

# „Rache“ in Mozarts „Don Giovanni“

## Zur Sozialgeschichte und Soziologie des Motivs

*Matthias Stickler*

### 1. Zur Problematik des Themas

Norbert Elias hat in seinem kürzlich posthum erschienenen Buch „Mozart. Zur Soziologie eines Genies.“ versucht, sich dem Phänomen Mozart aus kultursoziologischer und sozialgeschichtlicher Sicht zu nähern. Besonders interessierte ihn hierbei, inwieweit das Leben Mozarts den Wandel des Künstlerbildes im letzten Drittel des 18. Jahrhunderts – vom Hofkünstler zum freischaffenden Künstler – widerspiegelt und damit als Indikator für einen gesamtgesellschaftlichen Umbruch angesehen werden kann: „Das Leben Mozarts illustriert sehr eindringlich die Situation bürgerlicher Gruppen, die als abhängige Außenseiter zu einer vom höfischen Adel beherrschten Wirtschaft gehörten, und zwar in einer Zeit, wo der Machtvorsprung der höfischen Establishments noch recht groß war, aber nicht mehr groß genug, um Äußerungen des Protests, zumindest auf dem politisch weniger gefährlichen kulturellen Gebiet, völlig zu unterbinden. Mozart focht als bürgerlicher Außenseiter in höfischen Diensten mit erstaunlichem Mut einen Befreiungskampf gegen seine aristokratischen Dienstherrn und Auftraggeber aus. Er tat es auf eigene Faust, um seiner persönlichen Würde und seiner musikalischen Arbeit willen.“<sup>1</sup> Mozarts „Lebenskampf“ wäre somit als Teil der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen zu sehen, die sich ja gegen die Vorrangstellung des Adels in allen Lebensbereichen richteten. Leider hat Elias in seiner Fragment gebliebenen Darstellung Mozarts Wiener Jahre nicht mehr in seine Betrachtung einbeziehen können.

Bezüglich der „Sozialkonflikte“ Mozarts hat Elias jüngst Bestätigung erfahren in dem 1990 erschienenen Buch „Mozart verstehen“ von Gernot Gruber, der aus dem Blickwinkel des Musikwissenschaftlers Mozarts Einbindung in das soziale und intellektuelle Spektrum des späten 18. Jahrhunderts untersucht hat.<sup>2</sup>

Bereits vor zehn Jahren veröffentlichte Sonja Puntischer Riekmann ihr Buch „Mozart. Ein bürgerlicher Künstler.“ Sehr detailliert weist sie darin die Verwurzelung Mozarts in der bürgerlichen Aufklärung nach und versucht eine entsprechende

Deutung der drei Opern „Le Nozze di Figaro“, „Don Giovanni“ und „Così fan tutte“.<sup>3</sup>

Ansonsten blieb die sozialgeschichtliche Dimension im Werk Mozarts von der Forschung bisher weitgehend unberücksichtigt und es erscheint deshalb lohnenswert, einmal etwas eingehender zu untersuchen, ob in Mozarts „Dramma giocoso“<sup>4</sup> Don Giovanni soziale Wirklichkeit und gesellschaftliche Umbrüche des späten 18. Jahrhunderts deutlich werden. Für eine solche Betrachtung erscheint das Rachemotiv besonders geeignet, da dieses augenscheinlich ein Strukturprinzip der Oper darstellt: Die ganze Handlung ist ausgerichtet hin auf die Bestrafung des Bösewichts, die Solidarisierung der Opfer erfolgt ohne Rücksicht auf ihre ständischen Bindungen. Dies ist bezeichnend für eine Zeit, in der sich die seit dem Mittelalter gewachsenen sozialen Beziehungen aufzulösen beginnen, und die Frühindustrialisierung allmählich einsetzt. Die Frage drängt sich auf, ob Mozart hier als bürgerlicher Künstler bürgerliche Wertvorstellungen, und das heißt auch antiaristokratische Tendenzen, zum Ausdruck bringt.

Vier Fragen müssen dazu allerdings vorab geklärt werden:

- 1) Ist es legitim, Mozart als bürgerlichen Aufklärer in Anspruch zu nehmen, war er ein „politischer Mensch“?
- 2) Können uns Opernlibretti überhaupt als Quelle dienen, uns einen Zugang zum Denken des späten 18. Jahrhunderts eröffnen; sind sie nicht vielmehr notwendige Zutat zur Musik?
- 3) Dürfen wir das Don-Giovanni-Libretto – das schließlich von Lorenzo da Ponte verfaßt wurde – überhaupt als Zeugnis für das Denken Mozarts heranziehen?
- 4) Ist es zulässig, aus Mozarts „Don Giovanni“ auf die soziale Wirklichkeit zurückzuschließen? Entspricht doch schließlich der Stoff einem damals weitverbreiteten und bis ins 17. Jahrhundert zurückreichenden Genre, in dem viele Motive der von Da Ponte und Mozart gestalteten Handlung schon vorgebildet waren.

zu 1) Sonja Puntcher Riekman hat auf die Schwierigkeit, das politische Denken Mozarts zu fassen, hingewiesen: „Gewiß, Mozart verweigert konsequente Ausführungen zu seiner Weltanschauung ebenso wie zu seiner Kunstproduktion. Aber in der Korrespondenz blitzen immer wieder ... Bemerkungen zu Oper, Literatur und Ästhetik auf ... . Zwar hat er sich nirgends zu einem System bekannt, und die Übereinstimmungen mit den großen Ideen der Aufklärung waren wohl mehr intuitiver Natur, aber sie resultierten auch aus der Begegnung mit den ‘philosophes’ in Frankreich und erhielten in Wien durch die Freimaurer ganz entscheidende Impulse, die sich nicht zuletzt in den Opernlibretti niederschlugen.“<sup>5</sup>

Ein Beispiel für Mozarts bürgerliches Selbstbewußtsein sei hier kurz angeführt. Im Brief vom 13.6.1781 berichtet er seinem Vater, wie der erzbischöfliche Oberst-

küchenmeister Graf Arco ihn als Antwort auf sein Entlassungsschreiben mit einem Fußtritt vor die Tür befördert hatte, und er fährt fort: „Nun das heisst auf teutsch, daß Salzburg nicht mehr für mich ist; ausgenommen mit guter gelegenheit dem H. grafen wieder ingleichen einen tritt im arsch zu geben, und sollte es auf öffentlicher gasse geschehen. – Ich begehre gar keine Satisfaction deswegen beym Erzbischof, denn er wäre nicht im stande sie mir auf solche art zu verschaffen; wie ich sie mir selbst nehmen muß.“ Mozart spielt also ironisch mit dem Gedanken, der Erzbischof könne seine Schmach rächen, gleichzeitig verwendet er den Terminus Satisfaktion, der ja historisch aus der Sphäre des ritterlichen Zweikampfs unter Edelmännern kommt. Zwischen den Zeilen stellt Mozart demnach, was seinen Ehrbegriff anbelangt, sich dem Erzbischof Colloredo gleich, gibt dem Ganzen jedoch eine typisch mozartsche humoristische Wendung, indem er darauf verweist, der Erzbischof könne ihm keine angemessene Satisfaktion verschaffen (nämlich den Grafen Arco „in den Arsch treten“).

Wir dürfen Mozart also durchaus ein politisches Bewußtsein zubilligen, wenngleich er auch kein politischer Künstler war, der mit seinen Werken unmittelbar politische Ziele verfolgte.<sup>6</sup>

zu 2) Jede Beschäftigung mit Mozarts Opern hat davon auszugehen, daß den Libretti ein eigenes Gewicht zukommt, sie sind Kunstwerke von eigenem Wert. Dem widerspricht nicht, daß sie selbstverständlich auf die Musik hin geschrieben sind und nicht als selbständige Theaterstücke betrachtet werden dürfen. Gelegentliche dramaturgische Schwächen haben hier ihre Ursache, sie mindern ihren künstlerischen Wert und ihre Aussagekraft jedoch nicht.<sup>7</sup> Für unsere Analyse müssen wir die Opern aus dem Bewußtseinshorizont ihrer Entstehungszeit heraus betrachten: „Die Einfachheit und die weitgehende sprachliche Allgemeinverständlichkeit der von Mozart vertonten Libretti täuschen darüber hinweg, daß sie zweihundert Jahre alt sind. Sie bringen aber ein Lebensgefühl, das dem gegenwärtigen nicht mehr entspricht, auf die Bühne und leben somit aus einer heute nur mehr schwer zu verstehenden Welt- und Menschauffassung. ... Alle Libretti ... entstanden am Höhe- und am Extrempunkt der österreichischen Aufklärung im josephinischen Zeitalter.“<sup>8</sup> Man darf also die sozial- und geistesgeschichtlichen Hintergründe nie außer Acht lassen, will man die Libretti nicht gründlich mißverstehen.

