FESTSPIEL-DIALOGE 1999

Die tödlichen Liebesspiele des Don Giovanni

Elisabeth Bronfen

3. August 1999

© Copyright Elisabeth Bronfen (Zürich)

Leporellos Traum
[Die tödlichen Liebesspiele des Don Giovanni]
Elisabeth Bronfen

Ein ahnungsloser Diener führt einen adeligen Herrn, der seinen Hof verlassen hat um ziellos herumwandernd seine unstillbare Lust auf neue Menschen zu befriedigen, in die kleine Gemeinschaft einer Westeuropäische Stadt ein. Dort wird er Zeuge davon, wie dieser Herr nachts eine noch unverheiratete Frau in ihrem Schlafzimmer überfällt. Dieser erste Über fall ist zwar nicht tödlich, dennoch ist die junge Frau auf Grund der gewaltsamen Begegnung mit einer ihr unbekannten Gestalt von intensivstem Todesdrang befallen. Sie wendet sich nach diesem unheilvollen Treffen – zumindest jeweils nach Abenddämmerung – von dem ihr vorgesehenen Bräutigam ab und hat nur noch ein Begehren: Dem geheimnisvollen Verführer erneut zu begegnen. Ihr ganzes Phantasieleben dreht sich einzig um die bedrohliche und gleichsam seltsam faszinierende Figur, die nachts wie eine Chimäre auftritt, ihre Erscheinung ständig verändert und immer wieder die Flucht ergreift, bevor sie von der Gruppe Menschen, die sie auf so geheimnisvolle Weise heimsucht, zur Rechenschaft gezogen werden kann.

Doch nicht nur diese junge Braut will als Ausgleich dafür, daß sie eines Nachts aus der Sicherheit einer ihr vorgeschriebenen Eheschließung herausgerissen wurde und sich darauf hin auf eine von Todesbegehren geprägte Wanderschaft begibt, auch vom Blut ihres adligen Verführers kosten. Die Männer, die ihre Frauen von der Infektion durch diesen Fremdkörper, der in ihrer Mitte sein Unheil treibt, zu beschützen suchen, sind ebenfalls hungrig danach, diesen Widersacher dingfest zu machen. Doch ebenso hilflos wie die verführten Frauen dem Verwirrungsspiel dieser nächtlichen Gestalt ausgeliefert erfahren auch sie eine Art Selbstverschwendung. Das nächtliche Treiben läßt sie erkennen, daß sie nicht Herr im Herzen der ihnen anvertrauten Frauen sind, wie sie auch unfähig sind, sich gegen den Fremden, der sich an ihrer Stelle dort eingenistet hat, erfolgreich zu wehren.

Natürlich schlägt die Geschichte um. Eine Retterfigur erscheint und heilt die von der geheimnisvollen nächtlichen Gestalt angesteckten Menschen dadurch, daß sie die merkwürdigen Ereignisse zu einer Moralgeschichte erklärt: Den Kampf der guten, aufrichtigen Bürger gegen das Böse. Er versichert ihnen, sie seien in den Bann eines teuflischen Widersachers geraten und, von diesem gebissen, bleibt ihnen nur die Möglichkeit, diesen Fremden zu jagen und zu zerstören, damit das Gute siegen und die Verführten von den Spuren des Bösen wieder gereinigt werden können. In der berühmtesten aller Vampirgeschichten – dem Roman Dracula des Englischen Viktorianers Bram Stokers – gelingt dem Vampirjäger Van Helsing zum Schluss zwar die reinigende Tat. Nachdem Graf Dracula bei Sonnenaufgang gepfählt wird fallen auch alle Zeichnungen seines Bisses, die er auf den Körpern der von ihm verführten Frauen hinterlassen hat, von ihnen ab. Die Figur des Bösen ist somit zwar tatsächlich gestorben, doch zugleich auch in Asche zerfallen. Einen materiellen Beweis dafür, daß das Gute immer siegt und jeder Sünder in seiner letzte Stunde Vergeltung erfährt, gibt es in diesem Text nicht.

Dieses Muster der Verführung und der Jagd, welche an einer als radikal böse deklarierten Figur in altbekannten Vampirgeschichten verhandelt wird, lässt sich nun erstaunlicher Weise auch auf ein anderes beliebtes Motiv des westlichen Bildrepertoires übertragen, nämlich auf den größten Liebesbetrügers aller Zeiten Don Giovanni. Dieser Graf, von dem Ivan Nagel behauptet, er repräsentiere den letzten Adelige, ist ebenfalls eine Gestalt, die aus dem Dunkeln auftaucht, sich ständig verklei-

det und somit das Fehlen einer festen Einbindung in eine Gemeinschaft zum Ausdruck bringt. Ständig auf der Flucht, immer zu Verstellungen und Verwirrspielen bereit, zieht Mozarts geheimnisvoller Graf wie ein Fremdkörper umher, ist nirgends zu Hause, taucht einmal hier, einmal dort auf, wie auch das plötzliche Erscheinen dieser Figur, dessen Wesen wie dessen Herkunft unbekannt bleibt, auch dazu führt, die Gestalten, die er auf seinem Weg trifft, umhertreiben zu lassen. Er wirbelt sie aus ihren festgefahrenen Bahnen auf. Der Traum des Liebesglückes, welches in der Ehe vollzogen werden soll, wird von ihm umgewandelt in die Erfahrung traumatischer tödlicher Verstrickungen. Man könnte fast die Spekulation wagen: Mozart und da Pontes Gestalt des ewigen Verführers hätte Stokers melancholischen Osteuropäischen Vampir vorweg genommen, findet doch bereits Ende des 18. Jahrhunderts laut Philipe Ariès eine Sexualisierung und Ästhetisierung des Todes statt. Denn für beide Figuren ließe sich die Behauptung aufstellen: Ihr Gesetzesbruch besteht weniger darin, daß sie verführbare Frauen und die Männer, die diese umgeben, betrügen als darin, daß beide die Grenze zwischen Lebenden und Toten auf blasphemische Weise verflüssigen. Sowohl Mozarts Don Giovanni wie Stokers Dracula sind die letzten Mitglieder eines alten adeligen Geschlechts und ihre Geschichte der lüsternen Verführung und des bösartigen Liebesbetruges dient als Schutzdichtung, um über ein Begehren jenseits der Lust zu sprechen: Dem Begehren nach dem Tod.

