

Susanne Kleinert

**Mythencollage im postmodernen
italienischen Roman: Carmen Covitos Bearbeitung
des Don-Juan- und Ariadne-Mythos**

Sonderdruck aus

Claudia Jünke, Michael Schwarze (Hg.)

Unausweichlichkeit des Mythos

Mythopoiesis in der europäischen
Romania nach 1945

München 2007

Martin Meidenbauer »»

Mythencollage im postmodernen italienischen Roman: Carmen Covitos Bearbeitung des Don-Juan- und Ariadne-Mythos

(Susanne Kleinert)

Zur Schreibweise und zum Mythenbezug Carmen Covitos

Carmen Covito, geb. 1948, nimmt in der gegenwärtigen italienischen Literaturszene eine mittlere Position zwischen der Generation von Umberto Eco und den jüngeren Autoren der Generation der *gioventù cannibale* ein. Für ihre literarischen Anfänge war die Freundschaft und Zusammenarbeit mit Aldo Busi, den sie durch ihre Arbeit als Literaturkritikerin kennen lernte, sehr wichtig. Ihr literarisches Werk, das neben verschiedenen Erzählungen vier Romane umfasst – *La bruttina stagionata* (1992), *Del perché i porcospini attraversano la strada* (1995), *Benvenuti in questo ambiente* (1997), *La rossa e il nero* (2002) –, wurde von der Literaturkritik bisher noch wenig analysiert; zu Covitos Bezug auf den Mythos liegt keine spezielle Studie vor.¹

Ihr Romanwerk lässt sich dem postmodernen Roman durch Merkmale wie markierte Intertextualität, Metafiktionalität, Ironie und Parodie, Dekonstruktion von traditionellen Geschlechterrollen, spielerische Aufnahme von kulturellen, sozialen und sexuellen Differenzenerfahrungen zuordnen. Im Unterschied zur Schreibweise etwa von Pasolini wird ihre Thematisierung von Differenzenerfahrungen nicht mehr von einer Sehnsucht nach Authentizität und Ursprünglichkeit geprägt, sondern vom Bild kultureller Brechungen. Auch in ihrer Mythenrezeption steht nicht die Suche nach dem Archetypischen im Vordergrund, sondern das ironische Spiel mit Varianten des Mythos. Es wäre allerdings eine verkürzte Sicht ihres Schreibens, wenn man diesen ironischen Mythenbezug nur als ein gewissermaßen parasitäres Abrufen kultureller Bestände auffassen wollte, das nur dazu diene, dem eigenen Text größere Tiefe zu ver-

¹ Vgl. die Bibliographie auf der Homepage www.carmencovito.com; zur Sprache und Romanästhetik Covitos im Verhältnis zur Neoavantgarde vgl. Contarini (1995) und zur Schreibweise und Thematik der ersten drei Romane Kleinert (2003). Capozzi attestiert Covito eine kontrollierte, elegante Schreibweise und sieht sie als „maestra della parodia e dell'ironia nel trattare argomenti quali, femminismo, razzismo, extracomunitari, terroni e erotismo“ (Capozzi 1999: 270, vgl. auch 264-265)

leihen. Für Carmen Covito stellt die Ironie nämlich ein Instrument der Erkenntnis dar:

L'ironia è strumento di conoscenza, ci mostra la faccia nascosta delle cose, spesso fonte di geniali intuizioni come di inevitabili disillusioni. [...] Per me comunque è un atteggiamento inevitabile, anche perché penso che la vera felicità stia nella consapevolezza, non nelle nuvole. Trovo che servirebbe un pizzico in più di ironia contro l'ipnosi che avanza. Una risata forse non ci salverà ma ci sveglia senz'altro dal sonno della ragione, quel sonno che genera mostri. (Biglia 2000: 6)

Der Bereich der Mythen, auf die sich Carmen Covito explizit bezieht, umfasst klassische mythische Figuren der Antike, wie Ariadne, und der Neuzeit, wie Don Juan und Carmen, aber auch moderne mythische Figuren des Medienzeitalters, wie Marilyn Monroe. Ihre ersten beiden Romane gehen dabei besonders auf die Mythen der Verführung ein und reflektieren über die Faszination dieser Mythen, ironisieren sie jedoch auch, indem sie in den Kontext veränderter Geschlechterrollen gestellt werden und ihre Geltungskraft erprobt bzw. durch neue, ungewöhnliche Konstellationen dekonstruiert wird.

In ihrem ersten Roman *La bruttina stagionata* (1992) setzt sich die Autorin mit dem Mythos der Femme fatale aus einer weiblichen Perspektive auseinander, allerdings weniger in einer aufgeklärt-kritischen Weise als in einem ironisch-spielerischen Erkunden der Faszination, den der Mythos der großen Verführerin – eine männliche Phantasie – auch auf Frauen ausübt. Die durch ihren Namen Marilina Labruna als Umkehrbild von Marilyn Monroe ausgewiesene Protagonistin leidet zunächst unter ihrer Unfähigkeit zu verführen, entwickelt jedoch zunehmend die Fähigkeit, mit den Verführungsmymthen zu spielen. Die Figur repräsentiert in ihrer schließlich erworbenen Praxis spielerischer und ironischer Nachahmung der Leinwanddiven² damit auch den Umgang des Romans mit den Mythen. Eine Veränderung der Mythen im Sinne deutlicher Distanzierung zeigt sich am Ende des Romans, indem das klassische tragische Finale der Verführerin, hier der Carmen-Figur, als unzeitgemäß zurückgewiesen wird. Weder die reale Veränderung der Geschlechterrollen noch die Praxis der ironischen Schreibweise und Mythenadaption erlauben noch eine ungebrochene Fortschreibung der tragischen Dimension des Mythos.

² Vgl. dazu die Erklärung zu einzelnen Szenen in Covito (1994: 213-225).

***Del perché i porcospini attraversano la strada:* Gesamtkomposition und intertextuelle Bezüge**

Dass Covitos Mythenbezug trotz des oft kolloquialen Stils ihrer Romane tiefer geht als eine bloße Persiflage, zeigt sich insbesondere an ihrem 1995 erschienenen Roman *Del perché i porcospini attraversano la strada* (DPPAS)³, einer freien Adaption des Don-Juan- und Ariadne-Mythos.