zu 3) In der Tat läßt sich heute der Anteil Mozarts am Don-Giovanni-Libretto nicht mehr ausmachen. Aus seinen früheren Opern, insbesondere „Idomeneo“ und „Die Entführung aus dem Serail“, wissen wir jedoch, daß ihm die Libretti nicht gleichgültig waren, und er sie intensiv studierte und auch veränderte.<sup>9</sup> Wir dürfen annehmen, daß er dieses Arbeitsprinzip auch für den „Don Giovanni“ beibehielt. „Sein Anteil am Zustandekommen der da-Ponte-Opern ... ist schon durch die Divergenzen zwischen Libretti und Partituren erwiesen, ...“<sup>10</sup>, wengleich man sich darüber im klaren sein muß, daß es sich hierbei nur um marginale Änderungen handelt. Wolfgang Hildesheimer hat in diesem Zusammenhang jedoch auf ei-

nen ungleich wichtigeren Umstand hingewiesen: „Seinen wenigen, aber eindeutigen und klaren, theoretischen Äußerungen entnehmen wir, daß seinen Opern ein präzises Konzept zugrunde liegen mußte, freilich kein thematisch-ethisches, wie Wagner und auch Beethoven es gefordert hätten, sondern ein ausschließlich musikalisch-gedankliches, dem der Text anzupassen war; wohlgemerkt: der Text, nicht der Stoff. ... Ein Eingriff in die charakterliche Anlage der Figur wäre ihm nicht eingefallen, wohl aber in die Art ihrer Äußerung.“<sup>11</sup>

Hinzu kommt die Tatsache, daß Mozart ja nicht einfach eine Musik zum Text schrieb, er *vertonte* diesen vielmehr, setzte also Literatur in Musik. Zu Recht hat Konrad Küster mit Blick auf die Finali deshalb festgestellt: „Durcheinander und Ordnung der Begleitmusiken ... setzen eine hundertprozentige Kooperation von Librettist und Komponist voraus.“<sup>12</sup> Dies zeigt sich auch und vor allem, wenn man die Unterschiede zwischen dem „Don Giovanni“ und seiner unmittelbaren literarischen Vorlage, dem Libretto von Bertati (s.u.), betrachtet: „Überall dort, wo Da Ponte von der Konzeption (nicht vom Wortlaut) Bertatis und zugleich von der Opera buffa abging, wo außerdem Nervenpunkte der dramatischen Konstruktion berührt sind, wird man mit Mozarts unmittelbarer Einflußnahme rechnen dürfen.“<sup>13</sup> Hierzu soll im folgenden noch einiges mehr gesagt werden.

zu 4) Wirklich befriedigend kann die eben diskutierte Frage nämlich nur beantwortet werden, wenn man die literarische und operngeschichtliche Tradition des „Don Giovanni“ miteinbezieht: Der Don-Juan-Stoff stammt ursprünglich aus Spanien. Die früheste dramatische Gestaltung erfolgte durch den Mönch Tirso de Molina (eigentlich Gabriel Téllez, ca. 1584 -1648) unter dem Titel „El burlador de Sevilla“ (Der Spötter/Wüstling von Sevilla, um 1630). Obwohl mehrfach Ansätze unternommen wurden, den Stoff als anspruchsvolle Komödie zu gestalten, so etwa Molière in seinem „Dom Juan“ (1665), oder Goldoni in seinem „Dissoluto o sia Don Giovanni Tenorio“ (1738), war das Genre bis in Mozarts Gegenwart eigentlich nicht literaturfähig, was seiner Popularität jedoch nicht schadete. Eine gewisse Aufwertung erfuhr es allerdings dadurch, daß sich die italienische Opera buffa seiner bemächtigte. Eine dieser zahlreichen Don-Juan-Opern war „Don Giovanni o sia Il Convitato di pietra“ von Giuseppe Gazzaniga (1743 – 1818), die am 5.2.1787 in Venedig uraufgeführt wurde. Dieses Werk, dessen Libretto der damals sehr bekannte Giovanni Bertati verfaßt hatte, wurde zur unmittelbaren Vorlage für die Don-Giovanni-Handlung bei Mozart und Da Ponte. Beide übernahmen jedoch nun nicht einfach die vorgegebenen Konstellationen – eine Vorgehensweise, die damals gar nicht ungewöhnlich war – vielmehr schufen sie daraus etwas völlig Neues. Rein formal weiteten Mozart und Da Ponte den Einakter Bertatis auf zwei Akte aus; ungefähr die erste Hälfte des ersten Aktes (bis etwa zur elften Szene) und die zweite Hälfte des zweiten Aktes (ab der Kirchhofszene; II,11) sind inhaltlich den entsprechenden Szenen Bertatis nachgebildet. Die dazwischenliegenden Teile des „Don Giovanni“ – also mehr als die Hälfte des Werkes – stammen demnach inhaltlich allein von Da Ponte und Mozart. Wie noch deutlich werden wird, han-

delt es sich bei diesen Szenen (I,11 – I,20 u. II,1 -II,10) gerade um die entscheidenden Schlüsselstellen für unsere Betrachtung.

Außerdem nahmen Mozart und da Ponte dramaturgische Änderungen vor, die „Don Giovanni“ über die traditionelle Gattung „Opera buffa“ hinauswachsen ließen. Im Unterschied zu Bertati und Gazzaniga, deren Handlung lediglich eine durch die Person Don Giovannis zusammengehaltene Folge von Episoden darstellt, unterstellten Mozart und Da Ponte ihre Oper einem durchgängigen Leitgedanken, dem der Rache. Dieser war in Bertatis dritter Szene bereits vorgebildet gewesen (Racheschwur Donna Annas und Don Ottavios) – folgerichtig wurde sie von Da Ponte auch übernommen – war jedoch als „blindes Motiv“ nicht weiter ausgeführt worden. Während bei Bertati/Gazzaniga jede dramatische Entwicklung fehlt, die Ensembles an typisierte Situationen gebunden sind, herrscht bei Mozart/Da Ponte die Aktion vor, die Kräfte prallen aufeinander, die Ensembles werden zu Dreh- und Angelpunkten der Handlung. Hauptgegenspielerin Don Giovannis in dieser dramatischen Konzeption wird Donna Anna, um die herum sich im Laufe der Opernhandlung alle Opfer Don Giovannis scharen (bei Bertati/Gazzaniga war Donna Anna bezeichnenderweise nach der dritten Szene nicht mehr aufgetreten). Der Rachegeanke wird so zum zentralen Handlungsmotiv in Mozarts und Da Pontes „Don Giovanni“; dies war grundsätzlich neu für das Don-Juan-Genre und – dies dürfen wir annehmen – von Textdichter und Komponist auch so gewollt.<sup>14</sup>

Es erscheint deswegen zulässig, aus dem „Don Giovanni“ Rückschlüsse zu ziehen auf die soziale Wirklichkeit. Dies gilt in erster Linie für die von Mozart und Da Ponte selbständig gestalteten Szenen der Oper, dies gilt aber auch für einige der von Bertati beeinflussten Teile, nämlich dort, wo ursprünglich typisierte Handlungen dem Rachegeanken untergeordnet wurden. Damit soll selbstverständlich nicht gesagt werden, daß Mozart und Da Ponte überhaupt keine Topoi im Stile der traditionellen Opera buffa verwendet hätten, auf einige besonders prägnante wird noch einzugehen sein.

## *2. Entstehung und sozialgeschichtliche Voraussetzungen der Oper „Don Giovanni“*

Wolfgang Amadeus Mozart hatte im Juni 1781 endgültig seinen Dienst beim Salzburger Fürsterzbischof Hieronymus von Colloredo quittiert und lebte seitdem als „freischaffender“ Künstler in Wien. Wien überragte damals aufgrund seiner Funktion als Residenzstadt des Reiches wie der habsburgischen Erblande alle anderen deutschen Städte an Größe und Bedeutung. 1791 lebten hier – ohne Militär – schon 208 000 Menschen, während Berlin, München oder Prag um 1800 erst 172 000, bzw. 40 000, bzw. 75 000 Einwohner hatten. Es war eine Stadt, die geprägt war

vom Hof und von den zahlreichen adeligen Hofhaltungen. Diese begünstigten auch erste Industrialisierungsansätze in Form einer höfisch orientierten Luxusindustrie (Handwerk, Manufakturen) und des Fernhandels. Im frühen Unternehmertum herrschte – mit Ausnahmen – das bürgerliche Element vor.<sup>15</sup>

