

DIE DURCHBRUCHS-PSYCHOLOGIE IN MOZARTS REIFEM OPERNWERK (1962) -

Eine Auswahl aus den frühesten Versuchen, die Dialektik des mann-weiblichen Durchbruchsweges zu umreißen¹

Vorwort

Mozarts reifes Opernschaffen ruht auf sechs Operntextbüchern: "Die Entführung aus dem Serail", "Die Hochzeit des Figaro", "Don Giovanni", "Così fan tutte", "Titus" und "Die Zauberflöte".² In jedem einzelnen Werk kommt ein dramatisches Grundmuster zur Entfaltung, das sich mit einer gesellschaftlichen Konvention deckt. Dabei verbindet sich die Musik Mozarts einer Sprache, die nicht in die Sprache poetischer Individualisierung aufgehoben ist. Kollektive Grundkonstellationen, Konventionspartikel, die sich zum Mythos des geschichtlichen Daseins summieren, sind der Inhalt der einzelnen Operntextbücher. Der bürgerliche Mensch, der aus dem Bestehen der Konventionen sein Dasein und Selbstverständnis bezieht, besitzt ein partielles, dissoziiertes Bewußtsein seiner kollektiven Lebensinhalte. Während er sich von einer einzigen partiellen Konvention, die sich ihm in ihren finalen Wirkungen zeigt, distanziert, versäumt er die Erkenntnis, daß er aus dem Ganzen der Konvention lebt. Mit der Auflösung des Teiles und seiner Partial-Dramatik rechtfertigt sich die

¹ Die hier zur Mitteilung gelangenden Texte sind den 1962 entstandenen, z.T. Fragment gebliebenen "Annäherungen" entnommen und besitzen einen unterschiedlichen Überarbeitungs- und gedanklichen Verdichtungsgrad: Das "Vorwort" und das Einleitungskapitel "Mozart und die Konvention" stammt aus der im Frühjahr 1962 im Gespräch mit Elvira Schiller überarbeiteten sogen. "Gelsenkirchen-Fassung"; beim ersten Teil der "Durchbruchs-Psychologie", genannt "Die erotischen Phasen der Seinsvergessenheit", handelt es sich um die sogen. "Seehamer-Fassung", einer erneuten, wieder im Gespräch mit Elvira Schiller erfolgten Überarbeitung der sogen. "Gelsenkirchen-Fassung"; sie bricht über der "Vierten Phase", "Don Alfonso", ab. Die Fortsetzung bringt dann wieder die rohere, im Gespräch überarbeitete "Gelsenkirchen-Fassung", und bei allen restlichen Texten ab der "Fünfte(n) Phase" - "Titus", "Tamino", "Goethes Zauberflöte II. Teil", "Mozart und das Ende der Konvention" und der damals als Fußnote projektierten "Gedankenskizze zu einem Mozart-Brief" - handelt es sich um Niklahs Sänftleins unüberarbeitetes Tonband-Diktat aus einem bei Schwester und Schwager verbrachten "Arbeitsurlaub" in Gelsenkirchen (Anmerk. d. Chr.)

² Damals war die unverzichtbare Bedeutung des "Idomeneo" für das Ingangkommen des Durchbruchs-Prozesses noch nicht erkannt (Anmerk. d. Chr.)

bürgerliche Existenz den Aufenthalt im Ganzen der Konvention. Das Nichts einer schlechten Unendlichkeit, auf der die Illusion der autonomen bürgerlichen Freiheit gründet, erlöst Mozart in seinem Werk, indem er die Einzelkomplexe der Konventionen zu einem lückenlosen, kontinuierlichen Gesamtbild fügt. Mozarts Weg führt, von Werk zu Werk fortschreitend, durch die Fülle der Konvention. Auf diesem dramatischen Gang entsteht das Abbild des geschichtlichen Menschen. So enthält Mozarts Opernwerk in seiner historischen Sukzession eine vollständige, lückenlose Psychologie der Macht. Weil aber, nach Hegel, zum Ganzen einer Sache seine Überwindung gehört, zeigt Mozart zugleich mit der Macht die Erlösung aus ihr.

Wer innerhalb des einzelnen Mozartschen Opernwerkes psychologisch denkt, jedoch außer acht läßt, daß, um im Beispiel zu reden, die Hochzeit des Figaro in Don Giovanni ihre lückenlose Fortsetzung erfährt, dem muß Mozart als Dramatiker des typischen happy-end erscheinen. Dieser Einschätzung entspringen alle Urteile über Mozart als einem bloß genialen, aber naiven Musiker. Dieses Mißverständnis löst sich einem Rezipienten auf, der bereit ist, die Immanenz des einzelnen Werkes zu durchbrechen, so daß eine Einheit von sechs Werken entsteht. Dabei ergibt sich wie von selbst ein Einblick in die kausale Endlichkeit des geschichtlichen Daseins.

Mit dieser Kausalität befaßt sich die vorliegende Arbeit. Ihr Grundsatz war es, das psychologische Gesetz in Mozarts Opernwerk in seiner kollektiven Allgemeingültigkeit herauszuarbeiten. Um die Überschaubarkeit des sich dabei zeigenden Bildes nicht zu gefährden, wurde verzichtet auf textphilologisches Unterstützungsmaterial, das die Darlegungen hätte verschärfen oder in Feinstrukturen verdeutlichen können. Auch eine Anwendung des von Mozart gezeichneten Menschenbildes auf den realen historischen Prozeß sowie eine genetische Betrachtung einzelner typischer Charaktere schien mit Rücksicht auf die Einheitlichkeit und Überschaubarkeit des Gesamtbildes nicht zweckmäßig. Aus dem gleichen Grunde mußte auch, und dieser Verzicht fiel am schwersten, eine analoge musikalische Analyse beiseite bleiben. Nicht zuletzt mußte die Versuchung abgewehrt werden, die Parallelität zu zeigen, die bei der vorliegenden Werkbetrachtung zwischen Mozarts Welterleben und der Sukzession seiner künstlerischen Verwirklichung durchzuscheinen begann. Dieser Zusammenhang könnte endgültig mit dem Vorurteil aufräumen, Mozarts Wesen erfülle sich in der naiven Gestalt des Papageno. Es würde sich zeigen, daß mit dieser Charakterisierung Mozarts ein bürgerliches Rezeptionsverlangen sich von dem Anspruch seiner fausse naïveté loskauft.

Die vorliegende Arbeit soll dazu dienen, der Not einer bloß musikalischen Rezeption des Mozartschen Werkes, die dem Genius stets das Beste schuldig bleibt, beizustehen. Sie soll ein Anstoß sein, mit Mozart als einem Anthropologen von höchsten Graden Ernst zu machen.

Mozart und die Konvention

Goethe äußert im Jahre 1829 zu Eckermann im Gespräch: "Ich kann mich des Gedankens nicht erwehren, daß die Dämonen, um die Menschheit zu necken und zum Besten zu haben, mitunter einzelne Figuren hinstellen, die so anlockend sind, daß jeder nach ihnen strebt und so groß, daß niemand sie erreicht. So stellten sie den Raffael hin, bei dem Denken und Tun gleich vollkommen war. Einzelne, treffliche Nachkommen haben sich ihm genähert, aber erreicht hat ihn niemand. So stellten sie den Mozart hin als etwas Unerreichbares in der Musik und so in der Poesie Shakespeare."

Das Unerreichbare in der Musik, die Verkörperung musikalischer Genialität: unter dieser speziellen und von der dichterischen Sphäre abgehobenen Beleuchtung ist das Ereignis Mozart in die Geschichte eingegangen. Nur ein Mensch, dem, um im Paradox zu reden, der akustische Augenschein versagt ist, kann den lächerlich anmutenden Versuch machen, an diesem Urteil Kritik zu üben. Wer dennoch, und unbelehrbar vom Ratschluß der Geschichte, an dem Gedanken festhielte, der Schwerpunkt des Genius Mozart liege auf einem anderen als dem musikalischen Felde, und der etwa das dichterische, dramatische oder bildnerische Element als dem Musikalischen vorrangig herauszustellen versuchte, dem würde Mozart selber widersprechen. Im November des Jahres 1777 gibt er seinem Vater eindeutige Auskunft über seine künstlerische Potenz. Er schreibt: "Ich kann nicht poetisch schreiben, ich bin kein Dichter. Ich kann die Redensarten nicht so künstlich einteilen, daß sie Schatten und Licht geben, ich bin kein Maler, ich kann sogar durchs Deuten und durch Pantomime meine Gesinnungen nicht ausdrücken, ich bin kein Tänzer, ich kann es aber durch Töne, ich bin ein Musikus."

Dennoch, und gegen die Autorität der Heroen, gegen die Konvention geschichtlicher Wertung: könnte es nicht sein, daß unter der Gewalt und Einzigartigkeit der musikalischen

Erscheinung ein tiefer Bezug, ein ebenso einzigartiges Verhältnis zum geschichtlichen Logos sich verbirgt; daß Mozart es so sehr mit dem innersten Kern der Konvention und mit den intimsten Problemen des geschichtlichen Menschen zu tun hatte, daß er gerade dazu Musiker werden mußte?

Das 20. Jahrhundert hat die Prüderie abgelegt, ein, um im Beispiel zu reden, saftiger und von Unsinn und Unflätigkeit strotzender Bäsle-Brief vertrage sich unmöglich mit dem einzigartigen Apolliniker Mozart. Gelassen gedenken wir jener bürgerlichen Retouchen, die, bis hin zu Nissens Brief-Zensuren, sich das "Göttliche" Mozartscher Musik nicht mit einer Erinnerung an die triviale Lebenssphäre der schöpferischen Existenz trüben wollten. Dennoch haben wir noch keineswegs aus der Sphäre der Schwelgerei in den Kern von Mozarts Botschaft gefunden. Das bürgerliche Moralbewußtsein des 19. Jahrhunderts wich der Selbstbegegnung aus, indem es das Kunstwerk als ein ästhetisches Phänomen genießbar machte. Kunst war, losgelöst von realem Weltbezug, in eine Sphäre des isolierten An-sich und Für-sich-Seins transponiert. Die historische Existenz des Künstlers war tabu, weil sie die ästhetische, das heißt erlösend verklärende Sphäre der Kunst trübte. Doch in der irrelevanten Rezeption bereitet sich der Untergang der Moral selbst vor. So wurde es zum Schicksal des 20. Jahrhunderts, daß die Kunst nicht mehr einer Moral als ästhetisches Korrelat dient; daß der Mensch sich nicht mehr als moralisches Wesen zu bestimmen vermag, sondern aus einer ästhetischen Grundbefindlichkeit, aus einer ästhetischen Daseinshaltung heraus, die Auflösung seiner Moral genußfähig macht. Das ästhetische Daseinsverständnis legitimiert sich die Auflösung seiner Moralbestände, indem es sich der allzu menschlichen Züge im Wesen des Künstlers versichert. Der Heroisierung folgt die Psychologisierung der künstlerischen Existenz. Der Künstler wird in die Sphäre des All-zu-Menschlichen miteinbezogen. Er und sein Werk werden zu Mitteln der Erlösung im Gleichen des allgemeinen Nivellements. Wo sich die Ausschlüge des Gleichen, wo sich Moral und Ästhetik, Idealismus und Positivismus aneinander auflösen, indem sich ein Gegensatz an seinem anderen in immer engeren Bewegungen genießt, da verkommt mit der Relativierung des Werkes und seines Produzenten die Kunst zum Arrangement der Zerstreuung, der Vorform des Vergessens. Erst wenn auch die Mittel der Zerstreuung versagen und dem Bewußtsein keinen Halt mehr über dem Abgrund der Verzweiflung geben, erst wenn Ästhetik und Moral sich ins Nichts des Gleichen verbraucht haben, bereitet sich eine Rezeptionsbereitschaft vor, die das Kunstwerk nicht mehr zum Erlösungsfetisch der eigenen Perversion vergewaltigt. Dieser Verzweiflung erst beginnt das eigentliche Subjekt der

Geschichte, beginnt der Genius im Kunstwerk zu leuchten. Das Rettende, von dem Hölderlin spricht, ist dem objektverlassenen Machtbewußtsein, ist der Verzweiflung ein plötzlich und schlagartig Erscheinendes; es bringt als das Werk der Kunst in Erinnerung jenes, was zur Verzweiflung führte: Wesen und finales Gesetz des geschichtlichen Menschentums und damit die Anleitung zum Rückstieg in die Kommunikation. Der gereinigten Rezeption, die frei ist von präjudizierenden Urteilen, eröffnet das Werk die Zukunft des Vergessenen. Um dieses Eröffnens willen ist die Kunst ans Nichts der geschichtlichen Existenz herangebaut. Einem Leben, dem die Kunst zum ostinaten Erlösungsfetisch wurde, stellt sich die Sache von seinem moralischen oder ästhetischen Standpunkt aus als die Krise der Kunst dar. Im Schweigen über dem abgeschlossenen Werk, das die Konventionen auflöst, indem es sie darstellt, erreicht jedoch die Kunst ihre höchste Würde und vollendet sich in einer eisernen Forderung an das selbstentfremdete Individuum.

Wo aus der Verzweiflung eine wertungslose Sehnsucht sich nach dem Kunstwerk spannt, um sich an ihm den Kosmos des historischen Selbst, gereinigt von blinder Emotion, zu reaktualisieren, dort wird ein Werkbewußtsein sich ausbilden, das nicht mehr über die historische Person des Künstlers reflektiert ist. Eine Existenz, die dem Kunstwerk seine eigene Rekreation verdankt, vermag den Künstler weder durch Heroisierung zu tabuieren, noch durch Psychologisierung zu relativieren, um ihn in beiden Fällen den eigenen Machtansprüchen zu unterwerfen. Nun ist der Augenblick da, wo die Antinomien, die sich als Moral und Ästhetik in der Heroisierung und Profanisierung der Künstlerexistenz ihren Ausdruck geschaffen haben, endgültig geschlichtet sein wollen. Einer Existenz, die sich in der Verzweiflung verlor, um sich in der Kunst neu zu gewinnen, wird die scheinbare Divergenz zwischen den metaphysischen und historischen Aspekten der schöpferischen Existenz keine Ruhe mehr lassen. Eine Weltsituation, deren elementare Bedrohung uns zwingt, nach dem Ganzen zu fragen und diese Frage nicht einem sonntäglichen Belieben anheimstellt, übersetzt die tödliche Spaltung des Genies in zwei Teile, Werk und Leben, ins Todesurteil über den Konsumenten.

Wo die Kaschierung auch nur einer privaten Lebensäußerung zum Frevel am Werk selber wird, dort muß die Vorstellung fallen, Mozart habe seine Musik, indem er sie vom Primat der Sprache löste, in eine Kunstsphäre genialer Naivität erheben und zur autonomen Aussage läutern können; eine Aussage freilich, die - und das wird mit einem Seitenblick auf sein Opus schaffen lebhaft beklagt mit den hinlänglich beredeten Fatalismen eines unkritischen Verhältnisses zu Sprache und Dichtung erkaufte

sei. Die Qual, das eigene Vergnügen auf einer musikalisch-genialen Kunstäußerung gegründet zu sehen, die einem vermeintlich moralisch geringeren, dem historischen Weltsein irrelevanten Bewußtsein entströme, wächst sich an der fortschreitenden Rezeption zu einem Schmerz aus, der in die Zusammenhänge treibt. Schon dieser Schmerz als die virtuelle Erkenntnis verbietet es, Mozart weiterhin zu einem Spezialisten-Genius zu stempeln und so zu tun, als wäre sein Werk nur dazu gut, sublimer Sentimentalität, vornehmer Erbaulichkeit oder allenfalls der psychologischen Delikatesse zum Selbstgenuß zu verhelfen.

Worüber das 19. Jahrhundert sein Tabu verhängte, gerade dieser Bereich in Mozarts Leben und Werk wird nun dem leidenden Bewußtsein zum Quell einer Erkenntnis, die in ironischer Prosa entdeckt, was die Poesie seines Werkes, "der Schleier aus der Hand der Wahrheit", verhüllend enthüllt: die Selbsterhaltungstechnik leerläufiger Konventionen und ihr Ende. An Mozarts Verhältnis zur Alltagssprache, wie wir es aus seinen Briefen kennenlernen, drückten sich Tanten und Onkels des 19. Jahrhunderts scheu vorbei, als handle es sich um Unanständiges. Auch unter den Zeitgenossen ist der arglose Verehrer des Meisters noch nicht ausgestorben, den ein Bäsle-Brief wie der vom 15. November 1777 aus der sicheren Bahn genußreicher Rezeption werfen kann. Der Schwarm der schönen Stelle trägt aus der Lektüre eines solchen Briefes eine moralische Ernüchterung davon, die ihm das Wesen der zuvor angebotenen Musik selbst verdächtig macht. Die Musik ist dem Bürger das legitime Gefährt, aus den Zwängen seiner Moral zu fliehen. Sobald er im Rausch des höheren Melos das Anti der Moral entdeckt, das der literarische Mozart noch ausdrücklich bekräftigt, dort zieht sich entweder das Bewußtsein auf einen Moralstandpunkt zurück, der, pietistisch verkrampft, die Musik als das Böse verdammt, um weiterhin einäugig durchs Leben zu gehen, oder aber es wirft die Moral weg, um ihre Auflösung in ästhetische Melosbeseelung zu goutieren. Der Scheinnaive okkupiert mit erleichtert blinzelnder Dankbarkeit die Ironie Mozarts, deckt seine Skrupellosigkeit mit der zweiten Naivität des Genies. Zeugnis dieser selbstverständlichen, unreflektierten Bewußtheit ist der erwähnte Brief ans Augsburger Bäsle. In ihm pflegt Mozart unerschrockenen Umgang mit der Sprache, und hier, wo man meint, die Divergenz zwischen Mozarts Alltags- und Kunstsphäre müsse jedermann einsichtig sein, verbirgt sich die Überraschung, daß Mozart aus höherem Instinkt bereits zu seiner Zeit in der Sprache tut, wozu Dichtung und Philosophie noch drei bis vier Generationen brauchen. Heute, da die Zweifel an der Integrität des geschichtlichen Sprachgebrauches sich ausgewachsen haben,

müssen wir einem Manne, der, so oft er ohne Gefährdung von Leben und Werk es sich leisten konnte, schon vor 185 Jahren Kunststücke in dieser Sprache vollbrachte, die - oberflächlich betrachtet, eines vergnügten Dadaisten würdig wären, einen ganz anderen und höheren Kredit einräumen.³

Für Mozarts Verhältnis zur Sprache, wie es besonders in seinen Bäsle-Briefen zum Ausdruck kommt, hält die bürgerliche Ästhetik eine Theorie bereit, deren Richtigkeit, vorausgesetzt man wisse, was Genie ist, jedes weitere Nachdenken verbietet. Diese Theorie deutet Mozarts aufschlußreiches Spiel in der Sprache nicht als eine Kritik an der Welt, daß nämlich sich das Genie im Spiegel der geschichtlichen Sprachkonvention nicht mehr zu erkennen und darzustellen vermag, sondern als einen Akt existentieller Verbergung tieferer und leicht verletzlicher innerer Verhältnisse. Die Alltagsäußerungen verletzen das Gefühl des Bürgers, weil sie mitten in sein Tabu gerichtet sind. Für sein Ungemach, das ihm die Berührung mit der Lebenssphäre des Künstlers verursacht, glaubt er ein Anrecht zu haben auf die höhere und seinen Bedürfnissen vermeintlich angemessenere Natur des Werkes. Während die Lebensäußerungen Mozarts die Welt brüskieren, entzückt er ein bürgerliches Bewußtsein, das an der Macht zu leiden und zu zerbrechen beginnt, mit einem entrückten Traumerlebnis, das nur der Genuß eines Melos zu verschenken hat, der, frei von psychologischem Engagement, den Status quo einer Einzelemotion sanktioniert, ohne zur Selbstreflexion der Macht zu nötigen. Wo das Werk auch noch dem höheren Traum sich versagt, wo es der Macht nicht mehr nur Mittel der Flucht vor sich selber ist, sondern unmittelbar ins Zentrum der Macht zielt, dort verweisen, während sich die Gesellschaft dem Kunstwerk versagt, beide: Kunst und Produzent. Diese Einsamkeit war das Schicksal des reifen Mozart. Eine Gesellschaft, die das Kunstwerk als den wohlverdienten Lohn empfängt, die renitente Künstlerexistenz ertragen, das heißt zeitlebens in der Langeweile des "Verweile-doch" ausgeharrt zu haben; eine Gesellschaft, die die Phänomene des Mozartschen Sprachgebrauchs als eine notwendige Tarnung und Selbstverteidigung des Genius gegen die Welt deutet, hat, ehe sie den Mund zu Klage und Rechtfertigung auftut, das Genie und sein Werk aus der Welt hinaus eskamotiert. Die abendländische Erlösungsmetaphysik, darin ein Stillehalten im Diesseits den ewigen Lohn des Jenseits verbürgt, wird auf ein Künstlertum und auf ein Kunstwerk angewendet, das sich nicht mehr mit ihr trösten kann. Das "Kreuziget" tönt fort durch die Geschichte

³ Vergl.: "Mozart an Anna Thekla Mozart - Gedankenskizze zur Interpretation eines Mozart-Briefes", S. 380

der Kunst. Ihm erst folgt die Annahme des Opfers. In der Betrachtung eines Leibes, aus dem sie das Leben vertreibt, genießt sich die Macht. Blind vertraut sie dem Wunsch, daß das ewige Brot des Opfers stets sich erneuere. Ratlos reklamiert sie die ausbleibende Lieferung. Hier erst fällt die illusionäre Vorstellung, die Trennung von Welt und Genie sei eine ad infinitum gesicherte Faktizität.

Die Möglichkeit, daß der Mensch durch das Aufschieben aller seiner individuellen und historischen Probleme bis zur großen Endlösung seinen aktiven und persönlichen Anteil am Sein verscherzt, hat sich heute so sehr verdichtet - und hier ist der Einsatz von atomaren Waffen von nur vordergründiger Natur -, daß wir dem Genie als einem Naturereignis einen anderen und höheren Kredit als bisher geben müssen. Die Zeit ist da, wo die Kunst zu schweigen beginnt, weil die Gesellschaft um der Hoffnung willen die Verzweiflung kennenlernen muß. Einem Adrian Leverkühn, finale faustische Künstlerexistenz in Thomas Manns Werk, verwandelt sich das Resümee der Geschichte zum apokalyptischen Spiegel. Wo der Künstler die Endlichkeit der geschichtlichen Inhalte im Werk erschöpft, ohne aus der Tat des Scheins in die Kommunikation des Seins zu finden, dort ereignet sich der Triumph, Welt und Ich dissonierend ins Werk geschlichtet zu haben, als Entsetzen des Endes und der Schuld. Die Gleichzeitigkeit der Verzweiflung vermag sich weder in ihrer physischen Bedingtheit zu erkennen, noch durch sie hindurch sich auszudrücken. So bleibt der Welt nur die ichlose Biologie des Wahnsinns. Indem sich Künstler und Werk in die Stummheit des Wahnsinns entziehen, verliert die Gesellschaft beide als Medien der Fremderlösung, trifft der Wille zur Macht als Todestrieb die kollektiven physischen Organe. Es vollzieht sich das Selbstgericht der Konvention in der Barbarei des Krieges.

Der endliche Prozeß der Kunst geht der Auflösung der Gesellschaft voran. Mit dem Verlust einer angemäßen Haltung über dem Werk und seinem Produzenten wird dem Menschen das Werk selbst zum Gegenstand der Erfahrung und des Austragens seiner lange unterdrückten Eigentlichkeit. Erst der Verzweiflung, erst dem untergehenden, empirisch funktionellen Ich, vor dessen Auflösung wir heute ratlos stehen, und dessen Erlösungstechnik auf allen Gebieten versagt, offenbart die Kunst ihr eigentliches Wesen: sie muß auf das Ende zielen, um der Verzweiflung als das "Rettende" leuchten zu können.

Aus der Tragik des geschichtlichen Logos, aus der Konkurrenz der Macht flieht der abendländische Mensch in eine musikalische Sphäre, die ihm das Genie vorgebaut hat; in dieser Sphäre ist Freiheit von Spekulation, vermeintliche

Erlösung. Diese Ebene erlaubt dem jugendlichen Mozart ein konfliktloses Dasein: während er sich unter dem Schutz der väterlichen Konvention mit dem Tonmaterial seiner Zeit erfüllt, während in ihm sich die Symbiose der europäischen Stile vollzieht, affiziert sich sein wertungsfreier musikalischer Kosmos an der Dramatik eines tragischen Logos und seiner Psychologie, die zu seinem äußerlichen Schicksal wird. Mit der Selbstbestimmung seines Talentes, er sei Musiker, nicht aber Dichter, Maler oder Tänzer, definiert Mozart die Erfahrung seiner Vergangenheit und durchbricht, indem er Hegels Satz realisiert, eine Grenze erkennen heißt, sie überschreiten, die schützende Schale seiner musikalischen Autonomie. In den Jahren existentieller Erfahrung, angefangen vom Tod der Mutter über die enttäuschte Liebe zu Aloisia Weber und die Demütigung der Jahre in Salzburg bis hin zum Bruch mit dem Erzbischof und den ersten Auseinandersetzungen mit dem Vater, findet die zweite und eigentliche Inkarnation des Genies statt. Denn, war bisher das Wunder Mozart ein musikalisches Ereignis, so wirken nun die schicksalserfüllten Lehr- und Wanderjahre von 1777 - 1782 das neue und vielleicht größere Wunder, daß in Mozarts Musik nun der dramatische Geist seines Welterlebens eingeht. Mozart faßt in seinem Opernwerk zusammen, was ohne das einende Medium seiner Musik psychologische Episode, Konventionspartikel geblieben wäre. Was sich in Mozarts einzelnen Opernwerken partikular ausspricht, das faßt sein synthetischer Genius zum großen, lückenlosen Bogen des eigenen Welterlebens, zum Mythos der Geschichte zusammen. Eine pervertierte Wirklichkeit, die Goethe immer wieder die Koffer packen ließ, wenn seine Existenz die Bedingtheit seiner Umwelt sprengte, an der Hölderlin, zur Unzeit um der Verkündigung willen für ein Taminoschicksal bestimmt, in einsamer Erfüllung zerbrach - diese Wirklichkeit und ihren innersten Mechanismus macht Mozart zum Inhalt seines Werkes. Die Psychologie des patriarchalischen Bewußtseins, zu Mozarts Zeit, wenn nicht allgemein tabu, dann doch nur im Gleichnis angesprochen, baut er in sechs Werken, von der "Entführung aus dem Serail" bis zur "Zauberflöte" in paradigmatisch-strengster Kausalität vor uns auf. Während er das männliche Machtprinzip, das er in seiner Umwelt antrifft, und unter dessen Wirkungen er selbst zu leiden hat, während er den Patriarchen in einem sechsmaligen, stufenweise geordneten Scheitern die sukzessive Läuterung seines empirischen Ich erfahren läßt, vollzieht er auf eine in der abendländischen Kunst einmalige Art die Überwindung der Idee als Kompensation für verlorene Kommunikation, die Überwindung der "Sprache der Metaphysik", in deren Finale wir heute einzutreten beginnen. Ein

Menschenpaar, in mythischer Urzeit aus dem Paradies vertrieben, läßt Mozart ohne jeden irrationalen Trick in die mythische Ureinheit der Welt zurückkehren. Mozart zeigt sich dabei innerhalb der Aufklärung und des Humanismus als einer der wenigen Realisten, und seine Existenz wird umso erstaunlicher, als er dazu den eigens reflektierten Gedanken, d.h. die vermittelnde Spekulation auf Geschichte nicht braucht. Das höchste Melos, das die Not des empirischen Ich am kosmischen Gesetz der Töne auszubilden vermag, ist in Mozart vom Logos einer Existenz ergriffen, die im Sein wurzelt. Diese Existenz bringt im Durchschreiten der Konvention die Konvention zu sich selbst und stellt sie als das Endliche dar. Mozart lebt zwar in der Welt und erfährt diese Welt schmerzlich an sich selbst; strebt aber, aus der Vollkommenheit des Seins gehalten, aus der historischen Irritation ins Sein, d.h. zu seiner Eigentlichkeit, zu sich selbst zurück. Dieser Weg ist darstellende und gleichzeitig distanzierende Produktion. Mozart - Bote aus einer mythischen Welt, bringt die Perversion des geschichtlichen Menschentums kraft des Seins zu sich selber, d.h. zum Stehen. Er entlarvt die Tendenz jeder Macht, sich in einem System homöopathischer Barbarei ohne Finalität einzurichten.

Die Logistik der Macht, gleich, ob spekulativ oder positivistisch bestimmt, irrt unerlöst von Objekt zu Objekt. Die Macht sucht in der Gleichzeitigkeit aller Objekte den Schlaf. Ihr ruht die Sehnsucht ein, von der Bürde der Macht in der Fülle der Macht zu ruhen. Es ist die illusionäre Sucht nach Unendlichkeit. Im Medium der Musik genießt sich die Macht in ihrer impotenten Vergleichzeitigung; in der Musik genießt sich die Macht in ihrer Ohnmacht. In der Musik bereitet sich die Bruderschaft aller Ideologien vor. Im erfüllten Paradoxon von Genuß und Ohnmacht ist die Brücke zum Genius Mozart gebaut. Mozart tritt in die vollendete musikalische Konvention ein und reinigt sie von letzten spekulativen Beschränkungen und Hemmungen: die psychologisch irrelevante Trennung von Eros und Agape ist aufgehoben, eine Gräfin Almaviva singt sich selbst im Agnus Dei der "Krönungsmesse". Im Medium, dem sie sich vertraute, führt sich Spekulation ad absurdum. Der Zenit der abendländischen Musikentwicklung zieht den Genius an, der, wertungsfrei aus ihrem libertinistischen Medium, der Macht ihr Gesetz zuspricht.

Mozarts Musik bemächtigt sich einer Sprache, die nur vermöge ihrer Perversion "allzeit gehorsame Tochter der Musik" sein kann. Wo in der dramatischen, lyrischen und reflexiven Dichtung die Sprache selbst sich aus der erstarrten Sprachkonvention zu befreien versucht, dort sind Mozart und seine Musik machtlos dem Wort gegenüber. Hier liegt der Irrtum

Goethes, der im Alter von einem von Mozart vertonten Faust träumt. Mozart in seiner zweiten Naivität steht kraft seiner Musik einer Wirklichkeit gegenüber, die - reflexiv ungebrochen - nichts anderes ist als lebensvoller, sinnlich erfüllter Alltag. Im unausgesprochenen Vertrauen darauf, daß in der ausgestandenen Mitte des Alltags der Feiertag leuchtet, vermag sich Mozart wie kein anderer ohne moralische Skrupel der unverfälschten und innersten Wirklichkeit der Geschichte anzunehmen. Teilweise in mühevoller Arbeit sucht sich Mozart kaum literaturfähige Libretti, deren jedes eine Grundkonstellation des geschichtlichen Daseins zum Gegenstand hat. Jedes Werk ist so partieller Geschichtsmythos. Die Entelechie aller Teilmythen führt ihre Gestalten in ein reales mythisches Weltsein zurück. Erst in der "Zauberflöte" läßt Mozart seine Menschen aus ihrer profanen Alltagswelt in die mythische Märchenwelt eintreten. Mozarts Werk endet, sobald Tamino und Pamina im Heiligtum anlangen. Weder die Schlange noch die drei Knaben, weder die untere noch die obere Transzendenz der Geschichte läßt Mozart in seinem Werk autonom erscheinen. Wo sie auftreten, sind sie stets unmittelbar auf den handelnden und leidenden Menschen bezogen. Ihr Erscheinen entspricht streng der seelischen Disposition ihrer Partner. Geschieht bei Richard Wagner eine autonome Versinnlichung des Mythos im Kunstwerk, ist bei Mozart Transzendenz prinzipiell individuell zugeordnet. Die Größe der Mozartschen Kunst ruht in ihrer Selbstverständlichkeit. Das Wunder der "Zauberflöte" ist die Erfüllung des Selbstverständlichen. Es leuchtet als ein Selbstverständnis, das aus dem wechselseitigen Zuspruch von Vergangenheit und Zukunft, von Diesseits und Jenseits, von Mensch und Sein geboren und in ihm geborgen ist.

