

**Musikalische Zeit und Zeichen-Raum in Brochs  
Roman Die Schuldlosen und Mozarts Don Giovanni**

**Clemens  
Goldberg**

*Rien ne s'arrête pour nous. C'est l'état qui nous est naturel, et toutefois le plus contraire à notre inclination; nous brûlons de désir de trouver une assiette ferme, et une dernière base constante pour y édifier une tour qui s'élève à l'infini; mais tout notre fondement craque, et la terre s'ouvre jusq'aux abîmes.*

Pascal

Wenn von "musikalischer Konstruktion" in einem Roman die Rede ist, so wird man wohl in erster Linie an musikalische Inhalte oder an Werke denken, die formal wie Sätze eines Streichquartetts oder einer Symphonie gebaut erscheinen. Als Paradigma könnte man etwa Thomas Manns *Doktor Faustus* anführen, in dem die Musik als Topos, aber auch als Zeitkunst einen zentralen Platz einnimmt. Es könnte daher nahe liegen, auch Hermann Brochs Roman *Die Schuldlosen* in diesen Zusammenhang einzureihen, scheint er doch in seiner Motivik und bis in die Namen seiner Protagonisten von Mozarts Oper *Don Giovanni* inspiriert zu sein.<sup>2</sup> Allerdings hat Broch selbst diese Deutung klar relativiert und

1 Alle Seitenangaben im Text mit der Sigle KW beziehen sich auf den jeweils angegebenen Band von Hermann Broch, *Kommentierte Werkausgabe*, hrsg. v. Paul Michael Lützeler, 13 (17) Bände, Frankfurt a. M. 1974-1981 (= KW).

2 Brochs Roman schildert nicht nur die Höllenfahrt eines einzelnen Helden, sondern die Vorbedingungen zur Höllenfahrt einer ganzen Gesellschaft im Dritten Reich. Brochs enger Freund und Weggefährte im amerikanischen Exil,

die Stellung des Operngeschehens im Roman mehrfach selbst als nur *einen* Anteil seiner Romanidee herausgestellt. Aus der Not heraus, die Totalität einer geschichtlichen Epoche (1913-1933), die Totalität ganzer bürgerlicher Gesellschaftsschichten und sogar noch das gesamte Potential für die Zukunft der westlichen Industriegesellschaft nach dem Dritten Reich auf kleinstem Raum darstellen zu wollen, verwendete Broch - nach seinen Worten - ein "raccourci-Verfahren":

Die jeweilige Welttotalität in Gestalt der Darstellung eines Menschenlebens zu erfassen, war seit jeher des Romans innerstes Wesen und eigentlichste Aufgabe, eine Totalitätsaufgabe, der er bei der heutigen Weltkomplexheit bloß unter Anwendung außerordentlicher Abbrüviatur-Mittel und ganz besonderer Symbolkonstruktionen gerecht zu werden vermag. (KW 5, 310).<sup>3</sup>

der in Deutschland völlig zu Unrecht in Vergessenheit geratene bedeutende Kulturphilosoph Erich Kahler, hat den Gehalt des Romans so zusammengefasst: "Das Thema des Buches, oder vielmehr seine letzte Abwandlung des großen gemeinsamen Themas aller Bücher von Broch, ist die Schuld der "Schuldlosen", der wertberaubten, zusammenhangsberaubten, in sich selbst isolierten, an ihrer kleinen nackten Selbstrealität klebenden Menschen, "Nebelmenschen", eingehüllt in ihr eigenes Schicksal, in den Schwang von Massenparolen, oder auch nur in zynische oder resignierte Neutralität; [...] Die Hauptfigur, Herr A., ein Erzneutraler, "Entscheidungs- und Verantwortungsscheuer", ist ein sublimierter Don Juan, der durch seine tiefste Gleichgültigkeit den Tod seiner liebenden Geliebten verschuldet. Er ist eine Zweieinigkeit, eine sonnhafte Re-inkarnation gewissermaßen, auf einer höheren, aber schwächeren Ebene, das Negativ und Passiv eines ganz leibhaftigen, sehr aktiven Don Juan, des "Herrn von Juna", der vor ihm zwischen der Baronin Elvira und der Magd Zerline sein Spiel getrieben und unter seinen Opfern ein Schicksalsgespinnst hinterlassen hat, in das der Herr A. mit all seiner Unbeteiligtheit hineingerät. Herr A. übernimmt, im Grunde ganz beziehungslos, die Beziehungen, vielmehr die Beziehungsfolgen des Herrn von Juna, das Jagdhaus ("das Schloss") und endlich die eigentliche Sühne des Sünders, die eine Läuterung ist: er erkennt als Urschuld eben die Unbezogenheit, die Verantwortungslosigkeit, die "Schuldlosigkeit" selber. Er erkennt und bekennt sie in einer Generalkonfession vor dem Großvater seiner toten Geliebten, einem zeitentwachsenen, mythischen Greis. Dieser "steinerne Gast", der ihn holen kommt, ist aber kein anderer als sein vertrautester, grundwissender "Urgefährte", der ihn immer schon begleitet hat, der Tod." (Einleitung zum Band *Gedichte* der *Gesammelten Werke*, Rhein-Verlag 1953, S. 44-45; diese Einleitung ist immer

3 Der Roman *Die Schuldlosen* erschien als KW 5. Dort findet sich auch eine Literaturliste und ein Entstehungsbericht. Als weitere Arbeit zu den *Schuldlosen* ist noch der Beitrag Michael Winklers, "Brochs Roman in elf Erzählungen *Die Schuldlosen*" in: *Hermann Broch*, hrsg. von P. M. Lützel, Frankfurt a. M. 1986, zu nennen.

noch noch die beste und tiefgehendste Deutung des dichterischen Schaffens  
Hermann Brochs.)

Bei diesem Verfahren wurden einige ursprünglich unabhängig voneinander konzipierte Novellen nur leicht verändert und einige weitere "hinzukomponiert" (Broch). Broch führt die Verwendung der Oper und "opernhafter Situationen" als Teil des raccourci-Verfahrens, hier der Typologisierung der Protagonisten, an (S. 309). Die "Opernsituationen" aus *Don Giovanni* sind also Teil einer Symbolisierungs- bzw. Zeichenebene, die die Realitäts-Totalität innerhalb des Romans evozieren kann. Die Symbolkonstellation im Roman soll im Leser einen zeitlichen Prozess auslösen, der ihn in die räumliche Totalität einführt, d. h. der es ihm ermöglicht, einen synchronen Erkenntniszustand innerhalb eines konsekutiven Ablaufs zu erlangen:

Es kann behauptet werden, daß dann, und nur dann, Erlebnisgehalte zur allgemeinen Gültigkeit und damit auch zur Symbolhaftigkeit und Symbolbildung werden, wenn dieses innere Totalitätserleben auf eine Konstellation stößt, die kraft ihrer besonderen zufälligen Zusammenstellung einen Spiegel der inneren Totalität darzustellen befähigt ist. (KW 5, S. 295f.).

Brochs Symbolbegriff geht hier viel weiter als der rein begriffliche Beziehungsablauf eines Symbols. Der Anteil des Bezeichneten führt nicht nur in einen Kon-Text, von einem Abstraktionszusammenhang in einen anderen. Die zu ihren Kon-Texten entstehende Offenheit, die dem Symbolprozess eigen ist, führt ein in einen Erfahrungsraum, der nicht durch sprachliche Verzeichnungen bestimmt ist. Hier liegt der tiefere Sinn der Einführung musikalischer Symbole bzw. Symbolkontexte.<sup>4</sup> Die Operngestalten und die "opernhaften Situationen" evozieren nicht spezifisches Geschehen, sondern eine bestimmte Art der Zeit- und Raumwahrnehmung, die die Sprache des Romans öffnet und dem Leser des Romans eine erweiterte Dimensionierung seines Verstehens jenseits der Sprache ermöglichen soll. Im Symbolisierungsvorgang Roman - *Don Giovanni* dient die inhaltliche Verwandtschaft nur dazu, sofort die unüberbrückbare Differenz beider Beziehungsanteile als Hebel zu benutzen, den Leser jenseits der inhaltlichen Beziehungsparallele zu versetzen. Die angestrebte Darstellung der Totalität aller Beziehungen zwischen den Protagonisten und zwischen ihnen und der historischen Zeit wird nicht sprachlich ausformuliert, sondern in einem musikalischen Kontext-Verfahren evoziert und assoziiert. Das Erlebnis der Tota-

4 Es handelt sich ja etwa bei der Gestalt Zerlines nicht um ein einfaches Symbol, das auf ihre Rolle in der Oper verweist. Die Zerline des Romans und die der Oper haben in ihrem Charakter sogar überhaupt nichts gemein. Was bei der Nennung des Namens Zerline evoziert wird, ist die Opernbühne als solche und mit ihr die Gesetze der musikalischen Zeit und der Raumrepräsentation in der Musik und auf der Opernbühne.

lität ist nicht nur sprachlich-verstehender, es ist musikalisch-sensu-  
eller Natur.

