

Prof. Dr. Vera King: „Eros und Thanatos – Das unstillbare Verlangen im Kampf gegen die Endlichkeit“

Vortrag in der Hamburgischen Staatsoper am 19. September 2026 in der Reihe FRAMING the REPERTOIRE

Als ich vor einiger Zeit gefragt wurde, ob ich mich mit einem Beitrag in der Reihe FRAMING the REPERTOIRE beteiligen würde – zu ‚Eros und Thanatos‘ mit Bezug auf Don Giovanni, anlässlich der Wiederaufnahme von Jan Bosses Inszenierung –, kam nicht nur meine Begeisterung für Mozarts Oper ins Spiel. Darüber hinaus hat mich die Freude darüber motiviert, dass Tobias Kratzer, von dem ich andernorts bereits so beeindruckende Inszenierungen genießen konnte, nun als Intendant die Hamburgische Staatsoper leitet.

Don Giovanni als Meisterwerk und Provokation

Mozarts Oper *Der bestrafte Wüstling* oder *Don Giovanni* wurde zunächst von E. T. A. Hoffmann und später immer wieder als „Oper aller Opern“ bezeichnet, da sie Komposition und Libretto, Witz und Tragik, Geist und Sinnlichkeit meisterlich verknüpfe. Im Zentrum scheint die unbedingte Verführung zu stehen, verkörpert in der Figur eines Don Juan, dessen Verfehlungen und Reuelosigkeit geahndet werden. Verführt werden allemal die Zuhörer durch die Musik – etwa von den hellen Klängen des Begehrens im Duett von Don Giovanni und Zerlina *Reich mir die Hand, mein Leben*, in dem die Liebe besungen wird –, während es untergründig schon um Überwältigung geht.

So sind auch dunkle Gesichter der Betörung allgegenwärtig: Berechnung, Täuschung und Gewalt, damit verknüpfte Zurückweisungen, aber auch fesselnde Bindung durch Hass und Demütigung. Insofern handelt es sich nicht nur um ein Theater der Verführung zur Hingabe, sondern auch zur Rache oder schauernden Teilhabe an der Bestrafung der ruchlosen Taten, wie es der Titel betont.

In dieser Vielschichtigkeit provozierte die Oper seit ihren ersten Aufführungen vor allem in Wien. Sie wurde teils als „Adelskritik“ aufgefasst, insofern der dem Stande nach edle Don Giovanni sich kaum noch den Anschein eines Ehrenkodex gibt, die anderen nicht schützt, sondern nur zügellos benutzt und verletzt (Bayertz 2011: 24). Vom religiösen oder moralischen Standpunkt aus trat die Hybris und Lasterlichkeit des Antihelden hervor, der jegliche Rücksichtnahme beiseiteschiebt und die soziale Ordnung lediglich in dem Maße akzeptiert, wie sie ihm von Standes wegen Vorteile verschafft.

Figurenpsychologisch treten dabei das narzisstische Gebaren, der Gestus der Grandiosität und – im psychoanalytischen Sinne – die manische Abwehr und Verleugnung der Angst vor Abhängigkeit von begehrten oder geliebten Anderen hervor. Scham und Schuld des Don Giovanni sind vollkommen ausgeblendet beim Exerzieren männlicher Herrschaft und missbrauchender Gewalt, die glaubt, sich alles nehmen zu können.

Die Oper verwebt diese Facetten und führt zugleich über sie hinaus. Dabei spannt sie einen weiten Bogen von Verführung über Vergehen zur Verurteilung. Man könnte sagen: sie entfaltet und inszeniert eine provokante Kunst der Zumutungen, fordernd und mitreißend, mitunter zum Einspruch reizend, während die Schönheit und die „Macht der Musik“ (Schiller, zit. n. Lütteken 2017: 229) zugleich Wege bahnen durch die Kämpfe und Abgründe, um das Herz zu erreichen.

