# FESTSPIEL-DIALOGE 1994

# Don Giovannis Rückkehr aus der Hölle

**Hans Mayer**

**17. August 1994**

© Copyright by Hans Mayer

**Hans Mayer**

**Don Giovannis Rückkehr aus der Hölle**

Theologisch ist ein solcher Hinweis auf die mögliche Rückkehr aus der Hölle als barer Unsinn zu bezeichnen. Dante Alighieri hätte eine solche Möglichkeit einer Rückkehr aus dem Inferno zornig verneint. Lasciate ogni speranza. Das Prinzip Hoffnung gibt es nicht in der Hölle.

Worauf man freilich den Theologen die – durchaus theologische – Gegenfrage stellen dürfte, ob es zureichende religiöse wie kirchliche Gründe gibt, den Don Juan Tenorio aus Sevilla überhaupt ins Höllenfeuer zu werfen. Freilich, man sah es bei Mozart auf dem Theater, und auch bei vielen anderen Stückeschreibern, die sich mit der Geschichte des Burlador de Sevilla "einließen". Bei Mozart wurde das schreckliche d-Moll des Komturs intoniert, Don Giovanni wird zum ersten und letzten Mal in dieser Oper zur Selbstdarstellung gezwungen. Er will nichts bereuen, hat nichts zu bereuen, will so weiterleben wie bisher. Zu allen Fragen und hilfreichen Vorschlägen des steinernen Gastes hat er nur das harte "Nein" zur Verfügung. Dann dürfen die Höllengeister zupacken. Die Hölle liegt jeweils unter dem Bühnenboden.

Gegensätze zwischen Don Juan und Faust

In der Tat: Warum muß Don Giovanni oder Don Juan überhaupt zur Hölle fahren? Seit dem bürgerlichen neunzehnten Jahrhundert hätte eine solche Befragung der Leser und Theaterbesucher stets die Antwort erhalten: wegen seines widerlichen Geschlechtslebens. Nun ist der "Don Giovanni" von Mozart und Lorenzo da Ponte in der Tat ein erotisiertes und erotisierendes Werk der Schaubühne. Ob es, wie der dänische Philosoph Sören Kierkegaard behauptet hat, die höchste Stufe des Erotischen bedeutet, mag trotzdem zweifelhaft sein.

Allein seit den geschichtlichen Ursprüngen jener andalusischen Geschichte vom Verführer Don Juan Tenorio im siebzehnten Jahrhundert bis zur europäischen Romantik im frühen neunzehnten Jahrhundert ist der Wüstling niemals ausschließlich wegen seiner Liebschaften, Verrätereien, Wortbrüche oder Ehebrüche zur Höllenstrafe verurteilt worden.

Seit jener – vor allem – deutschen Frühromantik hatte man sie als ebenso aufregendes wie abscheuliches Paar aneinander gekettet: den deutschen Universitätsprofessor Faustus und den spanischen Hidalgo, der in seinen Ursprüngen sogar ein Grande von Spanien gewesen sein mag. Das Schauspiel "Don Juan und Faust" von Christian Dietrich Grabbe aus den zwanziger Jahren der europäischen Restaurationszeit im neunzehnten Jahrhundert ging – insgeheim – vielleicht davon aus, die Meisterwerke Mozarts und Goethes durch eine eigene "Synthese" gleichsam übergipfeln zu wollen. Das mußte mißlingen: denkerisch wie künstlerisch. Übrig blieb ein Theaterabend, der aus lauter verhöhnten Zitaten literarisch wohl bekannter Situationen zu bestehen schien. Die einzige Novität: beide kämpfen um Donna Anna.

Natürlich sind beide, Don Juan wie Faust, mit Ernst Bloch zu sprechen, als "Figuren der Grenzüberschreitung" zu verstehen. Intentionale Außenseiter, die es nicht anders gewollt haben. Dennoch kann das "No" des Don Giovanni nicht mit dem Teufelspakt verglichen werden.

Es ist folglich durchaus legitim, wenn alle Versuche, den Dr. Faustus vor dem Inferno zu retten, im Laufe der Jahrhunderte von den jeweils neuen Generationen ver-

worfen wurden. Auch in unserem zwanzigsten Jahrhundert, sowohl bei Thomas Mann wie bei Paul Valéry, geht man wieder davon aus, wie bei dem alten deutschen Volksbuch aus dem späten sechzehnten Jahrhundert, daß der Faust schließlich vom Teufel geholt wird. Er hat den Pakt nach dem Ritual der blutigen Unterschrift signiert.

