

LEPORELLO BUFFONISSIMO

ODER: WARUM SINGT LEPORELLO DON GIOVANNIS SEXTSPRÜNGE IN „MA NON MANCA IN ME CORAGGIO“ NICHT MIT?

Die Bezüge zwischen *Don Giovanni* und *Rigoletto* gehen weit über die dreifachen Simultanorchester hinaus. Verdi und Piave hatten eine in Victor Hugos *Le Roi s'amuse* noch nicht ganz entfaltete Perspektive präzisiert: im Schicksal des Titelhelden spiegelt sich in nuce die Entwicklungsgeschichte des Narren in der europäischen Kulturgeschichte; *Rigoletto* steht für ein Phänomen, das sich etwa gleichzeitig mit dem „Cogito ergo sum“ des Descartes und dem Auftauchen der Oper als überholt erwies und abdankte. Wenn die drei Masken im ersten Finale des *Don Giovanni* „Viva la libertà!“ singen, meinen Donna Anna und Donna Elvira zwei Jahre vor der französischen Revolution damit politische Freiheit. Von Don Giovanni und Leporello aber ist mit „Libertà!“ eine sinnliche Freiheit gemeint, die keineswegs auf barocke Zügellosigkeit deutet, sondern sich aus den mittelalterlichen Narrenfesten speist, wie sie sich in der Figur des Narren bis hinein in die Commedia dell'arte tradierte. Es ist nicht der Sinn dieser kurzen Programmheft-Anmerkungen, einen ausführlichen Vergleich zwischen den beiden Opern anzustellen (beispielsweise stellt Rigolettos „Pietà!“ angesichts der Hölflinge in Situation und Worten einen ganz bewußten Reflex auf Leporellos „Pietà!“ am Ende des Sextetts dar. Am Rande sei erwähnt, daß die Frau Leporellos zufolge von II,11 das gleiche Schicksal wie Rigolettos Tochter erfährt.) Wichtig ist hier nur die Feststellung, daß auch hinter dem *Don Giovanni* eine Narrenwelt greifbar wird, die durch die präzisen Szenenangaben schwer zu inszenieren ist und gleichwohl stets präsent bleibt. Masetto nennt sie ausdrücklich: „Poco dura de'matti la festa, / Ma per me cominciato non ha. / Che piacer, che piacer che sarà!“ (I,7). Das „dramma giocoso“ ist neben vielem anderen auch ein Narrenfest im alten Sinn, bei dem sich Don Giovanni und Leporello um das Primat des Narren streiten.