In Anlehnung an Ian Watts *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe* (1996) kann man den Don-Juan-Stoff als einen neuzeitlichen Mythos bezeichnen, nicht zuletzt aufgrund der hohen Zahl von ca. 3000 Bearbeitungen.⁴

Die Rahmenebene des Romans enthält explizit markierte Bezüge auf den Don-Juan-Mythos. Die Namen der Figuren verweisen dabei stärker auf Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* (1787) als auf die erste, Tirso de Molina zugeschriebene Version des Don-Juan-Mythos in *El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra* (1630): Die Dienerfigur heißt bei Covito nicht Catalinón, sondern Leporello.

Intertextualität und Metafiktionalität werden als Konstruktionsprinzipien durch die Rahmenebene hervorgehoben, die Erzählung einer Inszenierung des *Don Giovanni* als Ballett im Teatro Valli von Reggio Emilia im Jahre 1990. Bei der Uraufführung wirken verschiedene frühere und aktuelle Geliebte des Flamencotänzers und Chefs der Balletttruppe, José Luis Medina Rossi alias Camacho, sowie die Ich-Erzählerin Arianna mit. In Rückblicken wird die Vorgeschichte verschiedener Figuren in sechs Kapiteln und einer ‚Ouvertüre‘ erzählt.

Camacho und Arianna repräsentieren die Prinzipien von Verführung und Liebe; sie bewegen sich aufeinander zu und doch stets aneinander vorbei. Camacho erscheint dabei als eine moderne Don-Juan-Figur im Leben wie auf der Bühne. Sie weist allerdings gegenüber dem klassischen Erobererdenken Don Juans zentrale Veränderungen auf, etwa die Tatsache, dass sie in das Leben der weiblichen Figuren zwar Turbulenzen bringt, aber keine Katastrophen anrichtet, sondern auch als Katalysator von nötigen Veränderungen wirkt.⁵ Aus der Perspektive Ariannas wird Camacho zwar ambivalent, aber

³ Im Folgenden abgekürzt durch DPPAS.

⁴ Zum Don-Juan-Stoff existiert eine umfangreiche Sekundärliteratur, vgl. z. B. Dieckmann (1991), Dumoulié (1993), Göbler (2004), Rauhut (1990), Rousset (1978).

⁵ Wenn man sich Dumouliés Sicht der sozialen Katalysator-Funktion der Don-Juan-Figur zu eigen machen will, wäre Covitos Darstellung der Reaktion von Arianna als eine Verinnerlichung dieser Funktion zu begreifen, vgl. Dumoulié (1993: 80): „[...] toutes les séductions ou les burlas de Don Juan ont une action de catalyseur qui entraîne le délabrement de

insgesamt eher als eine positive Figur dargestellt. Die folgende Passage nimmt das traditionelle Merkmal der Gefährlichkeit des Verführers auf, versieht das transgressive Element aber auch mit dem positiven Merkmal der Freiheit:

Quanto a Camacho, lui è acuminato, erratile, pericoloso e caldo come una fiamma libera che appicca il fuoco a ciò che può bruciare più dolorosamente, ma non penso che mi abbia mai voluto ustionare per pura crudeltà. (DPPAS: 194)

Arianna begreift diese Faszination zunehmend als Wirkung der Kunst Camachos. Am Ende zweifelt sie sogar daran, ob er überhaupt, bei allen seinen Eroberungen, als ein Don Juan verstanden werden könne, da er zwar nur vorübergehend, aber doch jeweils ehrlich liebe (DPPAS: 250). Camacho wirkt sehr viel reflektierter als Tirso de Molinas Don Juan und ist kein Betrüger, wohl aber ein Spieler – ein Regisseur nicht nur seiner Choreographien, sondern auch des Lebens der Frauen und Männer, die ihn umgeben, und nicht zuletzt ein Spieler im Umgang mit dem eigenen Leben.

Explizite intertextuelle Bezüge auf den Don-Juan-Mythos finden sich in der Erwähnung von Tirso de Molina und des *Don Giovanni* von Mozart und Da Ponte, außerdem ist ein versteckter Hinweis auf Lord Byrons *Don Juan* vorhanden. Auf die Varianten des Mythos wird von vornherein hingewiesen, wenn Arianna bemerkt, Camacho habe für seine Choreographie die einschlägigen Texte von Tirso de Molina bis heute, einschließlich Laelos, gelesen (DPPAS: 16).

Der Mythos erscheint also bei Covito nicht als Ursprungsgeschichte, sondern als variabler Text. Dies wird durch die Veränderungen unterstrichen, die Camachos Ballett gegenüber den klassischen Theaterstücken von Tirso de Molina und Molière und gegenüber dem *Don Giovanni*, vor allem im Hinblick auf den Ausgang des Stückes, vornimmt.

Die metafiktionale Ebene der Ballettinszenierung könnte im Übrigen selbst einen – allerdings nicht markierten – Bezug auf eine Don-Juan-Adaption enthalten, nämlich auf E.T.A. Hoffmanns *Don Juan* (1813), eine Novelle der *Fantasie- und Nachtstücke*, in der für den Zuschauer einer Don-Giovanni-Aufführung Leben und Kunst miteinander in Verbindung treten. Auch in Richard Strauss' Oper *Ariadne auf Naxos* (1912), einer möglichen Inspirationsquelle für die Verarbeitung des Ariadne-Stoffes, enthält die Ouvertüre eine metatheatralische Spiegelung der Inszenierung der Oper. Die Mischung von heroischen und Buffo-Elementen in dieser Oper könnte dabei einen Bezugspunkt für Covitos konsequentes Bemühen um einen Tonfall der Leichtigkeit dargestellt haben.

l'ordre social; son mensonge a toujours un effet de vérité, de desengaño, en ce que, de la cour à la bergerie, il révèle le mensonge social.“

Aktualisierung des Don-Juan-Mythos durch interkulturelle und mediale Kombinatorik

