

Université de Montréal

**Le jeu avec la tradition littéraire du mythe Don Juan  
dans les œuvres de  
Max Frisch und Herbert Rosendorfer**

par

**Adriana Florentina Cutieru**

Département de littératures et de langues modernes  
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade de M.A.  
en études allemandes

août 2004

© Adriana Florentina Cutieru, 2004





## AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

## NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal  
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :

**Le jeu avec la tradition littéraire du mythe Don Juan  
dans les œuvres de  
Max Frisch und Herbert Rosendorfer**

présenté par :

**Adriana Florentina Cutieru**

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Président-rapporteur : Manuel Meune  
Directeur de recherche : Jürgen Heizmann  
Membre du jury : Hans-Herbert Räkel

Mémoire accepté le :

## Résumé

La figure de Don Juan, un des personnages les plus connus de la littérature européenne, a évolué continuellement pendant quatre siècles. Le séducteur sans scrupules, tel que décrit par Tirso de Molina, devient, avec l'opéra de Mozart et sous l'influence du romantisme, un personnage démoniaque, mythique : le symbole d'Éros.

Au début du XXe siècle, Don Juan connaît un déclin : du séducteur, il devient le séduit; son instinct érotique se transforme en mort (Horvath *Don Juan revient de guerre*).

La première de la pièce de Max Frisch, *Don Juan ou l'amour pour la géométrie*, a lieu en 1953. Les spectateurs et la critique sont également horrifiés : le Don Juan sur la scène ne correspond plus à l'image mythique du séducteur sans scrupules. Don Juan aime la géométrie et non plus les femmes. Il se heurte toujours à sa réputation, à laquelle il ne peut plus échapper. Max Frisch joue avec tous les motifs du mythe, en essayant ainsi de le démythifier. Il fait sombrer Don Juan dans l'enfer du mariage – une tournure cynique du conte traditionnel.

Un an plus tard, Max Frisch revient à ce sujet : dans sa nouvelle pièce, *La muraille de Chine*, il prétend que toute son histoire a été inventée par les écrivains. Tout ce qu'il aime c'est la « virginité » et « le pays sans littérature ». Par cette nouvelle idée, Max Frisch réhabilite le mythe qu'il a essayé de détruire dans sa première pièce.

L'auteur contemporain Herbert Rosendorfer reprend l'histoire traditionnelle de Don Juan et la re-présente des points de vue de Don Ottavio et Leporello. Il joue non seulement avec l'histoire traditionnelle, mais aussi avec sa réception et les débats littéraires. Contrairement à Max Frisch qui essaie d'expliquer le mythe, il le garde aussi fascinant et séduisant qu'il l'était à ses origines. Il se contente de soulever quelques questions qui étaient restées sans réponse auparavant.

Le mémoire montre que la transformation de Don Juan ne finit jamais. Car c'est la nature même du mythe protéique, de ne pas accepter d'interprétation unique ou définitive.

**Mots clés** : littérature, modernité, parodie, tradition, postmodernisme, théâtre.

## Summary

For more than four centuries, Don Juan, one of the most famous characters of the European literature, has been continually transformed. The wicked seducer, as described by Tirso de Molina, becomes through Mozart's opera and under the influence of romanticism, a demonic, mythic character: The symbol of Eros.

At the beginning of the 20th century, Don Juan comes to a decline: instead of seducing, he is seduced; his erotic instinct turns into death. (Horvath *Don Juan comes back from war*)

In 1953, the premiere of Max Frisch's play *Don Juan or the love to geometry* takes place. Both, the spectators and the literary critics are horrified: the Don Juan on the stage doesn't correspond to the mythic image of the wicked seducer any more. Don Juan loves geometry and not women. He collides all the time with his reputation that he cannot get rid of. Max Frisch plays with all the central motives of the myth, thus trying to demythologise it. He lets Don Juan end up in the hell of the marriage – a cynical turn of the traditional story!

One year later, Max Frisch turns back to this subject: in his new play *The Chinese Wall*, Don Juan pretends that his whole story was made up by writers. All he loves is the „virginity“ and the „country without literature“. Through this new idea, Max Frisch rehabilitates the myth that he tried to destroy in his first play.

The contemporary author Herbert Rosendorfer overtakes the traditional story of Don Juan and depicts it from the point of view of Don Ottavio and Leporello. He plays not only with the traditional story, but also with its reception and with the literary debates. Unlike Max Frisch who tries to explain the myth, he keeps it as fascinating and glamorous as it was at its beginnings. He only brings to attention some questions that had previously remained without answer.

The paper shows that the transformation of Don Juan never comes to an end. Then it lays in the protean nature of myth, never to be given a unique, final interpretation.

**Keywords:** literature, modernity, parody, tradition, postmodernism, theatre.

## Resümee

Seit vier Jahrhunderten erlebt die Figur Don Juans, eine der bekanntesten Gestalten der europäischen Literatur, eine ständige Verwandlung. Der frevelhafte Verführer in Tirso de Molinas Stück wird durch Mozarts Oper und in der Nachwirkung der Romantik zu einer dämonischen, mythischen Gestalt, zum Inbegriff des Eros.

Am Anfang des 20. Jahrhunderts erlebt Don Juan seinen Niedergang: Der Verführer wird zum Verführten, sein erotischer Drang schlägt in den Todesdrang um (Horvath *Don Juan kommt aus dem Krieg*).

1953 findet die Uraufführung von Max Frischs Stück *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* statt. Sowohl die Zuschauer als auch die Literaturkritiker sind entsetzt: Der Don Juan auf der Bühne entspricht nicht mehr der mythischen Gestalt des skrupellosen Verführers. Don Juan liebt die Geometrie und nicht die Frauen. Ständig kollidiert er mit seinem Ruf, dem er nicht entgehen kann. Max Frisch spielt parodistisch mit allen Grundmotiven des Mythos und versucht dadurch, den Mythos zu zerstören. Er lässt Don Juan in der Hölle der Ehe enden – zynische Umdrehung der tradierten Geschichte!

Ein Jahr später setzt sich Max Frisch in seinem Stück *Die Chinesische Mauer* mit dem Don Juan-Thema noch einmal auseinander. Don Juan meint, alles sei ihm angedichtet: Sowohl die Liebe zur Frau, als auch die Liebe zur Geometrie. Er liebe nichts anderes als das „Jungfräuliche“, das „Land ohne Literatur“. Dadurch rehabilitiert Max Frisch den Mythos, den er mit seinem ersten Stück zerstören will.

Der zeitgenössische Autor Herbert Rosendorfer übernimmt die tradierte Geschichte Don Juans und stellt sie aus dem Gesichtspunkt *Don Ottavios* und *Leporellos* dar. Er spielt nicht nur mit der Urgeschichte, sondern auch mit der Rezeption und mit den literaturwissenschaftlichen Debatten. Im Gegensatz zu Max Frisch, der den Mythos zu erklären versucht, überläßt er dem Mythos seine Faszination und seinen Glanz. Er lenkt nur die Aufmerksamkeit auf einige Fragen, die unbeantwortet geblieben sind.

Die Arbeit zeigt, daß die Verwandlung Don Juans nie aufhört, denn es steht in der proteushaften Natur des Mythos, daß er nicht zu Ende gebracht werden kann.

**Schlüsselbegriffe:** Literatur, Moderne, Parodie, Tradition, Postmodernismus, Theater.

# Inhaltsverzeichnis

<b>1. Einführende Bemerkungen</b> .....	1
1.1. Don Juan - die Geburt des Stoffes .....	8
1.2. Auf dem Wege zum Mythos .....	9
<b>2. Die Theorie der Parodie</b> .....	14
2.1. Zur Problematik des Begriffs .....	14
2.2. Der verführte Verführer .....	17
2.2.1. Don Juan oder die Liebe zur Geometrie .....	19
2.3. mille e tre .....	27
2.4. Die Höllenfahrt – eine Theaterinszenierung .....	37
2.5. Das Spiel mit der literarischen Gattung der Komödie .....	45
<b>3. Das Ende eines Mythos?</b> .....	52
<b>4. Der Mythos anders erzählt</b> .....	58
4.1. Don Ottavio erinnert sich .....	62
4.2. Fällt Leporello aus der Rolle? .....	80
<b>5. Schlußbetrachtung</b> .....	86
<b>6. Bibliographie</b> .....	89



## **Danksagung**

Ich möchte mich zuerst bei Professor Dr. Jürgen Heizmann für eine ausgezeichnete Betreuung bedanken: Für Anregungen, interessante Vorschläge und hilfreiche Kritik, die mir beim Schreiben der Arbeit viel geholfen haben.

Ich möchte mich bei ihm auch für die finanzielle Unterstützung bedanken: Ohne seine Hilfe wäre mein Studium an der Universität von Montréal unmöglich gewesen.

Ich danke auch der FES, die mich von den zusätzlichen Studiengebühren für ausländische Studenten befreit hat.

Ich möchte auch der deutschen Abteilung danken, die mir ermöglicht hat, Deutsch zu unterrichten.

Adriana Florentina Cutieru

## 1. Einführende Bemerkungen

Es gibt vielleicht keine literarische Gestalt wie die Don Juans, die einem ständigen „Auferstehungsritual“ unterworfen ist. Allein im 20. Jahrhundert findet man über zweihundert literarische Texte über den Don Juan-Stoff, neben Librettos, Filmdrehbüchern und Malereien.

Seit fast vier Jahrhunderten ist Don Juan die meist umstrittene literarische Gestalt. Aus dem Geiste der spanischen Reformationszeit geboren, versinnbildlichte Don Juan in Tirso de Molinas Stück *El Burlador de Sevilla* den frevelhaften Sünder, der letzten Endes seine Verfehlungen büßt. In Mozarts Oper *Don Giovanni*<sup>1</sup> ist er der sinnlich bestimmte Randständige der vorrevolutionären Gesellschaft, der deren Grenzen durch seine sexuelle Extravaganz zu sprengen vermag. Das „Skandalon der Aufklärung“ der Oper liegt im fehlenden Gestus der Reue: Die Oper endet mit Don Giovannis „Nein“, wodurch er seine Verweigerung zeigt, dem steinernen Gast seine Reue zu zeigen, d.h., sich in die Norm einzufügen.

Es hätte für die Romantiker keine interessantere Gestalt geben können als die des „erotischen Anarchisten“, der durch seine erotische Genialität aus dem einengenden Rahmen der gesellschaftlichen Ordnung tritt. So erscheint Don Juan in Hoffmanns Erzählung als Inbegriff des Überirdischen, das aus dem Konflikt zwischen dem Göttlichen und dem Dämonischen entsteht. Ein Mephistopheles der Liebe ist er, der alle „Erscheinungen der irdischen Welt“<sup>2</sup> aufgreift, um seinen Drang nach Überirdischem, Göttlichem zu stillen. Auf die Höhe seiner Mythisierung und Dämonisierung gelangt Don Juan durch Kierkegaards *Entweder-Oder*, der Don Juan aus dem Geiste der Musik Mozarts interpretiert. Don Juan ist der Dämon der Liebe, das Genie der sinnlichen Liebe, der die Grenzen des sinnlichkeitsfeindlichen Christentums überschreitet.

Mythisierung und Dämonisierung Don Juans zeigen den grundsätzlichen Wandel des gesellschaftlichen Umganges mit erotischen Normen. Mythen entwerfen

---

<sup>1</sup> Näheres dazu im Kapitel „Auf dem Wege zum Mythos“.

<sup>2</sup> E.T.A. Hoffmann, „Don Juan“, in: *Gesammelte Werke*, Bd. 1. (3 Bände), Berlin 1986, S. 25.

Muster gesellschaftlicher Normen und Strukturen, sie verkörpern zugleich ein Prinzip und den Standpunkt, den die Gesellschaft zu diesem Prinzip einnimmt. Don Juan ist die ästhetisierte Gestalt des Lustprinzips: An der Art und Weise wie sich diese Gestalt verwandelt, erkennt man auch die Denkweise und die Auffassung einer bestimmten Epoche oder Kultur. Man denke an die Epoche der Romantik: Hier dichtet man Don Juan dämonische, überirdische Kräfte an, die die Grenzen der öden, normierten Wirklichkeit sprengen. Hier muss sofort betont werden: Die Arbeit versucht nicht die literarischen Texte über den Don Juan-Stoff als „sozial-geschichtliche Datenbank“<sup>3</sup> zu missbrauchen; die sozial-geschichtlichen Entwicklungen sind Phänomene, die den Schriftstellern ein reiches Material der Reflexion anbieten, auf ihren Informationsgehalt lässt sich Literatur, die „immer noch etwas über ihre unmittelbar konkrete Aussage hinaus aussagen“<sup>4</sup> will, jedoch keinesfalls reduzieren. Der literarische Text an sich hat seine eigene Dynamik und sein eigenes Leben, seine eigenen Gesetze und Strukturen. Die Arbeit versucht die Aufbaugesetze der Texte zu analysieren und die Entwicklungen ihrer Motivkonstanten darzustellen.

Im 20. Jahrhundert, in einer durch Technik, Ökonomie und zwei Weltkriege entzauberten, fremd gewordenen, profanierten Wirklichkeit gelangt Don Juan auf den Weg seines Niedergangs. Die Vitalität und die Lebenskraft, deren Inbegriff Don Juan ist, verschwinden in einem Meer von Öde und Langeweile, Müdigkeit und Entfremdung. Infolgedessen erfährt auch die Ästhetisierung des Lustprinzips grundsätzliche Wandlungen. Don Juan wird bis zur Unkenntlichkeit entstellt: In Horvaths Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* wird Don Juan nicht von der Tollkühnheit seiner Liebesaffären getrieben und am Leben gehalten, sondern von seiner Sehnsucht nach einer Geliebten, die tot ist: der Eros ist in Thanatos umgeschlagen.

---

<sup>3</sup> Jürgen Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, München 1999, S. 87.

<sup>4</sup> Peter Wapnewski, „Was ist Literatur?“, in ders.: *Zumutungen. Essays zur Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1982, S. 14-25, Zitat S. 20.

In Fellinis Film *Stadt der Frauen* (1980) zieht sich der alte Don Juan in sein Haus<sup>5</sup> zurück, aus dem er ein Archiv seiner vergangenen Liebesgeschichten gemacht hat. An den Wänden hängen laszive Bilder seiner ehemaligen Geliebten, Bilder, die mit einem Druckknopf versehen sind. Wenn man auf einen Knopf drückt, kann man die Laute hören, die die Frauen während der Liebesspiele von sich gaben. Der Film endet mit der enthemmten, grotesken Party im Lustschloss des alten Don Juan. Durch filmische Mittel offenbart Fellini „das Dilemma des Don Juan-Prinzips in der Moderne mit hedonistischer Grausamkeit.“<sup>6</sup> Die Jagd nach allen „Erscheinungen der irdischen Welt“, wie Hoffmann Don Juans Liebesdrang nannte, entpuppt sich hier als lächerlich und grotesk. Don Juan wird zu einem „jämmerlichen Kuriosum“<sup>7</sup> degradiert, der seine Phantasie mit abgeklungenen, lange zurückliegenden Liebesgeschichten ernährt. Die Potenz, die Lebenskraft des alten Don Juan verbleibt in der Vergangenheit: Zum Archivar der vergangenen Liebesgeschichten verwandelt, gelangt Don Juan in den Stillstand, und Stillstand ist Tod.

Eine so vertraute, immer aktuelle Gestalt konnte der Filmindustrie in Hollywood nicht entgehen. Im Jahre 1995 erscheint auf der großen Leinwand Johnny Depp in der Rolle des Don Juan. Der junge, entzückende, trotzdem müde junge Mann, behauptet, der größte Verführer der Welt zu sein und will sich umbringen. Der Polizeipsychiater Jack Mikler (Marlon Brando) übernimmt seinen Fall und kurz danach wird er von seinen romantischen Geschichten so fasziniert, dass diese ihm sogar helfen, die eigene banal gewordene Ehe wieder neu zu beleben. Die Liebeskomödie endet mit dem für Hollywood typischen Happy End: Der Psychiater Jack Mikler: “Suddenly I must report, that the last patient I ever treated, the Great Lover Don Juan de Marco, suffered from a romanticism which was completely incurable; and even worse, highly contagious.” Der Film, ein mittelmäßiges Fließband der hollywoodschen Maschinerie, ist Ausdruck dessen, was als allgemeine, verwässerte Auffassung über Don Juan herrscht: Er ist ein

---

<sup>5</sup> Der Rückzug Don Juans ist als Verlust, als Niedergang seiner vitalistischen Kräfte zu sehen. Denn Don Juan kann sich als anarchischer Liebhaber nur im Rahmen der Gesellschaft entfalten, mit deren Normen er ständig kollidiert. Vgl. dazu Jürgen Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, S. 74.: „Ein Don Juan ohne Öffentlichkeit geht freilich all seiner provokativen, blasphemischen Kraft verlustig.“

<sup>6</sup> Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, S. 73.

<sup>7</sup> Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, S. 73.

unverbesserlicher Romantiker, ein Sehnsüchtiger, der sich Liebesgeschichten ausdenkt und von ihnen ständig träumt. Die religiöse, gesellschaftskritische, mythische Funktion, mit der Don Juan je nach Epoche versehen wurde, ist verschwunden; geblieben ist nur die Sehnsucht nach Geschichten, die einen aus der Langeweile des Alltags retten. Der von der Wissenschaft sofort als „klinischer Fall“ abgestempelten Geschichten Don Juans mangelt es an mythischer, dämonischer, normspengender Kraft. Dadurch erscheint Don Juan nicht mehr als Verkörperung, als Kristall des Lustprinzips, sondern als „lustiger psychologischer Fall“ – als kitschiger Romantiker. Dadurch entsteht das hollywoodsche märchenhafte Bild, das eine versöhnte Wirklichkeit vortäuscht: Hinter diesem Schein spürt jeder, dass die angeblich harmonische, aufgeschlossene Gesellschaft, die auch einem Anarchisten, hier einem erotischen, einen Platz anbietet, in Wirklichkeit nicht existiert. Die Kunst, so Adorno, muss „Sand ins Getriebe“ streuen, und soll kein Entspannungsprogramm für „müde Geschäftsleute“ bieten. Ein Don Juan, ein erotischer Anarchist, der von der Gesellschaft integriert wird, hört auf, zu existieren.

Es ist unmöglich, hier alle Don Juan-Dichtungen zu erwähnen. An den Beispielen, die erwähnt wurden, zeigen sich zwei Grundtendenzen der Beschäftigung mit literarischen Mythen in der Moderne: Demythisierung und Verkitschung.

Es gibt eine dritte Tendenz, die für meine Arbeit wesentlich ist und die vor allem im Bereich der Literatur erscheint: Das parodistische Spiel mit der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes<sup>8</sup> in der deutschsprachigen Literatur nach 1945.

---

<sup>8</sup> Der Begriff „(literarischer) Stoff“ wurde von Elisabeth Frenzel genauer definiert, als Aneinanderreihung mehrerer kleiner literarischer Bauelemente oder Motive: der-Don-Juan-Stoff weist einige Konstanten auf, die in den einzelnen Dramen leicht zu bemerken sind. Während Jean Rousset jedem Drama drei motivische Konstanten zuschreibt: den Tod, die weibliche Gruppe und den Helden, erkennt Hiltrud Gnüg nur zwei „stoffliche Grundmotive (...) das des rastlosen sinnlicherotischen Verführers und das der metaphysischen Rache.“ (Hiltrud Gnüg, zitiert nach Hans J. Jakobs, *Don Juan heute: die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts: Mythos und Konfiguration*, Rheinbach-Merzbach 1989, S. 15). Hiltrud Gnüg macht eine klare Trennung zwischen literarischem Stoff und Mythos, aber meine These ist, dass der Mythos Don Juan eine selbständige Existenz hat, unabhängig von diesen stofflichen Konstanten. Deswegen stellt das Verschwinden einer dieser Konstanten in manchen Epochen, wo sie als anachronistisch betrachtet werden, den Don Juan-Mythos nicht in Frage. Vgl. dazu Hans J. Jakobs, der meint, dass die Natur des Mythos nicht auf einzelnen Bausteine fußt „sondern in sich größer ist als die Summe ihrer einzelnen Teile, deshalb unerschöpflich und deshalb jeder neuen Generation offen.“ (S. 19) Deswegen kann man gleichzeitig vom Don Juan-Stoff sprechen, als Komplex aller

Don Juan ist eine so vertraute literarische Gestalt, dass jede neue literarische Verarbeitung in die Gefahr geraten kann, lediglich zu wiederholen, was andere in ihren Dichtungen schon gesagt haben. Dass Don Juan der große Verführer oder der große Verführte ist, dass ihn der Tod holt, dass er von einer Schar von Frauen überall verfolgt wird: Das sind bekannte Bilder, die alle Don Juan-Bearbeitungen bevölkern. Don Juan hat mit der Zeit ein so festes Porträt entwickelt, dass sich die Autoren ihrer künstlerischen Phantasie beraubt fühlen. Den Ausweg finden sie in der Parodie: Die parodistische Auseinandersetzung mit den tradierten Dichtungen und ihrer Rezeption sichert die Aufrechthaltung der literarischen, mythischen Gestalten. In den neuen Dichtungen, wie Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* oder Herbert Rosendorfers Erzählungen *Don Ottavio erinnert sich* und *Leporello fällt aus der Rolle* werden die motivischen Konstanten des Don Juan-Stoffes parodiert und als literarische Zitate dargestellt, so dass die Glaubwürdigkeit der Geschichte Don Juans stark in Frage gestellt wird. Durch diese Zitathaftigkeit der Motive wird paradoxerweise der Mythos Don Juan nicht in Frage gestellt, sondern verstärkt. Denn es steht in der proteushaften Natur des Mythos, dass er, trotz aller „Aufakte des Zuendebringens“<sup>9</sup>, nie zu Ende gebracht werden kann. Es gibt, wie Hans Blumenberg in seinem Buch *Arbeit am Mythos* betont, kein „Ende des Mythos“, denn es gehört zum Erlebnis des Menschen, sich zu fragen: „Was wäre nach diesem noch möglich?“<sup>10</sup>

Das parodistische Spiel mit der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes in der modernen deutschsprachigen Literatur nach 1945, hier in Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* sowie in *Die Chinesische Mauer* und in Rosendorfers *Don Ottavio erinnert sich* sowie in *Leporello fällt aus der Rolle* wird verschiedenartig aufgebaut. Bei beiden Autoren erkennt man eine prima vista ähnliche, in Wahrheit jedoch verschiedene Einstellung zur literarischen Tradition: Die Ähnlichkeit besteht darin, dass beide auf die literarische Tradition des Stoffes zurückgreifen und mit ihr parodistisch spielen. Der Unterschied ist, dass Frischs Don Juan wie ein modernistischer Desperado gegen die Tradition anrennt und seinen eigenen Mythos zu zerstören versucht, indem er sich auf dem

---

konstituierenden Motive, und vom Don Juan-Mythos, als von diesen Motiven unabhängiger immer aktueller Größe.

<sup>9</sup> Hans Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, Frankfurt am Main 1989, S. 685.

<sup>10</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 685.

selbstinszenierten Theater als Zitat bezeichnet. Ich möchte zeigen, dass eben dieser Versuch, den Mythos als selbst gestrickte Geschichte zu entblößen, zum Fortbestehen des Mythos beiträgt.

Rosendorfer, wie auch Frisch, übernimmt die mythische Geschichte, wie sie durch die Tradition und literarische Rezeption überliefert wurde, aber er stellt sie aus dem Gesichtspunkt einer Nebenfigur dar: Nicht mehr der verzweifelte Kampf gegen Tradition und Mythisierung herrscht in Rosendorfers Erzählungen, sondern eine versöhnlichere Einstellung zur jahrhundertelangen literarischen Debatte über den Don Juan-Mythos. Rosendorfer rekonstruiert die Geschichte aus dem Gesichtspunkt Don Ottavios und Leporellos und überlässt ihr die Ambivalenz, der andere Schriftsteller auf die Spur zu kommen versuchten.

Rosendorfer führt keinen Kampf mehr gegen den Mythos, sondern er lässt seinen Glanz fortbestehen: Man kann sagen, dass Rosendorfer, mehr als Frisch, an die überlieferte Tradition anknüpft und sie fortsetzt, indem er sie als solche übernimmt und sie aus einem anderen Standpunkt so beschreibt, dass sie in Frage gestellt wird.

Ich möchte noch einen Aspekt erwähnen: Wenn man „Parodie der Tradition“, „Spiel mit der Tradition“, „Ironie“ usw. als Haupttendenzen in den behandelten Texten erwähnt, lässt es sich nicht vermeiden, diese als „postmodern“ zu bezeichnen. Die Mischung von Tradition und Moderne, das Einbauen der Zitate aus der Tradition, das Experiment, die Parodie, das Spiel neben den ernsthaften Reflexionen, usw. sind literarische Phänomene, die in Max Frischs und vor allem in Rosendorfers Texten erscheinen und die man „postmodern“ nennen könnte – in diesem Sinne einer Mischung „hoher“ und „niedriger“ literarischer Diskurse hat Jenkins, einer der Urväter der Postmoderne, mit seiner berühmt gewordenen Parole „cross the border, close the gap“ die Postmoderne verstanden. Auch für Eco sind Anspielung, Zitat und ironisches Spiel mit der Tradition kennzeichnend für die postmoderne Literatur. Dabei soll es nicht darum gehen, den hier behandelten Autoren Etiketten aufzukleben. Nachdem die Aufregungen um die Postmoderne abgeklungen sind, kann man sachlich festhalten, dass mit dem

Begriff „postmodern“ einige kulturelle Phänomene griffig beschrieben werden können<sup>11</sup>.

Die Arbeit will zeigen, dass die zwei literarischen parodistischen Diskurse die Fortsetzung der literarischen Mythen, hier des Don Juan-Mythos, sichern. Die zwei verschiedenen parodistischen Spielarten von Max Frisch bzw. von Rosendorfer werden ausführlich analysiert.

Trotz der Infragestellung des Mythos durch das parodistische Zurückgreifen auf die Tradition wird diesem neues Leben eingehaucht.

---

<sup>11</sup> Vgl. z.B. Peter V. Zima, *Moderne/Postmoderne*, Tübingen, S. 244: „Es ist sicherlich ergiebiger, Modernismus und Postmoderne als Konstellationen von Diskursen und Erfahrungen zu denken, als zu versuchen, sie auf Ideologien, Ästhetiken oder Stilistiken festzulegen.“



## 1.1. Don Juan - die Geburt des Stoffes

Don Juans Geburt liegt weit zurück, sie erfolgte in der Mitte des 17. Jahrhunderts, als der spanische Mönch Gabriel Téllez, später weltbekannt unter dem Namen Tirso de Molina, unter dem Einfluss der tradierten Volksdichtung und des religiösen Brauchtums die Legende von dem skrupellosen Verführer ins Leben rief. Seine *comedia* „El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra“ darf man mit der heutigen Komödie nicht verwechseln: *comedia* hieß im 17. Jahrhundert „Theaterstück“, das starke moralisierende Züge trug. Der heute mysteriöse, geheimnisvolle Name Juan, mit dem man den großen Verführer bezeichnet, hatte damals die gleiche Konnotation wie der deutsche Name „Hans“ oder der „Hanswurst“ in der Volkskomödie. Der Possenspieler Juan (schon der Titel hebt diesen Wesenszug hervor, denn „Burlador“ war einer, der „betrügerische Streiche spielt,“) ist in Tirso de Molinas Stück der skrupellose Verführer, dessen Verwegenheit so weit geht, dass er einen Toten zu seiner Mahlzeit einlädt. Das Motiv vom eingeladenen Toten war bereits in der Antike bekannt und im 17. Jahrhundert in allen Sagen und Legenden Europas weit verbreitet. Interessant ist, dass dieses Motiv zu einem der Grundmotive des Don Juan-Stoffes geworden ist und in den modernen Don Juan-Dichtungen nur als literarisches Zitat erhalten bleibt.

Tirso de Molina beschreibt einen frevelhaften, zügellosen Verführer, der nach unzählbaren Abenteuern und Betrügereien zum Grab des von ihm in einem Duell getöteten Komturs kommt und auf dessen Grabstein liest: „Hier wartet des Herrn treuester Ritter auf die Rache an einem Verräter“<sup>12</sup>. Don Juan, höhnisch und misstrauisch, dass sich ein Toter rächen könnte, lädt den steinernen Gast zum Abendessen ein. Nach dem gemeinsamen Abendessen bittet der steinerne Gast Don Juan, ihn in seiner Kapelle zu besuchen. Am nächsten Tag geht Don Juan ohne Zögern hin, und zu seinem Schrecken erkennt er, dass ihn die Hölle anweht und bittet um einen Beichtvater, der ihm die Absolution geben soll. Es ist aber zu spät, er stürzt tot zu Boden, zusammen mit der Statue des steinernen Gastes.

---

<sup>12</sup> Franz Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, Konstanz 1990, S. 19.

Das Motiv der himmlischen Rache setzt sich endgültig durch: Das überirdische Element bleibt ein Hauptmotiv auch für die späteren Don Juan-Dichtungen, wenn auch in parodierter Form, wie ich im zweiten Teil der Arbeit zeigen werde. Tirso de Molinas Stück betont den Aspekt der himmlischen Rache, wie es sich in der religiös bestimmten Epoche der Reformationszeit ziemte. Don Juan, der in Tirso de Molinas Stück nur als Bild des skrupellosen Sünders erscheint, wird zum Inbegriff der dämonischen, sinnlichen Verführungskraft.

## 1.2. Auf dem Wege zum Mythos

Mit Da Pontes und Mozarts *Il Dissoluto punito o sia Il Don Giovanni* („Der bestrafte Wüstling oder Don Juan“) erfährt Don Juan eine grundsätzliche Verwandlung, die ein neues Don-Juan-Bild prägt.

Lorenzo Da Pontes Libretto, das zweite Libretto, das er für Mozart schreibt, ist eine Dichtung, ein „Lesedrama“<sup>13</sup> an sich ist. Man weiß, dass Da Ponte mit Tirso de Molinas Stück und mit Molières Komödie *Dom Juan* vertraut war, die zwei Werke dienten ihm ja als Hauptquellen. Die Handlung weicht nur wenig von Tirso de Molinas Stück ab, ein großes Verdienst und eine entscheidende Erneuerung des Librettos ist jedoch die Figur des Leporello, Don Juans Diener, eine Kontrastfigur, die Don Juan als komische Figur herausstellt. Bekannt ist vor allem die Szene, wo Leporello Don Giovannis Register der verführten Frauen vorliest:

### LEPORELLO

Mein Fräulein, das ist das Verzeichnis  
Der Schönen, die mein Herr liebte,  
Ein Verzeichnis ist dies, das ich gemacht habe,  
Betrachtet und lest es mit mir.

In Italien sechshundertundvierzig.  
In Deutschland zweihunderteinunddreißig,

---

<sup>13</sup> Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 21.