MATTHIAS THEODOR VOGT

Wie lebendig das Gedächtnis an die mittelalterlichen Ausschweifungen wie die des Narrenfestes und des Eselsfestes bei den Zeitgenossen der Uraufführung des *Don Giovanni* in der Tat war — und Masettos Vers ist in dieser Hinsicht eine ganz erstaunliche Prophetie —, zeigen die zahllosen antireligiösen Ausschreitungen unter den Jakobinern. Die alten Narrenzeremonien lebten wieder auf: „Man sah burleske Prozessionen, verkehrt auf Eseln sitzende Bischöfe, Frauen, die den Heiligenfiguren Stockschläge verabreichten, Nonnen, die die Carmagnole tanzten; und durch die Straßen zogen fröhliche Sansculotten, die mit Chorröcken und Meßgewändern aus geplünderten Sakristeien bekleidet waren. Diese lästerlichen Inszenierungen machten sich nicht nur über die religiösen Symbole lustig, sondern auch über die Symbole des Despotismus. Es war eine politische oder weltliche Version der rituellen Regelverletzung. So verkleideten sich bei manchen Revolutionsfesten die Sansculotten als Aristokraten und legten sich rote und blaue Adelsbinden um; manchmal wurde auf burleske Art die Hinrichtung des Königs nachgespielt, wobei dieser entweder durch ein Ferkel oder eine Puppe verkörpert wurde, die mit den Insignien der Monarchie ausgestattet war. (. . .) Es war, als hätte die Narrheit, die auf ihrem Weg durch die Jahrhunderte schließlich von der Macht vereinnahmt wurde, plötzlich ihre Sphäre des kollektiven Irrsinns wiedergefunden. Mit der Revolution wurde das Fest — und Fest hieß auch Aufstand — wieder dieser heiße und befreiende Atemzug, mit dem unterdrückte Völker neue Kraft schöpfen“ (Maurice Lever, *Le sceptre et la marotte*, dt. München 1983). Wenn Don Giovanni mit Leporello in II,1 die Kleider tauschen will, so ist das nicht nur weil „Han poco credito / Con gente di tal rango / Gli abiti signorili“, sondern ein häufiges Motiv der europäischen Komödie, das direkt auf die römischen Saturnalien verweist, als die Sklaven ihren Herren alle Frechheit ungestraft sagen und deren Kleider anziehen durften. Zwischen Weihnachten und Dreikönig galt die mittelalterliche Narrenfreiheit, in der der *ordo*, die Gültigkeit der Wertvorstellungen, für den Rest des Jahres bekräftigt wurde, indem er hier einmal übertreten werden konnte. Veranstaltet wurden die Narrenfeste übrigens von jungen Klerikern, also Mitgliedern und nicht Gegnern der Kirchenhierarchie. Von deren goliardischem Witz zeugen auch die *Carmina burana*, die ebenso gelehrt sind wie Leporello, Masetto und Zerlina, die im Finale plötzlich Pluto und Proserpina zitieren. Don Giovanni beschreibt genau, wie sich sein Narrenfest vollziehen soll: „Senza alcun ordine / la danza sia“ — im Tanz soll sich der *ordo* auflösen, sollen reich und arm und alle sonstigen

**LEPORELLO BUFFONISSIMO
ODER: WARUM SINGT LEPORELLO DON GIOVANNIS SEXTSPRÜNGE
IN „MA NON MANCA IN ME CORAGGIO“ NICHT MIT?**

Gegensätze gleichzeitig zu ihrem Recht kommen: „Chi'l minueto, / Chi la follia (!) / Chi l'allemanna / Farai ballar“ (I,15). In der Tat bringt Mozart eine „follia“ auf die Bühne (auch wenn der Tanz gleichen Namens durch eine Contradanse abgelöst ist), nämlich drei Orchester zur gleichen Zeit, während im Graben nur noch Celli und Kontrabässe die Sänger stützen: ein Menuett im $3/4$ -Takt im ersten für Don Ottavio und Donna Anna, das zweite Orchester im $2/4$ -Takt für Don Giovanni und Zerlina. Und der „Teitsch“ von Leporello und Masetto im dritten steht gar im $3/8$ -Takt, wobei ein ganzer Takt einem Viertel der anderen Orchester entspricht. Mozart inszeniert hier mit rein musikalischen Mitteln jene Utopie, als deren Vertreter sich Don Giovanni begreift: „Chi a una sola è fedele / Verso l'altre è crudele“ (II,1), und von der er weiß: „le donne poi che calcolar non sanno, / Il mio buon natural chiamano inganno“. Wenn es nicht um die Liebe ginge, sondern um die Frage, ob in der Musik Gleichzeitigkeit des Verschiedenen stattfinden darf (interessanterweise gibt es in der europäischen Terminologie keinen Ausdruck, der genau auf die Dreiorchesterzene passen würde: weder Polyphonie noch Heterophonie treffen), würde Don Giovanni jenes Problem aufwerfen, das die Musikgeschichte um 1600 in einer Weise gelöst hat, die heute beispielsweise Luigi Nono so beredt beklagt: durch den Quintenzirkel Ausschluß all dessen, was außer Dur und Moll sonst noch möglich ist (also von fast allem), und durch die Monodie die Dominanz des einlinigen, vorwärtsgerichteten Ganges. Mozart stellt die beiden Systeme in kaum zu überbietender Schroffheit nebeneinander: mit dem „Aiuto!“ Zerlinas brechen jene romantischen Harmonien des Orchestergraben-Orchesters mitten in die Klänge der musikalischen Utopie Don Giovannis ein. Typisch für die fast überall zu findende Bezüglichkeit zwischen den beiden Akten ist es, daß an der entsprechenden Stelle des zweiten Aktes Donna Elviras letzter Beschwörungsversuch vor dem Auftauchen des Commendatore „L'ultima prova dell'amor mio“ (II,14) steht. Mit ebensolchen Harmonien, die das Leiden der Frauen an Don Giovanni und damit ihre Individualität verkörpern, die ihnen dieser nicht zugesteht, bricht sie in zarte Musik ein, in der diesmal drei Opern der Zeit zitiert werden, für jeden Zuhörer und selbst für Leporello erkennbar („Questa poi la conosco pur troppo“, II,13). Daß Mozart die romantischen Klänge als Mittel benutzt, sich aber nicht mit ihnen identifiziert, darauf deutet das (schon aus diesem Grund dramaturgisch unerläßliche) Prager Finale mit seiner Ironie, die an die bewußt dicke Orchestrierung von „La donna è mobile“ erinnert: hier wie dort wird dem Publikum gegeben, was des Publikums sei, bei Da Ponte gar noch mit einer dicken Moral, ohne daß sich der Komponist dem, was

