

Don Juan im spanischen Theater des 20. Jahrhunderts

Von *Thomas Stauder*

I. Vorgeschichte

Da im Zentrum dieses Beitrags die im deutschen Sprachraum bisher wenig bekannten spanischen Don Juan-Dramen des 20. Jahrhunderts stehen sollen,¹ soll eingangs nur kurz² auf jene älteren Versionen dieses Stoffes hingewiesen werden, deren Kenntnis zum Verständnis der Neuschöpfungen unverzichtbar ist, da sie von den modernen Autoren besonders stark rezipiert wurden.

Der 1630 erschienene *Burlador de Sevilla y convidado de piedra*,³ üblicherweise Tirso de Molina zugeschrieben, aber nach neueren Forschungen möglicherweise von Andrés de Claramonte stammend,⁴ zeigt bereits im Titel an, dass hier zwei ältere Motivkomplexe zusammengefügt werden: einerseits die Verspottung der verführten Frauen, andererseits die mangelnde Ehrfurcht

¹ Hierzu vor allem Maria C. Dominicis, *Don Juan en el teatro español del siglo XX* (Miami 1978); Ana Sofía Pérez-Bustamante (ed.), *Don Juan Tenorio en la España del siglo XX* (Madrid 1998).

² Dies erscheint insofern gerechtfertigt, als diese Vorgeschichte bereits relativ gut erforscht ist. Vgl. u. a.: Leo Weinstein, *The Metamorphosis of Don Juan* (Stanford 1959); P. Portabella Duran, *Psicología de Don Juan* (Barcelona 1965); Hiltrud Gnüg, *Don Juans theatralische Existenz* (München 1974); Brigitte Wittmann (Hg.), *Don Juan, Wege der Forschung*, Band CCLXXXII (Darmstadt 1976); Carmen Becerra Suárez, *Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan)* (Vigo 1997); Christian Biet, *Don Juan – Mille et trois récits d'un mythe* (Paris 1998), Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire de Don Juan* (Paris 1999); Jürgen Wertheimer, *Don Juan und Blaubart – Erotische Serientäter in der Literatur* (München 1999) [Obwohl in diesen Darstellungen auch einige Beispiele aus dem 20. Jahrhundert analysiert werden, haben alle ihren Schwerpunkt auf der Zeit zuvor.]

³ Eine gute Einführung in die Interpretation dieses Stückes bietet Silvia Gonzalvo in *Das spanische Theater – Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*, hg. Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert (Düsseldorf 1988), 123–137.

⁴ Argumente für die Autorschaft Claramontes führt Alfredo Rodríguez López-Vázquez in seinem Vorwort zu der 1997 von ihm für Cátedra (Madrid) herausgegebenen *Burlador de Sevilla* – Edition an; konsequenterweise versieht er die Nennung Tirso de Molinas im Titel des Buches mit einem relativierenden »atribuido a«.

gegenüber den Toten.⁵ Don Juan wird vor allem für letzteres bestraft; auch dafür, dass er – im Grunde seines Herzens an Gott glaubend – darauf hofft, seine Sünden noch kurz vor seinem Tod bereuen zu können: »¡Qué largo me lo fiáis!«⁶

Molière, der sich für seinen 1665 uraufgeführten *Dom Juan* auf die wenige Jahre zuvor entstandenen französischen Stücke von Dorimon und Jean de Villiers (beide betitelt *Le Festin de Pierre*) stützen konnte,⁷ veränderte den Charakter des Protagonisten dahingehend, dass dieser nun ein Freigeist ist, der nicht an ein Weiterleben nach dem Tode glaubt und daher meint, ohne Furcht vor der göttlichen Strafe seinem lasterhaften Lebenswandel nachgehen zu können.⁸ Mit der von Dom Juan betrogenen Elvire, die dennoch bis zuletzt um sein Seelenheil kämpft, führte Molière in die Stofftradition den Charakter einer »starken« Frau ein, die über die Opferrolle hinauswächst.

El burlador de Sevilla wurde 1714 in der Gunst des spanischen Theaterpublikums verdrängt durch Antonio de Zamoras *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague*. Die ursprüngliche Fabel wird hier weitgehend beibehalten, mit dem wichtigen Unterschied, dass am Ende des Stückes angedeutet wird, die späte Reue Don Juans habe möglicherweise doch Gehör gefunden und er sei solcherart der göttlichen Gnade teilhaftig geworden: »Para enmiendas nunca es tarde.«⁹ Dies bereitet die Rettung Don Juans bei Zorrilla vor, wengleich bei dem Romantiker hierzu noch die Mitwirkung einer Frau vonnöten sein wird.

Beachtung verdient in diesem Zusammenhang auch Mozarts 1787 uraufgeführte Oper *Don Giovanni*, zu der Lorenzo da Ponte das Textbuch verfasste,¹⁰ denn ihre Wirkung reicht weit über das Musiktheater hinaus. Zwei Jahre

⁵ Zu diesen ursprünglich (d. h. vor dem 17. Jahrhundert) getrennt verlaufenden Motivkomplexen siehe Eduardo Galán Font/Cristina Ferreiro, *Claves de Don Juan* (Madrid 1990), 9–15.

⁶ Diesen sein Schicksal herausfordernden Spruch wiederholt Don Juan mehrmals im Laufe des Stückes, u. a. in Vers 961 [Ausgabe Rodríguez López-Vázquez (a. a. O.), 180].

⁷ Zu Dorimon und Villiers vgl. die Artikel von Suzanne Guellouz in Brunel (a. a. O.), 335–337 und 995–997.

⁸ Bezüglich der Überzeugungen von Dom Juan ist wichtig vor allem dessen Gespräch mit Sganarelle in der ersten Szene des 3. Aktes; er behauptet dort, weder an Himmel, Hölle noch an das Jenseits zu glauben; sein einziger Maßstab sei die menschliche Vernunft: »Je crois que deux et deux sont quatre, Sganarelle, et que quatre et quatre sont huit« [Ausgabe Paris 1985, commentaires et notes de Jacques Morel, 54].

