

DER STEINERNE GAST

Dietrich Erben

DER STEINERNE GAST

DIE BEGEGNUNG MIT STATUEN ALS VORGESCHICHTE
DER BETRACHTUNG

© VERLAG UND DATENBANK FÜR GEISTESWISSENSCHAFTEN WEIMAR 2005
www.vdg-weimar.de

Kein Teil dieses Werkes darf ohne schriftliche Einwilligung des Verlages in irgendeiner Form (Fotokopie, Mikrofilm oder ein anderes Verfahren) reproduziert oder unter Verwendung elektronischer Systeme verarbeitet, vervielfältigt oder verbreitet werden.

Die Angaben zu Text und Abbildungen wurden mit großer Sorgfalt zusammengestellt und überprüft. Dennoch sind Fehler und Irrtümer nicht auszuschließen, für die Verlag und Autor keine Haftung übernehmen.

Nicht immer sind alle Inhaber von Bildrechten zu ermitteln. Nachweislich bestehende Ansprüche bitten wir mitzuteilen.

Gestaltung: Anja Schreiber, VDG
Druck: VDG, Weimar

ISBN 3-89739-499-5

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek

Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation in der Deutschen Nationalbibliografie; detaillierte bibliografische Daten sind im Internet über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Der Komtur in Wolfgang Amadeus Mozarts und Lorenzo da Pontes Oper »Don Giovanni« führt ein zwiespältiges Dasein. Als Vater der von Don Giovanni verführten Donna Anna wird er in der ersten Szene abrupt und eigentümlich beiläufig ermordet, am Ende der Oper begegnet er Don Giovanni und dessen Diener Leporello als Grabstatue. Beim unmittelbar vorangegangenen Zusammentreffen auf dem Friedhof, bei dem es zur fatalen Abendeinladung in den Palast Don Giovannis gekommen war, hatte sich das Standbild des Komturs seinem Mörder und dessen Komplizen über die Inschrift des Grabmals mitgeteilt, doch hatte es sich auch schon redend und gestikulierend mit beiden zu verständigen vermocht. Dann erscheint der steinerne Gast – Mozart bezeichnet ihn im Autograph als »La Statua« – im Palast Don Giovannis zum Strafgericht und führt den Verführer mit sich ins Totenreich fort (Abb. 1).

Gerade in ihrer äußerst spannungsvollen Zuspitzung folgen die Begegnungsszenen einer streng kalkulierten Dramaturgie. Trotz eines Moments sinnlicher Verlebendigung überschreitet das Bildwerk nicht illusionistisch die Schwelle zum Bezirk der Lebenden. In ihrer Fähigkeit zu sprechen, bleibt die Statue wortkarg und in ihrer Macht zur Bewegung ist sie verhalten. Der Ernst ihrer Mitteilung liegt nicht primär in ihrer Rede und im Gebaren ihres Auftritts, sie vermittelt sich weitaus eindringlicher durch die musikalischen Mittel, die Mozart zur Charakterisierung der Statue eingesetzt hat. Es handelt sich beim Komtur nicht um den Geist des Toten, sondern um dessen bildhaften Repräsentanten. Die Existenz der Grabfigur und damit seine eigene Verurteilung verant-



Abb. 1 »Don Giovanni« von Wolfgang Amadeus Mozart und Lorenzo da Ponte. Erstaussgabe der Partitur von 1801 mit Illustration der Komtur-Szene aus dem letzten Akt als Titelpuffer.

wortet in letzter Instanz Don Giovanni selbst. Denn der von ihm zu Anfang begangene Mord am Komtur führte nicht nur zu seiner »Flucht durch die Oper«¹. Der gewaltsame Tod des Komturs hatte auch die Errichtung des Grabmals mit

¹ So Theodor W. Adorno, Huldigung an Zerlina, in: ders., Moments musicaux. Neu gedruckte Aufsätze 1928–1962, Frankfurt a.M. 1964, S. 37–39 (zuerst 1953). Zur Oper Sabine Henze-Döhring, Opera seria, Opera buffa und Mozarts Don Giovanni. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts (= Analec̄ta musicologica 24), Laaber 1986, zu den Komtur-Szenen S. 149f., 221–224, 237–251; zur Oper Gazzanigas Stefan Kunze, Don Giovanni vor Mozart. Die Tradition der Don Giovanni-Opern im italienischen Buffa-Theater des 18. Jahrhunderts, München 1972, bes. S. 37–55; zu frühen Bühnenbildentwürfen und weiteren Bildquellen Ausst. Kat. »Zauberflöte. Mozart in Wien«, Wien 1990, S. 363–371; grundlegend zur Stoffüberlieferung Friedrich Dieckmann, Die Geschichte Don Giovanni. Werdegang eines erotischen Anarchisten, Frankfurt a.M. 1991.