FRAMING the REPERTOIRE



Vom Anfang zum Ende der Oper – der Bogen des Unheils

Schon durch die Eröffnung: Die dunkel drohenden Töne des Anfangs reißen „jäh“ mitten hinein (Bloch 1959: 1180). Sie nehmen das Schuldigwerden und die Strafe für den Sündenfall vorweg, der prompt erfolgt, und sagen Don Giovannis Höllenfahrt musikalisch voraus. Die „Oktaven der Ouvertüre“, die am Ende wieder aufgenommen werden, verleiteten Arthur Schopenhauer zu der von Ernst Bloch zitierten Bemerkung: hier sei gar „der Anfang der Philosophie in Musik gesetzt: aber nicht als bloßes Staunen, sondern als verzweifelter Entsetzen an der Welt“ (1928: 341).

Der d-Moll-Akkord durchfährt den Zuhörer und erzeugt schon zu Beginn das Gefühl des Endes im mehrfachen Sinne des Wortes – Ende des Treibens, der Frist, des Lebens. Ein Schicksal, das Don Giovanni durch Handlung und Haltung selbst provoziert: indem er verletzt, schändet, missachtet und tötet, indem er die von Donna Anna und ihrem Vater geforderte moralische Einsicht verweigert und bestraft wird. Die Töne der Eröffnung kehren final mit dem ‚Steinernen Gast‘ zurück – mit dem Wiedergänger, der das Urteil vollstrecken wird (Goehr & Herwitz 2004: XV). Die ganze Oper steht so auch musikalisch im Zeichen dieser Umklammerung durch Unheil – es gibt kein Entkommen, nur eine Frist für Anerkennung der Schuld, die bis zuletzt ausbleibt.

Also reine todesschwangere Düsternis? Keinesfalls! Der erste Akkord versetzt „in Schrecken“, während sich rasch danach und im Verlauf immer wieder musikalisch „beschwingte ... Heiterkeit“ zu entfalten scheint (ebd.), teils gelassen, teils in vielschichtigen Andeutungen – um dann doch wieder rasend in sich überstürzende Geschehnisse und Gefühlslagen zu münden.

Der bedrohlichen Einleitung folgt in der ersten Szene bald eine Abweisung nach der anderen: Leporello möchte diesem Herrn *nicht mehr* dienen, Donna Anna will den Schurken, der sie bedrängt hat, *nie wieder* loslassen, *nicht entkommen* lassen. Während dieser entgegnet, sie werde *nie erfahren*, wer er sei. Don Giovanni warnt vor seinem Zorn, während er ahnt, dass ihr Schmerz ihn ins Verderben stürzen werde. Und beider Wut vereinigt sich auf paradoxe Weise im beinahe Gleichklang der Worte im Duett: Don Giovanni: *welch verzweifelte Wut, questa furia disperata* – Donna Anna: *come furia disperata ...*

Die Aufregungen kulminieren im Kampf, in der Tötung des Komturs, der die Tochter Donna Anna beschützen wollte. Während Don Giovanni sogleich und reuelos zu neuen Liebesnächten und Grenzüberschreitungen aufbricht, vervielfältigt sich allerdings nicht die Zahl der Verführungen – davon gelingt letztlich keine –, sondern die seiner Verfolger. Nicht das Begehren verbindet, sondern Wut, Enttäuschung und Rache ketten die Beteiligten aneinander. So hat Mozart in diesem *Dramma giocoso* zwar komische und tragische Elemente kombiniert, doch mit dem Schalkhaften (wofür teils Leporello steht) transportiert sie düsteren Schmerz und abgründige Gewalt.

Dabei gibt es für die Oper bekanntlich zwei Varianten des Endes: *entweder* schließt sie mit Don Giovannis Sturz *oder* mit dem Sextett seiner Mitspieler und Opfer, die ihre Zukunft ausmalen und resümieren mit dem Gesang *Dies ist das Ende dessen, der Böses tut!* Diese letzte Szene, in der explizit das Gute zu obsiegen scheint, wurde und wird oft weggelassen (auch in der Hamburger Inszenierung von Jan Bosse). So oder so gälte es, bei allem Witz, die Oper auch als „Ernstfall; Walten und Versöhnen des Schicksals“ zu begreifen, schrieb Theodor W. Adorno (1928: 261): nicht nur die moralische Verfehlung, sondern die in der Oper aufgeworfenen existenziellen Fragen.

