

Ortrud Gutjahr

## Wissen. Macht. Lust.

### Das Faszinosum utopischer Männlichkeit bei Faust, Macbeth und Don Giovanni

*Vortrag im Rahmen der Salzburger Festspielfestspiele  
am 8. August 2011*

»Das Ohr aufwecken, die Augen, das menschliche Denken« lautet ein Diktum Luigi Nonos, das den Salzburger Festspielen 2011 als Motto dient. Mit knappen Worten ist damit nichts weniger als die Herausforderung formuliert, die stets mit der Zusammenstellung eines Festspielprogramms verbunden ist: Den größtenteils altbekannten Musikstücken und Schauspielen durch schlüssige Inszenierungen Leben dergestalt einzuhauchen, dass sie auf überraschende Weise neu und wie für die Fragen unserer Gegenwart erfunden erscheinen – so also, wie sie zuvor noch nie gehört, geschaut und durchdacht wurden. Und wenn dann auch noch die notorischen Klagen über das Regietheater einem gespannten Mitverfolgen wie entspannten Genießen weichen, dann sind sie möglich: die überraschenden, überwältigend schönen (Bühnen-)Augenblicke, um derentwillen wir in die Festspiel- und Theaterhäuser gehen.

Nachdem im letzten Jahr Frauenfiguren wie Lulu in Alban Bergs gleichnamiger Oper nach dem Drama von Frank Wedekind oder die Elektra in Richard Strauß' Oper, für die Hugo von Hofmannstahl das Libretto schrieb, zur Auseinandersetzung mit der trieb- und affektdynamischen Ausgestaltung von Weiblichkeitsfiguren herausforder-

ten, stehen in diesem Jahr mit Faust<sup>1</sup>, Macbeth<sup>2</sup> und Don Giovanni<sup>3</sup> gleich drei gigantomane Männerfiguren auf dem Programm, die in der Umsetzung ihrer Wissenslust, Machtgier oder phallischen Verfallenheit auf den ersten Blick recht unterschiedlich erscheinen. Doch ist ihnen gemeinsam, dass sich ihr Handeln an außerordentlichen Größenphantasien orientiert und sie mit ihren ehrgeizigen Plänen und Projekten, salopp gesagt, gehörig über die Stränge des gemeinhin Akzeptierten schlagen. Die Figuren verkörpern Formen von Männlichkeit, die Wunschvorstellungen von Vollkommenheit, Größe und Unsterblichkeit entsprechen und die gerade somit keinen Ort in den sozialen Verhältnissen, in die sie eingebunden sind, haben können. Mithin repräsentieren die Titelprotagonisten – gemäß der Übersetzung des aus dem Griechischen stammenden Begriffs Utopie mit ›Nicht-Ort‹ – eine utopische Männlichkeit, mit der sie in ihrem Handeln zwar an ihre jeweilige soziale Gemeinschaft verwiesen sind, doch im Wunsch nach Überwindung ihrer leiblich-geistigen Bedingtheit auch immer aus ihr hinausstreben und ihren Ort außerhalb der Zeit und jenseits gegebener Verhältnisse suchen.

In seinem das menschliche Maß übersteigenden Streben nimmt Faust dabei eine besondere Stellung ein, weil er in Goethes Tragödie in zwei Teilen in einem Handlungszusammenhang agiert, der sehr viel umfänglicher und vielgestaltiger geöffnet wird, als dies bei den Opernfiguren Macbeth und Don Giovanni der Fall ist. Deshalb soll im Folgenden zunächst die in ihrer Anlage als dramatischer Charakter komplexe Faust-Figur in ihrem unbedingten Willen zum Wissen und ihrem Wunsch nach Schönheit genauer in den Blick genommen

---

<sup>1</sup> Johann Wolfgang von Goethes *Faust I + II* (Tragödie) in der Inszenierung von Nicolas Stemann, Premiere in Salzburg am 28. Juli 2011.

<sup>2</sup> Giuseppe Verdis *Macbeth* (Oper in vier Akten. Text von Francesco Maria Piave, mit Ergänzungen von Andrea Maffei, nach William Shakespeare) unter der musikalischen Leitung von Riccardo Muti, in der Inszenierung von Peter Stein, Premiere in Salzburg am 3. August 2011.

<sup>3</sup> Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni* (Dramma giocoso in zwei Akten, Text von Lorenzo Da Ponte) unter der musikalischen Leitung von Yannik Nézet-Séguin in der Regie von Claus Guth, Premiere in Salzburg am 18. August 2011.

werden, um von diesem ›faustischen Streben‹ aus die monomane Ausrichtung auf Macht bei Macbeth und die auf Lust bei Don Giovanni unter dem Aspekt utopischer Männlichkeit zu beleuchten.

### **Faust: Der Wille zum Wissen**

Faust gilt in der abendländischen Kulturgeschichte als diejenige Figur, welche den unbändigen Drang nach Wissen schlechthin verkörpert, dabei aber auch der Lust nicht entsagen will. In diesem doppelten Streben durchläuft der Titelprotagonist in Goethes zweiteiliger *Faust*-Tragödie einen tiefgreifenden Veränderungsprozess. Zu Beginn hadert der frühneuzeitliche Gelehrte Heinrich Faust in seinem weltabgeschiedenen Studierzimmer zum einen damit, trotz seines angehäuften Buchwissens und seiner Gelehrsamkeit nicht in Erfahrung bringen zu können, »was die Welt / Im Innersten zusammenhält«<sup>4</sup>, wie auch unfähig geworden zu sein, die Schönheit des Lebens zu genießen. In letzter Verzweiflung sucht er über die Magie einen neuen Zugang zur Welt, doch beschwört er den »Erdgeist« vergebens. Bereits im Begriff, seinem Leben ein Ende zu setzen, erinnert ihn das Läuten der Kirchenglocken tröstend an den Glauben seiner Kindheit, und er gewinnt durch einen Osterspaziergang in der frühlingshaften Natur und die Begegnung mit seinen Mitmenschen neuen Lebensmut. Just bei seinem Bemühen, eine angemessene Übersetzung des Johannesevangeliums zu finden, erscheint Mephisto und lockt ihn mit der Offerte, ihm eine neue Welt zu erschließen. In diesem Augenblick setzt Faust alles auf die Karte des Teufels und verspricht ihm seine Seele, wenn dieser ihn von seinem ruhelosen Suchen befreien und er zu einem erfüllten Augenblick sagen könne: »Verweile doch! du bist so schön!«<sup>5</sup> Umgehend weiß Mephisto das probate Mittel, um den altersmelancholischen Mann aus seiner Lebenskrise zu

---

<sup>4</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u. a., Bd. 7/1: *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, hier: *Faust. Eine Tragödie*, S. 31-199, V. 382f.

<sup>5</sup> Goethe: *Faust I*, V. 1700.

befreien, denn durch die Zauberkünste der mit ihm verbundenen Hexen wird Faust in einen jungen Mann zurückverwandelt und »mit warmen Jugendtrieben«<sup>6</sup> ausgestattet, sodass er »Helenen in jedem Weibe«<sup>7</sup> sehen und begehren kann.