In diesem Zusammenhang ist auch das gesamte Konstruktionsverfahren des Romans als einer Zusammensetzung aus verschiedenen Novellen mit den sog. "Stimmen"-Gedichten als Bindeglieder zu verstehen. Wenn man den Roman dann einen "Novellen-Roman" nennt, wie sich dies allgemein durchgesetzt hat, so entzieht man sich mit einer formalen Additiv-Bezeichnung dem eigentlich Neuen dieser Formung: es handelt sich nämlich gerade nicht um eine additive Kombination von disparaten Teilen, sondern mehr um ein Schichtungs-Modell, man kann auch sagen: um ein Perspektivengeflecht, das nicht nur in seiner konsekutiven Abfolge verstanden werden will. Man kann dieses Modell als "polyphon" bezeichnen, als vielstimmig. Jeder formale Bestandteil des Romans hat eine verschiedene Funktion, die nur bedingt Anteil an einem erzählerischen Ablauf hat. Deshalb stieß der Roman auch auf ein weitgehendes Unverständnis, seine "Brüche" und "Inkonsistenzen" wurden seiner Entstehungsgeschichte zugeschrieben. Die Brüche und Ausbrüche aus der erzählerischen Logik sind aber nichts anderes als Versuche, der musikalischen Assoziierungs-Ebene mehr Spielraum zu geben. Der Roman entzieht sich der erzählerischen Linie und Charakterdarstellung, wie sie immer noch als Ideal des deutschen Romans angesehen werden.

Broch hat ganz bewußt die "Stimmen"-Gedichte und die einführende Parabel von der Stimme zum Zentrum seines Romans gemacht:

[...] der Mensch in seiner Ganzheit soll dargestellt werden, die ganze Skala seiner Erlebnismöglichkeiten, angefangen von den physischen und gefühlsmäßigen bis hinauf zu den moralischen und metaphysischen, und damit wird unmittelbar ans Lyrische appelliert, da nur dieses die hierfür nötige Prägnanz aufzubringen imstande ist. Und dies ist auch einer der Gründe, die hier zur Einschaltung der lyrischen "Stimmen" geführt haben, um so mehr als Novellen an sich keine Lebenstotalitäten, sondern Situations-totalitäten geben, sich auch nicht durch Addition darin ändern, wohl aber ihren weiteren Sinn zu enthüllen vermögen, wenn sie in ein rein lyrisches Medium, dem solche Sinngebung aufgetragen wird, eingebettet werden, wie dies eben hier geschehen ist. Sofern das geglückt ist, darf die damit erzielte Totalitätsdarstellung wohl als Roman bezeichnet werden. (KW 5, 324).

Was hier geschildert ist, das "rein lyrische Medium", ist aber nicht nur in der Einfügung der Gedichte <sup>5</sup> und der "artfremden" Gattung

5 So sehr Broch hier die lyrische Dimension der Gedichte hervorhebt, so sind sie doch paradoxer Weise die Anteile, die die historische Zeit in den Roman konkret einführen. Sie sind mit Jahreszahlen überschrieben und auch ihr Inhalt ist eine

Parabel zu erkennen. Vielmehr kann man von der Satz-Einheit bis zur Romanganzheit in diesem Werk eine "Durch-Stimmung" beobachten, ein "lyrisches" Verfahren der Verräumlichung zeitlich dargestellter Abläufe, eine Vertiefung des Kontextes jeder noch so kleinen Einheit. Dieses Verfahren ist in einen a priori gedachten Totalitätsraum eingebracht, wie man ihn nicht besser als mit einer Opernbühne beschreiben könnte. So ist der Roman nicht in seinem Inhalt eine Nachahmung oder inhaltlich inspirierte Veränderung der Oper, sondern der Versuch, musikalische Raum-Erlebnisse und musikalische Polyphonie in einem sprachlichen Medium nutzbar zu machen. Dieses sprachliche Verfahren finden wir schon bei Kleist in seiner Schrift *Von der allmählichen Verfertigung der Gedanken beim Reden* im Ansatz beschrieben:

[...] weil ich doch irgend eine dunkle Vorstellung habe, die mit dem, was ich suche, von fern her in einiger Verbindung steht, so prägt, wenn ich nur dreist damit den Anfang mache, das Gemüt, während die Rede fortschreitet, in der Notwendigkeit, dem Anfang auch ein Ende zu finden, jene verworrene Vorstellung zur völligen Deutlichkeit aus, dergestalt, daß die Erkenntnis, zu meinem Erstaunen, mit der Periode fertig ist. [...] In solchen Fällen ist es um so unerlässlicher, daß uns die Sprache mit Leichtigkeit zur Hand sei, um dasjenige, was wir gleichzeitig gedacht haben, und doch nicht gleichzeitig von uns geben können, wenigstens so schnell als möglich aufeinander folgen zu lassen.

Die musikalische Form des Romans kommt vor allem in dem Gebrauch und dem Spiel mit den Zeitebenen zum Vorschein. Zeit, das Ausdrucksmedium der Musik, ist das in der Parabel von der Stimme explizit eingeführte Thema des Romans. Die Parabel handelt nicht nur von der Zeit, die Gott als Medium der Schöpfung verwendet und die seine Stimme erst für die Schöpfung hörbar macht. So spricht in der Parabel der Rabbi zu seinen Schülern:

Art historischer Exkurs. Dabei ist aber die Zeichenebene zu beachten: die Überschriften sind zuerst Zahlen ("1913"), dann im Untertitel Worte ("Neunzehnhundertdreizehn -, warum muß du's dichten? / Um noch einmal meine Jugend zu sichten."). Der punktuelle Charakter der Zahl, ihre Eindimensionalität, wird sofort aufgebrochen, indem die Zahl versprachlicht wird und mit der persönlichen Motivation des Dichters "ver-stimmt" wird. Gerade im ersten Gedicht kommt diese "Ver-stimmung" bzw. Musikalisierung besonders deutlich zum Vorschein, wenn der Beginn des Gedichtes eine Parodie bis in den Rhythmus hinein des Gedichtes "Der Erlkönig" ist. Dabei muss dem Leser die musikalische Version des Gedichtes ebenso bekannt sein, auch hier wird ein musikalischer Kon-Text evoziert, der nur die Dimensionierung des Romans durch das lyrische Verfahren intensiviert.

"In jedes Ding, das Er, dessen Name geheiligt ist, geschaffen hat oder noch schaffen wird, geht - wie denn auch nicht - ein Teil Seiner geheiligten Eigenschaften ein. Was aber wohl ist Schweigen und Stimme zugleich? Wahrlich, vor allen Dingen, die ich kenne, ist es die Zeit, der solche Doppeleigenschaft zukommt. Ja, die Zeit ist es, und obwohl sie uns einschließt und durch uns hindurchströmt, ist sie uns hierbei Stummheit und Schweigen, aber wenn wir alt werden und nach rückwärts zu lauschen lernen, hören wir ein leises Murmeln, und das ist die Zeit, welche wir verlassen haben. Und je weiter wir nach rückwärts lauschen, je mehr wir hierzu imstande werden, desto deutlicher hören wir die Stimme der Zeiten, das Schweigen der Zeit, die Er in seiner Herrlichkeit geschaffen hat um Seinetwillen, doch auch um ihretwillen, auf daß sie die Schöpfung an uns vollende. Und je mehr Zeit verflossen ist, desto mächtiger wird uns die Stimme der Zeiten; wir werden mit ihr wachsen, und am Ende der Zeiten werden wir ihren Anfang fassen und den Schöpfungsaufbruch hören, denn dann werden wir das Schweigen des Herrn vernehmen in der Heiligung Seines Namens." (KW 5, 11 f.).

Die Parabel handelt nicht nur inhaltlich davon, daß Schweigen (das Potentielle, der Raum für das Geschehene und Wahrzunehmende, der Tod und die Dauer) und Stimme (das Erklingende, Geschehene, Hörend-Gehörte, das Leben) ihre Einheit in der Zeit finden: sie setzt zugleich das Medium für den Roman frei, die symbolische Erzählung erzeugt im Leser eine Erkenntnis, die in der Folge des Romans als Potential in die Aktualität der Geschichte des Romans eingeht. Die Parabel von der Stimme ist eine Parabel von der Zeit, sie ist aber nicht nur ein "Erzählen über", sondern sie ist der Raum für die Vielstimmigkeit des Romans. Wenn am Ende des Romans der Tod schließlich real wird im Selbstmord von Herrn A., so wird dieser Tod nicht als Ende erlebt, sondern als schon im Anfang angelegt. Im Tod wird die Zeit im wahrsten Sinne des Wortes "aufgehoben":

Bei allem Anstreben der Zeitlosigkeit und der Ewigkeit ist aber das Bewusstsein des Todes, das Bewusstsein des Geborensseins, also die Begrenzung der menschlichen Existenz, dem Ich unausgesetzt vor Augen, und es gilt - damit der letzte metaphysische Wunsch erfüllt werde - das Zeitlose im Zeitlichen zu konkretisieren, das Unsterbliche mit dem Todeserleben zu vereinigen. Oder, mit anderen Worten, alles Schreiten, alles Hingewiesenwerden ist nicht nur ein Streben nach dem Unendlichen, sondern es ist auch ein Schreiten und ein Hingewiesenwerden zum Tode. (KW 5, 296f.).

Besser hätte Broch die Oper Don Giovanni in ihrem Gehalt nicht beschreiben können. Roman und Oper treffen sich nicht so sehr inhaltlich, sie sind beide Zeitdarstellung in einem musikalisch gedachten und erlebten Raum.

