

BERNHARD SORG

**VON DER UNENDLICHEN SEHNSUCHT UND DEM IRDISCHEN  
LEBEN: ÜBERLEGUNGEN ZU E.T.A. HOFFMANNS ERZÄHLUNG  
„DON JUAN“**

Vortrag, gehalten an der FernUniversität Hagen am 24. Januar 1985

Die Gestalt des Don Juan, italienisch Don Giovanni, ist eine der großen Projektionsflächen oder Identifikations-Figuren der europäischen Literatur: Stets erblickt der Leser und Interpret, erblickt vor allem der kreative Künstler in der Person des archetypischen Verführers und Frauenhelden eine neue und die immer gleiche Möglichkeit der Darstellung entgrenzten, die gesellschaftlichen Verkehrsformen und intersubjektiven Normen ignorierenden oder sie sprengenden Verhaltens. Diese Entwürfe sind naturgemäß beeinflusst von den Fragen und zivilisatorischen Problemen ihrer Zeit und der je anderen Individualität des Erlebenden und Schreibenden. In stets neuen Entwürfen wird ein immer variiertes Bild skizziert; alle diese Bilder sind zusammengehalten durch den Namen und die Taten oder Untaten des adligen Libertins. Daß er den Frauen verfallen ist - diese höchst irdische Sehnsucht nach dem Anderen bleibt das Thema aller dann folgenden Variationen, bleibt die Bedingung der Möglichkeit ihrer Erkennbarkeit und ihrer Substantialität. Davon abgesehen - sofern das überhaupt möglich ist - läßt der mythische Held zu extrem vielfältiger Verwandlung und charakterologischer Veränderung ein, aus dem Geist oder, besser gesagt, dem Stoff des erotisch-sexuellen Begehrens.

Fünfundzwanzig Jahre nach der Premiere von Mozarts Oper „Don Giovanni“ (uraufgeführt im Prager Nationaltheater am 29. Oktober 1787) gelingt E.T.A. Hoffmann in seiner kurzen Erzählung „Don Juan“ (1812) zweierlei: zunächst die Verlebendigung einer singulären ästhetischen Erfahrung, nämlich der Teilnahme an der Aufführung der Oper an einer deutschen Provinzbühne, erlebt von einem „reisenden Enthusiasten“; und zweitens eine originelle Neu-Deutung der beiden zentralen Gestalten des „Don Giovanni“, also des Titelhelden Don Giovanni/Don Juan und der Donna Anna.

Es entsteht in der Erzählung und ihrer begrifflichen Entfaltung von Handlungsgang und ideeller Problematik ein Don Juan der romantischen Dämonie. Das kann nur gelingen - wenn es denn gelungen ist - in einem Akt radikaler Ent-Historisierung, unter völliger Absehung von den geschichtlichen Hintergründen der vor-revolutionären Jahre um 1787. Hoffmann visiert keine historisierende Interpretation an, sondern eine rein ästhetisch vermittelte Reflexion auf die Dependenz von Leben und Kunst - Leben als niemals zu stillende Sehnsucht nach einem noch näher zu bestimmenden Absoluten und Kunst als die letztmögliche innerweltliche Erfüllung dieses Begehrens.

