

„Don Juan ist ein anderer“

Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*

in der literarischen Tradition des Don Juan-Stoffes

by

Stefanie Kullick

A thesis
presented to the University of Waterloo
in fulfilment of the
thesis requirement for the degree of
Master of Arts
in
German

Waterloo, Ontario, Canada, 2008

© Stefanie Kullick 2008

Author's Declaration

I hereby declare that I am the sole author of this thesis. This is a true copy of the thesis, including any required final revisions, as accepted by my examiners.

I understand that my thesis may be made electronically available to the public.

Abstract

The figure of Don Juan with its numerous variations and adaptations has been widely discussed in secondary literature. However, one of the most recent adaptations of the character, Peter Handke's novel *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (2004) has up to now been neglected. This study tries to provide the first in-depth analysis of Handke's book while specifically centering on the character of Don Juan himself. The examination strives to determine whether Don Juan, as portrayed by Handke, can still be understood as a real embodiment with roots in the literary tradition or whether the author simply evokes an identical name without establishing any real accordance.

In order to evaluate this specific treatment of Don Juan, it is necessary to establish a theoretical framework which provides some insight into the recurrent features that constitute the theme itself. This context will be instituted by the means of identifying motifs and structures essential for understanding Don Juan's place in world literature while relying on the definitions of the terms "Motiv" and "Stoff" as they were formulated by Elisabeth Frenzel.

The analysis of Handke's *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* is structured into three parts. Handke's treatment of traditional motifs forms the first part of this interpretation whereas an identification of thematic innovations serves as a second part. The analysis concludes with a contextualisation of typical Handke thematic preoccupations. These are inextricably incorporated into his treatment of the Don Juan motif and therefore absolutely necessary to provide a comprehensive evaluation of this work.

The thesis affirms that Peter Handke's Don Juan can be regarded as a convincing new interpretation of the traditional Don Juan character. The author manages to include all the relevant recurrent features that constitute the Don Juan theme but enhances them with

innovations which reveal new aspects of the character. Some suggestions for further research, e. g. an in-depth intertextual analysis or a psychoanalytical approach conclude the thesis.

Acknowledgements

*Mit großem Dank
den wichtigsten Menschen in meinem Leben gewidmet
– meiner Familie*

Zwar auch du kannst wenig besser lieben,
(unterbrich mich nicht: du irrst),
doch du glühst, und es steht geschrieben,
daß du viele führen wirst
zu der Einsamkeit, die diesen
tiefen Eingang hat.

Don Juans Auswahl – Rainer Maria Rilke

Inhaltsverzeichnis

I. Wer ich bin . . . – Einleitung, Methodik und Forschungsstand	1
<u>I.1 Einleitung</u>	1
<u>I.2 Methodik</u>	3
<u>I.3 Forschungsstand</u>	7
I.3.1 Don Juan	7
I.3.2 Peter Handke	13
II. Typkonstanz der Figur des Don Juan – Theoretische Grundlagen	17
<u>II.1 Deduktion des allgemeinen Don Juan-Typs</u>	18
<u>II.2 Protagonistenzentrierte Motive</u>	19
II.2.1 Don Juan als betrügerischer Verführer	20
II.2.2 Don Juans Beziehung zur Zeit	23
II.2.3 Das Motiv der metaphysischen Rache	24
II.2.4 Die donjuaneske Identitätslosigkeit	31
<u>II.3 Formzentrierte Faktoren</u>	34
II.3.1 Die Dienerfigur	34
II.3.2 Das System der variierenden Wiederholung	37
II.3.3 Die Affinität zur dramatischen Gattung	38
III. <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i> – Analyse und Interpretation	42
<u>III.1 <i>Don Juan (erzählt von ihm selbst)</i> und die klassischen Merkmale des Don Juan-Typs</u>	42
III.1.1 Don Juan und die Frauen	43

III.1.2 Die besondere Realisation des Motivs der metaphysischen Rache	50
III.1.3 Die Dienerfigur	53
III.1.4 Zitieren klassischer Motive	56
III.1.5 Die Gattungsproblematik	57
III.1.5.a Anlehnung an Organisationsprinzipien des Dramas	58
III.1.5.b Differenz zwischen Sprechen und Erzählen	60
III.1.5.c Sprachliche Diffusität	63
<u>III.2 Innovationen</u>	65
III.2.1 Identität durch Intertextualität	66
III.2.2 Das Verhältnis zur Zeit und der Zählzwang	68
III.2.3 Die Flucht im Rückwärtslaufen	71
III.2.4 Trauer als Kraftquelle	74
<u>III.3 Charakteristisch Handke</u>	75
III.3.1 Epiphanie	76
III.3.2 Dissoziation der Wahrnehmung	79
III.3.3 Relation Innen- und Außenwelt	82
III.3.4 Kategorie der Wiederholung	86
<u>III.4 Schlussbemerkung und Interpretation</u>	88
IV. . . . du wirst es nicht erfahren – Ausblick und Zusammenfassung der Ergebnisse	91
<u>IV.1 Ausblick</u>	91
<u>IV.2 Zusammenfassung der Ergebnisse</u>	93
Bibliographie	96

I. Wer ich bin . . . – Einleitung, Methode und Forschungsstand

I.1 Einleitung

„Stoffe, die ihre Gültigkeit im Ablauf der Literatur bewährt haben, geben ein Rätsel auf, stellen eine Frage“ (Frenzel, *Stoff* 54). Das „Rätsel“, welches Elisabeth Frenzel im Kontext dieser langlebigen literarischen Stoffe anspricht, bezieht sich auf ihre Faszinationskraft, ihren „geheime[n] Reiz“ (Frenzel, *Stoff* 54). Was macht einen literarischen Stoff so besonders, dass dieser immer wieder Autoren anspricht, immer wieder zu Neubearbeitungen herausfordert? Frenzel versucht zu argumentieren, dass ein Interesse an einem bestimmten Stoff auf eine „innere Verwandtschaft“, eine „Relation zwischen Stoff und Dichter“ (Frenzel, *Stoff* 55) zurückzuführen sei, ein Erklärungsansatz, der wohl zu kurz greift. Vielmehr lässt sich die anhaltende Attraktivität und damit Langlebigkeit eines Stoffes eher mit dessen Potential begründen, elementare Grundsituationen menschlichen Handelns immer wieder für Autor und Leserschaft gleichermaßen ansprechend zu vermitteln und dem Stoff so eine gewisse überzeitliche Bedeutung zu verleihen.

Ein Beispiel für einen solchen literarischen Stoff, welcher sich über die Jahrhunderte bewährt hat, ist der des ruchlosen spanischen Libertins Don Juan. Die Legende lässt sich auf folgendes grundlegendes Handlungsmuster reduzieren. Ein jugendlicher Draufgänger verführt unter Vorspiegelung einer falschen Identität oder durch ein Heiratsversprechen eine Anzahl Frauen und lässt sie entehrt und getäuscht zurück. Nachdem er auf einer seiner zahlreichen Fluchten ein steinernes Grabstandbild spöttisch herausfordert und zum Essen einlädt, wird er durch eben dieses Standbild für seine vielfachen Frevel gestraft und mit in die Hölle gezogen (vgl. Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* 156).

Immer wieder wurde dieser Stoff aufgegriffen und thematisiert, die neueste umfassende Bibliographie zum Thema (Singer) listet über 3000 Einträge, ohne diejenigen literarischen

Erzeugnisse zu berücksichtigen, die seit dem Erscheinungsjahr der Bibliographie (1993) publiziert wurden. Eine dieser neueren Bearbeitungen stammt von Peter Handke: *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* aus dem Jahr 2004. Der schmale Band ohne Gattungsbezeichnung wurde sowohl von der Handke-Forschung wie auch der Don Juan-Forschung bislang ignoriert. Außer einer gewissen Anzahl an Rezensionen in den Feuilletons großer deutschen Tageszeitungen sowie Magazinen und einem literaturwissenschaftlichen Aufsatz, der allerdings kaum Einsichten liefert, wurde das Buch nicht eingehend analysiert. Angesichts des Umfangs der Sekundärliteratur sowohl zum Schaffen Peter Handkes wie auch zum Don Juan-Stoff verwundert diese stiefkindliche Behandlung. Vorliegende Forschungsarbeit will versuchen, diese Lücke wenn nicht ganz zu schließen, doch auf jeden Fall einige erste erhellende Einsichten zu formulieren sowie Fragen aufzuwerfen, welche zu einer weiteren literaturwissenschaftlichen Beschäftigung mit dem Werk einladen könnten.

Peter Handke hat mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* den Don Juan-Stoff in eine zeitgenössische Umgebung versetzt. Außer dem Protagonisten Don Juan hat er ausschließlich namenlose Figuren integriert, die sich lediglich durch ihre Funktionen (Erzähler, Diener) von einander unterscheiden lassen, sowie eine Reihe ebenfalls anonym bleibender Frauen. Das Werk schildert die siebentägige Reise des Don Juan, welche im Kaukasus ihren Ausgangspunkt nimmt und über verschiedene Stationen bis nach Frankreich führt, sowie die Zeit, die Don Juan mit dem späteren Erzähler in Port-Royal-des-Champs verbringt.

Schon allein durch den Titel erhebt *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* den Anspruch, sich in die umfangreiche Tradition der Neuinterpretationen des Don Juan-Stoffes einzureihen. Im Kontext einer ersten größeren wissenschaftlichen Analyse des Werkes bietet sich demnach diese Stofftradition als Ansatzpunkt an. Unter der Prämisse der Vollständigkeit muss sich allerdings der Fokus der Arbeit weiten und dabei das Werk nicht ausschließlich als eine weitere Variante

des Don Juan-Stoffes betrachtet werden. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* erweist sich darüber hinaus als distinktives Handke-Werk und dieser Zugehörigkeit muss Rechnung getragen werden. Dass dabei keine umfassende Situierung im Gesamtwerk des Autors von statten gehen kann, macht der eingeschränkte Rahmen der Arbeit notwendig. Vielmehr sollen die Rückbezüge auf das Oeuvre des Autors im Kontext der Analyse deutlich machen, dass diejenigen Handke-typischen Topoi, welche im Rahmen der Interpretation identifiziert werden, untrennbar mit dem Don Juan-Stoff verzahnt sind bzw. als Bedeutungsträger handlungsmovierend auftreten und somit in einer Analyse nicht übergangen werden dürfen. Die Beschäftigung mit den Don Juan-spezifischen textlichen Strukturen steht eindeutig im Vordergrund der Arbeit, Bezüge zum Handke'schen Gesamtwerk sollen lediglich die spezifische Behandlung des Don Juan-Stoffes unterstreichen.

I.2 Methodik

Gegenstand des vorliegenden Forschungsvorhabens ist, eine erste möglichst umfassende wissenschaftliche Analyse von Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zu unterbreiten. Ziel ist es, aufzuweisen, dass Handkes Werk zwar auf tradierte Motive und inhaltliche Strukturen zurückgreift, diese aber teils subversiv umdeutet und die donjuaneske Identität als prekär und gefährdet konstruiert und damit eine Version des Stoffes präsentiert, die zur Demontage des klassischen Don Juan-Bildes beiträgt. Das klassische Don Juan-Bild wird dabei nicht rein durch den Protagonisten bestimmt, sondern durch Verschränkungen tradierter Motive und inhaltlicher Strukturen gebildet. Gegen diese Realisationen des Don Juan-Stoffes soll *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* abgeglichen werden, damit die Sonderstellung des Handke'schen Werkes augenfällig werden kann.

Zu diesem Zweck deckt die Interpretation drei Schwerpunktbereiche ab: So muss zum einen festgehalten werden, welche klassischen Elemente, d. h. Motive, die auch in früheren Don Juan-Bearbeitungen schon thematisiert wurden, Peter Handke in seine Version übernommen hat. Des Weiteren gilt es, werkspezifische Innovationen des Don Juan-Stoffes zu identifizieren bzw. zu untersuchen, inwieweit tradierte Motive innovativ modifiziert wurden. Ein dritter Analyseteil widmet sich denjenigen Elementen des Textes, welche sich als „charakteristisch Handke“ betiteln lassen und somit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in Relation zum Gesamtwerk Handkes setzen. Diese inhaltlichen Strukturen sind dabei nicht losgelöst vom Don Juan-Stoff, vielmehr soll die eingehende Analyse in den Kapiteln III.3.1 bis III.3.4 evident machen, dass zwischen Handketypischen Topoi und dem Don Juan-Stoff einige deutliche Überblendungen existieren.

Die der Arbeit zugrunde liegende Methodik stützt sich dabei großteils auf motiv- und stoffgeschichtliche Untersuchungen und Terminologien. Das Verständnis des Begriffes „Stoff“ lehnt sich dabei an die theoretischen Vorgaben Elisabeth Frenzels an, die zwar nicht neueren Datums sind, aber noch immer als Grundlage in der Stoff- und Motivforschung gelten (vgl. hierzu Schweikle 312 und 445): „Stoff als ein Verbund von Motiven, Handlungseinheiten, Figuren, Zügen stellt sich mit seinem zwar nicht starren und invariablen, aber doch in Umrissen festen Handlungszusammenhang in jedem Fall als Aufgabe dar, die eine Umstellung, Variierung, Verstärkung, sogar Eliminierung von Bestandteilen zuläßt, aber eine totale Veränderung nicht erlaubt, solange überhaupt von einer stofflichen Vorlage gesprochen wird“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 71). Frenzel äußert sich ausführlich zur „Zählebigkeit [bestimmter] stofflicher Substanzen“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 34), die eine „widerstandsfähige Konsistenz und eine jahrhunderte-, sogar jahrtausendealte wenn auch zeitweise nur in dünnen Fäden verlaufende Tradition“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 34) besitzen. In diesem Zusammenhang beruft sich die Autorin ausdrücklich auf den Don Juan-Stoff und die Möglichkeit, „einen fertigen Stoff wieder [zu] zerlegen, um seine jeweiligen

Keime, die Stoffelemente, die sich ankristallisierten, und die erfolgten Motivkombinationen festzustellen“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 77).

Besonders im Rahmen des Don Juan-Stoffes wird das Bedürfnis nach einer Zerlegung des Stoffes in seine motivischen Strukturelemente evident. Barry W. Ife hält im Hinblick auf den Don Juan-Stoff fest: „There is not one don [sic] Juan, but several. There are literally hundreds of works of Western literature inspired by this emblem of defiant depravity. Yet when scholars come to write about him, they try to reduce this extraordinary variety to a single archetype“ (Davies XI). Leo Weinstein unterstreicht diese Aussage und spricht von Don Juan als einem regelrechten „household word“ (2), dessen Verwendung in den meisten Fällen keine akkurate inhaltliche Definition voraus geht.

Damit begründet sich eine dringende Notwendigkeit, aus der Vielzahl der in der Literaturgeschichte existenten, teils disparaten Variationen des Don Juan-Stoffes ein geistiges Substrat zu bestimmen, welches charakteristische Merkmale des Stoffes in Form von Motiven bestimmt. Als Motiv wird dabei die kleinste thematische Einheit der Handlung verstanden: „Sie [die Motive] stellen ein durchaus konkretes, inhaltliches, situationsmäßiges Element im Aufbau der Dichtung dar, das in sich einheitlich und abgeschlossen ist, aber die Fähigkeit hat, sich mit anderen, ähnlichen Elementen zu verbinden und mit ihnen zusammen schließlich einen Plot, einen ganzen Stoff zu ergeben“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 36). Die Tatsache, dass der Don Juan-Stoff in verschiedensten literarischen Werken thematisiert wurde, legt nahe, dass die Analyse die bedeutsamen Motive aus eben diesen Vorgänger-Bearbeitungen heraus bestimmt. Der Rückgriff auf diese Werke erfolgt demnach auf einer intertextuellen Basis, mit dem Urstoff von Tirso de Molina als Ausgangsgrundlage.

Um die theoretischen Grundlagen übersichtlich zu organisieren, wird eine Unterteilung in „protagonistenzentrierte Motive“ und „formzentrierte Faktoren“ vorgenommen. Bewusst wurde

zwischen Motiven und Faktoren unterschieden, da der Motivbegriff sich deutlich als zu eng und einschränkend erwies, als dass er die unter „formzentrierte Faktoren“ behandelten inhaltlichen Strukturen adäquat hätte fassen können. Debattierbar ist dabei die Einordnung des thematischen Abschnittes II.3.1 Die Dienerfigur als formzentrierter Faktor. Diese ist, in Ermangelung einer besseren Zuordnungskategorie, als Kompromiss zu verstehen. Die Domestikenfigur im Don Juan-Kontext ist nicht definitiv als protagonistenzentriert einzustufen, da eine Bearbeitung des Stoffes durchaus auch ohne dieses Motiv überzeugt (vgl. Ödön von Horváth *Don Juan kommt aus dem Krieg*). Aus diesem Grund wurde die Domestikenfigur den formzentrierten Faktoren zugeordnet.

Die in Kapitel II. zu eruiierenden, dem Don Juan-Stoff zugrunde liegenden Motivstrukturen, bilden in der Folge die Analysebasis für das sich anschließende Kapitel. Die Identifikation der tradierten donjuanesken Motive im Kontext von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* bildet dabei allerdings nur einen ersten Teil der Interpretation. Eine kritische Auseinandersetzung mit dem Eigenbeitrag Handkes wird diejenigen Elemente beleuchten, die zwar zum Teil ebenfalls Bestand des tradierten Motivkanons sind (z.B. die Flucht), aber durch den Autor radikal umgedeutet werden. Elisabeth Frenzel bemerkt dazu: „Die individuelle Leistung des Dichters gegenüber der Macht der Tradition zeigt sich bereits in der Wahl des Stoffes und danach in dessen besonderer Gestaltung durch Änderung, Auslese und neue Verknüpfung der Motive“ (Frenzel, *Stoff* 53). Diese Abschnitte der Analyse lassen dabei den Rahmen der klassischen Motivforschung hinter sich, die Kapitel befassen sich eher ausgiebig mit ganzen thematischen Strukturen als „kleinsten thematischen Einheiten“. Ähnlich verhält es sich mit dem dritten Analyseteil, der sich mit Handke-typischen Themen auseinandersetzt. Hauptziel der Untersuchung ist es dabei, „innerorganisatorische Wandlungen“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 89) aufzuzeigen, die *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* einen eigenen Standpunkt innerhalb der

donjuanesken Stoffgeschichte zuweisen. Dass die Methode an manchen Stellen der Untersuchung etwas zurückstehen muss, d.h. nicht immer der strengen terminologischen Definition des Motivbegriffes folgen kann, sondern komplexe inhaltliche Strukturen betrachten muss, wird durch den Stoff bedingt und sollte nicht gegen die Arbeit und deren Forschungsergebnisse gehalten werden.

I.3 Forschungsstand

Die im Anschluss skizzierten Forschungsstände erheben nicht den Anspruch auf Vollständigkeit. Sowohl der Don Juan-Stoff wie auch das literarische Schaffen Peter Handkes wurden in der Literaturwissenschaft überaus ausführlich behandelt. Die folgenden Ausführungen fühlen sich aus diesem Grund vor allem denjenigen Sekundärwerken verpflichtet, die das Entstehen dieser Masterarbeit maßgeblich beeinflusst haben, um deutlich zu machen, warum sich gerade diese Forschungsbeiträge als fruchtbar oder einsichtsvoll erwiesen haben.

I.3.1 Don Juan

„If literally thousands of books, articles, and reviews exist on the Don Juan theme, it may be asked whether any just, valid, or even useful reason exists to single out so few for listing on these pages“ (Singer, *Present State* 3). Die zum Thema des Don Juan bislang publizierte Sekundärliteratur ist mittlerweile kaum einzugrenzen. Vorgenanntes Zitat von Armand Singer macht deutlich, dass jeder Versuch eines kritischen Überblicks des Don Juan-Stoffes zu einer künstlichen Auswahl zwingt. Eine Eingrenzung der Forschungsliteratur muss auf der Basis bestimmter selektiver Kriterien von statten gehen, welche rechtfertigen, weshalb manche Sekundärwerke integriert, andere aber außen vor gelassen werden. Im Folgenden kann ebenfalls lediglich eine minimale Auswahl kritischer Forschungsbeiträge vorgestellt werden. Die

Auswahlkriterien in dieser Arbeit beziehen sich dabei auf die Anwendbarkeit der Sekundärwerke auf die für diese Arbeit relevante Forschungsfrage. Die wissenschaftliche Behandlung der konstituierenden Merkmale bzw. Motive der Don Juan-Figur als solche und des Don Juan-Stoffes generell stehen somit im Vordergrund der für diese Untersuchung herangezogenen Forschungsbeiträge.

Einen allgemeinen Überblick über den Umfang der Don Juan-Werke bietet die thematisch gegliederte Bibliographie von Armand Singer (1993). Singer verfolgt neben der Verwendung der Figur des Don Juan auch die Entwicklung des Stoffes und dessen Vorläufer, z. B. „The Legend of the Man Who Sees a Skeleton“ (8-9). Dabei beschränkt sich der Autor nicht allein auf literarische Bearbeitungen, sondern integriert darüber hinaus auch Thematisierungen in Filmen, der Oper oder bildender Kunst.

Grundlagenarbeit im Hinblick auf die literarische Bearbeitung des Don Juan-Stoffes leisten die verschiedenen Untersuchungen von Hiltrud Gnüg (1974 und 1989) und Leo Weinstein (1967). Gnüg konzentriert sich in *Don Juans theatralische Existenz: Typ und Gattung* vor allem auf das von ihr angenommene Verhältnis zwischen dem Don Juan-Typ und der Gattung des Dramas und analysiert zu diesem Zweck die einflussreichsten dramatischen Bearbeitungen des Stoffes. Vor allem Gnügs detaillierte Herleitung allgemeiner Kennzeichen der Figur des Don Juan und des Stoffes generell haben vorliegende Arbeit beeinflusst. Der Autorin gelingt es, den Don Juan-Stoff auf eine Kombination von Motiven zu reduzieren und diese dann an verschiedenen Don Juan-Versionen abzutesten. Die ebenfalls von Hiltrud Gnüg verfasste *Einführung* in den Don Juan-Stoff organisiert die Bearbeitungen entlang von Modifikationen im charakterlichen Fokus, wie beispielsweise dem erretteten, dem alternden oder dem verführten Don Juan. Die Autorin verschiebt ihr Forschungsinteresse in dieser Untersuchung weg vom Aspekt der Verbindung zwischen literarischer Figur und Gattung. Stattdessen versucht sie, die

variantenreichen Gestaltungen des Don Juan-Stoffes auch unter Einbezug der jeweiligen sozio-kulturellen und geistesgeschichtlichen Kontexte zu interpretieren, um sich so der Faszinationskraft dieser literarischen Figur zu nähern. Leo Weinstein bemüht sich in seiner Untersuchung der „Metamorphosen“ des Charakters Don Juan ebenfalls, Kriterien zu selektieren, die sich als Konstanten für fast alle Don Juan-Bearbeitungen erweisen bzw. weist er auf eklatante Unterschiede zwischen einzelnen Versionen hin und versucht diese zu deuten. Einen ähnlichen, auf dem Vergleich divergenter Werke basierenden Ansatz wählt Beatrix Müller-Kampel in ihrer 1993 vorgelegten, detaillierten und exzellent recherchierten Studie. Die Autorin befasst sich in *Dämon – Schwärmer – Biedermann: Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918* zwar lediglich mit Don Juan-Bearbeitungen bis Anfang des 20. Jahrhunderts, aber ihre quellen- und stoffgeschichtlichen Kapitel setzen Maßstäbe. Für eine eingehende Auseinandersetzung mit dem Don Juan-Stoff ist auch besonders der 1976 von Brigitte Wittmann herausgegebene Sammelband *Don Juan: Darstellung und Deutung* zu empfehlen. Wittmann versammelt darin eine verschiedene Forschungsdisziplinen übergreifende Zusammenstellung an Beiträgen, die die Vielfalt der wissenschaftlichen Auseinandersetzung mit dem Don Juan-Stoff offenkundig machen. Ausgehend von Tirso de Molinas Erstbearbeitung des Stoffes verfolgt der von Josep M. Sola-Solé und George E. Gringras herausgegebene Band *Tirso's Don Juan: The Metamorphosis of a Theme* (1988) Aspekte der Stoffentwicklung durch die Literaturgeschichte.

Zahlreiche den Don Juan-Stoff thematisierende Studien befassen sich intensiv mit Einzelaspekten, weniger mit der Gesamtheit des Stoffes. Diese auf Themenschwerpunkte oder Relationen zu anderen literarischen Stoffen konzentrierten Analysen sind jedoch als Hintergrundmaterial unbedingt zu konsultieren, um die Aneignung von Basiswissen über den Don Juan-Stoff zu komplettieren. So nähert sich beispielsweise Shoshana Felman (1983) dem Don Juan-Stoff unter einem linguistischen Aspekt, indem sie J. L. Austins Theorien zum Sprechakt für eine

Auseinandersetzung mit Don Juan fruchtbar macht. Obwohl sich die Autorin vorgeblich auf die Don Juan-Fassungen Molières und Mozart / Da Pontes konzentriert, gelingt es dem Analyseansatz, das performative Potenzial der Sprechakte deutlich herauszuarbeiten und sowohl literaturwissenschaftlich wie auch linguistisch aufschlussreiche Argumente zu präsentieren (vgl. besonders das Kapitel „The Don Juan Conflict and Illocutionary Forces of Commitment“). Ebenfalls unter einem spezifischen Gesichtspunkt untersucht James Mandrell (1992) den Don Juan-Stoff. Für ihn steht im Besonderen das Verhältnis des Don Juan zum Ehrverständnis und dem Patriarchat im Mittelpunkt des Interesses. Besonders in dem für diese Arbeit vorrangig herangezogenen Eingangskapitel „The One and the Same: Meaning and the Critical Myth of Don Juan“ arbeitet Mandrell auch Kriterien und Charakteristika des allgemeinen Don Juan-Typs heraus.

Im Rahmen seiner 1989 veröffentlichten Dissertation fokussiert Hans J. Jacobs seinen Blickwinkel auf die Don Juan-Figur vor allem im zwanzigsten Jahrhundert. Er analysiert in diesem Zusammenhang die Bearbeitungen von Shaw, Rostand, Horváth, Brecht, Anouilh sowie Frisch und Servadio. Jacobs vertritt dabei die Meinung, dass sich der Don Juan-Stoff nur schwerlich und auf Kosten großer Verknappung auf einen Nenner bringen lässt – zu umfangreich ist die Anzahl der Ausnahmen. Aus diesem Grund versucht der Autor, die entscheidenden Merkmale der Figur des Don Juans aus ihrer konfiguralen Einbindung, aus dem Beziehungsgeflecht, welches Don Juan mit anderen Figuren verbindet, zu eruieren. Das vorliegende Forschungsprojekt hat dabei vor allem von den Ausführungen zu Molina und Max Frisch profitiert.

Weniger auf den Charakter des Don Juan an sich als auf die von ihm verführten Frauen konzentriert sich Ann Davies Monographie aus dem Jahr 2004. Abgesehen von ihrer inkonsistenten Schreibweise des Namens Don Juan geht Davies sehr in die Tiefe und

argumentiert, dass sich Don Juans Identität erst in Relation der von ihm verführten Frauen bestimmen lässt.

Darüber hinaus hat sich die Beschäftigung mit Don Juan auch stets im komparatistischen Kontext als fruchtbar erwiesen. In der Forschung wurde vor allem das Verhältnis von Don Juan und Faust thematisiert. Zwei exemplarische Gestalten der Grenzüberschreitung, stellvertretend für die zwei konträren Lebensprinzipien des Augenblicksgenusses und der konstanten Reflexion, bieten umfangreiche Anknüpfungspunkte für Vergleiche. Unter dem Titel *Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan* wurde 1993 die zweibändige Rekapitulation des Salzburger Symposiums selbigen Titels von Peter Csobádi u.a. veröffentlicht. Beide Bände weisen eine extensive Beschäftigung mit Don Juan und Faust auf, auch über Fachgrenzen hinaus, und beziehen dementsprechend aufschlussreiche Forschungsbeiträge u. a. aus der Librettoforschung, Produktionsästhetik oder bildender Kunst mit ein. Thematisch ähnlich, aber in wesentlich kleinerem Rahmen, setzt sich Hans Mayer (1979) mit der Relation zwischen Faust und Don Juan auseinander. Mayer analysiert dabei die Charaktere nicht im direkten Vergleich, sondern widmet sowohl Faust und Wagner, wie auch Don Juan und Leporello jeweils eigene Kapitel. Dabei versteht er beide Hauptfiguren als „willentliche Außenseiter. Sie haben ihr Tun gewollt. Die Höllenfahrt war aufgenommen in ihren Willen“ (Mayer 158).

