

55

WORT UND MUSIK

SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE

herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

Sonderdrucke aus Nr. 18 - Band I und Band II

Europäische Mythen der Neuzeit: Faust und Don Juan

GESAMMELTE VORTRÄGE
DES SALZBURGER SYMPOSIONS 1992

herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel,
Ulrich Müller, Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler



Verlag Ursula Müller-Speiser
Anif/Salzburg 1993

FAUST UND DON JUAN IN DER REZEPTION DES 20. JAHRHUNDERTS BEI THOMAS MANN UND MAX FRISCH

SIEGFRIED JÄKEL (Turku/Finnland)

In diesem Beitrag soll die Rezeption der Faustgestalt und des Don Juan an zwei Beispielen aus der deutschsprachigen Literatur unseres Jahrhunderts exemplifiziert werden. Zu diesem Zweck wird einerseits der *Doktor-Faustus*-Roman von Thomas Mann Gegenstand der Betrachtung sein, andererseits von Max Frisch die Komödie *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie*.¹ Zunächst zu Thomas Manns *Doktor-Faustus*-Roman.

Die legendäre Figur des mittelalterlichen Faust ist bereits gekennzeichnet vom Drang und von der Bestimmung zur Transzendenz, das heißt von einem Drang nach Höherem. Geht man auf die Legende des mittelalterlichen Wundermanns und Quacksalbers zurück, so meint das sogenannte 'Höhere' zunächst nichts anderes als den Zauber, dem es gelingt, auf den menschlichen Körper einzuwirken, sei es, daß schwere, als unheilbar geltende Krankheiten dadurch geheilt werden, sei es, daß die physische Liebesfähigkeit über das natürliche Maß hinaus gesteigert wird. Das als Liebestrank verkaufte Brunnenwasser erzielte entsprechende Wirkungen, wenn man es teuer genug erstand und an seine Wirkung glaubte: Denn das Wunder ist immer noch des Glaubens liebstes Kind. Und war es für den mittelalterlichen Faust die Medizin, die ihm als Medium für seine Magie diente, so war es für den Goetheschen *Faust* die mittelalterliche Universalwissenschaft, über deren rational gesicherte, dafür aber beschränkte Erkenntnisse hinaus zu kommen ihn verlangte. Für den Thomas Mannschen *Doktor Faustus* ist es die Kunst, und zwar die Musik, von der er sich solches verheißt. So ist es sicher richtig, das Werk in die Kategorie der Künstler-Romane einzureihen.

Es gibt darin eigentlich zwei Protagonisten: den Ich-Erzähler Serenus Zeitbloom und den eigentlichen Dr. Faustus, den Künstler, den 'Tonsetzer'

¹ Es wird hier nach folgenden Textausgaben zitiert: Thomas Mann: *Doktor Faustus*. Roman. Frankfurt a.M. 1990 (=Fischer Taschenbuch, Band 9428); Max Frisch: *Gesammelte Werke* in zeitlicher Folge 1949-1954. Band III/1. Frankfurt a.M. 1976.

Adrian Leverkühn. Aber hier soll gleich gesagt werden, daß hinter den beiden Romanhelden natürlich der Autor Thomas Mann in einer ganz speziellen Weise seine autobiographische Rolle spielt, auf die hingewiesen werden muß. Der fiktive Biograph, Serenus Zeitbloom, beginnt seine Aufzeichnungen - wie er gleich im ersten Kapitel feststellt - am 23. Mai 1943.

Es ist dies aber auch das historische Datum, an welchem der Autor Thomas Mann in seinem kalifornischen Exil die Arbeit am *Doktor-Faustus*-Roman aufnimmt; und denkt man daran, daß - wie aus dem Briefwechsel mit seiner Tochter Erika hervorgeht - Thomas Mann nach dem 30. Januar 1933 lange - für Erika Mann offenbar zu lange - gezögert hatte, die Angebote Nazi-Deutschlands zur Rückkehr in seine Heimat eindeutig auszuschlagen, und daß er sich erst endgültig für das Exil entscheiden konnte, als Erika ihn wissen ließ, daß er keine Tochter mehr habe, wenn er in das Deutschland der Nazis zurückkehren würde, so liegt es eigentlich nahe, in den Lebensumständen des Ich-Erzählers, in Serenus Zeitbloom, das Schicksal jenes seinerzeit nicht gewählten, aber doch beinahe gewählten Lebensweges des Schriftstellers Thomas Mann zu sehen, wie er denn auch sein 'alter ego' (Serenus Zeitbloom) in der Nähe von München, in Freising, leben und lehren läßt. Vor diesem Hintergrund gesehen, kann der Roman als eine Art Vergangenheitsbewältigung des Autors gewertet werden, freilich nur im Sinne einer fiktiven Vergangenheit, die aber immerhin beinahe seine wirkliche geworden wäre.