⁹ Zitiert nach dem Neuabdruck des Zamora-Stückes in *Don Juan – Evolución dramática del mito*, ed. Amado C. Isasi Angulo (Barcelona 1972), 211–360, hier 352.

¹⁰ Das Libretto wurde in der von Kurt Pahlen kommentierten Schott-Ausgabe konsultiert (Mainz 1981).

vor der Französischen Revolution nahm das Bild eines adligen Genussmenschen, der nur an sich selbst denkt und keine moralischen Rücksichten kennt, den Ton einer deutlichen Ständekritik an. Dies umso mehr, als Don Giovanni seinen Adel auch bei seinen Verführungsversuchen in die Waagschale wirft, um Mädchen aus dem Volk zu beeindrucken: Mozarts Zerlina ist die Fortsetzung von Tisbea und Aminta bei Tirso, sowie von Charlotte und Mathurine bei Molière; alle fühlen sie sich geehrt, dass ihnen ein »großer Herr« den Hof macht.

José Zorrillas *Don Juan Tenorio*¹¹ wurde 1844 uraufgeführt und ist seitdem die beliebteste spanische Version dieses Stoffes. Neu gegenüber den Vorgängern ist zunächst, dass der Protagonist Anzeichen einer seelischen Läuterung bereits lange vor der Konfrontation mit der drohenden Höllenstrafe aufweist. Im vierten Akt beteuert Don Juan der von ihm aus dem Kloster entführten Novizin: »No es, doña Inés, Satanás / quien pone este amor en mí : / es Dios, que quiere por tí / ganarme para él quizás. / No; el amor que hoy se atesora / en mi corazón mortal, / no es un amor terrenal / como el que sentí hasta ahora.«¹² Als Don Juan am Ende bereits von der Statue des Comendador hinab in die Hölle gerissen zu werden droht, erscheint ihm der Geist der durch seine Schuld ums Leben gekommenen Doña Inés und verkündet ihm, durch ihre Fürbitte bei Gott sei seine Seele gerettet worden: »Yo mi alma he dado por tí, / y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación. / [...] el amor salvó a don Juan / al pie de la sepultura.«¹³

¹¹ Für einen ersten Zugang zu diesem Stück empfiehlt sich u. a. der Aufsatz von Dietrich Briesemeister in Roloff / Wentzlaff-Eggebert (a. a. O.), 250–263.

¹² Vers 2264–2271; zitiert nach der von Aniano Peña herausgegebenen Cátedra-Edition (Madrid 1991), 166 f.

¹³ Vers 3787–3795; Ausgabe Peña (a. a. O.), 225. Auch in anderen europäischen Literaturen existieren natürlich bedeutende Don Juan – Dramen, die allerdings in Spanien kaum rezipiert wurden. Aus England könnte man erwähnen *The Libertine* von Thomas Shadwell, gedruckt 1676: Der Protagonist Don John behauptet, sein Hedonismus entspreche den Gesetzen der Natur; er benutzt eine absichtlich derbe Sprache nach dem Geschmack der Royalisten, die zuvor im Bürgerkrieg gegen die Puritaner gekämpft hatten, und stirbt ohne Anflug von Reue. Aus Italien verdient Beachtung nach den noch während des 17. Jahrhunderts verfassten Don Juan – Dramen von Cicognini und Giliberto vor allem *Don Giovanni Tenorio o sia Il Dissoluto* von Carlo Goldoni. Der Venezianer wollte mit dem 1736 uraufgeführten Stück seinen Nebenbuhler Vitalba treffen, mit dem er zeitweilig seine Geliebte, die Schauspielerin Elisabetta Passalacqua hatte teilen müssen. Ein deutschsprachiges Don Juan- Drama verfasste u. a. der Schweizer Max Frisch; in *Don Juan oder Die Liebe zur Geometrie* (erste Fassung 1952, revidiert 1961) ist der Protagonist kein aktiver Verführer mehr, wenngleich er noch immer das weibliche Geschlecht fasziniert. Er glaubt nicht an die Liebe, weil die Frauen untereinander austauschbar seien, inszeniert eine falsche Höllenfahrt, um sich zurückziehen zu können, und endet als Ehemann einer Ex-Prostituierten, die schließlich sogar ein Kind von ihm erwartet – der Ehestand als Bestrafung.

Nun aber zu den spanischen Don Juan-Versionen aus dem 20. Jahrhundert. Vier Stücke sollen zunächst etwas ausführlicher besprochen werden; fünf weitere möchte ich anschließend zumindest kurz vorstellen.

II. Ramón del Valle-Inclán: *Las galas del difunto* (1926)

Der Titel von Valle-Incláns 1926 erstmals veröffentlichtem, 1930 nochmals überarbeitetem und 1962 erstmals gespieltem¹⁴ Stück¹⁵ – zu Deutsch *Der Gala-Anzug des Verstorbenen* – deutet schon darauf hin, dass der Autor seinen Don Juan hier nicht nur in der Rolle des Frauenverführers sieht, sondern genauso seine Respektlosigkeit gegenüber den Toten betont, raubt der Protagonist doch hier einem Leichnam dessen Kleidung. Damit setzt Valle-Inclán die ursprüngliche Stofftradition fort, denn noch bevor Tirso in seinem *Burlador de Sevilla* den Frauenhelden Don Juan die Statue des Comendador auf pietätslose Weise zum Essen einladen ließ, war in spanischen Volksromanzen derartig irreligiöses Verhalten bestraft worden. Juan und Ramón Menéndez Pidal haben Texte gesammelt, in denen ein leichtfertiger Jüngling entweder einen Totenkopf oder gar schon eine Statue auf diese Weise verspottet; durch die Gegeneinladung in die Gruft – ab Tirso eine ständige Zutat der Stofftradition – wird der Jüngling bestraft und ermahnt: »para que otra vez no hagas / burla de los que están muertos«. ¹⁶ Valle-Inclán hat seine Auffassung vom Wesen des Don Juan in einem Interview erläutert: »En Don Juan se han de desarrollar tres temas. Primero : falta de respeto a los muertos y a la religión, que es una misma cosa. Segundo: satisfacción de sus pasiones saltando sobre el derecho de los demás. Tercero: conquista de mujeres.« ¹⁷