Am 29.11.1780 war Kaiserin Maria Theresia gestorben, und ihr Sohn Joseph II. – als Nachfolger seines Vaters Franz I. römisch-deutscher Kaiser bereits seit 1765 – hatte die Erbfolge nun auch in den Erbländern angetreten. Joseph II. war ein vehementer Vertreter aufgeklärter Reformpolitik, die er mit unerbittlicher Strenge durchzusetzen suchte. Sein Ziel war es, alle Erbländer zu einem straff absolutistisch geführten und zentralistisch regierten Staat zu vereinen, wobei alle bisherigen ständischen Sonderrechte zu weichen hatten. So verzichtete er auf die traditionellen Krönungen in Prag und Ofen, um keine Privilegien bewilligen zu müssen, hob 1783 die Landtagsausschüsse auf, zentralisierte die Verwaltung auf Wien hin und hob schließlich 1789 das ständische Steuerbewilligungsrecht auf. All diese Maßnahmen richteten sich v.a. gegen den Adel, dem die ständischen Mitwirkungsrechte Macht und Einfluß sicherten. Um dessen Stellung auch auf dem Lande zu schwächen, nahm der Kaiser umfangreiche Sozialreformen in Angriff: So garantierte das „Untertanspatent“ von 1781 den Bauern die Klagemöglichkeit gegen ihre Grundherrschaft bis hin zur höchsten Instanz; die grundherrlichen Strafen wurden eingeschränkt. Bis 1785 wurde die Hörigkeit in den Böhmisches Ländern und Galizien weitgehend aufgehoben und die Grundsteuern neu festgelegt. Das Grundsteuerpatent von 1789 ermöglichte die Ablösung der Robot in Geldzahlungen. Ein wichtiger Schritt in Richtung Gewissens- und Meinungsfreiheit war das Toleranzpatent von 1781, das den Lutheranern, Calvinisten und Orthodoxen Kulturfreiheit zubilligte. Gleichzeitig wurde die geistliche Zensur – nicht jedoch die staatliche – aufgehoben.<sup>16</sup> Wien war also in den achtziger Jahren ein Zentrum des aufgeklärten Absolutismus; Mozart fühlte sich offenbar von dieser Atmosphäre angezogen: „Vienna was evidently congenial to the adult Mozart both intellectually and in terms of domestic style. Yet these considerations alone do not account for his failure to seek new audiences in the later 1780s. Other European cities shared these advantages and would have welcomed his talent. The reasons for Mozart's inertia lie deeper – in his response to the climate of fraternal sociability favoured by Emperor Joseph.“<sup>17</sup> Trotz aller Bemühungen gelang es Mozart in Wien jedoch nicht, ein Hofamt zu erhalten, das ihm ein Auskommen ermöglicht hätte.

Im Dezember 1786 erhielt Mozart eine Einladung nach Prag, wo damals gerade sein „Figaro“ mit großem Erfolg gegeben wurde. In der böhmischen Landeshauptstadt war Mozart kein Unbekannter. Er besaß dort zahlreiche Gönner und Förderer, so den Grafen Johann Joseph Thun und das Ehepaar Franz und Josepha Duschek. Mozart weilte vom 11. Januar bis zum 8. Februar 1787 in Prag und feierte dort im Gräflich-Nostitzschen Nationaltheater, dem späteren Ständetheater (vgl. Bildtafel XIII), ungeheure Triumphe. Unter anderem dirigierte er nochmals

seinen „Figaro“. Daraufhin bestellte der Theaterdirektor Pasquale Bondini bei Mozart eine neue Oper, für die er ihm ein Honorar von 100 Dukaten zahlte.

Böhmen war in mancher Hinsicht ein anderes Terrain als Wien.<sup>18</sup> Hier setzten sich ebenfalls sehr früh Ansätze für eine Industrialisierung durch; so zählte man 1788 bereits 86 Manufakturen (v.a. Textilindustrie) und etwa 100 Papiermühlen im Land; daneben gab es eine florierende Glasindustrie. Die Manufakturen befanden sich aber – und das war der entscheidende Unterschied zum Wiener Becken – zu einem guten Teil in adeliger Hand, da nur diese in ihren Herrschaften über die notwendige Anzahl von hörigen Arbeitskräften verfügen konnten. Gefördert wurde diese Entwicklung auch dadurch, daß der böhmische Adel – anders als der österreichische – die Berggerechtsame besaß. Die ökonomische Basis der Magnaten verschob sich also zunehmend von der Landwirtschaft hin zu unternehmerischer Tätigkeit. Zunächst bedeutete dies allerdings noch nicht, daß sich damit auch deren traditionelle Lebensform geändert hätte; vielmehr war der Adel nach wie vor am kaiserlichen Hof in Wien präsent, die Manufakturen wurden demgegenüber meist von bürgerlichen Patrimonialbeamten geleitet. Es ist jedoch festzuhalten, daß der Adel – auch wenn man seine Vertreter nicht als „Frühunternehmer“ im klassischen Sinne bezeichnen kann – einer fortschrittlichen ökonomischen Modernisierung aufgeschlossen gegenüberstand. Die Adelsmanufakturen bildeten zudem einen guten Nährboden für die Herausbildung eines Wirtschaftsbürgertums in Böhmen. Nicht selten nutzten Angehörige des Dritten Standes die Tätigkeit als Patrimonialbeamter als Sprungbrett für selbständige unternehmerische Initiative; dies wurde nach der Aufhebung der Hörigkeit zunehmend möglich, da nun verstärkt bäuerliche Arbeitskräfte frei wurden.

Die Sozialstruktur befand sich im Wandel und dieser Umstand machte sich auch und vor allem in der städtischen Gesellschaft Prags und seinem Kunstleben bemerkbar: Da die Stadt nur eine Nebenresidenz war, fehlten ihr ein ständiger Hof und, damit verbunden, landesherrliche Kultureinrichtungen. 1724 gründete Graf Sporck eine auch dem Bürgertum zugängliche Privatbühne, die 1739 durch das „Theater in den Kotzen“ abgelöst wurde. 1781 gründete Franz Anton Graf Nostitz-Rieneck schließlich das nach ihm benannte Theater; 1783 wurde es bezeichnenderweise mit Lessings Bürgerlichem Trauerspiel „Emilia Galotti“ eröffnet.

Auf dem Gebiet von Schauspiel und Oper gab es also in Prag – im Unterschied zu Wien, wo Hof- und Volkstheater getrennt waren – eine Zusammenarbeit zwischen Erstem und Drittem Stand: „... die italienische Oper, die in Prag von 1724 bis 1807 wirkte, unterschied sich ganz wesentlich von fast allen Opernhäusern Mittel- und Nordeuropas zu jener Zeit. Sie war keine Hofbühne, kein Privattheater eines Herrschers, das der breiten Öffentlichkeit nicht zugänglich war und fast ausschließlich dem Repräsentationsbedürfnis seines Besitzers zu huldigen hatte. Schon die erste feste Opernbühne in Prag, ..., stand der Bürgerschaft offen und wurde von einem sozusagen auf dem freien Markt für Kunst tätigen Impresario verwaltet.“<sup>19</sup>

Nach seiner Rückkehr nach Wien besprach Mozart mit dem kaiserlichen Hofdichter Lorenzo da Ponte seinen Opernplan; dieser schlug ihm den Don-Juan-Stoff vor. Die folgenden Monate der Arbeit am „Don Giovanni“ waren begleitet von einer schweren persönlichen und gesundheitlichen Krise Mozarts: Am 28.5.1787 starb in Salzburg sein Vater, knapp drei Monate später sein enger Freund Dr. Siegmund Barisani.

Anfang Oktober 1787 trafen Mozart und seine Frau erneut in Prag ein. Zeitweise wohnten sie auf dem Gut Bertramka der Duscheks; dort wurde auch der „Don Giovanni“ vollendet. Seine Uraufführung wurde auf den 14. Oktober festgesetzt zur Feier der Hochzeit der Erzherzogin Maria Theresia von Österreich mit Prinz Anton von Sachsen. Da die Probearbeiten jedoch unerwartet langsam vorangingen, ließ sich der Termin nicht einhalten und mußte auf den 29. Oktober verschoben werden. Mozart schrieb am 15.10.1787 an seinen Freund Gottfried von Jacquin: „das hiesige theatralische Personale (ist) nicht so geschickt wie das zu Wienn um eine solche oper in so kurzer Zeit einzustudiren.“ Zum Ausgleich wurde zur Feier der Fürstenhochzeit der „Figaro“ nochmals mit großem Erfolg gegeben. Als letztes Stück des „Don Giovanni“ wurde die Ouvertüre vollendet, ein Umstand, der – obgleich damals nicht unüblich – schon früh Gegenstand zahlreicher Anekdoten wurde, wie sie z.B. in Niemetscheks Mozart-Biographie von 1798 auftauchen.<sup>20</sup>

Die Uraufführung des „Don Giovanni“ wurde ein ungeheurer Erfolg; Mozart konnte – was nicht häufig vorkam – am 3. November sogar eine „Benefizvorstellung“ geben, deren Erlös an ihn ging. Anscheinend waren Mozarts Prager Gönner so begeistert, daß sie ihn unbedingt halten wollten. Jedenfalls schreibt dieser am 4. November an Jacquin: „Man wendet hier alles mögliche an, um mich zu bereiden, ein paar Monathe noch hier zu bleiben und noch eine Oper zu schreiben – ich kann aber diesen antrag, so schmeichelhaft er immer ist, nicht annehmen ...“ Mozart war also offenbar bereit, ein greifbar nahes Engagement in Prag zugunsten einer unsicheren freien Künstlerexistenz in Wien aufzugeben. Eine Ursache hierfür mag gewesen sein, daß Mozart darauf hoffte, Nachfolger des greisen Christoph Willibald von Gluck als kaiserlicher Hofkomponist zu werden. Steptoe hat demgegenüber folgende Vermutung geäußert: „... some explanation of Mozart's preference may lie in the particular atmosphere of egalitarianism and informality in Vienna, fostered during the reign of Joseph II.“<sup>21</sup> Der Hauptgrund dürfte jedoch anderswo zu suchen sein. Dies zeigt eine Wendung Mozarts in dem schon oben erwähnten Brief vom 4.11.1787 an Jacquin. Zunächst schildert er diesem begeistert seinen Erfolg in Prag, um dann unvermittelt einzuschleichen: „Vielleicht wird Sie <die Oper „Don Giovanni“> doch in Wienn aufgeführt? ich wünsche es.“ Mozart drängte es also mit aller Macht in die kaiserliche Residenzstadt; der Erfolg in der zwar ehrwürdigen, aber dennoch etwas provinziellen böhmischen Hauptstadt war ihm zu wenig.

