht die einzige Selbstäußerung Don Giovannis, die

Horst

Goerges

Don Giovanni

Welt und Wirklichkeit

in Mozarts Spätopern

innere Einheit lebendiger Kräfte“ geschaffen hat, sie in den Mittelpunkt des Dramas stellt — vielmehr das dramatische Leben selbst aus dem Reichtum der menschlichen Seele entwickelt hat. Die Mozartschen Menschengestalten bestehen — wie die Menschen Shakespeares — in ihrer vollen Wirklichkeit, sie sind keine Ideenträger, die nur lebendig sind kraft eines hinzugedachten Sinnes, einer mitgegebenen, außerhalb ihrer selbst liegenden Bedeutung.

Und doch erscheint der Grad der Wirklichkeit, den die Gestalten in Mozarts späten Opern besitzen, differenziert durch das unterschiedliche Verhältnis der Gestalten zueinander, so daß das Weltbild oft seltsam transparent erscheint.

Im „Figaro“, dieser wahrhaft klassischen musikalischen Komödie, ist die Wirklichkeit vollkommen gegenständlich, die Gestalten sind unmittelbar und in sich geschlossen. Nichts ist über das Gegebene hinaus „mitgemeint“, das Kunstwerk ist vollgültiges Abbild der Wirklichkeit, vereinigt alle Strömungen und Gegensätze in sich und läßt sie in die Form aufgehen. Dramatisch gesehen: Alle Spannungen und Konflikte entstehen aus dem bestimmten, menschlichen Charakter,

endlich, in der „höheren Wirklichkeit“ geklärten, „durch Weisheit und Liebe geläuterten“ Menschentums, werden die Gestalten in festgefühten — an ethischen Idealen gemessenen — Bereichen gegeneinander abgesetzt.

Eine bühnenmäßige Darstellung wird sich nicht nur um dramaturgische und um stilistische Fragen bemühen, sondern muß die Mozartsche Welt in ihrer Wirklichkeitsdichte und geheimnisvollen Irrealität zu erfassen suchen.

Ein Regisseur wird bei einer „Don Giovanni“-Inszenierung vom II. Finale ausgehen — nicht nur, weil es die wirksamste Szene ist (das auch: Mozart verstand viel vom Theater und von der Dramaturgie der Oper), sondern weil er hier den Schlüssel zum ganzen Drama findet. Auf diese Auseinandersetzung mit einer außermenschlichen Kraft scheint alles Vorangegangene hinzuweisen. Im menschlichen Bereich ist Don Giovanni kein Gegner erwachsen, er ist kraft seiner dämonischen Besessenheit Herr in diesem Bereich. Die Gestalten waren abhängig von ihm, er bildete ihr Schicksal. Mitunter schien es, daß er alle Fäden in der Hand hielt und das Spiel nach seinem Willen

Arie der dämonischen Besessenheit, der durchbrechenden, triumphierenden Lebensleidenschaft. Bei beiden Gestalten steigert sich das Daseinsgefühl bis an die Grenzen. Aber der Höhepunkt ist noch nicht erreicht. Das Finale des I. Aktes sieht Don Giovanni als kampflosen Sieger. Der Gedanke, die drei rächenden Gestalten (d-moll!) zu dem Fest einladen zu lassen, sie mit allem Zeremoniell zu empfangen, in den Tanz einzubeziehen, ist von einer geradezu satanischen Ironie. Hier wird der Unterschied deutlich zu dem Finale des „Figaro“. Dort die reale diesseitige Welt, trotz der verschiedenartigsten Charaktere eine einheitliche Wirklichkeit; hier dagegen wird eine heimliche Spannung, eine dämonische Unruhe hinter all dem vordergründigen Geschehen spürbar. Die Träger des Rachedenkens, die dem Mörder den Tod geschworen haben, tanzen auf seinem

merkwürdige Licht, das über diesem ganzen Ensemble ausgebreitet ist — das verhangene Es-dur des Beginns, dann der feierliche Klang der Trompeten bei Donna Annas Auftritt — läßt alle Gestalten, auch Donna Anna und Octavio, völlig isoliert erscheinen. Jede scheint bis an den Rand ihres Daseins geführt, ohne Bindung an die gewohnte Wirklichkeit. Noch einmal schließt dann der Rachedanke alle Beteiligten zusammen, und wieder werden sie um die Erfüllung betrogen, genarrt durch die Entlarvung Leporellos, der erbärmlichen Strohfigur seines Herrn. Die Dämonie Don Giovanni erreicht hier ihren unheimlichen Höhepunkt und erniedrigt die Gegenspieler zu hilflosen Marionetten, beläßt sie in einer Situation, die Don Giovanni von außen, in realer Abwesenheit beherrscht. Den Gestalten ist ihr realer Existenzgrund entzogen, aus anderen Tiefen muß eine Macht