Wie wird der intertextuelle Bezug auf den Don-Juan-Mythos gestaltet? Auf der Rahmenebene wird in auffälliger Weise die Aktualisierung und Veränderbarkeit des Mythos betont. In Camachos Inszenierung erscheint er als ein frei mit anderen Referenzen kombinierbares Material. Möglicherweise bezieht sich Covito dabei auf die Theaterpraxis der letzten Jahrzehnte, die Bestände der Theatertradition als einen Steinbruch für freie Neukompositionen zu benutzen. Dass der Roman den Don-Juan-Mythos frei aktualisiert, wird auf der Ebene der Ballettaufführung durch Hinweise auf die Kombinatorik signalisiert, die Camacho für seine Aufführung wählt:

[...] un *Don Giovanni* che comincia su una scena di festa popolare catalana con tanto di gigante di cartapesta e poi va avanti mescolando danza classica, rock e flamenco con apparizioni di butoh giapponese, alcuni flash rubati a Pina Bausch e qualche citazione dall'espressionismo palladiano di Losey. (DPPAS: 16)

Diese Kombinatorik folgt mehreren Linien, nämlich der Verbindung von Populär- und ‚hoher‘ Kultur, klassischer und zeitgenössischer Kunst, europäischem und japanischem Tanz und – mit dem Hinweis auf die *Don-Giovanni*-Verfilmung von Joseph Losey (1979) – von Theater und Film. Auch im Hinblick auf die verwendete Musik wird das Prinzip der Kombinatorik betont:

In questo *Don Giovanni*, della musica di Mozart ci sono solamente un paio di brani, a parte l'ouverture, e nemmeno cantati. Il resto è tutto flamenco puro e duro, elettronica, Gluck, Stravinskij (*La carriera di un libertino*) e silenzio. (DPPAS: 89-90)

Der experimentelle Charakter des Balletts besteht in seinem Collagecharakter und der Einbindung anderer kultureller Traditionen. Die spanische Herkunft Camachos verweist dagegen auf den Ursprung des Don-Juan-Stoffes. Die starke Präsenz des Flamenco auf der Ebene der Rahmen- und der Vorgesichte stellt außerdem eine Referenz auf den Film *Carmen* (1983) von Carlos Saura und Antonio Gades dar. Carmen Covito bezeichnet auf ihrer Homepage explizit Antonio Gades als eine von drei Personen, die die Figur des Camacho inspiriert haben.⁶

Die Ebene der Biographie der Akteure nimmt das Prinzip kultureller Mischung auf. Das erste Kapitel spielt im Madrid der 1980er Jahre in einem internationalen Künstlermilieu: Camacho ist mit der Japanerin Tetsuko liiert, mit der er als Flamencotänzer auftritt; die Italienerin Arianna, eine

⁶ Vgl. www.carmencovito.com, abgerufen am 4.3.2006. Covito publizierte schon 1984 für *Panorama Mese* ihr auf der Homepage wieder veröffentlichtes Portrait von Antonio Gades.

Kunststudentin, verliebt sich in den Argentinier Gabriel, einen politischen Flüchtling; der Japaner Seiji, ein Freund Tetsukos, hat eine Beziehung mit der Spanierin Etelvina, die ihn jedoch mit seiner japanischen Freundin betrügt. Seiji begeht aufgrund dieses Verrates Selbstmord. Auf der Rahmenebene schließt sich an diese Szene ein Zitat aus Mozarts und Da Pontes *Don Giovanni* an: „Ah, soccorso! Son tradito... l'assassino... m'ha ferito...“ (DPPAS: 88).

Diese Textcollage verbindet also das erste Kapitel mit dem Don-Giovanni-Mythos. Die Veränderung des Mythos betrifft hier vor allem die Frauenfigur: Tetsuko wird als ebenso verführerisch wie ihr Partner Camacho beschrieben, womit signalisiert wird, dass der Roman die klassische Rollenverteilung zwischen dem Täter Don Juan und den verführten weiblichen Opfern unterläuft. Der Verführerin Tetsuko werden die innere Kälte und das strategische Geschick zugeschrieben, die normalerweise das Bild Don Juans prägen.

Der spanische Schauplatz lässt sich als eine indirekte Referenz auf Tirso de Molinas *El Burlador de Sevilla* deuten. Der Bezug auf die japanische Kultur wäre in diesem Fall als eine Transposition des spanischen Ehrenmotivs auf eine Gesellschaft erklärbar, in der dem Ehrbegriff eine größere aktuelle Relevanz als in der zeitgenössischen spanischen Gesellschaft zukommt. Die Autorin kennt im Übrigen die japanische Kultur sehr gut, da sie viele Jahre in Japan verbracht hat. Sie erklärt in einem Interview (Barzini 1997, www.carmencovito.com), sie habe sich in ihrer eigenen Schreibweise an der Bereitschaft der japanischen Kultur zur permanenten Mischung und Kontamination von Materialien unterschiedlichster Provenienz orientiert.⁷

Auf der Rahmenebene wird den japanischen Elementen eine dekonstruktive Funktion gegenüber dem Don-Juan-Mythos zugeschrieben. Der *Butoh*-Tanz lasse die Leporello-Figur als unheimlichen Doppelgänger⁸ Don Giovanni erscheinen und ziehe damit die dämonischen Konnotationen sowohl von Don Giovanni als auch dem Komturs ab – so lautet der Kommentar zur Veränderung der Ballettinszenierung gegenüber dem Mythos (DPPAS: 90-91). Die metaphysische Dimension des Komturs wird eliminiert, der Konflikt wird im Bild der Tötung Don Giovanni durch eine fremdkulturelle Dienerfigur

⁷ Die Widmung des Romans spiegelt Covitos internationale Anregungen wider: Neben Aldo Busi ist der Roman Antonio Gades, der japanischen Schauspielerin Murasaki Fujima, dem *Kabuki*-Schauspieler Ennosuke Ichikawa III, dem Leiter von *Change Performing Arts* Mailand, Yasunori Gunji, mit dem sie auch aus dem Japanischen übersetzt hat, und den für mich nicht eindeutig identifizierbaren José Muñoz (vielleicht der argentinische Comiczeichner) und Jo Liberato gewidmet.

