

Jörg Zimmermann

Don Juan als philosophisches Paradigma: Kierkegaard – Nietzsche – Camus

[aus: Frank Göbler (Hrsg.): Don Juan. Don Giovanni. Don Žuan.

Europäische Deutungen einer theatralen Figur. Francke Verlag Tübingen und Basel 2004. S. 55-81.]

Die Frage nach der philosophischen Bedeutung Don Juans stellt sich schon mit seinem ersten Auftritt in Spanien, wenn er sich selbst als einen Mann bezeichnet, „der keinen Namen hat“¹, und damit die für eine Weltordnung im Zeichen von Moral und Vernunft wesentliche Voraussetzung individueller Verantwortlichkeit zurückweist. Don Juan verstellt sich, täuscht Identitäten vor und gibt sie wieder auf. Er kann sich anderen so sehr anverwandeln, dass seine Existenz – wie einige Interpreten behaupten – letztlich vollkommen parasitär erscheine.²

Solche Namenlosigkeit lässt allerdings auch andere Deutungen zu. So kehrt Ernst Bloch die Blickrichtung um und behauptet, dass die an sich anonyme erotische Naturkraft erst dank ihrer Verkörperung durch Don Juan jenen Eindruck individuell zurechnungsfähiger Hybris erzeuge, der sie zum Widerpart des in der Gestalt des Komturs konzentrierten geistigen Prinzips mache.³

Don Juans Unverantwortlichkeit macht ihn in jedem Fall zum moralischen Skandalon, das wiederum in der Rezeption durchaus zweideutige Konsequenzen zeitigt: Offiziell wird er im Zeichen geltender Moralvorstellungen und der ihre Einhaltung überwachenden Autoritäten zu einer entschieden negativen Figur. Auf der anderen Seite steht die – zumindest heimliche – Bewunderung der amoralischen „Tugenden“ Don Juans, seiner selbstbewussten Überschreitung der Grenzen jener rigiden „repressiven“ Ordnungen von Religion, Metaphysik, Moral, Recht und Staatsraison, die die freie, d.h. ungehemmte Entfaltung der „Natur des Menschen“ einschränken, die – freudianisch formuliert – vom „Lustprinzip“ bestimmt wird.

Diese rebellische Stellung Don Juans im Streit um die „wahren Prinzipien“ menschlicher Natur begründet in erster Linie seine besondere Tauglichkeit als philosophisches Paradigma.⁴ Dies spiegelt die Rede vom Donjuanismus als spezifischem Diskurs innerhalb der Geschichte der neueren Philosophie wider, der deshalb auch ungeachtet des relativ späten geschichtlichen Auftretens der Figur bis in die Anfänge der Entwicklung des Homo sapiens zurückprojiziert werden kann.⁵

Was die dem Donjuanismus inhärente Dialektik der Zweideutigkeit, des Widerspruchs und der Paradoxie einer umfassenden philosophischen Reflexion bedeuten kann, hat meines Erachtens allerdings nur ein Philosoph überzeugend und bis heute vorbildlich entfaltet, nämlich Sören Kierkegaard in *Entweder – Oder*.⁶ Seiner Deutung des Don Juan ist deshalb der größte Anteil meiner Ausführungen gewidmet.⁷ Doch zuvor sei kurz auf die von Molière geschaffene Bühnenfigur des Dom Juan eingegangen, die die erste philosophische Phase des Donjuanismus in der Epoche der Aufklärung maßgeblich inspiriert hat.

Philosophie der Libertinage

Zum Doppelgesicht der Philosophie der Aufklärung gehört der Konflikt zwischen zwei emanzipatorischen Impulsen, die nahezu zwangsläufig einen Widerstreit hervorrufen: die Forderung nach Freiheit des Geistes und die nach Freiheit des sinnlichen Triebes. Die aufklärerisch erhoffte Harmonie beider Pole bleibt demgegenüber ein eher abstraktes Ideal, zumal dann, wenn der „Freigeist“ dadurch gekennzeichnet ist, dass er die Fesseln des Glaubens, der Moral und des Rechts zu sprengen versucht.

¹ Tirso de Molina (1976), S. 5. (Auf den anhaltenden Streit über die Verfasserschaft kann hier nicht eingegangen werden.)

² Vgl. Mayer (1976), S. 347-368.

³ Vgl. Bloch (1959), S. 1180-1188. – Eine auf eine andere Form der Unverantwortlichkeit abzielende philosophische Deutung der Namenlosigkeit findet sich in Adornos und Horkheimers 1944 unter dem Titel *Dialektik der Aufklärung* im Exil veröffentlichten „Philosophischen Fragmenten“: Der sich als „Niemand“ verleugnende Odysseus verkörpere jene „bürgerliche List“, dank der sich der Mensch seiner moralischen Verantwortung entzieht und damit schon zu Beginn der Entfaltung abendländischer Rationalität einer sich im 20. Jahrhundert ins Extrem steigernden Selbstentfremdung Vorschub leiste.

⁴ Die populärste philosophische Berufung ist sicherlich die Carlos Castanedas. Seine 1968 erschienenen *The teachings of Don Juan* haben jedoch nichts mit den philosophischen Spuren des spanischen Theaterhelden zu tun und spekulieren stattdessen über die Möglichkeit eines Übertritts in eine vom Schamanismus eröffnete „andere Wirklichkeit“.

⁵ Neben der schon erwähnten Rekonstruktion Adornos und Horkheimers wäre als neuerer Versuch vor allem Foucaults späte Archäologie des Subjekts zu nennen, die dieses als das früh „Unterworfenene“ (subiectum) von dessen früher „Unterwerfung“ (subiectio) im Sinne der Bändigung des sexuellen Triebes schon Platons „Symposion“ Zeugnis ablegt. Vgl. Foucault (1986), S. 36 ff.

⁶ Kierkegaard (1960). Im fortlaufenden Text zitiert unter dem Sigel EO mit Seitenzahl.

⁷ Vgl. Zimmermann (1991), S. 73-103. Dort finden sich auch detaillierte Literaturhinweise.

Dass jener Konflikt schon in Molières 1655 erstmals aufgeführter Komödie *Dom Juan* vorgeprägt ist, deutet Madariaga in seinem Essay über den Donjuanismus an, wenn er sagt: „Molière [macht] aus Don Juan den ersten Voltairianer und einen Vorläufer der Enzyklopädisten.“⁸ Es ist bekannt, dass Molière die Philosophie von Pierre Gassendi und dessen Versuch einer Erneuerung des Epikureismus gekannt und geschätzt hat.⁹ Sie lässt sich freilich nicht mit dem immoralistischen Habitus von *Dom Juan* gleichsetzen.

Bleibt Don Juan politisch ein Vertreter des Ancien Régime, so antizipiert er als Libertin des Geistes wie der Triebe sogar jene skandalöse Variante der Aufklärung, die mit La Mettrie und vor allem mit Marquis de Sade assoziiert wird. Don Juan kann im Kontext dieser Philosophie im Kontrast zu seiner öffentlich geforderten Verdammung als Verkörperung des Bösen zu einer positiven Leitfigur im Zeichen der Freiheit des Individuums avancieren.

Dass es um die Überwindung der überlieferten Philosophie und ihrer Ethik des rechten Maßes zu Gunsten eines unmittelbaren Hedonismus gehen könnte, formuliert in Molières Komödie¹⁰ *Dom Juans Diener Sganarelle* gleich im ersten Satz: „Was Aristoteles und die ganze Philosophie auch sagen mögen, es kommt doch nichts dem Tabak gleich.“ (DJ 431) Im Übrigen lässt die von Molière geschaffene Theaterfigur eine ganze Reihe philosophischer Positionen assoziieren, d.h. er lässt sich, je nachdem, welche Aussagen und Charaktermerkmale in den Mittelpunkt gestellt werden, philosophisch als Repräsentant des Rationalismus, Sensualismus, Skeptizismus, Atheismus, Immoralismus, Hedonismus und vor allem eines erotisch inspirierten Ästhetizismus deuten.

Rationalistisch ist die Haltung, die sein Diener als „Religion [der] Arithmetik“ (DJ 459) bezeichnet. Entsprechend sagt Dom Juan: „Ich glaube, daß zwei und zwei vier und daß vier und vier acht ist.“ (DJ 459) Mit der These, der Mensch sei nur eine „Maschine“ (DJ 459), bekennt er sich zum sensualistisch-materialistischen Flügel der cartesianischen Philosophie. Skeptiker bleibt er in seiner Abwehr aller metaphysischen Behauptungen über Gott, die Seele und den Geist des Menschen.

Besonders stark provoziert Dom Juans forcierter Atheismus. Sganarelle nennt ihn „einen Ketzer, der an nichts glaubt, weder an den Himmel noch an die Heiligen, noch an Gott“ (DJ 432). Er halte „alles, woran wir glauben, für Hirngespinnste“ (DJ 433). Um Gott zu verhöhnen und damit zu demonstrieren, dass diese fiktive Instanz ihm nichts anhaben kann, bietet Dom Juan einem Bettler Geld dafür, Gott in seiner Gegenwart lauthals zu verfluchen. Wie Nietzsche später in seiner *Genealogie der Moral* ausführt, versucht Dom Juan die „guten“ und die „bösen“ Menschen als Rollenspieler zu entlarven, die je verschiedene Interessen verfolgen.