Die Handlung beginnt als Szene innerhalb einer Reise des „Enthusiasten“. Der Ich-Erzähler, eben jener Enthusiast, logiert in einem Hotel, das seltsamer- und nie erklärterweise einen unmittelbaren Zugang zum Theater der ungenannten Stadt irgendwo in Deutschland besitzt. Ein Klingeln erweckt ihn aus einem leichten Schlummer nach getaner Reise, und ein Zimmerkellner weist ihn auf diesen Zugang hin. Bald sitzt er allein in einer der Logen. Die Aufführung nimmt ihren Gang. Man spielt Mozarts „Don Giovanni“, „die Oper aller Opern“, wie der Erzähler zu Ende des 1. Teils apodiktisch statuiert. Die nun sofort beginnende Deskription der Handlung wird akzentuiert von einer durchgängigen Sicht der Dinge, die das von vielen über die Jahrzehnte hin als trivial gescholtene Libretto da Pontes immens mit Bedeutung auflädt. Indem der reisende Enthusiast die Erfahrung einer Opern-Aufführung wiederzugeben prätendiert, konzipiert er in Wahrheit eine neue Interpretation des „Don Giovanni“, der Gestalt des Don Juan und des Verhältnisses der anderen Protagonisten zum Helden und zu Donna Anna. Es ist ein, verknappt gesagt, durchgängig ahistorisch romantisierter Blick auf Alle und Alles. Don Juan erscheint als eine Gestalt, in deren Leben das Dämonische regiert, ein erotischer Mephisto, für den die Frauen kein Ziel, sondern lediglich ein disponibles Mittel einer unpersönlichen Sexualität sind, ein gesteigerter Werther, über den Torquato Tasso hinaus, in die Gleichgültigkeit und den Wahnsinn hinein.

Die Erzählung folgt zunächst noch dem Gang der Handlung, ohne daß der Leser die ganze Bedeutung der Anfangs-Sequenz zu erkennen in der Lage wäre. Eine distinkte Irritation bestimmt das Ende des Ersten Teils, wenn der Erzähler in einem Gast, der seine Loge betritt, die Donna Anna - die Figur selbst oder die Sängerin - zu erblicken meint. Das traumhafte Wesen der Frau spricht die Themen an, die dann der Zweite Teil, das Nachtstück, mit gebührender Emphase und Intensität entwickelt. Es ist dies die Welt der Musik, und der Kunst im weiteren Sinn, als einer Erlöserin aus der Verslossenheit, Kälte und Sinnleere der empirischen Welt, also der banalen Alltäglichkeit. Wir erfahren, daß der reisende Enthusiast selbst Komponist ist und begreifen so besser die programmatische Sentenz: „nur der Dichter versteht den Dichter; nur ein romantisches Gemüt kann eingehen in das Romantische.“ Das ist nicht nur ein (freilich fragwürdiges) ästhetisches Prinzip (man könnte auch das Gegenteil propagieren, und es wäre in gleicher Weise richtig oder falsch), es ist vielmehr primär eine Legitimationsformel, die die Interpretation des Erzählers beglaubigen soll.

Die Donna Anna verschwindet aus seiner Loge. Er erlebt jetzt den Zweiten Akt. Es ist ihm, „als ginge eine lang verheißene Erfüllung der schönsten Träume aus einer anderen Welt wirklich in das Leben ein“. Er erfährt durch die Musik die „wunderbarste Erkenntnis“, es fallen Erscheinung und Offenbarung in eins zusammen; aus der Kunst wird ein unmittelbares Wissen und wird die Anschauung einer transzendenten Welt. Wie oft bei E.T.A. Hoffmann wird nach Beendigung der Oper der Kontrast zur naturgemäß banalen Alltagswelt stark und schließlich unerträglich. Vom Kunst-Geschwätz der anderen Besucher wendet er sich angewidert ab und geht auf sein Zimmer. Aber er findet keine Ruhe, und um Mitternacht, zur Geisterstunde, schleicht er sich wieder in das Theater und beschwört durch den Ruf „Donna Anna!“ die Oper in anderer Gestalt herauf und erlebt sie noch einmal, in programmatischer Übereinstimmung von Gefühl und Reflexion. Anders gesagt: Die Evokation des Werkes ist gleichzeitig die Identifikation mit Don Juan/Don Giovanni selbst.

