

DER STEINERNE GAST. ESSEN MIT TOTEN

ULRIKE VEDDER

CATALINÓN: Was ist das für ein Gericht?

DON GONZALO: Ein Gericht aus Vipern und
Skorpionen.

CATALINÓN: Feine Speise!

DON GONZALO: Das sind unsre Leckerbissen.
Nimmst du nichts?

Tirso de Molina: *Der steinerne Gast* (um 1619)

In Sibylle Lewitscharoffs (*1954) hinreißendem Roman *Consummatus* (2006) sitzt der Protagonist Ralph Zimmermann am 3. April 2004 wie jeden Samstagvormittag im Café Rösler in Stuttgart, umgeben von seinen Toten. Sie treiben sich im Café herum, kommentieren seine Erzählungen, korrigieren seine Erinnerungen, nähern und entziehen sich ihm, schweben unter der Zimmerdecke oder hinter der Kuchentheke, kurz: Sie sind gegenwärtig, wenn auch ephemere, kaum wahrnehmbar. Ihre Anwesenheit wird von kaum jemandem bemerkt, und auch Ralph Zimmermann kann seine Toten erst seit seiner ›Jenseitsreise‹ wahrnehmen, seit er nämlich selbst vor einigen Jahren kurzzeitig tot war: »Versuche, im Schattenreich zu forschen.«¹ Darüber hinaus sind die Toten kaum handlungsfähig. So ist es ihnen nicht mehr – wie noch den Toten in der Vormoderne – möglich, in der Not helfend einzugreifen, als Strafgericht aufzutreten oder einen jenseitsökonomischen Tauschhandel mit den Lebenden um Seelenheil und Memoria, ein *sacrum commercium*, zu betreiben.² Doch können sie hier immerhin geringfügig intervenieren, einen Stift wenige Millimeter auf glatter Fläche rollen lassen, das Frühstücksei oder eine Zigarettenpackung kurz zum Aufleuchten bringen. Zudem ist ihnen ein

-
- 1 Sibylle Lewitscharoff: *Consummatus. Roman*. München 2006, S. 75. Nicht zufällig lässt sich der 3. April 2004 als der Samstag vor Palmsonntag identifizieren, der von den Orthodoxen ›Lazarus-Samstag‹ genannt wird.
 - 2 Vgl. Mireille Othenin-Girard: »Helfer‹ und ›Gespenster‹. Die Toten und der Tauschhandel mit den Lebenden«. In: *Kulturelle Reformation. Sinnformationen im Umbruch 1400-1600*. Hg. v. Bernhard Jussen u. Craig Koslofsky. Göttingen 1999, S. 159-191.

Großteil der Figurenrede im Buch zugeordnet und durch hellere Druckfarbe kenntlich gemacht: ein Abbild ihrer Schattenhaftigkeit und Leichtheit, aber auch ihres Wortreichtums und ihrer Präsenz.

Die objektive ökonomische, juristische, soziale und kulturelle Macht der vormodernen Toten, an deren Abschaffung die Moderne so intensiv gearbeitet hat, erscheint in Lewitscharoffs *Consummatus* also nurmehr als ein ferner Abglanz, ein »Als ob«, wie die Toten selbst formulieren:

Ziehen wir uns hinter die Kuchenpyramiden des Rösler zurück. Das Rudel gibt sich verfressen, albert rum, als könne es die Schokowappen von der Torte klauen. Bleiben beim Als ob. Antippen nicht erlaubt. Allenfalls Verleiten zum Fallenlassen.³

Im Modus des *Als ob* bleibt die gemeinsame Tortenschlacht zwischen den Lebenden und den Toten aus. Das Totenmahl findet also nicht statt – und damit jene ritualisierte Huldigung der Toten, die in Form einer gemeinsamen Mahlzeit zwischen Lebenden und Toten eine lange Tradition seit der Antike aufweist.

Daran erinnern beispielsweise die verbreiteten Darstellungen von Totenmahlzeiten an römischen und frühchristlichen Gräbern oder auch das *Triclinium*, der Speiseraum in der römischen Grabarchitektur, manchmal gar eine Küche am Grab.⁴ Dabei dient das Totenmahl nicht nur einer huldigenden Erinnerung, sondern auch einer Bannung der Toten. Das lässt sich etwa am Bohnen-Ritual – »Bohnen sind die beliebteste Speise der Toten«⁵ – während des römischen Totenfestes *Lemuria* ablesen. Es ist beispielsweise in Ovids *Fasti*, einem kurz nach der Zeitenwende verfassten Festkalender, überliefert: Um die Toten zu bannen, unternimmt der *pater familias* eine Reihe von Ritualen, zu denen es auch gehört, schwarze Bohnen hinter sich zu werfen und sich damit von den Toten freizukaufen.⁶ Diese Gegenwart der Toten wird allerdings durch die »vormoderne«

3 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 14.

4 »Archäologisch nachgewiesene Essensreste an den Gräbern bezeugen, dass es sich um reale Mahlzeiten gehandelt hat.« In: Reiner Sörries: »Totenmahl/-zeiten«. In: *Großes Lexikon der Bestattungs- und Friedhofskultur*. Bd. 2. Hg. v. Zentralinstitut für Sepulkralkultur Kassel. Braunschweig 2005, S. 374 f., hier: S. 374.

