FESTSPIEL-DIALOGE 1994

Ma Donn' Anna cosa ha voluto?
Oder: Todestreiben, Grenzverletzung und Gesetz in *Don Giovanni*

Elisabeth Bronfen

17. August 1994

© Copyright by Elisabeth Bronfen, Zürich

Elisabeth Bronfen

Ma Donn' Anna cosa ha voluto? Oder: Todestreiben, Grenzverletzung und Gesetz in *Don Giovanni*

Die Autonomie des modernen Subjektes beinhaltet laut Slavoj Zizek folgende Paradoxie: Es entsteht gerade im Moment der Selbstaufgabe, genauer indem es bereit ist, sich jenseits narzißtischer, und d.h. das Selbst in seiner Intaktheit versichernder, Entwürfe zu erkennen . Diese Autonomie des Subjekts ist zudem an eine zweite Gegebenheit gebunden, nämlich an das Erleben der Gnade im Anderen, wo auch der Andere bereit ist, sich dieser Geste der Anerkennung zu unterwerfen. In dieser gegenseitigen Selbstaufgabe findet die moderne intersubjektive Begegnung statt. Bezeichnend für eine Diskussion von *Don Giovanni* ist nun aber die Tatsache, daß Zizek dieses Aufkommen des modernen Subjektes parallel setzt mit der Entwicklung der europäischen Oper. Denn die Bewegung von Gluck zu Mozart zeichnet eine Geste der Subjektivierung, "bei der die Affirmation der Autonomie des Subjekts (unsere Bereitschaft, uns zu opfern, dem Ende entgegenzugehen, zu sterben, alles zu verlieren) eine Geste des Erbarmens im Anderen erwachsen läßt" (1994, 148). In *Don Giovanni*, fügt Zizek hinzu, ist diese Autonomie des Subjektes jedoch bereits so radikal geworden, daß es keinen Raum mehr für Gnade gibt. Es entsteht demzufolge, was Kant das radikal Böse nennt.

Ich möchte in meiner von diesem Tauschverhältnis zwischen der Autonomie des Subjektes, der Gnade durch den Anderen und dem radikal Bösen ausgehenden Diskussion folgende Fragen erörtern: Wenn wir uns Don Giovanni als Figur des radikal Bösen vorstellen, so meinen wir damit ein Subjekt, das den reinen Genuß. bzw. eine Insistenz jenseits der Gebote der Kultur, zum Ausdruck bringt. Den Begriff des Bösen möchte ich aber weniger im herkömmlichen Sinne als Widersacher des Güte einsetzen. Statt dessen bringe ich diesen Begriff deshalb ins Spiel, um darauf hinzuweisen, daß Don Giovannis Beharren auf einen Verhaltenskodex jenseits der ihm vorgegebenen Gesetze die Funktion hat, auf eine gewaltsame, ungerichtete und nicht steuerbare Kontingenz (Zufälligkeit) als Grund und Fluchtpunkt aller kulturellen Prozesse aufmerksam zu machen. Unter der symbolischen Ordnung des Gesetzes liegt – um ein Sinnbild Jacques Lacans' zu benutzen – eine Lache von gewaltsamem Genuß, auf die ein zu Recht kulturell verbotenes, obszönes Begehren gerichtet ist; ein archaisches Erleben, das uns fasziniert, von dem wir uns aber auch fernhalten müssen, um die gesellschaftliche Ordnung aufrechtzuerhalten. Dieser archaische Genuß, der im Zuge der Kulturierung ins Unbewußte verdrängt wird, bezieht sich auf das ursprünglich Kontingente, die ungerichtete Libido, z. B. daß wir als Ursprünglichstes den Tod wollen, daß wir zuallererst gewaltsam sind, Aggressionen gegen uns und gegen andere richten. Somit wird die Figur des Don Giovanni vor allem zu einer Todesfigur.