FRAMING the REPERTOIRE

„Flucht durch die Oper“ – zwischen Eros und Thanatos

So lässt sich Don Giovannis Tun und Getriebensein auch als ein Aufbäumen gegen das Schicksal verstehen – als eine „Flucht durch die Oper“ (Adorno 1952/32: 35) und ein Aufbegehren, das im mehrfachen Sinne des Wortes noch einmal *alle Register* zieht, bevor es zum unvermeidlichen Ende kommt. Was ist das für eine Geschichte: ein Spiel auf Leben und Tod, zwischen vitalem Begehren und einem Drang zur Auflösung oder Zerstörung? Eine Art Kampf zwischen *Eros und Thanatos*, wie es der Begründer der Psychoanalyse Sigmund Freud bezeichnete?

Der Regisseur Jan Bosse hat in seiner Inszenierung solche Deutungen nahegelegt, insofern der Protagonist – oberflächlich betrachtet schrankenlos vom Eros getrieben, vom Lustprinzip – eine stumme Begleitung an der Seite hat: eine androgyne Frauenfigur, die gleichsam die stets mitlaufende Todeserwartung ins Bild setzt. Die stumme Begleiterin scheint gleichgültig beobachtend nur auf den rechten Zeitpunkt zu warten, so könnte man glauben. Und sie erinnert an Freuds Metaphorik, dass das, was er „Jenseits des Lustprinzips“ (1920) den Todestrieb nennt, „stumm im Inneren des Lebewesens an dessen Auflösung arbeite“ (1930: 477), sich aber auch nach außen richtet – insofern gegenläufig, aber auch vermischt mit dem Lustprinzip als „Wächter unseres Lebens“ (1924: 371). Mit der Metaphorik einer Spannung von *Eros und Todestrieb* wird gleichsam unterstrichen, dass das Leben von Anfang an ein *Sein zum Tode hin* bedeutet, wie Heidegger es formulierte.

Das Hinzukommende ist immer auch Verlust: Mit jedem Moment verringert sich die Lebenszeit – noch dazu ohne je absolut und schon gar nicht auf Dauer reine Befriedigung zu bieten. Auf Don Giovanni bezogen: Mit dem Versuch, aus dem ‚Hier und Jetzt‘ größte Intensität und Lust zu holen, kämpft der Protagonist gegen Vergänglichkeit und Begrenztheit. Er trägt in diesem Sinne auch Züge von Goethes Faust, aber nicht im Sinne des Wissenstrieb, sondern als jemand, der die sinnlichen Begierden absolut setzt, wenn er aus jedem Augenblick das Ganze herausschlagen will (Bloch 1928: 341f.).

Allerdings bewegt er sich damit in der Paradoxie, dass das Begehren seine Intensität gerade aus der Begrenzung bezieht: *alles* haben zu wollen, jetzt und für immer, blendet nicht nur die Anderen aus, sondern unterminiert sich auch selbst. Absolutes Begehren ist ein paradoxer Rückzug auf das um sich selbst kreisende, gierig-narzisstische Ego – das Verletzung und Schuld nicht einmal wahrnehmen kann und dadurch steigert. Todestrieb, Thanatos wäre im Lichte dessen auch eine Bezeichnung für das „Schicksal, im endlosen Wiederholungskreislauf des Umherwandels in Schuld und Schmerz gefangen zu sein“ (Žižek 2006: 61). Er wäre Metapher dafür, dass der Mensch – wie die Kunstfigur Don Giovanni – , um der Endlichkeit zu entfliehen, „leidenschaftlich an einem Überschuss (hänge), der ... den normalen Gang der Dinge zum Scheitern“ bringt (ebd.).

Im Exzess – Scheitern der Verführung und der Moral

Und in der Oper *Don Giovanni* trete der „in Musik gesetzte Exzess“ hervor, so betonte Starobinski (1996: 199): Exzess im Sinne der pausenlosen Überschreitung von Grenzen, Exzess im Sinne von „Ausschweifungen“, aber auch von „Abgängen“ und „Ausgängen“, bis hin zum Aus-dem-Leben-Treten. Mit der Mehrdeutigkeit des italienischen Begriffs *eccesso* lässt sich die Spannung von Eros und Thanatos zum Ausdruck bringen. Er taucht im Libretto an entscheidenden Stellen auf: *Welche Untat, welcher Exzess* ruft etwa Leporello am Ende der ersten Szene, nachdem Don Giovanni den Vater der von ihm vergewaltigten Donna Anna tödlich verwundet hat. Leporello, Komplize und Mahner zugleich, übernimmt hier etwas von dem, was Don Giovanni von sich weist: ein Gewissen. Wobei Leporello stets rasch auf den eigenen Vorteil bedacht ist, mit Zügen ins Skurrile und komisch Ängstliche.