5 Ebd., S. 51.

6 So heißt es bei Ovid: »Terque manus puras fontana perluit unda;/ Vertitur, et nigras accipit ore fabas;/ Aversusque jacit: sed dum jacit, Haec ego mitto;/ His, inquit, redimo meque meosque fabis.« In: Ovid: *Fasti*. London 1854, V. 435-438, S. 112.

reformatorsch-protestantische Bewegung, die sich gegen jegliche Kommunikation zwischen Lebenden und Verstorbenen wendet, heftig bestritten. Auch das frühneuzeitliche Funeralzeremoniell etwa für den französischen König Franz I. (1494-1547), in dessen rituellem Verlauf der künstlich gefertigten Effigies als Repräsentant des Toten gesegnete Speisen und Getränke serviert werden, ist höchst ambivalent, wird doch dadurch die »Kluft zwischen Leben und Tod [...] keineswegs überbrückt, sondern in einem gewissen Sinn hervorgehoben«.⁷ Als endgültig beendet gilt die Gegenwart der Toten vor allem in der Moderne durch die vielfältige Entwertung, ja Abschaffung der Toten seit 1800.⁸ So erscheint es vielleicht als Anklang an das Totenmahl, mehr aber noch als die Markierung eines großen Abstands zu ihm, wenn in der abendländischen Moderne und bis heute nurmehr der sogenannte Leichenschmaus übrig ist. Er ist zwar im Anschluss an Bestattungen allgemein verbreitet, hat aber ausdrücklich ohne den Toten – und schon lange auch ohne einen freien Stuhl für den Toten – stattzufinden.

Allerdings ist die Verwerfung der Toten und der Totenmahlzeiten keineswegs endgültig: nicht in der Frühen Neuzeit, wenn trotz reformierter Bestattungsrituale in England dann doch »Arme als ›Sündenesser‹ benutzt [wurden], die Brot und Bier über dem Leichnam verzehrten und so die Sünden des Verstorbenen auf sich nahmen, damit dieser nicht nach seinem Tod über die Erde wandeln mußte«⁹; nicht in der Moderne, wenn deren »endgültig« verbannte Geister und Wiedergänger in der Literatur und anderen Künsten doch ihre Heimstatt finden. Dort, in der Literatur der Moderne, erfährt auch der Topos der Totenmahlzeit eine vielfältige »Wiederbelebung«, die ihm zugleich neue Funktionen jenseits von Memoria und Seelenheil zuweist. In Franz Kafkas Erzählung *In der Strafkolonie* (1919) fungiert der süße Reis, der jedem sterbenden Verurteilten

7 Kristin Marek: »Bildpolitik des Erbens. Die Effigies im englischen Funeralzeremoniell«. In: *Trajekte* 7 (2007), H. 14, S. 17-21, hier: S. 21.

8 Vgl. Otto Gerhard Oexle: »Die Gegenwart der Toten«. In: *Death in the Middle Ages*. Hg. v. Herman Braet u. Werner Verbeke. Leuven 1983, S. 19-77 sowie Philippe Ariès: *Geschichte des Todes*. (1978). Übers. v. Hans-Horst Henschen u. Una Pfau. München 1980.

9 Natalie Zemon Davis: »Die Geister der Verstorbenen, Verwandtschaftsgrade und die Sorge um die Nachkommen. Veränderungen des Familienlebens in der frühen Neuzeit«. In: dies.: *Frauen und Gesellschaft am Beginn der Neuzeit. Studien über Familie, Religion und die Wandlungsfähigkeit des sozialen Körpers*. Berlin 1986, S. 19-51, hier: S. 31. Davis ergänzt: »[E]ine ›Iß jetzt, zahl später‹-Variante der katholischen Seelenrettungsökonomie«. Ebd.

verabreicht wird, einerseits als Indikator des Sterbeprozesses, andererseits als Inbegriff des Abjekts, das zwischen Begehren und Ekel changiert.¹⁰ Zugleich erzeugt er eine enge Verknüpfung zwischen Vitalität und Morbidität, zwischen tröstlichem Kinderessen und erniedrigender Henkersmahlzeit. Zudem hat der alte Kommandant der Strafkolonie, vom neuen Kommandanten und vom aufgeklärten Forschungsreisenden als anachronistisch verworfen, ausgerechnet unter einem Tisch mitten im Teesalon sein Grab gefunden, das auf eine – die Mahlzeiten untergründig bestimmende – Verbindung zwischen Lebenden und Toten verweist. Auf den ersten Blick gegenläufig, nämlich explizit voneinander abgelöst, erscheinen Essen und Tod in Thomas Manns Roman *Der Zauberberg* (1924), wenn die Leichname der verstorbenen Patienten üblicherweise während des Mittagmahls abtransportiert werden, um den Tod geheim zu halten. Doch eine solche vermeintlich scharfe Trennung zwischen den Toten einerseits und einer Mahlzeit unter Lebenden andererseits vermag es nur oberflächlich, die implizite »Komplizenschaft«¹¹ zwischen Essen und Tod zu verbergen.

Die Entwertung und Abschaffung der Toten ist um 1800 also einerseits vollzogen, bleibt andererseits aber unabgegolten – und literarisch produktiv. In dieser Umbruchzeit, die nicht zufällig das Museum und damit auch die Musealisierung der Toten erfindet,¹² nehmen zwei Künstler die reiche Geschichte des vormodernen Umgangs mit den Toten auf, darunter auch die Totenmahlzeit, und unterziehen sie entscheidenden Toposverschiebungen und Bedeutungsverdichtungen: In *Don Giovanni* (1787) animieren Lorenzo da Ponte (1749-1838) und Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) eine Grabstatue zum Verlassen des Friedhofs –

10 Zum Verhältnis von Subjekt, Objekt und Abjekt, von Ekel und Begehren vgl. Gisela Ecker: »Verwerfungen«. In: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*. Hg. v. ders., Martina Stange u. Ulrike Vedder. Königstein 2001, S. 171-185.