Anders gesagt – so lautet meine These – die herkömmliche Tendenz, Don Giovanni als Verführer oder Frauenjäger zu begreifen, als Libertin und Gesetzesbrecher, der stets neue sexuelle Befriedigung sucht, ist eine vorgeschobene Deutung. Man könnte sagen, sie fungiert wie eine Deckerinnerung im Sinne Sigmund Freuds, die vor eine verdrängte Erinnerung tritt, um diese zu verbergen, aber gleichzeitig in der Erinnerung mitschwingen zu lassen. Wenn man sich fragt, was will Don Giovanni eigentlich, was treibt ihn voran, kommt man unwillkürlich immer wieder zu der Geste der Selbstverschwendung zurück. Der Gegensatz, der die ganze 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 ist auf der anderen Seite eine grenzenlose Ekstase, ein Genuß jenseits aller Normen, eine Insistenz des eigenen Begehrens, die gnadenlos in die Interessen anderer übergeht und sogar selbst jenseits der herkömmlichen Regeln der Verführung verläuft. Denn Don Giovanni wartet nie den Vollzug des erotischen Akts ab, hört bereits nach dem ersten Gelingen der Verführung wieder auf, die jeweilige Frau zu begehren. Als radikalster Vertreter dieser Gesetzwidrigkeit ist er so sehr von dem reinen Genuß getrieben, daß wir uns fragen müssen, ob er überhaupt als Individuum im herkömmlichen Sinn verstanden werden kann. Ist man bereit, da Pontes und Mozarts Helden als Vertreter solch radikaler Autonomie, solch eines Insistierens von Genuß zu verstehen, stellt sich aber bereits eine weitere Frage: Existiert Don Giovanni überhaupt?

Cathérine Clément hat in ihrem Buch *Die Frau in der Oper. Besiegt, Verraten und Verkauft* wiederholt die Analogie zwischen der Hysterikerin und der Opernsängerin erörtert. Wie das Aufbegehren der Hysterikerin, die sich der Unterdrückung der Familie widersetzt, indem sie das weibliche Leid auf der Oberfläche ihres Körpers simuliert, jeder einzelnen dieser qualvollen Gebärden gegenüber aber auch gleichgültig bleibt und tagtäglich ein neues Symptom produziert, so ist der von der Opernheldin dargestellte Widerstand ein doppeldeutiger. Die Heldin lehnt sich gegen Gesetze auf und wird für diese Überschreitung bestraft. Aber sie singt auch jeden Abend von neuem und widersteht somit hartnäckig der Niederlage. In *Don Giovanni* sind alle drei Frauen – Donna Anna, Donna Elvira und Zerlina – Variationen solcher Hysterie, alle drei bereit, sich jeder Figur hinzugeben, die sich als Verführer ausgibt. Denn letztendlich zeichnet Don Giovanni gerade die Austauschbarkeit der Kleidung aus. Die Hysterie funktioniert für Clément folgendermaßen: "sie taugt zum Verführen, taugt zur Identifikation, taugt dazu, sich auf sinnlose Bilder zu stützen, um sich im richtigen Moment zu enthüllen und zu schreien. In den Geschichten der Hysterikerinnen hat die Vergewaltigung nie stattgefunden. Einzig die Angst besteht, die Bedrohung und der große schattenhafte Umriß, der sich mitten in der Nacht aufrichtet" (1992, 52). Die Hysterikerinnen lügen, spielen ihren Mitmenschen Rollen vor, geben sich als anders aus, als sie wirklich sind, weil sie von dem Bereich jenseits der symbolischen Gesetze wissen, und wenn sie sich nach der gefährlichen Verführung durch den Gesetzesspötter und Gotteslästerer Don Giovanni sehnen, dann deshalb, weil sie dadurch die eigene Sterblichkeit – die Fragilität des Körpers und das Prekäre jeder gesellschaftlichen Rolle – anerkennen. Die erstaunliche argumentative Drehung, die Clément jedoch im Laufe ihrer Deutung vollzieht, besteht darin, aufzuzeigen, daß auch Don Giovanni ein Lügner ist und sich deshalb jenseits des Geschlechterunterschieds "durch eine subtile Ellipse mit seinen Komplizinnen trifft. Er ist hysterisch, wie sie... aber Don Giovannis Hysterie ist die Leere unter dem Umhang und dem Mantel" (53). Er inszeniert spiegelverkehrt zu den betrogenen Frauen eine herrliche und erhabene Lüge, eine Maskerade des Verführers, ein Phantom als Mann. Der Gegensatz zwischen den Geschlechtern verflüssigt sich dadurch, daß die Hysteriker beiderlei Geschlechter sich als Komplizen erweisen, sich gegenseitig bedingen, wie sie sich auch gegenseitig auslöschen; "der geniale Mann, der seine doppeldeutige Haut riskiert, weil er zu sehr versucht hat, sich in das feminine Phantasma zu integrieren, und die Wahnsinnigen um ihn herum, die seine Haut bilden".