Man hat seit den ersten Deutungsversuchen durch Georg Lukács und andere immer wieder das Künstlertum Adrian Leverkühns in Zusammenhang und Parallele zur Nazi-Diktatur der dreißiger Jahre sehen wollen - und Thomas Mann hat diesen Gedanken sogar selbst in einem Brief an Albert Oppenheimer vom 12.2.1949 angedeutet.

Mir ist - ich gestehe es offen - bei derlei von Thomas Mann geradezu nahegelegten Deutungsexperimenten eigentlich nie recht wohl gewesen, und bedenkt man, daß der Roman der einzige ist, dem sein Autor nachher noch einen zweiten folgen ließ, nämlich *Die Entstehungsgeschichte des Dr. Faustus*, in welchem ebenfalls gewisse Grundlagen für spätere Interpretationsansätze angeboten werden, bedenkt man ferner noch, daß der Autor nach zwei Auflagen des Romans von 19.000 Exemplaren selbst noch tiefgreifende Änderungen am Text vornahm (die ursprüngliche, nicht vom Autor gekürzte und bearbeitete Fassung ist jetzt erst wieder seit April 1990 durch eine mimeographisch vervielfältigte Fassung der Erstausgabe dem modernen Leser zugänglich gemacht worden), so spürt man ein leichtes Unbehagen, das den Autor bei diesem Werk wohl nie recht losgelassen haben mag. Und in der Tat hat es den Anschein, als sei Thomas Mann mit diesem Roman über seinen eigenen Schatten gesprun-

gen, und hinterher fast ein wenig darüber erschrocken, daß ihm so etwas überhaupt passieren konnte. Denn bis dahin hatte er den Künstler seiner Novellen, Erzählungen und Romane immer auch als halben Bürger dargestellt, als der er sich zeitlebens wohl selbst empfand: Hier nun zum ersten Mal wagt er sich an die Darstellung einer reinen, gleichsam einer vollblütigen, ungebrochenen Künstlernatur. Und zu diesem Zweck greift er auf die mythische Figur des Faust zurück.

Im Medium der Musik, die zur Sache Leverkühns wird, spiegelt sich denn auch die ganze Palette der verschiedensten Weltansichten und Weltanschauungen unseres Jahrhunderts.

Da ist zunächst der musikalische Mentor zu nennen, Wendell Kretzschmar, dem Adrian Leverkühn seine musikalische Bildung verdankt. Schon der Zischlaut in der Mitte des Namens, das 't-z-s-c-h' erinnert nur zu deutlich an denselben Zischlaut in der Mitte des Namens 'Nietzsche' und so ist denn auch viel Nietzsche-Biographie in die Lebensumstände seines Helden Adrian Leverkühn eingeflossen: Die Bordellszene in Leipzig - und nach Jahresfrist die Suche nach jener Person, die ihm beim Verlassen des Bordells seinerzeit mit ihrem Arm die Wange gestreift hatte, und ähnliches mehr.

Sodann die Grundbegriffe musikalischer Kompositionspraxis, wie sie dem jungen Leverkühn von seinem Lehrer vermittelt wurden: Anhand einer interpretierenden Darbietung von Beethovens letzter Klaviersonate unterscheidet Kretzschmar zwischen 'harmonischer Subjektivität' und 'polyphonischer Sachlichkeit', eine Thematik, die das musikalische Bewußtsein Adrian Leverkühns zutiefst prägen sollte.

Im Kapitel XXII wird von der Hochzeit der Schwester Adrians berichtet. Die Freunde treffen sich bei dieser Gelegenheit - schon nach beendetem Studium - noch einmal in Kaisersaschern und auch Serenus erzählt seinem Freund erstmals von seiner bevorstehenden Verheiratung mit Fräulein Helene Ölhafen; anschließend findet das statt, was als das 'Kuhmuldengespräch' in die Interpretationsliteratur eingegangen ist. Dabei spielt der politische sowohl als auch der künstlerische Freiheitsbegriff eine zentrale Rolle, sicherlich von Thomas Mann hier mit Absicht in eine bestimmte Relation gebracht. Leverkühn unterscheidet zwischen zwei verschiedenen Arten von Freiheit. Die eine scheint ihm die konventionelle zu sein, das Resultat eines Vorgangs, das er so beschreibt:

Die Freiheit neigt selbst sehr leicht zum dialektischen Umschlag. Sie erkennt sich selbst sehr bald in der Gebundenheit, erfüllt sich in der Unterordnung unter Gesetz, Regel, Zwang, System - erfüllt sich darin, das will sagen: hört darum nicht auf, Freiheit zu sein. (S. 255f.)

