

## Wirkung als Widersacher des Werks Zur Rezeption von Mozarts *Don Giovanni*

Dieter Borchmeyer

Kein Komponist der Musikgeschichte hat die Phantasie der Dichter in einem solchen Maße beflügelt wie Mozart. Die literarischen Metamorphosen seiner Werke und Figuren oder der Stationen und Konstellationen seines eigenen Lebens sind kaum mehr zu zählen.<sup>1</sup> Und der “Mozart der Dichter”<sup>2</sup> hat auf die Sinngestalt seines eigenen Oeuvres so eminent zurückgewirkt, wie das wohl bei keinem anderen Musiker jemals der Fall war. Publikum wie Interpreten können sich etwa bis heute nicht von der Faszination der *Don Juan*-Novelle E.T.A. Hoffmans (1813) lösen, welche die Reihe der großen Mozart-Dichtungen einleitet, sie hören und sehen *Don Giovanni* immer noch mit den Ohren und Augen des “reisenden Enthusiasten”, d.h. des Erzählers der Hoffmannschen Novelle, der jene erotische Sympathie zwischen Donna Anna und Don Giovanni erfunden hat, die bis heute fast jeder Mozart-Experte und -Liebhaber in dieser Oper wiederfinden will, obwohl es über bloße Spekulation hinaus keinen Anhaltspunkt dafür in Wort und Ton des *Don Giovanni* gibt.

Prägend für das Mozart-Bild zumindest im deutschsprachigen Raum sollte auch mehr als eine Generation später die Faszination von Mörikes Novelle *Mozart auf der Reise nach Prag* (1855) werden, die ebenfalls von der Entstehung des *Don Giovanni* ausgeht. Dieser wurde nicht zuletzt durch die Wirkung Hoffmans und Mörikes, vor allem aber auch durch die Don Juan-Studie in Kierkegaards Hauptwerk *Enten-Eller* (1843), die weniger eigene Philosophie des Autors als literarische

---

<sup>1</sup> Cf. den Artikel “Mozart” bei Elisabeth Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur*, 5. Aufl. (Stuttgart: Kröner, 1981) 521–4.

<sup>2</sup> Siehe Hans-Joachim Kreutzer, “Der Mozart der Dichter. Über Wechselwirkungen von Literatur und Musik im 19. Jahrhundert”, *Mozart-Jahrbuch* (1980–83): 208–26 und Albert Gier, “Der Mozart der Dichter – Scherz und tiefere Bedeutung von Mörike bis Peter Shaffer”, in: *Mozarts Opernfiguren. Große Herren – rasende Weiber – gefährliche Liebschaften*, ed. Dieter Borchmeyer (Bern und Stuttgart: Haupt, 1992), 213–32.

Rollenprosa (des “Ästhetikers A.”) ist, zum Herzstück des Mozartschen Lebenswerks mystifiziert, ja zur “Oper aller Opern”, mit E.T.A. Hoffmann zu reden, ungeachtet der gewaltigen Karriere der Gattung Oper im 19. Jahrhundert, im Zeitalter Verdis und Wagners. Mit den Novellen Hoffmanns und Mörikes sind schon die beiden bedeutendsten Mozart-Dichtungen überhaupt genannt, zugleich die jeweils wichtigste Ausprägung der beiden Typen literarischer Mozart-Reflexion: der Literarisierung seines Werks und seiner Konfigurationen (E.T.A. Hoffmann) und derjenigen seiner Künstlervita (Mörike).

Warum ist gerade Mozart der am meisten literarisierte Komponist der Musikgeschichte geworden, warum nicht etwa Beethoven oder Wagner, dessen abenteuerliches Leben dazu doch prädestiniert schien? Der Grund dafür ist wohl die Tatsache, dass Mozarts Leben und Werk, in der Begrifflichkeit der Schillerschen Dichtungstypologie zu reden, vom Geheimnis des vor-sentimentalischen Künstlertypus unwittert sind, der sein Schöpferum noch nicht zum Gegenstand ästhetischer Reflexion macht. Mozart ist in den Augen des 19. und weitgehend auch noch des 20. Jahrhunderts der Musterfall des naiven Künstlers und seiner von Schiller in seinem Traktat *Über naive und sentimentalische Dichtung* beschriebenen Kindlichkeit, welche Künstelei und Verstellung, die Zwänge der Kultur durch die Aufrichtigkeit, Unverstelltheit, Wahrheit der “Natur” konterkariert.