FRAMING the REPERTOIRE

Diese Züge des Dieners stehen „im Kontrast zur alles verschlingenden Energie eines Herrn, den nichts ... abhält und der keinen Augenblick ahnt, daß er des Exzesses schuldig sein könnte“ (Starobinski 1996: 208; Williams 2006: 108; Oberhoff: 2008/4).

Der Exzess des Libertins, der (historisch betrachtet: zwei Jahre bevor es zur Parole der Französischen Revolution wird) „*Es lebe die Freiheit*“ proklamiert, speist sich nicht zuletzt aus einer ‚Herrenmoral‘. Die Mittel, mit denen er zu reüssieren versucht, wurzeln nicht einfach in Freiheitsmut, sondern in sozialer Vormacht. Als Herr glaubt er, andere bezwingen oder bestechen zu können. Zugleich ist diese Macht auch historisch am Schwinden, denken wir daran, dass im Zuge der Aufklärung und in Mozarts Musik die feudale Herrschaft bereits infrage gestellt wurde.

Im Lichte dessen hat der maßlose Don Juan auch etwas von einem Don Quichotte, der aus der Zeit gefallen scheint. Da er noch nicht begriffen hat, dass dem feudalen Herrn nicht mehr alles offensteht. Und die von ihm beschworene Liebe zum Genuss und den Frauen führt sich selbst ad absurdum, etwa im Register. Der Eroberer erscheint als eitler Krämer, Sinnlichkeit schnurrt zusammen auf das Zählen von Trophäen: „*In Spanien waren es 1003*“, deklamierte der Diener; „*Deinem Register schreibst Du schon morgen Zehne noch ein*“, so Don Giovanni vor dem Bankett.

Was zudem hervorsteicht, wenn man die Szenen, ihre Abfolgen und Dynamik, genauer betrachtet und auch als psychisches Drama begreift, ist der Umstand, dass Don Giovannis Gewissen eben wie ausgelagert zu sein scheint, abgespalten, wie man psychologisch sagen könnte, externalisiert. Das Gewissen wird nur von *anderen verkörpert, in ihnen bekämpft oder entwertet: der Komtur* als ein Repräsentant der moralischen Ordnung; *Donna Anna*, die furios die Anklage führt; ihr Verlobter *Don Ottavio*, der zur Rache verpflichtet wird; der gedemütigte *Masetto*, der es Don Giovanni zeigen will. *Donna Elvira*, die er unter falschen Versprechungen erobert hatte, verlangt Treue- und Liebesschwur oder aber Bestrafung, und sie verhindert das Abenteuer mit Zerlina.

Man sieht, die Verneinung von Schuld, das Auslagern des Gewissens führt kehrseitig dazu, dass es ihn umso mehr verfolgt – und zwar in Gestalt der Einhalt und Strafe fordernden Mitwelt. So gibt es gar keinen Raum für einen Genuss des Augenblicks, für ein *carpe diem*: gegen „das rasende Jetzt“, so Ernst Bloch, „sammelt sich die Vergangenheit, gegen den Degen der Stein“ (1928: 341). Und je weniger sich Don Giovanni mental, *im Innern*, der Schuld und den Vergehen der *Vergangenheit* stellt, umso mehr verfolgen sie ihn konkret *im Äußeren* und in der *Gegenwart*. Umstellt von Leid und Wut der verletzten Anderen, gelingt schon gar keine Verführung.