Der dialektische Umschlag dieser hier gemeinten Freiheit besteht darin, daß sie zunächst als Entscheidungsfreiheit erscheint, nach der einmal getroffenen Entscheidung sich aber immer noch auf dem einmal gewählten Weg - innerhalb des einmal gewählten Systems - kreativ frei entfalten und genial verwirklichen kann, wenn sich auch das "System" als Diktat und "Meltau" auf das Talent legt und "Züge der Sterilität" zu zeigen beginnt (S. 255). Musikalisch gesprochen, bedeutet das nicht mehr und nicht weniger, als daß damit das Kompositionsprinzip einer "harmonischen Subjektivität" (S. 494, aber auch S. 70f.) aufgestellt wird, die dem homophonen System der musikalischen Harmonielehre folgt. Das polyphone Kompositionsprinzip, wie es etwa seit den Fugen Bachs oder dem späten Beethovenschen Klavierwerk sich durchsetzt, ordnet die einzelnen Töne nicht mehr dem Diktat eines Leittones unter, dem alles zu dienen hat, sondern billigt den einzelnen Stimmen Eigenwert zu, befreit sie und emanzipiert sie von ihrer rein dienenden Rolle. Auf diese Weise wird auch subjektiv Erlebtes zur objektiven Aussage - vor dem Hintergrund der Todeserfahrung. Das Kernstück von Kretzschmars Beethoven-Interpretation, das sich wie ein Leitmotiv durch das musikalische Denken Leverkühns zieht, lautet:

Wo Größe und Tod zusammenträten, erklärte er [Kretzschmar], da entstehe eine der Konvention geneigte Sachlichkeit, die an Souveränität den herrschenden Subjektivismus hinter sich lasse, weil darin das Nur-Persönliche, das doch schon die Überhöhung einer zum Gipfel geführten Tradition gewesen sei, sich noch einmal selbst überwache, indem es ins Mythische, Kollektive groß und geisterhaft eintrete. (S. 71)

Und so wird es nach dem Willen Thomas Manns die von Arnold Schönberg entwickelte Zwölftonmusik, die eine weitere 'Befreiung' als Kompositionsprinzip mit sich bringt: Nach gleichsam mathematischen Gesetzen wird hierbei die Polyphonie ins Extrem gesteigert, insofern sie nur noch einer formal-logischen Gesetzmäßigkeit unterworfen ist, die für den Eigenwert der einzelnen Tonreihen sorgt, ohne auch nur im mindesten die Harmoniegesetze zu beachten. Sollte sich allerdings zufällig doch einmal ein harmonischer Akkord einstellen, so sei das eine Frage bloßer Konstellation:

Serenus: "Bleibe die Akkordbildung nicht dem Geratewohl, dem blinden Verhängnis überlassen?" Darauf Adrian: "Sage lieber: der Konstellation [...]." (S. 260)

So steht die Faustus-Figur in Gestalt von Adrian Leverkühn bei Thomas Mann für den künstlerisch-revolutionären Durchbruch, der sich in der Entmachtung aller geschlossenen 'harmonischen' Systeme äußert und im Sinne Nietzsches ein aphoristisches Weltbild bietet, das in kreativer Weise vom Ein-

zelen immer wieder neu vollzogen werden kann. Das hat im Grunde wenig zu tun mit dem, was er in seinem Brief an Oppenheimer die "faschistische Intoxikation der Völker" nennt - es ist im Gegenteil das Programm einer im Sinne der Nationalsozialisten eher 'Entarteten Kunst', in keinem Fall aber eine 'kongeniale' Entsprechung. So will dieser politische Bezug, den Thomas Mann bemüht ist dem Leser nahezulegen, näherer Betrachtung eben nicht standhalten.

Noch ein Wort zu Serenus Zeitbloom und seiner 'Humanisten-Ehre'. Es gibt im *Doktor-Faustus*-Roman auch so etwas wie den Gang zu den Müttern, wie man ihn aus dem 2. Teil des Goetheschen *Faust* kennt. Adrian berichtet seinem Freund Serenus von den Tiefsee-Erlebnissen, die ihm angeblich ein amerikanischer Naturwissenschaftler namens Mr. Capercailzie in einer Taucherglocke vermittelte. Die dort entdeckten Dimensionen - sowohl mikro- als auch makrokosmischer Natur - erschüttern das humanistische Weltbild von Serenus Zeitbloom fundamental. Dieser Nachweis der Auflösung von Raum und Zeit, Kategorien bewährter Art, hat für Serenus geradezu etwas Teuflisches an sich, nicht danach angetan, die Menschen 'religiös produktiv' zu machen. Begriffe wie "Frömmigkeit, Ehrfurcht, seelischer Anstand, Religiosität" seien (so Zeitbloom) "nur über den Menschen und durch den Menschen, in Beschränkung auf das Irdisch-Menschliche möglich" (S. 365). Dem weiß Leverkühn zu widersprechen:

[...] Die physische Schöpfung, dieses dir ärgerliche Ungeheuer von Weltveranstaltung, ist unstreitig die Voraussetzung für das Moralische, ohne die es keinen Boden hätte, und vielleicht muß man das Gute die Blüte des Bösen nennen - une fleur du mal. Dein [scil. Zeitblooms] Homo dei ist doch schließlich - oder nicht schließlich, ich bitte um Entschuldigung, aber vor allem einmal - ein Stück scheußlicher Natur mit einem nicht gerade freigebig zugemessenen Quantum potentieller Vergeistigung [...].