Eine Zusammenstellung der in dieser Arbeit zu Vergleichszwecken herangezogenen literarischen Primärwerke liefert der von Joachim Schondorff 1967 herausgegebene Sammelband *Don Juan. Molina, Molière, Da Ponte, Grabbe, von Horváth, Anouilh*, auch wenn der Titel auf den ebenfalls enthaltenen Dramentext *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* von Max Frisch nicht eingeht. Ebenfalls in den Band integriert ist ein aufschlussreiches Vorwort von Margret Dietrich, welches die Entwicklung des Don Juan-Stoffes in Bearbeitungen verschiedener Autoren, sowie generelle Charakteristika des Protagonisten prägnant skizziert. Ausschließlich auf

Max Frischs Bearbeitung des Don Juan-Stoffes richtet Walter Schmitz (1985) seine Aufmerksamkeit. Neben der Entstehungs- und Rezeptionsgeschichte des Stückes befasst sich der Autor auch mit „Don Juans Geschichtlichkeit“ und umreißt in diesem Kapitel die donjuaneske Stoffgeschichte, welches für diese Arbeit herangezogen wurde.

Um den Blickwinkel etwas zu weiten, wurden darüber hinaus auch Forschungsbeiträge herangezogen, die sich nicht ausschließlich auf Don Juan konzentrieren. Unter der Prämisse der Diskurstheorie Michel Foucaults befasst sich Stefan Neuhaus mit *Sexualität im Diskurs der Literatur* (2002). Dabei geht der Autor zwar nicht speziell auf Don Juan ein, reißt aber das Thema „Verführung“ zumindest an. Evelyn Bukowski (2004) dagegen stellt dieses Thema der „Verführung“ in das Zentrum ihrer Untersuchung und geht in diesem Zusammenhang auch auf die Figur des Don Juans ein, wenn auch ihre Ausführungen vergleichsweise oberflächlich bleiben. Einen festen Bestandteil bildet die Don Juan-Figur außerdem in *A Literary Guide to Seduction* von Robert Meister (1963), der neben verschiedenen Ausschnitten aus Primärtexten zum Don Juan-Thema vor allen Dingen ein prägnantes Vorwort enthält, welches einige theoretische Aspekte zur Verführung komprimiert zusammenfasst.

Der Umfang dieses Forschungsstandes zum Thema des Don Juan – obwohl unvollständig und hochgradig selektiv – macht deutlich, dass die Auseinandersetzung mit dem Don Juan-Stoff, in besonderer Ausprägung durch die durch Peter Handke vorgenommene Neubearbeitung, im Mittelpunkt der vorliegenden Arbeit steht. Die an dieser Stelle bewerteten Forschungsbeiträge bilden das Fundament für die in Kapitel II. dargelegten theoretischen Grundlagen, welche die für den Don Juan-Stoff relevanten Motive und Strukturen festhalten.

Nachfolgende Ausführungen konzentrieren sich auf die im Zusammenhang mit dem literarischen Schaffen Peter Handkes herangezogenen Sekundärwerke. Auch dieser Abschnitt erhebt keinen Anspruch auf Vollständigkeit.

I.3.2 Peter Handke

Wie in den einleitenden Worten schon festgehalten, wurde Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* bislang nur äußerst ungenügend in der literaturwissenschaftlichen Forschung analysiert. Neben dem Artikel von Helmut Moysich, der allerdings keiner spezifischen Argumentation folgt, sondern sich eher auf Anmerkungen genereller Natur beschränkt, haben meine Recherchen lediglich einen weiteren literaturwissenschaftlichen Aufsatz identifiziert. Beatrix Müller-Kampels Ausführungen in „Schal und banal oder Ein Ex-Koch gräbt dem Don ein Grab: Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* sind allerdings recht allgemeiner Natur und teils wortwörtliche Übernahmen aus anderen Werken der Autoren. Die auf *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* konzentrierten Aussagen sind wenig einsichtsreich und werden der Komplexität des Werkes nicht gerecht. Abgesehen von diesen Betrachtungen wurde Handkes Neubearbeitung des Don Juan-Stoffes lediglich in nicht-wissenschaftlichen Rezensionen diskutiert. Trotz der in diesen Besprechungen eher oberflächlichen Herangehensweise an die Erzählung formulierten doch einige der Rezensenten (u.a. Hanns-Joseph Ortheil für *Die Welt* oder Ina Hartwig in der *Frankfurter Rundschau*) aufschlussreiche Einsichten in den formalen Aufbau, die Erzählsituation sowie die Verhandlung des Don Juan-Stoffes. Grundtenor der Kritiken war vor allen Dingen Lob für Handkes erzählerische Leistung und den „traumverlorenen Ton“ (Hartwig), der das Buch auszeichnet. Allerdings wurde auch festgehalten, dass sich das Werk als recht unzugänglich präsentiert und die „Unabschließbarkeit“ (Magenau) der Geschichte den Leser schließlich enttäuscht zurücklässt. In den entsprechenden Kapiteln der Arbeit wird auf diese Rezensionen Bezug genommen, um eigene Argumente durch eine weitere Meinung zu untermauern. Die Interpretation von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* muss, unter der Prämisse der Vollständigkeit, auch einen Rückbezug auf das Oeuvre Handkes leisten, um thematische Konsistenzen offen zu legen. Ziel ist es dabei nicht, eine vollständige Situierung des Werkes im

Handke'schen Gesamtwerk vorzunehmen, als aufzuzeigen, dass Handke für ihn charakteristische Themen eng mit dem Don Juan-Stoff verzahnt und dieses so neu ausgestaltet. Hierzu bieten sich besonders die ausführlichen und relativ aktuellen Forschungsbeiträge von Alexander Huber (2005), Volker Michel (1998) sowie Christoph Bartmann (1984) an. Besonders Huber hat sich dem Handke'schen literarischen Schaffen ausführlich gewidmet und thematische Präferenzen nicht nur identifiziert, sondern auch detailliert nachvollzogen (z. B. der Epiphanie-Begriff, das Prinzip der Wiederholung und die Bedeutung der Leere). Unter der Prämisse „Handkes Dichten sucht im Denken sein Fundament“ (Huber 15) berücksichtigt der Autor auch stets Handkes philosophische Bezugspunkte (Nietzsche, Derrida und Heidegger), ohne sich in Philosophie-Termini zu verfangen und den literaturwissenschaftlichen Zugang zu verlieren. Alexander Huber selbst rekurriert in seiner Methode auf Christoph Bartmanns *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß* von 1984, eine Studie, die erstmals versucht hat, Handkes Schaffen trotz aller textlichen Einzigartigkeiten und der zeitlichen Getrenntheit als Ganzes zu untersuchen, um übergreifende Zusammenhänge zu erkennen. Die Untersuchung von Volker Michel konzentriert sich auf Peter Handkes Interesse an Formen von Erinnerung und Gedächtnis und analysiert besonders überzeugend den Handke'schen Rekurs auf „Literarische Wiedergänger“ (Michel 144), ein Aspekt, der, angesichts der Tatsache, dass sich das vorliegende Forschungshaben mit Don Juan befasst, bedeutsam ist. Detailliertere Studien zu einzelnen Themenschwerpunkten legen Jürgen Wolf, Klaus Bonn sowie Wolfram Frietsch und Egila Lex vor. Wolf stellt dabei vor allem Visualität, Form und Mythos in den Mittelpunkt und formuliert in diesem Kontext anregende Gedanken zum „Zeit- und Raumbewußtsein“ und dem „Element der Wiederholung“ (Wolf 111 und 214). Ausschließlich auf die „Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften“ fokussiert ist die Untersuchung von Klaus Bonn (1994), der aber vor allem Heidegger'sche Begrifflichkeiten zur Anwendung bringt, versäumt aber, diese eingehender zu

erklären und erschwert damit das Verständnis seiner Argumentation. Nichtsdestotrotz sind einige seiner allgemeinen Thesen und Aussagen zur Problematik der Wiederholung im vorliegenden Kontext der Analyse von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* anwendbar. Frietschs Untersuchung (1995) verfolgt das Anliegen, die Symbolik der Epiphanien in Handkes Texten nachvollziehbar zu machen. Methodisch untersucht der Autor dabei vor allem die Symbole, die im Rahmen der Epiphanien die Texte strukturieren, ein Vorgehen, das für die vorliegende Arbeit kaum fruchtbar gemacht werden kann. Auch in diesem Fall lassen sich lediglich einige Erkenntnisse des Autors auf die Forschung betreffend *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* übertragen. Trotz der thematischen Einschränkung, die der Titel suggeriert, befasst sich Lex in *Peter Handke und die Unschuld des Sehens: Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten* (1984) mit einer ganzen Reihe von Inhalten, die sich für eine Analyse der Handke'schen Don Juan Bearbeitung fruchtbar machen lassen, u. a. die Isolierung der Protagonisten und die damit verbundene Suche nach Individualität.

Untersuchungen wie die von Cornelia Blasberg, die Peter Handkes öffentliche Selbstinszenierungen mit den Inhalten seiner Werke in Beziehung setzt und dabei die „ewige Wiederkehr des Neuen“ (Blasberg 185) kritisiert, sowie Herwig Gottwalds Thematisierung von Handkes Umgang mit dem Mythischen, sind als Hintergrundmaterialien durchaus heranzuziehen, wenn sie auch keine direkten Erkenntnisse zu den thematischen Konsistenzen des Handke'schen Gesamtwerkes liefern. Andreas Schirmer (2007) nähert sich dieser Fragestellung nach „Kohärenz, Konsequenz und Kontinuität“ (Schirmer 45) auf ganz eigene Weise, indem er sich auf die „stringente Wortung“ (Schirmer 45) Handkes beruft und diese in einem *Peter-Handke-Wörterbuch* nachverfolgt. Dem Autor geht es ausdrücklich nicht darum, schlicht Redundanzen im Handke'schen Werk zu identifizieren, sondern das umfassende „Bedeutungsspektrum“ (Schirmer 31) der Termini offensichtlich zu machen. Im Kontext der vorliegenden Untersuchung

erweisen sich solche umfassenden Wörterbucheinträge als nützlich, um befähigt zu sein, den gesamten Umfang der Wortbedeutungen zu erfassen. Abschließend sei noch auf eine informative Monographie zu Leben und Werk Handkes allgemein verwiesen. Hans Höller (2007) fasst auf prägnante Weise Biographie und Schaffen des Autors zusammen und gibt so einen Überblick über die wichtigsten Lebensstationen und schriftstellerischen Themen Peter Handkes.

Dass im Zusammenhang mit Peter Handke und Handkes literarischem Schaffen wesentlich mehr Forschungsbeiträge erstellt wurden, als an dieser Stelle aufgezeigt, ist selbstverständlich. Die für diese Arbeit herangezogenen Sekundärwerke zeichneten sich allesamt durch ein breit gefächertes Themenspektrum aus und erkennen Handkes Werk als noch nicht abgeschlossen an. Auf diese Annahmen rekurriert auch die vorliegende Untersuchung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* und versucht im Verlauf der Analyse darauf Bezug zu nehmen (vgl. besonders Kapitel III.3 *Charakteristisch Handke*).

Um aber eine Analyse der Handke'schen Don Juan-Bearbeitung überhaupt adäquat angehen zu können, ist es notwendig, zunächst theoretische Grundlagen hinsichtlich des Don Juan-Stoffes generell zu formulieren. Das sich anschließende Kapitel II. wird diese motivanalytischen sowie strukturbezogenen Vorarbeiten leisten.

II. Typkonstanz der Figur des Don Juan – Theoretische Grundlagen

Neben Hamlet, Faust und Don Quijote nimmt Don Juan seinen Platz im „abendländische[n] Gestaltengeviert“ (Brüggemann 145) ein. Unbestritten verkörpern diese vier Charaktere die größten und bekanntesten „Helden“ der Literatur: „So vast is each of them that together they seem to encompass the greatest problems and aspirations of mankind“ (Weinstein 1). Im Einzelnen betrachtet wird jedoch deutlich, dass in dieser Gruppierung literarischer Protagonisten gerade Don Juan eine Sonderstellung einnimmt. Für jeden der anderen drei Charaktere gibt es ein spezifisches Werk, das in der Regel als Interpretationsbasis oder zumindest zu Vergleichszwecken herangezogen wird. Hamlets zögerlicher Charakter wurde in Shakespeares Drama festgeschrieben, Don Quijote bei Cervantes und trotz zahlreicher Faust-Stoff-Bearbeitungen wird doch Goethes Fassung gerade im Kontext der deutschsprachigen Literatur als die einflussreichste Version des Faust-Themas identifiziert. Im Gegensatz dazu existiert für den Charakter des Don Juan nicht eine singulär dominierende Bearbeitung, die in sich eine wegweisende Definition des Charakters formuliert, vielmehr tritt Don Juan als Figur in unzähligen literarischen Adaptionen auf; der Charakter hat sich aus dem Definitionsrahmen eines einzigen Werkes emanzipiert. Jede dieser Bearbeitungen nimmt für sich in Anspruch, Don Juan als Charakter zu porträtieren. Dennoch gilt hier zu beachten: „Die bloße Identität des Namens . . . läßt noch nicht auf die Identität der Figur schließen“ (Gnüg, *Existenz* 7). Voraussetzung für eine fundierte Diskussion Don Juans ist demnach die Bestimmung der inhärenten Identität der Figur:

Und doch ist es notwendig, das Einheitliche der Don Juan-Gestalt in ihren Variationsmöglichkeiten zu bestimmen, einerseits um einen Maßstab zu gewinnen, der eine Dichtung erst als Bearbeitung des Don Juan-Stoffes ausweist, andererseits um durch ein 'sinnfälliges Tertium comparationis' . . . die strukturelle und ideelle Besonderheit eines

Werkes gerade aus dem vergleichenden Hinblick auf die Allgemeinheit des abstrahierten Typs exakter interpretieren zu können . . . Das heißt: die Identität des Stoffes gewinnt man aus dessen Zerlegung in seine einzelnen Bestandteile, in die ihn konstituierenden Motive. (Gnüg, *Existenz* 6-8)

Ziel dieses Kapitels ist es, aus den teils völlig divergierenden literarischen Konzeptionen gewisse fundamentale Charakteristiken zu identifizieren, die im Folgenden dann einer Analyse von Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* (vgl. Kapitel III.) zugrunde liegen. Dabei will vorliegende Arbeit nicht für sich in Anspruch nehmen, die ultimativen und einzig wahren, den Charakter des Don Juan definierenden Prinzipien festzulegen. Vielmehr gelten auch für die vorliegende Untersuchung die schon von Ann Davies formulierten Einschränkungen:

The weight of the don [sic] Juan canon appears as such that it is an impossible task to uphold one particular character as representative of the theme as a whole . . . The innumerable incarnations of the character make comprehensive understanding of him impossible . . . Selective criteria, a set of defining principles . . . become necessary in order to be able to manage such a diffuse character. (Davies 31)

II.1 Deduktion des allgemeinen Don Juan-Typs

Um die grundlegenden Wesensprädikate des Don Juan-Typs abzuleiten gilt es zunächst, die Erfassung des Stoffes zu analysieren, die einen Großteil dieser „recurrent features“ (Davies 22) der späteren Don Juan-Versionen festgeschrieben hat: Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* (Der Verführer von Sevilla oder der Steinerne Gast) (Erstaufführung 1613, Druck 1630). In der Absicht, zusätzliche einflussreiche Komponenten oder spätere Wandlungen derselben zu identifizieren, wird in einzelnen Unterpunkten auf weitere selektive Fassungen des Don Juan-Stoffes verwiesen (Mozart/da Ponte *Il dissoluto punito ossia il*

Don Giovanni 1787, Nikolaus Lenau *Don Juan* 1844, Christian Dietrich Grabbe *Don Juan und Faust*, 1878, sowie Max Frisch *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* 1953).¹

Eine übersichtliche Analyse erfordert, die für den Don Juan-Stoff maßgeblichen Konstituenten in zwei Gruppen zu unterscheiden. Eine erste Gruppe der protagonistenzentrierten Motive formuliert Grundlagen, welche sich direkt aus dem Charakter und den Handlungen des Protagonisten Don Juans ergeben. Aus den einzelnen Motiven, den „Kristallisationskerne[n] des Inhalts“ (Frenzel, *Vom Inhalt* 36), lassen sich dann weitere Konsequenzen für die Einheit des Don Juan-Stoffes ableiten. Eine ähnliche Vorgehensweise zur Identifikation der stofflichen Strukturelemente propagiert Hiltrud Gnüg: „Das heißt: die Identität des Stoffes gewinnt man aus dessen Zerlegung in seine einzelnen Bestandteile, in die ihn konstituierenden Motive . . . Folglich ist . . . die Anzahl der Motive . . . beschränkt, die Anzahl der Stoffe als Verknüpfung mehrerer Motive dagegen beliebig“ (Gnüg, *Existenz* 8-9). Ein weiterer Abschnitt widmet sich dann den formzentrierten Faktoren, aus welchen Konstanten zu weiterem Personal des Stoffes sowie Gattung und formalen Strukturen abgeleitet werden können.

II.2 Protagonistenzentrierte Motive

1613 gab Don Juan sein Debüt auf dem Theater als titelgebender Protagonist in dem „moralisierenden Lehrstück“ (Bukowski 9) *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* von Tirso de Molina, einem Pseudonym des Mercedarier-Mönchs Gabriel Tellez. Diese Urfassung des Don Juan-Stoffes bildet den „stofflichen Grundriß“ (Gnüg, *Existenz* 26) für alle späteren Rezeptionen des Themas, die in der Folge die vorgegebenen Handlungskonstellationen und/oder Motive variieren, simplifizieren oder gar parodieren. Schon der zweiteilige Titel des Dramas

¹ Erneut gilt es hier zu betonen, dass diese Auswahl lediglich einen kleinen Teil der Don Juan-Bearbeitungen berücksichtigt, wenn auch die im deutschen Sprachraum einflussreichsten. Armand Singers Bibliographie zum Don Juan-Stoff listet in der überarbeiteten Version von 1993 über 3 000 Werke auf, eine Zahl, die eine umfassende Analyse schlicht unmöglich macht.

formuliert die beiden essentiellen Grundmotive, die den Don Juan-Stoff in der Folgezeit konstituieren sollen: die Täuschung und Verführung mehrerer Frauen sowie das Motiv der metaphysischen Rache in Gestalt des steinernen Standbildes. Die in der Titelformulierung offensichtliche Gegenüberstellung definiert dabei auch schon den Wesenskern des dramatischen Konflikts. Molina fusioniert darin verschiedene schon vorher aus spanischen Volksmärchen und Romanzen bekannte Stoffkomplexe, die Namensgebung „Don Juan“ aber sowie die spezifische Handlung des Dramas indessen sind Innovationen des Dichters selbst (Frenzel, „Don Juan“ 1-2). Indem Molina sich für den Titel des „el Burlador“ (der Spötter, Gauner) und nicht des „el Seductor“ (der Verführer) oder „el Galán“ (der Liebhaber) entscheidet, wird die Schwerpunktsetzung deutlich. Für den Don Juan der ersten literarischen Fassung steht weniger die erotische Eroberung der jeweiligen Frau im Vordergrund als der damit verbundene Schwindel und Betrug (Weinstein 13).

II.2.1 Don Juan als betrügerischer Verführer

Molina porträtiert seinen Protagonisten zum einen als einen gewissenlosen Verführer zahlreicher Frauen, der, um seine Eroberungen durchzusetzen, keine Skrupel kennt. Dabei gewinnt Don Juan die Frauen nicht durch Leidenschaft oder echte Gefühlsregungen für sich, sondern lediglich durch Betrug und Täuschung²: „[Don Juan] geht es weniger um den Genuß als vielmehr um den 'Besitz' der Geliebten“ (Bukowski 9). Die moralische Verwerflichkeit des

² Obwohl beide oftmals synonym genannt werden, wird gerade an dieser Stelle der fundamentale Unterschied zwischen der historischen Persönlichkeit Casanova und dem literarischen Protagonisten Don Juan augenfällig: „Casanova ist nicht wie Don Juan der erobernde Verführer, der den Widerstand der Frau *bricht*, sondern er ist der ästhetische Verführer, der den Widerstand im stimmungsvollen Spiel *aufzulösen* sucht. Bei Casanova wird nämlich die Verführung zum reizvollen ästhetischen Spiel, dessen Regeln durch die Eigenart der Geliebten, durch ihre Individualität bestimmt werden“ (Gnüg, *Existenz* 68). Die Verführungskünste des Don Juan beschränken sich – gerade in der Version Tirso de Molinas – auf lediglich zwei Tricks: entweder er gaukelt den Frauen im Dunkel der Nacht mit Masken und vertauschten Mänteln vor, der eigentliche Geliebte zu sein, oder er verspricht die Heirat und flieht nach der vorgezogenen Hochzeitsnacht. Besonders prägnant hat Robert Meister die Unterschiede zwischen den beiden Verführern formuliert: „Don Juan is the prototype of the satanic seducer, Casanova of the angelic one. Don Juan never loves, Casanova always does; Don Juan is interested in conquest and revenge, Casanova in love; Don Juan is insincere, Casanova is sincere“ (Meister 18).

Protagonisten wird zusätzlich dadurch gesteigert, dass er auf seine Betrügereien stolz ist und keine Reue angesichts der zerstörten Ehre der irreführten Frauen empfindet:

DON JUAN. So bewährt sich mir der Name
Des Betrügers, den die Stadt
Neckisch mir gegeben hat.
Besser schmeckt mir kein Vergnügen,
Als ein junges Weib betrügen. (Molina 83)

Indem Tirso de Molina die verletzte Ehre der Frauen und die sich für ihre Familien und Ehemänner ergebenden Konsequenzen thematisiert, beweist sich sein Drama als ein genuines Produkt der spanischen Literatur des 17. Jahrhunderts, die sich vor allem durch eine Obsession mit dem Themenkomplex der Ehre auszeichnete: *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* „bleibt bei aller Originalität dennoch der Thematik seiner Zeit verpflichtet: dem Problem des punto de honor, des Ehrenpunktes“ (Gnüg, *Einführung* 15). Da die Ehre der unverheirateten Frau rein auf ihre sexuelle Unschuld reduziert wird und auch nur der Verdacht eines Makels sie völlig herabwürdigt, verletzt ein solcher Ehrverlust darüber hinaus auch ihre Familie, die einen Kapitalverlust durch die verminderte Aussicht auf eine vorteilhafte Eheschließung befürchten muss. Die geschädigten Verlobten und Väter sind schließlich gezwungen, zur Ehrenrettung den Verführer, Don Juan, in einem Duell herauszufordern:

DON GONZALO. Meiner Ehre Turm und Festung
Hast du mir verräterisch
Umgerissen, und der Burgvogt
Steht für sie mit seinem Leben . . .
Sie fechten.
Tödlich hast du mich getroffen

DON JUAN. Nahmst du dir doch selbst das Leben.

DON GONZALO. Wozu diente es mir noch? (Molina 90)

Molina inszeniert seinen Protagonisten Don Juan also nicht nur als ruchlosen Betrüger, sondern charakterisiert ihn respektive auch als mehrfachen Mörder. In seinem Essay „Nachträgliches“ eruiert Max Frisch die Relation zwischen Don Juan als Protagonisten und den von ihm begangenen Morden als weiteres konstitutives Merkmal des Don Juan-Stoffes generell. Er sieht die Verbindung gar als eine regelrecht natürlich-biologische: „Ein Don Juan, der nicht tötet, ist nicht denkbar, nicht einmal innerhalb einer Komödie; das Tödliche gehört zu ihm wie das Kind zu einer Frau“ (Frisch 99). In diesem Zusammenhang wird ein weiteres direkt aus der Urfassung des Don Juan-Stoffs deduzierbares Grundmotiv augenfällig: „Die Zusammengehörigkeit von *Lust* und *Zerstörung* ist . . . aus einer jeden Episode als Konstante des Don Juan-Typs abzuleiten“ (Gnüg, *Existenz* 67). Jacobs definiert die Korrelation wie folgt: „Dem Lustprinzip in seiner Gerichtetheit auf das Weibliche ist komplementär als notwendige Folge seiner konfiguralen Gegenposition zum Männlichen der unbedingte Zerstörungstrieb zugesellt“ (Jacobs 34-35). Darüber hinaus wird offensichtlich, dass Don Juan sich aktiv gegen gängige soziale Konventionen – als Organisationsprinzipien der Gesellschaft – auflehnt. Für ihn steht rein die Unbedingtheit seines Willens im Vordergrund und die damit verbundene Triebbefriedigung, ihm fehlt jegliche Bereitschaft zur Affektkontrolle:

DON JUAN. Ich verschmachte

Nach der schönen Fischerin.

Diese Nacht muß ich sie haben. (Molina 65)

Zwischen seiner ersten Begegnung mit der Fischerin Tisbea und seinem Begehren vergeht keine Zeit. Sehen und Besitzen-Wollen gehen vollkommen nahtlos ineinander über.

II.2.2 Don Juans Beziehung zur Zeit

„*Don Juan Tenorio* lebt stets nur im Präsens. Leben als permanente Reihung der erfüllten Augenblicke. Vergangenheit: das ist einst gelebter Genuß. Zukunft? Die Gegenwart von morgen“ (Mayer 105). Don Juan zeichnet sich durch ein extrem immediates Verhältnis zur Zeit aus. In keiner der vier in Molina gezeigten Verführung-Episoden demonstriert der Protagonist eine Bereitschaft zum Abwarten oder sorgfältigem und elaboriertem, wenn auch zeitraubendem Planen. Stattdessen wird beständig der Eindruck des Drängenden, Impulsiven evoziert. Textlich besonders auffällig wird dies im 15. Auftritt des ersten Aktes, wenn Don Juan in einem eigentlich recht kurzen Gespräch mit seinem Diener Catalinón gleich dreimal betont, dass dieser die Pferde zur sofortigen Flucht nach der vollbrachten Verführung bereithalten soll (Molina 70-71). Tirso de Molina hat das Moment der absoluten Augenblicksbezogenheit nicht nur auf der rhetorischen Ebene des Dramentextes realisiert, sondern darüber hinaus auch in der formalen Ausgestaltung des Stückes:

Indem Molina auf Überleitungs- und Motivationsszenen verzichtet und er die Einheit des Raumes und der Zeit zugunsten einer Vielheit der Schauplätze und Situationen aufgibt, gelingt es ihm, die sinnlich-erotische Existenz Don Juans in ihrem bloßen Gegenwartsbezug unvermittelt dem Zuschauer zu präsentieren. In dieser verkürzenden Zeitraffertechnik, in der szenischen Reduktion des Komplexen auf verschiedene Aktionsgesten, die sich wiederum zu einem Geschehnismodell zusammenschließen, enthüllt sich schon hier die besondere Dramaturgie des ‚Burlador‘, die mit der Konzeption des Don Juan-Typs korrespondiert. (Gnüg, *Existenz* 43)

Diese Zeitperspektive des reinen ‚Jetzt‘ generiert noch eine weitere thematische Konsequenz. Indem Don Juan stets absolut auf die momentane Gegenwart fokussiert ist, muss diese Absolutheit notwendigerweise die Zukunft außer Acht lassen. Sämtlichen Mahnungen

seines Dieners sowie seines Vaters gegenüber taub, ist sich Don Juan sicher, noch genügend Zeit zum Bereuen seiner Frevel zu haben. Aus dem quasi leitmotivisch wiederholten spanischen Satz „¡Qué largo me lo fiáis!“, was übersetzt bedeutet, „Bis dorthin ist noch ein weiter Weg!“ entwickelte sich dann die Bezeichnung des sogenannten „tan-largo-Motivs“:

DON DIEGO. . . . Denn er [Gott] ist ein scharfer Richter

In der Todesstunde.

DON JUAN. Dann erst?

Damit hat's noch gute Zeit,

Und der Weg dorthin ist weit. (Molina 86)

Während Don Juan konsequent das Verstreichen der objektiven Zeit negiert, hört der Zuschauer des Dramas deutlich das in den wiederholten Warnungen immanente *memento mori*. Wie eingangs des Kapitels festgestellt, kombiniert Molina in seinem *Burlador de Sevilla* zwei Motive als hauptsächliche Bedeutungsträger miteinander. Zum einen das Motiv des extensiven Verführers sowie das der unvorhergesehen metaphysischen Rache. Hinsichtlich der Verbindung der beiden Motive gilt: „Als Ausdruck der Sinnlichkeit und der Herausforderung des Metaphysischen, also ihres Gegenteils, wird das ‚Tan Largo‘-Motiv zum wesentlichen Integrationspunkt von Geschehnismodell und metaphysischem Schluß“ (Gnüg, *Existenz* 62).