Sie wird immer nur versucht, zu erzwingen probiert und abgebrochen. Zerlina entzieht ihm am Ende doch ihre Hand und auch der letzte Angang scheitert, die Verführung einer Freundin Leporellos. Nichts will ihm mehr gelingen, klagt er: *Mir scheint, dass sich heute der Teufel damit vergnügt, sich meinen erfreulichen Fortschritten zu widersetzen; sie gehen schlecht, alle miteinander* (11. Szene). Was ihn dabei stört, ist das Ausbleiben der Befriedigung, die Schuld jedoch bleibt ihm weiter äußerlich. Und so schließt sich der Kreis von Don Giovannis „*Reich mir die Hand, mein Leben*“ – dem Verführungsduett mit seinem wonnigen Glücksversprechen – zum Ende, als der steinerne Gast verlangt: „*Gib mir die Hand ...!*“ und sie ergreift, um schließlich den reuelosen Don Juan dem tödlichen Inferno zu überlassen. Vom Eros zum Thanatos: Hand in Hand.

FRAMING the REPERTOIRE



Die ‚Ansteckung‘ der Anderen

Ist damit moralische Eindeutigkeit hergestellt? Sind die Mitspieler nur die Anklagenden bei dem, was die Oper verhandelt – bis Don Giovanni gerichtet wird?

Kierkegaard hatte in seinen Abwägungen zum Verhältnis von Sinnlichkeit, Moral und Ästhetik die verführerische Musik des Don Giovanni als Ausdruck reiner Sinnlichkeit jenseits der Moral gedeutet. Einfache Kontrastierungen können allerdings in die Irre führen (Recki 2015), wie sich schon an der szenischen Entwicklung zeigt. Denn nicht nur scheitert der Verführer von Mal zu Mal; überdies gilt es, auch die Involviertheit seines Umfelds einzubeziehen. So wird in der Oper ein Bild gezeichnet, bei dem sich die Mitspieler trotz Empörung durchaus immer wieder affizieren lassen von der Grenzüberschreitung durch diesen zwielichtigen „Sendboten der Lust“, wie ihn Adorno nannte (1952/53: 35): Donna Elvira lässt die moralischen Bedenken gegen den Wüstling fallen, nachdem ihr Leporello in der Maske des Don Giovanni seine Liebe geschworen hat. Bei Zerlina dauert es, bis sie von der Lust, sich dem Verführer hinzugeben, wieder zu den Konventionen zurückfindet oder zur Treue zu Masetto. Erst das gewaltsame Drängen weist sie mit Empörung zurück.

Leporello lässt sich auf Don Giovannis Bestechungen ein und begleitet seine lüsternen Abenteuer mit faszinierter Ambivalenz. Hinter seinem Abscheu ist die Bewunderung fürs Beutemachen erkennbar und Neid auf das, was der Herr sich womöglich herausnehmen kann. Dies wird schon daran deutlich, mit welchem Genuss er nach kurzem Sträuben in die Rolle Don Giovannis schlüpft und versucht, Donna Elvira umzustimmen. Don Ottavio wiederum braucht lange, bis er sich zu einer klaren Verurteilung des Standesgenossen durchringt. Und Donna Anna? Nach Ernst Bloch blitze in ihrer letzten großen Arie etwas vom „Schmerz der Sehnsucht“ hervor, ein „Flammen der Koloratur“ (1928: 341), das musikalisch wenig zu Don Ottavio passt.

Der Protagonist, seine Mit- und Gegenspieler erzeugen – so scheint es – gemeinsam ein eigentümliches Netz von Verführern, Verfolgern und Verführten, die unterschwellig auch affiziert oder verstrickt sind. Spiegelbildlich zu den Verleugnungen des ruchlosen Protagonisten bringen sie musikalisch in ihren Gefühlen womöglich *mehr* zum Ausdruck als die reine moralische Selbstgewissheit. Auch etwas von seinem Aufbäumen?

Glückssuche und Lebensnot – das Unbehagen an der Begrenztheit

Don Giovanni, so behauptet er, könne nicht anders: Das immer neue Erobern der Frauen sei ihm „*nötiger als das Brot ... und die Luft*“: Er ginge zugrunde, wenn er es ließe. Aber er geht auch zugrunde, indem er es, mit Gewalt, versucht. Und er geht zugrunde, weil er das Zugrundegehen herausfordert. So zeigt sich Don Giovanni in seinem scheiternden Verführen und Bedrängen auch als ein zerstörerischer Rebell gegen das Unvermeidliche. Er rennt gegen ein Schicksal an, das ihm – darin: wie jedem Menschen – vor Augen steht: dass er sterben wird. So fasziniert und erschüttert Mozarts Oper auch just dadurch, dass „ihr lockerer, episodischer Aufbau mit der Unausweichlichkeit von Don Giovannis Verdammnis zusammenwirkt“ (Goehring 2007: 112f.). Das Kunstwerk führt den Zuhörer mit hinein in die spannungsvolle Konstellation vergeblichen Aufbegehrens gegen das Ende und jeglichen Verlust.