gefällt, anschließen würde. Wenn Mozart im ersten Finale Tänze seiner Zeit benutzte, um eine Situation vollkommen außerhalb dieser Zeit darzustellen (wobei sich die These vertreten läßt, daß er für eine künftige Utopie auf das Modell des vergangenen Narrenfestes zurückgriff), hängt das mit dem ahistorischen Denken der Zeit zusammen, so wie ja auch die Uraufführung in Stulpentiefeln aus dem Dreißigjährigen Krieg, Kostümen des Dixhuitième und Straußenfedern eines imaginären Frühspaniens gespielt wurde. Wichtig ist nur der bei Mozart denkbar scharf ausgeführte Kontrast zwischen zwei Welten: auf moralischer, geistiger und religiöser Ebene. Den durchaus modernen Frauen steht ein Don Giovanni gegenüber, der anderes verkörpert und den diese immer wieder als verschütteten Teil ihrer selbst ahnen.

Ein Indiz dafür liefert Da Pontes Differenzierung zwischen „Oh numi!“ und „Oh dei!“. Masetto fleht zum Gott eines ausgebildeten Religionssystems: „Oh Dio!“ (II,6), „Oh stellet!“ heißt es im Sextett (II,8), die „Dei!“ bittet Donna Elvira um Schutz ihrer Leichtgläubigkeit (II,2). Als sie aber in der gleichen Szene den Lockruf Don Giovannis zum ersten Mal hört, ruft sie die anderen, die kultischen Götter an: „Numi, che strano affetto / mi si risvegliata in petto!“. Und auch Zerlina, als Don Giovanni sie im ersten Finale aus dem Festsaal entführt, ruft: „Oh numi! son tradita!“ (I,22). Don Giovanni, jedenfalls seinem Selbstverständnis nach und nach der unmittelbaren Wahrnehmung der von ihm eroberten Frauen, sät seinen Samen wie die Pest ihren Hauch. Er vollzieht den *hieros gamos*, jene kultische Tempelprostitution, in der die Gesellschaft sich noch nicht über die Familie definierte, sondern über den kultischen Verband. Jetzt aber, den ganzen Verlauf der Oper über, scheitert er, weil die Frauen als Individuen geliebt sein wollen. Sein „Con questa o quella / vo amoreggiar“ (I,15), mit dem zwei Generationen später auch Verdis Herzog sein Glaubensbekenntnis abgeben wird („Questa o quella / per me pari sono“), muß auf sie als Affront wirken. Seine Frauen halten den Fürsten zum Narren, weil er vertritt, was nur noch als Narrheit gelten kann (im negativen Sinn des Wortes) und in der Tat auf Praktiken des Narrenfestes zurückgeht, deren erotische Freiheit gerade auch für die Frauen nun als obsolet gelten muß, da jene Bindung keine zwischen Einzelpersonen, sondern die eines kultischen Erlebnisses meint.

