

Nutzungshinweis: Es ist erlaubt, dieses Dokument zu drucken und aus diesem Dokument zu zitieren. Wenn Sie aus diesem Dokument zitieren, machen Sie bitte vollständige Angaben zur Quelle (Name des Autors, Titel des Beitrags *und* Internet-Adresse). Jede weitere Verwendung dieses Dokuments bedarf der vorherigen schriftlichen Genehmigung des Autors. Quelle: <http://www.mythos-magazin.de>

*Don Juan-Variationen und die Frage nach dem  
„Mythos von Don Juan“*

Masterarbeit im Fach Germanistik zur Erlangung  
des Grades Master of Arts (M.A.)  
der Philosophischen Fakultät  
der Heinrich-Heine-Universität Düsseldorf

von

Carolin Christine Rosendahl

Prüfer: Prof. Dr. Peter Tepe

Oktober 2013

# Inhaltsverzeichnis

1. Einleitung .....	2
2. Theoretische Grundlagen.....	4
2.1 Das Analyse- und Interpretationsverfahren .....	4
2.1.1 Die Basis-Analyse.....	5
2.1.2 Die Basis-Interpretation .....	6
2.2 Literaturwissenschaftliche Mythosforschung.....	8
2.3 Die Literaturwissenschaft und der „Mythos von Don Juan“ .....	14
3. Don Juan-Variationen.....	20
3.1 Die Stoff- und Motivgeschichte im Überblick .....	21
3.2 Tirso de Molina.....	22
3.2.1 Basis-Analyse.....	22
3.2.2 Basis-Interpretation .....	26
3.2.3 Tirso de Molina und der „Mythos von Don Juan“ .....	30
3.3 Christian Dietrich Grabbe.....	31
3.3.1 Basis-Analyse.....	31
3.3.2 Basis-Interpretation .....	36
3.3.3 Christian Dietrich Grabbe und der „Mythos von Don Juan“ .....	41
3.3 Nikolaus Lenau .....	43
3.3.1 Basis-Analyse.....	43
3.3.2 Basis-Interpretation .....	49
3.3.3 Nikolaus Lenau und der „Mythos von Don Juan“ .....	53
3.4 Max Frisch .....	54
3.4.1 Basis-Analyse.....	54
3.4.2 Basis-Interpretation .....	59
3.4.3 Max Frisch und der „Mythos von Don Juan“ .....	62
3.5 Die Frage nach dem „Mythos von Don Juan“ .....	63
4. Fazit .....	65
Abkürzungsverzeichnis .....	68
Literaturverzeichnis .....	69

# 1. Einleitung

Die Vielfalt von Verarbeitungen der Don Juan-Figur sowie der allgemeinen Stoff- und Motivgeschichte ist nahezu unbegrenzt. In immer wieder neuen Varianten haben verschiedene Autoren über mehrere Jahrhunderte unzählbare Dramen, Gedichte, Erzählungen et cetera verfasst, in denen eine Figur namens Don Juan auftritt, Elemente aus „klassischen“ Versionen der Handlung aufgegriffen werden, in denen Motive daraus verarbeitet werden oder in denen lediglich ein Held in donjuanesker Manier auftritt. Will man also einen Überblick über die gesamte Stoff- und Motivgeschichte geben, steht man zunächst vor der Aufgabe zu definieren, welche Werke überhaupt dazu gezählt werden können. Die nächste Hürde, die genommen werden muss, ist eine entsprechende Ordnung der Werke, da die Verarbeitungen sehr vielfältig sind. Ziel dieser Arbeit ist es also nicht, einen Überblick über die gesamte Stoff- und Motivgeschichte zu geben. Vielmehr sollen anhand von vier ausgewählten Verarbeitungen durch eine intensive Analyse- und Interpretationsarbeit entscheidende Unterschiede herausgearbeitet und Ähnlichkeiten hinsichtlich der Verarbeitung aufgezeigt werden. Anhand dessen sollen dann gegebenenfalls auch allgemeine Entwicklungstendenzen deutlich gemacht werden.

Die zweite zentrale Zielsetzung, die verfolgt wird, ist die Suche nach einem „Mythos von Don Juan“. In zahlreichen Werken, vor allem aus der Sekundärliteratur, ist von einem „Mythos Don Juan“ die Rede, es wird eine „Mythisierung“ thematisiert oder es werden gleich mehrere „Mythen“ gefunden. Auch eine „Legende von Don Juan“ ist eine häufig gewählte Formulierung genauso wie die „Don Juan-Sage“. Dabei fällt jedoch auf, dass dies zwar ein gerne und häufig verwendeter Sprachgebrauch ist, eine tiefgreifende Definition dessen, was den „Mythos von Don Juan“ ausmacht, bleiben die meisten Autoren jedoch schuldig. So soll sich dieser Problematik anschließend an die detaillierte Betrachtung der Don Juan-Variationen zugewendet werden.

In einem ersten theoretischen Teil wird das von Peter Tepe entwickelte Analyse- und Interpretationsverfahren der kognitiven Hermeneutik vorgestellt. Mithilfe dieser Vorgehensweise sollen dann die Don Juan-Variationen untersucht werden, um anschließend zu vergleichbaren Ergebnissen hinsichtlich der Verwendung des Don Juan-Stoffs und der entsprechenden Motive zu gelangen.

Zentral für die Betrachtung des „Mythos von Don Juan“ ist auch hier die Orientierung an einer theoretischen Grundlage. Hierfür soll die ebenfalls von Tepe entwickelte literaturwissenschaftliche Mythosforschung dienen. Beide Verfahren wurden in enger Anlehnung aneinander entwickelt, sodass die Kombination dieser für die Beantwortung der zentralen Fragestellung nach einem Wandel in der Stoff- und Motivgeschichte sowie nach dem „Mythos von Don Juan“ sinnvoll ist.

Bei den an den theoretischen Teil anschließenden Interpretationen und Analysen soll dann herausgearbeitet werden, welche Motive in den verschiedenen Variationen immer wieder Verwendung finden, welche Aspekte des Stoffes einem Wandel unterliegen und inwiefern dies auf den jeweiligen Autor als textprägende Instanz zurückzuführen ist. Anschließend daran soll dann zunächst separat für jedes Werk nach einer Verarbeitung eines eventuellen „Mythos von Don Juan“ gefragt werden, indem die Werke mit der Theorie von Tepes literaturwissenschaftlicher Mythosforschung abgeglichen werden. Abschließend wird dann noch einmal explizit und übergreifend diese Frage beantwortet werden.

## 2. Theoretische Grundlagen

### 2.1 Das Analyse- und Interpretationsverfahren

Die in dieser Arbeit verwendete Interpretationstheorie ist die von Peter Tepe entwickelte kognitive Hermeneutik. „Textarbeit ist, so die Leitthese, als empirische Wissenschaft möglich“<sup>1</sup>, daher steht neben der Hermeneutik, also dem Verstehen und Interpretieren von Texten, mündlicher Rede, Filmen und mehr, eine kognitive Arbeitsweise im Fokus. Es sollen also Erkenntnisprobleme gelöst werden.<sup>2</sup> Dazu ist eine gezielte und bewusste Unterscheidung zwischen einem kognitiven und einem aneignenden Textzugang nötig. Der aneignende Zugang, der für eine auf die Lösung von Erkenntnisproblemen ausgerichtete Textwissenschaft nicht empfehlenswert ist, folgt „explizit oder implizit der Leitfrage ‚Was sagt mir oder uns der Text?‘ bzw. ‚Welchen Nutzen bringt mir oder uns der Text?‘“<sup>3</sup>. Bei einer wissenschaftlichen Betrachtung sollte stattdessen eine kognitiv ausgerichtete Fragestellung im Fokus stehen. So stellt „das auf die Lösung des Problems ‚Wie kommt es, dass der Text so ist, wie er ist?‘ ausgerichtete Interpretieren [...] ein Erklären besonderen Typs dar“<sup>4</sup> und zwar weil es auf einen Erkenntnis bringenden Textzugang abzielt. Es wird dabei gemäß der allgemeinen Vorgehensweise der Erfahrungswissenschaften „der zuvor festgestellte Textbestand [...] auf bestimmte, durch Hypothesenbildung zu erschließende Instanzen zurückgeführt“<sup>5</sup>, woraus sich, wie sich später zeigen wird, die Aufteilung in zwei Arbeitsschritte ergibt.

Bei der kognitiven Hermeneutik stellt „die Untersuchung einzelner literarischer Texte [...] die textwissenschaftliche Basisarbeit dar“<sup>6</sup>. Während also zunächst immer nur ein Text im Fokus einer intensiven Untersuchung stehen sollte, können daran anschließend Aussagen über mehrere Texte getroffen werden. Diesen zweiten Teil der Textarbeit beschreibt Tepe als „Aufbauarbeit“<sup>7</sup>, deren Aufgabe darin besteht „den Text in einen bestimmten Kontext einzuordnen und kontextbezogen zu erforschen“<sup>8</sup>.

---

1 Tepe, Peter (2007): Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich. Mit einem Ergänzungsband auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann. S.33.

2 Vgl. ebd. S.11.

3 Ebd.

4 Ebd. S.37.

5 Ebd.

6 Ebd. S.47.

7 Tepe (2007). S.48.

8 Ebd.

### 2.1.1 Die Basis-Analyse

In dieser Arbeit werden die Don Juan-Variationen im Rahmen der Basisarbeit analysiert und interpretiert. Da nur einzelne Texte der jeweiligen Autoren untersucht werden, erfolgt dementsprechend die Aufbauarbeit nicht, weshalb im Folgenden lediglich die Vorgehensweise bei der Basisarbeit näher erläutert wird.

Die oben erwähnte Frage nach den Gründen für die Beschaffenheit des Textes soll bei der Basisarbeit in zwei Arbeitsschritten, der Basis-Analyse und der Basis-Interpretation, beantwortet werden. Dabei geht die Basis-Analyse der Grundfrage „Wie ist der vorliegende Text beschaffen?“<sup>9</sup> nach. So sollen die im Rahmen der „Leseerfahrung“<sup>10</sup> festgestellten „Texteigentümlichkeiten“<sup>11</sup> genau beschrieben werden. Es soll also stets mit einer „pointierten Zusammenfassung des Textweltgeschehens und mit einer gerafften Herausarbeitung der ästhetischen Besonderheiten des Textes“<sup>12</sup> begonnen werden. Dabei kann unter anderem festgestellt werden, wie der genaue Handlungsablauf aussieht oder welche Themen und Motive in einem Roman oder Theaterstück auftreten.<sup>13</sup> So wird also für jeden der Don Juan-Texte zunächst eine kurze Inhaltszusammenfassung erstellt werden. Wichtig ist dabei, dass für die Basis-Analyse jeweils auf den speziellen Text abgestimmte Leitfragen entwickelt werden, die bei der Zusammenfassung im Fokus stehen und für die Klärung der zentralen Erkenntnisfragen wichtig sind.<sup>14</sup> Für die Basis-Analyse der Don Juan-Texte sollen folgende Leitfragen im Fokus stehen:

- Treten im Text übernatürliche Elemente auf? Wenn das der Fall ist, welche Funktion haben diese übernatürlichen Elemente?
- Wie wird die Figur Don Juan charakterisiert?
- Welche zentrale Problemstellung entwickelt sich um die Figur Don Juan und wie sieht deren Lösung aus?

---

9 Ebd. S.50.

10 Ebd. S.51.

11 Ebd.

12 Ebd. S.80.

13 Vgl. ebd. S.50.

14 Vgl. Tepe (2007), S.50.

Anhand dieser Leitfragen sowie durch die Zusammenfassung des allgemeinen Textweltgeschehens soll insgesamt ein erster Überblick über die Entwicklung der Stoff- und Motivgeschichte der Don Juan-Variationen anhand der vier in dieser Arbeit näher untersuchten Werke gegeben werden.

### **2.1.2 Die Basis-Interpretation**

Bei der Basis-Interpretation soll daran anschließend die zentrale Frage „Wie kommt es, dass der Text die festgestellte Beschaffenheit aufweist?“<sup>15</sup> beantwortet werden. Dafür muss zwingend auf den Autor des Textes zurückgegriffen werden, da er die entscheidende „Selektionsinstanz“<sup>16</sup> ist, die die Figuren, den Handlungsablauf et cetera bestimmt. Auf den Autor ist also die komplette Gestaltung des jeweiligen Textes zurückzuführen. Die methodische Vorgehensweise der kognitiven Hermeneutik fragt dabei nach den „textprägenden Instanzen (des Autors)“<sup>17</sup>, anhand derer die entscheidenden Voraussetzungen für die Textgestaltung ermittelt werden sollen. Dabei müssen diese textprägenden Instanzen dem Autor bei der Erstellung des Textes nicht zwingend bewusst sein, sie können auch auf „indirekte, unbeabsichtigte Weise“<sup>18</sup> Einfluss auf die Gestaltung nehmen. Es ist also die entscheidende Aufgabe der Basis-Interpretation auf die die Textgestalt bestimmenden Faktoren aufmerksam zu machen und diese herauszustellen.

---

15 Ebd. S.56.

16 Ebd. S.59.

17 Ebd. S.62.

18 Ebd. S.67.

## Das Textkonzept

Die erste von Tepe eingeführte textprägende Instanz ist das Textkonzept. Der Autor baut seinen Text nach einer „bestimmte[n] künstlerische[n] Ausrichtung oder Zielsetzung, eine[r] bestimmte[n] Gestaltungsidee“<sup>19</sup> auf. Bei der konkreten Arbeit am Text sollen zunächst verschiedene Hypothesen über das Textkonzept aufgestellt werden, die sich anschließend als zutreffend oder nicht zutreffend herausstellen können. Dies kann beispielsweise in Form von „Der Text ist angelegt bzw. konzipiert als...“<sup>20</sup> geschehen. Der Interpret soll also Hypothesen darüber entwickeln, welche künstlerischen Ziele der Autor bei dem Verfassen des Textes verfolgt haben könnte, um so anschließend die verschiedenen Optionen vergleichen zu können.<sup>21</sup> In dieser Arbeit wird jeweils jene Hypothese über das Textkonzept explizit vorgestellt, die sich bei der Erstellung der Interpretation am plausibelsten erwiesen hat.

## Das Literaturprogramm

Dem Textkonzept liegt ein entsprechendes Literaturprogramm zugrunde. Dieses stellt eine „werthaft-normative Auffassung davon [dar], wie Literatur aussehen sollte“<sup>22</sup>. Das Literaturprogramm beschreibt also beispielsweise die ästhetischen Gestaltungsmittel, nach denen der Text konzipiert wurde. Dieses ist für einen Vergleich verschiedener Don Juan-Variationen mit der oben vorgestellten Zielsetzung zunächst nicht von primärer Bedeutung und wird daher bei der jeweiligen Basis-Interpretation nur kurz behandelt. Bei der Interpretation sollen weniger die dramentheoretischen Aspekte und ihre Verwendung durch den jeweiligen Autor, sondern vielmehr die inhaltlichen Gestaltungen und Änderungen gegenüber anderen Don Juan-Variationen im Vordergrund stehen. Hinsichtlich des Literaturprogramms lohnt sich also ein Blick auf die inhaltliche Gestaltung, den Spannungsbogen und die Szenenauswahl und -abfolge.

## Das Überzeugungssystem

Textkonzept und Literaturprogramm stehen der kognitiven Hermeneutik zufolge wiederum in Korrelation zu anderen Überzeugungen des Autors. Dies sind vor allem „Weltbildannahmen

---

19 Tepe (2007). S.63.

20 Ebd. S.64.

21 Vgl. ebd.

22 Ebd. S.65.



und Wertüberzeugungen<sup>23</sup>, die der Autor hat. Dabei gibt es zwei grundsätzlich verschiedene Überzeugungssysteme: Die Überzeugungen des Autors sind entweder religiös oder areligiös. Er arbeitet also entweder mit Weltbildannahmen, die „mit übernatürlichen Größen irgendwelcher Art rechnen, oder aber mit Weltbildannahmen, die ausschließlich natürliche Größen (im weiteren Sinne des Wortes) zulassen“<sup>24</sup>. Hierbei sollte vom Interpreten außerdem beachtet werden, dass „Inkohärenzen und Widersprüche [...] dabei nicht ausgeschlossen“<sup>25</sup> sind. Grundsätzlich gilt bei der Beschäftigung mit den textprägenden Instanzen, dass dem Überzeugungssystem eine entscheidende Wirkung auch auf das Textkonzept und das Literaturprogramm zugesprochen werden muss und ihm damit eine wichtige Stellung bei der Basis-Interpretation zukommen sollte.<sup>26</sup>

Insgesamt empfiehlt die kognitive Hermeneutik bei der Basisarbeit zwei verschiedene Phasen, wobei während der ersten Phase alleine der Text die Grundlage für die Basis-Analyse und die Basis-Interpretation bildet. In der zweiten Phase kann dann auch vorhandene Sekundärliteratur mit einbezogen werden, um die Erkenntnisse aus der eigenen Basis-Arbeit mit den Ergebnissen der anderen Autoren abzugleichen, weiterzuentwickeln und gegebenenfalls zu korrigieren.<sup>27</sup> Bei der Basisarbeit zu den Don Juan-Variationen sollen im Rahmen der Basis-Arbeit also zunächst eigene Ergebnisse zu den verschiedenen Arbeitsschritten vorgestellt werden und im Anschluss daran jeweils die Erkenntnisse aus der Sekundärliteratur thematisiert werden.

Anschließend wird, um den zweiten Teil der Fragestellung dieser Arbeit zu beantworten, die Frage nach dem „Mythos von Don Juan“ anhand des jeweiligen Werkes, ebenfalls unter Bezugnahme zu der entsprechenden Sekundärliteratur, beantwortet.

## **2.2 Literaturwissenschaftliche Mythosforschung**

Als theoretische Grundlage für die Beantwortung der Frage nach einem eventuellen „Mythos von Don Juan“ dient das ebenfalls von Tepe und in enger Anlehnung an das Verfahren der kognitiven Hermeneutik entwickelte Konzept für die Mythosforschung, das sich zunächst

---

23 Tepe (2007). S.67.

24 Ebd. S.89.

25 Ebd. S.67.

26 Vgl. ebd. S.89.

27 Vgl. ebd. S.70f.

speziell auf den literaturwissenschaftlichen Bereich konzentriert. Wie in der Einleitung bereits problematisiert wurde, benutzen Autoren Begriffe wie „Mythos“, „mythisch“ oder im Plural „Mythen“ recht häufig, ohne dafür eine präzise Definition zu verwenden. Daraus ergibt sich, dass vor einer Beschäftigung mit einem eventuellen „Mythos von Don Juan“ der Begriff- und Sprachgebrauch geklärt werden muss. Eben dies hat sich Tepe in *Mythos & Literatur* zum Ziel gesetzt.<sup>28</sup> Nach einer detaillierten Bestandsaufnahme zum Mythos-Sprachgebrauch in den Medien und in einzelnen literarischen Werken resultieren daraus „Sprach-Empfehlungen“<sup>29</sup> hinsichtlich der „Mythos-Terminologie“<sup>30</sup>. Ziel bei der konsequenten Verwendung der Sprach-Empfehlungen ist es, diverse Nachteile zu vermeiden: So ist der Rezipient bei einer uneindeutigen Verwendung des Wortes „Mythos“ genötigt, seine eigene Definition vorzunehmen. Zudem ist es infolge dessen schwierig, die exakte Intention des Autors nachzuvollziehen, sodass auch eine sinnvolle Kritik an seinen Thesen erschwert wird.<sup>31</sup>

Diese Nachteile können durch einen Sprachgebrauch, der den folgenden von Tepe entwickelten Sprach-Empfehlungen folgt, vermieden werden:

- SPRACH-EMPFEHLUNG 1: Verwende den Ausdruck ‚Mythos‘ nie ungeklärt! Lege stets explizit fest, welche der vielen Bedeutungen gemeint ist!<sup>32</sup>
- SPRACH-EMPFEHLUNG 2: Ersetze, wo dies möglich ist, den Ausdruck ‚Mythos‘ durch einen anderen, der genauer und weniger vieldeutig ist!<sup>33</sup>
- SPRACH-EMPFEHLUNG 3: Verwende die Mythos-Terminologie nur in ganz wenigen Fällen, und zwar ausschließlich dort, wo es sich um ‚traditionelle‘ Bedeutungen handelt.<sup>34</sup>

Insgesamt sollte der Mythos-Sprachgebrauch also reduziert werden und der Autor sollte abwägen, ob nicht ein anderer treffenderer Begriff gefunden werden kann. In einigen Fällen ist die Verwendung des Begriffs „Mythos“ jedoch empfehlenswert, und zwar wenn es sich um einen von Tepe als traditionelle Bedeutung bezeichneten Gebrauch handelt. Dazu zählen, anlehnend an seine Feststellungen zu den verschiedenen Verwendungen des Begriffs „Mythos“ in den Medien, die folgenden Definitionen:

---

28 Vgl. Tepe, Peter (2001): *Mythos & Literatur*. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann. S.15.

29 Ebd. S.68.

30 Ebd. S.69.

31 Vgl. ebd.

32 Tepe (2001). S.69.

33 Ebd. S.71.

34 Ebd.

BEDEUTUNG 1: Mythos/Mythe = Erzählung von Göttern, Heroen und anderen Gestalten und Geschehnissen aus vorgeschichtlicher Zeit.

BEDEUTUNG 2: Mythologie = Gesamtheit der Götter- und Heldengeschichten eines Volks bzw. einer Kultur – also der Mythen gemäß BEDEUTUNG 1. [...]

BEDEUTUNG 6: Mythos = Mythisches Denken, mythische Weltauffassung. Der Ausdruck ‚mythisch‘ ist – nach EMPFEHLUNG 3 – zugelassen, sofern er direkt mit den BEDEUTUNGEN 1, 2 und 6 zusammenhängt.<sup>35</sup>

Ein Autor sollte vor der Verwendung des Mythos-Begriffs also stets prüfen, ob eine der oben aufgeführten Bedeutungen in dem jeweiligen Zusammenhang vorliegt. Besonders im Kontext der vorliegenden Arbeit lohnt sich ein genauerer Blick auf die BEDEUTUNG 6, die ein „mythisches Denken“ beziehungsweise eine „mythische Weltauffassung“ zur Voraussetzung macht. Bei der näheren Eingrenzung orientiert Tepe sich an Ernst Cassirers Theorie:

Das mythische Denken gehört zu der größeren Gruppe von Vorstellungswelten, die mit höheren Mächten, übernatürlichen Wesenheiten rechnen. Dem mythischen Denken liegt also eine supra-naturalistische Ontologie zugrunde; eine solche Ontologie kann jedoch auch eine Gestalt annehmen, die nicht im engeren Sinn mythisch ist.<sup>36</sup>

Um dies weiter einzugrenzen, empfiehlt sich ein Blick auf die Religionswissenschaften. So sollte die „Grenze zwischen Mythos und Religion [...] durchlässig“<sup>37</sup> gehalten werden und es kann festgehalten werden, dass die „mythische Weltauffassung [...] eine Sonderform der mythisch-religiösen Weltauffassung“<sup>38</sup> ist. Mythos und Religion sind demnach ein eng zusammenhängendes Forschungsfeld. Insgesamt spricht Tepe in diesem Zusammenhang von „mythisch-religiösen Vorstellungen“<sup>39</sup>.