bühne“ oft seltsam transparent und in Frage gestellt durch die dämonische, stets gegenwärtige Sphäre Don Giovanni, so erscheint er selbst, vor allem in den entscheidenden Szenen, von ungeheurer Dichte und Kraft. Neben harten, klaren Linien weist die Gestalt Don Giovanni aber auch schwebende, verschwimmende Konturen auf, die einen tiefen Einblick in diese geheimnisvollste Gestalt Mozarts gestatten. Neben der Unbedingtheit dieser Erscheinung wird auch etwas von der „substantiellen Angst“ spürbar, die Kierkegaard in seinen Don-Juan-Betrachtungen betont. Drei Schichten des musikalischen Ausdrucks sind als Charakterisierung der Don-Giovanni-Figur abzulesen. Drei Ausdrucksformen, die alle zu Mozarts Don-Giovanni-Gestalt gehören und die nicht zugunsten einer begrifflich einseitigen Auffassung unterdrückt werden dürfen. Die eine schon



Figureinen:
von links nach rechts:
Donna Elvira
Don Octavio
Masetto

Fest, Don Giovanni wirbt um Zerline, und Leporello führt eine burleske Szene mit Masetto auf. Die Extreme berühren sich. Das Ganze ist getragen von der Grundstimmung der drei Orchester. Die gewaltig gesteigerte Spannung läuft leer in der grotesken Szene, in der Don Giovanni Leporello als Übeltäter hinstellt und dadurch die anderen in höhnischem Abstand hält. Von hier aus erwächst dann die große dramatische Steigerung, in der sich mit den drohenden Unisonogängen und der Gewittermusik schon die Stimme des Jenseits vernehmen läßt. Aber noch bleibt Don Giovanni Herr in diesem Wirklichkeitsbereich, entzieht sich lachend den erregten Kräften, die sich entladen wollen. Die Abhängigkeit und Fragwürdigkeit aller Gestalten, das Parodieren jeglicher menschlichen Äußerungen werden vor allem deutlich in dem tragikomischen Terzett (Nr. 15), dem das ironische Ständchen (Nr. 16) folgt. Die drastische Bestrafung von Masettos Mordgelüsten — durch Zerlinens treuherzige Arie noch besonders ironisch verschärft — zeigt, wie Don Giovanni die Figuren auf den Feldern bewegt. Eine fast unerträgliche Persiflage des echten Gefühls ist die Liebeszene Leporellos und Elviras im Sextett. Das

aufsteigen zur entscheidenden Auseinandersetzung. Folgerichtig schließt sich die Mahnung des jenseitigen Bereichs an. Die fremdartige, aus den Tiefen des Todes aufsteigende Wirklichkeit ist stärker als die Lebensbesessenheit Don Giovanni, die zutiefst und von Anfang an auf jene Welt bezogen scheint. In einem anderen Raum spielt sich diese letzte Auseinandersetzung ab, und Leporello ist der einzige Zeuge dieses gewaltigen Geschehens, muß aber in seinem Bereich bleiben, im Grunde unberührt von dem großen Schauspiel um ihn. Für ihn ist ein Gespenst, was für Don Giovanni die Erscheinung einer anderen Welt bedeutet, und er verbindet durch banale Geschwätzigkeit die Katastrophe mit dem abschließenden Sextett der anderen Gestalten, denen eine Ahnung von dem dunklen Hintergrund des Kampfes vermittelt wird. An diesen wahrhaft „übriggebliebenen“ Gestalten wird deutlich, wie sehr ihre Wirklichkeit von der Don Giovanni bestimmt war, wie sehr sie Leben von seinem Leben waren. Sie haben kein eigenes Schicksal und verblassen, sowie die Fäden losgelassen werden, die sie gehalten haben.