**LEPORELLO BUFFONISSIMO
ODER: WARUM SINGT LEPORELLO DON GIOVANNIS SEKTSPRÜNGE
IN „MA NON MANCA IN ME CORAGGIO“ NICHT MIT?**

II

Wenn Don Giovanni seinen Diener „Tu sei matto in verità!“ (II,14) nennt, so ist das im mittelalterlichen Sinne eher ein Ehrentitel, galt doch Wahnsinn für heilig, die Befallenen für unantastbar, ihre Worte für weise, so unverständlich sie auch sein mochten. Daß dieser Respekt auch 1787 noch wirkte, macht sich Leporello in II,9 geschickt zunutze: er stammelt nur noch unsinniges Zeug, mit dem er die Gesellschaft, die sich doch auf ihn stürzen will, lähmt und erreicht so die rettende Tür. Sein „Non voglio più servir“ sollte nicht den Blick darauf verstellen, daß Leporello mehr verkörpert als einen aufmüpfigen Vertreter des vierten Standes kurz vor der Revolution, so sehr er das natürlich auch ist. Nichts könnte bezeichnender sein für die Behauptung, daß Da Ponte in II,9 auf historisch verschüttete, also für ein bürgerliches Publikum unverständliche Strukturen zurückgreift, als die Tatsache, daß die Wiener Fassung Leporello an dieser Stelle durchaus sinnvolles Zeug stammeln läßt. Das gleiche Spiel treibt er zunächst mit Donna Elvira („Conciossia cosa quando fosse che / Il quadro non è tondo“), bevor er mit der Registerarie (I,5) Farbe bekennt und sich der Realität als vollständig bewußt, ja als ihr Historiograph sogar überlegen erweist. Als die Narren im Herbst des Mittelalters immer klüger wurden, begannen sie ihre Narrheit auf eben solche Weise spielerisch einzusetzen, insbesondere um ihren Herren ungeschminkte Wahrheiten zu offerieren. „Temerario! — in tal guisa“, brüllt Don Giovanni auf — und meint damit: in dieser Verkleidung als Narr (obwohl es sich um einen Schwur handelt, spricht er ausdrücklich vom Kleid), die ich respektieren muß — als ihm Leporello in I,4 ins Ohr flüstert: „Caro signor padrone, / la vita che menate / è da briccone“. Don Giovanni und Leporello stehen (wohl gemerkt *auch*, denn hier soll keine erschöpfende Interpretation gegeben werden, sondern nur eine nicht unwichtige Dimension ihres Verhältnisses und damit des Stücks aufgezeigt werden) zueinander wie Fürst und Narr. Nicht umsonst nennt ihn Don Giovanni im ersten Satz des zweiten Aktes „buffone“.

Natürlich meint „buffone“ Ende des 18. Jahrhunderts zu allererst Schelm und zwar Theaterschelm. Der professionelle Hanswurst trieb in allen Ländern des europäischen Theaterwesens sein fröhlich belachtes Unwesen. Der Narr war in der Dienertradition der Komödie aufgegangen. Molières *Don Juan* beginnt mit einem Monolog des vom Autor selbst gespielten Dieners Sganarelle, der den Schnupftabak lobt, zu keinem anderen Zweck, als Lachen zu erregen und sich das Publikum geneigt zu machen.