Zwei Versuche, den Faustus vor seinem teuflischen Partner zu retten, sind doch wohl gescheitert: bei Lessinq wie bei Goethe. Lessinq glaubte nicht an die Hölle, vermutlich auch nicht an die himmlischen Freuden. Er wollte Faust retten, auch wenn die bösen Geister im Vorspiel des fragmentarisch gebliebenen "Faust" von Gotthold Ephraim Lessing den Untergang des großen Theologen ausgeheckt hatten. Allein der Himmel ist wachsam. Die Hölle wird sofort mit einem Phantom namens Faust geprellt. Der wirkliche Doktor und Professor wird in den Heilschlaf versetzt, worin er alles, den eigenen Untergang eingeschlossen, als Traum erleben wird. Wenn das Phantom, nach Lessings Plan, worüber auch Zeugenaussagen vorliegen, unter den Händen des Teufels zerrinnt, kann Faustus erwachen zu neuer Gewißheit.

Das konnte nicht gelingen. Lessing hat es gewußt, nach zweimaligem Anlauf auf das Projekt verzichtet, vor welchem ihn ohnehin der Freund Moses Mendelssohn spöttisch gewarnt hatte. Faustus gehöre auf den Jahrmarkt, ins Puppenspiel, aber nicht auf die Bretter einer ernsthaften Schaubühne.

Wie sehr Goethes Faust im ersten Teil den Erwartungshaltungen entsprach, wie groß jedoch die Enttäuschung war, als man in Goethes Todesjahr und nach seinem Ableben das versiegelte Manuskript des Faust II zu lesen bekam, mit der Rettung des Magiers durch das Ewig-Weibliche konfrontiert wurde, ist allgemein bekannt. Keiner der namhaften Schriftsteller, die ihrerseits faustische Grenzüberschreitung darzustellen gedachten, nämlich die willentliche Hingabe eines Menschen an das Böse, hat mit der Himmlischen Gnade und Rettung operieren mögen. Sie alle gehen jenseits der Grenzüberschreitung zugrunde: an sich selbst. Bei Byron und bei Lenau, bei Berlioz wie bei Gounod. Robert Schumann komponierte Faust-Szenen von Goethe, weil er nichts anderes zu komponieren gedachte, als eben dies. Erst Gustav Mahler hat in seiner Achten Symphonie das Goethesche Erlösungsschema in den eigenen Willen aufgenommen. Die wirkliche bürgerliche Romantik hingegen der Komponisten des Weltschmerzes im 19. Jahrhundert erkannte sich programmatisch wieder bei Hector Berlioz' "Fausts Verdammung. La damnation de Faust".

Nichts dergleichen trifft zu bei Don Juan Tenorio. Er hat keinen teuflischen Gegenspieler. Allein er selbst kann auch nicht für sein eigenes höllisches Widerspiel genommen werden. Don Juan ist kein Teufel. Warum also sollte man ihn dem Inferno überlassen?

Tirso de Molina: Don Juan und die Ruhe Toten.

Warum gab es für Don Giovanni kein anderes Ende als die Hölle? Das heißt zugleich fragen, welche Todsünde seinen "ewigen Tod" im Sinne katholischer und spanischer Überlieferung besiegelt hat. Womit die verwirrende Vielfalt aller Konzepte über Don Juan Tenorio sichtbar wird. Was ihm zum Verderben wurde, glaubt man allgemein zu wissen. Gleich zu Anfang seines Buches über "The Metamorphoses of Don Juan" zitiert Leo Weinstein dies allgemeine und offenbar unanfechtbare Faktum, wonach Don Juan zu verstehen sei für den "legendären Mann aus dem Volke als ein hübscher Bursche, der weiß, wie man die Frauen anlockt und verführt". Darum wohl auch, wegen einer Hypertrophie des Erotischen, bestraft wird am Leib und an der Seele.