Für die konkrete Textarbeit empfiehlt Tepe im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zudem eine genaue Abgrenzung von verschiedenen Typen mythoshaltiger Literatur. Die zu unterscheidenden Grundtypen sind:

TYP a: Texte, die mythische Erzählungen oder Elemente aus solchen Erzählungen verarbeiten.

TYP b: Texte, die Strukturen mythischen Denkens oder Elemente dieser Denkform verarbeiten.

---

35 Ebd.

36 Tepe (2001). S.72.

37 Ebd.

38 Ebd.

39 Ebd.

Bei der konkreten Textarbeit in Kapitel 3 sollen die verschiedenen Don Juan-Variationen – falls möglich – einem der Typen mythoshaltiger Literatur zugeordnet werden. Zudem soll geprüft werden, ob eine der oben aufgezählten Bedeutungen zutrifft oder ob stattdessen ein anderer Begriff verwendet werden sollte. In *Mythos und Literatur* stellt Tepe 68 verschiedene Verwendungen des „Mythos“-Begriffs vor und macht jeweils, falls es sich nicht um eine der traditionellen Bedeutungen handelt, alternative Vorschläge für den Sprachgebrauch. Diese werden im Folgenden nicht alle erläutert. Falls sich bei der Betrachtung der Texte jedoch zeigt, dass hier von der „traditionellen“ Bedeutung abgewichen wird, soll ein entsprechender Vorschlag für einen alternativen Sprachgebrauch gemacht und im Zuge dessen eine von Tepe vorgeschlagene Definition vorgestellt werden.

Resultierend aus den Erkenntnissen zum Sprachgebrauch ergeben sich verschiedene Arbeitsfelder. Zum Arbeitsfeld der eigentlichen literaturwissenschaftlichen Mythosforschung gehören die „Erforschung der literarischen Verarbeitung von Mythen (Bedeutung 1), die jeweils einer bestimmten Mythologie (Bedeutung 2) zugehören“<sup>41</sup> sowie die „Erforschung der literarischen Verarbeitung von Elementen und Strukturen mythischen Denkens“<sup>42</sup>. So sollten in den Analysen dann jeweils verschiedene zentrale Fragen beantwortet werden. Gehört ein Text beispielsweise zum ersten Gegenstandsbereich, so sollte selbstverständlich geklärt werden, welche mythischen Elemente in dem entsprechenden Text aufgegriffen werden, jedoch auch, ob sie gegebenenfalls abweichende Eigenschaften oder Funktionen haben, die in der mythischen Vorlage noch nicht gegeben sind.<sup>43</sup> Zu den möglichen Arbeitsfeldern der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung gehört über die Betrachtung von Verarbeitungen alter Mythen hinaus die „Erforschung moderner Heldengeschichten ohne direkten ‚religiösen‘ Bezug“<sup>44</sup>. Es kann also auch die Geschichte eines modernen Helden erzählt werden, wobei er in besonderer Weise als solcher gekennzeichnet und charakterisiert werden sollte. Beim zweiten Gegenstandsbereich sollte geklärt werden, welche Elemente mythischen Denkens im

---

40 Ebd. S.80.

41 Tepe (2001). S.82.

42 Ebd. S.83.

43 Vgl. ebd. S.82.

44 Ebd. S.83.

Text auftreten und ob sie gegebenenfalls eine konkrete Rolle spielen, also welchen Sinn sie erfüllen.<sup>45</sup>

### Die Analyse literaturwissenschaftlicher Mythostexte

Die oben aufgeführten theoretischen Grundlagen Tepes sind auf die konkrete Zuordnung von Texten zur mythoshaltigen Literatur zugeschnitten. Ein wichtiges Feld der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung ist aber auch die Betrachtung von Sekundärliteratur. Gerade dort entsteht der mangelhafte Sprachgebrauch, der durch die oben aufgeführten Vorschläge für eine konkrete Zuordnung vermieden werden sollte. Und so fasst Tepe in seinem „Analyseprogramm für literaturwissenschaftliche Mythostexte“<sup>46</sup> zusammen, wie mit Sekundärliteratur umgegangen werden sollte. Anschließend an die Basisarbeit zu den Don Juan-Variationen soll auch in dieser Arbeit jeweils die Sekundärliteratur zu den Texten mit einbezogen werden, wobei insbesondere die darin festgehaltenen Ergebnisse hinsichtlich eines „Mythos von Don Juan“ betrachtet werden sollen. Für die konkrete Vorgehensweise sieht Tepe verschiedene Ebenen vor, wobei stets zu beachten ist, dass sich der Interpret als „Analytiker“<sup>47</sup> sehen sollte, dessen Aufgabe es nicht in erster Linie ist, andere Ergebnisse zu kritisieren, sondern eine analytische Betrachtungshaltung einzunehmen. Die erste Ebene des Analyseprogramms widmet sich der „verwendeten Terminologie“<sup>48</sup> des jeweiligen Textes und untersucht dabei, ob der Text die oben aufgeführten Sprach-Empfehlungen berücksichtigt und ob eventuell eine Optimierung der verwendeten Begriffe oder deren Definition vorzunehmen ist. Die zweite Ebene setzt sich mit der „Zuordnung der Argumentation zu einem oder mehreren Arbeitsfeldern“<sup>49</sup> auseinander. Hierbei sollte vor allem darauf geachtet werden, ob diese sich eventuell in verschiedenen Feldern bewegt, ohne zwischen ihnen zu differenzieren. Bei der Untersuchung muss gegebenenfalls eine gezielte Unterscheidung herbeigeführt werden. Dadurch soll verhindert werden, dass zwei Meinungen fälschlicherweise als kontrovers erscheinen, obwohl sie sich in verschiedenen Arbeitsfeldern bewegen. Auf der dritten Ebene erfolgt eine „Sammlung der tragfähigen Forschungsergebnisse“<sup>50</sup> mit dem Ziel diese den unterschiedlichen Arbeitsfeldern zuzuordnen, um so ein vergleichbares Gesamtbild

---

45 Vgl. ebd.

46 Tepe (2001). S.90.

47 Ebd.

48 Ebd.

49 Ebd.

50 Ebd. S.91.

für das jeweilige Arbeitsfeld entstehen zu lassen. Anschließend kann auf der vierten Ebene eine „Prüfung der theoretischen Annahmen“<sup>51</sup> erfolgen, um festzustellen, ob der jeweilige Analytiker mit nachvollziehbaren Annahmen arbeitet. Auf der fünften Ebene kann die „Entwicklung eines eigenen theoretischen Konzepts“<sup>52</sup> erfolgen. Dieses kann beispielsweise in Konkurrenz zu den Arbeiten anderer Wissenschaftler stehen und so auch in einen direkten Vergleich mit deren Ergebnissen gestellt werden. Aus dem Analytiker wird auf dieser Ebene auch ein „Theoretiker“<sup>53</sup>, der die aus den Analysen gewonnenen Erkenntnisse gezielt für ein eigenes Konzept umsetzt. Auf der abschließenden sechsten Ebene kann die gezielte „Untersuchung konkurrierender Angebote“<sup>54</sup> erfolgen, bei der die eigene Theorie mit anderen verglichen wird. So können eventuelle Schwachpunkte bei der Argumentation oder in den Theorien anderer Autoren aufgedeckt werden, um diese anschließend sinnvoll zu ergänzen.

Im Rahmen dieser Arbeit kann nicht für jeden Text eine komplette Anwendung aller Ebenen erfolgen. Die verschiedenen Kriterien für eine gelungene Analyse der Sekundärliteratur sollen jedoch stets bedacht und zumindest in groben Schritten berücksichtigt werden.

---

51 Tepe (2001). S.91.

52 Ebd.

53 Ebd. S.92.

54 Ebd.

## 2.3 Die Literaturwissenschaft und der „Mythos von Don Juan“

Die Auseinandersetzung mit dem „Mythos von Don Juan“ erfolgt in dieser Arbeit auch im Hinblick darauf, dass in der Sekundärliteratur in vielen Fällen explizit von einem „Mythos“, der „Don Juan-Sage“ oder der „Legende von Don Juan“ die Rede ist. Im Folgenden soll, nachdem die theoretischen Voraussetzungen mithilfe der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung geschaffen wurden, zunächst in einem allgemeinen Überblick geprüft werden, in welchen Kontexten diese Begriffe in der Literatur zu Don Juan-Texten verwendet werden und ob in diesem Zusammenhang von einer der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zufolge richtigen Verwendung des Begriffs gesprochen werden kann.

Bei der Betrachtung der literaturwissenschaftlichen Arbeiten soll dem Schema, das Tepe bei seinen Beispielanalysen in „Mythos & Literatur“ anwendet, gefolgt werden. So wird anhand einzelner Betrachtungen über Don Juan-Variationen beziehungsweise teilweise auch explizit über den „Mythos Don Juan“ erläutert, welche Meinungen verschiedene Autoren zu diesem Thema bisher vertreten haben. In *Mythos & Literatur* widmet sich auch Tepe einem Werk zu diesem Thema, nämlich Hiltrud Gnügs *Don Juan – ein Mythos der Neuzeit*. Dabei stellt er heraus, dass in Gnügs Betrachtung vor allem die Rolle der Don Juan-Figur im Zentrum des Interesses steht, wobei dieser die Rolle einer „Symbolfigur“<sup>55</sup> einnimmt. Somit sind Gnügs Betrachtungen der „literaturwissenschaftlichen Symbolforschung“<sup>56</sup> zuzurechnen, die zwar „ein Teil des Mythos-Verbunds“<sup>57</sup> ist, die jedoch nicht zum eigentlichen Arbeitsfeld der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung gemäß der oben aufgeführten Definition gehört. So orientiert Gnüg sich also nicht an den oben aufgeführten Sprach-Empfehlungen der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Sie sollte statt von einem „Mythos der Neuzeit“ im Titel ihres Werkes also eher von der Erforschung einer modernen Symbolfigur oder Ähnlichem sprechen. Gnügs Beispiel, nämlich der expliziten Beschäftigung mit dem „Mythos Don Juan“, folgen viele weitere Autoren, wobei einige Betrachtungen im Folgenden vorgestellt werden sollen.

Von einer unkritischen Betrachtungsweise und einer eben solchen Verwendung des Sprachgebrauchs bis hin zu Auseinandersetzungen mit ähnlicher Zielsetzung, wie sie diese

---

<sup>55</sup> Tepe (2001). S.100.

<sup>56</sup> Ebd.

<sup>57</sup> Ebd. S.102.

Arbeit verfolgt, sind die verschiedensten Auffassungen vertreten. So problematisiert Andreas Bukowski: „Die Frage lautet, womit wir es hier zu tun haben: Mit einer Sage, einer Legende oder einem Mythos? Eine Vielzahl von Interpreten übergeht diese scheinbare Belanglosigkeit zugunsten des Mythos ganz ohne Bedarf an Begriffsklärung“<sup>58</sup> und richtet seine Untersuchung so zunächst nach einer ähnlichen Zielsetzung aus, wie sie auch in dieser Arbeit bestimmend ist. Nach einem kurzen Blick auf die Ergebnisse anderer Autoren kommt er zu dem Schluss, dass in der „Ablösung vom ursprünglichen Thema [...] der Schlüssel zum Verständnis des Don Juan-Mythos“<sup>59</sup> liegt. Grundsätzlich hält er zunächst fest:

In der Assimilierung dieses Motivs [Materialisierung eines Jenseitigen in Form eines Abbilds, welches sich bereits in der Antike finden lässt<sup>60</sup>], wie in dem außergewöhnlichen Verschwinden Don Juans überhaupt, könnte also die Mythisierung des Stoffs ihren Kern und Ausgangspunkt haben.<sup>61</sup>

„Die Mythisierung erfolgt hauptsächlich durch die Umdeutung der Don Juan-Figur“<sup>62</sup>, folgert er wenige Seiten später, nachdem er sich auch Don Juan-Variationen gewidmet hat, bei denen dieser Punkt des außergewöhnlichen Verschwindens keine große Rolle mehr spielt. Insgesamt versucht er sich an verschiedenen Herleitungen des Mythos-Begriffs aus „ethnologischen, religiösen oder tiefenpsychologischen“<sup>63</sup> Sichtweisen, wobei eine einheitliche Bestimmung jedoch ausbleibt. Letztendlich gelangt er lediglich zu allgemeinen Aussagen und empfindet, dass „Neuschöpfungen allesamt mythisierend [wirken], wenn auch in unterschiedlicher Intensität, denn der Reichtum des Mythos lebt ja gerade von seiner Fähigkeit zu Deformation und Verzerrung und erfindet sich auf diese Weise immer wieder neu“<sup>64</sup>. Die Deformation eines Stoffes und seine Weiterverarbeitung in unterschiedlichster Weise sind für Bukowski also ein entscheidende Aspekte eines mythischen Textes. Es findet sich jedoch keine konkrete Aussage darüber, inwiefern dies von anderen Methoden der Weiterverarbeitung von Motiven abzugrenzen wäre. So bleibt es beispielsweise fraglich, ob diese Aussagen auch auf andere Werke übertragen werden können, in denen bestimmte Motive aufgegriffen und verändert werden. Nach einer Interpretation von verschiedenen Don Juan-Texten muss Bukowski

---

58 Bukowski, Andreas (2009): Don Juan – Stoff und Figur. Die Struktur der klassischen Fassungen und ihre Verarbeitung am Beispiel ausgewählter deutscher Bearbeitungen. Zugleich: München, Univ., Diss., 2008. Neuried: ars una. S.13.

59 Ebd. S.14.

60 Vgl. ebd. S.37.

61 Ebd.

62 Ebd. S.41.

63 Ebd. S.40.

64 Ebd. S.49.



letztendlich in seinen „Schlussbetrachtungen“ festhalten, dass seine Arbeit hinsichtlich einer Charakterisierung des typischen Don Juans „ein in höchstem Maße unbefriedigendes Ergebnis“<sup>65</sup> erzielt hat, da sich eine einheitliche Linie nicht finden lässt. Hinsichtlich des „Mythos von Don Juan“ kommt er jedoch zu dem Ergebnis:

Ausgehend vom klassischen Stoff hat eine jede Epoche ihren Stempel auf den Stoff gedrückt. Auf diese Weise generierte sich der romantisierte Mythos vom sieghaften und unwiderstehlichen Verführer, der ihm weder im biedermeierlich-bürgerlichen Zeiten noch in der literarischen Moderne abhanden gekommen ist. Im Gegenteil, durch die mannigfaltige Ausleuchtung seines Wesens und durch das Bedürfnis, den Charakter der Figur zu ergründen, wurde die Mythisierung vorangetrieben, mit der Folge, dass der Begriff ‚Don Juan‘ heutzutage die verschiedensten Inhalte aufweist.<sup>66</sup>

Seine zu Anfang des Buches getroffenen Aussagen über das Wesen eines Mythos, nämlich dessen Entwicklung durch die Verarbeitung in unterschiedlichen Werken, wird hier wieder aufgegriffen. Die Definition bleibt aber weiterhin unpräzise und wird nur dadurch erweitert, dass Bukowski nach seinen Interpretationen zu sagen vermag, dass im Prinzip alle Verarbeitungen des Stoffes Teil des Mythos sind und zur, wie er es formuliert, „Mythisierung“ beitragen, wobei jedoch völlig unklar bleibt, was für ihn eine „Mythisierung“ ist. Zudem stellt er die Figur Don Juan und deren charakterliche Entwicklung in das Zentrum dessen, was für ihn den „Mythos von Don Juan“ ausmacht.

Einer in der Sekundärliteratur zu Don Juan-Werken häufig vertretenen These zufolge sind Mythen eigentlich Geschichten, mit denen Erinnerungen weitergegeben werden. Demzufolge kann sich bei der Mythos-Definition an der ursprünglichen Bedeutung orientiert werden, die sich an die Übersetzung des griechischen Wortes anlehnt. Exemplarisch soll diese Haltung anhand von Manfred Paulis Betrachtungen dargelegt werden, der sich in *Amphitryon – Don Juan – Titus Andronicus – Jeanne d’Arc – Demetrius* dem Untertitel seines Buches „Dramaturgische Studien zu Lesarten von Mythen, Legenden und Historien“ folgend diesem Thema widmet. So definiert er den Begriff zunächst folgendermaßen: „Die kulturhistorisch früheste Schicht menschlichen Erinnerens ist in vielerorts überlieferten Mythen aufgehoben; in Geschichten, die von den Ursprüngen des Menschengeschlechts und den Beziehungen zu

---

<sup>65</sup> Bukowski (2009), S.224.

<sup>66</sup> Ebd. S.227.

metaphysischen Mächten handeln.“<sup>67</sup> Dabei betont er, dass sie „Zeugnisse einer elementaren ganzheitlichen Weltaneignung“<sup>68</sup> sind. Damit sind Paulis Ansicht nach Mythen eng mit dem Überzeugungssystem des jeweiligen Autors verknüpft. Des Weiteren beschreibt er, dass „in dem Maße freilich, in dem sich die Künste der mythischen Überlieferungen bemächtigt haben, [...] allmählich auch eine Emanzipation der überkommenen Geschichten von den strengen Maßgaben der Religion möglich“<sup>69</sup> wurde. Hier zeigt sich, dass Pauli außerdem davon ausgeht, dass Mythen zunächst eng mit religiösen Vorstellungen verknüpft sind, dass aber besonders dessen literarische Bearbeitung eine Loslösung davon bewirken kann. Außerdem geht Pauli auf die oben angesprochene Definition nach griechischer Vorlage ein:

In der griechischen Ursprungsbedeutung meint die Bezeichnung Mythos einfach Erzählung, Geschichte, orale oder literale Überlieferung; das erklärt übrigens auch die Selbstverständlichkeit, mit der Aristoteles in seiner „Poetik“ Mythos als Terminus technicus für Fabel, durchgehende Handlung im Drama gebraucht hat. In einem so allgemeinen Sinne könnten auch andere traditionelle Überlieferungsformen – Sagen, Legenden, Maeren oder deren Diminutiv Märchen – Mythen genannt werden.<sup>70</sup>

Er differenziert also, im Gegensatz zu manch anderen Autoren, zunächst zwischen Mythos und Legende, stellt aber auch heraus, dass beide Begriffe, je nach verwendeter Definition, synonym benutzt werden können. Im Folgenden stellt er dann heraus, dass eben die diversen Unterformen, die synonym zu „Mythos“ gebraucht werden können, ihren Ursprung vor allem in mittelalterlichen Erzählungen haben und so die „ständische Struktur und die ethischen Normen jener Epoche widerspiegeln“<sup>71</sup>, wobei speziell vom „christlichen Mittelalter“<sup>72</sup> die Rede ist. Anschließend definiert Pauli Legenden. Diese seien Erzählungen, in denen die „viel bewunderten wie heftig verdamnten Helden“<sup>73</sup> vor allem „Entdecker und Abenteurer, Reformatoren und Revolutionäre, Wissenschaftler und Scharlatane, Usurpatoren und

---

67 Pauli, Manfred (2012): Amphitryon - Don Juan - Titus Andronicus - Jeanne d'Arc - Demetrius. Dramaturgische Studien zu Lesarten von Mythen, Legenden und Historien. Frankfurt am Main u.a: Lang. S.8.

68 Pauli (2012). S.8.

69 Ebd. S.9.

70 Ebd. S.10f.

71 Ebd. S.11.

72 Ebd.

73 Pauli (2012). S.11.

Parasiten“<sup>74</sup> seien. Hier wird bereits deutlich, dass seine Beschäftigung mit Don Juan unter der Prämisse stattfindet, dass dieser sich in Paulis Definition als Held einer Erzählung einordnen ließe. Damit weicht Pauli vom Schema vieler Autoren ab und nimmt differenziert Stellung dazu. Weiter schreibt er, dass durch die „Helden“ in den „Legenden“ „das Christentum als Glaube noch vorausgesetzt, doch als Machtinstanz und als Norm für individuelles Handeln schon problematisiert wird“<sup>75</sup>. Insgesamt bleibt Pauli bei dieser differenzierten Meinung und möchte anhand der Betrachtung verschiedener Don Juan-Variationen (sowie natürlich der anderen im Titel des Buches genannten Figuren) einen „Wandel dessen, was [er] das kulturelle Gedächtnis der Menschheit nennen möchte“<sup>76</sup> [sic!] beschreiben. Es geht ihm also um die Beschreibung von Erinnerungen, die übergreifend für eine Kultur, ein Volk oder sogar die ganze Menschheit sind. Dazu zählt seiner Meinung nach auch Don Juan. Inkonsequenter Weise schreibt er im einleitenden Abschnitt seines Kapitels zu Don Juan-Variationen folgendermaßen:

Die Begebenheiten vom Leben und Sterben Don Juans schienen aus mythischen Urgründen zu erwachsen und waren gleichwohl in der vertrauten Realität verwurzelt, sie entsprachen so sehr dem Geist des barocken Zeitalters, dass sie sich unversehens zur allgemeinen Welt- und Lebenserfahrung, also zur Legende, ja zu einer neuen Art von Mythos verdichteten und mit immer neuen Erfindungen fortschreiben ließen.<sup>77</sup>

Er differenziert hier weiter zwischen Mythos und Legende, schreibt den Don Juan-Stoff nun aber beiden Disziplinen zu und weicht in der folgenden Beschreibung des Stoffes auch nicht mehr davon ab. Er richtet sich somit also nicht nach seiner vorab aufgestellten Definition, womit er also entscheidend von den Vorgaben der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung abweicht. Der zufolge ist, wie oben erläutert eine wichtige Voraussetzung, dass der Autor eine Definition für das liefert, was für ihn in dem jeweiligen Kontext „Mythos“ bedeutet. Da Pauli seiner eigenen Definition jedoch nicht folgt, bleibt auch seine Argumentation uneindeutig.