dem Standbild des Toten zur Folge, das am Ende der Oper als Rächergestalt in Erscheinung tritt. Schließlich wird auch in der Wahrnehmung Don Giovannis und Leporellos der Sinn für die Bildpräsenz des Komturs bewahrt. Denn das Zusammentreffen mit dem Komtur erfolgt nicht in der Einbildung der Protagonisten, sondern ereignet sich auf der Bühne als reale Begegnung mit der Statue. Die Statue wird von Don Giovanni regelrecht zur Rede gestellt, und zugleich entspricht es dramaturgisch der dem Bildwerk auferlegten Distanz, daß sich die Verständigung mit der Statue im wesentlichen als Dialog zwischen dem Herrn und seinem Diener vollzieht. Die Statue ist in diesem Zwiegespräch über weite Strecken als ein höchst zurückgezogener Akteur anwesend. Die Redefähigkeit, die ihr attestiert wird, ist vor allem als Gespräch zwischen den Akteuren, Don Giovanni und Leporello, glaubhaft gemacht. Erst als der Komtur Don Giovanni zur gemeinsamen Höllenfahrt auffordert, gibt die Statue diese Reserviertheit für einen letzten Moment preis.

Im Einklang mit der Handlungsführung könnte auch die musikalische Charakterisierung des Komturs hinsichtlich seiner Doppelnatur als lebendiger Mensch und als postumer steinerner Widergänger kaum gegensätzlicher sein. Zu Beginn der Oper, als der Komtur den Verführer zur Rede stellt und dann durch dessen Degen fällt, äußert er sich in völlig konventionellen Dreiklangswendungen. Sogar noch im Sterben gibt er neutral-elegische Töne von sich, die begleitenden Achteltriolen konnte Beethoven für die ostinaten Achteltriolen am Beginn seiner Mondschein-Sonate wiederverwenden. Doch ist schon ein fallender Oktavsprung vorbereitet, mit

dem der Komtur den Verführer seiner Tochter zum Duell fordert («Battiti!«), der dann in dreifacher Folge als Anrufungsmotiv zu Beginn der Gastmalszene am Ende des 2. Aktes wiederkehrt («Don Giovanni, a cenar teco m'invitasti, e son venuto«). Dort sind dann die musikalischen Mittel völlig ausgewechselt. Der melodische Ausdruck ist von riesigen Tonsprüngen und kühnen Lagenwechselln in verstörende, tonartfremde Modulierungen geprägt. Der Mahnung des Komturs »Ferma un po'. Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste« nimmt schon fast eine Zwölftonreihe vorweg – eine aus zwei Dutzend Noten bestehende Phrase wird aus immerhin zehn verschiedenen Tönen gebildet. Dieser eklatante Wandel in der musikalischen Charakteristik des Komturs beruht nicht nur auf der Idee, die jenseitige Sphäre abzubilden, aus der der steinerne Gast kommt, sondern vor allem darauf, seiner Mitteilung Nachdruck zu verleihen. Ging der Komtur zu Lebzeiten vollkommen in den gesellschaftlichen Konventionen eines spanischen Ehrenmannes auf, so wird erst der Statue ein charakteristischer Rang zugemessen. Weit über ihre Rolle als Geistererscheinung hinaus agiert sie als strafende Instanz. Indem Mozart die Szene des Gastmals ganz in die Tradition der Begegnung mit Statuen stellt, restituiert er auch die Statue als moralische Instanz.