11 Stefan Hardt: *Tod und Eros beim Essen*. Frankfurt a. M. 1987, S. 59.

12 Mit der Temporalisierung und Dynamisierung, die die Lebenden gegenüber den Toten privilegiert, geht die um 1800 neu entstehende Vorstellung einer »Bewahrungskultur« (Odo Marquard) einher. Die neue Institution des Museums wird zu einem Ort der »Totenbeschwichtigung« (Peter Sloterdijk), der die Lebenden von den Toten entpflichtet und der – gerade weil er dem Vergangenen und den Toten gewidmet ist – das Ende der bis weit ins 18. Jahrhundert reichenden Gegenwart der Toten markiert. Vgl. Ulrike Vedder: »Gegenwart und Wiederkehr der Toten: Sterben, Erben, Musealisieren vor und nach der Moderne«. In: *Zeitschrift für Germanistik* 17 (2007) H. 2, S. 389-397.

des Museums –, auf dass diese einer Einladung zum Essen folgen und ihrerseits eine Gegeneinladung aussprechen kann.

Steinerne Gäste, sprechende Statuen

Gleich zu Beginn der Oper versucht Don Giovanni vor der schreienden Donna Anna, die er heimlich verführen wollte und die nun »come furia disperata« (»wie eine verzweifelte Furie«)¹³ seine Identität enthüllen will, zu fliehen. Donna Annas Vater, der Commendatore, eilt zu Hilfe und wird von Don Giovanni im Degengefecht getötet. Seine Tochter beweint lauthals den Leichnam,¹⁴ schwört gemeinsam mit ihrem Verlobten Rache und lässt ihrem Vater eine Statue auf dem Friedhof errichten. Als es eines Nachts den wiederum fliehenden, jedoch schallend lachenden Don Giovanni dorthin verschlägt, ertönt plötzlich eine Stimme: »Di rider finirai pria dell'aurora.« (»Dir vergeht das Lachen noch vor dem Morgengrauen.«)¹⁵ Er schlägt daraufhin gegen die Statuen, um den Sprecher zu suchen, da erklingt die Stimme wieder: »Ribaldo, audace, lascia a'morti la pace.« (»Verbrecher, Verwegener, laß die Toten ruhen.«)¹⁶ Schließlich entdeckt Don Giovanni die Statue des Commendatore und zwingt seinen Diener Leporello, die Inschrift laut vorzulesen: »Dell'empio che mi trasse al passo estremo qui attendo la vendetta.« (»Hier erwarte ich die Rache an dem Gottlosen, der mich erschlug.«)¹⁷

Wenn Don Giovanni darauf antwortet: »Digli che questa sera l'attendo a cena meco« (»Sag ihm, ich erwarte ihn heute bei mir zum Abendessen«)¹⁸, so erfolgt das in einer ebenso blasphemischen wie rhetorisch versierten Wendung. Denn das Erwarten einer Rache mit dem Erwarten eines Besuchs zu beantworten, ist hier ja nicht als zivilisatorische Leistung der Gastfreundschaft zu deuten. Vielmehr überlagern sich in Mozarts Oper antiabsolutistische und hedonistische Aspekte der Libertinage – ihre Herausforderung göttlicher, weltlicher und väterlicher Gesetze – mit Elementen aus der Kulturgeschichte sowohl des Totenmahls als auch

13 Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni. Italienisch/Deutsch*. Übers. v. Thomas Flasch. Stuttgart 1986, S. 20 u. S. 21 (Akt 1, Szene 1).

14 Zur Kultur- und Theoriegeschichte spezifisch weiblicher Trauer um die Toten vgl. *Trauer tragen – Trauer zeigen. Inszenierungen der Geschlechter*. Hg. V. Gisela Ecker. München 1999.

15 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 134 u. S. 135 (Akt 2, Szene 11).

16 Ebd., S. 136 u. S. 137.

17 Ebd.

18 Ebd.

der Statue. Während nämlich in der reichen Tradition der Volkserzählungen und Legenden um die lästerliche – und prompt mit dem Tod bestraft – Einladung eines Toten zum Essen häufig ein Schädel oder ein Gehenker angesprochen wird,¹⁹ handelt es sich hier, wie überhaupt in allen Varianten des Don Juan-Mythos, um eine steinerne Statue.

Folgt man Michel Serres' Überlegungen zur Herkunft der Statue, so liegt ihr Ursprung im Totenkult, der mit der Figur der Wiederkehr verknüpft wird: »Die erste Statue: der mumifizierte Leichnam, zurückgekehrt, hervorgegangen aus seinem Gehäuse«, aus der Unsichtbarkeit also in die Sichtbarkeit der Lebenden. »Aber woher kommen die Statuen? Aus dem Tod. [...] Woher gelangen die Statuen zu uns? Sie kommen nicht, sie kommen zurück. Götter, Helden oder Menschen, ob groß oder falsch, erstehen zu neuem Leben, suchen uns heim, wie die Gespenster, die *revenants*«. ²⁰ Die (profane) Statue hütet und kennzeichnet also nicht nur den Tod bzw. den Toten, sondern markiert zugleich auch seine Wiederkehr, und zwar in Form seiner Begegnung mit den Lebenden. Dies geschieht durch den seit der Antike verbreiteten Topos der sprechenden Statue. Zu diesem Topos gehört einerseits ein Epitaph, das in der ersten Person formuliert ist und somit von der Statue selbst »ausgesprochen« wird, andererseits ein Betrachter, der »angesprochen« wird bzw. das Epitaph laut liest und damit in ein »Zwiegespräch« verwickelt werden kann:

Die antike *prosapopoiia* – also die topische Belebung eines Kunstwerks durch Handlung und Rede – wirkte lange in der frühen Neuzeit fort und wurde für die Begegnung mit Statuen transformiert, indem man sich zur Statue in ein Dialogverhältnis setzte.²¹

In einem solchen »Dialog« geht es primär um die Vermittlung normativer Werte seitens der Statue, wodurch auch die Möglichkeit »einer durch das Medium der Statue artikulierten Gesellschaftskritik«²² eröffnet wird. Im Verlauf des 18. Jahrhunderts jedoch tritt an die Stelle solcher Begegnungen zum einen der Topos einer sich in die Statue als nurmehr ästhetisches Objekt versenkenden, schweigenden, subjektivierten Betrachtung,

19 Vgl. Leander Petzoldt: »Don Juan auf dem Friedhof. Stoff- und Überlieferungsgeschichte der Volkserzählung vom »beleidigten Totenschädel« in Volksballade, Sage und Exempel«. In: ders.: *Märchen, Mythos, Sage. Beiträge zur Literatur und Volksdichtung*. Marburg 1989, S. 157-193.

20 Michel Serres: *Der Hermaphrodit*. Frankfurt a. M. 1989, S. 84-85.

21 Dietrich Erben: *Der steinerne Gast. Die Begegnung mit Statuen als Vorgeschichte der Betrachtung*. Weimar 2005, S. 11.

22 Ebd., S. 15.

die die Statue selbst zum Verstummen bringt,²³ zum anderen der zeitgleich immer populärer werdende Künstlermythos des Pygmalion, der der (weiblichen) Statue zu allererst Leben und Sprache einzugeben ermächtigt wird.

Wenn nun bei Mozart die Statue des Commendatore in der Begegnung mit Don Giovanni immer mehr in Bewegung gerät – zunächst verlautbart sie normative Sentenzen, Leporello intoniert die Inschrift, dann nickt die Statue, schließlich antwortet und handelt sie –, so lässt sich das zu diesem Zeitpunkt am Ende des 18. Jahrhunderts bereits als Anachronismus verstehen, der jedoch zugleich als Rückkehr einer unabgeholten Figur begriffen werden kann. Die Statue würde hier also nicht nur die Erscheinung eines Toten, des Commendatore, oder die Persistenz der unerfüllten Rache bedeuten – ein ebenfalls seit der Antike verbreiteter Topos²⁴ –, sondern auch die Wiederkehr einer Denkfigur, die auf die Gegenwart der Toten zielt und in diesem Sinne »Abwesenheit in Anwesenheit konvertiert«²⁵. Dies erscheint umso vielschichtiger, als der traditionelle »tote Gast« aus den Volkserzählungen, der der Sphäre des Übernatürlichen angehört, in der Statue des Commendatore konkretisiert – und petrifiziert – wird, die als von Menschen geschaffenes Objekt ganz irdischer Natur ist. Diese Statue kann also als zentrale Figur der Abgrenzung und Transgression zwischen Jenseits und Diesseits, zwischen der Welt der Toten und der Welt der Lebenden gelten.

Hinzu kommt, dass sowohl die Wucht als auch die Beweglichkeit der Statue bei Mozart im Medium der Musik evoziert wird und dass erst dadurch das Unglaubliche ihres Erscheinens in eine das gesamte Geschehen ergreifende und erschütternde Präsenz überführt wird. In früheren Varianten des Don Juan-Mythos, etwa bei Tirso de Molina (1630) und bei Molière (1665), verbindet sich nämlich in der Statue die Wucht des Übernatürlichen mit der betonten Unbeweglichkeit des Steins. Dagegen vermag es Mozarts Musik, die in umständlichen Sentenzen verhar-

23 Vgl. Wolfgang Kemp: »Die Kunst des Schweigens«. In: *Laokoon und kein Ende. Der Streit der Künste*. Hg. v. Thomas Koebner. München 1989, S. 96-119.

24 Zur »rächenden Statue« vgl. beispielsweise die Statue des Mitys in Argos – die auf dessen Mörder stürzt, als er sie betrachtet –, die Aristoteles in seiner *Poetik* anführt.

25 Thomas Macho: »Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater«. In: *Quel Corps? Eine Frage der Repräsentation*. Hg. v. Hans Belting, Dietmar Kamper u. Martin Schulz. München 2002, S. 53-65, hier: S. 55.

rende und darin fast zur Buffa-Figur avancierende Statue²⁶ auf vielschichtige Weise in die gesamte Oper hineinzuverweben und damit in eine bewegte Spannung zu versetzen, die auch die Grenze zwischen den Toten und den Lebenden erfasst.

