

## Weibliches und Ewigweibliches Don Juan und Faust – ein neuerlicher Vergleich

von Michael Opielka (Königswinter/Jena)

gekürzt erschienen unter dem Titel: „Weibliches und Ewigweibliches – Sinnliches und Seelisches. Don Juan und Faust: ein neuerlicher Vergleich“, in: *Das Goetheanum. Wochenschrift für Anthroposophie*, 39, 2002, S. 713-714

Am Ende von Faust II singt ein Chorus Mysticus die bekannten Verse: „Das Ewig-Weibliche/Zieht uns hinan“. Das Weibliche leitet Faust auf seinem Geistesweg. So tragen in der Schlusszene die Engel das „Unsterbliche“ des Faust als Gerettetem - „Wer immer strebend sich bemüht/Den können wir erlösen“ - und selbst Gretchen, die einzig Geliebte und von ihm irdisch Verratene heißt ihn in der höheren Welt willkommen („Er ahnet kaum das frische Leben/So gleicht er schon der heiligen Schar“). Mater Gloriosa, die Zusammenfassung aller weiblichen Qualitäten („Jungfrau, Mutter, Königin, Göttin“), fordert Gretchen folglich auf: „Komm! hebe dich zu höhern Sphären,/Wenn er dich ahnet folgt er nach“. Faust wird das wohl tun. Auch Don Juan, der spanische Edelmann, der gleich dem Doktor Faustus das mittelalterliche Christentum mythisch durchlebt, folgt dem Weiblichen. Aber sein Folgen ist anders. Von „sinnlicher Genialität“ sprach schon 1843 Søren Kierkegaard in einem luziden Vergleich der beiden Idealtypen des Männlichen: „Don Juan ist somit der Ausdruck des Dämonischen, das als das Sinnliche bestimmt ist, Faust ist Ausdruck des Dämonischen, das bestimmt ist als jenes Geistige, welches der christliche Geist ausschließt.“<sup>1</sup> Hier scheint eine Spannung, eine Polarität von Sinnlichem und Geistigem angesprochen, die wirklich ist und bis heute wirkt.

Der Anlass für den neuerlichen Vergleich<sup>2</sup> der beiden polaren Wege des Männlichen zum Weiblichen hin ist eine Neuinszenierung des „Don Giovanni“ an der Kölner Oper durch David Alden, die so beachtlich scheint, dass über sie in einem allgemeineren Zusammenhang gesprochen werden kann. Alden verlegt die Szene in ein an Andy Warhol erinnerndes Künstlerambiente der Jetzt- oder irgendeiner Zeit und mit Ausnahme weniger Textverwirrungen - heute trägt man eben keine Degen mehr -, wird dem Stück kein Leid zugefügt. Im Gegenteil, Aldens seelenkünstlerische Präsentation erinnert an Christoph Marthalers revolutionäre Praxis, das innere Erleben auf die Bühne zu stellen (zuletzt in einer bewegenden szenischen Interpretation von Schuberts Zyklus „Die schöne Müllerin“ am Züricher Schauspielhaus): das ist kein Psychologismus, sondern wohl bereits Mozarts Absicht gewesen. Seine Sprache dafür war vor allem die Musik. In Köln sehen wir nun einen „Don Giovanni“, in dem das Sinnliche, eben auch als Sexuelles, da und dort Ordinäres gezeigt wird (ohne je geschmacklos zu werden). So war es zu Mozarts Zeit gedacht und schon Beethoven konnte sich über Mozarts Stoffwahl und Ausführung empören: mit ihm wäre ein so unmoralisches Sujet nicht möglich gewesen.