Nun ist er in der Lage, seine Sicht auf die Figur des Don Juan und der Donna Anna zu entwickeln, und daraus eine Theorie des Verhältnisses von Kunst und Leben, von ästhetischer Wahrheit und empirischem Schein zu entfalten, gegen die herrschenden Meinungen, aber in Übereinstimmung mit den zentralen Konzeptionen der Romantik. Am Ende dieser Reflexionen freilich steht nichts als eine resignative Einsicht in das Chimärische aller dieser Entwürfe und die Einsicht in das Bodenlos-Unheimliche der Erscheinungs-Welt. Am nächsten Morgen muß er erfahren, daß die Darstellerin der Donna Anna in der Nacht „Punkt zwei Uhr“ gestorben ist - also just zu dem Zeitpunkt, an dem er nochmals die Präsenz der Donna Anna zu spüren geglaubt und sie ihn geführt hatte in die „ätherischen Gefilde“, in das Reich der nicht darstellbaren Erfahrungen jenseits des Lebens. Aber eine solche Welt gibt es nicht wirklich oder man bezahlt für den Eintritt mit seinem Leben.

Der Don Juan, wie er sich dem ersten Eindruck nach Lektüre des Librettos darbietet, wird vom Erzähler zusammenfassend so charakterisiert: „Ein Bonvivant, der Wein und Mädchen über die Maßen liebt, der mutwilligerweise den steinernen Mann als Repräsentanten des alten Vaters, den er bei Verteidigung seines eigenen Lebens niederstach, zu seiner lustigen Tafel bittet - wahrlich, hierin liegt nicht viel Poetisches [...]“. Erst die Musik Mozarts erlöst das bescheidene Libretto aus seiner Trivialität und gibt den einzelnen Charakteren, also nicht nur dem Don Juan, ihre Geschichte und ihre Wahrheit. Erst eine Rezeption, die konsequent von der Musik ausgeht, ist in der Lage, die verborgene Bedeutung und künstlerische Tiefe von Leben und taten der Charaktere in das Licht einer neuen, eben romantischen Erkenntnis zu ziehen und so den Kern des Dramas zu entbergen. Man mag dem reisenden Enthusiasten, man mag E.T.A. Hoffmann vorwerfen, er verfälsche die Oper durch das quasi unerbittliche Romantisieren aller Phänomene; man mag ihm vorwerfen, er internalisiere alle äußerlichen und historisch konditionierten Konflikte (das Vor-Revolutionäre in nur dünn verkleideter Gestalt - Don Giovanni als giovane cavaliere estremamente licenzioso, also als adliger Wüstling, unmoralisch und die Wut des nach Moral dürstenden Bürgertums auf sich ziehend) in unzulässiger Weise, er ignoriere die komischen Züge des *Dramma Giocoso* (ein unzweifelhaft richtiger Vorwurf), er dramatisiere gewaltsam alle Beziehungen der Figuren untereinander, er dämonisiere die Gefühle über jedes Maß hinaus und er setze eine Sphäre innerer Logik an die Stelle äußerer Zufälle auch da, wo es für solche Manipulationen beim besten Willen keinen Raum gibt. Das alles mag man kritisch und ablehnend einwenden.

Gleichwohl liegt Hoffmanns Verdienst in der Ernsthaftigkeit, mit der er die Gestalten des Don Giovanni und der Donna Anna rein aus der Musik deutet und sie dadurch zu Figuren der romantischen Imagination par excellence macht. Die Musik, so betrachtet, illustriert nicht das Libretto, sondern schafft, jenseits simpler Verdoppelungen, eine neue eigene Welt voller abgründiger Relationen und Geheimnisse. Erst so wird der deutende Verstand gefordert, das deutende Wort, entsteht eine neue ästhetische Betrachtungsweise.