Just diese These, die so evident scheint, daß kein Theaterbesucher, ob in der Oper oder im Schauspielhaus, dagegen Bedenken bekäme, ist ebenso unabweisbar wie falsch. Nüchterne Geschichtsforschung, woran es bei der Don-Juan-Wissenschaft wahrlich nicht gefehlt hat, dürfte vermutlich zu dem Ergebnis kommen, daß erst das bürgerliche und laizistische 19. Jahrhundert, das nicht mehr an die Hölle glaubte, um so mehr aber an das Doppelleben aus öffentlicher Respektabilität und geheimer Ausschweifung, an Dr. Jekyll und Mr. Hyde, die unsühnbaren Verbrechen Don Juans, mitsamt den Rechtsfolgen der Höllenfahrt, in den Bereich des Geschlechtlichen transportierte. Wovon – gleich in den Anfängen der literarischen Karriere dieses Junkers aus Sevilla – sein erster poetischer Biograph, der Ordensbruder Gabriel Téllez, der seine Theaterstücke als Tirso de Molina zeichnete, weit noch entfernt war.

Die von Don Juan bei Tirso und in allen späteren Adaptationen praktizierte und exhibierte Freizügigkeit der geschlechtlichen Begier war für diesen Mönch und Dramatiker kein ungewohntes Außenseitertum. Daß dem theaterfreudigen Ordensmann nicht einmal der Gedanke kam, sein Stück über den adligen Wüstling und seinen Gast vom Friedhof könnte als Warnliteratur gelesen oder angeschaut werden, so wie das deutsche Volksbuch des Jahres 1537 vom weitbeschreiten Erzzauberer Faustus ausdrücklich verstanden sein wollte, darf als unbestritten gelten. Eher wäre bei Tirso von einer Aktion der literarischen Rache zu sprechen. Der Bruder Gabriel Téllez war unehelich geboren: das fand man heraus mit Hilfe der Taufakte. Natürlicher Sohn vermutlich eines hohen Adligen, des Don Juan Téllez y Giron, Herzogs von Osuna und Vizekönigs von Neapel. Hat er darum dem Burlador den Vornamen seines mutmaßlichen Erzeugers gegeben? Jedenfalls beginnt der "Don Juan" des Tirso de Molina, bevor der Wüstling nach Spanien zurückkehren muß, im Palast des spanischen Vizekönigs von Neapel. Gewiß war es Schimpf für die hochachtbare Familie der Tenorios, wenn ihr mit Hilfe von Theater und Literatur ein anrüchiger, schließlich von der Hölle verschlungener Anverwandter präsentiert wurde. Tirso hatte das übrigens zu büßen, wie es heißt.

Worin wurde der Schimpf gesehen? In Don Juans erotischer Frenesie, wenn sie es war, mitnichten. Das kam dem Alltäglichen gleich im spanischen 17. Jahrhundert: dem "goldenen Zeitalter" des Theaters. Der adlige Wüstling war geradezu ein Topos der Mantel- und Degenstücke. Don Juaneskes Treiben brachte Lope de Vega immer von neuem auf die Szene: ohne Höllenfahrt als Finale. Auch hier spiegelte sich Wirklichkeit der Zeit in solchen Episoden und Charakteren. Das eigene Leben des Lope de Vega zwischen 1562 und 1635 liest sich wie eine Vorwegnahme der meisten Sexualeskapaden von Don Juan Tenorio: Entführungen, Ehebrüche, Konkubinat, dazwischen die Weihe zum Priester, die aber den erotischen Ablauf nicht stört. Es irritiert auch den düsteren Herzog von Alba nicht, dem Lope zeitweise als Sekretär dient. Übrigens wird ihm selbst gleichfalls mit Entführung und Vergewaltigung heimgezahlt. Ein Kammerherr des Königs entführt die Tochter des berühmten Dramatikers. Am Schluß freilich Reue und Buße und ein erbauliches Ende. Die Leichenfeier des Lope de Vega, weit entfernt von allem Höllenruch, wird ein kirchliches und gesellschaftliches Ereignis zu Madrid: fünf Jahre nach der Premiere des "Don Juan" von Tirso de Molina.

Die Widerlegung aller Gemeinplätze über Don Juans Höllenfahrt und ihre Ursache könnte nicht vollständiger sein. Der scheinbar so exzessive, und vom Himmel zu Recht gestrafte, erotische Außenseiter gleichsam als ein Jedermann des Sexualverhaltens unter seinen Zeitgenossen.