II.2.3 Das Motiv der metaphysischen Rache

Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla* ist dem Genre der Warnliteratur zuzurechnen. Während sich die Dramenhandlung entfaltet, wird das Publikum Zeuge der vielfachen moralischen Verfehlungen des Don Juan. Konsequenterweise wird der Frevler am Ende des Stückes von der metaphysischen Rache ereilt, auch wenn, wie Walter Schmitz richtig feststellt, „welche Verfehlung vom steinernen Gast geahndet wird, . . . bis heute umstritten [ist]“ (Schmitz

208). Wird Don Juan für seinen ausschweifenden Lebenswandel und den Betrug an Frauen und Gesellschaft zur Rechenschaft gezogen? Oder wird er gestraft, weil er den toten Komtur auf dem Friedhof verspottet hat?

Hiltrud Gnüg hält fest, dass das Motiv der metaphysischen Rache als integraler Bestandteil des Don Juan-Stoffes verstanden werden muss, das Ansprüche an jeden Autor stellt, der sich vornimmt, den Stoff neu zu interpretieren: „Selbst Autoren, die mit der Vorstellung einer himmlischen Rache nichts mehr anfangen können, müssen sich auf dieses Motiv einlassen, es z. B. säkularisieren, wollen sie nicht die dem Stoff eigene Spannung auflösen und damit sich vom Stoff überhaupt entfernen“ (Gnüg, *Einführung* 9). Micheline Sauvage hält fest, dass ausschließlich das Standbild mit seinen metaphysischen Implikationen des „Heiligen“ ein adäquates Ende einer jeden Don Juan-Version bieten kann, da nur dieses „alles das symbolisiert, was für das allgemeine Bewußtsein Gegenstand von Furcht und Ehrerbietung ist“ und dessen Schmähung darin mündet, dass man „die unverzeihliche Herausforderung mit dem Leben bezahlen“ muss (Sauvage 130).

Resultierend aus seiner enormen Bedeutung für die Identität des Don Juan-Stoffes hat sich gerade das Motiv der transzendentalen Vergeltung als die größte Herausforderung dieses Stoffes erwiesen. In den Tirso de Molina nachfolgenden Bearbeitungen hat es die radikalsten Änderungen durchlaufen, deren wichtigste Ausprägungen in der Folge kurz skizziert werden.

Da Ponte und Mozart berücksichtigen im *Don Giovanni* (1787) durchaus noch die inhaltlichen Strukturen Molinas, so muss sich auch Don Giovanni am Ende der Oper dem steinernen Standbild des toten Komturs stellen. Während Molinas Don Juan allerdings im letzten Moment einen Priester herbeisehnt, um doch noch die Beichte abzulegen („DON JUAN. Erlaub mir erst noch Beichte und Absolution“ [Molina 126]), stellt Don Giovanni zu keiner Zeit seine

absolute, ausschließlich im Diesseits begründete Existenz in Frage. Er affirmiert seine „*Identität im Negativen*“ (Schmitz 218) und lebt bis zum Ende den absoluten Selbstbehauptungsanspruch:

KOMTUR. Beug deinen Sinn, bereue!

Dir schlug die letzte Stunde.

DON GIOVANNI. Nein, nein, nicht kenn ich Reue,

Hebe dich weg von hier!

KOMTUR. Denk an den Tod; bereue!

DON GIOVANNI. Nein, nein, du alter Schwätzer!

KOMTUR. Beßre dich!

DON GIOVANNI. Nein!

KOMTUR. Beßre dich!

DON GIOVANNI. Nein!

KOMTUR. Ja!

DON GIOVANNI. Nein!

LEPORELLO. Ja, ja!

KOMTUR. Ja!

DON GIOVANNI. Nein! Nein!! (Mozart / Da Ponte 235)

Als inkonsequente und in sich uneinige Weiterentwicklung präsentiert sich Nikolaus Lenaus lyrisches Dramenfragment *Don Juan* von 1844. Lenau, als Dichter des Weltschmerzes, inszeniert seinen Don Juan als einen psychologisch motivierten, reflektierenden Verführer, der nicht von dem Verlangen nach erotischen Abenteuern getrieben wird, sondern von einem typisch romantischen Idealitätsstreben und einem sich daraus ergebenden Ungenügen an der Realität. Im Gegensatz zu früheren Don Juan-Versionen, die Zweck und Motivation donjuanesker Libertinage bewusst aussparten, betont Lenau die geistige Durchdringung seiner Existenzweise durch seinen

Protagonisten. Unter diesen Vorzeichen modifiziert Lenau dementsprechend auch das Motiv der metaphysischen Rache. Sein Don Juan hält den Widerspruch zwischen seinem idealen Anspruch an die Welt und seiner subjektiven Erfahrung der letztendlichen Schaltheit multipler erotischer Affären nicht aus. Dieser verstärkte Akzent auf der Psyche des Helden resultiert schließlich auch in Lenaus Ausprägung des Motivs der übernatürlichen Rache, welches er vollständig säkularisiert. Don Juan geht letztendlich am eigenen Lebensekel zugrunde (Gnüg, *Existenz* 181), wenn er sich im Duell bewusst von einem ungeübten Herausforderer erstechen lässt. Die Inkonsequenz Lenaus spiegelt sich innerhalb des Stückes, indem der Autor, obwohl er seinen Helden den Freitod sterben lässt, dennoch die Episode mit dem Steinernen Gast und der Einladung des Standbildes integriert hat. Auch wenn der Steinerne Gast nicht mehr als Werkzeug eines übernatürlichen Todes fungiert, konnte Lenau sich augenscheinlich nicht dazu entschließen, den Themenkomplex völlig aus der Bearbeitung herauszulassen, er bleibt als so genanntes „blindes Motiv“ (Müller-Kampel, *Dämon* 72) erhalten: „Kurz und gut, um dem Übernatürlichen möglichst wenig Raum zu geben, hat er den Steinernen Gast in ein unsichtbares und doch gegenwärtiges Standbild und in einen Rächer aus Fleisch und Blut aufgeteilt“ (Savage 127).

Eine ähnliche rigorose Umgestaltung erfährt das Motiv der metaphysischen Vergeltung in Christian Dietrich Grabbes „Monumentaltragödie“ (Müller-Kampel, *Dämon* 124) *Don Juan und Faust*. Grabbe versucht, die beiden antithetischen Charaktere, die einerseits den radikalen Erkenntnistrieb und andererseits den radikalen Lebenstrieb verkörpern, in einem einzigen Drama zu vereinen: „Don Juans und Fausts Figurenprofile gleichen einem Januskopf, dessen eine Fratze Vergänglichkeitsbesessenheit und sexuelle Verschlingungsgier anzeigt, während die andere Ewigkeitsbesessenheit und intellektuelle Zerstörungswut mimt“ (Müller-Kampel, *Dämon* 125). Dabei gelingt dem Autor allerdings keine echte Verknüpfung der beiden Stoffkreise, sondern lediglich eine Addierung der beiden Handlungsstränge, die er kompositorisch erst durch den

Teufel in Gestalt des „Ritters“ verknüpfen kann. Hiltrud Gnüg merkt in diesem Zusammenhang richtig an: „Die dramaturgische Notwendigkeit, die beiden selbstständigen Stoffe zu einem Handlungsgeschehen zu verbinden, wirkt sich vor allem auf die Selbstdarstellung Don Juans aus“ (Gnüg, *Einführung* 106). Donjuaneske extensive Verführung wird innerhalb des Stückes praktisch unmöglich, da der dramatische Konflikt zwischen Faust und Don Juan fordert, dass beide um dieselbe Frau, Donna Anna, konkurrieren. Der Teufel in Gestalt des Ritters macht die Rivalisierung erst möglich, indem er Faust Donna Anna im Spiegel der Hexenküche zeigt und später Don Juan das Versteck Fausts auf dem Montblanc verrät. Der Ritter ist es letztendlich auch, nicht der Steinerne Gast, der Don Juan am Ende des Dramas in die Hölle zieht und ihn dort mit Faust zusammenketten will. Er formuliert denn auch den polaren Gegensatz der beiden Hauptfiguren, die sich in ihrem unnachgiebigen Streben dennoch ähnlich sind:

DER RITTER. – Dich aber, Juan, rei ich mit mir, - schmiede

Dich an den Faust – Ich weiß, ihr strebet nach

D e m s e l b e n Ziel und kartt doch auf z w e i Wagen! (Grabbe 329)

Ähnlich wie Lenau kann sich auch Grabbe trotz seiner umfassenden Änderungen in der Konzeption der Don Juan-Handlung nicht entschließen, auf den Auftritt des Steinernen Gastes zu verzichten. Doch anders als bei Molina, wo der Steinerne Gast noch als direkter Agens der metaphysischen Rache auftritt, und auch völlig anders als bei Lenau, der das Standbild des toten Komturs fast schon zur Requisite degradiert, läßt Grabbe seinen Steinernen Gast als potentiellen Retter des bedrängten Don Juan fungieren. Im Angesicht der drohenden Hölle bietet das Standbild des von Don Juan getöteten Gouverneurs einen Ausweg. Don Juan allerdings zeichnet sich auch in dieser Fassung – ähnlich wie im *Don Giovanni* Mozarts und da Pontes – als unbeugsam im Untergang aus:

DIE BILDSÄULE DES GOUVERNEURS. Er lauert schon, daß er dem Faust

Dich zugeselle. – Doch ich kann dich retten,
Wenn du bereuen willst – Zum letzten Mal
Frag ich dich mit der Gottheit Donnerstimme:
Willst du bereuen und dich bessern?

DON JUAN. Was

Ich bin, das bleib ich! Bin ich Don Juan,
So bin ich nichts, werd ich ein anderer!
Weit eher Don Juan im Abgrundsschwefel

Als Heiliger im Paradieseslichte!

Mit Donnerstimme hast du mich gefragt,

Mit Donnerstimme geb ich dir die Antwort: Nein. (Grabbe 329)

Eine letzte fundamentale Änderung des stoff-konstituierenden Motivs der metaphysischen Rache findet sich in der einflussreichen Don Juan-Bearbeitung von Max Frisch *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* von 1953. Frisch konnte sich mit den Implikationen der übernatürlichen Rache nicht anfreunden und hat in seinen nachträglichen Bemerkungen festgehalten, dass das metaphysische Motiv des übernatürlichen Eingreifens, wie es bei Molina vorgegeben ist, für den modernen Autor und auch Leser bzw. Zuschauer nicht mehr zeitgemäß sei: „Das Absolute – daß er es als Steinernen Gast auftreten läßt, wird man von einem heutigen Stückschreiber kaum erwarten. Was sollen wir mit dieser vogelscheuchenhaft-schauerlichen Erscheinung?“ (Frisch 101). Max Frisch selbst übernimmt die traditionellen Motive des extensiven Verführers und der Höllenfahrt und deutet sie um. Don Juan wird auf der Suche nach seiner wahren Identität gezeigt, in die Rolle des Verführers wird er, getrieben durch die Erwartungen der Gesellschaft, widerwillig und ohne sein Zutun gezwungen. Seine Motivation liegt nicht in sexueller Triebhaftigkeit, sondern in der Angst, sich selbst zu täuschen, da er nach der ersten Liebesnacht

mit seiner zukünftigen Braut erkennen muss, dass absolute Liebe, die rein in der Individualität des jeweils anderen gründet, eine Illusion ist. Viel eher entscheidet die Stimmung des Augenblicks über die gegenseitige Anziehungskraft:

DON JUAN. Ich kann nicht [heiraten]. Das ist alles, was ich sagen kann. Ich kann nicht schwören. Wie soll ich wissen, wen ich liebe? Nachdem ich weiß, was alles möglich ist – auch für sie, meine Braut, die mich erwartet hat, mich und keinen andern, selig mit dem ersten besten, der zufällig ich selber war . . . (Frisch 36)

Der Steinerne Gast schließlich als Inkarnation der übernatürlichen Rache dient Frischs Don Juan lediglich dazu, seinen Rückzug aus der Gesellschaft zu inszenieren. Im vierten Akt verkleidet sich Celestina die Kupplerin als Steinernes Grabmahl, und erscheint vor den Augen aller der betrogenen Frauen, um Don Juan mit viel Getöse in die Hölle zu ziehen – während Don Juan ein Spektakel inszeniert und mit Schwefel und Rauch durch die Falltür im Boden verschwindet: „All Spain unites in fobbing off the clearest evidence to the contrary in order to believe that Don Juan has been swallowed by Hell. People are too weak to live without humbug“ (Mandel 696). Die Legende ist geboren und der ehemalige Verführer kann endlich in aller Ruhe auf einem entlegenen Landschloss seiner Liebe zur Geometrie frönen. Frisch geht in seinem letzten Akt sogar so weit, Don Juan Vater werden zu lassen, eine Pointe, die dem tradierten Typus des Don Juan völlig zuwider läuft. Das Motiv der metaphysischen Rache mit seinen Implikationen hinsichtlich der verwerflichen und von einer höheren Instanz zu strafenden dualistischen Verbindung von Lust und Frevel wird mit einem solchen Dramenende vollständig entkernt.

II.2.4 Die donjuaneske Identitätslosigkeit

Als eine weitere fundamentale Determinante, die sich durch die divergierenden literarischen Konzeptionen des Don Juan-Stoffes zieht, ist die eigentümliche Identitätslosigkeit des donjuanesken Protagonisten anzuführen. „Don Juan ist einfach da, ein Meteor...“ (Frisch 96). Schon Tirso de Molina führt Don Juan in der ersten Szene des ersten Aktes von *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* als identitätslosen Mann ohne Namen ein:

ISABELLA. Herr des Himmels, Mensch, wer bist du?

DON JUAN. Irgendeiner ohne Namen. (Molina 47)

Als diese Worte gesprochen werden, weiß noch nicht einmal der Zuschauer, mit welcher Figur er es im Moment zu tun hat. Tirso de Molina entscheidet sich, Don Juan völlig expositionslos zu präsentieren:

Unmittelbar zu Beginn des dramatischen Spiels wird der Zuschauer mit dem Protagonisten Don Juan konfrontiert, erlebt er ihn in seinem ureigenen Element . . . Gerade da der Zuschauer nicht durch einen "mählichen Beginn" in die Aktion eingeführt wird, er sich voraussetzungslos, ohne Vorwissen, dem unmittelbaren Agieren Don Juans konfrontiert sieht, erfährt er vom ersten Augenblick an in sinnlicher Präsenz das Sprunghaft-Dynamische der Figur, und da das reine Agieren selbst ohne Motivation, ohne irgendeinen Hinweis auf Zweck . . . vorgeführt wird, stellt sich ihm Don Juan mit der irisierenden Aura des Geheimnisvollen dar. *Don Juan exponieren hieße, ihm etwas von seiner unmittelbaren, anschaulichen Präsenz zu nehmen.* (Gnüg, *Existenz* 28-30)

Als völliger Gegensatz kann erneut die Konzeption aus Max Frischs *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* angeführt werden. Während Tirso de Molinas Stück mit einem namenlosen Verführer beginnt, eröffnet Frischs Stück mit einem „Don Juan“-benannten jungen Mann, der sich lieber mit Geometrie beschäftigt, als dem Verführen. Die ersten Worte in *Don Juan oder Die*

Liebe zur Geometrie lauten dementsprechend auch „Don Juan? Don Juan?“ (Frisch 7). Frisch lässt sein Stück zwar mit einer augenscheinlich identitätsstiftenden Namensnennung beginnen, allerdings wird im weiteren Verlauf deutlich, dass auch in dieser Don Juan-Version der Autor das Thema der Identitätslosigkeit eingearbeitet hat. Frisch präsentiert seinen Don Juan als Werdenden, ist sich aber bewusst, dass ein solches Vorhaben durch die bisherigen Konzeptionen in Frage gestellt wird: „Man muß sich fragen, ob nicht jeder Versuch, Don Juan als einen Werdenden zu entwickeln, nur möglich ist um den Preis, daß es kein wirklicher Don Juan mehr ist, sondern ein Mensch, der . . . in die Rolle eines Don Juan kommt“ (Frisch 96). Damit unterläuft der Autor die in bisherigen Fassungen gängige Vorgehensweise, Don Juan als fertigen Charakter, gewissermaßen als Endpunkt einer schon abgeschlossenen Entwicklung zu zeigen. Weder der Don Juan in Molinas Erstling noch der *Don Giovanni* Mozarts und Da Pontes machen eine charakterliche Entwicklung durch. Die Charaktere sterben exakt so, wie sie gelebt haben: „*El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* . . . beginnt mit einer Szene, die Don Juan in aller Kürze vorstellt: nicht wie er wird, sondern wie er ist und bleibt, bis die Hölle ihn verschlingt“ (Frisch 96). Auch eine weitere, im Rahmen dieser Arbeit noch nicht angesprochene Don Juan-Version bedient sich dieses Themas: Ödön von Horváths *Don Juan kommt aus dem Krieg* von 1936. Obwohl Horváth an der generellen Konzeption des Don Juan-Stoffes massive Änderungen vornimmt, so stellt er z. B. seinem Protagonisten keinen Diener zur Seite, lässt ihn während des ganzen Stückes auf die Treue zu seiner Braut pochen und lässt ihn schließlich eingeschneit auf dem Grab derselben sterben, rekurriert er doch auf das Thema der Identitätslosigkeit, das sich bei einer Interpretation des Stückes durchaus mit dem Hintergrund des desillusionierten Kriegsheimkehrers in Verbindung bringen ließe: „DON JUAN. Ich bin gar nichts“ (Horváth 341).

Um sich der konzeptuellen Identitätslosigkeit der Hauptfigur zu nähern, wurde Don Juan im Rahmen der Forschung gerne in Abgrenzung zu anderen Figuren analysiert. So integriert beispielsweise Hiltrud Gnüg einen Exkurs über das Verhältnis von literarischem Don Juan und historischem Casanova. Die gesammelten Beiträge im Tagungsband *Europäische Mythen der Neuzeit* befassen sich ebenfalls mit thematischen Überblendungen, allerdings zwischen den Charakteren Don Juan und Faust. Besonders der Beitrag von Beatrix Müller-Kampel zeichnet die Parallelen in Handlungsverlauf und Konzept nach. Die Autorin hält fest, dass beide Protagonisten gegen die sich angeblich im Sozialen abbildende göttliche Ordnung verstoßen und dadurch das Eingreifen höherer Mächte herausfordern, dabei junge Mädchen unter falschen Versprechungen in ihr Bett locken und dann entehrt und enttäuscht zurücklassen, sowie sich durch „Auflehnung gegen soziale und religiöse Normen, Durchsetzungsvermögen, erotische Attraktivität und rhetorische Potenz“ auszeichnen (Müller-Kampel, *Faust und Don Juan* 137).

Der Versuch, die charakterliche Identität Don Juans zu bestimmen, wird den Schwerpunkt des Kapitels III.2.1 „Identität durch Intertextualität“ bilden. Wurde traditionell eine charakterliche Affinität zwischen Faust und Don Juan angenommen, wird in der Folge der Handke'sche Versuch skizziert, die Identität des Protagonisten durch ein regelrechtes Netz von intertextuellen Bezügen zu determinieren.

In der Folge sollen nun die so genannten formzentrierten Faktoren zur Bestimmung der fundamentalen Charakteristiken des Don Juan-Stoffes analysiert werden. Dabei stehen vor allem die Dienerfigur, das System der variierenden Wiederholung, sowie die angebliche Affinität des Don Juan-Stoffes zur Gattung des Dramas im Mittelpunkt der Betrachtung.

II.3 Formzentrierte Faktoren

Wie im Unterkapitel I.2 Methodik schon angeführt, sind die im Folgenden dargelegten Strukturen nicht als Motive im Wortsinn zu verstehen, weshalb der weniger einschränkende Begriff der „Faktoren“ gewählt wurde. Ziel des Abschnittes ist es, inhaltliche Strukturen des Don Juan-Stoffes darzulegen, die nicht unmittelbar auf den Protagonisten selbst zentriert sind, sondern wie im Falle der Domestikenfigur in direkter Relation zu ihm stehen, bzw. formale Kriterien bilden und somit den Stoff selbst ebenfalls beeinflussen.

II.3.1 Die Dienerfigur

„Don Juan bleibt ohne Du . . . Don Juan bleibt ohne Du auch unter Männern. Da ist immer nur ein Catalinon [sic], ein Scaranelle, ein Leporello, nie ein Horatio“ (Frisch 94-95). Max Frisch hat in seinen nachträglichen Bemerkungen zu seinem Don Juan-Drama die Beziehung zwischen der Domestikenfigur und seinem Herrn als stoffliche Konstante definiert. Zwar wandeln sich die Namen des Dieners im Laufe der verschiedenen Don Juan-Bearbeitungen, aber seine Existenz ist als integraler Bestandteil des Don Juan-Stoffes an sich anzusehen. So muss der Diener in Analogie zu seinem Herrn ebenfalls als „Figur der Grenzüberschreitung“ (Mayer 134) angesehen werden: „Die Außenseiter und ihre Knechte“ (Mayer 135).

Frisch formuliert im Eingangszitat zudem eine Einsicht in die Dynamik dieser besonderen figuralen Konzeption. Zwischen den beiden Charakteren herrscht keine Freundschaft oder Gleichberechtigung, vielmehr wird jederzeit das servile Abhängigkeitsverhältnis betont. Gegen die Folie dieser „ideale[n] Komplementärfigur“ (Mayer 150) des Dieners gelingt es, den Herrn zu charakterisieren:

Der Diener ist der ideale Partner in dem der Durchleuchtung des Hauptcharakters dienenden Dialog mit einer körperlichen und geistig von ihm möglichst verschiedenen,

aber unzertrennlichen nahen zweiten Kunstfigur, die als Spiegel, Echo und Widerpart fungiert. Herr und Diener repräsentieren außerdem zwei Verhaltensweisen. Der eine befiehlt, der andere gehorcht: der eine entspricht dem Drang nach Unabhängigkeit, Selbstverwirklichung, Autonomie, der andere dem Drang nach Unterwerfung unter ein Ziel, das außerhalb seiner selbst liegt, und der Hingabe an ein Idol, das ihm die Verantwortung für seine Existenz abnimmt. (Frenzel, *Motive* 39)

Die Funktion und Quantität der Auftritte der Dienerfigur in den divergierenden Don Juan-Bearbeitungen variieren allerdings beträchtlich. In Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra* übernimmt der Diener Catalinón die Rolle der moralischen Instanz, indem er immer wieder auf die Vergänglichkeit des Diesseits hinweist und Don Juan auffordert, dieser Endlichkeit auch in seinem Verhalten Rechnung zu tragen. Mozart und Da Ponte dagegen lassen im *Don Giovanni* den Diener Leporello als „*strebsame[n] Imitator*“ (Mayer 154) seines Herren auftreten, auch wenn er eigentlich viel lieber selbst „Herr“ sein möchte (vgl. Mozart 185).

Wie im Verlauf der Registerarie (5. Auftritt des 1. Aufzugs) deutlich wird, führt der Diener pedantisch Buch über die erotischen Eroberungen seines Herrn, er selbst erweist sich allerdings weniger erfolgreich als sein Herr. Wenn Hans Mayer festhält, „*Leporello* verhält sich zu *Don Giovanni* wie der *Famulus Wagner* zum *Doktor Faustus*“ (134), spielt er darauf an, dass, während Don Giovanni bis zum Ende konsequent ein Leben absoluter Selbstbehauptung lebt, Leporello allerdings mehr als bereit ist, im Angesicht des Übernatürlichen in Form des Steinernen Gastes sofort zu bereuen:

DON GIOVANNI. Nein!

LEOPRELLO. Ja, ja!

KOMTUR. Ja!

DON GIOVANNI. Nein! Nein!! (Mozart 235)

Äußerst konträr zu den bisher geschilderten Ausprägungen der Herr-Diener-Relation inszeniert Max Frisch die Beziehung zwischen seinem Don Juan und dessen Diener, der in Anlehnung an Mozarts / Da Pontes Werk ebenfalls Leporello heißt. Während, wie schon skizziert, Leporello im *Don Giovanni* eine zentrale Stellung einnimmt, und gar als neuartige Opernfigur generell gesehen wird („ . . . der pseudorhetorische, komische Sprachduktus, die burlesken ‚lazzi‘, die zwielichtige Moralität, das alles sind Züge, die beide Diener gleichermaßen kennzeichnen und doch ist der Diener Don Giovannis eine eigenständige neue Opernfigur“ [Gnüg, *Einführung* 59]), reduziert Frisch die Auftritte seiner Domestikenfigur radikal. Fungiert Leporello sonst als diejenige Figur, welche Don Juan als einzige durch das Drama von Anfang bis Ende begleitet, beschränkt Frisch seine Bühnenpräsenz auf wenig mehr als einen Akt. Innerhalb dieses komprimierten Auftrittes in Akt IV. betont der Autor vor allem die Servilität des Charakters, der Don Juan übermäßig oft, ganze 23-mal, mit „Herr“ anspricht. Der Figur fehlt jegliche Eigeninitiative, wie sie noch seine Vorgänger bei Molina oder Mozart / Da Ponte an den Tag legten, sie tritt rein im Kontext des Steinernen Gastes auf. Jacobs dazu:

Leporellos Verhalten in Bezug auf das Gastmahl und die inszenierte Höllenfahrt ist nur als literarisches Zitat sinnvoll und verständlich. In seiner rein literarischen Verfestigung stellt er damit den Gegenpunkt zu Don Juan dar: der, der ihm sonst am nächsten war, steht nun als zitathafte Übernahme Don Juan am weitesten entfernt als extremste Verfremdung, beziehungsweise Ausweitung des literarischen Originals gegenüber. (Jacobs 271)

Zusammenfassend lässt sich festhalten, dass die Figur des Domestiken, egal welchen Namen der jeweilige Autor ihr gibt, als substanzieller Bestandteil des Don Juan-Stoffes verstanden werden muss. Um den Charakter des Don Juan adäquat zu realisieren, braucht es einer Folie, die durch Kontrastierung den Wesenskern des Don Juan offensichtlich macht – sei es der unbedingte Bezug auf die Diesseitigkeit oder die absolute Selbstbehauptung im Angesicht der

metaphysischen Rache. Rein dramaturgisch betrachtet übernimmt die Dienerfigur oftmals vorbereitende Handlungen, unterstützt den Protagonisten, ermöglicht ihm die Flucht oder beschafft Informationen. Ohne eine solche Figur an seiner Seite wäre es dem Don Juan kaum möglich, das ausschweifende Leben zu führen, welches der Zuschauer bzw. Leser so unvermittelt miterleben kann, auch wenn die Beziehung der beiden auf einer emotionalen Ebene nicht tiefer geht und Don Juan als „essentially a solitary character“ (Davies 23) zu beschreiben ist.

II.3.2 Das System der variierenden Wiederholung

Don Juans Erleben wird bestimmt von einer Serie sich immer wiederholender Episoden: „Verführung, Entdeckung, der Griff zum Degen, schnelle Flucht, das alles wird der Zuschauer [bzw. Leser] als den immer gleichen Gestus in der Vielzahl der szenischen Situationen um Don Juan wiedererkennen, so daß sich ihm erst im Verlauf der Spielrealität durch die Wiederholung der Modellcharakter der einzelnen dramatischen [bzw. literarischen] Fiktionen erschließt“ (Gnüg, *Einführung* 17). Hiltrud Gnüg geht sogar noch einen entscheidenden Schritt weiter und identifiziert die Kategorie der Wiederholung nicht nur als ausschlaggebend für die Episodenhaftigkeit der Handlung, sondern auch als maßgeblich für die donjuaneske Sinnlichkeit an sich: „Der variierenden Wiederholung in der Vielzahl der Episoden entspricht die serielle Wiederholung als Prinzip der Sinnlichkeit Don Juans selbst“ (Gnüg, *Existenz* 67). Das Geschehnismodell von Begehren, Verführung und Flucht wiederholt sich mit Variationen systematisch im Laufe der verschiedenen Don Juan-Fassungen. Manche Versionen brechen zwar mit dieser Tradition, allerdings wird dieses Fehlen des Grundmodells in der Rezeption der jeweiligen Werke als Defizit begriffen. Zwei extreme Beispiele illustrieren den Umgang der jeweiligen Autoren mit der stofflichen Vorgabe der Episodenhaftigkeit und dem System der variierenden Wiederholung. Christian Dietrich Grabbe in *Don Juan und Faust* sah sich

gezwungen, die erotische Fixierung Don Juans rein auf die Schlüsselfigur der Donna Anna zu beschränken, um den dramatischen Konflikt zwischen seinen beiden Protagonisten überhaupt inszenieren zu können: „Das Moment der Vielzahl als Charakteristikum sinnlicher Genialität findet keine szenische Entsprechung . . . Die unermessliche Begierde Don Juans, seine Lust am Wechsel der sinnlichen Genüsse wird mehr durch die ausgreifende Sprachgebärde verdeutlicht, als daß sie im sinnlichen Konkretum anschaulich wird“ (Gnüg, *Existenz* 206; 213).