Nimmt man nun die Gestalt des Don Juan genauer in Augenschein, wie sie sich dem reisenden Enthusiasten zu mitternächtlicher Stunde - also der Lieblings-Stunde der Romantiker - darstellt, wird evident, daß sie in frappierender Weise eine Skizze der Idee des romantischen Künstlers bildet. Der Erzähler entwirft sich im Don Juan als Ideal-Typus des Künstlers in gesteigerter Form. Er ist ein von der Natur immens begabtes Wesen, herausgehoben aus der Menge durch Bildung des Geistes wie des Körpers, „ein tiefes Gemüt, ein schnell ergreifender Verstand“. Gerade deswegen ist er auch geschlagen mit einem unersättlichen „Streben nach dem Höchsten“. Er erfährt den Sündenfall, den bekannten Sturz aus dem Zustand von Einheit und Harmonie eines vorbewußten Paradieses in die Welt der Erkenntnis (ein gängiges Motiv der Romantik, und nicht nur in Kleists Marionettentheater-Essay), als ein „ewig brennendes Sehnen“. Gleichzeitig ist dieses Sehnen eine nie erfüllbare Hoffnung auf Realisierung des Traums nach der Restitution des All-Einen. Ganz folgerichtig erscheint die Liebe, das erotische Begehren, als der stärkste Ausdruck dieses Sehns. Umsonst - die unendliche Sehnsucht (man ist geneigt, zu schreiben: die Sehn-Sucht) in Don Juans Brust kann „durch den Genuß des Weibes schon auf Erden“ nicht gestillt werden, das ist bloß eine Verlockung des Satans.

Weil Don Juan dies nicht erkennt, also seine Sehnsucht auf nichts anderes richten kann als auf das Weib, indem er also in der und durch die Erotik/die Sexualität stets enttäuscht wird und werden muß, wandelt er sich schließlich zum Menschenfeind. Er ist nun voll „frevelnden Hohns gegen die Natur und den Schöpfer“. (Es sei schon hier in Parenthese eingeschoben, daß das einzig legitime Objekt der unendlichen Sehnsucht nach Meinung des Erzählers und der gesamten romantischen Theorien nichts anderes sein kann als die Kunst.) Von da an ist seine Liebe zum Weib nur noch Verführung des Weibes, eine Art mechanischer Realisation seiner misanthropen Vorstellung von der Welt und dem Weib.

Dieser potentielle Künstler in seiner fehlgeleiteten Suche nach dem Absoluten, dieser Menschenfeind durch Erfahrung, dieser Zyniker der erotischen Befriedigung, die keine ist und von ihm auch nie mehr so erlebt wird - er trifft jetzt in Donna Anna eine Frau, die ihm an Begabung und natürlicher Größe gleich ist. Sie sei, so sagt es der Erzähler, dazu bestimmt gewesen, den Don Juan in ihrer, durch ihre Liebe zu erlösen. Es mißlang, weil er und sein lebensbestimmendes Prinzip der geistgetrennten Sinnlichkeit, der „Glut aus der Hölle“, stärker ist als ihr Prinzip der rettenden Liebe. Dadurch jedoch ist sie untrennbar an ihn gekettet, quasi auf Leben und Tod mit ihm verbunden. Der Haß, den sie in sich verspürt, ist einer gegen den Don Juan *und* gegen sich selbst. Somit ist die Rache, die sie ihren Verlobten Don Ottavio an Don Juan zu vollziehen fordert, in letzter Instanz auch eine Vernichtung ihrer selbst, ihres verfehlten Lebens. Die Höllenfahrt des Don Juan ist auch ihr eigenes Ende. So wie Don Juan scheitert, weil er das Absolute nicht in der Sphäre der ästhetischen Wahrheit, sondern in der des erotischen Scheins sucht, so wird Donna Anna zur tragischen Gestalt der Oper, weil sie, zur Erlöserin bestimmt, innerhalb der falschen sinnlichen Welt gebannt bleibt. Aus dieser Immanenz der Emotionen hat sie nicht die Kraft oder den Willen, jenen Ausweg einzuschlagen, dessentwegen sie auf Don Juan trifft. Auch die Frau als potentielle Erlöserin aus der Qual des Irdischen versagt vor den Verlockungen dessen, was der Erzähler die „in verzehrender Flamme wütende Liebe“ nennt - moderner ausgedrückt: ihre Sexualität. Das Absolute wird folglich sowohl von Don Juan wie von Donna Anna als Aufgabe und Schmerz erlebt, aber in der Suche nach Erfüllung innerhalb der empirischen Welt paradigmatisch verfehlt.