Die Suche nach einem realen Tenorio als Vorbild für Tirso und alle Nachfahren schlug fehl. Es gibt kein real-modellhaftes Gegenstück des Don Juan zum Knittlinger Urbild des Doktor Faustus.

Bleibt die Friedhofsszene. Hier vollzieht sich die Untat, die mit Höllenstrafe, gesühnt werden muß. Don Juan stört die Ruhe der Toten. Das Schauspiel des Tirso de Molina wurde in Spanien als ein geistliches Spektakel der Herbsttrauer verstanden. In vielen spanischen Provinzen spielte man die Geschichte der Höllenfahrt im Monat November. Gleichsam als ein Allerseelenstück.

Im spanischen Ursprung also ist Don Juan ein heldenhafter Krieger, der von seinem Diener Catalinón bewundert und verteidigt wird. Weltlichkeit und Geistlichkeit durchdringen sich hier fast unentwirrbar. Am Glaubenseifer des Dramatikers im Mönchsgewand ist aber nicht zu zweifeln.

Molière: Tartuffe und Don Juan

Das wird man von Molière und seinem Don Juan nicht unbedingt behaupten dürfen. Molières königlicher Protektor, der sogenannte Sonnenkönig, stützte sich gegen die Bedrängnisse durch mächtige Feudalherren und Kirchenfürsten auf das bürgerliche Patriziat. Ludwig XIV. genoß es durchaus, wenn Molière im Tartuffe demonstriert hatte, daß man mit angeblichem Glaubenseifer eines treuen Sohnes der Kirche auch erfolgreiche und schwindelhafte Geschäfte machen kann. Der Zorn der Kirche und vor allem der Jesuiten ließ nicht auf sich warten.

Molières Komödie von der Höllenfahrt des Don Juan ist als Gegenstück zum Tartuffe entstanden und zu verstehen. Diesmal betreibt Molière ein bösartiges Doppelspiel. Einmal scheint er sich mit einem hochadligen Wüstling anzulegen, den er überdies auch noch mit den verabscheuungswürdigen Merkmalen eines Atheisten ausstattet, wodurch er sich natürlich diesmal mit dem Hochadel anlegt und anlegen will. Zur scheinbaren Befriedung der Geistlichkeit wird der Glaubensfrevel des Don Juan nicht nur in den Dialogen ausgeweitet, sondern auch durch Don Juans Diener Sganarelle, der ein frommer Sohn der Kirche ist, ausführlich "widerlegt". Nicht so ganz indessen. Der tückische Molière läßt nämlich die gläubigen Argumente des Dieners so einfältig vortragen, daß sie den Blasphemien des Adelsmannes neuen Glanz verleihen. Übrigens hat Diderot, ein Jahrhundert später, diese Konstellation aufgegriffen und für seinen berühmten Dialog "Rameaus Neffe" verwendet, den Goethe übersetzt hat. Auch bei Diderot wirkt der moralisierende Gesprächspartner einigermaßen dümmlich gegenüber den eleganten Zynismen des klugen Parasiten.

Molière verspürt keinerlei Entrüstung über Don Juans erotische Exzesse. Wozu er übrigens wenig Anlaß hätte. Es fehlt ihm auch die rechte Wut gegenüber den atheistischen Eskapaden des Adelsmannes. Für den französischen Dramatiker im späten 17. Jahrhundert ist sein Don Juan einfach ein ekelhafter Zeitgenosse, der seine Privilegien verbrecherisch ausnutzt. Molière ist dieser Sonderfall des Don Juan gleichgültig. Er bekämpft die Adelswelt als Laster, aus einer durchaus bürgerlichen Gesinnung. Deshalb muß er den zornigen und rechtschaffenen Vater des Übeltäters auftreten lassen. Bürgerliche Tugend wird konfrontiert mit dem adligen Laster. Damit werden alle späteren Argumente der Robespierre und Saint-Just vorweggenommen. Die Höllenfahrt ist für Molière ein bloßes Requisit, das nun einmal dazugehört.

Lorenzo da Ponte und der Ausklang des Feudalismus

Lorenzo da Ponte war ein Judenjunge aus dem Veneto, der als Kind getauft wurde und den Namen seines Bischofs von Udine erhielt. Seit seinem wechselhaften Leben

in Ländern und Erdteilen hat er natürlich nicht nur den Opernkomponisten Mozart bedient. Er kannte sich aus in allen Gattungen und lieferte seine Libretti auf Bestellung und nach Maß.