Mozarts Vita und Kreativität bleiben – anders als im Falle der sentimentalischen Selbstinterpreten à la Wagner – rätselhaft, animieren zu immer neuer literarischer Rätsellösung. Der intellektuelle Künstler der Moderne hingegen, der sich selbst zur Literatur und die Literatur zum Spiegel seiner selbst macht, fügt sich kaum in die Welt der Fiktion eines anderen Künstlers. Ihm fehlt die Aura des Undurchdringlichen, dessen eine literarische Gestalt bedarf. Diese Aura aber zeichnet in besonderem Maße Mozart aus, der sich nicht in seinem Werk und das Werk nicht in sich spiegelt, der als Person durch einen undurchsichtigen Schleier von seiner Musik getrennt bleibt wie kaum ein anderer großer Künstler; so bleibt er bis über die Schwelle des neuen Jahrhunderts ein literarisches Faszinosum.

Wir haben zwei Typen der Literarisierung Mozarts unterschieden: derjenigen seiner Opern und derjenigen seiner Biographie. Die erste beschränkt sich weitgehend auf *Don Giovanni* und *Die Zauberflöte*. Wir erinnern an die Versuche einer Fortsetzung derselben – deren prominenteste Goethes Fragment *Der Zauberflöte*

*zweiter Teil* (erschienen 1802) darstellt<sup>3</sup> – oder die zahllosen direkten und indirekten literarischen Allusionen und Reflexionen auf und über Mozarts bis heute beliebteste Oper. Kein Werk Mozarts begegnet in der Literatur so oft wie sie.

Die zweifellos bedeutendste aller Literarisierungen Mozartscher Opern ist jedoch E.T.A. Hoffmanns Novelle *Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zugetragen*, die 1813 zunächst anonym in der Leipziger „Allgemeinen Musikalischen Zeitung“ erschien.<sup>4</sup> Kern der *Don Giovanni*-Deutung des „reisenden Enthusiasten“ im Brief an seinen Freund Theodor ist die Konfliktspannung der Don Juan-Gestalt zwischen „göttlichen“ und „dämonischen Kräften“: Don Juan sei von der Natur mit allem ausgestattet worden, was den Menschen in „Verwandtschaft mit dem Göttlichen“ bringe. „Aber das ist die entsetzliche Folge des Sündenfalls, daß der Feind die Macht behielt, dem Menschen [...] selbst in dem Streben nach dem Höchsten, worin er seine göttliche Natur ausspricht, böse Fallstricke zu legen.“ Ein „ewiges brennendes Sehnen“ trieb Don Juan, „daß er gierig und ohne Rast alle Erscheinungen der irdischen Welt aufgriff, in ihnen vergebens Befriedigung hoffend!“ Diese „Sehnsucht, die seine Brust zerreißt“ hoffte er in der Liebe zu stillen, hier aber legte der Teufel ihm seine Schlinge:

In Don Juans Gemüt kam durch des Erbfeindes List der Gedanke, daß durch die Liebe, durch den Genuß des Weibes, schon auf Erden das erfüllt werden könne, was bloß als himmlische Verheißung in unserer Brust wohnt, und eben jene unendliche Sehnsucht ist, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbaren Rapport setzt.

Don Juan verwechselt, vertauscht also Transzendenz und Erotik. Er „transzendiert“ eine Frau nach der anderen – ohne doch bei dieser Transzendenzverwechslung zu dem Ziel, nach dem er sucht, gelangen zu können. „Vom schönen

---

<sup>3</sup> Cf. Dieter Borchmeyer *Mozart oder die Entdeckung der Liebe* (Frankfurt a.M.: Insel, 2005), 255–78.

<sup>4</sup> Die Erzählung wird im Folgenden zitiert nach Beatrix Müller-Kampel, ed., *Mythos Don Juan* (Leipzig: Reclam, 1999), 73–87. Cf. zu E.T.A. Hoffmanns Mozart-Deutung im Allgemeinen und der Don Juan-Deutung des „reisenden Enthusiasten“ im Besonderen aus musikologischer Sicht namentlich Gernot Gruber, *Mozart und die Nachwelt* (Salzburg und Wien: Residenz, 1985), 115ff. Die folgende Interpretation von E.T.A. Hoffmanns Novelle folgt trotz einiger neuer Akzente im Wesentlichen, in Teilen wörtlich, dem *Don Giovanni*-Kapitel in meinem Buch: *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, 142–94.