Mit der Frage nach der Komplizität zwischen dem Verführer und den Betrogenen, die darauf beruht, daß alle Figuren eine Leere zu umkreisen und zu verhüllen scheinen, kommt ein weiterer Aspekt in die Diskussion, nämlich der gruppendynamische Kontext für Don Giovannis Treiben. Denn als Figur des Todestriebes hat er – wie dies Sigmund Freud 1920 in seiner Studie *Jenseits des Lustprinzips* formulierte – zwei Funktionen. Einerseits stellt er den Wunsch nach einer Rückkehr zu etwas Früherem dar, den Wunsch nach dem Ausleben eines archaischen Genußes. In diesem Drang

nach einem ursprünglicheren Zustand führt der Todestrieb aber immer auch ein Verlangen nach einem Zustand der Regungslosigkeit vor, nach dem Unbelebten, aus dem alles Leben entsteht. Andererseits beinhaltet der Todestrieb aber auch die Kraft zur Spaltung, zur Dynamisierung von festgefahrenen Systemen, und dieses Aufbrechen, aus dem Neues entstehen kann, wird auch von Don Giovanni vorgeführt. Denn augenscheinlich bringt er in dieser merkwürdigen spanischen Stadt etwas in Bewegung. Sein Handeln löst eine Kette von Ereignissen und Allianzen aus, die uns als Zuschauer wiederholt fragen läßt: Wer sind diese Figuren, wo gehören sie hin, warum irren sie nachts umher? Denn auch hier fällt auf, daß Don Giovanni bei allen Rache- und Zerstörungswünsche, Wut und Mordphantasien aufkommen läßt. Er scheint regelrecht wie ein Katalysator von Gewaltphantasien zu fungieren, selbst bei Donna Elvira, die sich eigentlich als Verkörperung der Gnade versteht. So besteht der merkwürdige Widerspruch, der sich durch die ganze Oper zieht, darin, daß an der Erscheinung dieser so rücksichtslos und gnadenlos insistierenden Figur Gewaltphantasien gerade jener Figuren festgemacht werden, die sich zumindest auf der manifesten Ebene gegen Gewalt auszusprechen scheinen. Don Giovanni fungiert somit als das Phantasma der Vertreter des Gesetzes, Symptom ihrer Gefühlsambivalenz. Denn sie wollen die gegebene Ordnung vertreten, indem sie jeden, der diese Ordnung gewaltsam verletzt, zu bestrafen versuchen, können diese Bestrafung jedoch ihrerseits nur mit Gewalt durchführen.

Die Verschworenen Ottavio, Anna und 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 Soziologe 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 – psychoanalytisch auch als Stellvertreter des Über-Ichs zu verstehen – 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 vor allem auf Grund folgender Aporie: Das Einlassen auf diese Ökonomie der Opferung als Reinigung führt dazu, daß die Grenze zwischen den beiden Positionen sich verflüssigt. Es entsteht eine gegenseitige Bedingung und Auslöschung zwischen den Gesetzesvertretern einerseits und der Todesfigur, die bereit ist, den gewaltsamen archaischen Genuß bis zur radikalen Selbstverschwendung auszuleben, andererseits zeichnet sich ein Muster gegenseitiger Komplizität ab.