Wenn Sganarelle über seinen Herrn sagt, er sei „ein Schwein von Epikuräer“ (DJ 433), das „draufloslebt wie ein wildes Tier“ (DJ 433), so missversteht er zwar den Sinn der Erneuerung des Epikureismus durch Gassendi, bedient damit andererseits jedoch ein populäres Vorurteil, das mitempfindende Zuschauer entsprechend beeindruckt soll. Dom Juan huldigt einem Hedonismus, dessen Zielpunkt die erotisch-ästhetische Lust ist. Daher besteht sein konkretester philosophischer Anspruch in der Propagierung eines erotisch inspirierten Ästhetizismus: „Mich bezaubert die Schönheit überall, wo ich sie finde, und ich gebe der süßen Gewalt, mit der sie uns fesselt, gerne nach.“ (DJ 435) Dom Juan bekennt sich also ausdrücklich zu jenem triebhaften Ursprung des Schönen, den die platonische Philosophie als Gegenpol zu dem nur transzendent aufscheinenden wahren Schönen bestimmt hatte, nach dem allein zu trachten sei. Im Gegensatz zur Tradition interessiert Dom Juan nicht eine ideale Einheit des Schönen, sondern dessen schrankenlose Vielheit: „Ich behalte mir den Blick frei für die Reize aller und erweise einer jeden die Ehre, zahle einer jeden den Tribut, zu dem die Natur uns verpflichtet.“ (DJ 435) So lautet das Fazit: „[D]as ganze Vergnügen an der Liebe beruht schließlich auf dem Wechsel.“ (DJ 435) Dieser Haltung entspricht wiederum Sganarelles Feststellung über das Naturell seines Herrn: „Ich weiß doch, daß Ihr Herz ewig unterwegs ist. Es wandelt von Ort zu Ort und mag sich nirgends lange aufhalten.“ (DJ 434)

Eine solche Umkehrung der platonischen Argumentation über das Schöne deutet ebenso auf Nietzsche voraus wie die Verschränkung des erotischen Begehrens mit dem Willen zur Macht. Dom Juan sagt von sich, er verhalte sich auf dem Felde der Liebe wie jene „großen Eroberer, die von einem Siege zum andern stürmen und sich nicht entschließen können, ihre Wünsche einzuschränken“ (DJ 436). Es ist das Prinzip der Selbststeigerung des Willens zur Macht und seines Selbstgenusses, der kein externes trans-egoistisches Ziel mehr kennt, sich also einzig im Wechsel selbst-bewusster Augenblicke erfüllt. Die prekäre Seite eines solchen Prinzips, das Liebe und Tod, Lust und Grausamkeit, Kalkül und Exzess bedenkenlos miteinander verschränken kann, ist im 20. Jahrhundert im Zeichen der Nazibarbarei vor allem am Beispiel der „schwarzen“, nihilistischen Variante der Philosophie der Aufklärung im Denken von Marquis de Sade diskutiert worden. Bei ihm werde der Vernichtungswille totalitär und die Lust gehe „anstatt mit der Zärtlichkeit mit der Grausamkeit einen Bund ein“¹¹.

De Sade hatte seine *Philosophie im Boudoir* ausdrücklich den „wollüstigen Menschen jeglichen Alters und jeden Geschlechts“¹² gewidmet. Sie ist eine Philosophie der erotischen Libertinage: Da ihm die Natur selbst in ihrem ursprünglichen Triebwesen als lustvolle Zerstörerin gilt, soll der konsequente Libertin als Teil dieser Natur dem ihr inhärenten „Grundgesetz“ folgen. So sei die von Lust durchtränkte Grausamkeit „nichts anderes als die von der Zivilisation noch nicht beeinträchtigte Energie des Menschen: sie ist also eine Tugend und kein La-

⁸ Madariaga (1976), S. 101.

⁹ Zu Molière und Gassendi vgl. Schmitz (1985), S. 212 ff.

¹⁰ Molière (1959), S. 429-487. Im fortlaufenden Text fortan zitiert unter dem Sigel DJ mit Seitenzahl.

¹¹ Adorno/Horkheimer (1981), S. 133.

¹² Marquis de Sade (o.J.), S. 7.

ster.¹³ Der einzige Fortschritt der Aufklärung, den de Sade anerkennen möchte, sind intelligente „Exzesse“, Frucht einer „außerordentlichen Empfindsamkeit der Organe“, die eine äußerst feinfühlig Grausamkeit hervorzutreiben vermag.¹⁴ Den von Rousseau und anderen Philosophen verbreiteten Glauben an eine grundsätzlich „gute“ Natur und eine ihr entsprechende „natürliche Moral“ nennt de Sade daher eine gänzlich „schimärische Stimme“¹⁵. So krude diese Philosophie erscheinen mag, spricht sie doch in der hypertrophen imaginativen Durchführung ihres Prinzips mit einer vorher unbekanntem Deutlichkeit aus, was bis heute als Menetekel aller dem Fortschritt der Humanität huldigenden Geschichtsphilosophie gelten muss: dass nämlich der Rückfall in eine triebbestimmte Barbarei tiefer und dauerhafter in der „Natur des Menschen“ verankert sei, als es das aufklärerische Vertrauen in die sozialen, moralischen und politischen Bindungskräfte auf der Basis praktischer Vernunft wahrhaben möchte.

Im Zeichen der äußersten Barbarei des 20. Jahrhunderts hat sich Bert Brecht als „Philosoph auf dem Theater“ mit einer kritischen Bearbeitung von Molières *Don Juan* auf seine Weise mit der Konstellation von Donjuanismus und philosophischer Aufklärung auseinander gesetzt.¹⁶ In seinen begleitenden Reflexionen kritisiert Brecht ausdrücklich die vor allem im Sog der Nietzsche’schen Philosophie möglich gewordene positive Berufung auf Don Juan als Personifikation einer radikal egozentrisch definierten Freiheit: „Wir sind gegen parasitäre Lebensfreude. Leider haben wir als Lebenskünstler nur den Tiger vorzuweisen! [...] Der Atheismus des großen Parasiten täuscht viele; sie fallen darauf herein, bewundern ihn, rühmen ihn als fortschrittlich.“¹⁷ Für Brecht ist der Glaube an einen sozialen und moralischen „Grundimpuls“ im Menschen, der die Kritik der Komplizenschaft zwischen dem Willen zur Macht und einem libidinös bestimmten Egoismus impliziert, allen katastrophalen Rückschlägen zum Trotz, immer noch das wahre Agens des Geschichtsprozesses.

Als Nachfolger Brechts hat dann Peter Weiß im Jahr 1964 in seinem Drama *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats* (dargestellt durch die Schauspieltruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade) den berüchtigten Marquis zum Disput mit seinem revolutionären Gegenspieler auf die Bühne gestellt, in der Erwartung, dass „die Wahrheiten Marats so durchdringen, dass das, was Sade sagt, immer fadenscheiniger wird.“¹⁸ Habermas merkt in einer philosophischen Notiz allerdings an, dass Weiß im Gegensatz zu Brecht die Fixierung auf eine vorentscheidene Wahrheit aufgegeben habe.¹⁹

Die äußerste Desillusionierung der Aufklärung repräsentiert demgegenüber Pier Paolo Pasolinis 1975 entstandener Film *Die 120 Tage von Sodom*, der de Sades Imagination in die Zeit der faschistischen Republik von Salò transponiert.²⁰ Eine Rechtfertigung solcher Exzesse erotisch maskierter Grausamkeit im Zeichen eines aufklärerisch gedeuteten Don Juan ist nun definitiv nicht mehr möglich. Doch bedarf es zur Erläuterung dieses Prozesses eines ausführlicheren Rekurses auf die Deutung Don Juans am Ende der historischen Epoche der Aufklärung im Übergang zu philosophischen Positionen des 19. Jahrhunderts von der Romantik bis zu Nietzsche.

Kierkegaard und das Musikalisch-Erotische

Die deutsche Romantik, in der Philosophie und Literatur eine enge Verbindung eingehen, deutet den Widerspruch von Geist und Sinnlichkeit als unauflösbaren und deshalb tragischen Zwiespalt in Don Juan selbst. Kanonisch für diese Neuinterpretation wurde E. T. A. Hoffmanns Erzählung *Don Juan* aus dem Jahre 1813. Sie ist im Gegensatz zum aufklärerisch verstandenen Don Juan nicht mehr von der Theaterfigur in der Tradition Tirso de Molinas und Molières inspiriert, sondern von der Musikalisierung Don Juans, die – vorbereitet durch italienische Komponisten – in Mozarts 1787 uraufgeführtem „dramma giocoso“ *Don Giovanni* ihre bis heute gültige und unübertroffene Gestaltung fand.²¹ Als Don Juans eigentliche Triebkraft gilt nun in romantischer Deutung der Mozart’schen Opernfigur eine „unendliche Sehnsucht, die uns mit dem Überirdischen in unmittelbarem Rapport setzt“²². Die Metaphysik triumphiert erneut über die Erotik, aber derart, dass diese religiös und moralisch „veredelt“ und zum Typus eines tragischen Liebesgeschicks umgedeutet wird, wie es dann auch andere romantische Opern wie etwa Wagners *Der fliegende Holländer* prägt.

Der nicht von der Musik bestimmte Don Juan entwickelt sich im Medium des Wortes zum hyperreflektierten Zweifler. So präsentiert ihn vor allem Grabbe, indem er ihm Faust als Alter Ego an die Seite stellt (*Don Juan und Faust*, 1829). In fast schon existentialistischer Manier bekennt Don Juan in einer Schlüsselszene: „Was ich bin, das bleib ich! Bin ich Don Juan, so bin ich nichts, werd ich ein anderer!“²³ Wenn er noch um eine Gewiss-

¹³ Marquis de Sade (o.J.), S. 83.

¹⁴ Vgl. Marquis de Sade (o.J.), S. 84 f.

¹⁵ Marquis de Sade (o.J.), S. 82.

¹⁶ Vgl. Brecht (1967), VI, S. 2547-2615. Vgl. hierzu auch die erste umfangreiche Darstellung der Philosophie von Bert Brecht bei Fahrenbach (1986), die unter Brechts im Zeichen der *Dialektik der Aufklärung* offensiv formuliertem Aufruf steht: „Kein schwierigerer Vormarsch als der zurück zu Vernunft!“

¹⁷ Brecht (1967), XVII, S. 1258, 1261.

¹⁸ Braun (1967), S. 112.

¹⁹ Vgl. Braun (1967), S. 123 f.

²⁰ Vgl. Pasolini (1975).

²¹ Vgl. Csampai/ Holland (1981) und Kunze (1984).

²² Hoffmann (1927), S. 80.

²³ Grabbe (1964), S. 155.

heit weiß, so ist es die Vergeblichkeit allen Strebens. Die seine Vorgänger unermüdlich zur Aktion treibende Vorlust der Erfüllung im Augenblick hat Grabbes Don Juan längst als Illusion durchschaut.