⁸ Das deutsche Wort „Doppelgänger“ erscheint im Text: „Qui di infernale c'è soltanto Higuchi [...] e infatti rappresenta un *doppelgänger*, un doppio velenoso che striscia e danza dentro il cono d'ombra proiettata da Camacho-Don Giovanni.“ (DPPAS: 90-91). Der homoerotische Pas de deux wird als außerordentlich verführerisch beschrieben (DPPAS: 93).

auf eine soziale und kulturelle Ebene verlagert. Dies wiederum erlaubt Camacho, die tödliche Konfrontation zwischen dem Komtur und Don Giovanni in einen homoerotischen Pas de deux zu transformieren. Arianna kommentiert diese zentrale Veränderung des Mythos in einem kolloquialen Redestil, der das spielerische Element der Mythenadaption unterstreicht:

Io la vedevo in un modo più semplice: va bene che oggi non si può finire un Don Giovanni all'inferno perché all'inferno non ci crede più nessuno, va bene che però ci teniamo lo stesso lo spettro del Commendatore che lo sfida a seguirlo perché come metafora è bella e perché non si può mica lasciare a piede libero un assassino di vecchi padri nobili senza appioppargli almeno il fantasma di un rimorso, ma trasformare il tutto in un'apoteosi omosessuale con delitto di classe mi sembrava un tantino esagerato. (DPPAS: 257-258)

Diese Passage zeigt zugleich, dass der Roman auch eine Reflexion über die historischen Veränderungen in der Rezeption von Mythen enthält. Am Beispiel des Endes von Don Juan wird hier die Abschwächung in der normativen Geltung des Mythos unterstrichen. Wenn der Mythos nicht mehr ernst genommen wird, weil das ihm zugrunde liegende Weltbild sich verändert hat, verwandelt er sich in eine Metapher. Die metaphorisch verstandene Figur des Komturs wird – typisch für die Mythenrezeption des 20. Jahrhunderts – psychoanalytisch als Schuldkomplex gedeutet. Ariannas Reaktion deutet an, dass das Publikum bis dahin der Mythentransformation folgen kann, als übertrieben wird dagegen die homoerotische Umdeutung der Figuren markiert, auf die im nächsten Abschnitt einzugehen ist.

Ariannas Kommentar lässt gleichzeitig eine gewisse Selbstironie des Romans gegenüber der beschriebenen Mythenaktualisierung und -transformation erkennen.

Verliert mit der Eliminierung der metaphysischen Dimension bei Covito der Mythenbezug jede Ernsthaftigkeit? Einerseits hat ihre Zitierpraxis eine starke spielerische Seite, die durch die Leichtigkeit des kolloquialen Erzählstils unterstrichen wird, doch bleiben ernsthafte Elemente auf der Handlungsebene sehr wohl erhalten. Das Todesmotiv wird nicht aufgegeben, wohl aber die dem Tod Don Juans traditionell unterlegte Moral der Bestrafung des Ehrverletzers und Libertins. Camachos Veränderung des Mythos steht in engem Zusammenhang mit seinem eigentlichen Motiv, als Don Giovanni real auf der Bühne zu sterben, und zwar erdolcht von der Leporello-Figur. Seine Bühnenkarriere geht aufgrund einer Verletzung zu Ende, und er kann sich ein Leben ohne den Tanz nicht vorstellen (DPPAS: 266). Er bezieht die drei für ihn wichtigsten Frauen – Arianna, Tetsuko und Mafalda – in seine Pläne des eigenen Bühnentodes ein, um sie auf die Probe zu stellen. Alle drei Frauen durchkreuzen seine Absicht und verraten ihn so, wenn auch aus Liebe. Sie können

aber nicht verhindern, dass er am Ende von einem wahnsinnigen weiblichen Fan erschossen wird. Ob es sich dabei um ein letztes Spiel Camachos handelt, bleibt offen. Durch das Todesmotiv wird ein Kern des Mythos bewahrt, aber von dem donjuanesken Amoralismus auf die Künstlerthematik umgelenkt.

In der thematischen Doppelung von künstlerischer Aufführung und Künstlerleben dürfte sich der Roman auf den Carmen-Film von Carlos Saura und Antonio Gades beziehen. Covitos Roman wechselt in vergleichbarer Form zwischen fiktionsimmanenter Parallelisierung von Künstlerleben und Aufführung und der Differenz zwischen beiden Polen. Die Dramatik des Carmen-Stoffes wird einerseits bei Saura und Gades durch die Rahmenhandlung der Ballettaufführung gebrochen, andererseits partizipiert der dargestellte Liebeskonflikt der Ebene des Künstlerlebens an dieser Dramatik. In die Aktualisierung mythischer Bezüge gehen bei Covito damit auch Anregungen ein, die aus anderen Stoffen und anderen Medien entnommen sind.

Ironische Fortschreibung des Don-Juan-Mythos und karnevaleske Überbietung

Einen Höhepunkt des Romans bildet das vorletzte, der Hochzeit Camachos gewidmete Kapitel. Er erscheint hier als der verführte Verführer. Seine Braut Mafalda Fitz-Fulke ist eine wunderschöne, schwerreiche Erbin und die Hochzeit dementsprechend prunkvoll. Die Episode wird aus der Perspektive Ariannas erzählt, die Mafalda zu diesem Zeitpunkt erst kennen lernt und sich über eigenartig geheimnisvolle Kommentare der anderen Gäste wundert, bis sie schließlich begreift, dass die verführerische Mafalda transsexuell ist und früher Umberto hieß. Die Hochzeit stellt für die Braut den triumphalen Abschluss ihrer gelungenen Geschlechtsumwandlung dar. Arianna kommentiert ironisch, dass die Weiblichkeit Mafaldas nicht älter als die neue Lackierung ihres Ferrari sei (DPPAS: 228). Die im Mythos eindeutigen Geschlechterpositionen haben in postmodernen Zeiten deutlich an Trennschärfe verloren, wenn selbst die Geschlechtlichkeit als variabel erscheint. Das Motiv der Transsexualität unterstreicht im Übrigen die karnevalesken Motive der Maskerade, der Inszenierung und der unklaren Identität, die im Text insgesamt immer wieder von Bedeutung sind.⁹

Auch in diesem Kapitel hat Carmen Covito auf den Don-Juan-Mythos zurückgegriffen: Mafaldas Name Fitz-Fulke verweist direkt auf Lord Byrons *Don*

⁹ Auch bei Arianna werden die Abwehrhaltung gegenüber Stereotypen des Weiblichen und ihre „incerta identità sessuale“ (DPPAS: 250) betont.