Wird die Wirklichkeit auf der „Vorder-

erwähnte musikalische Sprache Don Giovanni ist die biegsame, schillernde, unpersönliche Melodik, die sich leicht der seiner Gegenspieler anpaßt und dadurch das Zwischenspiel wie selbstverständlich beherrscht. Es ist die Welt der ausgeprägten B-dur-Tonart der Introduktion, des Quartetts (Nr. 9), der Buffoszenen mit Leporello (dessen Szenen selbst in dem noch vordergründigeren F-dur, G-dur und C-dur stehen, Tonarten, die auch bezeichnenderweise das Sextettfinale beherrschen).

Die eigentliche Auseinandersetzung, die „Rahmenhandlung“, der durchschimmernde und immer gegenwärtige Hintergrund, wird von der Tonart d-moll mit ihren Subdominanten bestimmt. Die tiefste subdominante Region ist das f-moll des Terzetts beim Tode des Komturs. Hier wird in der Melodik Don Giovanni die andere Ausdrucksschicht deutlich. Dieses Andante, dem das Duell mit dem Komtur vorausging, ist nicht nur von ritterlicher Haltung bestimmt, nicht nur musikalische Trauerklage um den Komtur, sondern ist eng zu Don Giovanni gehörig als Mahnung und Vorahnung einer anderen, fremden Wirklichkeit, die in seinem Bewußtsein aufleuchtet und sich erfüllen muß. Kein Mit-

leid, kein Bedauern eigentlich spricht aus dieser eng kreisenden, von einem dunkelfarbenen Orchester getragenen Melodielinie, eher eine ahnungsvolle Traurigkeit und ein schmerzliches Erinnern, wie es möglich war, daß dieser da ihm entgegentreten mußte. Dafür spricht, daß diese Melodie eine Mollabwandlung des ersten Themas beim Auftritt mit Donna Anna ist, wie überhaupt dieser Melodietypus — oft ohne die melismatische Umspielung —, an bezeichnenden Stellen der Oper wiederholt, zum Klangsymbol wird für eine transzendente Beunruhigung. Er erscheint in der Kirchhofszene mit den Worten „bizarra è in ver la scena“, die ganz unter der Wirkung der unheimlichen Antwort des Komturs stehen, dann im II. Finale in dem Violinthema nach dem Erscheinen des Komturs, wo Don Giovanni zum erstenmal erstarrt vor der Ungeheuerlichkeit der Erscheinung, und schließlich am Schluß nach der großen Auseinandersetzung, kurz vor seinem Tod („Che strazio, oimè, che mania! Che inferno, che terror!“). Auf die Bedeutung des Violintheemas, das schon in der Ouvertüre vorkommt, weist Kierkegaard hin: „Es ist etwas wie Angst in diesem Aufleuchten, als ob es in der tiefsten Finsternis in Angst geboren würde. — So ist Don Juans Leben. Es ist Angst in ihm, aber diese Angst ist seine Energie. Es ist keine in ihm subjektiv reflektierte Angst, es ist substantielle Angst.“ Bevorzugt dieser klangliche Bereich die gebrochenen Töne, die Subdominanten von d-moll, unklare, zu über-raschenden Modulationen geneigte Harmo-

nien, verminderte Akkorde, dunkle Instrumentalfarben, vornehmlich tiefe Bläser, unruhig kreisende Themen —, so steht dieser musikalischen Ausdrucksschicht jene eigentümlich verdichtete, hart deklamierte Sprache Don Giovannis gegenüber, die als Äußerung des sich aufblühenden Lebensgefühls erscheint, sobald irgendeine Macht schicksalsmäßig seinen Bereich berührt. Es sind die einfachen Dominant- und Leittonspannungen, die klaren rhythmischen Intervalle. Sie werden angewandt bei dem warnenden „Va“ vor dem Zweikampf mit dem Komtur und bei der Einladung an die Statue in der Kirchhofszene, wo nach dem ironischen „Che gusto, che spassetto!“, dem Spiel mit Leporellos Angst, plötzlich nach einer Generalpause, einer brusken Modulation, Don Giovanni die Maske abwirft und hart akzentuiert der Statue die Einladung entgegen-schleudert. Es ist keine frivole, übermütige Laune, die Don Giovanni hierzu treibt, sondern ein schicksalhafter Muß, sich ins Übermaß zu steigern, in die andere Wirklichkeitssphäre hinüberzugreifen. Diese Sprache wächst noch im Finale an dem Pathos der gegenüberstehenden schlechthin unnahbaren Erscheinung bis zu den elementaren Urlauten des „Si“ und „No“ auf dem dunklen Untergrund des d-moll.