So grundiert die Tonart des Commendatore, d-Moll, bereits – noch unerkant – den Beginn der Ouvertüre und wird später – dann deutlich zuzuordnen – die deklamatorische Prophezeiung der Statue »Di rider finirai pria dell’aurora« (»Dir vergeht das Lachen noch vor dem Morgenrauen«) bestimmen: Deren harmonischer Verlauf bewegt sich in d-Moll als einziger Tonart, wodurch die Prophezeiung ihren »statuarischen Charakter«²⁷ und ihren Machtanspruch manifestiert. Mit seinem letzten Vers »Ah tempo più non v’è.« (»Ah, Eure Zeit ist um.«)²⁸ führt der tote Commendatore dann, unisono mit dem Orchester, »das musikalische Geschehen zur d-moll-Tonika«,²⁹ bevor er abgeht und Don Giovanni seiner Höllenfahrt überlässt. Ein analoger Spannungsbogen verknüpft auf ebenso untergründige wie dramatische Art auch den Duelltod des Commendatore und den Untergang Don Giovannis: »Ganze neun Takte dauert das ungleiche Duell, mit einem verminderten Septakkord auf B endet es: eben dem Klang, mit dem der tote Komtur als steinerne Gast zu Don Giovannis Bankett erscheinen wird.«³⁰ Dieses Bankett, das den zweiten Akt beschließt, steht ganz im Zeichen der Präsenz des Toten und »antwortet« in vielfacher Hinsicht auf das rauschende Fest am Ende des ersten Akts, das gerade von der vermeintlichen Absenz des Toten geprägt ist.

Festbankett und Totenmahl

Don Giovanni ist nicht nur ein großer Verführer, sondern auch ein großer Esser. Als weitgereister, unerschrockener Genießer goutiert er sowohl

26 Don Giovanni spricht die Statue auf dem Friedhof mit »O vecchio buffonissimo!« (»Alter Spaßvogel!«) an. In: Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 136 u. S. 137 (Akt 2, Szene 11).

27 Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts »Don Giovanni«*. Zur Gattungskonvergenz in der italienischen Oper des 18. Jahrhunderts. Laaber 1986, S. 221.

28 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 154 u. S. 155 (Akt 2, Szene 15).

29 Sabine Henze-Döhring: *Opera seria, Opera buffa und Mozarts »Don Giovanni«*, a. a. O., S. 246.

30 Ulrich Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene. Eine Geschichte des Musiktheaters*. Bd. 1. Basel 1988, S. 469.

jede einzelne seiner Geliebten als auch ausdrücklich »alle« Frauen (»vo' bene a tutte quante«)³¹; und wenn er am Ende des ersten Akts zum großen Fest mit »cioccolata, caffè, vini, presciutti«³², also mit ausgewiesenen Genussmitteln lädt, nimmt er sich vor, die Liste seiner Eroberungen bis zum nächsten Morgen »d'una decina« zu erweitern, »um gute zehn Namen«.³³ Das Bankett am Ende des zweiten Akts ist ebenfalls durch Don Giovannis enormen Appetit gekennzeichnet, wenn er beim Essen schwärmt: »Ah che piatto saporito!« (»Ah, welch köstliches Gericht!«), worauf Leporello als Buffo-Figur des ewig hungrigen Dieners beiseite kommentiert: »Ah che barbaro appetito! Che bocconi da gigante!« (»Ah, welch ungeheurer Appetit! Was für Riesenbrocken!«)³⁴ Die Rahmung dieses Banketts durch ein kleines Orchester auf der Bühne, das während des Essens beliebte Melodien aus zeitgenössischen Opern (unter anderem aus Mozarts *Le nozze di Figaro*) zum Besten gibt, bezieht auch die Musik selbst in das allgemeine Konsumieren und Einverleiben ein.³⁵

Die lästerliche Einladung der Statue ausgerechnet zum Essen ist in diesem Kontext keineswegs als bloße Aufnahme eines traditionellen Elements des Don Juan-Mythos zu verstehen; vielmehr sucht Don Giovanni den Toten, das Jenseits und letztlich die göttliche Ordnung im Modus der Einverleibung herauszufordern. Dies ließe sich – in psychoanalytischer Lesart – als »Versuch einer oralen Versöhnung, einer Einverleibung, wenn man so will, als verpaßte Kommunion« verstehen, wodurch »die väterliche Strafe als höchstes Objekt der Verführerleidenschaft« enthüllt

31 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 90 u. S. 91 (Akt 2, Szene 1).

32 Ebd., S. 42 u. S. 43 (Akt 1, Szene 8).

33 Ebd., S. 66 u. S. 67 (Akt 1, Szene 15). Zur Dynamik und Medialität der Namensliste vgl. meinen Beitrag: Ulrike Vedder: »Leporellos Register. Sammeln und Ausstellen in Mozarts »Don Giovanni««. In: *Sammeln – Ausstellen – Wegwerfen*, a. a. O., S. 124–140.

34 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 144 u. S. 145 (Akt 2, Szene 13).

35 Leporello hat diese Musik bereits satt: »Questa poi la conosco pur troppo ...«. (»Das Stück jetzt kenn ich nur zu gut ...«.) Ebd. Vielleicht ist es in diesem Zusammenhang doch mehr als eine Anekdote, was Lorenzo da Ponte in seinen Memoiren als Kritik des Wiener Publikums an *Don Giovanni* und als Mozarts Reaktion wiedergibt: »Und was sagte der Kaiser dazu? – »Diese Oper ist göttlich, vielleicht sogar noch schöner als der *Figaro*, aber sie ist keine Kost für die Zähne meiner Wiener.« Ich erzählte Mozart diesen Ausspruch; der aber erwiderte ganz ruhig: »Lassen wir ihnen Zeit sie zu kauen.« Zit. n. Stefan Kunze: *Mozarts Opern*. Stuttgart 1984, S. 339 f.