Und auf die zusammenfassende Bemerkung, die Zeitbloom als Definition des Menschen mit kritisch ironischem Unterton gibt, indem er die Worte seines Freundes Leverkühn "die Blüte des Bösen" wiederholt, schließt Leverkühn das Gespräch mit einer vielsagenden Variation dieser Definition ab, indem er sagt: "Und blühend in Bösheit zumeist" (S. 367).

Abgesehen von kleinen Lied-Kompositionen und einer sogenannten Orchester-Phantasie mit dem Titel "Die Wunder des Alls", die Leverkühn im Zusammenhang mit seinen mikro- und makrokosmischen Erlebnissen komponierte, und einem Violinkonzert, das er eigens für seinen Freund Rudi Schwerdtfeger, den Geiger, schrieb, sind es vor allem seine Jugend-Oper

"Love's Labour's Lost" und sein Spätwerk "Apocalypsis cum figuris" und "Dr. Fausti Weheklag", die von Serenus Zeitbloom ausführlicher beschrieben werden. Vor allem in seinem letzten Werk, "Dr. Fausti Weheklag", ist nach den Eindrücken des Berichterstatters Serenus Zeitbloom so etwas wie die Zurücknahme der 9. *Symphonie* von Beethoven zu sehen (S. 642), gleichsam als Resultat von Leverkühns naturwissenschaftlichen Einsichten, die ihm in der Taucherglocke vermittelt wurden.²

II.

Wenden wir uns nun der Gestalt des Don Juan zu, wie sie von Max Frisch in seinem *Don Juan oder die Liebe zur Geometrie* ('Komödie in fünf Akten') gestaltet ist. Max Frisch selbst hat im Nachwort zu diesem Stück neben dem Ikarus auch und gerade den Faust als einen Geistesverwandten von Don Juan bezeichnet, und es ist sicher richtig, daß alle drei gezeichnet sind von einem tiefen Bedürfnis, einem unwiderstehlichen Drang nach Höherem, nach Transzendenz. So ist es denn durchaus naheliegend, daß Don Juan bei Max Frisch als Intellektueller erscheint, der von einer gewissen Besessenheit oder auch Liebe zur Geometrie gezeichnet ist. Deshalb zieht sich auch das Problem der Erkenntnis oder des Erkennens als ein zentrales Motiv durch das Stück: Pater Diego berichtet von heidnischen Hochzeitsfesten, auch 'wilde Nächte' genannt, an denen alle die gleichen Larven trugen. So konnte auch niemand wissen, wen er umarmte, wen er in Liebe umfing, bis dann später die Christen daraus die Nacht des 'Erkennens' machten und ein reguläres Hochzeitsfest veranstalteten, bei dem nur Braut und Bräutigam legitimiert waren, sich zu umfassen; das bedeutete aber, daß sie sich aus all den anderen Larven heraus kraft ihrer Liebe erkennen sollten; nur leider gab es da manche Verwechslung, das Erkennen kraft der Liebe funktionierte nicht immer, so daß man dazu übergehen mußte, Braut und Bräutigam ohne Maske teilnehmen zu lassen, damit sich die Richtigen einander 'erkannten'. Man hört hier die Anspielung auf den alttestamentarischen Wortgebrauch: Und sie erkannten einander - das heißt, sie liebten einander.

Max Frisch hat übrigens das Personen-Repertoire weitgehend dem alten spanischen Stück entlehnt - so wie wir es auch noch bei Mozart in seinem *Don Giovanni* finden, allerdings mit gewissen Modifikationen: Donna Elvira er-

² Vgl. Siegfried Jäkel: Konvention und Sprache, eine sprachphilosophische Basis für Interpretationsexperimente am Beispiel von Thomas Manns Roman 'Doktor Faustus'. Turku 1983.

scheint als die Gattin des Don Gonzalo, des Komturs von Sevilla, und Donna Anna wird die designierte Braut von Don Juan. So ist denn die geplante, dann aber im letzten Augenblick gescheiterte Eheschließung dieser beiden jungen Leute das Thema der beiden ersten Akte. Darüberhinaus gibt es den Vater von Don Juan, Tenorio, seinen Freund Don Roderigo und dessen Braut Donna Inez, und weiters sind zwei weibliche Rollen von besonderer Bedeutung: Celestina, die Kupplerin, und Miranda, die Edel-Hure. Aber auch die Kirche kommt mit ins Spiel in der Gestalt von Pater Diego.