---

74 Ebd.

75 S.11.

76 Ebd. S.15.

77 Ebd. S.97.

Dass es sich bei dieser Vorgehensweise nicht um ein Phänomen handelt, das allein im deutschsprachigen Raum auftritt, zeigt beispielsweise eine Betrachtung von Moyra Haslett und Leo Weinstein. Haslett setzt sich in *Byron's Don Juan and the Don Juan Legend* dem Titel entsprechend ebenfalls mit der Stoffgeschichte und einer Erforschung des Mythos beziehungsweise der Legende von Don Juan auseinander. Auch sie spricht einerseits vom „myth“<sup>78</sup>, also vom Mythos und andererseits von einer Legende<sup>79</sup>, wobei sie die beiden Begriffe synonym verwendet.<sup>80</sup> Sie spricht hier zudem von einem „traditionellen Mythos“, wobei „Mythos“ bei ihr teilweise in Anführungszeichen steht. Genau Gründe dafür gibt sie jedoch an keiner Stelle an. Auch was für sie der „traditionelle Mythos“ ist, erläutert sie nicht.

Auch Weinstein beschäftigt sich in *The Metamorphoses of Don Juan* mit dem Thema der Don Juan-Legende. Dabei geht er stets nur auf eine etwaige Legende ein. Er trennt jedoch zwischen dem Helden der Geschichte, also der Figur Don Juan, und dessen Legende.<sup>81</sup> In seinem ersten Kapitel „The Don Juan Problem“<sup>82</sup> legt er dar, dass eine einheitliche Definition dessen, was Don Juan als Helden ausmacht, nicht gänzlich möglich ist, auch weil es seiner Meinung nach keine über nationale Grenzen hinweg anerkannte richtungsweisende Don Juan-Version gibt.<sup>83</sup> Weinstein zitiert außerdem Ramiro de Maetzu mit den einleitenden Worten: „Should we be astonished if Ramiro de Maetzu labels Don Juan a myth?“<sup>84</sup> So führt auch er hier den Mythos-Begriff ein, problematisiert dies jedoch zugleich und schreibt: „Are all these commentators speaking of the same Don Juan?“<sup>85</sup> Er fordert hier also genau das, was auch Tepe im Rahmen der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung fordert, nämlich eine eindeutige Definition dessen, was der Autor jeweils thematisiert. Und so schließt er sein Kapitel zur Problematisierung Don Juans mit der Feststellung, dass Don Juans Name zum „symbol“<sup>86</sup> geworden ist und entspricht damit Tepes Einschätzung, die er bei der Beschäftigung mit Gnügs Werk dargelegt hat.

---

78 Haslett, Moyra (1997): *Byron's Don Juan and the Don Juan legend*. Teilweise zugleich: Dublin, Trinity College, Diss. Oxford: Clarendon Press. S.2.

79 „legend“ siehe ebd. S.2.

80 Vgl.: „Other justifications for the critical neglect of the Don Juan legend have included the argument that the narrative of Byron's poem is altogether different from that of the traditional 'myth'.” Ebd. S.3.

81 Vgl. Weinstein, Leo (1959): *The Metamorphoses of Don Juan*. New York: AMS Press. S.vii.

82 Ebd. S.1ff.

83 Vgl. ebd. S.11.

84 Ebd. S.4.

85 Weinstein (1959). S.4.

86 Ebd. S.5.

Anhand der Betrachtungen in diesem Kapitel konnte gezeigt werden, dass der Mythos-Begriff bei vielen Autoren verwendet wird. Von völlig unkritischen Verwendungen bis zu einem inkonsequenten Sprachgebrauch stehen diese Analysen exemplarisch für eine Vielzahl weiterer ähnlichen Gebrauchs. Dabei fällt auf, dass sich viele Autoren explizit mit der Erforschung des „Mythos von Don Juan“ beziehungsweise mit der „Legende“ auseinandersetzen. Diese sind jedoch aus Sicht der von Tepe entwickelten Mythosforschung nicht eindeutig und bedürfen einer Korrektur beziehungsweise einer konkreten Zuordnung zu einem spezifischen Gegenstandsbereich. Während Tepe Gnügs Werk bereits der Symbolforschung zugeordnet hat, beschäftigen die anderen hier behandelten Autoren sich primär mit der gesamten Handlung und nicht allein mit der Figur Don Juans und deren Bedeutung. Sie wären also einem anderen Gegenstandsbereich zuzuordnen. Anhand der folgenden Analysen und Interpretationen soll gezeigt werden, welchem Gegenstandsbereich der Mythosforschung oder eventuell einer anderen Disziplin die Don Juan-Stoffe zuzuordnen sind. So soll anschließend ein Vorschlag für eine differenziertere Betrachtung in der Sekundärliteratur unterbreitet werden.

### 3. Don Juan-Variationen

Angefangen hat die Stoff- und Motivgeschichte Don Juans im 17. Jahrhundert mit Tirso de Molinas Drama *El burlador de Sevilla*, in deutscher Übersetzung bekannt geworden als *Don Juan – Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*. Wie in vielen Ländern Europas finden sich auch im deutschen Sprachraum in den darauf folgenden Jahrhunderten zahlreiche Adaptionen in (nahezu) allen Epochen und von verschiedensten Autoren. Bevor die Don Juan-Variationen Molinas, Lenaus, Grabbes und Frischs näher betrachtet werden, soll zunächst ein Überblick über die Stoff- und Motivgeschichte Don Juans gegeben werden, um die einzelnen Werke später besser einordnen zu können.

Nach Meinung diverser Autoren<sup>87</sup> ist Molinas Version die „klassische“ Stoff-Variante und wird, auch aus pragmatischen Gründen, im Folgenden als solche bezeichnet. Neben Molinas Werk gelten auch Mozarts und da Pontes Oper sowie Byrons und Molières Versionen als besonders prägend für weitere Bearbeitungen.

---

87 Vgl. u.a. Hartmann, Petra (1998): Faust und Don Juan. Ein Verschmelzungsprozeß, dargestellt anhand der Autoren: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Wolfgang von Goethe, Nikolaus Lenau, Christian Dietrich Grabbe, Gustav Kühne und Theodor Mundt. Stuttgart: Ibidem-Verl. S.16.

### 3.1 Die Stoff- und Motivgeschichte im Überblick

Die in dieser Arbeit näher betrachteten Werke (bis auf Molina) stammen aus dem deutschen Sprachraum, wo Beatrix Müller-Kampel den „Beginn der Don-Juan-Rezeption in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts“<sup>88</sup> verankert. Dabei ist der Don Juan-Stoff in Deutschland zunächst durch das „internationale Repertoire ausländischer Wanderschauspieler“<sup>89</sup> bekannt geworden, sodass für die ersten Adaptionen in deutscher Sprache größtenteils keine Texte überliefert wurden, da die Stücke mündlich tradiert wurden.<sup>90</sup>

Seit Beginn des 19. Jahrhunderts verzeichnet die deutschsprachige Themengeschichte zahlreiche Don-Juan-Fassungen, welche Figuren, örtliche und zeitliche Szenerie, Ereignisabfolge und Konzept im Sinne einer bewußten literarischen Abstandsnahme von den bisherigen Stoffschemas verändern.<sup>91</sup> [sic!]

Die Autoren gehen also dazu über den Stoff zu ergänzen, zu ändern und Handlungselemente, Figuren und Ähnliches wegzulassen und sich nicht mehr eng an den oben vorgestellten Versionen des Stoffes zu orientieren. Genau hier knüpft die vorliegende Arbeit an und betrachtet die entsprechenden Werke im Rahmen der Basis-Arbeit näher. Im Folgenden werden nun vier Dramen, der klassische Stoff Molinas sowie drei deutsche Bearbeitungen, die in der Geschichte der Don Juan-Variationen eine bedeutende Rolle gespielt haben, genauer betrachtet. Die Auswahl konzentriert sich dabei bewusst auf Dramen, da so eine optimale Vergleichbarkeit der verschiedenen Variationen gegeben sein soll, da beispielsweise auch auf die Handlungsstruktur, die Art der Charakterisierung et cetera eingegangen wird und dies innerhalb einer literarischen Gattung zu den besten Vergleichsmöglichkeiten führt. So bleiben andere Bearbeitungen, die speziell für die Stoff- und Motivgeschichte im deutschen Sprachraum sicher auch von großer Bedeutung sind, außen vor. Mozarts/Da Pontes Oper beispielsweise ist für viele Interpreten eine der wichtigsten Bearbeitungen des Stoffes, wobei diese Aussage häufig einhergeht mit dem Lob der außergewöhnlichen musikalischen Umsetzung und weniger mit der neuartigen Umsetzung des traditionellen Stoffes.<sup>92</sup> Eine musikwissenschaftliche Auseinandersetzung mit dieser Variante des Stoffes wäre demnach

---

88 Müller-Kampel, Beatrix (1993): Dämon - Schwärmer - Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Zugl.: Graz, Univ., Habil.-Schr., 1992.

Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 126). S.14.

89 Ebd. S.18.

90 Vgl. ebd. S.23.

91 Müller-Kampel (1993). S.67.

92 Vgl. dazu u.a. Müller-Kampel (1998). S.31f.

im Rahmen einer vollständigen Analyse und Interpretation unumgänglich, geht aber über die Ziele dieser Arbeit hinaus. In dieser Tradition steht auch E.T.A. Hoffmanns Umsetzung des Don Juan-Stoffes, der sich explizit auch mit der Wirkungsweise der mozartschen Oper auseinandersetzt und daher im Folgenden nicht weiter behandelt wird.<sup>93</sup>

Anschließend an die theoretischen Grundlagen und die kurze Einführung in die Stoff- und Motivgeschichte sollen nun die Don Juan-Werke der vier Autoren vorgestellt werden. Nach einer Basis-Analyse, bei der neben einer Schilderung des Inhalts insbesondere auch die in Kapitel 2.1.1 aufgeführten Leitfragen berücksichtigt werden sollen, wird jeweils das Textkonzept, das Literaturprogramm und das Überzeugungssystem als zentrale textprägende Instanz bei der Basis-Interpretation erläutert. Des Weiteren soll für jede der Don Juan-Variationen anschließend, wie oben erläutert, die Frage nach dem „Mythos von Don Juan“ beantwortet werden. Dabei sollen die theoretischen Grundlagen aus der von Tepe entwickelten literaturwissenschaftlichen Mythosforschung helfen, zu vergleichbaren Ergebnissen bei jedem Werk zu gelangen und die oben umrissenen Stellungnahmen aus der Sekundärliteratur zu ergänzen beziehungsweise zu korrigieren.

## **3.2 Tirso de Molina**

### **3.2.1 Basis-Analyse**

Mit Tirso de Molinas Stück *Don Juan – Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast* aus dem 17. Jahrhundert beginnt die „Geschichte Don Juans“<sup>94</sup> und ist somit auch unumgänglicher Bezugspunkt für alle weiteren Verarbeitungen.

Das Stück beginnt in medias res, indem Don Juan als Ehemann der Herzogin Isabella verkleidet diese zuvor scheinbar verführt hat, nun erwischt wird und so zu einer Flucht gezwungen ist. In den folgenden Szenen erobert er mehrere Frauen aus verschiedenen gesellschaftlichen Schichten – vom Fischermädchen über die Base eines Marquis bis zur Herzogin – indem er ihnen immer die gleichen falschen Versprechungen von einer baldigen

---

<sup>93</sup> Vgl. Hoffmann, E.T.A., Harich, Walther (Hrsg.) (1924): Dichtungen und Schriften sowie Briefe und Tagebücher. Band 1. Die Musikedichtungen. Weimar: Lichtenstein.

<sup>94</sup> Hartmann (1998). S.16.

Hochzeit macht<sup>95</sup> oder sie hereinlegt<sup>96</sup>. Mit eventuellen Widersachern verfährt er ähnlich herzlos. Entweder täuscht er diese genau wie die Frauen<sup>97</sup> oder bringt sie um, sobald sie sich ihm ernsthaft in den Weg stellen<sup>98</sup>. Auf das Drängen seiner einflussreicheren Opfer hin verhängt der König schließlich eine Strafe gegen Don Juan, indem er ihn aus der Stadt verweist.<sup>99</sup> Außerdem drohen verschiedene Personen Don Juan mit einer göttlichen Strafe. Don Juan nimmt dies jedoch nicht ernst, beziehungsweise ist er der Meinung, dass es „damit [...] noch eine gute Weile“<sup>100</sup> hat. Dies wird im Laufe der Handlung mehrmals wiederholt. Am Ende begegnet er dem steinernen Standbild Don Gonzalo de Ulloas, dem Vater einer seiner Eroberungen, den er getötet hat. Dieses verspottet er und lädt es zu sich nach Hause zum Essen ein.<sup>101</sup> So kommt es tatsächlich zu einer Begegnung beim Essen, bei der Don Gonzalo als steinerner Gast auftritt und seinerseits Don Juan zum Essen einlädt.<sup>102</sup> Bei beiden Begegnungen zeigt Don Juan sich mutig und möchte nicht als „Feigling“<sup>103</sup> gelten. So verspeist er ein „Mahl aus Vipern und Skorpionen“<sup>104</sup>, das Don Gonzalo ihm aufischt und gibt ihm auch die Hand, als Don Gonzalo ihn dazu auffordert<sup>105</sup>. Dies ist für Don Juan der Weg in die Hölle, da dieser Händedruck ihn verbrennen lässt.<sup>106</sup>

### Übernatürliche Elemente und ihre Funktion

Das zentrale übernatürliche Element in Molinas *Don Juan* tritt in der letzten Szene auf. Das steinerne Standbild, das auch für die Don Juan-Rezeption in den folgenden Jahrhunderten von zentraler Bedeutung ist, kommuniziert mit Don Juan. Dabei macht es deutlich, dass es sich um „Gottes Richterspruch“<sup>107</sup> handelt, wenn es Don Juan am Ende verbrennen lässt. Es ist also eine von Gott gesandte Instanz, die Don Juan für seine Taten bestraft. Als dieser merkt,

---

95 Vgl. Molina, Tirso de; Eitel, Wolfgang (1991): *Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam (3569). S.20. Im Folgenden zitiert als: „Molina (1991)“.

96 Vgl. Molina (1991). S.5f.

97 Vgl. Molina (1991). S.37ff.

98 Vgl. ebd. S.45.

99 Vgl. ebd. S.31.

100 Ebd.S.28.

101 Vgl. ebd. S.62.

102 Vgl. ebd. S.68.

103 Ebd. S.73.

104 Ebd. S.76.

105 Vgl. ebd. S.77.

106 Ebd.

107 Ebd.



dass sein Ende gekommen ist, verlangt er, dass jemand ihm „die Beichte abnimmt“<sup>108</sup>, damit er nun seine Taten bereuen kann, nachdem er zuvor stets behauptet hat, es habe noch „eine Weile“, bis er seine Meinung ändern und zu anderen Verhaltensweisen zurückkehren muss.

Religiöse Bräuche und Verhaltensweisen werden außerdem an verschiedenen Stellen des Stückes aufgegriffen. So drohen nahezu alle handelnden Personen, die Don Juan auf sein falsches Verhalten hinweisen, ihm mit einer Strafe Gottes. Diese wird auch in ein Verhältnis zu einer weltlichen Strafe, nämlich der Verbannung aus der Stadt, die vom König ausgesprochen wird, gesetzt. Im gleichen Moment, in dem Don Diego als Botschafter des Königs ihm die Nachricht über die vorgesehene Strafe überbringt, relativiert er diese selbst, indem er sagt, dies sei eine „leichte Strafe“<sup>109</sup> und fordert: „Gott, unser Herr, soll dir Strafe geben“<sup>110</sup>. So werden also weltliche und göttliche Strafe in direkten Bezug zueinander gesetzt, wobei die göttliche Strafe eindeutig als diejenige gekennzeichnet ist, vor der Don Juan Achtung haben sollte.

Neben den Bezügen zur christlichen Religion finden sich außerdem Motive aus der griechisch-römischen Mythologie, wobei speziell auf einen der „Götter der Liebe“<sup>111</sup> – Amor – immer wieder Bezug genommen wird. Insbesondere das Fischermädchen Tisbea, das von Don Juan verführt wurde, beruft sich immer wieder auf ihn. Nachdem sie anfangs froh ist, dass Amor sie „verschont“<sup>112</sup> und sie sich in noch keinen Mann verliebt hat, spricht sie nach der Begegnung mit Don Juan von „Amors Rache“<sup>113</sup>. Er nimmt also die Funktion einer übernatürlich-göttlichen Gestalt ein, gegen deren Entscheidungen sie nichts ausrichten kann. Eine Begründung dafür, warum Tisbea sich im Gegensatz zu den anderen Figuren auf heidnische Gottheiten bezieht, wird jedoch im Text nicht ersichtlich. Ihre Haltung wird jedoch auch durch andere Motive aus antiken Sagen deutlich. Sie bezieht sich beispielsweise des Öfteren auf die Troja-Sage<sup>114</sup> und auf weitere Gestalten und Erzählungen<sup>115</sup> und verwendet diese stets, um einen Bezug zu ihrer aktuellen Situation herzustellen.

---

108 Molina (1991). S.77.

109 Ebd. S.41.

110 Ebd. S.41.

111 Grant, Michael; Hazel, John (2009): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. Berlin: List (List-Taschenbuch, 60928). S.40.

112 Molina (1991). S.15.

113 Ebd. S.27.

114 Vgl. Molina (1991). S.17 und 19.

115 Vgl. ebd. S.15 „Anfriso“ und S. 17 „Aeneas und Anchises“.

## Charakterisierung Don Juans

Direkt im ersten Akt werden zwei zentrale Charaktereigenschaften Don Juans eingeführt. Er hat Herzogin Isabella mit einer List verführt<sup>116</sup> und bezirzt sie mit falschen Schwüren<sup>117</sup>. Diese Vorgehensweise ist, gegebenenfalls auch in leicht abgewandelter Form, eine von Don Juans Vorgehensweisen, um Frauen zu erobern. Nachdem der Betrug aufgefliegen ist und die Wachen eingetroffen sind, die Don Juan töten wollen, nimmt dieser für sich in Anspruch ein „Edelmann“<sup>118</sup> zu sein. Diese Selbsteinschätzung wird im Verlauf des Stückes auch von seinem Diener Catalinón bestätigt, der beiseite zum Publikum spricht und dort sagt, dass Don Juan ein Edelmann sei, solange es nicht um die Eroberung einer Frau gehe.<sup>119</sup> Im gesamten Stück und durch die episodenhafte Darstellung der verschiedenen Verführungsszenen wird deutlich, dass die Eroberung von Frauen Don Juans zentrale Beschäftigung ist. „Gründe für seine Verführungsleidenschaft werden nicht angegeben“<sup>120</sup>, stellt Petra Hartmann richtig fest und so bleibt Don Juans Charakterisierung eher oberflächlich und der Zuschauer erfährt weder etwas über seine Motive noch über seine Emotionen.

Immer wieder thematisiert wird außerdem Don Juans Verhältnis zum christlichen Glauben. Wie in der Zusammenfassung oben aufgeführt, missachtet er diverse Drohungen verschiedener ihm nahestehender Figuren. Lediglich ganz am Ende möchte auch er zu christlichen Verhaltensweisen zurückkehren und fordert, dass jemand die „Beichte abnimmt“<sup>121</sup>, bevor er sterben muss. Nachdem der Glaube für Don Juan also im gesamten Stück ein abstrakter Gedanke ist, mit dem er sich in der Gegenwart nicht beschäftigen möchte, ist er am Ende so gegenwärtig, dass er ihm nicht mehr entfliehen kann.

## Zentrale Problemstellung und ihre Lösung

Die zentrale Problemstellung in Molinas Version des Stoffes ist Don Juans Verhalten, das sich nicht an christlichen Maßstäben und Geboten orientiert und daher unterbunden werden muss. In verschiedenen Eroberungsszenen wird immer wieder auf ähnliche Weise gezeigt,

---

116 Vgl. ebd. S.5. Herzogin Isabella spricht Don Juan mit „Octavio“ an und muss wenige Zeilen später feststellen „Du bist also nicht der Herzog?“

117 Vgl. ebd.

118 Ebd. S.6.

119 Vgl. ebd. S.35.

120 Hartmann (1998). S.17.

121 Molina (1991). S.77.

dass sein Verhalten nicht akzeptabel ist. Die Frauen haben ihm nur wenig entgegenzusetzen und mit immer gleichen Tricks kann er ihr Vertrauen gewinnen. Auch eventuelle männliche Widersacher können Don Juan nicht stoppen. Nachdem die Strafe, die durch den König verhängt worden ist, wenig Auswirkungen zeigte, und dieser Don Juan sogar kurzfristig wieder in den Kreis anerkannter Personen aufgenommen hat,<sup>122</sup> folgt anschließend seine finale Bestrafung durch das Eingreifen des steinernen Gastes als ein Vollstrecker für die Strafe Gottes, die gleichzeitig Don Juans Ende bedeutet.

### **3.2.2 Basis-Interpretation**

#### Das Textkonzept

Grundsätzlich ist Molinas Stück angelegt als eine Warnung vor einer Strafe Gottes für unchristliches Verhalten. So wird dem Publikum durch Don Juans Liebesepisoden deutlich gemacht, dass er sich nicht nach moralischen Werten richtet und sein persönliches Vergnügen in den Vordergrund stellt, sei es um seinen Kontrahenten Streiche zu spielen, um die Frauen zu erobern oder die Eroberung an sich. Außerdem wird auch die Verzweiflung der von Don Juan eroberten Frauen dargestellt, um aufzuzeigen, welchen Schaden er durch seine – aus christlicher Sicht – falschen Verhaltensweisen anrichtet. Dabei wird er von den anderen Figuren stets darauf hingewiesen, dass dieses Verhalten nach christlichen Normen nicht akzeptabel ist und eine Bestrafung folgen wird, was ihn jedoch nicht bekümmert. Nachdem Don Juan mehrfach ihre Drohungen ausgeschlagen hat und der Meinung war, dass die Bestrafung noch einige Zeit auf sich warten lassen wird, erfolgt diese dann am Ende und Don Juan hat keine Zeit mehr durch eine Beichte zu christlichen Bräuchen zurückzukehren<sup>123</sup> und sein von Gott bestimmtes Ende abzuwehren.

Molinas Textkonzept orientiert sich außerdem an diversen anderen Stoffen. Er „vereinigt zwei ursprünglich nicht zusammengehörige Elemente“<sup>124</sup>, nämlich Don Juans Verführungen sowie die Bestrafung durch ein steinernes Denkmal. Vor allem dieses Motiv ist nicht neu und kommt bereits in antiken Erzählungen vor. So führt Hartmann aus, dass Molina

---

<sup>122</sup> Vgl. ebd. S.70.

<sup>123</sup> Vgl. Molina (1991). S.77.