werde.³⁶ Denn mit Don Giovannis Aufforderung an den Commendatore, von den Toten wiederzukehren, gilt die Essenseinladung – anders als noch bei Tirso de Molina oder Molière, wo Don Juans Vater, Onkel und König auftreten – der einzigen Vaterfigur im Stück. Wenn Julia Kristeva die Aporie des Libertins betont, der gerade durch seinen revolutionären Sturz jeglicher Autorität bei gleichzeitigem Anspruch auf eigene Gottähnlichkeit in einem »bestimmten Moment des Zerfalls des Monotheismus [...] dessen Dynamik in negativer Form beibehält«³⁷, also das väterlich-göttliche Gesetz gerade aufrechterhält, so ist diese Aporie in Mozarts Oper in Gestalt des steinernen Gastes repräsentiert, der als einziger »unverdaulich« bleibt: »[I]l reste quelque chose d'absolument indigeste et inassimilable, quelque chose de radicalement incompréhensible, inappropriable.«³⁸ Der unkonsumierbare Tod markiert die entscheidende Lücke in der Souveränität des Libertins. Darüber hinaus deutet er bereits auf die folgende Umkehrung voraus, nämlich auf das Verschlungenwerden Don Giovannis durch den Tod, wie es in der Regienweisung heißt: »*Resta inghiottito dalla terra.*« (»Er wird vom Erdboden verschluckt.«)³⁹

Die traditionelle Volkserzählung aus blasphemischer Einladung, Totenmahl und Bestrafung erfährt bereits in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* (1630 anonym erschienen) entscheidende Veränderungen zugunsten der dramatischen Struktur, zu denen auch die Einführung eines dritten Protagonisten im »Essens-Duell« zwischen dem Toten und seinem Herausforderer gehört: Der Diener wird zur Teilnahme gezwungen. Seine Funktion besteht darin, durch eigene Feigheit den Mut seines Herrn zu steigern, aber auch als überlebender Zeuge von dessen Höllenfahrt erzählen zu können. Tirso de Molina spielt die Figur des Dieners Catalinón in einer komödiantischen Weise aus, um das Unheimliche umso schärfer zu konturieren: sowohl bei der ersten Mahlzeit in Don Juans Räumen als auch nach der Gegeneinladung zur zweiten Mahlzeit in der Grabkapelle. Als das Standbild des Don Gonzalo bei Don Juan erscheint, fordert dieser seinen ängstlichen Diener auf, mit dem Gast zu reden. Daraufhin macht Catalinón Konversation, die das Tischgespräch mit einem fremden Reisenden über dessen Kultur zitiert:

36 Julia Kristeva: »Don Juan oder Die Liebe zum Können«. In: dies.: *Geschichten von der Liebe*. (1983). Übers. v. Dieter Hornig u. Wolfram Bayer. Frankfurt a. M. 1989, S. 183-200, hier: S. 188.

37 Ebd., S. 189.

38 Shoshana Felman: »Don Juan ou la promesse d'amour«. In: *Tel Quel* 87 (1981), S. 16-36, hier: S. 30.

39 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 154 u. S. 155 (Akt 2, Szene 15).

CATALINÓN: Also essen auch die Toten?

Sprich. Er nickt ein Ja dazu. [...]

– – geht's euch gut? Ists drüben schön?

fruchtbar? – Ebne oder Berge? –

Ehrt man auch die Dichtung dort?

1. DIENER: Immer nickt er mit dem Kopf

Ja! zu allem.

CATALINÓN: Gibt's auch viele

Schenken dort? [...]

Herr Verstorbner, trinkt man drüben

eisgekühlt? (*der steinerne Gast nickt*) Das gibt's dort also? Feines Land.⁴⁰

Am nächsten Abend finden sich Don Juan und Catalinón in der Grabkapselle ein, die offenbar bereits zu jenem »drüben« zählt, wird dort doch ein gänzlich anders geartetes Essen serviert:

DON JUAN: Sag mir schnell, was du begehrt.

DON GONZALO: Dich als Gast bei Tisch zu haben.

CATALINÓN: Wir verzichten auf die Mahlzeit,

hier gibt's doch nur kalte Platte,

keine Küche ist zu sehn.

DON JUAN: Essen wir. [...]

CATALINÓN: Was ist das für ein Gericht?

DON GONZALO: Ein Gericht aus Vipern und

Skorpionen.

CATALINÓN: Feine Speise!

DON GONZALO: Das sind unsre Leckerbissen.

Nimmst du nichts?

DON JUAN: Gewiß, ich esse,

selbst wenn du mir Nattern reichst und

alle Schlangenbrut der Hölle. [...]

CATALINÓN: Was für Wein gibts hier zu trinken?

DON GONZALO: Koste!

CATALINÓN: Galle ists und Essig.

DON GONZALO: Es ist Wein aus unsrer Kelter. [...]

CATALINÓN: Was ist das für ein Gekochtes?

DON GONZALO: Krallen.⁴¹

40 Tirso de Molina: *Der steinerne Gast*. In: *Drei Dramen aus dem Spanischen des Tirso de Molina*. Übers. v. Karl Vossler. Berlin 1953, S. 224-332, hier: S. 313 f.

41 Ebd., S. 326 f.

Dass Don Juan selbst diesem Essen zuspricht, kann ebenso als Ausweis seiner Tapferkeit wie als Fortsetzung seines Sakrilegs gelten. In dramatischer Hinsicht jedoch bietet sich damit die Gelegenheit, das grausige Mahl in seinen Einzelheiten auszumalen und so auf nachdrückliche Weise einen Gegenpol zum vorherigen Essen zu konstruieren. Gleichwohl resultiert das eine aus dem anderen – pointiert durch den Parallelaufbau der Szenen: zwei das Essen servierende Diener bei Don Juan, zwei schwarze Gestalten in der Grabkapelle; der Gesang eines Liebeslieds hinter der Szene bei Don Juan, ein das Strafgericht androhender Gesang in der Grabkapelle –, sodass Don Juan durchgehend als die treibende Kraft des Geschehens angesehen werden kann.