Keine Figur macht diese Aufhebung klarer Grenzziehungen so deutlich wie Donna Anna, denn sie ist nicht nur die von Don Giovanni betrogene, geschändete Frau, sondern erscheint in der rätselhaften Dynamik, die die beiden auf so fatale Weise an einander bindet, fast wie sein Alter ego. Sie ist ebenso von einer reinen Insistenz wie er getrieben, übergeht ebenso gnadenlos wie er die Interessen anderer, etwa Ottavios Wunsch nach einer friedlichen Lösung des Mordes an ihrem Vater und nach einer Eheschließung. Ohne Rücksicht auf andere setzt auch sie das eigene Anliegen gnadenlos durch, lebt auch sie einzig um ein gewaltsames Begehren zu befriedigen, nämlich den Vollzug ihrer Rache. Damit sind wir an der Leerstelle angekommen, um die herum alle Ereignisse kreisen. Denn die Symmetrie des Stückes ergibt folgendes Muster: Am Anfang treten zwei Figuren auf, die zu Don Giovanni "nein" sagen. Le-

porello, der nicht mehr dienen will und stattdessen selber Herr werden möchte, und Anna, die sich mit dem wiederholt gesungenen Wort "nein" gegen Don Giovannis doppeltem Verstoß wehrt; gegen seinen nächtlichen Einbruch in ihr Schlafzimmer und gegen seinen Übergriff auf ihren Körper. Die dramatische Auflösung dieser beiden Ablehnungen besteht dann in dem dritten "nein" im letzten Akt, Don Giovannis emphatischem "nein", mit dem er auf das Angebot der Gnade reagiert, die der steinerne Doppelgänger des Komtur ihm anbietet. Zwischen diesen drei Gesten der Ablehnung werden die hilflosen Schreie, die den Schmerz, die Schande und das Verlangen der verführten Frauentriade Anna, Elvira, Zerlina zum Ausdruck bringen, auf der Bühne ausgiebig vorgeführt.

Wichtig scheint nun aber vor allem folgendes: Nach dem Mord am Komtur klagt Leporello Don Giovanni an, den Vater ermordet und die Tochter mißbraucht zu haben. Er verteidigt sich mit der Erklärung, "der Alte hat es so gewollt", worauf Leporello erwidert: "Aber Donna Anna, was hat sie gewollt?" Dies, könnte man sagen, ist die auslösende und nie beantwortete Frage, um die die ganze Oper kreist. Was hat sich im Zimmer Donna Annas abgespielt? In ihrer Erklärung an den Bräutigam Ottavio bleibt sie, was die Beschreibung dieser traumatisierenden Urszene anbelangt, vage; deutlich ist sie eben nur in ihrem Verlangen nach Rache.