<sup>124</sup> Hartmann (1998). S.16.

wahrscheinlich „spanische Volkssagen und Romanzen“<sup>125</sup> bei der Entwicklung der Handlung dienten. An anderen Stellen wird davon ausgegangen, dass für die Figur Don Juan auch eine historische Person als Vorbild gedient haben könnte, was aber bis heute umstritten ist.<sup>126</sup>

Entgegen der Erkenntnisse aus der Basis-Analyse behauptet zudem Ion Tudor Agheana in seiner eingehenden Beschäftigung mit Tirso de Molinas Werk, dass die Charakterisierungen bei ihm, im Gegensatz zumindest zu jenen seiner Zeitgenossen, sehr ausdifferenziert sind<sup>127</sup> und begründet dies unter anderem mit Don Juans „intelligence“<sup>128</sup>, die sich seiner Meinung nach insbesondere bei Don Juans Eroberungen und beim Täuschen seiner Gegner zeigt. Die Charakterisierung in der Basis-Analyse konnte jedoch zeigen, dass die Don Juan-Figur bei Molina insoweit lediglich ein Typus ist, als Motive für Don Juans Handeln sowie anschließende Reflektionen darüber unerwähnt bleiben.

Pauli spricht von einer „in ihren Ursprüngen (also Molina u.a. [Anm. d. Verf.]) ernsthafte, moraltheologisch motivierte Don-Juan-Legende“<sup>129</sup> [sic!] und thematisiert hier somit das Textkonzept als ein vor allem an theologischen – bei Molina entsprechend christlichen – Wertvorstellungen orientiertes, was mit dem oben erläuterten Textkonzept übereinstimmt. Des Weiteren differenziert er, dass Molina hier die „voneinander abgesetzten Geschichten einer Fabel zusammenbringt: den alle ethischen Grenzen ignorierenden Lebenslauf eines faszinierenden Verführers und die Legende vom göttlichen Strafgericht über einen moralischen und religiösen Normverletzer“<sup>130</sup>. Dazu führt er weiter aus, dass „das Motiv einer lebendig werdenden Statue [...] in der europäischen Kulturgeschichte seit der Antike in vielerlei Versionen“<sup>131</sup> existiert. Dieses bei Molina christlich-religiös motivierte Ende Don Juans ist also auch aus heidnischen Erzählungen motiviert.

---

125 Hartmann (1998). S.16.

126 Vgl. ebd. S.16f.

127 Vgl. Agheana, Ion T. (1973): *The situational drama of Tirso de Molina*. Madrid: Playor (Colección Plaza Mayor scholar, 10). S.12.

128 Ebd. S.19.

129 Pauli (2012). S.16.

130 Ebd. S.102.

131 Ebd. S.103.

## Das Literaturprogramm

Hinsichtlich Molinas Literaturprogramm ist festzustellen, dass der Aufbau der Handlung vor allem dadurch geprägt ist, dass den Zuschauern in sehr ähnlichen Szenen Don Juans Verführungen sowie die nach christlichen Moralvorstellungen orientierte Kritik daran vorgeführt wird. Spannung wird vor allem dadurch erzeugt, dass das Publikum durch die häufigen Verweise auf eine Strafe Gottes damit rechnet, dass diese so bald wie möglich eintritt.

Im diesem Zusammenhang muss auch die Epoche der spanischen Bühnendichtung erwähnt werden, in deren Kontext sein Werk entstanden ist. Kennzeichnend ist vor allem deren Universalität. So „nahm in Spanien an ihr die gesamte Bevölkerung, vom Hof bis zur Gasse“<sup>132</sup> teil. Bemerkenswert ist außerdem die Anzahl der hervorgebrachten Werke, die an verschiedensten Stellen hervorgehoben werden.<sup>133</sup> Molina schrieb demnach sein Werk sowohl für ein bürgerliches Publikum als auch für Zuschauer aus adeligen Kreisen. Des Weiteren ist für das spanische Drama aus Tirsos Zeit wichtig, dass „während sie [die spanischen Bühnendichter (Anm. d. Verf.)] im ernsten Drama vorwiegend auf Geschichte, Sage, Legende und Anekdote zurückgriffen [...], erschufen sie sich im Lustspiel als dem unmittelbaren Spiegel des zeitgenössischen Lebens ihre gesamte Stoffwelt fast ausschließlich aus der eigenen souveränen Phantasie“<sup>134</sup>. Für seine Werke waren Tirso also zahlreiche Legenden, Sagen und Erzählungen bekannt, wie beispielsweise durch das mehrmalige Aufgreifen der Troja-Sage sowie durch das Zurückgreifen auf die griechische Götterwelt deutlich wird. Er war darüber hinaus in der Lage Stoffe allein mithilfe seiner Kreativität zu entwickeln. Die Aufteilung zwischen der Entwicklung von Handlungen für Lustspiele und für ernste Dramen, die Fulda vornimmt, konnte die Interpretation jedoch nicht bestätigen. Wie erwähnt, verwendet Molina sowohl Motive aus älteren, auch mythologischen, Erzählungen und verflechtet sie in seinem Don Juan-Lustspiel mit einer neuen, innovativen Handlung, die von verschiedenen Eroberungsepisoden geprägt ist. Zudem ist die Figur Don Juan ein – zumindest relativ – neues Motiv. In der Sekundärliteratur ist umstritten, ob Molina dramatische oder reale Vorlagen hatte.<sup>135</sup>

---

132 Fulda, Ludwig (1925): Meisterlustspiele der Spanier. In freier deutscher Übertragung. 2 Bände. Berlin: Propyläen-Verlag. Band 1. S.XIII.

133 Vgl. u.a. ebd. S.XI.

134 Fulda (1925). S.XV.

135 Vgl. dazu Müller-Kampel (1998). S. 136f.

Insgesamt wird das Stück der „Comedia nueva“ zugeordnet, eine in Molinas Schaffensphase häufig verwendete Dramenform. „Die ‚Comedia nueva‘ ist trotz der unzähligen Anleihen bei der italienischen Renaissanceliteratur und der antiken Mythologie kein exklusives Theater für Spezialisten, sondern volkstümliches Theater, allerdings von höchstem literarischem Rang.“<sup>136</sup> Diese Aussage macht noch einmal deutlich, wie universell das potenzielle Publikum für Molinas Werk war und dass sich darin häufig Motive aus antiken Sagen finden, wie oben bereits erläutert wurde. Der Theaterwissenschaftler und Germanist Pauli hingegen beschreibt Molinas Stück als „Comédia famosa“<sup>137</sup>, wobei er anmerkt, dass im spanischen Theater mit „comedia“ keine Komödie im heutigen Sinne gemeint sei, sondern dass es sich dabei um eine Bezeichnung von „weltlichen Theatertexten“<sup>138</sup> handelt.

### Das Überzeugungssystem

Fray Gabriel Téllez, der Don Juan unter dem Pseudonym Tirso de Molina veröffentlicht hat, war Mitglied im „Mercedarierorden“<sup>139</sup>. Aufgrund seines Lebens als Mönch ist zunächst ein christliches Weltbild zu vermuten. Seine Wertannahmen sind stark durch christliche Normvorstellungen geprägt. Müller-Kampel zufolge lässt sich anhand der „literarische[n] Präsentation des Steinernen Gastes [...] das ideologisch-moralische Konzept des Textes“ erkennen sowie dessen „textimplizite[...] Weltdeutungsmodelle[...]“<sup>140</sup>. Bei Molina repräsentiert der Steinerner Gast die Rache Gottes, die im Gegensatz zu der weltlichen Bestrafung Wirkung zeigt. So wird hier seine katholische Weltansicht deutlich, der zufolge allein Gott die Macht zur Bestrafung inne hat. Darüber hinaus wird diese Weltanschauung, also sein Überzeugungssystem, an vielen anderen Stellen deutlich. Insbesondere die häufig ausgesprochenen Warnungen an Don Juan sind bereits Hinweise auf den Ausgang des Stückes.

Haslett merkt außerdem an, dass Don Juan sich ihrer Meinung nach im gesamten Stück auf Gottes Barmherzigkeit<sup>141</sup> verlässt und daher der Meinung ist, dass er jederzeit zu den richtigen Verhaltensweisen zurückkehren kann, ohne mit Konsequenzen rechnen zu müssen.

---

136 Molina (1991). S.83.

137 Pauli (2012). S.99.

138 Pauli (2012). S.99.

139 Molina (1991). S.83.

140 Beide Müller-Kampel (1993). S. 10.

141 Vgl. „God’s mercy“ Haslett (1997). S.8.

Dies wird beispielsweise in Don Juans oben beschriebenen, häufig wiederholten Äußerungen, dass es damit „noch eine Weile“ hat, deutlich. Sie liefert außerdem ein Argument dafür, warum die weltlichen Strafen, die gegen Don Juan verhängt werden, bei Molina keine Wirkung zeigen. So ist dies ihr zufolge ein Indiz dafür, dass Molina hierdurch Kritik an der aktuellen Regierung respektive dem König äußern wollte, was schließlich auch zur Zensur seines Werkes führte.<sup>142</sup>

Insgesamt ist für die Einordnung des Stückes auch der „Kontext spanischer Christlichkeit“<sup>143</sup> wichtig, in den Molina eindeutig gehört. Gemeint ist damit aber auch, dass speziell die Spanier im 17. Jahrhundert eine sehr ausgeprägte Religiosität hatten. So wird dies im gesamten Stück deutlich, das durch die zahlreichen an Don Juan ausgesprochenen Warnungen auf das Ende verweist, zu dem es keine Alternative gibt. Bei Molina können so alle Figuren bis auf Don Juan selbst in diesen Kontext eingeordnet werden. Alle sind Christen und glauben an Gott und seine Bestrafung für ein Leben, das sich nicht an den christlich-moralischen Werten orientiert und entsprechen so der allgemeinen Weltanschauung des Publikums und der des Autors.

### **3.2.3 Tirso de Molina und der „Mythos von Don Juan“**

Das zentrale Element, das Molinas Stück zu mythoshaltiger Literatur macht, ist das steinerne Denkmal, das als „Vertreter der göttlichen Gerechtigkeit“<sup>144</sup> auftritt und für die folgende Stoffgeschichte von zentraler Bedeutung sein wird. Wie die Analyse des Auftretens von übernatürlichen Elementen und ihrer Funktion zeigen konnte, finden sich in Tirso de Molinas Drama jedoch auch andere Elemente mythischen Denkens. So werden im gesamten Text christlich-mythische Vorstellungen von einer eventuellen „Strafe Gottes“ aufgegriffen. Hier zeigt sich die christliche Auffassung von Gottes Allmacht, der auch, wie oben aufgezeigt, die alleinige Macht hat Don Juan wirksam zu bestrafen. Das steinerne Standbild eines Verstorbenen, das aktiv in die Handlung eingreift und die Hauptfigur in die Hölle beziehungsweise in die Unterwelt stürzt, ist eine Vorstellung, die sowohl in christlich-mythischen Kontexten als auch in griechisch-römischen Mythen vorkommt. Tirso de Molinas

---

<sup>142</sup> Vgl. ebd. S.22.

<sup>143</sup> Müller-Kampel (1993). S.10.

<sup>144</sup> Hartmann (1998). S. 16.

Drama kann demnach sowohl TYP a als auch TYP b nach den Kategorien der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zugeordnet werden.

Pauli sieht, genau wie viele andere Autoren, bei Molina insbesondere den Anfang einer Legende und so schreibt er, dass die „Figur des Hídalgo Juan Tenorio [...] ein zur Legende gewordener feststehender Typus“<sup>145</sup> sei. Damit rückt er insbesondere die Figur des Don Juan in das Zentrum dessen, was für ihn die „Legende“ ausmacht. Damit wäre die Erzählung über Don Juan eine moderne Heldengeschichte, die außerdem einen konkreten religiösen Bezug aufweist und in der Gestalten aus vorgeschichtlicher Zeit – nämlich das steinerne Denkmal – auftreten. So würde der Don Juan-Stoff Molinas unter die Bedeutung 1 aus der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung fallen. Pauli schreibt weiter: „El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra“, die Darstellung einer ideologischen und ästhetischen Grenzüberschreitung, ebenso christliches Warnstück wie spektakuläre und unterhaltsame Komödie, begründet eine neuzeitliche Legende, die wie keine andere die europäische Kulturgeschichte bewegt hat.“<sup>146</sup> Hier findet sich bereits der Hinweis auf die vielen weiteren Bearbeitungen des Stoffes, die in den folgenden Jahrhunderten entstanden sind.

### 3.3 Christian Dietrich Grabbe

#### 3.3.1 Basis-Analyse

In Christian Dietrich Grabbes Drama *Don Juan und Faust* aus dem Jahr 1828<sup>147</sup> oder 1829<sup>148</sup> konkurrieren Don Juan und Faust um die Gunst von Donna Anna. Grabbes Stück beginnt nicht mit einer Szene zwischen Don Juan und einer weiblichen Figur, dennoch wird deutlich, dass Don Juan gerade mithilfe seines Dieners Leporello eine Frau, Donna Anna, zu erobern. Außerdem wird Don Juan direkt als Verführer vieler Frauen charakterisiert, indem Leporello Don Juans neueste Begehrte folgendermaßen beschreibt: „Das Mädchen/Ist eine Perle, gut genug, dem Kranz/Sie anzureihn, den Ihr [gemeint ist Don Juan (Anm. d. Verf.)]

---

145 Pauli (2012). S.106.

146 Ebd. S.111.

147 Freund, Winfried (1986): Grabbes Gegenentwürfe. Ein Aspekt seines Lebens und seiner Kunst. In: Freund, Winfried (Hg.) (1986a): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München: Fink. S.12.

148 Imig, Hans (1935): Das Problem der Religion in Christian Dietrich Grabbes Tragödie „Don Juan und Faust“. Dortmund: C. L. Krüger GmbH. S.6.



schon trägt.<sup>149</sup> [sic!] Man erfährt außerdem, dass diese Frau bereits mit Don Octavio, einem „Vetter des Herrn Gouverneurs“<sup>150</sup>, verlobt ist. Wenig später tritt eben dieser Gouverneur auf und möchte Don Juan, der vor seinem Palast steht und Donna Anna auf sich aufmerksam machen will, vertreiben. Dieser weiß sich jedoch dagegen zur Wehr zu setzen und spricht beiseite: „Den gewinn ich noch/Mit patriotischen Phrasen, um so eher/Als ich sie ernstlich meine!“<sup>151</sup> Er weiß also genau, wie er mit seinem Gegenüber verfahren muss, um ein bestimmtes Ziel zu erreichen. Dabei ist es ihm egal, ob er das, was er sagt, ernst meint oder nicht. Don Juan ist also auch bei Grabbe ein Lügner und Betrüger, der sich nicht für die Wahrheit seiner Worte interessiert, sondern bei dem allein seine persönlichen Interessen in dem jeweiligen Moment zählen. Fausts Figur wird, getreu der Stofftradition mit einem langen Monolog<sup>152</sup> eingeführt. Dabei beschwört er „Satan“<sup>153</sup> herauf, der dann in Gestalt eines Ritters erscheint. Die beiden schließen einen Pakt, der mit „ein paar Tropfen Blut[...]“<sup>154</sup> unterschrieben wird und der besagt, dass es die Aufgabe Satans ist, Faust „von des Wissens Grenzen zu dem Reich/Des Glaubens, von dem Anfang zu dem Ende,/Hinüber such[...]t zu tragen, – daß [er] Welt und Menschen,/Ihr Dasein, ihren Zweck“<sup>155</sup> ihm enträtselt und zudem „Ruh/Und Glück“<sup>156</sup> zu bescheren, während Faust sich im Gegenzug dafür bereit erklärt „[s]ein im Tode“<sup>157</sup> zu sein. Faust strebt also nach Erkenntnisgewinn, den er hier im „Glauben“ sucht. Statt ihm diesem Ziel näher zu bringen, zeigt der Ritter Faust jedoch ein Gemälde Donna Annas, woraufhin dieser seine eigentlichen Motive vergisst und fortan kein anderes Ziel mehr hat als die Eroberung der Frau auf diesem Bild.<sup>158</sup> Faust und Don Juan begegnen sich schließlich auf der Hochzeit von Donna Anna und Don Octavio. Don Juans Plan für den Abend ist einfach gestrickt: „Erst Wein, dann Tanz, dann Mord.“<sup>159</sup> Diesen setzt er konsequent um und tötet am Ende Don Octavio<sup>160</sup> und anschließend auch den Gouverneur,

---

149 Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. In: Joachim Schondorff (Hg.) (1967): Don Juan. Vollständige Dramentexte. München: Langen Müller. S.241. Im Folgenden zitiert als: „Grabbe (1967)“.

150 Grabbe (1967). S.242.

151 Ebd. S.245.

152 Vgl. ebd. S.253 bis 259.

153 Ebd. S.258.

154 Ebd. S.261.

155 Ebd.

156 Ebd.

157 Ebd.

158 Vgl. ebd. S.277f.

159 Ebd. S.280.

160 Ebd. S.286.

der seinen Vetter rächen will<sup>161</sup>. Faust erscheint mit Satan und entführt Donna Anna auf den Montblanc, wo Satan für ihn ein Schloss hat errichten lassen.<sup>162</sup> Nachdem Don Juan erfahren hat, wo Donna Anna sich nun befindet, folgt er ihr in die Berge, wo er bei einem beschwerlichen Aufstieg wieder Faust begegnet und von diesem per Zauberei zurück nach Rom auf den Friedhof, auf dem das Standbild des Gouverneurs steht, entsandt wird.<sup>163</sup> Nachdem Donna Anna bereits Don Juans Verführungsversuchen widerstanden hat,<sup>164</sup> kann auch Faust sie nicht beeindrucken, woraufhin er sie aus Verzweiflung tötet.<sup>165</sup> In der letzten Szene begegnen sich schließlich Don Juan und Faust wieder. Faust berichtet von seiner Verzweiflung, weil er Donna Anna getötet hat, die Don Juan ihm nicht nachempfinden kann. Der Ritter tötet zunächst Faust und anschließend, nachdem dieser die Möglichkeit zur Reue ausgeschlagen hat, auch Don Juan.<sup>166</sup> Das steinerne Standbild tritt in dieser Szene ebenfalls auf und ist eine von Gott gesandte Instanz, die Don Juan eben diese Reuemöglichkeit eröffnet. Nachdem dieser jedoch bei seiner Meinung bleibt, verschwindet es wieder und erlebt somit Don Juans Höllenfahrt nicht.<sup>167</sup>

### Übernatürliche Elemente und ihre Funktion

Das erste übernatürliche Element, das in Grabbes Stück in Erscheinung tritt, ist Satan in Gestalt eines Ritters, nachdem Faust diesen heraufbeschworen hat. In allen Szenen, in denen er anderen Menschen außer Faust begegnet, wird deutlich, dass diese sich in seiner Gegenwart unwohl fühlen, obwohl sie nicht genau sagen können, warum sie so empfinden.<sup>168</sup> Nachdem er zunächst lediglich gegenüber Faust eine Funktion erfüllt, ist er am Ende derjenige, der sowohl Faust als auch Don Juan tötet. Während Faust sich vor lauter Verzweiflung wortwörtlich in seine Arme stürzt,<sup>169</sup> reißt er Don Juan mit in die Hölle, nachdem dieser das Angebot des Standbilds ausgeschlagen hat.

---

161 Vgl. Grabbe (1967). S.289.

162 Vgl. ebd. S.287.

163 Vgl. ebd. S.304f.

164 Vgl. ebd. S.267f.

165 Vgl. ebd. S.313f.

166 Vgl. ebd. S.323ff.

167 Vgl. ebd. S. 327ff.

168 Vgl. ebd. S.264, 282f. und 318f.

169 Vgl. Grabbe (1967). S.323.

Das steinerne Standbild (im Text „Bilsäule“<sup>170</sup>) des Gouverneurs, das aus Tirso de Molinas Stoffversion bekannt ist, übernimmt hier nicht den Sturz Don Juans in die Hölle. Vielmehr erscheint er als Vertreter Gottes und will Don Juan zu „Reu und Beßrung mahne[n]“<sup>171</sup>. Dies wird bei seiner Begegnung mit Don Juan in dessen Haus deutlich, indem es erzählt, es sei aus dem Himmel, wo sich auch Donna Anna und Don Octavio befänden, gesandt worden, um mit Don Juan zu sprechen. Anders als bei Molina wird hier Don Juan die Chance zur Buße eröffnet und das Standbild – als Element des Himmels und Gottes – übernimmt keine Tötung.

### Charakterisierung Don Juans

Im ersten Akt wird Don Juan als Verehrer Donna Annas und als Liebhaber von „ohngefähr zweitausend“<sup>172</sup> Frauen eingeführt. Er kennt keine Rücksichtnahme und keine Prinzipien, da er hier ebenfalls direkt den Plan fasst seinen Kontrahenten zu töten, nachdem er von seinem Diener Leporello erfahren hat, dass Donna Anna mit Don Octavio verlobt ist.<sup>173</sup> Allerdings ist er auch bei Grabbe von edler Herkunft und wird außerhalb seiner Liebesabenteuer als ehrenwerter Mann, insbesondere was vergangene Kriegsdienste angeht, charakterisiert.<sup>174</sup> In den Szenen, in denen er seinen Widersachern direkt gegenübersteht, legt er Wert auf die Einhaltung von Formalitäten. So muss Leporello ihm für den ersten Mord einen Grund liefern<sup>175</sup> und beim zweiten Mal fordert er den Gouverneur zum Duell auf und verlangt: „Mit seinem Schwert rächt sich der Edelmann“<sup>176</sup>. Wie in der Zusammenfassung bereits erwähnt, erhält Don Juan in Grabbes Fassung die Chance seine Taten zu bereuen und seinen Sturz in die Hölle abzuwehren. Diesen schlägt er jedoch mit der Begründung aus:

Was ich bin, das bleib ich! Bin ich Don Juan, so bin ich nichts, werd ich ein anderer!  
Weit eher Don Juan im Abgrundsschwefel als Heiliger im Paradieseslichte! Mit  
Donnerstimme hast du [das Standbild des Gouverneurs; Anm. d. Verf.] mich  
gefragt, mit Donnerstimme geb ich dir die Antwort: Nein<sup>177</sup>. [sic!]

---

170 Ebd. S.308.

171 Ebd. S.328.

172 Ebd. S.242.

173 Ebd.

174 Ebd. S.245.

175 Vgl. ebd. S.285f.

176 Ebd. S.288.

177 Grabbe (1967). S.329.

Er kann also nicht aus seiner Haut und möchte dies auch gar nicht. Für ihn gibt es keine Alternative zu seinem Dasein als Verführer, auch wenn dies in letzter Konsequenz seinen Tod und den Gang in die Hölle bedeutet.