In *Las galas del difunto* bezieht sich Valle-Inclán mehr auf Zorrilla denn auf Tirso, wie mehrere Anspielungen und Zitate belegen. Als der spöttisch-degradierend in Juanito Ventolera (der Vorname steht im Diminutiv, der Nachname heißt »verrückter Einfall«) umbenannte Protagonist zu nächtlicher Stunde über

¹⁴ Die späte Uraufführung hängt damit zusammen, dass Valle-Incláns Dramen in ihrer Mehrzahl zunächst nur zur Lektüre konzipiert waren und wegen ihrer ungewöhnlichen Ästhetik lange Zeit auch für unaufführbar gehalten wurden. Außerdem waren sie unter dem Franco-Regime zunächst wegen ihrer Kritik an der bürgerlichen Gesellschaft verpönt und galten als potentiell staatszersetzend.

¹⁵ Zur Interpretation vgl. u. a. Manuel Aznar Soler, *Guía de Lectura de «Martes de Carnaval»* [Teil dieser Stücktrilogie ist *Las galas del difunto*; T.S.] (Barcelona 1992); Luciano García Lorenzo, »Valle-Inclán y *Las galas del difunto* (1926): parodia y tradición clásica«, in Pérez-Bustamante (a. a. O.), 173–188.

¹⁶ Die beiden Verse stammen aus einem *romance* aus der Region von Riaza (Segovia); zitiert nach Galán Font / Ferreiro (a. a. O.), 14.

¹⁷ Zitiert nach John Lyon, *The theatre of Valle-Inclán* (Cambridge 1983), 135.

den Friedhof streift, um dort seinen schändlichen Grabraub auszuführen, begegnet er drei zwielichtigen Gestalten, denen er gleich zuruft: »Parece que representáis el Juan Tenorio.«¹⁸ Diese warnen ihn allerdings – ähnlich wie Catalinón bei Tirso und Ciutti bei Zorrilla – vor der Verspottung eines Toten: »¡Las burlas con los muertos por veces salen caras!« – »¡La ocurrencia de vestirte la ropa del difunto te la sopló el Diablo!«¹⁹ Ihre Skrupel hindern die drei Spitzbuben nicht daran, anschließend mit Juanito zu wetten, er werde es sich unmöglich trauen, auch noch zur Witwe des Verstorbenen zu gehen, um von dieser Stock und Hut passend zum Anzug zu fordern; er akzeptiert diese Wette und löst sie im späteren Verlauf des Stückes tatsächlich ein. In der Stofftradition erinnert dies an die verschiedenen Wetten zwischen Don Juan und Don Luis in dem Stück von Zorrilla, bei denen es u. a. um die Verführung von Doña Aña und Doña Inés ging; selbst Zorrillas Motiv des »plazo« – der für die Einlösung der Wette vorgegebenen Frist – greift Valle-Inclán auf: »¿Qué plazo le pones? – Esta noche, después de la cena.«²⁰ Das von Zorrilla vorgegebene Handlungselement der Entführung der Doña Inés aus dem Kloster gestaltet Valle-Inclán auf groteske Weise um, denn die von Juanito Ventolera geliebte Frau ist keine Novizin, sondern eine Prostituierte, die er aus dem Bordell befreien will. Konsequenterweise spricht der Protagonist die Bordellbetreiberin als »Mutter Priorin« an: »¡Madre priora, quiero llevarme una gachí! ¡Redimirla! ¿Dónde está esa garza enjaulada?«²¹ Die Bezeichnung der geliebten Dirne als »Reiher gefangen im Käfig« ist ein Zitat von Zorrilla; »garza enjaulada« hatte dort in Vers 1250 die als Kupplerin fungierende Brígida die hinter Klostermauern lebende Doña Inés genannt, damit deren Distanz zu den Freuden der Welt und insbesondere den Männern andeutend – was bei Valle-Inclán natürlich absichtlich ins Gegenteil verkehrt wird. Gleichermäßen auf das literarische Vorbild verweist die letzte Szene von Valle-Incláns Stück, wo Juanito seine »daífa« (»Hure«) schwärmerisch als »luz de donde el sol la toma« anredet;²² nicht anders hatte Don Juan bei Zorrilla seine Doña Inés bezeichnet, in dem Brief, den diese in der dritten Szene des dritten Aktes im Kloster erhält (Vers 1649).

Las galas del difunto bietet allerdings keine vollständige Nacherzählung der Fabel Zorrillas, sondern greift nur einige Elemente daraus auf; wegen der burlesken Herabstimmung der romantischen Tragödie hätte man es andernfalls als Travestie bezeichnen können.²³

¹⁸ *Las galas del difunto* wird hier und im folgenden zitiert nach der bei Espasa-Calpe erschienenen Ausgabe der Valle-Inclánschen Trilogie *Martes de carnaval* (Madrid 1978), 9–61, hier 29.

¹⁹ *Las galas del difunto* (a. a. O.), 30 und 32.

²⁰ *Las galas del difunto* (a. a. O.), 40.

²¹ *Las galas del difunto* (a. a. O.), 54.

²² *Las galas del difunto* (a. a. O.), 60.