Nikolaus Lenaus Protagonist Don Juan hingegen wird sich der Episodenhaftigkeit seines Daseins reflektierend bewusst und erkennt, dass seine Suche nach der idealen Frau, bei der er mehr finden kann als reinen Sinnenrausch, enttäuscht werden muss. Die daraufhin einsetzende Ernüchterung ebnet ihm in der Folge den Weg zum Selbstmord.

Die Aufspaltung von Don Juans Dasein in sich variierende Episoden, die Dominanz der Wiederholung, muss somit als substantieller Bestandteil einer funktionierenden Don Juan-Handlung begriffen werden. Erst in der steten Wiederholung gelingt es dem Zuschauer bzw. Leser zu erkennen, welche Elemente sich als fundamental für Don Juans Charakter erweisen. Darüber hinaus macht die Anordnung des Don Juan-Stoffes in Episoden deutlich, dass sein Dasein nicht auf ein Telos ausgerichtet ist, sondern sich stets in einem Kreislauf wiederholt, ohne charakterliche oder handlungsinterne Fortschritte zu ermöglichen. Der Kreislauf wird erst durch das Eingreifen des Steinernen Gastes, respektive durch den Tod Don Juans gebrochen.

II.3.3 Die Affinität zur dramatischen Gattung

Eng mit dem System der variierenden Wiederholung verknüpft ist die angebliche inhärente Affinität des Don Juan-Stoffes zur Gattung des Dramas. Hiltrud Gnüg geht in ihrer Analyse des Don Juan-Themas sogar so weit zu behaupten, dass die „dramatische Intentionalität“ des Don Juan-Stoffs irreversibel sei und eine Don Juan-Version in Prosa kein echter Don Juan

mehr sein könne (Gnüg, *Existenz* 6)³. Tatsächlich wird der Don Juan-Stoff überproportional oft in der Gattung des Dramas verhandelt (vgl. Singer). Gnüg sieht die Gründe für diese Präferenz der dramatischen Gattung im Don Juan-Stoff selbst begründet. Die Unmittelbarkeit der dramatischen Inszenierung, das Fehlen einer vermittelnden Instanz, korrespondiert mit der Unmittelbarkeit, die sich als thematisch inhärent im Don Juan-Stoff bestimmen lässt. Der Don Juan eines Tirso de Molina zeichnet sich eben nicht durch Reflexion aus, sondern durch konstante Aktion, welche durch das Medium des Theaters adäquat vorgeführt werden kann. Zusätzlich stellt das performative Moment des Dramas einen Bezug zum absolut augenblickszentrierten Zeit-Verhältnis des Don Juan her: „Da das Drama als szenisch-theatralische Darbietung im Zusammenspiel von Imagination und Wahrnehmung an das ‚Jetzt und Hier‘ der sinnlichen Gegenwart gebunden ist, da es das Moment der Wahrnehmung strukturell integriert, kann sich der Don Juan-Typ in seiner sinnlichen Unmittelbarkeit in ihm auch als unmittelbar ausdrücken“ (Gnüg, *Existenz* 239-40). Allerdings gilt es einschränkend anzumerken, dass die Bearbeitungen des Don Juan-Themas von Nikolaus Lenau und besonders die von Christian Dietrich Grabbe eine Modifikation der These der dramatischen Intentionalität herausfordern. Hiltrud Gnüg argumentiert, dass beide Dramen, sowohl Lenaus *Don Juan* als auch Grabbes *Don Juan und Faust*, eine deutliche Auflösung des von Molina tradierten, unreflektierten und rein gegenwartsbezogenen Don Juan-Typs zeigen. Dennoch, so ist die Autorin überzeugt, profitieren die beiden Stücke von der Realisationsform des Dramas:

³ Interessanterweise vertritt Hiltrud Gnüg als einzige Forscherin konsequent die These von der dramatischen Intentionalität des Don Juan-Themas. In einem Großteil weiterer Studien wird die Form zwar meist kommentiert, aber in keinem Zusammenhang mit dem Inhalt verstanden (z.B. Davies, Müller-Kampel). Müller-Kampel dazu: „Wiederholt vermeinte man im *Don Juan*-Stoff eine typisch und notwendig dramatische Konfliktstruktur zu erkennen . . . Tatsächlich verbindet die Versionen von Tirso, Molière, Mozart / Da Ponte, Grabbe, Lenau, Horváth und Frisch die szenische Form. Doch andererseits wollen all die Romane, Erzählungen, Rollengedichte, Sonette, Balladen, Epen und Verserzählungen so gar nicht zu dieser These passen. Hat hier nicht die Fixierung auf Gattungshierarchien den poetologischen Blick auf das Ganze verstellt?“ (Müller-Kampel, *Dämon* 109)

[D]er ursprüngliche Don Juan-Typ [ist] in seiner sinnlichen Unmittelbarkeit, in seiner unreflektierten Vitalität intentional auf das Drama bezogen, sofern es vor allem auf das theatralische, sinnliche Moment der Wahrnehmung aufbaut, während der reflektierte Verführer, der die Sinnlichkeit bewußt zum Medium titanischer Selbstüberhebung macht, ein Drama fordert, das durch ‚den Primat der Idee vor dem Stoff‘ den szenischen Raum gleichsam zum Bewußtseinsraum ‚entsinnlicht‘. (Gnüg, *Existenz* 243)

Weitere von Gnüg identifizierte dramaturgische Mittel, die angeblich dem Don Juan-Stoff eine eingeschriebene Tendenz zur dramatischen Gattung kennzeichnen, überzeugen weniger. Etwa das Argument der Autorin, dass „Tirso de Molina . . . das Vermittelnde der Exposition [meidet], um Don Juan ungebrochen durch das Prisma der Reflexion und des Kommentars sinnliche Gegenwart werden zu lassen, vieldeutig unbestimmt, wie es der reinen Anschauung eigen ist“ (Gnüg, *Existenz* 30), ist in seiner Allgemeinheit persuasiv, kann aber nicht als ausschließlich in der dramatischen Gattung realisierbar verstanden werden. Wie die sich anschließende Interpretation von Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* deutlich machen wird, kann auch im Bereich der Prosa ein ähnlicher expositionsloser Einstieg in die Don Juan-Handlung präsentiert werden, ohne das Sprunghaft-Dynamische der Figur zu beschneiden. Ähnlich verhält es sich mit dem schon erläuterten System der variierenden Wiederholung, das sich nicht allein als strukturimmanent im Drama inszenieren lässt, sondern durchaus auch in der Prosa seine Wirkung entfalten kann.

Absicht dieses Kapitels war es, der Notwendigkeit für die Formulierung selektiver Kriterien hinsichtlich des Don Juan-Stoffes nachzukommen. Die im Zuge dessen bestimmten motivischen Merkmale konzentrieren sich dabei einmal auf den Protagonisten selbst, aber auch über die Figur des Don Juan hinaus auf formale Strukturen des Stoffes. Mit Hilfe der charakterlichen Determinanten des betrügerischen Verführers, seiner problematischen Beziehung

zur Zeit, die sich in einem reinen Gegenwartsbezug manifestiert, sowie die Aspekte der Identitätslosigkeit und des metaphysischen Motivs, welches die Existenz des donjuanesken Charakters in der Regel beendet, konnte die Figur Don Juan konturiert werden.

Die darüber hinaus besprochenen stofflichen Merkmale wie die der Dienerfigur, die entweder als Spiegel fungiert, um die moralische Schwäche des Charakters zu offenbaren, oder als Komplementärfigur die Handlung vorantreibt, weiterhin das System der variierenden Wiederholung und der damit bedingten Episodenhaftigkeit des Stoffes, sowie die Affinität der Don Juan-Bearbeitungen zur dramatischen Gattung konnten weitere generelle Einsichten in die Organisation des Don Juan-Stoffes liefern. Nachfolgendes Kapitel demonstriert die Anwendung der gewonnen Einsichten auf das im Mittelpunkt dieser Arbeit stehende Werk von Peter Handke *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Dabei folgt die Analyse zunächst inhaltlich den erarbeiteten theoretischen Vorgaben, bevor sie sich den spezifischen thematischen Innovationen des Autors und dann der Aufnahme Handke-typischer Topoi widmet.

III. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* – Analyse und Interpretation

III.1. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* und die klassischen Merkmale des Don Juan-Typs

Die Untersuchung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird in drei Abschnitte gegliedert. Zuerst gilt es, die Realisation der klassischen Elemente des Don Juan-Stoffs in Handkes Bearbeitung nachzuvollziehen. Anschließend stehen die diversen Innovationen im Mittelpunkt, die Handke in den Don Juan-Stoff einbringt, und die deutlich machen sollen, wie der Autor sich diese Figur der Weltliteratur umformt und damit zu Eigen macht. Ein dritter Abschnitt widmet sich den textlichen Elementen, die typisch für Handkes Schreibstil sind und *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in die Prozesshaftigkeit des Handke'schen Gesamtwerks einordnen. Dass die Zuordnung der unterschiedlichen Unterpunkte dabei in manchen Fällen debattierbar ist, versteht sich von selbst. *Don Juan (erzählt von sich selbst)* präsentiert sich als homogenes literarisches Werk, in dem die einzelnen Gestaltungselemente bruchlos ineinander greifen. Eine literatur-wissenschaftliche Interpretation muss dementsprechend zwecks übersichtlicher Besprechung entschieden eine Unterteilung vornehmen, die allerdings immer eine künstliche bleiben muss. Dabei läuft die Untersuchung stets Gefahr, thematische Elemente unter Unterpunkten zu subsumieren, die auch unter anderen Überschriften analysierbar gewesen wären. Innerhalb dieses Kapitels wurde ausnahmslos versucht, die dem thematischen Element adäquate Entsprechung zu finden. Dabei wird an den relevanten Stellen auf Zusammenhänge mit Themen anderer Abschnitte verwiesen.

Mit seiner Bearbeitung des Don Juan-Stoffes entschied sich Peter Handke nicht zum ersten Mal dafür, eine populäre literarische Figur Teil seines persönlichen Oeuvres werden zu lassen. Volker Michel spricht in diesem Zusammenhang von so genannten „Literarische[n] Wiedergänger[n]“ (144) im Werk Handkes. Auch Alexander Huber erkennt diese Tendenz Handke'schen Schreibens: „Handkes Literatur ist ein Entwurf, der sich vorgeprägte Formen zur

Entfaltung sucht. Die Auseinandersetzung mit der Tradition ist weniger ein Spiel mit Adaptionen und Allusionen als Bestätigung des eigenen Gedankens im fremden. Die Deutung gehört dabei ebenso zum Geschäft des Dichters wie die Umdeutung“ (10). Bevor sich der Autor der literarischen Tradition des Don Juan widmete, griff er schon andere einflussreiche literarische Texte wie Homers *Odyssee*, Wolframs *Parzival* oder Dantes *Göttliche Kömodie* auf. Unter der Prämisse, eine herausragende Figur der Weltliteratur neu zu deuten oder zum Personal seiner eigenen Erzählungen zu machen, stellt Handke existenzielle Fragen: „Die Verkleidungen, in die Handkes Figuren schlüpfen, tragen bekannte Kostüme. Es sind Fragende (auch Sich-selbst-in-Frage-Stellende), Aufbrechende, Wiedergänger . . . “ (Michel 145). Was Michel in diesem Zitat für die vorher genannten literarischen Größen festgehalten hat, gilt ebenfalls für Handkes Neu-Interpretation der Don Juan-Gestalt. Wie die Analyse deutlich machen wird, präsentiert der Autor mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* eine Version des Don Juan-Stoffes, die tradierte Motive und Strukturen teils radikal umdeutet, dabei aber einen unumstößlichen Absolutheitsanspruch geltend macht: „Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans“ (Handke, *Don Juan* 159).

III.1.1 Don Juan und die Frauen

Die Kapitelüberschrift vermeidet bewusst den im Theorieteil entwickelten Begriff des betrügerischen Verführers. Das normalerweise implizite Mitschwingen dieses Konzeptes des betrügerischen Verführers im Namen des Don Juan wird in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* bewusst negiert. Vielmehr weist die Erzählung⁴ generell das Konzept des Verführers explizit von sich: „Don Juan war kein Verführer. Er hatte noch nie eine Frau verführt“ (Handke, *Don Juan*

⁴ Innerhalb dieses und der noch folgenden Kapitel wird *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wiederholt als Erzählung deklariert. Das Buch selbst trägt keine explizite Gattungsbezeichnung und die Problematik der Gattung wird gesondert in Abschnitt III.1. analysiert. „Erzählung“ als Begriff soll also nicht auf die Gattung der Erzählung mit ihren distinktiven Merkmalen rekurrieren, sondern ist dem Verb des „erzählens“ aus dem Titel des Werkes entlehnt.

73). Mit einer solchen Aussage, die als dogmatische Tatsache formuliert ist und keinen Raum für Zweifel lässt, unterläuft der Text ein traditionelles und fundamentales Charakteristikum der Don Juan-Figur. Handke verfolgt eine andere Taktik: „Die erotische Utopie lautet, dass jede Begegnung mit einer Frau 1. von vornherein evident ist, 2. sich in totaler Freiwilligkeit und Übereinstimmung vollzieht und 3. niemanden schädigt“ (Hartwig 15). Obwohl dem Protagonisten also seine Rolle als Verführer abgesprochen wird, präsentiert der Text dennoch die tradierte episodenhafte Konfrontation Don Juans mit einer Reihe von Frauen: „Don Juan und die Frauen im Plural: An diesem gnadenlosen Gesetz rüttelt Handke nicht, bei aller sonst registrierbaren Bereitschaft zur anti-machistischen Variation“ (Hartwig 15).

Die Vorgänge, die in anderen Bearbeitungen des Don Juan-Stoffes mit „Verführung“ titulierte wurden, deutet der Erzähler in Handkes Version als unausweichliches Resultat einer Don Juan inhärenten Macht: „Er hatte eine Macht. Nur war seine Macht eine andere [als das schlichte Verführen]. Er, Don Juan, empfand eine Scheu vor dieser Macht. Mag sein, daß er einmal ungenierter gewesen war. Inzwischen jedoch schreckte er längst davor zurück, die Macht auch auszuüben“ (Handke, *Don Juan* 73). Diese als „Macht“ titulierte Anziehungskraft speist sich aus den Augen und Blicken des Don Juan. Der Erzähler legt großen Wert darauf zu betonen, dass Don Juan es mit seinen Blicken nicht bewusst darauf anlegt, die Frauen für sich zu gewinnen, ihm, dem Erzähler, sei unausgesprochen deutlich gewesen, dass Don Juan eine solche plumpe Verführungstaktik nicht nötig habe. Die Tatsache, dass der Erzähler diese Erkenntnis seinerseits besonders betonen muss, macht deutlich, dass er dem Leser eine solche Erkenntniskompetenz hinsichtlich der Macht des donjuanesken Blickes nicht zutraut:

Don Juans Macht kam von seinen Augen. Er brauchte nicht zu erwähnen, daß dabei nicht die Rede sein konnte von irgendwelchen eingeübten Blicken. Nie wollte oder gar plante er derartiges. Und trotzdem war er sich im voraus der Macht oder der Bedeutung, die

proklamiert würde im selben Moment, da er die Augen, nein, das Auge auf die Frau richtete, statt etwa herrscherlich eher beinahe ängstlich bewußt . . . Sein Auge auf ihr, das hieß: Es gab nun endgültig kein Zurück mehr, für sie beide nicht, und es ging um mehr als bloß den Augenblick, oder eine Nacht. (Handke, *Don Juan* 74-75)

Die Macht des einzelnen donjuanesken Blickes liegt darin, dass er die Frau so erkennt, wie sie wirklich ist, und sie nicht einem objektivisierenden „männliche[n] Blick“ (Neuhaus 89) unterwirft. Vielmehr gelingt es ihm, den Frauen ihre bisherige „skandalöse . . . Einsamkeit“ (Handke, *Don Juan* 94) aufzuzeigen, ähnlich eines Erweckungserlebnisses. Indem der Blick Don Juans die Frau nicht unbestritten ins Zentrum stellt, sondern sie in ihrem Weltzusammenhang wahrnimmt, suggeriert er der Angeblickten seine Ernsthaftigkeit:

Es war umgekehrt eher so, daß er mit seinem Blick – und nicht mit seinem Anblick, der kein irgendwie auffälliger war – das Begehren der Frau freisetzte. Es war ein Blick, der mehr und noch anderes erfaßte als sie da allein, der über sie hinausging und sie so sein ließ, und deshalb wußte sie sich von ihm gemeint und gewürdigt; ein Blick, der handelte. Genug gespielt bei ihrem Gehen auf der Straße, bei ihrem Stehen und Sitzen auf den Bahnsteigen und an den Bushaltestellen: es wurde endlich ernst, es konnte ernst werden, und das erlebte sie als eine Befreiung. (Handke, *Don Juan* 75-76)

Hier wird eine weitere Umdeutung eines traditionellen Merkmals donjuanesker Verführung offensichtlich. Für diesen Don Juan steht nicht die körperliche Befriedigung oder die Freude an der geglückten Täuschung im Vordergrund. Intime Details haben in dieser Erzählung keinen Platz: „Und seine Geschichte erzählte sich ohne irgendwelche pikanten Einzelheiten. Diese wurden nicht etwa vermieden, sondern waren schon von Anfang an aus seinem Blick“ (Handke, *Don Juan* 42). Als Don Juans Antrieb fungiert schlicht das Begehren, dabei auch weniger das seine, als das der jeweiligen Frau, die es aus ihrer Einsamkeit zu erretten gilt: „Jene

Frau kam, durch das Auge Don Juans auf ihr und darüber hinaus auf den Raum um sie herum, zu dem Bewußtsein ihrer bisherigen Einsamkeit, und daß sie dieser nun aber auf der Stelle ein Ende setzen würde . . . Bewußtwerden der Einsamkeit – Energie, reine und unbedingte, des Begehrens“ (Handke, *Don Juan* 76).

Entsprechend der Natur des Don Juan-Themas variieren alle Frauen, die Don Juan in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* trifft, sehr in ihrem Äußeren und ihrer sozialen Stellung. Hat Don Juan bei Molina noch die adelige Herzogin Isabella sowie die einfache Fischerin Tisbea verführt, trifft er in Handkes Version eine Braut in Georgien, eine entsprechend den Gebräuchen völlig verschleierte junge Mutter in Damaskus oder eine hochschwängere Frau in Nordafrika. Die Frauen bleiben stets anonym, nähere namentliche Bestimmung ist nicht von Nöten, denn die Frauen werden von ihren jeweiligen momentanen gesellschaftlichen und sozialen Rollen losgelöst, wandeln sich vor seinen Augen – wortwörtlich unter seinem Blick – hin zur absoluten Inkarnation ihres Geschlechtes, zur „Tatsache Frau“ (Handke, *Don Juan* 65). Ein Beispiel: „[N]ur noch zwei Gegebenheiten zählten: er, Don Juan, und sie, die Braut dort. Welche Braut? Da saß keine Braut mehr, sondern nur noch die Frau. Und diese, wie im übrigen alle die Frauen, die im Laufe der Woche, wie auch immer, die Seinen wurden, war, das versteht sich, unbeschreiblich schön“ (Handke, *Don Juan* 72). Trotz der äußerlich hervorgehobenen Unterschiede teilen alle die in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* geschilderten „besonderen Frauen“ (Handke, *Don Juan* 88) die essentiellen Charakteristika, die sie für eine Liaison mit dem Handke'schen Don Juan prädestinieren, was durch die auffallende Parallelisierung im Satzbau auch auf formaler Ebene unterstrichen wird:

Sie alle hatten bis dahin in einer skandalösen Einsamkeit gelebt, die ihnen freilich erst zum Skandal und überhaupt erst bewußt wurde in dem einen Augenblick jetzt. Sie alle waren, von Land zu Land, jeweils Einheimische und dabei auffallend Fremde . . . Sie alle

hatten kein Alter, oder erschienen, jung oder weniger jung, über ihr Alter erhaben. Sie alle hielten, wo auch immer sie waren, unentwegt Ausschau nach dem, der ihnen ebenbürtig wäre, und hatten dazu die Geistesgegenwart, »im Nu« entsprechend zu handeln. Sie alle existierten, vordringlich, wie seit jeher schon auf einer Schwelle, zum Sterben, zum Verrücktwerden, zum Auf-und-Davon-Gehen, zum Totschlagen. Sie alle konnten gefährlich werden. (Handke, *Don Juan* 94-95)

Handke vermeidet die potenzielle Eintönigkeit, die sich durch die konstante Wiederholung der jeweiligen Episoden ergeben könnte, durch das erzählerische Mittel der Reduktion. Lothar Müller dazu: „Der Gefahr des Seriellen begegnen [die Episoden] durch Verknappung, Andeutung, Variation in der Wiederkehr des Gleichen: der Unverfügbarkeit des geglückten Augenblicks“ (18). Im Zuge einer jeden Begegnung realisieren sich im Grunde stets dieselben Handlungsmuster, so dass die Detailfülle beim Erzählen jeder Episode zunehmend beschnitten werden kann: „Die Varianten von Damaskus, wie Don Juan sie mir erzählte, und er erzählte ab da, wenn es um ihn und die Frauen der Woche ging, fast nur noch die Varianten, aber eine jede mit einem Aufleuchten in den Augen . . .“ (Handke, *Don Juan* 96).

Während die Episoden mit den Frauen, mit denen Don Juan im Laufe der rekapitulierten Woche zusammen ist, im Laufe der Erzählung stetig verkürzt werden, fallen zwei Begebenheiten aus diesem Schema heraus und erweisen sich für den Gesamtzusammenhang der Erzählung wegweisend. Die erste Liebesbeziehung, die der Erzähler und mit ihm der Leser erfährt, ist diejenige zwischen dem Motorradpaar, das im Wald miteinander schläft. Chronologisch gesehen ist diese Szene als die letzte der Erfahrungen einzustufen, die Don Juan auf seiner Reise zum Erzähler macht, dennoch ist diese „Urszene“ (Moysich 118) die erste, die der Leser auf der inhaltlichen Ebene der Erzählung miterleben kann. Für die Handlung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* ist diese Anordnung außerordentlich aufschlussreich, definiert doch diese letzte/erste

Episode die Mann-Frau-Relation für das gesamte folgende Geschehen, was durch die Tatsache, dass diese Episode die einzige ist, die mit größerem Detailreichtum rekapituliert wird, noch zusätzlich unterstrichen wird. Weiterhin fällt auf, dass Handke das beispielgebende Verhältnis zwischen Frau und Mann nicht mit Don Juan als Protagonisten inszeniert; die Maßstäbe werden von einem anonymen Pärchen, welches Don Juan zufällig im Wald entdeckt, gesetzt. Dabei wird allerdings die Episode dem Leser nur durch mehrere Instanzen gefiltert vermittelt, wodurch Don Juans Sichtweise auf die Ereignisse im Vordergrund steht. Dieser nimmt die Ereignisse wahr und deutet sie entsprechend seinem Verständnis des Frau-Mann-Verhältnisses. Dementsprechend sind die Eindrücke, die der Leser letzten Endes erfährt, als donjuaneske Interpretation des Geschehens zu verstehen. Don Juans persönliche Vorstellung des Verhältnisses von Frau und Mann spiegelt sich in seiner Wahrnehmung und Rekapitulation der Ereignisse. Die Schilderung der Relation zwischen Frau und Mann hebt besonders die weibliche Protagonistin hervor, die sich im völligen Einklang mit der sie umgebenden Natur befindet. Don Juans Fokus zentriert sich, wie auch in den später erzählten Episoden, völlig auf diese Frauengestalt. In der nachträglichen Darlegung des Geschehens wird die Frau dabei – zumindest auf sprachlicher Ebene – mit dem Attribut der Schlange in Verbindung gebracht, was eine deutliche Assoziation zur biblischen Eva hervorruft. Allerdings lässt sich an dieser Stelle nicht beurteilen, ob dieses Element in der sprachlichen Ausgestaltung von Don Juan selbst herrührt, oder ob die Vorstellungen des Erzählers seine nachträgliche Version kolorieren. Die Frau wird als der machtvolle Part in der geschilderten Beziehung konturiert, sie degradiert den Mann zu ihrem reinen „Stichwortgeber“ und reiht sich damit in die Reihe der selbstbestimmten, begehrenden Frauen ein, die das Buch noch präsentieren wird:

Sie [die Frau] spielte mit der Sonne, jetzt auf ihren Schultern, jetzt auf ihren Hüften, jetzt mehr und mehr, zunehmend tänzerisch und wie schlangenbeschwörend, auf ihrem

Hintern. Wie stolz sie erschien, während sie hochaufgerichtet da am Werk war. Und es schien auch, nur sie sei am Werk . . . der Mann unter ihr war sozusagen bloßer Stichwortgeber, jemand Dienstbarer, ihr Werkzeug, das entsprechend beinahe unsichtbare. (Handke, *Don Juan* 34)

Als auffallende Kontrastierung wird Don Juans Begegnung mit der ehemaligen Schönheitskönigin in der Enklave von Ceüta geschildert, einer „Eroberin und Rächerin“ (Handke, *Don Juan* 114). Im Zuge dieser Episode wird deutlich, dass das Verfahren des negativen betrügerischen Verführens, trotz der Handke’schen Änderungen an der Figur des eigentlichen Protagonisten, dennoch innerhalb von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* präsent ist. Wie schon für den originalen Don Juan von Tirso de Molina festgestellt, zeigt auch die Schönheitskönigin weniger Interesse an der erotischen Verführung als solche, sondern instrumentalisiert diese Verführung lediglich, um Männer zu demütigen und sich damit an ihnen zu rächen: „Sie hatte sich seit jeher, als Kind schon?, ja, vielleicht schon als Kind, an dem andern Geschlecht rächen wollen. Es gab keinen Grund für ihre Rachsucht, nicht einen einzigen“ (Handke, *Don Juan* 112). So wie die durch Don Juan entehrten Frauen bei Molina mit einem nahezu unauslöschlichen Makel zurückgelassen wurden, zielt die Rächerin darauf ab, den Männern ihre geschlechtliche Identität zu rauben: „ . . . so wollte sie auch die Erwachsenen jetzt, die sich Tag für Tag auf sie einließen, von ihr danach im Handumdrehn weggeschickt, für immer entmannt sehen. Daß die nach ihr nicht mehr wüßten, ob sie denn Männlein oder Weiblein seien, darauf ging ihre Rache“ (Handke, *Don Juan* 114). Handke führt in dieser Episode die Parallelen mit früheren Don Juan-Bearbeitungen konsequent weiter. Flucht nach der Entdeckung der eigentlichen Identität – oder der Tatsache, dass er nicht derjenige ist, für den er sich ausgegeben hat – gehört zum donjuanesken Standardrepertoire. Als sich dementsprechend die selbsternannte Rächerin von Don Juan in ihrer Identität erkannt fühlt, sucht sie ihr Heil in einer überstürzten Flucht, deren

Beschreibung eher an die turbulenten, auf Bühnenwirksamkeit ausgelegten Inszenierungen des Don Juan-Stoffes erinnert, als an die von Handke geschilderten unspektakulären Fluchten seines Protagonisten: „Und so wurde aus dem Abgang der früheren Schönheitskönigin eine Flucht. Sie war es, die am Ende vor Don Juan floh, und anders als seine Fluchten geschah die ihre überstürzt, ohne weiteres Bedenken, blindlings, samt filmreifem Gegen-die-Passagiere-Prallen, Kanisterumwerfen und dergleichen“ (Handke, *Don Juan* 118).

Handke gelingt es, Don Juans Zusammentreffen mit den verschiedensten Frauen überzeugend darzustellen. Durch die zunehmende Reduktion des erzählerischen Details erleidet die Überzeugungskraft der Episoden keinen Abbruch, vielmehr werden die Einzelheiten, die erzählt werden, besonders betont und erlauben es dem Leser, die Individualität der Frauen durchaus zu erkennen. Handke schildert die Frauen in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* als selbstbewusst und unabhängig, er räumt den Frauen eine wesentlich stärkere Position ein, als sie es in früheren Don Juan-Bearbeitungen jemals besaßen. Die traditionelle Opferrolle der von Don Juan verführten Frauen wird zugunsten weiblicher Selbstbestimmung und Durchsetzungskraft aufgegeben.

III.1.2 Die besondere Realisation des Motivs der metaphysischen Rache

Don Juan (erzählt von ihm selbst) lässt offenkundig einen integralen Bestandteil der klassischen Don Juan-Bearbeitungen vermissen: das Motiv der metaphysischen Rache in Gestalt des Steinernen Gastes oder eines Äquivalentes wird nicht offensichtlich verarbeitet. Handke präsentiert keinen unerklärbaren Einbruch des Übernatürlichen oder Fantastischen in die Welt der Erzählung.