Vor diesem Hintergrund überrascht der Philosoph und Theologe Kierkegaard in seiner 1843 veröffentlichten großen Studie zu Don Juan²⁴ dadurch, dass er gegen jedwede romantische „Veredelung“ des Helden auf dessen „ursprünglichen“ amoralischen bzw. vormoralischen Charakter rekurriert. Kierkegaard konzentriert sich dabei allerdings ebenfalls auf Mozarts Oper. Diese war von der zeitgenössischen Kritik verständlicherweise vor dem Hintergrund der Philosophie der Aufklärung diskutiert worden, und zwar in bewusster Abwehr französisch infiltrierte Freigeisterei. So heißt es in einer markanten Rezension von 1790, die Gestalt des Don Juan vereinige „all das Vernunftwidrige, Abentheuerliche, Widersprechende und Unnatürliche in sich, was nur immer ein poetisches Unding von einem menschlichen Wesen zu einem Opernhelden qualifizieren kann.“²⁵ Es handele sich um „die tollste, unsinnigste Aftergeburt einer verirrtten spanischen Einbildungskraft.“²⁶

Kierkegaard erkennt Don Juans ästhetisch-erotisches Selbstverständnis als existentielle Möglichkeit ausdrücklich an, um diese dann jedoch in ihrem Anspruch zu begrenzen und als bloßes Moment innerhalb einer umfassenderen Dynamik menschlicher Existenz herauszustellen. Diese Argumentation kann ich im Rahmen dieses Vortrags natürlich nur in skizzenhafter Form nachzeichnen.

Kierkegaard nannte sein frühes Hauptwerk *Entweder – Oder* rückblickend eine „dichterische Ergießung“²⁷. Das erinnert an *Herzensergießungen* von der Art Wackenroders, die in ihrer personalisierten narrativen Form zur systematischen Konstruktion des Ästhetischen etwa im Sinne Hegels den entschiedensten Gegenpol bilden.²⁸ Und gegen Hegel blieb Kierkegaard stets Romantiker genug, um eher mit deren Subjektivismus als mit den autoritativen Setzungen einer „Philosophie des absoluten Geistes“ zu sympathisieren. Die ironisch-parodistische Vortragsart von *Entweder – Oder* ist allerdings kein Selbstzweck. Sie dient letztlich dem Ziel, den Leser nach dem Vorbild des ernststen Ironikers Sokrates „ins Wahre hineinzutäuschen“²⁹.

Die Erfahrung von Wahrheit ist bei Kierkegaard - und darin liegt die philosophische Originalität seines Ansatzes - an ein Verständnis von Existenz gebunden, das mehrere Sphären umfasst bzw. mehrere Stadien durchläuft. Der Ästhetiker repräsentiert die in der normativen Ordnung unterhalb der ethischen und religiösen Sphäre rangierende Sphäre ästhetischer Existenz.³⁰ Obwohl vor allem der späte Kierkegaard diese Rangordnung immer wieder bekräftigt und darüber hinaus seine frühe „ästhetische Schriftstellerei“ als überwundenes Stadium betrachtet hat, sprechen einige Indizien dafür, dass er die im Zeichen von Mozarts *Don Giovanni* geschilderte Faszination des Ästhetischen nie gänzlich zu bannen vermochte.³¹ Sein eigener Existenzentwurf bewegt sich im Grunde bis zum Schluss zwischen den Ebenen von Realität und poetischer Fiktion. So vermischen sich auch in der Mitteilung des Don-Juan-Erlebnisses imaginierte Möglichkeiten von Existenz mit realen lebensgeschichtlichen Spuren.

Dem streng religiös erzogenen, von Anfang an zu Schwermut neigenden Philosophen und Theologen eröffnete Mozarts *Don Giovanni* eine Gegenwelt, an der er außerhalb der Sphäre ästhetischer Identifikation kaum teilhaben konnte: „verführerische Stimme der Lust und der Festesfreude und des Genießens und des Augenblicks“³². Das Werk habe ihn so diabolisch ergriffen, dass er es niemals vergessen konnte. Nach eigenem Zeugnis hat er in Kopenhagen keine Aufführung der Oper versäumt. Gelegentlich konnte er deren Wirkung auch ganz pragmatisch charakterisieren: „Was ich brauchen konnte, war eine Mannigfaltigkeit erotischer Stimmungen. Diese ließ ich an Mozarts ‚Don Juan‘ anknüpfen. Sie gehören wesentlich der Phantasie an und finden Befriedigung allein im Ertönen der Musik.“³³

An der Figur Don Juans erprobt Kierkegaard Identifikation und Distanzierung zugleich; er umstellt sie mit anderen Figuren, literarisch vorgegebenen oder selbst entworfenen. In diesem Rollenspiel, das sein Ich in wechselnden Pseudonymen einbezieht, verschränken sich ästhetische und lebensweltliche Erfahrung in einer Weise, die Kierkegaard oft genug an der Substantialität seiner eigenen Existenz zweifeln ließ. Camus nannte ihn später einen „vollkommenen Lebens-Schauspieler“³⁴.

Vor dem Hintergrund der platonischen-christlichen Deutung des Schönen und des darin begründeten Misstrauens gegenüber den sinnlichen Wirkungen der Kunst konstatiert Kierkegaard zunächst eine tiefgreifende Kluft

²⁴ Vgl. Kierkegaard (1960). Im fortlaufenden Text fortan zitiert unter dem Sigel EO mit Seitenzahl.

²⁵ Aus einer Rezension zu Mozarts *Don Giovanni* 1790, zitiert nach Kunze (1984), S. 331.

²⁶ ebd.

²⁷ Kierkegaard (1964), S. 31.

²⁸ Schon im ersten Kapitel der *Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders* (1797) werden die „sogenannten Theoristen und Systematiker“ attackiert, weil sie mit ihrer „eiteln und profanen Philosophasterei“ etwas zu umschreiben versuchen, „wovon sie den Geist, der sich in Worte nicht fassen läßt, und die Bedeutung nicht kennen“ (Wackenroder (1967), S. 11).

²⁹ Kierkegaard (1964), S. 6.

³⁰ Vgl. Greve (1979), S. 177-216.

³¹ Dies ist vor allem die These von W. Rehm: „Kierkegaard kommt von der Sphäre des Ästhetischen nicht los, er vermag auch noch das letzte, ernsteste Verhältnis nur im Bild des Dichterischen zu begreifen und zu deuten“ (Rehm (1949), S. 522).

³² Zitiert nach Wiora (1978), S. 40.

³³ Kierkegaard, Tagebücher Bd. 1 = Gesammelte Werke, Bd. 28, S. 344.

³⁴ Zitiert nach Gay-Crosier (1976), S. 302.

zwischen musikalisch-erotischer und sprachlich-religiöser Sphäre: „[J]e strenger die Religiosität, um so mehr verzichtet man auf die Musik und hebt das Wort hervor. [...] Das letzte Stadium schließt die Musik völlig aus und hält allein auf das Wort.“ (EO 88) Jene Presbyterianer, für die selbst die Orgel „des Teufels Dudelsack“ (EO 88) ist, hätten in gewisser Weise Recht: Die Musik sei eine dämonische Macht und vertrete in der Sphäre des Geistes am entschiedensten das sinnlich-erotische Prinzip.

Den zeitgenössischen Hintergrund für Kierkegaards Reflexionen zur Musik bildet – wie schon angedeutet – der ästhetische Diskurs der Romantik.³⁵ Als Anti-Systematiker bedient er sich gegen die Hegel'sche Argumentationsform des romantischen Prinzips der Ironie, in dessen Licht alle vermeintlich allgemein gültigen Thesen von vornherein fragmentiert und reflexiv verfremdet werden. Der Versuch, Kierkegaard dadurch „im Fuchsbau der unendlich reflektierten Innerlichkeit“³⁶ stellen zu wollen, dass man seine Äußerungen „beim Wort“ nimmt, greift daher als Kritik sicherlich zu kurz.

Denn was sollte es z.B. objektiv bedeuten, wenn der Ästhetiker als einer der Rollenspieler von *Entweder – Oder* bekennt, er sei „wie ein junges Mädchen in Mozart verliebt“ (EO 58-59), müsse ihn „obenan stehen haben, koste es, was es wolle“ (EO 59), zumal sich dieser eingestandenermaßen kindische Wunsch noch zur Forderung nach Gründung einer Sekte steigert, „die Mozart nicht allein obenan setzt, sondern gar keinen anderen hat als Mozart“ (EO 59). Wer nun die am Beispiel Mozarts vorgeführte Ableitung der Klassizität großer Kunstwerke immer noch wörtlich nehmen möchte, begegnet in einem „kleine[n] nichtssagende[n] Zwischenspiel“ (EO 79) dem folgenden, das Begründungsbedürfnis zum Schein endgültig befriedigenden Satz: „[P]raetereo censeo, daß Mozart der größte unter allen klassischen Künstlern ist, daß sein Don Juan den ersten Platz unter allen klassischen Erzeugnissen verdient.“ (EO 79)

Der für Kierkegaards Philosophieren eigentümliche Status indirekter Mitteilung betrifft nicht nur den Aspekt einer je persönlich zu beglaubigenden existentiellen Aneignung – also in unserem Fall der Erfahrung dieser Mozart'schen Oper und ihrer musikalisierten Gestalt Don Juan – sondern auch die Reflexion der Sprache als Medium jeglicher Mitteilung über spezifische ästhetische „Sachverhalte“.

Kierkegaard zeichnet sich hier zunächst dadurch aus, dass er im Gegensatz zu anderen Philosophen seinen Dilettantismus von vornherein eingesteht:

Ich weiß sehr wohl, daß ich von Musik nichts verstehe, ich gebe gern zu, daß ich Laie bin, ich mache kein Hehl daraus, daß ich nicht zu dem auserwählten Volk der Musikverständigen gehöre, daß ich höchstens ein Proselyt des Tores bin, den ein seltsamer unwiderstehlicher Trieb aus der Ferne bis hierher geführt hat, aber auch nicht weiter. (EO 79)

Das Bewusstsein mangelnder Kompetenz macht Kierkegaard allerdings besonders sensibel für die Differenz zwischen konkreter ästhetischer Erfahrung und diskursiver Erörterung. Für ihn bleibt das Feld des Sprachlichen dem Feld des Musikalischen inkommensurabel. Das Musikalische lasse sich sprachlich allenfalls „umstellen“ (EO 104): So wolle er mit seinem Raisonement die Musik „gleichsam [...] ängstigen, bis sie hervorbricht“ (EO 104), ohne dass er doch mehr über sie sagen könne als „Hört! Ich meine damit das Höchste gewollt zu haben, was die Ästhetik zu tun imstande ist.“ (EO 104)

Welches sind nun die Winke, die uns Kierkegaard gibt, um das spezifische Gebiet Don Juans in der Musik zu „umstellen“? Mit der Annahme einer ursprünglichen Verschränkung des Musikalischen mit dem Erotischen antizipiert er sicherlich Aspekte der Philosophie Friedrich Nietzsches, bei dem die These vom dionysischen Ursprung der Musik zum Eckstein eines antiplatonisch und antichristlich begründeten Ästhetizismus wird.³⁷ Bemerkenswert bleibt in diesem Zusammenhang, dass für Kierkegaard schon die energetisch vergleichsweise zurückhaltende musikalische Diktion Mozarts dasjenige bewirken soll, was sich für Nietzsche erst mit Wagners Oper *Tristan* als „zur Herrschaft gebrachte Sinnlichkeit der Musik“³⁸ bzw. nach seinem Abfall vom Bayreuther Meister mit Bizets Oper *Carmen* erfüllt.