Hundert in Frankreich, in der Türkei einundneunzig,  
Aber in Spanien sind es schon tausendunddrei.

Darunter sind Bäuerinnen,  
Zimmermädchen, Bürgerinnen,  
Gräfinnen, Baronessen,  
Markgräfinnen, Prinzessinnen,  
Frauen jeden Ranges,  
Jeder Gestalt und jeden Alters.<sup>14</sup>

Die Arie des Registers ist sehr komisch, vor allem weil man im Laufe der Oper erfährt, dass Don Giovanni wegen seiner ihm nachlaufenden vergangenen Geschichten keine Frau mehr verführen kann, „was eine Mischung von Ernst und Komik“<sup>15</sup> ist.

Das Libretto fängt an mit der Klage des überforderten Dieners, der Herr sein möchte, und fährt fort mit der Klage Donna Annas, die ihren Bräutigam darum bittet, den Mord an ihrem Vater zu rächen. Wie in den schon existierenden Don Juan-Stücken stellt auch Da Ponte die Freveltat, Don Juans Mord, an den Anfang und die himmlische Rache an den Schluss. Zwischen Anfang und Ende beschreibt Da Ponte in rascher theatralischer Folge mehrere Frauengeschichten.

Stark individualisiert wird Donna Elvira, die betrogene Geliebte, die Don Juan überallhin verfolgt, jedoch mit zwiespältigem Empfinden: Auf der einen Seite hasst sie ihn, auf der anderen Seite fühlt sie Mitleid mit ihm. Die unglückliche Geliebte adliger Herkunft versucht Don Juan vor der Hölle zu retten, und als es ihr misslingt, beschließt sie, ihr weiteres Leben in einem Kloster zu verbringen.

In den letzten Szenen des zweiten Aktes sieht man Don Giovanni seine Qualen besingen, während das Feuer der Hölle ihn verschlingt.

Der Schluss des Librettos soll die Funktion des heiteren Dramas erfüllen (denn Da Ponte nannte sein Drama *Dramma giocoso in du atti*, d.h. heiteres Drama in zwei Akten): Das Drama endet mit der Hochzeit<sup>16</sup> des Bauernpaares und mit dem Versprechen Donna Annas, Ottavio in einem Jahr zu heiraten. Die himmlische Justiz stellt die sittliche Ordnung wieder her, die die Menschen selber nicht

---

<sup>14</sup> Mozart/Da Ponte, *Don Giovanni*, Berlin 1985, S. 94.

<sup>15</sup> Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 107.

<sup>16</sup> Die Hochzeit als Etablierung der Gesellschaftsordnung ist ein wesentliches strukturelles Moment der Komödie. Näheres dazu im zweiten Teil der Arbeit, wo Max Frischs parodistisches Spiel mit diesem strukturellen Moment der Komödie analysiert wird. Das versöhnliche Ende in *Don Giovanni* ist als gesellschaftliche Kritik zu sehen: Dadurch nehmen Mozart und Da Ponte die gesellschaftskritische Ansicht der Komödie im späten 19. Jahrhundert und im 20. Jahrhundert vorweg. Max Frisch übernimmt die gesellschaftskritische Funktion der Komödie und treibt sie auf die Spitze.

etablieren konnten. Am Schluss erschallen die fröhlichen Stimmen der Frauen und der Männer, die von Don Juan betrogen worden sind<sup>17</sup>.

Da Pontes Libretto weist, mit einer einzigen Ausnahme (die Figur Leporellos) kaum Abweichungen von Tirso de Molinas Stück auf. Warum wird Mozarts *Don Giovanni* nun aber zum Inbegriff der „sinnlichen Genialität“, der nimmersatten Sehnsucht nach Liebe? Dem Libretto wurde in der Regel keine große Bedeutung beigemessen, die Musik war wichtiger. Die Übersetzungen aus dem Italienischen bekamen mit jeder Aufführung neue Dimensionen und Konnotationen, die sich von der Grundfassung immer weiter entfernten.

So kommt man dazu, dass *Don Giovanni* mehr aus dem Standpunkt des musikalischen Genies Mozart interpretiert wurde, als aus dem Libretto Da Pontes: *Don Giovanni*, in Da Pontes Libretto als komischer Wüstling dargestellt und Verführer genannt, nur weil er von vergangenen Geliebten verfolgt ist, wird mit der Zeit zum Inbegriff der sinnlichen Verführungskraft. Es ist Mozarts Musik, die *Don Giovanni* diesen Sprung ins Mythische ermöglicht hat.

*Don Giovanni*, 1787 in Prag uraufgeführt, brachte Mozart den größten Triumph seines Lebens. Goethe, der 1792 einer Aufführung in Weimar beigewohnt hatte, sagte dazu: „Die Musik müsste im Charakter des „Don Juan“ sein; Mozart hätte den „Faust“ komponieren müssen.“<sup>18</sup> Damit weist Goethe auf das Grundsätzliche von Mozarts Oper hin (was er auch mit seinem „Faust“ erreicht hat) auf das vollkommene Werk, das auf der Oberfläche reizend lustig ist, in der Tiefe aber ernst und tragisch. Das erste Werk Mozarts, dem Goethe in Weimar 1785 beiwohnte, ist die *Entführung aus dem Serail*, zu dem er sich zuerst sehr kritisch geäußert hat. Die Musik, meint er, sei mittelmäßig und der Text sehr schlecht, nach einem zweiten Versuch, als er vom Text abstrahieren konnte, hat ihn Mozarts Musik jedoch überzeugt.

*Don Giovanni* erlebte in der Epoche sehr großen Widerstand von der Seite des Publikums und der Autoritäten. Selbst Beethoven, ein großer Bewunderer Mozarts, lehnte die Oper kategorisch ab. Der Inhalt der Oper sei unsittlich, es

---

<sup>17</sup> Dieses Ende missfiel vielen im 19. Jahrhundert, so z. B. Richard Wagner. Deswegen wurden die meisten damaligen Aufführungen gleich nach der Höllenfahrt *Don Giovanni*s beendet. Das angeblich versöhnliche Ende passte, in der Ansicht jener Zeit, nicht zum tragischen Geschehen auf der Bühne.

<sup>18</sup> Gespräche mit Eckermann am 12. Februar 1829, zitiert nach Franz Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 112.

gebe keine Einheit zwischen Musik und Handlung, das waren die Vorwürfe, die die Zeitgenossen Mozart machten. Goethe, nicht immer ein sattelfester Gewährsmann in Sachen Musik, bewies hier mehr Weitblick. Er blieb der einzige, der Mozarts *Don Giovanni* bis zum Ende verteidigte. In einem Brief an Goethe schreibt Schiller 1797: „Die Oper stimmt durch die Macht der Musik und durch eine freie harmonische Reizung der Sinnlichkeit und des Gemüts zu einer schöneren Empfängnis.“<sup>19</sup> Goethe antwortet ihm, dass die einzige Oper, die diesen Anforderungen entspricht, Mozarts *Don Giovanni* sei. „Der dämonische Geist“ des Genies Mozarts, meint er später in einem Gespräch mit Eckermann, hatte ihn in der Gewalt, so dass „er ausführen musste, was jener gebot.“<sup>20</sup> *Don Giovanni* versinnbildlicht die sinnlich bestimmte dämonische Kraft; Die Musik, was auch Kierkegaard später betont, ist das einzige Medium, wodurch diese dämonische Verführungskraft zum Ausdruck gebracht werden kann.

In der Nachwirkung der Romantik und unter dem Einfluss von Richard Wagners Musik wurde Mozarts Oper „zum musikalischen Drama weltanschaulicher Ideen“<sup>21</sup>. Don Juan wurde zunehmend zum Inbegriff des negativen Prinzips, zur dunklen Gestalt, zum tragischen Helden, der an seiner Dämonie zugrunde geht.

Ein anderer wichtiger Beitrag zur Entstehung des Mythos ist, wie schon erwähnt, Kierkegaards *Entweder-Oder*, wo er der Entstehung und der Faszination des Don Juan-Mythos auf die Spur zu kommen versucht. Don Giovanni sieht er als Inbegriff des Sinnlichen und das Sinnliche ist das, was im Christentum negiert werden musste. Durch diesen Gestus des Ausschlusses der Sinnlichkeit aus der sittlichen Ordnung, durch ihre Marginalisierung, wird das Sinnliche in die Kultur integriert. Don Juan ist laut Kierkegaard „der Ausdruck des Dämonischen, das als das Sinnliche bestimmt ist“<sup>22</sup>, er ist kein Verführer, weil das Verführen Reflexion, d.h. Bewusstheit voraussetzt. Don Juan benimmt sich unmittelbar, er verführt nicht, sondern er begehrt, und es ist erst diese Begierde, die verführerische Kraft gewinnt. An der Unmittelbarkeit von Don Juans Handlungen erkennt Kierkegaard Don Juans Verwandtschaft mit der Musik, denn in der Musik findet das

---

<sup>19</sup> Zitiert nach Joseph Müller-Blattau, *Goethe und die Meister der Musik*, Stuttgart 1969, S. 36.

<sup>20</sup> Zitiert nach Joseph Müller-Blattau, *Goethe und die Meister der Musik*, Stuttgart 1969, S. 37.

<sup>21</sup> Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S.113.

<sup>22</sup> Sören Kierkegaard, *Entweder-Oder*, hrsg. von Hermann Diem und Walter Rest, München 1975, S. 31 u. 57-152, zitiert nach Walter Schmitz, *Frischs "Don Juan"*, Frankfurt am Main 1985, S. 131-164, Zitat S. 144.

Unmittelbare, Unbestimmte, Dämonische den vollsten Ausdruck: „Sinnliche Genialität ist also der absolute Gegenstand der Musik.“<sup>23</sup>

Kierkegaard bringt den Don Juan-Mythos auf den Höhepunkt. Mit diesem neuen Mythos werden die Dichter des 20. Jahrhunderts spielen, dieser Mythos wird parodiert, neu gestaltet und umgeschrieben.

Im Bereich der Musik erhält Don Juan nun seine mythische Größe: in Hans Renners Buch über *Das Wunderreich der Oper: Opern- und Operettenführer* kann man lesen, „wie Don Juan, wegen seiner dämonischen Natur durch schuldhaft Taten tragischer Vernichtung anheim fällt.“<sup>24</sup> Andere betrachten Don Giovanni als „entfesselte Naturkraft“,<sup>25</sup> als „ein nicht zu entziffernder Teig von Gut und Böse“, mehr als das, als „die vollendete und endgültige Formulierung dieses Mythos des modernen Mannes.“<sup>26</sup>

In der Literatur aber verliert der Mythos seine Kraft. Don Juan verliert seine Vitalität, seinen erotischen Drang, Himmel und Hölle haben keine Bedeutung mehr. Das neue Don-Juan-Bild ergibt sich aus dem parodistischen Spiel mit der Tradition. Im Folgenden werde ich versuchen, den Begriff der Parodie zu erläutern und den spielerischen Umgang mit diesem Mythos und mit seinen konstitutiven Teilen in Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* genauer zu analysieren.

---

<sup>23</sup> Kierkegaard, *Entweder-Oder*, S. 137.

<sup>24</sup> Zitiert nach Franz Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 115.

<sup>25</sup> Friedrich Blume, *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, zitiert nach Franz Rauhut, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 111.

<sup>26</sup> Zitiert nach Franz Rauhut, *1003 Variationen des Don Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, S. 115.

## 2. Die Theorie der Parodie

*Wir haben ja alle noch Ästhetik-  
und Kunstmaßstäbe im Kopf, die  
durch die Parodie weggeschwemmt  
werden...*

Eckhard Henscheid

### 2.1. Zur Problematik des Begriffs

Parodie ist etwas, das „neben“ (para) steht, sie ist eine Nachahmung eines schon existierenden Musters, das ihr als Vorlage dient. In den literarischen Werken übernimmt die Parodie die Form ihrer Vorlage und verändert durch Übertreibung und Verkehrung die Relationen zwischen den Elementen des Inhalts, d.h. die Parodie ist mimetisch und nichtmimetisch zugleich. Die Konfrontation zwischen mimetischer, treuer Nachahmung der Form und nichtmimetischer, nichtidentischer Nachahmung des Inhalts erzeugt Spannung, die provokativ wirkt. Provokativ, da der Leser mit zwei sich gegenseitig verneinenden Weltvorstellungen konfrontiert wird, der schon etablierten Weltvorstellung und der neuen, die diese vorgeprägte Weltvorstellung in Frage stellt. Deswegen wurde die Parodie immer als Kampf gegen alle Maßstäbe betrachtet, Maßstäbe, die den Menschen seines kritischen Geistes zu berauben drohen, ihn in die Fesseln des Klischeehaften und der „Pseudo-Autoritäten“ zu schlagen, die das Gewand des Wertvollen und des Einzig-Gültigen tragen.

Die beliebtesten Mechanismen der Parodie sind die Übertreibung, die Verkehrung und die Verzerrung, da erst durch diese Mechanismen die Unterschiede zwischen Sein und Schein bloßgestellt werden: „Der Parodist bläst das ohnehin Aufgeblasene zu einem riesigen Ballon auf, den er mit einem winzigen Einstich zum

Platzen bringt. Er punktiert das Aufgedunsene, bis es auf seine eigentliche Winzigkeit zurückgeschrumpft ist.“<sup>1</sup> Parodiert werden immer diejenigen Elemente, die sich an der Grenze zwischen zwei Ordnungen befinden, die flüssig sind, und die den Anspruch auf Wert und Dauer haben. Die Parodie zielt darauf, eine dialektische Haltung der Wirklichkeit gegenüber zu entwickeln, in diesem Sinne hat die Parodie eine aufklärerische Funktion.

Bis zum 20. Jahrhundert wurde die Parodie mit der Karikatur verwechselt, eine gelungene Parodie erkannte man an ihrer Auswirkung: Wenn die Parodie zum Lachen bewegte, hatte der Parodist sein Ziel erreicht. Der Auffassung der Parodie bis im 20. Jahrhundert fehlte die Dialektik, die Unterschiede zwischen Muster und Parodie waren so klar festgelegt, dass die Parodie nur als Karikatur des Originals, ein „unernstes“ Spiel mit dem Muster war. Denken wir an „Die Freuden des jungen Werthers“ von Friedrich Nikolai, der Goethes Briefroman in eine ins Karikierte gesteigerte Parodie verwandelt. Im 20. Jahrhundert ist das parodierende Werk als Fortsetzung des parodierten Werkes zu betrachten, das neue Werk stellt sich kritisch zu denjenigen Werten, die in dem Musterwerk etabliert und nicht in Frage gestellt werden. Die Parodie, wie alle Gattungsformen der Komik, markiert die Wendung zu einer dialektischen Weltauffassung, sie etabliert als Dauereinrichtungen den „Wertzweifel und die Wertkritik“.<sup>2</sup> Die Parodie zielt nicht darauf, die Werte des Musterwerks zu töten (ihr ist das Musterwerk zu wertvoll dafür) sondern sie zu verwandeln und *ex negativo* zu zeigen, dass sie, unter der Lupe der Parodie aufgedunsen, unzulänglich sind.

Die Parodie setzt, so Max Frisch, voraus, „dass der Zuschauer gerade noch im Grunde seines Herzens an die Sache glaubt, die zur Parodie steht.“<sup>3</sup> Max Frisch betont, dass sein Stück *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* nicht nur als Parodie aufzufassen und erklärbar ist, er führt das Spiel weiter, sein spielerischer Umgang mit der literarischen Tradition ist eine Art Experiment. Er fügt Elemente, Motive des

---

<sup>1</sup> Winfried Freund und Walburga Freund-Spork (Hrsg.), Vorwort, *Deutsche Prosaparodien aus zwei Jahrhunderten*, Stuttgart 1988, S. 277.

<sup>2</sup> Winfried Freund und Walburga Freund-Spork (Hrsg.), Vorwort, *Deutsche Prosaparodien aus zwei Jahrhunderten*, S. 278.

<sup>3</sup> Max Frisch, *Nachträgliches* zu „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“, Frankfurt am Main 2002, S. 101.



Musterwerks ein, die in der von ihm konstruierten Welt keinen Sinn mehr haben und als Relikterscheinungen sich verfremdend<sup>4</sup> auswirken. Er treibt das Spiel mit den Motiven der literarischen Tradition auf die Spitze, um diese Welt, die diese Motive ausmachen, die Anspruch auf Dauerhaftes und Wahres hat, als Schein zu entlarven.

Die Motivparodie tritt öfter als die Stilparodie vor, sie greift konkrete stoffliche Elemente des Musterwerks auf und richtet sich gegen dessen Scheinwerte und Motive, mit der Absicht, ihre Unzulänglichkeit und ihren Scheincharakter zu zeigen. Sehr oft wird aber auch die Form parodiert, „Ähnliches [wird] mit Ähnlichem ausgeräumt“.<sup>5</sup> In Falle des Don-Juan-Stoffes ist die Stilparodie auffällig. Die wichtigsten Werke, die es über Don Juan gibt, sind Theaterstücke: Jedes neue Stück ist nicht nur eine Reflexion über Don Juan, sondern auch über die Gattung Drama, denn Don Juan ist eine Theatergestalt *par excellence*, und das Theater ist das Medium für Don Juans unmittelbare Verführungskraft. Eine ausführlichere Diskussion über die Parodie der Gattung Theater erfolgt im vierten Teil der Arbeit. Zuerst wenden wir uns der Darstellung der Grundmotive in den Don-Juan-Dramen zu und dann der Parodie dieser Grundmotive in Max Frischs Stück.

---

<sup>4</sup> Der Verfremdungseffekt erinnert an Brechts „episches Theater“, aber Max Frischs Theaterstücke als „Lehrstücke“ abzustempeln, wäre verfehlt. Es gehört zum Wesen jedes modernen Stückes eine Welt voller Paradoxien auf die Bühne zu bringen. Max Frisch äußert sich in „Nachträgliches zu Don Juan“ in diesem Sinne über die Figur des Steinernen Gastes, Inbegriff des Absoluten, das sich in seinem Stück verfremdend auswirkt: „Das Absolute – dass er es als Steinernen Gast auftreten lässt, wird man von einem heutigen Stückeschreiber kaum erwarten. Was sollen wir mit dieser vogelscheuchenhaft-schauerlichen Erscheinung?...Welche von unseren Zuschauern glaubt, dass die Toten, die man beschimpft, tatsächlich erscheinen und sich an unsere Tafeln setzen?“, S. 101.

<sup>5</sup> Winfried Freund und Walburga Freund-Spork (Hrsgs.), Vorwort *Deutsche Prosaparodien aus zwei Jahrhunderten*, S. 277.

## 2.2. Der verführte Verführer

Wie eine Warngestalt betritt Don Juan die Bühne der Weltliteratur, und als Warngestalt wurde Don Juan bis zur Zeit der Romantik betrachtet. Auch in Mozarts Oper *Don Giovanni* wird Don Juan mehrmals als „Schelm“ (Leporello), als „Verbrecher“, als „Ehrvergessner“ (Donna Anna), Sünder (Zerlina, Masseto, Leporello) bezeichnet. Don Juans „tolle Abenteuer“ (Leporello) passen nicht in den Rahmen der etablierten gesellschaftlichen Ordnung und werden als moralisch fragwürdig betrachtet.

Wie schon in der Einführung erwähnt, entwarf Kierkegaard im Jahre 1843 seine theoretischen Gedanken über „die unmittelbaren erotischen Stadien oder das Musikalisch-Erotische“, wo Don Juan als Vertreter für das dritte Stadium des Erotischen auftritt. Das ist der entscheidende Bruch mit der literarischen Tradition, die Don Juan als Warngestalt geprägt hatte. Kierkegaard ist der erste, der mit Don Juan den Begriff der Verführung als „sinnlicher Genialität“ assoziiert. In seinem theoretischen Aufsatz beachtet er weniger das Libretto, für ihn ist Mozarts Musik der wichtigste Teil. Die Begierde, die im Libretto „Frevel“ und „Sünde“ des Körperlichen genannt wurde, ist für ihn „die Begeisterung des Fleisches aus des Fleisches eigenem Geist.“<sup>6</sup> Die Begierde als „Sprengkraft aus dem Inneren“, ist als „absolut gesunde[s], sieghaft[es], triumphierend[es], unwiderstehlich[es] und dämonisch[es] Prinzip des Lebens zu sehen.“<sup>7</sup> Durch diesen Bruch mit der religiös geprägten Tradition, die die Begierde als Sünde, Frevel abgestempelt hat, wird die Begierde als Prinzip ins Leben integriert. Dieser in Kierkegaards Epoche erstaunliche Bruch mit der literarischen Tradition wird selber zur Tradition<sup>8</sup>: Die schicksalhafte Verwandlung in ein Requisite der Tradition ist Anlass für neue Versuche, die im Laufe der Jahrhunderte erstarrten

---

<sup>6</sup> Kierkegaard, *Entweder-Oder*, Zitat S. 143.

<sup>7</sup> Kierkegaard, *Entweder-Oder*, S. 142.

<sup>8</sup> Man muss nur an den oft verwendeten, überall bekannten Satz „Er ist ein Don Juan!“ denken, um zu sehen, dass mit der Figur Don Juan ein verführerischer Mann gemeint ist, dessen Schönheit und Verführungskraft unwiderstehlich sind.

Figuren zu verwandeln, ihnen ein neues Leben einzuhauchen, sie von den Requisiten der Vergangenheit zu befreien.

Eine Relikterscheinung des Don Juan-Stoffes ist das Motiv des Verführers, das wichtigste Motiv, das parodistisch umgedreht wird. Schon in Horvaths Stück erscheint Don Juan als der aus dem ersten Krieg<sup>9</sup> heimkehrende Soldat, der nicht mehr verführt, sondern verführt wird. Das Motiv des rastlosen Verführers wird parodistisch umgekehrt. In seinem Vorwort zum Stück sagt Horvath, dass Don Juan „der große Verführer [ist], der immer und immer von den Frauen verführt wird“<sup>10</sup>. Don Juan macht in Horvaths Stück verschiedene Wandlungen durch, die den Bruch mit der Tradition signalisieren: von einer frevelhaften, widerwärtigen Gestalt (Tirso de Molina), wird er zu einer tragikomischen Gestalt (Mozart). In Horvaths Stück ist er eine tragische Gestalt, deren tragische Schuld ist, „dass er seine Sehnsucht immer wieder vergisst oder gar verhöhnt“<sup>11</sup>, seine eigentliche Liebe ist der Tod, den er in einer Winternacht findet. Seine Tragik ist, dass er sich von mehreren Frauen verführen lässt, aber dass er von keiner wirklich geliebt wird. Er wird mit seinem eigenen Ruf, der große Verführer aller Zeiten zu sein, konfrontiert. Weil er sich verweigert, sie zu verführen, erkennen ihn die Frauen nicht mehr. Er glaubt selber, dass er infolge des Krieges ein besserer Mensch geworden ist, er selber muss gestehen, dass er bleibt, was er ist. Horvath versucht zu zeigen, dass Don Juan den gewaltigen Krallen der Tradition nicht entrinnen kann, dass jeder neue Versuch, dem Rätsel Don Juan auf die Spur zu kommen, scheitert: „das Rätsel Don Juan wurde in mannigfacher Weise zu lösen versucht, seit Hunderten Jahren, aber das Rätsel ist unlösbar.“<sup>12</sup> An dieser Stelle muss man an Blumenbergs *Arbeit am Mythos* wiederum erinnern, wo dieser über jede neue literarische Verarbeitung eines Mythos bemerkt: „Es gibt kein Ende des Mythos, obwohl es die ästhetischen Kraftakte des Zuendebringens immer wieder gibt.“<sup>13</sup> Es gibt kein Ende, weil jeder Mythos zwei Eigenschaften hat: Er ist eine Geschichte von „hochgradiger Beständigkeit“ und

---

<sup>9</sup> Die parodistische Verkehrung, die schon im Titel zu erkennen ist, ist in diesem Fall die Platzierung Don Juans in das zwanzigste Jahrhundert.

<sup>10</sup> Odon von Horvath, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, Frankfurt am Main 2001, S. 12.

<sup>11</sup> Horvath, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, S. 12.

<sup>12</sup> Horvath, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, S. 11.

<sup>13</sup> Blumenberg, *Arbeit am Mythos*, S. 685.

zugleich von einer proteushaften Änderungsfähigkeit, die zur Erprobung neuer literarischen Formeln reizt. Der narrative Kern ist so beständig, dass die Motivkonstellation, die diesen Kern ausmachen, in jedem neuen Werk anwesend ist, verändert, entstellt, übertrieben oder untertrieben, immer neu gemischt werden die Relationen zwischen diesen Motiven.

### 2.2.1. Don Juan oder die Liebe zur Geometrie

Die parodistische Intention Max Frischs, sein spielerisches Umgehen mit dem tradierten Stoff erkennt man schon im Titel *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Don Juan, der, der traditionellen Überlieferung gemäß, sich nach sinnlicher Liebe sehnt, liebt die Geometrie. An die Stelle des Heißblütigen tritt also die kühle Wissenschaft. Schon am Anfang des ersten Aktes sorgt dieser Aspekt für Spannung. Vom Gespräch Don Tenorios, Don Juans Vater, mit Pater Diego erfährt man über Don Juans wahre Geliebte, die Geometrie:

TENORIO: (...) Seine Geliebte, sagt er mir ins Gesicht, seine Geliebte sei die Geometrie...<sup>14</sup>

Der spannungsvolle Verlauf des Stückes ist dadurch angekündigt, dass die anderen Figuren des Stückes empört sind, dass Don Juan gegen seinen tradierten Ruf als Verführer handelt. Wie geht die Geschichte weiter? Wie handelt ein Don Juan, der die Geometrie liebt und nicht die Frauen?

Zuerst sei der Grundriss der Handlung kurz dargestellt. Das Stück spielt im durch Pfauenschreie und das Geräusch der Palmen mysteriös aufgeladenen

---

<sup>14</sup> Max Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt am Main 2002, S. 8. Hinweise künftig im Text.

„theatralischen“ Sevilla, in „eine[r] Zeit guter Kostüme“. Die Hinweise auf die Tradition fallen auf: Sevilla ist der Geburtsort Don Juans, mit der Platzierung des Stückes in „die Zeit guter Kostüme“ spielt Max Frisch darauf an, dass Don Juan eine Bühnengestalt, „eine Rolle“<sup>15</sup> ist, die Geburt der Phantasie eines Stückeschreibers. Max Frisch übernimmt die Zeit- und Ortsangaben der literarischen Tradition, entstellt Don Juan jedoch bis zur Unkenntlichkeit und setzt die anderen Motive, die bei Tirso de Molina und bei Mozart eine wesentliche Rolle spielen, zu einfachen Requisiten herab. Wie in der literarischen Tradition lässt Don Juan für seine eigene Hochzeit auf sich warten.

TENORIO: Und wenn der Lümmel überhaupt nicht kommt? Schon ist es Mitternacht. (...) Er hat kein Herz, ich sag's...“<sup>16</sup>

Das späte Erscheinen Don Juans auf der Bühne ist ein Kunstgriff, ein Anlass dazu, die anderen Protagonisten sprechen zu lassen. Den ersten Akt öffnet Donna Elvira, die Mutter der Braut, die ungeduldig auf Don Juan wartet:

DONNA ELVIRA: Ich bin die Mutter der Braut, aber ich komme mir bräutlicher vor als mein Kind.<sup>17</sup>

In dieser Figur scheint Max Frisch zwei Gestalten collagiert zu haben: Donna Elvira, die betrogene reisende Geliebte in Mozarts Oper und die Mutter Donna Annas, die in keinem Stück eine wichtige Rolle spielt, sie wird ja kaum erwähnt. Ihre Rolle später im Stück bleibt unwichtig, sie ist die erste Frau, von der sich Don Juan verführen lässt. Diese Sequenz ist jedoch nicht schwerwiegend für den Ausgang des Stückes: Sie zeigt nur, dass Don Juan seinem tradierten Ruf anheim fällt.

Später erfährt man von Don Juans Vater, dass Don Juan im Bordell, das selbst alle Bischöfe frequentiert haben, Schach gespielt hat.

---

<sup>15</sup> Frisch *Nachträgliches*, S. 101

<sup>16</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 8. Die gleichen Worte spricht auch Leporello in Mozarts Oper:  
LEPORELLO: „Wenn ihre Klagen  
ihn noch nicht rühren,  
Dann ist sein Herz  
So hart wie Stein.“

<sup>17</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 11.

TENORIO: Spaniens berühmte Kupplerin, sie, die sogar Bischöfe zu ihren Kunden macht, aber nicht meinen Sohn, nicht meinen Sohn. Und was habe ich schon bezahlt! Und wenn er schon einmal im Bordell sitzt, so spielt er Schach. Ich habe es selbst gesehen. Schach!“<sup>18</sup>

Die Empörung Don Tenorios weist darauf hin, dass das Moralisch-Verwerfliche in dieser neuen Welt als Norm gilt und das Schachspielen im Bordell als Verstoß gegen diese Norm: „nicht die Verführung wird negativ eingeordnet, sondern das Nicht-Verführen.“<sup>19</sup> Don Juans Benehmen entspricht nicht der literarischen Tradition und verkehrt auch die in der gesellschaftlichen Norm integrierte Rolle des Bordells. Diese Umdrehung parodiert nicht nur die literarische Tradition sondern auch die neu entstandene Gesellschaftsordnung und entlarvt beide als unzulänglich und hinterfragbar.

Die Hochzeit soll während der Nacht stattfinden, indem alle Gäste, der Bräutigam und die Braut selber Larven tragen sollen. In der auf die heidnische Fastnacht anspielende Hochzeitsnacht soll sich das Ehepaar finden und erkennen. Nicht zufällig lässt Max Frisch den Pater Diego im Gespräch mit Donna Anna, der Braut, die ihren Bräutigam nicht kennt aber ihn finden muss, den Sinn der heidnischen Fastnacht erklären: die von den Heiden „wilde Nacht“ genannte Fastnacht, war ein „wüster Brauch“, denn niemand wusste in dieser Nacht, mit wem er sich gepaart hat. Die Christen, führt er fort, haben dieses Fest übernommen und haben der Fastnacht einen anderen Namen gegeben: „die Nacht des Erkennens“:

PATER DIEGO: Braut und Bräutigam waren fortan die einzigen, die sich in dieser Nacht umarmen durften, gesetzt, dass sie einander erkannten aus allen Larven heraus: kraft ihrer wahren Liebe.<sup>20</sup>

Von der weiteren Entwicklung der Komödie erfährt man, dass das Christentum, aus dessen Geiste Don Juan geboren wurde und „de[r] fromme Sinn“ dieser Nacht des Erkennens parodiert werden. Donna Anna, die Braut und Don Juan, der Bräutigam erkennen sich während der Nacht, aber danach finden sie sich nie wieder.

---

<sup>18</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 8.