Valle-Inclán bettet den Don Juan-Stoff in eine scharfe Sozialkritik ein; Juanito ist ein aus dem 1898 verlorenen Krieg um Kuba nach Spanien zurückgekehrter Soldat, dessen wenig heldenhafter Lebenswandel als typisch für diesen Berufsstand dargestellt wird. Valle-Incláns Stück ist Teil der Trilogie *Martes de carnaval*, übersetzbar einerseits als »Faschingsdienstag«, andererseits aber auch als »Kriegsgötter aus dem Fasching« – für letzteres spricht die Bezeichnung eines Soldaten als »Mars« in einem dieser Stücke. Die Verachtung, die Valle-Inclán für die Armee empfand – er bezeichnete sie als »oprobrio de la política española«²⁴ – wird deutlich in der Szene auf dem Friedhof, in der Juanito einem seiner Kumpanen (die wie er Ex-Soldaten sind) entgegenhält, auch sie hätten früher schon Tote ausgeraubt: »Para pelear con hombres, cuenta conmigo, pero no para despojar muertos. – ¿Pues qué otra cosa se hacía en campaña?«²⁵

Diese und weitere Elemente von Gesellschaftskritik – u. a. wird die Pressezensur unter der Regierung von Alfonso XIII. erwähnt²⁶ – sind zu sehen im Rahmen von Valle-Incláns Konzept des »Esperpento«, das er 1920 in *Luces de Bohemia* – bereits damals motiviert vom Entsetzen über die »barbarie ibérica« – folgendermaßen definiert hatte: »Los héroes clásicos reflejados en los espejos cóncavos dan el Esperpento. El sentido trágico de la vida española sólo puede darse con una estética sistemáticamente deformada.«²⁷

III. Manuel und Antonio Machado: *Juan de Mañara* (1927)

Die beiden wie Don Juan aus Sevilla stammenden Machado-Brüder²⁸ zeigen bereits im Titel ihres 1927 uraufgeführten Stücks,²⁹ dass sie sich darin nicht al-

²³ Zur Abgrenzung verschiedener Komisierungsverfahren vgl.: Thomas Stauder, *Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien)* (Frankfurt / M. 1993).

²⁴ Zitiert nach Aznar Soler (a. a. O.), 24.

²⁵ *Las galas del difunto* (a. a. O.), 33.

²⁶ »El Sacristán: Toda la España es una demagogia. Esta disolución viene de la prensa. – El Rapista: Ahora le han puesto mordaza. – El Sacristán: Cuando el mal no tiene cura.« *Las galas del difunto* (a. a. O.), 42.

²⁷ *Luces de Bohemia*, edición de Alonso Zamora Vicente (Madrid 1997), 162.

²⁸ Zu dem vor allem aufgrund seines politischen Engagements zugunsten Francos heute in geringerem Ansehen als Antonio stehenden Manuel: Thomas Stauder, »La repercusión del 18 de julio de 1936 en la vida y la obra de Manuel Machado«, in Mechthild Albert (Hg.), *Vencer no es convencer – Literatura e ideología del fascismo español* (Frankfurt / M. 1998), 199–218.

²⁹ Das im folgenden zitiert wird nach den *Obras completas* de Manuel y Antonio Machado (Madrid 1962), 343–390. Zur Interpretation vgl. u. a.: Alberto Romero Ferrer,

lein auf die Tenorio-Tradition Tirsos und Zorrillas beziehen, sondern gleichermaßen auf die historisch verbürgte Figur des Miguel de Mañara (1627–1679), der bereits seit der Romantik mit Don Juan assoziiert worden war. Wie Olivier Piveteau gezeigt hat,³⁰ wurde Mañara im 17. Jahrhundert zunächst dadurch bekannt, dass er sich nach dem Tod seiner Ehefrau ins Kloster zurückzog und von dort aus besonders viel für die Armen tat, u. a. mittels der Gründung eines Krankenhauses für Bettler. Dass es bis heute trotz mehrerer Anläufe noch nicht zur Heiligsprechung Mañaras gekommen ist – sein verdienstvolles Wirken wurde zuletzt 1985 von Papst Johannes Paul II. gewürdigt –, liegt vor allem daran, dass bald nach seinem Ableben die wildesten Gerüchte über seine lasterhafte Jugend aufkamen. Mañara selbst hatte in mehreren Schriften zu diesen Mutmaßungen Anlass gegeben, indem er versicherte, über dreißig Jahre lang nicht Christus, sondern dem Teufel gedient zu haben. Dem französischen Romantiker Prosper Mérimée kommt das Verdienst zu, als erster in einem literarischen Werk die Legenden von Don Juan und Miguel de Mañara vereint zu haben: Er tat dies in seiner 1834 veröffentlichten Erzählung *Les âmes du purgatoire*, wo der Juan de Maraña [sic] genannte Verführer am Ende gleichfalls eine beispielhafte Läuterung vollzieht:

»Lorsque le dominicain revint, il [= Don Juan] lui déclara que sa résolution était prise de se retirer d'un monde où il avait donné tant de scandale, et de chercher à expier dans les exercices de la pénitence les crimes énormes dont il s'était souillé. [...] Dès le lendemain il fit don de la moitié de sa fortune à ses parents, qui étaient pauvres ; il en consacra une autre partie à fonder un hôpital et à bâtir une chapelle ; il distribua des sommes considérables aux pauvres [...].«³¹

Weitere Figuren des Machado-Stückes zeigen gleichfalls in ihrem Namen den Bezug zur Tradition: Don Gonzalo ist hier der Vater von Beatriz und der Onkel Don Juans; bei Tirso war er noch der Vater von Doña Ana und bei Zorrilla dann der Vater von Doña Inés. Elvira, hier eine der beiden Geliebten Don Juans, verweist auf Molière, der diesen bei Tirso nicht vorhandenen Frauennamen 1665 in den Stoff einführte. Bei Molière hatte Elvira aus der Position der ehemals von Don Juan Verführten heraus versucht, für dessen Läuterung und Seelenheil zu kämpfen. Bei den Machado-Brüdern ist es der Anblick der von ihm selbst dauerhaft um ihre Tugend gebrachten Elvira – sie

Los hermanos Machado y el teatro (1926–1932) (Sevilla 1996) [dort besonders 165–194], den Aufsatz von Alfredo Rodríguez López-Vázquez in Pérez-Bustamante [(a. a. O.), 189–204], sowie den Artikel von Annick Allaigne-Duny in Brunel [(a. a. O.), 577–580].