Die Kategorie, unter der Kierkegaard die Musik in ihrem sinnlichen Vollzug bestimmt, ist diejenige der Zeitlichkeit; und diese ist wiederum der ästhetisch konzentrierteste Ausdruck der Zeitlichkeit menschlicher Existenz. „Die Musik existiert nicht außer in dem Augenblick, da sie vorgetragen wird; denn wenn man auch noch so gut Noten lesen könnte und eine noch so lebhaftere Einbildungskraft hat, so kann man doch nicht leugnen, daß die Musik, indem sie gelesen wird, nur in uneigentlichem Sinne da ist.“ (EO 83) Hier fällt dem Experten Adorno die Widerlegung des Dilettanten Kierkegaard leicht: Musik habe dank ihrer Formdisposition und motivisch-thematischen Arbeit eine eigene Tektonik, und vermöge eben dadurch das ephemere Erklingende zur Dauer zu objektivieren. „Im Text, der lesbar ist gleich dem literarischen, hat Musik Existenz unabhängig vom gegenwärtigen Erklingen.“³⁹ Der Einspruch zeigt andererseits, dass der existentielle Modus des Musikalischen zumindest vieldeutig bleibt.

Für den Ästhetiker in *Entweder – Oder* jedenfalls ist die Zeitlichkeit von Musik gleichbedeutend mit der Zeitlichkeit des Lebens selbst als Sukzession intensiv erlebter Augenblicke. Andererseits weiß er als philoso-

³⁵ Vgl. dazu umfassend Dahlhaus (1988).

³⁶ Adorno (1979), II, S. 21.

³⁷ Vgl. aus der Fülle der Literatur zu Nietzsches Musikphilosophie u.a.: Dahlhaus (1988), S. 414-498; Hudek (1989); Steiert (1991).

³⁸ Nietzsche: *Aus dem Nachlass* (21960), III, S. 836.

³⁹ Adorno (1979), II, S. 31.

phisch reflektierter Ästhetiker zugleich um die „schöne Illusion der Unmittelbarkeit“; streng genommen geht es also nur um den aus der Perspektive ästhetischer Existenz offenbar wider besseres Wissens unstillbaren Wunsch nach erfüllter Zeitlichkeit unter Bedingungen einer Reflexivität, wie sie im sprachlich-kommunikativen Bezugshorizont menschlicher Erfahrung - auch der sprachlosen - immer schon vorgängig angelegt ist.

Die Existenzform, die der Ästhetiker verkörpert und seinerseits am Beispiel von Mozarts *Don Giovanni* begründet, ist eine der für Kierkegaard möglichen Antworten auf die Frage, „unter welchen Bestimmungen man das ganze Dasein betrachten und selber leben will“ (EO 718). Medium des ästhetischen Selbst-Entwurfs ist die Fantasie; sie stiftet die „Möglichkeit der Intensität des Selbst“⁴⁰. Diese Bestimmung deutet schon an, dass die Unmittelbarkeit des Ästhetischen durchaus auch die Zeitperspektiven der Vergangenheit und der Zukunft umfasst, aber eben nur in einem uneigentlichen Sinne: Erinnerung an das Vergangene und Antizipation des Zukünftigen sind für den ästhetisch Existierenden nur Modalitäten des vergegenwärtigenden Selbstgenusses.

Der Ästhetiker verfiucht die Virtualität aller Dauer und bekennt sich damit zur „Wesenlosigkeit“ seines Selbst in der Sukzession intensiv erfahrener Augenblicke. Der dergestalt in sich reflektierte Ästhetiker bejaht ausdrücklich die fantastischen Brechungen seiner Existenz, wie sie der Ethiker als Kontrahent des Ästhetikers im Rollenspiel von *Entweder* –

Oder in persönlicher Anrede trefflich umschreibt: „Bald kannst Du Dich zu einem Greise machen, um durch den Trichter der Erinnerung das Erlebte in langsamen Zügen einzusaugen, bald bist Du in der ersten Jugend, von Hoffnung erglüht, bald genießt Du männlich, bald weiblich, bald unmittelbar, bald die Reflexion über den Genuß.“ (EO 548). Im Übrigen kritisiert der an einer dem Fluss der Zeit entzogenen Identität des Selbst interessierte Ethiker diese ästhetische Lebensanschauung entschieden als Selbst-Verlust.⁴¹

Entsprechend eingeschränkt erscheint aus ethischer Perspektive der existentielle Geltungsanspruch des Ästhetischen: Das „ästhetische Individuum“ (828) soll als Inbegriff einer „reiche[n] Konkretion, eine[r] Vielfalt von Bestimmtheiten, von Eigenschaften“ (EO 782) in einen ethischen Lebensentwurf integriert werden. Denn für den Ethiker ist Existieren eine Aufgabe und eine Forderung, deren Erfüllung sich nicht im Selbstgenuss erschöpfen kann. Gerade der unendlich in sich reflektierte Ästhetiker müsse schließlich darüber verzweifeln, sein Leben nur in dem zu haben, „dessen Wesen es ist, daß es vergehen kann“ (EO 798). Eingedenk der grundsätzlichen Reflexivität menschlicher Existenz - als „Verhältnis, das sich zu sich selbst verhält“⁴² - bleibt die Idee einer absolut gesetzten ästhetischen Existenz Illusion. Wird sie durchschaut, ohne den „Sprung“ in die ethische Existenz zu vollziehen, so mündet der Ästhetizismus in einen melancholisch gestimmten Nihilismus. Denn das Unmittelbare entlarvt sich als das ewig Flüchtige.

In der begrifflichen Konstruktion des Ästhetikers ist nun das in Don Juan inkarnierte Musikalisch-Erotische „Statthalter“ von Unmittelbarkeit im Entwurfshorizont einer prinzipiell reflexionsbezogenen ästhetischen Existenz. Don Juan wird solcherart zum musikalisch personifizierten Begriff „sinnliche[r] Genialität“ (EO 69); in der Erfahrung seines fiktiven Lebens verdichtet sich die für die ganze Argumentation zentrale Analogie von musikalischer und existentieller Zeitlichkeit. „Sinnliche Genialität ist also der absolute Gegenstand der Musik“ (EO 86); als solche ist sie „Kraft, Leben, Bewegung, beständige Unruhe, beständige Sukzession“ (EO 87).

Als Opernfigur ist Don Juan medial gesehen ein Zwitter: Während die Figur literarisch ein Individuum mit einer bestimmten Geschichte darstellt, verkörpert sie musikalisch einen Mythos, eine Idee, ein inneres Prinzip. Die Opernfigur existiert – wie Kierkegaard sagt – im „dauernden Schweben“ (EO 112) zwischen Musik und Sprache. Allerdings ist das spekulativ-erotische Ohr des Ästhetikers ganz der musikalischen Erscheinung zugewandt: Nun hört es die Einheit der Stimmung, den „Grundton, der das Ganze trägt“ (EO 142), und darin wiederum die „ganze Unendlichkeit der Leidenschaft“ (EO 129).

Als musikalische Inkarnation sinnlicher Genialität bleibt Don Juan jeder ethischen oder religiösen Beurteilung entzogen. Er repräsentiert die Utopie einer sich in den intensiven Augenblicken des Genusses erfüllenden ästhetischen Existenz jenseits von Gut und Böse. Sein Leben verwirklicht sich in reiner Immanenz; weder bedarf er einer Transzendenz noch wird er sich ihrer überhaupt als verpflichtender Instanz bewusst. Erst im Medium ethisch-religiös orientierter Reflexion erscheint die Sphäre Don Juans als „Reich der Sünde; aber da ist *Don Juan* getötet, da verstummt die Musik ...“ (EO 109)⁴³

Als Inkarnation des Musikalisch-Erotischen ist Don Juan in einem potenzierten Sinne das Zentrum der Oper: Es sei ihr Geheimnis, dass

ihr Held zugleich auch die Kraft darstellt, die in den übrigen Personen wirkt. [...] Im Don Juan ist der Grundton nichts anderes als die Grundkraft der Oper selbst, diese ist Don Juan, er aber ist wiederum - eben weil er nicht Charakter, sondern wesentlich Leben ist - absolut musikalisch. Auch die übrigen Personen der Oper sind nicht Charaktere, sondern wesentlich Leidenschaften, die durch Don Juan gesetzt

⁴⁰ Kierkegaard, Gesammelte Werke, Bd. 24/25, S. 27

⁴¹ Vgl. die Darstellung dieser Kritik bei Fahrenbach (1986), S. 60ff.

⁴² Kierkegaard, Gesammelte Werke, Bd. 24/25, S. 9

⁴³ Das Zitat deutet an, dass Kierkegaard Mozarts *Don Giovanni* - der damals üblichen Aufführungspraxis entsprechend - ohne die *scena ultima* gehört hat. (Sie fehlt auch im Text des dänischen Librettos von L. Kruse, Kopenhagen 1807.) Die wesentlich mit der Anerkennung oder Zurückweisung des *lieto fine* verbundene Problematik einer gattungsästhetischen Deutung zwischen *opera seria* und *opera buffa* kann für Kierkegaards Rezeption also keine entscheidende Rolle spielen.

sind und insofern wiederum musikalisch werden. [...] Diese absolute Zentralität, die das musikalische Leben Don Juans in ihr hat, bringt es mit sich, daß die Oper eine Macht der Illusion ausübt wie keine andere, daß ihr Leben uns mit hineinreißt in das Leben, das in dem Stücke ist. Dank der Allgegenwart des Musikalischen in dieser Musik kann man einen einzelnen kleinen Teil von ihr genießen und ist doch augenblicklich hingerissen; man komme mitten in der Aufführung, und augenblicklich ist man in dem Zentralen, weil dieses Zentrale, Don Juans Leben, überall ist. (EO 144-145)

Solche Allgegenwärtigkeit triumphiert nicht zuletzt im Verlangen des Rezipienten, es „beständig von vorne beginnen [zu] lassen und es hören und wieder hören“ (EO 116-117) zu wollen: Das spekulativ-erotische Ohr ist unersättlich.