Weibe zum schönern rastlos fliehend; [...] immer in der Wahl sich betrogen glaubend, immer hoffend, das Ideal endlicher Befriedigung zu finden”, muss Don Juan sich schließlich ausgerechnet gegen diejenige Erscheinung auflehnen, “die, ihm als das Höchste im Leben geltend, so bitter ihn getäuscht hatte”. Menschen-, Welt-, ja Gotteshass ist die Folge. “Jeder Genuß des Weibes war nun nicht mehr Befriedigung seiner Sinnlichkeit, sondern frevelnder Hohn gegen die Natur und den Schöpfer.” Sein Streben nach Transzendenz schlägt um in zynischen Nihilismus, der gerade diejenige Empfindung zu zerstören sucht, in welcher er diese Transzendenz suchte: die Liebe.<sup>5</sup> Und sein Opfer soll ausgerechnet Donna Anna sein, die zu seiner großen Gegenspielerin emporstilisiert wird, das “göttliche Weib, über deren reines Gemüt der Teufel nichts vermochte”. Dass er an ihr frevelt, zieht das Strafgericht der verwechselten, vertauschten, verratenen Transzendenz unaufhaltsam auf ihn herab.

Wie wenn Donna Anna vom Himmel dazu bestimmt gewesen wäre, den Don Juan in der Liebe, die ihn durch des Satans Künste verdarb, die ihm inwohnende göttliche Natur erkennen zu lassen, und ihn der Verzweiflung seines nichtigen Strebens [des Strebens nach falscher, letzten Endes leerer Transzendenz] zu entreißen?

Diese metaphysische Chance nimmt Don Juan nicht nur nicht wahr, sondern er reißt Donna Anna in sein eigenes Verderben hinein.<sup>6</sup>

---

<sup>5</sup> Hoffmann habe mit seiner “Porträtierung eines enttäuschten Idealisten und revoltierenden “Übermenschen” bereits den Typus des “romantischen Helden” entworfen, der sich zumal in den literarischen Behandlungen des Don Juan-Stoffs bei Grabbe, Lenau, Puschkina und Musset durchsetze, bemerkt Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns* (Tübingen: Niemeyer, 1977), 48.

<sup>6</sup> Hier ist schon ein romantisches Erlösungsdrama entworfen, das mit einigen tendenziellen Veränderungen Richard Wagner später im *Tannhäuser* ausführen wird. Auch dort steht der Wollust-Sünder einer gottgesandten Erlöserin gegenüber, auf die er jedoch, statt durch sie das Heil zu suchen, sein sündiges Verlangen richtet (wie unter Vertauschung der Geschlechter später Kundry auf Parsifal): “Zum Heil den Sündigen zu führen, / die Gott-Gesandte nahte mir: / doch ach! sie frevelnd zu berühren / hob ich den Lästerblick zu ihr!” Seine Schuld ist also, dass er “schmachvoll des Himmels Mittlerin verkannt” (Richard Wagner, *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 4. Aufl. (Leipzig: Siegel, 1907) 2: 28), auf sie seine erotischen Wünsche projiziert hat. Freilich kann er Elisabeth anders als Don Juan Donna Elvira nicht in sein Verderben hineinziehen und wird am Ende doch noch durch sie erlöst.

Nicht gerettet wurde sie! Als er hinausfloh, war die Tat geschehen. Das Feuer einer übermenschlichen Sinnlichkeit, Glut aus der Hölle, durchströmte ihr Innerstes, und machte jeden Widerstand vergeblich. Nur *er*, nur Don Juan konnte den wollüstigen Wahnsinn in ihr entzünden, mit dem sie ihn umfing, der mit der übermächtigen, zerstörenden Wut höllischer Geister im Innern sündigte. Als er nach vollendeter Tat entfliehen wollte, da umschlang, wie ein gräßliches, giftigen Tod sprühendes Ungeheuer, sie der Gedanke ihres Verderbens mit folternden Qualen.