Wie Dracula – dessen bekanntestes Kleidungsstück ebenfalls ein großes dunkles Cape ausmacht, hinter dem er sein Gesicht und seine Gestalt verbergen kann – bewirken Don Giovannis Grenzüberschreitung, daß die von ihm berauschten Menschen den dunklen Kern, der ihrer symbolischen Gemeinschaft innewohnt, erkennen. Im Umgang mit ihm agiert Masetto seine mörderische Eifersucht aus während Donna Anna in einer grenzenloser Rachelust schwelgt. Zerlina darf, nachdem sie sich auf Don Giovannis Werbung einmal eingelassen hat, von einer Ehe mit einem ihr höhergestellten Mann träumen, wie auch Leporellos Nähe zu seinem ruchlosen Herrn bei ihm den Traum schürt, sich aus seiner Dienerschaft befreien zu wollen. Schließlich löst das Handeln des Grafen bei Donna Elvira die hysterische Zurschaustellung eines intensiven Genusses am eigenen Liebesleid sowie die ebenso leidenschaftliche Darbietung Don Ottavio masochistische Selbsterniedrigung aus. Ist Don Giovanni einmal in ihre Welt eingedrungen beginnen alle Mitglieder dieser nur oberflächlich intakten Gemeinde selber zu wandern. Donna Elvira tritt von Anfang an im Reisekostüm auf, als wäre sie wie der von ihr gejagte Mann eine ewige Reisende. Donna Anna begibt sich nach dem nächtlichen Über fall in ihrem Schlafzimmer aus dem Haus ihres Vaters auf die offene Strasse und wird im Verlauf des Stü kes auch dort nicht wieder zurückkehren. Als wäre es die willigere Doppelgängerin der unnahbaren Adeligen kommt die Bäuerin Zerlina von dem ihr vorgeschriebenen Weg, der in das Haus Masettos führen soll, ab, während das Schreien und Klagen der Frauen dazu führt, daß auch die Männer ihre feste Stelle in dieser Welt verlieren und ebenfalls umherstreifen bis es ihnen gelingt, den Fremdkörper aus ihrer Mitte erneut zu verdrängen. Doch wie in Stokers Dracula verschwindet auch Mozarts Don Giovanni am Ende der Treibjagd, welche die Verführten gegen ihn durchführen, ebenso plötzlich wie er in jener fatalen Nacht in Donna Annas Schlafzimmer aufzutauchen wußte. Zwar bricht in der letzten Szene des zweiten Aktes endlich Licht auf die Bühne ein und löst die beklemmende Stimmung des vorhergehenden Geschehens ab, während die sechs Aufrichtigen sich gegenseitig versichern, der schändliche Verbrecher würde jetzt für sein Frevel in der Hölle tiefsten Schlund gequält. Aber wie ihre Viktorianischen Brüder und Schwestern haben auch sie für den Sieg der Vergeltung keine materielle Sicherheit. Sie können die Bestrafung Don Giovannis selbst nicht bezeugen. Sie können nur daran glauben.

Was aber bringt nun solch eine analogisierende Lektüre zwei so unterschiedlicher Texte? Sie schärft unseren Blick dafür, daß die herkömmliche Tendenz, Don Giovanni als Libertin und Gesetzesbrecher zu begreifen, der stets neue sexuelle Befriedigung sucht, eine Schutzdichtung darstellt. Wenn man sich fragt, was will Don Giovanni eigentlich, was treibt ihn voran, kommt man – ist man bereit ihn als eine Vorwegnahme des klassischen Vampirs zu lesen – unwillkürlich immer wieder zur Geste der Selbstverschwendung zurück. [Der Gegensatz, der die Oper strukturiert, ist folgender: Auf der einen Seite das Gesetz, das Triebverzicht im Interesse der Gruppe vorschreibt und deren Vertreter vor allem Don Ottavio und Donna Elvira sind. Dem entgegengesetzt auf der anderen Seite eine grenzenlose Ekstase, ein Genuß jenseits aller Normen, eine Insistenz des eigenen Begehrens, die gnadenlos die Interessen anderer übergeht und sogar selbst jenseits der herkömmlichen Regeln der Verführung verläuft. Denn Don Giovanni wartet nie den Vollzug des erotischen Aktes ab, hört bereits nach dem ersten Gelingen der Verführung wieder auf, die jeweilige Frau zu begehen.] Ist man nun aber zudem bereit, Mozarts Held als Vertreter eines Insistierens von traumatischem Genuß zu verstehen – der bei der Gemeinde, in die er ganz zufällig eindringt, eine tiefgründige Erschütterung bewirkt – bietet sich im Sinne Kierkegaards die Möglichkeit zu fragen, ob Don Giovanni überhaupt existiert, oder ob er nicht ganz ähnlich wie Stokers Dracula als Symptom einer Gesellschaft zu begreifen ist, die nicht in Ordnung ist. Tatsächlich könnte man sowohl von dem Viktorianische Vampir als auch dem vorrevolutionären Verführer sagen: Ihr plötzliches nächtliches Erscheinung lässt einen Riss in der symbolischen Gemeinschaft, die sie heimsuchen, sichtbar werden. In beiden Geschichten werden sie von den Mitgliedern dieser Gemeinschaft zuerst begehrt, bevor sich diese dann mit einer ebenso starken Leidenschaft gegen den Verführer wehren. Rachsucht und Begehren erweisen sich hier deshalb als zwei Seiten der gleichen Medaille, weil beide das Auskosten verbotener Wunschphantasien ermöglichen, welche auf ein Defizit in der symbolischen Struktur dieser Gemeinschaft verweisen. Donna Annas Besessenheit von dem Mörder ihres Vaters läßt sie wie Zerlina den ihr vorgesehenen Mann zugunsten eines vermeintlichen Widersachers verlassen. In beiden Fällen wird durch diesen Entschluß sowohl die Schwäche der sanktionierten Vertreter der paternalen Autorität sichtbar wie auch der Umstand, daß diese Frauen eine wesentlich enthemmtere Konfrontation mit dem anderen Geschlecht begehren als ihnen die Rolle der milden, schützenden Gattin zuspricht. [Die beiden von Mozart und Da Ponte parallel gesetzten Besänftigungsarien Zerlinas und Donna Annas machen vielleicht am ehesten die weibliche List sichtbar, mit der diese Bräute jene Lücke Geschlechterverhältnis wieder zu kitten suchen, die dadurch aufbrechen konnte, daß sie eingetreten sind auf ein gewaltsames, zerstörerisches Spiel des Begehrens, im Verlauf dessen die Frau nicht dem Mann dient, sondern ihn jagt, anklagt und angreift.] In diesem Licht betrachtet wirkt auch Elviras unablässiges Klagen nicht wie der Ausdruck weiblicher Verletzbarkeit, sondern wie eine kraftvolle Aussage darüber, daß im Verhältnis zwischen Mann und Frau etwas grundsätzlich nicht funktioniert.