"Oh, wie ist mir Mozart innig lieb und verehrungswürdig, daß es ihm nicht möglich war, zum 'Titus' eine Musik wie die des Don Juan, zu 'Così fan tutte' eine wie die des Figaro zu erfinden." Dieses Verfahren Richard Wagners, aus einem Moralbewußtsein die Kunst Mozarts zu reflektieren, verfehlt mit dem innersten Wesen der geschichtlichen Wirklichkeit gleichzeitig den Genius, der diese wie kein anderer interpretierte. Mozart bremst seine wahren Helden nicht durch moralische Reflexion und bürgerliche Bedenklichkeit. Der höchste Triumph, der Triumph zu Verführung zur Furcht, zum Regreß, zum Kompromiß, der Triumph der Rettung zurück, ist der Gesellschaft nicht gegönnt. Mozarts Helden scheitern an und zu sich selbst, nicht an der Umwelt. Ihr Scheitern ist Aktion des Durchbruchs. So spannt sich der dramatische Bogen von Bassa Selim über Cherubino, Don Giovanni, Don Alfonso und Titus bis hin zum Tamino der "Zauberflöte". Mozarts Musik, die stets Psychologie konkretisiert, löst sich ganz in den

psychologischen Logos auf. Auch die musikalisch emanzipierte Nummer hat eine psychologische Funktion: die musikalische, psychologisch neutrale Konvention, die in der schönen Stelle triumphiert, steht als Charakteristikum für die statische, selbstvergessene, konventionelle Person und Situation. - Der ausgebildete Mikrokosmos des Mozartschen Geistes entzündet sich an der empirischen Weltwirklichkeit; selbst im Eigentlichsten frei von Geschichte und Psychologie, läßt Mozart beide sein, was sie sind; während er in der ersten Phase seines Lebens die bürgerliche Welt musikalisch entzückt und literarisch vor den Kopf stößt, läßt er sich in der zweiten Phase mit dieser Welt selbst ein und macht sie nun zum Gegenstand seines Werkes. Dabei erscheint, als das Resultat solcher Existenz, die Geschichte rein, d.h. unverfälscht durch die beschönigenden Selbstkorrekturen der in die pervertierte Wirklichkeit eingefangenen Menschentümer, im Werk der Kunst. Gerade die durch einen Anflug von Ironie gebrochene atmosphärische Freundlichkeit und Milde des *dramma giocoso* und der *opera buffa* - untrügliche Anzeigen höchster geistiger Distanz zum Gegenstand, die der Perversion noch den Schimmer der Verklärung schenkt, läßt Mozarts Opernpublikum glauben, das Genie verherrliche den eigenen Lebensstil. Mit dieser Finte unterwirft sich der Bürger das Werk zum Zweck des Selbstgenusses und der Selbstbestätigung. Gewiß gehört der Zug der Sanktion zu jedem großen Kunstwerk: es läßt zuerst sein, was ist, das exemplarisch Erhabene ebenso wie Laster und Verbrechen. Leicht wird aber vergessen, daß gerade dieses Sein- und Erscheinenlassen, dieses Offenbarmachen umso deutlicher und unausgesprochen die ethische Forderung impliziert, je weniger es in die Interpretation oder Diskussion des Dargestellten ausbricht. So ist es ein Irrtum anzunehmen, Mozart verkläre die Sünde, um der Einfachheit halber in einem theologischen Terminus zu reden. Wohl wird im Medium der Mozartschen Musik die Anschauung des Scheiterns und der Finalität geschichtlicher Umtriebe dem Menschen akzeptabel wie in keinem anderen Kunstwerk; der Mensch wird gleichsam verführt, sich im Spiegel der Werke Mozarts zu betrachten; Mozarts Werk, das zur Selbstbegegnung verlockt, läßt jedoch den geschichtlichen Menschen, der sich blind ihm anvertraut, nicht mit sich allein. Mozart verlockt nicht in die Falle des ausweglos-fatalen So-ist-es. Kraft der lückenlosen Darstellung der endlichen Konvention ist deren Endlichkeit überwunden. Weil aber dieses Durchbruchs-Versprechen aus jedem Tone seines Werkes leuchtet, genießt es das Vertrauen fragloser Plausibilität. Dieses soziale, zutiefst humane Element in Mozarts Kunst macht das Wunder Mozart so groß.

Mozart ist, und das wird die folgende Erörterung zeigen, zwar

ein Apokalyptiker, aber ein barmherziger. Denn Mozarts Werk hilft uns, wenn wir uns von den bürgerlichen und vaterrechtlichen Vorstellungen und Zwängen befreien, die auch das Genie noch an einen historischen Ort fixieren und ästhetisch anschaulich und begreifbar machen wollen, zur vollständigen und lückenlosen Selbsterfahrung des geschichtlichen Daseins. Nicht eine religiöse Spekulation findet sich im ganzen Opernwerk; nicht ein Fluchtversuch, mit Hilfe des Wortes ins Irrationale zu entweichen; überall wird Schicksal individuell ausgetragen, und allein dieser individuelle Austrag, der an keiner Stelle von irgendeiner fragwürdig irrationalen Gnadenvermittlung unterbrochen ist, führt in der "Zauberflöte" zur Konkretion dessen, was bei uns heutzutage mit Recht als happy-end verpönt ist. Deshalb, weil Mozart, systemfrei und der gedanklichen Abstraktion unfähig, so sehr und so umgreifend Realist ist, sucht sich der geschichtliche Mensch instinktiv in kaum einem anderen Werk der Weltgeschichte mehr und mit größerer Sehnsucht zu finden als gerade in Mozarts Werk. Das hat aber seinen Grund nicht allein in der psychologischen Realistik einiger Mozartscher Opernlibretti. Die Hauptursache für die Breitenwirkung von Mozarts Werk ist vielleicht die Tatsache, daß nirgendwo sonst in der Kunst die Verheißung des Durchbruchs aus den Fesseln einer bloß humanitären Autonomie, Sublimat und Überbau von Barbarei, reiner und stärker leuchtet. In der Hingabe an Mozarts Werk vermögen wir den schmerzlichen Verlust der Macht als die Verheißung zu wahren Menschentum zu erfahren. Mozarts Opernwerk kann zum Spiegel werden, der zur völligen Selbstreflexion der Macht und damit der Psychologie anleitet: der den Akt, die Aktion des Durchbruchs nicht als Passion des Leidens, als Gericht, sondern als tätige Prüfung erleben läßt. Mozart wußte, daß Überwindung nichts zu tun hat mit mönchischer Frömmigkeit und asketischer Lebensführung, sondern allein mit der wachsenden Kenntnis des Weltseins, das, wo wir anfangen, es rein wie in der Gestalt des Titus zu verkörpern, in mythisches Welterleben umschlägt. In ihm wird eine der Geschichte verfallene Existenz frei für jene andere Welt, von der wir nur "törisch reden". Und diese realisiert und zeigt sich für Mozart doch nirgend anderswo als in den Bildern unserer Welt, nun aber nicht mehr Objekte käuflicher Lust, sondern jetzt und jeden Augenblick von der Liebe neu gezeugt.

Abgesehen von den enthusiastischen Ovationen, die Kierkegaard dem Schöpfer des Don Giovanni brachte, blieben fast alle Versuche, Mozarts Opernwerk psychologisch zu deuten, ausschließlich an der "Zauberflöte" hängen. Sie wurde dem Bürger zu einer Art höherem Politikum, hier witterte man Weltanschauung, Ideologie. Hier glaubte man sich dem Numinosen

auf der Spur; und so fehlt es nicht an mythischen und mystischen Deutungen dieses Werkes – Deutungen, die im Augenblick ihres Scheiterns den Fehler bei Schikaneder und in dem scheinbar systemlosen Mixtum religiöser Vorstellungen zu finden meinen. Denn, wo zwar jedes Werk ein Ganzes, erst die Integration von sechs Werken das Vollkommene ist, dort wird ein Betrachter und Hörer, der sich mit der Ahnung des Ganzen dem einzelnen opus naht, ein undeutbares Orakel vernehmen und gezwungen sein, sich mit der bloßen Ästhetik zu trösten. Wer sich mit diesem Trost begnügt, gibt den Willen der gedanklichen Bemächtigung preis. Er läßt alle moralisch-ideologische Spekulation fahren, um an dem Glück einer naiven und vorbehaltlosen Rezeption teilzuhaben. Er läßt um einer Kunstwirklichkeit willen, die er zwar nicht versteht, aber nichtsdestoweniger liebt, die Abstraktion fahren. In dieser liebenden Hingabe erfährt sich das partikulare Deutungsverlangen von Welt und Geschichte, die Psychologie der Schuldgefühle, je länger desto mehr als unangemessenes Instrument zur Beurteilung eines Werkes, dessen Schöpfer das Ganze der Geschichte kraft seiner höheren Natur weiß und sagt. Die Liebe zum Unverstandenen ist der Stachel in der enttäuschten Spekulation. Er zwingt das Denken zur simultanen Bewußtheit des Ganzen, in welchem die Spekulation in der durchsichtig strengsten Rationalität sich erlöst findet.

Die erotischen Phasen der Seinsvergessenheit ⁴ ⁵

Am 16. Juli 1782 brachte die erste Aufführung der Oper "Die Entführung aus dem Serail" Mozart den vollständigen Sieg über seine Gegner. Die Welle der Begeisterung als von etwas nie Gehörtem ging durch das musikalische Wien, erfaßte das Opernpublikum vieler deutscher Städte und veranlaßte keinen Geringeren als Goethe, eigene Singspielpläne aufzugeben. Aus Italien schrieb er an seinen Komponisten Kaiser: "Alles unser Bemühen, uns im Einfachen und Beschränkten abzuschließen, ging

⁴ Aus der sogen. "Seehamer-Fassung" (Anmerk. d. Chr.)

⁵ Bei den Vorarbeiten für Titus und Zauberflöte kam in Seeham erneut Goethes Zauberflöte II. Teil ins Gespräch. Deren veränderte Deutung ließ den geschlossenen Sinnzusammenhang der Goetheschen Faustdichtungen ahnen. Der darüber in Seeham beginnende Dialog ist die Ursache dafür, daß die sogen. Seehamer-Überarbeitung der Gelsenkirchen-Fassung Bruchstück blieb, das über "Cosi" abbricht

verloren, als Mozart auftrat. Die Entführung aus dem Serail schlug alles nieder, und es ist auf dem Theater von unserem so sorgsam gearbeiteten Stück niemals die Rede gewesen."

Damals ist mit der Gestalt des Bassa Selim eine Figur in das Werk Mozarts eingegangen, auf deren Schicksal der Genius sich eingeschworen hatte. Das Schicksal des an der Macht scheiternden Patriarchen ist der Inhalt von Mozarts Opernwerk. Die Figuren Bassa Selim, Cherubino, Don Giovanni, Don Alfonso, Titus und Tamino sind, wenn nicht dem Namen, so doch der psychologischen Realität und Sukzession nach, Metamorphosen einer einzigen Gestalt, Stadien eines einzigen Lebensweges.

Im 20. Auftritt der Oper "Die Entführung aus dem Serail" hält die Handlung den Atem an: Selim, der Held der Oper, sieht sich seiner Vergangenheit konfrontiert. Die Stadien des Bassa Selimschen Lebensweges aktualisieren sich in der Gleichzeitigkeit des Augenblickes. Belmonte und Konstanze sind das Spiegelbild seiner eigenen Vergangenheit, die an der Macht des Lostados scheiterte. In Selim, der sich in seiner Vergangenheit haßt und liebt, beginnt sich die Macht des Lostados zu reflektieren und zwingt zur Humanität. Diese Humanität ist die punkthafte, unter Zwang erfolgende Besinnung auf die Antinomien von Sentimentalität und Barbarei.

Selim scheitert als junger spanischer Edelmann an einer idealen, melos-seligen Liebe zu einer Geliebten, die er "höher als sein Leben schätzte". Er emigriert in die Türkei und hält sich für seinen Verlust schadlos in einem Serail, das als Chiffre für sexuellen Machtgenuß steht. Prosaisch und sehnsuchtslos erfüllt sich das Patriarchat: Bassa Selim ist ohne Gesang. Diese Doppelgesichtigkeit der Macht, die sich die Endlichkeit ideal erotischer Anbetung mit einer positivistischen Sinnlichkeit kompensiert, ist die Basis von Mozarts reifem Opernwerk. Die punkthafte Schlichtung der Antinomien Sentimentalität und Barbarei, Eros und Sexus, in der humanitären Geste des Bassa verbirgt die Verzweiflung der Isolation. Die an sich selbst enttäuschten Machtbezüge zur Welt treiben das Ich in eine wertfreie, moralfreie Sphäre. Was Welt war, reißt Verzweiflung in Erinnerung. Erinnerung geht unter in musikalisch bewegter Gleichzeitigkeit.

Die Innerlichkeit der Verzweiflung, die sich Mozarts Dramatik versagte, vollendet sich in der musikalisch-narzißtischen Autonomie des Cherubino. Macht findet die Totalität des Ich. In ihrem musikalischen Anders-Sein ist sie von sich selber fasziniert. Aber während sie sich selber sucht, weil sie sich verlor, wird sie von der Frau gefunden. Im Panmelos des Cherubino, das sich vage schweifend in romantischer Alliebe äußert, ist die Macht in ihrem Anderssein ihrem höchsten

Objekt, der Frau, zurückverbunden. Cherubino, dem sich das Versagen der diskursiven Sprache mit der positiven Hilflosigkeit objektfreier Melos-Beseelung kompensiert, ist der gereinigte Machtspiegel, darin sich die Frau selig erkennt.

Seliges Erkennen verklärt sich in die Bereitschaft zur Hingabe. Sie zieht Cherubino aus seinem musikalischen Traum zur Erkenntnis seiner erotischen Bestimmung und findet in seiner Umarmung ihr Ziel: vergessen in die Fülle ihrer Macht, erwachen die Partner zurück ins selig blicklose "Ich bin". Was Zeit nicht hat, das will Unendlichkeit: "Ich bin" - allein im Rausch des Wechsels bleibt die Macht unendlich bei sich selber stehn. Dieses Paradoxon lebt der Don Giovanni des Registers. - Der Anspruch des erotischen Narziß Don Giovanni, der Anspruch des Wechsels im Gleichen, bricht an Elviras Forderung nach Dauer im Gleichen. Die Moral Elviras, die sich den Genuß ästhetischen Vergessens zu domestizieren sucht, provoziert, was sie am meisten fürchtet: das Erwachen in der Isolation. Der Altruismus einer illusionären Liebeserlösung wird als Maske des Egoismus entdeckt. Die Seligkeit des "Ich bin" schlägt um in die Verzweiflung des "Ich bin". Wo Don Giovanni an der Liebe verzweifelt, weil er an der Frau verzweifelt, dort schafft er selbst der Vergangenheit Zutritt in den gestörten Augenblick erotischen So-seins. Vergangenheit und Augenblick, Moral und Ästhetik, Komtur und Don Giovanni: die Antinomien des männlichen Machtstrebens durchdringen sich wechselseitig und geben in der Verzweiflung ihr isoliertes So-sein preis. Sie lösen sich ab von der Frau, ihrem fraglos plausiblen Mittelpunkt, und schlichten sich in eine Synthese, die von der Priorität nicht mehr des Handelns, sondern des Denkens bestimmt ist.

Don Alfonso, intellektueller Narziß, ist der legitime Erbe des Don Giovannischen Welterlebens. Ihm, dem die vitalen Machtbezüge versagen, bleibt einzig die Erkenntnis der Macht. In die Erkenntnis, seiner Umwelt werde es nicht anders ergehen als ihm selber, ist er verliebt. Indem er die Paare Fiordiligi-Ferrando und Dorabella-Guiglielmo in einer Blitzlektion zu ihrer eigenen Zukunft verführt, bestätigt er sich die kollektive Gültigkeit seiner Vergangenheit und führt seine Erkenntnis zum Triumph des "Così fan tutte". Während er die Frau in ihrer narzißtischen Blindheit demaskiert, wird ihm seine Vergangenheit im verklärenden Schein ironischer Distanz zu einer Quantité negligeeable. Im Hochgefühl seiner bestätigten Erkenntnis ist er mit der Welt versöhnt. In der Versöhnung bricht mit seiner psychologischen Macht sein intellektueller Narzißmus: mit dem Bewußtsein, recht zu haben, kann Alfonso ebenso wenig weiterleben, wie einst Bassa Selim

mit seiner generös humanen Tat.

Im regierenden Überblick Alfonsos löst sich das Verhaftetsein ins Labyrinth der Psychologie. Dem einsamen, von vitalem und intellektuellem Machtbezug gereinigten Ich fällt das Herrscheramt des Titus zu. Humaner Narzißmus löst intellektuellen Narzißmus ab. Titus, durch Erfahrung immun gegen die Lockungen der Welt, durch lückenloses Durchschreiten der Konventionen zu wissender Anschauung aufgestiegen, kann seinem Volke Richter werden durch die leidende Aktion der Verzeihung. Punkthafte Humanitas des Bassa Selim erfüllt sich in Permanenz. An der ruhig standhaltenden Gestalt des Titus brechen sich die Reflexe des Willens zur Macht und schlagen zurück in die Existenz ihrer Träger. Titus wehrt die Versuchung ab, Erlösungsfetisch für sein Volk zu werden und zwingt seine Umgebung zum Selbstsein.

Das gereinigte, narzißtische Selbst des Titus löst sich ab vom Volk, dem letzten Objekt seiner empirischen Ich-Erfahrung, und sieht sich als Tamino den mythischen Inhalten seiner Vergangenheit konfrontiert. Mythos des Alltags zeigt, was die Alltags-Konventionen verschleiern: feindlich steht das Reich der Königin der Nacht dem Reich des Sarastro gegenüber. Beiden Reichen steht Tamino präentionslos offen. Was er in vielfachem Scheitern verlor: Im Bildnis Paminas findet er das Versprechen der Versöhnung, gewinnt er die Zuversicht, die tödliche, ausweglose Antinomie der Geschlechter zu überwinden. In Pamina findet der Prinz ein Mädchen, das gleich ihm die Perversion der Geschlechter zu einem regreßlosen Austrag brachte. Ihre Genealogie führt von Konstanze über Gräfin Almaviva, Donna Elvira zu Berenice. - Nichts kann die Vereinigung des Paares nun herbeiführen als die vollständige Überwindung des vergangenen Prinzips. In stufenweiser Annäherung, immer wieder vom Hereinwirken der Vergangenheit irritiert und entzweit, findet sich das Paar, verwandelt sich ihm eine starre Objektwirklichkeit zum mythisch heilen, selbstlebendigen Medium der Liebe.

Erste Phase: Bassa Selim

Wer von der klischeehaften Vorstellung abweicht, Belmonte und Konstanze seien die Hauptfiguren in Mozarts Oper "Die Entführung aus dem Serail" und wer statt ihrer in Bassa Selim

den Helden des Stückes erkennt, dem verwandelt sich Mozarts Singspiel mit einem Schlage zu einer Tragödie. Während die Liebenden Konstanze und Belmonte ihr Ziel erreichen, während gegen jede Wahrscheinlichkeit alle ihre Wünsche sich erfüllen und während ein Mann wie Osmin noch im Haß einen negativen Trost zu finden vermag, bleibt in der Gestalt des Bassa Selim ein trauriger Rest im allgemeinen Wohlbehagen. Das Statuarische der äußeren Erscheinung des Bassa Selim läßt auf eine Dynamik des Inneren schließen: gebrochene vitale Spontaneität vermag sich nicht mehr in die Geborgenheit des musikalischen Gestus zu lösen. So sieht sich keine andere Figur als die des Bassa Selim im ganzen Mozartschen Opernwerk auf trockene Prosa gesetzt. Wo aber alles singt, wird der Träger der Prosa zum pointierten Schwerpunkt des Geschehens.

Das Ende der Oper gibt Aufschluß über Bassa Selims Vergangenheit und über die Ursachen seiner musikalischen Stummheit. Als Osmin die Flucht der Liebespaare vereitelt und sie dem erzürnten Bassa gegenüberstellt, fleht Belmonte um Freilassung gegen Lösegeld. Stolz nennt er seine Herkunft: "Mein Name ist Lostados." Bassa Selim: "Was höre ich, der Kommandant von Oran, ist er Dir bekannt?" Belmonte: "Er ist mein Vater." Selim: "Dein Vater? Welch glücklicher Tag, den Sohn meines ärgsten Feindes in meiner Macht zu haben. Wisse, Elender, Dein Vater, dieser Barbar, ist schuld, daß ich mein Vaterland verlassen mußte; sein unbiegsamer Geist entriß mir eine Geliebte, die ich höher als mein Leben schätzte. Er brachte mich um Ehrenstellen, Vermögen, um alles. Kurz, er vernichtete mein ganzes Glück. Und dieses Mannes einzigen Sohn habe ich nun in meiner Gewalt! Wäre er an meiner Stelle, was, würde er tun?" Belmonte: "Mein Schicksal würde zu beklagen sein." - Selim, einst spanischer Edelmann, verlor im Kampf männlichen Besitzstrebens eine Geliebte, die er "höher als sein Leben schätzte". Die Idealität des "Höheren", die mit dem Tod spekuliert, verbirgt in der pathetischen Opfergeste ihre Schwäche, verbirgt die narzißtische Sehnsucht zum Tode als der Flucht vor dem Leben. Aber Gewalt ist ihrem sentimentalischen Anderssein überlegen. In der Geliebten raubt Lostados Selim die Fülle des Vergessens. Sentimentalität, Kind der Brutalität, unterliegt der Gewalt des Vaters und gibt die Male der Verwandtschaft preis: ein Subjekt, dem die Wirklichkeit den Genuß des pathetischen Selbstopfers versagt, fordert Opfer; eine Selbstverschwendung, die ihr Ziel, die zum Objekt degradierte Erlösungsgestalt verliert, zeigt ihr wahres und eigentliches Gesicht: sie legt alles höhere Gefühl und alle erhabene Schwärmerei ab und entblößt ihren Machtkern. Dem ersten Scheitern an den Antinomien der Macht, Brutalität und Sentimentalität, antwortet die Macht mit der Ausbildung einer

öffentlichen Idylle des Verlorenen. Das Kollektive ist je Kompensation des unbewältigt Individuellen: im Harem feiert die Macht ihren letzten Triumph und ruht vom Kampf ihrer Antinomien. In der Statik idyllischer Gleichzeitigkeit, in einer musealen Welt, wo nicht umsonst die Baukunst dominiert, in diesem animalischen An-sich brütet die Langeweile und zerstört die Macht, von der sie selbst lebt. Das Vakuum zieht das Vergessene an.

In Konstanze naht sich das Double von Selims spanischer Geliebten. In ihr waren sich einst die Antinomien der Macht, waren sich Selim, der spanische Edelmann, und Lostados, Kommandant von Oran, waren sich Sentimentalität und Brutalität, Melostrunkenheit und Befehl antipodisch verbunden. Im Serail, in der Gleichzeitigkeit des Besitzes, vergißt sich die Macht. Selim, der in der abgelebten Sprache vitaler Spontaneität, der in der einäugigen Sprache von Melos und Befehl scheiterte, entwickelt an Konstanze das gemessene Pathos gehobener Prosa und spekuliert in der Distanz auf Besitz. Wo sich die Spekulation um den errechneten Lohn der Askese betrogen sieht, ist das Bewußtsein zur Preisgabe seiner Inhalte gezwungen: Sentimentalität und Gewalt, die Spielarten vitaler Usurpation, enden in impotenter Rhetorik: Bitte und Drohung, ohnmächtig gefangen ins isolierte Ich, erreichen ihr Objekt nicht mehr. Dem vitalen Trick, im Harem die Antinomien der Macht zu schlichten, folgt, wo Bitte und Drohung versagen, in der List der intellektuelle Trick. "Mit Härte richt' ich nichts aus, mit Bitten auch nicht. Also, was Drohen und Bitten nicht vermögen, das soll die List zuwege bringen." Wo in der List die Spekulation in sich zu kreisen beginnt, ist sie, ein letzter Versuch, das Bewußtsein vor der Nacht der Verzweiflung zu retten, tot geboren. So bleibt sie auch in der Oper ein blindes Motiv.

Bitte, Drohung und List, die dialektischen Schritte der Impotenz, sind auf Konstanze hin entworfen und spiegeln, Substrate einer vitalen Vergangenheit, die Illusion einer möglichen Zukunft. Sie versinnlicht sich in der Wiederkunft des Vergangenen. Die phantomhafte Spekulation von Bitte und Drohung erscheint in realer Gestalt: Belmonte, Vitalist in Machtfragen, und eigens zu diesem Zweck als Architekt nominiert, schafft sich über die Bauleidenschaft des Bassa Zutritt in sein Reich. Wo das Melos im patriarchalischen Konkurrenzkampf sein höchstes Objekt bedroht sieht, wo die Kraft der Verführung endet, spielt die Macht ihre Herkunft gegen den Konkurrenten aus: "Mein Name ist Lostados." Die Liebe, Bestätigtsein im Partikularen, Versprechen der Zukunft als Regreß, schlägt um in Haß, wo sich das Partikulare zum Ganzen der Vergangenheit komplettiert, wo im geliebten Kind

die Krankheit des Vaters sich spiegelt. In der Konstellation Konstanze-Belmonte-Lostados vergegenständlicht sich der Mechanismus der Macht, vollständiges Abbild der Herkunft Selims, im gedrängten Augenblick. Die hermetische Spiegelwelt, Statisterie der Vergangenheit, fordert Erkenntnis. Die verzweifelte Ohnmacht des Verzichts ist das erste Stadium im handelnden Vollzug der Erkenntnis. Die Notwendigkeit, den Verzicht mit dem Pathos der Freiheit auszustatten, ist der letzte Triumph und das Ende der vitalen Macht. Im triumphalen Genuß der Selbstüberwindung ist die Verzweiflung des Scheiterns für einen Augenblick kaschiert. Das Machtstreben partizipiert bis zuletzt an den humanen Taten, daran es zugrunde geht. Die Welt, der Selim sich entzieht, zollt einer Humanität, die sie übersteigt, den Tribut der Verehrung: Verehrung erleichtert den Verzicht, macht ihn plausibel, schafft aber keinen Lebensraum. "Bassa Selim lebe lang, Ehre sei sein Eigentum" - im kollektiven Eigentum der Ehre, das seine Janitscharen ihm zubringen, in diesem Reichtum geht das Subjektsein zugrunde.

Selims künftiges Scheitern ist in der Verklärung der Humanität verschleiert. Untergang und Wiedergeburt entziehen sich der künstlerischen Darstellung. Erst die Psychologie des Monologue intérieur, wie sie die Literatur des 20. Jahrhunderts demonstriert, lehrt die inneren Bewegungen der Verzweiflung, ihr Wachstum, den Selbstverzehr des autonomen Ich zu rekonstruieren und erschließt die psychologische Logizität der Werkfolge. - Das Wunder, die Verjüngung Selims in den jugendlichen Cherubino, die Geburt des Phönix geschieht realpsychologisch im Feuer einer Verzweiflung, das in Selim mit der Erinnerung an die Macht auch die Ehre, auf sie verzichtet zu haben, verzehrt. Selim ließ Konstanze und Belmonte laufen, weil er das Gericht der Vergangenheit, das sich in ihnen verkörperte, nicht ertrug. Dieses Gericht erwacht in den Heerscharen des Alltags: Selim bleibt in einer Welt zurück, die ihm in tausend Brechungen die immer gleichen Manipulationen der Macht reflektiert. Das Bewußtsein von der Endlichkeit der Macht verwehrt den Schlaf des Animalischen, in den sich die Antinomien der Macht vergessen. Das Einmalige, Große, Subjektive erfährt sich im Spiegel des groben Alltagserlebens als das Paradigma des Kollektiven. In dieser permanenten Erfahrung vollzieht sich die Desillusionierung individueller Freiheit, mit der die Macht ihr Scheitern ausstaffierte. Der antizipierende Denkwang lockert den Zugriff der Macht; die Sklaven der Macht stehen auf wider ihren Abgott, wo dieser mit der Freiheit der Erkenntnis droht und die Lust des Beherrschtwerdens, die Verantwortungslosigkeit enttäuscht. Aufstand, Revolution und

Anarchie, Kehrseite blinder Verehrung, sind Korrelat der inneren, primären Distanz des Herrschers. Herr und Knecht, einer verstößt den anderen in die Autonomie.

Die Aktion des Faustus columbus, die Vermessung der Welt als die Summe von Objekten, ist abgeschlossen mit der Auflösung der Werte in der Gleichzeitigkeit, der Gleichgültigkeit ihres hermetischen Totalbesitzes. Punkthafte Emanzipation ist die Antwort der Frau auf die erste Ermüdung des Patriarchen. Ein Patriarch, der die gleichgültig, weil endlich gewordenen Objekte beim weiblichen Partner abliefert, sieht sich von ihm mit Gleichgültigkeit, mit dem Zwang zur Askese bestraft. Wo Weltobjekte als Werber versagen, wo das Vorzeigen der Leistung nicht mehr imponiert, dort gibt der Mann die Distanz preis und bringt sich, gekleidet in musikalische Sinnlichkeit, selbst dem Partner dar. Gesammelt im Brennspeigel des sinnlich gebrochenen Ich, in der bewegten Gleichzeitigkeit des Melos, empfängt die Frau die Welt erneut als Geschenk. Unfähigkeit des Mannes, Sentimentalität und Macht, Freiheit und Zucht, Sonntag und Werktag, Arbeit und Genuß zu vereinen, spiegelt die Labilität der Frau: die spanische Geliebte genießt den erotisch-musikalischen Festtag mit Selim, um schließlich ihre Sicherheit auf die Besitztümer und die äußere Macht eines Lostados zu gründen. Selim, der scheiternde Patriarch, antwortet auf den Verlust mit der genialen Schläue, dem Coup, im Harem eine Idylle des Weltganzen zu realisieren. Mit der absoluten und legitimen Herrschaft über Welt und Frau hofft der Patriarch, das Leiden an den Antinomien der Macht endgültig zu überwinden. Erst in der "objektivierten" Welt, wo die Frau zum domestizierten Sexualobjekt öffentlich degradiert ist, vollendet sich in nuce das Nivellement, die endgültige Auflösung der Werte. Vergeblich spannt sich die Langeweile auf das Wiedererscheinen ihrer vitalen Vergangenheit. Ihr bleibt einzig, was sie nicht will: die Antinomie des Subjekts. Sind die Antinomien der Macht, Melos und Befehl und ihre Scheinsynthese abgelebt, dann betreibt die Existenz die radikale Ausformung des latenten Wertzerfalles. Waren Melos und Befehl bisher in der Plausibilität der Frau vermittelt und ineinander verkettet, war die Musik noch aus der Sprache der Väter geboren, im Ungehorsam noch Tochter der Moral, so drängt sie nun aus ihrer Bedingtheit zu ihrer äußersten und schrankenlosen Vollendung.

Die Todesstunde der faustischen Existenz ist die Geburtsstunde der orpheischen. Der Architekt und Moralist erwacht zum Psychologen und Musiker. Musik als Architektur des tönenden Seelenraumes, als Exercitio arithmeticae occultum nescientis se numerare animi ist zugleich Seismograph der Machtreflexe, die er von der Frau empfängt und als Chiffre der Vergangenheit

treu verzeichnet. Wer sich wie Selim in der Verzweiflung verlor, dem wird Musik zum Instrument, mit dem er als Cherubino in der Welt sich selber sucht.