Wenn Leporello dann im zweiten Akt, um sich vor der drohenden Hinrichtung zu schützen, dem Bund der Verschworenen die bösen Taten, die er begangen hat, eingesteht, gleichzeitig aber auch aufführt, welche der Vergehen Don Giovanni in seiner Verkleidung als Leporello zuzuschreiben sind, kommt der bezeichnende Moment, da er sich Ottavio mit dem Satz zuwendet, "Euch, mein Herr, sage ich nichts...". Nur ungenau singt er von einer bestimmten Nacht, von Angst, von Zufall und davon, daß es keinen Schutz gibt. Seine Aussage genügt zwar, um die Anwesenden von Don Giovannis Schuld am Tod des Komtur zu überzeugen, doch die Szene selbst wird nie genau beschrieben. Was auf Grund dieser Ellipse jedoch somit vor allem nie diskutiert wird, ist genau das Ereignis, das vor dem Mord stattfand: die vermeintliche Schändung Donna Annas. Die Frage – Was hat Donna Anna gewollt? – bleibt unwiderruflich offen, als könne sie gar nicht beantwortet werden. Bezeichnend an dieser Unbestimmtheit ist nun die Tatsache, daß damit eine Verunsicherung zu Tage tritt, bezüglich der Möglichkeit Gut und Böse klar von einander trennen zu können. Dies wiederum bedingt, daß auch die Figuren, die im Geschehen mit inbegriffen sind, nicht mehr säuberlich in Schuldige einerseits und Unschuldige andererseits aufgeteilt werden können. Damit wird nicht nur die Frage nach der Komplizität der Beteiligten an den Ereignissen des Bösen aufgeworfen, sondern auch die Möglichkeit des Richtens problematisiert. Diese Verunsicherung tritt besonders auffällig in Bezug auf die Figur der Donna Anna hervor. Einerseits, weil sie eben so besessen von Gewalt ist wie ihr Gegner Don Giovanni, den sie auszuschalten sucht. Andererseits, weil die Motivation für diese Bestrafung nur bedingt die Interessen der Gemeinde vertritt. Denn für den Zuschauer bleibt offen, ob sie über Don Giovannis Leiche die Ordnung des toten Vaters wiederherzustellen sucht, oder ob sie durch diese Tötung selbst in den Genuß seiner Selbstverschwendung zu gelangen hofft.

Diese Verwischung der moralischen Grenzen ist natürlich nur möglich, weil die Oper eine Schwellenzeit beschreibt – genauer den Zeitraum zwischen dem Tod und dem Begräbnis des Komtur. Es scheint mir wichtig, daß die ganze Handlung eigentlich am Leichnam des toten Vaters spielt; sozusagen über einem offenen Grab. Das paternale Gesetz, das die Ordnung der Gemeinde gewährleistet, ist somit nicht am Ort, der, genau wie der Tote – in Leichnam und Seele aufgespalten – keinen festen Ort hat bis die Beerdigung vollzogen worden ist, im Zuge dessen der tote Körper begraben wird und die Seele, von der erdlichen Existenz entlassen, in Gottes Reich

eintreten kann. Anders gesagt, weil diese als Stellvertreter des Gesetzes die Stabilität der Gemeinde versichernde Instanz entortet wurde, ihrer Macht durch den Mord beraubt, zeigt sich, was durch das Gesetz des Vaters abgeschirmt und somit aufgeschoben werden konnte: Der Durchbruch einer Eskalation an gewalttätigen Ereignissen, aber auch das Prekäre des Gesetzes selber. Denn in Abwesenheit seines privilegierten Stellvertreters verliert dieses paternale Gesetz fast völlig an Macht. Selbst Ottavio und Elvira, die sich wiederholt für dieses Gesetz aussprechen, versagen letztlich. Der hingehaltene Bräutigam wird wider seiner Überzeugung in den Bann von Annas Rachsucht hineingesogen. Die betrogene Ehefrau kann gegen die radikale Autonomie von ihrem falschen Gatten Don Giovanni ihre Vorstellung christlicher Gnade nicht durchsetzen.