Der Autor dieses Beitrags hat manche modernisierende Bühnenfassung in Schauspiel und Oper gesehen und blieb meist unzufrieden über ein Regietheater, das nicht den Geist eines Stücks sondern nur die Impulse des Regisseurs verehrt. In David

---

<sup>1</sup> Søren Kierkegaard, Sinnliche Genialität, als Verführung bestimmt, in: Bühnen der Stadt Köln, Don Giovanni, Köln 2002, S. 8

<sup>2</sup> Siehe auch Peter Csobádi u.a. (Hrsg.), Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan. Gesammelte Vorträge des Symposions 1992, Anif/Salzburg: Müller-Speiser 1993

Aldens Interpretation des „Don Giovanni“ wird der Zuschauer nun mit gehaltvollen Deutungen konfrontiert: Da wird die ödipale Bindung der Donna Anna an ihren Vater sichtbar, während die Tötungsszene gleich zu Beginn von den Protagonisten sitzend in Clubsesseln auf der Vorderbühne gesungen wird, man wundert sich zunächst und erkennt dann, dass hier nicht äußere Aktion, sondern die Innenseite des sozialen Geschehens aufgeführt werden; da verehrt Don Giovanni nur sein Phantasma in Donna Elviras Foto statt ihre wirkliche Person, die er gleichzeitig übersieht; oder es wird jene entgegen der dominanten „Don Giovanni“-Interpretation als machtvoll und eben nicht hysterisch Liebende gezeigt (- eine Deutung, die Max Frisch in seiner großartigen Adaption des Stoffes, „Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie“, schließlich so weit treibt, dass sie unter dem Namen Miranda nach dem von Juan inszenierten Schein-Tod seine Liebe gewinnt, indem sie ihm, nun Witwe des Herzogs von Ronda, Asyl gewährt und schließlich mit ihm ein Kind zeugt – eine Option, die auch Donna Elvira nahe legt, wenn sie, vielleicht schwanger von Don Giovanni, ruft: „Deine Schuld und meine Lage will ich allen enthüllen“). In Köln hören wir also nicht nur gute Stimmen (auch das), sondern wir sehen ein existentielles, überzeitliches Drama in zeitgenössischer, schriller und zugleich subtiler Bildersprache.

Don Giovanni ist ein Meister des Sinnlichen und ein Vernichter des Sozialen, weil ihm die seelische Liebe völlig fremd bleibt. Auch das ist bei Mozart gewollt, Kierkegaard hatte dies präzise formuliert und auf die Musik bezogen: „Die seelische Liebe ist ein Bestehen in der Zeit, die sinnliche ein Verschwinden in der Zeit, das Medium aber, das dies ausdrückt, ist eben die Musik. Dies auszuführen ist sie vorzüglich geeignet, da sie um vieles abstrakter ist als die Sprache und daher nicht das einzelne ausspricht, sondern das Allgemeine in seiner ganzen Allgemeinheit, und doch diese Allgemeinheit nicht ausspricht in der Abstraktion der Reflexion, sondern in der Konkretion der Unmittelbarkeit.“<sup>3</sup> Über diese „Erschütterung des Sozialen“<sup>4</sup> als zentralem Thema von „Don Giovanni“ ist immer wieder nachgedacht worden. Don Giovanni empört sich gegen das moralische Gesetz, gegen die Normhaltigkeit des Sozialen (- außer, wenn sie ihm nützt, zum Beispiel in seiner adeligen Überheblichkeit gegenüber dem Bauern Masetto, dessen Braut Zelina er durch Gewalt und Standesmacht zu verführen gedenkt): „Der Abgrund, in den uns Don Giovanni heute blicken lässt, ist der einer unerhörten Egozentrik“, deutet ein Psychoanalytiker<sup>5</sup> die Lage.

Faust hatte für jene Außerkraftsetzung der jede Gemeinschaft bildenden Moral die Hilfe des Geisterreichs in Gestalt des Mephistopheles benötigt. Don Juan unterläuft Moral mit dem Unterleib. „Mille e tre“, eintausendunddrei verführte Frauen allein in Spanien, viele hundert weitere da und dort, so besingt es sein Kalfaktor Leporello. Der germanische Pfad mit dem Kopf gegen den romanischen Weg mit den Hüften. Geistigkeit oder Sinnlichkeit. Das Ewigweibliche oder das Weibliche. Mozarts „Don Giovanni“ gelangt zum Ewigen durch die Musik. Goethes Faust hat nur die Sprache, die freilich auf musikalischer Augenhöhe. Es gab einen Versuch, beide Erkenntnis-pfade in einem Drama zu verschnüren: „Don Juan und Faust“ von Christian Dietrich Grabbe, 1829 geschrieben, in der Uraufführung spielte übrigens Albert Lortzing, der Komponist der Bühnenmusik, den Leporello. Auch Grabbe, der vom Nihilismus geplagte Anreger des realistischen Drama in Deutschland, den Heinrich Heine „einen der größten deutschen Dichter nannte“, freilich „verdunkelt durch eine Geschmacklosigkeit, einen Zynismus und eine Ausgelassenheit, die das Tollste und Abscheulichs-