Die Behauptung der Zentralität und Allgegenwärtigkeit Don Juans beeinflusst entscheidend die Weise der Rezeption. Werden alle anderen Gestalten der Oper als Trabanten der Hauptgestalt betrachtet, so dominiert musikalisch die abstraktere „Stimme der Leidenschaft“ (EO 109) gegenüber den konkreten Stimmen der einzelnen Individuen. Da deren differenzierende Ausgestaltung zur Größe der Mozart'schen Charakterisierungskunst gehört, wird der Gewinn des spekulativ-erotischen Ohrs mit einem herben Verlust an konkretem Gehör erkaufte. Kierkegaard möchte jenes Allgemeine gleichsam als Resonanzboden verstehen, der die besonderen Figuren dank ihrer „teils sympathische[n], teils antipathische[n] geheimnisvolle[n] Kommunikation mit Don Juan“ (EO 150) zuallererst in einem emphatischen Sinne musikalisch werden lässt. Das spekulativ-erotische Ohr versteht diese Proteus-Natur als Don Juans jeden besonderen und darin auch eingeschränkten Charakter überspielende „sinnliche Genialität“. So bleibt Don Juan „ein Bild, das zwar immer wieder erscheint, aber niemals Gestalt und Konsistenz gewinnt.“ (EO 112)

Angesichts solcher Fokussierung auf die nur im Ertönen der Musik erfahrbare „sinnliche Genialität“ verwundert es nicht, dass das spekulativ-erotische Ohr den Aspekt der Inszenierung und Visualisierung in der Aufführung der Oper souverän ignoriert. Es sei störend, wenn man, während das Ohr beschäftigt ist, auch das Auge viel gebrauchen müsse. Gerade weil Don Juan auf ideale Weise die Macht der Musik verkörpere, sei es geradezu geboten, die Augen zu schließen. „[D]enn die dramatische Einheit, die sich ihm darbietet, ist gänzlich untergeordnet und mangelhaft im Vergleich zu der musikalischen Einheit, die sich aus dem Hören ergibt.“ (EO 145) Auch der kommunikativen Funktion einer Aufführung in situ spricht der Ästhetiker jegliche Bedeutung ab. Diese Oper wolle „aus der Ferne verstanden werden“ (EO 145): „Ich stehe draußen auf dem Gang, ich lehne mich an die Scheidewand, die mich von den Plätzen der Zuschauer ausschließt; da wirkt die Musik am stärksten, es ist eine Welt für sich, von mir abgesondert, ich sehe nichts, bin aber nahe genug, um zu hören, und doch so unendlich fern.“ (EO 145)

Originell bleibt Kierkegaards Versuch, aus der Perspektive des Ästhetikers analog zu den drei Stadien der Existenz drei Stadien des Musikalisch-Erotischen zu unterscheiden. Es handelt sich dabei einerseits um eine parodistische Anwendung Hegel'scher Dialektik, andererseits sogar um eine Art Selbstparodie, die dann allerdings durch den Ernst des Ethikers relativiert wird. Den „Bildungsweg“ des Musikalisch-Erotischen exemplifiziert Kierkegaard wiederum an drei verschiedenen Gestalten aus Mozarts Opernwelt.

Im ersten Stadium sind erotisches Subjekt und erotisches Objekt noch nicht klar voneinander abgegrenzt; das Erotische manifestiert sich als undifferenzierte Unmittelbarkeit. Dieses Stadium verkörpert der Page Cherubino aus *Figaros Hochzeit*. Die erotische Begierde äußert sich hier als verwirrender Dämmerzustand; Cherubino verharrt in „stiller, präsentischer Sehnsucht“ (EO 93) und unterliegt jener Zweideutigkeit, die sich als Süße der Melancholie bekundet: „[D]ie Begierde ist so unbestimmt, der Gegenstand so wenig abgesondert, daß das Begehrte androgynisch in der Begierde ruht.“ (EO 94)

Im zweiten Stadium des Musikalisch-Erotischen tritt die noch undifferenzierte Einheit des Begehrens in ihre latent schon angelegten Gegensätze auseinander. Kierkegaard wählt den Papageno der *Zauberflöte* als Exempel: Mit ihm gehe die Begierde auf Entdeckungen aus. Das sei das Pulsierende an ihr, ihre Heiterkeit. Sie entdecke aber nur die erotische Mannigfaltigkeit als solche. Lässt sich dies aber rein musikalisch erfahren? Bezeichnenderweise wird das spätere Duett mit Papagena aus der Betrachtung ausgeklammert, denn hier geht es um Eheglück, also um das Ende der Mannigfaltigkeit. Daher erklärt Kierkegaard den von vornherein auf ein einziges konkretes Liebesobjekt fixierten Tamino kurzerhand zur „unmusikalisch[en]“ (EO 101) Figur. Hier ist die Willkür des spekulativ-erotischen Ohrs ziemlich offenkundig.

Das dritte und vollkommenste Stadium des Musikalisch-Erotischen repräsentiert – wie nicht anders zu erwarten war – Don Juan: Erotische Unmittelbarkeit erscheint nun als ihrer selbst bewusste Einheit in der Verschiedenheit. Don Juan „begehrt das einzelne absolut“ (EO 103), d.h. konkreter: Er begehrt in jeder Frau die ganze Weiblichkeit.

Wenngleich der Akzent auf der Allgegenwärtigkeit Don Juans in der Musik liegt, versucht Kierkegaard doch, dieses Stadium an einer bestimmten Episode zu exemplifizieren, nämlich am „lyrische[n] Erguß“ (EO 162) der sogenannten Champagnerarie: Hier löse sich Don Juan vor uns gleichsam in Musik auf. Existentielles Äquivalent solcher Auflösung ist der absolute Selbstgenuss, der nicht einmal mehr eines konkreten erotischen Anlasses bedarf.⁴⁴ Eine Konsequenz dieser Deutung ist die Vernachlässigung des Wortes als Mittel der Verführung. „Sobald wir ihm [Don Juan] die Macht des Wortes verleihen, hört er auf, musikalisch zu sein, und das ästhetische Interesse wird ein ganz anderes.“ (EO 120)

⁴⁴ Vgl. Kierkegaard (1960), S. 162-163.

Der musikalisch-unmittelbar agierende Don Juan wird wiederum idealtypisch dem literarisch-mittelbar agierenden wortgewandten Verführer Faust gegenübergestellt: Dessen Begehren gilt einer einzigen Frau, und das Interesse des Rezipienten soll sich hier ganz auf die Mittel richten, die er einsetzt, um sein Ziel zu erreichen. In unterschiedener Opposition zur Sphäre der Verführung insgesamt steht schließlich der Ethiker in *Entweder – Oder*, insofern er gegenüber dem musikalischen wie dem literarischen Typus des Verführers das Prinzip der „seelische[n] Liebe“ (EO 115) vertritt, die als ernst gemeintes Eheversprechen ein „Bestehen in der Zeit“ (EO 115) intendiert und daraus eine dieser Lebensform eigentümliche und nur ethisch begründbare „ästhetische Gültigkeit“ (EO 525) ableitet.⁴⁵

Die für den Horizont der von Kierkegaard inaugurierten Philosophie des Existentialismus im Zeichen Don Juans aufschlussreichste Passage ist der Ouvertüre zu Mozarts Oper gewidmet. Sie versucht überdies, die allgemeine Perspektive der Deutung auch am Beispiel eines rein musikalischen Geschehens zu bewähren. Ganz buchstäblich ist dies wiederum nicht gemeint; denn selbstironisch wird davor gewarnt, „die energische und bündige Kürze der Ouvertüre in eine weitschweifige und nichtssagende Bildersprache zu übersetzen“ (EO 156).⁴⁶ Obwohl Kierkegaard auf die Form nicht weiter eingeht, deutet er das Geschehen zunächst im Sinne einer dialektischen Auffassung des Sonatensatzprinzips als „Kampf“ (EO 154) gegeneinander gerichteter Kräfte, sogar als „elementarisches Rasen“ (EO 154). Spekulativer Hintergrund ist der schon erwähnte Gegensatz von Geist und Sinnlichkeit, der in der Oper durch den Konflikt zwischen der Sphäre des Komturs und der Sphäre Don Juans repräsentiert wird. Im Widerspruch zur damals weithin akzeptierten Rezeption der Oper ist der Komtur für Kierkegaard musikalisch eine negative Figur: „Je mehr der Komtur vorgezogen würde, um so mehr würde die Oper aufhören, absolut musikalisch zu sein. Er ist daher beständig im Hintergrund gehalten und so nebelhaft wie möglich.“ (EO 150) Getreu seiner These von der musikalischen Dominanz Don Juans behauptet Kierkegaard, dass der Kampf, der sich in der Ebene des Wortes und damit nach ethischen Kriterien zu Gunsten des geistigen Prinzips entscheidet, unter musikalischem Vorzeichen gerade umgekehrt das sinnliche Prinzip schon in der Ouvertüre sieghaft erstehen lasse: Die durch Don Juan verkörperte Macht reiße die andere Macht mit sich. Dass diese mit ihrem würdevollen Idiom dennoch das Geschehen intoniert, erklärt sich dann so: „Die eine Macht ist Sieger schon vor der Schlacht, zwar flieht sie und entweicht, aber diese Flucht ist gerade ihre Leidenschaft, ihre brennende Unruhe in ihrer kurzen Lebensfreude, der jagende Puls in ihrer leidenschaftlichen Hitze.“ (EO 154)

Kierkegaard hört also gleichsam zurück und verlängert das Geschehen ins Imaginäre einer chaotischen Geburt Don Juans aus dem erotischen Wesen der Musik, lange bevor die Ouvertüre faktisch mit der feierlich-ernsten Sphäre des Komturs anhebt.⁴⁷ Also wartet das spekulativ-erotische Ohr auf ein erstes Zeichen, das jene Projektion möglich macht. Haargenau angeben könne er diese Stelle nicht, da er der Musik – d.h. hier einer Partituranalyse – nicht kundig sei. Vermutlich meint Kierkegaard mit dem „unendlich fern[en] Wink“ (EO 156), der, „als wäre er zu früh gekommen, im selben Augenblick widerrufen wird“ (EO 156), jenen ersten selbständigen Melodiebogen in den Violinen (Takt 11 ff.), dem sodann durch ein wiederholtes Sforzato widersprochen wird.