Gerade darin, daß ein traumatischer Kern alle Figuren in Mozarts dunkel beklemmendem Liebesspiel vorantreibt zeigt sich die Brisanz einer analogisierenden Lektüre zu Stokers Vampirtext. Denn beide Texte inszenieren diese als letzten seines Geschlechts auftretenden Adeligen wie die Materialisierung der eigenen Phantasie. Müssen beide Figuren stets neue Eroberungen machen, um sich künstlich am Leben zu halten, während sie aufgrund dieser vorgegebenen Ökonomie sich aber auch der eigenen Unsterblichkeit vergewissern, nehmen sie für ihre Mitmenschen jene Funktion ein, welche die Psychoanalytiker Nicolas Abraham und Maria Torok mit dem Begriff des Phantoms benennen. Ein verstecktes und verbotenes Wissen, welches als Geheimnis von einer Generation zur anderen vererbt wird, nimmt durch das plötzli-

che Heraufbeschwören eines Phantoms Gestalt an. Dieses steigt im Sinne einer Halluzination aus einer Lücke im offiziellen Wissen hervor, verkörpert mit anderen Worten einen verdrängten Kern, der zwar für die Gründung einer Gemeinde unabdingbar ist, gleichzeitig aber auch zu gefährlich ist, als daß dieses Wissen explizit anerkannt werden könnte. Für Mozarts Don Giovanni ließe sich dieses traumatische Wissen auf folgende Formel bringen: Die Schwäche des Komturs als Vertreters paternaler Autorität verdeckt den Wunsch der ihm Dienenden danach, ihn zu stürzen, um somit eine andere gesellschaftliche Ordnung einzuführen.

Daran läßt sich jedoch nicht nur im Sinne alttradierter Opferungsrituale der Wunsch, sich dem strengen Gesetz zu entziehen festmachen, sondern ebenso die Tatsache, daß jedes Gesetz genau jenes Gewaltpotential auch enthält, welches es zu bändigen sucht. Im Sinne Walter Benjamins ließe sich sagen, sowohl Stokers Geschichte vom vagabundierenden Unloten wie auch Mozarts Inszenierung des umherwandernden Liebesverbrechers machen den verborgenen gewaltsamen Kern des Gesetzes sichtbar. In der Ausübung der Gewalt über Leben und Tod, welche das Edikt einer gerechten Vergeltung prägt, auf das die verführten Verfolger des Don Giovannis bestehen, kündigt sich tatsächlich etwas Morsches im Recht an, denn in dem von ihnen voran getriebenen Phantasieszenarium der Verführung und der Rache, welches um die Entlarvung des Frevlers kreist, fängt das Morsche im Gesetz, nämlich die konstituierende und gleichzeitig verdeckte Gewalt an, aus seinen normalerweise eng umschriebenen Räumen herauszulecken, bis sie den ganzen Bühnenraum ausfüllt. [Wenn also Don Giovanni augenscheinlich in dieser merkwürdig brüchigen spanischen Gemeinschaft etwas in Bewegung bringt, und sein Handeln eine Kette an Ereignissen und Allianzen auslöst, die uns fragen läßt, wer diese Figuren sind, die sich von ihrer Behausung gelöst zu scheinen haben, um nachts umherzuirren, so fällt auch auf, daß Don Giovanni bei allen anderen Figuren Rache- und Zerstörungswünsche, Wut und Mordphantasien aufkommen läßt. Er scheint regelrecht wie ein Katalysator von Gewaltphantasien zu fungieren, selbst bei Donna Elvira, die sich vordergründig als Vertreterin der Gnade versteht. So besteht der merkwürdige Widerspruch, der sich durch die ganze Oper zieht darin, daß an der Erscheinung dieser Phantomgestalt Gewaltphantasien gerade jener Figuren festgemacht werden, die sich zumindest auf der manifesten Ebene gegen Gewalt auszusprechen scheinen. Er fungiert als das morsche Gegenstück der sanktionierten Vertreter des Gesetzes, das Symptom ihrer Gefühlsambivalenz gegenüber des von ihnen eingeforderten Rechtes auf Vergeltung. Denn sie wollen das symbolische Gefüge ihrer Gemeinschaft verteidigen, indem sie jeden, der diese Ordnung gewaltsam verletzt, zu bestrafen suchen, können diese Bestrafung jedoch ihrerseits nur mit Gewalt durchführen.]

[Die Verschworenen Don Ottavio, Donna Anna und Donna Elvira vollziehen somit im Verlauf des Stückes eine Hinrichtungsphantasie, man könnte es sogar eine Lynchjustiz nennen. Ist Don Giovanni ein Gotteslästerer, so sind es seine Richter und Rächer auch. Denn man muß sich fragen, welche Instanz sanktioniert eigentlich ihr Vorhaben, Don Giovanni zu ermorden? Wie der Soziologie Jean Baudrillard in seiner Studie *Der Symbolische Tausch und der Tod* ausführt, gehört Macht demjenigen, der die Grenze zwischen Leben und Tod verwaltet. Diese Maxime führt Don Giovanni wiederholt vor, doch eröffnet er damit auch eine Dynamik, die alle Beteiligten in einen Wettstreit um das Verwalten dieser Grenze miteinbezieht. Die Gesetzesvertreter – als Stellvertreter des Überichs – setzen den Tod, bzw. ihre Tötungsphantasien als Bestrafung des von einem zerstörerischen Genuß getriebenen Gesetzesbrechers ein, um sich gegen den Einbruch dieser Todesfigur in ihrer Mitte zu wehren und das

Fortbestehen ihrer Gemeinde zu sichern. Somit führen sie das klassische Muster des Sündenbocks und der Opferung vor.]