Juan, was im Text allerdings nicht offen gelegt wird. Schon bei Lord Byron wird Don Juan als eher passiver Held gezeichnet, dem die Damenwelt nachstellt, vor allem in Gestalt einer Duchess of Fitz-Fulke.¹⁰ Zu dieser Veränderung der Don-Juan-Figur in der Rezeptionsgeschichte des Mythos passt es, dass Camacho in diesem Kapitel als „un uomo già amante, già sedotto“ (DPPAS: 229) bezeichnet wird. Schon bei Lord Byron ist die metaphysische Dimension des Komturs eliminiert. Von Lord Byron mag das Kapitel auch in weiterer Hinsicht inspiriert sein, es enthält nämlich ebenso wie dessen *Don Juan* eine deutlich ausgeprägte Gesellschaftssatire. Der Don Juan des 19. Jahrhunderts trägt immer wieder Züge einer Rebellenfigur – das Motiv der Transgression wird bei Covito aufgenommen und in die Gegenwart transponiert: In diesem Kapitel wird die Vorgeschichte Camachos mit dem Mai '68 und der antifranquistischen Gewerkschaftsbewegung¹¹ assoziiert und über das Motiv der Transsexualität Mafaldas mit dem Bereich der Minderheitenpolitik verbunden.

Das Kapitel ist doppelt lesbar, es kann sowohl auf der Ebene eines Spieles mit konventionellen Geschlechterrollen – z. B. in der Darstellung des Hochzeitstanzes von Mafalda und Camacho – als auch vor dem Hintergrund der Geschichte des Don-Juan-Mythos gelesen und goutiert werden. Die Verführung von Camacho / Don Juan durch einen Transsexuellen würde demnach eine karnevaleske Überbietung eines Stoffes darstellen, der in seiner Geschichte schon im 19. Jahrhundert verschiedene Wandlungen gegenüber seinen ersten Versionen erfahren hat.

Der Reigen der Liebesbeziehungen ist mit der Hochzeit mit Mafalda noch nicht an seinem Endpunkt angelangt, Camacho entdeckt vielmehr mit dem Tänzer Maurizio die Homosexualität. Im Kommentar zu dieser Entwicklung ist von Camachos Studium der ‚Enzyklopädie der Weiblichkeit‘ die Rede, vermutlich ein indirekter Bezug auf die Vielzahl der Eroberungen Don Juans. Dem quantitativen Prinzip von Don Juans berühmtem Katalog erobelter Frauen setzt Covito ein karnevaleskes Umkehrprinzip entgegen. Camacho entdeckt, dass er die Weiblichkeit am einfachsten besitzen kann, wenn er die Frauen überspringt und direkt selbst Männer liebt:

¹⁰ Vgl. z. B. den Schluss des unvollendeten *Don Juan* von Byron (17. Gesang) in Steffan / Pratt (1957).

¹¹ Die Hochzeit Camachos wird einerseits mit einer Episode aus Cervantes' *Don Quijote* assoziiert, andererseits wird auf den spanischen Gewerkschaftsführer Marcelino Camacho angespielt (DPPAS: 211). Durch ein nicht markiertes Zitat aus Mozarts *Don Giovanni* („Madamina, il catalogo è questo delle belle che amò il padron mio“, aus einer Leporello-Arie, vgl. DPPAS: 212) wird Camacho nochmals mit dem Don-Juan-Stoff verbunden: Zu seiner Hochzeit hat er alle ehemaligen Geliebten eingeladen.

[...] Camacho stava già studiando il riassunto e l'epitome e l'enciclopedia di tutto ciò che rappresenta la muliebrità nella mente di un uomo e, a cinquant'anni, attraverso Mafalda, scopriva che la strada più semplice per possederla è saltare le donne e arrivare ad amare direttamente gli uomini. (DPPAS: 250)

Er bringt diese Erkenntnis auch in seine Ballettaufführung des *Don Giovanni* ein, indem er als Don Giovanni einen homoerotisch-verführerischen Pas de deux mit dem Komtur tanzt, dessen Part er mit seinem Geliebten Maurizio besetzt hat. Das karnevaleske Umkehrprinzip macht also aus der strafenden Instanz des Jenseits eine Figur transgressiver Lust,¹² die allerdings, da Camacho am Ende tatsächlich stirbt, durchaus noch eine Affinität zum Thanatos-Thema hat.

Die Interpretation einer latenten Homosexualität des Verführers mag auf den ersten Blick als kühne Abweichung von der Figur Don Juans als mythischem Frauenverführer erscheinen, doch hat sie in der Geschichte der Auseinandersetzungen mit Don Juan einen Vorläufer: Der Psychoanalytiker Otto Rank verweist in seiner Studie *Die Don-Juan-Gestalt* von 1924 auf eine latente Homosexualität des Don-Juan-Typus, die sich in der Therapie manifestiere. Ob Covito diese Studie kennt, lässt sich allerdings aus dem Roman nicht erschließen. Die Verknüpfung der Don-Juan-Figur mit dem Thema der Homosexualität dürfte primär von ihrer Auseinandersetzung mit dem Werk Aldo Busis inspiriert sein. Sie hat sich ausführlich mit der Konzeption des Eros im Werk Aldo Busis beschäftigt, und zwar unter dem Aspekt der Opposition von Don Juan und Casanova (vgl. Covito 1998).

Im Hinblick auf die Transformation der Don-Juan-Figur in einen Künstler wäre außerdem eine Referenz auf Julia Kristevas psychoanalytische Studie *Histoires d'amour* von 1985 denkbar, in deren 5. Kapitel die Verführungskraft Don Juans mit der Figur des Künstlers und der Sublimierung analogisiert wird.

¹² Vgl. auch den experimentellen und transgressiven Charakter der Frauenrollen des Balletts, nämlich einer delirierenden, masturbierenden Donna Elvira und „[...] questa sua Madonn'Anna sadomaso all'antica e cyber-flamencata“ (DPPAS: 232).