Die Verzweiflung des Bassa Selim und seine Verwandlung: daran denkt ein Opernpublikum nicht, während es die Illusion eines Glückes mitgenießt und am happy-end des Paares Belmonte-Konstanze das eigene resignierte Welterleben aufwertet. Belmonte - frühlingshafter Überschwang -: in ihm genießt ein altkluges Lächeln seine enttäuschten jünglingshaften Hoffnungen: der Fatalist braucht zu seiner Verklärung eine Liebe, an die er selber nicht mehr glaubt; der Nihilist verdankt der Kunst sein "Glücksgefühl". In seinem ästhetischen Schlaraffenland werden Belmonte und Tamino zu Wechselfiguren. Aufgang und Vollendung der Liebe, Belmonte und Tamino - einzig im Vollzug ihres Werdens ein Versprechen der Zukunft - sind im Elysium der Faulheit in die leblose Einförmigkeit des Gleichen veruntreut. Diese nihilistische Illusion, die mit dem Glanz der Vergangenheit sich von der Mühe des Werdens dispensiert, löst sich auf an den verräterischen Anzeichen der Barbarei: Belmonte, dem die Erfüllung seiner Sehnsucht bevorsteht, zweifelt an der Treue und Unberührtheit seiner Geliebten. Belmonte trumpft mit einem Vater, dessen Grausamkeit er kennt, als Machtobjekt gegen Bassa Selim auf. Geld und Wirkung eines großen Namens sollen Leben und Liebe retten. Belmonte, der in der Krise des Besitzstrebens seine Vergangenheit zu Hilfe ruft, ist der Geliebten gegenüber ganz musikalischer Gestus der Werbung. Einer primär musikalischen Existenz, deren Objektreichtum als Werber und Distanzmedium der Liebe ertrunken ist in der Gleichzeitigkeit des Melos, fürchtet in der Erfüllung der Liebe die Ohnmacht der Ernüchterung, den Verlust der musikalischen Autonomie. Wo in der Musik die äußeren Distanzmedien, aufgelöst im Prozeß der Annäherung, sich verzehren, ist der Zweifel, das Substrat der verlorenen Objekte, die letzte und nichtige Rettung vor der Erfüllung. Dem Zweifel als nichtige Distanzierung antwortet das Fest der Verzeihung, die Lust des Vergessens, die den Beginn der Ernüchterung einleitet. Im Bannkreis der Physis erkennen und fliehen sich die Partner, bestätigt sich der Zweifel. Der musikalische Eros, am Partner ausgebildet, beginnt sein Gesetz, das Gesetz des Zweifels zu leben: er entgleitet seinem Objekt und konkretisiert sich in erotischem Nomadentum. Der weibliche Wille, von der männlichen Macht in musikalischer Vergegenwärtigung entdeckt, umworben und besessen zu sein; der Wille, der im Partner sich vergessen will, trifft sich selber. Das Glück des Vergessens wird zum Unglück des Vergessenseins. Das Schicksalsgesetz, das Belmonte und Konstanze das Glück der Vereinigung gewährte, erzwingt von Graf und Gräfin Almaviva

mit der Desillusionierung das Eingeständnis der Endlichkeit ihrer Liebe.

Zweite Phase: Cherubino

Die "Hochzeit des Figaro" eröffnet eine Welt, in der die humane Geste Selims ihre ersten Wirkungen tat: Selim, der das Gesetz der Konkurrenz, das Gesetz Auge um Auge auflöste und dem Paar Belmonte und Konstanze die glückliche Vereinigung gewährte, leitet den Zerfall der patriarchalischen Wertwelt ein, bereitet die Anarchie vor. Die ungewohnte Freiheit von Konkurrenz, die Sicherheit des Glückes wird zum Unglück der Langeweile und sucht ihr Vergessen, das ein Glück der großen Liebe nicht mehr gewährt, in der Unterhaltung des erotischen Abenteuers. Eine Moral, die, vieldeutig kompliziert, den Wünschen des Subjekts gehorcht, vermittelt dem erotischen Dämon den Einbruch in die Gesellschaft. Wie einst Belmonte als Architekt bei Selim, so dringt nun mit umgekehrten Vorzeichen der Page in die Welt des Grafen Almaviva ein. Es ist die Tragik der humanen Tat, daß sie die Erhaltung fremden Lebens mit der eigenen Verzweiflung bezahlen muß. Doch jenseits von Verzweiflung stiftet der Verzicht neuen Lebensraum: Selim inkarniert als Cherubino in die Folgen seiner humanen Tat.

Die unbewußte Vertrautheit mit einer Umwelt, die Spiegel seiner Vergangenheit ist, macht Cherubino zum heimlich lebenswürdigen Revolutionär: was die Moral der Väter im Imperativ der Treue, der vorgetäuschten Authentizität von Partnerschaft verhüllte, in Cherubino bricht die schrankenlose Panerotik ungehemmt durch. Vergangenheit, Erinnerung und Bindung an das Moralgesetz der Väter ist aufgelöst, verschleiert in virtueller Musikalität. Im Melos, im begriffslosen Medium der Erinnerung, löst sich die starre Hülle errechneter Konvention: Musik ist Anti der Moral. Im elementaren Vergessen des Anti gebiert sie erlösende Illusion einer zweiten, vom Menschen neu geborenen, erotisch beseelten Natur. Der Wille zur Macht überhöht sich, indem er die Fesseln äußerlich autoritärer Kategorien sprengt und ausschließlich und unmittelbar den inneren Regungen seiner Spontaneität folgt. Cherubino und sein narzißtisches Allbegehren lassen sich nicht bürgerlich fixieren, nicht funktionalisieren. Ihm, der freiheitlichen Existenz, dem überzähligen Glied der

Gesellschaft, gilt die höchste Aufmerksamkeit einer Welt, die vom Mehltau der Determination befallen ist. Cherubino bezahlt diese Freiheit mit einer Hilflosigkeit, die nichts ist als konzentrierte Aufmerksamkeit auf den Logos des Geschlechts. Die Huldigung seiner verführerischen Hilflosigkeit schenkt der Frau die höchste Bestätigung, das Bewußtsein ihrer Priorität, die sie im Amte ihrer Herrschaft genießt. Sie honoriert das Geschenk mit einer äußeren Sicherheit, die sie für Cherubino bei der Macht und ihren widerstrebenden Repräsentanten einkauft. Wer, weil er seine Vergangenheit verlor, im musikalisch-bewegten Augenblick sich selber sucht, findet weder sich noch die Welt. Er wird zur sinnlich verkörperten Frage. Ihr antwortet, um diese Frage nicht zu stören, die Frau mit verklärtem Entzücken.

In der Schule der Frauen, an der Hierarchie Barbarina-Susanna-Gräfin, wächst die Musikalität des Cherubino und vollendet sich als sinnlich-verklärte Frage. In der atmosphärischen Vergegenwärtigung seiner weiblichen Partner entfaltet sich das erotisch-musikalische Selbstverständnis Cherubinos. Es erreicht seinen Höhepunkt in der 5. Szene der Oper mit einem Tausch von Imponderabilien. Ein Band vom Nachthäubchen der Gräfin, Symbol der Liebe, das Versprechen sinnlicher Lust, an die höchste Gestalt in der weiblichen Hierarchie gebunden, erweckt ihm seine Lebensfrage: "Sagt, holde Frauen, die ihr sie kennt, sagt, ist es Liebe, was hier so brennt?" "Die Kanzone..., die ich heute gedichtet, lies sie der Frau Gräfin, lies sie Dir selber, lies sie Barbarina, Marcellina, ja, lies sie allen Frauen hier im Schloß vor" - das ist in statu nascendi der Daseinsentwurf des Don Giovanni. Solange auf die Lebensfrage Cherubinos das sinnliche Echo ausbleibt, singt sie sich, ehe sie mit sich selber von der Liebe redet, in erotischer Allbeseelung aus:

Rede von Lieb' im Wachen, Rede von Lieb' in Träumen, Mit Echo, Felsen, Bäumen, Mit Winden und mit Wellen, Mit Blumen und mit Quellen! Und all' die süßen Klagen Tragen die Lüfte fort. Und mag mich niemand hören, Red' ich von Lieb' mit mir.

In der musikalisch distanzierten Vergegenwärtigung der Frau entwickelt Cherubino selbst die Züge des Hermaphroditen. Diese Feminisierung des Mannes ist der zwangsläufige Versuch, alle Antinomien der Welt in sich zu schlichten, alle Gegensätze im Ich zu vereinen, um es vom Leiden an der Wirklichkeit zu erlösen. In der hermaphroditischen Existenz sind die Antinomien der Macht aufgelöst. Aber der vollendete Narziß, will er nicht in unendlicher Schlafsucht versinken, braucht den Spiegel der Welt, darin er im Entzücken, das er der Frau entlockt, sich selbst erblickt. Der Narziß gewährt der Frau,

was ihr ein patriarchalisches Objektstreben versagen mußte: die erfüllte Erfahrung ihres narzißtischen Selbstseins. Beide, Mann und Frau, erblicken ineinander das Gleiche: sich selber. Sich selber im anderen zu erkennen, der Blick dieses Entzückens erblindet in der Rührung. Dem Melos Cherubinos, der sein Ziel ahnt, strömt die Träne nach. Der Gewähr des Lösens wächst das schmerzliche Gerührtsein der Gräfin zu. Der Ergriffene ergreift nicht: Rührung ist vollkommen in der Passion beider Partner. Den Bann der entfernten Nähe, den zeitlosen Augenblick – diesen Zauberkreis durchbricht nur der Überschuß der Reflexion; sie wird als Abschied geboren in der gerührten Passion beider Partner: die Gräfin, selbst schmerzlich bewegt, wie das Libretto vorschreibt, trocknet die Tränen Cherubinos.

Was der Gräfin aus innerer Nähe verwehrt ist, das okkupiert Barbarina mit jener kurz angebundenen, scheinbaren Naivität eines ungerührten Besitzwillens, der das Movens der Konvention ist. Barbarinas despotischer Besitzwille, eindeutig kraft der Fixierung des sinnlichen Objekts, wird vieldeutig, changiert, wo der Zugriff des Willens sich lockert: Susanna, ihr entzückter Kommentar, die Dialektik von Distanz und Provokation, ist der Werber Cherubinos. In der dritten Szene des 2. Aktes arrangiert Susanna den ersten und eigentlichen Kontakt zwischen Cherubino und der Frau. Sie arrangiert jenen zeitlosen Augenblick des Entgleisens, jene symbolhafte Begegnung, die in sich Abschied ist. Das innere Verhängnis, die Nähe des Gleichen, die zum Abschied zwingt, zieht ihr äußeres Verhängnis an: der Graf, Repräsentant des Alltags, Arrangeur eines mixtum compositum von "ästhetischem Schlendrian" und moralischer Despotie, zwingt seine flüchtigen Partner ins Gesetz des Alltags zurück. Das Herrenrecht, mit dessen Hilfe der Graf Sicherheit und Ausschweifung zu verbinden und in dieser Synthese die Barbarei zur Permanenz zu erklären versucht, bildet die Lebensgrundlage Cherubinos: die kompromißlose, erotisch-ästhetische Existenz stört die Labilität des Kompromisses; Cherubino gefährdet ein gräfliches Daseinssystem: das Äquilibrium der Ordnung innerhalb der Unordnung. In Cherubino ahnt der Graf seinen Meister. Er will in der dämonischen Unbedingtheit das geheime Leitbild seines erotischen Willens nicht erkennen. Konkurrenz des Gleichen stößt sich ab. Der Graf, vom Sicherheitswahn gefesselt, haßt Cherubino, der ein sinnliches Leben vorbereitet, das der Graf sich nur errechnet. Der Graf verfolgt, was ihn verfolgt. Der Jäger ist der Gejagte.

Ein Graf, der Cherubino mit Barbarina entdeckt und das Gesetz seiner Macht, die Verschwiegenheit, in der Mitwisserschaft

gefährdet sieht, antwortet auf die Ahnung seines Endes wie jeder Diktator: mit Liquidation; Cherubino wird entlassen. Sobald der Graf in der Szene mit Susanna unfreiwillig die Mitwisserschaft Cherubinos bestätigt, verkehrt sich sein unmittelbarer Distanzierungswille in mittelbaren; unangemessene Bestätigung wird Träger der Distanz: Cherubino wird Hauptmann. Die Sicherheit der gräflichen Liebeskonventionen soll mit der moralischen Barbarei des Militärs erkaufte werden. Doch diesem Zwang zur Barbarei entkommt, wer wie Cherubino nicht auf Sicherheit baut. An Cherubino, dem scheinbar Willenlosen, der nur sich selber sucht, bricht alle Macht, die außer sich von sich Vergessen sucht. Der Graf, den die rückhaltlos ästhetische Existenz zur Moral zwingt - der Libertin haßt, was ihn zum Reaktionär macht. Was den Grafen aus seinem Selbstverständnis vertreibt, das bestätigt die Gräfin: sie verteidigt in Cherubino den Spiegel ihrer eigenen Seele, Fülle und Genuß ihrer gegenwärtigen Macht.

Cherubino, in allem gehorsam-gelehriger Schüler der Frauen, kann seine Bestimmung als Don Giovanni nicht aus sich selber finden. Cherubinos Narzißmus fehlt der Impuls, aus der ästhetischen Traumsphäre in die Dimension des Sinnlichen vorzustoßen; der Inkarnation des Ästheten, dem Dämon des Melos fehlt wesentlich der Logos der Vereinigung. Nur die Moral der Frau, die sich ins ästhetische Anderssein, in ihre Fülle zu erlösen und von der Bürde ihrer ewigen Beschränkungen zu entlasten versucht, wirft ihr Verlangen nach dem Narziß und macht ihn zu ihrem Objekt, verführt Cherubino zum Verführer Don Giovanni. Gräfin und Susanna, in ihrem moralischen Besitzstreben gebunden an ihre erotischen Partner, sind gehalten, der eingeborenen Sehnsucht der Moral nach ästhetischer Erfüllung moralisch zu entsagen. Was der Moral als ihre höchste Lust und Fälle versagt ist: die erotische Okkupation des Narziß, das muß sie verleugnen: längst weiß der Graf, daß Cherubino kein Kind mehr ist. Das Kindsein Cherubinos - mit dieser forcierten Moralreflexion, mit dieser Lüge, erkaufte sich die Frau, während sie auf Erfüllung verzichtet, die distanzierte Nähe des Narziß.

Die Moral Barbarinas okkupiert, was die Moral der Gräfin und Susannas distanziert. Barbarina, bei der der Graf für Cherubino Werber war, die frei ist von moralischen Skrupeln, frei von irritierender Bindung, wirft ihren moralischen Besitzwillen auf Cherubino, jedoch die Erlösungssehnsucht ihrer Moral erfüllt sich zunächst ebenso wenig wie Cherubinos Allbegehren, das sich in der Gräfin spiegelt. Erst in der Gartenszene, dem Schwerpunkt der Oper, wird Cherubino von der Gewalt der männlichen Machtkonkurrenz aus der Sphäre der

Gräfin in die freien Arme Barbarinas getrieben. Cherubino, als einzig Naiver Beweger und Schrecken einer korrupten Gesellschaft, revanchiert sich beim Grafen für die ihm zgedachten Schläge, die Figaro abkriegt, mit einem Kuß, der einer als Susanna verkleideten Gräfin zgedacht war - schlüpft bei Barbarina unter, um bei ihr nach dem Gesetz der Liebesdialektik mehr zu finden, als er im Spiel mit der verkleideten Gräfin suchte. Auf der untersten Stufe der weiblichen Hierarchie trifft Cherubino auf ein Mädchen, das die Kommunikation nicht anders zu bestreiten weiß als mit dem innersten Kern der Konvention: Barbarina empfängt Cherubino, um ihn als Don Giovanni aus ihren Armen zu entlassen. Don Giovanni, der seine Laufbahn bei der Tochter des Gärtners beginnt, in Donna Elvira, der gescheiterten Gräfin, seinen Zenit erreicht, endet in der Affäre mit dem Bauernmädchen Zerlina, der gescheiterten Barbarina, die, von der Ästhetik enttäuscht, sich dem Besitzwillen Masettos unterwirft.

Die Geschichte der Hochzeit des Figaro, die Geschichte des Mißtrauens aller gegen alle, das sich in den Haß aller gegen alle steigert, um an seinem Höhepunkt in Verzeihung aller gegen alle umzuschlagen, weckt das Mißtrauen an der Versöhnung, in der sich die Liebe zwischen Graf und Gräfin erneuert. Die äußere Katastrophe, die die Humanität von Belmonte und Konstanze abwendet, liefert die Partner der Erfahrung und Selbstbegegnung aus. Das Zustoßen entlarvt sich als Machen: drohte in der "Entführung" der Tod von außen und blieb angesichts dieser Bedrohung das Wesen der Partnerschaft unentfaltet, so naht einer ungefährdeten Liebe in der "Hochzeit des Figaro" das Verhängnis von innen; sah sich in der "Entführung" der Patriarch, der eigenen Vergangenheit konfrontiert, zur Humanität gezwungen, so geht dieser Zwang nun auf die Frau über: der Gräfin ist die Reproduktion der Vergangenheit lieber als das Nichts - sie verzeiht.

Am Zwang zur äußeren Trennung, an der Todesdrohung des Bassa Selim vollendet sich in musikalischer Vergegenwärtigung die innigste Nähe der Partner Belmonte und Konstanze. Jubel der Klage macht den drohenden Verlust vergessen. Rausch von Passion und Opfer findet den Triumph seligen Entzückens in der Hoffnung auf die Erlösung im Tode. Die Liebe, die im Tod Erlösung sucht, erfährt, wo das Tristanschicksal versagt ist, ihre Eigentlichkeit und Unerlöstheit im Unglück des realen Besitzes. Selims Drohung des "beklagenswerten Endes" verwandelt sich zur ungewollten Prophetie des Schicksals. Mit der Preisgabe des Paares aus der patriarchalischen Konkurrenz, entläßt Selim die Gegner ins Gefängnis des Subjektseins, in die geschichtlich bedingte Individualität. Im Ziel, im Glück der Distanzlosigkeit, in der schweigenden Unendlichkeit der

Vereinigung, ereignet sich die Entdeckung der äußersten Einsamkeit. In der Bedingtheit der Nähe erst wird die Getrenntheit erfahren, im Ziel die Ferne. Nichts erscheint rettend aus der Stummheit, die die Luft zum Atmen verwehrt, als die Flucht zurück in die Trennung, als der Wiedergewinn der Distanz. Die Beklemmung und Totalität des punkthaften Todeserlebnisses wird in die dissoziierte Zeit, in die Ökonomie des Regresses aufgelöst.

Der Wille zur Flucht realisiert sich in der erotischen Vielfalt innerhalb der Gesetzlichkeit, innerhalb des Systems der Sicherheit. Die Spekulation mit dem Herrenrecht ist der Versuch des Grafen, innerhalb des Gesetzes selbst Don Giovanni zu spielen. Die Praxis des Grafen vermittelt die Welt des Bassa Selim in nuancierter Abstufung der Welt des Don Giovanni. Das gräfliche Verhalten zum anderen Geschlecht hält genau die Mitte an Reiz und Gefahren zwischen der polygamen Langeweile des Bassa Selimschen Harems und der vogelfreien Liebessphäre Don Giovannis.

Erkaufte der kolumbische Patriarch mit der wachsenden Sammlung der Weltobjekte den erotischen Gehorsam der Frau, waren ihm Objekte Werber, Träger von Distanz und Begegnung, so geht im Augenblick schrankenloser Machtentfaltung seine Sprache in den Triumph ihrer Fülle unter: wer die Welt trägt, singt sich in schrankenlosem Subjektsein frei von ihrer Last. Der Sänger wird zum eigenen Werber. Welt, die er verlor, weil er sie gewann, ist nur im Partner wiederzufinden. An ihm steigt das Melos des Sängers zur Trunkenheit auf. Der sprachlose Logos der Vereinigung, sprachlos, weil jeder Zukunftsentwurf in den Augenblick verzehrt ist, zersprengt die Illusion der Ewigkeit, stürzt den Sänger in eine Welt, deren Zeit verstört ist, in die Summation banaler Momente. Widerwillig, auf einer Welt sich vorzufinden, der er entrückt zu sein glaubte, diese Enttäuschung treibt zur bewußtlosen Rache am Partner. Mit einer Episode, die das große Erleben im schlechten Augenblick nachvollzieht, kauft sich das Bewußtsein vom Entsetzen des Endes los. Während die Jagd in dem bekannten Jagdgrund zum Sport, zum Zeitvertreib verkommt, während an der Sicherheit und Mühelosigkeit, an der Reproduktion des Gleichen der Logos sich entspannt und gleichzeitig, als bloßes Instrument der Objektfixierung gebraucht, den Subjekt-Objekt-Bezug verabsolutiert, wird die Jagd nach der Frau zum neuen erregenden Abenteuer, das die Sphäre des moralfreien Melos provoziert. In der episodären Wiederholung des großen Augenblickes, in der positivistischen, ästhetischen Jagd im Bekannten, setzt der akute Verschleiß der Objekte ein - der Ritus der Werbung, die Zeremonie, das Fest der Liebe degeneriert und mit ihm Sprache und Melos. Hier bereitet sich

der Genuß des eigenen verlorenen Erlebens in der stärkeren fremden Existenz vor. In Don Giovanni genießt Leporello seine vitale Vergangenheit als Graf Almaviva.

Wo die Frau das einzige, aber unverklärte Objekt des patriarchalischen Besitzwillens ist, dort verbietet sich dessen Repräsentation. Ein Graf, der die Frauen als erotische Jagdtrophäen bei der Gräfin nicht abliefern kann, sieht sich um die Legitimation seines Mannestums gebracht. Der Graf bezahlt sein Abenteuer mit der Sprachlosigkeit, die er der Gräfin gegenüber mit der Gewalttat der Eifersucht kompensiert. Das Tabu, zu dem er sich verurteilt, zieht das Interesse der Gräfin an, zwingt die Gräfin aus ihrer vornehmen Distanz zur Aktion. Das Tabu wird zum unfreiwilligen, negativen Werber. Die Entdeckung des Tabus als moralisches Druckmittel zur Überwindung der Distanz ist die Antwort der Frau auf das schicksalhafte Distanzverlangen des Mannes. Mit ihrer Entmoralisierung betreibt die Frau die Remoralisierung des Mannes: die Aktion der Überwindung der Distanz, die Aktion der Lüftung des Tabus zielt auf die Veranstaltung blinder Verzeihung; von der Gräfin mit der Emphase der Freiheit ausgestattet, ist sie Gloriole des Tabus.

Die Rettung der Ehe rechtfertigt die Aktion der Intriganz als moralische Tat. Wo der Mann, weil die Plausibilität des einen Partners versagt, panerotisch abschweift, dort gibt die Gräfin, um den Gatten hereinzulegen, um den einzig Schuldigen zu entlarven, im Verwechslungsspiel mit ihrer Identität gleichzeitig ihren Adel preis. Anpassung ist die Methode der Schuldigen. Mit der Überführung des Schuldigen inszeniert die Gräfin dem Grafen gleichzeitig die Möglichkeit, um Verzeihung zu bitten; sie diktiert ihm seine Rolle als Sünder. Sich selbst bereitet sie den pathetischen Genuß der Freiheit im Akt der Verzeihung. Die Moral der Gräfin hat nur noch Macht über den Grafen im Echo der Gesellschaft. Wer, wie die Gräfin, mit dem Druck kollektiver Moral die äußerliche Reue des Sünders erzwingt, verschleiert in der Verzeihung, daß der Verführer der Verführte ist.

Das passive weibliche Besitzstreben, nachgebildet im männlichen Melos und Logos, erfüllt sich im Verfall der patriarchalischen Wertwelt. An der Verführung des Grafen, Rückschlag auf die weibliche Statik, lange verborgenes Realisat weiblicher Primärverführung, erstarrt die Verführerin zum An-sich ihres eigenen Anti: sie entdeckt die Treue als moralisch-ideologische Kategorie. Das innere Entsetzen treibt, was sich schweigend verbarg, in die äußere Bewegung. Das An-sich absoluter Treue legitimiert den totalen Besitzwillen. Er gibt in der Identitätsaufgabe, in der Aktion der Intriganz,

sein inneres Gesetz den Blicken preis. Mit der Rettung des verführten Verführers soll der Schrecken des Endes aufgehoben, neue Zeit erschlichen werden. Erschreckt über ihr eigenes Werk, reißt die Frau, was allein dem Patriarchen vorbehalten war, die Zügel der Moral an sich.

Die Macht der Verführung triumphiert und vollendet sich in der sentimental Blindheit der Versöhnung. Sobald der Quell der Erinnerung versiegt, aus dem sich die Illusion der Versöhnung rekreiert, sobald die Vergangenheit keine beseligenden Erinnerungsbestände mehr zu geben vermag, steht eine gratiose Vergebung, steht eine blinde Humanität im Nichts der Verzweiflung. Die Versöhnung als kollektives Arrangement ist eine Groteske des Mißverständnisses: es löst sich, wo die schmeichelnden Bilder der Vergangenheit verblassen, der Schlich zur Versöhnung mißlingt, in seine Wahrheit auf: im unverhüllten Haß treten die Partner schroff und unversöhnlich auseinander. Es bereiten sich die femininen und maskulinen Kollektive vor, wie sie ausgeprägt erst in "Così fan tutte" und in der "Zauberflöte" begegnen. Zu ihrem inneren Wesen gehört die Überwindung der Isolation in der gemeinsamen Krankheit. Das Bewußtsein der gemeinsamen Krankheit schafft eine letzte Karenz vor der Einsamkeit der Verzweiflung. In ihr wird die Scham individueller Krankheit geboren. Sie hüllt sich in ein Schweigen, das die Versöhnung sucht.

So blühet uns allen
Das herrliche Glück!
Alles, was an diesem Tage,
Uns verwirrte, uns betrübte,
Alle Sorge, Angst und Plage
Löset nun der Liebe Band!

Auf denn, Ihr Freunde,
Zum Feste, zum Balle,
Durch die Nacht der Jubel schalle!
Und beim Klange froher Lieder
Laßt uns gehn zum Hochzeitsschmaus!

Die Oper endet mit einer euphorischen Vereinigung, die die allgemeine Verzweiflung kaschiert. Sie endet mit einem happy-end, das mit Recht den verärgert, der in der Immanenz des dramatischen Tatbestandes vernarrt und weder den Durchbruch mit Hilfe der Psychologie des musikalischen Ausdruckes noch in der Fortsetzung des dramatischen Geschehens in Don Giovanni suchen will. - Schon an der Hochzeitstafel wird sich die Gräfin für ihre List mit der Entdeckung bestraft sehen, daß der Liebreiz Susannas nicht aufgehört hat, den Grafen zu betören, werden Figaro und Susanna erfahren, daß der Beginn der Liebe leichter zu gewinnen ist als deren Dauer und

Vollendung. Wer, wie Cherubino, mit niemand streitet, kann an einer Verzeihung als Regreß nicht teilnehmen: er wird als erster die Fessel kollektiver Moral abwerfen und - von Barbarina zum Abenteuer erweckt - jeder Frau, die in den Bann seiner Anziehung kommt, den Lohn seiner bloßen Existenz abfordern.

Dritte Phase: Don Giovanni

Bei Bassa Selim erfüllt sich das männliche Streben, die Welt einschließlich der Frau seiner Vorherrschaft zu unterwerfen, sie zu seinen Objekten zu machen, in einer statischen Machtfülle, durch die der Weg in die Zukunft, der Weg in die Zeit versperrt ist. Die List versucht, ein altes, abgelebtes Daseinsverständnis festzuhalten. In der List altert das kolumbische Weltverständnis. Ihr antizipierendes Denken ist das Eingeständnis der Endlichkeit der Welt. Die Aktionen der List sind der Abgesang des verlorenen Abenteuers. In Lostados-Konstanze-Belmonte baut sich Selims Vergangenheit vor ihm auf und verlangt, durch den Akt der Humanität zur individuellen Tragik erlöst zu werden. Die verendlichte Welt treibt das Subjekt ins Entsetzen seiner Autonomie. Der Mächtige wird zum Gefangenen seines Besitzes. Die Preisgabe des Besitzes in der Verzweiflung ist eine unbewußte Tat der Befreiung.

Im Hingegebenensein an das Schicksal, in der Erwartung einer von keiner Spekulation gesicherten Zukunft, lockert sich die Starre der Subjekt-Objekt-Beziehung. Mit der Geste des Lösens befreit sich das im Logos gefangene Melos. Die musikalisch-autonome Existenz des Cherubino bewirkt mit der Beseelung der Natur die Illusion der Subjekt-Objekt-Auflösung, um schließlich von ihrem höchsten nicht mehr fixierbaren Objekt, der Frau, magisch angezogen zu werden: das autonome Melos wird zum Gefährt, zum Diener des Eros. Im Melos vollzieht sich die Katabasis: der Eroberung des geozentrischen, moralischen Weltbildes folgt die Eroberung, der Aufbau des anthropozentrischen Weltbildes. Dem Vermessen der Physis folgt das Vermessen der Psyche, Der Patriarch, der aus der Fülle der geozentrischen Welt in die anthropozentrische, in die Psychologie scheitert, genießt im Melos die Illusion einer Unendlichkeit, die freilich die Domäne der Psychologie ebensowenig zu vergeben hat wie die offensichtlich gewordene

Endlichkeit der Welt der Objekte. Der Logos und seine Objekte, die als Werber fungieren, verstellten den Blick auf die Frau, höchstes Objekt des Patriarchen, schützten vor dem Wahnsinn der unvermittelten Subjekt-Objekt-Beziehung. Während mit aufsteigender Musikalisierung die Nähe der Partner wächst, während Subjekt, in musikalischer Vermittlung, in größter Unmittelbarkeit bei Subjekt steht, vermindern sich die Erkenntnismittel. Das Melos führt den Patriarchen in die Verzweiflung an der inneren Stummheit der anthropozentrischen Welt.

In der Naivität vollständiger Melosbeseelung, vollständigen musikalisch ins Ich gebändigten Gefühls, in dieser auf die Frau bezogenen dunklen, unbewußten Rechenübung, ist das künftige Schicksal eines Don Alfonso, ist das Schicksal philosophischer Intellektualität latent angelegt. Cherubino, aus sich selber unfähig zum Akt der Verführung, erfährt in "Figaros Hochzeit" das Gesetz seines Handelns. Die weibliche Moral, aus dem Besitzwillen dirigiert, vom Narziß zur äußersten Aktion provoziert, wird zum Verführer. Der verführte Cherubino genießt als Don Giovanni stellvertretend im Besitz der Frau seine vergessene Vergangenheit, seine kolumbische Summe. Von dem Schweigen der Frau sanktioniert, genießt Don Giovanni aus seiner musikalisch-ästhetischen Sphäre konkurrenzlos, was seine männlichen Vorfahren mit dem Ballast von Objekten mühsam umwerben und erwerben: die Gunst der Frau. Don Giovanni, der erotische Genius, affiziert sich an einer Frauengestalt und stellt sich automatisch auf volle Vergegenwärtigung ein. Wo die Psychologie der Vergegenwärtigung mit der Verführung ihren Abschluß findet, lauert die Vergangenheit, droht die Verzweiflung. Jeder Kontakt mit der Frau ist punkthafte Berührung mit der eigenen Vergangenheit, ungewußt abstoßendes Erlebnis des Todes. Wer, wie Don Giovanni, das vollendete Anti zur eigenen Vergangenheit verkörpert, im Anti die Vergangenheit vergessen macht, den treibt aus jeder Umarmung das memento mori zur Flucht. Das im Anti Vergessene treibt ihn, die bürgerlich moralische Daseinssphäre herrscherlich zu überfliegen, verwegen über dem Abgrund der Verzweiflung zu tanzen und seine Beute im Fluge zu fangen. Er darf Objekte als Werber verachten, weil er, in musikalischer Autonomie selbst sein eigener Werber, den spontanen und unreflektierten Besitzwillen der Frau provoziert. In Don Giovanni ist die Macht der Vergangenheit, ist das Unnatürliche, Spekulative, nach Unendlichkeit strebende, statische Besitzverlangen Natur geworden. Vollendete Unnatürlichkeit gibt sich natürlich, in dieser Natürlichkeit spiegelt sich selig die Frau. Sie bezahlt für das Geschenk der Selbsterfahrung, verklärende Erlösung aus

den Fesseln der Moral, mit einem Schweigen, das die Flucht Don Giovannis deckt.