### Zentrale Problemstellung und ihre Lösung

Durch die Einführung einer zweiten zentralen Figur, dem Faust, spaltet Grabbe sein Stück in zwei größtenteils parallel laufende Handlungen. Auf die Problematik Fausts soll an dieser Stelle nicht näher eingegangen werden, da dies im Rahmen der vorliegenden Arbeit zu weit führen würde. Don Juans zentrales Anliegen während des gesamten Stückes ist die Eroberung Donna Annas. Es wird keine andere seiner Liebschaften direkt thematisiert, im ersten Akt wird jedoch bereits deutlich, dass er diese in eine Reihe anderer Frauen, die er erobert hat, einreihen möchte. Neben der Verführung einer verlobten Frau kommen auch bei Grabbe Morde zu Don Juans Verfehlungen hinzu. Die letztendliche Problemlösung führt für Don Juan jedoch genau wie bei Molina in die Hölle. Grabbe stellt Gott jedoch nachsichtiger dar, sodass Don Juan die Möglichkeit einer Rückkehr zu christlichen Idealen kurz vor seinem Tod und in Anwesenheit Satans gegeben wird. Auch Don Juans Begründung für seine Missachtung der religiösen und moralischen Vorschriften weicht von der aus Molinas Drama ab. Statt diese mit der Begründung zu missachten, dass eine Strafe Gottes nicht in Sicht ist und am Ende eine Beichte ablegen zu wollen, ist der Don Juan bei Grabbe sich der Konsequenz seines Handelns in der konkreten Situation bewusst, sieht für sich aber keinen Ausweg.

Eine weltliche Lösung des Problems in Form einer auferlegten Strafe wird bei Grabbe ebenfalls thematisiert. Der Gouverneur möchte den seiner Meinung nach zu Unrecht gestorbenen Don Octavio rächen und muss schließlich selbst mit dem Leben dafür bezahlen. Eine weitere Bestrafung wäre durch die Polizei, verkörpert durch Signor Rubio und Signor Negro, möglich. Diese treten erstmals in der Hochzeitsszene auf, wobei sie vor allem dadurch charakterisiert werden, dass sie bereits „etwas benebelt“<sup>178</sup> sind und dass der Polizeidirektor (Signor Negro) während des Balls „schläft“<sup>179</sup> und so auch Don Juans Mord an Don Octavio

---

178 Grabbe (1967). S.279.

179 Ebd. S.280.

nicht mitbekommt<sup>180</sup>. In der Schlusszene treten beide noch einmal auf, weil sie eine Strafe gegen Don Juan verhängen wollen. Dieser hat jedoch bereits vorher im Gespräch mit Leporello verkündet, dass „Konnexionen sie [ihm] vom Leib“<sup>181</sup> halten sollen und so kommt es schließlich auch.<sup>182</sup> Sowohl die Polizei als auch Vertreter der Regierung können keine wirksamen Strafen gegen Don Juan verhängen. An einer Stelle des Dramas äußert auch ein Priester: „Nicht dem Menschen, der Gottheit nur geziemt die Rach und Strafe“<sup>183</sup>.

### 3.3.2 Basis-Interpretation

#### Textkonzept

Christian Dietrich Grabbes Version des Don Juan-Stoffes ist angelegt als eine Verschmelzung zweier klassischer Stoffe und deren zentraler Figuren – Don Juan und Faust – anhand derer zwei grundsätzlich verschiedene Weltanschauungen dargestellt werden. Dabei steht die religiöse Thematik bei beiden Handlungssträngen als ein wichtiges Element für den Handlungsablauf im Zentrum, wodurch insbesondere ein Nichteinhalten christlich-religiöser Normen – und zwar egal in welcher Form – kritisiert werden soll. Faust geht, wie auch in anderen Verarbeitungen des Stoffes, einen Pakt mit Satan ein, um seine Erkenntnisziele zu erreichen. Dies endet jedoch in romantischen Gefühlen für eine Frau, damit verbundener verzweifelter Liebe und dem Gang in die Hölle. Genauso wird auch die zentrale Problematik aus Molinas klassischem Stoff übernommen. Don Juan orientiert sich in seinem Handeln nicht an religiösen und moralischen Maßstäben; neben der Verführung einer Verlobten begeht er zwei Morde. Außerdem wird angedeutet, dass er auch vorher mehrere Frauen mit ähnlichen Mitteln für sich erobert hat. Am Ende weicht die Handlung von Molinas Vorlage ab und Gott wird milder dargestellt, indem Don Juan der oben erläuterte Ausweg geboten wird und Satan persönlich den Sturz in die Hölle vornimmt. Das von Gott gesandte Standbild bleibt daran unbeteiligt, da es vorher „versinkt“ und sich mit den Worten „Wir sehen uns nicht wieder!“<sup>184</sup> von Don Juan verabschiedet.

---

180 Vgl. ebd. S.280f.

181 Ebd. S.305.

182 Vgl. ebd. S.319f.

183 Ebd. S.292.

184 Beide: Grabbe (1967). S.329.

Freund vertritt die Meinung, dass Grabbes „Don Juan und Faust“ sich als Quelle in erster Linie an Goethes Faust<sup>185</sup> orientiert und so Don Juan hier lediglich als „Gegenposition zu Faust“<sup>186</sup> auftritt, wobei jedoch seiner Meinung nach zu beachten ist, dass die Figuren „weniger verstehbar im Schema von Spieler und Gegenspieler oder als alternative Persönlichkeitskonzepte, sondern als auseinandergebrochene Fragmente einer ursprünglichen Synthese“<sup>187</sup> zu verstehen seien. Anlehnend an seine These, dass insbesondere der Faust-Stoff vorherrschend in Grabbes Drama ist, belegt Don Juan hier seiner Meinung nach lediglich die „sich verselbstständigende Hälfte seiner [Fausts (Anm. d. Verf.)] Persönlichkeit im Kreise zügelloser, unreflektierter Lust“<sup>188</sup>. Wie oben aufgeführt, ist Don Juan bei Grabbe aber durchaus mehr als nur eine Ergänzung zu Faust. Sein Werben um Donna Anna, der Mord an Widersachern sowie sein Ende erscheinen eindeutig in der Stofftradition Molinas und greifen zentrale Aspekte der Handlungsstruktur, der dort aufgeführten übernatürlichen Elemente sowie Charaktereigenschaften Don Juans auf. So ist der Text zunächst in zwei parallel verlaufende Handlungen aufgeteilt und sowohl Fausts als auch Don Juans Stofftradition wird aufgegriffen (in Fausts Fall beispielsweise der Pakt mit dem Teufel und das Sich-Verlieben in eine Frau). Erst am Ende werden beide Handlungen und somit auch beide Stofftraditionen zusammengeführt. Dabei bleiben Elemente aus Don Juans Tradition erhalten, wie die letztendliche Begegnung mit seinem Widersacher als steinerner Gast sowie Fausts (und natürlich auch Don Juans) Sturz in die Hölle. Die beiden Geschichten werden über das Erzählen der verschiedenen Stofftraditionen hinaus ineinander verwoben. So stellt auch Hartmann am Ende ihrer Analyse fest, dass Grabbes Drama „mit der Stofftradition Fausts [...] nicht mehr viel gemein“<sup>189</sup> hat und sieht als zentrales Motiv vielmehr die „Gegenüberstellung zweier polar gegensätzlicher Typen“<sup>190</sup> als eine Synthese der beiden Stoffe. So führt auch Pauli aus, dass die „Handlungslinien [...] über weite Strecken des Stücks autonom“<sup>191</sup> verlaufen. Insbesondere zu der Verarbeitung des Don Juan-Stoffes schreibt Pauli weiter, dass sich dessen Verarbeitung „weitgehend aus den tradierten Elementen der Legende, konzentriert freilich auf ein einziges Abenteuer“<sup>192</sup>, zusammensetzt.

---

185 Vgl. Freund (1986). S.12.

186 Ebd.

187 Ebd.

188 Ebd.

189 Hartmann (1998). S.78.

190 Ebd.

191 Pauli (2012). S.152.

192 Ebd.

Irmig spricht bei seiner Analyse auch von „religiösen bzw. weltanschaulichen Wandlungen Don Juans und Fausts“<sup>193</sup>, die er in das Zentrum seiner Betrachtungen rückt. Hinsichtlich Don Juan stellt er fest, dass selbst „wenn die Glaubenshaltung Juans tatsächlich keine abrupten Wandlungen erfährt, so ist doch eine fortschreitende Intensivierung seines religiös-weltanschaulichen Wesens leicht erkennbar“<sup>194</sup>. Dieses ist jedoch strikt areligiös, da Don Juan sich nicht an religiös-moralische Vorgaben halten möchte. Dennoch muss er sich, als er mit der übersinnlichen Kraft am Ende konfrontiert wird, damit auseinandersetzen. Davon unbeeindruckt bleibt er jedoch bei seiner Meinung und so stellt Irmig fest, dass „Hölle und Verdammnis [...] ihn als strafende Organe des göttlichen Willens [erreichen], der die Individualität Juans zwar auslöschen, aber nicht innerlich zerbrechen kann“<sup>195</sup>. Insbesondere Don Juans Charakter ist, und dies ist ebenfalls ein Teil von Grabbes Textkonzept, angelegt als ein Rebell gegen die christlich-religiösen Normen und Wertvorstellungen und trägt so dazu bei, die allgemeine Zielsetzung bei der Erstellung des Dramas zu unterstützen.

Auch mit der Verbindung der Figuren Don Juan und Faust beschäftigen sich diverse Analysen. So ist Petra Hartmanns Arbeit der „Versuch, eine Entwicklung nachzuvollziehen“<sup>196</sup>. Dazu analysiert sie neben Grabbes Werk auch andere Don Juan- und Faust-Stoffe aus dem 19. Jahrhundert, unter anderem auch Lenaus Drama sowie seine Faust-Dichtung, auf die später noch eingegangen wird. Zur Charakterisierung der beiden Figuren schreibt Hartmann, dass in Grabbes Drama der „Übermenschliche und der Allzumenschliche: der maßlose Faust [...] und der Don Juan, der alles, was ihm begegnet, als gegeben hinnimmt“<sup>197</sup> begegnen. Hier wird deutlich, dass Don Juan bei Grabbe allein die Seite des Nicht-Übersinnlichen vertritt, obwohl sie dennoch feststellt: „Beide gehen unter und werden vom Teufel geholt“<sup>198</sup>.

---

193 Irmig (1935). S.7.

194 Ebd. S.8.

195 Ebd. S.10.

196 Hartmann (1998). S.7.

197 Ebd. S.82.

198 Ebd. S.78.

## Das Literaturprogramm

Grabbes Werk gilt gemeinhin als Ideendrama<sup>199</sup>, wobei Pauli als Theaterwissenschaftler zunächst von einer „Tragödie“<sup>200</sup> spricht und wenig später erweitert, dass es sich bei „Don Juan und Faust“ um ein „tragische[s] Ideendrama“<sup>201</sup> handelt. Schon Imig schreibt 1935 „Don Juan und Faust“ sei „das erste reifere und zugleich das letzte Ideendrama Grabbes“<sup>202</sup> und führt zugleich aus, dass es so seiner Meinung nach „die Bedeutung einer künstlerischen Darstellung seines weltanschaulichen Ringens erhält“<sup>203</sup>. Er deutet also an, dass Grabbes Drama und allgemein Ideendramen direkt auf die weltanschaulichen Ansichten eines Autors schließen lassen. Einer solchen Meinung würde eine Interpretation, die den Ansätzen der kognitiven Hermeneutik folgt, zustimmen. Zudem steht die inhaltliche Gestaltung bei Grabbes Drama klar im Fokus, womit sein Literaturprogramm sich in erster Linie an der Gestaltung des Inhalts, weniger an formalen Richtlinien orientiert.

Grabbe stellt in seinem Drama die beiden Figuren gegenüber. Während Faust aus Verzweiflung über die Grenzen seiner Erkenntnismöglichkeiten einen Pakt mit Satan eingeht, handelt Don Juan allein nach seinen momentanen Bedürfnissen. Seine Charakterisierung unterscheidet sich, bis auf das Ende, nicht oder nur sehr gering von Don Juans Verhaltensweise bei Molina. Einzige Abweichungen sind die Begegnungen mit Faust, dem er dank der durch Satan vermittelten übernatürlichen Fähigkeiten nichts entgegenzusetzen hat, was beispielsweise in der oben beschriebenen Bergszene deutlich wird. Grabbe selbst beschreibt sein Drama als ein Werk, „dessen Idee sich in der Gegenüberstellung des Strebens nach dem Sinnlichen und Übersinnlichen in den beiden Charakteren Don Juan und Faust begründet“<sup>204</sup>, womit er die zentrale „Idee“ hinter seinem Drama umreißt. Dies zeigt, dass die Thematisierung des Übersinnlichen zunächst Faust zugeschrieben ist, der durch seinen Pakt mit dem Ritter innerhalb des Dramas am Anfang als einzige Figur Kontakt mit einer übersinnlichen Kraft pflegt. Doch selbst Don Juan, der jegliche übersinnlichen Einflussnahmen zunächst verneint, kann deren Existenz am Ende nicht mehr abstreiten.

---

199 Bezeichnung als solches geht auf Ferdinand Josef Schneider zurück. Vgl. Schneider, Ferdinand Josef (1934): Christian Dietrich Grabbe. München: Becksche Verlagsbuchhandlung. S. 171.

200 Pauli (2012). S.151.

201 Ebd. S.154.

202 Imig (1935). S.7.

203 Ebd. S.7.

204 Christian Dietrich Grabbe: Werke und Briefe. Historisch kritische Gesamtausgabe in sechs Bänden. Hrsg. v. der Akademie der Wissenschaften in Göttingen. Bearb. v. Alfred Bergmann. Emsdetten (Westf.), 1960. Band 4. S.114. Zitiert nach: Hartmann (1998). S.72.



Laut Freund steht „Don Juan und Faust“ „am Anfang moderner Existenzdramatik, in der der einzelne, deformiert durch seine Geschichte und Gesellschaft, um seine Identität ringt“<sup>205</sup>. Auf Faust, wie dies auch seiner Stofftradition entspricht, trifft diese Aussage zu. Den Don Juan-Teil seines Werkes betrachtend, muss jedoch berücksichtigt werden, dass er im Gegensatz zu Faust mit seiner Existenz nicht hadert und vielmehr bis zum Ende seinen Idealen treu bleibt. So schließt er auch beim finalen Bekehrungsversuch des steinernen Standbilds eine Meinungs- und Verhaltensänderung aus und zwar genau aus diesem Grund, nämlich um seine Identität zu wahren.

### Das Überzeugungssystem

Auch bei Christian Dietrich Grabbe wird ein christlich-religiöses Hintergrundbild deutlich und zwar sowohl in der Erzählung des Faust-Stoffes als auch bei Don Juan. Faust wird für seinen Pakt mit Satan bestraft, indem er in die Hölle stürzt ohne seine eigentlichen Ziele, die ihn zu dem Vertrag bewegt haben, erreicht zu haben. Auch Don Juan kann einem Ende in der Hölle nicht entweichen, da eine Strafe für seine Taten als unvermeidlich eingestuft wird, wie die verweigerte Beichte am Ende zeigt. Es fällt auf, dass genau wie Molina auch Grabbe der weltlichen Ordnungsmacht keine wirkliche Bestrafungsmöglichkeit zuschreibt. So ist sowohl bei Molina als auch bei Grabbe festzustellen, dass allein Gott eine tatsächliche Macht besitzt und allein mit seinen Mitteln den Figuren eine Strafe zuteilwerden lassen kann. Bei Grabbe erscheint dieses Schicksal jedoch nicht so unumkehrbar wie bei Molina und eine Rückkehr zur christlich geachteten Lebensweise ist für Don Juan ganz am Ende noch möglich. Grabbe geht also insgesamt von einem milderen Gott aus, bei dem Reue und Buße zu jeder Zeit sinnvoll und erwünscht sind.

Für die Analyse des Überzeugungssystems eines Autors ist es, so empfiehlt die kognitive Hermeneutik, im zweiten Analyseschritt der Basis-Interpretation sinnvoll Sekundärliteratur und Informationen über die Biografie eines Autors hinzuzuziehen. In Grabbes Fall wäre „seine Herkunft aus dem mittleren, aber weitgehend ungeistigen Bürgertum“<sup>206</sup> zu erwähnen, die „zu einem gespannten Verhältnis zu den gebildeten, tonangebenden Bürgern der

---

205 Freund (1986). S.12.

206 Freund (1986). S.7.

Residenzstadt [Detmold (Anm. d. Verf.)]<sup>207</sup>. Er gehörte also weder zu den besonders Armen noch zu den Reichen und verabscheute die „Bildungsbürger“, die der Meinung waren, dass sie sich von anderen Gesellschaftsschichten abheben müssten. Grabbes Verhältnis zu seinen Zeitgenossen beschreibt Freud so, dass jener „mit unverhohlenem Spott [...] auf die Gesellschaft der Angepassten, Unterwürfigen und verlogenen Idealisten“<sup>208</sup> reagierte. Um seinen Zeitgenossen ihre an bürgerlichen Idealen orientierten Lebensentwürfe vorzuhalten und sie zu einem reflektierten Denken zu bewegen, greift Grabbe auch zu drastischen Mitteln. So kritisiert er beispielsweise zu mehreren Gelegenheiten religiöse Grundsätze – oft auch auf triviale Weise.<sup>209</sup>

Imig widmet sich in seiner Dissertation einzig dem Problem der Religiosität in Grabbes *Don Juan und Faust*. Aufgrund der Feststellung, dass Grabbe, wie oben beschrieben, eher unkonventionelle Ansichten vertrat und demnach die Vermutung naheläge, dass sein Verhältnis zur Religion eher ablehnender Natur sei, behauptet Imig, dass auch eine andere Haltung möglich sei. So sei es Imig zufolge möglich, dass es eine Eigenschaft Grabbes gewesen sei, „ein Leben fröhlicher, ja tollster weltlicher Ausgelassenheit zu führen und gleichzeitig das eigenste tiefe Ringen um Daseinsverständnis und Glauben in die Einsamkeit stiller Stunden zu tragen“<sup>210</sup>. Mit dieser kurzen Feststellung in seiner Einleitung deutet er bereits an, dass die beiden Figuren Don Juan und Faust eventuell zwei verschiedene Seiten von Grabbe repräsentieren. Zum einen eine nachdenkliche, zurückgezogene Seite, die sich intensiv mit Religion beschäftigt und zum anderen eine lebensfrohe Seite, die sich um Konventionen sowie religiöse Vorstellungen keine Gedanken macht. Eben diese beiden Eigenschaften repräsentieren Don Juan und Faust in seinem Drama. So wären also Grabbes Hauptfiguren in dem Drama unmittelbar auf sein Überzeugungssystem zurückzuführen.

### **3.3.3 Christian Dietrich Grabbe und der „Mythos von Don Juan“**

In der Interpretations- und Rezeptionsgeschichte von Grabbes Werk kommt es ebenso wie bei Molina häufig zu einer Thematisierung eines „Mythos von Don Juan“. So führt beispielsweise Freund, als er sich in seinem Überblick über Grabbes Dramen „Faust und Don Juan“

---

207 Ebd.

208 Freund (1986). S.7.

209 Vgl. ebd. S.9.

210 Imig (1935). S.5.

zuwendet, die Figur ohne Weiteres als „sagenhaften Don Juan“<sup>211</sup> ein. Ohne Weiteres deswegen, weil diese Beschreibung der Figur zunächst ohne weitere Erläuterung erscheint, was denn dieses Sagenhafte sei. Wenig später führt er dann außerdem aus, dass Grabbe „wohl bewußt [...] auf Sage und Mythologie zurück[greift], um im Unterschied zu den geschichtlichen Dramen die existentielle Problematik bereits in der Motivwahl exemplarisch zu isolieren“<sup>212</sup> [sic!]. Gemeint ist hier, dass Grabbe für *Don Juan und Faust* im Gegensatz zu anderen seiner Dramen, wie beispielsweise *Napoleon*, *Hannibal* oder die *Hermannsschlacht*, zwei ahistorische Figuren gewählt hat. So wolle Grabbe, laut Freund, intensiver auf die behandelte Problematik als auf einen eventuellen historischen Kontext verweisen. Auch an dieser Stelle nimmt er jedoch keine genaue Definition vor, was mit dem „Rückgriff auf Sage und Mythologie“ gemeint sein könnte, es bleibt sogar unklar, welche Sage und welche Mythologie er hier genau meint. Grabbe selbst gibt in einem Brief aus dem Jahr 1829 genau diese Richtung vor, indem er schreibt „unter dem Namen Don Juan und Faust kennt man zwei tragische Sagen, von denen die eine den Untergang der zu sinnlichen, die andere den der zu übersinnlichen Natur im Menschen bezeichnet“<sup>213</sup>. Er gibt hier zumindest eine grobe Beschreibung dessen an, was er mit „Sage“ meint, und zwar ist dies die Erzählung an sich, also ein grober Umriss des Inhalts, der autorunabhängig als Sage bezeichnet wird. In seiner Reflexion dieser Aussage gibt Cowen an, dass sowohl Don Juan als auch Faust bei Grabbe als „Extremtypen der Menschheit“<sup>214</sup> gelten. So wird eine Interpretation des Mythischen oder Sagenhaften in der Weise nahegelegt, dass dies demzufolge darin bestünde, dass sie eigentlich keinen menschlichen Charakter in dem jeweiligen Stück einnehmen, sondern ihnen eine übergeordnete Rolle zukommt. Die Leistung des jeweiligen Autors ist es dann diese ahistorischen, sagenhaften Figuren in dem jeweiligen Stoff als „Menschen“ und „Charaktere“<sup>215</sup> darzustellen, so Cowen und ihm zufolge auch Grabbe. Auch Hartmann thematisiert in ihrer Analyse Grabbes eigene Aussage, dass es sich sowohl bei Faust als auch

---

211 Freund (1986).S.12.

212 Ebd.

213 Brief Grabbes vom 16. Januar 1829. Zitiert nach: Cowen, Roy C. (1986): Das historische Bewußtsein als formgebendes Moment in „Don Juan und Faust“. In: Winfried Freund (Hg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München: Fink. S.47.

214 Cowen (1986). S.47.

215 Beide Cowen (1986). S.51.

bei Don Juan um eine Sage handelt und übernimmt diese Beschreibung unreflektiert.<sup>216</sup> Dabei macht sie jedoch eine Unterscheidung zwischen der Übernahme der beiden Figuren und deren Sagen, geht aber nicht näher darauf ein, worin dieser Unterschied besteht oder wie sie die Sage definiert. Müller-Kampel spricht bei Grabbes Werk sogar von einer „Untrennbarkeit der beiden Mythen“<sup>217</sup>, gemeint sind sowohl Faust und Don Juan, die ihr zufolge für mehrere Don Juan-Variationen aus der Zeit Grabes gilt.

Der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zufolge handelt es sich bei Grabbes Drama genau wie bei Molina um mythoshaltige Literatur. Dabei wird das übernatürliche Element aus Molinas Don Juan – der steinerne Gast – um die Figur des Satans aus der Faust-Tradition ergänzt. Hier werden also zwei mythische Erzählungen miteinander kombiniert und es werden, insbesondere durch die christlich denkenden Figuren, Strukturen mythischen Denkens aufgegriffen. Somit ist Grabbes Drama als Typ a und Typ b nach der Einordnung der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zuzuordnen.