MATTHIAS THEODOR VOGT

Das Libretto des *Don Giovanni* wimmelt nur so von herabsetzenden Ausdrücken, wie sie in der Buffa und der Commedia dell'arte an der Tagesordnung waren: Töpel, Dummkopf, Idiot und was dergleichen mehr sind. Aber nicht alles „fu per burlar“ (II,1) geschieht, um mit Morgenstern zu sprechen, um des Reimes willen. So ist die fröhliche Direktheit, mit der Zerlina gleich zweimal ihr „remedio“ anpreist (I,7, II,6), Teil der Commedia und begegnet sich doch von gleich zu gleich mit Don Giovanni's Narrenfest. So ist es kein Zufall, daß Donna Elvira von Don Giovanni (I,12) und von Leporello (II,2) als „pazza“ bezeichnet wird: als befallen von jener Narrheit, die man Liebe nennt und mit der sich Don Giovanni im Gespräch gegenüber Masetto sogar identifiziert: „Se un uom e una ragazza / Passegian per la piazza, / Se sotto a una finestra / Fare all' amor sentite: / Ferite pur, ferite, / Il mio padron sarà“ (II,4). Und ebenso fordern Don Giovanni und Leporello zu Beginn der Ballszene in Terzparallelen auf: „Tornerete a far presto le pазze“ (I,20). Das heißt nicht mehr: Erfrischt euch, um die Komödie gleich weiter spielen zu können; das heißt: spielt weiter mit uns das, aus dem die Komödie einst entstand. Wenn die beiden im ersten Finale singen: „È confusa la mia testa, / Non so più quel ch'io mi faccia“ (I,20), so bezeichnet das (wohl gemerkt: auch) jenen Zustand des Außer-Sich-Seins, auf den die Einladung zu einem dionysischen Gelage ja abzielte; in des Hausherrn Konzept freilich mehr für die Gäste als für ihn selbst.

Don Giovanni nennt seinen Leporello aber nicht nur „buffone“, er nennt ihn in der Kirchhofsszene in unübersetzbarer Steigerung „Oh vecchio buffonissimo!“ (II,11): Oh du Erznarr. Man könnte freilich auch übersetzen: „Oh der alte Erznarr!“, und den Satz auf den Commendatore beziehen. Überraschenderweise sind im Rahmen der hier vorgelegten Interpretation beide Auslegungen möglich. Leporello ist ja nicht nur ein getreuer Diener. Nur selten sind die beiden getrennt: was täte Don Giovanni ohne die Hilfe Leporellos, der ihm als Wachtposten und Mantelhalter, als Prügelknabe und Rivalendompteur, als *maître de plaisir* und — mittels seiner Kleider — als zweites Ich zur Verfügung steht, schließlich sogar, wie zitiert, als Gewissen (I,4, II,1, II,16). Leporello ist nicht weniger als das *alter ego* Don Giovanni's. Und eben dies ist die mythische Funktion des Hofnarren, weshalb sich jeder Bischof und Landadelige im 15. und 16. Jahrhundert, wenn er ihn sich nur halbwegs leisten konnte, einen solchen oder mehrere hielt. Der Narr und die von ihm verkörperte Anarchie sind das Zerrbild des *ordo*, so wie das Narrenfest einmal im Jahr durch die Institutionalisierung der Unordnung die Macht- und Glaubensstrukturen erhielt. Religionshistorisch hängt das nicht zuletzt damit zusam-

LEPORELLO BUFFONISSIMO

ODER: WARUM SINGT LEPORELLO DON GIOVANNIS SEXTSPRÜNGE IN „MA NON MANCA IN ME CORAGGIO“ NICHT MIT?