Nichts ist irriger als der Glaube, Don Giovanni meine es nicht ernst mit der Frau, er treibe Spott mit ihr, halte sie für betrogen. Als reinsten Wahrheit muß man nehmen, was er Leporello auf die verzweifelt vorgetragene Bitte antwortet, er möge doch von den Weibern lassen: "Die Weiber lassen, Dummkopf, die Weiber lassen? So wisse, daß sie mir nötig sind, wie das Brot, das ich esse, wie die Luft, die ich atme." "Und dennoch strebt Ihr, sie alle zu betrügen?" "Aus reiner Liebe, wer nur einer getreu ist, begeht ein Unrecht an den anderen. In meinem liebebedürftigen Herzen ist Raum genug für alle; und nur die Frauen, die das nicht begreifen, erklären diese Liebe für Betrug." Die Seinsvergessenheit als erotische Naivität vermag aus sich selbst keinen anderen Willen auszubilden als den, der in der Ordnung des Daseins selber liegt: so zielt sie mehr und anders, als es ein willentliches Zielen vermag, frei von gedanklicher, ideologisch-moralischer Irritation und Tarnung, auf das Zentrum, auf den Kern des geschichtlichen Logos, auf den Logos des Geschlechts. Don Giovanni, Inkarnation des Paneros, ist Entwurf einer zweiten Natur. Der Ernst der Natur, Sprache als Tat, kennt nicht die Reflexion, kennt weder Spott noch Betrug. So wissen die Frauen recht gut, warum sie sich Don Giovanni hingeben. Denn Don Giovanni ist reiner als ein Ehemann, dessen Liebe um des Gedankens Blässe gebrochen ist. Freiwillig schenken sie Don Giovanni, was sie ihren Ehemännern schulden, weil sie es ihnen im Tausch gegen Sicherheiten aller Art verkauften. Der jugendliche Don Giovanni, wie ihn das Register des Leporello aufbewahrt, findet die Gegenliebe der Frau unter Ausschluß jedes Tauschangebotes, jeder Sicherheit, unter Verzicht auf alle vermittelnden Objekte, allein kraft seiner Existenz. Die Natur seiner Existenz ist der Frau die maximale Analogie ihres eigenen Wesens, im Widerschein männlicher Verkörperung höchste Plausibilität. Kraft dieser Natur ist es der Frau unmöglich, die Umarmung Don Giovannis moralisch zu reflektieren. Aus der Liebe des Heros und dem weiblichen Hingeeben sein empfängt der Alltag erst seine Weihe. Weihe begrenzt das Geweihte: die Frau, aus den Armen Don Giovannis entlassen, beginnt den Alltag in seinem wahren Wesen, in seiner Endlichkeit zu erkennen. Aus ihrer Begrenztheit, aus der dumpfen Gleichzeit des alltäglichen Geschäfts, flieht die Frau in die Erinnerung eines Liebeserlebnisses, darin sie ihres narzißtischen Selbst inne wurde. Auf diesem Altar der Erinnerung wird Don Giovanni als einem Erlöser geopfert. Die Erfahrung des weiblichen Selbstseins, wie sie eine Umarmung Don Giovannis stiftet, ist nicht mehr auszulöschen. Die Frau, in den Armen Don Giovannis

zu sich selbst entzückt, wird früher oder später dem von Don Giovanni gestifteten Bild ihrer Idealität den Alltag opfern. Während sie dieses Bild als Forderung an ihre Alltagswelt anlegt und ihn danach vermißt, während sie aus der Erfahrung mit Don Giovanni einen Widerstand lernt gegen den patriarchalischen Kompromiß, beschleunigt sie unbewußt das Ende des historischen Prozesses. Don Giovanni bewirkt selbsttätig die Emanzipation der Frau. Er gibt seiner Welt, ohne von der ethischen Wirkung seines Lebens zu wissen, das Verlangen zum Ende ein. Das Leben Don Giovannis ist ein einziger, zur Natur gewordener Aufruf an die Frau, sich einer primären Verführungsreflexion zu besinnen und aus ihren Folgen: einem geschichtlichen Schlaf, dem statischen Genuß ihrer Macht, aufzuwachen. Don Giovannis Handeln bewirkt, daß sich die Geschlechter, eines vom anderen brüskiert, unverstanden und verachtet in eine Isolation zurückziehen, die zur Grundlage und Voraussetzung wird für die Erkenntnis der Heillosigkeit der Situation. Von dieser Heillosigkeit ist Don Giovanni nicht deswegen ausgenommen, weil er durch sein Verhalten ihre Erkenntnis provoziert.

Die Todesangst ist der Motor der Existenz Don Giovannis. Das unbewußte Wissen, daß im Logos des Geschlechtes die Krankheit der Welt sich verbirgt, zwingt Don Giovanni, deren Zentrum in der Frau zu umkreisen. Seine nomadische Existenz ist Einspruch wider den Tod, der Versuch, die Relativitätstheorie existentiell zu realisieren. Don Giovanni hat in seinem Herzen nicht nur Raum für alle: er braucht die Frau in ihrer kollektiven Mannigfaltigkeit, um der Erfahrung der Endlichkeit zu entfliehen. Fliegend eilt er dem Tod voraus, bis er, am Zenit von Elvira angehalten, mit dem Niedergang seiner Vitalität von der objektiven physischen Zeit eingeholt wird.

Nach einer faustischen Wanderung über die Landschaft der weiblichen Seele findet Don Giovanni in die spanische Heimat zurück und erreicht in Donna Elvira den Höhepunkt und Abschluß seiner erotischen Laufbahn. An ihr, die ihm als Gräfin seine Laufbahn eröffnete, erfüllt sich und bricht seine ästhetische Autonomie. Donna Elvira - letzter Name in Leporellos Register - ist die einzige Frau in der Oper ohne männlichen Schutz, ohne männlichen Partner. Ihre Isolation ist die Frucht einer verzweifelten Ehe mit dem Grafen Almaviva. In Donna Elvira findet Don Giovanni das Gesetz seiner Herkunft. Am ebenbürtigen Partner beginnt sich sein Schicksal zu erfüllen. Jeder erkennt sich im Spiegel des Partners in der Fülle seines Selbst. In der Umarmung zwischen Elvira und Don Giovanni bleibt kein Wesensrest unerfüllt. "Solche Lust will Ewigkeit". Das Eheversprechen, welches Don Giovanni einer Elvira gibt, ist keine Lüge um des Besitzes willen, ist kein Betrug: es

liegt in der Natur ihrer Vereinigung. Die punkthafte Lust am Mißbrauch des Partners als Objekt, an dem wechselseitig sich der Wille zur Macht potenziert, verkehrt sich zur Bestätigung, zur Erkenntnis des beidseitigen Verrates: was sich mit dem Feuer der Gleichheit liebt, stößt sich in die Kälte eisiger Gleichgültigkeit zurück. Die Illusion der Erlösung vom Ich im Objekt von Welt oder Partner erlischt. Elvira, schon emanzipiert, kann ein Selbstsein, das ihr Don Giovanni erweckt, an keinem Partner als dessen Übermächtigung genießen. Mit Don Giovanni verliert sie den bestätigenden Weltbezug. Der Erlöser wird als Verräter erkannt. Die letzte Aktion der Macht, die Befreiung vom Entsetzen der Ohnmacht, ist die Preisgabe des Tabus. Elvira entzieht Don Giovanni den Schutz des Schweigens. Sie antwortet dem Verräter mit Verrat. Das Tabu, das die Frauen als Unterpfand ihrer Macht hüten, entdeckt Elvira als moralisches Druckmittel. "Entsag der Sünde" - das ist der Befehl der stagnierenden Existenz. Was der Gräfin beim Grafen gelang, bleibt Elvira bei Don Giovanni, ihrem Schüler, der in der Meisterung des Lehrers selber umkommt, versagt. Die männliche Verführung des Don Giovanni ist dialektische Antwort auf die primäre Verführung durch die Frau. Die weibliche Urverführung bildet an ihrer Endlichkeit das männliche Gegengift aus. Dieses Gesetz ist in dem Paar Donna Elvira und Don Giovanni exemplarisch verkörpert und gelebt. Erst in der verordneten Trennung, im einsamen Selbstsein der Geschlechter, gelingt die heilsame, durchgängige Rekapitulation der historischen Wirklichkeit.

An diesem Erleben bricht das Selbstverständnis Don Giovannis. Die erotische Vergangenheit, die sich in der Gegenwart als endlich erfüllt, spielt Don Giovanni im Register des Leporello, selbst literarisches Zeugnis der Endlichkeit, gegen die im Augenblick andrängende Vergangenheit, gegen den Zwang zur Reflexion, in Elvira verkörpert, mit moralischer Absicht aus. Seine ins Register gesammelte erotische Vergangenheit wird ihm zum moralischen Instrument, das die Vergangenheit bannen soll. Wer den Augenblick leugnet, wer sich selbst zitiert, ist gezwungen, mit seiner Vitalität seine Individualität preiszugeben. Dies ist das Schicksal des Helden Don Giovanni in der Oper.

Sieht man ab von dem antichissima canzon, zu dem die Überlebenden der Oper sich im Sextett der Schlußmoral vereinen, dann ist es allein Leporello, der die Oper sowohl eröffnet als endet. Er, paradigmatische Existenz des Bürgers, bereitet die Erscheinung des Helden vor und singt ihr schreckliches Ende.

Leporello "will selbst den Herren machen, will nicht länger

Diener sein". Großsprecherisch spottet er seiner eigenen Existenz. Die Illusion eigenen Herrentums, am Herren entzündet, erlischt mit dem Ende des Herren. "Einen neuen Herrn zu suchen, will ich jetzt ins Wirtshaus gehn." Das sind die letzten Worte Leporellos in der Oper. - Leporello ist der ewig Unentschiedene. Er lebt in der Illusion eigener Vitalität, die sich an der herrscherlich vitalen Existenz entzündet. Jede enttäuschte partielle Illusion, selbst Herr zu sein, läßt ihn in zweifelsüchtige Unentschiedenheit fallen. In der Unentschiedenheit, im Zittern der Furcht, steht er unfrei, ganz bei sich selbst. Das antinomische Fragenpaar, "soll ich bleiben, soll ich fliehn" ist die Rhetorik der Unfreiheit. Sie ist auf nichts bezogen als auf die "Gewißheit" der sinnlichen Existenz. Die Rhetorik der Flucht aus dem Dienst läßt er sich mit vier Dublonen bezahlen. Leporello, Diener aus innerer Unfreiheit, genießt das Leben seines Herrn mit, ohne es mitzuleiden. Der Genuß der Sicherheit ist mit der blinden Dienstbarkeit erkaufte. Der Faule, der sich hinter fremder Verantwortung versteckt, entdeckt die Arbeit als An-sich.

Freiheit von der Arbeit zu erlangen, ist die Ursehnsucht aller patriarchalischen Macht. Während der Patriarch mit Weltobjekten sich sättigt, nähert er sich seinem höchsten Objekt, dem Mysterium der Macht: der Frau. Belmonte und Octavio, die in der "einzigen Geliebten" das Mysterium der Macht anbeten und in dieser Anbetung das Ziel aller ihrer Anstrengungen glauben gefunden zu haben, bekämpfen in Don Giovanni, dem die Frau nur noch kollektiv plausibel ist, die konsequente ästhetische Vollendung ihrer eigenen Moral, bekämpfen die Entwertung der Frau als letztes Ziel, als Ruhe, als Lohn der Arbeit: Bekämpfen in der Desillusionierung ihres Erlösungsstrebens ihre eigene Zukunft. Ihr Schmachten umnebelt den Blick. Ihn klärt der Tod der Erfüllung zu ästhetisch erotischer Sachlichkeit, zum großen Stil Don Giovannis. Beide, das erotische Schmachten der Belmontes und Octavios wie der große, objektiv-erotische Stil Don Giovannis, lassen, in euphorischer Agonie das Zentrum ihrer Macht umkreisend, ihre realen Lebensgrundlagen zurück. Wer im Zentrum des patriarchalischen Geschäfts anlangt, ist zur Arbeit unfähig. Ihm springt die Neugier zur Seite und arbeitet für das Schauspiel der Katastrophe. Leporellos Aufgabe erschöpft sich jedoch nicht als Arrangeur der sinnlichen Notdurft Don Giovannis. Die Gier, alles zu haben, ohne es jemals zu verlieren, äußert sich in der Neugier. Die Neugier ergreift alles, ohne es zu begreifen. So sieht sich Leporello selbst begriffen als das schlechthinige Objekt seiner Umwelt, als die Dienerfigur, ohne doch selbst von diesem Begriffensein ergriffen zu werden. Das Sicherungsstreben Leporellos sucht

die patriarchalischen Antinomien Moral und Ästhetik in der Entscheidungslosigkeit zu schlichten. Don Giovanni und Komtur, beide gehen aneinander zugrunde, um sich in eins zu schlichten; beide entscheiden sich damit für ihre Endlichkeit. Leporello will den unendlichen Genuß patriarchalischer Macht; unendlich will er genießen den Untergang der Ästhetik im Triumph und Pathos der Moral, den Untergang der Moral in der Lust ästhetischen Vergessens. Weil er alles will, muß er alles verlieren. So sieht und hört Leporello alles, nimmt an allem Geschehen teil, aber begreift nichts. Komtur und Don Giovanni: ihr statisches Ja und Nein durchzittert seine Existenz. Leporello, blinde Vermittlungsinstanz zwischen zwei Ausfaltungen der Macht, deren keine sich in der anderen als sie selber erkennen will, ist die schlechthin furchtsame Existenz, die der Wind des Augenblicks in seine Richtung biegt.

In dieser Furcht erkennt sich Don Giovanni als der Herr. Am Spektakel der Furcht Leporellos, in der Verachtung gewinnt Don Giovanni den Mut zu einer Freiheit, die erst die Dimension der Angst eröffnet. In ihr zerreißt die Spannung der Pole, in ihr versinkt die antinomische Wertwelt. Wo im Finale des zweiten Aktes Komtur und Don Giovanni in ihrer metaphysischen Seinsmächtigkeit und isolierten antinomischen Ohnmacht auftreten, fürchtet mit Recht Leporello um sein Leben, bringt seinen letzten Besitz, seinen Körper, unter einem Tisch in Sicherheit und verläßt, wo nichts mehr zu vermitteln ist, seinen Mittlerposten. Vor seinen Augen spielt sich die Endlichkeit dessen ab, wovon er lebt. In seinem Schrei löst sich die Starre der Furcht, um auf der anderen Seite des dramatischen Geschehens aus der Nacht des Vergessens mit einer Neuigkeit zu erwachen. Seine Kleinheit und seinen Rückzug in die bloß physische Vergewisserung angesichts des metaphysischen Ereignisses, kompensiert er mit der großen Geste, die sich das Verständnis des metaphysischen Geschehens anmaßt.

Das Register ist zwangsläufiger Ausfluß der furchtsamen Existenz. Wer nur aus zweiter Hand erlebt, und wer deshalb von Augenblick zu Augenblick mit dem Verlust des Erlebten rechnet, der muß nach Möglichkeiten suchen, dem Flüchtigen Dauer, dem Flüchtigen Denkmal zu schaffen. Don Giovannis Lebensentwurf ist nicht durch die fiktive Reflexion des Endes gebrochen. Leporello lebt diesen Lebensentwurf nicht in seinem dynamischen Schwung, sondern von objekthafter Episode zu objekthafter Episode mit. Weil er nur in Atomen genießt, was sich dem Heros zum Kosmos von Erleben gestaltet, trägt er aus dem Gefühl des Mangels das einzelne Abenteuer zur äußerlichen Summe zusammen; was ihm als Erleben nicht gehört, weil er es

nur nachzuschmecken vermag, macht er sich in der Buchhaltung des Abenteuers zu einer additiven Gleichzeitigkeit verfügbar. Die schwarz auf weiße Sicherheit, in der die Armseligkeit ihren traurigen Genuß sucht, der sich aus kleinsten Moral- und Ästhetik-Ausschlägen konstituiert, trachtet nach einer Unendlichkeit, über der der Genießer in unruhigen Dauerschlaf versinkt. In der Chronik will der Bürger seinen Helden überleben.

Wo sein Ende droht, ist selbst Don Giovanni gezwungen, sich der Technik des Fetischs zu bedienen. Er bedient sich des Registers seiner unmoralischen Vergangenheit als Distanzmedium gegen Elvira. Wo, in der Begegnung mit Elvira, sein ästhetisches Daseinsverständnis gebrochen ist, bricht er es selbst: er begeht seinen ersten Realregreß, opfert und durchbricht mit der negativen Reflexion der bürgerlichen Moral selbst sein verlorenes Prinzip. Don Giovanni macht mit dem Register, was der Bürger im antichissima canzon mit dem Leben Don Giovannis tut: er hält sich die Selbstbegegnung, das Bewußtsein des Endes vom Leib. Das Denkmal der Vergangenheit wird zum Tabu des Endes. Don Giovanni zerbricht in der Begegnung mit Donna Elvira, was ihm als Kosmos seines Erlebens vital gebunden war, in die Summation der Episoden. Er greift nach dem Werk des Bürgers, nicht, um sich sentimental darin zu bespiegeln, sondern um mit dessen Hilfe sich der aufgelaufenen und das Urteil des Endes sprechenden Vergangenheit zu entledigen. Aber das Rezept, sich mit der eigenen Unmoral von der Moral als Forderung zu distanzieren, verfängt nicht bei Donna Elvira. Sie ist nicht Episode, sondern Schicksal und Ziel.

In der Begegnung Don Giovanni - Elvira vollendet sich paradigmatisch das Objektstreben der Geschlechter. Wo in der Begegnung alle Distanzierungsmedien im Partner aufgehoben und verbraucht sind, ist die Treue naturhaftes Ereignis des ewigen Augenblickes. Das Treueversprechen Don Giovannis, das in der Ehe lebt und atmet, ist totgeboren in einer anthropomorphen Welt, deren Ziel und Plausibilität sich erschöpft in der Überwindung aller Distanz, in der Überwindung der Subjekt-Objekt-Trennung. Im Tristan-Schicksal ist die Erfüllung das Ende. Der ewige Augenblick der Seligkeit erstarrt zum Entsetzen des Todes, der ohnmächtigen Erfahrung schlechthinniger Ziellosigkeit. Zukunft ist hermetisch geschlossen. Glück verwandelt sich in Haß; die Partner stoßen sich ab. Der Dekor der Ideologie, die Mannigfaltigkeit des Ausdrucks zerfällt: hinter der Moral, hinter der Ästhetik wird unverhüllt das bewegende Prinzip sichtbar: die amorphe Brutalität des Willens zur Macht. Was der Wille zur Macht aufbaute, reißt er nieder: aus der Illusion der Erlösung, aus

dem Vergessen erwachen die Liebenden, erkennen sich als Verräter und Wahnsinnige. Jeder behauptet, er besitze die Wahrheit, der andere sei schuld. Don Giovanni und Donna Elvira, wechselseitig beweisen sie sich in der Oper die Lüge ihrer Wertwelt. Elvira betreibt die bedingungslose Enthüllung der Tabus, entlarvt die Korruption der ästhetischen Welt. Don Giovanni sprengt durch fortschreitende Identitätsaufgabe mit der Moral die Illusion der Partnerschaft.

Wo das Stichwort Ehe fällt, sein Inhalt aber vertan ist, verwandelt sich der ästhetische Heros zum Génie fatal. Die Diskrepanz zwischen Sprache und Tat, einem Don Giovanni ungewohnt und seiner unwürdig, läßt das Stichwort Ehe zum Fremdkörper in seinem ästhetischen Daseinsverständnis werden. Um diese negative Priorität des Logos beginnt sein ästhetisch-musikalischer Wille zu kreisen. Was er nicht vermag, das kann es nicht geben. Das Unvermögen, das Wort Ehe in seinem Inhalt zu realisieren, ist die Negation seiner selbst. Den Fremdkörper, das Wort Ehe aus seinem Bewußtsein auszuscheiden oder ihn aufzulösen, den Keim des schlechten Gewissens, der ihn in Frage stellt, zu töten: mit diesem Lebenswillen treibt sich Don Giovanni dem Tod der Verzweiflung in die Arme.

In den ersten drei Auftritten der Oper wird Vergangenheit zitiert: die Konstellation ist spiegelbildlich. Lostados, die spanische Geliebte, Selim als spanischer Liebhaber - Lostados, Konstanze, Belmonte - diese Dreierkonstellationen sind verkörpert in Komtur, Donna Anna und Don Octavio. Der erste Regreß in die Vergangenheit ist Aktion der Desillusionierung, ist der Beweis, daß es Treue nicht gibt. Don Giovanni identifiziert sich mit dem, der ihm am nächsten steht: mit Octavio. Inkognito dringt er bei Donna Anna ein und macht sich Octavios Treueversprechen zunutze, um es freilich sekundär mit Don Giovannesker Größe auszustatten. An dieser "Ausstattung", in der er sich sofort vergißt, wo der Betrug gelingt, muß er sich Donna Anna verraten: um des Verrates willen, verrät sich Don Giovanni, wirft die Maske der Moral von sich und zeigt sich als der, der er ist: der Heros im Schrecken seiner Autonomie. Im Augenblick der Entdeckung erfährt sich Donna Anna, haltlos umschlossen und preisgegeben von beiden Machtprinzipien. Die feindlichen antinomen Werte, gleichzeitig in den Augenblick gebannt, stoßen sich ab, heben sich auf. Im Augenblick des Entsetzens vollzieht sich elementar das Ereignis der Entwertung aller Werte, macht Donna Anna die elementare Entdeckung ihrer Ohnmacht: im Schrei um Hilfe, in der tödlichen Enge des Augenblicks, erlebt Anna, was Elvira sukzessive als Gesetz ihres Schicksals erfährt. Don Giovanni sieht sich, was noch nie geschah, verfolgt. Der Heros und Angreifer tritt mit dem Beginn der Oper aus der Phase der

Offensive in die der Defensive ein. Im Gegensatz zu Elvira, die isoliert selbst die Verfolgung betreiben muß, mobilisiert Anna die Gesellschaft, aktualisiert im Komtur die Vergangenheit.

Don Giovanni lehnt es ab, im Ältesten des Alten, im Komtur, seine Vergangenheit, seine Vaterimago zu erkennen. Ehre, die der Komtur im Kampf gegen Don Giovanni retten will, kann Don Giovanni, der die Moral in ihrem höchsten Objekt schon tötete, in diesem Duell nicht finden: "Dich zu besiegen, war wenig Ehre." Don Giovanni weigert den Kampf. Aber der Alte, der mit seinem Ende dem Prinzip der Moral mehr nützt als durch sein Überleben, "will den Tod".

Don Octavio, schmachtender Sänger, selbst schon an der Schwelle von Moral und Ästhetik stehend, wird zum letzten Instrument des Hasses seiner Verlobten. Er sieht sich, schon der Mittel der Moral, der Gewalt nicht mehr fähig, in die Rolle des Vaters gedrängt, sieht sich zum Rächer der geschändeten Moral gezwungen. Er, der Ideologe, der den Abgesang der Moral singt, ist zur Tat der Moral, ist zur Rache zu schwach. Er wird zur patriarchalischen Legitimation des weiblichen Kollektivhasses, er wird zum Instrument, an dem sich die Gesellschaft gegen Don Giovanni mobilisiert. Am Tod des Komtur, Tod der Moral, remoralisiert sich die Gesellschaft selbst und schließt sich, über die Schranken der Standesunterschiede hinweg, in feindlicher Abwehr gegen Don Giovanni zusammen. Don Giovanni als Ästhet ist die höchste Position der Konvention. Im Niederbruch richtet sich diese Konvention, indem sie sich negativ dem höchsten Inhalt der Konvention, der Moral bedient, offen gegen das Gesetz der Gesellschaft. Während die Gesellschaft geschlossen gegen Don Giovanni aufsteht, beschneidet sie ihm, von Szene zu Szene fortschreitend, den ästhetischen Lebensraum und zwingt ihn in die Selbstbegegnung des Endes.

Wo sich das ganze Seinsverständnis Don Giovannis in Abwehr um das eine Wort "Ehe" konzentriert, da wird diese Ehe als der Bund von unauswechselbaren Persönlichkeiten zum Prüfstein der Ästhetik. Überall, angefangen von Donna Anna bis zu einem Schätzchen Leporellos, gelingt der Einbruch und die Auflösung von Treue und Eheversprechen. Überall, zeigt sich, geht es um Macht, nicht um Partnerschaft. Nachdem sich Don Giovannis Eheversprechen, erfahren in der Begegnung mit Donna Elvira, im Erlebnis mit Donna Anna relativiert und dabei zu einem Gegenstand intellektueller Manipulation wird, vermag er die Ehe als ein nichtiges Versprechen in aller Direktheit gegen Zerlina auszuspielen. Der Tag der Hochzeit zwischen Zerlina und Masetto wird für Don Giovanni zur höchsten

Herausforderung: im Triumph der Desillusionierung der naiven Plausibilität ihres Eheversprechens seine Superiorität zu genießen. Wo das Zentralwort "Ehe" als "null und nichtig" sich erweist, reißt es alle Werte in den Strudel des Fatalismus. Der negative Rückbezug auf die Objekte als Distanzierungs-Medien, für die das Schlößchen Don Giovannis mit seinen Gemälden steht, entwertet das Seiende.

Der ohnmächtige Haß des Einzelnen sammelt sich in der Ballszene als kollektiver Haß in der Illusion der Freiheit zur Tat. Die Freiheit singt sich dort am lautesten, wo sie nur noch im Gebrauch des Wortes besteht. Am Schrei Zerlinas löst sich auf, worin sich der Haß illusionär erlöste: das Kollektiv; zeigt sich der Inhalt der Freiheit als Anarchie, als Unfähigkeit zur Tat. Weder vermag Don Giovanni in der Gesellschaft seine Vergangenheit zu erkennen, noch erkennt die Gesellschaft in Don Giovanni ihre Zukunft. Es erfüllt sich die Macht als Ohnmacht des Gleichen. Was gleich ist, stößt sich ab, besiegt sich nicht.

Das System des Kompromisses gebiert, wo sein Halt und Zentrum, das erotische Tabu gebrochen ist, das Chaos, die Anarchie: wo im Schrei Zerlinas die Verführung veröffentlicht ist, wo die Frau, Zentrum der Vermittlung, elementar das Schweigen bricht, ist die zweite Vermittlungsinstanz, der Werber, machtlos. Mit dem ersten Scheitern Don Giovannis, der den Schrei der Frau nicht mehr zu bannen vermag, zerfällt das Ordnungsgefüge, die Hierarchie, ist die Basis und Balance der Ökonomie Leporellos ruiniert. Der Schrei Zerlinas coram publico sprengt die kollektive Neugier frei, lenkt die tödliche Aufmerksamkeit, die Witterung der Moral aufs Ereignis des Tabubruches. Leporello, Repräsentant der Gesellschaft, Diener und Parasit des erotischen Souveräns, ist magisch gefesselt ans Tabu; in Neugier angezogen, abgestoßen in Furcht, ist er das perfekte, das willen- und hemmungslose Instrument Don Giovannis, das lebensnotwendige Medium von Abwehr und Verbindung mit der Gesellschaft. Was Don Giovannis skandalöse Aura verheißt, den parasitären Einblick ins Tabu, was sein Degen verhindert, das verheißt und versagt Leporello der Gesellschaft. Den Befehl Don Giovannis, der Leporellos Neugier vertreibt, gibt der Diener, treu Pflicht und Neigung verbindend, an die Gesellschaft weiter. Seine Distanzierungstechnik, die partielle Lüftung des Tabus, ist der Spiegel der erotischen Verführungstechnik Don Giovannis. Durchbricht die Frau im Schrei die Konvention der Verführung, die Barrieren des Tabus, so überflutet die Neugier die Dämme der Moral und treibt hemmungslos zum ungeschützten, offenen Ort des Geheimnisses. Leporello, Mittelsmann und Abgesandter der Gesellschaft, stürzt, ungehindert vom Degen Don Giovannis, aus der

verordneten Peripherie ins Zentrum. Seine Neugier, vom An-sich des Eros angezogen, wird, wo er die Idylle der Lust vermutet, vom Tode bedroht. Don Giovanni, scheiternd, bedrängt von der gesammelten Aufmerksamkeit der Gesellschaft, bedroht von der Neugier der Moral, kompensiert sein Versagen mit einem genialen Trick: er tut, was einzig möglich ist, treibt in die Potenz, was latent vorgebildet ist, inszeniert als öffentliches Schauspiel die innere, psychologisch-soziologische Konstellation: er hält den Fliehenden, Neugierigen im Zentrum, an seinem Ziel fest und vertauscht die Positionen: der Verführer richtet den von seiner Neugier Verführten. Seine fiktive Todesdrohung objektiviert die innere Todeserfahrung der Neugier, die im Ziel erblindet. Das blinde, kollektive Luststreben findet im Tabu sein eigenes Abbild, das Kollektive. Im Nichts der blinden Begegnung des Blinden löst sich die Sprache der Ästhetik, die Sprache der Moral in Stummheit auf. Zitternd und sprachlos transportiert Don Giovanni Leporello auf die Bühne. Leporello, festgehalten am Ort des leeren Geheimnisses, wird in die Rolle des Herrn verbannt, punkthaft zum Austrag der Angst gezwungen. In der Mitte der Oper inszeniert Don Giovanni, der geniale Regisseur des Eros, das Schauspiel der Umwertung der Werte. Der Moralist wird zum Ästheten, der Ästhet zum Moralist. Leporello, ins Zentrum gebannt, wird gezwungen, das abgewirtschaftete Erbe Don Giovannis anzutreten. Don Giovanni tritt an die Peripherie und richtet in der Maske der Ideologie des Moralisten und Bürgers in Leporello die moralistische Gesellschaft, zeichnet symbolisch sein erotisches Ende.

Als Rächer Zerlinas vollendet Don Giovanni ein Prinzip, das in der 5. Szene des ersten Auftritts Leporello mit Elvira praktiziert, das Prinzip, mit Hilfe der Moral die Moral zu liquidieren. Mit dem Register, mit seinem Werk, verjagt Leporello Elvira. Im Zitat des Lebens zerfällt, was vitale, unreflektiert moralfreie Tat war zur reflektierten, unmoralischen Summe von Episoden. Das Dokument der Untreue beweist Elvira den Irrtum ihrer Wahl, den Irrtum ihrer diktatorischen, enttäuschten Liebe. Wo Don Giovanni, nicht mehr geschützt vom Schweigen der Frau, wo Elvira, Anna, Zerlina die Gesellschaft mobilisieren, wo es gilt, die ganze Gesellschaftsmoral zu demaskieren, ist die Distanzierung nicht mehr mit der bloßen Zitation von Vergangenheit zu bewältigen. Leporello, der Sammler der Episoden, der Schöpfer des Registers, wird mit seiner ganzen Existenz zum Distanzmedium, büßt, was er ohne Einsatz genießt, das Herrentum Don Giovannis: in Furcht und Zittern erfüllt sich sein Wunsch, den Herrn zu machen. Der Triumph über die verlassene Elvira schlägt um in die Todesfurcht des Verlassenseins vom Schutze

seines Herrn, von der Geborgenheit der Hierarchie. Sukzessive mit der Aktion der Desillusionierung verbrauchen sich die Distanzierungs-Medien, bis die Desillusionierung, der Fatalismus am Ende in die Existenz ihrer Agenten zurückfällt. Don Giovanni, den Leporello im Register reflektierend von seinen Abenteuern distanziert, distanziert aktiv sich von sich selbst in der Ballszene. Der inneren, ideologischen Aufgabe der Identität folgt die äußere in der zweiten Entführung Elviras. Leporello und Don Giovanni tauschen die Kleider. Herr und Diener changieren. Die Hierarchie zerfließt. Die Verleugnung der Identität in der Ballszene, der Tausch der Ideologie, konkretisiert sich zur Maskerade in dem folgenden Coup Don Giovannis. Doch, mit der Preisgabe seiner Identität bezahlt Don Giovanni den Triumph der Desillusionierung; den Triumph, Elvira nach der Illusion über den Partner nun noch die Illusion ihres personalen Liebesvermögens zu rauben. Leporello, unerkant in der Maske Don Giovannis, überführt Elvira ihrer Blindheit und raubt ihr nach dem Glauben an den Partner den Glauben an sich selbst.

"Ich will selbst den Herren machen" - das blinde Verlangen Leporellos erfüllt sich zu Beginn des 2. Aufzuges gegen seinen Willen: in Don Giovannis Kleidern und in seiner Gestik empfängt er die verzeihende Elvira. Elvira, die auf die leere Attrappe Don Giovanni hereinfällt, erhält von Don Giovanni die letzte Lektion: ihr Treueversprechen ist Lüge, ihre Liebe blind, die Ehe verraten; ihr Ziel ist Macht und Besitz. Es ist der letzte, grandiose Coup gegen die Moral. Doch dieser Triumph Don Giovannis ist mit der Preisgabe seines erotisch-musikalischen Selbstverständnisses bezahlt:

Dank dir, oh Serenade,
Hilf du nun Maskerade,
Daß ich im Ködern Meister,
Muß jeder zugestehn.

Don Giovanni beginnt mit seiner Verführung ihr Medium, die Musik zu reflektieren. Er tritt sich selbst gegenüber, entdeckt sich als der, der er ist: er lebt nicht mehr Musik, lebt nicht mehr aus ihr Verführung, sondern braucht als Psychologe Musik, Geste, Maskerade als Instrumente des Bluffs, Er hat seine ästhetische Natur abgeworfen, betrachtet sich nicht mehr im Spiegel der Frau, der ihm blind geworden ist - sondern goutiert sein Instrumentarium. Seine Macht ist in der Erkenntnis ruiniert. Musik, Rauschgift der erotisch-ästhetischen Illusionierung, verwandelt sich, von primärer Reflexion dirigiert, zum Instrument einer Verführung, die die Desillusionierung zum Ziel hat.