³⁰ In seinem Miguel de Mañara gewidmeten Artikel für den *Dictionnaire de Don Juan* [Brunel (a. a. O.), 586–598].

³¹ Zitiert nach der von Jean Decottignies betreuten Mérimée-Ausgabe (Paris 1973), die neben *Les âmes du purgatoire* auch *Carmen* enthält (hier 96).

glaubt nicht mehr an die wahre Liebe und ist genauso egozentrisch und rücksichtslos geworden wie er selbst³² –, der Don Juan zur Besinnung und Umkehr bringt:

»fuí malo contigo, Elvira, / es verdad; pero ahora quiero, / necesito devolverte / en bien el mal que te he hecho. / [...] / A mí me ha bastado verte / mala para hacerme bueno. / [...] En un instante mudó todo mi ser; ¿lo estás viendo? / Y ha sido por ti [...].«³³

Die zweite Frauengestalt im Machado-Stück ist Beatriz; ihr Name stammt nicht aus der Don Juan-Tradition, sondern allenfalls von Dante, drückt jedenfalls eine Nähe zur Sphäre des Religiösen aus, die im Handlungsverlauf Bestätigung findet, will Beatriz doch als Novizin ins Kloster gehen, darin der Doña Inés von Zorrilla ähnelnd. Dazu kommt es jedoch nicht, weil Beatriz sich zuvor in Sevilla in Don Juan verliebt und diesem dann nach Paris³⁴ nachreist, wohin dieser mit Elvira geflüchtet war. In der französischen Hauptstadt kommt es zur Konfrontation des Verführers mit den zwei Frauen: Don Juan fühlt sich schuldig gegenüber Elvira und möchte ihr deshalb nun erstmals wahre Liebe schenken; Elvira versichert, es sei zu spät für ihre Rettung und flüchtet deshalb vor Don Juan, obwohl sie ihn insgeheim noch liebt; Beatriz schließlich zieht nun die irdische Liebe der himmlischen vor und möchte deshalb Don Juan für sich allein gewinnen, was zu einer blutigen Eifersuchtsszene führt. Für die Entwicklung der Hauptfigur hinsichtlich der Stofftradition ist während des Paris-Aufenthalts am wichtigsten das Bekenntnis Don Juans gegenüber Beatriz, der Anblick der von ihm mit dem Laster vertraut gemachten Elvira habe ihm sein eigenes schreckliches Bild gezeigt:

»Mi pasado / un día me apareció / y en un espejo manchado / de sangre me he visto. Yo / era malo, y ni sabía, / Beatriz, que el mal existiera ; / yo era deforme, y creía / ser bello y galán ; yo era / viejo como el vicio, viejo / como el crimen, y buscaba / mi juventud en mi espejo ; / [...] / Beatriz, que vivo asustado / de mi propia compañía.«³⁵

³² In der 4. Szene des 2. Aktes sagt Elvira von sich: »El deseo / es mi esclavo. Yo en los otros / lo provocho, no lo siento. / Para mí no es un peligro: / es un arma« [*Juan de Mañara* (a. a. O.), 367].

³³ *Juan de Mañara* (a. a. O.), 367 f.

³⁴ Paris als Schauplatz ist ein Novum innerhalb der Stofftradition; die Machado-Brüder dürften in ihrer Wahl dadurch beeinflusst worden sein, dass sie beide zu Beginn des Jahrhunderts einige Jahre in der französischen Hauptstadt verbracht hatten. Auf einer symbolischen Ebene bedeutet die Entrückung Don Juans aus seiner andalusischen Heimat aber auch den Bruch mit seinem bis dahin etablierten Charakter; und in Paris beginnt dann auch die Läuterung des Verführers, die nach seiner Rückkehr in die Heimat anhält.

³⁵ *Juan de Mañara* (a. a. O.), 374.

Wieder zurück in Sevilla, widmet sich Juan de Mañara nunmehr ganz der christlichen Nächstenliebe; in seiner Hinwendung zu den Armen und Bedürftigen folgt er den Spuren seines historischen Vorbilds Miguel de Mañara bzw. dessen literarischer Stilisierung bei Mérimée:

»Juan ha dicho: / »Todo el que llegue a esa puerta / a pedir una limosna, / que no se vaya sin ella.« / [...] / Y si no fuera / más que eso ... Pero, padre, / es que él los busca, se mezcla / con lo más dasharrapado / de Sevilla. Se dijera / que, entre los pobres, prefiere / a los de peor ralea: / [...] / Por santo / lo tiene Sevilla entera.«³⁶

Beatriz, mit der er inzwischen rechtmäßig verheiratet ist – was eine Verhaltensänderung auch gegenüber den Frauen anzeigt –, erklärt Juan seine neue Liebesauffassung, die nunmehr spirituell geprägt ist: »no vive el amor, lo sueña / quien ama sin Dios; amores / sin caridad son quimeras.«³⁷

Nachdem kurz vor dem Ende des Stücks auch noch Elvira wieder in Sevilla aufgetaucht ist, sie selbst nunmehr moralisch geläutert durch das Vorbild ihres einstigen Verführers, stirbt Juan einen christlichen Tod, geborgen im Glauben an Gott und in Vorfreude auf das Jenseits. Mit dieser finalen Rettung der Seele des Sünders dank der wahren Liebe stellt sich das Stück der Machado-Brüder ganz eindeutig in die Tradition Zorrillas, geht aber im Umfang der charakterlichen Wandelung des Protagonisten noch darüber hinaus.