men, daß nach frühmittelalterlichem Verständnis „der König weder ein Geistlicher noch ein Laie war. Sein einzigartiges Amt, in das alttestamentliche Traditionen einfließen, sperrte sich gegen solche Einteilungen“ (Hartmut Boockmann). Am Zerrbild des Narren erweist sich die Intaktheit des Herrschers, der Narr nimmt die ordnungslose Zeit nach dem Tod des Herrschers vorweg und schafft so den notwendigen Ausgleich zu dessen jetziger Lebensfülle. Als im Barock und seinem *vanitas*-Komplex das Leben allerorten schon von Tod zersetzt erwähnt wird, ist für den Narren kein Platz mehr. Zuvor aber diente er nicht als *memento mori*, sondern als fröhliche Allegorie des Todes, wohlbestallt und wohlgeschätzt, als einziger den König duzend, was sonst noch nicht einmal den engsten Verwandten zukam. Insofern ist Leporello — gleichgültig, wer nun mit dem „buffonissimo“ gemeint ist — in der Tat der einzige, der Don Giovanni die Inschrift auf dem Grabmal des Commendatore nahebringen kann.

Für das Verhältnis zwischen Don Giovanni und seinem *alter ego* fand Mozart eine singuläre musikalische Metapher: wie zweieiige Zwillinge singen sie im ersten Finale ihr „È confusa la mia testa“: aus den Intervallen des einen ergeben sich die Fortschreitungen des anderen und so fort (Notenbeispiel 1) (Vergleiche dagegen „Mille torbidi pensieri / Mi s'aggiran per la testa“ im Sextett II, 8: der Text ist fast der gleiche, hier jedoch stehen die sechs verschiedenen Stimmen für sechs Individuen, die nur die Rache, sprich das gemeinsame Objekt Don Giovanni zusammenhält).

MATTHIAS THEODOR VOGT

Daß die beiden das Horaz-Zitat „Si fractus inlabitur orbis, / impavidum ferient ruinae“, mit dem sie das erste Finale beschließen, in Terzparallelen singen (Notenbeispiel 2), ist weniger erstaunlich als die Tatsache, daß es Leporello ist, der mit seinem Ausruf „Qui nasce una ruina!“ an eben der Stelle, als Zerlinas Harmonien das eigentliche Finale einleiten, das Horaz-Zitat vervollständigt und so eine Klammer um jenes legt: klüger, oder zumindest gebildeter noch als sein Herr. Wie es sein Amt ja befiehlt. Warum aber dann singt Leporello zwischen diesen beiden Stellen das „Ma non manca in me coraggio“ (Notenbeispiel 3) nicht mit?

1

Mir ver-wir-ren sich die Sin-ne, kaum ver-mag ich
È con-fu-sa la mia te-sta, non so più quel
Ihm ver-wir-ren sich die Sin-ne, kaum ver-
È con-fu-sa la sua te-sta, non sa
mich zu fas-sen! Wild er-reg-te Stür-me
ch'io mi fac-cia, e un' or-ri-bi-le tem-
mag er, sich zu fas-sen wild er-reg-te Stür-me
più quel ch'io si fac-cia, e un' or-ri-bi-le tem-

2

Mag die Welt in Trümmergehn, tro-tze ich der Ra-che
Sr cu-desse an-cora il mon-do, ca desse an-cora il
Mag die Welt in Trümmergehn, tro-tzet er der Ra-che
Sr cu-desse an-cora il mon-do, ca desse an-cora il
Strahl, trotz- ich der Ra-che Strahl, der Ra-che Strahl
mon-do nul-la mai te-mer, te-mer mi fa,
Strahl, trotz- er der Ra-che Strahl, der Ra-che Strahl
mon-do nul-la mai te-mer, te-mer lo fa,

3

Doch soll nie mein Muth er-lie-gen,
Ma non man-ca in me co-rag-gio,
Doch wird nie sein Muth er-lie-gen!
Ma non man-ca in lui co-rag-gio,

LEPORELLO BUFFONISSIMO

ODER: WARUM SINGT LEPORELLO DON GIOVANNIS SEXTSPRÜNGE IN „MA NON MANCA IN ME CORAGGIO“ NICHT MIT?