Elvira erlebt mit Leporello ihre zweite Enttäuschung: sie

sieht sich von Don Giovanni in ihrem Besitzwillen entlarvt. Beginnende Selbstreflexion, aufkeimende Scham sind der Grund zu ihrem Verzicht: mit ihm erreicht sie den Gipfel der Moral. Wer der Kommunikation entsagt, endet ohnmächtig im kalten, fühllosen Dogma: "entsag' der Sünde". Blind dafür, daß vom Schicksal, nicht vom Willen verordnet, schon ist, was sie fordert, daß Don Giovanni seinen Lauf soeben vollendet, wirft sie sich vor ihm nieder, um für das letzte fiktive Tauschgeschäft ihrer Moral - Verzicht gegen Entsagung - sein Hohngelächter zu ernten.

Die Begegnung mit Elvira, die Don Giovanni mit seinem Schatten Leporello ein zweites Mal betrügt und den Beweis antritt, daß der Betrüger der Betrogene ist, wird für ihn zum letzten Kontakt mit der Frau. Wo Don Giovanni die weibliche Moral entlarvt, von der er lebt, bleibt er, einst als Ästhet Don Giovanni höchste Position der Moral und Ziel aller Sehnsucht, allein. Das Kammerzöfchen Donna Elviras, letztes Objekt, auf das sich sein Verführungswille richtet, bleibt Phantom. Die letzten Worte in der gewohnten Richtung - "es regt sich was am Fenster" - sie werden gestört vom Kollektiv der geprellten Liebhaber.

Der Mann, stets vom Schweigen der Frau betrogen, schiebt sich, wo das Tabu bricht, zwischen Don Giovanni und die Frau: der Betrogene will betrogen sein. Das Kollektiv der Rächer löst das Kollektiv der Verführten ab. Masetto und die Seinen verfolgen in Don Giovanni ihre eigene Zukunft. Der moralische Wille, der Schuß des Bürgers auf die eigene Zukunft, geht als Kolbenschlag nach hinten los: der Schuß des Bürgers gilt im Gegner seiner gegenwärtigen Zukunft. Die Schläge Masettos auszukurieren, dafür steht Zerlina in seiner Schuld.

Leporello, Psychologe des Alltags, Meister der bürgerlichen Seele, Kenner der Schuldgefühle und der kleinen Komplexe, bekommt für seine erotische Neugier zu spüren, was Don Giovanni übrig läßt: den Haß der Gesellschaft. Leporello, Mann der Furcht und des Zitterns, Akteur aus zweiter Hand, tritt in den Kleidern Don Giovannis ein Erbe an, um das sich die Gläubiger streiten. Die Gesellschaft versucht sich in Leporello selbst umzubringen und erbringt den Beweis ihrer Nichtigkeit.

Die Reise Don Giovannis über die Welt, die Frage an die Moral, brachte keine Antwort: die Welt ist blind. Don Giovanni war der Knecht des Nichts. Das Seiende im Ganzen ist entwertet, Don Giovanni ist am Ende - die Fahrt endet auf dem Friedhof. Im vollendeten Fatalismus gehen die Werte unter, verwischen sich die Stufen und Grenzen der Hierarchie. Was zur Vollendung seines Fatalismus noch aussteht, ist die Nachricht, "wie

Leporello die Sache mit Elvira erledigt". Die völlige Selbstentwertung der Moral, darauf ist als Neugier sein letzter Lebenswille gerichtet. Im Scheitern der Frau, Ende der Moral, feiert Don Giovanni den Triumph des eigenen Endes.

"An Eurer Statt wurde ich beinahe erschlagen" - diese Nachricht Leporellos liefert Don Giovanni die abschließende Legitimation seines Fatalismus. Die Ehe, höchste Institution der Moral, ist offen dem Hohn Don Giovannis preisgegeben. Der vitale erotische Wille Don Giovannis, der seine Moralgrundlagen entdeckt und entwertet, ist gebrochen. Mit der Moral ist die Ästhetik ruiniert. Was bleibt, ist das Nachschmecken, ist die erotische Episode. In ihr vollzieht sich zwischen Don Giovanni und Leporello, zwischen Herr und Diener, die Kumpanenschaft des Endes. Der Triumph des "desto besser" ist ihr Motto, ist die Ideologie des Fatalismus. Der furchtsame Leporello, Genießer des Endes, Idylliker des Fatalismus, steht dem Mutigen, dem Bekenner gegenüber, der im Bekenntnis des Fatalismus sich selber preisgibt. Oben und unten scheiden sich wieder, die Kumpanerie des Augenblicks löst sich auf. Mit dem Diener Leporello ist die letzte empirische Weltwirklichkeit verbraucht. Das Vakuum der Empirie provoziert die Potenz der metaphysischen Dimension.

"Dein Lachen wird vergehn, ehe der Tag graut." Der Geisterruf provoziert in Leporello eine Sprache, die, der Spekulation hörig, als Fetisch dient, das Unheimliche, das Numinose zu bannen. "Wer sprach hier": Don Giovanni, der distanzierenden Spekulation unfähig, treibt aus der Realität, treibt aus dem Standbild die reale Irrealität heraus, zwingt sie zum Anwesen. Don Giovanni, der mit seinem "desto besser" das Generaltabu seiner Welt entdeckt und bricht, die Patriarchen als die illusionären Gläubiger einer in der Frau stagnierenden Moral entlarvt, fordert heraus, was schlief, weckt die Toten, zwingt sie zur Bewegung. Ihre erste Bewegung ist die der Abwehr: "Verwegner entweiche, gönne Ruhe den Toten!" Stellvertretend für eine ganze Gesellschaft versucht der Geist des Komtur, Vergangenheit Don Giovannis, die Rettung des Schlafes, die Rettung des toten Lebens, die Rettung der Gesellschaft in ihrem autonomen Sosein. Wo es Don Giovannis letztes Abenteuer gilt, muß Leporello, was er einer realen Welt, einer realen Gesellschaft gegenüber als Distanzmedium nicht mehr leistet, als Werber einer irrealen Welt gegenüber leisten. Leporello, der die Welt, die feindliche Gesellschaft bändigte und ihr verwehrte, was ihm selber versagt war: das Geheimnis des Eros - Leporello, Paradigma, Brennspeigel der ruinierten Gesellschaft, wird mit dem Degen gezwungen, mit dem Ungeheuren, dem Metaphysischen, dem Tod, der tiefsten Vergangenheit: mit dem Untergang Don Giovannis, mit dem Ende

des Herrn, das eigene Ende heraufzurufen. Aus der Angst, in der ihn der Degen Don Giovannis festhält, sucht er in die Furcht auszubrechen. In ihr spiegelt sich ein letztes Mal der Mut des Herrn. Machtvoll zitiert er, wo der Augenblick in seiner erfüllten Fülle stagniert, im Geist des Komtur, in der Vergangenheit, im "guten Alten" sich selber, provoziert er Schicksal oder was immer es sei: das Neue, die Zukunft des verwandelten Alten, das "tolle Abenteuer".

Die erotische Kumpanerie, die in der Friedhofsszene im Hohngelächter des "desto besser" ihren Höhepunkt erreicht, sinkt in der Mahlszene zur monumentalen Trink- und Sauf-Kumpanerie ab. Leporellos Neugier, die ihr erotisches Zentrum verlor, wird am kulinarischen Zentrum zur bloßen Gier: mit dem Diebstahl eines Fasanenschlegels setzt Don Giovanni die Gier Leporellos in Szene und führt die Kumpanenschaft des Endes zum Glorificamus der Physis. Während sich beide in die Kumpanenschaft der Physis vergessen, beginnt die Musik, Medium der Verführung, eine autonome Sprache zu sprechen. Auf "der Zitation der erotischen Vergangenheit, auf der Zitation des Anfangs, auf dem, was im Verbrauch der Vitalität zur "frohen Weise" wird: mit dem Aufgebot der dissoziierten Vergangenheit feiert der Bankrotteur die grandiose Apotheose der Verschwendung. Musik als Selbstverständnis, als Träger der Verführungsexistenz, wird Basis, Fundament, Unterhaltung. Realisat der eigenen Geschichte, wird Gegenstand der Zerstreuung. "Nun vergiß leises Flehen, süßes Kosen": Drohung des frühen Abschieds von einer Laufbahn, die als Cherubino im Schloß des Grafen Almaviva beginnt, zitiert das Ende; Vergangenheit, nicht mehr erfüllt, nicht mehr gelebt im konzentrierten Augenblick, wird autonom im Zeichen. Vergangenheit, losgelassen, tritt gegenüber: die Drohung des Anfangs signalisiert das Ende.

Der Bankrotteur zieht den Gläubiger an. Elvira bricht in die geniale Idyllik, in die monumentale Feier der Burschenherrlichkeit ein. Ohnmächtiger Anspruch treibt Don Giovanni zur Proklamation seines Programmes: "Mädchen und Reben würzen das Leben, sie sind das Herrlichste auf dieser Welt." Elvira, blind auch im Verzicht, erkennt nicht die Zeichen des Endes. Ideologie steht gegen Ideologie, Programm - "Wein, Weib und Gesang" - prallt gegen Programm - "entsag' der Sünde". Moral der Frau zeigt ihren apersonalen Kern: autonome Moral, ausweglos an ihr Anti, den Ästheten Don Giovanni gefesselt, Elvira, ohne jede weitere Möglichkeit, ihren Schmerz in Macht zu übersetzen, wirft sich, da sie entdeckt ist, grotesk grandioses Schauspiel der Ohnmacht, vor Don Giovanni nieder: Verzicht, der die Forderung maskiert: mit dem verzweiferten Gestus der Erniedrigung sucht sie die verlorene

Herrschaft zu retten. Der Verzicht wird zum letzten Einsatz, zum letzten Tauschmittel, zum letzten Angebot, mit der Autonomie der Frau die alte Welt, die autonome Gesellschaft, das So-sein zu retten. Finale Verführung wird zur Groteske. Verzicht auf ein Treueversprechen, das, von beiden Seiten gebrochen, sich nicht einlösen läßt, gegen Entsagung, die sich schicksalhaft vollzieht; Unfreiheit gegen Unfreiheit, Blindheit gegen Blindheit, Parole gegen Parole. Der Haß der Geschlechter ist im Gelächter vereint: "Brava" - "Ha, Schändlicher."

Der Transzendenzverlust der Frau, die weibliche Autonomie, vollendet sich im metaphysischen Unfug der Moral an sich, in der bloßen Negation, in der Blindheit des Nichts, in der die sinnliche Welt versinkt. Die Frau, abgeschnitten vom Heil ihres Ursprungs, entbehrt ihrer sinnlichen Rekreation, kompensiert das Sinken der Macht mit der aufsteigenden Moral. Wo die Frau scheitert, bleibt der männliche Wille im Nichts einer platten positivistischen Parole stehen: "Wein, Weib und Gesang" ist die Antwort an eine Frau, die mit ihrem Ursprung sich selbst und ihre Sinnlichkeit verlor, wo Partnerschaft versagt.

Elvira, deren Moral Don Giovanni zum Tod verurteilt, ihr müßte die Begegnung mit dem Komtur, Verkörperung des treuen, moralbewußten Patriarchen, höchstes Instrument ihrer Rache, ihrer Macht, die erlösende Hilfe sein: statt Erlösung bringt ihr der Geist des Patriarchen die Gefangenschaft. Einkreist von den zwei Ausformungen des Patriarchats, gebannt in die zwei Wirkungen ihrer Macht, zwischen Moral und Ästhetik, zwischen Don Giovanni und Komtur stehend, ist sie die Gefesselte ihres Werkes. Der Schrei des Entsetzens, im Keim Dokumentation des absoluten Ich, reißt sie los. Eine im Keim Verwandelte stürzt durch die freie Tür: Moral als Instrument der Entlastung von personaler Verantwortung ist verloren. Im Entsetzen des Schreies vollzieht sich die Lösung des Ich von seinem Fetisch, der Schrei wird zum ersten personalen Träger der Kommunikation: ihr Schrei, blinde Einheit der Antinomien, lenkt ihre Geschöpfe, Don Giovanni und Komtur, aufeinander, ist blindes Zeichen ihrer Einheit. Fliehend gibt sie den Raum zur Begegnung des Getrennten frei, tritt aus der Mitte, aus der sie die Antinomien schied und vermittelte, leitet den Kampf der Selbstbegegnung ein. Im Vakuum, in der leeren Mitte stürzen die Antinomien zusammen.

Don Giovanni ergreift das Schicksal der Selbstbegegnung, zwingt Leporello, Furcht und Zittern, berufsmäßiger Vermittler zwischen den feindlichen Polen, in seinen letzten Dienst. Leporello, der Neugierige, bringt als letzte Neuigkeit die

Botschaft von der Ankunft des Endes. Erfolglos bleibt Leporellos Bemühen, Vorstufe der Forderung des Komtur, Don Giovanni zu seiner Furcht zu bekehren. Wo sich die Antinomien Moral und Ästhetik gegeneinander versteifen, dort muß, wer wie Leporello von ihnen lebt, seinen Dienst aufsagen. Die elementare Furcht wirft Leporello aus der Funktion des Dienens. An der Furcht und dem Ausgleichsstreben Leporellos stößt sich Don Giovanni zu sich selber ab und führt die Konfrontation mit seiner Vergangenheit herbei.

Im steinernen Gast, im Geist des Komtur, kommt auf Don Giovanni zu, was sein ästhetisches Seins-Verständnis vergessen machte: sein Schicksal, die gegenwärtige Vergangenheit treibt ihn in ein lebendiges Verhältnis zum Tode. Vergangenheit und Augenblick, ungewohnt der Begegnung, stets durch das Schweigen der Frau getrennt, erstarren in der harten Abwehr des Ja und Nein. Es verkürzt sich die Ideologie des Ästheten, wo er sich selber begegnet: "Wein, Weib und Gesang" schrumpfen ins kahle, gestaltlose "Nein". Don Giovannis Positivismus ist ruiniert im bloßen Dogma der Negation. Die Ziellosigkeit der beiden Prinzipien ist das Entsetzen ihrer Einheit, die im Verbrauch der Antis, im Verbrauch von Ja und Nein sich vollzieht. Ohnmächtig fallen sie einander zu im Schrei des Endes.

Ja und Nein, rhetorische Formeln, sind die engste Bestimmung der Beharrung auf dem Verlorenen. Die Möglichkeit der Besserung fällt hinter die Wirklichkeit zurück. In eine alte, abgelegte Haut vermag Don Giovanni nicht mehr zurückzuschlüpfen. Das geforderte Ja zu seiner Schuld kann er nicht sprechen. Er kann nicht in den Schoß einer Gemeinschaft zurückkehren, den er scheiternd floh. Enttäuschen muß er eine bürgerliche Moral, die ihre Rekreation, ihre Rechtlichkeit aus der Reue des Sünders empfängt. Don Giovanni, Prototyp des dämonischen Heros, kehrt im Scheitern nicht reumütig in die Stallwärme eines kollektiven Erlösungswahnes zurück. In ihm erkennt er schauernd die Wiederkehr des Gleichen, die eigene Herkunft, das frühere Scheitern. Treu zu sich selber ruiniert er seine Grundlagen, betreibt er die maximale Desillusionierung der Macht und regt eine Welt, die in ihrem Gesetz lebt, gegen sich auf. Während die Realität sich zum Phantom verflüchtigt, tritt er den Gang zu den Vätern an, raubt um den Preis seiner ästhetischen Unendlichkeit den Patriarchen die Illusion der Ruhe. "Reich mir die Hand zum Pfande" - "Nimm sie denn" - Don Giovanni und Komtur, einer ist der Gefangene des anderen. Ehe Don Giovanni, nun Objekt des eigenen Hasses, in Verzweiflung sinkt, schreitet er einer pervertierten Welt, und das ist nicht ein Akt der Schuld, sondern der Sühne, sein "Nein" zu. Sein Nein verneint ihn selbst als ästhetische, als partielle Existenz, als

schizophrenes Teil des Ganzen. Sein Nein ist virtuelles "Ja" zum Ich. Das Nein gegen die Sprache der geschichtlichen Welt, als Sprache Negation ihres Inhalts und gleichzeitig Verneinung der Musik als illusionäres Gefährt der Flucht aus ihrer Enge, dieses verzweifelte Nichts im Nein, diese absolute Ortlosigkeit ist die eigentliche Tragik Don Giovannis: sie mündet in den Schrei des Endes, kreatürliches Echo der verbrauchten Sprache.

Wo der vitale Augenblick aus dem Herandrängen einer unbewältigt gelassenen Vergangenheit sich liquidiert, dort erwacht aus der Verzweiflung die philosophische Existenz, die der Welt nicht mehr in vitalem Partizipations-Verlangen verbunden ist. Ihr zeigt sich die geschichtliche Welt in ihrem pervertierten So-sein. Das Denken ist aus der bloßen Nachfolge eines vitalen Besitzstrebens zu sich selber gekommen und gewinnt die Priorität vor dem Handeln. Sie spricht aus dem wachsenden Ja zu sich das wachsende Nein zur Welt. Dem Einblick in die heimliche erotische Despotie, in die blinde Vorherrschaft der Frau, opfert Alfonso seine Vitalität. Er erreicht die Macht des regierenden Überblicks und vertreibt die vitalen Täter der Geschichte aus ihrer Idylle. Das Wissen der Perversion löst die Tat der Perversion ab. Musik kommt unter das Diktat des Denkens. Musik wird Mittel der Psychologie.

Der Furcht Leporellos ist die eigene Haut am nächsten. Unter dem Tisch hervor tönt die Parole der Rettung, ruft Leporello seinem Herrn das ohnmächtige Rezept des Regresses zu. Das Ende jedoch kommt nicht als Kumpanerie der Feigheit unter dem Tisch Leporellos. Die Statik der Antinomien, von denen er lebt, zwingen die Ausschläge seiner Furcht ganz zu sich in die gewaltige Ohnmacht des Schreis. Aus dem Entsetzen rettet Leporello, was er sehen konnte; weil er es nicht verstand, zieht er aus dem kolossalen Ereignis das Nichtige seiner Neugier ab: das Dogma des Fakts. Das Rezept des Regresses, das Don Giovanni ausschlägt, verkauft Leporello weiter an die Gesellschaft. Sie lebt von der Neuigkeit, die Leporello zu berichten hat. Aus dem Untergang des Heros bestätigt sich die Gesellschaft ihre Idyllik. Schreckliches Ende wird zur Legitimation der Unendlichkeit als des schlechten Augenblickes; am Untergang wertet sich der Kompromiß auf, entdeckt der Bürger das Behagen seiner Idylle.

Dem Moralbewußtsein des 19. Jahrhunderts, das kurz vor der Entdeckung der Irrealität von Gut und Böse, kurz vor der Entdeckung ihres gemeinsamen erotischen Zentrums steht, ihm gibt nur der moralische Schock die Handhabe zur Vermittlung seines sich emanzipierenden Traumes; nur der säuberlich-

schreckliche, der schon ästhetische Untergang des eigenen, eigentlichen Selbst im Helden rettet vor der Identifikation, vor der Erkenntnis der eigenen Verworfenheit. Moral, schwach genug, den Schock zu brauchen, verliert Sprache und Gestalt. Dem An-sich der Moral, Keim der Ästhetik, ist die Erkenntnis ihrer vitalen Vergangenheit Sünde und zweiter Schock. Die Aufführungspraxis des 19. Jahrhunderts wußte wohl, was sie tat, wenn sie von einem ad libitum Gebrauch machte, das Mozart selbst über den 16. Auftritt seiner Oper verfügte. Denn mehr als alle Abenteuer und alle Frevel während des Verlaufs der Oper macht dieses Stelldichein der überlebenden Bürgerwelt dem Betrachter klar, wer der Held der Oper ist. Wer nur Don Giovanni und seinen Untergang will, hält das Denken sich vom Leib. Der Schock der Konfrontation von Untergang und Sicherheit fordert Erkenntnis heraus: Don Giovanni ist der schreckliche Beweger des Operngeschehens. Er konzentriert und dramatisiert das Leben seiner Umwelt und zwingt die Figuren der Oper in eine kollektive Schicksalsgemeinschaft; Don Giovanni, mutiger Illusionär der Personalität, verschmäht den Kompromiß, zwingt die Individuen zum handelnden Bekenntnis ihrer kollektiven Ohnmacht. Der Tod des Heros löst den animalischen Triumph der Überlebenden aus. Mit den Schrecken der schicksalhaften Auflösung der Antinomien von Gut und Böse betreibt die Schläue des Mißverständnisses, die metaphysische Fehlinterpretation, die Rekreation des Verlorenen. Mit dem Scheitern dessen, der dem Teufel zu entkommen sucht, macht sich das Volk den leisen Dauerdruck erträglich, vom Teufel am Kragen gehalten zu sein. Don Giovanni, der den lebenden Komtur tötet, durchbebt der Schauer einer Ahnung, sich selbst mitgetroffen zu haben. Der Bürger, dem das Ereignis zum bloßen Fakt, zum Objekt erstarrt, ist frei von dieser Ahnung zenbuddhistischer Welteinheit.

Die Gesellschaft, die, über alle Standesunterschiede hinweg, sich zum Krieg gegen Don Giovanni rüstet, verrät im kollektiven Angriff die eigene Ordnung. Sie zerfällt, nachdem sie mit dem Fremdkörper Don Giovanni die Drohung des eigenen Endes ausscheidet, in die Spielarten der bürgerlichen Idylle: in Ehe, Trauerjahr und Treueversicherung, in den Gedanken an ein Abendessen, über dem die Landleute ihre Liebe vergessen, die kein Gesicht hat. Was bei Elvira die Schicksalhaftigkeit ihrer Liebe, die Zwangsläufigkeit des Zusammengehörens mit Don Giovanni vermochte: daß sie sich von der Welt absondert und auf die Ausübung ihrer fraulichen Macht Verzicht leistet, das wirkt im Negativen noch bei Donna Anna in einem Don Octavio abgeforderten Trauerjahr fort. Donna Anna verliert in der Oper, im Komtur und in Don Giovanni, die zwei polaren Verkörperungen des Patriarchats. Ihr Leiden wird Instrument

der Macht: Donna Anna, die ihr Erleben mit Don Giovanni kaschiert, verordnet dem schwächlichen Don Octavio, dem Bürger, der beide Prinzipien, Moral und Ästhetik in Schwäche verbindet, ein Leben des Verzichts nach ihrem Gusto. Hier schlägt das Ende des Patriarchats, gleichzeitig Ende des heimlichen Matriarchats, in einen Augenblick des offenen Matriarchats um. Im Epilog zeigt und demaskiert Mozart die Welt des bürgerlichen Alltags, die "positive, gerettete" Welt. In der undramatischen, parataktischen Reihung der Idylle läßt er die Bürger ihre Programme aufsagen. Er demaskiert die Sündlosigkeit als Langeweile. "Was die Welt im Innersten zusammenhält", was ihr eine letzte Dramatik und konzentriertes Leben abverlangt, das ist ihr inneres Anti, ist Don Giovanni. Der Triumph der kollektiven Schlußmoral entzündet sich an der Erinnerung dessen, was sie verdammt. Das gestaltlose Dogma geht am Exempel des Todes, am Zerbrechen der Gestalten, von denen es lebt, zugrunde.

In Elvira und in Don Giovanni ist das Dogma untergegangen. Zwischen Elvira und Don Giovanni, zwischen die Liebenden aus schicksalhafter Bestimmung schiebt sich die Vergangenheit als die zu bewältigende Zukunft. Als Alfonso steht Don Giovanni bewußt vor der Unnatur der Gesellschaft, spiegelt seine Vergangenheit. Elviras Unnatur, gebrochen in ihrem Autonomiestreben, ist zur Versöhnung an der Natur gezwungen. Inhalt des Dogmas wird Gegenüber, wird Gegenstand der Arbeit, der wiedergutmachenden Tat der Erkenntnis. Faulheit der Vergangenheit trennt als zukünftige Arbeit die Liebenden. Die Überwindung des Trennenden in der sozialen Tat führt ihre Wiedervereinigung in der "Zauberflöte", in einer verwandelten Wirklichkeit herbei.

In Elvira ist die Naturgestalt zum negativen Mittel des von Transzendenz verlassenen Gestaltbewußtseins geworden, ist der Positivismus der Verführung, mit der die autonome Macht erkaufte ist - ist mit dem Dogma, dem Vorwissen, die schlechte Dauer des Bewußtseins, die Unendlichkeit der Macht endgültig vertan. Die Gesellschaft verbietet den weiteren Aufenthalt. Im Schrei ist der letzte Atem verbraucht, den die Macht der Natur erpreßte. Naturgestalt, von der Herrschaft ihres Widersachers erlöst, sinkt, was Macht vergessen ließ, zu ihrem Aufgang Natur zurück. Die "heiligen Mauern" des Klosters, in denen Elvira ihr Leid zu vergessen hofft, sind Ahnungen des Heiles im Geborgensein, Abschied von der Macht und ihrer Autonomie und Heillosigkeit. Der Schrei, Stillstand des Bewußtseins, des Willens zur Macht, ist das Zeichen seines Rückbruches in die verleugnete und vergessene Herkunft. Dieses Bewußtsein lernt am Rhythmus der Natur, den der Machtwille verleugnete, das Atmen wieder. Im Atem strömen Gestalten, befreit von der

Despotie des rechnenden Willens, zurück. Im Gleichklang von Erkenntnis und Rhythmus beginnt die Frau zu atmen. Dieser Atem läßt Transzendenz ein, wird strömende Tat ihrer schönen Vermittlung, erfährt sich, selbst Kind des Höheren, als die hohe Natur und liebt, was ihr den Raum zum Atmen gab, das reife Kind ihres unerschlossenen Seins, Natur, als das Kind ihrer Erkenntnis. Schönheit des Kindes ist ihre Sorge, ihr Wille. - Auf die Schönheit des Spiegels, nicht auf die Schönheit dessen, der sich spiegelt, kommt es an. Das ist die Moral, gäbe es sie noch. Dem schönen Aufbau, der Rekreation der Natur, wächst der Abbau der Unnatur der Gesellschaft entgegen und bereitet das Ereignis der Nähe des Getrennten.

Der Mann, in seiner eigentlichen Bestimmung Gärtner der Schönheit, zusammen mit der Frau aus seinem wahren Sein abgesprengt, entdeckt sich selbst im Spiegel der Vergangenheit, entdeckt den verödeten Acker der Gesellschaft.

Vierte Phase: Don Alfonso

In Don Alfonso, "Mann des Friedens", intellektueller Verführer, "der seine Händel bei Tisch ausgleicht", sind die bewaffneten Gegensätze seiner Vergangenheit, sind Moral und Ästhetik, Komtur und Don Giovanni, vereint. Moralische und ästhetische Vitalität, jede Art von Draufgängertum ist, was es als höchste Sublimation aus sich hervortrieb, von Reflexion gebannt. Don Giovannis Nein zu seiner Vergangenheit, die sich Alfonso zur Gegenwart verkörpert, treibt in die Isolation, in die Distanz zur Gesellschaft. Der Denker Alfonso sucht in der Perversion der Gesellschaft seine eigene vitale Vergangenheit zu legitimieren. Ferrando und Guiglielmo bestreiten "als Albernheiten von Philosophen, als Torheiten des Alters", was sie beweisen: das Postulat Alfonsos, die Blindheit der Liebe. Ihnen und ihren Liebsten, kleinstes Kollektivmodell der Gesellschaft, entreißt Alfonso die Probe seines Denkens, das Kollektivgesetz des "Così fan tutte". Alfonso, der mit der zweiten Entdeckung der Frau die trojanischen Kriege liquidiert, die Patriarchen zur Abrüstung zwingt, sieht sich einer Restwelt von sanften Moralisten, sieht sich einer Gesellschaft von Konstanzen und Belmontes, Octavios und Annas, einer Welt der selbstvergessen Liebenden gegenüber, in der der Degen zum Requisit wird. Alfonso, Psychologe, Wissenschaftler

von Moral und Ästhetik, der mit der Entheroisierung seiner eigenen Vergangenheit die Desillusionierung der Gesellschaft betreibt, löst Tradition auf, raubt den Belmontes und Octavios, mellostrunken und weltvergessen im erotischen Augenblick gefangen, den Rückbezug auf die Macht der Väter, schneidet ihnen die Wurzeln zu ihrer Vergangenheit ab. Alfonso, Regisseur seiner eigenen Liebeswissenschaft, inszeniert im Marionettenspiel, wovon sein Denken lebt: die Probe des vielstimmigen "Così fan tutte".

Musik, den Vätern vorzügliches Medium, ins erotische Zentrum vorzustößen, wird Don Alfonso zum Instrument seiner eleganten Provokation des "Così fan tutte". Musik, an der Grenze der Stummheit, im Nein Don Giovannis verendlicht, wird Alfonso zum rationalen, objekthaften Mittel der Verführung: sie wird dem Verneiner seiner Vergangenheit zum Köder, mit dem er sich aus seiner auf ihn gekommenen Vergangenheit den verlorenen Logos aus dem See des Vergessenen fischt. Musik, im Schrei verendlicht, gibt zurück, was sie verzehrte: den artikulierten Logos des Nein, der sich, abgesprengt von seiner vitalen, primären Tat in seiner Geschichte spiegelt. Das schlafende Dornröschen erkennt er als das Zentrum seiner Geschichte. Ihrem Schlaf gelten seine Aktionen. Don Alfonsos aktives "Nein" ist "Noch-nicht des Ja".

Ferrando und Guiglielmo, die Verwandten Belmontes und Octavios, kurz vor dem Ziel ihrer Wünsche, prädestiniert für Alfonsos Erkenntnis, tragen in der entfalteten Fülle ihrer Musikalität verborgen die zukünftige Todeserfahrung als Schatten des gegenwärtigen Zweifels. Mit dem Symbol des Zweifels, mit der Wette, beginnt die Verschwörung der Männer. Die Männer, einst von Don Giovanni betrogen, muß nun Don Alfonso in seine Weisheit einführen. Aber seine Philosophie erschöpft sich nicht in trockenem Dozieren. Ferrando und Guiglielmo erreichen nur dadurch die Höhe des Tagesbewußtseins, daß sie Alfonso dazu besticht, eine Probe aufs Exempel zu machen. Er verschreibt ihnen einen Schnellkursus von 24 Stunden zur Einübung in die Perversion der Geschichte. Wo mehrere Don Giovannis auf einmal auftreten, wo sie sich organisieren und einer am anderen sich die Illusion seines Selbstseins rauben muß, wo es zum eigentlichen Inhalt der Oper wird, in einem System von Schuldigen einen Partner mit dem Dasein des anderen zu bestrafen, wo mit der Verdoppelung der tragischen Figuren die äußerste Desillusionierung eines falschen Daseins sich verbindet und die allgemeine Perversion gezwungen ist, sich selbst zu ironisieren, da muß der dramatische Vorwurf, der gegen "Così fan tutte" erhoben wird, endgültig fallen: der spiegelbildliche Ablauf zweier Verführungsgeschichten macht

den eigentlichen Effekt der Sache aus. Die Erlebnisbreite, die Mozart in seinen drei Opern: "Entführung aus dem Serail", "Figaros Hochzeit" und "Don Giovanni" in den Gestalten Belmonte, Bassa Selim, Cherubino und Don Giovanni vor uns ausbreitet, wird nun in 24 Stunden von Guiglielmo und Ferrando durchschritten. Zwei Belmontes, die eben ihr gezieltes Melos zur Fülle ausgebildet haben, lassen sich die Latenz ihres Zweifels, im musikalischen Selbstsein angelegt, von Don Alfonso aktualisieren. In einem kurzen arrangierten Erlebnis sollen sie am eigenen Leibe erfahren, was der Inhalt der Don Alfonsoschen Philosophie und Lebenserfahrung ist.