Es wird deutlich, um wieviel mehr das Weltbild des „Don Giovanni“ in Wirklichkeits-schichten gegliedert ist als das des „Figaro“. Was dort trotz aller untergründigen Strömungen spürbar wurde, ging nie über die Einheit der realen Erscheinung, das klassische

Daseinsgefühl, hinaus. Im „Don Giovanni“ aber geht es nicht mehr um den menschlichen Charakter, um die Beziehung der Gestalten untereinander. Diese Sphäre wird wohl noch beibehalten, aber erscheint auf eine seltsame Art fragwürdig. Eine andersartige Wirklichkeit wird hinter der gegenwärtigen spürbar, läßt diese durchsichtig erscheinen. Die Gestalten stehen oft isoliert, in einer schmerzlichen Beziehungslosigkeit zueinander. Werden hier die Extreme oft unerträglich bis an die Grenzen gespannt, Tod und Jenseits einbezogen, so wird in „Cosi fan tutte“ und der „Zauberflöte“ deutlich, daß der Standpunkt gewechselt hat. Das Subjektive, leidenschaftlich Bekenntnishafte tritt zurück vor der Einheit der Grundstimmung, in die alle Gegensätze gebannt sind. Erschien die Sphäre des Menschlichen im „Don Giovanni“ schon merkwürdig begrenzt und unwichtig, so wird sie in „Cosi fan tutte“ wahrhaft unwesentlich und unwirklich, von einer ganz anderen Ebene aus gesehen. Die Fäden, mit denen die Gestalten verknüpft sind, liegen nicht mehr sichtbar bei den Figuren selbst, wie im „Figaro“ und „Don Giovanni“, sondern sind gleichsam in einem anderen Raum geknüpft. Dadurch entsteht der Eindruck des marionettenhaften Unwirklichen und der Unterton des Imaginären. In dieser menschlichen Komödie werden nicht die Charaktere gegeneinander ausgespielt, sondern in überlegen ironischer Weise die Figuren zueinander verschoben. Niemand weiß recht, ob er liebt, wen er liebt, ob gespielt wird, wo der Ernst beginnt. Lag dem „Figaro“ die lebendige D-dur-Tonart, dem „Don Giovanni“ das schicksalschwere d-moll zugrunde, so ist für „Cosi fan tutte“ das gesichtslose C-dur bezeichnend. Wie die bunten Farben des Sonnenspektrums Weiß ergeben im Wirbel der Kreisbewegung, so entsteht aus der tonartlichen Fülle der Farben und Beleuchtungen das unpersönliche und leidenschaftslose C-dur als Grundtonart dieses Spiels.

Anders ist es in der „Zauberflöte“. Schien „Cosi fan tutte“ das der irdischen Welt in heiterer Überlegenheit zugewandte Gesicht des späten Mozart, so erscheint die „Zauberflöte“ als Synthese alles Gelebten, nicht im Sinne subjektiven Bekennens, sondern unter dem Gesichtspunkt übergeordneter Ideen und gültiger Werte. Das Bild des Daseins ist gegliedert in festumrissene, qualitativ verschiedene Wirklichkeitsbereiche, die sich gegeneinander absetzen und zwischen denen es keine Verbindung gibt: das Naturreich, die magische Geisterwelt und das lichte Reich der Freundschaft und Humanität.

Von dem Tonartenumkreis bis zu den Motivbildungen, den harmonischen und klanglichen Färbungen bis zu den rhythmischen Elementen werden die Bereiche voneinander geschieden und zu einer eigenen Klangwelt ausgeprägt. Dargestellt werden sie durch symbolische Gestalten, die kaum noch als empirische Charaktere, vielmehr als Verkörperungen von Eigenschaften, Ideen und geistigen Werten Geltung besitzen.

So offenbart sich der Kosmos des Mozartschen Werkes in seiner Vielschichtigkeit, erscheint „inkommensurabel“, und das Theater hat die Aufgabe, aus der Musik heraus dieses Weltbild zu realisieren, das Irreale sinnfällig zu machen. „Wenn es nur so ist“, — sagt Goethe — „daß der Zuschauer Freude an der Erscheinung hat, dem Eingeweihten wird zugleich der höhere Sinn nicht entgehen, wie es ja auch bei der „Zauberflöte“ und anderen Dingen der Fall ist.“



Entwurf zu einem Vorhang