In den Szenen mit dem steinernen Gast der 1787 in Prag uraufgeführten Oper sind sonderbare Paradoxien in den Dienst des dramatischen Geschehens gestellt. Dabei geht es um weitaus mehr als um die Wiederholung eines theatralischen Illusionismus, der in älteren Textvorlagen oder Bühnenstücken vorgegeben war. Immerhin führt schon Giuseppe

Gazzanigas Oper »Don Giovanni o sia Il Convitato di Pietra« als unmittelbare Vorläuferin von Mozarts Oper mit dem Hauptprotagonisten die finale Strafszene – paradox als »steinernes Gastmahl« bezeichnet – im Titel und beginnt nicht in typischer Buffa-Manier, sondern erstmals mit der Ermordung des Komturs. Bei Mozart hingegen beruht die fiktionale Glaubwürdigkeit der Komtur-Szenen ganz entscheidend auf dem Ernst, mit dem die Idee der Begegnung mit der Statue zu einem Zeitpunkt in Szene gesetzt wurde, als die Idee selbst schon fragwürdig geworden war. Mozart und Da Ponte aktualisieren eine weit zurück reichende Tradition, an die im folgenden zu erinnern ist.

Wenn dabei der Begriff der Begegnung zu Grunde gelegt wird, so wird von einem Geschehen ausgegangen, das mit modernen Begriffen am ehesten als Interaktion zwischen mindestes zwei Beteiligten zu benennen wäre. Begegnung soll eine bewußt gestaltete Beziehung bezeichnen, die von ständiger Reflexion und anhaltender Handlung geprägt ist. Der Vorteil des historischen Begriffs liegt gerade in seiner partiellen Unbestimmtheit, aber auch in seiner Bedeutungsvielfalt, die er bis ins 19. Jahrhundert noch besessen hat und die für das Problem der Begegnung mit Statuen nicht unerheblich ist. Die letzte Ausgabe des Duden versteht unter »begegnen« ein zufälliges Zusammentreffen mit jemandem. In diesem Sinne ist dort auch »Begegnung« als das Zusammentreffen zweier Personen definiert oder als die Wahrnehmung eines abstrakten Sachverhalts durch eine Person, wie sie etwa in der Wendung zum Ausdruck kommt, dieses oder jenes Problem sei einem schon öfter begegnet. Schon im

Wörterbuch der Brüder Grimm² läßt sich feststellen, daß der Begriff eine zweite Bedeutungsebene weitgehend verloren hat, die er im Sprachgebrauch seit dem 15. Jahrhundert sogar hauptsächlich besaß. Im frühneuzeitlichen Wortschatz wurde »Begegnung« auch im Sinne von »Geschehen« verwendet. Josua Maaler nennt in seinem Wörterbuch von 1561 für »begegnen« das lateinische »accidere« als Übersetzung und exemplifiziert die synonyme Verwendung mit dem Satz: »Das ist mir begegnet, des ich nie gesinnet hab.«³ Georg Henisch setzt in seiner Sprach-Weißheit von 1616 »begegnen« mit »sich zutragen, widerfahren« gleich und belegt dies mit der ebenso innigen wie beschwichtigenden Spruchweisheit: »Das recht Übel, so einem begegnen mag, ist das Übel des Gemüts.«⁴ Matthias Kramer übersetzt in seinem Dictionarium von 1702 »begegnen« mit dem italienischen »arrivare« und für das Substantiv zum Verb führt er die Wörter »Geschehen« und »Begebenheit« an.⁵

Diese knappe wortgeschichtliche Vorbemerkung verweist auf einen Bedeutungsumfang des Begriffs, an den auch im Hinblick auf die Begegnung mit Statuen zu erinnern ist. Anhand einer vielfältigen Quellenüberlieferung läßt

2 Jacob und Wilhelm Grimm, Deutsches Wörterbuch, 17 in 33 Bden., Leipzig 1854–1971 (Repr. München 1999), s.v. »begegnen«.

3 Josua Maaler, Die Teütsch spraach. Alle wörter/namen/und arten zuo reden in Hochteütscher spraach dem ABC nach ordenlich gestellt/unnd mit guotem Latein gantz fleissig unnd eigentlich vertolmetscht (...) Dictionarium Germanicolatinum Novum etc., Zürich 1561, s.v. »begegnen«.

4 Georg Henisch, Teütsche Sprach und Weißheit. Thesaurus Linguae et Sapientiae Germanicae etc., Augsburg 1616, s.v. »begegnen«.