Ihre “im Innersten ihres Gemüts in verzehrender Flamme wütende Liebe, die in dem Augenblick des höchsten Genusses aufloderte”, schlägt um in die “Glut des vernichtenden Hasses”, der nicht nur Don Juan, sondern auch sie selber zerstören wird. Das Wartejahr, um das sie den “hochzeitlustigen Bräutigam” bittet, wird sie “nicht überstehen; Don Ottavio wird niemals *die* umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben”.<sup>7</sup>

Die Wirkung der Don Juan-Novelle, aus der wir hier nur die Deutung von Mozarts Oper im Brief des “reisenden Enthusiasten” destilliert haben, ohne ihre doppelbödige Erzählstruktur zu berücksichtigen, war bekanntlich ungeheuer, und das ist um so merkwürdiger, als nicht zu verkennen ist, wie selektiv Hoffmanns Reisebriefschreiber jene Oper wahrnimmt.<sup>8</sup> In einer Art “Somnambulismus” verschwimmt die Grenze zwischen ihm und dem Kunstwerk, mit der phantasmagorisch in der Fremdenloge erscheinenden Donna Anna verschmilzt er im “romantischen Reich” der Töne (“ich habe *dich* gesungen, so wie deine Melodien *ich* sind”, so die Sängerin zu dem ebenfalls, zumindest in seiner Einbildung, komponierenden Enthusiasten).<sup>9</sup> Wie Donna Anna auf der Bühne und in der Loge zugleich erscheint, so sieht er sich als Alter Ego Don Juans, dem die

---

<sup>7</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 82–6.

<sup>8</sup> Das ist wohl zum ersten Mal detailliert von Hartmut Kaiser nachgewiesen worden, der diese Selektion, ja das Überspringen oder die raffende Reduktion der meisten Szenen der Oper, damit aber die tendenziöse Umdeutung des Selektierten akribisch demonstriert: “Mozarts Don Giovanni und E.T.A. Hoffmanns Don Juan. Ein Beitrag zum Verständnis des ‘Fantasiestücks’”, *Mitteilungen der E.T.A. Hoffmann-Gesellschaft* 21 (1975): 6–26. Ähnlich argumentiert Claudia Liebrand, *Aporie des Kunstmythos. Die Texte E.T.A. Hoffmanns* (Freiburg/Br.: Rombach, 1996), 45–62. Mit vorsichtigerer Wertung konstatiert auch Heide Eilert die Differenz zwischen der Oper und ihrer perspektivischen Verkürzung durch den Enthusiasten: *Theater in der Erzählkunst*, 43ff.

<sup>9</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 78f.

Sängerin, in welcher dramatische Figur und Theaterrolle eins werden, ebenso hingegeben ist wie auf der Bühne dem Verführer. In dieser totalen mystischen Identifikation mit der Konfiguration Don Giovanni-Donna Anna greift der Enthusiast nur die Szenen heraus, die um sie zentriert sind und seine metaphysische Sicht der Oper stützen können. Was ihr widerspricht – Leporellos Registerarie etwa, das Verkleidungsabenteuer unter Donna Elviras Balkon und überhaupt alle Buffa-Elemente –, wird ausgeblendet. Kein Zweifel: der Enthusiast ist nicht das Sprachrohr des Autors,<sup>10</sup> der sich von seiner höchst subjektiven Perspektive – eben der des “Enthusiasten”, eines phantastischen Dilettanten, nicht des wahren, durch Besonnenheit ausgezeichneten Künstlers – immer wieder durch versteckte Signale distanziert.<sup>11</sup> “Er erlebt die Oper eben nicht, wie Mozart sie geschaffen hat.”<sup>12</sup> Und doch ist seine Deutung mit der E.T.A. Hoffmanns identifiziert, ja als der geheime tiefere Sinn des *Don Giovanni* selber mystifiziert worden.<sup>13</sup>

Richard Wagner gab nur die repräsentative Meinung wieder, wenn er in seinem theoretischen Hauptwerk *Oper und Drama* (1850/51) behauptete, Hoffmann sei es vergönnt gewesen, “die tiefsten geheimnisvollsten Beziehungen” zwischen den “mit einer solchen Fülle des Ausdrucks” gestalteten Charakteren der (von

---

<sup>10</sup> Das scheint – mit unterschiedlichen Akzenten – die allgemeine Ansicht der heutigen E.T.A. Hoffmann-Experten zu sein. Cf. Hartmut Steinecke, *E.T.A. Hoffmann* (Stuttgart: Reclam, 1997), 77f. Demgegenüber nähert Alexander Klüglich in seinem Aufsatz: “Aufstieg zu vollendetem Künstlertum. Ein Beitrag zur Kunstauffassung in E.T.A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan*”, *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 8 (2000): 13–36 den “reisenden Enthusiasten” wieder stärker der Position des Autors an, ohne die grundsätzliche Differenz zwischen ihm und seiner Figur zu leugnen. Cf. auch Ulrich Tadday, “Mozarts *Don Giovanni* mit E.T.A. Hoffmanns Ohren gehört”, in *Die Musik als Medium von Beziehungsbefindlichkeiten. Mozarts und Wagners Musiktheater im aktuellen Deutungsgeschehen*, ed. Otto Kolleritsch (Wien und Graz: Universal-Edition, 2002), 72–87. Der jüngste Beitrag zu diesem Problem ist der Aufsatz von Claudia Lieb und Arno Meteling, “E.T.A. Hoffmann und Thomas Mann. Das Vermächtnis des *Don Juan*”, *E.T.A. Hoffmann-Jahrbuch* 11 (2003): 34–59.