<sup>19</sup> Hans J. Jakobs, *Don Juan heute: die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts: Mythos und Konfiguration*, S. 278.

<sup>20</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 19.

Don Juan tritt erst später im ersten Akt auf: Dargestellt wird zuerst sein Versuch, sich der konventionellen Hochzeit zu entziehen. Mit seinen Fluchtversuchen ist die tradierte Literatur vertraut; was aber Max Frisch parodiert, ist sein Ruf als Verführer, der allen Frauen verspricht, sie zu heiraten. In Max Frischs Komödie muss Don Juan eine Frau heiraten, die ihm dank seiner heroischen Taten in Cordoba von Don Gonzalo, dem Vater der Braut, versprochen wurde. Später im Gespräch mit seinem Freund, Don Roderigo, erfährt man, dass er keine heroischen Taten begangen hat, dass sein Heldentum eine phantasievolle Erfindung ist. Dadurch entlarvt sich eine Gesellschaft als System verkalkter Vorstellungen, in das sich der Einzelne einfügen muss, eine Problematik, die im gesamten Werk Max Frischs eine Hauptrolle spielt. Die Falschheit und die Verlogenheit der Gesellschaft kommen mehrmals zum Vorschein: Im zweiten Akt lobt Pater Diego die Ehe Don Gonzalos, als „die einzige vollkommene Ehe“<sup>21</sup>, nachdem er in dem ersten Akt als Nebenbuhler von dessen Frau die Bühne betritt. Die Intermezzi spielen in diesem Sinne die wichtigste Rolle: da beherrscht Celestina, Spaniens größte Kupplerin, die Bühne, ein Kunstgriff, der zeigt, wie die Ideale und die Normen dieser Gesellschaft von „durchschnittlicher Verlogenheit“, wie Frisch es formuliert, zu leeren Begriffen herabgesunken sind. Die großen Herren der Gesellschaft, die über Moral und Sitte predigen, werden selber zu Marionetten, zu komischen Rollen herabgesetzt:

CELESTINA: In der Unterwäsche nämlich sind sie komisch, gerade die feinen Herren. Plötzlich entsetzt sie ein Rosa oder Lila...“<sup>22</sup>

Dieser Gesellschaft, zu der auch die Ehe als geregelte Norm gehört, will Don Juan entkommen. Nach dem mysteriösen nächtlichen Treffen im Park<sup>23</sup> erkennen sich Don

---

<sup>21</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 27.

<sup>22</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 41.

<sup>23</sup> Die Szene ist eine Anspielung auf Büchners Romantik-Satire *Leonce und Lena*. Wie Leonce und Lena wollen sich auch Don Juan und Donna Anna der Hochzeit entziehen, aber die Flucht bringt sie näher zueinander. Sie treffen sich im Park, verummmt, ohne die Identität des anderen zu kennen und verlieben sich ineinander. Das Stück endet mit einer heiteren Hochzeit, den Prinzipien der Komödie gemäß. Max Frisch treibt die satirische Intention Büchners auf die Spitze, indem er die Spannung zwischen Identität und Identitätsverlust nicht auflöst. Das Spiel zwischen Schein und Sein wird ins Unendliche verlängert: Was als Sein gilt, entlarvt sich als Schein. Vor diesem Spiel, das einer unendlichen Kettenreaktion gleichkommt, verliert der Zuschauer den Halt. Eine versöhnliche, widerspruchsfreie Welt darzustellen ist, wie auch Büchner zeigt, unmöglich.

Juan und Donna Anna vor dem Priest, aber in dem Moment, in dem die beiden schwören sollen, dass es keine andere Liebe in ihren Herzen sein wird, kann Don Juan nicht schwören.

DON JUAN: Nur wegen Weihrauch und Posaunen, Papa, kann ich nicht schwören, was ich nicht glaube, und ich glaube mir selbst nicht mehr. Ich weiß nicht, wen ich liebe.<sup>24</sup>

Die erste Reaktion Don Gonzalos, des Vaters der Braut, ist eine Aussage, die Don Juan bedroht, in seine durch die literarische Tradition fixierte Rolle zu fallen: „Verführer“ schreit er und wie in allen tradierten Stücken nimmt er den Degen heraus und fordert Don Juan zum Duell. Ein neuer Versuch, seiner literarischen Fixierung zu entfliehen ist Don Juans Ablehnung des Duells. Seinem Ausruf „Ich möchte aber nicht töten!“ kann man seine Weigerung, sich zu einer erstarrten Rolle zu fügen, ablesen. In dieser Szene wird die Zitathaftigkeit der Charaktere mehrmals betont: Indem Don Juan sich verweigert, seine Rolle zu Ende zu spielen, spielen die anderen hartnäckig ihre Rollen. Der zweite Akt endet mit dem Entschluss des Komturs, „den Verführer“ zu jagen und ihn zu bestrafen: Ein Motiv im Sinne der tradierten Überlieferung.

Der zweite Akt enthält zwei weitere Motive des Stoffes. Nachdem Don Juan die Ehe ablehnt, landet er im Zimmer seiner Schwiegermutter, was seinen Vater tötet. Daran erkennt man das bloße Zitat aus der literarischen Tradition, und die Gefahr, die Don Juan eingeht, in jedem Augenblick in seine Rolle zu fallen. Warum aber Don Juan mit diesem Gestus ins Zitathafte fällt, erklärt er selber: Enttäuscht, dass seine zukünftige Braut Donna Anna, also die vom Schicksal ihm prädestinierte Frau diejenige war, die er *zufällig* während der Nacht im Park getroffen hat, verliert er den Glauben an eine einzige für ihn bestimmte Liebe. Die Austauschbarkeit der Frauen, die er trifft, und die Zufälligkeit der Begegnungen schockieren ihn dermaßen, dass er die Abgründigkeit der Liebe sieht und sich in die Geometrie, in „das andere Extrem der Abstraktion“<sup>25</sup> flüchtet. Dieser zweite wichtige Aspekt durchstreift leitmotivisch

---

<sup>24</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 33.

<sup>25</sup> Michael Butler, „Die Flucht in die Abstraktion. Zu Max Frischs „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“, in: Walter Schmitz (Hrsg.), *Frischs „Don Juan“*, Frankfurt am Main 1985, S. 289-308, Zitat S. 289.



das ganze Drama, die Geometrie ist das einzige, wonach sich Don Juan sehnt. In der Geometrie hofft er zu finden, was er in der Wirklichkeit nicht finden konnte: Das Nüchterne, das Genaue, das Schicksalhafte und nicht das Zufällige. In der Geometrie, die vom „Sumpf unserer Stimmungen“ befreit ist, gibt es keine Zufälligkeit, keine Austauschbarkeit:

DON JUAN: Jenseits des Weihrauchs, dort wo es klar wird und heiter und durchsichtig, beginnen die Offenbarungen; dort gibt es keine Launen, Roderigo, wie in der menschlichen Liebe; was heute gilt, das gilt auch morgen, und wenn ich nicht mehr atme, es gilt ohne mich, ohne euch.<sup>26</sup>

Dieser dritte Akt, in dem Don Juan mit seinem Freund Don Roderigo über Geometrie spricht, ist der Kernakt des Stückes, im dem Don Juan fast sentenzmässige Sätze ausspricht, die seinen Glauben dem Leben und der Wirklichkeit gegenüber zum Vorschein bringen. Um am Leben zu bleiben, sagt Don Juan, muss der Mensch an der Oberfläche des Lebens bleiben, die Tiefe der menschlichen Seele ist so abgründig, dass einer seinen Halt verliert.

DON JUAN: Stürze dich nie in deine Seele, Roderigo, oder in irgendeine, sondern bleibe an der blauen Spiegelfläche wie die tanzenden Mücken über dem Wasser...<sup>27</sup>

Der Satz erinnert an eine andere Stelle des Intermezzo vor dem fünften Akt : „Warum hat's die Wahrheit in Spanien so schwer?“, fragt sich Celestina, auch sie eine Randständige, eine Rebellin, die sich der Verkalkung in einer erstarrten Weltordnung zu entziehen versucht. Frischs Kritik tritt noch einmal scharf auf: Der Mensch als Teil einer gesellschaftlichen Ordnung baut ein ganzes System von strengen, zur Absurdität neigenden Normen, um der einfachen Wahrheit zu entgehen, um eine Welt zu schaffen, die seinen eingeschränkten Vorstellungen entspricht. Diese sequenziellen Äußerungen sind im ganzen Stück verstreut und bauen ein neues Don Juan-Bild, das dem Mythoshaften näher liegt.

---

<sup>26</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 49.

<sup>27</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 51.

Don Juans „Flucht in die Abstraktion“, in die Geometrie, das von der literarischen Kritik als narzisstische Flucht vor dem „Verlust seines Ich in einer Liebesbeziehung“<sup>28</sup>, als „Sinnbild der totalen Männlichkeit“<sup>29</sup> interpretiert wurde, macht aus einem musikalischen Don Juan, dessen Begierde absolut sieghaft, triumphierend, unwiderstehlich und dämonisch<sup>30</sup> ist, einen reflektierten Don Juan, der über die Schöpfung, die den Menschen in Mann und Weib gespalten hat, nachgrübelt:

DON JUAN: Welche Ungeheuerlichkeit, dass der Mensch allein nicht das Ganze ist! Und je größer seine Sehnsucht ist, ein ganzes zu sein, umso verfluchter steht er da, bis zum Verbluten ausgesetzt dem anderen Geschlecht.“<sup>31</sup>

Sein Versuch, allein Ganzes, Einheit zu sein, betrachtet Johannes Werner in seinem Aufsatz *Ein trauriger Held. Vorgeschichte und thematische Einheit von Max Frischs Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* als eine Art Hybris<sup>32</sup>, die gegen das Natürliche verstößt. Don Juan gehört aber, wie Ernst Bloch in seinem Buch *Das Prinzip Hoffnung* bemerkt, zu den „Leitfiguren der Grenzüberschreitung“. In Max Frischs Drama überschreitet Don Juan nicht nur die Grenze aller sozialen Normen, womit die tradierte Literatur schon vertraut ist, sondern auch die Grenzen dieser tradierten Literatur. Der Einfall Max Frischs, einen reflektierenden Don Juan darzustellen, ist ein Kunstgriff, auf der einen Seite Don Juan als eine Gestalt der Grenzüberschreitung darzustellen (und so bleibt Max Frisch in der literarischen

---

<sup>28</sup> Vgl. z.B. Michael Butler, *Die Flucht in die Abstraktion. Zu Max Frischs „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“*. Max Frisch selber spricht über die Angst Don Juans „sich selbst zu täuschen, sich selbst zu verlieren“, Frisch, *Nachträgliches zu Don Juan*, S. 94.

<sup>29</sup> Siehe Johannes Werner „Ein trauriger Held. Vorgeschichte und thematische Einheit von Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*“, in: Walter Schmitz (Hrsg.), *Frischs „Don Juan“*, Frankfurt am Main 1985, S. 263-285, Zitat S. 263.

<sup>30</sup> Kierkegaard, *Entweder-Oder*, S. 142.

<sup>31</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 88.

<sup>32</sup> Dazu schreibt Frisch selber in „Nachträgliches“, dass Don Juan der Inbegriff der Hybris ist, weil er „allein, Mann ohne Weib, der Mensch sein will.“ Das ist ein Grund dafür, führt Max Frisch fort, Don Juan nie als alten Mann darzustellen, er wäre in seinem Widerwillen gegen die Schöpfung, ein „pueriler“ „peinlicher Narr“, S. 98.

Tradition), auf der anderen Seite diese literarische Tradition anzugreifen<sup>33</sup> und sie verwandlungsfähig zu machen.

Der reflektierende Don Juan kennt die Langeweile und die Schwermut, die gegen die vitalistische Kraft des „musikalischen“ fixierten Don Juan verstößt: „die Langeweile, die nicht gähnt, sondern Possen reißt; die Langeweile eines Geistes, der nach dem unbedingten dürstet und glaubt erfahren zu haben, dass er es nie zu finden vermag.“<sup>34</sup> Es ist Romano Guardini, der auf Max Frisch einen großen Einfluss ausgeübt hat. Über den Schwermütigen sagt der spanische Philosoph, dass er verlangt „dem Absoluten zu begegnen, aber als Liebe und Schönheit... Es ist das Verlangen nach dem, was Platon das eigentliche Ziel des Eros nennt...“<sup>35</sup> Der tradierte Don Juan suchte die Vollkommenheit in der Summe aller verführten Frauen zu finden, da er aber gescheitert ist, wendet er sich der Geometrie zu, da hier alle Regeln und Gesetze stimmen und der Zufälligkeit des menschlichen Daseins nicht unterworfen sind.

Im letzten Akt, nachdem Don Juan seine Höllenfahrt inszeniert, befindet sich Don Juan in der wahren Hölle, der der Ehe<sup>36</sup>, mit der ehemaligen Dirne Miranda. Mirandas Warnung „Ich sehe dein Leben: voll Weib, Juan und ohne Geometrie“ erfüllt sich. In dem scheinidyllischen Paradies, in der spanischen Gegend Ronda, lebt Juan als verheirateter Mann, dessen Frau Miranda ein Kind von ihm erwartet. Mit bitterer Ironie schließt Max Frisch den letzten Akt, indem er Don Juan in der Alltagsroutine der Ehe und in den bürgerlichen Gewohnheiten darstellt. Der letzte Akt endet symbolisch mit Don Juans und Mirandas Ausruf: „Mahlzeit“. Damit wird Don Juan zu dem herabgesetzt, wogegen er am hartnäckigsten gekämpft hat: Zu einer Rolle in der fest reglementierten, streng geordneten Gesellschaft. Auch an der Geometrie scheitert er, weil die Geometrie keine wahre Liebe war, sondern eine Flucht vor sich selber und vor den anderen<sup>37</sup>. Das Ende des Stückes kann man als

---

<sup>33</sup> In diesem Sinne ist die Bemerkung von Michael Butler richtig, dass Max Frisch ein Moralist ist, der „sowohl in der Tradition, als auch gegen sie schreibt“. Siehe Michael Butler *Die Flucht in die Abstraktion*, S. 304.

<sup>34</sup> Frisch, *Nachträgliches*, S. 100.

<sup>35</sup> Romano Guardini, zitiert von Max Frisch in *Nachträgliches*, S. 100.

<sup>36</sup> Byron, als er seinen Don Juan schrieb, wusste nicht ob er Don Juan „in der Hölle oder in einer glücklichen Ehe enden lassen sollte“, zitiert nach Johannes Werner, *Ein trauriger Held*, S. 276.

<sup>37</sup> Dazu schreibt Max Frisch, dass Don Juans verhängnisvolles Schicksal ist, ohne Du zu bleiben. Sein einziger Freund Don Roderigo ersticht sich, als er erfährt, dass Don Juan seine Braut verführt hat. Über

Warnung interpretieren; Max Frisch hat in seinen Romanen und Stücken mehrmals vor der Trivialisierung der Kultur gewarnt. Die Kultur, vor allem die Literatur, so Frisch, ist nicht mehr imstande, die Kluft zwischen Individuum und Gesellschaft zu überbrücken, sie ist zu einem „faden Lebensersatz“<sup>38</sup>, zum Kulturbetrieb herabgesunken. Die Gesellschaft wird in Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* als System erstarrter, erschöpfter Denk- und Erlebnismuster dargestellt, die auch den hartnäckigsten Anfechter<sup>39</sup> verschlingt.

### 2.3. Mille e tre

Mozarts Oper fängt mit dem empörten Schreien der Donna Anna an: Weinend, sich die Brust zerreißend erzählt sie, wie Don Juan heimlich in ihr Gemach eingedrungen ist und, in dem Gewand ihres Verlobten Don Ottavio, sie zu verführen versucht hat. Von Anfang an definiert sich Don Juan in Relation mit mindestens einer von ihm verführten Frau. Laut Leporellos Register verführt er 1003 Frauen in Spanien, und für diese Freveltat muss er in der Hölle büßen.

Diese Zahl 1003 ist ein mythenbildendes Element, das dem Don-Juan-Stoff tief eingeschrieben ist. Zweifelsohne Allusion an die 1001 der arabischen Nächte, ist die Zahl 1003 Zeichen einer „Pseudogenauigkeit“<sup>40</sup>, die den Eindruck erweckt, das Register der verführten Frauen sei keineswegs abgeschlossen, sondern Don Juans Verführungskraft entfalte sich unendlich weiter. In Tirso de Mollinas Stück fällt

---

den Grund dieser Verführung spricht Don Juan selber: „Ich ertrage keine Freunde, die meiner sicher sind.“, Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 50.

<sup>38</sup> Michael Butler, *Die Flucht in die Abstraktion*, S. 302.

<sup>39</sup> Vgl. Michael Butler, *Die Flucht in die Abstraktion*, S. 304: „Ein Mann, der die Masken seiner Mitmenschen durchschaut, fällt dergleichen gesellschaftlichen Leere, die er kritisieren will, selbst zum Opfer.“

<sup>40</sup> Brigitte Wittmann, „Tausendunddrei“, in: Brigitte Wittmann (Hrsg.), *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, S. 369-407, Zitat S. 385.

Leporello als Kontrastfigur nicht auf, erst in Mozarts *Don Giovanni* wird Leporello zum reflektierenden Diener, der sich über seinen Herrn mokiert. Man darf nicht vergessen, dass fast alle Don-Juan-Fassungen Leporellos Eifersucht zeigen, der selber Herr sein will, der sich aber immer mit den von Don Juan abgelehnten Frauen zufrieden geben muss. Leporello ist ein Fälscher, aber ein witzig-komischer, in Da Pontes Libretto ist seine genialische Gewitztheit selber verführend. Seiner genauen Buchführung gemäß, deren Genauigkeit aber zweifelhaft ist, habe Don Juan viel mehr als 1003 Frauen verführt:

**LEPORELLO:**

In Italien sechshundertundvierzig,  
in Deutschland zweihunderteinunddreißig,  
Hundert in Frankreich, in der Türkei einundneunzig,  
Aber in Spanien sind es schon tausendunddrei.<sup>41</sup>

Diese Details parodieren die schon etablierte Zahl 1003, die, in diesem neuen Zusammenhang, von anderen genauen Zahlen umgeben, ihre Zauberkraft, ihre „lyrische Tollkühnheit“, wie sie Kierkegaard bezeichnet, verliert. Da Ponte parodiert durch diese Übersteigerung Don Juans Verführungskraft, die Zauberzahl wird in diesem neuen Zusammenhang entzaubert und Don Juan selber in eine komische Figur verwandelt. Wirft man einen Blick auf die Entwicklung dieses Kernmotivs, bemerkt man sofort, dass alle späteren Fassungen des Don Juan-Stoffes mit diesem Motiv spielen oder es einfach weglassen, weil Don Juan selber grundsätzliche Wandlungen durchläuft. Man muss sich fragen, wie Margaret Dietrich im Vorwort zu dem Buch *Don Juan* von Joachim Schondorff bemerkt, ob die Grundmotive der Bestrafung und der Liebesabenteuer Don Juans noch so aktuell sind wie in Tirso de Molinas oder in Mozarts Epoche. Aber eben dieses Weglassen der Zahl 1003, die neben anderen Motivkonstanten zur Entstehung und zum Fortbestehen des Don-Juan-Mythos dient, hält den Mythos wach: Jede neue Umformung des alten Motivs, jedes neue Spiel akzentuiert dieses Motiv. Paradoxerweise muss Don Juan, samt den Kernmotiven, die den Don Juan-Stoff bilden, entzaubert werden, damit er seinen Zauber behalten kann.

---

<sup>41</sup> Mozart/Da Ponte, *Don Giovanni*, S. 94.

Ich habe gezeigt, dass die Stücke des 20. Jahrhunderts dazu tendieren, Don Juan zu einem verführten Verführer darzustellen: Don Juan ist Opfer seines Rufes, dem er zu entgehen versucht, aber je stärker sein Widerstand, desto schlimmer sein Scheitern. Wenn sich Don Juan weigert, seinen Ruf als Verführer fortbestehen zu lassen, dann erlebt auch die Zahl seiner Liebschaften einen beträchtlichen Absturz. In Horvaths Stück wird Don Juan von seiner Sehnsucht nach einer einzigen Frau bis in den Tod getrieben. Der Diener, der die Buchführung sorgt, verschwindet in seinem Drama, Zeichen dafür, dass die Zahl der verführten Frauen stark gesunken, dass die Zahl unwichtig geworden ist.

In *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, wo Leporello als Zitat erscheint, spielt er die gleiche Rolle wie in Da Pontes und Mozarts Oper: Wie Leporello in *Don Giovanni* exakt Buch führt und die genaue Zahl der von Don Juan verführten Frauen kennt, so kündigt er in Frischs Stück die dreizehn Frauen an, die Don Juan angeblich verführt hat. Die Zahl der verführten Frauen ist offensichtlich gering im Vergleich mit der berühmten *mille e tre*. Über die Pseudogenauigkeit der Zahl äußert sich Max Frisch in *Nachträgliches*, wo er bemerkt, dass die mythenbildende Zahl *mille e tre* an sich komisch ist und nicht abstoßend, „weil die [die Zahl] zählt, wo es nichts zu zählen gibt; in Worte übersetzt, heißt diese Zahl: Don Juan bleibt ohne Du.“<sup>42</sup> An dieser Stelle muss man sich fragen, warum Max Frisch eine so geringe, trotzdem pseudogenaue Zahl auswählt. Das Register, obwohl viel geringer, spiegelt Don Juans Unruhe und seinen nie zu stillenden Drang wider, dem Gespenst der totalen Stimmigkeit nachzulaufen, die er nicht einmal in der Geometrie findet<sup>43</sup>. Je mehr er versucht, in der Vielfalt eine Einheit zu finden, desto größer ist seine Enttäuschung, und desto abgründiger seine Einsicht, dass sein Drang ihn in den Tod führt. Deswegen lassen ihn viele Autoren die Versöhnung im Tod finden: Sternheim sendet ihn auf das Kampffeld und lässt ihn heroisch sterben, Horvath schickt ihn zu seiner gestorbenen Geliebten, zu deren Tod er selber beigetragen hat. *Mille e tre*, als groteske detaillierte Aufzählung der verführten Frauen, weist darauf hin, dass Don Juan die Frauen als untereinander austauschbar betrachtet: Er verführt

---

<sup>42</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 94.

<sup>43</sup> Vgl. dazu Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, Paris 1999, S. 165: „Le catalogue devient alors désillusion et présente un séducteur perpétuellement déçu dans la poursuite de l'idéal...“

Bauernmädchen, Dirnen, Hofdamen, alte und junge, schöne und hässliche Frauen, die ohne Namen bleiben, die einer Kategorie subsumiert werden. In Max Frischs Stück treibt diese Austauschbarkeit der Frauen Don Juan zum Wahnsinn, und der einzige Ausweg, den er gefunden zu haben glaubt, ist die Geometrie.

Es gibt aber immer eine Frauengestalt, die diesem Register ein Ende setzt: es ist Donna Anna, die Tochter des Komturs, die die Verbindung Don Juans mit dem Tod veranlasst. Dieses Motiv und diese Funktion Donna Annas taucht zuerst in Tirsos Stück auf, wird von Mozart übernommen und in eine Motivkonstante des Don Juan-Stoffes verwandelt. Für sie kämpft ihr Vater, der Komtur, mit Don Juan und für ihre Ehre stirbt er. Für sie sucht er, sich auch im Jenseits an Don Juan zu rächen. Pierre Brunel ist in seinem *Dictionnaire de Don Juan* der Meinung, dass Donna Anna, indem sie für ihre Liebe zu Don Juan in den Tod geht, ihn vor der Hölle rettet<sup>44</sup>. In Tirso de Molinas Stück wird sie flüchtig erwähnt, erst in der Romantik gewinnt Donna Anna eine wichtige Rolle, die der letzten und höchsten Geliebten Don Juans, die seinem Drang nach Liebe gewachsen ist. E.T.A. Hoffmann, ein großer Anhänger von Mozart, der auch die Möglichkeit gehabt hat, die Oper *Don Giovanni* zu leiten, reduziert den ganzen Konflikt auf die Beziehung Don Giovannis zu Donna Anna, die er als die Gegenspielerin Don Giovannis sieht. Ihre Liebe, wie die Liebe Don Juans, ist die tragische Liebe, Don Juan ist blind und verirrt sich auf dem Weg zu ihr, und erkennt zu spät, dass er die, die er schon lange suchte, schon gefunden hatte. Diese Einsicht kommt jedoch zu spät, denn das Feuer der Hölle hat ihn schon verschlungen! Er muss an der Rache des eitlen Komturs und an der Strafe Gottes sterben.

Stark geprägt wurde die Figur Donna Annas in Mozarts Oper vor allem durch ihr Schwanken zwischen Hass- und Liebesgefühlen Don Juan gegenüber, Gefühle, die sie weiterrücken, einerseits den Mord an ihrem Vater zu rächen, andererseits Don Juan tragisch zu lieben. Mit Entsetzen erfährt sie, dass der Mann, den sie heimlich liebt, der Mörder ihres Vaters ist. Die dramatische Spannung erreicht ihren

---

<sup>44</sup> Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, S. 165: „...le héros est sauvé par la femme qui, après avoir été réduite à l'état d'objet dans un jeu strictement masculin, passe désormais au cœur du mythe.“ Diese Interpretation, die Versöhnung durch den Tod und die Rettung Don Juans durch die Liebe, gilt vor allem für die Don Juan-Werke, die im Schatten der Spätromantik geschaffen wurden. In Hoffmanns *Don Juan* ist Donna Anna die „Teufelsbraut“, Don Juans Gleichgestellte. Später übernimmt Grabbe dieses Motiv und schreibt Donna Anna eine andere Rolle zu: Gleich Margarete, die Fausts Seele von der Hölle durch ihre Aufopferung zu retten versucht, will Donna Anna die Seele Don Juans retten.

Höhepunkt in dem Moment, in dem sie einsieht, dass sie sich an dem Mann rächen muss, den sie liebt und den sie als Mörder und Frevler entlarven muss. Die dramatische Spannung in Mozarts Oper wird durch diese extremen Gefühle der Liebe und des Hasses Donna Annas, aber auch Donna Elviras erhöht. In der ganzen Oper Mozarts ist Donna Anna die Stimme der überwältigenden Gefühle. Als Beispiel möchte ich ein Zitat aus der siebten Szene des zweiten Aktes anführen:

„DONNA ANNA:           Lass, lass meinem Schmerz,  
                                  diese kleine Erquickung,  
                                  nur der Tod, o mein Geliebter,  
                                  kann meine Tränen trocknen.“<sup>45</sup>

Wie Jean Rousset in seinem Buch *Le Mythe de Don Juan* bemerkt, erkennt man das Spiel mit der Tradition und mit dem Stoff auch an der Darstellung der weiblichen Figuren, die mythenbildende Elemente sind. Es ist erstaunlich, dass Tirso Donna Anna keine einzige Szene widmet und sie zusammen mit einem Bauernmädchen und einer Fischerin einführt. Molière verzichtet auf diese Figur, führt aber Donna Elvira ein, die, indem sie Don Juan liebt, obwohl sie auch betrogen worden ist, ihm ein neues Bild verleiht, das ihn als Verführer stärker prägt. In Grabbes *Don Juan und Faust* haben Don Juan und Faust Parallelschicksale und beide werden am Ende durch die Liebe der von ihnen verführten Frauen aus der Hölle gerettet.

Im 20. Jahrhundert taucht Donna Anna immer seltener auf, weil sie als Bindeelement mit dem Tod an Wichtigkeit verliert, weil die Idee des Todes als Rache Gottes schwächer und uninteressanter, unglaubwürdiger wurde.<sup>46</sup>

Betrachten wir jetzt Max Frischs Stück näher, um zu sehen, wie er die weiblichen Gestalten darstellt, und welche Beziehungen diese zu Don Juan haben. Wenn man bedenkt, dass Donna Anna in Mozarts Oper in den ersten Szenen des ersten Aktes auftaucht, und die dynamische, gefühlvolle Gestalt der Oper ist, die die Spannung auf die Spitze treibt, dann bemerkt man, dass Frischs Stück das schon in den Stücken

---

<sup>45</sup> Mozart/Da Ponte, S. 206

<sup>46</sup> Vgl. dazu Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, Paris 1976, S. 67: „il est logique que la fille du Mort subisse le sort réservée au Mort lui-même: celui-ci étant bafoué, travesti ou éliminé, Anna n'est plus qu'une femme comme les autres.“



seiner Vorläufer angekündigte Schicksal Donna Annas verwirklicht. Donna Anna wird immer farbloser, sie tritt erst im zweiten Akt auf. Im bräutlichen Gewande betrachtet sie sich im Spiegel und wird von den anderen Frauen für die Hochzeit vorbereitet. Ihre Angst, dass sie vielleicht Don Juan nicht erkennen kann, wird von ihren jungfräulichen Gesten und Gefühlen begleitet. Ihre ersten Sätze beschreiben sie als eine schwache, farblose Figur im Vergleich mit Mozarts stürmischer, liebender und gleichzeitig rachesuchender Donna Anna.

DONNA ANNA: Mir ist so bang.

...

Ich werde in Ohnmacht fallen.

...

Wo ist er?<sup>47</sup>

Diese Sätze weisen auf ihre Ungewissheit und Verwirrung hin, sie versucht, sich selber einzureden, dass sie Don Juan liebt.

DONNA ANNA: Ich liebe ihn ja – gewiss...<sup>48</sup>

Ihre Angstgefühle überfallen sie so heftig, dass sie vor ihrem Bräutigam fliehen und sich in den Wald retten will. Der Tag der Hochzeit kommt, und Donna Anna und Don Juan, voreinander gestellt, müssen sich erkennen und sich ewige Treue schwören. Sie erkennen sich, aber auf die Frage, ob er das ganze Leben Donna Anna lieben wird, antwortet Don Juan mit einem überzeugten „Nein!“. Das zufällige Treffen mit Donna Anna treibt Don Juan auf die Gipfel der Verzweiflung. Er entflieht und lässt seine verwirrte Braut auf ihn am Teich warten, wie in jener Nacht, als sie sich zufällig trafen:

DONNA ANNA: Vergiß nicht, Juan: am Teich, wenn es Nacht ist, – heute, wenn es Nacht ist – Juan? – Juan!...<sup>49</sup>

Das sind Donna Annas letzte Worte am Anfang des dritten Aktes, wo sie zum letzten Mal auftaucht. Später erfährt Don Juan von Don Roderigo, seinem Freund, dass

---

<sup>47</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 18.

<sup>48</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*

<sup>49</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 37.