Dennoch unterscheiden sich seine drei Libretti für Wolfgang Amadé wesentlich von all seinen anderen dramaturgischen Arbeiten. Auch hier hat Mozart ganz offensichtlich genau gewußt und gesagt, was er haben wollte. Es gibt nämlich die innere Einheit dieser drei Libretti und Partituren. Man könnte es als eine unmittelbare Weiterentwicklung der Positionen von Molière bezeichnen. Zeitlich freilich unmittelbar vor dem Ausbrechen der großen bürgerlichen Revolution. In allen drei Fällen finden sich auch bei Mozart und da Ponte die Antithesen von Bürgertugend und adligem Laster. Mit dem Unterschied freilich, daß die bürgerliche Umwelt einer korrupten Aristokratie einerseits angesteckt wird von der Korruption und der moralischen Ehrlosigkeit des Feudalherrn. Deshalb war zwischen Mozart und da Ponte unter den Schauspielen des Beaumarchais nur die Geschichte von Figaros Hochzeit wichtig, nicht aber die Vorgeschichte des Barbiers von Sevilla, noch weniger die blasse Fortsetzung, die Beaumarchais für das Grafenpaar Almaviva ersonnen hatte.

Im "Don Giovanni" ist die Dreiteilung der Feudalgesellschaft fast überdeutlich entworfen. Ähnlich wie im "Figaro" werden die Bürgerin (Elvira) und natürlich der Domestik Leporello infiziert vom adligen Laster. Das Volk aber, das Bauernpaar Masetto und Zerlina, mitsamt ihren bäuerlichen Kumpanen, scheint bereits den Aufstand von 1789 vorwegzunehmen. Theodor W. Adorno hat in einer schönen Liebeserklärung für Zerlina das junge Mädchen von aller Zugehörigkeit zu einer Gesellschaftsschicht befreien wollen. Dagegen steht jedoch das Libretto. Zwar wird die zornige Szene, wo Zerlina den betrügerischen Leporello in ihre Gewalt bekommt, zumeist gestrichen: allein sie gehört zum Konzept des Textdichters und seines Tonsetzers. Es war kein elegantes Spiel Mozarts mit einer Gleichzeitigkeit von drei Tanzformen im ersten Finale des Don Giovanni, sondern genaue Abgrenzung der drei Sphären von Adelstanz, bürgerlichem Ritual und Volksbelustigung.

Auch Così fan tutte gehört in diese Trilogie einer Endzeit des Ancien Régime. Don Alfonso ist offensichtlich ein lasterhafter Aristokrat im Sinne des bürgerlichen Vorurteils. Despina wurde korrumpiert beim Mitspielen in der Adelswelt. Ihre Arie vor den beiden Mädchen plaudert es aus. Die beiden Liebespaare hingegen sollte man sich als bürgerlich und tugendhaft vorstellen. Was nicht unbedingt die wirkliche Tugend bedeuten muß. Dies gilt für die tutti und die tutte.

Mutmaßungen über Mozarts Don Giovanni

Am Ausgang eines 20. Jahrhunderts war alles ganz anders. Was in der Endzeit der Feudalwelt entworfen wurde, nimmt sich in der Spätzeit einer bürgerlichen Gesellschaft bisweilen zweideutig aus. Sie hat es verlernt, den Mozartschen Don Giovanni als erotischen Übermenschen zu deuten. Die Stufenleiter eines ästhetischen Existenz bei Sören Kierkegaard ist brüchig und willkürlich. Es führt kein Weg vom Cherubino zum Papageno. Noch weniger läßt sich der Kontrast zwischen der unmittelbaren Erotik des Papageno und der vermittelten Verführungsucht des Don Giovanni mit bloßen dialektischen Kategorien verstehbar machen.