Darin verdichtet sich wiederum die eigentlich philosophische Deutung Don Juans; denn jener Wink erscheint als musikalischer Index einer existentialistischen Grunderfahrung. Er deutet an, was es heißt, sich in der Welt, in Raum und Zeit, im Hier und Jetzt zu „befinden“, da zu sein, zu leben, als je Einzelner - *solus ipse* - zu existieren:

Wie das Auge hier in diesem ersten Aufblitzen die Feuersbrunst ahnt, so ahnt das Ohr in jenem hinsterbenden Bogenstrich die ganze Leidenschaft. Es ist eine Angst in jenem Aufblitzen, es ist, als würde es in der tiefen Finsternis in Angst geboren - solchergestalt ist Don Juans Leben. Es ist eine Angst in ihm, aber diese Angst ist seine Energie. [...] [E]s ist die ganze Macht der Sinnlichkeit, in Angst geboren, und Don Juan selbst ist diese Angst, aber diese Angst ist eben die dämonische Lebenslust. (EO 156-157)

Wie ein über die Wasserfläche hüpfender Stein tanze Don Juan über den Abgrund hin, „jubilend in seiner kurzen Frist“ (EO 157). Was sich später zur existentialistischen Formel verfestigen wird - Heideggers „Hineingehaltenheit des Daseins in das Nichts auf dem Grunde der verborgenen Angst“⁴⁸ -, ist hier in einem Bild eingefangen, das sich an einer flüchtigen melodischen Wendung in Mozarts Ouvertüre zu *Don Giovanni* entzündet hat: Wie weit sich doch eine solche Weise der Rezeption vom buchstäblichen Sinn des Notentextes entfernt!

Und doch gibt es eine erstaunliche Korrespondenz: Das musikalische Zeichen, das in der Ouvertüre Don Juans Geburt in Angst anzeigt - in jener Angst, die das existierende Leben selbst „ist“ -, kehrt kurz vor dem Schlusstableau der Oper wieder. Und eben an dieser Stelle offenbart Don Juan für einen Augenblick seine eigene latent gebliebene Angst: Niemals hätte er geglaubt, dass der Komtur seiner Einladung Folge leisten würde. Aber während Leporello dieses Gefühl profaniert, indem er es, an allen Gliedern zitternd, höchst anschaulich zum Ausdruck bringt, gewinnt Don Juan seine Selbstbeherrschung zurück und bejaht auf solche Weise das Faktum, dass das Leben - existentialistisch gesprochen - ein Sein zum Tode ist. Vor dem ihn vernichtenden Handschlag sagt Don Juan - und wieder erscheint der musikalische „Wink“ -: „A torto di viltate tacciato mai sarò! Ho già

⁴⁵ Vgl. Kierkegaard (1960), S. 525-703.

⁴⁶ Kierkegaard könnte hier an den Hegelschüler Hotho gedacht haben, der den Eindruck der Ouvertüre ebenfalls bildhaft zu beschreiben versucht; vgl. Hotho (1835), S. 92ff.

⁴⁷ Diese Stimme hält demgegenüber Richard Wagner für dominant, so dass der Rang der Ouvertüre gerade darin bestünde, den „tragischen Hauptgedanken der Oper“ fasslich und klar auszusprechen.; vgl. Floros (1979), S. 57.

⁴⁸ Heidegger (1960), S. 38.

risolto. Ho fermo il core in petto, non ho timor; verrò!⁴⁹ (Zu Unrecht wird man mich je der Feigheit bezichtigen! Ich habe mich schon entschlossen. Ich habe mein Herz fest in der Brust; ich habe keine Furcht; ich werde kommen!)

Nietzsche als Antipode Kierkegaards

Nietzsche hat Kierkegaards Deutung trotz seiner Kontakte zu Skandinavien offenbar nicht kennen gelernt. Jedoch gibt es auffällige Parallelen vor allem in seiner späten Deutung der Musik „jenseits von Gut und Böse“⁵⁰. Allerdings taucht der Name Don Juans nur in einem einzigen Aphorismus explizit als philosophisches Leitmotiv auf. In Verbindung mit der Kategorie des Dionysischen besitzt Nietzsches Philosophie andererseits insgesamt Züge eines Donjuanismus, wie ihn dann Albert Camus – Kierkegaard und Nietzsche verbindend – als Philosophie des Absurden weiterzuentwickeln versucht.

Nietzsche stellt den direkten Bezug zu Don Juan in einem als „Eine Fabel“⁵¹ überschriebenen Aphorismus der 1881 erschienenen *Morgenröte* her. Diese Fabel entwirft das Ideal eines „Don Juan der Erkenntnis“⁵², der bisher noch von keinem Philosophen und Dichter entdeckt worden sei: Einem solchen „Don Juan der Erkenntnis“

fehlt die Liebe zu den Dingen, welche er erkennt, aber er hat Geist, Kitzel und Genuß an Jagd und Intrigen der Erkenntnis – bis an die höchsten und fernsten Sterne der Erkenntnis hinauf! – bis ihm zuletzt nichts mehr zu erjagen übrig bleibt als das absolut Wehetuende der Erkenntnis, gleich dem Trinker, der am Ende Absinth und Scheidewasser trinkt. So gelüftet es ihn am Ende nach der Hölle – es ist die letzte Erkenntnis, die ihn verführt. Vielleicht daß auch sie ihn enttäuscht, wie alles Erkante! Und dann müßte er in alle Ewigkeit stehen bleiben, an die Enttäuschung festgenagelt und selber zum steinernen Gast geworden, mit einem Verlangen nach einer Abendmahlzeit der Erkenntnis, die ihm nie mehr zuteil wird! – denn die ganze Welt der Dinge hat diesem Hungrigen keinen Bissen mehr zu reichen.⁵³

Die Sexualisierung des Wissens und das Abenteuerhafte einer dadurch bestimmten Existenz „jenseits von Gut und Böse“ hat später die Avantgardebewegung der Surrealisten an Nietzsche und seiner Figur eines „Don Juan der Erkenntnis“ fasziniert. Dies gilt vor allem für George Batailles Donjuanismus.⁵⁴ Ein auf alle Erfahrungsbereiche ausstrahlender Erotismus soll zugleich den einzig noch möglichen Zugang zum Nichtsein des Todes eröffnen. Was das trunke Lied in Nietzsches *Also sprach Zarathustra* ritornellartig wiederholt: „Doch alle Lust will Ewigkeit“⁵⁵ speist nun in Verbindung mit einer eigenwilligen Berufung auf Freuds „Lustprinzip“ die surrealistische Vorstellung einer Unendlichkeit der Lust, des Begehrens und der Verführung, die sich – befreit von den Fesseln alteuropäischer Moral – ihrer ursprünglichen Souveränität bewusst wird.

Batailles Mystizismus der Ausschweifung, der auch noch die grausamsten Formen des Opfers zu sakralisieren trachtet, erscheint heute allerdings eher als ein gefährlicher Kurzschluss innerhalb der Dialektik von Geist und Sinnlichkeit, der sich in seinen Konsequenzen sogar mit der ästhetischen Inszenierung und barbarischen Verwirklichung des Opferkultes im Bannkreis des Faschismus bzw. Nationalsozialismus berühren kann, obwohl die Surrealisten in der Zeit der Volksfront „ihren“ Nietzsche und seine Feier des Dionysischen energisch gegen falsche Vereinnahmungen von rechts zu verteidigen suchten.⁵⁶

Der andere Weg von Nietzsche zum Donjuanismus führt über seine Philosophie der Musik. Hing er zunächst Wagners romantischer Vorstellung sehnsuchtsvoller, auf ein einziges Objekt der Begierde gerichteten Liebe an, deren bedeutendste Protagonisten Tristan und Isolde in der Erfahrung der Unerfüllbarkeit ihrer Sehnsucht schließlich den Tod suchen, – eine „Lösung“, die Wagner selbst bekanntlich im Lichte von Schopenhauers pessimistischer Philosophie zu deuten versuchte, so plädiert Nietzsche nach seinem Bruch mit Wagner für eine neue heidnische „Musik des Südens“ jenseits der Romantik und ihrer Metaphysik. Was für Kierkegaard Mozarts Oper *Don Giovanni* war, bedeutet nun für Nietzsche im Zeichen des Musikalisch-Erotischen Bizets Oper *Carmen*.

Dies wird in der späten Abrechnung mit Wagner kurz vor dem geistigen Zusammenbruch des Philosophen in extenso ausgeführt, wobei er Bizet sogar ganz direkte philosophisch segensreiche Wirkungen zuschreibt:

⁴⁹ DaPonte (1995), S. 76-77.

⁵⁰ Nietzsche: *Jenseits von Gut und Böse* (²1960), II, S. 563.

⁵¹ Nietzsche: *Morgenröte* (²1960), I, S. 1198.

⁵² ebd.

⁵³ ebd.

⁵⁴ Vgl. Leiris (1988), S. 30 f.

⁵⁵ Nietzsche: *Also sprach Zarathustra* (²1960), II, S. 558.

⁵⁶ Die für die surrealistische Rezeption zentrale Zeitschrift *Acéphale* erschien von 1936 bis 1939. Bataille verkündet hier seine neue, von Nietzsches *Zarathustra* inspirierte Religion „sans autre dieu que la souveraineté“, eine „Apokalyptik der Extase“, die „das Zuchthaus unserer Vernunft“ zerstören soll. Dabei beruft sich Bataille auch auf Mozarts Overtüre zu *Don Giovanni* als eines Existenzsymbols. Don Juan und Luzifer repräsentieren den „dionysischen Zustand“: die Herrschaft des sexuellen Instinkts, des Rausches, der Grausamkeit und der ältesten Festfreude. Das Heft vom Januar 1937 ist dem Thema *Nietzsche et les fascistes* gewidmet und versucht eine „Réparation à Nietzsche“ aus dem Geiste einer linken französischen Avantgarde.