Vorgestellt wird Faust also zunächst als vielfältig gebildeter, von Wissenssekel erfasster Gelehrter, der ob seiner beschränkten Erkenntnisfähigkeit und schmerzlich vermissten Lebenslust eine neue Laufbahn mit bisher ungeahnter Erfahrungsmöglichkeit beginnen will, welche ihn auch in ein Jenseits ethisch verbindlicher Regularien führt. Nach seiner Verjüngung schreckt Faust zunächst noch aus moralischen Skrupeln zurück, das ihm zufällig begegnende 14-jährige Gretchen zu verführen, entwickelt aber schon bald »Begier zu ihrem süßen Leib«<sup>8</sup> und setzt Mephisto als Verfechter der undomestizierten Triebnatur gleich einem Kuppler ein. Mit dessen Hilfe tötet er auch Gretchens Bruder, der für die moralische Ordnung einsteht und die verlorene Ehre seiner Schwester beklagt. Als sich für Faust mit Gretchens Schwangerschaft die Frage nach sozialer Verantwortung aufdrängt, wird er durch den Teufel in die verführerische Welt der Walpurgisnacht entrückt.

Faust erweist sich an der Seite Mephistos als abenteuernder Libertin, der sich nicht binden und keine Verantwortung für sein Handeln übernehmen will, obgleich er sich am Tod von Gretchens Bruder, ihrer Mutter sowie ihres gemeinsamen Kindes und damit ihrem maßlosen Unglück und verzweifelten Wahnsinn schuldig macht. Ihr Leid wird ihm jedoch nicht Anlass zur Reue oder empathischen Anteilnahme, sondern vielmehr zu einer Erfahrung, mit der ihn der »Menschheit ganzer Jammer«<sup>9</sup> erfasst. Doch anders als Gretchen, die selbst nach größter Leiderfahrung und halb wahnsinnig auch im Kerker ihre Freiheit bewahrt, indem sie sich, statt mit Hilfe Mephistos zu

---

<sup>6</sup> Ebd., V. 1799.

<sup>7</sup> Ebd., V. 2604.

<sup>8</sup> Ebd., V. 3328.

<sup>9</sup> Ebd., V. 4406.

fliehen, der Gnade Gottes überlässt, ist Faust durch den Teufelspakt in seiner moralischen Entscheidungsfähigkeit unfrei geworden.

Damit wird evident, dass die Schuld Fausts – anders als bei vielen Dramenfiguren von der Antike bis in die Gegenwart hinein – weniger im Widerspruch zwischen den gegebenen Verhältnissen und seinem Wollen liegt, als vielmehr in der ›teuflich‹ gespaltenen Konstitution seines Selbst. Denn durch Mephistos Macht und der Hexen Werk wird seine körperliche Gestalt zwar verjüngt, doch durchlebt er dadurch keine rückwärtsgewandte Metamorphose zum unerfahrenen Jüngling, sondern verfügt weiterhin über das Bewusstsein des kenntnisreichen Gelehrten. Faust ist somit bezüglich seines Lebensalters als chimärenhafte Männerfigur konzipiert, die sich in ihrem triebhaft forschenden Jungsein vermittels einer durch Erfahrung und Wissen gereiften Sichtweise selbst beobachtet. Diese Spaltung in einen erlebenden, sich mit Unterstützung Mephistos in ein neues Spiel des Lebens hineinbegebenden jungen Mann und einen lebenserfahrenen älteren wird im zweiten Teil der Tragödie – der als einer der am schwersten zugänglichen Dramentexte der deutschsprachigen Literatur gilt – weiter entfaltet.<sup>10</sup>

Gemäß seiner unbedingten Ausrichtung auf neues Wissen vergisst Faust seine schuldhafte Vergangenheit und setzt an der Seite Mephistos seine Weltenwanderung fort, die ihn nun in sowohl sozial und ökonomisch als auch zeitlich und räumlich weit entfernte und doch dicht ineinander geschobene Bereiche führt, die bis in die Antike zurückreichen und zugleich auf die Zukunft verweisen. Zunächst gelangt er an den Hof eines Kaisers, wo er mithilfe Mephistos den Staatsbankrott abwendet, indem er statt des Goldes nun Papiergeld als Deckung für den noch ungehobenen Bodenschatz einsetzt. Diesen neuen Reichtum vor Augen feiern die Mitglieder der höfischen Gesellschaft in der Art des florentinischen Karnevals ausgelassen

---

<sup>10</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche*, hg. von Friedmar Apel u. a., Bd. 7/1: *Faust. Texte*, hg. von Albrecht Schöne, Frankfurt a. M. 1994, hier: *Faust. Der Tragödie Zweiter Teil*, S. 201-464.

einen Mummenschanz, bei dem neben Allegorien wie Furcht, Hässlichkeit, Hoffnung und Klugheit auch antike Figuren wie Grazien, Parzen, Furien und Nymphen erscheinen. Doch der Antikebegeisterung des Adels nicht genug, sollen zum Amusement des Kaisers als Urbilder der Schönheit nun auch noch Helena und Paris an den Hof geholt werden. Daraufhin macht sich Faust nach Weisung Mephistopheles' ins »Reich der Mütter« auf, dem ort- und zeitenthobenen Raum der antiken Göttinnen.<sup>11</sup> Doch als die schöne Helena mit ihrem Entführer Paris in einem flüchtigen »Flammengaukelspiel«<sup>12</sup> erscheint, kann Faust die Imaginierte nicht fassen.

Entgegen der Mode des Adels, im Dienste der Muße und Selbstrepräsentation die Figuren der Antike in Maskeradenspielen darzustellen, und jenseits des Versuchs, sich durch die Vorstellungskraft in diese vergangene Welt hineinzusetzen, sucht Faust in Helena die grenzüberschreitend utopische Begegnung mit der Verkörperung wahrer Schönheit. Dass aber die Verkörperung von Ideen auch nicht durch neuen wissenschaftlichen Fortschritt erreicht werden kann, erfährt Faust, als er nach Jahren in sein ehemaliges Studierzimmer zurückkehrt. Seinem einstigen Schüler, der sich zum ambitionierten Forscher entwickelt hat, gelingt es zwar, auf künstlichem Wege ein menschenähnliches Wesen herzustellen, doch ist diesem kein organischer Leib eigen. Deshalb bricht dieser Homunculus auf der Suche nach Verkörperlichung seiner selbst mit Faust und Mephistopheles zur klassischen Walpurgisnacht in ein überdeterminiertes Griechenland auf. Denn auch hier gehen Zeiten und Orte ineinander über, wie durch den Bericht einer thessalischen Hexe über Ereignisse der griechischen Antike, der römischen Herrschaft wie auch des griechischen Befreiungskampfes im 18. Jahrhundert deutlich wird. Während sich Mephisto in der Welt der Antike bei blutsaugenden Bestien die Zeit vertreibt und Homunculus bei seinem Versuch, über das Eintauchen

---

<sup>11</sup> »Göttinnen thronen hehr in Einsamkeit, / Um sie kein Ort noch weniger eine Zeit« (V. 6213f.).

<sup>12</sup> Goethe: Faust II, V. 5987.

ins Urelement Wasser eine evolutionäre Entwicklung zum Menschen nachzuvollziehen, sogleich am Muschelwagen der Meeresgöttin Galatea zerschellt, fühlt Faust neue Kräfte, als er sich in der Welt der klassischen Antike weiß. Die ersehnte Verkörperung wahrer Schönheit kann er wiederum allein durch die trickreichen Täuschungen des Teufels für sich gewinnen. Denn die nach Beendigung des Trojanischen Krieges von ihrem Mann Menelas heimgeschickte Helena erfährt, dass sie dem Opfertod entgegenggeht, und nimmt deshalb das Angebot Mephistos an, sie auf eine uneinnehmbare Burg unweit Spartas zu verbringen. Doch der Betrüger entführt sie stattdessen in ein künstlich geschaffenes Arkadien auf einer mittelalterlichen Burg, wo Faust sie umwirbt und zur Geliebten machen kann. Aber auch diese Verbindung geht jäh zu Ende, als der mit ihr gezeugte Sohn Euphorion bei einem übermütigen Flugversuch stirbt und Helena ihm in den Hades nachfolgt.