Don Giovanni ist auch kein „Übermensch" im .Sinne von Nietzsche. In seinem Don-Juan-Schauspiel "Mensch und Übermensch" hat George Bernard Shaw die Fragwürdigkeit dieses protzigen Herrenmenschen verspottet. In seiner berühmten Vorrede zu "Mensch und Übermensch" meint Shaw: es wäre besser gewesen für den Don Juan, sämtliche Londoner Denkmäler, "so häßlich sie auch sein mögen", zum Abend-

essen einzuladen, als sich auch nur einmal mit der Emanzipation einer Donna Elvira einzulassen. Vielleicht liegt das Geheimnis des Mozartschen Don Giovanni gerade darin, daß der Musiker vor allem zwar die gesellschaftlichen Rituale und auch Kunstformen von Adelswelt, Bürgerwelt und bäuerlicher Welt genau gegeneinander stellt, daß aber Don Giovanni selbst zwar in seinem Treiben nur möglich sein kann als ein absolutistischer Adelsmann, daß ihn aber Mozart musikalisch nicht als solchen besonders gekennzeichnet hat. Donna Anna und non Octavio sind Adelsleute. Elvira ist infiziert vom Aristokratismus. Mozart gibt ihr eine Arie im Alten Stil. Don Giovanni hingegen ist, auch wenn er im Untertitel als ein "dissoluto punito" bezeichnet wird, im Grunde beides nicht: weder ein Wüstling, noch ein Bestrafter. Mozart hat ihm keine Arie der Selbstinterpretation geschrieben, jedenfalls nicht in einer gesellschaftlichen Determinierung, denn die sogenannte Champagner-Arie ist bloßer Ausdruck des "élan vital", doch keine Charakterisierung. Was immer Don Giovanni im Laufe des Theaterabends sagt, tut und singt, ist jeweiliges Rollenspiel. Er selbst ist nicht zu fassen.

Immer wieder muß man Wolfgang Hildesheimer zitieren mit seinem Mozart-Buch. "Don Juan reflektiert nicht, Gedanken sind nicht seine Sache, sondern das Erleben seiner eigenen Existenz, die durch Rücksichtslosigkeit bedingt ist. Er ist in Worten objektiv nicht faßbar, so wie er selbst sich niemals in Worte fassen würde."

Man kann es nicht besser sagen. Im Gegensatz zu Molière wird bei Mozart die Höllenfahrt nicht als Ritual und Requisit behandelt. Daran wird man bereits durch die gewaltige Musik gehindert. Sie ist, sogar für Mozart, einzigartig. Zitathafte Anklänge an das Ballett "Don Juan" von Gluck – und Aufhau einer Zwölftonreihe. Es ist der (einzige) Augenblick einer Selbstempfindung bei Don Giovanni. Dann folgt der herkömmliche Höllensturz. Mozart hat die Qualen des Sünders komponiert als ein Höllenritual.

Dennoch war es wohl ein (eindrucksvolles) Mißverständnis, wenn Gustav Mahler eine Aufführung des "Don Giovanni" hier abbrechen ließ. Natürlich bedeutet das Schlußsextett einen Rückfall in die Banalität. Das ist aber gewollt bei diesem dramma giocoso. Plötzlich sind alle gesellschaftlichen Schichtungen von neuem gegenwärtig. Donna Anna erbittet sich Aufschub beim ungeliebten Bräutigam. Donna Elvira geht ins Kloster, da sie es verlernt hat, als wohlhabende Bürgerfrau alles durchzustehen. Sie hatte sich dem Adel angleichen wollen: nun wartet das Kloster, wie bei irgendeiner jungen Gräfin, die einen Fehltritt getan hat. Auch Leporello hat es längst aufgegeben, selbst den Herrn zu spielen. Er dient weiter als Domestik, wird sicher auch eine gute neue Stelle finden. Dann denkt er gerührt an den früheren Don Giovanni zurück, der sogar ihm die Freundin wegnahm, und dem man trotzdem nicht böse sein konnte.

Weltschmerz und bürgerliche Psychologie

Die bürgerliche Kultur, auf lange Jahre hin Restaurationszeit seit dem Scheitern Napoleons, war immer wieder fasziniert von diesen beiden Gestalten der Grenzüberschreitung: Don Juan und Faust. Im Vergleich jedoch mit Mozart und Goethe ergab alles an Empfinden stets nur eine Verkleinerung. Man holte die beiden gleichsam zurück aus der Hölle: in die eigene Bürgerwelt. Gerade Künstler, welche selbst eine Affinität aufwiesen zum Außenseitertum, sind bei einer solchen Banalisierung gescheitert. Lord Byron und Nikolaus Lenau, Hector Berlioz und Shelley. Dafür wurde die Grenze immer durchlässiger zu dem Dramatiker und dem Komponisten. Lord Byrons faustische Gestalten des Manfred und Child Harold werden in Musik gesetzt

durch Berlioz und Robert Schumann. Das in vielen Teilen bezaubernde und lustige Versepos "Don Juan" von Lord Byron, das Goethe bewundert hat, ist dadurch der Banalisierung entgangen, daß der englische Dichter hier poetische, malerische, erotische Reisebilder entwarf. Seinem Titelhelden Don Juan gab er keine Kontur.