Bei Mozart werden Einladung und Gegeneinladung zu einer Szene zusammengefügt, sodass die beiden antithetisch angelegten Mahlzeiten sich zu einem einzigen Bankett verbinden. Ohne das theatralisch-grausige Ambiente eines Tirso de Molina, aber mit expliziter Thematisierung des Essens – anders als bei Molière, wo zwar zum Essen geladen, dann aber nichts verzehrt wird –, ist die Totenmahlzeit im Hause Don Giovanni sorgfältig vorbereitet: Ein ausgezeichneter Koch, erlesene Speisen wie etwa Fasan, hervorragender Wein, umsichtige Diener und ein »bel concerto«⁴² der Musiker tragen zu einem Fest der Sinne bei, dessen brutale Gegenfigur der steinerne unbeeindruckte Tote ist. Er stört das Bankett mit seinem schweren Klopfen und beantwortet die präsentierten Gaben mit Ablehnung, das heißt mit einer Konfrontation, die in großen Tonsprüngen und Lagenwechseln den gesamten musikalischen Raum – und damit die Welt dieses Stücks – erfüllt: »Non si pasce di cibo mortale chi si pasce di cibo celeste.« (»Nicht nährt sich von der Speise Sterblicher, wer sich von himmlischer ernährt.«)⁴³ Die musikalische Betonung liegt auf »cibo« und damit auf dem Essen als jenem Medium, das hier gerade keines der Vermittlung, sondern der Entgegensetzung, ja des Kampfes zweier Seinsordnungen ist. Auch wenn es hier also nicht mehr, wie noch in der Vormoderne, zum gemeinschaftlichen Essen zwischen Lebenden und Toten kommt, ist damit die Vorstellung einer Gegenwart der Toten nicht verabschiedet, im Gegenteil: Umso machtvoller erscheint die Präsenz des steinernen Gastes, der den eingangs genannten jenseits-ökonomischen Austausch von Gaben, wie ihn das gemeinsame Mahl repräsentieren würde, verweigert, und der sich weder integrieren noch banen lässt. Umso tapferer und umso anmaßender erscheint aber auch sein lebendes Gegenüber.

42 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 144 u. S. 145 (Akt 2, Szene 13).

43 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 150 u. S. 151 (Akt 2, Szene 15).

Das erweist sich ein weiteres Mal kurz darauf mittels des Mediums der Hand: Die Geste des Handreichens, von Don Giovanni immer wieder als verführerische Geste des Versprechens – und damit des Brechens aller vorhergehenden Versprechen – eingesetzt,⁴⁴ wird hier zum tödlichen Zugriff. Das extrem dynamische (von *piano* zu *fortissimo* springende) »Dammi la mano in pugno!« (»Gib mir die Hand zum Pfand!«)⁴⁵ des Commendatore erinnert an das frühere siegessichere »Là ci darem la mano« (»Dort reichen wir uns die Hand«)⁴⁶ Don Giovannis. Diese Bezugnahme motiviert einerseits Don Giovannis Untergang als zwingende Folge seiner Libertinage und bringt ihn andererseits dazu, nun der Statue ebenso kurz entschlossen seine Hand zu reichen, wie er zuvor seine Geliebten überwältigt hat: »Eccola!« (»Da hast du sie!«)⁴⁷ Das nun einsetzende Wortgefecht zwischen Don Giovanni und dem steinernen Gast tritt an die Stelle jenes vergeblichen, ja lächerlichen Versuchs des Don Juan, sein Schwert gegen den gegnerischen *revenant* zu führen, wie ihn Tirso de Molina inszeniert: »Ich verbrenne! laß mich los! Mit dem Dolch durchbohre ich dich ... Weh, umsonst! ich stoß und steche immer in die leere Luft.«⁴⁸ Dagegen setzt Mozarts Oper das ebenso machtvolle wie reduzierte »No!« und »Sì!«⁴⁹, das der Lebende und der Tote »auf Augenhöhe« gegeneinander richten: Don Giovanni bereut nicht – anders als Tirso de Molinas Don Juan, der zu spät (und zu unaufrichtig?) nach Beichte und Absolution verlangt – und erhält seine Autonomie aufrecht bis zum Ende – »mit der individuellsten Musik, die bis dahin überhaupt in der Geschichte der Oper geschrieben worden war«.⁵⁰

Nachdem Don Giovanni »vom Erdboden verschluckt«⁵¹ ist, folgen nunmehr Leporellos konfuser Bericht an die Verfolger sowie das Schlusssextett, das den Versuch einer Moralbildung darstellt: »Questo è il fin di chi fa mal!« (»So endet, wer das Böse will!«)⁵² Doch wie auch die weltliche Gerichtsbarkeit in Gestalt der Gerichtsdiener viel zu spät auftritt und ins Leere läuft, so erscheint auch die bürgerliche Moralisierung an-

44 Zur Geste des Handreichens in Verbindung mit dem zentralen Sprechakt des Versprechens vgl. Shoshana Felman: *Le scandale du corps parlant. Don Juan avec Austin ou la séduction en deux langues*. Paris 1980.