Uminterpretation des Ariadne-Mythos und Reduktion mythischer Tragik

Der zweite Mythos, den Covito in ihrem Roman verarbeitet, ist der Ariadne-Mythos. Die Ich-Erzählerin heißt Arianna, d. h. Ariadne. Die analeptisch erzählte Geschichte Ariannas beginnt in Madrid am Anfang der 1980er Jahre, als sie im Prado als Kunststudentin Bilder kopiert und den argentinischen Flüchtling Gabriel sowie Camacho und seine Freunde kennen lernt. Sie verliert die Kunst aus den Augen, als sich die Beziehung zu Gabriel intensiviert, dieser aber nach der Heirat zunehmend depressiver wird und Arianna nach ihrer Rückkehr nach Italien den Lebensunterhalt für beide bestreiten muss. Erst durch die Wiederbegegnung mit Camacho findet sie einen Weg zur Kunst zurück und macht als Kostümbildnerin und Textilkünstlerin Karriere. Die Ehe mit Gabriel zerbricht, wobei Camacho als Katalysator wirkt. Er deutet ihren Namen A. Maj als „amai“, d. h. „ich liebte“ (DPPAS: 223), und ihr selbst wird in diesem Moment die eigene Melancholie bewusst. Sowohl in ihrer Suche nach Liebe als auch im Hinblick auf ihre künstlerische Laufbahn wird Arianna als eine Figur gezeichnet, die aufgrund ihrer Liebe schmerzhaft Umwege in ihrer Biographie geht.

Die Referenzen auf den Mythos treten bei dieser Figur weniger deutlich zu Tage als im Fall der Camacho-Figur; sie werden vor allem durch Namen markiert. Ariannas behinderter Bruder heißt Mino und erinnert so, aber nicht durch seine Funktion in der Geschichte, an den Minotaurus. Arianna eröffnet, als sie sich schließlich der Textilkunst zuwendet, ein Atelier, dem sie den Namen *Labirintite* gibt, im Italienischen eine Bezeichnung für eine Krankheit des Gleichgewichtssinnes, die hier natürlich auf das Labyrinth von Knossos verweist, zumal der zuerst erwogene Name des Ateliers *Il filo di Arianna*, der Ariadnefaden, lautet, was von Arianna als „troppo esplicito“ verworfen wird (DPPAS: 208).

Das Bild des Labyrinths wird in postmoderner Weise interpretiert. Die Orientierungslosigkeit erscheint als eine unhintergehbare, aber nicht als tragisch empfundene *Conditio humana*, die Arianna und Camacho mit dem Verweis auf die Chaostheorie kommentieren (DPPAS: 144-145 und 227).

Die Veränderung der Arianna-Figur gegenüber dem Ariadne-Mythos besteht im Wechsel der Perspektive und ihrer Handlungsfunktion: Sie ist nicht Helferin des Mannes, sondern Protagonistin, sie wird nicht verlassen, sondern verlässt selbst ihren Mann. Der Versuch, ihrem Mann aus dem Labyrinth sei-

ner Depression heraus zu helfen, scheitert, sie verstrickt sich eher selbst in einem Labyrinth der Gefühle.¹³

Die Collage von Don-Juan- und Ariadne-Mythos

Die Kombination von Don-Juan- und Ariadne-Mythos erhellt kontrastierend die lebensweltliche Dimension des Textes: es geht Covito um eine Erkundung der Differenz, aber auch der kompensatorischen Affinität von Liebe und Verführung. Arianna bewegt sich auf Camacho zu und verliebt sich in ihn, kann ihn aber nie erreichen. Dies wird jedoch nicht als dramatisch dargestellt, da sie lernt, den Verführer besser zu verstehen (DPPAS: 250). Für Camacho wird umgekehrt Arianna zur Vertrauten gerade wegen ihrer „*sprovvedutezza in quanto a tecniche di seduzione*“ (DPPAS: 194). Sein Verhältnis ihr gegenüber akzeptiert sie schließlich als von einer besonderen Art von Liebe geprägt, die ihr hilft, den Weg zurück zur Kunst zu finden. Camacho als Don Juan wird also nicht als Manipulator dargestellt, sondern als eine Figur produktiver Desillusionierung. Der Ariadnefaden, der aus dem Labyrinth herausführt, ist die Kunst. Insofern handelt es sich hier um den Versuch einer Selbstmythisierung der Kunst, dessen implizites Pathos aber stets durch den spielerisch-ironischen Ton gebrochen wird. Auch der depressive Gabriel nimmt im Übrigen kein tragisches Ende: Er wird der nächste Liebhaber der transsexuellen Mafalda und beginnt, Romane zu schreiben.

Beide Protagonisten des Romans machen also eine Entwicklung durch: Camacho bewegt sich auf die Homosexualität zu, Arianna auf die Kunst. Arianna erlernt die Kunst der Maskerade und der künstlerischen Verführung, Camacho entdeckt eine innere Dimension von Weiblichkeit. Die Mythencollage führt zu einer Dynamisierung beider Figuren, die an Leichtigkeit gewinnen und ihre Tragik abstreifen, aber gleichzeitig an Kontur verlieren – was allerdings auch schon auf frühere Bearbeitungen der Don-Juan-Figur zutrifft, vor allem auf Lord Byrons *Don Juan*.