Bei Nikolaus Lenau wird Don Juan von weinerlichem Weltschmerz angefressen. Da gibt es dann nicht mehr die Höllenfahrt, an welche nicht geglaubt wird, sondern Selbstmord oder Tod im Duell. Auch dieser Don Juan von Lenau hatte auf seinen Musiker zu warten. Er kam mit Verspätung gegen Ende des Jahrhunderts: Richard Strauss.

Im übrigen wurde Don Juan, lange vor Sigmund Freud, auf das Sofa des Psychologen gelegt. Da man entschlossen war, ihn nicht zu bewundern, nicht einmal zu beneiden, mußte jeder einzelne Fall einer solchen Diagnose zur Verkleinerung führen.

Der Dr. Gregorio Marañon hat in einem Versuch über den Ursprung der Don-Juan-Legende, die er im Jahre 1940 in Buenos Aires herausgab, seine spanischen Landsleute schwer gekränkt. Von der Legende des Macho blieb wenig übrig. Don Juans "undifferenzierter" erotischer Instinkt sei unmännlich: der richtige Mann habe "seinen" Typ, genau oder ahnungeweise, stets im Auge. Don Juan suche in Verkleidung und nächtlichem Dunkel den Genuß: der männliche Mann wolle gesehen und geliebt werden. Männliche Liebe kenne die Verschwiegenheit wie die Eifersucht: Don Juan sei unfähig zu beidem. Er prahle mit dem Leporelloregister. Ein – eher – weiblicher Übermann, so will es Marañon scheinen: "Don Juan hat einen unreifen, pubertären Instinkt, fixiert an das Entwicklungsstadium der allgemeinen Abstraktion von Frauen, nicht der konkreten Fixierung an eine einzige Frau."

Bleibt zu fragen, ob hier nicht eine Gestalt aus einer längst vergangenen Gesellschaft mit Maßstäben gemessen wird, die von einer – häufigen – Gesellschaft entwickelt wurde, welche ihrerseits viele Merkmale des Vergehens aufweist. Georg Büchner hätte hier von ihrem Hippokratischen Gesicht gesprochen.

Der Donjuanismus als bürgerliche Absurdität

Es gibt eine merkwürdige Gleichzeitigkeit der Beschäftigung mit Don Juan und dem Donjuanismus. Mitten im Zweiten Weltkrieg in einer sonderbaren Parallelaktion zu Gregorio Marañon hat sich auch Albert Camus noch während des Weltkrieges und gleichsam in Erweiterung der Gedanken seines Romans "Der Fremde" mit Don Juan und einem heutigen Donjuanismus beschäftigt.

Wo Stendhal, als Zeitgenosse der bürgerlichen Revolution und der aristokratischen Restauration, den Don Juan als Anachronismus verwirft, und damit natürlich das restaurierte bourbonische Königtum meint mitsamt seiner gleichfalls restaurierten adligen Libertinage, interpretiert Camus umgekehrt den stolzen Hidalgo als bürgerlichen Jedermann Im Absatz des Sisyphusbuches über den Donjuanismus heißt es folglich: "Don Juan kann nur richtig verstanden werden, wenn man sich beständig an das hält, was er herkömmlicherweise symbolisiert: den alltäglichen Verführer und den Sexualathleten. Er ist ein alltäglicher Verführer. Mit der Ausnahme, daß er es weiß, und darum ist er absurd..." Wie jedermann in der bürgerlichen Wirtschaft und Gesellschaft strebe Don Juan nach der Quantität. Aber sein Bewußtsein der Absurdität verhindere, daß er sich, wie der Jedermann des Bürgertums, neben dem Kult der Quantität auch dem Kult des Sammelns ergebe. "Sammeln bedeutet die Fähigkeit, die eigene Vergangenheit nachzuleben. Er aber verwirft das Bedauern, diese andere Form der Hoffnung. Er ist unfähig, Porträts anzuschauen."