5 Matthias Kramer, Das herrlich Grosse Teutsch-Italiänische Dictionarium Oder Wort- und Red-Arten Schatz etc., 2 Bde., Nürnberg 1700–1702, passim.

sich zeigen, daß das Zusammentreffen mit Statuen in der frühen Neuzeit stets als »Begebenheit« aufgefaßt und geschildert wurde. Statuen wurde ein Ausdrucksvermögen zugesprochen, das sie zu Gesprächspartnern des Betrachters machte. Dieser Modus der Begegnung – und darauf sollen die folgenden Überlegungen abzielen – ist weder mit dem Konzept der Bildrhetorik, noch mit dem der Bildmagie und auch nicht mit dem Begriff der Betrachtung ganz zu fassen, sondern zeichnet sich durch eine bis um die Mitte des 18. Jahrhunderts verbindliche, soziale Rationalität aus. Die zeitgenössische Ansicht, Betrachter und Bildwerk träten miteinander in einen Dialog, ist wörtlicher zu nehmen, als dies bislang vermutet wurde. Denn jeder Statue hat man zumindest idealiter der Rang einer *statua parlante* zugebilligt, die den Betrachter gleichsam zum Sprachrohr ihrer eigenen Geschichte zu machen vermag. Die antike *prosopopoiía* – also die topische Belebung eines Kunstwerks durch Handlung und Rede⁶ – wirkte lange in der frühen Neuzeit fort und wurde für die Begegnung mit Statuen transformiert, indem man sich zur Statue in ein Dialogverhältnis setzte.

Die Rolle des Betrachters ist damit ungleich enger zu fassen, als das für die Kunstgeschichte eigentlich wünschenswert ist. Denn die sprachliche Erschließung visuell erfahrener Formprägungen, also die bewußt vollzogene Betrachtung wie sie dann etwa Johann Joachim Winckelmann leistet, spielt bei der frühneuzeitlichen Begegnung mit Statuen eine margi-

6 Zur *prosopopoiía* vgl. Der Neue Pauly, Bd. 9, Stuttgart 2000, s.v. »Personifikation« (A. Benlin, H.A. Schapiro).

nale Rolle. Sie tritt hinter dem Anliegen zurück, die Statue in ihrer Mitteilung zu erschließen, wobei die Mitteilung in der Begegnung beim Betrachter im scheinbaren Dialog mit der Statue evoziert wird. Der als Interaktion zwischen Statue und Betrachter verstandene Begriff der Begegnung kann auch die Vorstellung von dem Vorgang präzisieren, der sich vollzieht, wenn eine Statue »ein Exempel statuiert« – in dieser Redewendung sind ja pointiert und mit bemerkenswerter etymologischer Nähe die Begriffe von »exemplum« und »statua« zusammengedrückt.

Die Begegnung mit Statuen berührt einen aus heutiger Sicht eigentümlich numinosen Bereich des Bildverständnisses. Daraus erklärt sich wohl, daß sich die Forschung – sieht man vom Sonderfall der sogenannten Statuenliebe einmal ab – an das allgemeine Phänomen bisher nicht so recht herangewagt hat, während sich die Zeitgenossen darüber in verschiedenen Annäherungsweisen Rechenschaft abgelegt haben.⁷ Lapidar formuliert, aber historisch begründbar läßt sich feststellen, daß profane Statuen im repräsentativ-öffentlichen Raum unter den Vorzeichen ihres letztlich moralisch-didaktischen Auftrags gesehen wurden. Betrachtung heißt in diesem Sinne die Prüfung der in der Statue repräsentier-

7 Bertold Hinz, *Aphrodite. Geschichte einer abendländischen Passion*, München 1998; Hans Körner, *Statuenliebe in Sankt Peter. Rompilger und Romtouristen vor Guglielmo della Porta Grabmal für Papst Paul III.* (= *Düsseldorfer Kunsthistorische Schriften* 1), Düsseldorf 1999; gleichermaßen anregend für den vorliegenden Zusammenhang ist die primär literarhistorische Studie von Kenneth Gross, *The Dream of the Moving Statue*, Ithaca-London 1992 sowie jüngst auch Thomas Macho, *Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater*, in: Hans Belting u.a. Hrsg., *Quel corps? Eine Frage der Repräsentation*, München 2002, S. 53–65. Zum Motiv der Statue im Gemälde vgl. Hans Holländer, *Steinerne Gäste der Malerei*, in: *Giessener Beiträge zur Kunstgeschichte* 2, 1973, S. 103–131.