Sein Wunsch ging schneller in Erfüllung als er wohl selbst geglaubt hatte. Am 15.11.1787 starb Gluck, und am 7. Dezember wurde Mozart sein Nachfolger als



„kaiserlicher Kammermusikus“ – allerdings nur mit einem vergleichsweise bescheidenen Gehalt von 800 Gulden jährlich. Am 7.5.1788 fand dann die erstmalige Aufführung des „Don Giovanni“ im Wiener Hoftheater statt. Hierfür hatte Mozart einige Änderungen an der Oper vorgenommen, eine damals allgemein übliche Praxis: Er ersetzte die Arie des Don Ottavio „Il mio tesoro“ durch die Arie „Dalla sua pace“, welche jedoch an anderer Stelle eingefügt wurde, nämlich in der 14. Szene des ersten Aktes. Leporellos Arie „Ah pietà, signori miei“ (II,9) wurde durch ein Rezitativ an gleicher Stelle ersetzt. Nach dem Rezitativ in II,10 schob er eine komische Szene zwischen Zerlina und Leporello ein, sowie ein Duett „Per queste tue manine“ (II,10 a). Donna Elvira erhielt eine zusätzliche Szene mit Rezitativ und Arie „In quali eccessi, o Numi“ – „Mi tradi quell' alma ingrata“ (II,10 d). Ob Mozart tatsächlich die „Scena ultima“ gestrichen hat, ist umstritten, allerdings möglich.<sup>22</sup> Zu Mozarts Enttäuschung blieb dem „Don Giovanni“ jedoch der Erfolg versagt; nach insgesamt fünfzehn Aufführungen wurde die Oper abgesetzt.

Worauf ist die unterschiedliche Aufnahme der Oper in Prag und in Wien zurückzuführen? Steptoe greift wohl zu kurz, wenn er schreibt, die Don-Giovanni-Handlung sei für das provinzielle Prager Publikum eine angenehme Unterhaltung, den intellektuellen Wienern jedoch zu wenig rationalistisch gewesen.<sup>23</sup> Gleichwohl wird man nicht ausschließen dürfen, daß der Don-Juan-Stoff als einem Hoftheater unangemessen empfunden wurde. Der Mißerfolg in Wien ist aber wohl eher – worauf schon Wolfgang Hildesheimer hingewiesen hat – darauf zurückzuführen, daß Mozart durch die Art und Weise, wie er den Adel darstellte, gewisse Tabus der aristokratischen Oberschicht berührte; einen ersten Vorgeschmack in dieser Richtung hatte ja schon der „Figaro“ geboten: „Der 'Figaro' wurde zum Anfang seines Verderbs. Die hohe Gesellschaft, gewohnt, sich selbst als Figuren der Opera seria zu sehen, verherrlicht in ewiger Milde und Souveränität, fühlte sich nicht etwa brüskiert, doch nahm sie so etwas nicht gern ab, die Reaktion begann wohl eher im Naserümpfen als in Entrüstung. ... Da gab es angenehmere Gestalten, gefälligere Opernstoffe, gefügigere Komponisten.“<sup>24</sup> Das Prager Publikum, dessen soziales Spektrum breiter war, und dessen Kulturleben schon sichtbar bürgerliche Züge trug (s.o.), nahm dagegen die Tendenz der Oper positiv auf. „War man dort wirklich rezeptiv fortschrittlicher? Es muß wohl so gewesen sein. Vor allem aber war hier wahrscheinlich jene Schicht der anmaßenden Arbitres spectulorum à la Zinzendorf, die Kennerschaft für ein Privileg des Adels hielten, dünner als in Wien.“<sup>25</sup> Sonja Puntcher Riekman hat im Zusammenhang mit der Adelskritik im „Don Giovanni“ sogar von einer „sozialpolitischen Botschaft“ gesprochen, welche das Werk dem Wiener Hofadel verdächtig gemacht habe.<sup>26</sup> Diese „sozialpolitische Botschaft“ von Mozarts „Don Giovanni“ soll im folgenden etwas eingehender untersucht werden.

### 3. Werkanalyse<sup>27</sup>

Wie bereits oben angedeutet, sind Mozart und Da Ponte im „Don Giovanni“ über den traditionellen Rahmen der Opera buffa hinausgegangen, wenngleich die Oper deren Züge nicht verleugnen kann: „Figaro“ und „Don Giovanni“ gehören keiner gemeinsamen Welt an – trotz des spanischen Schauplatzes. Es ist aber nicht etwa die Höhenlage des Stils, die Zugehörigkeit zu verschiedenen Genres des Theaters, die sie trennen. In „Don Giovanni“ drohen die wirkenden Kräfte, in erster Linie die allen Zusammenhalt sprengende Persönlichkeit Don Giovannis, jene Basis zu zerstören, welche die Bedingung jeglichen Zusammenspiels, ja jedes menschlichen Daseins darstellt, sofern dieses Dasein als ein gesellschaftliches bestimmt ist: nämlich das tiefgehende Einverständnis der Personen mit gesetzten Spielregeln.“<sup>28</sup>

Der Don-Juan-Stoff war stets im Sevilla des 17. Jahrhunderts angesiedelt worden. Mozart und Da Ponte haben diese Vorgabe nicht ausdrücklich verändert, bei näherem Hinsehen zeigt sich jedoch, daß sie sich um eine vorsichtige Aktualisierung bemüht haben. So wird die Handlung zwar in Spanien lokalisiert – was man durchaus als Vorsichtsmaßnahme gegenüber der staatlichen Zensur werten kann – jeglicher Lokalkolorit aber wird vermieden. Dies zeigt auch ein Blick auf den bekannten Stich von Medardus Thoenert, der die Ständchenszene der Uraufführung von 1787 festgehalten hat: Architektur und Kleidung sind zwar nicht eindeutig einer bestimmten Zeit oder Geographie zuzuordnen, weisen jedoch mehr auf das späte 18. Jahrhundert hin. Noch deutlicher wird es im Finale des zweiten Aktes: Mozart läßt Don Giovannis Schloßkapelle bekannte Opernmelodien seiner unmittelbaren Gegenwart spielen, und zwar aus „Una cosa rara“ (1786) von Martín y Soler, „Fra i due litiganti il terzo gode“ (1779) von Giuseppe Sarti und – als besonderen „Gag“ – aus seiner eigenen Oper „Die Hochzeit des Figaro“; dieses Selbstzitat läßt er zudem noch von Leporello mit den Worten kommentieren „Das Stück kenn ich nur zu gut ...“ (II,13), offenkundig eine Anspielung auf den großen Erfolg der Oper in Prag. Mozart und Da Ponte haben den alten Stoff also bewußt aktualisiert,<sup>29</sup> eine Tendenz, die sich im Text noch wesentlich deutlicher zeigt.