Womit Don Juan dennoch gegenüber Jedermann zu Ehren kommt. Als Heros und Mythos der Absurdität, ein anderer Sisyphus. Daß Camus am Don Juan die Erinnerungs- und Geschichtslosigkeit bewundert, kann nicht überraschen. Allein das verschämte Lob des "absurden" und damit legitimierten Don Juan erfolgt auf Kosten der Realität. Dieser Don Juan des Albert Camus, gleichzeitig banaler Playboy und Weigerer des Rekorddenkens, der nicht Bindung will, aber auch keine Erinnerung, ist in ähnlicher Weise sozial heimatlos in der bürgerlichen Spätzeit, wie der Don Giovanni Mozarts am Ende des Ancien Régime.

Hier wäre ebenfalls der Einwand zu erheben, der sich gegen den unzulässigen Anachronismus bei Marañon gewendet hatte. Don Juan (oder Don Giovanni) ist undenkbar in unserer Welt des universalen Kleinbürgertums. Das denkbare Register mit 1003 registrierten Beischlafhandlungen, das irgendein heutiger Verführer sich anlegen mag, was übrigens nicht besonders sensationell anmutet, macht noch keinen Don Juan. Don Juan und der Donjuanismus, das ist zweierlei.

Die Hölle als Diesseits

Womit man zurückgebracht wird zur Ausgangsfrage nach der Höllenfahrt des Don Giovanni, die im Laufe der Jahrhunderte abgelöst wurde durch eine unmerkliche Rückkehr des Don Giovanni aus dem Inferno.

Hat es jedoch diese Rückkehr im wirklichen Sinne überhaupt gegeben? Es wäre denkbar, daß Don Juans Rückkehr sowohl als Außenseiter, wie als Jedermann, in unserer Gegenwart als Übersiedlunq in eine neue und moderne Hölle zu verstehen wäre.

Dieser Gedanke war den Künstlern der europäischen Renaissance sehr früh schon vertraut. In seinem Schauspiel über die tragische Historie des Dr. Faustus sagt Christopher Marlowe: "Wo wir sind, ist die Hölle." Die englische Dichtung nimmt diesen Gedanken des Elisabethaners auf.

Shelley, der Freund und Zeitgenosse des Lord Byron, verlegte die Hölle ins London des frühen 19. Jahrhunderts. In unserem Jahrhundert, und gleichfalls während des Zweiten Weltkrieges, äußerte Bertolt Brecht in seinen Gedichten aus Hollywood: Man kann Shelley im wesentlichen darin zustimmen, daß sich die Hölle im Diesseits befinde, Doch nicht in London, sondern wohl eher in Hollywood. Übrigens war der junge Brecht schon, der seine Bibel genau kannte, davon überzeugt, bereits im Diesseits in der Hölle zu leben. In Brechts Gedichtband "Die Hauspostille" verspotten die irdischen Sünder die himmlischen Drohungen mit dem Strafgericht der Hölle. Man könne nicht mehr zur Hölle fahren, denn dort lebe man bereits.

Warum sich also den Kopf zerbrechen über eine Hölle und Höllenfahrt, woran nicht mehr geglaubt wird. Auch über einen Teufelspakt, den einem kein sichtbarer Teufel heute anbieten würde. Allein es bleibt ein Rest. Auch nach jeder Aufführung des "Don Giovanni" ist er bei jedem spürbar, der sich im Zuschauerraum ganz eingelassen hat mit dem Steinernen Gast, dem bestraften Verführer und den Menschengestalten aus drei Gesellschaftskreisen. Hinter jedem Nachdenken nämlich über Don Juan und Don Giovanni wird eine Erfahrung mit dem absolut Bösen spürbar. Don Giovanni ist eine höllische Gestalt nicht dadurch, daß er die Ruhe der Toten stört. Auch nicht durch seine Aktionen, die Leporello registrieren durfte, sondern durch eine Lebensform, die keinerlei Verantwortung kennt und keine Ehrfurcht vor anderen Menschen. In diesem Verstande nämlich ist Don Juan weit höllenwürdiger als Faust.

Wenn es richtig ist, wie Camus meint, daß heute der Don Juan als Jedermann auftritt, so kann sich das absolute Böse heute in jedermann verkörpern. Man hat es erlebt.