III

Der Narr ist frei. Ein letztes Relikt sind die früher im deutschen Volksmund so genannten *Einundfünfziger*: strafrechtlich nicht belangbar wegen Unzurechnungsfähigkeit. Im Mittelalter hatte man von heiliger Blödsinnigkeit gesprochen; als deren Ersatz hatten dann bei den klugen Narren körperliche Gebrechen wie Häßlichkeit, insbesondere Kahlköpfigkeit oder auch Rigolettos Buckel dienen müssen. In einer Hinsicht waren aber auch die späten Narren blöde: sie bildeten keinen Teil des Ehrensystems, mit dem das Zusammenleben der Höflinge sich regulierte. L'Angely, der Hofnarr Ludwig XIV., kränkte den Grafen de Nogent buchstäblich zu Tode, als er versetzte: „Herr Graf, lassen wir beide den Hut auf; bei Leuten wie uns ist das einerlei“. Prägnanter läßt sich das — wohlgemerkt freiwillige — Ausschließen aus einem vom Standpunkt des gesunden Menschenverstandes her für idiotisch betrachteten Kodex gar nicht schildern als Mozart es tut: Don Giovanni ergeht sich im doppelten Sextsprung, wenn er sich aufrüttelt unter der Devise: „Ma non manca in me coraggio, / Non mi perdo o mi confondo“ (I,20). Leporello dagegen singt wohl den Text mit, aber an dieser einen Stelle repetiert er die eine Note g: an Ironie nicht zu überbietende Distanz. Aber nicht er lernt am Ende die Lektion, sondern Donna Elvira. „Io men vado in un ritiro“ zitiert Leporellos Noten (*Notenbeispiel 4*): die Witwe zieht sich zu Gott zurück, von dem der Narr einst kam. Die Nicht-Ehre, die man Feigheit nennt, ist geradezu das Markenzeichen der Narren — und der Klosterinsassen.

D. Elv.

In des Klosters heil'gen Mau-ern hoff mein Leid ich zu ver-ges-sen.
Io men va-do in un ri-ti-ro u fi-nir la ci-ta mi-a.

Der Genieästhetik der Romantik mußte Leporello als Hasenfuß erscheinen, wenn er sich beim Erscheinen des Commendatore unter den Tisch flüchtet. Aber ist seine Entschuldigung auf dem Friedhof wirklich nur albern: „Non ho imperato a leggere / A'raggi

della luna“ (II,11), ist es nicht vielmehr eine genaue poetische Vokabel für ein Gleichgewicht mit der Natur, die eben nicht gelesen sein will, verpackt in eine sinn-sprengende Antwort? Höchsten Witz bewies er ja schon mit seinem, oben näher betrachteten, Satz: „Qui nasce una ruina!“ (I,20): „Hier wird eine Ruine geboren“ ist eine logisch unmögliche, aber ebensowohl die Situation Zerlinas, als auch das Schicksal Don Giovanni, ja geradezu die Dramaturgie der Oper umfassende Wortprägung.

Die Götter zu versuchen, ist seine Aufgabe nicht. Er flüchtet unter den Tisch, weil er mit dem Ehrbegriff Don Giovanni nichts zu tun haben will. Don Giovanni wird im Grunde auch nicht vom Commendatore, sondern vom Zeitgeist geholt. An der Schwelle zur Neuzeit hatte er den *hieros gamos* in die klingende Arithmetik eines „coeo ergo sum“ verwandelt. Doch nach 2065 Eskapaden beschließen die Frauen „cunctata ergo sum“ und verweigern sich ihm. Don Giovanni Welt wird vom bürgerlichen Individualitätsanspruch eingeholt. Sein Diener sucht sich einen neuen Herrn — wie es Narren und kluge Leute zu tun pflegen.

☆☆☆

Übersetzungen:

„cogito ergo sum“	ich denke, also bin ich
„coeo ergo sum“	ich vollziehe den Beischlaf, also bin ich
„cunctata ergo sum“	ich habe gezögert, also gibt es mich noch