#### 3.1. Adelskritik: *Don Giovanni*

Adelskritik gehörte zum Standardrepertoire der Opera buffa und ist, so gesehen, für das 18. Jahrhundert eigentlich nichts Aufsehenerregendes. Schon von jeher bot dieses Genre den Librettisten Gelegenheit, etwas gegen den Stachel zu löcken; daß dabei Topoi eine große Rolle spielten, liegt auf der Hand, so der Konflikt Herr/Diener, das Bild des Frauen verführenden Adligen, etc. Unter dem Blickwinkel des alles überwölbenden Rachegedankens bei Mozart und Da Ponte gewinnen diese jedoch eine neue Qualität: Don Giovanni muß als ein Mensch ge-

zeigt werden, der außerhalb jeder sozialen Ordnung steht. Mozart und Da Ponte zeichnen das Bild eines verkommenen Aristokraten, der für seine Ziele über Leichen geht und der außerdem den Ehrbegriffen seines eigenen Standes nicht gerecht wird, sie gar verrät. So bereits im ersten Akt, wo Don Giovanni auf die Aufforderung des Komturs zum ritterlichen Zweikampf antwortet: „Va', non mi degno di pugnar teco.“ (I,1) Don Giovanni will dem Duell also ausweichen, er sucht sich dem adeligen Standesethos zu entziehen und erweist sich somit als ehrlos und feige. Der Tod des Komturs beeindruckt ihn dann anscheinend wenig: „L'ha voluto, suo danno.“ (I,2) Durch diese Tat wird aus dem Außenseiter Don Giovanni endgültig der Ausgestoßene.<sup>30</sup> Suspekt ist ebenso Don Giovannis Schwanken zwischen brutaler Herrenpose und Anbiederung an Menschen niederen Standes. So ist er bereit, Leporello sein adeliges Ehrenwort zu geben, gemessen am Selbstverständnis der Aristokratie ein ehrvergessenes Verhalten; nur Sekunden später bricht er dann dieses „Versprechen“ und bedroht seinen Diener brutal (vgl. I,4). Ähnlich handelt er beim Zusammentreffen mit der bäuerlichen Hochzeitsgesellschaft. Generös bietet er Zerlina und Masetto seine Freundschaft und seinen Schutz an. Als jedoch Masetto, der Don Giovannis Absichten sofort durchschaut, Schwierigkeiten macht, läßt er die Maske fallen: „se subito senz' altro replicar non te ne vai, Masetto, guarda ben, ti pentirai.“ (I,8) Mozart und da Ponte spielen in dieser Szene zweifellos auf das aus dem frühen Mittelalter überkommene „Recht der ersten Nacht“ an, das einem Feudalherren zustand. Interessant ist, daß dieses jedoch nicht mehr widerstandslos hingenommen wird. In der darauffolgenden neunten Szene äußert Zerlina vorsichtige Adelskritik, als sie auf Don Giovannis Werben schüchtern antwortet: „io so che raro colle donne voi altri cavalieri siete onesti e sinceri.“ – Ein auffälliger Widerspruch übrigens zu ihrer Aussage in der Szene zuvor, als sie Masetto mit dem Hinweis zu beruhigen sucht, der Herr sei doch ein Kavalier; vielleicht ein Anhaltspunkt dafür, daß Zerlina einem Abenteuer doch nicht ganz abgeneigt ist. Wie äußerlich Don Giovannis Standesethos ist, wird in der elften Szene schlagartig deutlich, als Don Ottavio und Donna Anna ihn um Hilfe bei der Suche nach dem Mörder des Komturs bitten. „Con molto foco“, so will es die Regieanweisung, erwidert er: „I congiunti, i parenti, questa man, questo ferro, i beni, il sangue spenderò per servirvi“. Der Edelmann erweist sich als gewissenloser Heuchler.

Sehr aufschlußreich ist v.a. der Ball in der zwanzigsten Szene, zu dem Don Giovanni Vertreter aller Stände versammelt: „Senza alcun ordine la danza sia, chi'l minuetto, chi la follia, chi l'alemana farai ballar.“ (I,15), so hatte er es in der sogenannten Champagner-Arie angekündigt. Die Standesschranken sollten also für diesen Abend fallen. Populistisch ruft er aus: „È aperto a tutti quanti, viva la libertà!“ (I,20) Mozart und Da Ponte greifen an dieser Stelle einen damals nicht ungebrauchlichen Operntopos auf, der zunächst einmal im Sinne der traditionellen Maskenfreiheit des adeligen Festes verstanden werden könnte. Don Giovanni meint jedoch offensichtlich ganz etwas anderes, nämlich Freiheit für seine Aus-

schweifungen.<sup>31</sup> Wenn auch demnach dem Ausruf keine unmittelbar politische Bedeutung unterstellt werden kann, so ist es dennoch möglich, daß Mozart und Da Ponte hier den bürgerlichen und den adeligen Freiheitsbegriff einander ironisch gegenüberstellen wollen, denn immerhin wird ja Don Giovannis Ausruf wenig später Wirklichkeit werden, allerdings anders, als er es selbst geglaubt hatte: „das 'Viva la libertà!', aus dem heraus er ... die gesellschaftlichen Schranken, die ihn von Zerlina trennen, zu überwinden hofft, ist sein eigenes Todesurteil: 'Il dissoluto punito' – das ist eine Sache aller.“<sup>32</sup> Die Angehörigen aller Stände werden sich gegen Don Giovanni verbünden. Dies alles spiegelt Mozarts Bühnenmusik eindrucksvoll wider: „Die Welt des Festes steht repräsentativ für die Verbindlichkeit des gesellschaftlichen Rahmens. Die verschiedenen Stände sind vereint. Doch die Einfügung des Widerstrebenden, Unvereinbaren und bereits nicht mehr Integrierbaren in den Rahmen einer objektiven Gemeinschaftsordnung, die hier von den Tänzen dargestellt wird, legt den Grund zu deren Zerfall. Keine Frage, daß die Tanzszene musikalische Verwirklichung eines doppelten Scheiterns ist: zum einen das Scheitern jener Möglichkeit der Gemeinschaft, für die das Fest exemplarisch ist, der Umschlag einer musikalischen Ordnung ins Chaos, zum andern das Scheitern Don Giovannis.“<sup>33</sup>

Versteckte Adelskritik findet sich ebenfalls in der Darstellung des Kleidertausches in der ersten Szene des zweiten Aktes: Wenn es möglich ist, daß der Diener Leporello so überzeugend die Rolle Don Giovannis spielt, daß selbst Donna Elvira darauf hereinfällt, dann wird damit der Anspruch des Adels auf eine unverwechselbare besondere höhere Moral ad absurdum geführt. Nur so ist es möglich, daß Don Giovanni sagen kann: „Non ti conoscerà, se tu non vuoi ...“ (II,2). Mozart und Da Ponte greifen hier zwar auf ein altes Handlungsmuster der Komödie zurück, sie verschärfen dieses jedoch: „Bei Tirso de Molina ... wäre es noch völlig undenkbar gewesen, daß ein spanischer Grande, und wäre er noch so rebellisch, die Kleider seines Dieners anzieht. Gerade darum aber ist der vollzogene Kleidertausch ... in Mozarts Oper als ein gezielter Hinweis zu werten auf die eklatante Einbuße von realer gesellschaftlicher Macht und Autorität, die ein Adelliger im Jahre 1787 bereits zu verzeichnen hatte.“ (Attila Csampai)<sup>34</sup>

In der 13. Szene führen uns Mozart und Da Ponte in der Figur Don Giovannis nochmals den Prototyp des verkommenen Rokoko-Adeligen vor. „Già che spendo i miei danari, io mi voglio divertir.“ (II,13) ruft Don Giovanni aus, um wenig später mit einer vulgären Völlerei zu beginnen. „Ah che barbaro appetito! Che bocconi da gigante!“ kommentiert Leporello, und verfährt bei nächster Gelegenheit ebenso; Herr und Diener unterscheiden sich in ihren Tischmanieren in keiner Weise. Gegenüber Donna Elvira faßt Don Giovanni sein „Glaubensbekenntnis“ zusammen: „Vivan le femmine, viva il buon vino, sostegno e gloria d'umanità!“ (II,14) Lediglich im Angesicht des Todes leuchtet noch einmal kurz das Bild des ritterlichen Edelmannes auf, wenn Don Giovanni dem drängenden Komtur erwidert: „A torto di viltate tacciato mai sarò!“, „Ho fermo il core in petto: Non ho ti-

mor, verrò!“, „No no, ch’io non mi pento vanne lontan da me!“ (II,15) Diese Wendung hat Mozart auch musikalisch treffend zum Ausdruck gebracht: „Im scharf punktierten Rhythmus, in der generalbaßmäßigen Fortschreitung ist die Souveränität der ‘barocken’ Gebärde der alten Adelswelt aufgerufen, die Don Giovannis Lebenselement ist. Vielleicht ist es wirklich eine bereits vergangene und heroische Welt, die sich in Don Giovannis Person gegen eine neue moralische Gesinnung auflehnt.“<sup>35</sup> (Vgl. Bildtafel XIIIb)

Wenn oben gesagt wurde, daß Don Giovanni eine eindeutig negativ besetzte Figur ist, so darf selbstverständlich eines nicht übersehen werden: Mozart betreibt keine billige Schwarz-Weiß-Malerei, zu den klassischen Opernbösewichtern gehört Don Giovanni sicherlich nicht. „Don Giovanni nimmt für sich ein, seine glänzende Erscheinung ist ausgestattet mit allen Vorzügen der Natur. Seine Taten, mit denen er die Fundamente jeglicher sozialer, mitmenschlicher Beziehungen untergräbt, sind untrennbar mit den Vorzügen seiner Persönlichkeit verbunden.“<sup>36</sup> Dies zeigt nicht zuletzt Mozarts Musik, die das Gewinnende und Verführerische an Don Giovanni so überzeugend herausarbeitet (vgl. etwa die Umgarnung Zerlinas; I,9).