Gemäß der Operntradition wird das paternale Gesetz natürlich zum Schluß durch einen Kunstgriff wieder aufgefangen. Die Seele des Toten hat die Statue besetzt und somit belebt, und so kann der steinerne Gast die leer gewordene Position des Vater einnehmen und in seinem Namen die Strafe vollziehen. Gegen die Transgression des gewaltsam genießenden Don Giovanni und die gewaltsame Eigenjustiz der Verschworenen setzt sich ein christlicher Aberglaube durch – die belebte Statue als Stellvertreter Gottes Macht. Don Giovanni antwortet auf den Ruf des Todes und macht mit dieser Geste explizit, was bis dahin nur angedeutet wurde, nämlich daß am Ende der vielen von Leporello in einer Liste aufgezeichneten Eroberungen von Frauen nur die direkte Umarmung des Todes stehen kann. Damit entpuppt sich der Tod als die immer schon erhoffte Ekstase, wird aber seinerseits dadurch wieder in der Ordnung der Überlebenden aufgefangen, als sich ein tötendes und totes Gesetz durchsetzt, nämlich die versteinerte paternale Hand. Wir bleiben somit innerhalb einer Ökonomie des Todes, in der eine Variante des Todes, die vom Gesetz sanktionierte Strafe, eingesetzt wird, um eine andere Variante, die des reinen Genußes, zu opfern. Damit wird noch eine weitere Beunruhigung klarer Sinnstiftungen aufgeworfen. Etliche Male behauptet Leporello, Don Giovanni hätte ein Herz aus Stein. Die Tatsache, daß er nur bereit ist, die steinerne Hand anzunehmen, nicht aber Elviras lebende und ihn liebende Hand, läßt auch den Verdacht aufkommen, daß seine Autonomie von Anfang an so radikal ist, daß es nicht um das Haben oder Nichthaben des Herzes gehen kann. Außerhalb des kulturierenden Gesetzes verortet ist Don Giovanni vielleicht von Anfang an ein Toter, weshalb er eben nicht das Angebot der Gnade durch die Andere, sondern nur das Angebot der Selbstzerstörung anzuerkennen bereit ist. Als letzter Zug in dieser Ökonomie des Todes kann man auch die Tatsache deuten, daß nur der tote Vater – als steinernes Gesetz wiederauferstanden – strafen kann, nicht aber die Menschen. Ottavio, Anna, Elvira, Massetto und Zerlina kommen zu spät. Sie können weder den Tod vollziehen noch können sie an Don Giovannis Tod als Zuschauer teilhaben. Sie können von diesem Ereignis nur nachträglich, an Hand von Leporellos Wiedergabe, erfahren.

Damit wäre ich an meinem letzten Punkt angelangt, nämlich der Funktion von Leporello als Figur der Vermittlung. Kehren wir nochmals an den Anfang des Stückes zurück, so zeigt sich folgendes Muster. Leporello ist nicht nur derjenige, der Buch führt über Giovannis Verführungen und diese Liste dann auf fast sadistische Weise den betrogenen Frauen vorliest. Er wird auch von Anfang an als Zeuge eingeführt. Er ist der Einzige, der die Schändung Annas und die Tötung des Komturs beobachtet, wie er auch als Einziger den Tod Don Giovannis miterlebt und ihn für die anderen bezeugen kann. Damit wird ein letzter Aspekt der Grenzverwischungen zwischen Tätern und Opfern, Betrügern und Betrogenen aufgeworfen, nämlich die Frage nach der ethischen Funktion von Vermittlung, Stellvertretung und Komplizität. Denn zum einen dient Leporello seinem Herren gerade in dem Sinne, daß er nicht nur Augenzeuge seiner transgressiven Handlungen ist, sondern diese auch noch verschrif-

tet. Der Dienst besteht darin, daß Don Giovanni somit sein mythisches Überleben garantiert, seine narrative Unsterblichkeit. Doch wenn Leporello der privilegierte Zeuge und Berichterstatter für Don Giovannis Grenzüberschreitungen ist, so dient er gleichsam auch der diametral entgegengesetzten Instanz, denn er bezeugt am Ende auch die Macht Gottes, die Bestrafung und Höllenfahrt des Frevlers. Dieses Oszillieren zwischen einer Parteinahme für Don Giovannis gewaltsam genußhaften Insistierens einerseits, und der Wiederherstellung des Gesetzes des toten Vaters andererseits ist Leporellos wichtigstes Merkmal. Das eine Mal vertritt er ganz wörtlich Don Giovanni, trägt regelrecht sein Kostüm oder führt seine Befehle aus; das andere Mal entlarvt er die Herzlosigkeit seines Herrn, kritisiert ihn, will ihn davon abhalten, sein schlechtes Leben weiter zu führen. Dann wieder bekennt er den Verschworenen die Schuld seines Herrn und bewirkt somit die Wiederherstellung des väterlichen Gesetzes.