Hoffmanns eigenwillige „Don Giovanni“-Deutung wäre nur exzentrisch oder schlicht falsch, zumindest fragwürdig zu nennen, transportierte sie nicht neben oder unterhalb der Charakterisierungen eine Idee vom Absoluten und von der Stellung des Menschen zu diesem Absoluten, die von entscheidender historischer und poetologischer Relevanz ist. Ihr wende ich mich jetzt im letzten Teil meiner Ausführungen zu.

Die unendlich schweifende Sehnsucht, von der die Erzählung handelt, ist identisch mit dem erotischen Begehren, aber nicht mit dem des Don Juan. Der richtet es auf die falschen Objekte, auf das Weib, und verbleibt so in der nie zu transzendierenden Immanenz der Hoffnung auf Erfüllung in der Sexualität. Dies kann nicht gelingen, statuiert der Text. Einzig in der Kunst, wofür hier beispielhaft die Musik Mozarts steht, findet die unendliche Sehnsucht Erfüllung auf Dauer. Anders formuliert: Erfüllung in der Kunst bedeutet zumindest potentielle Dauer, bedeutet Wiederholbarkeit und impliziert die Konstruktion eines der Unordnung, den Wirrungen des Empirischen enthobenen Sinnzusammenhangs. Eines Sinnzusammenhangs, der nicht religiös-transzendent, sondern rein ästhetisch strukturiert und legitimiert ist.

Möglich wird ein solches Modell, das die Kunst als höchste und würdigste Tätigkeit des menschlichen Geistes inauguriert und ideologisch inthronisiert, durch zweierlei. Zum einen durch die immense Aufwertung der Musik in den Jahren um 1800 und, zweitens, durch die Säkularisierung der frei schweifenden religiösen Emotionen. Daraus entsteht eine Auffassung der Kunst, die gleichzeitig als autonom und als Entfaltung eines ansonsten verborgenen Sinns der Welt begriffen wird.

Nur wenige Jahre nach Hoffmanns Don Juan-Text hat Arthur Schopenhauer in den der ästhetischen Anschauung gewidmeten Partien seines Hauptwerks *Die Welt als Wille und Vorstellung* (entstanden 1815-1818) die romantische Aufwertung der Musik als tönender Erscheinung der Wahrheit, gleichwertig neben der Philosophie stehend, aus der Stringenz seines philosophischen Systems zu rechtfertigen unternommen.

Die Musik sei, so Schopenhauer, deshalb die höchste und würdigste aller Künste, weil sie direkt, ohne Umweg über die Begriffe, die Welt, so gereinigt von allem objektfixierten Begehren, noch einmal ausspreche, in sich vollkommen und willensrein. „Die Musik ist also keineswegs gleich den anderen Künsten das Abbild der Ideen; sondern *Abbild des Willens selbst*, dessen Objektität auch die Ideen sind: deshalb eben ist die Wirkung der Musik so sehr viel mächtiger und eindringlicher als die der anderen Künste: denn diese reden nur vom Schatten, *sie aber vom Wesen*“ (I,359). Aus dieser kategorialen und emotionalen Direktheit, der Nähe zu dem, was Schopenhauer das Wesen der Welt nennt, folgt nun nicht bloß ihre höhere Dignität. In erster Linie entsteht daraus das, was ich mit dem Begriff des Sinnzusammenhangs, der Sinnkonstitution zu umschreiben versucht habe.

Die unendliche Sehnsucht, die dann in der Musik ihren höchsten Ausdruck und ihre Erfüllung findet, zielt zunächst, dh. vor ihrer ästhetischen Wendung, auf eine Rechtfertigung der Empirie und des Lebens des Einzelnen in ihr. Aber sie findet im irdischen Leben und dessen emphatischer Steigerung, Erotik und Sexualität, diese Rechtfertigung und diesen Sinn eben *nicht*. Die Logik der Erzählung Hoffmanns hängt davon ab, ob es gelingt, den Don Juan als gescheiterte Figur, als Zyniker und Misanthropen plausibel zu machen. Akzeptiert man diese Prämissen, so kann man den sich daraus ergebenden Folgerungen die Zustimmung nicht gänzlich versagen. Nichts Irdisches steht dann zwischen dem Einzelnen und dem Nichts. Dann ist die Höllenfahrt des Don Juan kein Bühnenspektakel oder eine vielfältig ausdeutbare Metapher, sondern bildhafter Ausdruck eines zwangsläufig sich vollziehenden Untergangs. Des Untergangs eines modernen Jedermann, der seiner metaphysischen Bestimmung nicht gerecht geworden ist.