Um ein Äquivalent zum Element der metaphysischen Rache zu kreieren, greift der Autor stattdessen auf den Themenkreis einer anderen „legendarisch und literarisch vielverwendete[n]

Gestalt“ (Müller-Kampel, *Dämon* 141) zurück, die des Ewigen Juden Ahasver. Beatrix Müller-Kampel bespricht in ihrem Don Juan-Kompendium *Dämon – Schwärmer – Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918* mehrere Werke, die eine Affinität zwischen den beiden literarischen Figuren thematisieren: „Wanderer der Liebe und des Glaubens“ (Müller-Kampel, *Dämon* 141). Die Analyse Müller-Kampels macht deutlich, dass die meisten Autoren die beiden Charaktere Don Juan und Ahasver lediglich kontrastieren; sie nehmen nicht, wie im Fall von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* eine Verschmelzung der beiden Protagonisten vor: „Ihre Beziehung kann sich ergeben aus weltanschaulicher Sympathie, . . . Verwandtschaft, . . . ideeller Bruderschaft . . . oder auch nur beruflicher Interessensgemeinschaft . . .“ (Müller-Kampel, *Dämon* 147). Handke übernimmt den distinktivsten Zug der Figur des Ahasver, die Tatsache, dass er zur ewigen Wanderschaft verdammt ist, und wandelt ihn zu einem der konzeptuellen Leitgedanken in seiner Don Juan-Bearbeitung. Der Autor hält sich damit an die schon zitierte Vorgabe Max Frischs, der festgestellt hat, dass das Motiv der metaphysischen Rache nicht mehr zeitgemäß sei und man heutzutage keine Inkarnation des Absoluten mehr erwarten könne. Statt einem überraschenden Tod durch übernatürliches Eingreifen bleibt der Figur der Tod generell und damit ein Ende des sich ewig wiederholenden Daseins vollkommen verwehrt: „Bei Handke gibt es – wer hätte damit gerechnet – eine solche Szene [der metaphysischen Rache] nicht, seine Hölle für Don Juan ist die Welt . . . Er bleibt . . . zur Rastlosigkeit verdammt . . .“ (Hammelehle 53). Im Ursprung der Legende wird Ahasver als Frevler identifiziert, der zur Strafe für sein Sakrileg gegenüber Christus zu einem Leben der unablässigen Rastlosigkeit verdammt wird. Eben diesen Zug des niemals-zur-Ruhe-kommen-können übernimmt Peter Handke für seinen Don Juan: „Don Juan war nicht seßhaft . . . Nach Georgien aufgebrochen war er, wie nach überallhin, ohne besonderes Ziel . . . Seit Jahren verkehrte Don Juan mit niemandem. Höchstens ergaben sich Reisezufallsbekanntschaften, welche mit dem Ende des gemeinsamen Stück Wegs

augenblicks aus dem Sinn waren“ (Handke, *Don Juan* 41; 48; 49). In diesem Zusammenhang lässt sich auch der an anderer Stelle schon zitierte Absolutheitsanspruch der Erzählung neu bewerten: „Don Juans Geschichte kann kein Ende haben“ (Handke, *Don Juan* 159). Indem der Erzähler diese Erkenntnis formuliert, artikuliert er seine Einsicht in das wahre Schicksal dieses Don Juans, welches Elis Wickersham als „eternally elusive“ titulierte (96).

In diesem Kontext gilt es auch, die Odysseus-Referenz zu erwähnen, die sich durch eine Umdeutung des homerischen Epos auszeichnet und als symptomatisch für das ziel- und rastlose Dasein Don Juans zu verstehen ist: „. . . das war das Kino, in welchem Don Juan als der einzige Zuschauer einer Verfilmung der »Odyssee« beiwohnte, wo Odysseus – das Ende des Films, ohne Wiedersehen mit Penelope oder seinem Sohn – nach den sieben Jahren seiner Irrfahrt im Schlaf von Unbekannten auf seine Heimatinsel Ithaka abgesetzt wurde und beim Aufwachen nicht und nicht wußte, daß er dort war, wo er sich all die Zeit so hingesehnt hatte“ (Handke, *Don Juan* 122-23). Im Vergleich mit der ausführlichen Beschreibung des Filminhaltes wird deutlich, dass auch der Handke'sche Don Juan das Gefühl für ein wirkliches Ziel, für ein Heim längst verloren hat. Volker Michel hat für Teile von Handkes Figurenpersonal die „archetypischen Muster der *Odyssee*, Wanderung, Suche und Heimkehr [als] Konstanten“ (146) bestimmt, wobei bei Don Juan augenfällig wird, dass die Rettungsmöglichkeit der Heimkehr verwehrt bleibt und stattdessen durch eine immerwährende Reise ersetzt wird.

Handke verarbeitet das Motiv der metaphysischen Rache demnach gerade durch ein offensichtliches Nicht-Thematisieren desselben. Der mit dem Stoff des Don Juan vertraute Leser erwartet eine Auflösung des durch die „Verführungen“ entstehenden Konflikts⁵. Indem er Don Juan mit dem für die Figur des Ahasver charakteristischen Zug des Verdammenseins zur ewigen Wanderschaft ausstattet, impliziert Handke die ebenfalls untrennbar mit Ahasver verbundene

⁵ Der Begriff des „Konflikts“ rechtfertigt sich durch die Belagerung der Herberge durch die Frauen, welche am Ende von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* geschildert wird.

Frage nach der „Erlösbarkeit der Figur“ (Frenzel, *Stoffe der Weltliteratur* 21). Dieser Gedanke der Reise ohne Ziel wird durch die Odysseus-Referenz noch unterstrichen. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* gibt textintern keinen Hinweis auf eine potentielle Erlösung des Protagonisten, vielmehr gelingt es Don Juan am Ende, die Erzählung ohne deutliche Konsequenzen zu verlassen und die Wanderschaft wieder aufzunehmen, wodurch das Zusammentreffen mit dem Erzähler ebenfalls lediglich als eine der zahlreichen donjuanesken Episoden bestimmt wird.

III.1.3 Die Dienerfigur

Eine weitere Konzession an den tradierten Don Juan-Stoff stellt die Handke'sche Integration einer Dienerfigur dar, wobei jedoch innerhalb der Ausgestaltung der Figur deutliche Neuerungen ersichtlich werden. Obwohl Don Juan und der Diener sich das erste Mal am Flughafen in Tiflis treffen, scheint der Diener doch auf seinen neuen Herrn gewartet zu haben und wirkt eher wie ein „altvertraute[r] Partner“ (Handke, *Don Juan* 53). In *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* bleibt die Domestikenfigur durchgängig namenlos, Handke reiht sich bewusst in keine der gängigen Traditionen ein. Ein Name wie Leoprello⁶ oder Catalinón ist im Leserbewusstsein mit den Assoziationen seines Ursprungstextes beladen, eine Erzählung wie die Handkes, die sich zum Ziel setzt, die „endgültige und wahre Geschichte Don Juans“ (Handke, *Don Juan* 159) darzustellen, ordnet sich keiner früheren textlichen Vorgabe unter.

Zusätzlich zur Absage an einen der bekannten Namen, kann festgehalten werden, dass die in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* geschilderte Herr-Diener-Relation keiner der klassischen Vorlagen entspricht. Immer wieder schildert der Erzähler Momente, in denen das Verhältnis von Diener und Bedientem umgekehrt wird: „ . . . bis Don Juan auf den Zehenspitzen zum Fenster

⁶ Zwar meint Mathias Schreiber in seiner Rezension des Buches für den *Spiegel* zu erkennen, dass der Diener „mit deutlichen Zügen der von Lorenzo Da Ponte für Mozart vorgezeichneten Leporello-Figur“ (141) ausgestattet ist, kann aber keine weiteren Argumente vorbringen, um diese Annahme zu stützen. Mein Verständnis der Figur unterstützt diese These nicht.

ging, leise, als sei er der Diener und die beiden im Bett Liegenden [der Diener und seine Geliebte] seine Herrschaften . . .“ (Handke, *Don Juan* 104-05). Durch diese Umkehrung traditioneller Verhaltensweisen gelingt es Handke, sowohl seinem Protagonisten als auch der Dienerfigur eine neue Konturierung zu geben – der Leser kann sich eben nicht auf althergebrachte Muster verlassen, sondern muss diese beiden Figur unabhängig von der tradierten Don Juan-Tradition als eigenständige Gestalten wahrnehmen. In diesem Zusammenhang der Umdeutung konventioneller Strukturen muss auch die Vorliebe des Dieners für mit-einem-Makel-behaftete Frauen genannt werden. Während Don Juan wie selbstverständlich Frauen liebt, die er nicht anders als „unbeschreiblich schön“ (Handke, *Don Juan* 72) wahrnehmen kann, fühlt sich der Domestike zu Frauen hingezogen, die auf irgendeine Weise entstellt sind oder nicht dem gängigen gesellschaftlichen Ideal entsprechen⁷: „Überhaupt fand er seit jeher Gefallen gerade an denen, die allgemein als unschön galten. Es brauchte nur eine Frau mit Pockennarben daherzukommen, und eine Art Rührung erfaßte ihn . . . Die in den Augen eines anderen leicht Entstellten, ebenso die ein wenig Verblühten, die Winkelsitzerinnen und die an irgendwelchen Mauern und Wänden Entlangstreichenden waren eben sein Fall“ (Handke, *Don Juan* 85-86). Durch dieses offene Bekenntnis, dass das Schönheitsempfinden absolut individuell ist, gelingt es *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, die Oberflächlichkeit anderer Don Juan-Bearbeitungen, die stets die perfekte Schönheit der Frauen als Eroberungskriterium festschrieben, hinter sich zu lassen.

Obwohl Helmut Moysich den Diener als „eher unscheinbare(...) Figur“ (117) beschreibt, gesteht Handke diesem doch eine eindeutige Sonderstellung zu. Mittels der einzigen längeren wörtlichen Rede innerhalb des gesamten Buches hat lediglich der Diener die Möglichkeit, seine

⁷ Vgl. z.B. die „Häßliche“ (Handke, *Don Juan* 86) wird von der Gesellschaft als „Schwachsinnige“ (Handke, *Don Juan* 87) abgestempelt, obwohl sich der Diener sicher ist, dass „jemand mit solchen Augen [kann] nur normal, mehr noch, auf der Höhe der Situation sein“ (Handke, *Don Juan* 87).

Sichtweise unvermittelt durch den Nach-Erzähler auszudrücken. Eine umfangreiche monologische Tirade gegen die Frau als „wunderbare Unausweichlichkeit“ (Handke, *Don Juan* 152) zeugt von der Abhängigkeit des Mannes von den Frauen und das Geheimnis, welches das andere Geschlecht für ihn darstellt. Nicht umsonst beginnt der Monolog mit der aufschlussreichen Wortverbindung von weiblichem Geschlecht und Tod: „... Frau und Tod. Sooft ich zu dir ging, bereitete ich mich auf meinen Tod vor . . . Wie am Platz warst du doch, Frau, allein, ohne Mann, souverän, wie eben nur eine Frau . . . Warum bin ich bloß täglich zu euch aufgebrochen? Um von meiner Mannsabgeschmacktheit loszukommen, in euer Geheimnis. Und jetzt? Gefangen in noch trüberer Abgeschmacktheit“ (Handke, *Don Juan* 149-51). Diese einzige wörtliche Rede der gesamten Erzählung ist geprägt von einem konstanten Oszillieren zwischen einerseits ungebrochener Faszination für die Frau an sich, aber auch einem beständigen Bewusstsein der Gefahr, welche die Frau für die männliche Identität darstellt. Hier rekurriert der Text deutlich auf das ambivalent besetzte Motiv der dämonischen Verführerin:

Unter den verschiedenen Rollen, die eine Frau bei einer Liebesbeziehung spielen kann, hat die Literatur auch diejenige zu einem traditionsbildenden Schema ausgeformt, die der Frau eine unwiderstehliche Anziehungskraft und einen magisch-dämonischen Charakter zuschreibt, durch die sie den Mann nicht nur erotisch an sich bindet, sondern . . . seine Moral untergräbt und ihn meist ins Unglück stürzt. Allerdings ist diese Bindung nicht immer rein negativ, sondern häufig ambivalenter Art, indem sie dem verführten Mann ein Höchstmaß an Liebeserfüllung beschert. (Frenzel, *Motive der Weltliteratur* 774)

Durch das Zitieren des Motivs der femme fatale offenbart der Text gegenüber traditionellen Don Juan-Bearbeitungen eine neue Dimension. Denunzierten vorherige Don Juan-Bearbeitungen noch allein Don Juan als den Verführer und Eroberer ohne Gewissen, relativiert *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* diese einseitige Vorstellung und gesteht den Frauen ebenfalls

eine Faszinationswirkung zu, was das Werk in der Terminologie von Ina Hartwig als „postemanzipativ . . .“ (15) auszeichnet.

Zusammenfassend lässt sich für die Handke'sche Dienerfigur festhalten, dass der Autor durch die Integration eines Dieners zwar dem tradierten Motiv nachkommt, aber den Diener weder als moralischen Kompass noch als Nacheiferer Don Juans darstellt. Vielmehr gelingt es mit Hilfe der Dienerfigur, den Fokus der Erzählung noch stärker auf die Frauenfiguren zu zentrieren, und so neben den im Körperlichen wunderschönen Frauen des Don Juan auch Frauen zu betrachten, die weniger dem klassischen Schönheitsideal entsprechen. Durch die leidenschaftliche wörtliche Rede des Dieners wird die unleugbare erotische Anziehungskraft eben dieser von der Gesellschaft tabuisierten Frauen sichtbar gemacht, so dass mittels der Relation, die zwischen Diener und Don Juan besteht, beide Seiten einer vom Begehren geprägten Beziehung zwischen den Geschlechtern illustriert wird. Don Juan wirkt aufgrund seiner machtvollen und zur Erkenntnis verhelfenden Blicke für die Frauen anziehend, während umgekehrt der Diener die Attraktivität der undurchschaubaren „wunderbaren Unausweichlichkeit“ Frau verdeutlicht.

III.1.4 Zitieren klassischer Motive

Don Juan (erzählt von sich selbst) rekurriert immer wieder auf die reiche textliche Tradition des Don Juan-Stoffes. Intertextuelle Anspielungen machen deutlich, dass sich sowohl der Autor wie auch der Erzähler der klassischen, den Don-Juan-Stoff formenden Motive bewusst sind. So spricht der Erzähler allen anderen Don Juan-Versionen jegliche Authentizität ab, womit er dem Leser eine gewisse (auch literarische) Expertise seinerseits präsentieren will: „Während der sieben Tage bei mir im Garten waren noch und noch andere Don Juans aufgetreten, im Nachtprogramm des Fernsehens, in der Oper, im Theater, und ebenso in der sogenannt primären

Realität, in Fleisch und Blut . . . Das waren allesamt die falschen Don Juans – auch der von Molière; auch der von Mozart“ (Handke, *Don Juan* 157). Neben intertextuellen Referenzen rein auf der sprachlichen Ebene, z. B. der Hinweis auf das Schachspiel mit der Geliebten: „Hat sie das Schachspiel gewonnen, oder er?“ (Handke, *Don Juan* 135), was eine deutliche Anspielung auf den im Bordell schachspielenden Don Juan Max Frischs ist, sind in der Erzählung auch intertextuelle Verweise auf der inhaltlichen Ebene auszumachen. Beispielsweise spazieren der Erzähler und Don Juan zu einem Friedhof (Handke, *Don Juan* 146-47) – einem im donjuanesken Kontext extrem mit Bedeutung aufgeladenen Ort, schließlich wurde Don Juan dort stets mit der transzendentalen Vergeltung in Form des Steinernen Grabstandbildes konfrontiert. In *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* verkommt dieses normalerweise bedeutungstragende Motiv zur reinen Kulisse. Dass das Motiv des Steinernen Gastes nicht in seinem tradierten Bedeutungsmoment verwendet wird, hat Abschnitt III.1.3 dargelegt. Dennoch bleibt der Gast als Motiv innerhalb des Textes präsent, wird doch Don Juan durchgehend selbst als Gast des Erzählers präsentiert, ob beim Erzähler in seinem verwaisten Gasthof oder auf der Hochzeit im Kaukasus. Don Juans Existenz als Gast wird als sogar „selbstverständlich“ (Handke, *Don Juan* 59) bezeichnet. Das Motiv des überraschenden Gastes ist ein entscheidender Bestandteil des Don Juan-Stoffs und wird auf diese Weise mit in den vorliegenden Text integriert, wenn es auch völlig seiner ursprünglichen Bedeutung enthoben ist.

III.1.5 Die Gattungsproblematik

Unter der Überschrift der Gattungsproblematik subsumieren sich drei relevante Themenstränge. Zum einen die Annäherung des Prosatextes an dramatische Organisationsstrukturen, dann die mittels der Erzählerfigur offensichtlich werdende Differenz zwischen Sprechen und Erzählen und zuletzt die sprachliche Diffusität, die der Erzähler konstant generiert.

Alle drei Elemente unterstützen die Auffassung, dass die Gattung von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* trotz einer vordergründig einfachen Einordnung als Prosa näherer Betrachtung bedarf.

III.1.5.a Anlehnung an Organisationsprinzipien des Dramas

Peter Handke hat *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nicht mit einer Gattungsbezeichnung versehen. Rein formal betrachtet ist das Buch ein Prosa-Werk, wirft aber bei genauerer Untersuchung in gattungstechnischer Hinsicht einige Fragen auf. Kapitel II.3.3 hat die von Hiltrud Gnüg analysierte, gattungstechnische Affinität des Don Juan-Stoffes zum Drama dargelegt. Handke hat sich entschieden, entgegen der umfangreichen dramatischen Tradition der Don Juan-Bearbeitungen, *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* als Prosatext zu konzipieren. Hiltrud Gnügs polemische Formulierung, ein Don Juan in Prosa höre auf, Don Juan zu sein, wird durch Handkes Text deutlich außer Kraft gesetzt. Allerdings muss einschränkend bemerkt werden, dass Handke durchaus von der dramatischen Tradition des Stoffes profitiert, wenn er verschiedene Organisationsprinzipien der dramatischen Gattung in die Prosa übernimmt und dem Don Juan-Stoff mit seiner „dramatischen Intentionalität“ (Gnüg, *Existenz* 6) entgegenkommt. Die Erzählung ist inhaltlich entlang dramatischer Organisationsstrukturen gegliedert, eine Beobachtung, die auch Hanns-Joseph Ortheil in seiner Rezension des Buches anführt:

Ein Speer, eine Lanze, Don Juan springt über die Mauer – Handke erfindet Raum und Figur eher wie auf einer Bühne und schaut dann zu, was sich aus einer solchen Bühnen-Skizze an gerade noch Erzählbarem ergibt . . . Von diesen Voraussetzungen her ist Don Juan nicht mehr der Aktive und also nicht mehr der große Verführer, der auf die Frauen zugeht und sie erobert, in Handkes Vision tritt er vielmehr in Erscheinung, er zeigt sich und hat seinen Auftritt, worauf sich die Schönen ihm zuwenden.

Darüber hinaus wird der „Auftritt“ Don Juans wie spannungssteigernd durch akustische Signale vorbereitet („Schon lange bevor Don Juan in mein Blickfeld kam, war sein Keuchen zu hören“ Handke, *Don Juan* 11) und durch ein regelrechtes Kostüm, einem „Festtagsgewand“ (Handke, *Don Juan* 15) komplettiert. Das gesamte erste Erscheinen des Don Juan ist mit Elementen der Wildheit und Gefahr gespickt, die die Theatralik des Moments unterstreichen. So schnellt ihm „freilich eine Art Speer oder Lanze“ (Handke, *Don Juan* 13) voraus und Don Juan selbst macht deutlich, dass er durchaus in der Lage ist, seine Existenz gewaltsam nachvollziehbar zu machen: „Ich möge ihn als so wirklich wie nur etwas betrachten, sagte er zu mir, wobei er die Klinge des Springmessers in seiner Hand wieder einschnappen ließ“ (Handke, *Don Juan* 18-19).

Als weiteres Indiz ist der umständliche Titel des Werkes anzuführen. Die Titelangabe assoziiert durch die bewusst eingeschobene Klammer eine Ähnlichkeit zu einer nebensächlichen Regieanweisung in einem Drama, scheint den eigentlichen Titel des Werkes präzisieren zu wollen. So wird auch immer wieder im Text ausdrücklich von „Stationen“ (vgl. 42, 57 oder 131) gesprochen, was einen Vergleich mit der offenen dramatischen Form des Stationendramas rechtfertigt. Die von Irmgard und Günther Schweikle formulierte Begriffsdefinition hält fest, dass im Stationendrama „das Interesse des Zuschauers weniger auf den Ausgang der Handlung als (aus immer neuer Perspektive) auf das Geschehen selbst“ (Schweikle 442) gelenkt wird – eine Strategie die auch immer wieder in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zur Anwendung gebracht wird. Die Wandlung der äußeren Umstände ist unerheblich, vielmehr wird der Fokus des Lesers auf die sich immer wiederholende Handlung gelenkt und somit der Charakter des Stationendramas evoziert.

Auch wird die Suggestion des Titelzusatzes „erzählt von ihm selbst“ innerhalb der Erzählung niemals aufgelöst, jegliche beim Leser entstehende Erwartungshaltung im Hinblick auf die Erzählsituation wird enttäuscht. Scheint der Titel zunächst auf eine „Autobiographie“ einer

literarischen Figur hinzudeuten, wird ab dem ersten Satz deutlich, dass das Buch eigentlich zwei gleichwertige Protagonisten vorstellt. Der namenlose Erzähler spielt eine ebenso wichtige Rolle wie Don Juan und ist innerhalb des Textes ständig präsent. Durch die durch den Erzähler vorgenommene Steuerung der Wahrnehmungsperspektive des Lesers wird die Unmittelbarkeit des geschilderten Geschehens völlig zurückgenommen. Der Leser ist an keiner Stelle des Buches in der Lage, sich ein eigenes Bild von den Ereignissen zu machen, vielmehr ist er gezwungen, sich vollständig auf den Erzähler zu verlassen. Diese Dominanz einer einflussreichen Erzählerinstanz unterläuft die mögliche dramatische Intentionalität der präsentierten Begebenheiten, indem die im dramatischen Spiel garantierte Unmittelbarkeit der Darstellung negiert wird. Stattdessen übernimmt der Erzähler eine interpretative Funktion, die im Theater vom Zuschauer selbst geleistet wird, wodurch der Leser in eine bestimmte, vom Erzähler vorgegebene Perspektive gezwungen wird. Es lässt sich festhalten, dass Peter Handke in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* dramatische Organisationsprinzipien zumindest andeutet und damit die dramatische Tradition des Don Juan-Stoff zur Kenntnis nimmt. Der Gnüg'schen Vorgabe, dass eine Darstellung Don Juans von einem expositionslosem Beginn nur profitieren kann, wird Rechnung getragen. Der maßgebliche Einfluss der Erzählerinstanz auf die Vermittlung der Ereignisse wird im Folgenden dargelegt.

III.1.5.b Differenz zwischen Sprechen und Erzählen

Diese interpretative Funktion der narrativen Instanz ist dabei allerdings stets unter Vorbehalt zu betrachten. Der Text besteht – bis auf die Ausnahme des Monologs durch den Diener – ausschließlich aus Erzählerrede, wobei zahlreiche Textstellen Indizien enthalten, dass der Erzähler als unzuverlässig einzustufen ist. Schon am Ende des allerersten kurzen Absatzes in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* relativiert der Erzähler alles noch zu Sagende mit dem

Hinweis: „So kommt sie [die Erzählung] mir jetzt jedenfalls in den Sinn“ (Handke, *Don Juan* 7). Konsequent gelingt es der Erzählerfigur, immer wieder ihre eigene Erzählung zu unterlaufen. Diese Strategie wird einerseits verfolgt durch Sätze wie „ . . . und ich, der ich mir doch sonst längst keiner Sache mehr sicher bin . . .“ (Handke, *Don Juan* 101) oder „Ich stellte mir das jedenfalls so vor, ohne daß er es vor mir ausführte“ (Handke, *Don Juan* 126) oder sogar „Ich weiß nicht mehr, in welcher Sprache mich Don Juan an jenem Maiennachmittag bei den Ruinen von Port-Royal-in-den-Feldern ansprach“ (Handke, *Don Juan* 19), welche die geschilderten Ereignisse in ihrer Gesamtheit anzweifeln. Durch das sehr früh im Text ausgegebene Paradigma, dass der Erzähler dem Don Juan keine Zwischenfragen stellen durfte: „Später in seiner Geschichte verbat sich Don Juan von mir meine Zwischenfragen, Einwürfe und Einschübe. Überhaupt hätte ich fragloser zu werden“ (Handke, *Don Juan* 26) wird erneut unterstrichen, dass die vom Erzähler dargestellten Ereignisse und Gedanken auch stark dessen persönlicher Interpretation unterliegen. Mögliche Leerstellen in der Erzählung Don Juans füllt das erzählende Subjekt demnach selbst aus. So beansprucht der Erzähler an einigen Stellen des Textes durchaus für sich die Kompetenz, die Gedankengänge und Beweggründe des Don Juan zu kennen: „Diese geschlossenen Augen besagten jetzt aber etwas anderes. Indem er so aß, schürte er seine Vorstellungskraft. Oder war es die Einbildungskraft? Nein.“ (Handke, *Don Juan* 25). Weiterhin unterminiert der Erzähler seinen Text auch auf einer sprachlichen Ebene, wie Abschnitt III.1.6.c zur sprachlichen Diffusität deutlich machen wird.

Signifikanterweise wird der Erzähler neben seiner Rolle als Chronist der Don Juan-Geschichte als leidenschaftlicher Koch charakterisiert. Die Prädestiniertheit des Erzählers, das Schicksal des Don Juans wiederzugeben, wird auch in dieser Berufsbezeichnung gespiegelt. Sowohl der Koch wie auch der Nach-Erzähler verwandelt Rohes in Kultiviertes, bereitet vorgegebene Zutaten auf, und kreiert daraus eine neue Speise, bzw. Erzählung. Durch das

Aneignen der Deutungskompetenz der donjuanesken Geschichte verwandelt der Erzähler das vorgegebene Rohmaterial in die Erzählung, die der Leser präsentiert bekommt. Wie Ina Hartwig hellichtig bemerkt, wird dadurch, dass der eigentliche Protagonist sprachlos gehalten wird, eine auffällige „Differenz zwischen Sprechen und Erzählen streng gehütet“ (15). Durch das fast konstante Ausblenden von Figurenrede gelingt es dem Erzähler, seine eigene Position innerhalb des Textes zu stärken, und Einschätzungen wie die folgende sind somit nur bedingt zutreffend: „Er [der Erzähler] bleibt der Stumme, der grübelt, vermutet und uns berichtet, während Don Juan herrschaftlich erzählt, andeutungsweise, skizzenhaft, Nachfragen ignorierend oder in den Wind schlagend“ (Ortheil).

Diese Aufteilung in Sprecher und Zuhörer wird dabei lediglich durch die erzählende Instanz selbst rekapituliert. Im vorliegenden Text jedoch ist vielmehr die Erzählerstimme selbst die dominierende. Zusätzlich wird die bedeutsame Rolle des Erzählers innerhalb von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* durch seine Inszenierung als Gegenpol Don Juans unterstrichen. Die Ausgangslage des Erzählers erscheint zunächst als die für Handkes Protagonisten charakteristische Isolation: „Die Helden in Handkes Romanen leben alle in deutlicher Distanz zur Gesellschaft, in einer Zurückgezogenheit . . . Sie sind an der Gesellschaft bestenfalls soweit interessiert, als sie von ihr etwas über sich selbst erfahren können“ (Lex 85). Durch die Konfrontation mit seinem gegenbildlichen „Alter Ego“ Don Juan wird somit auch der Erzähler selbst charakterisiert: „Handkes Don Juan erzählt nicht nur von den Frauen des notorischen Eroberers, sondern auch von der Begegnung zweier Männer, eines Gastgebers und eines Gastes. Eines Sprechenden und eines Aufzeichnenden. Eines zurückgezogen Lebenden und eines durch die Welt Ziehenden. Eines Sesshaften und eines Flüchtigen. Oder auch: eines Ich und eines Alter ego“ (Hartwig 15). Die Gegenüberstellung von Don Juan und Erzähler resultiert in einer evidenten Änderung der Weltsicht des Letzteren. So dominiert am Beginn des Textes noch

deutlich die Frustration des Erzählers über sein Versagen im Umgang mit anderen Menschen: „Schon längst auch lebte ich ohne Nachbarn . . . Mein Angebot, als Wirt und Koch, war nicht mehr gefragt. Ich hatte als Geschäftsmensch versagt“ (Handke, *Don Juan* 8). Auffällig auch die ungewöhnliche Formulierung vom „Geschäftsmenschen“, nicht vom üblichen „Geschäftsmann.“ Offensichtlich nimmt sich der isoliert lebende Erzähler zumindest am Beginn von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* nicht mehr als zugehörig zum Geschlecht der Männer wahr – nicht umsonst lebt er zurückgezogen und geradezu mönchisch in einem verfallenen Kloster. In deutlichem Kontrast dazu stehen die Aussagen am Ende des Buches, wenn der Erzähler sich unter dem Einfluss der geschilderten Erlebnisse des Don Juan gewandelt hat: „Sogar ich, der, was Frauen anging, mich längst als ausgezählt ansah, dachte trotz all der Düstermienen auf der Stelle: »Zählt mich neu dazu.« Mit diesen Frauen da war noch was zu erleben – Gott weiß was . . . Ah, all die Frauen da unter dem Himmel. Mochten sie dem Anschein nach auch auf Böses sinnen: ich war von ihnen ergriffen“ (Handke, *Don Juan* 154). Die noch am Anfang des Buches vorherrschende Desillusionierung mit dem „Zustand der Welt“ (Handke, *Don Juan* 10) ist einem neuen Optimismus gewichen und der Erkenntnis, dass „Die Welt . . . kein Archiv von Erlebnisstereotypen [ist], sondern eine offene Frage“ (Huber 89): „Überhaupt hörte ich dank seines Aufenthalts fürs erste einmal auf, mir selber als der Gescheiterte zu gefallen“ (Handke, *Don Juan* 137-38).