Donna Anna wie ein „Gespenst des Todes“ stundenlang am Teich auf ihn gewartet hat, indem sie ständig seinen Namen ausrief. Da Don Juan nicht gekommen ist, hat sie sich ertränkt. Als „Wasserleiche mit baumelnden Armen und Haaren“, wie Don Juan selber sie nennt, taucht sie noch einmal am Ende des dritten Aktes auf. Gleichzeitig, in einer Larve verhüllt, kommt zu ihm eine Gestalt, in der er Donna Anna zu erkennen glaubt. Um sie wieder loszuwerden, erzählt er ihr alle seine Freveltaten. Nach seinen höhnischen Äußerungen kommt er zu einem Moment des Erkennens: in dieser Gestalt glaubt er Donna Anna, die Frau seines Lebens wieder zu finden.

DON JUAN *erhebt sich*: Wir haben einander verloren, um einander zu finden für immer. Ja! Für immer. *Er umarmt sie*. Mein Weib!<sup>50</sup>

Entsetzt sieht er aber seinen Freund seine ertränkte Braut auf den Armen zu ihm bringen. In diesem Moment verwandelt sich seine Verzweiflung über das Zufällige des menschlichen Daseins in Empörung gegen das Göttliche. Er wartet jetzt tapfer, im Sinne der Stofftradition, auf die Statue des Komturs, der auf die Erde zurückkehren soll, um den Tod seiner Tochter zu rächen. Auch in diesem Moment benimmt sich Don Juan im Sinne seiner tradierten Rolle. Er ruft den anderen ins Gesicht, dass man von ihm nicht erwarten soll, seine Taten zu bereuen oder sich für sie zu bekreuzigen. Als Gotteslästerer spielt er seine Rolle weiter:

DON JUAN: Wir wollen sehen, wer von uns beiden, der Himmel oder ich, den anderen zum Gespött macht!<sup>51</sup>

---

<sup>50</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 54.

<sup>51</sup> Diese knappe, überraschende Szene stellt einen Riss, einen Bruch mit dem durch das Stück dargestellten Bild Don Juans dar. Durch das knappe Umdrehen der Szene erzeugt Max Frisch einen starken Verfremdungseffekt, der dazu dient, das tradierte Motiv der Gotteslästerung zu parodieren.. Max Frisch selber betont, dass das Motiv der Gotteslästerung ein Kernmotiv des Stückes sein soll: Don Juans „wildes Bedürfnis, den Himmel zu verhöhnen, herauszufordern durch Spott und Frevel“ (S. 95) setze, so Max Frisch, einen Himmel, eine göttliche Instanz voraus. Ich stimme aber mit Hans J. Jakobs Meinung überein, laut dem diese Sätze nur „ein inhaltliches Zitat aus der Tradition“ (293) sind und keine Sätze, die Don Juans ständige Gotteslästerung andeuten: „Man kann wohl eine gewisse Fatalität in der Verknüpfung der Geschehnisse nicht verleugnen, dennoch halte ich den Schlußsatz Don Juans für ein inhaltliches Zitat aus der Tradition.“ Hans J. Jakob, *Don Juan heute: die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts: Mythos und Konfiguration*, S. 293.

Diese Sätze, die letzten des dritten Aktes, entpuppen sich im darauf folgenden Akt als Zitate, die Max Frisch Don Juan in den Mund legt, um das tradierte Motiv der Gotteslästerung zu parodieren. Im vierten Akt sieht man Don Juan seine Höllenfahrt inszenieren: Leporello, der zum ersten Mal im Stück auftaucht, kündigt die Schar der dreizehn verführten Frauen an. Die Szene ist dramatisch spannend, geschickt verzögert Max Frisch das Eintreffen der inszenierten Gottesrache durch Leporellos Angstanfälle, die gleichzeitig retardierende aber auch Spannung erzeugende Momente sind:

LEPORELLO: Erbarmen! Ich bin unschuldig, ich habe Familie, Herrgott im Himmel, fünf Kinder und ein Weib. *Er wirft sich auf die Knie.* Erbarmen!<sup>52</sup>

Leporello, von seinen Angstgefühlen beherrscht, kündigt eine „verschleierte Dame“ an, die angeblich mehrmals versucht hat, Don Juan anzusprechen. Er hat sie aber nicht empfangen wollen, weil diese verschleierte Dame seine Seele retten will und von „diesem Verfahren“ ist Don Juan müde. Die Dame, inzwischen Herzogin von Ronda, enthüllt sich als die Dirne Miranda, in deren Gestalt Don Juan seine lebendige Braut zu erkennen glaubte. Als er aber seiner ertränkten Braut gewahr wird, erkennt er Miranda, die ehemalige Dirne, mit der er im Bordell Schach gespielt hat, als seine wahre Geliebte. Miranda, jetzt Herzogin von Ronda, will Don Juan retten und ihn zu ihrem Schloss in Ronda entführen, um ihn von seinem Schicksal zu retten. Miranda ist die einzige, die Don Juans Wesen verstanden hat:

MIRANDA: Du hast immer bloß dich selbst geliebt und nie dich selbst gefunden. Drum hassest du uns. Du hast uns stets als Weib genommen, nie als Frau. Als Episode, jede von uns. Aber die Episode hat dein ganzes Leben verschlungen. Warum glaubst du nicht an eine Frau, Juan, ein einziges Mal? Es ist der einzige Weg, Juan, zu deiner Geometrie.<sup>53</sup>

Miranda, die sich selber als „die Frau, die frei ist vom Wahn“ ohne Don Juan nicht leben zu können, definiert, ist Don Juans Ebenbürtige, die über das Körperliche und Sinnliche hinaus sehen kann, denn als ehemalige Dirne hat sie ihren eitlen Drang nach Sexualität gestillt. Zu Recht bemerkt Hans Jakob, dass Max Frisch, indem er

---

<sup>52</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 60.

<sup>53</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 65.

Miranda Don Juan gleichstellt, auch dem Donjuanismus ein Ende<sup>54</sup> setzt. Trotzdem ist das Ende des Stückes, der bürgerliche Abend im Schloss von Ronda, an dem Don Juan erfährt, dass er Vater ist, was Hans Jakob als Zeichen der „Verbindung von Ebenbürtigen“ betrachtet, kein positives Ende, sondern es kündigt die endgültige Auflösung des Ideales an, das Don Juan bisher angestrebt hat. Dieses in der Stofftradition einmalige Ende, stellt, neben der verblüffenden Umkehrung des Stoffes, Frischs Kulturpessimismus dar: selbst Don Juan, einer der größten Rebellen der Weltliteratur muss sich in das bürgerliche System von erstarrten Normen einfügen, selbst der schönste Verführer, der größte Frevler, der begehrteste Liebhaber wird zu einer Marionette des Systems und der etablierten Weltordnung.

Im Schloss in Ronda versucht Don Juan sich der Geometrie zu widmen aber sein Drang danach ist schon lange abgeklungen. Wie in spanischen Stiefeln fühlt er sich, dieses bürgerliche Leben, das sich immer wiederholt, führt ihn in den Stumpfsinn: Der große Rebell muss sich damit abfinden und dankbar für dieses „Gefängnis im paradiesischen Garten“<sup>55</sup> sein, wenn er nicht in den Tod gehen will. Noch einmal entlarvt sich auch die christliche Tradition als erstarrtes System von Normen, die den Menschen verstümmeln.

BISCHOF: Es ist nicht gut, dass der Mann allein sei, so heißt es in der Schrift, drum schuf Gott ihm eine Gefährtin.

DON JUAN: Und meinte er, dann sei es gut?<sup>56</sup>

Das sagt der Bischof, nachdem Don Juan ihm von seinem langweiligen, bürgerlichen, sich immer gleich bleibenden Leben mit Miranda erzählt: Er kommt dreimal am Tag in die Loggia und wartet auf Miranda, bis sie kommt, und jedes Mal beginnt er das Gespräch mit dem gleichen Wort: „Mahlzeit!“ Mit dieser sehr prosaischen

---

<sup>54</sup> Dieser Aspekt ist nicht einmalig in der Stofftradition. Carl Sternheim hat auch versucht, in der früheren Fassung seines Don Juan-Stückes eine Donna Juana entstehen zu lassen, in der Don Juan seine Ebenbürtige erkennen soll. Sternheim widmet den Gesprächen zwischen Don Juan und Donna Juana viele Szenen, wobei man die Wichtigkeit der weiblichen Figur als Don Juans Ebenbürtige für Sternheim erkennt. In Donna Anna sieht er vielmehr die „Überragendere“ und Don Juans Tragik in seinem Stück soll umso stärker werden, „dass er eben *nicht* diese, sondern eine weniger bedeutende liebt.“ Carl Sternheim in einem Brief an Thea Löwenstein aus November 1905, in: Wilhelm Emrich (Hrsg.), *Gesamtwerk in 10 Bänden*, Bd. 7, Berlin 1967, S. 813.

<sup>55</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 88.

<sup>56</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 87.

Bemerkung endet auch das Stück, das einen gelangweilten Mann darstellt, der sich mit seinem Zustand, dem er nicht entrinnen kann, abfindet und die endgültige Versöhnung in seinem alltäglichen – bürgerlichen Leben sucht. Diese letzte Phase der Demythisierung Don Juans erscheint so verblüffend, dass man sich fragt, ob Max Frisch überhaupt über Don Juan, den bekannten Verführer schreibt, oder über irgendeine farblose, uninteressante männliche Gestalt, die nur den Namen des großen Verführers trägt. Die Dekonstruktion ist so groß, Don Juan ist dermaßen entstellt, dass der Leser, vom Urbild Don Juans noch verfolgt, auf dieses Urbild zurückgreift und es sich vor Augen hält: Um nicht zu vergessen, wer Don Juan ist, um sein Bild von Don Juan nicht zu verlieren. Die Bilder, die unsere Phantasien bevölkern, prägen sich dermaßen ein, dass nicht einmal die Parodie sie wegschwemmen kann. Die Parodie macht nichts anderes, als diesen Bildern frischen Atem einzuhauchen, um sie am Leben zu halten.

## 2.4. Die Höllenfahrt – eine Theaterinszenierung

„Ich werde weder rasten, noch ruhen“, das sind die letzten Worte des Komturs, bevor er im Duell mit Don Juan stirbt. Im gleichen Moment richten sich auch die Vetter des Komturs an den Himmel und bitten um Rache: „Der Himmel zerschmettere den Frevler“<sup>57</sup>.

Diese zwei Momente des Stückes zeigen noch einmal, wie Don Juan gegen seinen Willen in seine tradierte Rolle hineingerät: Er hat nicht verführt, sondern wurde verführt, er hat den Komtur nicht absichtlich getötet, sondern der Komtur ist Don Juan in die Klinge gelaufen; für diese Taten, die ihm entgegen seiner Absicht unterlaufen sind, muss er vom höllischen Feuer verschlungen werden. Das Motiv der himmlischen Rache gehört, wie schon erwähnt, zu den Grundmotiven des Don Juan-Stoffes und ist eine wichtige Konstante fast aller Don Juan-Verarbeitungen. Max Frisch treibt mit diesem Motiv die spielerisch-parodistische Verkehrung des Stoffes auf die Spitze. Im vierten Akt stellt er einen dreiunddreißigjährigen Don Juan dar, der, vor einer festlichen Tafel mit Kerzen und Lichtern sitzend, auf die dreizehn von ihm verführten Frauen wartet. Für dieses Treffen, bei dem er sich vor diesen Frauen und vor dem Bischof von Cordoba für seine Taten rechtfertigen soll, hat er Musikanten, die Halleluja-Lieder vorspielen und Celestina, die alte Kupplerin Spaniens, die die Rolle des Steinernen Gastes spielen soll, angestellt. Don Juan entwickelt theatralisch vor den Augen seiner Zuschauer, die ihm zu assistieren scheinen, eine Szene, in der alle Gestalten vorgestellt werden, die sich an ihm rächen wollen:

DON JUAN: „Meine Herren: ich erwarte dreizehn Damen, die behaupten, dass ich sie verführt habe, und damit nicht genug, ich erwarte den Bischof von Cordoba, der auf Seiten der Damen ist, wie jedermann weiß, ich erwarte ein Denkmal, das ich ebenfalls eingeladen habe, einen Gast aus

---

<sup>57</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 46.

Stein – meine Herren: ich habe jetzt nicht die Nerven für euer Honorar,  
nicht die Nerven...<sup>58</sup>

Es gibt in dieser Szene drei Elemente, die darauf hinweisen, dass Don Juan bewusst eine Theaterszene entwickelt, die die Wirklichkeit und den Mythos der Höllenfahrt in Frage stellt. Die Formel „Meine Herren“, mit der Don Juan seine Zuschauer anspricht und die Bemerkung, dass die Zuschauer über die Entwicklung seiner Geschichte schon Bescheid wissen, werden durch den letzten Satz („...ich habe jetzt nicht die Nerven für euer Honorar“) als reine Theaterszenen entlarvt. Des ewigen Hineingeratens in seine tradierte Rolle müde, weigert sich Don Juan, seine Geschichte zu Ende zu spielen. Max Frisch versucht dem Mythos des grossen Verführers, der in der Hölle für seine Freveltaten büssen soll, ein Ende zu setzen, indem er einen Don Juan darstellt, der sich sogar als Theatergestalt weigert, seinem Ruf zu entsprechen. Diese Szene zeigt wie Max Frisch das Medium Theater verwendet, um über das Theater selber und über die Entstehung des Mythos auf der Bühne zu reflektieren. In der oben erwähnten Szene übernimmt Don Juan selber die Erzählfunktion, die in Da Pontens Libretto durch die Nebenfiguren erfüllt wird, diese Struktur vermag „das Ich als Subjekt und Objekt zugleich darzustellen.“<sup>59</sup> Dieses Moment im Stück stellt Don Juan noch einmal als einen „reflektierten Don Juan“ dar und entlarvt seinen Ruf als Genie der sinnlichen Unmittelbarkeit als ein Klischee, das hartnäckig an dem Urstoff haftet. Die vorherrschenden Vorstellungen über Don Juan sind aber so tief eingewurzelt und so stark, dass Don Juan umsonst gegen sie kämpft: Spanien braucht die Legende des frevelhaften, bestraften Verführers, die Kirche braucht die Höllenfahrt als Beweis der Gerechtigkeit Gottes, die ganze Welt braucht Don Juans mythische Geschichte<sup>60</sup>, die ihnen von Eros und Thanatos<sup>61</sup>, den zwei eingeborenen Kräften des Menschen, erzählt. In den tradierten Stücken des Don Juan-Stoffes sind Eros und Thanatos so eng verbunden, dass sie sich gegenseitig

---

<sup>58</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 58.

<sup>59</sup> Hiltrud Gnüg, „Das Ende eines Mythos: Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*“, in: Walter Schmitz (Hrsg.), *Max Frisch*, Frankfurt am Main 1987, S. 160-173, Zitat S. 169.

<sup>60</sup> Vgl. dazu Jean Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, S. 174: „La littérature se nourrit de monstres“,

<sup>61</sup> Rousset, *Le Mythe de Don Juan*, S. 21: „Éros et Thanatos sont si étroitement associés dans cette aventure qu'en les dissociant on la dénaturerait; aussi cette histoire ne prend-elle son vrai sens que par sa fin.“. In dieser Hinsicht erweist sich „Don Juan“ als einer der Urstoffe des Menschen, in dem Eros und Thanatos, erotische Triebkraft und Todestrieb metaphorisch entgegengesetzt werden.

verstärken: Es gibt keinen echten Tod und keine echte Höllenfahrt ohne die gewaltige Verführungskraft und sinnliche Unmittelbarkeit Don Juans. Stark bestimmt ist Don Juan nicht nur von seiner zügellosen Sinnlichkeit, sondern auch von seinem unaufhaltsamen Drang nach dem Tod. Durch den Tod gewinnt Don Juan jene Größe und Tiefe, die jede mythische Gestalt braucht. Deswegen ist Don Juans Flucht vor dem Tod zum Schoß in Ronda in Max Frischs Stück als Zeichen der Demythisierung zu sehen.

Denkt man an Mozarts Oper, dann wird es auffällig, dass in den letzten Szenen, in denen Don Juan vom Feuer verschlungen wird, jede Nebengestalt eine Geschichte über Don Juan erzählt. In der letzten Szene kommen alle Figuren der Oper vor: Donna Elvira erzählt, dass sie ihre Rettung im Kloster gefunden hat; Zerlina, das Bauernmädchen kann jetzt ruhig Masetto heiraten, Don Ottavio bemüht sich wie vorher um Donna Anna, die die Hochzeit um ein Jahr verschiebt, da ihre Liebe und ihr Schmerz noch nicht verheilt sind. Gleichzeitig singen Donna Anna und Ottavio:

DON OTTAVIO, DONNA ANNA:  
Du nur lebst in meinem Herzen,  
Meine Treue wird bestehen.

Dass Don Ottavio Donna Anna liebt, steht nicht in Frage, aber es ist höchst fragwürdig, ob Donna Anna ihr Lied, ihre Treue und ihr Herz Don Ottavio widmet und nicht vielmehr dem sterbenden Don Juan.

Die verschiedenen Geschichten, die die Nebengestalten erzählen, haben zur Gestaltung des Don Juans-Mythos beigetragen: Indem Donna Elvira, die von Don Juan verführte und dann betrogene Frau, aus Liebe und aus Hass gegen Don Juan sich aus der Welt ins Kloster zurückzuziehen entscheidet, bestärkt sie seinen Ruf als skrupellosen Verführer. Donna Annas tragisches Lied ruft Don Juans Anziehungs- und Verführungskraft wach und prägt seinem Bild diese Attribute endgültig ein. Die wichtigste Rolle spielt auch in dieser Szene Leporello, der Don Juans Tod derart darstellt, dass er ihm übermenschliche Größe verleiht. Alle warten neugierig auf



seine Erzählung über die Höllenfahrt seines Herrn: „Wieso? Erzähle!/Rede, erzähle“  
schreien alle mit einer Stimme. Und Leporello fängt an, zu erzählen:

LEPORELLO  
Da stand ein Riese,  
Doch, ach, ich kann nicht,  
Die Stimme stockt mir,  
Ich kann nicht weiter.

DONNA ANNA, DONNA ELVIRA, ZERLINA, DON  
OTTAVIO, MASETTO  
Rede, erzähle, rede doch!

LEPORELLO  
Hier schlugen Flammen,  
Wartet, ich bitte,  
Prasselnd zusammen -  
Der Mann von Steine -  
Hier ohne Gnade  
Packt er ihn grade,  
Hier ward der Frevler  
Vom Teufel geholt.

Durch die Bestrafung des Frevlers scheint die Weltordnung rehabilitiert worden zu sein. Die endgültige Fassung der Geschichte<sup>62</sup> ist entstanden, einer Geschichte, die den inneren Drang des Menschen nach Wiederherstellung der Ordnung ernährt. In Donna Annas Geschichte erkennt man die Tragik des durch die Kultur entstandenen Zwiespalts zwischen Sinnlichkeit und ethischer Ordnung. Zerlina und Masetto können als Stimme des Volkes, der Ordnung und der Moral betrachtet werden. In Leporellos Figur erkennt man den Erzähler, der in das Geheimnis Don Juans einzudringen versucht und zur Entstehung des Mythos als mögliche Erklärung beiträgt. In ihm erkennt man auch das Verlangen des Menschen, Geschichten entstehen zu lassen<sup>63</sup>, die seine Weltauffassung und seine Weltordnung bestätigen sollen. In dieser Hinsicht ist Leporello ein reflektierender Diener, der über

---

<sup>62</sup> Vgl. dazu Wolfgang Hildesheimer, „Mozart“. In ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. von Christian Lucas Nibbrig und Volker Jehrle. Band 3, S. 7-425, Zitat S. 169: „Denn *Don Giovanni* ist, mehr als alle anderen Opern Mozarts und wahrscheinlich mehr als irgendeine Oper überhaupt, ein „Charakterstück“, in dem es sich um die einzige Figur handelt, deren Schicksal durchgespielt wird, wozu die anderen beizutragen haben, ohne jene Facetten ihrer Seele bloßlegen zu müssen, die mit dem Helden nichts zu tun haben und von ihm nicht entzündet sind. Man könnte beinahe sagen, solche Facetten haben sie gar nicht.“

<sup>63</sup> Diese Idee erinnert an Nietzsches bekannte These über den „Trieb zur Metaphernbildung“, der von der Angst des Menschen vor dem Unerklärlichem, Alogischem bestimmt ist. Der Mensch, so Nietzsche, versucht das Unerklärliche zu klassifizieren, es in Metaphern und Bildern aufzufangen, um sich von der Angst, vor den Unordnung zu befreien.

das Schicksal seines Herrn nachdenkt. In Max Frischs Stück tritt Leporello stark in den Hintergrund weil Don Juan selber ein Reflektierender ist, der über sich selber und über den Sinn seines Lebens nachgrübelt.

Mit der oben skizzierten Geschichte von Don Juans Höllenfahrt spielt Max Frisch in den letzten zwei Akten. Ich habe gezeigt, dass Eros und Thanatos in den tradierten Stücken so eng miteinander verbunden sind, dass Don Juans Höllenfahrt seine sinnliche Genialität stark in den Vordergrund bringt und ihr unvergessliche, ewige Größe verleiht. Gezeigt wurde auch, dass Don Juan sich nicht mehr als der große Verführer bezeichnen lässt, sondern als der große Verführte. Wo unmittelbare Verführungskraft fehlt, wo der Eros abwesend ist, muss auch Thanatos abwesend sein. Der Tod, eng mit der Sinnlichkeit verbunden, konnte von Max Frisch nur als Inszenierung<sup>64</sup> innerhalb des Stückes dargestellt werden. Don Juan selber inszeniert seine eigene Höllenfahrt: Neben Musikern stellt er Celestina an, die die Rolle des Komturs spielen soll. Entsprechend der Tradition muss Don Juan beichten, aber der Bischof entlarvt sich als Don Balthazar Lopez, einer der vielen gehörnten Ehemänner, der Rache sucht. Bevor er aber sein wirkliches Gesicht zeigt, hört Don Lopez Don Juans ausführlichen Plan, den er für seine Höllenfahrt entworfen hat. Die von ihm gemietete Statue des Komturs soll ihm die Nachricht der himmlischen Rache bringen und ihn auf das Höllenfeuer vorbereiten. Die gemieteten Musikanten sollen durch ihr Halleluja den Gesang der Engel ersetzen. In dem Moment, in dem Don Juan vom Feuer verschlungen werden soll, soll er schreiend in den Keller springen, wo er seinen Schnurrbart entfernt, um sich danach unbemerkt hinauszuschleichen. Noch einmal reflektiert Don Juan über das Theater, indem er sein Ende als furcht- und mitleiderregendes Moment im aristotelischen Sinne bezeichnet. Sein Ende soll in den Herzen der Anwesenden Furcht und Mitleid erregen, Don Juan weist direkt noch einmal darauf hin, dass die Anwesenden nur Zuschauer einer Theateraufführung sind<sup>65</sup>. Die dreizehn Damen sollen Augenzeugen sein und die Legende seiner

---

<sup>64</sup> Schon bei Lenau gibt es keine Höllenfahrt mehr, an welche nicht geglaubt werden kann, sondern Selbstmord oder Tod im Duell.

<sup>65</sup> Max Frisch stellt Brechts Idee eines epischen Theaters auf eigenwillige Weise um, indem er sich mit dem aristotelischen Theater explizit auseinandersetzt. Zuerst baut er eine Handlung auf, die Mitleid und Furcht erregen soll, dann enthüllt er alles als Theatermaschinerie, um den ganzen seelischen, „reinigenden“ Prozess zu verhindern.

mit Überlieferung“ meint Don Juan im Gespräch mit dem Bischof, in dem er zu zeigen versucht, wie die Geschichten entstehen:

DON JUAN: Meine Höllenfahrt – das Gerücht wird sich im Nu verbreiten, und je weniger die wenigen Augenzeugen wirklich gesehen haben, um so reicher machen es die vielen, die nicht dabei gewesen sind, um so stichhaltiger vor jeglichem Zweifel...<sup>66</sup>

Diese inszenierte Höllenfahrt soll nicht nur der Kirche dazu verhelfen, einen neuen Beweis der himmlischen Gerechtigkeit zu geben, die gehörnten Ehemänner zu trösten oder die Ehemänner zu erleichtern, sondern sie soll auch Don Juan einen neuen Weg zu seiner Geometrie zeigen. Kurz nachdem Don Lopez sein wahres Gesicht zeigt, fängt die Theateraufführung an: Ein dumpfes Poltern ertönt, die dreizehn erschrockenen Frauen laufen zu den Türen, während Don Juan den zitternden Leporello daran erinnert, dass er die Statue des Komturs zum Abendmahl eingeladen hat. Die Damen schreien entsetzt, als sie die Statue des Komturs sich nähern und Don Juan sie bei der Hand<sup>67</sup> greifen sehen. Höllischer Knall tobt überall, Schwefelrauch steigt aus dem Boden und Don Juan sinkt mit der Statue in die Tiefe der Erde, wozu die Musikanten das bestellte Halleluja singen – ein Bühnenspektakel, das bunter und theatralischer kaum sein könnte. Bis zu seinem Verschwinden von der Bühne schreit Don Juan: „Nichts als Theater!“, „Es gibt keine wirkliche Hölle, kein Jenseits, kein Gericht des Himmels.“<sup>68</sup> Diese letzten Äußerungen haben eine doppelte Funktion: einerseits fällt Don Juan in seine Rolle als Gotteslästerer zurück, da diese Worte als Hohn und Zweifel an der Existenz Gottes gesehen werden; andererseits zeigt Max Frisch, dass die Entstehung der Geschichte eine Lüge ist, die die Menschen brauchen, um auf ihre „innere Rechnung“<sup>69</sup> zu kommen. Umsonst versucht Don Balthazar Lopez, der im Gewande des Bischofs den ganzen Plan der Inszenierung der

---

<sup>66</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 71.

<sup>67</sup> Dieses Motiv kommt in den wichtigsten Don Juan- Stücken vor: *Dame essa mano* (Tirso de Molina), *Donnez-moi la main* (Molière), *Dammi la mano in pegno* (Mozart/Da Ponte). Jean Rousset sieht diesen Gestus als „signe d’engagement auquel Don Juan va se prêter pour la première fois dans la vie.“, *Le Mythe de Don Juan*, (Anm. 46), 43. Diese Interpretation von Jean Rousset ist vor allem für Da Pontes Libretto gültig, wo es heißt „*Dammi la mano in pegno*“, ins Deutsche übersetzt heißt der Satz „*Reich mir die Hand zum Pfande*“.

<sup>68</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 79.

<sup>69</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 71.

Lopez, der im Gewande des Bischofs den ganzen Plan der Inszenierung der Höllenfahrt gehört hat, Don Juans Plan als „Spitzbüberei ohnegleichen“ zu entlarven. Die Anwesenden glauben endgültig an Don Juans Höllenfahrt und verbreiten die Geschichte von Mund zu Mund weiter. Im Intermezzo vor dem letzten Akt erzählt Celestina, dass Don Lopez aus Spanien nach Marokko ausgewiesen wurde, weil er Don Juans Bestrafung als Lüge zu enthüllen versucht hat. Weiter erfährt man, dass er sich erhängt hat, nachdem der spanischen Kirche sein ganzes Vermögen geschenkt hat. „Warum hat’s die Wahrheit in Spanien so schwer?“ fragt sich Celestina im Gespräch mit Donna Elvira, die im Kloster für die Seele des von der Hölle verschlungenen Don Juan betet und Celestinas Beteuerung, die Höllenfahrt sei eine Lüge, nicht glaubt. Celestina selber wurde bestochen, zu schweigen und als Lohn hat sie Leporello als Diener bekommen. Die letzten Worte Leporellos, wortwörtliches Zitat aus Molières *Dom Juan*, zeigen, dass Leporello selber seiner tradierten Rolle treu geblieben ist, dass er nur ein Zitat aus der überlieferten Tradition ist:

LEPORELLO: „Voilà par sa mort un chacun satisfait : Ciel offensé, lois violées, filles séduites, familles déshonorées, parents outragés, femmes mises à mal, maris poussés à bout, tout le monde est content. Il n’y a que moi seul le malheureux, qui, après tant d’années de service, n’ai point d’autre récompense que de voir à mes yeux l’impiété de mon maître punie par le plus épouvantable châtement du monde!“<sup>70</sup>

Leporello glaubt, wie in Mozarts Oper, an Don Juans Bestrafung, auch er kann in Max Frischs Stück seiner Rolle nicht entgehen: Er muss die Geschichte weiter erzählen, seine Geschichte ist am glaubwürdigsten, weil er Don Juan am nächsten war. Er tritt aber in Max Frischs Stück nur als Zitat auf, seine Gestalt ist farbloser, er ist nicht mehr der Erzähler wie in Mozarts Oper, der den anderen von Don Juans Höllenfahrt berichtet. Als Erzähler ist er nicht mehr wichtig, weil es keine echte Erzählung gibt, weil die Geschichte über Don Juans Bestrafung eine Inszenierung, eine Farce, eine Lüge ist. Erzählen heißt Geschichten, Taten nacheinander berichten und sie in eine logische Ordnung bringen. Da Leporello nur ein Requisit aus der

---

<sup>70</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 82.

angestaubten Schublade der Tradition ist, kann er über den Sinn des Todes von Don Juan nicht nachdenken und kann die Höllenfahrt nicht mehr als Rehabilitierung einer christlichen Weltordnung, gegen die Don Juan verstoßen hat, bestätigen. Leporello fällt aus seiner Dienerrolle zu einem Lieferanten von Zitaten herab, was zuletzt auch seinen Herrn selber in Frage stellt. Denn was ist Don Juan ohne seinen Diener? Ist Don Juan ohne seinen Diener noch der echte Verführer? Hiltrud Gnüg nennt Max Frischs Don Juan einen „Anti-Don Juan“<sup>71</sup>, einen Don Juan, der trotz der Requisitenhaftigkeit seiner Umgebung eine gewisse Selbständigkeit gewinnt, die ihn, mit dem Ur-Don Juan verglichen, in einen durch das Zerrspiegel der Parodie entstellten Don Juan verwandelt.

Durch diese Entstellung scheint der Urstoff jedoch noch mächtiger ins Bewusstsein des Menschen gerufen zu werden: So wie alle, die Don Juans Höllenfahrt anzweifeln, die Wahrheit ablehnen und blind an einen vorgeprägten Mythos glauben, so dient jeder parodistische Versuch der Neubelebung dieses Mythos. Deswegen, trotz allen Verarbeitungen, die Don Juan und seinen Mythos entstellen, bleibt Don Juan im Bewusstsein des Menschen der faszinierende, skrupellose Verführer, dessen Sinnlichkeit in den Tod führt. Der ursprüngliche Text ist immer wie in einem Palimpsest<sup>72</sup> mitzulesen. Max Frisch zerstört und banalisiert den Mythos und demontiert zugleich die Unmöglichkeit seiner Zerstörung.

---

<sup>71</sup> Siehe Hiltrud Gnüg, *Das Ende eines Mythos*, S. 166.