### 3.2. Adel im Wandel: Don Ottavio und Donna Anna

Gegenüber der überwiegend negativen Charakterzeichnung Don Giovannis hebt sich die von Don Ottavio vorteilhaft ab. Trotzdem ist Don Ottavio kein strahlender Vertreter der Aristokratie im Sinne eines positiven Gegenbildes zu Don Giovanni; vielmehr ist er eine in sich widersprüchliche gebrochene Figur, die schon starke Züge des Bürgerlichen zeigt. Das adelige Ethos kommt immer wieder dann zum Vorschein, wenn Don Ottavio Rache gelobt. So schon angesichts der Leiche des Komturs: „Tutto il mio sangue verserò se bisogna“ (I,3); oder in der Arie „Il mio tesoro“: „Ditele che i suoi torti a vendicar io vado: Che sol di stragi e morti nunzio vogl’io tornar.“ (II,10) Alles dies weist eindeutig zurück auf den ritterlichen Zweikampf. Ähnliches heroisierendes Pathos finden wir auch immer wieder bei Donna Anna, so in ihrer Arie „Or, sai chi l’onore“: „Vendetta ti chiedo, la chiedi il tuo cor. Rammenta la piaga del misero seno, rimira di sangue coperto il terreno, se l’ira in te langue d’un giusto furor.“ (I,13)

Typisch für Don Ottavios und Donna Annas Standesbewußtsein ist es, daß sie zunächst an eine Schuld ihres Standesgenossen Don Giovanni nicht glauben können: „Come mai creder deggio di sì nero delitto capace un Cavaliero!“ (I,14) Doch selbst dann, als kein Zweifel mehr möglich ist, ist Don Ottavio -trotz seiner pathetischen Reden – nicht bereit, sich mit Don Giovanni zu duellieren: „un ricorso vo’ far a chi si deve, e in pochi istanti vendicarvi prometto;“ (II,10) Dieser Satz ist eigentlich ein Widerspruch in sich, und gerade deshalb kommt in ihm der ganze Zwispalt in Don Ottavios Wesen zum Ausdruck: Don Ottavio wird den Rechts-

weg ausschöpfen, den gesetzlich vorgeschriebenen Weg gehen, von Rache im altadeligen Sinne kann da nicht mehr viel übrig bleiben; darüber kann auch das Pathos von „Il mio tesoro“ nicht hinwegtäuschen (ebenfalls II,10; s.o.).

Ganz konsequent treten dann auch in der letzten Szene Gerichtsdienere auf (II,16); Don Ottavio muß jedoch erkennen, daß hier die irdische Gerechtigkeit zu spät kommt: „Or che tutti, o mio tesoro, vendicati siam dal cielo, ...“ (II,16). „Den Wandel der Zeit ahnend, bevorzugt er den Rückzug in die Innerlichkeit, sein Traum vom bescheidenen Glück an Donna Annas Seite ist ein bürgerlicher Zug und damit Symptom für die sich auflösenden Strukturen der feudalistischen Weltordnung.“<sup>37</sup> Diese bürgerliche Innerlichkeit zeigt sich insbesondere im Verhältnis der beiden Verlobten zueinander, welches – obgleich die Darstellung den heutigen Zuschauer etwas sehr süßlich anmuten mag – von echter Wärme und Herzlichkeit geprägt ist<sup>38</sup> (vgl. I,3; I,14 „Dalla sua pace“), und damit ein positives bürgerliches, nicht aristokratisches Gegenbild zum ausschweifenden Sexualleben Don Giovannis darstellt, das in der Register-Arie so plastisch geschildert wird (I,5).

Deswegen scheint es überzogen, wenn Sonja Puntscher Riekmann schreibt, Donna Anna sei am Ende enttäuscht von dem „Schwächling“ Don Ottavio.<sup>39</sup> Sie ist zwar rhetorisch ebenfalls noch den aristokratischen Idealen verhaftet und treibt die Rachehandlung stetig voran, ihre Persönlichkeit trägt jedoch gleichfalls bürgerliche Züge (s.o.); ihr Verweis auf das Trauerjahr ist zudem für die damalige Zeit nichts Ungewöhnliches.<sup>40</sup>

### 3.3. Das „klassenübergreifende“ Bündnis gegen Don Giovanni

Ein auffälliges Charakteristikum an „Don Giovanni“ ist, daß Nichtadelige als treibende Kräfte im Kampf gegen Don Giovanni herausgestellt werden, und daß es gewissermaßen zu einem „klassenübergreifenden“ Bündnis aller Stände gegen ihn kommt. Hauptprotagonisten sind hierbei Don Ottavio und Donna Anna als Vertreter des Adels (mit den oben gemachten Einschränkungen), Masetto und Zerlina als Vertreter des Bauerntums, sowie Donna Elvira, die, ähnlich wie Don Ottavio und Donna Anna, eine Zwitterstellung zwischen adeliger und bürgerlicher Lebenswelt einnimmt (s.u.).

Leporello scheidet – obgleich, sozial gesehen, unterbürgerlicher Herkunft – für unsere Betrachtung weitgehend aus, und zwar hauptsächlich aus zwei Gründen: Zum einen ist er eine Figur, die sehr stark von der Tradition der *Commedia dell'arte* geprägt ist, in ihm lebt deren Dienertypus (Pulcinella, Pasquariello, Arlecchino) fort. Seine Auftritte sind deshalb häufig von literarischen Topoi geprägt: So z.B. seine berühmte Klage „Notte e giorno faticar“ (I,1), sein Streit mit Don Giovanni zu Beginn des zweiten Aktes und nicht zuletzt die Register-Arie. Zudem gehören, wie schon gesagt, Auseinandersetzungen zwischen Herr und Knecht zum Standardrepertoire der Komödie überhaupt. Zum zweiten ist Leporello eine Art „Al-

ter Ego“ Don Giovannis, er teilt die Abenteuer seines Herrn gern, in den Verhaltensweisen beider finden sich unverkennbar Parallelen, ein Umstand, der natürlich ein bezeichnendes Licht auf Don Giovanni und sein Verhältnis zum Adelsstand wirft (s.o.): „Gewiß, Leporello ist Buchhalter, aber – trotz aller Bedenklichkeiten gegenüber der Lebensweise seines Herrn, die ihn gelegentlich anwandeln – ein Buchhalter mit einer unbändigen, unheimlichen Lust an den galanten Unternehmungen, die er aus nächster Nähe mitanzusehen zu dürfen wahrscheinlich für ein Privileg hält. In Leporello steckt selbst ein Stück Don Giovanni, was in der Register-Arie deutlich wird, wie im Don Giovanni ein Stück Leporello. Denn auch dieser ist stets zu derben Späßen aufgelegt, der Ton bester Kumpanei zwischen den beiden ist nicht zu überhören.“<sup>41</sup> Donna Elvira ist die erste, die daran geht, Don Giovannis Pläne zu durchkreuzen. Dem Textbuch nach eine „Dama“, also eine Adelige, trägt ihre Figur dennoch deutlich bürgerliche Züge, ihr fehlt weitgehend das heroisch-altadelige Pathos, das noch Donna Anna und Don Ottavio kennzeichnet. Dagegen überwiegt bei ihr das empfindsam Bürgerliche: Ihr Hauptmotiv ist nicht in erster Linie Rachedurst, sondern die Hoffnung, Don Giovanni zurückgewinnen zu können. Ihr Ziel ist die Ehe mit dem Treulosen, wodurch sie die gestörte bürgerliche Ordnung glaubt wiederherstellen zu können: „Dunque pentito l’amato Don Giovanni al suo dovere e all’amor mio ritorna? ...“ (II,3), „Ah dov’è lo sposo mio?“ (II,7) Auch musikalisch gehört sie der Welt Don Ottavios und Donna Annas nicht vollständig an; sie ist ein „Mezzo Carattere“, ihre Rolle steht zwischen der *Parte seria* und der *Parte buffa*.<sup>42</sup> Ihre Warnungen retten sowohl Zerlina vor der drohenden Verführung (I,10), als auch erregen sie Mißtrauen gegenüber Don Giovanni bei Don Ottavio und Donna Anna: „Incomincio a dubitar.“ (I,12). Beide entschließen sich schließlich, im Bündnis mit Donna Elvira, Don Giovanni auf dem Ball zu stellen.