Von der intellektuellen Besessenheit Don Juans berichtet sein Vater bereits in der ersten Szene des Stückes; der Versuch, seinen Sohn auf die sexuellen Anforderungen einer Eheschließung vorzubereiten, scheiterte kläglich: Selbst Spaniens berühmtester Kupplerin, Celestina, die sogar Bischöfe zu ihren Kunden gemacht haben soll, mißlang der Versuch, den jungen Don Juan in die erotische Kunst einzuführen. Das Einzige, wozu sich Don Juan im Bordell verleiten ließ, war, mit Miranda, der Edel-Hure, Schach zu spielen. Im übrigen zeichnet Max Frisch die Beziehungen aller beteiligten Personen sehr realistisch, sogar mit einer gewissen Freude an sprachlichen Paradoxen, wenn er etwa Donna Elvira, die Gattin des Komturs von Sevilla, zu ihrem Geliebten, dem Pater Diego, sagen läßt:

Ich habe nie geschworen, daß ich meine Untreue halte. Pater Diego! Wir wollen Freunde bleiben. Du scheinst zu vergessen, daß ich verheiratet bin, mein Lieber, und wenn ich mich je, was der Himmel verhüte, in einen Jüngling verliebe, so betröge ich einzig und allein meinen Gemahl, nicht dich. (S. 101).

Vor diesem Hintergrund wirkt jene Szene im zweiten Akt geradezu grotesk, in der der Komtur, Don Gonzalo, im Begriffe steht, dem Pater Diego, seinem Beichtvater, seine Sünde im Geist zu beichten, die darin bestand, daß er die eheliche Treue verfluchte, ohne daß er sich freilich dazu imstande gesehen hätte, sich selbst in der Realität auf ein sexuelles Abenteuer einzulassen, es vielmehr nur in seiner Vorstellung zu vollziehen vermochte: Also der betrogene Ehemann beichtet hier seinem Priester, der seinerseits der heimliche Geliebte seiner Frau ist, eine selber nur in seiner Phantasie begangene Sünde.

Doch zurück zu Don Juan, zu seiner Geometrie und seinem Erkenntnisproblem. In der Nacht vor der geplanten Hochzeit mit Donna Anna kehrt er auf seinem weißen Pferd nach Sevilla zurück. Man sucht ihn lange, man weiß, daß er da sein muß, denn sein Schimmel steht im Stall - man sucht auch die Braut, Donna Anna, die in letzter Minute vor der Hochzeitszeremonie noch auftaucht - allerdings etwas verwirrt und mit Grashalmen im Haar. Was war geschehen?

Die beiden Brautleute waren sich in der vorhergehenden Nacht im Park des Schlosses begegnet und hatten sich geliebt, ohne einander zu kennen - gleichsam in jener Art der 'wilden Liebe'; wie man sie aus dem heidnischen Brauchtum kannte. Nun stehen sie einander gegenüber vor dem Altar, vor dem Priester, der im Begriffe steht, sie kirchlich zu trauen - und in dieser Situation des Anagnorismos, der Stunde der Wahrheit, da er erkennt, daß das Mädchen, das er in der vergangenen Nacht, seiner ersten Liebesnacht, in den Armen gehalten hat (ohne zu wissen, wer sie war), eben jenes sein soll, dem er jetzt ehelich verbunden - für immer ehelich verbunden werden soll, da kann er sein Ja-Wort nicht geben, und auf die Frage des Priesters:

[...] seid ihr also bereit zu geloben, daß keine andere Liebe je in euren Herzen sein soll, solange ihr lebt, denn diese, die wir weihen im Namen des Vaters, des Sohnes und des Heiligen Geistes,

antwortet er vielmehr mit 'Nein' - muß es aber dreimal sagen, um sich, seinem 'Nein', Gehör zu verschaffen. Das Unerwartete dieser Antwort löst bei den Beteiligten Panik - beim Zuschauer freilich Komik aus. Die Erklärung hingegen, die Don Juan für seine Weigerung, 'Ja' zu sagen gibt, ist durchaus logisch und stichhaltig, sie weist ihn als einen Mathematiker, einen Logiker aus, der diesmal seine Schlüsse auf sein eigenes, persönliches Verhalten anwendet, wenn er sagt (S. 122):

[...] 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 anderen, selig mit dem ersten Besten, der zufällig ich selber war [...].

Und sich an seine Braut wendend, die in der vergangenen Nacht seine Geliebte war, fährt er fort (S. 123):

Lebwohl! (Er küßt Donna Anna die Hand) Ich habe dich geliebt, Anna, auch wenn ich nicht weiß, wen ich geliebt habe, die Braut oder die andere. Ich habe euch beide verloren, beide in dir. Ich habe mich selbst verloren. Leb wohl.