Zwar phantasiert der von Mephisto nun in ein Hochgebirge entrückte Faust noch weiterhin über die verlorene Schönheit, doch als ihm der teuflische Geselle über die Entstehung der Erdoberfläche doziert, entsagt er der Erfüllung seines Liebesverlangens. Stattdessen beschließt er, zum Tatmensch zu werden und das Meer im Dienste neuer Landgewinnung durch den Einsatz von Dämmen und Kanälen beherrschbarer zu machen. Nachdem Faust mit Mephisto und dessen Helfershelfern den Kaiser bei der kriegerischen Abwehr eines Gegenkaisers unterstützt und er daraufhin ein Landstück am Meer übereignet bekommt, setzt er hier seine Landgewinnungspläne um. Nur die Hütte des alten Paares Philemon und Baucis steht ihm bei seinen ehrgeizigen Plänen noch im Wege, da er ausgerechnet an dieser Stelle einen Aussichtspatz errichten möchte, um seinen Besitz überschauen zu können. Mephisto wird nun zum Vollstrecker der Expansions- und Kolonisierungsvorstellungen Fausts, denn als er nach rücksichtslos geführter Kaperfahrt zurückkehrt, setzt er das Haus des alten Paares in Brand. Daraufhin erscheinen Faust die warnenden Frauen »Mangel«, »Not« und »Schuld«, doch bleibt er unbeeindruckt, bis die

»Sorge« ihn erblinden lässt und ihn zur Erkenntnis führt: »Ich habe nur begehrt und nur vollbracht, / Und abermals gewünscht, und so mit Macht / Mein Leben durchgestürmt«<sup>13</sup>.

Als blinder Greis hält Faust die Lemuren, die ihm das Grab schaufeln, für Arbeiter, die einen Deich errichten sollen, um Land für Millionen Besitzlose zu schaffen. Durch diese Taten hofft er, der Nachwelt im Gedächtnis zu bleiben und endlich zur Ruhe kommen zu können: »Zum Augenblicke dürft' ich sagen: / Verweile doch, Du bist so schön! / Es kann die Spur von meinen Erdetagen / Nicht in Äonen untergehn. – / Im Vorgefühl von solchem hohen Glück / Genieß ich jetzt den höchsten Augenblick«<sup>14</sup>. Der Konjunktiv »dürft'« in Fausts Formulierung deutet jedoch an, dass er den »schönen Augenblick« noch nicht gefunden hat – dies also die Utopie bleibt, die uneinholbar in die Zukunft verschoben wird – somit aber auch nicht die Wette mit dem Teufel verlieren kann.

Als Faust dahinscheidet und sein »Unsterbliches« von den Engeln mit den Worten aufgenommen wird: »Wer immer strebend sich bemüht / Den können wir erlösen«<sup>15</sup>, schwebt Gretchen mit der Mater Gloriosa in höhere Sphären. Der Schluss des Dramas, den der Chorus Mysticus spricht: »Alles Vergängliche / Ist nur ein Gleichnis; / Das Unzulängliche / Hier wird's Ereignis; / Das Unbeschreibliche / Hier ist es getan; / Das Ewig-Weibliche / Zieht uns hinan«<sup>16</sup>, kann als Rettung verstanden werden, die dem faustischen Streben entgegengesetzt wird. Was aber ist nach diesem Gang durch die beiden Teile des Dramas überhaupt das »Faustische«?

Goethe gestaltet mit seinem Titelprotagonisten, der sich vom Gelehrten zu einem kolonialen Herrscher entwickelt, zweifelsohne die bilanzierende Frage, was aus dem »Projekt Neuzeit« geworden

---

<sup>13</sup> Goethe: Faust II, V. 11437-39.

<sup>14</sup> Ebd., V. 11581-86.

<sup>15</sup> Ebd., V. 11936-37.

<sup>16</sup> Ebd., V. 12104-11.



ist.<sup>17</sup> Der Erfahrungshorizont Fausts reicht von der Buchgelehrsamkeit im spätmittelalterlichen Studierzimmer über den mythologischen Imaginationsraum der heidnisch-nordischen und der antiken Sagen bis zu den technischen Deichprojekten des frühen 19. Jahrhunderts,<sup>18</sup> wie dies durch die Verweise auf neue Erfindungen verdeutlicht wird, die gleich Wegmarken im Verlauf des Stückes eingesetzt sind. Indem Faust sich mit Mephisto verbündet, um sein Weltwissen über das Menschenmögliche hinaus auszuweiten, wird er zu einer vielgestaltigen Figur, welche die Grenzen von Raum und Zeit überwindet. Er gewinnt nicht nur sein Wissen aus einem imaginären Kosmos unterschiedlicher Historien, Kulturen, Religionen und Zeitalter, sondern agiert zugleich auch in diesen überdeterminierten sozialen und phantasmatischen Welten, indem er sein Selbst durch Zueignung fremder Identitäten steigert.

Vor allem aber nimmt Faust die Wette mit Gott auf, als er den Pakt mit Mephisto schließt. Denn bereits im einleitenden »Prolog im Himmel« wettet der Teufel mit dem »Herrn«, dass Faust sich nicht zum Glauben bekennen werde, sondern seinen Weg mithilfe der Macht des Bösen suche. Mephisto wird dadurch zum zwiespältigen Mittler zwischen Gott und Faust, denn die Wette, die er mit dem Herrn abgeschlossen hat, findet ihr Pendant im Pakt mit Faust. Die Abwendung von Gott aber, so wird es in Goethes Tragödie gestaltet, geht mit dem Versuch einher, den Kampf mit dem Bösen aufzuneh-

---

<sup>17</sup> Zur naturwissenschaftlichen Fortschrittsphantasie gehört auch die Frage, wie sich das Leben verlängern lässt. In seinem zweibändigen Werk *Die Kunst, das menschliche Leben zu verlängern* (Jena 1797) warnte der Arzt Christoph Wilhelm von Hufeland vor allem vor ausschweifender Sinneslust und Verschwendung von Zeugungskraft.

<sup>18</sup> Herder hat die Eindämmung des Meeres als Analogon zur Lenkung der Leidenschaften eingesetzt: »Nicht anders ists mit den wütenden Leidenschaften der Menschen, diesen Stürmen auf dem Meer, diesem verwüstenden Feuerelemente. Eben durch sie und an ihnen hat unser Geschlecht seine Vernunft geschärft und tausend Mittel, Regeln und Künste erfunden, sie nicht nur einzuschränken, sondern selbst zum Besten zu lenken, wie die ganze Geschichte zeigt.« (Johann Gottfried Herder: *Werke in zehn Bänden*, hg. von Martin Bollacher, Bd. 6: *Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit*, Frankfurt a. M. 1989, S. 643).

men, das als Teil der Welt zur stetigen Herausforderung wird,<sup>19</sup> und sich in einem Akt der Selbstermächtigung in die göttliche Position zu versetzen. So formulierte René Descartes im Sinne des anbrechenden rationalistischen Zeitalters in seinen *Meditationen*:

Aber vielleicht bin ich etwas mehr, als ich selbst einsehe, und alle jene Vollkommenheiten, die ich Gott zuteile, sind in gewisser Weise der Möglichkeit nach in mir, wenn sie sich auch nicht hervortun und noch nicht zum Wirklichsein hingebracht werden; denn ich erfahre bereits, daß meine Erkenntnis allmählich wächst; und ich sehe weder, was dagegen stände, daß sie so mehr und mehr wachse bis ins Unendliche, noch auch, warum ich nicht vermöge der so gewachsenen Erkenntnis alle übrigen Vollkommenheiten Gottes erreichen könne [...].<sup>20</sup>

Auch Francis Bacon entwickelte die Idee, durch wissenschaftlich-technische Weltbeherrschung dem dunklen Mittelalter entrinnen zu können. Für ihn verband sich wissenschaftliche Neugier nicht primär mit der Sehnsucht nach tieferem und umfassenderem Naturverständnis, sondern mit dem Wunsch, sich der Natur mithilfe technischer Errungenschaften zu bemächtigen. In seiner Utopie *New-Atlantis*<sup>21</sup> phantasiert er einen utopischen Inselstaat, in dem Winde von Maschinen aufgefangen, Regenfälle künstlich erzeugt, Stürme, Schnee und Überschwemmungen vorausberechnet und die Meere entsalzt werden. Mithin sah er die teilweise Naturnutzung und -

---

<sup>19</sup> So ging auch Luther trotz seiner reformatorischen Umwälzungen noch davon aus, dass der Teufel in der ganzen Welt seine Macht ausübe und betonte, dass er persönlich mit ihm gekämpft habe. Vgl. hierzu u. a.: Bernhard Lohse: *Luthers Theologie in ihrer historischen Entwicklung und in ihrem systematischen Zusammenhang*, Göttingen 1995, vor allem S. 270-74; Heiko A. Oberman: *Luther. Mensch zwischen Gott und Teufel*, Berlin 1982.

<sup>20</sup> René Descartes: *Meditationen über die erste Philosophie*, hg. von Erich Chr. Schröder, Hamburg 1956, S. 81-83.

<sup>21</sup> Francis Bacon: *New-Atlantis* [1627], ins Dt. übertr. von Georg Gerber, eingel. und mit Anm. vers. von F. A. Kogan-Bernstein, Berlin 1959.

beherrschung, wie sie durch die wissenschaftlich-technische Revolution möglich wurde, bereits *avant la lettre* kommen.

Der Gelehrte der Neuzeit sucht, wie Goethe dies in seiner Faust-Figur gestaltete, die Erfahrung kosmischer Ordnung zu machen und sich als gottgleicher Schöpfer zu verstehen. So will Faust höchste Wahrheit erlangen, indem er nicht nur Wissen erwirbt und Möglichkeiten imaginiert, sondern sich in diese Erfahrungswelten utopischen Zuschnitts auch hineinbegibt und sie leiblich-seelisch erlebt. Doch gerade darin ist sein Streben paradoxal angelegt, denn es richtet sich auf immer größere Projekte und weitreichendere Ziele bei gleichzeitiger Unmöglichkeit, im erlebten Augenblick auch ein erfülltes Leben zu erfahren. Für eben diese gigantomanisch ausgerichtete Lebenshaltung, welche die genießende Freude am schönen Augenblick notwendig meiden muss, steht der Teufelspakt. Mit »dem Faustischen« ist daher ein zutiefst ambivalentes Lebenskonzept verbunden, insofern es lustvolles Jungsein und weltgesättigte Erfahrung bietet und auf der Basis moderner Geldwirtschaft technischen Fortschritt ermöglicht, jedoch durch Bindungsfurcht und die Unfähigkeit, sich dem unverhofften Glück hinzugeben, geprägt ist. Mithin ist Faust ein Weltenwanderer, der im Streben nach gottgleichem Wissen und Macht sich selbst versäumt. Wird er am Ende wegen seines unablässigen Strebens erlöst, so ist damit auch ein Zur-Ruhe-Kommen seiner Rastlosigkeit verbunden.

### **Macbeth: Der Wille zur Macht**

Im Vergleich zu Goethes *Faust* folgt Shakespeares kürzeste Tragödie *Macbeth*, die vermutlich im Sommer 1606 am Hof Jakob I. uraufgeführt wurde, einem geradezu simplen Handlungsschema.<sup>22</sup> In einer dichten Szenenreihung nach dem Modell einer Ballade, die weitgehend ohne Nebenhandlung auskommt, wird Macbeths Weg vom loyalen Feldherren zum Königsmörder und verbrecherischen Regen-

---

<sup>22</sup> Die erste belegte Aufführung fand am 20.4.1611 am Globe Theatre in London statt.

ten bis zum Gerichteten dargestellt. Die legendären Ereignisse aus der Regierungszeit des schottischen Königs Macbeth (1040-1057) sind zu einem weniger als drei Monate umfassenden Geschehen zusammengedrängt, das Verdi in seiner vieraktigen Oper größtenteils beibehalten hat. Auch hier geht es bei der Erreichung ambitionierter Ziele nicht mit rechten Dingen zu und spielen Hexen eine entscheidende Rolle. Denn auf dem Rückweg von einer Schlacht, in der er für König Duncan von Schottland gegen den norwegischen König gekämpft hat, trifft der Heerführer Macbeth auf drei Hexen, die ihm prophezeien, dass er selbst Fürst von Cawdor und dann König von Schottland werde, sein Begleiter Banquo aber Ahnvater von Königen.<sup>23</sup>

Als er vom König ob seiner Verdienste tatsächlich den vorhergesagten Besitz zum Geschenk erhält, beginnt er an die Prophezeiung zu glauben, und seine durch einen Brief von der Weissagung unterrichtete Frau, Lady Macbeth, drängt ihn, König Duncan bei seinem Besuch auf der Burg zu töten. Doch statt wie vereinbart den betäubten Schlosswachen die Mordwaffe in die Hand zu legen, trägt Macbeth den blutigen Dolch bei sich, den Lady Macbeth daraufhin zurückbringt. Dass es für Macbeth buchstäblich kein Zurück mehr gibt, sondern dieses Kapitalverbrechen weitere Verstellungen seiner Selbst und immer neue Morde nach sich zieht, zeigt die folgende Handlung.

Als der schottische Edelmann Macduff auf der Burg eintrifft, um sich nach dem Wohlbefinden des Königs zu erkundigen, erschlägt Macbeth die Kammerdiener Duncans als mutmaßliche Mörder, um den Verdacht von sich abzulenken. Deutlich wird angezeigt, dass Macbeth zwar für kurze Zeit durch seine Untat die Macht an sich reißen kann, der kinderlose Herrscher aber von den rechtmäßigen Erben abgelöst werden wird. Denn König Duncans Sohn Malcolm

---

<sup>23</sup> Bei Shakespeare wird bereits mit dem Motto der Hexen »foul« und »fair« gleichgesetzt: »schön ist hässlich, hässlich schön« und die Umkehrung der moralischen Werte von Anfang an verdeutlicht (William Shakespeare: *Macbeth*, in: Ders.: *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2: *Tragödien*, München u. a. 1965, S. 401-459).

gelingt die Flucht, und als Macbeth aus Angst vor Entdeckung auch den Heerführer Banquo tötet, entkommt dessen Sohn Fleance. Obgleich der Königsmörder weitere Morde begeht, um seine Macht zu sichern, versteht er die von ihm erwünschte Vorhersehung seines weiteren Schicksals durch die Hexen nicht richtig zu deuten, sodass er von seinem Widersacher Macduff getötet wird und der rechtmäßige Thronerbe Malcolm neuer König von Schottland wird.