Die Mythencollage mit ihrer Annäherung der mythischen Figuren der tragischen Liebe und der amoralischen Verführung lässt sich letztlich wohl auf den Wunsch nach einer Kommunikation der Geschlechter jenseits fixierter Rollen zurückführen. In der Reflexion Ariannas über die Veränderung, die ihr eigenes Liebeserleben durch die Beziehung zu Camacho erfahren hat, werden

¹³ Während in der Tradition der Opernbearbeitungen des Ariadnestoffs das Motiv der Liebesklage eine große Rolle spielt – etwa in Richard Strauss' *Ariadne auf Naxos* –, wird die Liebe bei Covito eher mit dem Motiv des Labyrinths (vgl. „il fastidioso attacco di labirintite“ als Charakterisierung ihres erotischen Begehrens, DPPAS: 15) assoziiert.

die mythischen Figuren von Amazonen und Kentauren spielerisch mit der Idee eines künftigen zivileren Umgangs zwischen Männern und Frauen verbunden:

E talvolta mi chiedo se è perché ho scoperto una maniera nuova e tutta mia di amare, senza romanticismi e senza smanie di possesso e dominio, che forse poi non è nuova né mia – ci deve pur essere stato un tempo di tregua, quando amazzoni e centauri potevano incontrarsi disarmati per fare quattro chiacchiere sorbendo un tè di Ceylon con focaccine al burro, e a nessuno di loro sarebbe mai venuto in mente di approfittarne per prendersi prigionieri -, e a me piace pensare che sia questo, una forma di amore senza guerra, che mi induce a volere tutto il bene possibile per lui come se fosse un bene anche per me, soddisfatta avanguardia di una futura civiltà cortese fra gli uomini e le donne. (DPPAS: 239)

Auch wenn der Kontext dieser Passage durchaus eine gewisse Selbstironie erkennen lässt, spricht aus ihr der Wunsch nach Aufhebung des Geschlechterkampfes.

Funktionalität der Mythencollage

Welche Funktion lässt sich der Veränderung der mythischen Figuren und der Mythencollage zuschreiben?

a. Dekonstruktion fixierter Geschlechterrollen

Covito schreibt eine weibliche Perspektive in ihre Bearbeitung des Don-Juan-Stoffes ein. Dies ist nicht in einem vordergründig feministischen Sinn als Abrechnung mit dem Mythos Don Juan zu verstehen oder im Sinne einer weiblichen Aneignung des Mythos, wie sie etwa in den modernen Figuren einer *Donna Giovanna* zum Ausdruck kommt.¹⁴ Vielmehr geht es ihr darum, männliche Verführungskraft aus einer weiblichen Sicht zu gestalten. Damit aber erscheint Don Juan als Objekt eines Blicks des weiblichen Begehrens. Diese Perspektive ist mit der Figur des Don Juan als Betrüger und Manipulator schlecht vereinbar. Covitos Revitalisierung des Don-Juan-Mythos beruht zu einem großen Teil auf einem Perspektivenwechsel: Nicht die Frauen erscheinen als Objekte Don Juans, sondern Don Juan als eine Figur, an der sich weibliches Begehren kristallisiert – was im Roman durch die Erotisierung der Figur im Blick der Zuschauerin signalisiert wird (DPPAS: 14–15). Durch die

¹⁴ Vgl. z. B. den Text von Nicole Avril, *Jeanne*, in Müller-Kampel (1999: 294–298). Eine Rollenkehrung lässt sich bei Covito noch am ehesten in der Figur La Loca erkennen, die Camacho erschießt, die jedoch als Wahnsinnige nur als *dea ex machina* ohne sonstige Handlungsfunktionen auftritt.

Veränderung der Perspektive entfällt auch die im Mythos klare Rollenverteilung zwischen dem aktiven männlichen Verführer und den passiven weiblichen Opfern. Dies wird nicht nur durch die Darstellung der Verführungskünste einzelner weiblicher Figuren realisiert, sondern vor allem auch durch das Motiv der schließlich entdeckten Homosexualität der Don-Juan-Figur. Der folgende ironische, metafiktionale Kommentar lehnt allerdings jede moralische Wertung dieser Transformation ab:

[...] e difatti il balletto si sarebbe potuto intitolare *Il seduttore sedotto*, se Camacho non mi avesse obiettato che chi vuole trovare una morale in un'opera d'arte deve essere obbligato per punizione a fare la fatica di cercarsela da sé [...] (DPPAS: 232).

Die Thematisierung von Trans- und Homosexualität steht für die Autorin selbst in einem Zusammenhang mit der Auflösung fixierter Geschlechterrollen: „Quando entra in campo l'omosessualità, i ruoli di genere si moltiplicano e possono annullarsi a vicenda.“ (Covito 1994: 219)

b. Mythos und postmoderne Ästhetik

Die Kunst, die Arianna aus dem Labyrinth der Liebe als Selbstverlust führt, wird explizit als postmodern bezeichnet (DPPAS: 265). Sie hat ihren Ariadnefaden zu einer postmodernen Textilkunst aus „stratificazioni della superficie“ (DPPAS: 264) gewirkt, einem metafiktionalen Hinweis auf die schriftstellerische Selbstverortung Carmen Covitos. Die Ersetzung der Schicksalsbetonung des Mythos durch Ariannas Chaos- und Zufallsfaktor deutet ebenso in diese Richtung wie Covitos Akzeptanz des postmodernen Polyzentrismus.¹⁵ Die Aufnahme von Mythen vor dem Hintergrund einer Ästhetik, die gerade die normative Geltung des Mythos jederzeit in Frage stellen würde, lässt auch das Bild des Mythos als archetypische Ursprungsgeschichte hinter sich. Es geht Covito dabei offensichtlich nicht um eine einfache Destruktion des Mythos, denn selbst im Gestus der ironischen und karnevalesken Überbietung ist die Funktion der Aktualisierung des Mythos noch erkennbar. Die Attraktivität des Mythos liegt nicht in seinem Normativitätsanspruch, sondern darin, dass er das Material für eine Schreibpraxis liefert, die stark dem Verfahren des Zitats verpflichtet ist. Der Mythos zeichnet sich dabei durch den Vorteil der Wieder-Erkennbarkeit aus – und dies ist in der dekonstruktiven Arbeit postmoderner Texte wichtig, stellt er doch eine Folie dar, an der sich das Spiel der Differen-

¹⁵ Arianna spricht von dem „Fattore C, dove la ‚C‘ si può leggere indifferentemente come Caos, Casualità, Combinazione, puro e semplice Culo, o anche come Catastrofe, o, nei momenti in cui mi sento più romantica, anche come Camacho.“ (DPPAS: 144-145). In dem von Laura Lepri geführten Interview sieht Covito das Fehlen eines Zentrums als das wesentliche Merkmal von Moderne und Postmoderne und begreift dies als Positivum, vgl. Lepri (1998: 103).