Beklemmend jedoch wirkt die Oper von Da Ponte und Mozart nicht zuletzt auf Grund folgender Aporie: Das Einlassen auf diese Ökonomie der Opferung als Reinigung führt dazu, daß nicht unähnlich jener Vampirtexte, von denen Stokers Dracula den Höhepunkt darstellt, die Grenze zwischen den Positionen sich im Verlauf des Heilungsverfahrens gänzlich verflüssigt. [Es entsteht eine gegenseitige Bedingung zwischen Gesetzesvertretern einerseits und der Todesfigur, die bereit ist, den gewaltsamen archaischen Genuß bis zur radikalen Selbstverschwendung auszuleben andererseits]: Es zeichnet sich ein Muster gegenseitiger Komplizität ab.

Diese Verwischung einer klaren Grenze zwischen einem gerechten und einem morschen Gesetz ist natürlich nur möglich, weil diese Oper eine Schwellenzeit beschreibt – den Zeitraum zwischen dem Tod und dem Begräbnis des Komptur. Die ganze Handlung umspielt den Leichnam des toten Vaters, hat dessen offenes Grab sinnbildlich als Hintergrund. Das väterliche Gesetz, das die Stabilität der Gemeinschaft gewährleistet, ist entortet, weil der Tote keinen festen Ort hat bis die Beerdigung nicht vollzogen worden ist. Weil dieser Stellvertreter des sanktionierten Gesetzes seinen festen Platz aufgeben mußte, zeigt sich in der hinterlassenen Lücke, was durch das Gesetz des Vaters abgeschirmt werden konnte: Der Durchbruch einer Eskalation an gewalttätigen Ereignissen, aber auch das Prekäre des Gesetzes selber. In Abwesenheit eines sanktionierten Stellvertreters verliert dieses väterliche Gesetz fast völlig an Macht und in dieser Zeit des Aufschubs ergibt sich stattdessen ein Spiel, das um jene Phantomfigur kreist, welche an seiner Stelle nun das Gegenstück seiner Macht in Umlauf bringt. Dadurch wird sichtbar gemacht, wie sehr die auf eine Hochzeit ausgerichteten Liebesgeschichten zugunsten eines Genusses an Gewalt und des Begehrens nach todesähnlichen Erfahrungen von den Betroffenen bereitwillig aufgegeben werden können. Wie Donna Anna, dessen Schrei das ganze Rachespiel in Gang setzt, wendet auch Zerlina sich einer traumatischen Konfrontation mit Don Giovanni zu, welche nur an einem verborgenen Ort stattfinden kann, der wie das Schlafzimmer der Edelsfrau jenseits des Bühnenraums liegt. Auch ihre Erfahrung kann nur als Hilfeschrei zum Ausdruck gebracht werden. Eine Anerkennung davon, daß die erotische Beziehung aufgrund der daran geknüpften traumatischen Verletzung ihre Brisanz erhält, liegt bei denjenigen, denen ein direkter Einblick verwehrt ist. Jenseits der Wand, welche diese Begegnung von ihrem, und somit auch unserem Anblick abschirmt, können wir nur nachträglich urteilen, und sind somit unwillkürlich in die Ökonomie unserer Phantasien eingebunden. Konkret bleibt es eine Leerstelle.]

[Am Körper Don Giovannis – so meine These – erhält jenes verdrängte Todesbegehren materielle Gestalt, das als unlösbarer Antagonismus den innersten Kern dieser Gemeinschaft ausmacht, deren Fortführung aber auch entgegenläuft. Phantom ist er in dem Sinne als er diese Gemeinschaft stört, indem er deren privilegierten Stellvertreter paternaler Autorität tötet und an seiner Stelle eine tödliche Ökonomie des Gesetzes auferstehen läßt. Gemäß der Operntradition wird dieses väterliche Gesetz zum Schluß durch einen Kunstgriff wieder aufgefangen. Die Seele des Toten hat dessen Statue besetzt und belebt, und so kann der steinerne Gast die leer gewordene Position des Vaters einnehmen und in seinem Namen als Materialisierung eines versteinerten Gesetzes zurückkehren, den Widersacher richten, und dessen Körper als Gegengabe fordern. Gegen das gewaltsame Genießen Don Giovannis und die gewaltsame Justiz der Verschworenen setzt sich ein christlicher Aberglaube durch: Die unheimlich belebte Statue als Stellvertreter Gottes Macht. Don Giovanni antwortet

auf den Ruf des Todes und macht mit dieser Geste deutlich, was bis dahin immer schon mitgeschwungen ist, nämlich, daß am Ende der vielen von Leporello in seiner Liste aufgezeichneten Liebeseroberungen nur die Umarmung des Todes stehen kann. Damit entpuppt der Tod sich als die immer schon erhoffte Ekstase, wird aber dadurch in die symbolische Ordnung der Überlebenden eingefangen, als sich zu ihren Gunsten ein tötendes und totes Gesetz durchsetzt, nämlich die versteinerte väterliche Hand. Wir bleiben innerhalb einer Ökonomie des Todes, obgleich sich ein einfacher Widerspruch – der Kampf zwischen den Gerechten und dem Frevler – wie eine Schutzdichtung schließlich durchsetzt gegen jenen unlösbaren Antagonismus eines gefährlichen Genusses, der im Zuge der Bestrafung des Widersachers zusammen mit seirf6m Körper unter der Bühne versinkt. Außerhalb des symbolischen Gesetzes dieser Gemeinde verortet aber in ihr immer nur ein herumirrender und alle von ihm Betroffenen verwirrender ist Don Giovanni von Anfang an ein lebender Toter, weshalb er eben nicht das Angebot der Gnade Donna Elviras annehmen kann, sondern nur das Angebot der Selbstzerstörung des versteinerten Komptur. Als logische Konsequent dieser Ökonomie des Todes steht auch die Tatsache, daß nur der tote Vater strafen kann, nicht aber die betroffenen Verführten. Alle rachsüchtigen Mitspieler dieser dunklen Verwechslungskomödie kommen zu spät an den Schauplatz der Vergeltung. Sie können weder den Tod vollziehen, noch können sie an Don Giovannis Tod als Zuschauer teilhaben. Sie können von diesem Ereignis nur nachträglich durch den einzigen Zeugen dieser Szene einer wiederhergestellten Gerechtigkeit erfahren.]