Mozarts Don Giovanni, komponiert knapp zwei Jahre vor der Französischen Revolution, ist eine Oper auf einem brüchigen Fundament, ja sie stellt den Zusammenbruch der gesellschaftlichen Ordnung, des integren Individuums, der kompositorischen Ordnung der Opera Buffa auf der Bühne dar, macht den Zusammenbruch des Bühnenraums zum Kunstereignis. Die Höllenfahrt des Helden ist nicht deshalb erschütternd, weil in ihr die alte gesellschaftliche Ordnung und Moralvorstellung Triumphe feiert; auch nicht deshalb, weil der Adlige als Verbrecher dargestellt wird, dies wurde er schon 150 Jahre vorher in der ersten Don Giovanni-Darstellung von Tirso de Molina. Nein: das wirklich Erschütternde an dieser Oper ist die Zelebrierung ihres eigenen Zusammenbruchs, und das erhobene Haupt des Don Giovanni, mit dem er die Reue ablehnt und zu seinem entfesselten, in jeder Hinsicht frei gewordenen Leben steht. "Viva, viva la Libertà!" ist eine der zentralen Stellen der Oper, unerhörter Ausruf auf einer Wiener Bühne, aber auch der Wendepunkt im Leben des Don Giovanni, der nun nicht mehr die Freiheit zum Leben, sondern zur Wahl des Ortes nach dem Tod haben wird.

Alle Figuren der Oper befinden sich im Taumel einer Lebenskraft, die sie selbst nicht fassen können, von der sie so oft unmotiviert auf die Bühne geschleudert werden, immer wieder besingen sie ihre Fassungslosigkeit über ihr eigenes Ich. Nur einer ist immer er selbst und zugleich alle anderen Figuren zusammen: Don Giovanni, der Herr über die Gefühle seiner Mitspieler, der Lebensnerv allen Geschehens, der Herr der Zeit. Mörder des Übertaters von Donna Anna, deren enthemmte Rache nicht nur jede Liebe zu Don Ottavio unmöglich macht, sondern auch zudeckt, da13 sie selbst sich für den Tod des Vaters verantwortlich fühlt. Einzige große Liebe Donna Elviras, der Reisenden am unpassenden Ort, der immer wieder unvermittelt auf die Bühne Geworfenen, zwischen Rache, Liebe und sich selbst täuschendem Mitleid Hin- und Hergerissenen. Zerline, sein willenloses Opfer. Schließlich Leporello, mehr als Diener und Gehilfe für seine Jagdzüge, nein, abgeschütteltes, abgespaltenes, schwaches Ich Don Giovannis. Aber wer ist dieser Don Giovanni, der nie über sich als Charakter, als Mensch mit Gefühlen, in einer Arie Auskunft gibt; diese Figur mit "einem Herz aus Stein", die nur einmal, in der Champagner-Arie, ihre Lebenstrunkenheit herausschleudert, konkretisiert, die Kraft benennt, die die Handlung von Anfang an bestimmt. Wer ist dieser einzige wirkliche Tänzer im dauernd entfesselten Tanztaumel auf der Bühne? Wer ist diese Gestalt, die immer gegenwärtig ist, auch wenn sie gerade

Beherrschung der Zeit in der Musik in einer konkreten Figur auf die Bühne stellt, sich selbst auf der Bühne darstellt. Mozart lacht über sich selbst, wenn sich Don Giovanni hinter Leporello versteckt. Und doch hat er von Anfang an klar gemacht, daß es ein Tanz in den Tod werden wird.

Die Ouvertüre der Oper ist Vorwegnahme des Endes, Ankündigerin des Todes in seinem Vollstrecker, dem Commendatore. Und auch sofort am Anfang wird das zusammenbrechende Fundament im Gewand einer grandiosen Architektur dargestellt. Mozart verwendet besonders gern alte, aber noch bekannte Formen, um etwas ganz Neues mit ihnen zu bewerkstelligen. Der eigentlich im Zeitalter der Aufklärung unerklärlich populäre Mythos des Don Juan erfährt eine vollkommene Umdeutung, ja Neubegründung.<sup>6</sup> Die Muster der Opera Buffa mit ihren Verwechslungskomödien werden ernst, wenn klar wird, daß alle Figuren Masken und Projektionen des Don Giovanni und seines verzweifelten Tanzes ums Leben sind. Es wird die archaische, dem Tanz verpflichtete Form der französischen Ouvertüre hervorgerufen, jedoch nicht wirklich in ihrem alten Sinn erfüllt. Nur die typischen Elemente sind vorhanden: das Eingangstor für die Tänzer in vollem Akkordsatz und das punktierte Schreitmotiv. Doch vom ersten Takt an ist die zeitliche Ordnung der Akkordpfeiler erschüttert, auf die schwachen Taktteile gesetzt. Der feierliche Tanzschritt in den Punktierungen der Ouvertüre hat keine positive Richtung, wird unterspült durch verminderte Akkorde und abgelöst durch eine weinende Melodie der Geigen, die Wage der Seelen

6 Das Erstaunliche am Mythos von Don Juan ist die Ungebrochenheit, mit der er das Mittelalter (Tirso de Molinas Stück war ja nur eine Literarisierung einer oralen Tradition) mit der Renaissance verband und sich eigentlich bis ins 20. Jahrhundert hinein erhalten hat. Zahllos sind die Bühnenstücke, aber auch die musikalischen Versuche, den Stoff umzusetzen. Mozart hat diesen Mythos in einer für ihn typische Weise verwandelt, er musste schließlich in einer reaktionären Umgebung revolutionäre Ideen transportieren. So läßt er seinen Don Giovanni zwar zur Hölle fahren, aber gleichsam im Triumph. So setzt er einen Mythos der Aufklärung, nämlich den vom freien Willensakt, in seiner genau gegenteiligen Tradition um. Der Don Juan der Tradition wird für seine Unverschämtheit, den Tod einzuladen, also der Zeit zu widerstehen, und für seine Libertinage bestraft. Mozart geht aber tiefer. Don Giovannis "Libertinage" besteht nicht in seinem hemmungslosen Geschlechtstrieb, sondern in seiner Suche nach der Beherrschung der Zeit, dem Sieg über das Altern. Diesen Sieg kann er nur in einem Gewaltakt davontragen, der den Zusammenbruch seiner Lebensfähigkeit bedeutet. In Brochs Roman ergibt sich eine weitere Perspektive, eine erneute Einführung des ethischen Aspekts in den Mythos. Eine neue Brüderlichkeit, eine Mitverantwortung für den "Bruder Abel", eine intensivierte Erfahrung der Lebensstrecke zum Tode, machen Zeit lebbar. Der Tod ist dann kein einmaliger Willensakt mehr, sondern dauernd integriertes Lebenspotential. Auch dies muß letztlich natürlich ein Mythos bleiben.

im Fegefeuer. Die Grundtonart der Einleitung ist d-moll, seit jeher Todes-Tonart, auch die Tonart des später komponierten Requiems. Das Schreiten der Tänzer der Ouvertüre geschieht auf einem absteigenden Bass, einer chromatisch ausgeschrittenen Quarte. Diese Quarte ist eines der ältesten Tonsymbole des Barock, und auch noch in der Klassik jedermann bekannt: der sog. passus duriusculus, wörtlich übersetzt: der allzu schwere Gang. Er ist das Todessymbol par excellence, und Mozart stellt seine ganze Oper unter dieses Zeichen.

Die Oper beginnt mit ihrem Ende und Ziel. Auch der schnelle, oft nur positiv als Lebenslust interpretierte Teil der Ouvertüre hat schon dieses Ende in sich, die einzelnen Phrasen und Motive sind so disparat und getrieben wie Don Giovanni selbst, die Festtrompeten sind Vorläufer der Posaunen des Eingangs zur Hölle und des langsamen Teils der Ouvertüre, absteigende Linien werden zu im Unisono auskomponierten Stürzen ins Endlose, eigentlich lebensbejahende gebrochene Akkorde ebenfalls im Unisono zu Nachbildungen und Vorahnungen der Höllenflammen. Und so ist es auch nicht verwunderlich, daß die Ouvertüre nicht affirmativ endet, sondern direkt in den Akt einmündet, der zwar in der Ordnung der Oper ein Auslöser der Höllenfahrt Don Giovannis wird, im Leben Mozarts aber schon vor der Oper existierte: der Tod der Vaterfigur. Leopold Mozart starb im selben Jahr, in dem die Oper komponiert wurde. Wenn man die alles beherrschende Überrolle Leopolds in Mozarts Leben bedenkt, so kann man noch besser verstehen, warum die Gestalt Don Giovanni-Mozarts so bestürzend ist. Dieser Don Giovanni nimmt sein Leben selbst in die Hand und stirbt daran. Alles folgende, der Lebenstaumel, erfährt seinen Sinn nur in diesem vorweggenommenen Tod.