zen sozusagen abarbeiten kann. Der postmoderne Zweifel an der unmittelbaren Erzählbarkeit der Welt und das Bewusstsein, dass die mythischen Erzählungen eine lange Geschichte haben, zeigen sich beispielsweise in Camachos Kommentar zu seinem Beschluss, real auf der Bühne zu sterben: „Amore e morte: è un classico‘ scherzava.“ (DPPAS: 265) und im paratextuellen Hinweis des Klappentextes: „Dove c'è amore e morte, oggi non può non esserci simulazione e rappresentazione.“

Die Figurenrede signalisiert, dass die mythischen Erzählungen als ein Anspielungshorizont fungieren, um klassische Themen wie die Verbindung von Eros und Thanatos im Modus des Zitats noch einmal neu erzählen zu können. In dieser Zitierpraxis folgt Covito dabei nicht dem Bemühen, einen die Zeiten überdauernden Kern des Mythos zu rekonstruieren, sondern – soweit sich dies ihrem Schreiben entnehmen lässt – eher einer Haltung, die von vornherein den Mythos als einen variantenreichen und kulturgeschichtlich stets veränderbaren Text begreift und die sich der Tatsache bewusst ist, dass jeder Versuch, den Mythos abzuwandeln, sich in eine Geschichte der Mytheninterpretation einschreibt. Diese Romanpraxis entspricht Simonis' Sicht des Mythos, die die Variabilität der Mythen betont:

Demgegenüber scheint gerade die Variabilität den Kern des mythologischen Charakters selbst zu definieren, da der Prozesscharakter und das Prinzip der dauernden Umwandlung die entscheidenden Merkmale des Mythischen ausmachen und die Konzeption eines essentiellen Kerns oder Substrats, welches der mythologischen Überlieferung zugrunde liege, nachhaltig unterwandern. (Simonis 2004: 2)

Del perché i porcospini attraversano la strada ist bei allen ungewöhnlichen Wendungen, die gerade die Don-Juan-Figur bei Covito erfährt, letztlich nicht als Versuch der Destruktion des Mythos, sondern als ein Weiterspinnen des Ariadnefadens der mythischen Erzählungen zu begreifen – allerdings in ironischer Brechung, grotesker Überbietung und ohne jede Sakralisierung des Mythos.

Literaturverzeichnis

- Barzini, Ludina. 1997. „Carmen Covito regala un cuore al suo computer“ (Interview in *Il Tempo*, 9.10.1997). www.carmencovito.com (4.3.2006).
- Biglia, Magda. 2000. „Magda Biglia intervista Carmen Covito scrittrice“. *Interviste di un'ora sulla felicità*. Gussago, Brescia: Tannini.
- Steffan, Truman Guy / Willis W. Pratt (Hgg.). 1957. *Byron's Don Juan. A Variorum Edition*, 4 Bde. Austin: University of Texas Press.
- Capozzi, Rocco. 1999. „Un incontro elettronico con Carmen Covito“ (Interview). *Forum Italicum. A Journal of Italian Studies* 33 / 1, 263-272.
- Contarini, Silvia. 1995. „L'eredità della neoavanguardia nei romanzi di Silvia Ballestra, Rossana Campo, Carmen Covito“. *Narrativa* (Paris X-Nanterre) 8, 75-99.
- Covito, Carmen. 1992. *La bruttina stagionata*. Milano: Bompiani.
- Covito, Carmen. 1994. „Un guardaroba di fantasmi. La donna fatale oggi: realtà o citazione?“ Ada Neiger (Hg.). *All'insegna della donna fatale*. Trento: New Magazine, 213-225.
- Covito, Carmen. 1995. *Del perché i porcospini attraversano la strada*. Milano: Bompiani.
- Covito, Carmen. 1998. „Don Giovanni contro Casanova. L'amore come sfida nei romanzi di Aldo Busi“. Ada Neiger (Hg.). *Il vampiro, don Giovanni e altri seduttori*. Bari: Edizioni Dedalo, 217-226.
- Dieckmann, Friedrich. 1991. *Die Geschichte Don Giovannis. Werdegang eines erotischen Anarchisten*. Frankfurt a. M.: Insel.
- Dumoulié, Camille. 1993. *Don Juan ou L'héroïsme du désir*. Paris: Presses Universitaires de France.
- Göbler, Frank. 2004. *Don Juan, Don Giovanni, Don Juan. Europäische Deutungen einer theatralen Figur*. Tübingen / Basel: Francke.
- Kleinert, Susanne. 2003. „Carmen Covitos Italienbilder: Geschichten von narzisstischen, elektronischen und interkulturellen Beziehungen“. Felice Balletta / Angela Barwig (Hgg.). *Italienische Erzählliteratur der Achtziger und Neunziger Jahre. Zeitgenössische Autorinnen und Autoren in Einzelmonographien*. Frankfurt a. M. u. a.: Peter Lang, 389-398.
- Kristeva, Julia. 1985. *Histoires d'amour*. Paris: Denoël.
- Lepri, Laura. 1998. „Carmen Covito: I personaggi e il punto di vista“ (Interview). Laura Lepri (Hg.). *Scrittura creativa. La scrittura creativa raccontata dagli scrittori che la insegnano*. Milano: Bompiani, 89-102.
- Müller-Hampel, Beatrix (Hg.). 1999. *Mythos Don Juan*. Leipzig: Reclam.
- Rank, Otto. 1924. *Die Don-Juan-Gestalt*. Leipzig: Internationaler psychoanalytischer Verlag.

- Rauhut, Franz. 1990. *Tausendrei Variationen des Don Juan: die Fassungen des Don-Juan-Stoffes von 1630 bis 1934*. Mit einem Vorwort von Cécilie Gänssle-Pfeuffer. Konstanz: Wisslit-Verlag.
- Rousset, Jean. 1978. *Le mythe de Don Juan*. Paris: Colin.
- Simonis, Annette. 2004. „Einleitung: Mythen als kulturelle Repräsentationen“. Annette Simonis / Linda Simonis (Hgg.). *Mythen in Kunst und Literatur. Tradition und kulturelle Repräsentation*. Köln: Böhlau, 1-26.
- Watt, Ian. 1996. *Myths of modern individualism: Faust, Don Quixote, Don Juan, Robinson Crusoe*. Cambridge / New York / Melbourne: Cambridge University Press.