<sup>11</sup> Cf. Kaiser, “Mozarts Don Giovanni”, bes. Seite 12f.: das Beispiel der Identifikation von Ariosts “Rasendem Roland” mit Don Giovanni, das aber – wie dem Autor E.T.A. Hoffmann mit Sicherheit bewusst ist – den Handlungsverlauf der beiden verglichenen Szenen genau auf den Kopf stellt.

<sup>12</sup> Kaiser, “Mozarts Don Giovanni”, 9.

<sup>13</sup> Cf. dazu u.a. Heide Eilert, *Theater in der Erzählkunst*, 42f. u. 49f.

Wagner zu eben dieser Zeit in Zürich neu eingerichteten und dirigierten) Mozartschen Oper “zu erkennen, von denen weder Dichter noch Komponist ein wirkliches Bewußtsein hatten”.<sup>14</sup> Im Sinne einer solchen “Bewußtmachung” des den Autoren noch Unbewussten hat das 19. und 20. Jahrhundert sich befugt geglaubt, Mozarts Oper durch spekulative Überhöhung in den (vermeintlichen) Spuren E.T.A. Hoffmanns zu ihrer vermeintlich wahren geistigen Gestalt zu verhelfen. Der Fall dürfte in der gesamten Kulturgeschichte einmalig sein: dass ein bedeutendes Kunstwerk durch die Auslegung eines anderen – noch dazu durch die Perspektive einer literarischen Figur, die keineswegs das Sprachrohr des Autors ist –, ja durch die Metamorphose seiner Konfigurationen in ein neues Kunstwerk mit eigenständiger Perspektivik so vollständig verdeckt wird, dass die Nachgeborenen beide nicht mehr zu unterscheiden vermögen, ja die Grundelemente der Reflexion des früheren in dem späteren Werk für Bestandteile des Originals halten. Die *Don Giovanni*-Deutung des Enthusiasten im Hoffmannschen *Don Juan* hat sich bei Publikum und Interpreten – ob bewusst oder unbewusst – mit wenigen Ausnahmen bis heute gehalten, selbst bei denen, die vorgeben, sie abzulehnen.<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Richard Wagner, *Oper und Drama*, ed. Klaus Kropfinger (Stuttgart: Reclam, 1984), 85f. – Dem Dichter Da Ponte bringt Wagner übrigens im Gegensatz zu so vielen anderen Umdeutern des *Dissoluto punito* durchaus noch seine Hochachtung entgegen. Das hängt gewiß mit seiner eigenen, leider verschollenen Züricher Bearbeitung des *Don Giovanni* (1850) zusammen, für die er die – durch die zeitgenössische Aufführungspraxis mehr und mehr vernachlässigten – italienischen Rezitative offenbar in ihrer ursprünglichen Form wiederhergestellt und nach dem Urteil von Zeitzeugen glänzend neuübersetzt hatte. Cf. John Deathridge, Martin Geck, Egon Voss, *Wagner Werkverzeichnis (WWV)* (Mainz: Schott 1986), 343–45. Zu Wagners Mozart-Bild im Allgemeinen cf. Gruber, *Mozart und die Nachwelt*, 196–205 und Dieter Borchmeyer, *Das Theater Richard Wagners* (Stuttgart: Reclam, 1982), siehe Register 424.

<sup>15</sup> Diese Ablehnung richtet sich immer wieder gegen E.T.A. Hoffmann selber, obwohl “von einer Fehldeutung Mozarts durch Hoffmann” gar nicht die Rede sein könne (Wulf Segebrecht, *Autobiographie und Dichtung. Eine Studie zum Werk E.T.A. Hoffmanns* (Stuttgart: Metzler, 1967), 98), da die Erzählung keine Interpretation der Oper sei, sondern ihre Figuration zu einem neuen eigenständigen Kunstwerk umschmelze. So auch Eckart Kleßmann, *E.T.A. Hoffmann oder die Tiefe zwischen Stern und Erde. Eine Biographie* (Stuttgart: DVA, 1988), bes. 210–17: Hoffmanns Erzählung wolle “alles andere als eine Ausdeutung von Mozarts Oper im historisch-interpretierenden Sinne sein, man könnte Hoffmann nicht ärger mißverstehen”, 212.