Damit steht Max Frisch natürlich in der in unserem Jahrhundert wiederentdeckten Erkenntnistradition des "unrettbaren Ich" - wie Hermann Bahr es einmal ausgedrückt hat -, jener Einsicht in die Identitätskrise des modernen Menschen gerade aufgrund rationaler Überlegungen, eine Einsicht, von der die Don-Juan-Gestalt vergangener Jahrhunderte noch nicht belastet war. Dahinter steht natürlich die seit den Tagen der Antike immer wieder aufgestellte Anforderung zur Selbsterkenntnis, die bis heute eine ungelöste Herausforderung geblieben ist.

Eine weitere Komponente, welche die von allen mehr oder weniger als selbstverständlich vorausgesetzte Ich-Identität des Menschen als fraglich erscheinen läßt, kommt durch Celestina und ihre Freudenhaus-Erfahrungen ins Spiel. Zwischen dem 1. und 2. und dem 2. und 3. Akt hat Max Frisch zwei Intermezzi eingeschaltet, die als Hintergrunds- oder als Zwischenszenen das Leben in der sogenannten Halbwelt der Prostitution erkennen lassen. Das erste Intermezzo enthält einen Dialog zwischen Celestina und ihrer Edel-Hure Miranda, in welchem sich Miranda scharfer Kritik von seiten ihrer Betreuerin, der Kupplerin Celestina, ausgesetzt sieht: Miranda hat sich in die Hände des mit ihr im Bordell Schach spielenden Don Juan verliebt, die sie nicht vergessen kann. Celestina vorwurfsvoll zu Miranda (S. 109):

Ein Geschöpf wie du, Herrgott, schön und verkäuflich, plötzlich wimmerst du wie ein Tier und schwatzt wie ein Fräulein: Seine Hände! Seine Nase! Seine Stirn! Und was hat er noch, dein Einziger! So sag es schon. Seine Zehen, sein Ohrläppchen! Seine Waden! So sag es schon: Was hat er anders, als alle die anderen?

Die ganz normale Welt seelischer Werte wird auf den Kopf gestellt aus der Sicht der Kupplerin; die sogenannte 'Innerlichkeit' wird als 'Kitsch' bezeichnet, und das Bordell wird als Reinigungsanstalt für all die vielen falschen Gefühle begriffen, die ein verhängnisvolles Resultat der Belletristik seien. S. 110 erklärt Celestina freimütig:

Hier [d.h. im Bordell], mein Schätzchen, erholt sich der Mann von seinen falschen Gefühlen. Das nämlich ist's, wofür sie zahlen mit Silber und Gold [...]. Ich verkaufe hier keine Innerlichkeit. Verstanden? Ich verkaufe keine Mädchen, die innen herum von einem anderen träumen. Das, mein Schätzchen, haben unsere Kunden auch zuhaus [...].

Und als pointierten Abschluß ihrer Schimpfkanonade, als sie die Tränen Mirandas sieht, erklärt sie mit einem frappierend logischen Zynismus: "Heut nicht auf meiner Schwelle herum, wir sind ein Freudenhaus" (S. 111).

Die Moral der Kupplerin Celestina erinnert entfernt an die kathartischen Forderungen, die Aristoteles in seiner Poetik aufgestellt hat: Den Zuschauer von Furcht und Mitleid und derartigen Emotionen (oder wie es hier heißt: von falschen Gefühlen) zu befreien, sei das eigentliche Ziel des griechischen Dramas. Was sich nun im dritten Akt bei Max Frisch vollzieht, ist der Untergang all dieser Helden, die im Sinne Celestinas von 'falschen Gefühlen' geleitet sind: Donna Anna, die verlassene Braut, die vergeblich am See auf Don Juan wartet, ertränkt sich aus dem 'falschen Gefühl' ihres Liebeskummers und wird als Wasserleiche auf die Bühne getragen, Don Gonzalo, der Komtur von Sevilla,

der trotz wiederholter Warnung immer wieder von neuem seinen Degen gegen Don Juan zieht aus dem falschen Gefühl der Rache (er will die Schande, die Don Juan seiner Tochter Donna Anna angetan hat, indem er sie vor der Eheschließung verführte und sie danach nicht heiratete, rächen). Don Gonzalo bekommt gleichsam auch hier sein Standbild, indem er einem schnell zustoßenden Stich Don Juans erliegt - und von Don Roderigo, dem Freund Don Juans "seit je" -, erfährt man, daß er sich ebenfalls aus dem 'falschen Gefühl' der Eifersucht das Leben genommen hat, weil er von seinem Freund "seit je", Don Juan, hintergangen worden war: Seine Braut, Donna Inez, war von diesem verführt worden. Zu diesen Todesfällen, die am Ende des dritten Aktes offenbar werden, gehört natürlich auch noch Tenorio, der Vater von Don Juan, der bereits am Ende des zweiten Aktes entseelt zusammenbricht, als er sieht, daß sein Sohn nach einer leidenschaftlichen Umarmung mit Donna Elvira, der Gemahlin Don Gonzalos, in deren Kammer verschwindet.