Masetto und Zerlina verhalten sich gegenüber Don Giovanni zunächst unterschiedlich: Während er sofort Verdacht schöpft, bleibt sie arglos bzw. sie läßt sich das Werben gefallen (s.o.). Masetto wagt trotz seiner Eifersucht noch keinen offenen Widerstand, er begnügt sich mit bitter ironischen Anspielungen: „Cavalier voi siete già, dubitar non posse affè: Me lo dice la bontà che volete aver per me.“ (I,8) Masetto erweist sich damit noch ganz als Vertreter seines Standes, der lieber schweigt und die Faust in der Tasche ballt: „Ho capito, signor sì, chino il capo, e me ne vò; già che piace a voi così. Altre repliche non fo.“ (I,8) Dieses Verhalten setzt sich auch in Don Giovannis Schloß fort (vgl. etwa I,18), ändert sich jedoch schlagartig während des Balls, als Don Giovanni versucht, Zerlina zu vergewaltigen. Masetto scheint dessen Ausruf „Viva la libertà!“ (s.o.) wörtlich zu nehmen, er durchbricht die Standesschranken und klagt ihn zusammen mit Don Ottavio, Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina an: „Trema, trema, o scellerato! Saprà tosto il mondo intero il misfatto orrendo e nero, la tua fiera crudeltà. Odi il tuon della vendetta, che ti fischia intorno intorno; sub tuo capo in questo giorno il suo fulmine cadrà.“ (I,20) Doch es bleibt nicht bei bloßen Worten; anders als etwa Don Ottavio

schreitet Masetto zur Tat und zieht zu Beginn des zweiten Aktes mit weiteren Bauern bewaffnet los, den „verfluchten Aristokraten“, dem er sogar die Ehre abspricht (II,4), zur Strecke zu bringen. Im Gespräch mit dem sich als Leporello ausgebenden Don Giovanni nennt er sein Ziel: „No no, voglio ammazzarlo; vo' farlo in cento brani ...“ (II,5). Es ist wohl nicht übertrieben, wenn man die ganze Situation als handfesten Bauernaufstand gegen den Feudalherrn bezeichnet. Masetto scheitert schließlich an Don Giovanni's Gerissenheit und seiner eigenen Gutgläubigkeit. Dennoch gibt er nicht auf. Im Haus Donna Annas treffen er und Zerlina auf Don Ottavio, Donna Anna und Donna Elvira. Wie aus einem Munde fordern sie (noch ohne Donna Elvira, die erst später auftritt): „Ah mora il perfido che m'ha tradito!“ (II,8) Der gemeinsame Haß auf Don Giovanni sprengt Standesschranken und ermöglicht gemeinsames Handeln. Ganz deutlich wird dies in der zehnten Szene, als Don Ottavio verspricht, die „notwendigen Schritte“ gegen Don Giovanni einzuleiten: „Amici mei“/ „Meine Freunde“, so hebt er an, damit alle Beteiligten umfassend: Die Solidarität der Opfer Don Giovanni's trägt endgültig den Sieg über die Standessolidarität davon. Indem Masetto und Zerlina auf Don Ottavio's Vorschlag, den Rechtsweg auszuschöpfen, eingehen, ist die Gefahr einer eskalierenden Revolte gebannt. Das „revolutionäre Experiment“ wird an dieser Stelle endgültig abgebrochen, Da Ponte und Mozart schreiben kein Revolutionsstück. Don Giovanni's Ende folgt der literarischen Tradition: Als Don Giovanni in der Friedhofsszene den toten Komtur verhöhnt und die göttliche Ordnung in Frage stellt (vgl. Bildtafel XIIa), trifft ihn die überirdische Gerechtigkeit. Seine Höllenfahrt ist der spektakuläre Schluß- und Höhepunkt, wie ihn das Publikum von zahlreichen vergleichbaren Don-Juan-Stücken gewohnt war. Mit diesem traditionellen Schluß begnügte sich Mozart jedoch nicht, denn die Opera buffa verlangte nach einem „lieto fine“, einem heiteren Ende, das auf irgendeine Weise Versöhnung stiften und die Gesetze der Moral wieder ins Gleichgewicht bringen sollte.

Mozart zeichnet aber keinen simplen Idealschluß, der alle Probleme einfach vom Tisch wischt, wie es der Tradition der Opera buffa entsprochen hätte. Zwar treten die Gegner Don Giovanni's in der *Scena ultima* noch einmal auf und feiern die Bestrafung des Bösewichts, aber alle Beteiligten räumen das Feld mit Blessuren, keiner steht unmittelbar als Held da. Donna Elvira steht vor den Scherben ihrer Existenz, ihr bleibt nur noch der Weg ins Kloster. Don Ottavio und Donna Anna werden ihr bisheriges Leben weiterführen, allerdings um einige Illusionen, was ihren Stand anbelangt, ärmer. Am besten stehen eigentlich Masetto und Zerlina da. Ihre Persönlichkeiten sind im Laufe des Geschehens gereift: „Liebe, Treue, Toleranz sind jene bürgerlichen Tugendideale, die sie erst durch dieses Geschehen gelernt haben. Der Einbruch Don Giovanni's in ihr Leben erfüllt damit eine belehrende Funktion.“<sup>43</sup> Aus der kokettierenden und gleichzeitig unterwürfigen Braut (vgl. v.a. I,16) ist eine selbstbewußte liebende Ehefrau geworden, die ihren Masetto belehrt: „non tel diss'io, che con questa tua pazza gelosia ti ridurresti a qualche brutto passo?“ (II,6) und „purchè tu mi prometta d'essere men geloso, io, io ti gu-



arirò, caro il mio sposo.“ (ebd.) Und Masetto scheint auch tatsächlich von seinem polternden Jähzorn und seiner Eifersucht geheilt zu sein. „Die Versöhnung ... wird ... besiegelt in der Arie ‘Vedrai carino’ (Nr. 18). Hier ist die volle Harmonie hergestellt. – Zum ersten und einzigen Mal im Don Giovanni. ... Hier vollendet sich, was nur Zerlina – keine der Standespersonen – ins Werk zu setzen vermochte.“<sup>44</sup>

Das zwiespältige Ende bringt auch Mozarts Musik eindringlich zum Ausdruck: „Zwar wird in der strengen Fugato-Technik das Althergebrachte des Gesetzes, der Ordnung sinnfällig. Doch brennt hier auch noch das verzehrende Feuer Don Giovannis, und im Nachspiel des Orchesters stürzt das Fugato-Thema, seines Haltes beraubt, wie in einen Abgrund – ein zweiter, ein letzter Höllensturz. Wer diese Töne vernommen hat, wird an die Wiederherstellung mitmenschlicher Gemeinsamkeit für die betroffenen Personen nicht mehr glauben können.“<sup>45</sup>

Das gemeinsame Ziel, Rache an Don Giovanni zu nehmen, ihn bestraft zu sehen für seine Taten, ist nicht erreicht worden, die Stände treten wieder auseinander. Dennoch triumphiert das bürgerliche Humanitätsideal, gemeinsam singen am Ende alle die Moral der Geschichte: „Questo è il fin di chi fa mal! E de’ perfidi la morte alla vita è sempre ugual!“ Diese Erkenntnis mag dem heutigen Leser vielleicht etwas arg schlicht und platt erscheinen, jedoch ihr Anspruch auf Allgemeingültigkeit bekräftigt nochmals einen Grundgedanken des Stückes: Es gibt keine Ständemoral, sondern nur eine allgemeinemenschliche.

#### 4. Ergebnis

Mozart und Da Ponte haben, das hat unsere Untersuchung gezeigt, mit der Oper „Don Giovanni“ ein durchaus politisches Werk geschaffen. Sie gaben die reine Buffa-Tradition, wie sie von Bertati und Gazzaniga vorgezeichnet war, auf und führten die Rachehandlung als episodenv verbindendes Element ein. Damit erhielt der Stoff eine völlig neue Richtung, wie sie die bisherige Tradition nicht gekannt hatte: Ein ständeübergreifendes Bündnis, bestehend aus Donna Anna, Don Ottavio, Donna Elvira, Masetto und Zerlina, geht gegen den gemeinsamen Feind Don Giovanni vor. Der Gedanke der Rache überwindet damit die Standesschranken, die Bestrafung des Übeltäters wird zur Sache aller. Unter diesen Vorzeichen erscheinen denn auch zahlreiche Topoi in einem neuen Licht, sie dienen nun eindeutig der Charakterisierung der handelnden Personen. Mozart und da Ponte stellen keine Typen mehr da, sondern wirkliche Menschen, soziale Wirklichkeit wird so sichtbar.