Mit der Wette, dem Symbol des Zweifels, beginnt die Verschwörung der Männer unter der Regie Alfonsos. Zum System der Perversion gehören Herr und Knecht. Alfonso braucht, wie Don Giovanni Leporello, für sein Marionettenspiel den Regieassistenten Despina. Leporello, paradigmatische Dienerfigur, der vollendete Werber zwischen Moral und Ästhetik, zwischen dem outlaw und der Gesellschaft, kann seinen Herrn nur in Alfonso finden, der die Antinomien in der Erkenntnis, im intellektuellen Nein vereint. Wo Moral und Ästhetik sich auflösen, wo mit dem Untergang Don Giovannis offenbar wird, daß der alte Krieg unter den Patriarchen nicht Kampf zweier Weltanschauungen, sondern die Vorform des offenen Machtkampfes zwischen Mann und Frau ist, wo die Ideologie als Mittler zwischen den Geschlechtern verbraucht ist, die Macht ihre Sprache verliert, kann nur das Bekenntnis der Perversion den Bann der schutzlos konfrontierten Gegner lösen. Dieses Bekenntnis kann nur provoziert werden von dem "reinsten", pervertiertesten Repräsentanten der Gesellschaft, von einer Figur, die die höchste Macht genießt, weil sie, changierend zwischen den Geschlechtern, nirgends sich engagiert. Nur Leporello, nur der feminisierte Mann, der Überläufer Despina, kann die schlechthin ironische Existenz verkörpern, die, dem weiblichen Geschlecht verbunden und distanziert, das Programm der weiblichen Perversion, das Programm des Nihilismus, in der Arie "Schon ein Mädchen mit 14 Jahren" preisgibt und das Tabu, das Don Giovanni entdeckte, im Lager der Frau veröffentlicht. Alfonso, der in seinem Spiel mit dem Ernst das Militär als das einsetzt, was es unter den Vätern immer war: als Ausrede für Ausschweifung aller Art, wird von Despina sekundiert, die im Hokusfokus mit Medicus und Notarius Institutionen verulkt, die, von den Folgen der Ausschweifung zu heilen, dem Patriarchen heilig sind. Mit der Wahrheit um das Wesen der geschichtlichen Liebe wir die Wahrheit ihrer Organe gezeigt.

. . .

Die Ahnung von der Perversion der Geschlechter, Folge des vitalen Austrags in Don Giovanni, will sich in Don Alfonso zum Wissen erheben und erlösen. Als autonome Einzelexistenz sucht er die Gemeinschaft. Er findet sie nur über die Sozialisierung seines Bewußtseins, er findet die Gemeinschaft nur im vielstimmigen "Così fan tutte". Das Denken des Don Alfonso ist ein Bedenken dessen, was er als Don Giovanni unbedacht immer schon denkend tat. Darin besteht nun sein Kontakt zur Realität der Geschlechter, daß er, ein intellektueller Verführer, an ihr seine Liebesphilosophie erfolgreich bewährt. In vulgärer Vereinfachung könnte man sagen, Don Giovanni, der enthemmte Patriarch, setzt im Alter als Don Alfonso sein Handwerk als Kuppler fort. Lebte er als Don Giovanni noch vital von der Geschlechterperversion, so lebt er jetzt als Don Alfonso intellektuell von ihr. Losgelöst von vitalem Weltbezug, mit seiner schuldhaften Intellektualität metaphysisch auf das Nichts bezogen, ist der Blick der Don Alfonsoschen Philosophie in die Welt gezwungen. Nichts anderes bleibt ihm zu tun übrig als die Verbreitung, Sozialisierung seiner Erkenntnis. Er muß der Welt die Bestätigung seiner Philosophie entreißen, er braucht von der Welt die exerzierte Antwort des "Così fan tutte". Erst diese Antwort erlöst ihn aus seiner Autonomie, und so bildet sich in der Beziehung von Don Alfonso, Guiglielmo und Ferrando eine esoterisch-wissende und in die Perversion der Geschichte eingeweihte Männerwelt aus, die erst in der Zauberflöte zu ihrer äußerst denkbaren Sublimation geführt wird. Ohne das Werk der Sozialisierung seiner Philosophie bliebe Don Alfonsos Schicksal ein totaler Weltpessimismus. Der Schmerz des "Così fan tutte" schlägt in das Lachen der Erleichterung um und öffnet durch erneute Verzweiflung hindurch Alfonso die Zukunft. Don Alfonso verführt seine männliche Umwelt zu seiner eigenen Vergangenheit. Er ist bereit, sein Don Giovanni-Dasein als das heroisch Besondere preiszugeben, es als das zu sehen, was es ist: das Kollektive. Indem er seiner Umwelt die gleiche Erfahrung verschreibt, löst er sie aus dem blinden Gebundensein ins kollektive Gesetz zur Höhe ihrer Individualität.

Um sich seiner Umwelt zu nahen, bedient sich Don Alfonso des musikalischen Mediums, das er aber nicht, wie seine Umwelt, in seinsvergessener Melostrunkenheit handhabt: ihm wird die Musik selbst zu einer Funktion intellektuellen Machtstrebens, die von der Priorität des Denkens gesteuert ist. So kommt in Don Alfonso die Psychologie, von einem Don Giovanni in instinktiver Perfektion gelebt, als intellektuelle Macht zu sich selbst und gewinnt die Potenz intellektueller Verführung.

Der musikalisch-erotische Narzißmus eines Don Giovanni sieht sich vom intellektuellen Narzißmus eines Alfonso abgelöst, um im humanistischen Narzißmus eines Titus und eines Sarastro sich zu vollenden. War Don Giovanni in seiner erotisch-musikalischen Sinnlichkeit, in seinem erotischen Narzißmus nur der Frau plausibel, so ist nun Alfonso als intellektueller Narziß beiden Geschlechtern eine neutrale Instanz. Vital steht Alfonso außer jeder Konkurrenz. Leporello war als Diener Don Giovannis die zwischen Moral und Ästhetik schwankende Existenz. Sie versuchte, beide in fortwährender Balance zu halten und gab damit ihre Möglichkeit zur Selbsterfahrung preis. Wo der Verführer Don Alfonso sich zum Anti, zur Gegenwelt der konventionellen Liebeswirklichkeit macht, dort bedarf die Antinomie dieser Welt, dort bedürfen männliches und weibliches Machtstreben der vermittelnden und distanzierenden Instanz. Despinetta faßt beide Antinomien in sich zusammen. Sie ist der weibliche Leporello in "Così fan tutte". Sie versucht, genau wie Leporello, mit dem Leiden an der Wirklichkeit fertig zu werden, indem sie die Antinomien der Wirklichkeit in sich selbst in kleinsten Ausschlägen zum Austrag bringt und so zu bändigen versucht. Ihr, als einem Zwischenträger zwischen männlicher und weiblicher Welt, verbindet sich Don Alfonso nicht anders, wie es Don Giovanni bei Leporello tat: durch Bestechung. Folgerichtig wird Despina, die die Antinomien und damit das schicksalhaft Schwere der bürgerlichen Existenz in sich auflöst, zur ironischen Verulkung der höchsten bürgerlichen Berufsstände. Wo sich in der Relativierung aller Werte jeder Schmerz auflöst, wird sowohl der Medikus als Versöhner der Antinomien entdeckt und verendlicht, genau wie der Notar zum negativen ironischen Klischee auf den Ernst der Konvention wird. Der nichtigen Vermittlung der Antinomien in der Gestalt der Despinetta wird die ganze Wirklichkeit zu einem einzigen Maskenspiel. Wieder zeigt es sich, daß die höchste Gestalt innerhalb der geschichtlichen Wirklichkeit an die nichtige, unfreie, aus sich selbst erstorbene Existenz gebunden ist. Osmin, Barbarina, Leporello, Despinetta und ihr Bezogensein auf Bassa Selim, Cherubino, Don Giovanni, Don Alfonso zeigen, wie in der Schuld die höchste Existenz noch an ihren geringsten Widerpart gebunden ist.

Die Männerwelt, auf die sich Don Alfonso in der Oper "Così fan tutte" zu beziehen vermag, ist durch ihre primäre Melosbeseelung für ein Don Giovanni-Dasein prädisponiert. In ihnen vermag Don Alfonso seine eigene Vergangenheit noch einmal zu aktualisieren, zu genießen. Was von der "Entführung aus dem Serail" bis zu Don Giovanni noch eigenes Leben hatte, was unentwertet dramatisches Geschehen war, das wird in "Così"

zu einem Marionettenspiel, dessen Fäden Alfonso, Magier der Liebe, in Händen hält. Der Erstling der geschichtlichen Wirklichkeit lebt das dramatische Muster vor, um später seiner Nachfolgerschaft Lehrmeister zu sein. Große Lebensdramatik wird so, wo sie sich sozialisiert, zum Gegenstand eines 24stündigen Unterrichtes. Wo mehrere Don Giovannis auf einmal auftreten und sich einer am anderen die Illusion seines Selbstseins rauben muß; wo es zum eigentlichen Inhalt der Oper wird, in einem System von Schuldigen einen Partner mit dem Dasein des anderen zu bestrafen; wo mit der Verdoppelung der tragischen Figuren die äußerste Desillusionierung eines falschen Daseins sich verbindet und die allgemeine Perversion gezwungen ist, sich selbst zu ironisieren, da muß der dramaturgische Vorwurf, der gegen Così fan tutte erhoben wird, endgültig fallen: der spiegelbildliche Ablauf zweier Verführungsgeschichten macht den eigentlichen Effekt der Sache aus. Ein Verführer ist, weil seine Verführung auf dem Boden des anderen geschieht, diesem ändern im Weg. Die Erlebnisbreite, die Mozart in seinen drei Opern Entführung, Figaros Hochzeit und Don Giovanni in den Gestalten Belmonte, Bassa Selim, Cherubino, Don Giovanni vor uns ausbreitet, wird nun in 24 Stunden von Guiglielmo und Ferrando durchschritten. Zwei Belmontes, die eben ihr gezieltes Melos zur Fülle ausgebildet haben, lassen sich von Don Giovanni die Latenz ihres Zweifels, im musikalischen Selbstsein angelegt, von Don Alfonso aktualisieren. Don Alfonso kann es nicht mit ansehen, daß die jungen Leute wie Narren durchs Leben gehen.

In einem kurzen arrangierten Erleben sollen sie am eigenen Leibe erfahren, was der Inhalt der Don Alfonsoschen Philosophie und Lebenserfahrung ist. Die Fatalität des Don Alfonsoschen Denkens, Zeichen seiner vitalen Lebensohnmacht, zeigt sich dabei in reinster Gestalt: nämlich in einer herrscherlichen Liebenswürdigkeit, die, mag sie auch da und dort dämonische Züge annehmen, nicht die Verachtung und das Verderben des Partners, sondern dessen Aufklärung zum Ziel hat. In dieser Gelassenheit, in dieser Freundlichkeit Partner zu gewinnen, das ist das Ziel der Don Alfonsoschen Pädagogik. Die Männer, einst von Don Giovanni allesamt betrogen, muß nun Don Alfonso, nachdem er als Don Giovanni seine Erfahrungen mit der Frau zum vollkommenen Abschluß gebracht hat, in seine eigene Weisheit einführen. Aber seine Philosophie erschöpft sich nicht in trockenem Dozieren. Die Männer erreichen nur dadurch die Höhe des Tagesbewußtseins, daß sie Alfonso dazu besticht, eine Probe aufs Exempel zu machen. So verschreibt er ihnen einen Schnellkursus von 24 Stunden zur Einübung in die Perversion der Geschichte und leistet damit einen realen Akt der Wiedergutmachung. Dem männlichen Erkenntniskollektiv steht

eine streitbare Damenwelt gegenüber, deren Mitglieder sich in den gemeinsamen Schmollwinkel zurückziehen, sobald es bekannt wird, daß ihre Liebe blind ist und auf austauschbare männliche Objekte, nicht auf Personen zielt - und daß sie in der Schmeichelei sich selbst, nicht aber den Partner suchen. In groteskem Rückgriff auf ihr im Dunkeln schlummerndes Amazonendasein schleudern sie den Speer der Selbstverteidigung in das Lager jener Männer, die, zumindest was Alfonso betrifft, in geschichtelang während der Übung des Angriffs und damit der Erneuerung des ewig alten Spiels müde geworden sind.

Die Tätigkeit eines Don Alfonso darf man sich nun nicht als ein bloß soziales Liebeswerk vorstellen, das der fremden Bewußtseinsbildung dient. Don Alfonso ist zu dieser Sozialisierung gezwungen, um sich seine Anwesenheit in der Welt plausibel zu machen, sie zu motivieren und zu aktualisieren. Don Alfonso geht es um die Aufhebung, die Ironisierung und Desillusionierung der Macht. Während er seine Umwelt zum vitalen Nachvollzug seiner eigenen Erfahrung anleitet, und zum Zwecke dieser Anleitung selbst noch Macht ausübt, richtet er seine Aktionen in konsequenter Haltung gegen sich selbst. In ihm parodiert sich die Macht. So verwandelt sich in Don Alfonso die boshafte Ironie des Bestätigtseins, die diabolische Lust, die fatale Selbsterfahrung im Partner wiederzuerkennen, schließlich in die sokratische Ironie der Befreiung. Aber auch diese psychologisch pädagogische Aufgabe des Don Alfonso ist zeitlich begrenzt. In 24 Stunden, solange läuft die Wette, muß das Spiel beendet sein. In dieser knapp bemessenen Frist muß Don Alfonso seiner Umwelt gezeigt haben, wie es um Macht und Liebe steht. Dann tritt sein Bewußtsein, das mit der Entschleierung der patriarchalischen Illusion, die an der eingebildeten Treue der Frau ein letztes Objekt sich schuf, in eine erneute Verwandlung ein. Wo sich die psychologische Vernunft als letztes Substrat der Macht, auf den Kern der geschichtlichen Wirklichkeit bezogen, vollendet, da wächst sie über sich hinaus zur Liebe hin. So bekennt sich Don Alfonso am Schluß der Oper schuldig um der Weisheit willen. "Ja, ich hab Euch hintergangen, doch zum Vorteil Eurer Freunde, Weisheit sollten sie erlangen, und Ihr habt sie klug gemacht, gebt die Hände, seid versöhnet, schnell umarmt Euch, seid vernünftig, lachen werdet Ihr dann künftig und ich selber lache mit." So löst sich mit der intellektuellen Erfüllung der Macht die Ironie selbst mit auf. Doch die narzißtische Liebe, mit der Don Alfonso seinen Partnern am Schluß der Oper verbunden ist, entbehrt die Dauer. Denn der Zweck, auch wenn er pädagogisch-psychologisch bestimmt ist, verunstaltet die Liebe. So verliert Don Alfonso, während er die Wette gewinnt, mit der

Erfüllung seiner Macht die Objekte seiner Umwelt. Nicht mehr vermochte seine Umwelt ihm zu leisten als die Bestätigung seines autonomen Selbstseins. Don Alfonso verliert mit dem Triumph der Erkenntnis in der gewonnenen Wette. Indem Don Alfonso sich als Kuppler zeigt, öffnet er die Hermetik seiner Macht. Seine Ironie überwindet die Gefangenschaft im Fatalismus, um in eine augenblickhafte Spannungslosigkeit zu münden, deren Heiterkeit von der kollektiven Gleichheit und ihrer Verzweiflung abgelöst wird. In der Perversion der Partner liebt Alfonso die eigene, bestätigte Erkenntnis. Am Ende der Oper erfüllt sich so der intellektuelle Narzißmus und geleitet in eine Zukunft, die nicht mehr von der "Vorstellung" bestimmt ist. Das Sich-selbst-Entgleiten in der Angst des Nichts, das dem Schicksal-Anheimfallen, wo der eigene Wille versagt, weil er sich erfüllt, befördert Don Alfonso in die Welt des Titus.⁶

5. Phase: Titus⁷

Titus und Berenice, beide als Donna Elvira und als Don Alfonso gereinigt von den autonomen Mechanismen und Strebungen der Macht, finden in Rom ein kurzes Liebesglück. Gleich zu Beginn der Oper berichtet uns Annius darüber. Vitellia ironisch, "verliere ja keine Zeit, Du weißt, wie Titus die Zeit für Berenice braucht." Annius: "Halt ein, mit Unrecht schmähest Du unseren Herrn. Wie über seine Völker herrscht Titus über sich selbst. Höret mich an: er selbst verwies Berenice wieder aus Rom." Vitellia und Sextus: "Was sagst Du?" Annius: "Ich sah den feierlichen Abschied. Kaum hätte ich's geglaubt, kein hartes Wort der Scheidenden, so zärtlich hat man niemals sie gesehen. Sie schied, doch schied sie angebetet, sie fühlte, daß ihr Freund nicht weniger litt als sie. Und alle sahen, daß der kaiserliche Held den Liebenden nur mühsam überwand. Er siegt kämpfend, ungebeugt, doch unruh'vollen Herzens." Was Berenice in Rom vergönnt ist, das ist die Erneuerung ihres Lebens durch die Hoffnung. Titus kann ihr nicht ganz angehören, denn sein "unruh'volles Herz" mahnt ihn seiner

⁶ Hier endet die im Gespräch überarbeitete "Gelsenkirchen-Fassung" (Anmerk. d. Chr.)

⁷ Niklahs Sänftleins unüberarbeitetes Tonband-Diktat; sogen. "Gelsenkirchen-Fassung" (Anmerk. d. Chr.)

kaiserlichen Pflichten.

Einem Don Alfonso, der die Macht völlig überwand und damit die neutrale, affektlose Höhe des historischen Bewußtseins erlangt, läßt das Schicksal in gerader Wechselwirkung ein Herrscheramt zufallen, das er, durch Erfahrung immun gegen die Lockungen der Welt, als Titus zu erfüllen vermag. Ohne seinen Willen fällt ihm nun zu, was er nicht mehr sich erstrebte, nämlich die Herrschaft als Möglichkeit zur Macht in ihrer reinsten und höchsten Gestalt. Obwohl ihm seine Umwelt kompakte Anlässe gibt, mit ihr ins Gericht zu gehen, seine Macht an ihr zu zeigen, Rache zu üben, läßt er bei allen Gelegenheiten seine Machtmittel uneingesetzt. Während die Leidenschaften um ihn herum toben, ringt er sich, von Verzicht zu Verzicht aufsteigend, zu immer reinerer Herrschaft durch. Ihm ist es aufgetragen, als Herrscher seinem Volke jenen Spielraum zu schaffen, den er sich in seinen vorausgegangenen Verkörperungen, scheinbar außerhalb des Gesetzes stehend, um seiner Selbsterfahrung willen, nehmen mußte. Durch Anschauung wissend geworden, weil er die Stationen des Irrtums in sich selbst zurückgelegt hat, vermag er die Bewußtwerdung der geschichtlichen Perversion auf breiter sozialer Basis einzuleiten. Seine letzte Bindung an die geschichtliche Wirklichkeit ist das Wohl des Volkes. Um seinen Willen muß er auf die Geliebte verzichten. Aus dieser Bindung befreit er sich, löst er sich los in der Aktion der Wiedergutmachung. Während er, der frei ist von jeder ideologischen Bindung, die Macht in Händen hält, richtet sich das Volk an der Kraft seiner reinen Humanitas. Indem er der Neigung seines reinen Herzens zu ihrem Recht verhilft, sie gegen den äußeren Augenschein der Gewalt und der Brutalität bestätigt, wandert er, eine Vorstufe der Prüfungen in der "Zauberflöte", von Verzicht zu Verzicht. Was er anderen um ihrer Selbsterfahrung willen gewährt und verschafft, das ist gerade ihm, der in der Bewährung der Liebe steht, verboten. Die Liebe zu Berenice, von der Priorität seiner herrscherlichen Aufgabe zur flüchtigen Episode verdrängt, ist ihm Verheißung einer Zukunft, die ihm die Autonomie seiner einsamen Herrschaft zu ertragen möglich macht.

Nicht eher wird er, in der Liebe bewährt, rein der Frau begegnen, als bis er seine Aufgabe am historischen Prozeß zur Gänze erfüllt hat. Er erfüllt diese Aufgabe, indem er sich durch Machtverzicht zum Vorbild für alle jene macht, die in blinder Machtgier rasen, sich an Titus richten und erfahren. Mehrfach bereitet sich im Operngeschehen das Grundproblem der Zauberflöte vor. Vitellia, längst schon gescheitert in ihrer matriarchalischen Vormachtstellung, sucht ihre Autonomie in der Macht des Mannes zu genießen. Wo ihr dieser Genuß versagt

wird, dort gibt sie ihre Krankheit ein letztes Mal und mit einer allen sichtbaren Deutlichkeit preis. Vitellia verkauft sich als Frau an Sextus für dessen Bereitschaft, Titus zu töten, den sie nicht erreicht. An der aktiven Liebe des Titus, die sich bis zum brüderlichen Streben nach liebender Vergegenwärtigung der nebenmenschlichen Seelenlage erhebt, und die auch durch die dunklen Anschläge Vitellias nicht sich zur rächenden Gewaltanwendung verführen läßt, an diesem Manne und seiner Haltung zeichnet sich die Mechanik der Macht und der Eifersucht besonders deutlich ab.

Der Senat bietet Titus an, ihn um seiner Verdienste willen nicht nur wie einen Vater, sondern wie einen Gott zu ehren, ihm einen Tempel zu bauen zu seiner Anbetung. Den Herrscher mit den Attributen der unsichtbaren Gottheit auszuzeichnen: in der Gestalt dieses Antrages spielt die Macht ihre letzte Karte gegen Titus aus. Es drückt sich darin das kollektive Streben der Schuldigen aus, sich in einem sichtbaren Gegenstand der allgemeinen Anbetung passiv zu erlösen. Würde Titus auf diesen Antrag eingehen, er würde sich dadurch zum Fetisch einer allgemeinen Fremderlösung erniedrigen. Titus würde in die Mechanik der Macht zurückgezogen, statt in verantwortlich-persönlichem Selbstsein die endgültige Überwindung der Macht, den Durchbruch in eine mythisch-heile Welt vorzubereiten. Titus dankt für die Liebe des Volkes und des Senats. Er will sich den Namen, Vater des Vaterlandes zu sein, erwerben. Dazu, sagt er, seien die Götter ihm Vorbild. Doch frevelhafter Wahn ist es, wenn ein Sterblicher sich gleichzustellen wagt. Die Gaben für den Tempelbau weist er jedoch nicht zurück, sondern weiht sie anderer Bestimmung: dem Wohl des Volkes. Diese entschiedene Haltung gegenüber der äußersten Versuchung, deren die Macht fähig ist, resultiert aus einer abgeschlossenen Lebenserfahrung der Psychologie der Macht. In Titus tritt die soziale Aufgabe des Daseins erstmals als reine Humanitas, also ohne Nebenabsichten, auf. An dieser Herrschaft gleiten die Anschläge der Macht, sowohl die sentimental, die sich in der Vergötzungstendenz äußern, als auch die barbarischen, die nach Titus' Leben trachten, wirkungslos ab und richten sich gegen den Träger selbst. In diesem Zwang zur Selbstfindung, zur persönlichen Verantwortlichkeit aber erweist sich eine humane Existenz, die alle subjektiv bestimmten Wunschbilder in sich überwunden und damit die sprunghafte Dialektik der Machtäußerung in sich geschlichtet hat.

Indessen erfüllt sich das Menschsein nicht in dieser Humanität, deren Blick noch in die geschichtliche Wirklichkeit gebannt ist. Die Liebe in einer allgemein herrscherlichen Humanitas ist noch nicht völlig frei von Zwecken. In ihr spielt ein Wiedergutmachungszwang, eine unbewußte Pädagogik,

die nicht mehr als moralische Forderung den Partner, sondern die sich selber als gereinigte, fraglos sichere Liebe sucht. Wo sich das Bewußtsein als Liebe findet, dort sinkt eine Objektwelt, die noch Gefährt dieser Selbstfindung war, zurück. Das geläuterte Ich tritt in eine Daseinssphäre ein, darin ihm die geschichtliche Wirklichkeit nicht mehr in differenziert-realer Verkörperung, sondern in mythischer Symbolgestalt erscheint.

Titus Geist löst sich los von seiner empirischen Welt. In felsiger Gegend kommt er als Tamino zu sich selbst. Und nun verwandelt sich ihm der Inhalt der geschichtlichen Wirklichkeit zum mythischen Gleichnis.

6. Phase: Tamino

Auch hier, in dieser für einen Künstler verzweifelten Lage, wo die empirische Objektwelt einschließlich der realen Psychologie der Geschlechterperversion aufgebraucht und aufgearbeitet ist, bleibt Mozart Realist. Das Prinzip, von dem sich Tamino, verirrt in felsiger Gegend, verfolgt sieht, und das sich perlippe-perlapse in die Welt der drei Damen verwandelt - das Prinzip, dem die Autonomie der Geschichte, die Perversion der Geschichte selbst aufrucht, muß, wenn es das Rettende geben soll, dem Manne zum Gegenstand des Heiles und der Plausibilität sich wandeln.⁸

Tamino hat sich verirrt in einer ihm fremden Landschaft. In felsiger Gegend sieht er sich von der Schlange verfolgt. Er sieht sich dem Symbol einer metaphysischen Realität konfrontiert, deren Verführung das Weib erlag. Tamino, der die Macht, das Resultat der Verführung, in schmerzlichem Welterleben überwand und sich die Strukturen der Macht, die Psychologie der Versuchung in ihrem, innersten Kern einsichtig gemacht hat, begegnet nun dem zentralen verursachenden Prinzip der geschichtlichen Perversion. Es ist die Schlange. Tamino hat zwar die weibliche Macht, Resultat der Verführung, überwunden, die Begegnung mit der Schlange, der Verkörperung des Versuchers selbst, vermag er nicht standzuhalten. Das

⁸ Um die in spätere "Bücher" eingegangene Auseinandersetzung mit Mozarts Opernwerk nicht unnötig zu problematisieren und durch Vorgriffe zu belasten, blieb die "Sechste", die Zauberflöte behandelnde "Phase", "Tamino", im Buch 2.2. zunächst beiseite.

Entsetzen treibt ihn zur Flucht. Auf seine Hilferufe hin erscheinen die drei Damen der Königin der Nacht und wenden, verzweifelt darüber, daß ein Mann, einziges Instrument ihrer Verführungsaktionen, in die Gewalt der Schlange kommen soll, den Speer der Versuchung gegen das Prinzip, dem sie die eigene Macht verdanken. Wo die Verführte sich entdeckt sieht, wo das Geheimnis der weiblichen Macht sich dem ersten reinen Manne entschleiern, dort sagt sie sich von ihrem Veranlasser, vom Verführer los. So ist das erste, was in diesem vielleicht eigentümlichsten aller Operntextbücher geschieht, daß sich der Haß der verführten Frau, wo sie sich vom Manne als die Verführte entdeckt sieht, gegen den Verführer, gegen Satan, richtet. Indem sich die Damen der Grundlage ihres eigenen Machtgefüges entledigen, verwandeln sie sich für Tamino zu seinen Retterinnen. Sie töten die Schlange, ihre eigene Lebensgrundlage, um den Jüngling in den Bann ihrer Macht zu ziehen. Diese Befriedigung im Gefühl der Macht läßt uns die Damen wider Erwarten als manierliche Wesen erscheinen. Im Wesentlichen bleiben sie freundlich und heiter bis zur Verabschiedung Papagenos und Taminos, weil sich mit dem Leben des holden Jünglings ihre Hoffnung auf Festigung und volle Rückgewinnung ihrer Macht verbindet. Dennoch bleibt uns auch in diesen ersten Szenen das wahre Wesen der Damen nicht verborgen; der Konkurrenz der Macht hat es Tamino zu danken, daß er vor der Zudringlichkeit der Damen verschont bleibt. Gerne würde jede der drei Damen sich von Tamino ihre frauliche Macht bestätigen lassen, aber wo das Prinzip der Versuchung zur allgemeinen und gleichgewichtigen Anwendung kommt, muß es sich selbst zur Askese zwingen. So darf denn keine der drei Damen zur Bewachung Taminos bei ihm zurückbleiben, weil jede ihn in die Hände der Rivalin fallen sieht.

Papageno nähert sich dem von seiner Ohnmacht erwachenden Tamino. Er erzählt von der wunderbar sternflammenden Königin, die je gesehen zu haben, sich kein Sterblicher rühmen kann. Tamino ist der erste, der sie sehen wird, denn er hat durch lückenlose Erfahrung ihr Geheimnis gebrochen. Sein Vater, erinnert sich jetzt Tamino, habe ihm oft von jener nächtlichen Königin erzählt, und das verwundert nicht, wenn man sich Taminos Vorleben erinnert. Seine Vorväter, seine eigene Vergangenheit, hatten es mit nichts anderem als mit dem Prinzip der sternflammenden Königin zu tun. Es ist bedauerlich, daß bei der Aufführung der "Zauberflöte" solch bedeutende Reminiszenzen auf das Vorleben Taminos beiseite bleiben. Die drei Damen kehren zurück und bestrafen Papagenos Lüge, er habe die Schlange getötet, dadurch, daß sie ihm ein Schloß vor den Mund hängen. Diese Fähigkeit der Damen, moralisch zu handeln, gibt immer wieder Anlaß, Schikaneder des

vollkommenen Widerspruchs zu zeihen. Die drei Damen sagen sich um der Errettung Taminos willen, indem sie ihre eigene Macht weiter genießen, von der negativen Transzendenz der menschlichen Geschichte, von der Schlange los. Papageno, der so naturverbunden lebt, daß er der Verführung als einem intellektuellen Phänomen noch nicht zu unterliegen vermag, erscheint uns als ein rechtes Großmaul, wenn er behauptet, die Schlange, von deren Wesen er so wenig Ahnung hat, wie von der Königin der Nacht, selbst umgebracht zu haben. In seinem Munde verwandelt sich das mythische Sein der Schlange zu einem bloßen naturhaften Objektsein, das sich in seiner Gefährlichkeit allenfalls auf die physische Existenz des Menschen richten kann. Das Ereignis der Schlange wird so durch seine Lüge verharmlost, gleichzeitig dient die Harmlosigkeit dieser Lüge den Damen als das Instrument, Tamino nicht nur als seine Retter, sondern auch im Lichte moralischer Vollkommenheit zu erscheinen.

Die "Zauberflöte" handelt nicht mehr in einer Welt, wo das Leben zwischen Mann und Frau bunt durcheinander spielt, und wo der Preis der Macht, die Isolation, noch verborgen ist. Jetzt haben sich die Parteien der Geschichte, haben sich Mann und Frau in zwei Lager rein voneinander getrennt. Das Wesen der Macht ist im Bewußtsein des Mannes reflektiert und zu sich selbst gekommen. Nicht mehr wie in Don Giovanni, Così fan tutte und selbst in Titus kämpft die Frau um die Rückgewinnung ihres männlichen Objektes, das sie freilich lange Zeit nur noch um den Preis besitzen dürfte, daß sie ihm, dem Manne, die Illusion ließ, selbst sein Objekt zu sein. Nun geht es der Frau darum, das autonome Selbstsein, wenn auch in isoliertem Widerstand zu erhalten. Sarastro, der Führer der eingeweihten priesterlichen Männerwelt, raubte in Pamina das reinste und geläutertste Mitglied aus dem Reich der Königin der Nacht. Dieser Raub gefährdet die Geschlossenheit des weiblichen Machtstrebens. Tamino, der als einziger Vertreter der männlichen Welt eine Stufe der Reinigung und Läuterung erreicht hat, daß ihm darin das innerste Wesen der weiblichen Perversion, die innerste metaphysische Mechanik einsichtig wird, dieser Tamino ist allein deshalb dazu befähigt, das spontane Vertrauen der Damen zu gewinnen, weil er in seiner weltoffenen, neutralen Reinheit die moralische Aversion der Damen und damit ihr Mißtrauen, ihre Abwehr nicht zu wecken vermag. So erteilt ihm die Königin der Nacht den Auftrag, Pamina ins Reich der Mutter zurückzuholen. Am Bildnis Paminas, am Antlitz eines Mädchens, das gleich ihm sich über alle Stufen der Leidenschaft bis zur bedingungslosen Sehnsucht nach reiner Liebe geläutert hat, gewinnt sein Leben den ersten aktiven Antrieb. Erfüllt Tamino den Auftrag der Königin, soll

Pamina der Lohn für seine Tat sein.