Wilhelmine Schröder-Devrient vertauschte unter dem Einfluss der Novelle die Rolle der Donna Elvira gegen die der Donna Anna, die seither meist rollenfachwidrig von einem dramatischen Sopran gesungen wurde. “Keine Figur des Werkes ist durch das 19. Jahrhundert mehr mißdeutet worden als die der Donna Anna” (Alfred Einstein)<sup>16</sup> – mit weitreichenden Folgen für die musikalisch-dramatische Gestaltung der Rolle bis heute. Bemerkenswert aber, daß Søren Kierkegaard in der Don Juan-Studie seines Hauptwerks *Enten-Eller* (1843, deutsch: *Entweder-Oder*) – der zweiten Säule des Don Juan-Mythos des 19. und 20. Jahrhunderts neben der Hoffmannschen Novelle – aus diesem Konsens ausschert. Er, respektive der fingierte Verfasser jener Studie, der “Ästhetiker A.”, restituiert die seit E.T.A. Hoffmann heruntergespielte zentrale Konfiguration Don Juan-Donna Elvira, während er Donna Anna in völlige Bedeutungslosigkeit verweist, ja er würde ihre und Don Ottavios Arien – “mehr Konzertnummern als dramatische Musik” – am liebsten eliminieren; die Oper könnte dadurch nur gewinnen. Beide Figuren seien im Übrigen “zu unbedeutende Personen, als daß sie den Gang der Handlung aufhalten dürften”.<sup>17</sup> In diesem Punkt ging die Resonanzgeschichte von Mozarts Oper entschieden an Kierkegaard vorbei, folgte sie doch der Hoffmannschen Deutungslinie. Auch wenn deren metaphysische Voraussetzungen im späteren 19. Jahrhundert nicht mehr geteilt wurden, hat sich doch die romantische Dämonisierung Don Giovannis ebenso wie die Apotheose Donna Annas weithin durchgesetzt.

E.T.A. Hoffmanns Novelle ist eine faszinierende Kontrafaktur zu Mozarts Oper – wie etwa Thomas Manns *Tristan*-Novelle zu Wagners Musikdrama –, aber als deren authentische Deutung ist sie nicht anzusehen. Donna Anna ist mitnichten die maßgebliche Gegenspielerin Don Giovannis. Das ist unzweifelhaft Donna Elvira, die immer wieder an Gelenkstellen der Handlung in das Geschehen eingreift, ständig die erotischen Ambitionen Don Giovannis vereitelt – freilich auch zum Opfer seiner Täuschungsmanöver wird. Typischer Ausdruck der Ideologie

---

<sup>16</sup> Alfred Einstein, *Mozart. Sein Charakter, sein Werk* (Stockholm: Bermann-Fischer, 1947), 572.

<sup>17</sup> Kierkegaard, *Entweder-Oder*, trans. Christoph Schrempf, ed. Max Bense (Wiesbaden: Dietrichs, s.a.) 131. Cf. Peter Tschuggnall, Søren Kierkegaards Mozart-Rezeption. Analyse einer philosophisch-literarischen Deutung von Musik im Kontext des Zusammenspiels der Künste (Frankfurt a.M.: Lang, 1992), bes. das aufschlussreiche Kapitel über die Aufwertung Donna Elviras, 140–4.



des 19. Jahrhunderts ist es, Donna Annas Verhältnis zu Don Giovanni metaphysisch zu erotisieren, wie es viele an E.T.A. Hoffmann anknüpfende literarische Neubearbeitungen des 19. Jahrhunderts, so schon Grabbe in *Don Juan und Faust* (1829) oder Puschkin in *Der steinerne Gast* (*Kamennyi gost*, 1830), getan haben.<sup>18</sup>