<sup>72</sup> Vgl. dazu Wertheimer, *Don Juan und Blaubart*, S. 31: „Eine Geschichte ist zum Mythos geworden und dieser zum System.“

## 2.5. Das Spiel mit der Gattung der Komödie

Die etymologische Erklärung des Wortes „Komödie“ ist erhellend: Nach manchen Sprachforschern geht die Komödie auf das griechische *komos* zurück, das "den nächtlichen Umzug Berauschter bedeutet, die unter Flötenspiel, Gesang und Tanz durch die Straßen ziehen."<sup>1</sup> Rausch, Musik, Tanz stehen für das Dionysische im Menschen, der sich dadurch der apollinischen Ordnung der klaren, erstarrten Strukturen zu entziehen sucht. Die Komödie zeigt seit ihren Anfängen keinen Konflikt mit der herrschenden Ordnung, wie die Tragödie, sondern sie zeigt die dunklen Seiten des Menschen als Bestandteile seiner Kultur. Obwohl an den Rand der Kultur gestellt, reintegriert die Komödie diese negativen Seiten, indem sie auf sie ständig die Aufmerksamkeit lenkt und sie immer tiefer ins Bewusstsein des Menschen bringt. Die traditionelle Komödie zeigt immer die Geschichte eines Schwächlings, eines Marginalisierten, der gegen das System vorgeprägter Normen verstößt, ohne jedoch Reue zu empfinden oder dafür büßen zu müssen, wie der tragische Held, der wegen seiner schuldhaften Verstrickung sein Leben den Göttern aufopfern soll, um die göttliche Gnade zu bekommen. Die Komödie ist im Vergleich zur Tragödie, worauf auch die erste etymologische Bedeutung hinweist, ein literarisches Genre, das das Verpönte, das Rauschhafte, das Dunkle, das am Rande Stehende als Teil der Kultur begreift. Deswegen ist eine Randfigur wie Don Juan als Hauptgestalt der Komödie sehr geeignet.

Die zweite mögliche Etymologie des Wortes ist das Wort *kome*, was "Dorf" bedeutet – das heißt, dass die Komödie ein Genre für die unernsten, unadeligen, unwürdigen Dörfler war. Die Geschichte zeigt, dass bis zu Lessings Zeiten die Komödie als das Uernste betrachtet wurde, als niedrige Gattung, die die lächerlichen Schwächen des Volkes an den Pranger stellt. Es ziemte sich nicht, dass der Adel in einer Komödie auftritt, oder eine Komödie sich ansieht – dafür war die Komödie zu unernst im Vergleich zur Tragödie, die die Gemüter der Zuschauer durch Furcht und

---

<sup>1</sup> Helmut Prang, *Geschichte des Lustspiels*, Stuttgart 1968, S. 4.

Mitleid, so Aristoteles' wirkungsreiche Theorie, reinigt und ihnen eine göttliche Größe verleiht. Durch Lessings Stücke erfährt das Genre der Komödie eine wichtige Wandlung : Adlige traten in den Komödien auf, wie andererseits einfache Volksleute auch der Tragödie würdig wurden. So ist es möglich, dass Don Juan, trotz seiner adligen Herkunft, im Laufe der Zeit zu einer Gestalt der Komödie wurde.

Die klare Trennung zwischen Tragödie und Komödie verschwimmt mit der Zeit. Im 19. Jahrhundert erfährt die Komödie eine wichtige Entwicklung: Genannt sei hier, da für meine Arbeit die Werke des deutschsprachigen Raumes die Hauptrolle spielen, Büchners Komödie „Leonce und Lena“, die die Entwicklung der Komödie zur Gattung der Gesellschafts- und Sittenkritik markiert, eine Funktion mit der sie schon von Anfang an eng verbunden ist.

Der „wehleidige Gegensatz Komik – Ernst“, von dem Robert Gernhardt, der Komiktheoretiker der Neuen Frankfurter Schule, spricht, wurde langsam zugunsten eines neuen Genres aufgehoben, das komisch und ernst zugleich ist. Schon Dürrenmatt hat in seinen „Theaterproblemen“ gezeigt, dass die Tragödie und die Komödie als Genres zwar überholt, das Tragische und das Komische als Erscheinungen jedoch noch möglich seien. Das sich daraus ergebende Genre versuchte man unter verschiedenen Namen wie „Tragikomödie“, „tragische Komödie“ oder „Komitragödie“ zu fassen. Die heterogenen Namen stehen im Einklang mit dem Bild der modernen Welt, einer Welt, die aus den Fugen geraten ist, die sich nicht in klare Strukturen einfügen lässt, in der Tragisches und Komisches so eng miteinander verbunden sind, dass man sie nicht trennen kann. Die reine Komödie so wie die reine Tragödie, ist nicht mehr möglich. Neu definiert wird die Komödie erst durch das *Komödienhafte*, das „vielmehr auf das Komische und Paradoxe eines Weltzustandes [zielt], wie er sich in einer modernen Bewusstseinslage spiegelt.“<sup>2</sup> Die moderne Komödie ist eine Kette komödiantischer Sequenzen, die das Paradoxe menschlicher Verhältnisse und weltlicher Ereignisse zu beleuchten versuchen. Das Erlebnis des Komödienhaften ist ein Heraustreten aus der Eintönigkeit des immer gleichen Rahmens, in dem das Leben verfließt.

---

<sup>2</sup> Beda Allemann, „Die Struktur der Komödie bei Max Frisch“, in: *Über Max Frisch*, hrsg. von Thomas Beckermann, Frankfurt am Main 1971, S. 269 .

Die komödienhaften Erfahrungen sind immer komprimierte aufklärende Momente, die diesen Rahmen zu sprengen versuchen. In diesem Sinne behält die Komödie ihre Urfunktion, die der Sprengkraft der gesellschaftlichen und kulturellen Normen, die den Geist des Menschen in Fesseln zu schlagen versuchen. Wenn ein heutiger Stückeschreiber sein Stück „Komödie“ nennt, wie Max Frisch, dann muss man sich fragen, was er unter Komödie versteht oder was für Absichten sich hinter dieser Bezeichnung verbergen. Max Frischs Komödie arbeitet mit den traditionellen Mitteln der Gattung: z.B. Verkehrung der Vorlage und Verwechslung, Mittel denen er eine andere Funktion zuschreibt, wodurch er sich grundsätzlich von der traditionellen Auffassung der Komödie distanziert. Die Verkehrung des Verführer – Motivs zu einem Verführten – Motiv ist an sich komisch : Mit diesem neuen Don Juan – Bild konfrontiert, bricht der Zuschauer in Lachen. Ein Don Juan, der im Bordell Schach spielt, ein jungfräulicher Don Juan, der Angst vor der Frau hat, wirkt gleichfalls komisch - bizarr<sup>3</sup> aus. Die vorgeprägten Weltvorstellungen werden mit neuen entgegengesetzten Vorstellungen und Werten konfrontiert, wobei der Zuschauer seinen Halt verlieren kann, da er sich inmitten einer Welt voller Paradoxien befindet, hinter denen die Leere und die Unzulänglichkeit menschlicher Wertsysteme deutlich werden. Bei Max Frisch überwiegen die komödienhaften Momente, im Vergleich zu den paradoxalen, da Max Frisch in seinem Stück immer das Theatralische, das Zitathafte, das Spielerische seiner Komödie betont. Immer wieder zieht er die Aufmerksamkeit der Zuschauer darauf, dass das Stück in dem theatralischen Sevilla spielt, in einer Zeit „guter Kostüme“ und baut Zitate aus der Tradition ein, so dass die Distanz vom Geschehen auf der Bühne streng eingehalten wird – die Bühne bleibt Bühne<sup>4</sup>, sie zielt nicht darauf, die Wirklichkeit vorzutäuschen, sondern ein Spiel darzustellen, wo die Schauspieler quasi selbst Zitate sind. Der tradierte Don Juan – Stoff mit allen konstituierenden Motiven wird immer vor die Augen der Zuschauer gebracht, so dass die ganze Handlung und die neue Konstellation der Verhältnisse

---

<sup>3</sup> Das Wort „komisch“ kann auch in seiner zweiten Bedeutung, nämlich als „bizarr“ interpretiert werden. Das Erleben des Bizarr-Komischen bringt den Zuschauer in eine Welt voller Paradoxien, die gegen seine Weltvorstellungen verstößt.

<sup>4</sup> Vgl.dazu Heinz Gockel : „Die Bühne soll keine Illusion der Realität schaffen, in der Unabdingbares abläuft, sie soll in jedem Sinne des Wortes „Spielraum“ bleiben.“. In: *Max Frisch. Drama und Dramaturgie*, München 1993, S. 11.



und der Figuren als Spiel mit dem Urstoff bewusst dargestellt werden. Dieses „Bewusstseinstheater“ oder *Theater ohne Illusion* wie Max Frisch sein Theater in einem Aufsatz mit dem gleichen Titel aus dem Jahre 1948 nennt, beabsichtigt die Bewusstseinsveränderung des Zuschauers durch Entfremdung und nicht durch Identifikation, wie im aristotelischen Theater :

„Die einzige Glaubwürdigkeit, die im Theater möglich und überhaupt in der Kunst, ergibt sich nie und nimmer aus einer lebensähnlichen Erscheinung, die ebenso unmöglich wie überflüssig und ketzerisch ist, sondern aus der Überzeugungskraft einer Deutung, die jenem Leben widerfährt und zur zweiten, zur anderen, zur eigenmächtigen Erscheinung wird, zu einer Erscheinung, die auf sich selber beruht : zum Kunstwerk.“<sup>5</sup>

Hier erkennt man Frisch als Nachfolger Brechts, dessen Theater der Entfremdung und der Nicht-Identifikation ihn stark beeinflusst hat. Der Zuschauer soll sich dessen bewusst sein, dass die Handlung auf der Bühne nichts anderes als ein Spiel ist, „der einzig mögliche Ausdruck eines reinen Ernstes, als Ausdruck unseres Bewusstseins, dass alles, was die Bühne geben kann, bestenfalls ein Vergleich ist, ein Zeichen, das Zeichen bleibt.“<sup>6</sup> Das Theater soll sich selber als Theater bewusst bleiben – dazu verwendet Frisch die direkte Anrede der Schauspieler an die Zuschauer, um das mögliche Moment der Identifikation zu verhindern und es zu brechen. Die ausführlichen, genauen Regieanweisungen versuchen das Theatralische der Szenen zu betonen und parallel zu zeigen, dass das Geschehen auf der Bühne eine Kulissenkonstruktion ist, ein Spiel, das als solches wahrgenommen werden soll.

*Don Juan greift die Hand des Denkmals, Knall und Rauch, Don Juan und das Denkmal versinken in der Versenkung, die Musikanten spielen das bestellte Halleluja.*<sup>7</sup>

Diese Regieanweisung ist erhellend, sie zeigt, dass die Ankunft des toten, rachesüchtigen Komturs Inszenierung ist, Theaterinszenierung, die Versenkung bleibt

---

<sup>5</sup> Max Frisch, „Theater ohne Illusion“ in ders.: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. 2, hrsg. von Hans Meyer unter Mitwirkung von Walter Schmitz, Frankfurt am Main 1976, S. 335f.

<sup>6</sup> Frisch, *Theater ohne Illusion*, S. 335.

<sup>7</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 80.

Versenkung, durchgeführt mit dem bekannten Requisit des doppelten Bodens, und ist nicht Metapher für die Hölle, die Don Juan verschlingen soll; das Halleluja ist schon lange bestellt worden und steht nicht für die Stimme der Engel.

Das zweite Motiv der traditionellen Komödie, das Max Frisch verwendet, ist die Verwechslung, ein mittelalterliches Motiv der Fastnachtsspiele und ein strukturelles Mittel aller traditionellen Situationskomödien, die die Verwicklung des Protagonisten in einem für ihn glücklichen Ausgang zeigt. Man kann an Shakespeares Komödie denken, an *Comedy of Errors* oder *Midsummer night's dream*: Männer verummnen sich in Frauen und umgekehrt, Frauen verlieben sich in Frauen und Männer in Männer, am Ende aber ist der Knoten aller Verwicklungen gelöst und helle Freude und humorvolle Stimmung herrschen überall. Das Motiv der Verwechslung und des Vermummens übernimmt auch Max Frisch in seiner Komödie aber kehrt ihre Funktion um: Don Juan verwechselt Donna Anna mit Miranda und er bleibt gefangen in dieser Beziehung, die aufgrund der Verwechslung entstanden ist. Die Verwechslung wird nicht aufgeklärt, sie führt Don Juan nicht in einen für ihn glücklichen Ausgang, sondern in die Ehe, in ein bürgerliches Leben im Schloss von Ronda hinein – ein Ende, das für diese Figur dem Tod gleich kommt. Komisch ist Don Juan selber und indem er sich über die Entstehung seines eigenen Mythos lustig macht, erhebt er sich über seinen Ruf als Verführer und nimmt eine komische Distanz dazu ein. Indem er sich über seinen Ruf erhebt, erweist er sich ihm überlegen. Nicht gering sind die komischen Stellen, an denen Don Juan seine Überlegenheit über seinen Ruf zeigt:

DON JUAN: Wenn jetzt die Hölle nicht gelingt, bin ich verloren.<sup>8</sup>

(...)

DON JUAN: Jetzt sind es zwölf Jahre schon, Eminenz, seit dieses Denkmal steht mit dem peinlichen Spruch: DER HIMMEL ZERSCHMETTERE DEN FREVLER und ich, Don Juan Tenorio, spaziere daran vorbei, sooft ich in Sevilla bin, unzerschmettert wie irgendeiner in Sevilla. Wie lang, Eminenz, wie lang denn soll ich es noch treiben? Verführen, erstechen, lachen, weitergehen... *Er erhebt sich*. Es muss etwas geschehen, Bischof von Cordoba, es muss etwas geschehen!<sup>9</sup>

---

<sup>8</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 62.

<sup>9</sup> Frisch, *Die Liebe zur Geometrie*, S. 147.

Die beiden Stellen zeigen den Kampf Don Juans gegen die Klischees, die der Entstehung des Mythos zugrunde liegen. An weiteren Stellen wird die ganze Tradition des Mythos angegriffen, einschließlich der vom spanischen Mönch Gabriel Tellez erfundenen Geschichte über die göttliche Strafe Don Juans. Indem Max Frisch die Tradition der Mythenentstehung parodiert und sie als Politik der Kirche entlarvt, die ein moralisches Stück zur Belehrung des einfachen Volkes braucht, setzt er sie gleichzeitig fort.

Viele Autoren haben versucht, die Geschichte Don Juans weiter zu erzählen, vor allem in der Moderne, wo der Glaube an die unmittelbare, rasche Strafe Gottes verschwunden ist. Max Frisch parodiert das tradierte Motiv der Strafe durch höllisches Feuer, aber gleichzeitig setzt er das tradierte Motiv fort, indem er Don Juan auf eine andere Weise bestraft: er wird von der Ehe und vom bürgerlichen Leben verschlungen.

Die Komik der Situation, der Charaktere und der Sprache, die aus der Verkehrung der tradierten Geschichte entsteht, sind alle formale Merkmale der klassischen Komödie. Die Funktion dieser Mittel aber stellt Max Frisch auf den Kopf, und an dieser Umdrehung erkennt man sein Spiel mit dem Genre. Der Zufall und die Verwechslung reißen die Beziehungen und die Verhältnisse zwischen Protagonisten auseinander, anstatt sie aneinanderzuknüpfen, wie es in der traditionellen Komödie der Fall ist. Die Ehe, als wichtiges strukturelles Motiv der traditionellen Komödie, erweist sich als Strafe; das zufällige Treffen Don Juans mit Donna Anna im Wald bringt sie auseinander, die Verwechslung Mirandas mit Donna Anna führt Don Juan in die bürgerliche Ehe. Laut Peter von Matt bedeutet Hochzeit im Denken der Literatur „die umfassende Versöhnung mit der allgemeinen Ordnung“<sup>10</sup>. Die Hochzeit gilt, samt Mord und Wahnsinn, als bereinigender Vorgang der menschlichen Sozialisation, jenes jahrelangen Prozesses, in dem das Individuum zu dem wird, was man „Glied der menschlichen Gesellschaft“ nennt. Das Heitere, das Lustige und das Helle der Komödie wird durch tragische, pessimistische Züge beschattet. „Niemand will sterben, jedermann heiraten...“ so verstand der alte Goethe das Wesen der

Komödie. Don Juan heiratet und stirbt, die „schlimmstmögliche Wendung“<sup>11</sup> ist passiert. Don Juan, der sich dem Zufälligen und seinem Ruf zu entziehen versucht, um am Leben zu bleiben, um vom System von verkalkten Normen nicht verschlungen zu werden, findet den einzigen Ausweg in der Eingliederung in eine andere gesellschaftliche Regelung, an der er langsam stirbt. Die große Freiheit, die Don Juan zu haben glaubte, die Freiheit, seinen eigenen Ruf zu ändern und seine ganze Geschichte neu entstehen zu lassen, erweist sich als Täuschung. In diesem Sinne erweist sich Max Frisch als Kulturpessimist, der an der Freiheit des Menschen und an der menschlichen Auswahlfreiheit zweifelt.

Das Komische ist ständig von tragischen<sup>12</sup>, pessimistischen Momenten begleitet, was die Bezeichnung „Komödie“, die Max Frisch seinem Stück gibt, stark in Frage stellt. Im Falle Max Frischs kann man die Komödie als ein Stück betrachten, in dem das Komische eine reflektierende Distanz des Protagonisten seinem Schicksal gegenüber zeigt. Das Komische ist der Augenblick des Sich-nicht-identifizieren-könnens, der Augenblick des reflexiven Denkens, der Infragestellung seiner Position in der Welt überhaupt. So gesehen ist Max Frischs Stück eine typische moderne Komödie, deren abgründig Komisches aus der Spannung mit der Tradition der Komödie entsteht. Ständig stehen uns die klaren Strukturen vor Augen, die die klassische Komödie rehabilitiert und die die moderne Komödie in Frage stellt. Aus dieser Spannung entsteht die Komödie der Postmoderne im Sinne Ecos, die ein bewusstes Spiel mit der Tradition ist und die nur aus dem Zusammenspiel mit der Tradition zu verstehen ist.

---

<sup>10</sup> Von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989, S. 26. Bei Max Frisch zeigt sich jedoch die Dominanz der herrschenden und schlechten Ordnung, welcher sich Don Juan zuletzt unterwerfen muss.

<sup>11</sup> Der Begriff der „schlimmstmöglichen Wendung“ wurde von Dürrenmatt geprägt – damit will er den chaotischen Zustand der Welt, der vom Zufall regiert wird und nicht von bestimmten Gesetzen, die sich einem ordentlichen Wertsystem einfügen, in komprimierter Form zeigen. Beda Allemann erkennt, dass die „schlimmstmögliche Wendung“ auf eine halbverborgene Weise die alte tragische Notwendigkeit einzuführen versucht: „Sie wird es, aber nicht mehr unter dem Signet der Notwendigkeit, sondern unter dem des Zufalls.[...] Er ist insofern noch grausamer und tragischer, als es von ihm her keinen Rekurs auf eine feste Weltordnung gibt.“ Beda Allemann: *Die Struktur der Komödie bei Max Frisch*. In: Über Max Frisch, hrsg. von Thomas Beckermann, suhrkamp, 1971, S. 268

<sup>12</sup> Vgl. dazu Hiltrud Gnüg: „Dass dieser Don Juan, auf der Suche nach seiner Identität, immer mehr in die Rolle eines Don Juan gerät [...] ist eine fast tragische Ironie. [...] Doch der tragische Aspekt verhindert keineswegs die Komödie“. *Don Juan – ein Mythos der Neuzeit*, Bielefeld, 1993, S. 188

### 3. Das Ende eines Mythos?

„Warum nennt sich ein Drama Don Juan, wenn Don Juan heiratet? Das sei eine Verfälschung des Mythos.“<sup>1</sup>

„Don Juan fasziniert mich wahrhaftig nicht. [...] Frischs Don Juan ist, verglichen mit dem alten legendären, „historischen“ Don Juan keine Persönlichkeit, sondern ein konstruiertes Zwitterding...Das Stück ist nicht aus einem gesunden Denken heraus geschrieben wie etwa die großen klassischen Stücke.“<sup>2</sup>

Das sind nur zwei der kritischen Stimmen nach der Uraufführung von Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*. Ein Don Juan, der verführt wird, anstatt zu verführen, ein Don Juan, der die Geometrie liebt und nicht die Frau; der in „der Hölle“ der Ehe mit der Dirne Miranda endet; ein solcher Don Juan hört auf, der große weltbekannte, der klassische Verführer Don Juan zu sein. Ein Drittel der Zuschauer war völlig gegen das Stück, ein Drittel unsicher im Urteil. Mit wem hat man es in Frischs Komödie zu tun? Die Meinung des Ungeschulten ist eindeutig: Mit dem legendären Don Juan verglichen, sei Max Frischs Don Juan ein „Zwitterding“, dem die mythische Größe fehle, der der Vorstellung der Zuschauer nicht mehr entspreche. Auch an klassischer Größe mangle es ihm. Ob Don Juan jedoch jemals eine klassische Größe war, ist trotz Mozarts *Don Giovanni* und Kierkegaards Rezeption der Oper fragwürdig.

Die literarische Kritik scheint nicht anders zu denken: Hiltrud Gnüg ist der Ansicht, dass es Max Frisch gelingt, indem er die Legende Don Juans in ein Spiel mit deren konstituierenden Motiven umdreht und die ganze Geschichte als Schein und Täuschung entlarvt, die „letzte Bestätigung“ des Don Juan-Mythos literarisch zu gestalten. Max Frisch entwerfe, so Hiltrud Gnüg, eine Gegenfigur, die die vorgeprägte Don Juan – Figur bis zur Unkenntlichkeit entstellt. Die Komödie

---

<sup>1</sup> Rudolf Jakob Humm, „Max Frisch steht Rede“, in: Walter Schmitz (Hrsg.): *Frischs „Don Juan“*, Frankfurt am Main 1985, S. 69.

<sup>2</sup> Eine Sekretärin aus St. Gallen, 28jährig, in einem Interview zum Thema „Was sagen Sie zu Max Frischs „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie?“ in: Walter Schmitz (Hrsg.): *Frischs „Don Juan“*, Frankfurt am Main 1985, S. 61.

Max Frischs sei in diesem Sinne das Ende des Mythos, seine letzte theatralische Bestätigung auf der europäischen Bühne.

Eine zweite kritische Einsicht, die in die gleiche Richtung geht, findet man bei Hans J. Jacobs: die Vernunft, die Reflexion, das Intellektuelle bzw. die Liebe zur Geometrie mache das Meteoritenhafte, das Triebhafte, die unmittelbare, unreflektierte Verführungskraft Don Juans unmöglich. Die Reflexion und die Liebe zum Abstrakten heben die „Jagd nach der ständig Nächsten und das darin eingeschlossene Entfliehen der Zeit und der eigenen Entwicklung“<sup>3</sup> auf, was Don Juan grundsätzlich definiere. Der Autor schlussfolgert: „Don Juan hat aufgehört, zu existieren.“<sup>4</sup>

Im Jahre 1954 aber, ein Jahr nach der Veröffentlichung von *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, gibt Max Frisch die zweite Fassung seiner Farce *Die Chinesische Mauer* heraus. Das Stück ist eine Montage aus verschiedenen Handlungen, die Figuren sind berühmte Persönlichkeiten aller Geschichtsepochen, die sich jenseits von Zeit und Raum, auf der zeitlosen Bühne des Theaters treffen. Jeder bleibt in seiner Rolle fixiert: der Kaiser von China, Hwang Ti, baut die chinesische Mauer, um seine Macht besser ausüben zu können; das legendäre Liebespaar Julia und Romeo spricht in Shakespearischen Versen; Napoleon schwärmt noch davon, Europa zu beherrschen. Der Heutige, ein Intellektueller, der gleich einem Showmaster die verschiedenen Welten zu verbinden und die Aufmerksamkeit auf die heutige Weltsituation zu lenken versucht, erzählt von den modernen Vernichtungswaffen und von der Atombombe, die die Welt gefährden. Der Heutige aber erhält keine Reaktion, denn alle haben eine genaue Weltvorstellung, die sie zu erstarrten Figuren fixiert. Jede Persönlichkeit spielt die Rolle, die ihnen die Geschichte vorgeschrieben hat. Nur der Prinzessin Mee Lan, der Tochter des chinesischen Kaisers, gelingt es, durch ihre Liebe zum Heutigen der historischen Fixiertheit zu entkommen und sich in die Zeit des Heutigen zu versetzen. Die anderen Figuren bleiben aber in ihren historisch fixierten Rollen gefangen.

Das Interessanteste für mein Thema ist, dass auch der große Verführer der Neuzeit auf die Bühne tritt, zuerst unter dem Namen DER SPANIER, dann unter dem

---

<sup>3</sup> Jacobs, *Don Juan heute*, S. 310.

<sup>4</sup> Jacobs, *Don Juan heute*, S. 310.

Namen Don Juan. Als der Heutige in „dem Spanier“ den Don Juan Tenorio aus Sevilla zu erkennen glaubt, versucht Don Juan den Anwesenden und den Zuschauern, an die er sich wendet, seine Geschichte zu erzählen und ihre wahre Entstehung zu erklären.

DON JUAN: „Sie kennen mich vom Theater – *Ad spectatores*: Ich komme aus der Hölle der Literatur!“<sup>5</sup>

Seine ganze Geschichte sei eine Erdichtung des Mönchs Gabriel Tellez, ein Stück schöner aber wirklichkeitsentfernter Literatur: Nach einem Gelage sei er durch den Friedhof gegangen („der Abkürzung wegen“) und sei über einen Totenkopf gestolpert. Leicht angetrunken wie er war, musste er lachen, was ihm vom Mönch Gabriel Tellez als Lästerung des Toten angedichtet wurde. Auch Brechts Inszenierung<sup>6</sup> des Molièreschen Stücks, auf das sich Don Juan bezieht – ein interessanter Anachronismus – sei nur eine Verfälschung der wahren Geschichte! Don Juan verneint in der gleichen Rede ans Publikum die ganze Tradition, die ihn in einen Intellektuellen verwandelt habe: Die Liebe zur Geometrie und zum Schach, der er sich im Freudenhaus widmet, anstatt seinen Gelüsten freien Lauf zu geben, alles Erdenkliche habe man in seine Person hingedeutet. Er stellt die ganze Tradition des Don Juan – Mythos in Frage, er verneint sie und macht sie zunichte. Die Liebe zur Frau, die unwiderstehliche Verführungskraft, die ihm zugeschrieben wurde, die Höllenfahrt, die göttliche Rache, die Liebe zur Geometrie und die Hölle der Ehe: alles habe man ihm angedichtet. Die Schriftsteller, die die schon existierenden Geschichten

---

<sup>5</sup> Frisch, „Die Chinesische Mauer“, in: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. III, Frankfurt am Main 1976, S. 153.

<sup>6</sup> Brecht versucht, die Komödie Molières so treu wie möglich, im Sinne der „marxistischen Betrachtungsweise“ zu interpretieren, die „mit den Restaurierungen, Verfälschungen und Entstellungen“ aufräumt. Brecht lässt seine Gedanken zur Inszenierung und zur Bearbeitung des Stückes erst 1959 auflegen, obschon seine Arbeit an der Inszenierung von Jan Knopf schon auf 1951 datiert wurde. Trotz dieser Absicht entsteht mit Brechts Inszenierung eine neue Auffassung der moliereschen Komödie, die von der marxistischen Ideologie stark beeinflusst wurde. Don Juans „parasitäre Lebensfreude“ ist seine einzige Sünde, die gegen die Normen der Gesellschaft stößt. Wie Max Frisch glaubt Brecht, dass die göttliche Strafe im Sinne Tirso de Molinas unglaublich ist: die einzig glaubwürdige Verurteilung des Don Juan kann nur auf der Bühne stattfinden, die „Theatermaschinerie“ soll die Funktion des Himmels übernehmen: „Wenn der Bühnenboden sich nicht öffnen würde, das glänzende Scheusal zu verschlingen, ginge es ungehindert und unhinderbar weiter über die Erde.“ Aus: Bertolt Brecht, *Gesammelte Werke 17*, Frankfurt am Main, 1967, S. 1262.

Geschichten übernommen haben und sie zu neuen Geschichten umgedichtet haben, diese Schriftsteller haben den Don Juan durch diese proteushafte Umformung der Urgeschichte in Fesseln geschlagen. Don Juan, der Sisyphus der Liebe, wie er vom Existentialisten Albert Camus betrachtet wurde, beschwert sich, der Sisyphus der literarischen Erdichtung zu sein:

DON JUAN: „Wo ist das Land ohne Literatur? Das ist meine Damen und Herren, was ich suche: das Paradies. Ich suche das Jungfräuliche.“<sup>7</sup>

Durch diese Auseinandersetzung mit der ganzen Tradition des Mythos entsteht ein neuer Mythos: Was der immer junge Don Juan eigentlich sucht, ist das Jungfräuliche, die bräutliche Erde, „Inseln, die niemand betreten, Länder, von keinem Menschen entdeckt, Küsten der Hoffnung [...] Früchte, die niemand gehören, Paradiese, die noch nicht verloren sind.“<sup>8</sup> In diesem neuen Lichte scheinen alle Don Juan Erdichtungen unzureichende literarische Interpretationen zu sein, die versucht haben, Don Juans Wesen näher zu bestimmen, die aber fehlgeschlagen sind. Das neue Don Juan – Bild in der Chinesischen Mauer ist eine andere Deutung des Mythos, die einerseits die schon existierenden Deutungen als unzureichend bloßstellt, andererseits sie bestätigt, indem sie sich mit ihnen auseinandersetzt. In diesem Sinne erweist sich die Literatur als intertextueller Dialog zwischen den Texten, die spielerisch aufeinander bezogen sind. Aus diesem Spiel<sup>9</sup> entsteht eine unendliche Reihe von literarischen Umformungen, die dem Wesen des Mythos immer näher kommen, indem sie alle Möglichkeiten seiner literarischen Transformation erforschen.

Die parodistische, spielerische Auseinandersetzung mit der Vorlage, wobei das Spiel seiner selber als Spiel bewusst bleibt, hält diesen Dialog zwischen den Texten wach: Max Frischs literarische Deutung kehrt den alten Stoff dermaßen um, dass der Leser,

---

<sup>7</sup> Frisch, *Die Chinesische Mauer*, S. 154.