Der siebenfache Sonnenkreis, Symbol für Weisheit und Wahrhaftigkeit, befindet sich im Besitz der priesterlichen Eingeweihten. Eingeweiht sein bedeutet hier: Bewußtsein haben von der Perversion der Geschichte, Kenntnis haben vom Wesen der Macht. So ist die Welt des Sarastro keine freundliche und fröhliche und eine im eigentlichen Sinn erlöste Welt, weil sie auf ein Anti, auf die feindliche Welt der Frau bezogen bleibt, und weil sie die Liebe nicht in realem Miteinander zwischen Mann und Frau, sondern nach einem moralischen Grundsatz als die Liebe an sich zu leben gezwungen ist. Das pädagogisch-soziale Element der Eingeweihten und ihrer Führerschaft tritt uns überall in der Oper, sowohl literarisch als musikalisch entgegen. Überall, angefangen von dem großen Rezitativ zwischen Priester und Tamino bis hin zu den liedhaften Arien Sarastros, begegnet uns die gleiche humanitäre Geste der Großmut. Im Lichte des siebenfachen Sonnenkreises leben die Eingeweihten ihrer Erkenntnis. Ihre Erkenntnis ist Liebe, Verzeihung, Wohltat. Diese Erkenntnis ist diktiert aus der herrschenden Antinomie der Geschlechter, über die sich der Mann in einsam-esoterischem An-sich-sein der Liebe erhoben hat. Schon in *Così fan tutte* ist, wenn auch in vulgärem Anfangsstadium, dieses Bewußtsein vorbereitet. Man gönne den Gestalten Don Alfonso, Guglielmo und Ferrando hinreichende Zeit, an ihrer Situation zu leiden und zu reifen, so gelangt man schließlich zu jener sublim-esoterischen Männergemeinschaft der Zauberflöte. Sobald sich diese Gemeinschaft in ihrer inneren Struktur abgeklärt hat, sobald ihre Mitglieder die Tiefe der geschichtlichen Wirklichkeit erfaßt und sich ihrer Stellung untereinander und im Hinblick auf die weibliche Gegenwelt bewußt geworden sind, sobald das geschichtliche Material völlig in Erkenntnis umgesetzt ist, verwandelt sich, was bisher distanzierendes Anti war, in einen pädagogischen Impuls. Auf nichts anderes vermag sich dieser zu richten, als auf jenes Weib, dem, durch Erfahrung am meisten gereinigt und geläutert, ein ernsthafter Regreß in die Macht unmöglich ist. Die Pädagogik der Männer verwandelt sich in tätiges Handeln: Sarastro bedient sich um der Erziehung willen der Macht: Pamina wird der Königin geraubt.

Es ist die Meinung der Eingeweihten, Pamina solle für eine Ehe mit Sarastro vorbereitet werden. Jedoch zeigt es sich bald, daß Sarastro noch nicht jene Mannesgestalt ist, in der das Bewußtsein von Welt und Geschichte über alle Stufen der Perversion hinweg zur erneuten Naivität gefunden hat. Nur ein Mann wie Tamino, der als Titus schon die Stufe der reinen auf einen letzten Zweck hin geordneten Humanitas erreicht und überstiegen hat, der mit der Liebe an sich auch die letzte

distanzierende Moral überwand, ist der Begegnung mit Pamina würdig und fähig. Weil er noch die moralisch tingierte Weisheit in sich überwand, begegnet er in der Schlange der wirkenden Ursache aller Verführung und Machtentfaltung. Um der Illusion weiterer Macht willen provoziert er die Damen, sich von der Schlange loszusagen.

Wo die Damen um des Jünglings willen die Schlange töten, sich von der Kraftquelle ihrer eigenen Machtentfaltung ablösen, müssen sie, indem sie ihr ganzes Vertrauen in den Jüngling Tamino setzen, diesen zu ihrem neuen Erlösungsmechanismus, diesen zum Bürgen weiteren Machtgenusses machen. Mag dieses Vertrauen, wo Tamino seine Aufgabe später nicht im Sinne der Damen erfüllt, in grenzenlosen Haß umschlagen: im Augenblick versieht ihn die Königin mit allen ihr verbliebenen Machtmitteln. Papageno, der sich kraft seiner sinnlich-naturhaften Unverdorbenheit und Unreflektiertheit ohne Gefahr für sein Seelenheil im Reich der Damen aufhält, wird dem Tamino als Begleiter an die Seite gegeben. Glockenspiel und Flöte, letzte Besitztümer der Königin, sollen beide beschützen und sie das Abenteuer, die Rückgewinnung Paminas, glücklich bestehen lassen.

Wie ist es zu verstehen, daß die Zauberinstrumente Flöte und Glockenspiel sich im Besitz der Königin befinden? Gebot der Mann im Laufe seiner Geschichte, von einigen besonders gelagerten seelischen Situationen, etwa die des Selim Bassa abgesehen, nicht immer schon über die Musik? Als eines zauberhaften Instrumentes der Verführung im Melos eines Don Giovanni erfährt sich die selbstvergessene, ins Gespinnst der Macht verlorene Frau auf wunderbare Weise in ihrer Musikalität und gibt sich dem Manne ganz hin. Im Medium dieses Melos erlebt der Mann die Verzweiflung über diese Art der weiblichen Hingabe. Der männlichen, melosseligen Huldigung an die Frau ergab sie sich widerstandslos, weil sie sich selbst darin in ihrem Wesen erkannte. Der Mann hatte, um der Macht willen, eine musikalische Ebene ausgebildet, mit deren Hilfe er über die Frau gebot. Ihrer, der Frau, latenten seelischen Disposition entlehnte der Mann, was er an musikalischen Mitteln benötigte, um sie zu seinem Objekt zu machen. Auf diesem Wege der männlichen Machtentfaltung mußte sich die weibliche Urmusikalität im Manne auf eine Weise spiegelbildlich ausbilden, wie sich zuvor schon der durch die Gestalt der Frau gestiftete Naturwert und ihr Logos als die Idee des Seienden entfaltet hatte. Was der Mann bisher der Frau an musikalischen Werten ablauschte, blieb sekundär auf die Beherrschung der Frau bezogen. Musik blieb Mittel des Machtstrebens, sie blieb der Psychologie subordiniert. In dieser Selbstentfremdung und in der allgemeinen Perversion

mußte auch sie vom Stigma der Zwecke gezeichnet sein, konnte die Musik nicht zu sich selbst kommen.

Die Frau als Träger dieser zauberhaften Wirklichkeit, als Träger der musikalischen Wertwelt, wird entdeckt, sobald sich die männlichen Logos- und Melosbestände als ins transzendente Nichts gebaute, spiegelbildliche Entsprechungen weiblichen Urseins zu reflektieren beginnen. Die vollkommene Ohnmacht der Frau, die mit dem vollkommenen Erlöschen jeder zwischengeschlechtlichen Machtkonkurrenz und damit mit dem Ende der Psychologie verbunden ist, liefert dem Manne im Symbol der Flöte und des Glockenspiels das letzte Zaubermittel, das letzte Geheimnis der weiblichen Seele aus, mit deren Hilfe sie ihn immer wieder zu versuchen vermochte. Wo die Macht des Mißbrauchs der reinen Seeleneigenschaften erlischt, dort erlangen diese Eigenschaften, Rhythmus und Melos, im Glockenspiel und in der Flöte mythisches Eigenleben. Frei geworden aus einem Dienste, der sie der Verführung und der Versuchung unterwarf, als Glockenspiel und Flöte in den Besitz Taminos und Papagenos Übergehend, ist die Musik aus dem Dienst der Macht erlöst. Was nunmehr diese Musik anrührt, bleibt nicht mehr Objekt, Gegenstand des Tausches, Mittel der Macht, sondern wird in sein mythisches Eigenleben zurückverwandelt. Mozart hat der Flöte und dem Glockenspiel eine Musik gegeben, die frei ist von jedem Affekt, frei auch von der leisesten Leidenschaft. Auf den Ton der Flöte beginnen die wilden Tiere zu lauschen und zu tanzen. Das reine Glockenspiel Papagenos zwingt den Mohren und seine dunklen Gesellen unter die Lust physischer Selbstvergessenheit, darin selbst die Bosheit gefesselt werden kann. Wo sich der Mensch dem Schicksal ganz hingibt, sich ganz ins Gesetz der Wirklichkeit einfügt und wo der reine Ton der Flöte zum wahren Ausdruck seiner Seele wird, stellen sich selbst die Elemente Wasser und Feuer nicht mehr feindlich gegen ihn. Der Verzicht auf die Macht sieht sich durch das Glück mythischer Allbelebung belohnt.

In Don Giovanni bereitet sich die Trennung der Geschlechter in zwei Lager vor. Während sich aber in Don Giovanni und Donna Elvira die Überwindung anbahnt, bleibt in ihrer Umwelt das Gesetz der Macht, die Isolation und Vereinsamung noch verborgen. In Così fan tutte wird die Gültigkeit dieses Gesetzes exemplifiziert. Seine reale Auswirkung ist uns in der Zauberflöte vorgeführt. Hier ist die Menschenwelt endgültig geteilt und aufgespalten in zwei Abteilungen. Beide, Mann und Frau, insistieren auf ihrer Vorherrschaft. Der Mann hat sich soweit geläutert, daß ihm die Frau selbst als Mittel sinnlicher Lust nicht mehr plausibel ist. War einst für Selim Bassa ein punkthafter Humanitätsimpuls nur in die Tat

umzusetzen, indem er sich einen Triumph daraus machte, so entwickelte sich diese Humanitas unter dem Druck der innerweltlichen Umstände zu einer kontinuierlichen Erscheinung. Die Frau dagegen hat ihre letzten Machtreserven, die aus ihrer urmusikalischen Sinnlichkeit gespeist sind, völlig an das musikalische Bewußtsein des Mannes verloren. Verkörperte Don Alfonso die Vollendung einer aus dem Geist der Musik reflektierten Psychologie, so ist Sarastro der humane Herrscher, ein Titus, der sich dem mythischen Blick des Tamino zur Märchengestalt des Sarastro verwandelt. Die Schlange, Verkörperung der Verführung, einst ausschließlicher Partner der Frau, muß sich nun, da die Frau entmachtet ist, in unmittelbarer Nacktheit dem Manne nahen. Auf diesen ungewohnten metaphysischen Umgang reagiert der Mann mit Ohnmacht. Die Frau wendet den Speer der Versuchung gegen die Schlange selbst zurück, wo sie sich vom Manne, dem Objekt ihrer Versuchung, entdeckt glaubt. Was den Tod des Mannes zur Folge hätte, würde gleichzeitig das absolute Ende der weiblichen Macht bedeuten. Wo die Frau, um die Illusion der weiteren Machtentfaltung nicht aufzugeben, sich von dem metaphysischen Fundament ihrer Macht trennt, da muß es über kurz oder lang zu einem ähnlichen Todesfall kommen, wie wir ihn bereits bei Don Giovanni erlebt haben. Mit der Moral des Komtur tötet Don Giovanni gleichzeitig seine ästhetische Lebensauffassung. Dieser Tod brachte das Ende einer Illusion: der Illusion, Macht könne sich von der Macht distanzieren. Die Verzweiflung, daß die Person ihrem Inhalt nicht zu entfliehen vermag, führt zur Passion des Bewußtseins von Macht. So wendet sich in vollkommener Entsprechung im Reich der Frauen, wenn auch zu einem späteren historischen Zeitpunkt, die Verführte gegen den Verführer, die Frau gegen die Schlange. Wie in Don Giovanni die männliche Macht, so liquidiert sich in der Zauberflöte die weibliche Macht aus sich selber heraus. Es ist ebenso großartig wie rührend zu sehen, daß das mozartsche Werk tatsächlich keinen einzigen anderen als diese zwei Todesfälle aufweist: den Tod des männlichen und den Tod des weiblichen Machtprinzips. Wo die Macht beider ganz gebrochen ist, und wo selbst die Schlange, der Verführer, von seinem Resultat der Verführung ad absurdum geführt wird, dort erst geschieht der Durchbruch ins heile, mythische Leben. Dort erst vereint sich das Paar.

Die Eingeweihten in die Perversion der Geschichte, Sarastro und sein Gefolge, erleben, daß sich das Dasein in der bloßen Humanität nicht zu erfüllen vermag. Ihrer Welt, die von der Liebe an-sich bestimmt ist, haftet auf die Dauer etwas Künstliches an. Weil diese männliche Welt aus sich selbst heraus keine Befriedigung, kein Glück zu erfahren vermag, kann

sie ihre Distanz zum Reich der Frau auf die Dauer nicht aufrechterhalten. Bei den priesterlichen Eingeweihten beginnt sich die Einsicht auszubilden, daß das wahre Heil nur über jene Seelenmacht zurückzuerlangen sei, von der die Verdüsterung der Welt ausging: nämlich vom Weib. Sarastro setzt diese Einsicht in unmittelbares Handeln um. Er raubt Pamina, das Mädchen, das die Stadien der Perversion durchlebte und durchlitt und das ohne Machttendenzen und ohne die Gefahr des Hasses der Liebe fähig ist - in dessen Seele das Autonomiestreben ganz gebrochen ist und dem deshalb jede Enttäuschung Läuterung zu wahren Selbstsein bedeuten muß. Pamina ist im Reiche Sarastros ohne Gefahr, daß sich das Grundübel der Geschichte erneut an ihr entzündet. Freilich, die Priester mögen eine noch so hohe, durch Leiden an der Welt geprägte Sublimationsstufe ihres moralischen Bewußtseins erreicht haben, sie werden dennoch nicht völlig frei sein von einem Besitzstreben einem Mädchen gegenüber, an dessen Reinheit jeder moralische Distanzierungsversuch versagt. So brauchen sie zwangsläufig den Mohren Monostatos, daß sich an seiner exemplarischen Begierde ihr eigener Tatendrang zur passiven Reflexion verwandelt. Begierde verwandelt sich so zum moralischen Distanzierungsvermögen. Erst in einem Augenblick, da es sich als sicher herausstellt, dass keiner der Priester, selbst Sarastro nicht, Pamina bekommt, hat der Mohr als das Sprachrohr regressiver und objektbestimmter Hoffnungen seinen Dienst getan. So geht denn der im Mohren gesammelte Restbestand an männlicher Machttendenz als brutale Sexualität im vorletzten Auftritt der Oper zusammen mit dem weiblichen Machtprinzip zugrunde. Ganz ähnlich also regelt sich im Reiche des Sarastro die Tugend der Enthaltsamkeit wie im Reich der Damen. Denn dort durfte sich keine der Damen Tamino nähern, weil jede sich nahen wollte. Offene Konkurrenz kompensierte bei den Damen den Mangel an Ethik. Im Reich der Männer handelt es sich dagegen um eine verschwiegene, in jedem Augenblick am Beispiel Monostatos' reflektierte Konkurrenz.

Hier, in diesem Reich des Sarastro, begegnen sich Prinz und Prinzessin, Tamino und Pamina, der reine Jüngling und das reine Mädchen, beide rein dadurch, daß in ihnen die Perversion der Geschichte zu einem regreßlosen Austrag kam und repräsentieren eine in der kollektiven Einsamkeit geborene Sehnsucht des je anderen, isolierten Geschlechts. Beide, Pamina und Tamino treten, indem das Mädchen im Reich der Königin der Nacht ihren Lauf beginnt, in eine Beziehung zu ihrer eigenen Vergangenheit, in eine Beziehung zu dem an ihnen machtlos gewordenen andersgeschlechtlichen Machtprinzip. Dabei verwandelt sich dem Paar die eigene Vergangenheit selbsttätig zum Allegorisch-Urbildhaften, zum Mythos der Geschichte. Eine

Vergangenheit, die sich in ihre Endlichkeit ausgelebt hat, ist nun als Zukunft aktiv zu bestehen. Die finale geschichtliche Wirklichkeit, die dem entmachteten Bewußtsein zum Arrangement des Gerichtes wird, und ähnlich wie bei Kafka den Menschen zum Objekt der Wirklichkeit macht, verwandelt sich einem Paar, das sich zu Freundschaft und Liebe bekennt, zu einem Feld der Prüfungen. -

Es ist oft versucht worden, die drei Knaben in der Oper sinnvoll unterzubringen. Als Bedienstete der Königin der Nacht erscheinen sie deplaciert - und doch treten sie zum ersten Mal gegen Ende des Quintetts mit den drei Damen auf, um den beiden Männern den Weg zur Burg Sarastros zu weisen. Sie dem Reich Sarastros zuzuordnen, erscheint auch nicht angemessen, denn auch ihm sind sie in ihrer silbernen Reinheit und kindlich-weisen Vornehmheit überlegen. Sarastro tritt dort wohlütig in Erscheinung, wo er reale physische Hilfe leisten kann. Von den drei Knaben dagegen wird das Erlösungsereignis auf viel entscheidendere Art gefördert. Wo Sarastros Morallehren machtlos sind, da erscheinen unvermittelt die drei Knaben und bringen durch freundlichen Zuspruch ein stagnierendes Geschehen wieder in Bewegung. Viermal erscheinen die drei Knaben handelnd auf der Szene. Wir begegnen ihnen das erste Mal, als sie Tamino in den Vorhof des Tempels begleiten. Dann als sie nach den ersten Prüfungen Flöte und Glockenspiel zurückbringen. Ihr drittes und viertes Auftreten gilt der Rettung Paminas und Papagenos, die aus Verzweiflung ihrem Leben ein Ende machen wollen. Die Verzweiflung an der Macht reißt das Bewußtsein in die Nacht des Nichts. Aus ihr erwacht das Bewußtsein in die Objektwelt zurück mit der Maßgabe, sich als der Träger autonomer Macht zu erkennen, um sekundär handelnd diese Machtstrukturen, die sich im Subjekt-Objekt-Bezug niederschlagen, aufzulösen. In Tamino ist diese Auflösung erfolgt. So hat sein Ich, wo es sich aus dem mythischen Bild der Geschichte zu sich selbst zurückzieht, nurmehr punkthaft das Nichts der Verzweiflung auszustehen. Sein Ich, das frei ist von der Empirie der Macht und ihrem psychologischen Gesetz, bricht zur Transzendenz auf. Die drei Knaben sind ihre Vertreter. Sie erscheinen jedem, dessen Bewußtsein jede Machtreflexion abgelegt hat, in fragloser Plausibilität. Als Genien der Liebe sind sie metaphysische Wesen, die sich auch folgerichtig im Fluge nahen. Ihnen allein ist, da sie frei sind von jeder Leidenschaft, frei von subjektiven Gefühlen, frei auch von der mythischen Realität der Geschichte, prophetische Gabe eigen. Damit verbindet sich die Fähigkeit einer Anpassung an die Charaktere ihrer Schützlinge, die, je mehr sie zur Geltung kommt, ihr Wesen nicht etwa gefährdet, sondern es umso märchenhafter erscheinen

läßt. Folgerichtig erscheinen die drei Knaben nur den Personen in der Oper, die wie Tamino, Pamina und Papageno die psychischen Voraussetzungen dafür bieten. Im Reich der Königin der Nacht und der drei Damen werden auf Taminos Fragen, wie die Burg Sarastros zu finden sei, zum ersten Mal die drei Knaben als Reisebegleiter erwähnt. Dieser Zusammenhang klingt befremdlich; er stellt jedoch nur die Vollendung dessen her, was bei Flöte und Glockenspiel bereits erwähnt wurde: dem von der Macht gereinigten Ich des Tamino ist die Musik nicht mehr das Mittel, sich die Frau als Objekt zu unterwerfen, d.h. die Musik selbst wird frei davon, Mittel zum Zweck, d.h. Objekt zu sein. Um des Jünglings willen sagt sich die Frau von der Schlange los. Was die Frau um der Bindung an das negative Prinzip der Transzendenz willen geschichtelang verschweigen mußte, weil es nur im Verschweigen als sinnliche Machtpotenz, als Verführung wirksam sein konnte, das baute der Mann in intellektueller Apperzeption, in wachsender Vergegenwärtigung auf, um sich zuletzt als das absolute Subjekt der Geschichte und ihrer Inhalte zu entdecken. Die Verführung durch Don Giovanni, dieser folgerichtige Rückschlag gegen eine, in der Machtfülle der Verführung stagnierende Frau; das gereinigte Selbstsein Taminos, in dem auch die Idee des Moralischen, die Idee der Liebe an sich überwunden - in dem, was geschichtelang von der Macht mißbraucht und damit seinem eigenen Wesen entfremdet war, aufgehoben ist: Diesem reinen Ich Taminos löst sich, was im Reich der Männer Philosophie, metaphysische Spekulation, 'Sprache der Metaphysik' (Heidegger) war, löst sich Bedeutung in Sein auf. Was die drei Damen als Letztes hergeben müssen, ist das Geheimnis der Transzendenz. Das Sein als mythische Realität war verschleiert, solange die Frau als *instrumentum diaboli* eine, wenn auch wie im Patriarchat, passive Macht ausübte. Was sie unter dem Einfluß der Schlange an mythischer Wirklichkeit zum Mittel ihrer Machtentfaltung pervertierte, mußte der Mann in dialektischer Nachfolge, in intellektueller Analogie nachvollziehen. Im vollendeten Nachvollzug bricht die weibliche Vorherrschaft, wendet sich die Verführte gegen die Verführerin. Die Damen geben ihr Geheimnis preis. Während sie die Schlange um des Jünglings willen preiszugeben gezwungen sind, befreien sich die Kostbarkeiten des Himmels, Glockenspiel, Flöte, die drei Knaben, um dem anzugehören und zu erscheinen, der sie zu erkennen vermag und ihrer bedarf. Vermitteln Glockenspiel und Flöte zu Mensch und Natur ins äußere Bild der Seele, so erscheinen die drei Knaben auf einem Seelengrund, in dem geschichtelang die Nacht des Nichts herrschte.

Nichts kann die Vereinigung des Paares nun herbeiführen als die vollständige Überwindung des vergangenen Prinzips. In

stufenweiser Annäherung, von Prüfung zu Prüfung fortschreitend, immer wieder vom Hereinwirken der Vergangenheit irritiert und entzweit, findet sich das Paar, verwandeln sich ihm die mythischen Chiffren der Macht zum mythisch-heilen, selbstlebendigen Medium der Liebe.

Die erste Gabe der Königin der Nacht an Tamino ist das Bildnis Paminas. Daß der Blick des Mannes sich bedingungslos am Bildnis der Frau entzündet, das ist Ausgangspunkt und Voraussetzung des Erlösungsgeschehens. Wo das menschliche Bewußtsein frei wird aus einem unmittelbaren Bezug auf reale Objekte, dort ist auch die Frau nicht länger mehr Funktion des männlichen Macht- und Besitzstrebens. Ein Leben, das von der Wiederholung des Gleichen bestimmt war, schlägt um in passive Erwartung. Es ist Leben bedingungsloser Hingabe an das Walten des Schicksals. Das Bildnis Paminas, Verheißung der mythischen Gestalt der Frau, bringt die Aktion der Erlösung in Gang. Tamino, reines Aufnahmegefäß für jeglichen Einfluß, ist bereit, seine Liebe zum Gegenstand eines Geschäfts zu machen. Pamina soll ihm angehören, wenn er sie dem Reich der Mutter zurückbringt. Diese Unterordnung seiner Liebe unter einen Zweck ist der letzte Preis, den er seiner Vergangenheit zu bezahlen hat. Die Moral dieses Zweckes vertritt er, bis er dem Gegenstand seiner Liebe, Pamina selbst gegenübersteht. Erst in diesem Augenblick versinkt jeder Rest an Objektbezogenheit, erlischt das moralische Engagement durch die Königin der Nacht. Willig wendet er sich ab vom Gesetz der Königin der Nacht, um statt der Vergeltung, der Freundschaft und der Liebe zu leben.

Mit der Lehre der drei Knaben tritt Tamino in das Vorfeld der Prüfungen ein. Die Forderung der Knaben, standhaft, duldsam und verschwiegen zu sein, bedeutet eine Abkehr von einer aus den Subjekt-Objekt-Bezügen gespeisten Aktivität. Nicht mehr ein Draufgängertum ist gefordert, sondern eine aktive Existenz der Erwartung, die Behauptung und das Bekenntnis des Selbstseins. Das erste, was Tamino verwiesen wird, ist die Spekulation, daß er durch eine bestimmte Haltung eine imaginative Glücksvorstellung verwirklichen kann. Was zum Wesen der historischen Existenz gehört, daß sie auf ein eingebildetes Resultat hin ihre Pläne und Taten konzipiert, überhaupt aus einer subjektiv antizipierten Zukunft das augenblickliche Handeln bestimmt, von diesem Prinzip muß sich Tamino lösen. Auf die Frage Taminos: "Ihr holden Kleinen sagt mir an, ob ich Pamina retten kann?" wiederholen die drei Knaben nur ihre erste Lehre: "Sei standhaft, duldsam und verschwiegen." Seine Hoffnung wird vom aktiven Handeln abgelenkt und auf sich selber, auf sein eigenes Verhalten gerichtet. Wo er ganz er selbst, kurz wo er ein Mann sei,

sagen die Knaben, dort würde er männlich siegen. Obwohl sich Tamino spontan zu der Weisheitslehre der drei Knaben bekennt, wird er doch damit das Erbe seiner Vergangenheit nicht unmittelbar los. Der Königin der Nacht hat er versprochen, die Tochter aus den Händen Sarastros zu entreißen. Dieser Zweck, durch dessen Erfüllung er das Ziel seiner Liebe zu erreichen hofft, ist als eigenwilliger, gegen die Weisheitslehren gerichteter Antrieb in ihm wirksam. So versucht er die Pforten des Heiligtums zu stürmen. Erst, nachdem ein zweimaliger Versuch seinen Mut zu bewähren, scheiterte, versucht er auf eine bescheidenere Art Zutritt ins Heiligtum zu erlangen. Der dritten Pforte, die er entdeckt, naht er nicht mehr ungestüm, hier klopft er an. Auf dieses menschliche Sich-nahen antwortet auch nicht mehr eine anonyme Stimme mit donnerndem Zurück, in dieser Pforte erscheint ein alter Priester. Im Rezitativ zwischen Priester und Tamino bricht die auf Objekte bezogene Hoffnung Taminos zusammen, Pamina sich durch die Kraft seines Armes, durch Wagemut und aktives, entschlossenes Handeln verbinden zu können. Die Hoffnung, seine Liebe über ein auf Objekte bezogenes Handeln zu verdienen, schwindet dahin und auch von dem Priester erfährt Tamino nicht mehr, als daß sich nur auf dem Wege der Freundschaft Dunkelheit, Unwissenheit und Verlassenheit bestehen und überwinden lassen. In dieser Situation bescheidet er sich mit der Verheißung, daß Pamina noch lebe; in dieser Situation, da ihm jedes eigene Handeln verwehrt ist, findet sein Streben den Weg nach Innen: sein erstes Spiel auf der Flöte ist ein Dank an die Götter. Dieses neue gott-menschliche Verhältnis, das der Ton der Flöte vermittelt, findet seinen Niederschlag in einer verwandelten Wirklichkeit. Indes lassen die wilden Tiere, durch den Ton der Flöte zur Freude erweckt, nur deutlicher und schmerzlicher die Abwesenheit Paminas bewußt werden. Der Dank an die Götter und das davor stattgefundene Gespräch mit dem Priester lösten zwar die Liebe Taminos von einem dunklen, ihr unwürdigen Zweck, ließ die Bindung an die Königin der Nacht sich auflösen, brachte jedoch gerade am Erlebnis der mythisch verwandelten Tierwelt die Abwesenheit Paminas besonders scharf ins Bewußtsein.

Pamina und Papageno suchen aus der Burg Sarastros zu fliehen. Durch das Erscheinen des Sarastro wird ihr Vorhaben vereitelt. In diesem ersten Auftreten des Sarastro gewinnt sein Verhältnis zu Pamina deutliche Züge. Sarastro hatte Pamina ihrer Mutter in der Hoffnung geraubt, ihre Liebe gewinnen zu können. Ohne einen inneren Kampf, der bis ins Äußere, Sichtbare spielte, gibt Sarastro Pamina frei, als er erkennt, daß sie Tamino bestimmt ist. Er erkennt sich selbst und seinen Raub Paminas als Glied in der Kette einer größeren und

mächtigeren Wirklichkeit. Es stellt sich dabei ein Verhältnis her, das dem ganz ähnlich ist, das sich zwischen Belmonte, Konstanze und Selim Bassa in der "Entführung aus dem Serail" ausbildete, als Selim Bassa von den Umständen zur Humanität gezwungen, das Paar Belmonte und Konstanze in ihre Heimat entließ.

Sarastro jedoch, dessen Wesen ähnlich dem des Titus nicht nur punkthaft, sondern schlechthin von der Humanität bestimmt ist, wird im Gegensatz zu Selim Bassa dem Paar nicht mehr seine Freiheit geben. Allzu gut weiß er, selbst mit der Summe an historischer Erfahrung ausgestattet, zu welchem Ende eine Liebe führt, darin die Partner sich wechselseitig Objekte des Besitzstrebens sind. Gewiß, das neue Paar unterscheidet sich wesentlich von dem Paar der "Entführung aus dem Serail", von Belmonte und Konstanze. Beide, Tamino und Pamina, haben die Stadien der Macht lückenlos durchlaufen, haben das Leiden der Vereinsamung ausgestanden, so daß sich ihnen am Ende dieses Weges die empirische Wirklichkeit und die darin mögliche Relativierung der geschichtlichen Perversion der Geschlechter zum unausweichlichen Mythos des Gesetzes der Geschichte verwandelt. In diesem Zustand besitzt der einzelne Partner, verfügen weder Tamino noch Pamina über ein Distanzierungsvermögen. Selbst um den Preis des Todes suchen sie sich zu vereinen. Wo das Machtbewußtsein kraft seiner Moralität die Distanz zwischen den Partnern nicht mehr vorschreibt, und wo beide Partner, in der Hoffnung, einer könne sich am anderen gewinnen, diesen Gewinn mit einem Tristanschicksal bezahlen, dort bewirkt die mangelnde Distanz noch einmal die zum Mythos gewordene Macht des geschichtlichen Herkommens: "Was soll das heißen, welch eine Dreistigkeit" rufen die Eingeweihten angesichts einer in ihren Augen geradezu hemmungslosen Begegnung der Geschlechter. -

Die Trennung Taminos und Paminas durch das Hereinwirken der Prinzipien der Vergangenheit geschieht solange, bis beide Partner ihr mythisches Selbstsein in einer mythisch realen Welt gefunden haben. Das fluchtartige Zueinanderstreben der beiden Liebenden im Finale des ersten Aufzuges kennzeichnet den Augenblick größter Gefahr. Diese Liebe, würde sie nicht unterbrochen, müßte in dumpfe, tödlich verzweifelte Unendlichkeit führen. Denn weder spricht sich das Sein dem Paare zu, noch ist ein Bezug des Paares zu einer alten, empirischen Objektwirklichkeit möglich. Gegenstandslos ist die Aktivität des je einen und je anderen auf die unmittelbare Erscheinung des Partners bezogen. Diese Begegnung unter Ausschluß vermittelnder und distanzierender Objekte ist das Charakteristikum der finalen Liebe zwischen Tamino und Pamina.

Eine Liebe ohne Umweltsbezug ist tödlich. Das Wissen um dieses Gesetz gehört zum moralischen Bewußtsein der Eingeweihten. So wird ihre Empörung über das selbstvergessen sich umarmende Paar zu einer nicht nur verständlichen, sondern für das Glück des Paares notwendigen Regung. Existentiell sind Tamino und Pamina den Eingeweihten überlegen. Diese Überlegenheit führt ihre Vereinigung herbei. Eine Vereinigung indes, die sich weder aus den Objekten des Seienden, noch aus der mythischen Welt des Seins legitimiert, ist zu einem todähnlichen Schlaf verurteilt. Das Moralbewußtsein der Eingeweihten entzweit das Paar; weil jedoch jedem der Partner die Möglichkeit, in die Macht und damit in die Objekte zu regredieren, verstellt ist durch die eigene Vergangenheit, bewirkt die durch die Eingeweihten verordnete Einsamkeit die Anziehung der neuen, von der Geschichte ungetrübten Realität. Sobald sich ein Partner am anderen nicht mehr zu erlösen trachtet, wo jeder dem anderen in seinem durch Verzicht gesammelten Selbstsein begegnet, dort erneuert eine höhere Wirklichkeit den von jeder historischen Abirrung gereinigten Bund der Liebe. Pamina mag sich deshalb noch so sehr auf ihre Kindespflicht an ihrer Mutter berufen, Sarastro hat das Weib kennengelernt. Er weiß, Pamina würde ihr Glück verlieren, wo er sie zusammen mit Tamino der Königin der Nacht zurückschickte. Denn, und das ist kein absolutes, sondern ein final-psychologisches Gesetz, "ein Mann muß Eure Herzen leiten, denn ohne ihn pflegt jedes Weib aus seinem Wirkungskreis zu schreiten". Es ist von hohem Interesse, daß in diesem Augenblick, da Sarastro diese final-patriarchalische Sentenz von sich gibt, Monostatos als die unterste und dunkelste Verkörperung des Patriarchats in Erscheinung tritt.