III.1.5.c Sprachliche Diffusität

Die im vorhergehenden Abschnitt beschriebene Unzuverlässigkeit des erzählenden Subjekts hinsichtlich seiner Interpretation der Geschehnisse spiegelt sich darüber hinaus auch auf der sprachlichen Ebene. Immer wieder relativiert der Erzähler kurz vorher getroffene definitive Aussagen. Dabei verwendet er zwei unterschiedliche sprachliche Strategien. So nimmt er zum

einen ganze Aussagen in einem Nachsatz sofort wieder zurück und bezweifelt damit das vorher Gesagte, beispielsweise: „Wenn einer dabei auf ein Pferd gepaß hätte, so er [Don Juan] – vielleicht aber auch gar nicht“ (Handke, *Don Juan* 31). Eine zweite, wesentlich frequentere Strategie fügt Relativierungen ebenfalls direkt an die zuvor getroffene Aussage an, wobei die Relativierungen alle demselben sprachlichen Muster folgen, so z. B. „werweißwem“ (Handke, *Don Juan* 27), „werweißwielange“ (Handke, *Don Juan* 53) oder „werweißwas“ (Handke, *Don Juan* 28). Auf diese Weise gelingt es dem Erzähler, innerhalb seines Textes immer wieder Unsicherheit und Verwirrung auf Seiten des Lesers zu generieren. Darüber hinaus wird der Leser, wenn er mit Begriffen wie „werweißwem“ konfrontiert wird, dazu angehalten, die Deutungskompetenz des Erzählers anzuzweifeln, da offensichtlich auch der Erzähler nicht als allwissend einzuschätzen ist, sonst würde er eine solch verunsichernde Wortwahl wohl vermeiden.

Sprachlich folgt *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* dem Diktum: „Zuständlichkeit dominiert vor Handlung, Deskription vor Erzählung“ (Bartmann 67). Der Erzähler legt viel Wert darauf, detaillierte Beschreibungen der Umwelt und Natur zu liefern, er verfährt nach einem ästhetischen Prinzip, welches die Präzisierung der Einzelheit betont, sprachlich durch die auffällige Addition durch sich wiederholendes „mit“ versinnbildlicht:

Die beiden [Diener und Don Juan] hatten sie [die Sonne] auf der Fahrt mehr und mehr im Rücken, und das sacht ansteigende Vorgebirgsland vor ihnen zeigte ein Relief so klar wie sonst nur auf Miniaturmodellen, zum Beispiel aus Papiermaché. Nichts Pappiges und keine Hohlformen freilich hier: Kompaktes, Lastendes, wie unzerreißbar Verflochtenes; Lehm mit Mergel mit Fels mit Pfahlwurzel mit Korbwurzel, Schwefelgelb mit Ziegelrot mit Salzgrau mit Kohleschwarz. (Handke, *Don Juan* 55)

Christoph Bartmann hat diese Art, Text anhand eines präzisierten Wahrnehmungsmodus entlang zu organisieren, als charakteristisches Merkmal Handke'schen Erzählens bestimmt. Die in den Beschreibungen dominierenden Details sind nicht primär handlungsorientiert, für den Fortgang der Erzählung an sich sind sie funktionslos:

Es findet sich in seinen [Handkes] Texten eine Fülle beschriebener Wahrnehmungen, die sich der narrativen Funktion des Verweisens auf anderes entziehen und statt dessen sich allein im Verweis-auf-sich konnotativ überschreiten, d. h. ihre eigene Wahrnehmbarkeit bedeuten. Die beschriebenen Details sind überschüssig: Sie indizieren nichts, werden nicht zum Beweis oder zur Ausschmückung einer These verwendet, sondern sind zunächst und vor allem nur da. (60)

Die hier geschilderten sprachlichen Vorgehensweisen erlauben es dem Erzähler, die Erkenntnisse, die der Leser aus *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zieht, konstant zu steuern und unter Kontrolle zu halten. Die Sprache fungiert als das Machtinstrument des erzählenden Subjekts, dem es gelingt, den Leser auf mehreren Ebenen des Textes immer wieder zu täuschen, und dadurch Einfluss auszuüben. Hanns-Joseph Ortheil urteilt ähnlich: „Die Sprache und nur die Sprache ist aber Handkes eigentliche Macht, durch ihr Wirken soll sich alles ergeben und herstellen, sie ist der gerade noch aktive Teil der Geschichte, den Handkes Erzähler dann aber wie alles Aktive argwöhnisch kontrolliert, so dass diese Sprache nie flüssig wird oder geschmeidig und dadurch den Leser immerzu auf Distanz hält“.

III.2 Innovationen

„Ich kann es bezeugen: Don Juan ist ein anderer“ (Handke, *Don Juan* 157). Jede der Don Juan-Bearbeitungen interpretiert den klassischen Stoff neu, wobei, wie in den theoretischen Grundlagen ausgeführt, gewisse Merkmale stets erfüllt sein müssen, um eine Don Juan-

Bearbeitung als solche erkennbar zu machen und nicht in einer reinen Identität des Namens stecken zu bleiben. Wie erläutert, ordnet sich auch Peter Handke den motivischen Vorgaben der donjuanesken Stofftradition unter, macht sich den Charakter des Don Juans aber auch auffällig zu Eigen, indem er bestimmte inhaltliche Innovationen integriert. Vier dieser Innovationen, die innerhalb des Don Juan-Themas grundlegende Schwerpunktänderungen zur Folge haben, werden in der Folge analysiert, so dass das erzählerische Urteil „Don Juan ist ein anderer“ nachvollziehbar wird.

III.2.1 Identität durch Intertextualität⁸

„*Wer ich bin, du wirst es nicht erfahren*“ (Handke, *Don Juan* Motto). Mit dem Voranstellen dieses Zitates aus dem *Don Giovanni* Libretto von Mozart und Da Ponte vor den eigentlichen Text der Erzählung, ordnet Peter Handke *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in den Traditionszusammenhang des Don Juan-Stoffes ein. Das Motto ist auf zweierlei Ebenen bedeutsam. Zum einen übernimmt der Leitspruch die Funktion, für das vorliegende Werk eine Bezugnahme auf vorhergehende Don Juan-Bearbeitungen zu garantieren, des weiteren ist darüber hinaus aber ebenso die inhaltliche Aussage des Leitsatzes aufschlussreich. Handke recurriert mit diesem Zitat auf die traditionell unbeschreibbare Identität des Protagonisten, präsentiert aber gleichzeitig eine Formel, die den Rezeptionsprozess des Lesers lenkt. Weiß der Leser anfangs noch nicht, ob das Motto die Aussage des Werkes akzentuieren soll oder eventuell als Kontrast konzipiert ist, generiert der Leitspruch auf jeden Fall eine Aura der Unsicherheit.

⁸ Der diesem Teilkapitel zugrunde liegende Intertextualitätsbegriff versteht diese rein als allgemeine Bezugnahme eines Textes auf einen anderen (Schweikle 223). Der theoretische Überbau dieses „Reizbegriffes“ (Hoesterey 13) wie von Kristeva, Barthes oder Culler bestimmt, sollen nicht mitreflektiert werden. „Intertextualität“ soll im Rahmen der vorliegenden Arbeit ausschließlich die Verweise eines Textes auf einen anderen benennen, auch wenn nicht direkt wortwörtlich aus einem anderen Text zitiert wird, dieser aber durch die Nennung der Protagonisten immerhin evoziert wird.

Textintern nähert sich Peter Handke dem Problem der traditionellen Identitätslosigkeit des Don Juan auf ganz eigene Weise. Die Erzählerstimme umkreist die Identität der Figur regelrecht, versucht, durch ein Ausschlussverfahren zu bestimmen, wer dieser Don Juan ist, ohne traditionelle Präliminarien darlegen zu müssen. Interessanterweise nennt der Erzähler die Figur mehrfach „mein Don Juan“ (Handke, *Don Juan* 31), nimmt also in Anspruch, einen gewissen Eigenanteil an der Figur zu besitzen – zumindest an der Interpretation, die er dem Leser liefert. Eng verknüpft mit dem Erscheinen des Don Juan im Leben des Erzählers ist dessen Frustration mit dem Lesen, eine Frustration, die an den Grundfesten seines bisherigen Daseins rüttelt: „»Genug vom Lesen!« Dabei war ich mein Lebtag lang ein Leser gewesen“ (Handke, *Don Juan* 9). Das Auftauchen Don Juans setzt dieser Apathie und Passivität, die das Leben des Erzählers bis dahin bestimmt ein Ende, und die positiven Erfahrungen, die sonst nur mit dem Lesen verknüpft waren, werden auf die Begegnung mit Don Juan übertragen. Der Erzähler kann sich dementsprechend auch nicht aus den Denkmustern befreien, die er aus dem Lesen übernommen hat. Hier kommt die Unbeschreibbarkeit der donjuanesken Identität mit der Lesebegeisterung des Erzählers zusammen. Um sich der Identität des Don Juan zu nähern, kreierte der Erzähler einen literarischen Resonanzraum, in welchem dann die Identität Don Juans sichtbar werden wird:

Schon daß es um "Don Juan" ging, statt um alle die verschollenen spitzfindigen Jesuitenpatres aus dem 17. Jahrhundert, und auch statt um, sagen wir, Lucien Leuwen und Raskolnikoff, oder einen Mijnheer Pepperkorn [sic], oder einen Señor Buendia, und einen Kommissar Maigret, empfand ich als befreienden Luftstoß. Zugleich bescherte mir Don Juans Kommen buchstäblich die innere Erweiterung und Entgrenzung, welche sonst nur das so aufgeregte (und aufgescheuchte) wie selige Lesen schaffte. (Handke, *Don Juan* 10)

Der Erzähler grenzt deutlich ab, dass er literarische Figuren aus einem modernen internationalen Romanrepertoire im Vergleich mit Don Juan als negativ empfindet. Jeder der zu

Vergleichszwecken herangezogene Charaktere ist recht selbstzentriert und schwierig, weder einem „selbsternannten Übermenschen“ (van Rinsum 501) Raskolnikoff noch Kommissar Maigret, „der gehemmte, ungeschickte, geistesabwesend wirkende Mann“ (van Rinsum 374) will sich der Erzähler stellen, sie besitzen kein Potential „innere Erweiterung und Entgrenzung“ zu schaffen. Durch den vorgenommenen intertextuellen Bezug versucht der Erzähler abzugrenzen, welche Charakteristika er sich von Don Juan erwartet. In der Folge sind die Vergleichsfiguren aus den höfischen Epen, die mit Don Juan in der Ansicht des Erzählers Eigenschaften teilen, wesentlich positiver besetzt: „Es hätte wohl ebenso gut auch Gawein, Lanzelot oder Feirefiz, der Gescheckhäutige, der Halbbruder Parzivals – der freilich nicht! –, sein können. Oder vielleicht dann noch der Fürst Myschkin. Doch es kam Don Juan. Und der hatte im übrigen nicht wenig von den genannten mittelalterlichen Helden oder Streunern“ (Handke, *Don Juan* 10). Das Generieren einer solchen Textrelation zwischen mittelalterlichen Epen und der Don Juan-Figur macht deutlich, dass der Protagonist zumindest in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* einer wesentlich älteren Sphäre zuzurechnen ist und mit dem Personal des modernen Romans nichts mehr Gemein hat. Die Identität Don Juans wird für die Leser des Handke'schen Textes in Ähnlichkeit zu Rittern und Gralsuchern konturiert, literarischen Gestalten, die sich einem größeren Ziel verschreiben und nicht die eigene Existenz in den Mittelpunkt ihres Daseins stellen. Somit ermöglicht die intertextuelle Bezugnahme eine Lokalisierung einer mit tradierten erzählerischen Mitteln unbestimmbaren Identität.

III.2.2 Das Verhältnis zur Zeit und der Zählzwang

„Und die Zeit war für Don Juan ein Problem, das Problem“ (Handke, *Don Juan* 37). Besonders ausführlich thematisiert *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* die Beziehung des Protagonisten zu seinem Zeitempfinden. Zeichnet sich der Don Juan in den traditionellen

Bearbeitungen des Stoffes als extremer Augenblicksmensch aus, der sich über das Verstreichen der Zeit keine Gedanken macht bzw. sich weigert, die Tatsache anzuerkennen, dass ihm lediglich eine bestimmte Zeitspanne zur Verfügung steht, invertiert Handke diese Einstellung regelrecht und stattet seinen Don Juan mit einem überaus sensiblen Zeitsinn aus. Seine Relation zur Zeit, sein Bestreben „Herr seiner Zeit zu sein“, fungiert gar als Don Juans „Hauptberuf“ (Handke, *Don Juan* 31) und dementsprechend thematisiert Handke den donjuanesken Umgang mit der Zeit bzw. sein Scheitern darin ausführlich. Die Relevanz des Phänomens Zeit für *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird durch die Tatsache unterstrichen, dass sich der sonst sehr unzuverlässige Erzähler lediglich an einen wörtlichen Satz Don Juans erinnern kann: „Es ist Zeit“ (Handke, *Don Juan* 156). Der impulsive Augenblicksmensch der früheren Don Juan-Bearbeitungen hat in diesem Werk die Fähigkeit entwickelt, Zeit wahrzunehmen und einzigartige Augenblicke zu identifizieren. Handke zeigt, dass ein solch empfindsamer Zeitsinn für seinen Protagonisten schwerwiegende Konsequenzen haben kann, sowohl positive wie auch negative. Don Juan erlebt seine Relation zur Zeit als ein sensibles Gleichgewicht, das ihm durchaus absoluten Einklang mit sich selbst ermöglichen kann: „Frauenzeit hieß immer wieder und wieder: Man hatte Zeit. War in der Zeit. Eingespielt in die Zeit. Sie spielte einem in einem fort auf, auch im Schlaf“ (Handke, *Don Juan* 125). Die Zeit, in der Don Juan sich vollständig auf Frauen konzentriert, erlaubt ihm innere Ruhe, explizit ein „Innehalten“ (Handke, *Don Juan* 125), sie fungiert als ein regelrechter Schutzmechanismus vor seinen charakterlichen Neurosen, namentlich dem ihn ständig bedrohenden Zählzwang: „Nicht zählen, sondern buchstabieren. Seine Zeit mit Frauen war eine Zeit, in der es keine Zahlen mehr gab. Nichts mehr zählen, nichts, was in Zahlen ausdrückbar war“ (Handke, *Don Juan* 125). Zahlen und Zählzwang wirken innerhalb von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wie ein Gegenpol zu Don Juans sensualistischer Existenzweise, die ihrerseits im Zusammensein mit den Frauen repräsentiert ist. Endet die „Frauenzeit“ (Handke, *Don Juan* 125)

oder auch nur das erzählerische Rekapitulieren und Erinnern an die Frauenzeit, bricht der Zwang zum Zählen durch. Sämtliche Eigenständigkeit und Autonomie muss dann dem alles bestimmenden Zählzwang untergeordnet werden: „Ich wurde Zeuge, wie Don Juan vom Zählzwang befallen wurde. Er zählte, anfangs nur mit den Lippen, dann laut, seine Schritte, die Knöpfe an seinem Hemd, zählte die Autos im Rhodon-Tal, zählte mit, wenn ein Schwalbenzug durch den Gartenhimmel kurvte, versuchte sogar das Zählen jedes einzelnen der Pappelfläuscheschwaden“ (Handke, *Don Juan* 140). Handke führt eindringlich vor, dass die Harmonie mit der Zeit verloren geht, der Charakter eine absolute „Zeitnot“ (Handke, *Don Juan* 141) erfahren muss. Die Wirklichkeitswahrnehmung des Don Juan wird ihrer Kohärenz beraubt und zerfällt in eine Folge von zeitlichen Einzelheiten: „Nicht zu wenige Ereignisse oder hervorstechende Momente gab es, sondern umgekehrt zu viele, viel zu viele. Jeder Moment – jedes Ding – stach hervor, die Zeit war in den Moment eines zweiten, eines dritten Dings oder Menschen zerfallen. Statt des Zusammenhangs, der das Zeitgefühl ausmachte, nur noch Einzelheiten, nein, Vereinzlungen“ (Handke, *Don Juan* 140-41). Handke, sonst für seine Faszination mit für das Individuum bedeutenden Augenblicken – in der Handke-Forschung als Epiphanien titulierte (vgl. Kapitel III. 3. 1) – bekannt, führt in diesem Zusammenhang vor, wie eine Überfülle an Momenten den Charakter zersetzen kann.

Für den Don Juan früherer Bearbeitungen stand eine Zeitwahrnehmung im Vordergrund, die einen statischen Zeitbegriff propagierte. Handke führt mit seiner Version des Don Juan-Stoffes detailliert vor, welche Konsequenzen sich für Don Juan ergeben, nimmt er die Zeit nun als Kontinuum wahr. Den thematisierten Zählzwang gilt es dabei als eine Strategie zu verstehen, die helfen soll, diese extreme Vereinzlung zu bewältigen und erneut Sinn zu stiften. Der Handke'sche Rekurs auf den Vorgang des Zählens an sich ist dabei durchaus als Rückgriff auf ein tradiertes Motiv des Don Juan-Stoffes zu werten. So führt beispielsweise Leporello in der

berühmten Registerarie in Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* genau Buch über die 1003 Eroberungen seines Herrn. Handkes Don Juan macht aber deutlich, dass in seiner modernen Fassung des Stoffes nicht mehr eine simple Auflistung der donjuanesken Siege im Mittelpunkt steht, sondern dass der Protagonist vielmehr versucht, durch das Zählen der Überfülle der ihn umgebenden Einzelheiten Herr zu werden. Handke spricht dem Motiv des Zählens durch die inhärente Verbindung mit der Zeit eine Signifikanz für den Charakter zu, die weit über frühere Versionen des Don Juan-Stoffes hinausgeht.

III.2.3 Die Flucht im Rückwärtslaufen

„Es hieß, ständig nichts als weiter- und voranzugehen, selbst wenn auf diese Weise einem Wiederfinden der Richtung fast unüberwindliche Hindernisse im Weg standen. Einen Umweg – vielleicht (wenn er klein war). Aber keinen Schritt zurück – es sei denn, seine Art, vorwärtszugehen im Rückwärtsgang!“ (Handke, *In einer dunklen Nacht* 243) Das Paradoxon des Vorwärtstkommens in der Rückwärtsbewegung hat Handke schon einmal im Roman *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus* (1997) thematisiert. Obiges Zitat zeigt, dass auch dort ein sprachloser Protagonist (der Apotheker) eine ganz eigene Art der Fortbewegung verinnerlicht hat, dass die Idee des Entfernung-Zurücklegens im Rückwärtsgehen für Handke durchaus nicht neu ist, wohl aber im Zusammenhang mit der Don Juan-Figur.

Handke revolutioniert das obligatorische Motiv der Flucht, indem er es durch das Rückwärtsgehen seiner ursprünglichen Zweckgerichtetheit entbindet. Die Bewegung ist nicht mehr ausdrücklich auf ein Ziel ausgerichtet, sondern findet rein um ihrer selbst willen statt: „Don Juan war fluchtgewohnt und fluchtgeübt. Im Fliehen fand er in sein Element oder in eines seiner Elemente“ (Handke, *Don Juan* 21). Dass sich Don Juan während dieser Fluchten „immer wieder um sich selber drehte“ (Handke, *Don Juan* 21), unterstreicht nur die Tatsache, dass es nicht um

eine Entfernung geht, die möglichst schnell zurück gelegt werden muss, sondern um die Bewegung an sich, da er im Um-Sich-Selber-Drehen keinerlei Raumgewinn erfährt.

Weiterhin offeriert die Flucht im Rückwärtsgang dem Protagonisten einen deutlichen Perspektivwechsel. Der Begriff der Flucht evoziert normalerweise ein Bild ähnlich dessen des flüchtenden Bauernburschen, an welches sich der Erzähler zu Anfang von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* erinnert: „Heute noch sehe ich das Gesicht des Gejagten vor mir, rotgeschwollen, und sein Körper, der wie geschrumpft ist, mit umso länger an ihm baumelnden Armen . . . Blicklos, die Pupillen weißgebleicht im feuerroten Gesicht wie die eines gesottenen Fisches, war er an mir, dem Kind, vorbeigestampft (wenn ein Stampfen der Kraft, so der letzten)“ (Handke, *Don Juan* 11; 13-14). Gegen dieses Bild grenzt Handke die donjuaneske Flucht ab. Don Juans Flucht beinhaltet keine chaotischen Elemente, er wird nicht getrieben und hat dabei völlig den Blick für die Umgebung verloren. Im Gegenteil konzentriert er sich stattdessen intensiv auf das, was er hinter sich zurücklassen muss: „Auch äugte er weder nach links noch nach rechts oder über die Schultern, sondern sein Kopf zeigte in der Rückwärtsbewegung beständig geradeaus, in die Richtung, aus der er dahergelaufen war“ (Handke, *Don Juan* 19-20). Solch eine Verschiebung des Wahrnehmungsschwerpunktes auf das Zurückgelassene korrespondiert mit dem in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* geschilderten Unwillen Don Juans, überhaupt flüchten zu müssen. Don Juan muss Abstand zwischen sich und die Frauen bringen, will aber mittels des Zurückblickens die Begegnung so lange wie irgend möglich erhalten und auskosten: „Und wie jedes Mal, wenn auch jedes Mal in anderen Lagen, wollte Don Juan nicht fliehen. Er sollte nicht fliehen. Er durfte nicht fliehen. Und wie jedes Mal blieb ihm zuletzt nichts anderes übrig: Er mußte fliehen“ (Handke, *Don Juan* 39). Vielmehr wird er durch die Reaktionen seiner Umwelt in die Flucht getrieben, da die äußeren Erwartungshaltungen der Frauen ihn überfordern. Don Juan genügt ein Abschied im gegenseitigen Einverständnis, ein „Abschiedsparadies“ (Handke, *Don Juan* 83),

wogegen die von ihm aus ihrer Einsamkeit befreiten Frauen von ihm auch zukünftiges Engagement einfordern. Die Diskrepanz zwischen den beiden Geisteshaltungen muss notwendigerweise in Enttäuschung und Konflikt resultieren:

Als er sich jedoch zu der Frau umdrehte, wußte er, daß sie sein Einverständensein mit dem Mangel und der Entbehrung nicht teilte. Ihr Blick war einer des schwarzen Zorns, nicht auf ihn im besonderen, sondern überhaupt; ein Grundzorn. Das gerade zwischen ihnen Geschehene konnte nicht alles gewesen sein. Es durfte nicht alles sein. Ihre Zeit war, was sie, die Frau betraf, ganz und gar nicht um, nie würde die um sein. (Handke, *Don Juan* 83)

Die dem Handke'schen Don Juan eigene Melancholie und Rückwärtsgeandtheit findet so innerhalb der Erzählung durch die Flucht im Rückwärtslaufen eine motivische Entsprechung. Während in früheren Bearbeitungen die Motivation für das Fliehen vor allem darin lag, die Handlung im Fluss zu halten, dabei die Repetition der Episode zu garantieren und die charakterliche Unzuverlässigkeit Don Juans vorzuführen, findet der Handke'sche Don Juan im Zuge der Flucht zu sich selbst: „Friedlich sah er sich auf der Flucht, seine Fluchten waren der Frieden selbst; nur auf der Flucht wurde er so ruhig“ (Handke, *Don Juan* 108-09). Für die donjuaneske Existenz erweist sich die Flucht paradoxerweise als Ruhezone, die ihm Zurückgezogenheit garantiert und es ihm erlaubt, seine Umgebung zu würdigen, so sammelt er beispielsweise während des Fliehens Früchte (Handke, *Don Juan* 21). Handke befähigt das traditionelle Flucht-Motiv damit, wesentlich mehr zu leisten, als lediglich erzählerischer Kunstgriff zu sein. In *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* stellt das Motiv der Flucht in seiner außergewöhnlichen Realisation dagegen sicher, dass sich Erkenntnisse über den Charakter des Handke'schen Don Juan selbst aus seinem Umgang mit der Flucht deduzieren lassen.

III.2.4 Trauer als Kraftquelle

„Don Juan ist kinderlos, meine ich, und wenn es 1003 Kinder gäbe! Er hat sie nicht, sowenig, wie er ein Du hat. Indem er Vater wird – indem er es annimmt, Vater zu sein –, ist er nicht mehr Don Juan. Das ist seine Kapitulation, seine erste Bewegung zur Reife“ (Frisch 97). Max Frisch hat das Vater-Werden als dasjenige Moment identifiziert, welches die Identität des Don Juan grundlegend verändert, ihm charakterliche und persönliche Reife garantiert. Peter Handkes Version dagegen zeigt die Konsequenzen, die sich ergeben, wenn Don Juan sein Kind verliert⁹, wenn er wieder rein auf die Existenz als Einzelschicksal ohne familiäre Bande zurückgeworfen wird.

Im Laufe von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird deutlich, dass Trauer um sein verstorbenes Kind das gesamte Leben des Handke'schen Don Juan bestimmt: „Nichts als seine Untröstlichkeit und seine Trauer trieben ihn . . . Don Juan lebte seiner Trauer, als einer Kraft . . . Seine Trauer diente ihm als seine Wegzehrung. Sie nährte ihn in jeder Hinsicht. Dank ihrer hatte er keinerlei große Bedürfnisse mehr . . . Sein Trauern, nicht episodisch, sondern von Grund auf, war eine Tätigkeit“ (Handke, *Don Juan* 48-49). Hier wird offensichtlich, dass die Trauer sogar in der Lage ist, das für Don Juan bestimmende Prinzip der Episodenhaftigkeit des Daseins außer Kraft zu setzen. Immer wieder kommt die Erzählung auf Don Juans Trauer um das verstorbene Kind zurück, dessen Tod ihn als „Verwaiste[n]“ (Handke, *Don Juan* 47) zurück gelassen hat, wobei die Mutter des Kindes niemals erwähnt wird. Hier invertiert Handke das übliche donjuaneske Konzept, dass Frauen das einzige Interesse des Don Juan darstellen, er alle anderen

⁹ Der Erzähler bestätigt niemals ausdrücklich, dass es wirklich Don Juans Kind war, das verstorben ist. So überlegt er, ob statt dem Kind nicht vielleicht die einzig geliebte Frau verstorben sei (Handke, *Don Juan* 48). Allerdings referiert der Erzähler im vorletzten Abschnitt der Erzählung auf einen Namen „nicht der einer Frau“ (Handke, *Don Juan* 158), den Don Juan mit einem Erinnerungsstück verbindet und der wohl der seines verstorbenen Kindes ist. Der Text unterstützt entgegen den Zweifeln des Erzählers demnach die Deutung, dass Don Juan wirklich um sein verstorbenes Kind trauert.

Menschen zugunsten von Frauenbekanntschaften manipuliert oder ignoriert. Stattdessen hat dieser Don Juan „vom Leben der ‚Einzigkeiten‘ Abschied nehmen müssen“ (Ortheil).