Wenn Don Giovanni als Phantom eine Lücke im sanktionierten Wissen Gestalt verleiht und die von seinem Todestrieb infizierten Menschen dazu verführt, das Morsche im Gesetz zu genießen, stellt sich eine weitere Frage: Wer ist der Ursprung dieser Halluzination? Wieder erweist sich ein Blick auf Stokers Vampirtext als fruchtbar, denn dort entdecken wir, daß es die in einem Tagebuch verschrifteten wild gewordenen Phantasien des Dieners Jonathan sind, die die ganze Vampirjagd in Gang setzen. Der junge Angestellte einer Englischen Rechtsanwaltskanzlei war nach Transylvanien gefahren, um dem geheimnisvollen Graf Dracula ein Grundstück in der Nähe von London zu verkaufen. In dessen Schloss angekommen erliegt er einem hysterischen Anfall, der ihn von Vampiren träumen lässt. Seine Braut Mina, von den Schwestern eines Krankenhauses in Budapest über seinen traurigen Geisteszustand informiert, holt nicht nur ihn, sondern auch ein zugeschnürtes Bündel seiner Aufzeichnungen in die Heimat zurück. Von der Lektüre dieses Textes angesteckt wird sie ihrerseits die sie umgebenen

Menschen zu überzeugen suchen, daß das Übel, das sie befallen hat, eine einfache Erklärung hat: Der Umstand, daß ein Vampir sie heimsucht. Dadurch kann ein anderes Wissen ausgeblendet werden, was ebenfalls als Erklärung für die Schwächeanfälle und Todessehnsüchte der jungen Leute dienen könnte, nämlich die Tatsache, daß die diversen Tode sowohl der leiblichen oder symbolischen Väter, welche zum gleichen Zeitpunkt stattgefunden haben, eine riskante Wahlmöglichkeit eröffnen. Soll das dominante Herrschaftssystem weitergeführt werden, oder ein anderes Machtverhältnis zwischen Männern und Frauen, zwischen Herren und den ihn dienenden Angestellten erprobt werden?

Auf unheimliche Weise nimmt die einleitende Szene von Mozarts Don Giovanni gerade die ein Jahrhundert später von Stoker durchgespielte Erzählsituation einer hysterischen Perpetuierung von übertragenen Halluzination, die um die Lücke des Todes kreisen, vorweg. Gegen den Strich gelesen verkörpert dessen Held nicht den Inbegriff des Bösen, sondern fungiert als Phantom, das das Morsche in dem Verhält-

nis des Herren zu den ihm untergeordneten Menschen zu Tage treten läßt, und zwar auf eine doppelte Weise: Der Wunsch der Dienenden nach einem Arbeitsverhältnis, in dem sie selbst ihre Tätigkeit bestimmen können geht nahtlos über in den Wunsch der Frauen, ihre Sexualität unabhängig von dem sie unterwerfenden phallischen paternale Gesetzt zu verwalten. Wie Stokers Vampirgeschichte beginnt auch Mozarts Oper mit einem träumenden Diener. Leporello wandert in seinen Tagtraum ebenso verwickelt wie er in einen Mantel gehüllt ist, auf einer fremden Straße auf und ab und läßt seinen Gedanken freien Lauf. Er stellt sich eine Situation vor, in der er nicht mehr Diener ist, in der er selber die Stelle des Herren eingenommen hat. Plötzlich wird der von ihm so fröhlich in Gedanken durchgespielte Mord am Herren zur Halluzinationen im Realen. Seine Phantasie von einer anderen Ordnung der Dinge, in der einer der dem paternalen Gesetz unterworfen ist, sich diese Macht selbst anzueignen weis, wird dadurch gewaltsam unterbrochen, daß eine von der schreienden Donna Anna verfolgte maskierte Figur auf die Strasse stürzt. Leporellas Traum von der Freiheit wird zum Alptraum eines enthemmten tödlichen Begehrens, sich von allen Gesetzen der Herrschaft zu befreien. Diese maskierte Gestalt vollzieht, was Leporello sich wenige Augenblicke als Wunschphantasie vorstellte. Sie tötet den Vater, der darauf beharrte, Herr dieses Hauses zu sein. Dann erst nimmt diese mordlustige Gestalt eine klare Identität an - Don Giovanni. Der letzte Adelige steigt aus der Lücke, die der Tod des Vaters hinterlässt, hervor, um im Verlauf des Stückes sich immer wieder zu verkleiden, vor den anderen zu fliehen, gleichzeitig aber einen so traumatischen Eindruck zu hinterlassen, daß auch sie sich zu verstellen beginnen und zwischen Flucht vor dem verführerisch Bösen und ein Spiel mit dessen gefährlichem Feuer zögern. Leporello spricht für alle, wenn er sich am Ende dieser ersten Szene fragt, ob er bleiben oder fliehen soll.

Brisant an dem gewalttätigen Treffen zwischen Donna Anna und Don Giovanni, das wie die traumatische Urszene des ganzen Stückes wirkt, ist vornehmlich die Tatsache, daß es eine nie gänzlich auszufüllende Leerstelle darstellt. Auf Leporellos Vorwurf, er hätte den Vater ermordet und die Tochter mißbraucht, erklärt sein obszöner Herr, „Er selbst wollte sein Verderben.“ Auf die Nachfrage, „Doch Donna Anna, was wollte die?“ befielt Don Giovanni seinem Knecht, er solle schweigen und ihm folgen. Es bleibt bis zum Schluß eine ungeklärte Frage, da auch die Angegriffene in ihrer Beschreibung dessen, was sich in ihrem Schlafzimmer abgespielt hat, vage bleibt. Eindeutig hingegen scheint der Umstand zu sein, daß auch sie etwas bekommen hat, was sie wollte eine entstellte Botschaft. Mit ihrer Rückkehr auf die Bühne verkündet Donna Anna sowohl den Wunsch, ihr eigenes Leben zu beenden, als auch das Vorhaben, sich in dem Sinne in den Bereich des Todes zu begeben, als sie Rache vollziehen und dem Mörder ihres Vaters ihrerseits den Tod geben will. In dem Augenblick, in dem sie in Don Giovanni diesen Verbrecher zu erkennen glaubt kann sie dieses Todesbegehren dadurch von sich abwenden, als sie es nun ausschließlich am Körper eines anderen festmachen darf. Dieser Augenblick der Erkenntnis wird jedoch von Mozart derart einführt, daß Donna Annas wiedergewonnene moralische Sicherheit weiterhin um eine Lücke im Wissen kreist. Denn unüberhörbar sind es die Worte Donna Elviras, welche ihr diese vermeintliche Erkenntnis verschaffen, doch diese greifen ihrerseits die Einschätzung des Herren auf, die Leporello mit seiner Registearie in Gang setzt. Hatte er seinem Herren einige Szenen vorher erklärt, sein Leben gleiche aufs Haar dem eines Schurken [und somit die von ihm phantasierte Aufspaltung in einen guten und einen obszönen Vertreter des Gesetzes nochmals zum Ausdruck gebracht,] wird er von seinem Herren gebeten der ihn hysterisch anklagenden Frau alles über seinen Ruf als Betrüger zu erzählen. Die in ihren Liebesschmerz verliebte Elvira, die in ihrer Klage darüber, daß ein Mann ihr den Glauben an eine funktionierende Liebesbeziehung zwischen den Geschlechtern zerbrochen