Wie ein solches Werk vervollkommnet! Man wird selbst dabei zum ‚Meisterstück‘. – Und wirklich schien ich mir jedesmal, daß ich Carmen hörte, mehr Philosoph, ein besserer Philosoph, als ich sonst mir scheine [...] Diese Musik scheint mir vollkommen. Sie kommt leicht, biegsam, mit Höflichkeit daher. Sie ist liebenswürdig, sie schwitzt nicht. ‚Das Gute ist leicht, alles Göttliche läuft auf zarten Füßen‘: erster Satz meiner Ästhetik. [...] Hat man bemerkt, daß die Musik den Geist frei macht? dem Gedanken Flügel gibt? daß man um so mehr Philosoph wird, je mehr man Musiker wird? – Der graue Himmel der Abstraktion wie von Blitzen durchzuckt; das Licht stark genug für alles Filigran der Dinge; die großen Probleme nahe zum Greifen; die Welt wie von einem Berge aus überblickt. – Ich definierte eben das philosophische Pathos. – Und unversehens fallen mir Antworten in den Schoß, ein kleiner Hagel von Eis und Weisheit, von gelösten Problemen ... Wo bin ich? – Bizet macht mich fruchtbar. [...] Hier redet eine andere Sinnlichkeit, eine andere Sensibilität, eine andre Heiterkeit. Diese Musik ist heiter [...] sie hat das Verhängnis über sich, ihr Glück ist kurz, plötzlich, ohne Pardon. [...] – Endlich die Liebe, die in die Natur zurückübersetzte Liebe! Nicht die Liebe einer ‚höheren Jungfrau‘! Keine Senta-Sentimentalität! Sondern die Liebe als Fatum, als Fatalität, zynisch, unschuldig, grausam – und eben darin Natur! Die Liebe, die in ihren Mitteln der Krieg, in ihrem Grunde der Todhaß der Geschlechter ist! [...] Sogar Gott macht hier keine Ausnahme. Er ist ferne davon zu denken ‚was geht dich’s an, wenn ich dich liebe?‘ – er wird schrecklich, wenn man ihn nicht wiederliebt.⁵⁷

Nietzsches Philosophie liebt auf andere Weise als diejenige Kierkegaards das Paradoxe. Es handelt sich nicht um eine Paradoxie, die sich wie in *Entweder – Oder* zu einer Dialektik der Stadien entwickelt, und dadurch die im Ästhetizismus implizierte Haltung des Immoralismus, Nihilismus und auch eines Erotismus im Zeichen des „Willens zur Macht“ zu überwinden versucht, sondern eine Paradoxie, die im Widerspruch verharrt und ihn als solchen durchaus existentiell beglaubigt, wodurch bestimmte Theoreme Nietzsches immerhin untauglich werden, als „reine Lehre“ des Ästhetizismus oder Immoralismus zu gelten.

Dieser Widerspruch zeigt sich bei Nietzsche auf der Ebene des Musikalisch-Erotischen darin, dass er in seinem eigenen Denken, Komponieren, und vermutlich auch in seinem Lieben die Romantik nie vollständig überwinden konnte. In Bezug auf Wagner bedeutet diese paradoxe Haltung einerseits härteste Kritik: *Nietzsche contra Wagner*, mit dem Eingeständnis:

Ich war imstande, Wagner ernst zu nehmen... Ah dieser alte Zauberer! was hat er uns alles vorgemacht! [...] Was für eine kluge Klapperschlange! Das ganze Leben hat sie uns von ‚Hingebung‘, von ‚Treue‘, von ‚Reinheit‘ vorgeklappert. [...] Und wir haben’s ihr geglaubt [...] Irgendwer will bei ihm immer erlöst sein: bald ein Männlein, bald ein Fräulein – dies ist sein Problem.⁵⁸

Privatim in einem Brief vom 27. Dezember 1888 aus Turin an den Komponistenfreund Carl Fuchs heißt es jedoch andererseits: „Das, was ich über Bizet sage, dürfen Sie nicht ernst nehmen; so wie ich bin, kommt dieser Bizet tausendmal für mich nicht in Betracht. Aber als ironische *Antithese* gegen Wagner wirkt es sehr stark.“⁵⁹ Im Übrigen sei *Tristan und Isolde* für ihn das „kapitale Werk und von einer Faszination, die nicht nur in der Musik, sondern in allen Künsten ohnegleichen ist.“⁶⁰ Diese Oper bleibt für ihn also im Grunde doch das opus metaphysicum der Musik, als das es der Philosoph schon in seiner früheren Rolle als „einer der korruptesten Wagnerianer“⁶¹ aller Zeiten ausgezeichnet hatte.

Der Donjuanismus im Denken von Albert Camus

Über Kierkegaard und Nietzsche führt der Weg des philosophischen Donjuanismus zu Albert Camus. Bei ihm handelt es sich allerdings um ein nie genauer ausgeführtes Projekt, als dessen erste Spur die Übernahme der Rolle des Don Juan in Puschkins Drama *Der steinerne Gast* im Jahre 1937 gelten kann. In dem 1942 erschienenen philosophischen Hauptwerk *Der Mythos von Sisyphos* ist Don Juan ein kleines Kapitel gewidmet. Seine Gestalt taucht später immer wieder in Form kurzer Notizen in den Tagebüchern auf und prägt noch das Umfeld des letzten, unvollendet gebliebenen Romans *Der erste Mensch*, der damit im Sinne einer vor allem autobiografischen Beglaubigung der Bedeutung Don Juans den Kreis beschließt.

Den ganz persönlichen Ansatzpunkt hat Oliver Todd als ausladender Biograf Albert Camus’ griffig zusammengefasst: Bei seinen schwankenden Beziehungen zwischen verschiedenen Frauen handele es sich nicht um „flüchtige Liebschaften“⁶².

Er trägt sie in sich in einer Mischung aus Wirklichkeit und Sehnsucht. Romantische Erklärung: Auf der Suche nach der Einen und Einzigen läuft er von Frau zu Frau. Ein Don Juan à la Hoffmann oder Puschkin. Andere – hypothetische – Erklärungen: Angetrieben vom Reiz des Neuen wird Camus jedesmal zum Verführer – wie der Held Molières oder Mozarts. Mit immer gleicher Begeisterung nähert er sich immer neuen Frauen, um gegen einen Schwindel anzukämpfen, gegen die Angst vor Krankheit und Tod.⁶³

⁵⁷ Nietzsche: *Der Fall Wagner* (21960), II, S. 905-907.

⁵⁸ Nietzsche: *Der Fall Wagner* (21960), II, S. 908.

⁵⁹ Nietzsche: *Briefe* (21960), III, S. 1347.

⁶⁰ ebd.

⁶¹ Nietzsche: *Der Fall Wagner* (21960), II, S. 907-908.

⁶² Todd (2001), S. 465.

⁶³ ebd.

Das Kapitel über den Donjuanismus im *Mythos von Sisyphos* führt Aspekte von Kierkegaards und Nietzsches Philosophieren über Don Juan zusammen, wobei er die Argumente des Ethikers aus *Entweder – Oder* zurückweist: Wer sich entschieden hat, wie Don Juan „nichts zu sein“, und sich damit ausdrücklich zu einem der Wiederholung verfallenen vergänglichen Leben in der Sukzession seiner Augenblicke bekenne, ersetze die alte Ethik der Qualität durch eine neue Ethik der Quantität. Ein solcher Begriff von Ethik lässt sich allerdings nur noch „uneigentlich“ verwenden. Er wird zu einem Aspekt alltäglichen Verhaltens herabgestuft. Camus sagt dementsprechend, Don Juan sei

*in dieser Hinsicht ‚wie jedermann‘: er hat die Moral von Sympathie und Antipathie. Man versteht Don Juan nur dann richtig, wenn man sich auf das bezieht, was er gemeinhin symbolisiert: den gewöhnlichen Verführer und Weiberhelden. Er ist ein gewöhnlicher Verführer. Nur daß er bewußt und infolgedessen absurd ist.*⁶⁴

Darin nähert er sich Nietzsches Figur eines „Don Juan der Erkenntnis“, d.h. hier: einer Selbsterkenntnis in absurdo. Allerdings hatte Camus einer Tagebuchnotiz zufolge den Ehrgeiz, Nietzsches „Willen zur Macht“⁶⁵ in einen „Willen zum Glück“⁶⁶ zu verwandeln.

In Erinnerung an die Geschichte des Don-Juan-Mythos überkommen Camus aber auch romantische Reminiszzenzen: Wenn die „Mächte der ewigen Vernunft“⁶⁷, für die der „steinerne Gast“ steht, und damit auch die metaphysisch-religiöse Dimension der Bestrafung zurückgewiesen wird, kämpft der Heroismus absurder Existenz im Zeichen einer Verschmelzung von Sisyphos und Don Juan auf neue Weise mit dem Problem des Endes. Er wird schließlich doch – und sei es letztlich unvermeidlich aus physischen Gründen – des Glückes müde, ewig den Stein zu rollen und was diesen in der Sphäre reinen Begehrens vertreten mag. Deshalb imaginiert Camus einen alternden Don Juan, der sich asketisch in „eine Zelle jener spanischen Klöster, die einsam auf einer Höhe liegen“, zurückzieht. Statt der „Phantome verflüchtigter Liebschaften“ beschäftigt ihn nun „irgendeine schweigenden Ebene Spaniens, die großartige und seelenlose Erde, in der er sich wiedererkennt. Ja, bei diesem melancholischen und strahlenden Bilde müssen wir verharren.“

Camus selbst wiederum verfolgte bis zuletzt den Plan der Abfassung eines Dramas, das wie einst Christian Dietrich Grabbe die Gestalten von Faust und Don Juan miteinander verschmelzen sollte. Er nannte dies auch einen „Faust mit umgekehrtem Vorzeichen“⁶⁸. Die Notizen geben leider keine tieferen Aufschlüsse. Eine Eintragung aus dem Jahr 1954 fasst Anfang und Ende des geplanten Dramas so zusammen:

Don Faust. Erstes Bild oder Prolog. Faust will alles wissen und alles haben. ‚Also gebe ich dir die Verführung‘, sagt der Teufel. Und Faust wird Don Juan. Letztes Bild. Er muß zahlen. ‚Gehen wir.‘ ‚Nein, sagt der Teufel, man muß gegen seinen Willen kommen, oder man stirbt gewöhnlich.‘ ‚Sterben wir also gewöhnlich.‘⁶⁹

Es bleibt eben alles, wie Camus an anderer Stelle sagt, „Theater über das Theater“.⁷⁰

Erscheint derart der Mythos inzwischen ziemlich erschöpft, so bleiben andererseits seine mannigfaltigen Verwandlungen postmodern zumindest als Fülle der in verschiedenartigsten Diskursen zirkulierenden Zeichen und Zitate verfügbar. In einer Notiz aus dem Jahre 1941 meinte Camus, Gestalten wie Don Juan zeigten, dass das „ganze Bemühen der abendländischen Kunst“ darauf abziele, „der Einbildungskraft Typen darzubieten“. „Und die Geschichte der europäischen Literatur scheint nichts anderes zu sein als eine Folge von Variationen über diese gegebenen Typen und Themen.“ Dabei werde gerade nicht das „Alltagsleben“ einer solchen Gestalt nachgezeichnet. Auf der anderen Seite bleibe die Annäherung an das Ideal „immer erfolglos“.⁷¹ Das spräche für die Offenheit fragmentarischer Formen der Reflexion und Präsentation, die sich als solche gegen jede endgültige Fixierung und damit auch gegen jede realistische Auflösung im „Alltagsleben“ sperren. „Werke mit einer sehr weiten Perspektive. Etwas bleibt auf jeden Fall. Beispiel: Don Juan, Faust, in ihnen ist alles enthalten“⁷², heißt es dreizehn Jahre später in einer anderen Tagebucheintragung von Albert Camus.