<sup>8</sup> Frisch, *Die Chinesische Mauer*, S. 184

<sup>9</sup> In diesem neuen Licht gesehen, entspricht Max Frischs literarischer Umgang mit der Tradition der postmodernen „Geisteshaltung“ zum Text als ironischem, parodierendem Spiel zwischen den tradierten Formen eines Stoffes und ihrer modernen Umgestaltung. Vgl. dazu Umberto Eco: „Die postmoderne Antwort auf die Moderne besteht in der Einsicht und Anerkennung, dass die Vergangenheit, nachdem sie nun einmal nicht zerstört werden kann, da ihre Zerstörung zum Schweigen führt, auf neue Weise ins Auge gefasst werden muss: mit Ironie, ohne Unschuld.“ Umberto Eco: *Nachschrift zum „Namen der Rose“*. München 1986, S. 78.



mit dieser Umformung konfrontiert, zur Vorlage zurückgeht, um diese Wandlung zu verstehen. Diejenigen, die das Spiel verstehen, können es genießen, diejenigen aber, die den spielerischen Umgang mit der Vorlage und die Bezüge zu den alten Texten nicht verstehen, verlieren den Halt und bleiben an den alten Vorstellungen haften, die ihre Gier nach bildhaften, mythischen, „klassischen“ Geschichten zu befriedigen. Hinter dieser Lust nach Geschichten als „ein ursprüngliches Verfahren der Weltdeutung, der gemeinschaftlichen Verständigung über die Not und das Glück“<sup>10</sup> steht ein irrationaler, ohnmächtiger Drang, das Chaos der Welt in Bildern und bildhaften Geschichten aufzufangen. Die Literatur versucht diese Geschichten von der Irrationalität zu befreien und die Welt näher zu deuten, ihr Irrationelles und Ungebändigtes zu zähmen. Das Rätselhafte der literarischen Umformungen ist, dass, indem jede Deutung das Irrationale zu durchdringen versucht, sie dieses Irrationale immerfort ernährt: Das Geheimnis des Mythos wird durch seine literarischen Umformungen, die ihn zu erklären versuchen, immer größer und immer tiefer. „Die Wahrheit, die die Literatur hervorbringt, ist eine andere als die der Wissenschaften, eine andere auch als die des Mythos. Der Wissenschaft gegenüber steht die Literatur auf der Seite des Mythos, dem Mythos gegenüber auf der Seite der Wissenschaft. Das ist ihre List.“<sup>11</sup>

An der Grenze zwischen Mythos und Wissenschaft angesiedelt, erklärt die Literatur durch die verschiedenen literarischen Wandlungen diesen Mythos, der aber wie ein Echo aus uralten Zeiten bleibt: Versucht man ihm auf die Spur zu kommen, dann verschwindet er, um danach umso gewaltiger zu erscheinen. Gewaltiger, weil der Mythos an sich „im Dienste der Angstbewältigung“<sup>12</sup> des Menschen, der sich von der dunklen Seite in sich stündlich bedroht fühlt, steht. Der Don Juan – Mythos ist aus der Angst vor dem gewaltigen, stürmischen Drang des Eros entstanden und steht gleichzeitig im Dienste der Bewältigung dieser Angst.

Die literarischen Umformungen des Mythos fangen in künstlerischen Bildern diese Angst des Menschen vor seinen inneren Trieben auf.

---

<sup>10</sup> Peter von Matt, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, München 1989, S. 13f.

<sup>11</sup> Von Matt, *Liebesverrat*, S. 14.

Da aber der Mensch ein mythenbedürftiges Wesen ist, das ständig von dem Liebes – und Todesdrang weitergetrieben wird, bleibt die mythische Dimension im Menschen immer wach. Immer wieder werden Geschichten und Mythen erzählt und wachgerufen, die den Menschen an seine Potentiale aber auch an diese dunkle geheimnisvolle Seite in sich erinnern: Es gibt, trotz aller extremen, vielleicht extravaganten, anscheinend vernichtenden Deutungen, kein Ende des Mythos – das wäre totale Ohnmacht und Selbstvergessenheit, Versunkenheit des Menschen in die Oberfläche seines Selbst.

---

<sup>12</sup> Von Matt, *Liebesverrat*, S. 27

#### 4. Der Mythos anders erzählt

Das Spannungsvolle an Mythen ist, dass sie, trotz ihrer jahrhundertelangen Bearbeitung in allen Bereichen der Kunst, nie zu Ende gebracht werden können. Dieser proteushafte Prozess, der auch den Don Juan-Mythos bestimmt, bewirkt die Vielzahl von Gestalten, die ein Mythos annehmen kann. So wie Proteus durch seine unendlichen Gesichter den Fragern nach Prophetie und Offenbarungen zu entkommen suchte, so entzieht sich der Mythos allen endgültigen letzten Formen.

Deswegen ist die Beschäftigung eines zeitgenössischen Autors wie Herbert Rosendorfer mit Themen mythischen Ursprungs nicht überraschend. Herbert Rosendorfer, Jurist, Schriftsteller, Libretto-Komponist, Maler und Zeichner, gilt als einer der erfolgreichsten Autoren der Gegenwartsliteratur. Seine Romane, Erzählungen, Theaterstücke, usw. werden als Unterhaltungsliteratur<sup>1</sup> verbucht und als "skurril", "satirisch", "ironisch", „grotesk“ bezeichnet. Der große „Fabulierer“<sup>2</sup> Rosendorfer versucht sein literarisches Credo mehrmals darzustellen. Durch seine Profession als Jurist, sagt er in einem Interview, wurde er mit Grenzsituationen der Wirklichkeit, des Gegenstandes seiner schriftstellerischen Beschäftigung, immer neu konfrontiert: „Der Jurist ist notgedrungen mit der Welt unzufrieden, denn er sieht ja ständig Grenzsituationen, er sieht ja ständig das, was nicht stimmt. Er ist dafür da zu versuchen, alles, was in der Gesellschaft schief geht, wieder irgendwie und einigermaßen gerade zu biegen. (...) Man kann also nur versuchen, die Gerechtigkeit in kleinen Teilen herzustellen - aber sie entschlüpft immer wieder.“<sup>3</sup>

Diese Unzufriedenheit mit den Grenzsituationen und die ständige Beschäftigung mit dem Unstimmigen sind der Hauptkern der schriftstellerischen Tätigkeit Rosendorfers. In seinem berühmten Roman *Der Ruinenbaumeister*, einer Sammlung von merkwürdigen, grotesken und seltsamen Geschichten, die an Boccaccio und E.T.A.

---

<sup>1</sup> Vgl. dazu KLG zu Rosendorfer, S. 2: „Etwas am Rande des Literaturbetriebs besetzt er eine Nische, in der er literarischen Anspruch mit großem Unterhaltungswert kombiniert.“

<sup>2</sup> Hanspeter Krellmann (Hrsg.) im Nachwort zu *Don Ottavio erinnert sich*, S. 235.

<sup>3</sup> Internetseite, [http://www.br-online.de/alpha/forum/vor9902/19990219\\_i.shtml](http://www.br-online.de/alpha/forum/vor9902/19990219_i.shtml)

Hoffmann erinnern, legt er einer der erzählerischen Figuren seine literarische Überzeugung in den Mund: Es gibt Geschichten, „in denen von allen Seiten alles mögliche, scheinbar Unsinnige und Ungereimte, Unzusammenhängende zusammengetragen wird, in denen man vor einem unverständlichen Gewirk bunter Fäden steht, bis der Autor mit einem einzigen, kleinen Trick – vorher hat er alles getan, damit wir selber nicht zu früh hinter diesen Schlich kommen – das Gewirk einfach umdreht.“<sup>4</sup>

Das Unsinnige und Ungereimte sind Teile einer Wirklichkeit, die sich nicht anders begreifen lässt als durch diese von einem Zerrspiegel verformten Bilder. Rosendorfers Welt ist von solchen Randfiguren bevölkert, weil diese Figuren aus der Kollision des Wirklichen mit dem Fantastischen entstanden sind. Der Darstellung der Geschichten über mythische Figuren, die sehr oft Gegenstand seiner Erzählungen oder Romane sind, liegt der im oben angeführten Zitat ersehnte Drang nach Einstimmigkeit zugrunde. Durch literarische Rezeption oder Kritik scheinen diese mythischen oder historischen Gestalten gelitten zu haben: Sie wurden entstellt, überinterpretiert oder falsch interpretiert. Rosendorfer übernimmt absichtlich das gleiche Verfahren und treibt es auf die Spitze: Jeder Geschichte fügt er einen Schluss hinzu, „der aus der bisherigen Entwicklung nicht zu erwarten ist.“<sup>5</sup>

Im Roman *Der Ruinenbaumeister*, im Jahre 1972 veröffentlicht, werden Geschichten über bekannte Persönlichkeiten der Weltgeschichte oder über bekannte Figuren der Weltliteratur erzählt. Unter dieser Vielzahl von Geschichten wird auch die Geschichte Don Juans berührt: Die Anfangsszene in Mozarts Oper, die Szene des Duells und die Leiden Donna Annas, die die Dynamik der ganzen Geschichte in Gang setzen, werden kurz erwähnt und dann aus der Erzählung weggestrichen, denn „ob für Donna Anna Contarini (...) der heimliche Besuch Don Juans überraschend kam oder nicht, ob sie gar das Ihrige dazu getan hat, ihn zu ermöglichen, ist und war Gegenstand vielen Nachdenkens klügerer Köpfe. Es soll nicht Aufgabe meiner bescheidenen Geschichte sein, dies aufzuklären.“<sup>6</sup> Der Hinweis auf die ganze Diskussion und Rezeption, die der Schluss von Mozarts Oper hervorgerufen hat, ist

---

<sup>4</sup> Herbert Rosendorfer, *Der Ruinenbaumeister*, München 1992, S. 318.

<sup>5</sup> Rosendorfer, *Der Ruinenbaumeister*, S. 319.

Zeichen des Spiels Rosendorfers mit den schon existierenden Diskussionen oder literarischen Umformungen des Mythos, ist Zeichen auch dafür, dass hier Literatur aus und über Literatur gemacht wird. Er übernimmt die Geschichte Don Juans, so wie sie von Mozart geschildert wurde, und fügt ihr einen anderen Schluss an, der aus der Entwicklung der Geschichte nicht erwartet wird, der jedoch für den geschulten Leser nicht überraschend ist: Don Juan, des Mordes am Komtur angeklagt, wird von einer unbekanntem Gestalt gerettet, mit der Bedingung, dass er sein Leben ändert – was an den Pakt des Dr. Faust erinnert. Durch ein Missverständnis wird Don Juan mit Faust vertauscht, Don Juan entwickelt faustische Eigenschaften und Faust donjuaneske. Phantasievoll wird die literarische Rezeption in die Geschichte eingegliedert. Der Vergleich Don Juans mit Faust ist Gegenstand vieler literarischer Bearbeitungen oder philosophischer Essays, wie z.B. in Grabbes Stück *Don Juan und Faust* oder Blochs *Das Prinzip Hoffnung*.

Die neue Geschichte wirft durch ihren phantasievollen Schluss ein neues Licht auf den Don Juan-Mythos, der so eine neue mögliche Interpretation findet.

Ein anderes Verfahren Rosendorfers, über einen Mythos zu reflektieren als die Hinzufügung eines neuen, aus der Entwicklung der Geschichte nicht vorausdeutbaren Schlusses, ist die Darstellung der Geschichte aus der Perspektive einer Nebengestalt, einer Gestalt, die eine wichtige Rolle in der Geschichte spielt. Eine Figur, der Rosendorfer das Wort überlässt, ist Don Ottavio. Mozarts Oper lässt Don Ottavio mit allen anderen Figuren sich über die himmlische Rache an dem Frevler Don Giovanni freuen und die Wiederkehr der sittlichen Ordnung begrüßen. Jubelschreien und Gesang ertönen:

ZERLINA, MASETTO, LEPORELLO:  
Es bleibe also dieser Schurke  
Bei Proserpina und Pluto.  
Und wir alle, o gute Leute,  
wiederholen fröhlich  
das uralte Lied.<sup>7</sup>

---

<sup>6</sup> Rosendorfer, *Der Ruinenbaumeister*, S. 308.

<sup>7</sup> Mozart/Lorenzo da Ponte, *Don Giovanni*, S. 266.

Eine Frage lässt Mozart offen, eine Frage, die Gegenstand heftiger literarischer Diskussionen war (worauf Rosendorfer im *Ruinenbaumeister* hinweist): Willigt Donna Anna ein, Don Ottavio zu heiraten, nachdem sie sich hinter den Klostermauern versteckt hat?

In der im Jahre 1989 veröffentlichten Erzählung greift Rosendorfer diese Frage auf und versucht der Geschichte einen Schluss anzufügen, der von der literarischen Rezeption angedeutet wurde: Don Ottavio kommt nie dazu, Donna Anna zu heiraten. Durch diese neue Erzählung aus der Perspektive Don Ottavios wird der Mythos rekonstruiert und wach gehalten. Das Weitererzählen entschleiert immer neue Facetten dieses Mythos, der sich unendlich wandeln kann. Auf diese Art erhält sich die Spannung zwischen der ursprünglichen Form des Mythos und diesen neuen Deutungen, die diese einerseits fortsetzen, andererseits in Frage stellen, ständig wach.

## 4.1. Don Ottavio erinnert sich

Von ihrem Frieden  
hängt meiner ab,  
was ihr gefällt,  
gibt mir das Leben,  
was ihr Schmerzen macht,  
gibt mir den Tod.<sup>8</sup>

Das ist eine der schönsten Arien in Mozarts Oper, nicht von Don Giovanni gesungen, wie man erwarten würde, sondern von Don Ottavio. Don Ottavio, schon in Tirso de Molinas Stück anwesend, wurde lange Zeit von der literarischen Kritik vernachlässigt, ja ridiculisiert! George Sand schreibt, nachdem sie der Aufführung der Oper beigewohnt hat: „Je ne concevais pas ce qu'on pouvait faire de ce personnage en lui retranchant la musique qu'il chante: car c'est Mozart seul qui en a fait quelque chose.“<sup>9</sup> E.T.A. Hoffmann stellt ihn als ein „zierliche[s], geputzte[s], geleckte[s] Männlein“ dar, kurzum: keine Partie für Donna Anna, für „Satans geweihte Braut“<sup>10</sup>. Lange Zeit wurde, bezeichnender Weise, Don Ottavios Rolle von einer Frau gespielt, wodurch sich in der Rezeption ein changierendes Bild über seine Gestalt und die Rolle, die er in der Oper spielt, ausgeprägt hat. Jedoch scheint George Sand, wie Pierre Brunel bemerkt, Don Ottavio rehabilitieren zu wollen. Trotz ihrer Vorbehalte gegen diese Figur gibt sie zu, dass sie von Don Ottavios Arien gerührt wurde. In diesem neuen Licht gesehen, wurde Don Ottavio immer interessanter und reizender als Opernfigur, und auch die Einstellung Donna Annas zu ihm scheint von dieser Veränderung beeinflusst worden zu sein: Manche spätere Interpreten<sup>11</sup> der Oper sehen in Don Ottavio den wahren Geliebten Donna Annas, den ihr Gleichgestellten, der in der Oper eine ebenso wichtige Rolle spielt wie alle anderen Figuren.

---

<sup>8</sup> Mozart/Da Ponte, S. 130

<sup>9</sup> Zitiert nach Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, S. 707.

<sup>10</sup> E.T.A. Hoffmann, „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mir einem reisenden Enthusiasten zugetragen“, in: *Hoffmanns Werke in drei Bänden*, Bd. 1, Berlin 1986, S. 18.

<sup>11</sup> Siehe dazu Pierre Brunel, *Dictionnaire de Don Juan*, S. 715.

Diese Kontroverse hat einen starken Einfluss auf die Rezeption der Don Ottavio-Figur durch die Literatur ausgeübt. Das erklärt, warum in vielen Don Giovanni-Stücken Don Ottavio am Rande steht oder kaum erwähnt wird wie in Horvaths Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg* oder in Frischs *Don Giovanni oder die Liebe zur Geometrie*.

Es gibt aber einen Aspekt, wo sowohl die Literaturkritiker als auch die Operinterpreten übereinstimmen: Don Ottavios Gesang, so Rosendorfer, ist der Gesang der Liebe, seine Liebe ist die wahre Liebe, weil sie beständig ist. Das zeigen auch seine lyrischen immer gleich bleibenden, hellen Arien, „die schönsten lyrischen Stellen [...] die Mozart je für eine Männerstimme geschrieben hat.“<sup>12</sup> Was geschieht mit dem großen Liebenden, nachdem Donna Anna ihn über ein weiteres Jahr vertröstet?

In Rosendorfers Fiktion lebt Don Ottavio, im Alter von 80 Jahren, als Mönch und ehemaliger Ritter auf dem Aventin in Rom und, nachdem er seine Lebensaufgabe erfüllt hat, nämlich *nicht* über die Dinge nachzudenken, die in seiner Jugendzeit passiert sind, entschließt er sich, seine Memoiren niederzuschreiben. Zum Teil, weil sein Gedächtnis nachlässt, zum Teil weil er schon lange von argwöhnischen Gedanken gepeinigt wird, Gedanken, deren Sinn er niemals begriffen hat. Durch das Niederschreiben will er sich Klarheit verschaffen. In der Ich-Erzählung werden sehr oft komische, abschweifende Erinnerungen und Geschichten eingestreut, die oft eine sexuelle Konnotation haben. An dieser Stelle sei an Rosendorfers schon angeführtes literarisches Credo erinnert, wonach das „Unsinnige und Ungereimte, (das) Unzusammenhängende“, die zusammengetragen werden, eine bestimmte Rolle im Gerüst der Geschichte spielen: Sie sind bezeichnende Sequenzen<sup>13</sup>, die eine innere Spannung des erzählenden Ich enthüllen, eine Spannung zwischen dem erzählenden Ich und seiner eigenen Geschichte, d.h, dem damaligen Ich. Diese Spannung gibt es nur dann, wenn sich das erzählende Ich vom erlebenden nicht ganz distanziert hat und

---

<sup>12</sup> Herbert Rosendorfer, „Der undramatische, aber edle Don Ottavio. Zur Tenorpartie in Mozarts „Don Giovanni“, in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.): *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, Basel 1989, S. 46-49, Zitat S. 49.



in einem zwiespältigen Verhältnis zu ihm steht. Die weiteren Geschichten, an die sich Don Ottavio erinnert, zeigen diese Spannung Don Ottavios. Der Mönch Fra Teofilo Maneguzzi, erzählt Don Ottavio in seinen Schriften, hat krank gespielt, weil er gehört hat, Krankheiten wie die seine werden nur mit Muttermilch geheilt. Ihm wird auch Muttermilch gebracht, wie groß ist aber seine Enttäuschung, als er sieht, dass er nicht direkt an der Amme saugen darf! Als Mönch muss Don Ottavio regelmäßig beichten, es scheint ihm aber jedes Mal, dass sein Beichtvater, Pater Nonuoso, ein außerordentliches Vergnügen darin findet, ihn über das sechste Gebot, das Gebot der Keuschheit, zu befragen.

An diesen einzelnen Erzählungen erkennt man leicht, dass Don Ottavio von einer ungelösten Spannung in Hinsicht auf seine Sexualität gequält wird. Als einziger und letzter Sohn der adligen Familie Romaldi hätte er sich gewünscht, die Familie fortzupflanzen. An dieser Stelle schweift die Erzählung wieder ab: Der Grund, warum er als letzter seiner Familie sterben muss, wird nicht genannt, es werden aber die adligen Mitglieder, alle Bischöfe und Äbte, alle Erzbischöfe und päpstlichen Generäle aufgezählt<sup>14</sup>. Erst dann kommt die Ursache: Er ist achtzig Jahre alt und „noch unberührter Jüngling.“ An Gelegenheiten hat es nicht gefehlt, erinnert er sich, die Gärtnerin, die die Tomaten für die Küche brachte, hätte ihm vielleicht helfen können, seine Schüchternheit zu überwinden, zum Manne zu werden, aber eine „richtig günstige“ Gelegenheit gab es nie. Nach diesen kurzen, komischen Intermezzi erwähnt er diejenige, die seinen Lebenslauf bestimmt hat: Donna Anna, jetzt Mutter Maria Sinfiorosa. An dieser Stelle wird die Frage, die Mozarts Oper offen lässt, nämlich, ob Donna Anna nach dem Trauerjahr Don Ottavio heiratet, gelöst. Sie nimmt den Schleier und bleibt im Kloster bis ans Ende ihres Lebens.

Don Ottavio, in der Jetztzeit der Erzählung selber Mönch, erinnert sich weiter: Als Verlobter Donna Annas, wünscht er sich, gleichzeitig mit Donna Anna zu beichten. Diese aber lehnt kategorisch ab. Dadurch wächst in Don Ottavios Herz der immer

---

<sup>13</sup> Vgl. dazu KLG, Hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1978: „Denn so pittoresk die Geschehnisse auch daherkommen, einen ernstzunehmenden Kern haben sie.“

größer und peinigender werdende Verdacht, dass Donna Anna ihm etwas verbergen will, etwas, das es während der Brautnacht hätte erfahren können.

Erst an dieser Stelle gibt sich der ehemalige Don Ottavio seinen Erinnerungen hin und macht einen großen Sprung in die Nacht, in der die Geschichte, die wir von Mozarts Oper kennen, passiert ist. Der Rahmen der alten Geschichte wird aus dem Gesichtspunkt Don Ottavios rekonstruiert. Als ersten erwähnt er den Dissoluto, den Verführer, der von Ehemännern und Brüdern rachsüchtig verfolgt wurde, von dem die römischen Dirnen, die Dienstmädchen, die Wirtstöchter und die „süßen“ Gärtnerinnen, die Schusterfrauen und die jungen Bäuerinnen schwärmen und tuscheln. Die verschiedenen Geschichten, an die sich Don Ottavio erinnert, die Geschichte der Wirtin, die sich gegen den Dissoluto nicht wehren konnte, verleihen diesem die mysteriöse, mythische, dunkle Größe, die seinem üblichen Ruf entspricht. Allein sein Blick habe ihre Kleider vom Leibe weggerissen, seine erste Berührung habe sie in einen Taumel gestürzt, erst nachdem der „Unhold“ fort war, sei sie zu sich selber gekommen. Don Ottavio erinnert sich weiter an die Gerüchte über die „Anatomie dieses Monstrums“ die sich in der Damenwelt schnell verbreitet haben. Sie teilten sich in zwei Gruppen, „die Leichtfertigen“, die prahlten, vom Dissoluto verführt worden zu sein und „die Bebenden“, „die Sittenstrengen“, die in Angst vor diesem erzitterten. Damals glaubte Don Ottavio zu seiner Erleichterung, dass Donna Anna, seine neunzehnjährige Verlobte, zu den „Bebenden“ gehört. Wiederum distanziert sich Don Ottavio von seiner Erzählung und stellt eine kleine Reflexion über sie an, wobei sein Verdacht und seine Spannung zum damaligen Ich hervorgehoben werden: „Natürlich sage ich das *heute*, wo ich die Welt kenne, wie sie ist. *Damals*, wenn mir einer das gesagt hätte, hätte ich für die Ehre Donna Annas den Degen gezogen. Und ich hätte – damals – Recht gehabt.“<sup>15</sup>

---

<sup>14</sup> Vgl. dazu KLG über Herbert Rosendorfer, wo dessen „Liebe zum absurden Detail, zu aberwitzigen Einfällen, zu den labyrinthischen Verästelungen adliger Genealogie und nicht zuletzt auch zu Grobheiten...“ als Kennzeichen seiner Werke betrachtet wird.

<sup>15</sup> Rosendorfer, „Don Ottavio erinnert sich“, in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.): *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, Basel 1989, S. 7-45, Zitat S. 15. Hinweise künftig im Text.

Noch an ein wichtiges Detail erinnert sich Don Ottavio: Keiner kannte den Namen<sup>16</sup> dieses Fremdlings, was ihn endgültig zu einer dämonischen, mysteriösen Figur verwandelt hat. Was nicht durch eine Bezeichnung, durch einen Namen begriffen werden kann, das findet keinen Platz in der geregelten, normierten Weltordnung. Und der Dissoluto ist ein Grenzüberschreiter, ein Fremdling der Kultur, der gegen ihre Normen verstößt, weil er sie nicht versteht und sie nicht als seine eigene erkennt. Alles, was man aber über ihn weiß, ist, dass er einen Diener hat, der den Namen, die Haarfarbe und das Alter jeder von seinem Herrn verführten Frau und den bestimmten Tag der Verführung vermerkt. Der Diener heißt Leporello. Die Geschichte, meint Don Ottavio, hat mehrere Seiten. Rückblickend versucht er sie zu rekonstruieren und somit seinem lebenslangen Verdacht einen Namen zu geben. Was ist wahr, und was nicht? An der berühmten Nacht von Donnerstag auf Freitag, im Oktober, hat ihn sein Diener Francesco aus dem Schlaf geweckt: „Der namenlose Dissoluto ist bei Donna Anna.“<sup>17</sup> Was man schon von Mozarts Oper weiß, ist, dass Don Ottavio zu spät kommt: Der Commendatore ist schon im Duell gestorben, sein Mörder und der Verführer seiner Tochter ist unbestraft verschwunden. Hoffmann<sup>18</sup>, der Don Ottavio als unmännlich und uninteressant beschreibt, gibt eine Erklärung für dessen Verspätung: Er musste sich zuerst schmücken und schön anziehen, sich lange im Spiegel betrachten, bevor er sich auf den Weg zur Rettung seiner Verlobten macht. Auch der Feigheit hat man ihn verdächtigt. Damit stimmt Rosendorfer nicht überein: „Das ist ungerecht, denn erstens steht das nirgendwo im Text, und zweitens wohnt er ja nicht im Komtur-Palast, sondern womöglich weit weg, in einem ganz anderen Stadtteil Sevillas.“<sup>19</sup> In rascher, fast dramatischer Folge erinnert sich Don Ottavio, wie er schnell in die Hose sprang. Die Hose war eine Galahose, zufälligerweise hat er an dem vorigen Abend einer kleinen Soirée mit Musik

---

<sup>16</sup> Dieses Detail findet man auch bei Tirso de Molina, wo Don Giovanni, der *Dissoluto punito*, der bestrafte Verführer, sich als „*un hombre sin nombre*“, einen Mann ohne Namen bezeichnet.

<sup>17</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 16.

<sup>18</sup> Herbert Rosendorfer übernimmt Hoffmanns Gesichtspunkt aber er setzt sich mit ihm kritisch auseinander. Er zeigt in seiner Erzählung, welcher der Grund für Don Ottavios Verspätung war: nicht der übertriebene Narzissmus, sondern die Verwicklung der Geschehnisse. Aus dieser Hinsicht betrachtet, ist Rosendorfers Erzählung aus dem postmodernen Zusammenspiel zwischen einer der Urformen des Mythos (Mozart/Da Ponte *Don Giovanni*), der späten Rezeption des Spätromantikers Hoffmann und seiner eigenen Anschauung entstanden.

<sup>19</sup> Rosendorfer, *Der undramatische, aber edle Don Ottavio*, S. 49.

beigewohnt, und da er keine Zeit verlieren wollte, hat er keine andere Hose gesucht. Die Kutsche ist nicht angespannt und der Kutscher ist noch nicht wach, so ist er gezwungen, auf seinen Apfelschimmel den Sattel zu werfen und zur Rettung seiner Verlobten zu reiten. Unterwegs gibt es andere Hindernisse, eine Nachtwache will ihn anhalten und da er nicht anhält, wird er eine lange Strecke verfolgt. Als er ankommt, findet er die Leiche des Komturs auf dem Boden, nebenan Donna Anna starr in die Leere blickend und die Diener vor Schrecken heulend. Durch diese kleine Erzählung setzt sich Rosendorfer mit Hoffmanns Auffassung über Don Ottavio auseinander: Dadurch versucht er dem großen Liebenden seinen verdienten Platz in der Geschichte des Mythos zu geben. In der Erzählung übernimmt Rosendorfer die wichtigsten Momente der Oper Mozarts und webt neue Geschichten um sie: Durch die neue literarische Gestaltung versucht er für die offen gebliebenen Fragen eine Interpretation anzubieten und so über den Mythos aus einer anderen Perspektive zu reflektieren. Die Reflexion entsteht nicht nur durch die Hinzufügung kleiner Geschichten in das Gerüst des ursprünglichen Mythos, sondern auch durch die Art und Weise, wie die einzelnen Szenen dargestellt werden. Die Szenen werden nicht beliebig sondern in einer gewissen Reihenfolge erzählt: Die Szenen der Reflexion Don Ottavios über die eigene Geschichte alternieren mit Szenen, wo Don Ottavio sich in die Geschichte dermaßen vertieft, dass die reflexive Distanz verschwindet. Das Alternieren der panoramatischen und der mimetischen Darstellung zeigt formell das Schwanken Don Ottavios im Hinblick der Wahrheit seiner Geschichte: Es zeigt den Verdacht, den Don Ottavio nicht loswerden kann.

Don Ottavio erzählt weiter: Nachdem sie zu sich selber kommt, bittet ihn Donna Anna flehend darum, den „ruchlosen Mörder“ zu bestrafen und den Tod ihres Vaters zu rächen. Ihr Verhalten ihm gegenüber ist aber sehr kalt und jedes Mal, als er sie besucht, empfängt sie ihn wie „einen Fremden“. Entschlossen, Donna Annas Wunsch zu erfüllen, d.h. den Mörder zu finden und ihn zu bestrafen, sucht Don Ottavio nach Details und Hinweisen, um dem Mörder auf die Spur kommen zu können. Ironisch – distanziert fügt Don Ottavio aus der Jetztzeit der Erzählung hinzu: „Ich versuchte, sie zu trösten, sagte, dass nunmehr Gott allein ihr Vater sei, dass allerdings auch ich da

sei, der versuchen werde, ihr die väterliche Sorge zu ersetzen, vor allem: den ruchlosen Mörder zu finden und den Tod des edlen Greises zu rächen. Es fällt einem nicht viel ein in so einer Situation.“<sup>20</sup>

Auf diese Weise sieht sich Don Ottavio gezwungen, die Rächerrolle zu übernehmen, die Rolle, die ihm schon Mozart in seiner Oper zugewiesen hat. In Mozarts Oper sind seine Arien mit Ausdrücken wie „morte“, „vendetta“, „sangue“ nahezugespickt. Der bekannte Satz „Tutto il mio sangue verserò, se bisogna“ kommt mehrmals vor, es gibt aber eine Spannung zwischen Lied und Text. Wie schon erwähnt, sind Don Ottavios Arien die lyrischsten und die schönsten in der Oper, der Inhalt aber spricht von Rache und Strafe. Wie kann der Gesang der Liebe von Mord singen? Vielleicht will er die Rache verschleppen, wie Henscheid in seinem Opernführer *Verdi ist der Mozart Wagners* vermutet. Dieser meint, Don Ottavio, der „klassische Pathetiker“, die „Trauer- und Todgestalt“<sup>21</sup> von Mozarts *Don Giovanni* verlegt den ganzen Konflikt „auf die schöne-hohe Sprache, respektive den glänzenden Singsang.“<sup>22</sup> Nicht besondere männliche Schönheit und auch nicht Stärke sind ihm, dem „Bräutigam der Bräutigame“, wie ihn Adorno nennt, gegeben, sondern Liebe zum Schönen, zum schönen Schein. Weil es ihm nur um diesen schönen Schein, um eine romantisierte, harmonische Welt geht, wo seine Liebe zu Donna Anna intakt bleiben soll, verschiebt er die Rache, mehr als das, er sucht sie zu „zersingen“. Das sei, so Henscheid, seine List, sich der Rache für den Mord des Commendatore zu entziehen und das nicht aus Feigheit, sondern aus purer Liebe zum schönen Schein des Lebens, wo Rachesucht und Mord keinen Platz finden. Denn Mord und Rache sind fundamentale Konflikte mit der vorhandenen Ordnung, Konflikte, die gegen diese Ordnung verstoßen und sie vernichten. Und eben das versucht Don Ottavio zu vermeiden: Die Zerstörung des schönen Scheins.