Don Juan legt den väterlichen Zug seiner Persönlichkeit auch durch den Tod des Kindes nicht ab: „Und wenn ich einem väterlichen Menschen begegnet bin, dann ihm: Man hörte ihm zu, und man glaubte ihm“ (Handke, *Don Juan* 158). Handke propagiert mit einer solchen Aussage eine neue Don Juan-Konzeption, weg vom Egoismus der früheren Versionen der Figuren, die einzig die eigene Triebbefriedigung in den Mittelpunkt ihrer Existenz stellten. Der Handke'sche Don Juan ist dagegen auf Kinder sensibilisiert: „Wo er geht, steht und sitzt, zuckt Don Juan aber zusammen, und es reißt ihm den Kopf herum, und er springt auf und rennt los, sowie er ein Kind rufen oder gar schreien hört . . .“ (Handke, *Don Juan* 132), und ist stets bereit, den in der Erzählung erwähnten Kindern zu Hilfe zu eilen (Handke, *Don Juan* 128). Die ihn beseelende „Trauerenergie“ (Handke, *Don Juan* 51) befähigt ihn darüber hinaus, empfindsam auf die Einsamkeit der Frauen einzugehen, ein weiterer Zug seines um Andere besorgten Charakters. So gelingt es Handke, die Trauer und den Schmerz um das verlorene Kind umzudeuten, und positiv für den Charakter des Don Juan fruchtbar zu machen. Obwohl der Autor den Tod eines Kindes thematisiert, bleibt er trotzdem seiner gesamtwerkimmanenten Tradition treu, welche Kinder immer wieder positiv besetzt (vgl. Huber 93: „So finden sich bei Handke immer wieder euphorische Verherrlichungen des Kindlichen und des kindlichen Blicks“). Kinder entfalten für die Handke'schen Charaktere allgemein und besonders auch für einen traditionell rücksichtslosen Charakter wie den des Don Juan, ein regelrecht kathartisches Potenzial.

III. 3 Charakteristisch Handke

Jürgen Wolf bescheinigt dem Werk Peter Handkes einen „außerordentlich ‚prozeßhaften‘ Charakter“ (9), ein Urteil, welches auch Christoph Bartmann teilt (2) und im Rückgriff auf

Bartmann auch die erst 2005 erschienene umfassende Studie des Handke'schen Gesamtwerks von Alexander Huber. Die Tendenz der Handke-Forschung, „das Werk im ganzen, gelesen als Entwurf und Entfaltung einer ästhetischen Idee“ (Huber 9) zu betrachten, ist unverkennbar. Um den inneren Zusammenhang des Gesamtwerkes evident werden zu lassen, lässt sich forschungsübergreifend das Bestreben erkennen, rekurrierende Merkmale zu bestimmen, die es erlauben, Handkes Texte als typisch zu konstituieren. Solche charakteristischen Merkmale, wie beispielsweise das wiederholte Thematisieren des alles-verändernden Augenblicks, forschungsintern Epiphanie tituliert, die omnipräsente Idee der Wiederholung oder signifikante Relation zwischen Innenwelt der Protagonisten und natürlicher Außenwelt erlauben es, einen Text im Gesamtwerk des Autors zu situieren.

Entsprechend lassen sich auch in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* die Handke-charakteristischen thematischen Eigentümlichkeiten identifizieren. Diese sind aufs Engste mit dem Don Juan-Stoff verwoben bzw. bedingen sich teils gegenseitig, wie beispielsweise die Kategorie der Wiederholung, die einen substanziellen Bestandteil einerseits des Don Juan-Stoffes an sich darstellt, aber auch eine dominante Position im Handke'schen Oeuvre einnimmt. Die folgenden Abschnitte analysieren, inwieweit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* einige für Handkes Schreiben charakteristische inhaltliche Aspekte aufgreift und welche Konsequenzen sich in der Folge daraus für Stoff und Protagonisten ergeben.

III.3.1 Epiphanie

„Der Epiphaniebegriff stellt ein besonderes Strukturmerkmal der Handke-Texte dar“ (Frietsch 15). Die Handke-Forschung hat sich auf den Begriff der „Epiphanie“ geeinigt¹⁰, um gewisse textliche Momente, die Handke in seinen Texten immer wieder auftreten lässt,

¹⁰ Zur Genealogie des Epiphanie-Begriffes im Rahmen der Handke-Forschung sei auf Wolfram Frietschs Studie der Symbolik der Epiphanien in Handkes Texten verwiesen (15).

beschreiben zu können. Sehr vereinfacht handelt sich bei der Epiphanie, laut Huber, um einen „handlungskonstitutiven Überraschungsmoment“ (24), der für den Protagonisten ein unvermitteltes Erkenntnisvermögen entfaltet. Der Terminus muss dabei allerdings reduziert um seine religiösen Konnotationen betrachtet werden, so dass im Handke-Kontext allein die formalen Qualitäten zählen. Huber arbeitet – aufbauend auf die vorhergehenden Studien über die Epiphanien bei Handke – die folgenden „Kernmerkmale“ der Epiphanie heraus: „Zufälligkeit, Plötzlichkeit, Transitorik, Unbestimmtheit, Transzendenz . . . Präsenz von Zusammenhang“ (85). Handkes Epiphanien zielen besonders auf eine Veränderung innerhalb des betroffenen Charakters: „Die Epiphanie ist Verwandlung. Sie verwandelt das Wirkliche *und* den Betrachter“ (Huber 95).

Durch die nicht-lineare Erzählweise in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird die Szene, die sich als handlungsauslösende Epiphanie identifizieren lässt, erst relativ spät im Text geschildert. Sie gibt den Anstoß für den Beginn der „Frauenzeit“ (Handke, *Don Juan* 67) und damit für die in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* präsentierten Begegnungen mit den verschiedenen Frauenfiguren: „Etwas erscheint – plötzlich. Im Wirklichen öffnet sich, für einen Moment, eine neue Dimension, und das Ereignis ist flüchtig, aber nicht wirkungslos“ (Huber 82). Die schon zitierten Kernmerkmale des Epiphanie-Momentes werden erfüllt, Don Juan erkennt abrupt, dass eine signifikante Veränderung in seinem Selbst wie auch in seiner Umwelt unmittelbar bevorsteht, „[d]er isolierte Moment wird zum Fenster der Welt“ (Huber 86):

Don Juan erzählte mir, wie er aufschreckte bei dem Blick der Braut . . . Es war ein jähes und dabei stilles Erwachen, nach einem jahrelangen Schlaf oder eher Dahindämmern. Stille: indem das Gemurmel der ständigen Selbstgespräche in seinem Kopf mit einem Mal aussetzte. Vor seiner Stirn wurde es weit . . . Die Entscheidung war jedoch sofort gefallen. Es gab kein Zurück mehr . . . Eine Epoche seines Lebens würde spätestens am Abend

dieses Tages zuendegehen, und er sah sie jetzt in der Tat als eine Epoche. (Handke, *Don Juan* 64-65)

Die hier geschilderte Epiphanie, typisch in ihrer Plötzlichkeit, eine „Momentaufnahme“ (Frietsch 146), eröffnet Don Juan eine „begriffslose Erkenntnis“ (Frietsch 151) hinsichtlich seines zukünftigen Lebens. Es ist ihm möglich, sein bisheriges Dasein aus einer gewissen Distanz zu überblicken, zu erkennen, dass unvermeidbar ein Lebensabschnitt zu Ende geht, ein anderer beginnt. Darüber hinaus erlaubt ihm die Epiphanie eine Veränderung seines inneren Zustandes, namentlich ein Verstummen der „ständigen Selbstgespräche“ in seinem Kopf. Die Epiphanie schafft für den Handke'schen Don Juan eine tabula rasa: „Sie [die Epiphanie] ist eine Situation in statu nascendi, ein Neubeginn, der alle Voraussetzungen hinter sich läßt, eine Utopie“ (Huber 82). Ziel einer Handke'schen Epiphanie ist nicht, definitive Aussagen über die Qualität der Zukunft zu treffen, sondern die schiere Potenzialität des Möglichen zu umreißen. Dementsprechend erweist sich auch die Epiphanie im kaukasischen Dorf, welche einem regelrechten Erweckungserlebnis gleicht (vgl. die aufschlussreiche Wortwahl „es war ein jähes und dabei stilles Erwachen“), im Text als extrem positiv besetzt. Äußere Umstände resultieren in Verlust der selbst gewählten Einsamkeit und Zurückgezogenheit, die bislang Don Juans Existenz bestimmte. Auffällig ist, dass sich in der Konsequenz dieser Erkenntnis bei Don Juan keine Angstgefühle oder Bedauern einstellen, sondern stattdessen feiert seine Empfindung geradezu die Ambivalenz, die den kommenden Ereignissen unausweichlich eingeschrieben ist. Somit ist nicht nur das Erlebnis der Epiphanie an sich, sondern auch die durch sie hervorgerufene Erkenntnis als wertungsfrei und voller Potenzial einzustufen:

Die andere Zeit, die Frauenzeit, war ihm in Haut und Haaren, ihr Gelten oder Wirken hatte eingesetzt mit dem Aufstehen Don Juans von seinem Winkeltisch und seinem Sichzurückziehen hinaus ins Freie. Und er war mit der anderen Zeit bald mehr als bloß

einverstanden. Zwar hieß diese: Gefahr!, aber das machte ihn heiß, endlich wieder.
(Handke, *Don Juan* 67)

III.3.2 Dissoziation der Wahrnehmung

Der Begriff der „Dissoziation der Wahrnehmung“ ist der Untersuchung von Alexander Huber entlehnt (18). Das Phänomen, welches Huber als dissoziierte Wahrnehmung identifiziert, wird in den meisten Handke-zentrierten Studien behandelt, allerdings beruft sich die Forschung nicht, wie im Fall der Epiphanie, auf einen gängigen Terminus. Egila Lex arbeitet mit dem Begriff „[d]as Sehen im Ausschnitt“ (108), Bartmann spricht dagegen von einer „Mikroskopierung“ (65) oder „Reduktion“ (58). Lex geht sogar so weit, zu argumentieren, dass das Sehen im Ausschnitt das entscheidende Prinzip sei, nach dem Handke seine erzählte Welt aufbaut (108). Die Präzisierung der Einzelheit steht zugunsten eines Totalitätsverlustes im Vordergrund: „Wirklichkeit zeigt sich . . . zeitweise nur noch in Ausschnitten, die Ausschnitte zerfallen ihrerseits in Einzelheiten, die Einzelheiten besetzen das Gesichtsfeld und ersetzen das Wahrnehmungsganze“ (Huber 19-20). Indem Handke „Gegenwartspartikel“ (Wolf 111) in den Mittelpunkt seiner Beschreibungen stellt und das Erzählte auf „das dingliche Detail“ (Bartmann 60) zurückführt, gelingt es ihm, die Komplexität der Umgebung auf ein wesentlich leichter analysierbares Schema zu reduzieren und die Schönheit im Detail zu würdigen.

Diese Inflation sinnlicher Einzelheiten organisiert auch die Wahrnehmung der beiden Protagonisten in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Der Erzähler nimmt zwar das Don Juan verfolgende Motorradpärchen aus der Ferne wahr, kann aber trotzdem „Blätter, Grashalme, Reste von Schneckenhäusern (samt den Überresten der Schnecken) und Fichtennadeln“ (Handke, *Don Juan* 17) auf dem Rücken des Mannes ausmachen. Durch die Thematisierung dieser Details umgeht der Erzähler eine Beschreibung jener Einzelheiten, die der Leser vordergründig erwarten

würde, etwa wie Gesicht, Haarfarbe oder Körperhaltung. Der Fokus wird stattdessen auf leicht zu übersehende Kleinigkeiten gelenkt, welche symptomatisch für das fragmentierte Weltverhältnis des Erzählers selbst stehen. Alexander Huber identifiziert zwei formale Verfahren, die Handke einsetzt, um die Wahrnehmungsdissoziation seiner Protagonisten zu vermitteln. Entweder setzt er dabei auf das „Fehlen syntaktischer Kohäsion und semantischer Kohärenz“ (23) oder versucht – wie in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* – mit der „Suggestivkraft“ (23) von atmosphärisch dichten Bildern zu arbeiten. Exemplarisch ist eine außergewöhnlich lange, detailreiche und farbenprächtige Beschreibung der Umgebung Port Royals anzuführen:

In den Hügelwäldern um Port Royal waren gerade die Edelkastanien aufgeblüht, und das Hellgelb der Blütenschnüre lief der Länge nach zwischen den dunklen Eichen als Wellen und Schaumkronen, welche allseits in dem Umkreis der Ruinen lautlos brandeten, und aus der stillen Brandung stieg ganz zuoberst . . . das lichtrote Dach der einstigen Klosterscheunen von Port Royal heraus, ein Dach mit einer Ziegellandschaft, wie sie mir schöner und fremdartiger, und dabei traumvertrauter Teil eines kaum entdeckten Planeten, noch nirgends begegnet ist . . . (Handke, *Don Juan* 154-55)

Die präzise Wahrnehmung der Einzelheiten zeichnet nicht nur den Erzähler aus, sondern auch Don Juan selbst, wobei debattierbar ist, ob der Erzähler damit die authentische Wahrnehmung Don Juans wiedergibt oder ob seine Schilderung der Ereignisse von seiner spezifischen Form der Wirklichkeits-Rezeption gefärbt ist. Nicht immer wird der Wahrnehmungsvorgang so deutlich mit einem *verbum dicendi* versehen: „Er erzählte weiter, daß er, in der Tür stehengeblieben, sie [die Braut] so nah und so groß sah, wie durch ein Teleskop, und insbesondere so ausschließlich – wie man eben zum Beispiel im Brennpunkt eine Fernglases eine Kirsche allein vor sich haben konnte, oder vom Nachthimmel einzig den Mond, den vollen, der einem das ganze runde Glas ausfüllte, ohne eine Spur oder einen Streifen der Nacht

rundherum“ (Handke, *Don Juan* 72). Dieser Textausschnitt macht auch exemplarisch deutlich, auf welcher Grundlage Bartmann seinen Terminus der „Mikroskopierung“ rechtfertigt.

Am Anfang der Woche, auf dem Weg zur Hochzeit im Kaukasus, ist Don Juan sogar in der Lage aus dem vorbei fahrenden Auto die Augenfarben der am Straßenrand laufenden Passanten auszumachen. Darüber hinaus gelingt es ihm, den tieferen Ausdruck der Augen zu interpretieren: „Und so zu bemerken: auch wenn die Gesichter verzerrt waren, vor Erschöpfung, vor Hoffnungslosigkeit, vor Wut und vor Haß, und da und dort sogar vor Mordlust, auch wenn diese Augen böse blickten, oder abwesend, oder hochmütig, oder schlicht dumm – die Farben selber, sofern man nur zu ihnen durchdrang und sie, eine um die andere, undsofort, aufscheinen oder auftanzen ließ, waren, indem sie eine Augenfarbenreihe bildeten, gut“ (Handke, *Don Juan* 62). Die Wahrnehmungsdissoziation nimmt während der im Text geschilderten Zeit immer mehr zu, steigert sich ins Extrem, so dass letztlich sogar die Grenzen zwischen Ich und Du verschwimmen: „Don Juan wußte nicht mehr: Hatte er ihr vorgelesen, oder umgekehrt sie ihm? . . . Der sich vor dem andern zeitweise versteckte: ich oder du? Der redete und redete: sie oder er? Der all die Zeit zuhörte: du? ich? ich? du?“ (Handke, *Don Juan* 135).

Die Handke'sche Vorliebe für „Dissonanz“ (Huber 24) zwischen Ich und Welt dominiert auch in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Huber meint zwar zu erkennen, dass „im Spätwerk die Dissoziationserfahrungen langsam zur Reminiszenz werden“ (25), allerdings widmet sich seine 2005 publizierte Studie dem vorliegenden Text noch nicht. Eine Revidierung dieses Urteils wäre wohl angebracht. Die hier geschilderte Weltwahrnehmung lässt sich auch durchaus in Relation zum generellen Wahrnehmungsvorgang in Don Juan-Texten verstehen. Don Juans Fokus ist – vor allem im Quellentext von Tirso de Molina – allein auf die Frau ausgerichtet. Die restliche Welt muss hinter seinen Ansprüchen zurückstehen, Mitmenschen werden meist zu reinen Hindernissen, die der unmittelbaren Affekterfüllung im Weg stehen, degradiert. Die Handke'sche

Form der donjuanesken Rezeption seiner Umwelt hat diese Form der Wahrnehmung lediglich auf die Spitze getrieben: „Jetzt gab es nichts und niemanden mehr als die fremde Frau“ (Handke, *Don Juan* 71).

III.3.3 Relation Innen- und Außenwelt

„Ein wichtiges Moment in den Texten Handkes ist die Verschränkung von Innen und Außen, von Innenwelt und Außenwelt. Die äußere, objektive Wirklichkeit erlaubt einen Blick auf das ‚innere‘ Erleben, ja fordert ihn sogar. Das Außen ist also nie losgelöst vom Innen, immer verweist das Außen auf das Innen“ (Frietsch 20-21). Die Beobachtung, welche Frietsch für die Gesamtheit der Handke’schen Texte festgehalten hat, behält ihre Gültigkeit auch für *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Orte und Umwelt fungieren als Marker des inneren Zustands der Protagonisten, spiegeln diesen wieder.

Charakteristisch für die Helden in Handkes Romanen ist deren gestörtes Verhältnis zu ihrem Lebensbereich. Handkes Figuren leben – und erleben die Umwelt – in einer sie bestimmenden Entfremdung, die sich deutlich in ihrer Sehweise manifestiert: Sie nehmen die Gegenstände um sie herum nicht in deren natürlichem und für den normalen Betrachter selbstverständlichen Sinn- und Bedeutungszusammenhang wahr. (Lex 11)

Die Dissonanz zwischen Welt und Ich entwickelt der Autor in der Erzählung auf mehreren Ebenen. Sowohl beim Erzähler, bei Don Juan selbst, als auch bei den Frauenfiguren korrespondiert die Wahrnehmung der sie umgebenden Umwelt mit dem jeweiligen Innenleben. In dem Maße, in welchem die innere Befindlichkeit der Protagonisten Wandel unterliegt, verändert sich auch ihre Wahrnehmung der Umgebung.

So hat sich beispielsweise der Erzähler in das Pförtnerhaus des verfallenen Jansenisten-Klosters Port Royal zurückgezogen, eine Ruine, die als „Monument gescheiterter

Aspirationen“ (Assmann 60) gewertet werden kann.¹¹ Schon die ersten Seiten von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, welche als Exposition dienen und den Erzähler in seiner Umgebung und Geisteshaltung einführen, zeugen von seinem „Verlust der Deutungssysteme“ (Lex 11). Diejenigen Handlungen, die dem Erzähler früher Stabilität und Halt garantiert haben (Gäste bewirten, Gärtnern, das Lesen), können ihre Funktion nicht mehr aufrechterhalten. Als Konsequenz nimmt der Erzähler wahr, wie sich die Natur gegen ihn wendet: „Ich verstand dann auch, warum die Raben seit einiger Zeit so wutentbrannt durch den Luftraum brüllten: Sie waren im Zorn über den Zustand der Welt. Oder den meinen?“ (Handke, *Don Juan* 9-10). Es wird deutlich, dass der Erzähler in seiner subjektiven Wirklichkeit lebt, und diese wird durch die Außenwelt ausgedrückt. Erst mit dem Erscheinen Don Juans ändert sich diese Umgebungs-Wahrnehmung, indem der Erzähler alle Vorkommnisse auf den Neuangekommenen bezieht.

Ähnlich verhält es sich mit den Örtlichkeiten, an denen sich die von Don Juan getroffenen Frauen aufhalten. Wie schon ausführlich in III.1.1 *Don Juan und die Frauen* zitiert, teilen die Frauen alle gewisse Eigenheiten, die sie vom Rest der Bevölkerung abheben und als besonders kennzeichnen, z. B.: „Sie alle waren, von Land zu Land, jeweils Einheimische und dabei auffallend Fremde“ (Handke, *Don Juan* 94). All diese Frauen bevorzugen die Peripherie („die abseitigen Örtlichkeiten waren ihr Revier“ Handke, *Don Juan* 97), sie halten sich gerne an Orten auf, welche entsprechend ihrer eigenen Stellung in der Gesellschaft ebenfalls nicht in belebten Zentren der Städte existieren. Sie fühlen keine Zugehörigkeit zur breiten Masse und diese Sonderstellung spiegelt sich in der Wahl ihrer bevorzugten Aufenthaltsorte. Michel hält fest, dass Handke für diese Orte im Niemandsland eine besondere Vorliebe hegt: „Erinnern wir uns an

¹¹Darüber hinaus ermöglicht die Situierung des Erzählers im örtlichen Zentrum der Jansenisten-Bewegung auch noch, die Konfrontation zweier konträrer Lebenseinstellungen vorzuführen. Der Erzähler hat die durch seinen Lebensort repräsentierten, jansenistischen Ideale der Askese und Enthaltensamkeit verinnerlicht, wird nun aber in der Gestalt des Don Juan mit der traditionellen Verkörperung des Libertinismus, des Exzesses, konfrontiert.

Handkes Vorliebe für jene Gebiete als Geh- und Inspirationsorte, die in dem eigentümlichen Bereich zwischen Stadt und Land liegen. Man bezeichnet im allgemeinen diese Zone als Peripherie oder, wohlklingender, als *terrain vague*“ (148). Dass Don Juan selbst ebenfalls diese abseitigen, einsamen Örtlichkeiten bevorzugt, zeugt auch von der inneren Verbundenheit, welche zwischen ihm und den Frauen besteht.

Die Relation zwischen Innen- und Außenwelt stellt sich im Hinblick auf den Charakter des Don Juan als eine besondere dar. Don Juans Existenz realisiert sich in der konstanten Fortbewegung, er hält sich nicht, wie der Erzähler oder die Frauen an nur jeweils einem einzigen Ort auf. Die Landschaften, in denen sich dieser Don Juan bewegt, obwohl sie geographisch in den verschiedensten Ländern situiert sind, bleiben stets gleich: „An jedem neuen Tag betrat er ein neues, oft fernes Land, und die Landschaft, in welcher sich die Ereignisse des Tages abspielten, war oder wurde jedesmal wieder im großen und ganzen die gleiche“ (Handke, *Don Juan* 57). Die Erzählung betont allerdings, dass auch eine solche bewusste Veränderung des äußeren Zustandes, wie das konstante Reisen, nicht zwangsläufig eine Wandlung des inneren Zustandes nach sich zieht. Die Orte, die Don Juan besucht, lassen allesamt eine gleichsam transitorische und entgrenzende Qualität erkennen: die Erfahrungen, die Don Juan an den immer neuen Orten macht, wiederholen sich ständig. Ein Ortswechsel garantiert also keine Revision des inneren Zustandes, der Charakter wird immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen. Soll sich Änderung einstellen, muss sie aus dem Inneren kommen, kann nicht zwanghaft von Außen initialisiert werden.

Ein weiteres Indiz für die Ähnlichkeit und Austauschbarkeit der besuchten Orte ist der Pappelsamenflaum, der sämtliche besuchten Landschaften durchzieht. Egal, welcher Kontinent oder welche klimatische Zone, der Pappelsamenflaum schwebt immer in der Luft und stellt so eine gewisse Einigkeit innerhalb der Erzählung her – sowohl auf der inhaltlichen wie auch auf

der sprachlichen Ebene. Die donjuaneske Wahrnehmung des Ewig Gleichen endet dabei auch nicht bei der rein landschaftlichen Umgebung, vielmehr erscheinen Don Juan die Landschaften auch immer von demselben Personal bevölkert: „Und: der eine Krebskranke auf der Fähre, mit dem ausgefallenen Haar, war schon bei der Hochzeit im kaukasischen Dorf dabeigewesen . . . Und: das Motorradpaar der Ile de France, vor welchem er zuletzt zu mir nach Port Royal flüchtete, war ihm umgekehrt bereits drüben dort in Nordafrika begegnet“ (Handke, *Don Juan* 124). So lange sich der innere Zustand des Protagonisten nicht wandelt, ändert sich auch seine Perzeption der Umgebung nicht und erschöpft sich in endloser Reproduktion der immer wieder selben Erfahrungen, Innenwelt und Außenwelt erscheinen als untrennbar verschränkt.

Ähnlich verhält es sich mit Don Juans Beziehung zu Tieren. Seine innere Wandlung, die Akzeptanz der Tatsache, dass die Frauenzeit eingesetzt hat und sein bislang zurückgezogenes Dasein rigoros ändern wird, wird im Text durch das Verhalten der Tiere vorbereitet, sie werden zu Signifikanten stilisiert und mit Bedeutung aufgeladen: „Seit je hatten die Tiere für Don Juan etwas von Botschaftern gehabt“ (Handke, *Don Juan* 67). Die Tiere reagieren auf seine durch die Epiphanie hervorgerufene Veränderung seines inneren Zustandes: „Auf dem Rückweg wichen die Dorfhunde vor ihm aus . . . Große schwarze Flugkäfer, mit einem Brummen, das zu einem Dröhnen answoll, attackierten ihn, oder flogen jedenfalls Finten gegen ihn“ (Handke, *Don Juan* 67). Erst als Don Juan eine Woche später im Klostergarten des Erzählers angekommen ist und die Frauen hinter sich gelassen hat, ändert sich das Verhalten der Tiere. Harmonie und Zusammengehörigkeit stellen sich wieder ein, Schmetterlinge umflattern ihn, ein Rabe lässt eine Passionsfrucht fallen, ein anderer sorgt für Brennholz, der Erzähler nimmt die Natur als Don Juan zu Diensten wahr (Handke, *Don Juan* 24-25). Gegen Ende der Woche, wenn Don Juan längst in seinen neurotischen Zählzwang verfallen ist, wandelt sich das Benehmen der Tiere erneut in regelrechte Feindschaft: „Und zu Feinden wurden ihm vor allem die Tiere . . . Die winzigen

Springkäfer sprangen nun eigens ihn an. Die harmlosesten Spinnen schleuderten ihm Giftfäden in das Gesicht“ (Handke, *Don Juan* 142-43). Das Verhalten der Tiere variiert, je nach innerem Zustand Don Juans. Orte und Umwelt in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* dürfen niemals nur als reine illustrierende Kulisse verstanden werden, sie sind vielmehr als Bedeutungsträger aufzufassen und verweisen stets auf den inneren Zustand der Protagonisten.

III.3.4 Kategorie der Wiederholung

Der Begriff der Wiederholung ist dem „poetologischen Reservoir“ (Bonn 52) der für Handke charakteristischen Begriffe zuzuordnen. Klaus Bonn hat dem Terminus der Wiederholung in Handkes Werk eine ausführliche Studie (1994) gewidmet, versteigt sich dabei selbst aber in einer allzu poetischen Sprache, was die Aussagekraft seiner Thesen mitunter unterläuft. Das für das Handke'sche Begriffsverständnis entscheidende ist dessen inhärente Doppeldeutigkeit: „Dieser der Alltagssprache entlehnte und mit neuem Inhalt gefüllte Begriff basiert auf der phonetischen Ambivalenz des Graphems „Wiederholung“ . . . Wiederholung ist demnach entweder Wiedergabe eines Bekannten oder (Wieder-)Finden eines Unbekannten, womöglich ehemals Bekannten“ (Huber 180-81). Wiederholung setzt sich also primär aus dem Gegensatz zwischen Erneuerung und Wahrung zusammen, aus „Rekonstruktion“ und „Repetition“ (Huber 186). Für das Handke'sche Werk ergibt sich daraus ein Begriffsverständnis, welches einen „Möglichkeitsblick“ (Huber 185) betont, d. h. kein Ergebnis wird als final betrachtet, vielmehr öffnet sich durch die Möglichkeit der Wiederholung eine Possibilität für Kommendes: „Gewesene Möglichkeit kehrt wieder als zukünftige. Die bloß gegenwärtige Existenz öffnet sich. Ein Bezug zum Dasein wird etabliert, der jederzeit möglich ist, aber jetzt, im Augenblick, wirklich werden soll. Geschichte wird zu einem offenen Archiv . . . Geschichte wird verstanden als Geschehen. So tritt das Gewesene nicht als mumifiziertes Exponat auf, sondern als

zukünftiges Abenteuer der Existenz“ (Huber 182-83). Die theoretischen Grundlagen in Kapitel II haben dargelegt, dass das Prinzip der Wiederholung für den Don Juan-Stoff unumgänglich ist, ohne konstante Wiederholung derselben Ereigniskette kann eine Don Juan-Bearbeitung nicht funktionieren. Jeder andere literarische Stoff würde unter der ständigen Repetition des immer Gleichen leiden, Don Juan-Bearbeitungen dagegen profitieren von der Wiederkehr des Altbekanntes.