### 3.3 Nikolaus Lenau

#### 3.3.1 Basis-Analyse

In Nikolaus Lenaus „Don Juan. Dramatische Szenen“ wird Don Juan in der ersten Szene von seinem Bruder, der im Auftrag ihres Vaters handelt, besucht. Dabei verfolgt er vor allem moralische Absichten und soll zudem überprüfen, ob der junge Don Juan, der scheinbar in einer anderen Stadt lebt als die Familie, eben dieser zu „Ruhm und Ehren“<sup>218</sup> verhilft. Sofort wird aber deutlich, dass auch Lenaus Don Juan-Figur lediglich an der Eroberung verschiedener Geliebter interessiert ist<sup>219</sup>. Anschließend folgt eine Szene, in der Don Juan „Mädchen als Pagen verkleidet“<sup>220</sup> in ein Kloster führt, wo sie die Mönche verführen sollen. Dies gelingt ihnen leicht und alle Mönche geben sich ihren Reizen hin. Einzig der Prior

---

216 „Grabbes Anspruch bei diesem Werk war kein geringerer, als durch die Vereinigung beider Figuren und ihrer Sagen sowohl Goethes *Faust* als auch Mozarts *Don Giovanni* noch zu übertreffen“. Hartmann (1998). S.72.

217 Müller-Kampel, Beatrix: Don Juan. In: Jürgens, Hans-Joachim (Hrsg.) (2008): Don Juan – Spuren des Verführers. Hamburg: Kovac. S.23.

218 Lenau, Nikolaus; Holzinger, Michael (2013): Don Juan. Dramatische Szenen. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform. S.3. Im Folgenden zitiert als: „Lenau (2013).“

219 Vgl. ebd. S.5.

220 Ebd.

besteht weiterhin darauf, dass eine Sünde begangen wird, als alle Mönche mit den Mädchen in ihren Zellen verschwunden sind. So beschließt er das Kloster mit den Mönchen, den Mädchen und sich selbst darin anzuzünden. Bis auf ihn selbst können jedoch alle fliehen. Als Don Juan das Kloster wieder besucht und an dessen Stelle nur noch Asche vorfindet, zeigt er sich davon fasziniert und schockiert zugleich<sup>221</sup>. Anschließend werden einige Szenen erzählt, in denen Don Juan versucht Frauen zu verführen, die sich jedoch dagegen wehren. Während ihn dies bei einigen Frauen wenig zu interessieren scheint und er zuversichtlich bleibt, sie doch noch überzeugen zu können, hat eine der Frauen es ihm besonders angetan: „Zum ersten Mal bei diesem Weibe ist in der Liebe mir zu Mut“<sup>222</sup>. Don Juan hat sich also verliebt. Anschließend kommen in weiteren Szenen Frauen zu Wort, die Don Juan einst verführt hat und die ihm dies nun zum Vorwurf machen. Zudem verfolgt ihn auch ein Feind, der Verlobte einer seiner Eroberungen, der ihn töten möchte. Für Don Juan ist es jedoch ein leichtes ihn zu töten. Darauf folgt eine Szene auf dem Kirchhof, in der Don Juan dessen steinernes Standbild zum Essen einlädt. Dazu erscheinen jedoch der Sohn des Ermordeten, der eine „Schar von Weibern und Kindern“<sup>223</sup> mitbringt. Dies sind ehemalige Eroberungen Don Juans und Kinder, die aus diesen Beziehungen entstanden sind. Er kommt mit der Absicht, Don Juan zu töten. Dieser hat seine Meinung hinsichtlich eines erfüllten Lebens jedoch geändert und sucht nun den Tod, der ihm jedoch zwingend von jemand anderem beschert werden soll, weil er keinen Selbstmord begehen möchte. Nachdem Don Juan voraussehend, dass dieser Zeitpunkt nun gekommen ist, ein Testament unterschrieben hat, in dem alle ehemaligen Geliebten und deren Kinder berücksichtigt werden und denen damit ein Leben ohne Geldsorgen beschieden ist, kommt es zum abschließenden Kampf. Es wird deutlich, dass er auch den Sohn problemlos besiegen könnte, allerdings „wirft [er] den Degen weg, Don Pedro ersticht ihn“<sup>224</sup>.

### Übernatürliche Elemente und ihre Funktion

Wie viele andere Stoffvariationen vor ihm greift auch Lenau die Kirchhofszenen auf. Don Juan begegnet, in Begleitung Catalinons, der steinernen Statue seines ermordeten Widersachers und lädt diese zum Essen ein. Woraufhin er ausruft: „Ha! mir war im Augenblicke, als ob die

---

221 Vgl. ebd. S.9f.

222 Ebd. S.17.

223 Ebd. S.29.

224 Lenau (2013). S.33.

steinerne Gestalt mir nicke. Sahst du?“<sup>225</sup> [sic!], fragt er anschließend Catalinon. Dieser entgegnet darauf schlicht: „Ich nicht“<sup>226</sup>. In der abschließenden Szene erscheint anstatt eines Denkmals sein noch lebendiger Sohn, womit also keine übernatürlichen Elemente direkt in das Geschehen eingreifen.

Des Weiteren wird trotzdem häufig auf christlich-religiöse Vorstellungen Bezug genommen. So verweisen auch in Lenaus Drama Figuren auf eine mögliche Rache Gottes. Direkt in der ersten Szene wünscht sich Don Juans Bruder, dass „ihn der Teufel holen“<sup>227</sup> möge. Während seines Kampfes mit Don Juan ist Antonio, der Mann einer von Don Juan verführten Frau, noch zuversichtlich, dass er Don Juan „zur Hölle wandern“<sup>228</sup> lassen kann, indem er ihn umbringt. Er scheitert jedoch daran und so stellt Don Pedro in seiner Kampfszene mit Don Juan fest: „Im Kampf besiegen kann dich nur der Teufel“<sup>229</sup>. Es wird also an mehreren Stellen darauf Bezug genommen, dass Gott beziehungsweise sein Antagonist, der Teufel, einen Einfluss auf das Geschehen nehmen könnte, was jedoch nie passiert. Auch in der Klosterszene findet sich keine solche Bezugnahme. So wünscht sich der Prior, nachdem er die Mönche in inniger Umarmung mit den „Mädchen“ gesehen hat: „Sündenpest, Gestank der Hölle!/O daß Gottes Zorn in Wettern/Stromweis auf euch niederquölle/Euch Verruchte zu zerschmettern!“<sup>230</sup> Nachdem jedoch zeitnah keine göttliche Bestrafung erfolgt, greift er selbst ein und zündet, wie oben erwähnt, das Kloster an.

### Charakterisierung Don Juans

Eingeführt wird die Figur Don Juan bei Lenau als klassischer Verführer, der stets auf der Suche nach neuen Liebesabenteuern ist. Sein Bruder wurde zu ihm gesandt, um sich über sein Verhalten zu informieren und dafür zu sorgen, dass er den Ruf der Familie nicht beschädigt. Es handelt sich demnach zunächst um die klassische Charakterisierung einer Don Juan-Figur, bei der auch deutlich wird, dass er aus einer relativ angesehenen Familie kommt, obwohl darauf nicht näher eingegangen wird. Die anschließende Klosterszene macht deutlich, dass Lenaus Don Juan ebenfalls dazu in der Lage ist, hinterhältige Pläne zu schmieden. So führt er

---

225 Ebd. S.25.

226 Ebd. S.26.

227 Ebd. S.5.

228 Ebd. S.24.

229 Ebd. S.33.

230 Lenau (2013). Ebd. S.8.

die Mädchen absichtlich ins Kloster und erteilt ihnen folgenden Auftrag: „Ihr folgt ins Kloster mir als mein Geleite,/In Pagenkleidern, knappgeschnürt und bärtig, [...] /Und reitet männlich sittig durch die Pforte./Erst wenn wir mit den Mönchen Tafel halten [...],/Ihr mögt allmählich, was ihr seid entfalten./Wie will ich mich gaudieren an den Pfaffen,/Wenn sie erliegen euren süßen Waffen.“<sup>231</sup> Don Juan genügt es also in Lenaus Drama nicht, nur eigenständig Frauen zu erobern, sie dabei zu belügen und, wenn nötig, auch ihre Väter und/oder Liebhaber zu hintergehen und zu töten. Er verführt hier absichtlich die Mönche zu einer Sünde und erfreut sich daran. Als er nach dem Brand wieder zu dem Kloster zurückkehrt und sieht, welchen Schaden er angerichtet hat, zeigt er Anzeichen von Reue: „So hab ichs nicht gemeint,/Wer Böses tut, tut mehr stets, als er will“<sup>232</sup>. Wenig später gesteht er aber, dass es ihn „fesselt [...] der Untat nachzusinnen“<sup>233</sup>. Don Juan steht hier einem unmoralischen Verhalten also gespalten gegenüber, indem er einerseits Freude daran hat, andererseits auch überrascht und schockiert ist, welche Auswirkungen seine Taten haben können.

Nach Begegnungen mit verschiedenen Frauen, insbesondere mit einer Dame auf einem Maskenball, deren Gesicht er nicht erkennt, weil sie eine Larve trägt, folgt eine Meinungsänderung Don Juans. So spricht er erstmals davon, dass ihm nach „Liebe [...] zu Mut“<sup>234</sup> sei und dass er sich wünsche, dass er „waschend [sich] von alten Tagen,/Den Ozean durch [s]eine Seele jagen“<sup>235</sup> möchte. All dies gesteht er einem Freund, und zwar nachdem er dieser Dame begegnet ist, ohne dass er sie erobern konnte. Diese ist nicht auf sein Werben eingegangen, weil ihm sein Ruf vorausgeht: „Du bist Don Juan, der Zauber wird zerrieben.“<sup>236</sup> Eine Dame, die nicht näher beschrieben wird und von der man in der Szene, in der sie auftritt, lediglich erfährt, dass sie Don Juan aufgrund seines Rufes ablehnt und dennoch zugeben muss, dass Don Juan eine Anziehung auf sie (und andere Frauen) ausübt. Don Juan wünscht sich, nachdem er nun zum ersten Mal erfährt, wie sich das Gefühl Liebe anfühlt, dass er seine Bekanntschaften mit anderen Frauen rückgängig machen könnte.

---

231 Ebd. S.6f.

232 Ebd. S.9.

233 Lenau (2013). S.10.

234 Ebd. S.17.

235 Ebd.

236 Ebd. S.13.

Dennoch bleibt er im weiteren Verlauf des Dramas seinem alten Muster treu und verführt – oder versucht es zumindest – verschiedene Frauenfiguren.<sup>237</sup> Erst nach der Begegnung mit dem steinernen Denkmal und am Abend des Essens, zu dem er dieses eingeladen hat, ändert er endgültig seine Meinung. So stellt er fest: „Mir aber schien die Liebe nur kein Tor,/Die Selbstvertiefung wollte nie behagen,/Statt in mich selbst zu graben, zog ich vor,/Keck in die Welt ein derbes Loch zu schlagen./Ja! andre Götter sind der Welt gewogen,/Als denen ich des heitern Kults gepflogen“.<sup>238</sup> Er erkennt also, dass die Vorstellung, nach der er bisher gelebt hat, ihn nun nicht mehr erfüllt. Statt oberflächlichen Wünschen nachzugehen, möchte er nun selbstreflexiver sein. Da ihm dies jedoch nicht mehr möglich erscheint, wäre „zu fallen [ihm] nun eben recht“<sup>239</sup>. Den Tod wünscht er sich herbei, sieht sich jedoch außerstande Selbstmord zu begehen<sup>240</sup> und wünscht sich deshalb, dass ein „Todfeind“<sup>241</sup> komme, damit er durch dessen Hand sterben kann.

In der letzten Szene wird nach Don Juans Meinungsänderung außerdem ein weiterer Charakterzug deutlich. Nachdem er seine ehemaligen Geliebten und die aus diesen Liebschaften entstandenen Kinder sieht, wünscht er, bevor er stirbt, dass nach seinem Tod das Testament vollstreckt wird. Demnach können von „reichlichem Betrag [...] Weib und Kind vollauf“<sup>242</sup> gepflegt werden. Auch freut er sich darüber, dass er seinen Geliebten noch einmal begegnet und ist insbesondere froh darüber seine Kinder zu sehen, die ihm nach eigenen Worten einen „heitrer[n] Scheideblick der Welt“<sup>243</sup> ermöglichen.

So erfährt der Leser beziehungsweise erfahren die Zuschauer im Theater eine Wende in Don Juans Charakter, die ihn letztendlich zu einem anderen Menschen werden lässt. Über genaue Motive bleibt der Zuschauer jedoch im Ungewissen. Lediglich das Sich-Verlieben in die unbekannte Dame lässt darauf schließen, weshalb Don Juan seine Vorstellungen ändert. Einen direkten Zusammenhang gibt es jedoch auch hierbei nicht, Leser/Zuschauer erfahren lediglich, dass Don Juan sich nach dem Zwiegespräch überwältigt fühlt. Daraus zieht er jedoch keine direkte Konsequenz, vielmehr erlebt er zunächst weitere Liebesabenteuer. In der

---

237 Vgl. ebd. S.18ff.

238 Ebd. S.27.

239 Lenau (2013). S.27.

240 Vgl. ebd.

241 Ebd.

242 Ebd. S.31.

243 Ebd.



letzten Szene ist er dessen jedoch endgültig überdrüssig und sieht für sich keinen anderen Ausweg als den Tod.

Zusammenfassend lässt sich also feststellen, dass die Charakterisierung Don Juans bei Lenau größtenteils durch die Handlungen und Aussagen der Figur selbst erfolgt. Andere Figuren tragen nur wenig zur Charakterisierung bei. So wird in der ersten Szene erwähnt, dass seine Familie sich Sorgen um ihren Ruf macht, der durch Don Juans Verhalten scheinbar in Gefahr ist. Außerdem wird deutlich, dass ihm sein Ruf tatsächlich vorausseilt und er es deswegen bei einigen Frauen schwer hat, sie zu erobern. Engere Freunde Don Juans, beispielsweise Catalinon, kritisieren sein Verhalten nicht und sind lediglich am Ende verwirrt, als er seine Meinung ändert.<sup>244</sup> Von den Frauen, insbesondere von seinen ehemaligen Geliebten in der letzten Szene, wird er als „der schönste Mann“<sup>245</sup> beschrieben.

### Zentrale Problemstellung und ihre Lösung

Lenaus Drama beginnt gewissermaßen mit einer nach der Art der Stoffgeschichte Don Juans klassischen Problemstellung. So gewinnt der Leser/Zuschauer in der ersten Szene den Eindruck, dass Don Juan sein Verhalten gegen moralisch anders denkende Personen verteidigen muss. Diese Problemstellung wird in den folgenden Szenen jedoch nicht wieder aufgegriffen, weil auch Diego, sein Bruder, nur in der ersten Szene zu den handelnden Personen gehört. Es entfaltet sich auch bei Lenau ein Konflikt zwischen Don Juans Wunsch nach immer neuen Eroberungen und dem Bedürfnis der Frauen nach einer stabilen Beziehung sowie ein Konflikt mit deren Ehemännern, Verlobten oder Vätern. So ist Don Juan bei seinen Eroberungen nicht immer erfolgreich, was in ihm ganz neue Gefühle hervorruft. Dabei geht er zunächst dazu über, die Frauen zu täuschen, damit sie ihn nicht erkennen und so von vornherein abgeneigt gegen ihn sein können.<sup>246</sup> Ferner ist es für ihn ein Leichtes im direkten Kampf seine männlichen Widersacher zu besiegen.

Am Ende ergibt sich für Don Juan selbst, nachdem sein Umdenken stattgefunden hat, eine weitere Problemstellung, für die er nur den Tod als Ausweg sieht. Insgesamt ergibt sich bei Lenau also keine wirklich zentrale Problemstellung.

---

<sup>244</sup> Vgl. Lenau (2013), S.25ff und S.31.

<sup>245</sup> Ebd. S.30.

<sup>246</sup> Vgl. ebd. S.19f.

### 3.3.2 Basis-Interpretation

#### Das Textkonzept

Lenau hat seinen Text angelegt als einen Beweis dafür, dass Liebe und insbesondere die Lust frei ausgelebt werden sollte und dass ein Sinneswandel, auch eine Abkehr davon, nicht aufgrund christlich-moralischer Vorstellungen, sondern allein aus sich selbst heraus entstehen kann. Die Berechtigung für ein freies Ausleben der Lust wird unter anderem an der Klosterszene deutlich, die in der Geschichte der Don Juan-Literatur einzigartig ist<sup>247</sup>. Die Mönche können den ihnen präsentierten weiblichen Reizen nicht widerstehen und verschwenden nahezu keinen Gedanken mehr an das ihnen auferlegte Zölibat. Lediglich kurz nachdem die Verkleideten sich als Mädchen zu erkennen gegeben haben, werden sie als „Satan in Gestalt des Weibes“<sup>248</sup> bezeichnet. Lenau will mit seinem Drama zeigen, dass Menschen sich auch ohne Orientierung an christlichen Moralvorstellungen ändern und zu „besseren“ Menschen werden können.

Das Auftreten des steinernen Gastes bleibt bei Lenau erhalten, erfüllt im weiteren Handlungsverlauf, wie oben beschrieben, aber keine Funktion mehr. Neu ist diese Verwendung nicht. Auch Molière schreibt ihm „keine Funktion“<sup>249</sup> mehr zu, behält ihn aber als „Theatereffekt“<sup>250</sup> bei. Die Lösung vom Motiv des steinernen Gastes muss bei Lenau zudem als ganz bewusste Entscheidung angesehen werden. So teilt er in einem Brief vor Vollendung seines Werkes noch mit:

Ein Zug der Don Juan-Sage wurde von den Dichtern [nach Tirso] bisher gar nicht benützt, daß nämlich der Geist früher Don Juan zu Gaste bittet und ihm Kröten, Schlangen, Skorpione und alles mögliche scheußliche Geziefer vorsetzt, was alles Don Juan in Schrecken und Angst hinunterschlingt. Welche tiefe Bedeutung liegt hierin, und daß dem Verbrecher zuletzt noch die erste Liebe, Elvira, erscheint, und daß der unüberwindliche Geist die Materie am Ende bändiget! Ich habe auch die Idee, Don Juan zu bearbeiten, und würde ihm eine ganz neue Seite abgewinnen.<sup>251</sup>

---

247 So behauptet zumindest Müller-Kampel, Widersprüchliches ist im Rahmen der Recherche für diese Arbeit nicht gefunden worden. Vgl. Müller-Kampel (1993). S.71.

248 Lenau (2013). S.7.

249 Hartmann (1998). S.17.

250 Ebd. S.17f.

251 Nikolaus Lenau: Sämtliche Briefe und Werke. Band 1. S.1116. Zitiert nach: Hartmann (1998). S.62.

Hier wird nicht nur deutlich, dass eine der Vorlagen für Lenaus Don Juan-Variation Molinas Drama war, sondern eben auch, dass er zunächst dem Motiv des steinernen Gastes eine große Bedeutung beimisst, es dann in seiner eigenen Bearbeitung jedoch so weit reduziert, dass ihm jegliche Funktion genommen ist.

Kennzeichnend für Lenaus Don Juan-Variation ist zudem, dass er einige Handlungselemente aus älteren Versionen übernimmt<sup>252</sup>, es finden sich aber auch komplett neue Elemente wie beispielsweise die Klosterszene. Hier wird deutlich, dass Lenau sein Drama sehr bewusst zusammengesetzt hat und somit den einzelnen Szenen eine jeweils große Bedeutung zugemessen werden kann. Aus Hartmanns Analyse der Faust- und Don Juan-Texte verschiedener Autoren geht zudem hervor, dass die Klosterszene in Lenaus *Don Juan* an eine Szene aus seiner Faust-Dichtung angelehnt ist.<sup>253</sup>

Eine zentrale Änderung am klassischen Stoff ist auch Don Juans Charakterisierung am Ende des Dramas. Er wählt den Freitod, wobei, wie oben erläutert, die genauen Gründe für seinen Sinneswandel im Unklaren bleiben. In einer Szene, die jedoch nicht in direktem Bezug mit der eigentlichen Schlusszene steht, werden neu erweckte Gefühle Don Juans thematisiert. Hartmann sieht als Grund dafür eine „(möglicherweise altersbedingte) Luster mattung“<sup>254</sup>, die sie jedoch an keiner Textstelle belegt und die, der Aufarbeitung von Don Juans Charakterisierung in der Basis-Analyse folgend, auch an keiner Stelle im Text deutlich wird. Vielmehr scheint Don Juan sesshaft werden zu wollen, was ihm jedoch widerstrebt und für ihn eine unmögliche Herausforderung zu sein scheint.

„Die verzweifelte Flucht in das Leben, die Feier des Augenblicks, und die Spannung zwischen Eros und Thanatos sind die Leit motive in Lenaus Fragment gebliebenem Don Juan“<sup>255</sup>, mit diesen Worten beginnt Schmidt-Bergmann seine Beschäftigung mit Lenaus *Don Juan* und umreißt damit, welche Ideen seiner Meinung nach hinter dem Textkonzept stehen. Er führt weiter aus, dass Lenau die traditionellen Elemente aus der Stoffgeschichte lediglich einen Rahmen bieten, in die Lenau seine „lebensphilosophischen Reflexionen

---

252 Hartmann führt beispielsweise als Beispiele Szenen aus Molinas Werk sowie von Mozart und Da Ponte an. Vgl. ebd. S.63.

253 Vgl. ebd. S.66.

254 Ebd. S.69.

255 Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2003): Nikolaus Lenau. Zwischen Romantik und Moderne; Studien. Wien: Ed. Praesens. S.166.

hineinprojiziert<sup>256</sup>. Mit dieser Aussage entspricht er der Theorie der kognitiven Hermeneutik insoweit, dass er konkrete Weltbildannahmen des Autors als entscheidendes Element für die Gestaltung des Textes annimmt. Er erweitert diese Annahme außerdem dadurch, dass er hinzufügt, dass der Autor sich einer klassischen Stoffgeschichte annimmt, um diese gezielt so zu verändern, dass sie seinen Überzeugungen entspricht. So wird insbesondere eine Kritik an der „bürgerliche[n] Moral“<sup>257</sup> geübt und Lenau ändert darüber hinaus das Ende dahin gehend ab, dass Don Juan „einen letzten Versuch [...] das Leben doch noch an sich zu reißen“<sup>258</sup>, unternimmt. Dies sieht er insbesondere mit Blick auf Lenaus eigenes Lebensende, zu dessen Zeit seine Don Juan-Version entstanden ist. Schmidt-Bergmann spricht von einem „physischen und psychischen Verfall“<sup>259</sup>, mit dem Lenau zu kämpfen hatte. In eine ähnliche Richtung argumentiert auch Pauli, wenn er schreibt, dass sein Werk ein „Lenaus eigener Erfahrungswelt nahes Lebensgefühl der Melancholie und Resignation zum Ausdruck“<sup>260</sup> bringt. Zustande kommt dies, indem sich in Lenaus *Don Juan* „der Grad der Reflexionsfähigkeit und – bereitschaft und der charakterlichen Entwicklung des Helden“<sup>261</sup> [sic!] von vorherigen Arbeiten unterscheidet, sodass im Verlauf der Handlung „Momente der Besinnung, der Melancholie, ja der Todessehnsucht“<sup>262</sup> ihren Platz finden. Das oben vorgestellte Textkonzept ist deshalb um den Aspekt des Lebensüberdrusses zu erweitern, der das Ende des Dramas kennzeichnet.