So nihilistisch will freilich der Text den Leser nicht entlassen. Naturgemäß kann der Text keinen transzendenten Trost gewähren. Einzig die Kunst als der Realität gewordene Widerschein einer absoluten Ordnung kann der unendlichen Sehnsucht für Augenblicke Ruhe und Erfüllung gewähren. Don Juan sucht das Unendliche in der Erotik und der Sexualität, bei dem irdischen Weib; der Künstler dagegen, als dessen unbewußte Prä-Figuration Don Juan entworfen ist, findet es in der Kunst, als einzig möglicher Erfüllung der „himmlischen Verheißung“. Die Musik als die höchste der Künste spricht von Liebe und Sehnsucht, aber in einer nicht-empirischen Form. So kann sie gesteigerte Ordnung, Lösung und Erlösung zugleich sein - temporär. Wenn der Vorhang fällt, beginnt die chaotische Trivialität des Alltäglichen unerbittlich von Neuem.

Illusionslos weiß der reisende Enthusiast - und auch insofern ist das Wort von der „romantischen Kunstreligion“ einigermaßen oberflächlich - daß das Feuer der Musik nicht den kalten Werk-Tag erwärmen, lediglich eine flüchtige Ahnung davon vermitteln kann, wie eine Gegen-Welt aussehen könnte, ohne Hoffnung darauf, daß die Konstruktion eines sinnvollen Kosmos sich je im Irdischen realisieren ließe. Alle diese Begriffe im Umkreis von „Sinn“ und „sinnkonstitutiv“ bleiben bei Hoffmann streng innerhalb des ästhetischen Bereichs. Was rasende (und sehr häufig auch reisende) Ikonoklasten in den sechziger Jahre der Kunst generell vorgeworfen hatten, sie sei „affirmativ“, sollte in dieser vulgär-marxistischen Konzeption bedeuten, daß ihr schöner Schein die Negativität unserer Lebenswelt schuldhaft verkläre und so die Korrektur zum Besseren verhindere. (Tempi passati.) Kunst und Leben sind aber kategorial getrennt, sowohl in Schopenhauers Philosophie wie in Hoffmanns Erzählung. Wenn die Musik Mozarts dem trivialen Libretto da Pontes überhaupt erst geschichtsphilosophischen Sinn verleiht, dann nur innerhalb der autonomen Geschlossenheit des Kunstwerks.



Die Unerfüllbarkeit einer innerweltlichen Sinngebung zwingt die schweifenden Sehnsüchte hin zu etwas, was weder transzendente Religion noch die Immanenz der chaotischen Welt repräsentiert. *Nur in der Kunst erfüllt sich der Traum von der Ordnung des Unordentlichen.* Nur in der Kunst fügen sich Dinge und Menschen sinnvoll zusammen, nur in der Kunst reißt für Momente der Schleier des trüglichen Scheins auseinander (so wie sich der Vorhang zu Beginn der Oper teilt) und gewährt einen Blick in eine andere Welt. Nur in dieser Welt der ästhetischen Ordnung wird die Hoffnung auf Logik und Gerechtigkeit, eben auf Sinn, für die Dauer des Kunstwerks befriedigt. Am Ende tritt dem reisenden Enthusiasten der nüchterne Morgen fremd entgegen, erfährt er vom Tod der Darstellerin der Donna Anna, erwacht er aus dem sinnvoll geordneten Kunst-Traum. Die Kohärenz der Kunst läßt sich dann nicht hinüberretten in die Kontingenz der Welt; es bleiben zwei Sphären, bezogen aufeinander einzig durch Sehnsucht und die Unerfüllbarkeit einer Einheit.