45 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

46 Ebd., S. 46 u. S. 47 (Akt 1, Szene 9).

47 Ebd., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

48 Tirso de Molina: *Der steinerne Gast*, a. a. O., S. 328.

49 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 152 u. S. 153 (Akt 2, Szene 15).

50 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, a. a. O., S. 466.

51 Mozart: *Don Giovanni*, a. a. O., S. 153 u. S. 154 (Akt 2, Szene 15).

52 Ebd., S. 158 u. S. 159 (Akt 2, letzte Szene).

gesichts der erschütternden Höllenfahrt lächerlich – zumal das *presto*, »mit dem Mozart die Musik über den Text hinwegrauschen läßt«⁵³, den selbstbeschwichtigenden Charakter des Sextetts herausstellt. Und umso deutlicher tritt das moderne und zugleich analytische Moment der Mozartschen Oper hervor, das Kierkegaard in seiner Schrift *Entweder/Oder* (1843) hervorgehoben hat: dass Don Giovanni als Figur der Grenzüberschreitung eine »andere Zugehörigkeit« aufweist.

Einladung an die Toten

Gänzlich ohne Höllenfahrt oder Metaphysik, Pathos oder Moral, ja ohne großes Beunruhigungspotenzial erzählt Sibylle Lewitscharoffs Roman *Consummatus* von der geradezu lakonischen Präsenz der Toten. Deren Gegenwart weist jene Entpflichtung der Lebenden von den Toten, wie sie die Moderne mit all ihren Maßnahmen zur Grenzziehung zwischen Tod und Leben durchgesetzt hat, zurück. Die Anwesenheit der Toten in diesem Roman gewinnt aber nicht die Gestalt handfester Standbilder, aus solidem Stein oder Metall, denen es zu begegnen oder die es zu Fall zu bringen gilt. Vielmehr gehört das Ephemere ebenso zu ihrer Gegenwart wie ihr langsames Verschwinden, unterstehen doch auch sie der Ausdehnung des Universums ins Unendliche:

Obwohl sich ihre Zahl ständig vergrößert, driften die Toten unmerklich voneinander weg. Selbst ihre leichte, anpassungsfähige Materie kann der Blähkraft des Universums nicht widerstehen. Affinitäten dünnen aus. [...] *Heran, heran, was lieben kann*. Dafür scheint den Toten allmählich die Kraft auszugehen. Ganz langsam, sie merken es selber nicht, vergrößert sich der leere Raum zwischen ihnen.⁵⁴

Der Roman ist getragen von einer starken Spannung: auf der einen Seite die verlockende Unerreichbarkeit des Jenseits und das Wegdriften der Toten, auf der anderen Seite ihre Gegenwart und die Kommunikation mit ihnen, die nicht nur Übertragungen von den Toten auf die Lebenden erlaubt, sondern auch umgekehrt das Einschmuggeln von »Ideenfetzen von außen«⁵⁵ in die Toten. Ja, sie ermöglicht sogar die Vision einer Wiederbelebung von sterblichen Überresten, die auch eine des Gesangs ist: »[W]enn man nur wenig an ihnen schabte, würden die Knochen anfangen

53 Schreiber: *Opernführer für Fortgeschrittene*, a. a. O., S. 466.

54 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 76.

55 Ebd., S. 75.

zu singen, mit brüchigen, trockenen Stimmen ihre Namen singen«.⁵⁶ Dies ist nicht länger der Pygmalionmythos des Künstlers als Schöpfergott, der als Parallelfigur zu Don Juan begriffen werden kann.⁵⁷ Denn die Belebungsphantasie um die singenden Knochen, ein »Kasperlewunsch«⁵⁸, ist eine explizit nachmoderne: Sie weiß um ihre eigene Kulturgeschichte ebenso wie um ihre Unmöglichkeit und hält dennoch an einer Präsenz der Toten fest.

Ein gemeinsames Mahl findet zwar nicht statt, aber die Toten im Café sammeln sich »alle um Ralphs Tisch. Er ist der einzige in dem Laden, der uns nah bei sich haben will und die dafür nötige Konzentration aufbringt.«⁵⁹ Was also hält die Toten am Leben? Ihr zunehmendes Auseinanderdriften provoziert die Frage, ob der Abstand zwischen den Toten und den Lebenden dank den Prinzipien der Zeitlichkeit und Vergänglichkeit ebenso wächst, ja wachsen muss. Eine Gegenfigur gegen solche Distanznahmen stellt, wenn schon nicht das gemeinsame Essen, so doch die Einladung dar: »Vergebens, sich gegen die Toten wehren zu wollen, wenn sie einen umzingeln. Besser, man bittet sie zu sich herein.«⁶⁰

56 Ebd., S. 167.

57 Mit Verweis auf den theologisch anrühigen, im 17. und 18. Jahrhundert besonders populären Pygmalionstoff spekuliert Thomas Macho: »»Das steinerne Gastmahl« [...] ist womöglich ein theologisch unverzichtbares Komplement der Pygmalion-Geschichte, die bedauerlich glücklich ausgeht. [...] Und so wird Don Juan, gewissermaßen ein Zwillingsbruder Pygmalions, für die Unerfüllbarkeit seines Begehrens [...] von der lebenden Statue bestraft. Der Komtur ist vielleicht nur das Pendant zur steinernen Geliebten, der christlich bekehrte Marmorkoloß«. Macho: »Steinerne Gäste. Vom Totenkult zum Theater«, a. a. O., S. 65.

58 Lewitscharoff: *Consummatus*, a. a. O., S. 167.

59 Ebd., S. 98.

60 Ebd., S. 14.