hat, erhält in der Rede Leporellos somit jene Botschaft, die sie direkt nicht annehmen will: Eine überdeterminierte Fülle an Beweisen für die Vorwürfe gegen Don Giovanni, mit denen sie so genußvoll durch die Lande zieht, um sie am eigenen leidergriffenem Leib durchzuspielen.

Brisant an Leporellos Aufzeichnungen ist nun aber vor allem die Materialität seiner Liste. Mit seiner Verschriftung der obszönen Eroberungen seines Herren wird im Bereich des von Leporello ausgehenden Traumes jene morsche Lücke im Gesetz geschlossen und zwar deshalb, weil sie das Versprechen einer Fülle der Gesellschaft darstellt. Das korpulente Büchlein – von dem Leporello stolz behauptet, er sei dessen Verfasser – verzeichnet eine reale Utopie. Sie enthält jede Art Frauen. Doch als Wiedergabe einer vollen Gesellschaft weist sie auch darauf hin, was eine funktionierende Fülle der Gesellschaft verbietet Die Abwesenheit von Geschlechterdifferenz. Gleichzeitig verleiht dieses Testament, welches dem obszönen Don Giovanni sein mythisches Überleben in Form einer Verschriftung seiner Transgressionen garantiert, auch jenem unreinen Fleck Gestalt, der das Verhältnis zwischen Leporello und seinem Herren trübt, und als Ursprung des ganzen Traumes gewertet werden könnte: Leporello schreibt den Text, der Don Giovanni als Betrüger deklariert. Er ist sowohl Zeuge als auch Verwalter dieses Textes und er ist derjenige, der diesen den anderen Betrogenen vorträgt. Darin, daß Leporello nicht arbeitet, damit sein Herr geniest, sondern arbeitet, um das Genießen seines Herren verschriften und vermitteln zu können – also um zum Autor und zur autoritätsstiftenden Instanz der mythischen Verführerfigur zu werden – entsteht einer Pervertierung des Machtverhältnisses. Die Zirkulärität dieser Szene, in der Leporello von seinem Herren gebeten wird, das von ihm verfasste Werk vorzutragen besteht darin, daß sie dem Machtverhältnis zwischen einem Herren und einem ihm unterworfenen Diener jede Rechtfertigung entzieht. Die Vergabe der Rollen ist uneinsichtig geworden, da der Knecht nicht etwas Neues an den Herren weitergibt, sondern ihn nur als textuelles Wesen perpetuiert. Ebenso entreißt dieses Werk der vermeintlich betrogenen Frau kraft der überdeterminierten Fülle an Beispielen dessen, was sie als Anklage vorbringen würde, die Substanz ihrer Klage. Er erzählt ihr, was sie bereits weiß. Damit bringt auch sie dem bereits existenten Werk nichts Neues entgegen. Sie treibt nur die Handlung voran, welche Leporello erlauben wird, sein Büchlein weiterhin zu bereichern.

Von dem Vortrag dieses Textes angesteckt findet Donna Elvira überhaupt erst wirklich in der Verkündung ihrer Rache Geschmack. Sie erzählt allen, die sie trifft, von ihrem Zorn und ihrer Verachtung, so wie von ihrem blutenden Herz, damit auch diese von Leporellos Werk angesteckt werden. Noch einmal lohnt ein Blick auf Stokers Vampirgeschichte, da auch dort die Schriftstücke eines Dieners jene Massenhysterie in Gang setzt, die zu der Hinrichtung des Bösewichts führt. Um eine Erklärung dafür zu gewinnen, warum ihr Ehemann weiterhin an Schwächeanfällen leidet, öffnet Mina das verschnürte Paket und steckt nach der Lektüre des ebenfalls korpulenten Büchleins, in dem die obszönen Machenschaften eines Vampirs verschriftet worden sind, ihre Mitmenschen mit diesem Wissen an. Ganz in diesem Sinne sät Donna Elvira mit ihrem demonstrativen Ausagieren der betrogenen Frau zuerst in Zerlina einen Zweifel bezüglich der Aufrichtigkeit des edlen Herren, an dem sie ihren Tagtraum festmacht, sich über ihre bäuerliche Stellung hinwegzusetzen, wie sie auch in Donna Anna einen Zweifel darüber weckt, auf welchen Herrn sie bauen und vertrauen könne. Ihre hysterische Rede spielt sich durchaus unter der Schirmherrschaft Leporellos ab, denn sie dient einer Demontage des Herren. Hatte Donna Anna am Anfang der elften Szene Don Giovanni mit der Anrede: „O Freud, wie glücklich, gerade heut' Euch zu treffen“' begrüßt, bewirkt Donna Elviras Tirade gegen den Bösewicht, daß die andere Frau langsam zu erkennen bereit ist, wie wenig Don Gio-

vanni der gute Herr ist, für den sie ihn so gerne halten möchte. Nicht aber die Möglichkeit, daß es den von ihr phantasierten unfehlbaren Herren nicht gibt, nimmt Donna Anna als Inhalt dieser Rede an. Sondern die Bezeichnung des Frevlers heilt sie von ihrem eigenen selbstzerstörerischen Zweifel, den der nächtliche Überfall und der Mord an ihrem Vater aufbrachte. Mit einem Schlag wird Don Giovanni zur realen Verkörperung des bis dahin noch diffusen Objektes ihrer Rache. Fragt man sich aber, woher sie die Sicherheit für ihre Anklage, er sei der Mörder ihres Vaters nimmt, läßt sich ein Verschwörungsszenarium rekonstruieren, welches auf der Ansteckungskraft von Worten basiert. Von Leporellos Registerarie angestiftet, trägt die wutentbrannte Donna Elvira dessen Erzählung über die frevlerischen Taten seines Herren zu den anderen Mitgliedern dieser Gemeinschaft, bietet damit der verzweifelten Donna Anna die ihr so nötige Denkfigur des Bösewichts, dessen Worte Lügen und dessen Tun Verworfenheit darstellen. Dieses Narrativ erlaubt der um den Vater trauernden Tochter einerseits, den zögernden Bräutigam zur Rachetat zu bekehren, bietet ihr aber auch andererseits die Möglichkeit, von der Verfolgten zur Verfolgerin zu werden.