Monostatos ist im Kreis der Eingeweihten das abschreckende Beispiel des patriarchalischen Macht- und Besitzstrebens. Er ist das Sammelbecken für alle verschwiegen-regressiven Tendenzen aus den Kreisen der Eingeweihten. In sein Erlösungsstreben, das sich mit Machtbesitz, in diesem Falle mit dem Besitz Paminas, erfüllt, sind die Eingeweihten negativ ihrer eigenen geschichtlichen Herkunft verbunden. In seinen Lüsternheiten, Sehnsüchten und Handlungen vollziehen die Eingeweihten die Reflektion ihrer eigenen Macht- und Erlösungstendenzen. Diese Reflexion wird ihnen zum moralischen Instrument, das es ihnen erlaubt, sich vom Weibe zu distanzieren. Darin, in dieser Distanzierung, besteht ihr Eingeweihtsein. Dieser Mangel an Naivität verwehrt es ihnen, die metaphysischen Schätze, welche die pervertierte weibliche Seele verbirgt, zu heben. Dies gelingt, vom Bildnis der Pamina angefangen über Glockenspiel und Flöte bis hin zu Erscheinung der drei Knaben, allein dem Jüngling Tamino.

Noch ist es ungewiß, ob Tamino und Pamina die Prüfungen bestehen und ein Paar werden. So muß denn, entgegen aller rationalen Erwartung, Monostatos noch im Dienst des Sarastro bleiben. Mit 77 Sohlenstreichen sühnt er seine sexuelle Begierde. Später erst, als Tamino die Ränke der Königin und ihrer Damen, mit denen sie versuchen, ihn erneut in ihren Bann zu ziehen, erfolgreich bestanden hat und sich der Jüngling ganz und willig der Führung der weisen Männer überläßt; als gleichzeitig der Anschlag der Königin auf das Leben des Sarastro mißglückt, kann der Mohr endgültig entlassen werden. Denn jetzt erst schlägt, was in den Eingeweihten eine negative Hoffnung auf den Besitz Paminas war, die ihren Ausdruck in den dunklen Anschlägen des Monostatos fand, in die aktive Hoffnung auf die mythische Vereinigung des Paares um. Aus ihrem Gelingen erwächst jedem Eingeweihten die auf ein Vorbild gegründete Hoffnung, diesen exemplarischen Durchbruch einst persönlich zu realisieren.

Zu Beginn des 2. Aufzuges sind die Eingeweihten feierlich versammelt. Sarastro unterrichtet die Priesterschaft, daß sich in Tamino ein Jüngling nahe, der willens sei, seine nächtlichen Schleier von sich zu reißen, um ins Heiligtum des größten Lichtes zu blicken. Er gibt dabei ein Beispiel seiner Humanität, die sich jeder Schicksalsfügung unterzuordnen bereit ist. Sofort ändert er seine Dispositionen im Hinblick auf Pamina, denn als Tamino erscheint, erklärt er den Eingeweihten, er habe Pamina für diesen Jüngling, nicht seiner Person wegen, der Mutter geraubt. Er erkennt, daß er einem anderen, reineren Paar zur pädagogischen Führung berufen ist. Um diese Berufung auszuführen, mußte er sich mit der Hoffnung schmeicheln, selbst der Erwählte, selbst die äußerst denkbare Position des Patriarchats zu verkörpern. Wenn Sarastro im Verlauf der Oper sagt, ich weiß alles, so bezieht sich dieses Alles auf die geschichtliche Situation des Menschseins und alle dazugehörige Metaphysik, nicht ober bezieht es sich auf den Umgang mit dem Inhalt der Metaphysik, der Transzendenz selbst.

Allein Tamino steht vor der Auflösung der Metaphysik in ihr Wesen. So haben weder die drei Knaben noch die Geharnischten Umgang mit Sarastro und seinem Gefolge. Niemand in der ganzen Oper vermag die Flöte zu blasen, ist des Geheimnisses der Musik als *imitatio dei* kundig wie Tamino.

Sarastro ist der Repräsentant höchsten Wissens, höchste Idee. Die letzten Erkenntnisse, durch die seine Macht sich aufzuheben beginnt, hat er gewonnen, als Tamino auftauchte und seine Hoffnungen sich zerschlugen, er selbst, Sarastro, könnte es sein, für den Pamina bestimmt ist. Dieser letztmögliche

Verzicht, den sich das Bewußtsein unmittelbar durch die Hoffnung auf ein ähnliches Glück kompensiert, brachte Sarastro um die letzte Rechnung seines Bewußtseins. Es ist die Rechnung, auf die schon Selim Bassa baute und sie beruht auf dem Glauben, der Mensch könne sich für Liebe, etwas anderes als Verehrung, nämlich wieder Liebe einkaufen. Die letzte und sublimste Spekulation im geschichtlichen Logos löst sich für Sarastro damit auf. Indem er sich unter sein Schicksal beugt und der letzten Hoffnung, für seine Humanitas durch ein Objekt Frau belohnt zu werden, enträt, erreicht er den Höhepunkt seiner Weisheit und wird dafür vorbereitet, als ein zweiter Tamino den Weg der Erlösung zu beschreiten.⁹

Die Tat des Sarastro ist der des Titus ähnlich. Es wiederholt sich in der Zauberflöte auf höherer Ebene die Dreierkonstellation, wie sie, unfreiwillig schon in der "Entführung aus dem Serail" vorgebildet, den Gestalten Titus, Annus, Servilla ihre äußerste, in realem Weltsein denkbare Ausprägung erfährt.

Nach der Fürbitte des Sarastro bei den Göttern treten Tamino, Papageno und Pamina in das Feld der eigentlichen Prüfungen ein. Mit dem bewußten Erlebnis der Macht, Symbol und finales Realisat der Seinsvergessenheit, beginnen die Prüfungen.

Während die Humanität Titus von Verzicht zu Verzicht fortschreiten läßt, so daß schließlich das Volk der Römer das einzige Objekt bleibt, auf das sich der Geist des Herrschers noch beziehen kann, begegnet Tamino, bar auch des letzten, noch so allgemeinen Objekt-Bezuges, dem mythischen Ursprung seines verlustreichen Lebens. War der Nihilismus dem Herrscher Titus um seiner Fähigkeit willen, sich aktiv oder passiv auf reale Weltobjekte zu verhalten, noch verborgen, Tamino wird er zum bewußten Erlebnis. Einem Bewußtsein, das die Erinnerung an die realen Weltobjekte, in und aus denen es sein eigenes Dasein erfuhr, zu verlieren beginnt, ist, wo der Gedanke das empirische Ich nicht mehr konstituiert, einem Nichts ausgeliefert, vor dem es immer wieder in die Objekte flieht, die es mit dieser Flucht zu nichtigen Objekten macht.

Tamino vermag dieses Nichts bewußt zu tragen, weil sein mythisches Ich bereits einen ersten Kontakt zu einer Welt gewann, nach der sich seine ganze Sehnsucht zu spannen beginnt. Es ist die Welt der zu sich selbst erlösten Musik, die Welt der drei Knaben, die Welt einer in mythische Ganzheit entrückten Frau.

In der ersten Prüfung wird es sich zeigen, ob diese Sehnsucht stark genug ist, Tamino das Nichts ohne einen Regreß in die

⁹ Vergl. Goethe, Zauberflöte II. Teil

Nichtigkeit der Weltobjekte ausstehen zu lassen. Was Mittel und Ziel seiner Sehnsucht war, darauf muß er nun verzichten. Die Eingeweihten trennen ihn von Pamina, sie nehmen ihm die Flöte weg und dieses Wegnehmen bedeutet nichts anderes als daß die Unmittelbarkeit des Flötentones von der moralisch-reflektierten Existenz verdeckt wird. Und schließlich ist mit dieser, den Eingeweihten ähnlichen Daseinsform das Erscheinen der drei Knaben unmöglich gemacht. Das Anti einer moralischen Reflexion wehrt nicht nur die Kommunikation zwischen den Geschlechtern, ihr versagt sich auch die Transzendenz als reale Erscheinung.

In diesem Zustand sucht das Bewußtsein Erleichterung in der Kommunikation mit Objekten, die wie schemenhafte Erinnerungsbilder aus der Vergangenheit auftauchen und das Bewußtsein locken, seine Sicherheit, seine Ichheit daraus zu konstituieren. Hier, in der Nacht des Ich, schwört sich der Geist, weil nichts anderes ihm bleibt, auf das allgemein Menschliche, auf Freundschaft und Liebe, ein. Das Ich als bloße Bereitschaft zu Freundschaft und Liebe erlebt das Allgemeinste des Allgemeinen: die Passion, die Egozentrik der Humanitas. Zu diesem schlichtesten und menschlichsten aller Grundsätze bekennt sich Tamino bedingungslos. Er ist bereit, ihn mit seinem Leben zu erkämpfen, auch wenn der Tod sein Los wäre. Der spekulative Halt aus dem Objektbewußtsein ist verbraucht, Kommunikation läßt sich nicht mehr über Objekte manipulieren. Begegnung ist nur noch über den bedingungslosen Einsatz der ganzen Existenz zu erreichen.

Je bedingungsloser das Liebes- und Freundschaftsversprechen gegeben wird, je mehr es frei ist von Zwecken, desto reiner erkennt das Bewußtsein in den wiederkehrenden Objekten eine heilsam pädagogische Führung, einen Gang durch die mythische Provinz der Prüfungen. Wird diese Bedingung nicht rein erfüllt, spielen Fluchttendenzen in eine alte, abgelebte Welt eine Rolle, sieht sich das Bewußtsein von Zweifeln an der Realität der Situation geplagt, so verändert sich, was Prüfung sein kann, nach dem Maß des Zweifels, nach dem Maß der Regreßsucht zur anonymen Gerichtslandschaft, in der ein auf Zwecke gedrilltes Ich, seiner Funktionen beraubt, sich verliert, sich seiner selbst entfremdet, statt sich zu finden.

Der Geist, abgeschlossen, in der Nacht der Seele in sich selber ruhend, nur mit der Ahnung einer glücklichen Zukunft, der Erinnerung einer qualvollen Vergangenheit begabt, bekennt sich ohne Bedingung zu Freundschaft und Liebe. Diese Geistesverfassung ist für jeden äußeren Einfluß geöffnet, weil er über das distanzierende Medium nicht mehr verfügt. Die Verwirrung, die im Gemüt Taminos entsteht, durch die einander

entgegengesetzten und sich widersprechenden Äußerungen aus dem männlichen und weiblichen Lager der Welt, führt ihn zwangsläufig zu einer letzten totalen Distanzierung, der des Stillschweigens.

Seine ursprüngliche Offenheit schlägt in ihr Gegenteil um, in Rezeption, ohne unmittelbare Reaktion. Das Stillschweigen wird auch ohne die ausdrückliche Forderung der Priester zu einer Lebensfrage. Auf dem klaren Grunde der schweigenden Seele zeigt sich die Umwelt und spricht über sich selber Gericht. Die stillgewordene Seele wird, ohne daß sie es weiß und will, zur passiven, affektfreien Richterinstanz. Auf dem Grunde des Stillschweigens hebt sich die Sprache als ein auf Zwecke bezogenes Machtmittel ab. Bei dieser Betrachtung schwindet der letzte Rest an Bedürfnis, sich in dieser Sprache selbst zu bewegen, sich ihrer selbst zu bedienen.

Erschienen die drei Damen im Reich der Königin der Nacht, solange sie sich wie in den ersten Szenen der Oper im vollen Besitz Taminos wähnten, als drei gutartige Feen, so beginnt sich jetzt, da sie den Verlust ihres letzten Einsatzes im Kampf gegen Sarastro fürchten müssen, ihre Wesensart auf dem Stillschweigen Taminos deutlich abzuheben. Standen sich die ursprünglichen Aussagen der Damen und die der Priester wie These und Antithese unversöhnlich gegenüber, so hat sich in Tamino beides zur Synthese des Stillschweigens geschlichtet. An der Ausgewogenheit dieser Synthese, die sich in der Disziplin Taminos erweist, verfängt die Versuchung nicht mehr, gleitet die Macht ab, verschleiert sich zuletzt der auf Machtgewinn oder Machterhalt gerichtete sprachliche Aufwand sein eigenes Wesen im Geschwätz.

Was, wie das Wesen der drei Damen, bei sich selbst nicht sein kann, was von sich selbst in den Partner zu fliehen versucht; wo die Machtstrebungen als nichts anderes als eine Jagd nach Erlösung von sich selber sichtbar werden, dort distanziert die auf sich selber zurückgeworfene Macht die nahende Verzweiflung, indem sie den Partner in einem erspekulierten Schrecken untergehen läßt.

Die Damen bedrohen Tamino mit den Qualen der Hölle, die ihnen selber drohen, sobald sie das restliche Pulver ihrer Spekulation verschossen haben. Tamino erkennt: die Sprache ist von ihrem Inhalt losgerissen, der Mensch, der sie spricht, endet in der Verzweiflung. Was für Tamino der Akt elementaren Erkennens ist, das müssen die Damen, weil ihr eigenes Wesen von der Reflexion bestimmt ist, als die Arbeit des männlichen Willens deuten. Musikalisch werden sie selbst zu willensstarken Männern, als sie sagen: "Von festem Geiste ist ein Mann, der denket, was er sprechen kann." Es ist das

harmonisch in sich ruhende Selbstsein, in dem weder von einem Primat des Sprechens noch des Denkens die Rede sein kann. Sein Lebenselement ist das Hingegebenensein an das Schicksal, das sich im Schweigen äußert. Das Schweigen erfährt unmittelbar durch Anschauung Aufschluß über das Wesen des Partners. Die Priorität des Denkens vor dem Sprechen zeichnet die Situation des Don Alfonso.

Während Tamino und Papageno mit den Priestern ihre Wanderschaft reinen Herzens fortsetzen, unternimmt die Königin der Nacht einen letzten, gezielten Anschlag auf das Reich der Eingeweihten. Da Tamino der Versuchung durch die drei Damen erfolgreich widerstand, da die Königin ihre Tochter Pamina als Tauschobjekt verloren hat, bleibt ihr nur noch der mütterliche Appell an die kindlichen Gefühle der Tochter. Sie ahnt das Ende ihres Reiches und so kann sie in ihren Mitteln nicht mehr wählerisch sein.

Wessen die Frau am wenigsten fähig ist und was Vitellia gegen Titus noch durch Sextus vollbringen lassen wollte, indem sie ihm ihre Liebe verkaufte, das soll nun, unter Ausschluß jeder männlichen Vermittlung, Pamina selbst vollbringen. Der Urkonflikt der Geschlechter spitzt sich zu, der Dolch in der Hand Paminas, Gewalt und Tücke sollen das Reich der Königin retten. Diese unmenschliche Forderung der Königin der Nacht läßt Pamina an ihrer Mutter zweifeln. Auf diesen Zweifel baut Monostatos seine dunklen Pläne. So sieht sich das Mädchen Pamina, scheinbar hoffnungslos eingeschlossen von den zwei Prinzipien seiner eigenen Vergangenheit, von dem finsternen Machtverlangen der Königin und von der sexuellen Begierde des Monostatos bedroht.

Das reinste Mädchen, dem seine Vergangenheit zum Leiden wird, sieht sich vor die Aufgabe gestellt, den höchst bewußten Patriarchen zu töten. Allein, die finale Dialektik der Macht ist gezwungen, sich gegen ihre eigenen Ziele zu richten. Monostatos, dunkler Widerpart der Königin der Nacht, zieht aus dem geplanten Anschlag gegen Sarastro eine letzte Hoffnung, seinen sexuell bestimmten Machttrieb in der Unterwerfung Paminas zu erlösen.

Aber auch in der Todesnot läßt Pamina kein Geschäft mehr mit sich machen. Ähnlich wie Tamino, der durch die Antinomien der beiden Machtprinzipien das Stillschweigen lernte, sagt Pamina, indem sie auf ihr Leben Verzicht leistet, jeder Manipulation der Macht, der sie zum Erlösungsobjekt würde, entschieden ab. Weder vermag sie ihr Herz um des Überlebens willen an Monostatos zu verkaufen, noch bringt sie es über sich, den Anschlag der Mutter, Sarastro zu töten, auszuführen. Diese Ballung von negativer matriarchalischer und ebenso negativer

patriarchalischer Macht und Forderung, treibt Pamina zur Läuterung und zur strengen Entschiedenheit ihres Ich empor. Der heroische Augenblick ihrer äußersten Sammlung im zweifachen Nein an Mutter und Monostatos, gleichzeitig Ahnung des leiblichen Todes, bedeutet die letzte Begegnung mit den beiden Verkörperungen der geschichtlichen Macht.

Weil aber diese Begegnung eine Absage an die Vergangenheit wird, sind sich von nun an die Königin der Nacht und Monostatos durch den gemeinsamen Verlust Paminas nahe. Beide, die Königin der Nacht wie Monostatos, hofften mit Hilfe Paminas ihre Macht zu erhalten, die blinde Emotion des Besitzstrebens durch die Realisierung des Besitzes zu der sentimental Illusion der Seligkeit zu verwandeln. Beide müssen einander in äußerstem Haß verbunden sein, weil ihre Hoffnungen dem gleichen Erlösungsobjekt gelten. Nun, da sich ihre Hoffnung nicht erfüllt, strebt, was sich ursprünglich kraft des gleichen Antriebes bekämpfte, ins erlösende Kollektiv. Die partielle Antithetik Königin der Nacht contra Monostatos erlöst sich ins kollektive Anti gegenüber dem Reich des Sarastro. In der vorletzten Szene der Oper kommt es dann, nachdem die machtpolitischen Anschläge der Königin fehlschlagen, zu einem direkten, unmittelbaren Waffengang. Hätte dieser ohne den bereits erfolgten Durchbruch Taminos und Paminas nur zu einer erneuten, verschärften Bestätigung des Anti zwischen den Geschlechtern geführt, so bewirkt er jetzt, nachdem das Sein selbst sich dem siegreichen Paar wieder zuspricht, den Untergang der in Monostatos und der Königin verkörpert an sich selbst zerbrechenden Machtprinzipien.

Tamino, der in seinem sechsfachen Scheitern von Selim Bassa bis Titus aufsteigt, von Verzweiflung zu Verzweiflung zu einem dem Schicksal ergebenen Selbstsein geläutert wurde, ist, nachdem er die ins Mythische verwandelte Irritation der Geschlechterperversion zu Beginn der Zauberflöte ein letztes Mal ausgestanden hat, im stillschweigenden Hingegebenensein an das Schicksal befreit von jedem Zweifel. Bei aller Passion des Erlebens kennzeichnet seine Seele eine herrscherliche Ruhe. In dieser Ruhe löst nicht das Wort sich von der Seele ab, sondern in einer Musik als *imitatio dei* kündigt sich die Wiederkehr der gestalteten, vom Logos erfaßbaren Seinswirklichkeit an.

So geschieht es an diesem Punkte der Entwicklung wie von alleine, daß sich die Knaben nahen und Tamino die ursprünglich von den Eingeweihten abgenommene Flöte wiederbringen. Das Geschehen erreicht darin seinen Höhepunkt, daß sich, vom Flötenton angelockt, Pamina naht. Zwar hat Tamino es verlernt, aus dem Leiden an der Antithetik der weiblichen und männlichen Welt in die Arme Paminas zu fliehen, wie es im Finale des

ersten Aktes geschieht. Im gesammelten Bei-sich-selber-sein des Stillschweigens wurde ihm der Liebesmechanismus, der sich, um die Tragik seines Bewußtseins loszuwerden, in die Arme des Partners wirft, gerade einer Pamina gegenüber als unwürdig.

Pamina jedoch steht noch ganz unter dem Eindruck ihres Erlebens mit Mutter und Monostatos. Die human-intellektuale Verkörperung der Synthese beider Prinzipien fand sie in der Begegnung mit Sarastro. Was sie jedoch sucht, ist eine sinnliche Synthese als die dialektische Antwort eines Lebens, das sich soeben vom Tode bedroht sah. Aber Pamina sucht vergebens die Umarmung Taminos. Würde hier sich das Paar vereinigen, die Liebe bliebe weiterhin auf die Macht, wenn auch negativ auf die Schrecken der Macht, bezogen. Die Flucht vor den Schrecken der Macht würden in der immer wieder aufgeschreckten idyllischen Plausibilität der Sexualität enden.

Im Blick auf den Jüngling Tamino als Objekt, in dessen Liebe sich Pamina aus den schmerzenden Bindungen an ihre Vergangenheit erlösen kann, vermochte sich das Mädchen zur Absage an die Mutter und an Monostatos zu bringen. Nun steht sie vor der Tatsache, daß durch Tamino nicht mehr wie durch Monostatos ihr Äußeres, sondern ihr inneres Leben bedroht ist. Was gegenüber Monostatos und der Mutter Zweifel war an deren Integrität und zur Aktion des zweifachen Nein führte, das wird ihr nun zur sprachlos-ausweglosen Verzweiflung, zum objektverlassenen Alleinsein mit dem eigenen Ich. Sie erkennt, daß sie an ihrer Vergangenheit, an ihrer Mutter, an ihrer eigenen Herkunft leidet, und daß ein Fluch sie verfolgt. Einen Untergang, den das weibliche Verführungsprinzip als Ganzes und metaphysisches trifft, erleidet Pamina in individueller Verzweiflung. Den Dolch, das letzte Gewaltmittel der Verführung, wendet Pamina gegen sich selbst. Sie vollzieht damit den symbolischen Distanzakt zu ihrer gesamten Vergangenheit. Sie sagt Nein zu sich selber, soweit sie von keiner anderen Instanz als der ihrer geschichtlichen Herkunft zum Leben berufen wird. Aber während das Bewußtsein sein sterbliches Teil verurteilt, erscheinen, als die Instanz von der anderen Seite, die drei Knaben. Sie erwecken Pamina zu einer Liebe, die in der Umarmung des Partners nicht mehr den beseligenden Untergang des Ich, sondern die schöne Bestätigung des Selbstseins sucht.

Jetzt, da beide Partner, Tamino und Pamina sich losgelöst haben vom Hereinwirken einer Vergangenheit, die jeden Augenblick erdrückte, da beide mit den höheren Genien der Liebe beglückenden Umgang haben, beginnt sich eine starre Objektwirklichkeit zum selbstlebendigen Medium der Liebe zu

verwandeln.

War die historische Vergangenheit nur von jedem der Partner in einsamer Auseinandersetzung und Begegnung zu überwinden, so gehört es zum Wesen der letzten Prüfung, in der sich die Rückkehr in die mythische Vertrautheit mit den Naturgewalten vollzieht, daß das Paar diesen Weg nur gemeinsam zu beschreiten vermag. Denn nur dem gemeinsamen Wirken von Mann und Frau verwandelt sich, was geschichtelang zu Objekten der Machtbestrebung veräußerlicht war, zu einer Wirklichkeit, in der die Lebendigkeit der mann-weiblichen Liebe ihren Ausdruck findet.

Der Mensch fürchtet, was er von seiner Bestimmung abgezogen, was er seinem autonomen Machtbestreben unterwarf. Das mythische Brautpaar Tamino und Pamina hat diese Furcht überwunden. So treten sie, während die Flöte von der Freundlichkeit ihrer Absicht berichtet, den Gang durch die Elemente an. Die Geharnischten, machtvoller Ausdruck und Selbstschutz der objektgewordenen Natur, stehen, ähnlich dem Erzengel vor den Pforten des Paradieses, unerbittlich vor dem reinen Sein einer vor dem menschlichen Zugriff sich verbergenden Natur. Bei der Ankunft des reinen Paares treten sie vor den Pforten der Elemente zurück und gewähren Einlaß. Ein Weg durch die Elemente, der einem Menschenpaar, das selbst nicht rein im Gesetz zu leben vermag, den nicht nur physischen, sondern metaphysischen Tod bringen muß, verwandelt sich dem mit des Tones reiner Macht begabten Paar zum Augenblick des seligsten Glücks und der höchsten Weihe.

7. Phase: Goethes Zauberflöte II. Teil¹⁰

Vier Jahre nach Mozarts Tod arbeitet Goethe an der "Zauberflöte II. Teil". "Es hat etwas Rührendes", sagt Hiller,

¹⁰ Wie sich später zeigte, tat der Versuch, Goethe vor der Durchbruchpsychologie Mozarts als einen Scheiternden zu zeigen, dem Dichter Unrecht. Goethe ließ sich nicht unter das psychologische Schicksalsgesetz, das Mozart in seinem reifen Opernwerk ausformulierte, subsumieren. Je länger wir uns, angeleitet von Mozart, mit der Zauberflöte II. Teil und den Faustdichtungen befaßten, desto eindeutiger erwies sich Goethe als der congeniale Dichter, der an Mozarts Durchbruchsweg aus seiner historisch-philosophischen Weltansicht heraus weitergebaut und die Umstellung der patriarchalischen Geschlechterhierarchie, über den historisch-philosophischen Horizont hinaus, in der transzendenten Himmels-Region der mater gloriosa metaphysisch zu Ende gedacht hat.

der Biograph des musikalischen Goethe, "den Dichter des Faust anknüpfen zu sehen an das Produkt Schikaneders." Und man kann nicht umhin, heute hinzuzufügen: es hat etwas Rührendes, den Dichter des Faust scheitern zu sehen über einem Operntextbuch, das nie ausgeführt wurde, weil es nicht auszuführen war.

Der Inhalt dieses Entwurfs zu einem dramatischen Märchen, wie in Willmanns-Taschenbuch auf das Jahr 1802 der Untertitel des Werkes lautet, ist kurz zusammengefaßt dieser: Tamino und Paminas Kind, ein reiner Genius himmlischer Herkunft, wird von der Königin der Nacht geraubt. Das Paar sieht sich vor erneutem Leid, vor erneuten Prüfungen. Schließlich, als die Rettung des Knaben kurz bevorsteht, entschwebt er, ein Kind des Himmels, in die Lüfte. Die dunkle Macht der Königin der Nacht ist gebrochen und die Beziehung zu den höheren Welten endgültig hergestellt. Inzwischen hat Sarastro mit pädagogischem Auftrag die Burg der Eingeweihten verlassen, um in die Welt niederzusteigen. Nicht mehr als Sarastro, der Eingeweihte, sondern als ein zweiter Tamino, mag er einst nach der Burg zurückkehren, um dort die Prüfungen zu bestehen, die ihn, wie einst Tamino und Pamina, zusammen mit einer reinen Gefährtin in eine geheilte Welt zurückgelangen lassen.

So darf Goethes Zauberflöte II. Teil als ein doppelter, d.h. zur oberen wie zur unteren Welt gerichteter Versuch gelten, eine Erlösung, wie sie von Pamina und Tamino exemplarisch verwirklicht wird, zu sozialisieren. Nicht weil Schiller einige vornehme Worte gegen Goethes Zauberflötenbuch fand, mußte das Werk Fragment bleiben. Eine solche Beeinflußbarkeit wäre eine neue Seite in Goethes Charakter. Der Fragment-Charakter der Zauberflöte II. Teil hatte andere und im Wesen der Kunst selbst liegende Gründe.

Kunst bringt, indem sie das in dumpfer Unendlichkeit wirkende menschliche Sein darstellt, dieses im Bewußtsein des Menschen zu sich selbst. Während sie so das Wirkende zum eigentlich Wirklichen macht, erlöst sie das Wirkende aus seiner unendlichen Wiederkehr des Gleichen und stellt es in seinen mannigfaltigen Erscheinungsformen als das Endliche auf. Was ist, kommt zu sich selbst. Im vollendeten Selbstsein bricht es, wie Mozart uns lehrt, einer umgreifenden Wirklichkeit von überwirklicher und dennoch gestalteter gestalthafter Seinsmächtigkeit auf; in ihr erfüllen sich, dem Lächeln der griechischen Jünglinge gleich, Wille und Vorstellung, weil sie aus ihr geboren sind. Die Kunst ist auf dem Weg zum Kitsch, wo sie diese Erfüllung, die Sozialisierung des Heils zu ihrem Geschäft macht. So versagt sich die Kunst selbst und gerade dem Meister, sobald dieser mit ihren Mitteln stellvertretend zu verwirklichen trachtet, was der persönlichen Tat und dem

persönlichen Erleiden eines jeden Individuums vorbehalten ist. Mozart hatte in seinem Opernwerk den Urkonflikt der Geschichte mustergültig ausgetragen und das Paar Tamino und Pamina unter Verzicht auf jedwede irrationale Erlösungs-Manipulation in einen Weltraum geführt, "in dem die Blumen unendlich aufgehen" (Rilke).

Goethe war zu sehr mit der Darstellung des Wirkenden beschäftigt, er war zu sehr Hersteller des Wirklichen, als daß er sich der metaphysischen Interpretation des Kunstwerkes selber hätte anders als widerwillig zuwenden müssen. So führte bei ihm das Ergriffensein vom Mozartschen Genius nicht zur Philosophie, der es einzig erlaubt sein kann, das in sich Vollendete über die Reflexion reiner anschaulich und erlebbar zu machen, sondern zur erneuten, das Vollendete überwachsenden Tat der Kunst. Dieser Widerspruch muß in Goethe als ein Unbehagen gewirkt haben, dem der Dichter, treu seinem inneren Schicksal folgend, die Vollendung des Werkes geopfert hat.

Alles Hoffen der menschlichen Existenz ist darauf gerichtet, daß es die Antinomien Religion und Alltag, Kunst und Wirklichkeit überwindet und das Leben in eine Seinsfülle entläßt, die ihr den letzten Rest an nichtiger Reflexion wegzehrt. "Das Reine, Unüberwachte, das man atmet und unendlich weiß und nicht begehrt", das ist, mit Rilkes Worten "Ziel der letzten Hoffnung." Die Hoffnung selbst ist der Kunst legitim, ihr Realisat jedoch ist der Kunst verboten. Wo sie dennoch in solche Sphäre sich wagt, kehrt sie sich gegen ihr eigenes Wesen. Wenn es der Gang der abendländischen Kunst und Philosophie ist, den Abbau einer Illusion betrieben zu haben, die in der Vorstellung dessen, was die Kunst, vor allem die religiöse Kunst bietet, ihre Erlösung genießt, so hat sich Goethe mit seiner Zauberflöte II. Teil einen Augenblick gegen diesen Gang versündigt. Die künstlerische Illustration der Erlösungsvorstellung äußert sich als Kitsch, der immer wieder das Verweile-doch fordert. Rezeption des Gleichen, Tod der Zeit sind die Folgen. So wird das Zauberflötenfragment Goethes zu einer unfreiwilligen Dokumentation über das Wesen der Kunst.

"Heiligkeit und Drama sind nicht zu vereinen", sagt Thomas Mann. Es sei denn, soll es trotzdem geschehen, mit dem Ergebnis, daß dieses Werk, daß dieses Drama gegen seinen Schöpfer selbst zeugt und diesen, mag er es wissen oder nicht, zu seinem tragischen Helden macht. Die Überwirklichkeit der Heiligkeit ist aus dem leidenden dramatischen Bewußtsein als Erlösungsvorstellung mit Notwendigkeit statisch konzipiert. In diesem Unterfangen drückt sich die Flucht vor der Dramatik in das Verweile-doch statisch vorgestellter Heiligkeit aus. So

hat denn Goethe selbst seine Produktion an der Zauberflöte II. Teil als eine Art Erholung angesehen, über die er an Schiller am 9. Mai 1798 schreibt: "Im Grund ist schon soviel geschehen, daß es törig wäre, die Arbeit liegen zu lassen und wäre es auch nur um des leidigen Vorteils willen, so verdient doch auch der eine schuldige Beherzigung, umso mehr als eine so leichte Komposition zu jeder Zeit und Stunde gearbeitet werden kann und doch noch überdies eine Stimmung zu was Besserem vorbereitet."

Mozart hatte in seinem Werk gezeigt, welcher Weg dem geschichtlichen Menschen bevorsteht, wenn er das verlorene Heil wiederfinden will. Goethe mochte sich durch die Fortsetzung dessen, was schon vollendet ist, für einen Augenblick die Einsicht in die Tatsache verdüstert haben, selbst nur Goethe, statt nach seiner entwaffnend offenen Sentenz, in der sich ein Machtbewußtsein, als wäre es von Mozart selbst angeleitet, ironisch reflektiert: "lebt man denn, wenn andere leben" - sowohl Goethe wie Mozart zu sein. In Wahrheit ist es so, daß Goethe es nicht verschmähte, von schwererer Komposition in der Welt des Genius Mozart auszuruhen. Dieses Ruhen in der Reinheit des Mozartschen Werkes, dieses selige Entzündetsein am Werk des Genius kann bei einem unendlich schaffenden Geiste, wie dem Goethes, nicht rein rezeptiv erfolgen. Die Produktion, die er anstrengt, spielt außerhalb der Wirklichkeit.