So wie Mozarts Ouvertüre durch einen Dominant-Akkord direkt in die Handlung einführt, immer Bezugspunkt der Handlungszeit ist, so öffnen die Parabel und das erste "Stimmen"-Gedicht den Roman für seine erste Novelle "Mit leichter Brise segeln". In dieser Novelle finden sich zahlreiche sprachliche Verfahren, mit denen die literarische Zeit wie in der Opernouvertüre nicht nur unter den Bezugspunkt des Todes-Augenblicks gebracht wird, sondern auch eine regelrechte Aushebelung der linearen Zeit stattfinden kann. Herr A., der spätere Held des Romans, überhört in einem Cafe ein Gespräch zwischen Mutter und Sohn, in dem die Mutter die finanzielle Hilfe ihres Sohnes ablehnt. Die Gestelltheit des Raumes und der Zeit, ja, ihre Opernhaftigkeit, wird in wenigen Sätzen aufgerissen:

Der junge Mann denkt: Beide schicken sie ihre Stimmen aus, ihrer beider Mäuler entsenden den Atem mit der Stimme, und ein paar Spannen von ihnen entfernt, etwa über ihrem Tisch schon, kaum viel weiter dahinter, fließen die atmenden Stimmen zusam-

Die Szene, in der es schon lange nicht mehr um die realen Stimmen der Gesprächspartner und den realen Raum des Gesprächs geht, sondern um die inneren Stimmen des Beobachters, Herrn A., und die irrealen Zeit-Raum-Ordnung der subjektiven Wahrnehmung zwischen Herrn A. und dem Leser, gerät immer mehr zu einer Art Traum, in dem sich ganz natürlich die Zeitordnung des Romans umkehrt. Ein Rächer, explizit mit dem "steinernen Gast" der Oper in Verbindung gebracht, tritt auf, und plötzlich löst sich das vorher heillos verwirrte Beziehungsgeflecht der Novelle auf, das "Verflechtungsknäuel der Stimmschicksale, der Schicksalsstimmen" (KW 5, 26) wird benannt, die Stimmen sind die Zeitfäden der musikalischen Polyphonie des Romans:

Die Instrumente werden gestimmt, denkt der junge Mann, und wenn alle Stimmen zusammenklingen, dann ist der Augenblick des Todes da [...] (KW 5, 30).

Und weil nun der Augenblick der Katastrophe eingetreten war, und weil die rücklaufende Zeit das Jetzt nun erreicht hat, den Jetzt-Punkt, des Todes Jetzt-Punkt, an dem sie aus der Zukunft in die Vergangenheit überspringt, oh, weil jetzt alles wieder zur Vergangenheit wird, gestattet sich A. den Traum, der ihn ja im nächsten Augenblick mitverschlingen soll, erstmalig und letztmalig aufzudecken, und seine Augen auf den Herankommenden geheftet, ihn und die von ihm eingeschlagene Richtung verfolgend, blickt er zum Nebentisch hin.

Der Nebentisch war leer [...] (KW 5, 31).

Broch arbeitet hier auf zwei Ebenen, derjenigen der sprachlichen Beschreibung und der des Geschehens, das im Leser jenseits der Handlung evoziert wird. Die erste Ebene ist in Symbolik und Motivik greifbar, die zweite in der reinen Beziehungssetzung zwischen den Motiven und Symbolen, in der Suggestion von Zeit- und Raumbeziehungen. In den Worten Brochs sind Beziehungen Stimmen, und Stimmen wiederum konstituieren die musikalische Ebene des Romans. Daß es sich hier nicht um bloße Spekulation handelt, macht Broch zu Beginn der zweiten Novelle "Methodisch konstruiert", wiederum auf den zwei eben angesprochenen Ebenen deutlich:

Jedes Kunstwerk muss exemplifizierenden Gehalt besitzen, muss in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen: so gilt es in der Musik, in ihr vor allem, und so müßte, ihr gleichend, auch ein erzählendes Kunst-

werk in bewußter Konstruktion und Kontrapunktik aufgebaut werden können. (Anfang der Novelle; KW 5, 33).

Jedes Kunstwerk muß exemplifizierenden Gehalt haben, muß in seiner Einmaligkeit die Einheit und Universalität des Gesamtgeschehens aufweisen können, aber es sei auch nicht vergessen, daß solche Einmaligkeit noch keineswegs eine strikte Eindeutigkeit in sich zu schließen braucht; kann ja sogar behauptet werden, daß selbst das musikalische Kunstwerk immer nur eine, und vielleicht nur zufällige Lösung aus der Fülle der zu Gebote stehenden Lösungsmöglichkeiten darstellt! (Ende der

Die Novelle zeigt exemplarisch Brochs einzigartigen Stil in der Vermischung von philosophischem Diskurs, Ironie, Humor, Liebesgeschichte, minutiöser Beschreibkunst. Die Ebenen schlagen laufend ineinander um, kaum wähnt der Leser sich in einem Darstellungszusammenhang, nimmt er plötzlich die andere "Stimme" wahr. Die "methodologische" Klammer ist ebenfalls musikalisch konstruiert: einerseits hat sie einen philosophischen Diskursanteil, indem sie zuerst eine allgemeine Forderung aufstellt, die dann am Schluß zugleich relativiert und erweitert wird. Bezeichnender Weise ändert sich dabei der Musikbegriff, nämlich von dem des Werkbegriffs zu einem einmaligen Verlauf, an dem nur die musikalische Behandlung der Zeit selbst immer gleich bleibt. Es handelt sich hier um eine Darstellung des Paradoxes, daß alles "Unendliche einmalig und einzig" sei; dieser Satz bildet die Mitte der Novelle, ihren Umschlagspunkt. Andererseits wird nicht nur von diesem Paradox gesprochen, es wird auch erlebbar gemacht in seiner Vielstimmigkeit. Die Novelle handelt fast parodistisch von der Liebesgeschichte des Studienrates Zacharias,<sup>7</sup> an deren Kulminationspunkt die Erkenntnis steht, daß

<sup>7</sup> Der Name beginnt mit dem Buchstaben Z, Gegenstück zu Herrn A. Dieses Spiel wird in der Novelle bei der Darstellung der Liebestrunkenheit des Studienrates aufgegriffen: " (...) er kam mit dem Lehrstoff nur ruckweise vorwärts, hörte den Prüflingen nur zerstreut zu und schrieb indessen "Philippine" oder "Ich habe dich lieb" aufs Löschblatt, dies jedoch niemals in normaler Buchstabenfolge, sondern er verteilte, damit des Herzens Geheimnis sich nicht verrate, die Buchstaben nach willkürlich erklügeltem Schlüssel über das ganze Löschblatt, wobei die nachträgliche Wiederzusammensetzung der magischen Worte ein zweites Vergnügen an ihnen ergab." (KW 5, 37, Hervorhebungen von mir). Das Verfahren ist für Broch typisch: der übergeordnete Zusammenhang des Spiels zwischen Anfang und Ende, welches das Generalthema "Zeit" darstellt, findet sich ebenfalls in den kleineren Einheiten, aber in ganz unvermuteten und scheinbar zufälligen Kontexten. Nicht von ungefähr findet sich ein musikalischer Begriff wie "Schlüssel", um die Erzeugung der Liebesmagik der neuen Sprachordnung jenseits der "richtigen Reihenfolge" zu bezeichnen. Der Mathematiker Zacharias entdeckt die Magie der Unordnung und Verschlüsselung, das Geheimnis der musikalischen Partitur, die sich der logischen Reihenfolge der Buchstaben entzieht.

Völlig erschrocken darüber kehrt Zacharias in die bürgerliche Zeitordnung zurück. Er wird, wie sich später herausstellt, zum Masochisten, der sich mittels Schlägen die sinnliche Lebenserfahrung verpassen lassen muß, die Schläge zeigen ihm, daß er noch lebt. So ist das Schließen der methodologischen Klammer der Zeitrahmen, in den sich das dargestellte Leben des bürgerlichen Paares einordnet und an der tiefer erkennbar wird, daß hier die Wurzel für das Versagen der bürgerlichen Gesellschaft im Dritten Reich lag. Diese Gesellschaft hatte die Verantwortung für ihr Leben aufgegeben und in die Hand einer totalitären Macht gegeben, das eigene Leben der Zeit nicht geleistet, die Verantwortung für sie aufgegeben.

In der Oper Don Giovanni wird Zeit von Anfang an mit Tod verknüpft, das Bühnengeschehen ist eine Zelebrierung des Zusammenbruchs der Bühnenzeitordnung. Das hat Folgen für die Darstellung des

Raumes in der Oper, ja, umgekehrt wird der Zusammenbruch der Bühnenzeit durch die Art der Raumdramaturgie unterstützt. Orte und Plätze haben in der Oper Don Giovanni eine herausragende Bedeutung: meist ist es Nacht, wie im Innern aller Figuren. Der Festsaal wird unvermittelt zum Kirchhof. Auch hier gilt: die Einheit des klassischen Theaterraumes scheint zwar durch rasante Ortswechsel untergraben, stellt sich jedoch auf einer neuen Ebene wieder her: die Bühne ist zwar als einheitsstiftender Raum für das Leben nicht mehr funktionsfähig, dafür aber als dauernd anwesender Höllenschlund um so erfahrbarer. Die Bühne verschlingt ihre eigene Zeit, bis sie selbst zusammenbricht. Ihre Figuren sind allesamt heimatlos, ihre Aktionen verzerrt und maßlos. So tut Donna Anna zwar das konventionell Gebotene, wenn sie Don Giovanni festhält; die Vergewaltigte muss den Täter dingfest machen, damit er sie wenigstens heirate. Aber eigentlich hält sie in Don Giovanni die Zeit fest, die schon abgelaufen ist mit dem kommenden Tod des Vaters, Konsequenz aus dem Vorgefallenen. Als ihr das nicht gelingt, kann sie nur noch zur Auslöserin der Tragödie werden. Mindestens so oft wie sie nach Rache schreit, ist sie über sich selbst entsetzt. Sie ist die einzige Figur, die sich von Anfang an intuitiv erkennt, wenn die anderen blind getrieben sind. Donna Anna ist nicht nur durch den Tod des Vaters getroffen, es ist so, als habe Don Giovanni sie selbst getötet. Hier liegt die tiefe Erschütterung, wenn sie Don Ottavio grausam nennt, weil er sie zum Leben zurückgeholt habe. Sie hat keine eigene Zeit und keinen Platz mehr im Leben, da beide vollkommen in Don Giovanni verlagert sind.