Diesem kathartischen, diesem Reinigungsprozeß, dem die 'falschen Gefühle' und die von ihnen infizierten Personen zum Opfer fallen, steht andererseits das von der Liebe zur Geometrie geprägte Denken und Fühlen Don Juans gegenüber, dem die erste Erfahrung der Liebe zu Donna Anna zur bloßen Erinnerung, zu Asche geworden ist, der sich dazu bekennt (S. 131):

Ich bin jetzt nicht in der Verfassung Gefühle zu haben [...]. Das einzige, was ich jetzt habe, ist Hunger,

und der sein erklärtes Lebensideal so beschreibt:

Ich sehne mich nach dem Lauteren, Freund, nach dem Nüchternen, nach dem Genauen, mir graust vor dem Sumpf unserer Stimmungen. Vor einem Kreis oder einem Dreieck habe ich mich noch nie geschämt, nie geekelt. Weißt du, was ein Dreieck ist? Unentrinnbar wie ein Schicksal: es gibt nur eine einzige Form aus den drei Teilen, die du hast, und die Hoffnung, das Scheinbare unabsehbarer Möglichkeiten, was unser Herz so oft verwirrt, zerfällt wie ein Wahn vor diesen drei Strichen. So und nicht anders! sagt die Geometrie, So und nicht irgendwie! Ist das nicht schön? [...]. Jenseits des Weihrauchs, dort, wo es klar wird und heiter und durchsichtig, beginnen die Offenbarungen. Dort gibt es keine Launen, Roderigo, wie in der menschlichen Liebe; was heute gilt, das gilt auch morgen, und wenn ich nicht mehr atme, es gilt ohne mich, ohne euch. Nur der Nüchterne ahnt das Heilige, alles andere ist Geflunker, glaub mir, nicht wert, daß wir uns aufhalten darin. (S. 131f.)

Aber dann kommt am Ende des dritten Aktes das große Anagnorismos-Ergebnis Don Juans: Miranda, die sich als die Braut 'Donna Anna' verkleidet hat

(mit Hilfe Celestinas in der Szene des zweiten Intermezzos), kommt, als 'Gestalt' eingeführt, die Stufen vom Palast herunter und wirkt eigentlich vor allem durch ihre schweigsame und lächelnde Gegenwart auf Don Juan, der sich durch sie zu seiner letzten 'Beichte' veranlaßt sieht, zu bekennen, daß er in der letzten Nacht die Braut seines Freundes Don Roderigo mit Gewalt verführt hat. Danach aber kommt es zu dem eigentlichen Bekenntnis der beiden Liebenden Don Juan und Miranda:³

Miranda fordert Don Juan auf, sich zu erheben, da er vor ihr niederkniete, und im Augenblick der Erkenntnis, der Liebeserkenntnis, umarmen sie einander (S. 136):

Don Juan: "Ich knie nicht um Vergebung. Nur ein Wunder, nicht die Vergebung kann mich retten aus der Erfahrung, die ich gemacht habe [...]. Wir haben einander verloren, um einander zu finden für immer. (Er umarmt sie) Mein Weib."

Die Gestalt: "Mein Mann".

Dieser 'wahren' Erkenntnis der falschen Person folgt alsbald das bloße Wiedererkennen der toten Donna Anna, die als Wasserleiche auf die Bühne getragen wird. Und so steht hier dem Erkennen im Zeichen der wahren Liebesbegegnung (die falsche Person, aber den ebenbürtigen Partner betreffend: Don Juan-Miranda) das Erkennen im Zeichen des Todes (die richtige Person, aber das 'falsche Gefühl' betreffend, Don Juan-Donna Anna) gegenüber.

Im vierten Akt nun wird das Höllenspektakel zum Schein der Welt vorgespielt - der Komtur ist niemand anderes als die verkleidete Kupplerin Celestina -, und das Publikum sind die diversen früheren Geliebten Don Juans, unter denen eine Miranda, inzwischen durch Heirat und Witwenschaft zu einer Herzogin von Ronda avanciert, dem Don Juan eine sichere Zuflucht für seine Geometrie bietet - in ihrem Schloß mit den 40 Zimmern. Dabei gibt sie aus ihrer Sicht eine Definition von Don Juan, den sie immer noch liebt, indem sie sagt (S. 145):

³ Don Juan und Miranda sind insofern ebenbürtige Partner, als beide jenseits individueller Gefühle eine gleichsam nüchterne, dafür aber zuverlässige, wenn man so will: eine Lebensform vertreten, die sich am immer Gültigen orientiert: Don Juan, der diese zuverlässige Gültigkeit in den Gesetzen seiner Wissenschaft sieht und diese auch auf sein eigenes, persönliches Leben anwendet, und Miranda als eine Prostituierte, die jenseits ihrer Gefühle ebenfalls entindividualisierten Gesetzen eines menschlichen Verhaltens folgt.