IV. Federico Oliver: *Han matado a Don Juan* (1929)

Olivers 1929 erstmals gespielte Komödie³⁸ beginnt als Theater im Theater, und zwar als Aufführung von Zorrillas *Don Juan Tenorio*: Dargeboten wird wortgetreu eine längere Passage vom Beginn des vierten Aktes des Romanikers, der im Landhaus Don Juans am Ufer des Guadalquivir vor den Toren Sevillas spielt (Zorrillas Verse 1910 bis 2150). Nachdem die als Kupplerin fungierende Brígida die von Don Juan aus dem Kloster geraubte Novizin Doña Inés auf die Begegnung mit diesem vorbereitet hat, wird der Stücktext aus dem 19. Jahrhundert jäh unterbrochen, weil der Verführer nicht auf der Bühne erscheint. Während die verwirrten Schauspieler aus ihrer Rolle fallen, wird hinter der Bühne das Zimmer des Don Juan-Interpreten aufgebrochen und dieser darin tot aufgefunden; offenbar ist er einem heimtückischen Mordanschlag

³⁶ *Juan de Mañara* (a. a. O.), 378 f.

³⁷ *Juan de Mañara* (a. a. O.), 385.

³⁸ Die im folgenden zitiert wird nach dem Text der Erstausgabe (Madrid 1929); eine etwas ausführlichere Interpretation bietet bisher nur Virtudes Serrano in ihrem Beitrag für Pérez-Bustamante (a. a. O.), 205–217.

zum Opfer gefallen. Dies zumindest verkündet Cañizares, der die Figur von Zorrillas Ciutti gespielt hatte, von der Bühne aus dem Publikum, das solcherart erstmals an der Grenze zwischen Realität und Fiktion zweifeln muss, ist es doch für das Oliver-Stück ins Theater gekommen und wohnt nun einem scheinbar realen Kriminalfall bei, der die Aufführung des romantischen Klassikers unterbricht:

»Una tremenda desgracia obliga a la Empresa a suspender la representación del *Tenorio*. El gran actor don Juan de la Torre, nuestro querido director, ha sido asesinado alevosamente cuando se disponía a deleitaros con su portentosa creación del drama de Zorrilla. ¡Qué desgracia tan grande para el Arte, para el público y para todos los que vivimos del Teatro!«³⁹

Durch einen »Zufall«, dessen Gewolltheit der Autor augenzwinkernd eingesteht, befindet sich im Zuschauerraum des Theaters der gerade Bereitschaftsdienst habende Untersuchungsrichter, der nun auf die Bühne steigt, um gleich mit seinen Nachforschungen zu beginnen; mehr noch, er ist sich sicher, dass der Täter das Gebäude nicht verlassen konnte, womit das Publikum nun vollends in die Kriminalhandlung einbezogen ist, kann sich der Schuldige doch unter ihm befinden:

»Yo tengo la evidencia de que el autor del crimen ni ha podido escaparse ni se escapa. He dado severísimas órdenes para que sean tomadas todas las salidas del inmueble, y ni por el foso, ni por el telar, ni por puerta alguna puede huir el asesino. Yo suplico al público que tenga paciencia y que no se mueva de su asiento. Que cada espectador vigile a su vecino [...].«⁴⁰

Die Bühnendekoration wird nun geändert: Aus dem Landhaus Don Juans wird das Amtszimmer des Untersuchungsrichters. Scheinbar ist die Realität in die Fiktion eingedrungen; in Wirklichkeit handelt es sich aber nur um eine neue Art von Fiktion, in deren kunstvoll metaliterarischer Konzeption der Reiz von Olivers Stück besteht.

Da der verstorbene Schauspieler Pulverspuren am Kopf aufweist, ist er vermutlich durch einen Pistolenschuss ums Leben gekommen, was durch den Fund der passenden Waffe in seinem Zimmer Bestätigung zu finden scheint. Sofern es sich um keinen Selbstmord handelt, muss der Täter durch ein augenscheinlich beschädigtes, allerdings sehr schmales Dachfenster vom Tatort entkommen sein. Aufschluss über die Identität des Mörders könnten die im Schreibtisch des Schauspielers gefundenen Briefe bieten: Wie sich bei deren Lektüre herausstellt, trug er nicht zu Unrecht den Namen Don Juan wie die Figur Zorrillas, war er doch in seinem Privatleben ein ebenso skrupelloser Ver-

³⁹ *Han matado a Don Juan*, (a. a. O.), 16.

⁴⁰ *Han matado a Don Juan* (a. a. O.), 17.

führer wie sein literarischer Vorläufer. Der Richter verweist in einem weiteren Spiel mit den Ebenen von Realität und Fiktion nicht nur auf die Verfasser dreier Bühnenwerke und eines Versepos, sondern auch auf zwei spanische Essayisten, die sich mit der Gestalt des Don Juan beschäftigt haben:

»Hay que tener presente que el Don Juan, actor, que acaba de morir, era en vida el propio Don Juan, creación de la fantasía, que, por ser trasunto de él, tan maravillosamente interpretaba. Hermoso por naturaleza, cruel por atavismo, bravo por imaginación, sensual por delicuescencia, reunía en sí, en multi-forme avatar, pinceladas de Tirso, reflejos de Molière, destellos de Byron,⁴¹ trinos de Zorrilla, matices de Ortega⁴² y taras de Marañón⁴³.«⁴⁴

Schließlich findet sich unter den Papieren des unter mysteriösen Umständen aus dem Leben geschiedenen Schauspielers auch ein Drohbrief, der vom Mörder stammen könnte: Darin warnt der Gefährte einer unbekanntenen Dame Don Juan vor gefährlichen Folgen für ihn, falls er dieser Dame zu nahe trete. Wie der Richter durch weitere Nachforschungen schließlich ermittelt, ist der Verfasser dieses Briefes der junge Fermín Ulloa – ein ironischer Verweis Olivers auf den Familiennamen der Doña Inés bei Zorrilla –, ein unehelicher Sohn besagten Schauspielers und gleichzeitig Verlobter von Carmen Guerrero, die als Sekretärin am Theater beschäftigt war und dort von Don Juan gemäß seinem Charakter bedrängt wurde. Fermín gesteht im Verhör seinen Hass auf den Vater, der sich nie um ihn kümmerte und ihn in Armut aufwachsen ließ, leugnet jedoch den Mord. Als Carmen auf die Bühne geführt wird, nimmt diese die Tat auf sich, um ihren Geliebten zu entlasten; er widerspricht ihr jedoch und will es nun selbst gewesen sein, um bloß keinen Verdacht auf sie fallen zu lassen.