ten Person auf ihre Tauglichkeit als Wertinstanz. Man muß an diesen der Statue zugewiesenen Auftrag mit doppeltem Nachdruck erinnern. Denn zum einen blieb die Wertetradierung während der gesamten frühen Neuzeit die Hauptforderung an die Statue und insbesondere an diese in ihrer Funktion als Denkmal. Zum anderen wurde jedoch dieser zentrale Aspekt in der modernen Forschungsdiskussion über das Denkmal in den Hintergrund gedrängt. Man kann diese Blickverengung wohl maßgeblich Jacob Burckhardt zuschreiben, der sein Verständnis vom »modernen Denkmal« der Renaissance ausschließlich mit der Ruhmsucht und der Verherrlichungsbessenheit des sogenannten »Renaissancemenschen« begründet und dabei in eklatanter Weise den an den Begriff des »exemplum« gebundenen moralischen Auftrag des Denkmals unterschlägt.⁸

In dem Maß, in dem sich die der Statue bei der Begegnung aufgetragene Funktion und der vom Betrachter in Anspruch genommene Gebrauch zusammenschließen, richtet sich die primäre Frage auf Aspekte historisch rekonstruierbarer Verhaltensformen gegenüber Statuen. Diese Eigentümlichkeiten im Umgang mit der profanen Statuarik der frühen Neuzeit sollen aus der Perspektive der historischen Anthropologie erörtert werden. Gegenüber einer in den letzten Jahren etablierten Forschungsdiskussion um die Bildanthropologie, die die Frage nach den anthropologischen Bedingungen für die

8 Peter Seiler, Jacob Burckhardt und »Das Denkmal im modernen Sinn«, in: Maurizio Ghelardi und Max Seidel Hrsg., Jacob Burckhardt. Storia della cultura, storia dell'arte (= Collana del Kunsthistorisches Institut in Florenz Max Planck Institut 6), Venedig 2002, S. 167–178.

Hervorbringung symbolischer Formen und für die Logik des Bildlichen ins Zentrum ihrer Überlegungen gerückt hat⁹, ist das Anliegen im vorliegenden Zusammenhang allerdings historisch begrenzter. Das Augenmerk liegt hier auf einer als dezidiert politisch verstandenen Praxis des Statuengebrauchs. Es geht um den Versuch, Bildwahrnehmung und die Interaktion mit Bildwerken unter den Bedingungen zeitgenössischer Normierungen als regelhaft geprägtes Verhalten verständlich zu machen.¹⁰ In diesem Rahmen wird der Bogen von der Frührenaissance bis ins 19. Jahrhundert gespannt. Wenn dabei aus pragmatischen Gründen die frühneuzeitliche Profanstatue ins Zentrum gestellt wird, so bleibt zu bedenken, daß sich einige Befunde sowohl für das gemalte Bildnis als auch für das sakrale Bildwerk geltend machen ließen.

9 Hierzu Hans Belting, *Bild-Anthropologie. Entwürfe für eine Bildwissenschaft*, München 2001 sowie auch die Beiträge in Belting u.a. Hrsg., *Quel corps? (wie Anm. 7)* und Gottfried Boehm Hrsg., *Was ist ein Bild?* München 2001.

10 Zur methodischen Orientierung nun neuerdings Wolfgang Reinhard, *Lebensformen Europas. Eine historische Kulturanthropologie*, München 2004; zu verwandten Überlegungen innerhalb der politisch orientierten Kulturgeschichte Thomas Mergel, *Überlegungen zu einer Kulturgeschichte der Politik*, in: *Geschichte und Gesellschaft* 28, 2002, S. 574–606; Achim Landwehr, *Diskurs-Macht-Wissen. Perspektiven einer Kulturgeschichte des Politischen*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 85, 2003, S. 71–117; Thomas Nicklas, *Macht-Politik-Diskurs. Möglichkeiten und Grenzen einer Politischen Kulturgeschichte*, in: *Archiv für Kulturgeschichte* 86, 2004, S. 1–25; Barbara Stollberg-Rilinger Hrsg., *Was heißt Kulturgeschichte des Politischen? (= Zeitschrift für historische Forschung. Beihefte)*, Berlin 2005 (im Druck).