Ihrem Bräutigam erklärt Donna, „die letzten Worte, die Haltung und Stimme – Alles weckt die Erinnerung an den Frevler". Jedoch führt Mozart einige Szenen später vor, wie leicht die verführten Frauen zu täuschen sind. In dem als Don Giovanni verkleideten Leporello meint Donna Elvira gerade aufgrund seiner Stimme und seiner Haltung, den verlorenen Liebhaber wiederzuerkennen. Dadurch wird jedoch vorgeführt, wie wenig eine Lektüre von Gesten zu einer wahren Erkenntnis führen können, da diese als Lückenbüßer entweder zu viel oder zu wenig von einer betroffenen Figur aussagen, nie aber die völlige Wahrheit. [In Anbetracht der Tatsache, daß Donna Elvira diese Täuschung glaubt, entwertet es Donna Annas Sicherheit, sie hätte den Mörder ihres Vaters erkannt. Trügen diese Gesten und diese Stimme, so hätte der Mann in ihrem Zimmer auch Leporello sein können. Der Kleiderwechsel zwischen Don Giovanni und Leporella zeichnet jenen Augenblick in diesem halluzinatorischen Spiel aus, in dem Leporellos Phantasie, selbst Herr zu sein, eine ironische Realisierung erfährt. Er nimmt tatsächlich dessen Stelle ein. Dabei entlarvt er nicht nur Donna Elviras Glauben an die Liebe als eine weitere Drehung des Liebesbetrugs. Ist sie doch nur zu bereit jener Gestalt zu verzeihen, die wie der von ihr phantasierte Liebhaber erscheint. In dem Leporello die Stelle des Herren auch materiell annimmt führt er den Zirkelschluß seines Registers noch einmal durch. Nun kann er eine neue Eroberung in sein Büchlein eintragen, wie er sich dies die ganze Zeit wünscht, führt aber mit seinem Betrug eine Neuerung ein: Die doppelt betrogene Frau. Denn diesmal verschriftet er nicht nur die Eroberung seines Herren, sondern ist gleichzeitig der Eroberer selber.] Die durch das Verwechslungspiel mit Donna Elvira inszenierte ironische Unterhöhlung der von Donna Anna vorgetragenen Wiedergabe jener traumatischen Ereignisse hat weniger zum Ziel, daß diese gänzlich unglaubwürdig erscheint. Eher verdeutlicht es, wie sehr das traumatische Wissen, welches diese Figuren umtreibt, nur als eine Kette an Phantasien zum Ausdruck gebracht werden kann, die dem trüben Fleck, der dem Herrschaftsverhältnis innewohnt entspringt, und die in der Phantomgestalt eines unzweifelhaften Bösewichts seine Befriedigung finden kann. So tragen die Frauen, deren Verlangen nach Don Giovanni nahtlos umgeschlagen ist in Rache- und Konvertierungslust, die von Leporello in Umlauf gesetzten Geschichten über die Lücke im paternale Gesetz weiter. Wie für den Diener stimmt etwas auf für sie nicht an der Figur des Herren, implizit aber auch nicht an den Männern, denen sie sich vermählen sollen. Für die Zeit des Stückes sind sie nicht die dienenden, sondern die antreibenden Figuren. Darin liegt die bedrückende Logik dieses Stückes: Als Inbegriff des Bösen macht Don Giovanni überhaupt erst die Phantasie, es könnte eine andere Ökonomie als die der paternalen

Herrschaft geben möglich, in denen Frauen nicht dem väterlichen Gesetz untergeordnet sind, sondern ihr Begehren selbst bestimmen können, wie er es auch ist, der das Morsche am Hochzeitsgesetz – die Schwäche des einen und die gewalttätige Eifersucht des anderen Bräutigams – sichtbar werden läßt. [Daß die logische Konsequenz dieses Umsturzes des tradierten Gesetzes immer wieder an den Rand des Todes führt wird mit dem Schrei Zerlinas am Ende des zweiten Aktes nochmals hervorgehoben. Wie Donna Anna kann sie die Begegnung mit Don Giovanni nur mit dem Ausruf „ich sterbe" („son morta") umschreiben, als wäre sie hier am unerträglichen traumatischen Nabel ihrer Phantasie davon angelangt, die sie bestimmenden Klassen- und Geschlechterverhältnisse radikal aufzubrechen. Ebenso konsequent ist die Tatsache, daß die Figur, an dessen Körper die anderen Adeligen das Morsche im Gesetz festmachen und somit auch wieder aus ihrer Gemeinschaft ausschließen wollen, ihnen entwischt.]