Unzweifelhaft handelt es sich hier um eine Königsmord-Tragödie, bei welcher sich der Usurpator gegen den göttlichen Plan versündigt und nach einer Mordserie für seine Verbrechen gestraft wird. Macbeth wird als mittelalterlicher Adelige gezeigt, der das Tabu der Gesellschaftstreue und Unantastbarkeit des Königs bricht<sup>24</sup> und zum abgefeimten Machtpolitiker wird. Seine kennzeichnenden Eigenschaften sind zu Beginn Loyalität und moralische Urteilsfähigkeit. Indem Macbeth seinen sozialen Erfolg erzwingt und zum Mörder wird, beginnt jedoch seine Zerstörung als moralische Persönlichkeit. Er wird zum Tyrannen, der seine Herrschaft durch immer neue Morde sichern muss. Macbeth kann seine Macht nicht genießen, denn die Angst vor Machtverlust überschattet seine Regierungszeit. Bald dingt er Mörder, um diejenigen, die seine Schuld erkennen und ihm die Macht streitig machen, zu beseitigen. Obgleich die Vertuschung der Tat für Macbeth und seine Frau handlungsleitend wird, setzt nun aber zugleich eine Tragödie des Gewissens ein. Denn das, was vor der sozialen Gemeinschaft nicht zu Wissen gebracht werden soll, evokiert zugleich eine Dramaturgie des Gewissens, bei welcher das Sehen innerer Bilder und das Hören einer inneren Stimme vergegenwärtigt werden. So sieht Macbeth als Einziger bereits beim Bankett anlässlich seiner Inthronisierung den getöteten Banquo in Geistergestalt, und seine Frau muss die entlarvenden Halluzinationen vor den verwirrten Gästen kaschieren.

---

<sup>24</sup> Horst Breuer: »Macbeth. Die Zerstörung der Natur«, in: *Shakespeares Dramen. Interpretationen*, Stuttgart 2000, S. 363.

Verdi hat in seiner Oper *Lady Macbeth* zur großen Heroine werden lassen.<sup>25</sup> Sie ist durch die ihr überantworteten großen Arien gegenüber Shakespeares Drama noch stärker treibende Kraft und Komplizin ihres Mannes, indem sie seine Skrupel zerstreut und seinen Ehrgeiz anstachelt. Deutlich besteht ihre Rolle darin, Macbeth ein Größenselbst zu bestätigen, das ihrer eigenen Erwartung von Männlichkeit entspricht. Sie fordert ihren Mann auf, nicht zu zittern, als er vor der Ermordung Duncans zurückschreckt, und lenkt ihn »auf de[n] dunkeln Weg«<sup>26</sup>, den ihm das innere »Trugbild«<sup>27</sup> des Dolches weist. Sie schilt ihn auch gleich einer ehrgeizigen Mutter »ein eitles Kind«<sup>28</sup>, das schwach und ohne Kraft den ihm vorbestimmten Weg nicht weitergehe. Vor allem aber sucht sie den Machtwillen gegenüber seinem Gewissen zu verteidigen, als er bereits unmittelbar nach der Ermordung des Königs innere Stimmen hört: »Aber, gib's zu, hörtest du nicht eine andere Stimme?«<sup>29</sup>

Lady Macbeth erweist sich als Mittlerin zwischen den Hexen und Macbeth, denn erst durch sie wird der Glaube an die Prophezeiung gestärkt und die Versuchung, die Macht gewaltsam zu ergreifen, in die Tat umgesetzt. Denn die anfängliche Prophezeiung der Hexen verdeutlicht, dass Macbeth moralisch nicht hinreichend gefestigt und für Einflüsterungen anfällig ist. Er verfällt den dämonischen Kräften – ohne wie Faust ein ausdrückliches Bündnis mit ihnen einzugehen – da sie seinen eigenen Größenphantasien »homlog«<sup>30</sup> sind. Durch die sich erfüllenden Vorhersagen wie auch die ehrgeizige Entschlossenheit seiner Frau gerät Macbeth in die Lage, seine Zukunft durch

---

<sup>25</sup> Seinem Librettisten Francesco Maria Piave präsentierte Verdi einen Prosaentwurf, den dieser in Verse fassen sollte. Doch war er mit der Arbeit nicht zufrieden und ließ den Dichter Andrea Maffei den dritten und vierten Akt neu schreiben. Bei der Uraufführung der Oper am 14. März 1847 im Teatro La Pergola in Florenz wurde das schwache Libretto kritisiert.

<sup>26</sup> Giuseppe Verdi: *Macbeth*, Melodramma in quattro Atti – Melodrama in vier Akten, Textbuch italienisch / deutsch, Stuttgart 1986, S. 25.

<sup>27</sup> Ebd.

<sup>28</sup> Ebd., S. 29.

<sup>29</sup> Ebd.

<sup>30</sup> Gustav Landauer: *Shakespeare*, hg. von Martin Buber, Hamburg 1962, S. 244.

verbrecherische Taten selbstbestimmt gestalten zu können. Wie abhängig Macbeth von diesen Einflüsterungen ist, wird über den Wunsch deutlich, von den Hexen sein weiteres Schicksal zu erfahren. Sie geben praktische Ratschläge, sprechen aber auch in Rätseln, die er alle nicht adäquat zu deuten versteht.

Die Hexen verkörpern mithin bei ihrer ersten Prophezeiung die Amoralität der gewaltsamen Machtergreifung, mit der Macbeth gegen göttliches Recht verstößt. Sodann aber werden sie zu Prüferinnen seiner Fähigkeit, die errungene Macht auch zu erhalten. Wie Mephisto für Faust sind auch für Macbeth die Hexen »Containerfiguren«<sup>31</sup>, in denen seine Macht und sein gewissenloses Handeln deponiert sind – Figuren also, denen er die Schuld an seinem Verhalten anlasten kann. Macbeth findet in den Hexen, die er freiwillig wieder aufsucht, den Widerpart seines Gewissens, denn er setzt in Tat um, was ihre Stimmen ihm einflüstern. Gezeigt wird also ein Herrscher, dessen Charakter zu klein für seinen großen Ehrgeiz ist, und der ethische Gebote, denen er als König untersteht, nicht internalisiert hat und somit das Böse in die Welt bringt.<sup>32</sup> Doch gerade durch die skrupellos agierende Lady Macbeth wird die Vernichtung durch das Schuldgefühl verkörpert. Ihre seelischen Kräfte lassen zunehmend nach und schlafwandelnd versucht sie, sich immerzu das unsichtbare Blut von den Händen zu waschen, bis sie sich am Ende selbst richtet.

Wie bei *Faust* wird in *Macbeth* demnach eine teuflische Welt enthüllt, bei der die moralischen Regeln des Lebens außer Kraft gesetzt sind und damit auch die Verbindung zum Göttlichen unterbrochen ist, wie dies in der Bankett-Szene gestaltet ist, die Reminiszenzen zur Feier des heiligen Abendmahls als symbolische Verbindung der Menschen untereinander und mit Gott aufruft. Doch die Erneuerung dieses Bundes gelingt nicht mehr, die Bluttat von Macbeth ist in-

---

<sup>31</sup> Vgl. Christa Rohde-Dachser: *Expedition in den dunklen Kontinent: Weiblichkeit im Diskurs der Psychoanalyse*, Gießen 2002.