Don Giovanni, der Ich-lose, Gespaltene, ist außerhalb des Beziehungsgeflechts angesiedelt, das die Menschen und auf der Bühne die Marionetten zusammenbindet. Er hat seine Lebenskraft so weit entper

sönlicht, daß sie sich geheimnisvoll in den anderen, scheinbar aktiven Figuren der Oper als Handlungsfäden verwirrt. So tritt Donna Elvira,

die heimatlos gewordene, in Reisekleidern auf, zugleich als hysterische Rachegöttin und verzweifelte, gebrochene Liebhaberin. Doch der Raum der Bühne ist brüchig, abgründig. Es herrscht die verkehrte Welt: Donna Elvira singt von Rache in wilden Akzenten, die Arie ist aber von einschmeichelnden, erotischen Figuren eingeleitet, die sich auf Don Giovanni übertragen, den Verführer in Person. Die abrupten Pausen reißen die Klüfte zwischen stilisiert opernhaft vorgebrachten, in barocker Manier geäußerten Affekten und wahren Gefühlen auf: Donna Elvira, die verlassene Gattin, sehnt sich doch nach der Liebe des Verführers, und der Verführer selbst will, seinem Verführungsinstinkt folgend, diejenige trösten, die seinetwegen unglücklich ist. So stimmt kein Gefühl und stimmt doch alles an der verkehrten Welt, in der die Instinkte und der Eros stärker sind als die gebotene sittliche Ordnung.

Leporello, Don Giovannis personifiziertes Gedächtnis und sein Abort des Gewissens, hat seine eigene Art, das Leben in seiner Vergänglichkeit zu bannen: er führt Buch. Aber auch hier öffnet sich die Szene zum Abgründigen: die absteigenden scheinbar lachenden Figuren der Violinen haben ihr Pendant in den Fallfiguren der Ouvertüre, wo sich Höllengelächter ankündigt. Die den musikalischen Raum aufreißenden Baß-Figuren fanden sich zur Einleitung des schnellen Teils der Ouvertüre und sie wurden von Mozart später für ein anderes, ein jenseitiges Buch verwendet, das Buch der Taten und Untaten, das beim Jüngsten Gericht aufgeschlagen wird: "liber scriptus proferetur in quo totum continetur, unde mundus iudicetur". Die Verwendung von Buch, Schrift, Namen und Ort der Untaten hat in der Oper die umgekehrte Funktion verglichen mit den Metaphern und Symbolen der Musik im Roman. Es handelt sich in der Oper gleichsam um Zuspitzungen und Konzentrierungen der Polyphonie, die sofort wieder in Musik aufgebrochen und entfaltet werden müssen. Sie sind Verengungen, um die Erweiterungen durch die Musik noch intensiver zu gestalten, den Weg von der Sprache zur Musik erfahrbar zu machen.

Der zweite Teil der Arie, gestaltet wie ein Reigentanz, hat den Charakter eines Perpetuum mobile, nur unterbrochen durch eine abrupte harmonische Rückung, als das Leporello-Gedächtnis auf die Jungfrauen zu sprechen kommt: Don Giovanni sucht die Verführung der Jungfrauen, um sich selber neue Lebensimpulse zu verleihen. Doch schon dreht sich das Kaleidoskop der Verfloßenen weiter, nicht einmal ihre äußeren Merkmale verhelfen ihnen zur Dauer im sich öffnenden Schlund des Vergessens, der vernichtenden Wiederholung.

Das Gegenstück zum Reigentanz des Kaleidoskops in der Leporello-Erinnerung bildet die berühmte Champagner-Arie, auch hier ist von Tanz die Rede, ja, hier singt nicht eine Bühnenfigur, sondern hier gibt sich der Komponist selbst dem Taumel des Tanzes hin, diesem Tanz, der kein Vergnügen ist, sondern direkt zur Hölle, und zwar der selbst gewollten Hölle führt. Das Lebensgefühl ist hier so stark, daß

sich eine fast hysterische Vereinigung der Zuschauenden mit dem Bühnengeschehen herstellt, niemand kann sich dem verzweifelt-trotzig auftrumpfenden Taumel entziehen. Der Komponist hat jede Distanz zwischen Bühne und Zuschauer aufgegeben. Don Giovanni singt vom Tanzen und tanzt:

Tanzen laß alle  
sie wild durcheinander  
hier Menuette,  
hier Sarabanden,  
dort Allemanden,  
*ordne* die Reihn.

Welche Ordnung! Alle verschiedenen Tanzrhythmen unter die einzige Ordnung, die sie vereinen könnte: der Puls des ungehemmten animalischen Lebens. Aber gerade dieser Puls ist das Unerhörte in der Oper, das Anti-Klassische schlechthin. Die durch den Tanz gewährleisteten Akzente und regelmäßigen Perioden, auch anwesend in der Arie, werden durch die Musik dementiert, ausgehebelt. Viva, viva la Libertà.

Auch in Brochs Roman spielen Orte eine herausragende Rolle. Da man aber den Raum nicht als Bühne sehen kann, ist er dargestellt. Brochs Orte sind mehr als Szenerien, sie sind ebenfalls archetypische Muster mehr als Lebensräume, Räume, in denen sich der sichtbare Raum auflöst in Räume, in denen die Zeit nicht mehr linear herrscht, sondern sich umkehren kann, ja, gänzlich verschwinden durch die Macht der inneren Vorstellung, der übergeordneten Realität der Seele. Broch vertraut der Sprache damit eine eminent musikalische Funktion an, verläßt die Ebene des epischen Erzählens zugunsten einer anderen Zeitordnung der Darstellung, in der es nicht auf ein Vorher oder Nachher ankommt sondern auf das Erzielen von Gleichzeitigkeit. Gleichzeitigkeit eine sprachlichen Polyphonie, die nur scheinbar nur das Erklingende ist: sie ist immer auch das Nichtgesagte, das Verschwiegene, das Unsichtbare:

Zwei symmetrische S-förmige Fußwege durchschnitten das Dreieck der Gartenanlage. An ihrer Kreuzung stand ein Kiosk, überhöht von einer großen Uhr, die ihre drei Zifferblätter den drei Straßenseiten des Platzes zukehrte. Die Zeiger bewegten sich in Minutensprüngen; 17.11 konstatierte A. und verglich es mit seiner Armbanduhr, Fünf vorbei, Grenzscheide zwischen Nachmittag und Abend. (KW 5, 51).

A. begab sich also auf die systematische Suche. Er ging bis zur Spitze der Anlage, warf einen schnellen Blick in die dort beginnende Hauptstraße und schritt dann langsam die linke Häuserzeile entlang dem Bahnhof zu, wobei er jedes Tor genau nach Vermietungsanzeigen musterte. An der Dreiecksbasis angelangt, benutzte er den dort ansetzenden S-förmigen Weg durch die Anlagen, kam wieder zur Spitze und nahm von hier aus die rechte Häuserzeile in Angriff, um sodann durch die Anlage hindurch neuerlich zur Spitze zurückzukehren. Dieses Spiel wiederholte er zweimal, konnte aber trotz solch doppelter Musterung keinen einzigen Zettel entdecken. Sollte er nochmals beginnen, ein drittes Mal sich vergewissern? Durfte er es bei zwei Malen bewenden lassen? Und irgendwie war es ihm recht, daß er nichts gefunden hatte, denn der Ekel vor fremden Wohnungen und berufsmäßigen Vermieterinnen war in ihm aufgestiegen, je mehr er sich mit diesen Häusern befaßt hatte; er sah sie mit Hausrat angefüllt, mit Betten und Waschgeschirr, das von fremden Ahnen ererbt worden war, er sah das Konglomerat von Lebensmechanismen - ja, Konglomerat war der richtige Ausdruck hierfür -, das Konglomerat, das, in all den Zimmern aufgeteilt, dennoch eine Ganzheit, diese beiden Häuserzeilen ausfüllte und um das grüne Dreieck sich staute. (KW 5, 52).

A. nickte. Denn ein jeder hält den anderen gefangen, und jeder glaubt der einzige Gefangene zu sein. War doch auch sein eigener Lebensraum nun schon eingeschränkt auf diesen dreieckigen Platz und auf dieses Haus, war eingeschränkt worden, ohne daß er anzugeben vermocht hätte, wer dies bewirkt hatte, wer ihn gefangen hielt. (KW 5, 64).

Auf der Kommode tickte eine Uhr. Mögen auch alle Fäden zur Umwelt gelöst sein, durch die Zeitlosigkeit des Ichs läuft der Faden der Zeit, und das unendliche Gewebe unendlich vieler Fäden, selbstgeschaffenes, dennoch unentrinnbares Netz, es dient bloß dazu, den Faden der Zeit zum Verschwinden zu bringen, auf daß in unendlicher Breite, in unendlicher Größe des Raumes alles Sein wieder zur Zeitlosigkeit werde.