Das geschieht zumal auf Kosten von Donna Annas inniger Beziehung zu ihrem Vater, dessen Ermordung sie in ihrem Gefühlskern verletzt, und zu ihrem Verlobten Don Ottavio. Ihre Vaterbindung wird seit E.T.A. Hoffmann regelmäßig heruntergespielt – als sei das Leiden am Tod des Vaters vor dem Hintergrund der versteckten Leidenschaft für den gewalttätigen “Verführer” nur eine Gefühlsnebensache –, und der angeblich schwächliche, in Wirklichkeit den vernünftig-empfindsamen modernen Edelmann josephinischer Prägung repräsentierende Verlobte<sup>19</sup> wird vielfach geradezu zur eigentlichen Negativfigur der Oper degradiert. Für E.T.A. Hoffmanns “reisenden Enthusiasten” ist die Konfiguration der in der empfindsam-patriarchalischen Gefühlskultur verankerten “zärtlichen” Bindung an den Vater und an den nach dessen Tod seine Rolle übernehmenden Geliebten, der für Donna Anna Vater, Freund und Geliebter zugleich sein will,<sup>20</sup> überlebt und unglaublich geworden. Den Komtur zieht er als “alten Papa” ins Lächerliche,<sup>21</sup> vor allem aber wird Don Ottavio folgenreich herabgesetzt. Ein “zierliches, geputztes, gelecktes Männlein” soll er sein, der zu spät kommt, um den Komtur zu retten, denn “er mußte sich [...] erst putzen, und mochte überhaupt nachts nicht gern sich herauswagen”, er besitzt einen “Galanterie-Degen”, den ihm Don Juan mit seinem “Schwert” im Finale des ersten Aufzugs angeblich “aus der Hand” schlägt<sup>22</sup> – in Wirklichkeit trägt Don Giovanni ebenfalls einen Degen, der im besagten Finale laut Regieanweisung “nicht aus der Scheide geht”, während Don Ottavio keineswegs “galant”,

---

<sup>18</sup> Cf. die eindringliche Interpretation von Puschkins *Steinerne Gast* in dem Aufsatz von Horst-Jürgen Gerigk “Puschkins Steinerne Gast”, in *Don Juan – Don Giovanni – Don Juan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur*, ed. Frank Göbler (Tübingen und Basel: Francke, 2004), 157–71 sowie Elisabeth Höllerer, *Handlungsräume des Weiblichen. Die musikalische Gestaltung der Frauen in Mozarts “Le nozze di Figaro” und “Don Giovanni”* (Frankfurt a.M.: Lang, 2001), 267–73 (“Donna Anna in der Literatur”).

<sup>19</sup> Cf. Borchmeyer, *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, 160–4.

<sup>20</sup> Cf. Borchmeyer, *Mozart oder die Entdeckung der Liebe*, 154–60.

<sup>21</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 75.

<sup>22</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 76f.

sondern recht bürgerlich-prosaisch-modern mit einer Pistole hantiert<sup>23</sup> –, später ist von dem “eiskalten Bräutigam” die Rede, den Donna Anna unablässig mahnen muss, sein Rächeramt wahrzunehmen, gar von dem “kalten, unmännlichen, ordinären Don Ottavio”<sup>24</sup> – kurz und gut: dieser Bräutigam ist ebenso wenig der angemessene Partner für Donna Anna wie die vermeintlich “verblühte Schönheit”: die “lange, hagere Donna Elvira”<sup>25</sup> für Don Juan. Hier wird die Konfiguration der Oper auseinandergerissen und durch eine andere ersetzt – mit den bekannten Folgen für die Aufführungsgeschichte des Werks.<sup>26</sup>

Wie unerschöpflich das Inspirationspotential von E.T.A. Hoffmanns Novelle ist, zeigt noch an der Schwelle unseres Jahrhunderts Hanns-Josef Ortheils Roman *Die Nacht des Don Juan* (2000), in dessen Mittelpunkt die Fiktion steht, dass der eigentliche und legitime Textdichter von Mozarts Oper nicht Da Ponte, sondern dessen Freund und Widerpart Casanova ist. Diese Fiktion setzt die Tendenz des von E.T.A. Hoffmanns Novelle ausgehenden *Don Giovanni*-Bildes des 19. Jahrhunderts fort, welches einen Dissens zwischen Mozart und seinem Librettisten beschwören musste, um seinen eigenen Mythos von Don Juan, ungestört von Da Pontes Text, in dem er keinen Rückhalt fand, als die “eigentliche” Dichtung von Mozarts Oper in deren Musik projizieren zu können.<sup>27</sup> Diesen Mythos spinnt Ortheil fort, reicht ihn vom 19. ans 21. Jahrhundert weiter – immer noch an die Umdeutung der Beziehung zwischen Don Giovanni und Donna Anna durch E.T.A. Hoffmanns “reisenden Enthusiasten” anknüpfend.