Der Mord des Komturs bleibt also ungerächt. Rosendorfer lässt Don Ottavio seine Geschichte weiter erzählen. Don Ottavio erinnert sich an die Beerdigung des Komturs, die er ausführlich darstellt. Die Darstellung ist Anlass dazu, ein anderes

---

<sup>20</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 18.

<sup>21</sup> Eckhard Henscheid, *Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführer für Versierte und Versehrte*, Stuttgart 1992, S. 11.

<sup>22</sup> Henscheid, *Verdi ist der Mozart Wagners*, S. 15.

konstitutives Element des Mythos in Frage zu stellen: die Statue des Komturs. Als erstes erinnert sich Don Ottavio daran, dass, als die Leiche des Komturs zu Grabe getragen wurde, auf dem Friedhof schon „ein Grabmal in Form eines lebensgroßen Standbildes des Komturs in Marmor über der Gruft stand.“<sup>23</sup> Ausführlich erklärt er, unter welchen Umständen die Statue entstanden ist. Ein Bildhauer in Rom, Luigi Acquisi, hat von einem englischen Lord den Auftrag bekommen, ihm eine lebensgroße Statue des Junius Brutus in mittelalterlicher Tracht anzufertigen, aber mit seinen eigenen Gesichtszügen. Das besondere beim englischen Lord war, dass er einen Vollbart trug, was in der Epoche als eine Extravaganz galt. Wegen des Vollbartes wollte die neue Frau des Lords die Ehe nicht vollziehen und nach unendlichen Prozessen musste der Lord seinen Bart abnehmen. Die Statue war aber schon angefertigt und der Bildhauer konnte den Bart nicht wegschaffen, weil eine Disproportion, eine Entstellung der Statue die Folge gewesen wäre. Nach einem weiteren Prozess musste der Bildhauer lange Zeit nach einem Bärtigen suchen, um ihm die Statue verkaufen zu können. Der einzige römische Adlige, der einen Vollbart trug, war der Komtur, Donna Annas Vater, der die Statue sofort als Grabdenkmal annahm, weil er das Angebot sehr günstig fand.

Nach dieser ausführlichen Erzählung, die das Erscheinen der Statue als göttlichen Boten, der den Frevler bestrafen soll (wie die überlieferte Geschichte erzählt) stark in Frage stellt, betont Don Ottavio noch einmal: „Es sei wiederum, wie dem wolle. Das Monument stand im Quatriporticus von San Clemente, als der Commendatore dort beerdigt wurde.“<sup>24</sup> Die Grabinschrift, erzählt Don Ottavio, hat er selber erfunden: „Dell’empio, che mi trasse al passo estremo, qui attendo la vendetta“<sup>25</sup>, in deutscher Übersetzung „Ich ... warte ... hier ... der Rache an jenem Buben, /Der mir das Leben raubte...“ Diese Grabinschrift, aus Da Pontes Libretto wörtlich übernommen, war, wie es im Libretto steht, schon auf dem Grabdenkmal eingeritzt, als Don Giovanni und Leporello in der Nacht über den Friedhof gingen. Die Grabinschrift ist in der überlieferten Tradition eine Wundererscheinung, sie ist die Stimme des Komturs, der verspricht, sich an seinem Mörder zu rächen. Leporello liest die Inschrift bebend,

---

<sup>23</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 22.

<sup>24</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 24.

wobei sein Herr mit einem höhnischen Lachen antwortet. Der, der das geschrieben hat, sei nichts anderes als ein Possenreißer, er könne zur Mahlzeit kommen, wenn er wolle, wenn es ihn gebe. Das Ende der Geschichte kennt man aus Mozarts Oper: Die Statue kommt wirklich zur Mahlzeit und kündigt das höllische Feuer an, das Don Giovanni verschlingt. Das sei, deutet Don Ottavio in Rosendorfers Erzählung indirekt an, eine Sage, die der Wirklichkeit nicht entspreche.

Diese Auseinandersetzung mit der überlieferten Geschichte zeigt, dass sich Don Ottavio weigert, den Mythos als solchen, als unerklärliche und unerklärbare Geschichte zu übernehmen. Der Sage über die Statue des Komturs ist er auf die Spur gekommen. Wie Don Giovanni in Max Frischs Stück, demontiert Don Ottavio die eigene Geschichte, die Geschichte, in der er nicht die Hauptrolle spielt, aber eine der wichtigsten Nebenrollen. Dass eine Figur mit ihrer eigenen Urgeschichte spielt und sie zu demontieren versucht, das ist einer der Kunstgriffe einer Postmoderne im Sinne Ecos. Geschichten, die sich auf andere frühere Geschichten beziehen, Figuren, die die Rolle anderer Figuren der gleichen Geschichte zu deuten versuchen, Figuren, die die eigene Rolle zu demontieren versuchen, das sind Spielstrategien der Post(Moderne), mit denen Rosendorfer sehr vertraut ist.

Don Ottavio gelingt es, dem Mythos der himmlischen Rache auf die Spur zu kommen und ihn zu demontieren. Gelingt es ihm auch Don Giovanni auf die Spur zu kommen, in die Geheimnisse einzudringen, die ihn umhüllen? Don Giovanni erscheint nur sequenziell in Don Ottavios Erzählung, obwohl das Hauptthema seiner Erzählung, seiner Memoiren, Don Giovanni selber ist. Er erscheint und verschwindet, nicht nur in der Erzählung, sondern auch in der erzählten Wirklichkeit. Auch bei dem Begräbnis des Komturs ist er erschienen, in einer der „reichsten, auffallendsten Kutschen“, ausnahmsweise eine schwarze Feder am Hut<sup>26</sup> tragend. Als illegitimer Sohn des Königs von Spanien und einer Mohrenprinzessin<sup>27</sup> war er in Rom bekannt,

---

<sup>25</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 27.

<sup>26</sup> Der Hut und die Handbewegung, zwei Details, die Don Juan charakterisieren, sind in der Tradition des Stoffes eingepägt und werden ständig betont, weil sie die edle Herkunft Don Giovannis verraten.

<sup>27</sup> Die Mohren waren, vor allem zur Zeit des Mittelalters, Inbegriff des Fremden, des Anderen, das in der europäischen Kultur mit ihren festen Gesetzen und Regelungen keinen Platz fand. Shakespeares Othello wird „the Moore of Venice“ genannt. Der „erring barbarian“, der wandernde Barbar, wie Jago ihn nennt, fällt durch sein Aussehen als Fremdling auf. In diesem Sinne ist Don Giovannis Herkunft, als Sohn einer Mohrenprinzessin als Zeichen für sein ständiges Fremd-Sein und seine ständige,

als reicher Mann, der über unbegrenzte Geldmittel verfügte, was ihm ermöglichte, einen luxuriösen Palazzo zu bewohnen. Durch jedes neue Detail über Don Giovanni kommt man ihm näher. Eine andere Figur erscheint noch auf der Bühne der Erzählung, eine Figur, die dabei hilft, Don Giovanni näher zu begreifen. Donna Elvira, schon durch Mozarts Oper sehr bekannt, hier Dona Elvira Martorell, sucht, in schwarze Kleider gekleidet wie eine Witwe, ihren „davongelaufenen Gatten“<sup>28</sup>, den sie nach mehreren Gesprächen mit den Bürgern in Rom und mit Donna Anna als Don Giovanni erkennt. Dass sie ihm überall nachreist, kennen wir schon aus Mozarts Oper, wo sie als Reisende, in ihren Reisekleidern angezogen, in Begleitung ihrer Zofe erscheint. Sie erzählt Donna Anna, mit der sie sich kurz nach ihrer Ankunft in Rom befreundet, von ihren Reisen auf der Suche nach ihrem Gatten, der sich als ein Frevler und Ungetreuer erwiesen hat. „Ich werde ihm alles verzeihen, wenn er zurückkehrt“, das betont sie in Mozarts Oper, wie auch in Rosendorfers Erzählung. Die Nächte mit Don Giovanni seien „von nahezu überirdischen Verzückungen“<sup>29</sup> gewesen, erzählt sie Donna Anna. Donna Elviras Aussagen bestärken noch einmal Don Ottavios Befürchtungen: Don Giovanni ist ein Monstrum der Liebe, ein Verführer mit teuflischen Kräften, ein Dämon der Verführungskraft, in den sich alle Frauen verlieben, auch ohne ihn gesehen zu haben. Don Giovannis Gestalt wird umso mysteriöser, je mehr die Frauen über seine ungeheure Kraft und Macht erzählen. Strukturell spielen diese Kleinerzählungen eine besondere Rolle: Einerseits sind sie retardierende Momente, die die Neugier des Lesers steigern, andererseits weisen sie auf Don Giovannis dämonische Kraft hin, sich immer der menschlichen Strafe entziehen zu können und weiter verführen zu dürfen. Je tiefer das Geheimnis wird, desto hartnäckiger sind die Frauen, Don Giovanni beim Entfliehen zu helfen, anstatt ihn bei den Autoritäten anzuzeigen. In diesem Sinne ist Henscheids Vermutung, dass Donna Anna schon von Anfang an Don Giovanni erkannt hat, ihr Wissen aber Don Ottavio verschwiegen habe, berechtigt. Henscheid meint weiter, Donna Annas Groll Don Juan gegenüber, der durch die explosiven Töne ihrer Arien metaphorisch

---

auffallende Randständigkeit zu sehen. Hier verbindet Rosendorfer auch Elemente aus anderen weniger bekannten Schriften des Mittelalters, die zu zeigen versuchten, dass es Don Giovanni in Wirklichkeit gegeben hat: als Sohn eines adligen Prinzen.

<sup>28</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 25.



beschrieben wird, liegt dessen Desinteresse an ihr zugrunde: „Wonach Anna Ottavio die Geschichte der Nacht (offenbar nur halb wahr) erzählt, nicht damit die Verlobte den Mord am Vater und die versuchte Vergewaltigung räche – sondern: Don Giovannis Desinteresse an Anna tödlich bestrafe.“<sup>30</sup> Donna Anna singe, so Henscheid, an ihrer Seelenstimmung vorbei, denn sie singt von Rache am Frevler, indem sie sich wünscht, dass der Täter nie gefasst werde, sondern dass er „[zweitens] erotisch auf sie, Anna, bald zurück[käme].“<sup>31</sup>

Don Ottavio in Mozarts Oper hat keinen Verdacht in dieser Art, Rosendorfer aber zeigt ihn als einen von diesem Verdacht Besessenen, dem Verdacht nämlich, dass Donna Anna Don Giovanni erkannt hat, dass sie sich von ihm hat verführen lassen. Sein Verdacht zeigt sich umso berechtigter, als er erfährt, dass Donna Anna im Kloster um die Seele des Frevlers Don Giovanni betet.

Die Erinnerungen Don Ottavios gehen weiter. Eines Tages passiert das Unerwartete: Don Giovanni kommt zu ihm und bittet ihn um eine große Summe Geld. Don Ottavio zittert vor Aufregung: Steht vor ihm der Mörder seines Schwiegervaters, der Frevler, der seine Verlobte verführen wollte? Oder ist sein Verdacht unberechtigt, kann er Don Giovanni nur wegen einer Handbewegung verdächtigen? Don Ottavio erinnert sich an weitere kleine Geschichten, die, indem er sie in der Jetztzeit der Erzählung rekonstruiert, seinen Verdacht über den ruchlosen Verführer zu bestätigen scheinen: Im Gespräch mit Don Giovanni bemerkt Don Ottavio, dass sich dieser an Donna Elvira, die er unter einem anderen Namen geheiratet hat, nicht erinnert, er verwechselt sogar ihren Namen – was auch in Max Frischs Stück vorkommt, wodurch die große Zahl der verführten Frauen angedeutet wird – mehr als das, er verneint alles, was diese sagt und macht Don Ottavio ein Angebot. Wenn dieser ihm die Summe gibt, die er braucht, willigt er ein, Donna Elvira zu treffen und wenn es finster ist, können sie die Kleider tauschen und Don Ottavio kann zu ihr ins Bett steigen. Auf dieses Angebot antwortet der Edelmann Ottavio kalt, es sei „üblich, um

---

<sup>29</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 26.

<sup>30</sup> Eckhard Henscheid, „Splitter zu „Don Giovanni“. Eine Bilanz“, in ders.: *Warum Frau Grimhild Alberich außerehelich Gunst gewährte*, Berlin 2001, S. 24-37, Zitat S. 34.

<sup>31</sup> Henscheid, *Splitter zu „Don Giovanni“*, S. 33.

eine Dame zu werben, nicht sie zu kaufen<sup>32</sup>, wonach er sich sehr förmlich verabschiedet.

Weitere rekonstruierte Geschichten verstärken Don Ottavios Verdacht. Durch seinen Diener Francesco erfährt Don Ottavio, dass Don Giovanni wegen einer neuen Leidenschaft und einem neuen Verführungsplan in Rom ausharrt: Neulich ist er in eine Färberstochter verliebt, Zerlina mit Namen, die aber mit dem Sohn eines Wirtes verheiratet ist, Tommaso Menta. Zerlina ist uns aus Mozarts Oper vertraut: Don Giovanni sieht sie als Braut des jungen Masetto und entscheidet sich sofort, sie in seinen Palazzo zu locken. Rosendorfer phantasiert ein bisschen weiter: Don Giovanni stellt Zerlina und ihren Ehemann an, aber kurz danach schickt er den Ehemann mit verschiedenen Geschäften auf Reisen, um Zerlina verführen zu können. Donna Elvira aber ertappt ihn gleichzeitig bei ihrer Zofe und rachsüchtig warnt sie Zerlins Mann vor der Gefahr, in der sich Zerlina befindet.

Argwöhnisch wie Don Ottavio ist, schmiedet er ein Komplott. Elviras Zofe, Marianna lockt Don Giovanni zu einem Stelldichein, wobei Don Ottavio und seine Diener ihn auf frischer Tat ertappen wollen. Don Ottavio sieht eine männliche Gestalt sich nähern und an der weißen Feder am Hut glaubt er Don Giovanni zu erkennen. Enttäuscht muss er feststellen, dass sich Don Giovanni seines alten Kunstgriffes bedient hat: er hat Leporello in seinen Kleidern geschickt, mit seinem Hut auf dem Kopf. Gleichzeitig hat sich Don Giovanni als sein Diener ausgegeben und so getan, als wollte er Masetto helfen, den Frevler zu finden. Masetto geht mit dem verummten Don Giovanni in den Wald, wo dieser ihn zu prügeln beabsichtigte. Aber Masetto hat sofort die List durchschaut und Don Giovanni so verprügelt, dass er „mehrere Tage lang nicht sitzen konnte.“<sup>33</sup> Zum ersten Mal in der Geschichte des Stoffes gelingt es Don Giovanni nicht mehr, sich durch irgendwelche List herauszureißen und vom Tatort ungeschoren davonzukommen. Diese komische Erzählung, an die sich Don Ottavio ausführlich erinnert, offenbart eine komische, lächerliche Seite des mysteriösen, dämonischen Verführers, dessen listige Kunstgriffe stark in Frage gestellt werden. Die Komik in Don Ottavios Memoiren

---

<sup>32</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 30.

<sup>33</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 35.

Distanz, eine Infragestellung entstehen, die kreativ ist. Der Gegenstand der Reflexion, hier Don Juan, wird wie durch einen Spiegel reflektiert. Die mythische, undurchdringliche Größe des großen Verführers wird durch diese komischen Momente der Reflexion relativiert. Don Juan, als Theatergestalt *par excellence*, wird zu einer reflektierten Gestalt, zu einem „Gegenstand der Untersuchung“. Indem das Drama die Figur unreflektiert darstellt, wie sie ist und nicht wie sie sein könnte, wie eine unhinterfragbare Einheit, enthält jede Erzählform ein Moment der Reflexion, der Infragestellung, deren grundsätzliche Voraussetzungen die zeitliche und die räumliche Distanz ist. Don Ottavio ist im Alter von achtzig Jahren, er hat sich zum Teil vom Geschehen distanziert und reflektiert über sein eigenes Leben. Im Drama wird das Geschehen unmittelbar und unreflektiert dargestellt, diese Momente der Reflexion sind abwesend, mit Ausnahme des modernen Dramas, das epische, reflektierende Momente enthält, wie wir am Beispiel von Max Frischs Stück gezeigt haben. Diese komischen Geschichten, an die sich Don Ottavio erinnert, vergrößern die Distanz zum Geschehen und lassen eine Spannung zwischen Mythos als unhinterfragbarer Geschichte und der reflektierten Erzählung mit ihren komischen, verfremdenden Details entstehen. Durch die reflektierte Erzählung wird Don Giovanni als Mythos der Verführungskraft in Frage gestellt. Die Geschichte Don Ottavios geht aber weiter.

Endlich entscheidet sich Don Giovanni, abzureisen: „offenbar wurde ihm das Pflaster in Rom zu heiß“<sup>34</sup>, fügt der alte Don Ottavio ironisch hinzu. Die Ironie der Erzählung Don Ottavios wie der Gebrauch der Alltagssprache unterhöhlt die mythische Größe Don Juans, der in solchen Momenten als lächerliche Figur erscheint. Es gibt eine Spannung zwischen den zwei Ansichten über Don Juan: Einerseits ist er das Geheimnis der Verführungskraft an sich, was durch die kleinen Erzählungen anderer Beteiligten unterstrichen wurde; andererseits wird er durch Don Ottavios Erzählung stark in Frage gestellt, reflektiert, demythisiert. Nun erhebt sich die Frage, ob man Don Ottavio glauben kann: Denn er ist seinem Verdacht und seiner Eifersucht verfangen. Ist vielleicht die Ironie Don Juan gegenüber eine Selbstironie, eine

---

<sup>34</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 35.

Möglichkeit, sich vom Geschehen zu distanzieren und sich vom Verdacht zu befreien? Diese Idee möchte ich an weiteren Textstellen verfolgen.

Don Ottavio erzählt weiter die berühmte Szene, in der Leporello Donna Elvira das Register mit allen Eroberungen seines Herrn zeigt. Das passiert in Don Giovannis Abwesenheit, weil er, wie immer, verschwunden ist, mit der Begründung, er wolle ihr ein Taschentuch holen, damit sie sich die Tränen abwischen könne. Don Ottavio hofft auf ein Treffen, bei dem er Don Giovanni auf Ehre zu fordern beabsichtigt. Der ersehnte Moment kommt: Don Giovannis Abschiedsfest, wo er in Begleitung Donna Annas und Donna Elviras erscheint. Noch einmal bedient sich Don Giovanni eines listigen Kunstgriffes: Indem ihn Don Ottavio zum Degenduell herausfordert, duckt er sich stöhnend und beängstigt hinter einem Cembalo, wo aber eine Tapetentür ist, durch die er sich schleicht und verschwindet. Nach dieser sachlich dargestellten Episode fügt Don Ottavio hinzu: „der Gauner war natürlich längst über alle Berge.“<sup>35</sup>

In dieser Szene setzt Rosendorfer einen scharfen Kontrast zwischen Don Ottavio und Don Giovanni. Don Ottavio, dem man Feigheit und Ängstlichkeit angedichtet hat (Hoffmann), erweist sich als ein mutiger Edelmann, der bereit ist, für die Ehre seiner Verlobten und den Mord seines Schwiegervaters im Duell zu sterben. Don Giovanni wird in Gegensatz zu ihm als ein ängstlicher, feiger Gauner dargestellt, der sich listig davonmacht, um sich dem Duell zu entziehen. In seinem theoretischen Aufsatz über den „undramatische(n), aber edle(n) Don Ottavio“ betont Rosendorfer diesen Unterschied zwischen den beiden männlichen Protagonisten in Mozarts Oper, ein Unterschied, der bisher kaum bemerkt wurde: „Die große Stunde Don Ottavios aber schlägt im Finale des ersten Aktes. Da betritt er allein (nur in Begleitung zweier ängstlicher Damen) das Schloss Don Giovannis, von dem er inzwischen weiß, dass dieser ein kaltblütiger Mörder ist. [...] Wer so wie hier Don Ottavio allein in die Höhle des Löwen geht, ist ein mutiger Mann. Und es wird komischerweise auch immer übersehen, dass nicht Don Ottavio bei der folgenden Konfrontation davonläuft, sondern Don Giovanni. Der ist also auch noch feige.“<sup>36</sup>

---

<sup>35</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 39.

<sup>36</sup> Rosendorfer, *Der undramatische, aber edle Don Giovanni*, S. 49f.

Don Giovanni ist verschwunden, aber Don Ottavio gibt seine Untersuchung nicht auf. Am zweiten Tag geht er mit seiner ganzen Dienerschaft zum Palazzo, um sich das Orgiennest des Frevlers näher anzuschauen. Zu seiner Überraschung findet er Leporello zitternd und jammernd unter einem gedeckten Tisch. Leporello fängt an, eine Geschichte über einen entsetzlichen steinernen Gast, „das Grabmal des Komturs“ zu erzählen. Die Statue sei erschienen und nach einem kurzen Gespräch mit dem Dissoluto habe sie ihn zur Hölle geschickt. Aus dem Boden hätten sofort Flammen gezüngelt, ein Gewitter sei niedergegangen, unter dem Dampf von Pech und Schwefel seien die Statue des Komturs und Don Giovanni verschwunden.

Diese Geschichte Leporellos, die Don Ottavio hier in seinen Memoiren erzählt, wird stark in Frage gestellt. In Klammern betont Don Ottavio, dass er kein Gewitter bemerkt hat, was ihn dazu bewegt, an der ganzen Geschichte zu zweifeln. „Wer’s glaubt“, fügt er hinzu und schließt die Episode über Don Giovanni’s Verschwinden ab. Sein Verdacht ist, dass diese Geschichte einfach ein anderer listiger Kunstgriff Don Giovanni’s ist, unbestraft und unbemerkt zu verschwinden. Der Gouverneur Roms, der einen Grund suchte, Don Giovanni aus Rom zu verbannen, tat so, als glaubte er die Geschichte: „(Das entthob ihn weiterer Nachforschungen)“, fügt Don Ottavio weiter hinzu. Diese Passage erinnert an Max Frischs Stück, in dem die katholische Kirche die Inszenierung der Höllenfahrt zu ihren eigenen Zwecken verwendet. Auch hier setzt der Gouverneur ein Protokoll auf und legt den Fall befriedigt *ad acta*.

Den Schluss der Geschichte kennen wir aus Mozarts Oper: Leporello begibt sich auf den Domestiken-Markt und sucht sich einen neuen Herrn, Donna Elvira tritt in ein Kloster ein und Donna Anna zieht sich für das restliche Trauerjahr in ein Kloster zurück.

Wie schon am Anfang angedeutet, bleibt Mozarts Oper, was Don Ottavio und Donna Anna betrifft, offen. Was ist nach dem Trauerjahr passiert? Hat sich Donna Anna von den durchgestandenen Schrecken erholt? Rosendorfers Erzählung gibt die wahrscheinlichste Antwort, die schon durch die spätere Rezeption der Oper (Hoffmann<sup>37</sup>) angedeutet wurde: Don Ottavio kommt nie dazu, Donna Anna zu

---

<sup>37</sup> E.T.A. Hoffmann: „Don Ottavio will *die* niemals umarmen, die ein frommes Gemüt davon rettete, des Satans geweihte Braut zu bleiben“, *Don Juan*, S. 28.

heiraten. Das Spannende an der Erzählung ist, dass dieser Schluss ohne Begründung bleibt, nie erfährt Don Ottavio und auch der Leser nie, warum Donna Anna im Kloster bis zum Ende ihres Lebens geblieben ist, warum sie sich Don Ottavio nach dem Treffen mit Don Giovanni verweigert hat. Tatsache ist, erzählt Don Ottavio weiter, dass Donna Anna, inzwischen Maria Sinforosa, täglich für die Seele Don Giovannis gebetet hat. Kurz danach nimmt auch Don Ottavio, „die Weihen als geistlicher Ritter“. Von der Welt weit entfernt, entscheidet er sich, über diese Geschichte *nicht* nachzudenken. Der Verdacht aber, und die unbeantworteten Fragen foltern ihn. „Ob diesen Don Giovanni Tenorio damals wirklich der Leibhaftige geholt hat? Oder ob das alles nur ein Schwindel, eine geschickt eingefädelte Flucht war?“ „Stimmt es, dass eine Frau, ob sie will oder nicht, denjenigen in ihrem Herzen unvergänglich liebt, der bei ihr der *Erste* war? Auch wenn er sie mit Gewalt, mit List, genommen hat? Hat sie sich überhaupt gewehrt? Hat sie gefürchtet, dass spätere Lust – mit mir, der nur *ich* bin, kein Don Giovanni – die unaussprechlich süße Erinnerung an jene Lust überdecken, auslöschen, verblassen machen könnte? War ihre keusche Trauer im Kloster ein Bewahren der verbotenen Erinnerung, die nur ihr gehörte?“<sup>38</sup> Nach diesen Fragen, die offen bleiben, fügt Don Ottavio seiner Erzählung noch einen Satz hinzu, der seinen Verdacht enthüllt: „Ich fürchte, ich werde zu deutlich. Ich breche ab. Der Verdacht tut nicht mehr weh.“<sup>39</sup>

Schon lange verdrängt Don Ottavio diesen Verdacht und will nicht wahrhaben, dass er in seinem Herzen schon lange genagt hat. Am Ende seiner Erzählung stellt er Fragen, auf die er keine Antwort geben will: Nicht weil ihm der Verdacht nicht mehr weh tut, sondern weil er dem Verdacht nicht ins Auge sehen kann. Ist es möglich, dass er sich um des „schönen Scheins“ willen belogen hat? Das ist höchst wahrscheinlich. Im Alter von achtzig Jahren glaubt er sich zum ersten Mal bereit, diesem Verdacht ins Auge zu sehen: „Heute wehre ich mich nicht mehr dagegen.“<sup>40</sup>

Wenn das stimmt, warum lässt er alle Fragen offen und warum fürchtet er, er könne zu deutlich sein? Wenn ihm der Verdacht nicht mehr weh tut, warum sind in seine Memoiren abschweifende Erzählungen gestreut, die seine Spannung und die Angst

---

<sup>38</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 44f.

<sup>39</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 45.

vor der Wahrheit enthüllen? Die ironischen Stellen, wo er die anderen Figuren der Erzählung beschreibt, unterhöhlen eigentlich seinen Verdacht, ein Düpiertes, ein betrogener Verlobter gewesen zu sein. Donna Anna, seine Verlobte, zählt er ironisch zu „den Lebenden“, was er aus der Jetztzeit der Erzählung in Frage stellt. Donna Elvira ist eine „hysterische Gans“, die dem „nichtswürdigen“ Don Juan überall nachreist. Alle Figuren der Erzählung scheinen aus seiner Sicht kleinliche Charaktere zu sein. Jedoch gibt es eine Stelle in seiner Erzählung, die ihn selbst als kleinlich, fast unmenschlich entpuppt: Der Mönch fra Andrea da Venosa ist auf dem Sterbebett und Don Ottavio schreibt: „hoffentlich stirbt er, solange das Wetter noch trocken ist, damit ich mich beim Leichenzug nicht erkälte“<sup>41</sup> – darin mag jedoch auch ein ironischer Hinweis auf sein hohes Alter liegen, er muss quasi jeden Luftzug fürchten.

Seine Erzählung endet mit einer Geste, die eben seine Angst vor der Wahrheit verrät. Die Memoiren will er in ein großes Papier einschlagen und versiegeln und einen Vermerk darauf machen, dass sie mit ihm begraben werden. Mit ihm will er auch den

Verdacht begraben, dass Don Juan vielleicht von der Hölle nicht verschlungen wurde, den Verdacht, dass Donna Anna ihm etwas verbergen wollte, was er vielleicht während der Brautnacht hätte erfahren können, den Verdacht vielleicht, dass die Geschichte über den Verführer einfach eine geschickt eingefädelte List ist, und nichts anderes.

Am Schluss sieht Don Ottavio ein: „Die Welt wird immer hässlicher.“<sup>42</sup> Seitdem er aufhört, den Verdacht nicht mehr zurückzudrängen und sich ihm freizugeben, seitdem er ihm einen Namen gegeben hat, ist auch der „schöne Schein“ sachte verschwunden. Dann fügt er hinzu: „Man muss versuchen, dorthin zu blicken, wo sie [die Welt] *noch* schön ist.“<sup>43</sup> Don Ottavios Vorhaben ist doppelbödig: einerseits versucht er den schönen Schein des Lebens und seiner rätselhaften Geschichte zu bewahren, andererseits bleibt er ein von diesem Verdacht Besessener. Nachdem er Donna Annas Hand nicht bekommen hat, hat er sich ständig damit beschäftigt, *nicht* über die Dinge

---

<sup>40</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 44.

<sup>41</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 8.

<sup>42</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 45.

<sup>43</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 45.

nachzudenken, die seinem schönen Weltbild nicht entsprechen. Da aber der Verdacht mit der Zeit immer größer geworden ist, versucht er ihn durch das Niederschreiben seiner Memoiren loszuwerden: Er versucht dadurch seinen Verdacht zu *zerreden*. Oben habe ich an konkreten Beispielen vorgeführt, dass das Niederschreiben der Gedanken und der Erinnerungen seinen Verdacht nicht stilllegen können.

Die Ich-Erzählung als Form für Don Ottavios Memoiren ist nicht zufällig, denn „Im Ich-Roman versucht sich ein Mensch selbst zu begreifen, sich zu definieren, von seiner Umwelt abzugrenzen.“<sup>44</sup> Das Spannende und Witzige an der Erzählung ist, dass es Don Ottavio trotz der zeitlichen und räumlichen Distanz kaum gelingt, sich selbst zu begreifen oder sich selbst vom Geschehen zu distanzieren: Er bleibt seinem Verdacht verfangen und versucht, ohne Erfolg, ihn zu zerreden.