<sup>32</sup> In Shakespeares Drama wird dieser frevlerische Ehrgeiz durch plastische Bilder verdeutlicht, denn nach der Ermordung Duncans hackt eine Eule einen Falken zu Tode und Duncans Pferde verschlingen einander.

kommensurabel und muss gesühnt werden.<sup>33</sup> Insofern Macbeth den Mord nicht unwissentlich oder aus Not begeht, sondern ihn als monströse Tat reflektiert, ist er als Bühnenfigur nicht auf das Mitleid des Zuschauers hin konzipiert, denn das würde seine utopische Größe hinsichtlich seines unbedingten Strebens zerstören, wie dies auch für Faust und Don Giovanni gilt.

### **Don Giovanni: Der Wille zur Lust**

Der Protagonist Don Giovanni in Mozarts und Da Pontes gleichnamiger 1787 uraufgeführter Oper ist – wie bereits Don Juan in Tirso de Molinas 1630 erschienenem Schauspiel *Der Spötter von Sevilla und der steinerne Gast* – als reueloser Verführer konzipiert. Auch wenn das Libretto den Titel »Der bestrafte Wüstling oder Don Giovanni. Heiteres Drama in zwei Akten« trägt und die Musik über weite Strecken bezaubernd heiter klingt, so ist dies die Handlung bei weitem nicht. Zwar will der Diener Leporello mit der Eroberungsbilanz Don Giovannis imponieren und weiß machen, dass sein Herr eine »Sexmaschine« mit erstaunlicher Produktivität sei, doch die Bühnenhandlung erzählt von scheiternden Versuchen, diese Triebstruktur sozial einzubinden. Auf erstaunliche Weise ist der erotische Libertin, dem eine feste Verbindung so zuwider sein muss wie dem Teufel das Weihwasser, just in Händel mit drei Frauen eingespannt, denen es um die Aufrechterhaltung von Eheversprechen geht. Denn Don Giovanni nähert sich zunächst der bereits mit Don Ottavio verlobten Donna Anna, sodann begegnet er mit Donna Elvira jener Verführten, die er seine »Frau« nannte und dann, »vor Himmel und Erde heiliges Recht brechend«<sup>34</sup>, nach drei Tagen verließ und stellt schließlich Zerlina

---

<sup>33</sup> Macbeth wird zum Nihilisten, der sein Leben nur noch als sinnlosen Zeitablauf versteht. Vgl. Wolfgang Weiß: *Das Drama der Shakespeare-Zeit. Versuch einer Beschreibung*, Stuttgart 1979, S. 146f.

<sup>34</sup> Wolfgang Amadeus Mozarts *Don Giovanni*, Komödie für Musik in zwei Akten, Libretto von Lorenzo Da Ponte, Übersetzung von Thomas Flach, Stuttgart 2008, S. 14.



nach, die unmittelbar vor ihrer Verheiratung mit dem Bauern Masetto steht.

Zunächst geht es in der Oper um das im 18. Jahrhundert klassische Thema der verführten Unschuld im bürgerlichen Trauerspiel. Der junge spanische Edelmann Don Giovanni ist zwar nächtens in die Gemächer der jungen Donna Anna eingedrungen, doch diese jagt den Verführer schreiend aus dem Haus, und ruft damit ihren Vater als Tugendwächter auf den Plan. Nun stellt der Verführer seine Skrupellosigkeit unter Beweis, indem er den väterlich für die Einhaltung von Moral eintretenden Komtur im Zweikampf tötet, ohne darüber Schuldgefühle zu entwickeln.

Don Giovanni ist hier als Typus des Rebellen konzipiert, der jenseits moralischer Einschränkungen seine triebbestimmten Eskapaden auszuleben trachtet. Indem er nun in einer verschleierte, den Verlust ihres Mannes betauernden Frau, die verlassene Donna Elvira, erkennen muss, tritt er sofort den Rückzug an. Was er hier scheut, sind nicht allein die moralischen Vorhaltungen, sondern auch die starken Bindekräfte, mit denen die Gekränkte ihn zu halten sucht. Erst bei der jungen Zerlina trifft er auf eine Frau, bei der Verführung in Auseinandersetzung mit einem sozial niederstehenden, aber schlagkräftigen Nebenbuhler stattfinden kann. So gelingt es Don Giovanni, die junge Braut Zerlina trotz des Widerstandes ihres Bräutigams mitzunehmen, doch das wütende Dazwischentreten Elviras verhindert die Umsetzung der Verführung.

Auch wenn Don Giovanni offensichtlich als Verführerfigur konzipiert ist, so geht es in Da Pontes Libretto auch um eine Geschichte der Männlichkeit, die sich durch Abkehr von der Vaterwelt auszeichnet und durch den Versuch, der mütterlichen Bindung zu entkommen. Denn der Libertin verhält sich ablehnend gegenüber den väterlichen Werten, wie sie durch den Komtur vertreten werden. Don Giovanni stellt sich gegen Moralvorstellungen und verweigert eine Orientierung an einer Gewissensinstanz um des Genusses und der Sinnlichkeit willen. Obgleich er gemäß der Fama, die mit ihm ver-

bunden ist, als manischer Verführer agiert, offenbart sich gerade in der Verhinderung der drei Verführungskonstellationen eine Adoleszenzproblematik. Der Komtur nimmt ihm gegenüber eine autoritär mahnende und strafende Position ein, Donna Elvira eine sowohl Mitleid erheischende wie strafende, die sie auch zu einer mütterlichen Stellvertreterin werden lässt. An ihr kann er seine Begabung zur freien Lustentfaltung gerade nicht ausagieren, doch sucht er der verlassenen Elvira mit einer langen Liste seiner Liebschaften zu imponieren, die sein Diener Leporello vorträgt.

Ist Don Giovannis Streben nach Lust in eine Konstellation eingebunden, in der es um die Einforderung sozialer Verantwortung geht, so wird auch hier die Notwendigkeit der Herausbildung des Gewissens zum Thema. Durch Donna Anna und ihren Bräutigam Don Ottavio wird Don Giovanni zunächst gebeten, bei der Suche nach dem Mörder des Komturs behilflich zu sein – vergleichbar dem Ödipus, der den Mörder des Königs /seines Vaters suchen soll, der er selbst ist. Donna Elvira fungiert nun deutlich als Zeugin der Anklage, insofern sie das ahnungslose Paar über das erotische Treiben ihres untreuen Ehemannes aufklärt, woraufhin in Donna Anna der Verdacht keimt, in Don Giovanni den Mörder ihres Vaters vor sich zu haben. Das Fest, das Don Giovanni in seinem Haus veranstaltet, bringt die Geschädigten als Strafende zusammen. Während eines Tanzes sucht Giovanni Zerlina in ein Nebenzimmer zu zerren, muss aber die Flucht ergreifen, als Elvira, Anna und Ottavio, die maskiert auf dem Ball erschienen sind, ihn überraschen. Nun will Giovanni sich, als Leporello verkleidet, Elviras Kammerzofe nähern und veranlasst Leporello, in seinen Kleidern Donna Elvira abzulenken. Deutlich wird hier, dass Don Giovanni Verführung lediglich als Spiel begreift, bei dem es auf Täuschung und Überlistung durch geschickte Schachzüge ankommt.