Freud hatte in seiner Schrift zum „Unbehagen in der Kultur“ 1930 ausgeführt, dass der Mensch die Anderen und die soziale Ordnung braucht, diese ihm aber zugleich Verzicht abnötige. Einen unausweichlichen Verzicht, der das Zusammenleben überhaupt ermöglicht, der zudem historisch-konkret jeweils erschwert wird durch reale Ungerechtigkeiten, ungleich verteilte Güter oder Unterdrückung. Nicht zuletzt ist der Mensch verletzbar und sterblich. Das heißt, die Glückssuche, dem

FRAMING the REPERTOIRE

„Lustprinzip“ zu folgen, ist zwar ein Antrieb menschlichen Handelns, führt jedoch ebenso zwangsläufig zu Enttäuschungen. „Doch darf man – nein, kann man – die Bemühungen, es irgendwie der Erfüllung näherzubringen, nicht aufgeben“ (Freud 1930: 441). Das Lustprinzip muss sich in diesem Sinne mit dem Realitätsprinzip verbinden, um mit dem vergänglichen Körper und den Anforderungen der Wirklichkeit zurechtzukommen oder Besserungen zu erreichen.

Paul Ricœur hat Freuds Fragen aufgegriffen, die in einem philosophischen Sinne *Eros und Thanatos* betreffen (2016: 236): Wie kann man sich mit Begrenztheit und unvermeidlichem Verzicht versöhnen? Denn Lebensnot und Unbehagen können zur Verzweiflung und sogar Zerstörung führen oder in Kreativität münden, wie es in der Oper *Don Giovanni* in *beiden* Hinsichten ausgeleuchtet wird. Das Werk verwebt musikalisch und textuell, in Libretto und Komposition, die großen Fragen: das Ringen mit der Begrenztheit, die Schuld und die existenziellen Herausforderungen des Menschen in der Kultur.

Eros im Kampf gegen die Endlichkeit oder:

Die Kunst, „das Leben und den Tod anzunehmen“

Was bleibt – jenseits der Verzerrungen und Verleugnungen der Realität und auch jenseits oberflächlicher Tröstungen? Der Mensch könne nur immer wieder versuchen, so Ricœur, anknüpfend an Freud, Not wie Begierden auch „auf symbolischem Wege“ zu bearbeiten (2016: 238). Und eben die Kunst kann ganz eigene Formen der Befriedigung schaffen, wenn sie Wünsche und Leiden aufzugreifen versteht: Phantasien können darin dargestellt werden, ohne dass die Scham ins Zentrum rücken muss. Der Verdrängungsdruck wird ähnlich wie im Traum und Spiel gelindert.

Eros im Kampf gegen die Endlichkeit heißt in der Kunst, die Spannung von Wunsch und Realität selbst zum Thema zu machen und in Form zu gießen: *Unsterblich werden und dann sterben*, so könnte man an den Dramatiker Ionesco anknüpfen, mit Blick auf paradoxe existenzielle Phantasmen und den Antrieb, Großes durch Schönheit zu erschaffen. Im günstigen Fall wird es im Spiegel der Kunst leichter, sich den Abgründen zu stellen: ohne Angst, von ihnen verschlungen zu werden. Auch verpönte Wünsche, Liebe und Hass können durch ästhetische Gestaltung wahrgenommen und verwandelt werden. Durch die Schönheit der Kunst – wie es Dostojewski (1868) vermutet hatte – kann nicht nur das Helle, sondern auch der tödliche Schrecken zum Gegenstand der Anschauung und des seelischen Durcharbeitens werden. Und hier zeigt sich eine Nähe der psychoanalytischen Sichtweise zur klassischen Idee der Katharsis.