Don Ottavio bleibt in diesem Sinne eine komische Figur, eine Figur, die durch Selbstironie und Komik die Spannung ihrer Geschichte zu zerreden versucht. Er will begreifen, will aber lieber nicht begreifen. Er will die Wahrheit, schweift aber immer wieder vom Thema ab. Er bleibt aber der sitzen gelassene Geliebte. Die Komik der Sprache, neben der Komik der Situation, macht die Figur Don Ottavios umso komischer: Als Adliger dürfte er sich nicht erlauben, umgangssprachlich zu reden. Sätze wie „offenbar wurde ihm (Don Juan) das Pflaster in Rom zu heiß“, „diese (gemeint ist Donna Elvira) hysterische Gans“, usw. zeigen ihn nicht nur als komische Figur, sondern auch als Randständigen seines adligen Standes.

Rosendorfers sprachliches Register bewegt sich, wie gezeigt, zwischen anspruchsvoller, literarischer Sprache und Umgangssprache. Das Umgangssprachliche erscheint dem hohen Gegenstand, dem Mythos des Verführers, nicht angemessen: Dadurch wird die mythische Größe der erzählten Geschichte abgeschwächt, ja in Frage gestellt. Diese Mischung von hoher und niederer Sphäre, von hoher Kultur und Unterhaltungskultur könnte man als „postmodern“, im Sinne Ecos, bezeichnen.

---

<sup>44</sup> Franz K Stanzel, *Typische Formen des Romans*, Göttingen 1974, S. 36.



von hoher Kultur und Unterhaltungskultur könnte man als „postmodern“, im Sinne Ecos, bezeichnen.

## 4.2. Fällt Leporello aus der Rolle?

Mozarts Oper lässt Leporello im letzten Akt über den Tod des Frevlers Don Giovanni jubeln und sich über den Triumph der „alten Weise“ freuen: Die alte Weltordnung, in die Don Giovanni störend eingedrungen ist, scheint wieder zu herrschen. Jedoch ist die Weltordnung hinter diesem Schein nicht rehabilitiert worden: Donna Elvira wird Nonne und Donna Anna beschließt, sich für ein Jahr hinter Klostermauern zurückzuziehen. Don Ottavio muss sich damit abfinden und abwarten, bis Donna Anna bereit ist, ihn als ihren Ehemann zu akzeptieren. Wie im vorigen Kapitel gezeigt, erhält dieses offen gebliebene Rätsel eine mögliche Entschlüsselung durch Rosendorfers Erzählung „Don Ottavio erinnert sich“: Donna Anna hat Don Ottavio nie geheiratet, die Hochzeit, die die Rehabilitierung der Weltordnung ankündigt, findet nie statt.

Was geschieht mit Leporello? Auch er wird in der oben genannten Erzählung erwähnt: Die Erzählung Don Ottavios verlässt ihn beim Domestiken-Markt, wo er sich einen neuen Herrn sucht.

In der Erzählung *Leporello fällt aus der Rolle*, die Gegenstand dieses Kapitels ist, verfolgt Rosendorfer nun das weitere Schicksal Leporellos. „Mit der Inquisition ist es so eine eigene Sache“<sup>45</sup> fängt Leporellos Geschichte an, und will vor den „kastrierten Hochwürdigen“ der katholischen Kirche fliehen. Diese Pfaffen, meint er, da sie sich an dem zur Hölle gefahrenen Don Giovanni nicht rächen können, werden bestimmt

---

<sup>45</sup> Rosendorfer, „Registerarie für Leporello“, in: Peter Härtling (Hrsg.), *Leporello fällt aus der Rolle; zeitgenössische Autoren erzählen das Leben von Figuren der Weltliteratur weiter*, Frankfurt am Main 1971, S. 41-48, Zitat, S. 40. Hinweise künftig im Text.

wenigstens ihn, den Diener, aufzuhängen versuchen. Um seine Haut zu retten, verändert er seinen Namen in Ramiretto und geht zu einem Domestikenmarkt, um sich einen neuen Herrn zu suchen. Da aber erzählt man schon die Geschichte über die Höllenfahrt seines Herrn; die Geschichte wird umso monströser, je tiefer sie „in die sozialen Niederungen“<sup>46</sup> sinkt. Alle wissen schon, wie die 64 Teufel aussehen, die Don Juan geholt haben. In verschiedenen Farben und in phantasievollen Sequenzen erzählen sie, was nur einer gesehen hat, Leporello selber, der vor Angst, als Diener dieses „vielbeschrienen Untiers“ erkannt zu werden, sich in die Zimmerecke des Wirtshauses drückt, er wird dennoch erkannt: „Das ist doch Leporello, der Diener Don Giovannis“<sup>47</sup>. Umsonst will sich Leporello verteidigen, umsonst sagt er, er sei Ramiretto, schon die Tatsache, dass er zum Ausgang rennt, entlarvt ihn als Lügner. Leporello springt „wie ein gejagter Hase“ – der Vergleich ist nicht zufällig, denn Leporello bleibt, was er immer war, ein Angsthase, worauf sein Name hindeutet – aber kurz danach werden ihm eine Menge Stellen von 34 Hofmeistern bei ihren Herrn angeboten. Leporello nimmt das verlockende Angebot vom Hofmeister der verwitweten, steinreichen Herzogin von San Telmo sofort an: Diese verspricht ihm eine Stelle, für die er nichts zu arbeiten hat und dafür ein Gehalt, „das einen königlichen Admiral vor Neid erblassen hätte lassen, sowie viereinhalbtausend Tage vollkommener Ablass monatlich, sofern Leporello auch nur einen einzigen Rosenkranz im Monat betete.“<sup>48</sup> Falls aber Leporello keinen Rosenkranz zu beten vermag, bleiben ihm trotzdem 3750 vollkommene Ablassstage monatlich, so dass er pro Monat, auch wenn er 2000 Tage beim Kegeln und Tarockieren spielen würde, gotteslästerlich fluchen, unbescholtene Mädchen verführen, Kleriker verprügeln, usw. kann und noch hätte er 300 Tage „für unvorhergesehene Fälle“, wie zum Beispiel die Messe verschlafen. So komisch-grotesk wie das Angebot ist, so übertreibend witzig und absurd, so natürlich und sinnvoll kommt es Leporello vor. Warum würde er dieses Angebot dieses „wahnsinnig fromme[n] Haus[es]“<sup>49</sup> ablehnen, nachdem er so lange dem frevelhaften Burlador gedient hat?

---

<sup>46</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 40.

<sup>47</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 41.

<sup>48</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 42.

<sup>49</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 42

Anfangs gefällt Leporello das Leben am Hofe der Herzogin: wenn nicht gerade gefastet wird oder Rosenkränze gebetet werden, dann gibt es Feste und Bälle, Spiel und Unsinn und üppiges Essen – Leporello führt in einem Wort „ein lustiges Leben“<sup>50</sup>. Langsam wird dieses Leben Leporello jedoch zu langweilig: er lebt tatsächlich wie ein Herr, was er sich immer gewünscht hat, er langweilt sich wie ein Herr, ohne eigentlich ein Herr zu sein. „Er war ein Museumsstück“<sup>51</sup>, ein Gegenstand der Betrachtung: kein Herr sondern nur ein Diener.

Eines Tages wird Leporello zur Beichte gefordert. Die finstere, menschenleere Kirche erinnert ihn an den Abend, an dem der steinerne Komtur Don Juan in die Hölle geschickt hat: Durch das flüchtige Erwähnen dieses Hauptmotivs wird der Mythos Don Juans und seiner Höllenfahrt noch einmal bestätigt. Was Don Ottavio in seinen Memoiren anzweifelt, nämlich ob Don Juan wirklich von der Hölle verschlungen wurde, wird hier affirmativ bestätigt. Als Leporello in den Beichtstuhl kniet, sieht er durch das kleine Gittertürchen einen nackten runden Arm „weiblichen Ursprungs“ direkt in sein Hemd führen. Im Beichtstuhl wird er nicht nach seinen Sünden gefragt, sondern er wird von der Herzogin verführt. In zukünftigen Tagen zeigt sie ihm ihre Gunst immer häufiger, nicht nur im Beichtstuhl sondern auch „bei bequemeren Gelegenheiten“ – „Leporello war nun wieder eindeutig Diener.“<sup>52</sup>

Die Parodie der Dienerrolle Leporellos ist eindeutig: Wohlbekannt ist Leporellos Neid auf Don Juans Eroberungen und auf dessen Verführungskraft. Nun erfreut er sich des frevelhaften Lebens, trotzdem fühlt er sich nicht als Herr in seiner Rolle sondern nur als Diener, ein Verführter und kein Verführer. Dieses Motiv des verführten Verführers spielt auf die ganze Tradition des Don Juan-Stoffes im 20. Jahrhundert an, wo Don Juan, wie schon am Beispiel von Max Frischs Stück gezeigt, aufhört, zu verführen und, im Gegenteil, verführt wird. Leporello übernimmt die Rolle Don Juans als Verführter aber er bleibt gleichzeitig ein Diener, da er keine Freiheit genießt, sondern dafür angestellt ist.

---

<sup>50</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 43.

<sup>51</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 44.

<sup>52</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 45.

Leporello ist noch einmal seiner Dienerrolle müde: Er beklagt sich wegen des Dienstes, den er zu leisten hat und will ihn verlassen. Die Passage erinnert an Don Juans Müdigkeit und Schüchternheit der Frauen gegenüber, z.B. in Horvaths Stück *Don Juan kommt aus dem Krieg*, wo er versucht, vor den Frauen zu fliehen und seinem Ruf als Verführer zu entkommen.

Leporello, wie Don Juan zu seinen Lebzeiten, erfährt einen großen Widerstand von der Seite der Herzogin, die mit seiner Entscheidung, ihren Hof zu verlassen, nicht einverstanden ist. Ihre Durchlaucht die Herzogin bekomme Besuch von ihren acht Schwestern, dreißig Cousinen und Freundinnen, „die es alle nach einem Abglanz des inzwischen atemberaubend legendären Rufes, den der zur Hölle gefahrene Don Juan genoss, gelüstete.“<sup>53</sup> Leporello als Abglanz, als Ersatz seines Herrn: Es gibt keine witzigere Parodie seiner Dienerrolle. Da Don Juan zur Hölle gefahren ist, müsste Leporello von seiner Dienerrolle befreit worden sein. Aber Don Juan oder der Ruf Don Juans verfolgt ihn weiter und hält ihn fest in seiner Dienerrolle. Leporello erfüllt seine Rolle weiter, er kann sich ihr nicht entziehen. Auf der anderen Seite wird durch diese Umdrehung der Dienerrolle Leporellos der Mythos des großen Verführers Don Juan noch einmal bestätigt: Dessen Verführungskraft ist so groß und unheimlich, dass sie Don Juans Diener, Leporello, angesteckt hat. Er ist seiner Rolle als Diener Don Juans nicht entbunden: Wenn dieser nicht anwesend ist, um den Frauen Gesellschaft zu leisten, muss Leporello in seine Rolle treten. So wie zu Lebzeiten Don Juans die Frauen Geschichten über „die Anatomie dieses Monstrums“<sup>54</sup> erzählten, so entsteht aus der „schöngestige[n] Neigung“<sup>55</sup> der Herzogin eine Ode auf Leporello, die „detaillierte Vorzüge des von der Herzogin an Leporello besonders geschätzten Körperteils haarklein beschrieb.“<sup>56</sup> Da die Herzogin äußerst stolz auf ihre Ode ist, entschließt sich Leporello, sich davon zu machen, denn, wenn die Ode der Inquisition zu Ohren kommt, dann ist er „erledigt“. Leporello flieht in großer Eile aus dem Palast und reitet bis zu einem Dorf weit in den Bergen, wo er eine Frau und ein paar Kinder

---

<sup>53</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 46.

<sup>54</sup> Rosendorfer, *Don Ottavio*, S. 13.

<sup>55</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 47.

<sup>56</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 47.

geschätzten Körperteils haarklein beschrieb.“<sup>56</sup> Da die Herzogin äußerst stolz auf ihre Ode ist, entschließt sich Leporello, sich davon zu machen, denn, wenn die Ode der Inquisition zu Ohren kommt, dann ist er „erledigt“. Leporello flieht in großer Eile aus dem Palast und reitet bis zu einem Dorf weit in den Bergen, wo er eine Frau und ein paar Kinder hat – vier? oder drei?, das weiß er nicht genau. Die Unsicherheit Leporellos hinsichtlich der Zahl seiner Kinder erinnert an Don Juans Verwechslung des Namen seiner verführten Geliebten. Ist Leporello selber zum Herrn geworden?

Das Geld, das Leporello am Hof der Herzogin verdient hat, hat ihn zum reichsten Mann der Gegend gemacht: er setzt sein Haus neu in Stand und, dann verführt er die beiden Töchter des Alkaden, dann die Müllerin, die Pfarrersköchin, Mägde, Zofen, Reisende und deren Zofen usw., usw. Da die Liste immer länger wird, stellt Leporello den buckligen Fernando an, der das Register<sup>57</sup> führen soll. Erst jetzt, als Leporello Fernando in seinen Dienst nimmt, erst jetzt fällt er aus seiner Dienerrolle. Oder bleibt er einfach ein Diener, der nur den Ruf seines Herrn verbreitet und fortsetzt? Dass er einen Diener anstellt, der ins Register die Namen und das Alter der verführten Frauen einträgt, ist nicht originell. Zu seiner Liste gehört auch eine gewisse Elvira, die an die von Don Juan verführte Donna Elvira erinnert. Bleibt Leporello immer im Schatten Don Juans? Vielleicht ist er nur sein Abglanz, sein ungleiches, untreues Bild, das Don Juan noch einmal unvergleichbar und uninimitierbar macht. Durch Leporellos ständiges Bemühen, Don Juan nachzuahmen, bringt er dessen Bild immer näher und immer stärker ins Bewusstsein. Die Einmaligkeit Don Juans und das Ersatz-Sein Leporellos hält das Gleichgewicht zusammen: Don Juan bleibt Herr und Leporello sein Diener.

Wie auch in *Don Ottavio erinnert sich* entsteht die Komik in dieser Erzählung auf zwei Ebenen: Auf der Ebene des Geschehens, wo die Komik durch Rollentausch entsteht, Rollentausch, der zeigt, dass Leporello Don Juans Rolle nicht wirklich übernehmen kann. Die Nebenfigur, die sich zur Hauptfigur emanzipieren will, bleibt

---

<sup>56</sup> Rosendorfer, *Leporello*, S. 47.

<sup>57</sup>Die Stelle, an der die verführten Frauen genannt werden ist einleuchtend: Nach einer Aneinanderreihung von Namen wird Fernando mit seinem Register erwähnt, alles in einem einzigen

Welt, das hindert ihn aber nicht, die derbe, seinem sozialen Stande angemessene Sprache zu benutzen.

Die Gestaltung Leporellos, wie auch die Don Ottavios samt ihrer ganzen Geschichte ermöglicht einen Perspektivenwechsel, die die Unzulänglichkeit der Welt und der durch den Mythos dargestellten Weltordnung deutlich macht. Denn der Mythos verkündet immer eine Versöhnung zwischen normsparenden Kräften und gesellschaftlicher Ordnung: Da wo der Mythos in Frage gestellt wird, da wird die herrschende Ordnung und ihre Legitimität angezweifelt. Es ist eben diese Spannung, die das Fortbestehen des Mythos sichert. Die vielfältigen Bearbeitungen und Auseinandersetzungen mit dem Mythos auf der Ebene der Kunst, die ständige Beschäftigung mit seiner Entstehung und seiner Faszination gleichen einem Ritual der Aufstehung, das keine andere Rolle spielt, als diesen Mythos ständig wach und immer aktuell zu halten.

## 5. Schlussbetrachtung

Obwohl es in den Don Juan-Texten um den gleichen Don Juan geht, um die gleichen Frauengeschichten, um den gleichen Ausgang (den Tod), obwohl fast die gleiche Handlungs- und Figurenkonstellation anzutreffen ist, sind diese Texte grundsätzlich verschieden.

Es wäre unmöglich, wenn nicht sinnlos, etwas ganz Neues über Don Juan sagen zu wollen. Denn einer Gestalt wie der Don Juans, die einer jahrhundertelangen Verwandlung und einem ständigen Neuentdeckungsprozess unterworfen ist, kann man fast nichts Neues andichten. Der wesentliche Grund ist, dass Don Juan wie alle literarischen Mythen eine „hochgradige Beständigkeit“ hat, die ihn zu einem Kristall macht: Er hat eine bestimmte Handlungs- und Figurenkonstellation und eine bestimmte Aussage, durch die er definiert wird.

Ohne die Mythisierung durch Mozarts Oper ist die Urgeschichte Don Juans an sich so banal wie tausend anderer Geschichten, die der Vergessenheit verfallen sind. Schon Molière lässt seinen Sganarell sagen: „Wie er...so sind Tausende.“ Oder Hoffmann: „Betrachtet man den Don Juan, ohne ihm eine „tiefere Bedeutung“ zu geben, so dass man nur das Geschichtliche in Anspruch nimmt, so ist es kaum zu begreifen, wie Mozart eine solche Musik dazu denken und dichten konnte.“

Der Grund für den immer aktuellen Reiz des Don Juan-Mythos wurde schon genannt: Eros und Thanatos sind in dieser Geschichte so eng verbunden, Eros und Thanatos begleiten den Menschen so nah auf allen seinen Pfaden, dass dieser Mythos über Liebe und Tod immer aktuell bleibt.

Das Überleben der Mythen sichert immer die Kunst, hier die Literatur, die, ohne sich zu wiederholen, ein immer neues, frisches Licht auf den Mythos wirft. Immer anders ist die Perspektive der Darstellung, die Art der Schilderung der Handlungen und der Charaktere. Das ist die große Stärke der Literatur, die ihr ermöglicht, über den gleichen Gegenstand in mannigfaltiger Weise zu reflektieren.

Deswegen sind die Texte der zwei modernen Autoren Max Frisch und Herbert Rosendorfer, obwohl sie den gleichen Gegenstand der Untersuchung haben, nämlich Don Juan und die Entstehung des Verführer-Mythos, grundsätzlich verschieden.

Max Frisch befindet sich mit seinen Stücken *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* und *Die Chinesische Mauer* an der Schwelle zwischen Moderne und Postmoderne (verstanden, noch einmal, als unterschiedliche „Konstellationen“ von literarischen Diskursen). Sein Desperado-Kampf gegen die Entstehung des Mythos und dessen Verbuchung als jahrhundertelange Verfälschung, die gewollte, bis zur Übertreibung bemühte, parodistische Umdrehung des Stoffes und seiner konstitutiven Elemente (Verführermotiv, Register und himmlische Justiz) sind Kennzeichen des modernen Umgangs mit der Tradition. Die Parodie entsteht aus der Umdrehung des tradierten Bildes: Aus dem Kollidieren zwischen tradiertem Modell und neuer parodistischer Auffassung kommt etwas Neues zum Vorschein, das seine „Aussage“ und seine eigene Identität hat und die sich einer totalen Unabhängigkeit vom Modell erfreut. So kann man den zwei Stücken von Max Frisch eine Zielstrebigkeit, eine „Aussage“ ablesen: Durch den Mythos, so Frisch, versuche das gesellschaftliche System die Individualität und die Freiheit des Menschen einzuengen. Mythos sei nicht Bändigung und Erklärung des Irrationellen, des Göttlichen, sondern Verschwörung des Menschen gegen den Menschen. Dieser der existenzialistischen Philosophie entsprechende Gedanke zeigt, dass sich Max Frisch noch in die Moderne einfügen lässt.

Es gibt jedoch Hauptmerkmale in seinen Stücken, die als „postmodern“ bezeichnet werden können. Die Zitathaftigkeit<sup>1</sup> vieler Stellen und die Hinweise darauf, dass Literatur aus Literatur gemacht wird („Ich komme aus der Hölle der Literatur!“), das Betonen der Theaterhaftigkeit der Handlung auf der Bühne sind Kennzeichen einer Postmoderne im Sinne Ecos. Das Spiel auf der Bühne wird bewusst als Spiel dargestellt, und die Rolle der Figuren bleibt dem Zuschauer bewusst als Rollen, wobei nicht verschwiegen sein will, dass sich hier auch der Einfluss Brechts bemerkbar macht.

---

<sup>1</sup> Don Juan müsse im Zitat bleiben, so Jürgen Wertheimer, weil es Don Juan „aller blasphemischen Aktivitäten zum Trotz, an wirklicher Indifferenz, an Kälte [mangelt], wenn man so will, auch an Systematik und wissenschaftlicher Genauigkeit oder Grausamkeit.“ In: *Don Juan und Blaubart*, München 1999, S. 90.



Rosendorfer macht, expliziter als Frisch, auf die literarische Tradition und Rezeption aufmerksam, er stellt den fiktionalen Charakter seiner Texte deutlicher zur Schau als der Schweizer Autor. Seiner Texte kann man keine explizite Zielstrebigkeit ablesen, obwohl sich seine Figuren, vor allem Don Ottavio, vornehmen, Klarheit über die Entstehung der mythischen Geschichte zu schaffen. Der Kampf gegen die Entstehung des Mythos ist verschwunden, zugunsten eines Spiels, das um des Spiels willen vorgeführt wird. Rosendorfer spielt nicht nur mit den schon existierenden Texten über Don Juan, sondern auch mit deren Rezeption. Ohne die Namen der Schriftsteller zu nennen, zitiert er indirekt E.T.A Hoffmann und seinen *Don Juan*, den Librettisten Da Ponte und die Oper Mozarts, samt der ganzen literarwissenschaftlichen Debatte über den Don Juan-Stoff. Im Gegensatz zu Frisch, der auch die tradierte Gattung der Komödie durch die eigenen Mittel der Komödie parodiert, bleibt Rosendorfer formell in der Tradition. Seine verschachtelte Erzählweise und die Rahmenhandlungen der Erzählungen erwecken den Eindruck, dass man einer abgeschlossenen, abgerundeten Handlung beiwohnt. Die Spannung ergibt sich auf der Ebene des Inhalts und der Sprache, wo der Klamauk<sup>2</sup>, das Spiel neben die ernsthaften Reflexionen tritt. Rosendorfer versucht nicht eine endgültige Erklärung zur Entstehung des Mythos zu finden, er entdeckt Fragen und spannende Momente in der Geschichte wieder, die die Geschichte aus einer anderen Perspektive darstellen. In diesem Sinne bezeichnet auch Hildesheimer die postmoderne Haltung: „Die Postmoderne erfindet weniger, als dass sie wieder entdeckt.“<sup>3</sup> Aus dieser neuen Sicht beleuchtet, werden neue Zusammenhänge aufgedeckt, die die Spannung zum Mythos wach halten.

---

<sup>2</sup> Der mit Rosendorfer befreundete und in mancher Beziehung, nicht zuletzt musikalischer, mit ihm geistesverwandte Eckhard Henscheid bewegt sich auf dem gleichen Terrain. In seinem Opernführer „Verdi ist der Mozart Wagners“ mischt Henscheid ernsthafte musikalische Abhandlungen mit Nonsens-Texten.

<sup>3</sup> Wolfgang Hildesheimer, „Mozart und das postmoderne Bewusstsein. Fragmentarische Vorarbeiten zu einem nicht gehaltenen Vortrag.“ In ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 477-489, Zitat S. 483

## 6. Bibliographie

### 1. Primärliteratur

- Anouilh, Jean, *Ornifle ou le courant d'air*, Gallimard 2003.
- Brecht, Bertolt, „Zu Don Juan von Molière“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 205-207.
- Broch, Hermann, „Die Erzählungen der Magd Zerline“, in: *Barbara und andere Novellen*, suhrkamp, Frankfurt am Main, 1973.
- Camus, Albert, *Le Mythe de Sisyphe*, Gallimard 1942.
- Da Ponte/Mozart, *Don Giovanni*, Berliner Philharmoniker, Berlin 1985.
- Frisch, *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*, Frankfurt am Main 2002.
- Frisch, Max, „Die Chinesische Mauer“, in: *Gesammelte Werke in zeitlicher Folge*, Bd. III, suhrkamp, Frankfurt am Main 1976.
- Frisch, Max/Suhrkamp Peter, Ein Werkstattgespräch in Briefen. Dokumente zur Entstehung der Komödie „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 15-25.
- Gasset, José Ortega y, „Der Techniker und der Intellektuelle“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 178-185.
- Guardini, Romano, „Vom Sinn der Schwermut“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 191-195.
- Hildesheimer, Wolfgang, „Mozart“. In ders.: *Gesammelte Werke in sieben Bänden*. Hrsg. Von Christian Lucas Nibbrig und Volker Jehrle. Band 3, S. 7-425.
- Hildesheimer, Wolfgang, „Mozart und das postmoderne Bewußtsein. Fragmentarische Vorarbeiten zu einem nicht gehaltenen Vortrag.“ In ders.: *Gesammelte Werke*, Bd. 3, S. 477-489.
- Hoffmann, E.T.A, *Don Juan*, Aufbau-Verlag, Berlin 1986.
- Horvath, Odon von, *Don Juan kommt aus dem Krieg*, suhrkamp, Frankfurt am Main 2001.

- Kierkegaard, Sören, „Entweder-Oder“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 131-164
- Molière, *Dom Juan, ou, Le Festin de Pierre*, Hachette, Paris 1991
- Montherlant, Henry de, *La mort qui fait le trottoir (Don Juan)*, Gallimard 1972.
- Rosendorfer, Herbert, „Der undramatische, aber edle Don Ottavio. Zur Tenorpartie in Mozarts *Don Giovanni*“, in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.) *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1989, S. 46-49.
- Rosendorfer, Herbert, *Der Ruinenbaumeister*, Nymphenburger, München 1992.
- Rosendorfer, Herbert, „Don Ottavio erinnert sich“ in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.) *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1989, S. 7-45.
- Rosendorfer, Herbert, „Literatur, die blasse Tochter der Musik“, in: Hanspeter Krellmann (Hrsg.) *Don Ottavio erinnert sich. Unterhaltungen über die richtige Musik*, Bärenreiter Verlag, Kassel 1989, S. 219-232.
- Shaw, G.B, *Man and Superman*, R&R Clark, Edinburgh 1952.
- Sternheim, Carl, „Don Juan“, in: *Gesamtwerk*, Bd. 7, Luchterhand, Neuwied am Rhein, 1967.

## 2. Forschungsliteratur

- Allemann, Beda, „Die Struktur der Komödie bei Max Frisch.“ In: *Max Frisch, suhrkamp*, Frankfurt am Main, 1987, S. 325-336.
- Blumenberg, Hans, *Arbeit am Mythos*, suhrkamp, Frankfurt am Main 1979.
- Brunel, Pierre, *Dictionnaire de Don Juan*, Robert Laffont, S.A., Paris 1999.
- Butler, Michael, „Die Flucht in die Abstraktion. Zu Max Frischs *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 289-308.
- Dürrenmatt, Friedrich, „Theaterprobleme“, in: *Theater, Essays, Gedichte und Reden (Werkausgabe in 30 Bänden)*, Bd. 24, Zürich, Diogenes 1980.
- Freund, Winfried und Freund-Spork Walburga (Hrsg.), *Deutsche Prosa-Parodien aus zwei Jahrhunderten*, Reclam, Stuttgart 1988.
- Gockel, Heinz, *Max Frisch. Drama und Dramaturgie*, R. Oldenbourg Verlag München, 1993.
- Gnüg, Hiltrud, *Don Juans theatralische Existenz. Typ und Gattung*, Fink Verlag, München 1974.
- Gnüg, Hiltrud, *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*, Aisthesis Verlag, Bielefeld 1993.
- Helmes, Günter und Hennecke, Petra (Hrsg.), *Fünfzig deutschsprachige Variationen eines europäischen Mythos*, Igel Verlag Literatur Stadt 1994.
- Henscheid, Eckhard, *Verdi ist der Mozart Wagners. Ein Opernführerm* Reclam, Stuttgart 1992.
- Henscheid, Eckhard, „Splitter zu Don Giovanni.“ In: *Warum Frau Grimhild Alberich außerehelich Gunst gewährte*, Alexander Fest Verlag, Berlin 2001.
- Horst, Fritz (Hrsg.), *Montage in Theater und Film*, A. Francke Verlag, Tübingen und Basel 1993.
- Humm, Rudolf Jakob, „Max Frisch: „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie.““ Premiere 5. Mai 1953 im Schauspielhaus Zürich, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs Don Juan* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 50-51.
- Humm, Rudolf Jakob, „Max Frisch steht Rede“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs „Don Juan“* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 68-71.

- Jakobs, Hans J., *Don Juan heute: die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts: Mythos und Konfiguration*, CMZ-Verlag, Rheinbach-Merzbach 1989.
- Jurgensen, Manfred, „Leitmotivischer Sprachsymbolismus in den Dramen Max Frischs“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Max Frisch*, suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 34-46.
- Kaiser, Gerhard, „Max Frischs Farce *Die Chinesische Mauer*“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Max Frisch*, suhrkamp, Frankfurt am Main, 1987, S. 106-125.
- Matt, Peter von, *Liebesverrat. Die Treulosen in der Literatur*, Carl Hanser Verlag München 1989.
- Müller-Blattau, Joseph, *Goethe und die Meister der Musik*, E. Klett, Stuttgart 1969.
- Prang, Helmut, *Geschichte des Lustspiels*, Kröner, Stuttgart 1968.
- Rauhut, Franz, *1003 Variationen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*, Wissli-Verlag, Konstanz 1990.
- Rousset, Jean, *Le Mythe de Don Juan*, Armand Colin, Paris 1976.
- Schmitz, Walter, „Don Juans Dasein in der europäischen Literatur: Kapitel aus der Geschichte einer Symbolgestalt.“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs „Don Juan“* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 208-264.
- Stanzel, Franz K., *Typische Formen des Romans*, Vandenhoeck&Ruprecht, Göttingen 1974.
- Peter Wapnewski, „Was ist Literatur?“, in ders.: *Zumutungen. Essays zur Literatur des 20. Jahrhunderts*, München 1982, S. 14-25.
- Werner, Johannes, „Ein trauriger Held. Vorgeschichte und thematische Einheit von Max Frischs Don Juan oder die Liebe zur Geometrie“, in: Schmitz, Walter (Hrsg.), *Frischs „Don Juan“* suhrkamp, Frankfurt am Main 1985, S. 263-288.
- Wertheimer, Jürgen, *Don Juan und Blaubart*, Beck, München 1999.
- Wittmann, Brigitte, „Tausendunddrei“, in: Brigitte Wittmann (Hrsg.), *Don Juan: Darstellung und Deutung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt 1976, S. 369-407.
- Zima, Peter V., *Moderne/Postmoderne*, Francke, Tübingen 1997.

### 3. Lexika

Frenzel, Elisabeth, *Stoffe der Weltliteratur. Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*, Kröner, Stuttgart 1963.

KLG: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Literatur* 10/99, text+kritik, hrsg. von Heinz Ludwig Arnold, München 1978.

### 4. Filme

Fellini, Federico, *Stadt der Frauen* (1980)

Leven Jeremy, *Don Juan de Marco* (1995)