Im Todesjahr 1959 kommt Camus dann allerdings doch wieder auf die Faktizität des Donjuanismus im „Alltagsleben“ zurück. „Zu Don Faust. Es gibt keinen Don Juan mehr, da die Liebe frei ist. Es gibt nur Männer, die besser gefallen als andere. Aber weder Sünde noch Heroismus.“⁷³

Damit ist der äußerste Kontrast zwischen den allgemeineren Aspekten einer Philosophie des Donjuanismus und der Rolle Don Juans als Typus einer eher reflexionslosen konsumistisch demokratisierten Lebenswelt markiert.

⁶⁴ Camus (1960), S. 54.

⁶⁵ Nietzsche: *Zur Genealogie der Moral* (1960), S. 819.

⁶⁶ Vgl. Camus (1962), S. 96.

⁶⁷ Alle Zitate dieses Abschnitts Camus (1960), S. 97-99.

⁶⁸ Camus (1962), S. 138-139.

⁶⁹ Camus (1993), S. 185.

⁷⁰ Camus (1993), S. 234.

⁷¹ Vgl. alle Zitate dieses Abschnitts, soweit nicht anders gekennzeichnet, Camus (1962), S. 231-232.

⁷² Camus (1993), S. 157.

⁷³ Camus (1993), S. 268.

Literaturverzeichnis:

- Acéphale: religion, sociologie, philosophie*. Zeitschrift Bd. 1 - 5. Paris 1936 - 1939
- Adorno, Th. W.: „Kierkegaard. Konstruktion des Ästhetischen“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1970-1986, Bd. 2 (1979).
- : „Exkurs II: Juliette oder Aufklärung und Moral“, in: ders., *Gesammelte Schriften*, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1970-1986, Bd. 3, 1981, 100-140.
- Bloch, E.: „Don Giovanni, alle Frauen und die Hochzeit“, in: ders., *Das Prinzip Hoffnung*, Frankfurt a.M. 1959, S. 1180-1188. (Auch in: Wittmann, B.(Hrsg.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976, S. 81-89.)
- Braun, K. (Hrsg.): *Materialien zu Peter Weiss' ‚Marat/Sade‘*, Frankfurt a.M. 1967.
- Brecht, B.: „Don Juan von Molière. Bearbeitung“, in: ders., *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1967, Bd. 6, 1967, S. 2547-2615.
- : „Zu ‚Don Juan‘ von Molière“, in: ders., *Gesammelte Werke*, 20 Bde., Frankfurt a.M. 1967, Bd. 17, 1967, S. 1257-1262. (Auch in: Wittmann, B.(Hrsg.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976, S. 133-137.)
- Camus, A.: *Carnets*, 3 Bde., Paris 1962-1964, Bd. 1 (1962).
- : *Der erste Mensch*, Reinbek 1995.
- : *Der Mythos von Sisyphos*, Düsseldorf 1960.
- : *Tagebücher 1951-1959*, Reinbek 1993.
- Castaneda, C.: *The teachings of Don Juan*, Berkeley 1968.
- Csampa, A./ Holland, D. (Hrsg.): *Wolfgang Amadeus Mozart. Don Giovanni*, Reinbek 1981.
- Da Ponte, L.: *Il Don Giovanni. Drame giocoso in due atti. Poesia di Lorenzo Da Ponte. Musica di Mozart*, Torino 1995.
- Dahlhaus, C.: *Klassische und romantische Musikästhetik*, Laaber 1988.
- Fahrenbach, H.: *Brecht zur Einführung*, Hamburg 1986.
- Floros, C.: *Mozart-Studien I*, Wiesbaden 1979.
- Foucault, M.: *Der Gebrauch der Lüste*, Frankfurt a.M. 1986.
- Gay-Crosier, R.: „Camus und der Donjuanismus“, in: Wittmann, B. (Hrsg.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976, S. 287-304.
- Grabbe, Ch. D.: „Don Juan und Faust. Eine Tragödie“, in: ders., *Werke und Briefe. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, 6 Bde., Emsdetten 1960-1970, Bd 1, 1960, S. 411-513 u. S. 671-676.
- Greve, W.: „Das erste Stadium der Existenz und seine Kritik. Zur Analyse des Ästhetischen in Kierkegaards Entweder – Oder II“, in: Theunissen, M. (Hrsg.), *Materialien zur Philosophie Sören Kierkegaards*, Frankfurt a.M. 1979, S. 177-216.
- Heidegger, M.: *Was ist Metaphysik?*, Frankfurt a.M. 1960.
- Hoffmann, E. T. A.: „Don Juan. Eine fabelhafte Begebenheit, die sich mit einem reisenden Enthusiasten zuge- tragen“, in: Ellinger, G. (Hrsg.), *E.T.A. Hoffmanns Werke. Erster Teil. Phantasiestücke in Callots Manier*, 15 Bde., Leipzig 1927, Bd.1, 1927, S. 72-83.
- Hotho, H. G.: *Vorstudien für Leben und Kunst*, Stuttgart/Tübingen 1835.
- Hudek, F.-P.: *Die Tyrannei der Musik. Nietzsches Wertung des Wagnerschen Musikdramas*, Würzburg 1989.
- Kierkegaard, S.: *Entweder – Oder*, Köln/Olten 1960.
- : *Die Schriften über sich selbst*, Düsseldorf/Köln 1964.
- : *Gesammelte Werke*, hrsg. v. Emanuel Hirsch, Düsseldorf/Köln 1950 ff.
- Kunze, St.: *Mozarts Opern*, Stuttgart 1984.
- Leiris, M.: *Die Lust am Zusehen. Texte über Künstler des 20. Jahrhunderts*. Frankfurt a.M. 1988.
- Madariaga, S. de: „Don Juan und der Donjuanismus“, in: Wittmann, B. (Hrsg.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976, S. 90-106.
- Marquis de Sade: *Die Philosophie im Boudoir*, Wiesbaden o.J.
- Mayer, H.: „Don Juans Höllenfahrt. Don Juan und Faust“, in: Wittmann, B. (Hrsg.), *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976, S. 347-368.
- Mettrie, J. O. de la: *L'école de la volupté*, Paris ³1747.
- Molière: „Don Juan. Komödie in fünf Aufzügen“, in: ders., *Werke*, Wiesbaden 1959, S. 429-487.
- Nietzsche, F.: „Also sprach Zarathustra“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 2, ²1960, S. 275-561.
- : „Aus dem Nachlass der Achtzigerjahre“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 3, ²1960, S. 415-925.
- : „Briefe“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 3, ²1960, S. 927-1352.
- : „Der Fall Wagner. Ein Musikanten-Problem“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 2, ²1960, S. 901-938.
- : „Jenseits von Gut und Böse. Vorspiel einer Philosophie der Zukunft“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 2, ²1960, S. 563-756.

- : „Morgenröte“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 1, ²1960, S. 1009-1279.
- : „Nietzsche contra Wagner. Aktenstücke eines Psychologen“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 2, ²1960, S. 1035-1061.
- : „Zur Genealogie der Moral. Eine Streitschrift“, in: ders., *Werke*, 3 Bde., München ²1960, Bd. 2, ²1960, S. 761-900.
- Pasolini, P. P.: *Salò o le centoventi Giornate della Città di Sodomia*, Italien/Frankreich 1975.
- Rehm, W.: *Kierkegaard und der Verführer*, München 1949.
- Schmitz, W.: „Don Juan in der europäischen Literatur. Kapitel aus der Geschichte einer Symbolgestalt“, in: ders. (Hrsg.), *Frischs Don Juan*, Frankfurt a.M. 1985, S. 208-262.
- Steiert, Th. (Hrsg.): *„Der Fall Wagner“. Ursprünge und Folgen von Nietzsches Wagner-Kritik*, Laaber 1991.
- Tirso de Molina: *Don Juan – Der Verführer von Sevilla und der steinerne Gast*, Stuttgart 1976.
- Todd, O.: *Albert Camus. Ein Leben*, Reinbek 2001.
- Wackenroder, W.H.: „Herzensergießungen eines kunstliebenden Klosterbruders“, in: ders., *Werke und Briefe*, Heidelberg 1967, S. 7-131.
- Weiß, P.: *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt a.M. 1964.
- Wiora, W.: „Zu Kierkegaards Ideen über Mozarts ‚Don Giovanni‘“, in: Haensel, U. (Hrsg.), *Beiträge zur Musikgeschichte Nordeuropas*, Wolfenbüttel/Zürich 1978, S. 39-50.
- Wittmann, B. (Hrsg.): *Don Juan. Darstellung und Deutung*, Darmstadt 1976.
- Zimmermann, J.: „Philosophische Musikrezeption im Zeichen des spekulativ-erotischen Ohrs: Sören Kierkegaard hört Mozarts ‚Don Juan‘“, in: Danuser H./ Krummacher, F. (Hrsg.), *Rezeptionsästhetik und Rezeptionsgeschichte in der Musikwissenschaft*, Laaber 1991, S. 73-103.