Aber nun schlug es acht Uhr. (KW 5, 67).

In wunderbarer Weise hat Broch hier die intensive Verflechtung von Zeit und Raum beschrieben, die im Anschluß episch im Schicksalsweg des Herrn A. weiter entfaltet wird. Jedes Beziehen eines "Hauses", jedes Besetzen eines Platzes, jedes Abschreiten und Abschätzen eines Raumes bedeutet auch, in die Zeitverschlingungen dieser Räume einzutreten. Die Geschichte des Raumes ist immer auch ein Zukunftspotential, das die Besetzer der Räume gefangen nimmt. So unentrinnbar diese "Fäden" bzw. "Stimmen" der Räume aber auch sind, sie

werden im Individuum auch wieder zum Verschwinden gebracht, wenn es die Verantwortung für die Zeit aufnimmt. Auf einer ganz anderen Ebene beschreibt Broch hier aber auch, was beim Hören von Musik vor sich geht. Die "tickende Uhr" ist die vorgegebene Zeitordnung, in die sich das Abschreiten des Raumes und die Erfahrung der Plätze einfügt, man kann sie mit der vorgegebenen Ordnung der musikalischen Zeit in der Musik vergleichen. Wenn der Hörer sich aber diese Ordnung zu eigen macht, so verschwindet sie und wird räumlich, der Erfahrungsraum der Musik entsteht aus einer intensivierten Zeiterfahrung. Musikalische Zeit soll Zeit vergessen machen, und sei es bloß zum Schein<sup>8</sup>.

Auf der Opernbühne der Klassik gibt es auch etwas wie eine vorgegebene Zeit und einen vorgegebenen Raum, beide beruhen auf einem Höchstmaß an Artifizialität. Die Zeit ist repräsentiert im Tanz, der Raum in der einheitlichen, die Handlung auf einen Ort und eine Zeit konzentrierenden Kastenraum, in dem die Charaktere der Handlung meist wie Marionetten agieren. Zwar ist im Theater Mozarts und in der italienischen Oper der Tanz viel weiter zurückgedrängt als in der französischen Oper, die ja einmal aus dem Tanz entstand, er ist aber auch dort virtuell immer anwesend. Typisierung und Stilisierung schaffen einen Kunstraum, der ganz bewusst auf etwas wie Wahrscheinlichkeit oder Wirklichkeit verzichtet. Mit diesem Theater bricht Mozart radikal in *Don Giovanni*, auch wenn immer noch die Formen der Buffa mit ihren Überzeichnungen und die Stilisierungen der Charakterarie erkennbar bleiben.

Der Chor der Landleute, mit dem Zerline und ihr tumber Verlobter Masetto auf die Bühne geschleudert werden, ist ganz vom Lebensgefühl Don Giovannis durchpulst, und wieder ist von der Zeit, die zu schnell vergeht, und vom Tanz die Rede, und wieder scheint es, als könne die Musik nicht aufhören, als müsse das fröhliche Gelächter des Schlusses ewig währen. Der kollektive Tanz lässt jene erotische Atmosphäre entstehen, in der Zerline sich dem Leben und mit ihm der Lebenskraft des Verführers hingibt. Der Tanz ist das Geheimnis Don Giovannis. Doch er selbst ist ihm ebenfalls ausgeliefert, er glaubt tatsächlich an seine "Liebe", wenn er verführt. Man kann erleben, wie die Kraft der Musik auf Zerline übergreift, ihren Willen, die hergebrachten Hemmungen und das ländliche Idyll bricht. In den Worten, die den Sieg Don Giovannis ausdrücken, ist zugleich eine tiefe Traurigkeit ausgedrückt; andiam, andiam. Der Takt ist der gleiche wie der des Anfangschores, doch gleichsam von innen erlebt. Die Lebenskraft ist schon vom Tod geprägt. Wie sehr auch hier die Ordnung bedroht ist, zeigt die folgende Arie der schon wieder völlig unvermittelt auftretenden Donna Elvira. Der be-

8 Vgl. hierzu vom Verf. "Stilisierungen als kunstvermittelnder Prozess", Laaber 1987 (*Neue Heidelberger Studien zur Musikwissenschaft*, Sd. 14).

9 Diese Erzählung ist in sich so stark und abgeschlossen, daß sie als Theaterstück im Monolog häufig von Jeanne Moreau aufgeführt wurde.

mühte Stil der Händelschen Oratorien soll die Ordnung der alten Welt gegen die hier so siegreich vorgeführte Lebenslust und animalische Freiheit symbolisch vergegenwärtigen.

Im II. Akt bricht auch diese Ebene zusammen, dieser Akt ist ein Akt der Masken, der Verstellungen. Doch gerade die Masken sind die eigentliche Realität der Oper: die handelnden Personen außer Don Giovanni sind nur Masken des Komponisten-Verführers. Doch auch er wird immer weiter in seiner Macht bedroht, nichts scheint ihm mehr wirklich zu gelingen, die Schlinge zieht sich zu. Und wieder ist es eine Tanzszene, die uns die Gefährdung des Herrn der Zeit, Don Giovanni, hautnah erleben läßt. Wie schon auf dem Landfest setzt er an, die Jungfrau Zerline, also sein geliebtestes Opfer, zu erobern, dieses Mal aber mit blanker Gewalt. Nicht mehr die Musik und der Tanz erobern Zerline, der Herr der Zeit auf der Bühne verfügt nicht mehr über seine eigentliche Kraft.

Dieser Verlust wird in den gleichzeitig gekoppelten Tänzen auf der Bühne deutlich gemacht. Wenn Don Giovanni in der Champagner-Arie noch von den verschiedenen Tänzen sang, mit denen er Herr über die Frauen wurde, so werden diese Tänze mit ihren eigentlich völlig unvereinbaren Metren jetzt tatsächlich von Orchestern auf der Bühne gleichzeitig gespielt, ein nie mehr erreichtes musikalisches Meisterstück, das zugleich um einen Preis erkaufte ist: Der Bühnenraum gibt seine Distanz auf, der Tanz ist nicht mehr Repräsentant der geordneten Zeit auf der Bühne, der Zwangsakt des Komponisten ist auf der Bühne sichtbar gemacht und zieht den Tod Don Giovanni nach sich.

Der Tanz, der mit dem alles mitreißenden Ruf "Viva, viva la Libertä" begann, endet mit der versuchten Vergewaltigung Zerlines.

Wir haben oben schon das Umschlagen der Sprachgenera und Darstellungsmittel in Brochs Roman als Schichtung und Dimensionierungsvorgang jenseits der linearen Zeit analysiert. Dieses Umschlagen wendet Broch auch besonders gerne in einer Gestalt an, so auch in der Erzählung der Magd Zerline.<sup>9</sup> Wie schon im *Bergroman* die Mutter Gisson, verfällt Zerline in eine Art "Zungenreden", bei dem sie Dinge sagt, die sie als "realer" Charakter gar nicht sagen könnte. Das Unwahrscheinliche an diesem Umschlag ist nicht mit Inkonsistenz zu verwechseln. Zerline soll nicht als wahrscheinlicher, in sich geschlossener Charakter dargestellt werden, sie agiert innerhalb des Romans auf einer ihr zugewiesenen Zeichenebene. Der Moment des Umschlages wird in Begriffen und in ihrer philosophischen Darstellungsart erkenntlich, die nicht mit ihrem sonstigen Sprachschatz und ihrer Sprachbzw. Zeichenebene in Einklang stehen. Der Einklang wird gebrochen,

mühte Stil der Händelschen Oratorien soll die Ordnung der alten Welt gegen die hier so siegreich vorgeführte Lebenslust und animalische Freiheit symbolisch vergegenwärtigen.

Im II. Akt bricht auch diese Ebene zusammen, dieser Akt ist ein Akt der Masken, der Verstellungen. Doch gerade die Masken sind die eigentliche Realität der Oper: die handelnden Personen außer Don Giovanni sind nur Masken des Komponisten-Verführers. Doch auch er wird immer weiter in seiner Macht bedroht, nichts scheint ihm mehr wirklich zu gelingen, die Schlinge zieht sich zu. Und wieder ist es eine Tanzszene, die uns die Gefährdung des Herrn der Zeit, Don Giovanni, hautnah erleben läßt. Wie schon auf dem Landfest setzt er an, die Jungfrau Zerline, also sein geliebtestes Opfer, zu erobern, dieses Mal aber mit blanker Gewalt. Nicht mehr die Musik und der Tanz erobern Zerline, der Herr der Zeit auf der Bühne verfügt nicht mehr über seine eigentliche Kraft.

Dieser Verlust wird in den gleichzeitig gekoppelten Tänzen auf der Bühne deutlich gemacht. Wenn Don Giovanni in der Champagner-Arie noch von den verschiedenen Tänzen sang, mit denen er Herr über die Frauen wurde, so werden diese Tänze mit ihren eigentlich völlig unvereinbaren Metren jetzt tatsächlich von Orchestern auf der Bühne gleichzeitig gespielt, ein nie mehr erreichtes musikalisches Meisterstück, das zugleich um einen Preis erkaufte ist: Der Bühnenraum gibt seine Distanz auf, der Tanz ist nicht mehr Repräsentant der geordneten Zeit auf der Bühne, der Zwangsakt des Komponisten ist auf der Bühne sichtbar gemacht und zieht den Tod Don Giovanni nach sich.