---

<sup>3</sup> Kierkegaard, a.a.O., S. 11

<sup>4</sup> Stefan Kunze, Nachwort, in: W.A. Mozart, Don Giovanni, Stuttgart: Reclam 1986, S. 169

<sup>5</sup> Jürgen Körner, Der dreifache Tod des Don Giovanni. Eine psychoanalytische Betrachtung, in: Staatsoper Unter den Linden (Hrsg.), Don Giovanni, Frankfurt: Insel 2000, S. 79

te überbieten, das je ein Gehirn zu Tage gefördert“<sup>6</sup>, auch Grabbe war vom Weiblichen gezogen: drei Jahre vor seinem Tod heiratete er die schon des längeren begehrt, immerhin zehn Jahre ältere Louise Clostermeier, um dann, mit nur fünfunddreißig Jahren, vom Alkohol zerfressen, mit zerrütteter Ehe, in den Armen seiner Mutter im Delirium zu sterben. Diese Bemerkungen zu Grabbes Weiblichkeitsbezug sollen sein Drama nicht entwerten. Das macht es durchaus selbst, eine eher krause Handlung, die Don Juan und Faust in eine Rivalensituation um Donna Anna zusammenspannt, aus der Don Juan als Sieger hervorgeht, von Donna Anna begehrt, während ein cholerisch-narzistischer Faust die begehrt, ihn jedoch ablehnende Anna mit einem unbedachten Auftrag an den mephistophelischen Flaschenteufel - hier „der (schwarze) Ritter“ geheißen - tötet. Poetisch spielt Grabbes Stück unterhalb von Goethe, trotz amüsanter Sätzen, so wenn Don Juan den Faust als „Renommisten der Melancholie“ charakterisiert, „der nach der Hölle seufzt, weil er die Himmel nicht kennt“; die nämlich findet Juan „in Donna Annas Augen, Anmut und Feuer“ (I. Akt, 1. Szene). Die Polarität von Don Juan und Faust, von sinnlichem und geistigem Männerweg in einem Werk darzustellen, bleibt noch ein Projekt. Die Frage ist, ob das Projekt drängt.

In Kölner Inszenierung des „Don Giovanni“ konzentrierte man sich nämlich mit Erfolg auf die sinnliche Seite – ganz im Gegensatz beispielsweise zu den einzigartigen, weil nur hier dauerhaft vollständigen „Faust“-Inszenierungen der Bühne am Dornacher Goetheanum, die sich bislang ganz auf die übersinnliche Dimension fokussierte. Was bedeutet diese Polarität für die Wege zum Weiblichen? Das ist eine hoch aktuelle Frage. Die sinnliche Liebe hat wie in allen Übergangszeiten Konjunktur, sie scheint wohlfeil, gerade weil sie entindividualisiert, wie das bereits Kierkegaard sah: „Die seelische Liebe bewegt sich gerade in der reichen Mannigfaltigkeit des individuellen Lebens, wo die Nuancen das eigentlich Bedeutungsvolle sind. Die sinnliche Liebe dagegen kann alles in einen Topf werfen.“<sup>7</sup> Da kommt, wir sahen es bereits, die Musik ins Spiel. Sie drückt das „Verschwinden in der Zeit“ aus und dadurch verschwindet es nicht mehr, sondern erhebt, wird im günstigen Fall: ewig. So jedenfalls in Mozarts Musik, die nur vordergründig gefällig und populär, im Giovanni (fast noch mehr als in der „Zauberflöte“) vulkanisch ist, verschlüsselt, abgründig. Hans Neuenfels, ein anderer Mozart-Regisseur, fantasierte ihn so: „Er war ein Zauberer, ein Virtuose, ein Verführer, ein Don Juan der Töne, und er wusste es.“<sup>8</sup> Im Wissen darum kann sich die Dramaturgie einer Oper ganz dem Sinnlichen widmen. Anders ist die Lage jedoch, wenn man diese Musik nicht zur Verfügung hat, wie das zuletzt bei der, immerhin mit dem „Bayerischen Theaterpreis“ versehenen Inszenierung des „Faust I“ am Deutschen Nationaltheater in Weimar der Fall war, deren sinnliche Überphrasierung – Mephisto und Faust wurden als homoerotische Buhler präsentiert, Faust als feister, gegen ein kindliches Gretchen fast pädophiler Galan Mitte Fünfzig – keinen Weg mehr zum Ewigen beleuchtete. Um das allerdings geht es, so die abschließende Überlegung, beiden Männern, dem Don Juan wie dem Faust.