---

256 Schmidt-Bergmann (2003). S.167.

257 Ebd.

258 Ebd.

259 Ebd.

260 Ebd. S.156.

261 Pauli (2012). S.157.

262 Ebd.

## Literaturprogramm

Es wird an mehreren Stellen deutlich, dass das Don Juan-Drama Lenaus ein unvollendetes Werk ist. So werden Figuren nicht eingeführt und die Szenen sind teilweise lose aneinandergereiht, ohne dass ein Zusammenhang erkennbar wäre. Trotz allem wird deutlich, welche Intention Lenau mit der Erstellung des Textes verfolgte, da sich auch hier entscheidende Abweichungen vom „klassischen“ Stoff feststellen lassen, die, wie Lenaus Zitat weiter oben belegt, vom Autor absichtlich vorgenommen wurden und somit auch sein Literaturprogramm prägen.

Hamann geht sogar so weit, Lenaus Bearbeitung nicht mehr als Drama zu bezeichnen und begründet dies damit, dass sie zunächst von einer „eigentümlichen Mischform der Dichtungsgattungen“<sup>263</sup> spricht und „Don Juan und Faust“ schließlich als „lyrisch-dramatisches Epos“<sup>264</sup> bezeichnet, ohne dies näher auszuführen. Zusammenfassend stellt Hartmann am Ende ihrer Betrachtungen verschiedener Faust- und Don Juan-Variationen fest: „Kein großes Werk, das der allgemeinen Entwicklung eines Stoffes bewusst eine neue Richtung gegeben hat. Sondern: Symptome für eine Richtung der Entwicklung und ein allgemeines Lebensgefühl“<sup>265</sup>. Dies gilt in diesem Fall sowohl für Lenaus als auch für Grabbes Drama und beschreibt, dass sich die jeweilige Handlung um Don Juan an der Molinas (und anderen vorherigen Bearbeitungen) orientiert und dass zudem Don Juans Charakter nicht weiter ausgefeilt wird. Anfänge dazu sind lediglich bei Lenau erkennbar, wenn er Don Juan am Ende den Tod wählen lässt, weil er des Lebens überdrüssig ist.

## Überzeugungssystem

Schmidt-Bergmann spricht bei Lenau insbesondere von „Pessimismus“<sup>266</sup>, der sein ganzes Werk prägt, weiter ausgeführt bedeutet dies: „Pessimismus und Rebellion, Trauer und Leidenschaft, Todessehnsucht und sinnliches Verlangen, die Darstellung der Vergeblichkeit des Lebens und die immer wieder aufbrechende messianische Hoffnung, sind in Lenaus Biographie und Werk Chiffren für das Spannungsverhältnis zwischen Melancholie und

---

263 Hartmann (1998). S.55.

264 Ebd.

265 Ebd. S.119.

266 Schmidt-Bergmann (2003). S.172.

Manie<sup>267</sup>. „Die Lebensmüdigkeit Don Juans folgt aus Lenaus individueller Verzweiflung<sup>268</sup>. Bei Lenau ist also insgesamt von einem Weltbild auszugehen, das nicht in erster Linie religiös geprägt ist und dennoch leichte Tendenzen in diese Richtung aufzeigt. Insgesamt ist sein Don Juan ein Drama, das Lenaus eigene Verzweiflung über das Leben im Allgemeinen und moralisch-bürgerliche Wertvorstellungen im Besonderen widerspiegelt.

„So wie Nikolaus Lenaus Faust [...] in die christliche Gedanken- und Gefühlswelt zurückkehrt, so endet auch der sittliche Außenseiter Don Juan in den Wertvorstellungen der bürgerlichen Moral<sup>269</sup>, schreibt Pauli außerdem bei der Bearbeitung von Lenaus Faust- und Don Juan-Stoff, während Müller-Kampel bei Lenau einen „Antikatholizismus<sup>270</sup> sieht. Die Basis-Analyse konnte hier eindeutig zeigen, dass sich in Lenaus Drama zwar religiös-mythische Bezugnahmen finden, diese jedoch keine Funktion mehr erfüllen. Es wird durch die häufigen Rufe der christlich denkenden Figuren nach einer göttlichen Rache und deren Nichteintreten explizit darauf verwiesen, dass zumindest in Lenaus Don Juan-Verarbeitung keine übernatürliche Instanz existiert. Somit ist eher auf ein areligiöses Weltbild zu schließen.

### **3.3.3 Nikolaus Lenau und der „Mythos von Don Juan“**

Im oben angeführten Brief spricht Lenau selbst von der „Don Juan-Sage<sup>271</sup>, wobei er dabei insbesondere auf inhaltliche Strukturen und einzelne Teile der Handlung verweist. Er macht die Sage also explizit an einzelnen Teilen der Handlung fest. So verwendet er auch die Friedhofsszene in seinem Drama, wobei er deren Funktion ändert beziehungsweise diese im Prinzip keine mehr hat. „Überirdisches, Geisterhaftes und Wundersames kommt nicht vor<sup>272</sup>, darauf verweist Hartmann zurecht. Der Theorie der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zufolge ist Lenaus Werk in diesem Sinne also eindeutig nicht der mythoshaltigen Literatur zuzuordnen, wobei einzelne Elemente aus mythischen Erzählungen dennoch thematisiert werden.

---

267 Ebd.

268 Ebd. S.173.

269 Pauli (2012). S.158.

270 Müller-Kampel, Beatrix: Lenaus Don Juan. Genese, Geschichte und Konzept im Kontext der Stofftradition. In: Jürgens, Hans-Joachim (Hrsg.) (2008): Don Juan – Spuren des Verführers. Hamburg: Kovac. S.62.

271 Nikolaus Lenau: Sämtliche Briefe und Werke. Band 1. S.1116. Zitiert nach: Hartmann (1998). S.62.

272 Hartmann (1998). S.63.

## 3.4 Max Frisch

### 3.4.1 Basis-Analyse

Max Frischs Drama *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*, verfasst 1952, beginnt mit einer Hochzeitsszene. Nach ehrenwerter Pflichterfüllung im Krieg wurde Don Juan die Tochter des Komturs von Sevilla, Don Gonzalo, als Frau versprochen.<sup>273</sup> Er erscheint jedoch nicht wie erwartet pünktlich und sein Vater, Tenorio, äußert – einem Priester gegenüber – Zweifel an der Männlichkeit seines Sohnes. Viel lieber als dem Kontakt zu Frauen widmet Don Juan sich ihm zufolge seiner wahren Leidenschaft. Seine „Geliebte ist die Geometrie“<sup>274</sup>, die er nicht nur über Liebesabenteuer stellt, sondern auch über eventuelle kulturelle Differenzen mit den „Heiden“<sup>275</sup>, zu denen der streng gläubige Don Gonzalo den Kontakt meidet. Im Gespräch mit seinem Freund Don Roderigo äußert Don Juan seine Zweifel an der Hochzeit. Er hat seine Braut, Donna Anna gesehen und eine schöne Zeit mit ihr verbracht.<sup>276</sup> Allerdings vermutet er, dass sie nicht die einzige Frau ist, mit der er ein solches Erlebnis haben kann.<sup>277</sup> Er hält also Frauen und seine Gefühle für sie für austauschbar. Schließlich lässt er Donna Anna vor dem Altar stehen, weil er seine Zweifel nicht überwinden kann. Ihr Vater möchte dafür sofort Rache üben und beginnt die Jagd auf Don Juan.<sup>278</sup> Dieser flieht und stürzt sich in ein Liebesabenteuer mit Donna Annas Mutter und mit der Frau seines Freundes. Vor lauter Verzweiflung über Don Juans nicht erwiderte Gefühle begeht Donna Anna schließlich in dem See Selbstmord, an dessen Ufer sie eine Nacht mit Don Juan verbracht hat. Don Juans Freund bringt sich ebenfalls aus Verzweiflung über den Verrat seines Freundes und die Untreue seiner Frau um.

In *Intermezzi* wird des Weiteren die Geschichte einer Hure, Miranda, erzählt. Im Gegensatz zu anderen Männern, die ihr Etablissement aufgesucht haben, hat Don Juan seine Besuche dort ausschließlich genutzt, um Schach zu spielen. Dies hat sie so fasziniert, dass sie sich in ihn verliebt hat. Sie beschließt als Braut, also als Donna Anna, verkleidet auf Don Juans Hochzeit zu erscheinen. Dort gelingt es ihr, ihn vom Gegenteil zu überzeugen, sodass er sie,

---

273 Vgl. Frisch, Max (1953): *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie*. Eine Komödie in 5 Akten. Frankfurt am Main: Suhrkamp. S.12f.

274 Ebd. S.8.

275 Ebd. S.11.

276 Vgl. Frisch (1953). S.21.

277 Vgl. ebd. S.23.

278 Vgl. ebd. S.48f.

nicht ahnend, dass sie die falsche Braut ist, nun doch zur Frau nehmen möchte. Als er die Täuschung aufdeckt und von Donna Annas, insbesondere jedoch von Roderigos Tod erfährt, bringt er im Affekt Don Gonzalo um.<sup>279</sup> Der anschließende vierte Akt beginnt ähnlich wie der klassische Stoff, indem „eine festliche Tafel, mit Silber und Kerzen“<sup>280</sup>, die Kulisse bildet. Zudem steht Don Juan sein Diener Leporello zur Seite.<sup>281</sup> Des Weiteren hat Don Juan es auch hier laut Leporello gewagt ein „Grabmal einzuladen“<sup>282</sup>. Stattdessen handelt es sich dabei jedoch lediglich um eine Verkleidung, die Don Juan dabei helfen soll seinen eigenen „Mythos“, seine eigene „Legende“<sup>283</sup> zu erzählen. Dazu möchte er mit dem Bischof von Cordoba eine Vereinbarung treffen. Indem der Bischof ihm helfen soll die Legende von seiner Höllenfahrt, also von seinem Tod zu verbreiten, möchte Don Juan der Kirche dazu verhelfen, den Glauben ihrer Mitglieder an gerechte Strafen Gottes zu stärken. Im Gegenzug dafür verlangt er, dass er den Rest seines Lebens in einem Kloster verbringen darf, wo er sich ausschließlich der Geometrie widmen kann. So möchte er der Verfolgung durch seine ehemaligen Geliebten und der Schmach seines Rufes entfliehen.<sup>284</sup> Zu dem Mahl hat Don Juan alle seine ehemaligen Geliebten eingeladen, damit sie Zeuginnen seiner Höllenfahrt werden. Dieser Plan gelingt jedoch nicht, weil einer seiner Verfolger, der Mann einer ehemaligen Geliebten Don Juans, sich als Bischof verkleidet hat. Er schlägt Don Juans Angebot aus und möchte den gesamten Schwindel aufdecken. Don Juan inszeniert trotz allem seine Höllenfahrt.<sup>285</sup>

In der letzten Szene wird deutlich, dass ganz Spanien trotz allem an die Legende von Don Juans Höllenfahrt glaubt. Dies wird explizit thematisiert. Beispielsweise diskutiert Don Juan mit einem Freund, dem richtigen Bischof von Cordoba, das Theaterstück *El Burlador de Sevilla* von Gabriel Tellez, das erschienen ist und Don Juans Geschichte erzählt. Statt in der Hölle zu landen, hat Don Juan letztendlich geheiratet. Die Herzogin von Ronda, eine reiche Frau, hat ihm Zuflucht angeboten. Dieses Angebot hat er, nach dem Scheitern seiner

---

279 Vgl. ebd. S.79.

280 Ebd. S.85.

281 Vgl. ebd. S.86.

282 Ebd. S.88.

283 Beide ebd. S.97.

284 Vgl. Frisch (1953), S.97ff.

285 Vgl. ebd. S.119.



Vereinbarung den Rest seines Lebens im Kloster zu verbringen, angenommen. Ganz am Ende erfährt er, dass seine jetzige Frau schwanger ist.<sup>286</sup>

### Übernatürliche Elemente und ihre Funktion

In Max Frischs Werk treten keine übernatürlichen Elemente auf. Es finden sich jedoch zahlreiche Verweise auf jene aus den klassischen Versionen des Stoffes. So sind die Religiosität und ein christlich-moralisches Verhalten auch in dieser Version des Don Juan-Stoffes ein Thema, das an mehreren Stellen im Text behandelt wird. Religiös denkende Figuren wie Don Gonzalo oder Don Roderigo fordern auch hier eine Rache Gottes beziehungsweise drohen Don Juan damit.<sup>287</sup> Der eigentliche Vertreter der christlichen Werte, Pater Diego, der in der letzten Szene noch einmal als Bischof auftritt, steht der göttlichen Rache etwas anders gegenüber. Nachdem Don Gonzalo verlangt hat: „Der Himmel zerschmettere ihn!“<sup>288</sup>, merkt er beispielsweise an: „Der Himmel! Das kann ein Pater sagen. Aber wozu hat der Himmel seine Feldherren?“<sup>289</sup> Auch in der letzten Szene, in der die Rede von dem Theaterstück über Don Juans Höllenfahrt ist, hat er nichts dagegen einzuwenden, dass eine eigentlich unwahre Geschichte von der Kirche verwendet wird, um den Glauben zu stärken – das Stück ist im Drama ebenfalls von dem „Mönch“ Gabriel Tellez verfasst worden.

Zusätzlich zu den religiösen Aspekten findet sich in Max Frischs Drama auch ein Bezug zu der zweiten übernatürlichen Instanz aus den älteren Verarbeitungen, dem steinernen Denkmal. Auch dieses hat nur noch eine vorgetäuschte Funktion. Don Juan engagiert die Inhaberin des Bordells, Celestina, die in den Intermezzi neben Miranda aufgetreten ist. Sie soll sich als Denkmal verkleiden, um den Mythos zu erzählen. Obwohl Don Juans Gegenspieler die anwesenden Ex-Geliebten über das Vorhaben der Täuschung aufklärt, glauben sie dennoch an Don Juans Höllenfahrt und tragen zur Verbreitung der Legende bei. Dass diese sich verbreiten konnte, obwohl alle Anwesenden über die versuchte Täuschung aufgeklärt waren, wird in einer gesonderten Szene von Celestina kritisiert. Sie ist sogar in das Kloster gereist, in dem Elvira seit Jahren um ihren ehemaligen Geliebten trauert, um sich darüber zu empören und diese davon zu überzeugen mit ihr gegen diese falsche Legende anzukämpfen. Der Versuch

---

<sup>286</sup> Ebd. S.135.

<sup>287</sup> Vgl. u.a. Frisch (1953). S.55 und S.65.

<sup>288</sup> Ebd. S.55.

<sup>289</sup> Ebd.

ist jedoch vergebens und sie kann Elvira nicht davon überzeugen, dass sie selbst gemeinsam mit Don Juan diese Lüge in die Welt gesetzt hat.<sup>290</sup>

### Charakterisierung Don Juans

In der ersten Szene wird Don Juan als anständiger Mann charakterisiert, auch wenn er damit nicht den Vorstellungen seines Vaters entspricht. So ist er ausschließlich von seiner Liebe zur Geometrie getrieben, macht sich nichts aus Frauen und erfüllt seine Pflichten im Krieg. Zudem ist er ein eleganter Mann.<sup>291</sup> Nach seiner ersten Begegnung mit Donna Anna, bei der er diese sogar kurzzeitig zu lieben glaubte,<sup>292</sup> geht er jedoch davon aus, dass ihm Ähnliches auch bei anderen Frauen in gleicher Weise widerfahren kann<sup>293</sup>. So verführt er in der folgenden Zeit verschiedene Frauen, wobei nur einzelne Liebschaften konkret erzählt werden und der gesamte Umfang erst im vierten Akt deutlich wird, wenn seine Ex-Geliebten zu dem Mahl erscheinen.<sup>294</sup> Im Gegensatz zu den früheren Bearbeitungen hintergeht er jedoch seine Geliebten nicht und/oder macht ihnen keine falschen Versprechungen, um sie zu erobern. Vielmehr sind nun die Frauen selbst die treibende Kraft, die die Liebesabenteuer initiieren.<sup>295</sup> So stellt auch Müller-Kampel in ihrer Aufarbeitung der Stoffgeschichte heraus, dass

Don Juan keine Gewalt mehr zur Durchsetzung seiner Ziele [braucht], ja selbst die raffinierte Anwendung der ihm zu Gebote stehenden Liebesrhetorik scheint zuweilen belangloses Beiwerk zu den naturhaften Verlockungen seiner Gestalt, seiner Gestik zu sein, zu den Versprechungen, welche die Frauen in seinem Blick zu lesen vermeinen.<sup>296</sup>

Auch Gewaltanwendung ist in Frischs Werk keine Charaktereigenschaft Don Juans mehr, sondern lästiges Beiwerk, das er lediglich einsetzen muss, um sich zu verteidigen.

Don Juans Einstellung zur Religion wird ebenfalls an verschiedenen Stellen thematisiert. So wird im ersten Akt deutlich, dass er, im Gegensatz zum religiös eingestellten Don Gonzalo, auch Umgang mit „Heiden“<sup>297</sup> pflegt. Seine Einstellung zur christlichen Religion wird an

---

290 Vgl. ebd., S.120ff.

291 Vgl. Frisch (1953), S.8ff.

292 Ebd. S.22.

293 Ebd. S.23.

294 Ebd. S.108ff.

295 Vgl. ebd. S.

296 Müller-Kampel (1993), S. 81.

297 Frisch (1953), S.11.

mehreren Stellen herausgestellt. Er vergleicht beispielsweise seine unabdingbare Liebe zur Geometrie mit dem Glauben einiger Leute: „Nennen Sie es Gott, ich nenne es Geometrie. Jeder Mann hat etwas Höheres als das Weib, wenn er wieder nüchtern ist“<sup>298</sup>. Hier wird außerdem noch einmal Don Juans Geringschätzung für Frauen im Allgemeinen deutlich. Er hält diese nicht nur für austauschbar, sondern geht außerdem davon aus, dass jeder Mann sich in seinem Leben mit wichtigeren Dingen beschäftigen sollte als mit der Liebe zu einer Frau. Was genau an dieser Stelle mit „wieder nüchtern“ gemeint ist, geht aus dem Text jedoch nicht hervor. Während Don Juan sich in den vorab behandelten Werken in arroganter Weise gegen die Kirche gestellt hat, geschieht dies bei Max Frisch unter der Angabe von Gründen. So ist er beispielsweise der Meinung, dass die Ehe, die im christlichen Glauben als Sakrament eine wichtige Rolle einnimmt, „nicht geht“<sup>299</sup>, also dass sie seiner Meinung nach nicht funktioniert. Auch in Frischs Drama fordert Don Juan Gott beziehungsweise „den Himmel“ heraus: „Wir wollen doch sehen, wer von uns beiden, der Himmel oder ich, den anderen zum Gespötte macht“<sup>300</sup>.

Insgesamt ist Don Juan bei Max Frisch jedoch tendenziell eher ein Denker und handelt weniger impulsiv als in anderen Varianten. Dies wird an verschiedenen Stellen deutlich. Beispielsweise sind seine Zweifel an der Ehe nicht dadurch begründet, dass er anschließend seinen Gelüsten nicht mehr nachgehen könnte, sondern weil er Zweifel an der Sinnhaftigkeit hegt. Seine Einwände gegen christlich-moralische Verhaltensweisen werden innerhalb des Dramas als begründet dargestellt. So funktioniert beispielsweise weder die Ehe seines Vaters noch die Don Gonzalos. Für sein Ende hat er sich einen Plan zurechtgelegt, indem er dem Bischof sein Angebot unterbreitet.

### Zentrale Problemstellung und ihre Lösung

Im Gegensatz zu den vorher behandelten Dramen steht bei Max Frisch nicht Don Juans Eigenschaft als Liebhaber im Fokus. Stattdessen entfaltet sich die Handlung, weil Don Juan nicht die Ehe mit Donna Anna schließen möchte, die ihm für seine Dienste im Krieg als Frau versprochen wurde. Er muss sich gegen Figuren wehren, die nach christlich-moralischen Vorstellungen ein Leben in der Ehe als angemessen und richtig erachten. Nachdem er die

---

298 Frisch (1953), S.49.

299 Ebd. S.50.

300 Ebd. S.82.

Eheschließung direkt vor dem Priester, seiner Braut und den anwesenden Hochzeitsgästen ablehnt, muss er vor der Rache des enttäuschten Brautvaters fliehen. Nach seinem romantischen Erlebnis mit Donna Anna entwickelt er auch an anderen Frauen Interesse. Weil er jedoch schließlich seinem Ruf und der Verfolgung durch enttäuschte Geliebte und deren Ehemänner entgehen möchte, versucht er seine eigene Höllenfahrt zu inszenieren. Da dies nicht gelingt, kann er sich nicht seiner eigentlichen Leidenschaft, der Geometrie, widmen. Am Ende bleibt ihm keine andere Wahl, als doch den Ehebund einzugehen.

### 3.4.2 Basis-Interpretation

#### Das Textkonzept

Der Text ist angelegt als Kritik an den klassischen Vorstellungen über die Ehe. So wird von Don Juan daran kritisiert, dass er sich nicht sicher sein könne, dass er wirklich „die eine“ gefunden habe und ihm im Laufe der Zeit nicht noch andere Frauen auf ähnliche oder gleiche Weise faszinieren könnten. Auch die Einstellung der Christen bezüglich der Ehe wird in Frage gestellt. So kann keine der Figuren, die nach christlich-moralischen Wertvorstellungen leben, diese in der Realität einhalten. Selbst der sehr religiös denkende Don Gonzalo, der seine Frau lange Zeit nicht betrogen hat, legt an einer Stelle die Beichte ab, weil er schließlich ebenfalls – zumindest „im Geist“<sup>301</sup> – gegen das Gebot der Treue verstoßen hat. Letztendlich sieht sich Don Juan jedoch gezwungen den Bund der Ehe einzugehen. Sein Eheleben beschreibt er als „Folter“<sup>302</sup>, obwohl er zugeben muss, dass er seine Ehefrau dennoch liebt.<sup>303</sup> Er hat also ein gespaltenes Verhältnis zu seiner Situation und macht Gott dafür verantwortlich, da „die Schöpfung, die uns gespalten hat in Mann und Weib“<sup>304</sup> seiner Ansicht nach der Grund für seine missliche Lage ist.