In *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird besonders die Deckungsgleichheit zwischen dem Don Juan-Stoff an sich und dem Interesse Handkes an der Kategorie der Wiederholung evident. Dient die variierende Wiederholung in den Don Juan-thematisierenden Vorgängerwerken noch dazu, lediglich den Stoff zu organisieren und eine Charakterisierung des Protagonisten zu liefern, hat sich der Schwerpunkt im vorliegenden Text verschoben. Im Handke'schen *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* wird die Wiederholung – entsprechend dem Begriffsverständnis des Autors – wesentlich positiver besetzt: „Daß sich das meiste wiederholte, und wiederholte auch mit den Frauen der nächsten Wochentage, störte ihn aber nicht noch ließ es ihn zögern oder gar zurückschrecken – zurückgeschreckt für einen Moment war er nur beim ersten Mal, als es sich noch um keine Wiederholung handelte“ (Handke, *Don Juan* 93). Offensichtlich vermittelt die Möglichkeit der Wiederholung dem Charakter ein Sicherheitsgefühl und hilft, die Weltwahrnehmung zu organisieren: „'Wiederholung' ist Handkes Metapher für eine neue Begreifbarkeit der Welt für das einzelne Subjekt, somit eine Reaktion auf moderne Wirklichkeitswahrnehmung. Zugleich steht sie für erzählerische Kohärenz, für ästhetischen Zusammenhang“ (Gottwald 145). Don Juan wird sich der existenziellen Defizite bewusst und erhofft sich durch die Möglichkeit der Wiederholung Annäherung an einen defizitlosen Augenblick. So erklärt sich auch das Moment der Verwirrung, welches ihn befällt, als die Ereignisse eben noch nicht in den Status des Wiederholbaren eingetreten sind. Dabei ist

festzuhalten, dass die Wiederholung eben nicht als schablonenhaft aufzufassen ist, sondern sich durch kontinuierliche Variation auszeichnet und auf diese Weise eine charakterliche Entwicklung motiviert: „Das Wiederholen hatte vielmehr, und dann immer stärker, seinen eigenen Schwung, und er überließ sich dem als einer Selbstverständlichkeit, ja einem Gesetz, wenn nicht Gebot . . . Das Wiederholen, dieses erst, beherzte ihn . . . Die Varianten gaben die Würze“ (Handke, *Don Juan* 93-94). Die Möglichkeit zur variierenden Wiederholung wird damit zur eigentlichen Motivation des Charakters Don Juan, die es ihm erlaubt, Transzendenz anzustreben. Beinhaltete die konstante Wiederholung in früheren Bearbeitungen noch Frustpotential für den zur Erkenntnis befähigten Don Juan (vgl. Lenau), macht Handke die Repetition für den Charakter selbst fruchtbar, der wie schon zitiert, durch die Wiederholung „beherzt“ wird und „mit leuchtenden Augen“ (Handke, *Don Juan* 130) davon berichtet. Das Moment der Wieder-Erfahrbarkeit, welches die Wiederholung Handke'scher Prägung auszeichnet, wird dabei auch im größeren Rahmen der Erzählung an sich gespiegelt. Nicht nur, dass Don Juan dem Erzähler die Ereignisse der Frauenzeit schildert, auch der Erzähler erlaubt durch seine Rekapitulation des Geschehens dem Leser eine sich immer wieder wiederholende Rekonstruktion und damit eine „sich selbst revidierende, immer wieder neu ansetzende Beschwörung des Abwesenden“ (Huber 186). Denn, wie Volker Michel argumentiert: „Nur aus der Abwesenheit heraus läßt sich etwas herbeibeschwörend in Anwesenheit verwandeln“ (136).

III.4 Schlussbemerkung und Interpretation

„Was ist mit Don Juan? Wer war er? Was ist er? Was bedeutet uns Don Juan heute?“ (Dietrich 9). Die vorstehende Analyse von Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* macht offensichtlich, dass es sich als wesentlich leichter erweist, diejenigen Motive und inhaltlichen Strukturen zu identifizieren, welche sich von früheren Bearbeitungen des Stoffes

unterscheiden, als akkurate Übereinstimmungen herauszuarbeiten. Motive und Strukturen, die den Don Juan-Stoff als solchen ausmachen (vgl. Kapitel II.), lassen sich zwar noch erkennen, sind aber von Handke verwandelt worden. Der Autor spielt mit dem Hintergrundwissen der Leser, rekurriert auf im Zusammenhang mit Don Juan bekannte inhaltliche Traditionen, überschreitet diese herkömmlichen Ideen aber, um die Figur und den Stoff mit einer ganz eigenen Agenda zu füllen. Wie lässt sich nun die untersuchte Handke'sche Neuinterpretation im Gesamten bewerten? Welche Erkenntnisse birgt sie für den Leser – abgesehen vom reinen Lesevergnügen?

Handke situiert *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in der säkularisierten Gesellschaft des 21. Jahrhunderts. Konzepte, die in früheren Don Juan-Bearbeitungen Garanten für Konfliktpotenzial darstellten, vertreten durch Termini wie Ehre, Ehe, Keuschheit oder Familie, werden durch den Autor nicht integriert. Resultierend aus dieser Auslassung raubt Handke der Figur des Don Juan auch die Möglichkeit, gegen solche normativen gesellschaftlichen Prinzipien aufzubegehren. Ohne die donjuaneske Rebellion gegen Normen und Moral wird als Folgeerscheinung ebenfalls die Existenzberechtigung des Steinernen Gastes und seiner metaphysischen Implikationen untergraben. Bei Handke muss Don Juan nicht mehr gestraft werden, muss aber auch nicht mehr den Tod wählen, um ein Fanal seiner Existenz zu setzen. Auch bildet nicht mehr die donjuaneske Gier nach unmittelbarer Befriedigung aller Affekte den Antrieb des Charakters. In *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* werden stattdessen die Frauen aus ihrer tradierten Rolle als Beute und Opfer des Verführers befreit und mit Selbstbewusstsein und Eigenständigkeit ausgestattet. Der Handke'sche Don Juan bringt den Frauen Respekt entgegen, nimmt sie als Individuen wahr, nicht mehr nur als austauschbare Vertreterinnen ihres Geschlechtes. Der Autor verleiht seinem Protagonisten regelrecht erlöser-ähnliche Züge, wenn er davon spricht, dass Don Juan statt dem Talent zum betrügerischen Verführen die Macht besitzt,

den Frauen Erkenntnisse über ihren inneren Zustand zu vermitteln. Darüber hinaus verleiht Handke dem donjuanesken Motiv des Zählens im Vergleich zu früheren Bearbeitungen eine wesentlich größere Signifikanz. Auch der Handke'sche Don Juan zählt noch – aber längst nicht mehr Frauen. Vielmehr mutiert der Zählzwang zur Krankheit, der, wenn er durchbricht, das ganze Dasein des Don Juan überschattet. Unbedingte Lebensbejahung und Willen zur Grenzüberschreitung werden durch Trauer, Zwangsneurosen und Rückzug in die Isolation ersetzt. Statt Augenblickbezogenheit dominiert ein empfindsamer Zeitsinn.

Trotz allem bleibt auch dieser Don Juan immer noch ein 'echter' Don Juan, die grundlegenden Rahmenkriterien sind allesamt erfüllt – manche deutlicher, manche in umgedeuteter Form. Der Don Juan-Stoff lässt sich nicht auf einen Nenner reduzieren, dazu ist die literarische Tradition zu vielfältig und der Kanon der Don Juan-Bearbeitungen zu umfangreich. Das Handke'sche Urteil „Don Juan ist ein anderer“ (Handke, *Don Juan* 157) trägt der Bedeutungsvielfalt des Stoffes Rechnung. Dieser Don Juan mag sich von allen vorhergehenden Inkarnationen seines Charakters unterscheiden, womit ihm jedoch seine Existenzberechtigung nicht abgesprochen werden kann. Stattdessen wird der Leser durch *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* ermutigt, vorgefertigte Erwartungshaltungen hinsichtlich der Figur des Don Juan in Frage zu stellen. Der suggestive Werktitel bewirkt ein vorschnelles Leserurteil, welches allerdings schon auf der ersten Seite des Textes revidiert werden muss, als deutlich wird, dass statt Don Juan ein Erzähler die Ereignisse präsentiert. In der Folge dieser Diskrepanz, die zwischen dem Versprechen des Titels und der eigentlichen Erzählung existiert, wird der Leser zur Vorsicht angehalten, allzu naivem Lesen kann durch Kenntnis theoretischen Hintergrundwissens zu Don Juan vermieden werden. Die Analyse von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* hat deutlich gemacht, dass selbst bei einem so oft behandelten literarischen Stoff wie Don Juan längst nicht alles gesagt ist und sich der Leser noch immer auf Überraschungen einstellen muss und darf.

IV. ... du wirst es nicht erfahren – Ausblick und Zusammenfassung der Ergebnisse

IV.1 Ausblick

Die vorliegende Masterarbeit hat lediglich einen Teilaspekt von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* in den Mittelpunkt stellen können, wenn auch mit dem Rückbezug auf den Don Juan-Stoff wohl den wichtigsten und naheliegendsten Aspekt. Darüber hinaus liefert das Handke'sche Werk allerdings noch wesentlich mehr Anregungen für eine weitere literaturwissenschaftliche Auseinandersetzung; die Interpretationsmöglichkeiten der Erzählung sind bei weitem noch nicht erschöpft. Die im Anschluss skizzierten Ideen bilden lediglich eine Auswahl an Vorschlägen, um deutlich zu machen, in welchen Gebieten der Literaturwissenschaft *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* noch einsichtsvolle Beiträge liefern kann.

So konzentrierten sich beispielsweise die Kapitel III.3.1 bis III.3.4 zwar auf gewisse thematische Überblendungen mit dem Handke'schen Oeuvre, ordnen diese aber dem inneren Zusammenhang mit dem Don Juan-Stoff unter. An dieser Stelle würde sich weiteres Forschen anbieten, welches das vorgenommene ansatzweise Einordnen in das Gesamtwerk Peter Handkes komplettiert und auch diejenigen Aspekte des Textes berücksichtigt, die in der vorliegenden Studie aufgrund ihrer mangelnden Relevanz für die Behandlung des Don Juan-Themas außen vor gelassen wurden (z.B. die Handke-typische Schwellen-Problematik oder das „Leuchten der Dinge“ [Lex 100]). Neben seiner Thematisierung des Don Juan-Stoffes ist *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* auch ein distinktives Handke-Werk, so dass es eine extensivere Situierung im Handke'schen Gesamtwerk verdient hat.

Ebenfalls als anregend erwiese sich sicherlich eine detaillierte Auseinandersetzung mit den philosophischen Grundlagen des Werkes – insbesondere mit dem beständigen Rekurs auf den Jansenismus – um darzulegen, inwieweit dieser die geschilderte donjuaneske Handlung beeinflusst. Klaus Bonn und Alexander Huber haben sich beide jeweils ausführlich mit dem

Einfluss der Heidegger'schen philosophischen Vorstellungen bezüglich des Seins und der Kategorie der Wiederholung auf das Schaffen Peter Handkes auseinandergesetzt. Ein auf Philosophie zentrierte Untersuchung ist sicherlich in der Lage, ähnlich aufschlussreiche Erkenntnisse aus *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* zu extrahieren.

Die in dieser Arbeit offen gelegten intertextuellen Referenzen wurden rein nach ihrem Verhältnis zum Don Juan-Stoff und dessen Handke'scher Realisation untersucht. Um diesen Rahmen etwas zu erweitern, schlägt Misia Sophia Doms einen weiteren intertextuellen Zusammenhang mit einem Epos des persischen Poeten Nizami vor, *Die sieben Geschichten der sieben Prinzessinnen* (entstanden um 1200), in welchem ein Prinz an sieben Tagen sieben verschiedene Frauen besucht und deren Geschichten hört. Es wäre wissenswert zu erfahren, in welchem Maße sich der Einfluss dieser umfangreichen Erzählung auf *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* manifestiert und zu entscheiden, ob sich eventuell auch Aspekte in der Darstellung der Don Juan-Figur neu bewerten lassen.

Auch ein Miteinbezug eines psychoanalytischen Blickwinkels bietet sich an. Die Don Juan-Forschung besitzt eine ausgiebige Tradition der psychoanalytischen Deutung (vgl. z. B. die ödipal-geprägte Auslegung des Don Juan-Stoffes durch Otto Rank). Wollte man einer ähnlichen psychoanalytischen Deutungsrichtung folgen, böte sich ein Rückgriff auf die Theorien des Blickes von Jacques Lacan an. Schließlich rekurriert der Erzähler in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* immer wieder auf die Macht des donjuanesken Blickes und dessen Implikationen für die dem Blick ausgesetzten Frauen.

Die Situierung der Erzählung in der literaturwissenschaftlichen Forschung – sei sie germanistischer oder komparatistischer Ausrichtung – ist dementsprechend noch lange nicht abgeschlossen. Die Forschungsergebnisse dieser Masterarbeit können hoffentlich einen

Ausgangspunkt für weitere kritische Auseinandersetzungen mit *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* bieten, bzw. einige Denkanstöße zu diesem facettenreichen und vielseitigen Werk liefern.

IV.2 Zusammenfassung der Ergebnisse

Ziel dieser Studie war es, die Don Juan-Figur, wie sie Peter Handke in *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* präsentiert, auf ihre Traditionsgebundenheit aber auch ihre Innovationen und Besonderheiten hin zu untersuchen. Methodisch lehnte sich die Arbeit dabei in ihrem Vorgehen an die Motiv- und Stoffforschung an, da sich der Charakter des Don Juan nicht losgelöst von seinen besonderen stofflichen Merkmalen analysieren lässt. Der Handke'sche Ausgangstext ist recht kurz, so dass die Untersuchung an einigen Stellen sehr kleinteilig von statten ging, d. h. statt größerer textlicher Passagen einzelne Sätze oder Erzähleraussagen in den Mittelpunkt stellte.

Es konnte im Verlauf dieser Arbeit gezeigt werden, dass Peter Handke mit seiner Bearbeitung des Don Juan-Stoffes an die vorhandene donjuaneske Texttradition anknüpft, indem er auf tradierte Motive und Stoffstrukturen wie z. B. die Dienerfigur zurückgreift, sich die Figur bzw. den Stoff in seiner Gesamtheit aber in einer bestechenden Form zu Eigen macht (vgl. die außergewöhnliche Realisation des Motivs der metaphysischen Rache). Aussagen wie die nachfolgende von Leo Weinstein: „One of the fascinating features in Don Juan is exactly that he talks very little but acts constantly“ (Weinstein 172), die im Hinblick auf frühere Versionen des Don Juan-Stoffes getroffen wurden, lassen sich für Handkes Realisation des Stoffes auf spannende Weise neu interpretieren.

Peter Handke kreiert eine neue Interpretation der Don Juan-Gestalt, indem er inhaltliche Elemente, die seit der Molina'schen Urfassung im Don Juan-Stoff angelegt sind, aufgreift, diese allerdings mit einem umfassenderen Bedeutungsspektrum versieht. Motive wie die Flucht, das Zählen oder auch die donjuaneske Beziehung zur Zeit besitzen in *Don Juan (erzählt von ihm*

selbst) eine weit größere Signifikanz als das in früheren Don Juan-Bearbeitungen der Fall war. Solche Veränderungen in der Schwerpunktsetzung markieren das Werk als außergewöhnlich, unterlaufen den Charakter des Don Juan aber nicht grundsätzlich. Stattdessen hat die Analyse deutlich gemacht, dass Handke den Charakter in seiner Traditionsgebundenheit durchaus ernst nimmt, ein Eindruck, der sich bei einem ersten Lesen des Werkes nicht unbedingt aufdrängt (vgl. Ortheils Urteil in *Die Welt*). Handke demontiert den Charakter des Don Juan nicht, er zeigt auf, dass dieser durch seine Verpflanzung in die Erzählwelt der modernen Gegenwart Modifikationen über sich ergehen lassen muss, aber dass diese nicht zwangsläufig im Ruin des Charakters resultieren müssen. Ein nicht geringer Teil der Untersuchung hat sich darüber hinaus aber auch mit Handkes spezifischen Innovationen bzw. des Aufzeigens seiner persönlichen Agenda widmen müssen. Die Verflechtungen zwischen Don Juan-Stoff und Handke'schen thematischen Interessen sind so untrennbar, dass die Analyse der Vollständigkeit halber einen Rückgriff auf das Gesamtwerk Handkes leisten musste. Eine umfassende Bezugsetzung zum Gesamtwerk des Autors wurde nicht geleistet, aber auch nicht angestrebt. Die stofflichen und motivischen Innovationen Handkes konnten umfassend offensichtlich gemacht werden und somit das Bild des Handke'schen Don Juans abrunden. Besonderes Augenmerk musste dabei auch die Erzählerfigur erfahren, mit der es Handke gelingt, eine weitere einflussreiche Instanz in die Erzählung zu integrieren – entgegen der bewusst irreführenden Vorgaben des Werktitels.

Resultat der vorliegenden Untersuchung ist somit die erste eingehende Analyse von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)* unter dem Blickwinkel der Relation zum Don Juan-Stoff. Mehr noch als „nur“ eine weitere Bearbeitung eines über Jahrhunderte tradierten literarischen Stoffes vorzulegen, gelingt es dem Autor, eine bestechende Neu-Interpretation zu formulieren. Die im Motto als Prätext vorgegebene Identitätslosigkeit des Don Juan wurde von Peter Handke auf seine ganze eigene Weise gelöst und versucht weniger, eine definitive, unangreifbare Antwort auf

die Frage nach der Identität des Don Juan zu geben, als durch „einen Anflug von Märchenhaftem“ (Ortheil) eine atmosphärische Ahnung des Charakters zu vermitteln. Das Werk sieht sich nicht als die endgültige, alle Fragen beantwortende Version des Don Juan-Stoffes, der Autor erkennt vielmehr an, dass es sich um eine Antwort in einer langen Reihe handelt. Der Anspruch: „Don Juans Geschichte kann kein Ende haben, und das ist, sage und schreibe, die endgültige und wahre Geschichte Don Juans“ (Handke, *Don Juan* 159) erscheint so nochmals in einem neuen Licht und wegweisend für das Verständnis des Werkes.

Bibliographie:

- Assmann, Aleida. „Das Gedächtnis der Orte.“ *Orte der Erinnerung: Denkmal, Gedenkstätte, Museum*. Hg. Ulrich Borsdorf und Heinrich Theodor Grütter. Frankfurt am Main: Campus Verlag, 1999. 59-77.
- Bartmann, Christoph. *Suche nach Zusammenhang: Handkes Werk als Prozeß*. Wiener Arbeiten zur deutschen Literatur 11. Wien: Braumüller, 1984.
- Blasberg, Cornelia. „Peter Handke und die ewige Wiederkehr des Neuen.“ *Literaturwissenschaftliches Jahrbuch* 83 (1997): 185-204.
- Bonn, Klaus. *Die Idee der Wiederholung in Peter Handkes Schriften*. Diss. U Mainz, 1994. Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 124. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1994.
- Brüggemann, Werner. „Das abendländische Gestaltengeviert.“ *Don Juan: Darstellung und Deutung*. Hg. Brigitte Wittmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 145-58.
- Bukowski, Evelyn. *Metamorphosen der Verführung in der Novellistik der Frühmoderne*. Diss. U Heidelberg 2001. Tübingen: A. Francke Verlag, 2004.
- Csobádi, Peter, et al., Hg. *Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Vorträge des Salzburger Symposiums 1992*. 2 Bde. Salzburg: Verlag Ursula Müller-Speiser, 1993.
- Davies, Ann. *The Metamorphoses of Don Juan's Women: Early Parity to Late Modern Pathology*. Spanish Studies 28. Lewiston, NY: E. Mellen Press, 2004.
- Dietrich, Margret. „Don Juan.“ *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. Hg. Joachim Schondorff. München: Albert Langen, 1967. 9-44.

- Doms, Misia Sophia. „Wiederholung als Verfehlung der Identität: Inszenierung inter- und intratextueller Wiederholungen in Peter Handkes 'Don Juan'.“ *Innovationen und Reproduktionen in Kulturen und Gesellschaften* (2005). Abstract. 10 Juli 2008 <http://www.inst.at/irics/speakers_a_f/doms.htm>.
- Felman, Shoshana. *The Literary Speech Act: Don Juan with J. L. Austin, or Seduction in Two Languages*. Trans. Catherine Porter. Ithaca, NY: Cornell UP, 1983.
- Frenzel, Elisabeth. „Ahasver.“ *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1988.
- . „Bediente, Der überlegene.“ *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1988.
- . „Don Juan.“ *Don Juan: Darstellung und Deutung*. Hg. Brigitte Wittmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 1-8.
- . „Don Juan.“ *Stoffe der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1988.
- . *Stoff-, Motiv- und Symbolforschung*. Stuttgart: Metzler, 1963.
- . „Verführerin, Die dämonische.“ *Motive der Weltliteratur: Ein Lexikon dichtungsgeschichtlicher Längsschnitte*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1988.
- . *Vom Inhalt der Literatur: Stoff – Motiv – Thema*. Freiburg: Herder, 1980.
- Frietsch, Wolfram. *Die Symbolik der Epiphanien in Peter Handkes Texten: Strukturmomente eines neuen Zusammenhangs*. Diss. U Freiburg, 1995. Sinzheim: Pro Universitate, 1995.
- Frisch, Max. *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962.
- . „Nachträgliches.“ *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1962. 93-102.
- Gnüg, Hiltrud. *Don Juan: eine Einführung*. Artemis Einführungen 39. München: Artemis, 1989.

- . *Don Juans theatralische Existenz: Typ und Gattung*. München: Wilhelm Fink, 1974.
- Gottwald, Herwig. „Von Namen, Augenblicksgöttern und Wiederholungen: Handkes Umgang mit dem Mythischen.“ *Peter Handke: Poesie der Ränder*. Hg. Klaus Amann et al. Wien: Böhlau Verlag, 2006. 135-53.
- Grabbe, Christian Dietrich. „Don Juan und Faust.“ *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. Hg. Joachim Schondorff. München: Albert Langen, 1967. 239-330.
- Hammelehle, Sebastian. „Die wahre Hölle ist die Welt: In Peter Handkes neuem Roman 'Don Juan' triumphiert der Erzähler über den Verführer.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *Welt am Sonntag* 1 August 2004: 53.
- Handke, Peter. *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2006.
- . *In einer dunklen Nacht ging ich aus meinem stillen Haus*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1997.
- Hartwig, Ina. „(Kein) Verführer von Gnaden. Wer er ist, man wird es nicht erfahren: Peter Handkes 'Don Juan (erzählt von ihm selbst)' balanciert geschickt zwischen Lust und Diskretion.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *Frankfurter Rundschau* 30 Juli 2004: 15.
- Höllner, Hans. *Peter Handke*. Reinbeck: Rowohlt, 2007.
- Hoesterey, Ingeborg. *Verschlungene Schriftzeichen: Intertextualität von Literatur und Kunst in der Moderne / Postmoderne*. Frankfurt am Main: Athenäum, 1988.
- Horváth, Ödön von. „Don Juan kommt aus dem Krieg.“ *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. Hg. Joachim Schondorff. München: Albert Langen, 1967. 331-439.
- Huber, Alexander. *Versuch einer Ankunft: Peter Handkes Ästhetik der Differenz*. Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 531. Würzburg: Königshausen und Neumann, 2005.
- Jacobs, Hans J. *Don Juan – heute: Die Don Juan-Figur im Drama des zwanzigsten Jahrhunderts*.

- Mythos und Konfiguration*. Rheinbach-Merzbach: CMZ-Verlag, 1989.
- Lex, Egila. *Peter Handke und die Unschuld des Sehens: Untersuchungen zum Verhältnis von Sehvorgängen und Sprache in Peter Handkes Prosa und Gedichten*. Diss. U Zürich, 1984. Zürich: Paeda Medien, 1984.
- Magenau, Jörg. „Wahre Empfindungen.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *die tageszeitung* 30 Juli 2004: VI.
- Mandel, Oscar. *The Theatre of Don Juan: A Collection of Plays and Views 1630 – 1963*. Lincoln: U of Nebraska P, 1963.
- Mandrell, James. *Don Juan and the Point of Honor: Seduction, Patriarchal Society, and Literary Tradition*. University Park, PA: Pennsylvania State UP, 1992.
- Mayer, Hans. *Doktor Faust und Don Juan*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1979.
- Meister, Robert. *A Literary Guide to Seduction*. London: Elek Books, 1963.
- Michel, Volker. *Verlustgeschichten: Peter Handkes Poetik der Erinnerung*. Diss. U Heidelberg, 1996. Epistemata: Reihe Literaturwissenschaft 245. Würzburg: Königshausen und Neumann, 1998.
- Molina, Tirso de. „Der Steinerne Gast.“ Übers. Karl Vossler. *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. Hg. Joachim Schondorff. München: Albert Langen, 1967. 47-129.
- Moysich, Helmut. „...allein schon mit den Augen mir in eine Ferne zielend: Anmerkungen zu Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.“ *manuskripte* 165 (2004): 117-21.
- Mozart, Wolfgang Amadeus, und Lorenzo Da Ponte. „Don Giovanni.“ Übers. Georg Schünemann. *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. Hg. Joachim Schondorff. München: Albert Langen, 1967. 183-237.
- Müller, Lothar. „Mach ihm lieber keine schönen Augen. Ein Buch des Übermuts: Peter Handke hat den Don Juan der Oper entführt.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*,

- von Peter Handke. *Süddeutsche Zeitung* 6 August 2004: 18.
- Müller-Kampel, Beatrix. *Dämon – Schwärmer – Biedermann: Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918*. Philologische Studien und Quellen 126. Berlin: Erich Schmidt, 1993.
- . „Faust und Don Juan. Thematische Überblendungen in der deutschen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts.“ *Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Vorträge des Salzburger Symposiums*. 2 Bde. Hg. Peter Csobádi et al. Salzburg: Ursula Müller-Speiser, 1993. 137-52.
- . „Schal und banal oder Ein Ex-Koch gräbt dem Don ein Grab. Peter Handkes *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*.“ Klug und stark, schön und erotisch: Idyllen und Ideologien des Glücks in der Literatur und in anderen Medien. Hg. Gerda E. Moser et al. Innsbruck: Studien, 2006. 121-140.
- Neuhaus, Stefan. *Sexualität im Diskurs der Literatur*. Tübingen: A. Francke, 2002.
- Ortheil, Hanns-Joseph. „Don Juan trägt Trauer: Denn Peter Handke möchte lieber reden als lieben. Er erzählt von sieben Tagen mit sieben Frauen. In Tiflis und dem Kaukasus, in Damaskus, Nordafrika, Norwegen und Holland. Und der Koch hört zu.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *Die Welt* 31 Juli 2004. 26 Juli 2008 http://www.welt.de/print-welt/article331237/Don_Juan_traegt_Trauer.html.
- Rank, Otto. *The Don Juan Legend*. Übers. David G. Winter. Princeton, NJ: Princeton UP, 1975.
- Sauvage, Micheline. „Der Steinerne Gast.“ *Don Juan: Darstellung und Deutung*. Hg. Brigitte Wittmann. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976. 124-32.
- Schirmer, Andreas. *Peter-Handke-Wörterbuch: Prolegomena. Mit 619 begonnenen Artikeln auf einer CD-Rom*. Wien: Praesens, 2007.
- Schmitz, Walter. *Frischs Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1985.

- Schondorff, Joachim, Hg. *Don Juan: Theater der Jahrhunderte*. München: Albert Langen, 1967.
- Schreiber, Mathias. „Der Verführer streikt.“ Rezension von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *Der Spiegel*, 26 Juli 2004: 141.
- Schweikle, Günther, und Irmgard Schweikle, Hg. *Metzler Literatur Lexikon: Begriffe und Definitionen*. Stuttgart: Metzler, 1990.
- Singer, Armand E. *The Don Juan Theme: An Annotated Bibliography of Versions, Analogues, Uses, and Adaptations*. Morgantown; WV: West Virginia UP, 1993.
- Singer, Armand E. „The Present State of Studies on the Don Juan Theme.“ *Tirso's Don Juan: The Metamorphosis of a Theme*. Hg. Josep M. Sola-Solé, und George E. Gringras. Washington, DC: The Catholic U of America P, 1988. 1-31.
- van Rinsum, Annemarie, und Wolfgang Rinsum. „Maigret.“ *Lexikon literarischer Gestalten: Fremdsprachige Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1990.
- . „Raskolnikow.“ *Lexikon literarischer Gestalten: Fremdsprachige Literatur*. Stuttgart: Alfred Kröner, 1990.
- Weinstein, Leo. *The Metamorphoses of Don Juan*. Stanford Studies in Language and Literature 18. New York: AMS Press, 1967.
- Wickersham, Elis. Rez. von *Don Juan (erzählt von ihm selbst)*, von Peter Handke. *World Literature Today* 79 (2005): 95-96.
- Wittmann, Brigitte, Hg. *Don Juan: Darstellung und Deutung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1976.
- Wolf, Jürgen. *Visualität, Form und Mythos in Peter Handkes Prosa*. Opladen: Westdeutscher Verlag, 1991.