Der Tanz, der mit dem alles mitreißenden Ruf "Viva, viva la Liberté" begann, endet mit der versuchten Vergewaltigung Zerlines.

Wir haben oben schon das Umschlagen der Sprachgenera und Darstellungsmittel in Brochs Roman als Schichtung und Dimensionierungsvorgang jenseits der linearen Zeit analysiert. Dieses Umschlagen wendet Broch auch besonders gerne in einer Gestalt an, so auch in der Erzählung der Magd Zerline.<sup>9</sup> Wie schon im *Bergroman* die Mutter Gisson, verfällt Zerline in eine Art "Zungenreden", bei dem sie Dinge sagt, die sie als "realer" Charakter gar nicht sagen könnte. Das Unwahrscheinliche an diesem Umschlag ist nicht mit Inkonsistenz zu verwechseln. Zerline soll nicht als wahrscheinlicher, in sich geschlossener Charakter dargestellt werden, sie agiert innerhalb des Romans auf einer ihr zugewiesenen Zeichenebene. Der Moment des Umschlages wird in Begriffen und in ihrer philosophischen Darstellungsart erkenntlich, die nicht mit ihrem sonstigen Sprachschatz und ihrer Sprachbzw. Zeichenebene in Einklang stehen. Der Einklang wird gebrochen,

9 Diese Erzählung ist in sich so stark und abgeschlossen, daß sie als Theaterstück im Monolog häufig von Jeanne Moreau aufgeführt wurde.

es entsteht eine sprachliche und sinnliche Dissonanz, bei der der Leser plötzlich aus der selbstverständlichen Kontinuität herausgeworfen wird und zwei disparate Ebenen gleichzeitig wahrnehmen muß. Zwar macht sich die Dissonanz an Sprache fest, wird von ihrer "Unstimmigkeit" ausgelöst, der zeitliche Effekt jedoch und der Vorgang der Vertiefung, Verräumlichung der Wahrnehmung durch die entstehende Polyphonie ist ganz ähnlich der Zeit- bzw. Raumwahrnehmung in der Musik. Im Falle des Zungenredens von Zerline kommt als weitere Ebene hinzu, daß sie auch noch explizit von einem Zeitphänomen spricht, der Erinnerung. Sie erklärt die Mittlerstellung der Erinnerung zwischen Raum und Zeit. Auch hier entstehen zwei Ebenen, denn auch der Raum und die Zeit des Lesers, die im Augenblick des Lesens vom Roman mitkonstituiert werden, werden wesentlich von Erinnerung bestimmt. Und auch bei ihm löst Erinnerung Antizipation aus. Erinnerung wirkt zwar in der Zeit, schafft aber eine Kontinuität der Selbstwahrnehmung, die jenseits der linearen Zeit liegt, räumlich ist. Zwar bringt die Rede Zerlines diese Zusammenhänge zum Bewußtsein, bricht aber die Kontinuität der Erkenntnis zugleich dadurch auf, daß ihre Rede nicht nur auf der philosophischen Ebene verstanden werden kann, sondern aus einer Dissonanz zur Vielstimmigkeit wurde:

"Der Mensch ist billig, und sein Gedächtnis ist voller Löcher, die er niemals mehr flicken kann. Wie viel von dem, was man für immer vergißt, muß getan werden, damit das Getane imstand wird, das wenige zu tragen, das man für immer behält. Ein jeder vergißt seinen Alltag. Bei mir waren's die vielen Möbel, die ich abgestaubt hab, täglich und täglich, die vielen Teller, die gewischt werden mußten, und wie jeder Mensch hab ich mich täglich zum Essen niedergesetzt, aber wie bei jedem Menschen ist's ein bloßes Wissen ohne wirkliches Erinnern, als wär's ohne Wetter, weder mit gutem noch mit schlechtem geschehen. Selbst die Lust, die ich genossen hab, ist ein Raum ohne Wetter geworden, und obwohl mir die Dankbarkeit für das Lebendige geblieben ist, es schwinden mir die Namen und die Gesichtszüge, die mir einstens Lust und sogar Liebe bedeutet haben, mehr und mehr davon, schwindet in eine Glasdankbarkeit hinein, die keinen Inhalt mehr hat. Leere Gläser, leere Gläser. Und trotzdem wär nicht die Leerheit und wär nicht das Vergessene, es hätt das Unvergeßbare nicht wachsen können. Das Vergessene leerhändig trägt das Unvergeßbare, und vom Unvergeßbaren werden wir getragen. Mit dem Vergessenen füttern wir die Zeit, füttern wir den Tod, aber das Unvergeßbare ist ein Geschenk des Todes an uns, und in dem Augenblick, da wir es empfangen, da sind wir zwar noch hier, wo wir gerade stehen, und sind doch schon zugleich dort, wo die Welt ins Dunkle stürzt, denn das Unvergeßbare ist das Zukunftstück, ist das uns im voraus

geschenkte Stück Zeitlosigkeit, die uns trägt und unsern Sturz ins Dunkle sanft macht, so daß er wie ein Schweben wird. Und so ein dunkelsanftes und zeitloses Todesgeschenk war alles, was zwischen mir und dem Herrn von Juna vor sich gegangen ist, und einstens wird es helfen, mich leise hinabzutragen, selber getragen von der vollzähligen Erinnerung. [...]" (KW 5, 103f.).

Die Technik des Umschlags im Zungenreden hat ein frappierendes Pendant in Mozarts Oper. Mozart benutzt oft altertümliche, typisierte Formen der Arie, etwa den Topos der Rache-Arie oder gar barockisierende Züge aus Händels Oratorien, um diesen Umschlag zu bewerkstelligen. Die Arien haben dann zwar formale und in einigem feststehende musikalische Topoi - wie z. B. bestimmte barocke Rhythmen -, um sie dann entweder im wahrsten Sinne zu modulieren, oder aber, gleichsam als Gegenstimme, mit Elementen zu koppeln, die nicht dieser Sprachebene entsprechen. Ein Musterbeispiel hierfür ist Donna Elviras Arie "Ah chi mi dice mai", bei der ihre konventionellen Racherufe von ihrem wahren Gefühl der erotischen Anziehung zu Don Giovanni unterspült werden und schließlich die Oberhand gewinnen. Ein subtileres Beispiel ist Don Ottavios Arie "Dalla sua pace la mia dipende". Konventionell an der Arie ist ihr Gegensatztypus, Don Ottavio schildert, wie er von den Gefühlen Donna Annas abhängig ist. Wenn ihr Glück zunehme, dann auch das seinige, wenn es abnehme, müsse er sterben. Die einzelnen Worte sind fast barock umgesetzt, die Fioritura auf "piace", die rauhen Sprünge auf "morte", die Seufzerfiguren auf "sospira", die starke Modulation mit Sprüngen auf "ira". Aber schon der Mittelteil der Arie verläßt diese rein affektische Ausmalung der Worte und erweitert die Modulationsfelder über die Worte hinaus, die Sprünge auf "Tod" und "Zorn" erscheinen jetzt auf anderen Worten ohne Ausmalungscharakter. Die Harmonik beruht meist auf verminderten Akkorden oder Akkorden mit offenem Charakter. Die Wiederaufnahme des ersten Teils bringt dann eine völlige Veränderung des Charakters mit sich. Der ganz kurze erste Teil der Arie ist in der Wiederaufnahme fast so lang wie der A- und B-Teil zusammen, und die positive Möglichkeit des "piace" wird in einer ganz neuen Figur präsentiert, die in ihrer dreimaligen Wiederholung einen bittenden, einschmeichelnden Charakter hat. Die Auflösung des Leittons Cis nach D steht aber immer auf falscher schwacher Zeit, und schließlich senkt sich das Cis nach C, und der Tod besetzt nun völlig das Feld. In immer größeren Sprüngen, chromatischen Gängen und unstabiler Harmonik endet die Arie des Sängers mit "morte mi da", es wird deutlich, daß Don Ottavio eigentlich nur von seinem Tod singt. So hat sich die immer deutlicher werdende Funktion Don Ottavios, des scheinbar so schwer zu deutenden Charakters der Oper, Bahn gebrochen. Don Ottavio erfüllt nämlich für Donna Anna einen ähnlichen Zweck wie Leporello für Don Giovanni:  
er

ist die "ausgesetzte" Liebes- und Lebensfähigkeit Donna Annas, wie Leporello das "ausgesetzte" Gewissen Don Giovannis ist. In diesem Augenblick erkennt Don Ottavio, daß Donna Anna innerlich schon tot ist, die Erkenntnis wächst scheinbar im Verlauf der Arie sowohl in ihm selbst als auch im Hörer. Die konventionelle Inhaltsebene des Teilens der Gefühle mit der Geliebten wird auf die eigentliche Ebene der gesamten Oper geführt: die Darstellung des Sterbens auf der Bühne und schließlich der Zusammenbruch der Bühne selbst.