Diese Verwirrung hinsichtlich der Auflösung des Kriminalfalls nutzt der Autor Oliver, um in einer Art Interludium zu Beginn des dritten Aktes eine Rosa Cisneros genannte Feministin aus dem Zuschauerraum auf die Bühne steigen zu lassen, wo sie den Mythos des Don Juan als typisch männliche Perversion entlarven will; als Verteidiger des Verführers wird ihr gegenüber gestellt ein gleichfalls aus dem Auditorium hervortretender Journalist namens Capitán

⁴¹ Der englische Romantiker George Byron hatte 1818 mit der Arbeit an einem *Don Juan* betitelten Versepos begonnen; als er 1824 starb, war er bis zum Beginn des 17. Gesanges gekommen.

⁴² Der Philosoph José Ortega y Gasset hatte 1921 den Aufsatz »Introducción a un *Don Juan*« veröffentlicht (in *El Sol*, Madrid); eine deutsche Übersetzung dieses Beitrags findet sich in Wittmann [(a. a. O.), 9–31].

⁴³ Der Arzt Gregorio Marañón hatte 1924 einen im übrigen textidentischen Aufsatz unter zwei verschiedenen Titeln veröffentlicht: »Psicopatología del donjuanismo« (in *El Siglo Médico*) und »Notas para la biología de Don Juan« (in Ortegas *Revista de Occidente*); eine deutsche Übersetzung davon enthält wiederum Wittmann [(a. a. O.), 63–80].

⁴⁴ *Han matado a Don Juan* (a. a. O.), 26.

Centellas – ein ironischer Verweis Olivers auf die gleichnamige Figur bei Zorrilla. Die Cisneros gibt ihrer Hoffnung Ausdruck, mit dem Mord an dem privat und beruflich als Don Juan agierenden Schauspieler gehe nun auch das Phänomen des »Donjuanismo« zu Ende, was ein ausgeglicheneres Verhältnis zwischen Mann und Frau in Liebesdingen ermöglichen würde. Centellas hält dem entgegen, Don Juan verkörpere die Freiheit des Individuums gegenüber den menschlichen und göttlichen Gesetzen; überdies sei er ein Symbol der spanischen Nation. Letzteres kann die Cisneros nicht auf sich beruhen lassen; ein würdigerer Vertreter des »genio de la raza« ist für sie der weitaus idealistischer gestimmte Don Quijote – womit sie eine Streitfrage der »Generación del 98« aufnimmt. Als keine Einigung bezüglich der Bewertung Don Juans in Aussicht ist, wenden sich die beiden an einen Arbeiter, der sich wie zufällig auf der Bühne befindet, um eine Glühbirne auszuwechseln; eine Gelegenheit für den Autor, augenzwinkernd anzudeuten, der »Donjuanismo« sei vielleicht doch ein klassenspezifisches Problem:

»– Hombre, electricista. Sentencie usted nuestro pleito. [...] – ¿Yo? – Usted es el proletariado, el porvenir. – El pueblo, la masa. – Del tipo de Don Juan, ¿qué opina usted? [...] – El tipo de Don Juan no existe en el obrero organizado. Es una creación de la burguesía que no cotizamos en la Casa del Pueblo.«⁴⁵

Der Kriminalfall findet eine überraschende Auflösung durch den vor den Richter geführten Requisitenbetreuer Blas Rebolledo, der behauptet, er selbst trage die Schuld am Tod des Schauspielers, indem er ihm irrtümlich eine mit scharfer Munition geladene Pistole gereicht habe. Eine neuerliche Untersuchung des Leichnams zeigt jedoch, dass dieser keine Schusswunde aufweist, sondern nur Spuren von Pulverdampf an der Stelle, gegen die er die Pistole gehalten hatte; das bedeutet, dass Don Juan in Wirklichkeit nur aus Schreck über den lauten Knall der Pistole gestorben ist – eine absichtliche Verspottung der üblicherweise als tapfer dargestellten Figur.

Am Ende des Stücks erlaubt sich der Autor ein letztes Spiel mit den Grenzen zwischen Realität und Fiktion, indem er den Theaterdiener Urcisino auftreten lässt, dem sich Blas Rebolledo bereits während des ersten Aktes gestellt und offenbart hatte; er hatte ihn jedoch die ganze Zeit verborgen gehalten, um das Stück nicht vorzeitig enden zu lassen: »¿No ves que si ese hombre declara en el primer acto se acaba la comedia porque no hay argumento pa má?«⁴⁶ Damit wird beim Zuschauer endgültig die – freilich schon sehr brüchige – Illusion zerstört, er habe einem Verbrechen und dessen Auflösung beigewohnt; der Richter

⁴⁵ *Han matado a Don Juan* (a. a. O.), 53.