Welche Rolle spielt in diesem Szenarium der reisende Enthusiast? Und welche Rolle spielt der Interpret, gestern wie heute? In Hoffmanns Erzählung erfahren und erleben beide die Oper samt der Einführung in ihre Geheimnisse in tiefer Einsamkeit, lauschend in der Loge und lesend in dem Buch. Der Künstler kann irgendwann diese Erkenntnisse, soweit sie überhaupt begrifflich darstellbar sind, verbalisieren, also aufbewahren und den Lesern zugänglich machen. Aus diesen Erlebnissen rettet der Künstler einen kalten Enthusiasmus, der ihn befähigt, die Erinnerung an das Feuer der Mozartschen Musik zu tradieren. Nur so vermag der Interpret prinzipiell von der Kunst verbindlich reden. Er zeichnet in sympathetischer Einfühlung und distanzierter Begrifflichkeit eine Erfahrung nach, die in dieser Welt von dieser Welt spricht, ohne von der empirischen Unordnung affiziert zu sein. Der Interpret kann zwar durch die Kunst eine Ahnung von Ordnung und Sinn erfahren, aber, sowenig wie der Künstler, der Welt selbst Ordnung und Sinn verleihen. Der Traum von der Kunst als Gegen-Bild der falschen Welt wird die Nacht nicht überdauern, aus der heraus er entsteht; aber die Einsicht in die Kunst als geordnetes Korrektiv des Empirischen überlebt durch das die Wahrheit der Kunst entbergende und deutende Wort, das dem kalten Tageslicht seine Existenz verdankt.

Nachbemerkung Herbst 2009: Die Romane und Erzählungen des Ernst Theodor Wilhelm Hoffmann, der sich später aus tiefster Verehrung für Mozart Amadeus nannte, haben die zwei Jahrhunderte seit ihrer Niederschrift gut überstanden. Wie schon zu Lebzeiten ist bis heute Hoffmann einer der beliebtesten, wenn nicht überhaupt *der* bekannteste und meistgelesene romantische Prosaist geblieben. Man kann nur sagen: zu Recht. Seine Verbindung von uferlos-witziger Phantasie und präzisiertem Kunstwollen sucht selbst in dieser Epoche ihresgleichen; seine in der deutschen Kulturgeschichte beispiellose Doppel- wenn nicht Dreifachbegabung macht seine fiktionalen und expositorischen Texte über Musik zu den bemerkenswertesten überhaupt. Während Erzählungen wie „Der Sandmann“ in den vergangenen zwei oder drei Jahrzehnten in die Hände dekonstruktivistischer und derridadaisierender Obskurantisten und sprachlicher Autisten gefallen sind, die alles in diesem genialen Text (ich meine noch den „Sandmann“) zu sehen vermeinten außer der tiefgründigen Parodie, die er eigentlich ist, blieb der „Don Juan“ von solchen oder ähnlichen Vergewaltigungen weitestgehend verschont, was schon angesichts des Themas erstaunen mag.

Es ging also in meinem kurzen Vortrag nicht darum, eine bedeutende Erzählung aus den Klauen wirrköpfiger Schwerdenker (man möge die an eine Katachrese grenzende Bildlichkeit entschuldigen) zu retten, sondern darum, einige zentrale und wohl auch unbestrittene Ideen und daraus folgende ästhetische Konsequenzen zusammenzufassen und unter dem Blickwinkel historischer Vergegenwärtigung zu bewerten. Ob der „Don Giovanni“ tatsächlich „die Oper aller Opern“ ist, wie auch Kierkegaard geglaubt und tiefsinnig zu begründen unternommen hat, mag jeder Leser und Hörer für sich entscheiden; daß keine Interpretation dieses Meisterwerks ohne eine Auseinandersetzung mit Hoffmann zu irgendeinem tragfähigen Resultat gelangen kann, spricht für die überdauernde Kraft, vielleicht Plausibilität seines Gedankengangs.