Vor allem aber – und darin liegt die Brisanz, die diese Oper für uns heute noch immer hat – stellt er unsere Identifikationsfigur dar. Durch seinen Blick und seine Rede vermittelt er uns das Geschehen auf der Bühne. So wird über ihn nochmals die Frage der Komplizität aufgeworfen, und zwar als *unsere* Frage. Denn auch wir oszillieren – nicht zuletzt wie Julia Kristeva feststellt auf Grund der Diskrepanz von musikalischer Überschwenglichkeit und textueller Moralisierung – zwischen Selbstverschwendung und dem zerstörerischen Genuß einerseits, und dem Verlangen nach Ethik und Gesetz andererseits. Das Schauspiel des radikal Bösen, von Don Giovanni so eindrücklich in Szene gesetzt, spielt uns gleichzeitig aber auch die Unmöglichkeit der Grenzziehung zwischen Gut und Böse vor. Wir können weder die Frage gänzlich suspendieren, was heißen würde, die Frage der Ethik im Zuge eines Genießens der Musik und des Spektakels auszublenden. Noch können wir uns in der Sicherheit wähnen, das Böse kann am Körper eines Anderen festgemacht werden. Wir müssen eine Welt akzeptieren, die von einer unheimlichen internen Differenz, dem oszillierenden Spiel zwischen den Gegensätzen als Spiel des Streits, geprägt ist, und somit ein Aufbrechen sämtlicher fester Bedeutungen und Sinnzuweisungen aufweist. Wir müssen die Unmöglichkeit anerkennen, für die Frage, zwischen Schuldigem und Unschuldigem, Täter und Opfer, Betrüger und Betrogenem eine klare Grenzziehung, Zuweisung und Eliminierung vollziehen zu können. Das Böse kann nicht auf die andere Seite oder auf den Anderen projiziert werden, sondern zeigt sich mitten im Guten, mitten unter den Lebenden, mitten in uns selbst. Wir können nicht unhinterfragt von reinigenden Lösungen, Tilgungen und Befreiung von dem Störenden ausgehen, wie wir auch nicht unhinterfragt mit dem Gegensatz Rettung und Bestrafung einerseits, und einem den Trieben und bedrohlichen Phantasien Nachgeben oder Verfallensein andererseits, operieren können.

Gleichzeitig zeigt uns das tödliche Spiel um Don Giovanni aber auch unser Verlangen nach klaren Trennungen. Doch dieses Verlangen nach moralischer Sicherheit, so befriedigend es auch wirken mag, wird gleichzeitig als Verlangen nach einer unmöglichen Phantasie entlarvt. Wenn am Ende der Oper die sechs Überlebenden singen: "Das ist das Ende dessen, der Böses tut! Und der Tod der Treulosen ist immer wie ihr Leben," so kann diese moralische Botschaft nur ironisch gedeutet werden. Als imaginäres Schutzschild entlarvt, ist sie dennoch aber auch eine Deckmoral, die wir benötigen, um uns vor der radikalen Autonomie des Subjektes zu schützen, obgleich wir sehr wohl wissen, daß diese schützende Grenze eine prekäre, immer nur brüchige sein kann.

Benutzte Literatur:

Baudrillard, Jean (1982): Der symbolische Tausch und der Tod. München: Matthes und Seitz.

Clément, Cathérine (1992): Die Frau in der Oper. Besiegt, Verraten und Verkauft. Stuttgart: Metzler.

Kristeva, Julia (1991). Geschichten der Liebe. Frankfurt/ M.: Suhrkamp.

Zizek, Slavoj (1994): Verweilen beim Negativen. Psychoanalyse und die Philosophie des deutschen Idealismus II. Wien: Turia & Kant.