Nach den Verwirrungen, die der Kleidertausch mit sich bringt, rettet sich Don Giovanni auf den Friedhof, wo er den ebenfalls vor der Rache der Betrogenen geflüchteten Leporello trifft. Indem ihn

nun die Stimme des hier begrabenen Komturs mahnt, die Totenruhe zu ehren, wird wiederum auf die Verpflichtung angespielt, sich im Gedenken an den getöteten Vater und mit dem Eingeständnis der Schuld in die moralische Ordnung einzugliedern. Don Giovanni wird erneut zur Buße aufgefordert, doch zeigt er sich unbeeindruckt und lädt die Statue zum Abendessen ein. Auch Donna Elvira sucht noch einmal den Treulosen zu bewegen, sein lasterhaftes Leben aufzugeben. Als die Statue des Komturs naht, versteckt sich Leporello in Todesangst unter dem Tisch, aber Don Giovanni öffnet furchtlos die Tür. Auch die Statue mahnt den Frevler zur Reue, doch Giovanni verharrt in ungebrochenem Stolz, bis er von höllischen Feuerschwaden verschluckt wird. Als Donna Anna, Ottavio und Donna Elvira hinzukommen, nehmen sie Leporellos Bericht entgegen und empfinden Genugtuung über seine Bestrafung.

Don Giovanni negiert seine eigene Endlichkeit, indem er dem von ihm Getöteten furchtlos gegenübertritt. Er ist der rebellische Held, der keine Ehrfurcht vor dem Alter und dem Tod empfindet. Die Frauen fühlen sich von Don Giovanni angezogen, weil seine Präsenz einem Lustversprechen gleichkommt. So wird Donna Anna als eine Verlobte gezeigt, die in ihrem Bräutigam Ottavio weniger einen Liebhaber denn einen Stellvertreter des Vaters findet. Elvira sucht die Seele des Verführers zu retten, will ihn aber auch wiedergewinnen und sich an ihm rächen. Über sie formulierte Kierkegaard: »Sie begnügt sich nicht mit einer bußfertigen Treue, sie verlangt Rache; aus Liebe zu ihm hat sie ihre Seeligkeit fortgeworfen; würde sie ihr noch einmal geboten, so würde sie sie abermals fort, um sich zu rächen.«<sup>35</sup> Suchen sich Donna Anna und Donna Elvira über ihren Hass vom Verführer zu lösen, so gelingt Zerlina ein anderer Weg. Das Bauernmädchen zeigt sich zwar zunächst auch anfällig für die falschen Versprechen Don Giovannis, doch mit ihrer Gewitztheit durchschaut sie seine Verstellung und entkommt seiner Destruktivität. Von daher hat Adorno ihre menschliche Leistung besonders her-

---

<sup>35</sup> Sören Kierkegaard: *Tagebuch des Verführers*, Frankfurt a. M. 1983, S. 211.

vorgehoben, indem er betonte: »an ihr geht flüchtig eine Humanität auf, die unverstümmelt wäre vom feudalen Zwang und geschützt vor bürgerlicher Barbarei.«<sup>36</sup>

Don Giovanni ist ein Held, der episodenhafte Abenteuer durchlebt, denen er sich immer wieder durch Flucht entziehen muss. Seine Lust besteht darin, die Verführung nicht als leichtes Spiel, sondern als fortgesetztes Streben zu erleben. Er findet in der keuschen, abehrenden, sich entziehenden oder auch fliehenden Frau den Stoff seiner Verführungskunst, die mit eigener seelischer Unberührbarkeit verbunden ist. Wie bei der Faustischen Frage nach dem schönen Augenblick geht es auch bei Don Giovanni nicht um den Genuss eines Jetzt, sondern um die Frage, welche Frau er als nächstes verführen kann. Er liebt seine Verführungskunst mehr als die Lust, den die Eroberung ihm verschaffen könnte. Als Figur steht er für Sinneslust und Glück, das er selbst nie erfährt, weil es für ihn immer in der Zukunft liegt, ein Glück, das sich immer wieder entzieht, wie dies Da Ponte in seinem Libretto deutlich herausgestellt hat. So erweist Don Giovanni seine utopische Männlichkeit gerade dadurch, dass er das Ziel seiner Eroberungswünsche immer wieder neu in der Zukunft sieht.

### **Faszinotum: Utopische Männlichkeit**

Die dramatischen Szenerien, in die Faust, Macbeth und Don Giovanni eingebunden sind, verhandeln die Genese von Männlichkeit als kulturell höchst prekären Status, der über Prüfungen und schuldhaft Verstrickungen geradezu zwanghaft erkämpft werden muss. Bei allen drei Titelprotagonisten ist Männlichkeit mit der Herausbildung eines utopisch überzeichneten Größenselbst verbunden, das um der Erreichung höchsten Wissens, höchster Macht und höchster Lust immer wieder nach Bestätigung verlangt. Wie die Konzeption der giganto-

---

<sup>36</sup> Theodor W. Adorno: »Huldigung an Zerlina«, in: Wolfgang Amadeus Mozart: *Don Giovanni. Texte. Materialien. Kommentare*, hg. von Attila Csampai und Dietmar Holland, Hamburg 1981, S. 260-261, hier S. 260.

manen Figuren überdeutlich herausstellt, kann diese Vorstellung utopischer Männlichkeit allein über die Indienstnahme von Containerfiguren aufrecht erhalten werden. Denn in den ihnen zugeordneten Ergänzungs- oder Spaltungsfiguren werden ungezügelter Triebdynamiken, List, Trug, Kalkül und Gewalt, mithin das ganze Arsenal sozial unverträglicher Strebungen und Affekte deponiert. So erweist sich für Faust der Begleiter und Antipode Mephisto als Ausführer seiner Wünsche; für Macbeth schließen sich die Hexen und Lady Macbeth zu einem Chor von Bestärkerinnen seines Machtstrebens zusammen, während für Don Giovanni der Diener Leporello als geheimer Buchhalter dient, der die Fama vom großartigen Verführer für ihn erst sichert.

Faust, Macbeth und Don Giovanni werden in ihren Allmachtsansprüchen und ihrem Versuch, einem utopischen Männlichkeitsideal gleichzukommen, zu getriebenen Helden. Der Gelehrte Faust erfährt durch übernatürliche Kräfte Verjüngung, wird in ungeahnte Dimensionen des Weltwissens und der Lust eingeführt, findet die herbeigesehnte Schönheit verkörpert und setzt durch neue technische Errungenschaften große Menschheitsprojekte ins Werk. Doch vermag er bei all seinem Streben und Erleben nie das Erreichte zu genießen. Auch dem Usurpator Macbeth gelingt es nicht, aus der mit Heimtücke errungenen Macht sein Glück zu gewinnen, vielmehr steht er unter Zwang, der Furcht vor Entdeckung rastlos durch immer neue Mordtaten begegnen zu müssen. Der Verführer Don Giovanni kämpft unerbittlich mit Täuschungsmanövern um die Erfüllung seiner Triebansprüche, doch wird er auch auf der Suche nach immer neuen Verführungsmöglichkeiten zu einem gehetzten Verfolger, der fortgesetzt um den Genuss seiner Eroberungen gebracht wird.

Deutlich werden die Repräsentationen utopischer Männlichkeit durch Maskeraden ermöglicht. Erfährt durch Maskerade »das Reper-

toire des Denkbaren, Vorstellbaren, Erlaubten und Erreichbaren«<sup>37</sup> im Allgemeinen eine Erweiterung, so geht es bei Faust, Macbeth und Don Giovanni um die Camouflierung von Triebansprüchen und Besitzstreben sowie die Vertuschung von Untaten und Verbrechen als auch das Vergessen oder die Abwehr von Schuld. Vorgespiegelt wird in dieser Maskerade von Männlichkeit ein sozial kompatibles Selbst in seiner schier unermesslichen Leistungsfähigkeit, das aber in der Verdeckung von Gestehungskosten immer schon ein gespaltenes ist. So verdeckt Faust in seiner Verkörperung eines jungen, triebdynamischen Mannes die suizidale Melancholie, aus der seine Metamorphose erwuchs. Seine »teuflische« Bösartigkeit erweist sich gerade darin, durch eine Jugendlichkeitsmaskerade das zuvor gesammelte Wissen bei der Verführung Gretchens und der Werbung um Helena einsetzen zu können. Macbeth verbirgt seine Selbstzweifel und seine moralische Insuffizienz hinter einer überdimensionierten Herrschermaskerade, während sich Don Giovanni als emotional unberührbarer Verführer maskiert, um in seiner Getriebenheit unerkant bleiben zu können.