Du hast immer bloß dich selbst geliebt und nie dich selbst gefunden. Drum hassest du uns. Du hast uns stets als Weib genommen, nie als Frau. Als Episode. Jede von uns. Aber die Episode hat dein ganzes Leben verschlungen. Warum glaubst du nicht an eine Frau, Juan, ein einziges Mal? Es ist der einzige Weg zu deiner Geometrie [...].

Und so erweist sich der von Don Juan inszenierte Höllensturz zwar als Farce, doch der wahre Höllensturz offenbart sich im fünften Akt, als Don Juan, der die generöse Einladung Mirandas, auf ihrem Schloß zu wohnen, angenommen hat, erfährt, daß die Schloßherrin Miranda von ihm schwanger ist. In diesem Zusammenhang erklärt denn auch der Bischof (S. 166):

Die Ehe ist die wahre Hölle [...].

Nach der Eröffnung, daß Miranda ein Kind bekommen wird, liest sich ihr Schlußwort als Verheißung und Trost zugleich, wenn sie zu Don Juan sagt:

Du mußt jetzt nicht behaupten, daß es dich freut, aber es wird mich glücklich machen, wenn ich eines Tages sehe, daß es dich wirklich freut.

III.

Faust und Don Juan in der literarischen Rezeption unseres Jahrhunderts bei Thomas Mann und Max Frisch: Die beiden Naturen eigene Tendenz zur Transzendenz der Norm hatte eine neue Basis gefunden: die Mathematik und die Geometrie.

Robert Musil hatte einst in seinem Roman *Der Mann ohne Eigenschaften* eben diese als Postulat aufgestellte Verbindung von Intuition und Rationalität "Genauigkeit und Seele" genannt. Der mathematischen Kalkulierbarkeit der Welt steht eben immer auch jener irrationale Rest gegenüber, der für Überraschungen sorgt, und der sich nicht berechnen läßt. Bei Max Frischs *Don Juan* macht das die Handlung des Stückes nur zu deutlich. Da ist einmal am Anfang der Schachspieler im Bordell, als komische Abweichung von jeder Erwartung und Norm, und am Ende die Aussicht auf ein Eheglück mit eben jener Miranda des Schachspiels, das als abgewandeltes Höllenerlebnis ebenfalls dem Bereich der Komik angehört.

Im Thomas Mannschen *Faustus* hingegen herrscht zwar Tragik vor, aber man denke allein an die Komik, die dadurch entsteht, daß ein Bürger, um nicht zu sagen ein Spießbürger - ich meine Serenus Zeitbloom - aus seiner Sicht die Biographie seines genialen Künstlerfreundes schreibt, der ihm in Wahrheit innerlich unendlich fremd geblieben ist, so daß der Leser bei der Lektüre dieser Lebensgeschichte sich sein Teil zu denken hat und nicht selten dem fiktiven

Erzähler leicht schmunzelnd mit einer gewissen Ironie gleichsam über die Schulter zu schauen geneigt ist. Das ist sicherlich von Thomas Mann so auch beabsichtigt.

Am Ende des Gespräches in der Kuhmulde, auf das schon eingegangen wurde, und das den alten Humanismus aufgrund der modernen naturwissenschaftlichen Erkenntnisse entthront, faßt Leverkühn seine Haltung zum Leben und zur Kunst in einer Erklärung zusammen, die sowohl den *Dr. Faustus* als auch den *Don Juan* von Max Frisch als denselben Fall erscheinen läßt. Es heißt da:

"Vernunft und Magie" sagte Leverkühn, "begegnen sich wohl und werden eins in dem, was man Weisheit, Einweihung nennt, im Glauben an die Sterne, die Zahlen [...]."

Die Dimensionen der Zwölftonmusik und die der Geometrie sind für Dr. Faustus und für Don Juan gleichsam Experimente, um zu einer absoluten Wahrheit zu kommen, das heißt, in ihrem Fall sich über das hinwegzusetzen, was man so Gefühle nennt.

Aber es bleibt immer ein irrationaler Rest, der den Drang des Menschen nach dem Absoluten in seine Schranken weist. Die Absage und die Überwindung der Gefühle, die sich insofern als falsch erweisen, als sie den Fühlenden selbst beherrschen, das heißt auf ihn selbst gerichtet sind, erweist sich somit als ein Ideal, das sich jedenfalls auf die Dauer kaum erreichen läßt. So wird der Mensch am Ende immer wieder von seinen eigenen Gefühlen gerichtet, wenn sie wieder und wieder ihre Macht über ihn gewonnen haben.