Don Juan durch sein Streben nach einer gewissermaßen „intellektuellen“ Liebe Suchenden zu charakterisieren, entspringt jedoch ebenfalls der Stoffgeschichte. So beschreibt Müller-Kampel, dass „die meisten seit den 1830er Jahren entstandenen nichtkomischen Stoffversionen [...] Don Juan als zumindest zeitweilig Intellektuellen, Gelingweilten,

---

301 Frisch (1953). S.40.

302 Frisch (1953). S.128.

303 Vgl. ebd. S.129.

304 Ebd. S.129.

Entfremdeten dar[stellen]“<sup>305</sup>. Auch bei Frisch entfremdet Don Juan sich, weil er den moralischen Ansprüchen an ein „richtiges“ Leben nicht entsprechen möchte.

Pauli schreibt zudem, dass Frisch mit seinem Textkonzept „nicht so sehr der „psychologische Fall Don Juan“, als vielmehr der ideelle und realgesellschaftliche Widerspruch zwischen der menschlichen Wesenheit und den ihr aufgezwungenen sozialen Rollen“<sup>306</sup> darstellen will. Zentral ist auch die Charakterisierung Don Juans für das Stück. So ist er einer, „der die Ehe hasst und nur sich selbst liebt und sucht“<sup>307</sup>.

Pauli schreibt, anlehnend an andere Autoren, die sich bereits mit diesem Thema beschäftigt haben, dass es sich bei Frischs Werk keineswegs um eine „Mythenparodie“<sup>308</sup> handle, sondern vielmehr um eine „Parabel“<sup>309</sup>, genauer, dass „Don Juan oder die Liebe zur Geometrie [...] die Parabel vom Scheitern des Intellektuellen – Don Juan – am Widerspruch von Wesen und Larve/Maske/Rolle“<sup>310</sup> sei sowie „eine Parabel auch über das Wesen und Funktion von Theater“<sup>311</sup>, was Pauli insbesondere an dem abschließenden Gespräch zwischen Don Juan und dem Bischof festmacht.

### Das Literaturprogramm

Frisch selbst nennt sein Stück eine „Komödie in fünf Akten“<sup>312</sup>. Jürgen H. Petersen sieht dabei „das Verfahren, die mit dem Namen Don Juan verknüpften Rollenerwartungen zu täuschen“<sup>313</sup> als das eigentlich „Komödienthafte“<sup>314</sup>. Gemäß dem Konzept einer Komödie soll Frischs Drama demnach in erster Linie erheitend auf das Publikum wirken. Dieser Effekt entsteht beispielsweise, wenn der streng katholische Don Gonzalo die Beichte ablegen möchte und der Pater enttäuscht ist, dass er keinen wirklichen Skandal, sondern nur eine Sünde auf geistiger Ebene hört oder wenn Don Juan von der Mutter seiner Verlobten verführt wird.

---

305 Müller-Kampel (1993). S.89.

306 Pauli (1012). S.178.

307 Weidemann, Volker (2010): Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher. Köln: Kiepenheuer & Witsch. S.170.

308 Pauli (2012). S.177.

309 Ebd.

310 Pauli (2012). S.179.

311 Ebd. S.180.

312 Frisch (1953). S.3.

313 Petersen, Jürgen H. (1989): Max Frisch. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, 173). S.99.

314 Ebd.

Im Gegensatz zur klassischen Komödie ist der Ausgang des Stückes jedoch nicht nur positiv. So muss Don Juan den verhassten Bund der Ehe eingehen, wobei er darüber einerseits nicht allzu unglücklich ist, da er Gefühle für seine Frau hegt, andererseits fühlt er sich wie in einem Gefängnis.

### Das Überzeugungssystem

Der Autor stellt christlich-moralische Vorstellungen und Lebenskonzepte als kritisierbar dar. So wird deutlich, dass für ihn diese Moralvorstellungen keine zwingende Gültigkeit haben müssen und dass auch andere Vorstellungen akzeptiert werden – zum Beispiel durch den Pater als Vertreter der Kirche. Don Juan muss im Gegensatz zum klassischen Stoff nicht mit einer Rache des Himmels rechnen. Vielmehr wird ihm zum Verhängnis, dass der Expartner seiner Geliebten Rache an ihm nehmen möchte. Wäre dies nicht der Fall gewesen, hätte die Kirche ihm, zumindest wenn der richtige Bischof seinen Vorschlag angenommen hätte, sogar einen Ausweg aus seinem Verhaltensmuster und vor der Rache seiner Geliebten, deren Partnern und Vätern geboten. Demnach werden die klassischen Motive, denen zufolge die Ausübung der Rache alleine der göttlichen Instanz gebührt, umgekehrt. Für das Überzeugungssystem des Autors bedeutet dies, dass jenes sich nicht nach christlich-religiösen Vorstellungen richtet. Insbesondere die Untreue und das Verhältnis zu mehreren Partnern werden als unkritisch erachtet. Dies gilt nicht nur für die Figur des Don Juan, da auch Frauenfiguren aktiv untreu sind und ihn verführen.

Letztendlich wird Don Juan jedoch trotz allem in gewisser Weise bestraft, da er eine Ehe eingehen muss. Hieran wird Frischs Einstellung gegenüber der Ehe deutlich. Während Don Juan Gefühle für seine Frau hegt und dies ihm seine Situation erleichtern müsste, empfindet er diese insgesamt jedoch als Einengung. Als seine Frau ihm schließlich eröffnet, dass sie schwanger sei, reagiert er darauf überhaupt nicht und so bleibt offen, wie sein Verhältnis dazu ist, obwohl suggeriert wird, dass er auch darüber nicht glücklich ist.

Zusammenfassend lässt sich also in Bezug auf Max Frischs Überzeugungssystem festhalten, dass er gegenüber religiösen Vorschriften kritisch eingestellt ist. So verwendet er die komischen Elemente der Komödie auch häufig in Szenen, in denen Figuren, die sich daran orientieren, damit hadern. Des Weiteren wird eine kritische Haltung gegenüber der Ehe und dem klassischen Familienbild deutlich, wobei jedoch keine komplette Ablehnung erkennbar

ist. Im Text wird eine Haltung deutlich, der zufolge christlich-moralische Wertvorstellungen als nicht umsetzbar und wenig sinnvoll erachtet werden.

### 3.4.3 Max Frisch und der „Mythos von Don Juan“

Im Gegensatz zu Jacobs sieht Bukowski gerade bei Frisch und anderen Autoren, bei denen der „klassische Don Juan-Stoff [...] deformiert wird“<sup>315</sup>, den „entstehende[n] Mythos“<sup>316</sup>. Für ihn ist also ein entscheidendes Element eines mythischen Stoffes, dass ursprüngliche Motive aus einem oder mehreren Texten adaptiert und entsprechend abgeändert werden. Auch Frisch selbst erachtet, zumindest als Autor des Don Juan-Werkes, den Stoff als „Legende“ und thematisiert dies sogar innerhalb seines Dramas, indem er Don Juan seine eigene Legende inszenieren lässt und dies auch glückt.

Aus Sichtweise der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung treten in Frischs Werk jedoch keine übernatürlichen Elemente auf beziehungsweise erfüllen diese keine Funktion und sind reine Inszenierung. Frischs Werk fällt gemäß Typ a und b also nicht in den Gegenstandsbereich der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Damit ist Frischs Bearbeitung aber typisch für neuere Bearbeitungen des Stoff- und Motivkomplexes. Müller-Kampel bemerkt schon für Werke aus der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts, dass das „Wüten von lebenden Leichen oder Standbildern [...] als dramaturgischer Kunstgriff wie Theatercoup ausgedient zu haben [scheint], denn am tatsächlichen Auftritt eines als tatsächlich existierend dargestellten Steinernen Gastes halten nur [vier Werke] fest.“<sup>317</sup> Weiter führt sie dazu aus, dass „irdische Gewalttäter [...] den Wurf ins Höllenfeuer [ersetzen und] so, wenigstens vordergründig, zur Säkularisierung des Stoffes“<sup>318</sup> beitragen. Das steinerne Denkmal wird bei Frisch nicht mehr, wie Müller-Kampel richtig beschreibt, als tatsächlich existierend beschrieben. Dennoch erfüllt es eine Funktion, wenn auch nur dramenimmanent, indem es zur Begründung der beschriebenen Legende dient. Die erwähnten irdischen Gewalttäter finden sich jedoch bei Frisch nicht wieder und auch der erwähnte Bezug zu christlich-mythischen Vorstellungen von einem Sturz in die Hölle erfolgt nicht. Stattdessen sind die Ehe und die Vaterschaft Don Juans ganz persönliche Hölle. Auch Müller-Kampel

---

315 Bukowski (2009). S.45.

316 Ebd.

317 Müller-Kampel (1993). S.91f.

318 Ebd. S.92.

hält fest, dass bei mehreren Autoren von Don Juan-Werken ab der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts „als konzeptuelle Kontrahenten [...] soziale[...] und familiale[...] Auseinandersetzungen“<sup>319</sup> dienen, was somit bei Frisch der Fall wäre.

Lediglich eine leichte Andeutung zu Typ c, demzufolge „Mythostheorien oder Elemente daraus“ verarbeitet werden, wird erkennbar, als Frisch Don Juan seine eigene Legende inszenieren lässt. Da dies jedoch nicht weiter ausgeführt wird und lediglich die erfolgreiche Inszenierung im Folgenden noch eine Rolle spielt, ist hier eine Zuordnung nicht eindeutig.

### **3.5 Die Frage nach dem „Mythos von Don Juan“**

Wie aufgezeigt wurde, lassen sich einige Don Juan-Variationen eindeutig der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zuordnen. Dies ist darauf zurückzuführen, dass in den jeweiligen Versionen des Stoffes übernatürliche Figuren auftreten und in die Handlung eingreifen. Mithilfe der Basis-Interpretationen konnte gezeigt werden, dass dies wiederum auf das Weltbild des Autors zurückzuführen ist, das eindeutig religiös ist und dieser demnach auch an übernatürliche Instanzen glaubt. Von einem „Mythos von Don Juan“ kann hingegen nicht gesprochen werden. Die Figur entstammt nicht der „vorgeschichtlichen Zeit“, wie in der Definition zu Bedeutung 1 festgelegt ist. Auch Bedeutung 2, der zufolge auch „Heldengeschichten eines Volks“, in diesem Fall also der Spanier, dazu zählen können, trifft hier nicht eindeutig zu. Es wurde aufgezeigt, dass Don Juan kein explizit spanisches oder deutsches Phänomen ist, da sich Bearbeitungen in den verschiedensten Sprachen finden. Einen Hinweis darauf lieferten auch die Betrachtungen der englischsprachigen Sekundärliteratur in Kapitel 2.3. Im Zuge von Tepes Einordnung findet sich die Don Juan-Figur in mehreren Bedeutungen. Beispielsweise ist „BEDEUTUNG 11: Mythos = Verklärung, Überzeichnung“<sup>320</sup> zutreffend für jene Bearbeitungen, die Don Juan als DEN Verführer darstellen und die ehemals negativen Konnotationen der Stoffgeschichte außer Acht lassen. Dies ist insbesondere für die kollektive Wahrnehmung der Don Juan-Figur heutzutage der Fall, in der er als Frauenheld gesehen wird und negative Konsequenzen, die in den christlich orientierten Fassungen am Anfang der Stoffgeschichte noch entscheidend sind, ausgeblendet werden. In ähnlicher Weise kann Don Juan auch „BEDEUTUNG 25: Mythos =

---

319 Müller-Kampel (1998), S.94.

320 Tepe (2001), S.26.



Symbolfigur“<sup>321</sup> zugeordnet werden. So hat Tepe nach der Betrachtung von Gnügs Auseinandersetzung mit dem „Mythos Don Juan“ diese Betrachtung ebenfalls bereits der „literaturwissenschaftlichen Symbolforschung“ zugeordnet.

---

<sup>321</sup> Ebd. S.38.

## 4. Fazit

Es ist deutlich geworden, dass durch die Basis-Analyse entscheidende Erkenntnisse gewonnen werden konnten und diese die verschiedenen Versionen des Stoffes voneinander abgrenzen konnte. So konnten insbesondere anhand der drei Leitfragen entscheidende Unterschiede festgestellt werden. Insgesamt lässt sich außerdem feststellen, dass die Verarbeitungen des Don Juan-Stoffes im Laufe der Zeit immer komplexer geworden sind. Es finden sich stets Bezüge zum klassischen Stoff von Tirso de Molina, aber auch zu späteren Versionen. Hinzu kommen weitere Aspekte, die differenziert ausgearbeitet werden. So wird beispielsweise Don Juans Charakter komplexer. Während er bei Molina eher eine stereotype Figur ist, die lediglich in immer gleicher Vorgehensweise Frauen verführt und Konkurrenten aus dem Weg schafft, thematisiert er in späteren Werken von sich aus Problematiken, die sein Lebensstil mit sich bringt. Auch die Auseinandersetzung mit religiösen Aspekten wird differenzierter. Bei Molina wird lediglich die christliche Moral der unsittlichen Verhaltensweise Don Juans gegenübergestellt. Grabbe fügt diesem Konflikt die Möglichkeit einer Umkehr und Buße hinzu. Bei Frisch werden religiöse Vorstellungen hingegen gezielt problematisiert und sind nicht mehr universell gültig.

Des Weiteren wurde deutlich, dass sich die Adaptionen des Stoffes im Laufe der Zeit immer weniger an der originalen Vorlage orientieren, insbesondere hinsichtlich der Charakterisierung Don Juans und des Motivs der übernatürlichen Elemente, die aktiv in das Geschehen eingreifen. Einige Bezüge zu früheren Verarbeitungen finden sich jedoch in allen hier bearbeiteten Werken. Dabei wird jedoch häufig nicht nur Bezug auf die älteste Version des Stoffes genommen, sondern auch stets auf spätere Verarbeitungen wie die von Molière, Mozart und Da Ponte und viele weitere. Anhand der darauf folgenden Basis-Interpretation wurde deutlich, dass diese vor allem auf das Überzeugungssystem der Autoren zurückzuführen sind.

Durch die Aufarbeitung der Stoff-Variationen wurden einige Entwicklungstendenzen sichtbar. In jeder Version wurden beispielsweise Änderungen am Handlungsablauf und an der Charakterisierung Don Juans vorgenommen. Auch Vertreter der Kirche nehmen unterschiedliche Funktionen ein. Darüber hinaus könnte eine Betrachtung weiterer Variationen dazu beitragen die hier gewonnenen Erkenntnisse zu vertiefen und gegebenenfalls zu erweitern. Auch eine Betrachtung anderer zentraler Elemente, die nicht

primär für die Beantwortung der Fragen nach dem „Mythos von Don Juan“ hilfreich sind, wäre lohnend. So nehmen die weiblichen Figuren in jeder Variation eine andere Rolle ein, sodass beispielsweise deren Charakterisierung näher betrachtet werden könnte.

Die Analyse- und Interpretationsmethode der kognitiven Hermeneutik konnte zur Beantwortung der Frage nach einem „Mythos von Don Juan“ entscheidend beitragen. Bei der Frage nach dem Eingreifen von übernatürlichen Elementen in der Basis-Interpretation wurde aufgezeigt, ob und wenn ja welche übernatürlichen Elemente in das Handlungsgeschehen eingreifen und zu welchem Zweck dies geschieht. Für eine detaillierte Suche nach den Gründen für die jeweilige Verarbeitung der übernatürlichen Elemente lieferte vor allem die Analyse des Überzeugungssystems des jeweiligen Autors wichtige Erkenntnisse. Bei Frischs areligiösem Überzeugungssystem ist ein direktes Eingreifen eventueller übernatürlicher Elemente nicht mehr vorgesehen und wäre mit seinen weltanschaulichen Überzeugungen nicht vereinbar. Bereits bei Lenau zeigt sich diese Tendenz ebenfalls. Das Motiv des steinernen Gastes bleibt erhalten, wird aber seiner Funktion beraubt. So wird Don Juans Ende nicht durch ein Eingreifen übersinnlicher Mächte, sondern durch eine selbst gewählte Niederlage im Duell herbeigeführt. Im Gegensatz dazu ist für Autoren wie Molina oder Grabbe, deren Überzeugungssystem christlich-religiös ist, das Eingreifen von übernatürlichen Elementen in das Handlungsgeschehen vorstellbar und wird sogar wahrscheinlich, wenn sich eine Figur wie Don Juan so deutlich wie in den jeweiligen Dramen nicht an religiös-moralische Bestimmungen hält.

Die meisten Don Juan-Variationen, auch die des 20. Jahrhunderts, können ohne Zweifel der mythoshaltigen Literatur zugeordnet werden. Den Sprach-Empfehlungen der kognitiven Hermeneutik zufolge sollte jedoch sensibel mit einer Verwendung des Begriffs vom „Mythos von Don Juan“ umgegangen werden. Denn lange nicht alle Don Juan-Variationen können der literaturwissenschaftlichen Mythosforschung zugeordnet werden. So kann grundsätzlich nicht von mythischen Eigenschaften der Figur gesprochen werden und sie ist demnach kein „Held“, der eine entscheidende Rolle in einer Erzählung in vorgeschichtlicher Zeit spielt.

Über die Betrachtungen der Sekundärliteratur hinaus wurde des Weiteren festgestellt, dass häufig auch die Autoren der Don Juan-Variationen selbst von einem Mythos oder eine Sage sprechen, was ebenfalls problematisiert wurde. Auch die Autoren selbst sollten sich also mit

dem Sprachgebrauch innerhalb ihres Werkes oder in Briefen und anderen Äußerungen dazu auseinandersetzen.

# Abkürzungsverzeichnis

Anm. d. Verf. – Anmerkung der Verfasserin

Bzw. – beziehungsweise

Ebd. – ebenda

Etc. – et cetera

F. – folgend

Ff. – folgende

Sic – so lautet die Quelle

U.a. – unter anderem

Usw. – und so weiter

Vgl. – vergleiche

# Literaturverzeichnis

## Primärliteratur

Frisch, Max (1953): Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie. Eine Komödie in 5 Akten.  
Frankfurt am Main: Suhrkamp.

Grabbe, Christian Dietrich: Don Juan und Faust. In: Joachim Schondorff (Hg.) (1967): Don Juan. Vollständige Dramentexte. München: Langen Müller.

Lenau, Nikolaus; Holzinger, Michael (2013): Don Juan. Dramatische Szenen. North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform.

Molina, Tirso de; Eitel, Wolfgang (1991): Don Juan. Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast. [Nachdr.]. Stuttgart: Reclam (3569).

## Sekundärliteratur

Agheana, Ion T. (1973): The situational drama of Tirso de Molina. Madrid: Playor (Colección Plaza Mayor scholar, 10).

Bukowski, Andreas (2009): Don Juan – Stoff und Figur. Die Struktur der klassischen Fassungen und ihre Verarbeitung am Beispiel ausgewählter deutscher Bearbeitungen. Zugleich: München, Univ., Diss., 2008. Neuried: ars una.

Cowen, Roy C. (1986): Das historische Bewußtsein als formgebendes Moment in „Don Juan und Faust“. In: Winfried Freund (Hg.): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München: Fink.

Freund, Winfried (1986): Grabbes Gegenentwürfe. Ein Aspekt seines Lebens und seiner Kunst. In: Freund, Winfried (Hg.) (1986a): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München: Fink.

- Freund, Winfried (Hg.) (1986): Grabbes Gegenentwürfe. Neue Deutungen seiner Dramen. Zum 150. Todesjahr Christian Dietrich Grabbes. München: Fink.
- Fulda, Ludwig (1925): Meisterlustspiele der Spanier. In freier deutscher Übertragung. 2 Bände. Berlin: Propyläen-Verlag.
- Grant, Michael; Hazel, John (2009): Lexikon der antiken Mythen und Gestalten. 1. Aufl. Berlin: List (List-Taschenbuch, 60928).
- Hartmann, Petra (1998): Faust und Don Juan. Ein Verschmelzungsprozeß, dargestellt anhand der Autoren: Wolfgang Amadeus Mozart, Johann Wolfgang von Goethe, Nikolaus Lenau, Christian Dietrich Grabbe, Gustav Kühne und Theodor Mundt. Stuttgart: Ibidem-Verl.
- Haslett, Moyra (1997): Byron's Don Juan and the Don Juan legend. Teilweise zugleich: Dublin, Trinity College, Diss. Oxford: Clarendon Press.
- Imig, Hans (1935): Das Problem der Religion in Christian Dietrich Grabbes Tragödie „Don Juan und Faust“. Münster: FEHLT.
- Müller-Kampel, Beatrix (1993): Dämon - Schwärmer - Biedermann. Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918. Zugl.: Graz, Univ., Habil.-Schr., 1992. Berlin: Schmidt (Philologische Studien und Quellen, 126).
- Müller-Kampel, Beatrix (2008a): Don Juan. In: Jürgens, Hans-Joachim (Hrsg.): Don Juan – Spuren des Verführers. Hamburg: Kovac.
- Müller-Kampel, Beatrix (2008b): Lenaus Don Juan. Genese, Geschichte und Konzept im Kontext der Stofftradition. In: Jürgens, Hans-Joachim (Hrsg.): Don Juan – Spuren des Verführers. Hamburg: Kovac.

- Pauli, Manfred (2012): Amphitryon - Don Juan - Titus Andronicus - Jeanne d'Arc - Demetrius. Dramaturgische Studien zu Lesarten von Mythen, Legenden und Historien. Frankfurt am Main u.a: Lang.
- Petersen, Jürgen H. (1989): Max Frisch. Stuttgart: Metzler (Sammlung Metzler, 173).
- Schmidt-Bergmann, Hansgeorg (2003): Nikolaus Lenau. Zwischen Romantik und Moderne; Studien. Wien: Ed. Praesens.
- Schneider, Ferdinand Josef (1934): Christian Dietrich Grabbe. München: Becksche Verlagsbuchhandlung.
- Schondorff, Joachim (Hg.) (1967): Don Juan. Vollständige Dramentexte. München: Langen Müller.
- Tepe, Peter (2001): Mythos & Literatur. Aufbau einer literaturwissenschaftlichen Mythosforschung. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Tepe, Peter (2007): Kognitive Hermeneutik. Textinterpretation ist als Erfahrungswissenschaft möglich; mit einem Ergänzungsband auf CD. Würzburg: Königshausen & Neumann.
- Weidermann, Volker (2010): Max Frisch. Sein Leben, seine Bücher. Köln: Kiepenheuer & Witsch.
- Weinstein, Leo (1959): The Metamorphoses of Don Juan. New York: AMS Press.