Denn es geht nicht um eine Verharmlosung jener Abgründe, die das Kunstwerk zum Thema macht. Sondern darum, erkennen zu können, wie der Mensch in seiner Abhängigkeit und seinem immer wieder hochschießenden Narzissmus gegen Grenzen anrennt, sich verstrickt und verliert und vergeht. Darum, dass es dennoch möglich ist, im Sinne einer grundsätzlichen Lebensbejahung, des „*amor fati*“, wie es Nietzsche (1882) nannte, Zuversicht und Mut für das Ringen um reale Verbesserung zu gewinnen.

Die Kunst, die Oper, die – wie Mozarts *Don Giovanni* – überdies Humor und Tragik verbinden kann, schafft einen Raum, psychoanalytisch betrachtet, bei der „die Lust der Verführung an die philosophische Resignation anzugrenzen scheint“ (Ricœur 2016: 243). Don Giovannis Aufbegehren und Abgründe sind eingebettet in die mitreißende Schönheit der Komposition. So gewinnt der Kampf des Eros gegen Begrenzung einen tragischen und doch vitalen Sinn.

Im Lichte dessen scheint uns Mozarts Oper auch zu sagen, dass wir uns gegen simple Kompensation und banale Tröstung verwahren sollten. Wie es Ricœur (mit Freud) in der Frage zuspitzt, die diejenige Don Giovannis sein könnte: „Das Leben und den Tod annehmen? Ja, aber nicht zu einem ... billigen

FRAMING the REPERTOIRE



Preis“ (ebd.). Doch während der amoralische Protagonist das dionysische Genießen beschwört und am Lieben scheitert, feiert die Musik die Höhen und Tiefen des endlichen Lebens.

Literaturverweise

- Adorno, Th. W. (1928): Berliner Memorial. Musikalische Schriften VI, Suhrkamp, 259-266.
- Adorno, Th. W. (1952/53): Huldigung an Zerlina. Musikalische Schriften IV, Suhrkamp, 34-35.
- Bayertz, K. (2011): Don Giovanni, der steinerne Gast und die Aufklärung. In: Kreimendahl, L (Hg.): Mozart und die europäische Spätaufklärung. Verlag frommann-holzboog, 129-165.
- Bloch, E. (1928): Blätter der Staatsoper. In: Curjel, H.: Experiment Krolloper 1927-1931, 340-342.
- Bloch, E. (1959): Das Prinzip Hoffnung. Dritter Band. Suhrkamp 1978.
- Dostojewski; F.M. (1868): Der Idiot. Fischer 2021.
- Goehr, L. & Hervitz, D. (2006): Introduction. In: dies. (Hg.): The Don Giovanni Moment. Essays on the Legacy of an Opera. Columbia Univ. Press, XV-XXI.
- Göhring, E. (2007): Don Giovanni at the Crossroads of Pleasure and Virtue. Review to the ‚The Don Giovanni Moment‘. Current Musicology; No 84, 101-116.
- Freud, S. (1920): Jenseits des Lustprinzips. Gesammelte Werke Bd. 13, 1-69.
- Freud, S. (1924): Das ökonomische Problem des Masochismus. Bd. 13, 369-383.
- Freud, S. (1930): Das Unbehagen in der Kultur. GW, Bd. 14, Fischer.
- Kierkegaard, S. (1843): Entweder – Oder. Ein Lebensfragment, hg. v. V. Eremita, dtv 1975.
- Lütteken, L (2017): Mozart. Leben und Musik im Zeitalter der Aufklärung. Beck.
- Nietzsche, F. (1882): Die fröhliche Wissenschaft, Viertes Buch. Insel-Verlag 2000.
- Oberhoff, B. (2008): Mozart. Psychosozial, 412-469.
- Recki, B. (2015): Adornos Mozart. Anachronia. Esprit contre temps Bd. 13, 2, 27-41.
- Ricœur, P. (2016): Postscriptum. Hören wir noch einmal Freud. In: ders: Über Psychoanalyse. Schriften und Vorträge. Psychosozial, 235-244.
- Starobinski, J. (1982): Der in Musik gesetzte Exzess. In: Mozart, Don Giovanni. Oper Frankfurt 1994, 199-214.
- Williams, B. (2006): Don Juan as an Idea. In: Goehr, L. + Hervitz (Hg.): The Don Giovanni Moment. Columbia Univ. Press, 107-117. Žižek, S. (2006): Parallaxe. Suhrkamp.