Natürlich spielt Don Giovanni mit den Frauen. Doch sie spielen mit. Das Männliche und das Weibliche scheinen hier Schillers Forderung nach dem Spiel als Vermittlung von Stoff und Form zu verwirklichen. Es tut zwar moralisch zur Sache, dass dieses Spiel mit gewisser Trauer begleitet bleibt, vor allem aufgrund tausendfach gebrochener Eheversprechen und, wir sahen das bereits, bei Donna Elvira möglicherweise mit dem Ernst einer Schwangerschaft, bei Donna Annas Vater mit einem – wirklichen

---

<sup>6</sup> nach N. Vocke, Daten der deutschen Literatur (Internet)

<sup>7</sup> ebd.

<sup>8</sup> Hans Neuenfels, In Mozarts Kopf. Eine literarische Fantasie aus Anlass der Stuttgarter „Don Giovanni“-Inszenierung, in: Die Zeit, 22, 2002, S. 39

oder (wie in der Kölner Inszenierung) vielleicht imaginierten – Tod. Künstlerisch betrachtet ist beides Teil eines Lebensspiels. Am Ende erfährt Don Giovanni, der ewige Spieler, dass die Spielregeln andernorts gemacht werden. Er ist ohne ein höheres Ordnungsprinzip nicht denkbar, Hölle setzt Himmel voraus, auch wenn Don Giovanni beides leugnen möchte.<sup>9</sup> Faust spielt nicht. Für ihn ist alles existentiell. Das ist der deutsche Weg. Er ist nicht leicht, viele Wolken, wenig Sonne. Sub specie aeternitatis ist jeder Schritt zum Weibe bedeutungsvoll. (Nietzsche wollte deshalb immer gleich die Peitsche dabei haben.) Faust atmet – trotz freimaurerischem, esoterischem Grundton – in Liebesdingen protestantisch, vernünftig, er sucht Gott (wie Luther) unmittelbar, der Eros lenkt dorthin nicht mit. Don Juan liebt, könnte man sagen, katholisch, seine Gottessuche geht durch das Fleisch, und dass er auf die noch am Ende angebotene Beichte und Umkehr verzichtet, macht ihn erst bleibend zum Sünder. Beide Wege wollen hoch hinaus. Sie wollen zum Ewigen, der eine durch die Lust, der andere durch den Geist. Wie sich das ökumenisch zusammen bringen ließe? Vielleicht könnte jene seelische Liebe helfen, an der beide Protagonisten scheiterten.

*Die Premiere des „Don Giovanni“ an der Oper Köln fand am 29. Juni 2002 statt. Weitere Aufführungen in der Spielzeit 2002/3 (Karten über +49(0)221-221-28400; Internet: [www.BuehnenKoeln.de](http://www.BuehnenKoeln.de)).*

---

<sup>9</sup> In der Inszenierung des „Don Giovanni“ bei den Salzburger Festspielen 2002 wird an die Stelle der Sinneslüste einseitig der Tod gesetzt, der Regisseur Martin Kušej argumentiert: „Don Giovanni nimmt den Tod als das wahr, was er ist, und definiert ihn nicht über Angst. Das macht ihn in gewisser Weise hellichtig.“ (in: Der Spiegel, 30/2002, S. 162). Damit freilich verliert der sinnliche Weg seinen Sinn.