---

<sup>23</sup> Cf. dazu Georg Knepler, *Wolfgang Amadé Mozart. Annäherungen* (Berlin: Henschel, 1991), 344: “Im *Don Giovanni* – 1787 – hat nicht bloß Ottavio ‘eine Pistole in der Hand’ (Takt 509 des ersten Finales), auch Masetto (II, 4) ist mit Büchse und Pistole versehen – moderne Waffen gegen den Degen des Feudalherren.”

<sup>24</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 85f.

<sup>25</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 76.

<sup>26</sup> Zu ihr cf. das Standardwerk von Christoph Bitter, *Wandlungen in den Inszenierungsformen des “Don Giovanni” von 1787–1928. Zur Problematik des musikalischen Theaters in Deutschland* (Regensburg: Bosse, 1961).

<sup>27</sup> Ein interessantes Dokument dieses Projektionswunsches ist schon die *Don Juan*-Bearbeitung von Friedrich Rochlitz (Leipzig 1801), die meistgespielte deutsche Version der Oper in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts, die in ihrer “Vorerinnerung” ausdrücklich rechtfertigt, dass sie immer wieder “von dem Italiener ganz – nicht nur in Worten, sondern auch im Sinn, abgegangen” ist.

Die Unwiderstehlichkeit des Don Juan-Mythos des 19. Jahrhunderts bis heute verdankt sich aber nicht nur der Meisternovelle E.T.A. Hoffmanns, sondern fast in gleichem Maße der Don Juan-Studie in Kierkegaards *Entweder-Oder*. Auch diese ist, wie die Auslegung von Mozarts Oper in der Hoffmannschen Erzählung, nicht Selbstaussage des Autors, sondern – was meist nicht beachtet wird – Rollenprosa, von der Dialektik des Entweder-Oder ästhetischer und ethischer Existenz unablässig, durch welche sie durchaus perspektivisch relativiert wird. Kierkegaards Don Juan-Studie reduziert Mozarts Oper vollkommen auf die Darstellung erotischer Genialität. Das unterscheidet sie tiefgreifend von der Erzählung des Enthusiasten in E.T.A. Hoffmanns Novelle, die in Don Juan ja den fehlgeleiteten Metaphysiker sieht. Die transzendente musikalische Gegenwart wird daher weder in dieser Novelle noch in E.T.A. Hoffmanns anderen Äußerungen über *Don Giovanni* übersehen und überhört. So ist das Maskenterzett am Ende der Szene I, 19 des *Don Giovanni* für den “reisenden Enthusiasten” “ein Gebet, das in rein glänzenden Strahlen zum Himmel steigt”.<sup>28</sup> Er wäre auch nie auf die Idee gekommen, die – ausdrücklich erwähnte – *Scena ultima* streichen zu wollen, wie das bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts Tradition war, während Kierkegaards Ästhetiker den ganzen metaphysischen Horizont der Oper von ihrem musikalischen Darstellungsspielraum trennt.

Die Wirkungsgeschichte des *Don Giovanni* ist

der Extremfall einer Rezeptionsgeschichte, die sich fast gänzlich vom Werk selbst, von dem, was im Text und in der Partitur dargestellt und gemeint ist, entfernt hat; einer Rezeptionsgeschichte [...], die uns weniger über das Werk sagt als über seine Rezipienten.<sup>29</sup>

Die Entfernung der Wirkung vom Werk resultiert nicht zuletzt daraus, dass die Gestalt Don Juans selber sich mehr und mehr von der Oper abgelöst hat, dass sie im 19. und 20. Jahrhundert von E.T.A. Hoffmann (1813) über Byron (1824) und Puschkin (1830), Grabbe (1829) und Lenau (1844) bis zu Shaw (1903), Horváth (1936), Max Frisch (1952) und Handke (2004) immer weitergedichtet worden ist.<sup>30</sup> “Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage

---

<sup>28</sup> Müller-Kampel, *Mythos Don Juan*, 77.

<sup>29</sup> Ludwig Finscher, “Don Giovanni 1987” *Mozart-Jahrbuch* (1987/88), 19–27, hier 27.

<sup>30</sup> Peter Handke, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 2004), 157.

und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans.” So der Schlusssatz von Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.<sup>31</sup>

---

<sup>31</sup> Peter Handke, *Don Juan*, 159.