Die Ablehnung der Verantwortung für die Zeit ist auch die Ur-Schuld des Herrn A. In seiner Passivität ähnelt er auf merkwürdige Weise Don Ottavio. Aber der Operncharakter kann nichts für seine Passivität, während Herr A. für seine Passivität verantwortlich ist. Schließlich läßt er sich dazu hinreißen, seine eigentliche Geliebte Melitta für die Tochter des Hauses, Hildegard, aufs Spiel zu setzen. Er will eigentlich überhaupt nicht mit ihr schlafen, kann aber der ungeheuren Energie Hildegards nichts entgegensetzen. In einem der ergreifendsten Augenblicke des Romans wird der Liebesakt zwischen Hildegard und Herrn A. als Akt von Nekrophilie dargestellt. Auch hier ist wieder typisch, daß diese grausame Erkenntnis parodistisch eingebettet ist, man kann die ganze Episode als eine Parodie auf Freud verstehen. Der beabsichtigte Effekt ist aber wieder die Dissoziation der Ebenen, ihre Dimensionierung in Stimmen. Und nicht von ungefähr gehen Herrn A. folgende Gedanken durch den Kopf, als er von diesem nekrophilen Akt wieder erwacht:

Schlusszene einer Oper, dachte A., sogar einer tragischen Oper, bestenfalls einer tragikomischen. Er kniff die Augen ein wenig zu, und wiederum verrückte sich das Bild, verrückte sich das Seiende, verrückte sich, ohne an Festigkeit einzubüßen, in die höhere Realität des Irrealen. Waren die Baronin und Hildegard und die eintretende Zerline noch als Individuen zu werten, da ihr Zusammenspiel wie von einem einzigen höheren Willen, der dennoch kaum als göttlicher gelten konnte, geleitet war? Und gehörte er nicht gleichfalls dazu, er, der sich in ihre Gruppe eingereiht, ja eingedrängt hatte, eben um im Verein mit ihnen ins Irreale zu gelangen, sich im Irrealen aufzulösen? So hatte er es gewollt. Und trotzdem, oh trotzdem war er immer noch er selber, verharrend in seinem eigensten Sein. Das war der Sinn dieser Opernszene, jeder Opernszene: im *Augenblick der Konstatierung nicht-seiend zu werden und doch im Seienden zu verharren!* Und er, ein nackter, vielknochiger, vielgelenker Mensch, dennoch eine Opernmarionette unter den mehrteiligen Kleidern, die auf ihm saßen, er bewegte sich auf die Gruppe zu. (KW 5, 228f.).

Während Herr A. zur Opernmarionette geworden ist, schneidet Don Giovanni diese Fäden ab, als er schließlich dem Commendatore sein "Nein" entgegenschleudert. Es wäre Don Giovanni ein Leichtes gewesen, wie er das bisher immer tat, einfach ein Bußversprechen abzugeben und dann wieder anders zu handeln. Dieses Mal ist die Situation jedoch grundlegend anders. In dem Augenblick, in dem Don Giovanni sich ganz auf die Realität des Todes einläßt, brechen die Bühne mit ihrem Charakter des Gegenüber und die zweite Ebene der Marionettenfäden endgültig zusammen. Nun spielen das Orchester auf der Bühne und das Orchester im Graben gleichzeitig. Das Bühnenorchester spielt zuerst Opernszenen aus zwei anderen Opern, und schließlich die berühmte Arie Mozarts selbst aus dem *Figaro*: 'Du wirst nicht mehr gehen', bezogen auf Cherubino, dem sein Herr der Graf endgültig sein Liebestreiben austreiben will. Dieses Zitat ist mehr als nur ein geistreicher Einwurf. Mit ihm zeigt sich der Komponist endgültig als auf der Bühne anwesend. Deshalb muss der Einbruch des Todes auf der Bühne auch als derjenige der Musik verstanden werden. Bei Mozart wird Don Giovanni's Tod zum Schweigen der Musik, nicht mehr dargestellter Tod, sondern erlebtes Schweigen.

In der X. Erzählung wird Herr A., der mittlerweile mit der Baronin Elvire und Zerline in das Försterhaus Herrn von Junas gezogen ist, vom Tod in Gestalt des Großvaters seiner getöteten Geliebten Melitta heimgesucht. Dieser Tod kommt singend, er ist mit Orpheus verwandt. Er ist nicht ein Rache-Vollstrecker oder Übervater wie der Commendatore, sondern liebender Bruder:

[...] das Singen hingegen war unnatürlich, auch wenn es, wie eben jetzt, sich ins ganz Dunkle herabdämpfte und dem Tiefgesumme von Bienenschwärmen glich. Bienensummen ist kein Gesang, ist etwas Natürliches, hat ihn noch niemals gestört und wird ihn auch heute nicht stören. Unsinn, schwärmende Bienen im März! Im Sommer ist's natürlich, im Winter ist's Gesang. [...] Das klang fast wie ein Choral vieler Stimmen. Nichtsdestoweniger, es war eine einzige Stimme, die das Chorhafte bewältigte, und dies wurde merkbar, sooft sie, gewissermaßen über sich selbst hinaus-schwingend, zu einer Art Arie wurde. Unzweifelhaft, es war eine einzige Stimme, eine einzige Mannesstimme, und unzweifelhaft kam sie näher, ihren Gesang vor sich hertragend, begleitet und umflötet von Vogelgezwitscher, zudem von einem mächtigen Schnee-Regenbogen überwölbt. Holzfällerlied, Marschchoral, Psalm und Trosteshymne, es war alles zugleich und von großer Schönheit. (KW 5, 253).

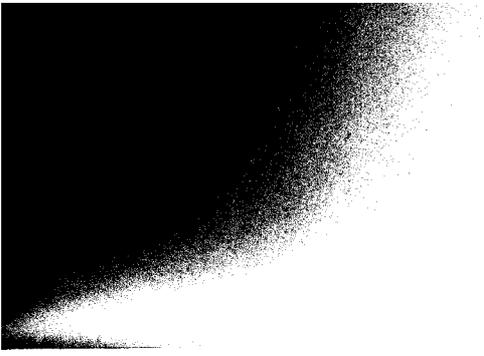
Die Musik ist hier Abbild der Verstrickungen des Lebens, eine Stimme ist zugleich alle anderen Stimmen des Kosmos. Die Stimme gehört einem lebenden Vollstrecker des Todes, dem Komponisten des Romans, Begleiter Brochs, Tod als ewiges Zentrum des Lebens - sein Gesang ist nicht Rettung, ist nicht aus dem Schweigen entrissen, es ist der Gesang des Schweigens, das unser Leben umfängt.

Nach der Höllenfahrt des Herrschers über die Zeit, der seine Zeit verloren hat, kann man sich kaum noch ein Weitermusizieren vorstellen. Und in der Tat scheint der Schluß, das "lieto fine" der Opera buffa, die zum tödlichen Ernst geworden ist, in der Wiener Aufführung der Oper fortgefallen zu sein. Und doch erleben wir die Veränderung nach der eingetretenen Stille erst in ihrer ganzen Tragweite, wenn sich die Opernfiguren nach dem Tod des Komponisten-Don Giovanni wieder auf der Bühne einfinden. Denn sie sind nun wirklich auf ihre normale Statur geschrumpft, die sie ohne den Lebensspender Don Giovanni haben.

Donna Anna bricht fast über dem nun eingetretenen Rache-Tod des Übeltäters zusammen, sie erkennt, daß sie nun endgültig tot ist, und so vertröstet sie ihren Don Ottavio-Leporello erneut um ein Jahr, und man weiß schon, daß sie niemals als wirklich Lebend-Liebende heiraten werden. Donna Elvira wählt den gesellschaftlichen Standardweg ins Kloster, und Leporello schließlich geht einfach ins Wirtshaus, um sich einen neuen Herrn zu suchen, eine neue Überidentität zu finden. Masetto und Zerline werden ihre konforme Landidylle weiterführen und den Verführungsfall Zerlines zu vergessen suchen. Was in der Tat in diesem Schluß geschieht, ist die Rückführung der Operndimension ins Alltägliche mit der seichten Moral der "antichissima canzon", die doch gerade so eindrücklich dementiert wurde: die Heraufbeschwörung der Gegenaufklärung mit den Höllenflammen war kein Sieg der christlichen Moralordnung über den Libertin, sondern hat vielmehr diese alte Ordnung in ihrer ganzen Brüchigkeit erwiesen. Und so erstaunt es nicht, daß die Schlußfuge über der "antichissima canzon" die Höllenflammen wieder beschwört, die doch gerade Don Giovanni verschlungen haben. Diese letzten wilden Läufe reißen die ihres Sinnes beraubten Marionetten mit sich in den Abgrund. Es ist dies die letzte Umkehrung der Zeit, wir finden uns alle auf der Bühne wieder, auf der wir unser eigenes Verhältnis zum Tod bestimmen müssen.

Das Streben nach dem Klang der Stille, nach der Gleichzeitigkeit mit dem Zeitlosen, nach der Durchlebung von Tod,

ist zum Scheitern verurteilt, am intensivsten in der Kunst, und dort in der Musik. Es bleibt Schein. Aber das Streben, die rhythmische Bewegung der Seele, ist Mittel, aus der Trägheit des Gleichgültigen und Sinnlos-Statichen



1 entkommen, den Menschen erst zum Menschen werden zu lassen. Es  
t das eine andere Bewegung als diejenige der Zeit, sie schmiegt sich ihr  
ur an, scheint von ihr genährt zu sein. Aber ihr Motor ist die Hoffnung  
uf dasjenige, was wir um eben dieser Hoffnung willen niemals lebend  
reichen sollen.