Besteht der erste Akt darin, daß alle Figuren ein Begehren nach Don Giovanni zum Ausdruck bringen – seien dies die Erhöhungs-, Bekehrungs- und Rachephantasien der Frauen oder das Auskosten der Fehlbarkeit und Verletzbarkeit der betrogenen Bräutigame – nimmt der zweite Akt die Form der Jagd an. Wie in Stokers Dracula haben sich alle Verführten nun zu einer Bande der Gerechten zusammengetan, um den Widersacher, der ihre Gemeinschaft zutiefst erschüttert und die Risse in dem diese tragenden Machtverhältnissen hat aufscheinen lassen, zu bestrafen. Doch auch hier wird ironisch mit der Zirkularität dieses Unterfangens gespielt. Als Knecht verkleidet klagt Don Giovanni sich selber an, befiehlt ihnen, sie sollen seinen Patron „erschlagen und zerhacken," treibt sie sodann umher und bringt sie dazu, die eigene Gewaltsucht voll auszukosten. Darin besteht vielleicht die perfideste Drehung der von Don Giovanni vorgeführten Verkörperung des Morschen im Gesetz: Hier gibt der Herr selber die Befehle, welche den Herrn zum Sturz bringen sollen und schlägt dann den Bauern, der auf diese Finte hereingefallen ist. Am Höhepunkt dieses Verschwörungs- und Rachezenariums entdecken die Betrogenen, wie sehr der von ihnen Gejagte nichts anderes als das Phantom ihres Begehrens seien kann. Während sie in ihrem halluzinatorischen Wahn gefangen alle mit der Ausnahme Donna Elviras den Tod Don Giovannis fordern und der bis dahin immer noch zögernde Don Ottavio nun endlich bereit ist, dem Widersacher den tödlichen Stoß zu versetzen, entlarvt sich der Bösewicht als reine Hülle ohne bösen Kern. Leporelle schlüpft aus dem angeeigneten Umhang des Herren heraus, und bittet mit der Erklärung, „Dies hier sind leider nur seine Kleider" um Gnade. Das tückische an Mozart und Da Pontes Text Szenario darin, daß er – als Träumer vom Umsturz des Herren und als Verfasser dessen obszönen Grenzüberschreitungen – tatsächlich derjenige ist, der den Kern des Verwirrungsspiel ausmacht. Die Verschworenen wollen ihn zwar stellvertretend strafen, erhalten dadurch jedoch keine Befriedigung, da er zwar ein Betrüger ist, nicht aber als Inbegriff des Bösen hingerichtet werden kann. Noch einmal führt das Lesen von Gesten zu dem Zirkelschluß, welcher die Jagd der Verschworenen nährt. Leporellos Worte – „Er ist Herr und er gebot mir" – erlauben nun auch Don Ottavio, seine letzen Zweifel abzuschütteln. Aber diese Worte sind ebensowenig wahrhafte Beweise wie die Gesten und die Stimme, an der Donna Anna die Wahrheit ihrer Erkenntnis festzumachen suchte. Sie sind – wie alles was von Leporello ausgeht – tautologisch. Don Giovanni ist der Träger des Bösen weil er Herr ist. [Doch wie Donna Anna, kann nun auch Don Ottavio endlich sich in der ihm vorgeschriebenen Rolle einrichten – er will den gottlosen Mörder richten, und somit als Vertreter des Gesetzes auch dessen unfehlbare Gerechtigkeit wieder etablieren.]

So kehrt mit jeder Wendung im Geschehen die Frage nach Leporellos Zeugenschaft zurück. Ist Donna Elvira diejenige, die als erste davon phantasiert, daß auf

den Unglückseligen der Zorn Gottes und die Gerechtigkeit in Form eines Flammenblitzes und der Hölle Rache wartet, da sie dieses Bild für die ihr Begehren stützende Mitliedsphantasie braucht, wird gerade dieses Szenarium von Leporello in seiner Wiedergabe des plötzlichen Verschwindens Don Giovannis aufgegriffen. Ebenfalls ist es Donna Elvira, die in ihrem Konvertierungsdrang zu Don Giovanni zurückkehrt, um ihn ein letztes Mal davon zu überzeugen, der Sünde zu entsagen und dabei als erste die belebte Statue sieht. Ihr Schrei – der dritte Frauenschrei, der eine Begegnung mit dem traumatischen Kern des jeweiligen Phantasieszenariums ankündigt – weist noch einmal auf die Grenze des Phantasierens hin. Dieses belebte steinerne Gesetz ist ihrer Rettungsphantasie entgegengesetzt, eine Figurierung des Realen, was alle Halluzinationen auf ihre Spitze treibt und sie an der eigenen Intensität zerschellen läßt. Denn Don Giovanni nimmt die Herausforderung, die jenseits dem lustvollen Phantasiespiel liegt an, beendet dessen Verwirrungen, in dem er endgültig zu dem von den Verschworenen getragenen Szenarium der Reue Nein sagt. Er erfüllt zwar deren Phantasie davon, daß demjenigen, der das Morsche des Gesetzes geniest eine Strafe zuteil wird, löst sich aber auch, nachdem er dieses Szenario durchschritten hat, als Phantom auf.

Die anderen kommen zu spät. Wie in Stokers Vampirtext wachen sie aus der nächtlichen Halluzination auf und erkennen: Der Widersacher ist spurlos verschwunden. Es bleibt nur Leporellos Zeugenschaft, eine nachträgliche Rede, welche wie die Registerarie jene Geschichte in Umlauf setzt, die sie bereits kennen, und die sie auch hören wollen – eine moralische Botschaft davon, daß der Frevler bestraft und die Gemeinschaft von seiner teuflischen Gegenwart befreit worden ist. Am Ende der von Leporelle in Gang gesetzten Massenhysteria können sich neue Schutzdichtungen durchsetzen, auf Grund derer wieder an die Gerechtigkeit und das Funktionieren der Gemeinschaft geglaubt werden kann. Im Kloster kann Donna Elvira an den verlorenen Geliebten ewig denken. Der Aufschub der Hochzeit erlaubt Donna Anna, ihre Zweifel an der Eheschliessung mit Don Ottavio sowie ihr eigenes tödliches Begehren in Zaum zu halten. Masetto und Zerlina können die gewaltsame Eifersucht und die zerstörerische Untreue, die ihrer Ehe im Kern innewohnt verdrängen. Und Leporello kann davon träumen, daß er im Wirtshaus einen anderen Herren finden wird – einen, der ein intaktes Machtverhältnis verspricht. Aber der Antagonismus des unbegrenzbaren Drängens, des nagenden Kreisens um Dissonanzen, der die plötzliche Erscheinung Don Giovanni begleitet hat, klingt unwillkürlich nach.

Benutzte Literatur

Nicolas Abraham und Maria Torok. L'ecorce et le Noyau. Paris 1987.

Philippe Aries. Geschichte des Todes. München 1982.

Jean Baudrillard. Der symbolische Tausch und der Tod. München 1982.

Walter Benjamin. „Zur Kritik der Gewalt.“ Gesammelte Schriften II.1. Frankfurt/M. 1977.

Stefan Kunze. Mozarts Opern. Stuttgart 1984.

Ivan Nagel. Autonomie und Gnade: Über Mozarts Opern. München 1988.