Es erscheint freilich überzogen, wenn Rosmarie Mann schreibt, es sei „die intuitiv erfaßte Vorausnahme der immer näherrückenden revolutionären Ereignisse in Frankreich, in denen das Volk als historischer Vollstrecker dann im Juli 1789 keine Gnade walten läßt.“<sup>46</sup> Eine solche Sichtweise läßt – abgesehen von dem im-

pliziten Gedanken gesetzmäßiger Abläufe in der Geschichte – völlig außer Acht, daß die deutsche Aufklärung und ihre maßgeblichen Exponenten in erster Linie reformorientiert waren: „Nicht zuletzt hat ... die Politik des aufgeklärten Absolutismus dazu beigetragen, in wichtigen Lebensbereichen die Situation durch seine Maßnahmen so weit zu entspannen, daß die vorhandenen Mißbräuche weniger eklatant als in Frankreich wirkten, wohl auch tatsächlich manchmal besser bekämpft worden waren. Viele vertrauten auf ihre Beseitigung durch systemimmanente Reform.“<sup>47</sup> Zum Kreis derer, die auf eine solche Reform hofften, dürfen wir Mozart zählen und es erscheint folgerichtig, ihn ins Umfeld des Josephinismus zu rücken. Die deutliche Adelskritik und die Hervorkehrung bürgerlicher Wertmaßstäbe als positiver Gegenentwurf weisen ihn als Exponenten der bürgerlichen Emanzipationsbestrebungen aus. Nicht zu Unrecht hat Sonja Puntscher Riekmann deshalb seinen „Don Giovanni“ in die Nähe von Lessings „Emilia Gallotti“ gerückt.<sup>48</sup> Ob ihn wirklich die josephinische Reformpolitik so an Wien band, muß offen bleiben; die Doppelgesichtigkeit der Epoche – aufgeklärte Form auf der einen, unnachsichtiger Zwang und überstürztes Vorgehen auf der anderen Seite – kann ihm aber schwerlich entgangen sein. Es war wohl doch in erster Linie die Aura der Kulturmetropole, die ihn festhielt; dort wollte er sich Erfolg und Ansehen erwerben.

Wie wenig Mozart von revolutionären Experimenten hielt, zeigt die Konzeption des „Don Giovanni“: Der Bauernaufstand wird angedeutet, er führt jedoch nicht zum Erfolg; der „bürgerliche Adelige“ Don Ottavio lenkt die Wut gegen Don Giovanni in geordnete Bahnen. Die Bestrafung des Wüstlings erfolgt schließlich durch eine höhere, göttliche Instanz.

Die moralische Botschaft der Handlung ist im ganzen Stück präsent: Die Ablehnung einer besonderen Standesmoral und das Pochen auf eine allgemeinverbindliche menschliche Moral.

Faszinierend ist, gerade auch für den heutigen Zuschauer, wie Mozart seine „sozialpolitische Botschaft“ in Musik setzt, wie er das Geschehen auf eine höhere, künstlerische Ebene hebt. Es überrascht eigentlich nicht, daß angesichts der Größe von Mozarts Musik schon die nächste, die romantische Künstlergeneration Don Giovanni gewissermaßen exkulpierte und in ihm einen rastlos Suchenden, einen romanischen Faust sehen wollte. Diese Sichtweise hat sich ja teilweise bis in die Gegenwart gehalten, wenngleich sie kaum Mozarts und Da Pontes Interpretation entspricht.<sup>49</sup> Ein gutes Beispiel für einen „politischen Don Giovanni“ lieferte kürzlich Johannes Schaaf mit seiner Inszenierung an Covent Garden.<sup>50</sup>

Michael Stürmer hat vor einiger Zeit die Doppelgesichtigkeit Mozarts sehr treffend auf den Punkt gebracht: „als Künstler nahm Mozart die Spannungen und Brüche seiner Zeit wahr und setzte sie schöpferisch in Noten, als sei es ihm von innen diktiert. So kommt es, daß wir in ihm, wenn wir wollen, nichts hören, als jene Freude und Poesie, die ihn beseelte. So kommt es aber auch, daß wir in seinen Werken beides erkennen, wie in den Masken des achtzehnten Jahrhunderts, das

Lächeln der Suche nach dem Glück und den Schmerz, als die Lichter seiner Epoche sich verdunkeln und mit ihr die seines eigenen Lebens.“<sup>51</sup>

### Anmerkungen

1. Elias 1991, S. 18.
2. Vgl. Puntcher Riekman 1982.
3. Vgl. Gruber 1990, v.a. S. 100 - 119.
4. Puntcher Riekman 1982, S. IX f.
5. Zur Gattungsfrage vgl. Kunze 1984, S. 326 ff.
6. Vgl. hierzu auch Steptoe 1982. Steptoe erklärt Mozarts Festhalten an Wien als Wirkungsstätte mit dessen Sympathie für die Reformpolitik Josephs II.
7. Ebd., S. 12.
8. Vgl. hierzu Zeman 1987, S. 11.
9. Vgl. etwa die Briefe vom 8. bzw. 13.11.1780, sowie den vom 26.9.1781.
10. Hildesheimer 1977, S. 165.
11. Ebd., S. 162.
12. Küster 1990, S. 308.
13. Kunze 1984, S. 336 f.
14. Vgl. hierzu v.a. Kunze 1972, S. 9, 10 ff, 59 - 71. Zur Stoffgeschichte vgl. auch Puntcher Riekman 1982, S. 169 ff und Zeman 1987, S. 129 - 182.
15. Vgl. Bruckmüller 1985, S. 302 ff; F. Mathis 1985; H. Matis 1981; Nipperdey 1983, S. 113; Otruba 1983.
16. Zu Joseph II. und seiner Politik vgl. Baumgart 1990. Dort auch weitere Literaturangaben.
17. Steptoe 1982, S. 115 und vgl. Steptoe 1988, v.a. S. 13 - 77.
18. Vgl. hierzu Bosl 1974, S. 475 - 497, sowie die unter 15) zitierten Arbeiten von Otruba und H. Matis.
19. Sandner 1992, S. 52.
20. Vgl. Niemetschek 1808, S. 84.
21. Steptoe 1982, S. 113.
22. Vgl. Kunze 1984, S. 327 und S. 340 ff.
23. Vgl. Steptoe 1988, S. 116 f.
24. Hildesheimer 1977, S.192.
25. Ebd., S. 190.
26. Vgl. Puntcher Riekman 1982, S. 210.
27. Maßgebliche Edition des „Don Giovanni“ ist die von Wolfgang Plath und Wolfgang Rehm vorgelegte Ausgabe (vgl. Literaturverzeichnis). Eine leicht zugängliche Prosaübersetzung bietet die zweisprachige Ausgabe von Thomas Flasch (RUB 7481).
28. Kunze 1984, S. 320.
29. Tschitscherins Argumentation in diesem Punkt überzeugt nicht. Vgl. Tschitscherin 1987, S. 139 f.
30. Vgl. Kunze 1984, S. 321.
31. Vgl. hierzu Küster 1990, S. 298.
32. Ebd., S. 306.
33. Kunze 1984, S. 350. Vgl. hierzu auch ebd., S.348 ff und S. 351 ff, sowie Küster 1990, S. 306 ff und Eggebrecht 1972.
34. Vgl. Mozart: Don Giovanni. Hrsg. von Csampai und Holland, S. 24.
35. Kunze 1984, S. 380.
36. Ebd., S. 324.
37. Puntcher Riekman 1982, S. 205.

38. Kunze geht von einem kühlen, standesgemäßen Verhältnis aus, eine Ansicht, die u.E. im Text so nicht nachweisbar ist und eigentlich auch Kunzes eigener musikalischer Interpretation widerspricht. Vgl. Kunze 1984, S. 402 f.
39. Vgl. Puntcher Riekmann 1982, S. 206.
40. Vgl. hierzu auch II,12, wo sie ihre Beweggründe darlegt und Don Ottavio ihrer Liebe versichert..
41. Kunze 1984, S. 407; vgl. auch S. 321 f und S. 330 f.
42. Vgl. zu Donna Elvira auch ihren Monolog in II,2 „Ah taci, ingiusto core“, ihr Flehen um Mitleid für den vermeintlichen Don Giovanni in II,8: „O mio marito! Pietà, pietà!“, ihren Monolog in II,10 d sowie ihr fast schon kriecherisches Verhalten gegenüber Don Giovanni in II,14. Puntcher Riekmann sieht in Donna Elvira eine Vertreterin des Bürgertums, vgl. Puntcher Riekmann 1982, S. 206 f. Vgl. auch Kunze 1984, S. 379 f, der eine musikalische Verwandtschaft zwischen Don Giovanni's heroischer Haltung in der Komtur-Szene und Donna Elviras Arie „Ah fuggi il traditor“ (II,10) sieht. Den Hinweis auf den „Mezzo Carattere“ der Donna Elvira verdanke ich Prof. Wolfgang Osthoff; vgl. auch Einstein 1953, S. 498.
43. Puntcher Riekmann 1982, S. 209.
44. Kunze 1984, S. 426.
45. Ebd., S. 329.
46. Mann 1990, S. 277.
47. Wehler 1987, S. 359.
48. Vgl. Puntcher Riekmann 1982, S. 188 bzw. S. 193.
49. Vgl. hierzu Zeman 1987, S. 145 - 155 und Kunze 1972, S. 120 - 127.
50. Vgl. die Kritik von Gina Thomas in der FAZ vom 11.3.1992, S. 29.
51. Stürmer 1991, S. 33.