Männlichkeit wird hier durch hegemoniale Positionen markiert, die sich durch die Unerschöpflichkeit von strukturierendem Wissen, übermächtiger Befehlsgewalt oder sexueller Potenz auszeichnen. Um diese übergeordnete Stellung exzessiver Männlichkeit bewahren zu können,<sup>38</sup> wird bedrohliche Weiblichkeit, wie sie etwa in Hexenvorstellungen Gestalt gewinnt, abgewehrt wie zugleich gesucht. So ist Fausts Maskerade von Jugendlichkeit und Potenz nicht von ungefähr durch ein Gebräu sexualisierter Hexen möglich und wird Macbeth durch die Prophezeiung der Hexen in der Etablierung eines rigiden Männlichkeitsideals bestärkt, während Don Giovanni durch seine

---

<sup>37</sup> Hartmut Böhme: »Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen. Zeugung und Begehren in männlichen Phantasien«, in: Claudia Benthien und Inge Stephan (Hg.): *Männlichkeit als Maskerade. Kulturelle Inszenierungen vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, Köln und Weimar 2003, S. 100-127, hier: S. 103.

<sup>38</sup> Vgl. hierzu: Klaus Theweleit: *Männerphantasien*, Frankfurt a. M. 1977.

Aufmerksamkeit erheischende Leistungsbilanz von Anfang an als Verkörperung männlichen Luststrebens erscheint.

Steht Männlichkeit innerhalb eines Konzepts von Geschlechterdifferenz für eine kulturhistorisch variante Relation zu Weiblichkeit, so wird unter psychoanalytischen Gesichtspunkten die Bestimmung von Männlichkeit unter dem Aspekt der notwendigen Trennung von der Mutter relevant. Zu Faust gehört die Okkupation der als weiblich phantasierten generativen Potenz der Natur, von der er sich durch seine technischen Projekte zu lösen sucht. Im Reich der Mütter sucht er hingegen eine ursprüngliche Schönheit, die er sich wiederaneignen und selbstständig gestalten möchte. Macbeth gerät hingegen bei seiner Frau, die ihn auf mütterliche Weise in seinen Wünschen bestärkt, zu Handlungen anleitet, für seine Fehler tadelt und sie zugleich zu vertuschen sucht, in die Gefahr, das Ideal unabhängiger Männlichkeit nicht zu erreichen. Denn die Rückkehr zur spiegelnden Mutter ist mit der Angst belegt, in den Sog weiblicher Bindung zu geraten und den Anforderungen an ein autonomes Ich nicht gerecht werden zu können. Don Giovanni bleibt hingegen bei seiner radikalen Ablehnung der durch Elvira eingeforderten Treue und Reue und kämpft erneut mit der über den Tod hinausgehenden väterlichen Macht: dem Gesetz, dem er unterliegt.

Auffällig wird bei allen drei Männerfiguren kein generationaler Wechsel über eigene Nachkommen in Aussicht gestellt. Fausts Kind wird von Gretchen aus Not und sozialer Scham getötet und der aus der Verbindung mit Helena stammende Euphorion stirbt bei seinen Flugversuchen. Macbeth, der keine Nachkommen hat, sucht selbst die Kinder derjenigen zu ermorden, durch die er seinen Machterhalt in Gefahr sieht. Auch dem stetig für Verführungen disponierten Don Giovanni geht es nicht um Nachkommenschaft, sondern die Aufrechterhaltung des Phantasmas vom mächtigen Phallus. Alle drei Protagonisten besetzen somit lediglich eine mythische Generativität,

welche nichts außer ihrem unablässigen Streben<sup>39</sup> nach einzigartiger Größe hervorbringt. Diese Anstrengung wird in ihrer ambivalenten Spannung zwischen euphorischer Allmachtsphantasie und melancholischer Verzweiflung zur Darstellung gebracht und eignet sich nicht als zukunftsweisendes Ideal, das einer nächsten Generation weiterzugeben wäre. Vielmehr erweist sich das utopische Streben auch als kulturell zerstörerische Kraft. So ist den drei Titelprotagonisten gemeinsam, dass sie das Erstrebte nur durch Zulassung hypertropher, sozial inkompatibler Wünsche und den Einsatz von übernatürlichen und zerstörerischen Mitteln erreichen. Ihre Tragik besteht darin, dass sie mit ihrem Drang nach Wissen, Macht und Lust zwar menschliche Grundstrebungen verkörpern, durch die Unbedingtheit der Durchsetzung ihres Befriedigungsverlangens aber die Grenzen des sozial Verträglichen sprengen. Faust, Macbeth und Don Giovanni sind mithin Tabubrecher, die gegen implizite Handlungsanweisungen und Meidungsgebote bei der Erreichung ihrer Ziele verstoßen und sozialer Verantwortung ausweichen.

Vor allem aber suchen sich Faust, Macbeth und Don Giovanni in geheimer Identifizierung mit göttlicher Allmacht als souveräne Subjekte zu behaupten und die Utopie männlicher Selbstermächtigung unter allen Umständen durchzusetzen. Die nicht auf Herrschaft ausgerichteten Fähigkeiten und Emotionen wie Dankbarkeit, Empathie, Trauer, Zärtlichkeit und Liebe verlieren bei ihnen an Bedeutung. Menschsein wird nicht primär als Einbezogensein, sondern als Freisein in unbegrenzter Selbstbestimmung gefasst.<sup>40</sup> Nach diesem egoanen Selbstkonzept bedeutet wechselseitiges Aufeinander-Angewiesen-Sein fesselnde Abhängigkeit, weshalb den Protagonisten Bindungsfähigkeit nicht Grundanliegen ihres Lebensentwurfs, sondern Hindernis auf dem Weg zu ihrer Selbstermächtigung ist. Dass

---

<sup>39</sup> Vgl. hierzu Böhme: *Masken, Mythen und Scharaden des Männlichen*, S. 100.

<sup>40</sup> Richter hat diese Tendenz als »Gotteskomplex« bezeichnet. Vgl. hierzu Horst Eberhart Richter: *Die Krise der Männlichkeit in der unermwachsenen Gesellschaft*, Gießen 2006, S. 20.



diese Grandiositätsvorstellungen vom Abgrund eines Nichts aus entworfen sind und mit Ängsten vor Ohnmacht und Hilflosigkeit einhergehen, wird anhand der Handlungszusammenhänge eindrücklich verdeutlicht. Denn hier werden gigantomane Strebungen nach Wissen, Macht und Lust als kulturell formierte Leistungskategorien ersichtlich, die im kollektiven Unbewussten tief verwurzelt sind. Angesichts der Faszination, die von utopischer Männlichkeit ausgeht, kommen deren Gestehungskosten meist wenig in den Blick, es sei denn, sie werden in ästhetisch so überzeugender Weise entfaltet wie bei Faust, Macbeth und Don Giovanni.

© Copyright Ortrud Gutjahr  
Universität Hamburg  
sekretariat.gutjahr@uni-hamburg.de  
[www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud\\_Gutjahr.html](http://www.slm.uni-hamburg.de/ifg2/personal/Ortrud_Gutjahr.html)