⁴⁶ *Han matado a Don Juan* (a. a. O.), 62; die Aussprache »pa má« anstatt von »para más« ist damals wie heute typisch für eine volkstümliche Registerebene des Spanischen.

verweist denn auch – damit erneut die Ebene der Fiktion verlassend – auf den Verfasser Oliver als den eigentlichen »autor del delito«. ⁴⁷

V. Miguel de Unamuno:

El hermano Juan o El mundo es teatro (1934)

Unamunos ⁴⁸ 1934 veröffentlichtes – aber vermutlich schon 1929 fertiggestelltes – Drama ⁴⁹ bereichert die Stofftradition insofern um eine neue Variante, ⁵⁰ als hier der Schwerpunkt stärker als je zuvor auf das Schauspielhafte an Don Juans Verhalten gelegt wird; Unamuno schrieb über den Protagonisten seines Stücks in dessen Vorrede: »es el personaje más eminentemente teatral [...] en que está siempre representando, es decir, representándose sí mismo«. ⁵¹ Gemäß Unamunos Lebensphilosophie – dargelegt u. a. in *Del sentimiento trágico de la vida* von 1913 – versäumt es der Selbstdarsteller und Egomane Don Juan jedoch, sich des Wertes seiner Existenz bewusst zu werden, vor allem hinsichtlich seiner Sterblichkeit und des möglichen Weiterlebens nach seinem Tode. Anders als Don Quijote, den Unamuno schon 1905 (in *Vida de Don Quijote y Sancho*) für seine Selbsterkenntnis gelobt hatte – »Don Quijote pronunció aquella sentencia tan preñada de sustancia, que dice: »¡Yo sé quién soy!« ⁵² –, weiß Don Juan laut Unamuno einzig und allein um seine Außenwirkung: »¡Yo sé qué represento!« ⁵³ Don Juans ständig wechselnde Abenteuer mit einer Vielzahl von Sexualpartnern verfehlen für Unamuno schon insofern den wahren Zweck der Liebe zwischen Mann und Frau, als diese nach Auffassung des Salmantiners hauptsächlich der Fortpflanzung dient: »el instinto de per-

⁴⁷ *Han matado a Don Juan* (a. a. O.), 63.

⁴⁸ Zur Weltanschauung Unamunos vgl. Thomas Stauder, »Transzendenz-Funktionen der Liebe im Werk Miguel de Unamunos«, in: Andreas Gelz, Markus Krist, Rolf Lohse und Richard Waltereit (Hgg.), *Liebe und Logos – Beiträge zum 11. Nachwuchskolloquium der Romanistik* (Bonn 1996), 139–148, sowie Thomas Stauder, »Die Sehnsucht nach Unsterblichkeit bei Unamuno: Zur Bedeutung seiner »novela desconocida« *Nuevo mundo* im Hinblick auf die Krise von 1897 und das Gesamtwerk«, in *Sehnsuchtsorte – Festschrift zum 60. Geburtstag von Titus Heydenreich*, hg. Thomas Bremer und Jochen Heymann (Tübingen 1999), 185–200.

⁴⁹ Das im folgenden zitiert wird nach dem Band XII der 1958 in Madrid erschienenen *Obras completas* von Unamuno (darin 864–998).

⁵⁰ Zur Interpretation von Unamunos Don Juan-Version: Dominicis [(a. a. O.), 107–131], Pedro Cerezo Galán, *Las máscaras de lo trágico – Filosofía y tragedia en Miguel de Unamuno* (Madrid 1996) [zu *El hermano Juan* 741–755], Amélia Sanz in Brunel [(a. a. O.), 962–966].

⁵¹ *El hermano Juan* (a. a. O.), 866.

⁵² *Vida de Don Quijote y Sancho*, zitiert nach der Ausgabe Madrid 1988, 188.

⁵³ Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 866.

petuación, el amor, en su forma más rudimentaria y fisiológica, es el fundamento de la sociedad humana.«⁵⁴ Don Juan ist für Unamuno nur der Selbstbefriedigung fähig und bleibt selbst dann, wenn er mit einer Frau im Bett liegt, innerlich einsam.⁵⁵ Die Don Juan abgehende Fähigkeit zur Vaterschaft – selbst wenn er versehentlich Kinder zeugt, kümmert er sich ja nie um diese – betrifft laut Unamuno ein essentielles Wesenselement des Menschen, dank dessen dieser sich vom Tier unterscheidet: »Con el hombre acabado, con la pareja umana, aparecen la paternidad y la maternidad conscientes, y con esto alborea el nombre, esto es, la historia. [...] Los animales no reconocen ni abuelos ni nombres; carecen de abuelo y de lenguaje.«⁵⁶ Nach Auffassung Unamunos empfinden die Frauen, die den Verführerkünsten Don Juans erliegen, nicht wirklich Bewunderung für dessen nach außen hin zur Schau getragene Männlichkeit, sondern eher heimliches – d. h., ihnen selbst nicht bewusstes – Mitleid mit dessen pathologischem Charakter.⁵⁷ Unamuno stellt sich in die Tradition der Überlegungen, die Gregorio Marañón 1924 in *Notas para la biología de Don Juan* angestellt hatte,⁵⁸ wenn er behauptet, der Weiberheld aus Sevilla sei in Wirklichkeit gar kein richtiger Mann, sondern eher dem »género neutro« zugehörig.⁵⁹ Dies ist der verborgene Sinn des Stücktitels: »hermano«, also »Bruder«, wird Don Juan darin nur vordergründig deswegen genannt, weil er sich am Ende in ein Kloster zurückzieht wie schon die historische Figur des Miguel de Mañara; für den Autor wichtiger ist das »brüderliche« Verhältnis zwischen Don Juan und seinen weiblichen Opfern, in dem Sinne, dass es niemals zu einer vollwertigen Beziehung zwischen den Geschlechtern kommt.⁶⁰

Diese Auffassung vom Wesen des Protagonisten fand insofern ihren Niederschlag im Stücktext, als Don Juan dort von Anfang an – also noch vor seinem

⁵⁴ *Del sentimiento trágico de la vida*, zitiert nach der Ausgabe Madrid 1991, 42.

⁵⁵ »Un onanista [...], en la hembra. Un perfecto egoísta, que es siempre, aun en la más íntima compañía y en el más apretado abrazo, un solitario« [Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 868].

⁵⁶ Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 871.

⁵⁷ »¿Por qué se enamoran de Don Juan sus víctimas? [...] Es que le compadecen. [...] Pero hay, además, y acaso sobre todo, compasión maternal.« [Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 872 f.] Die Überzeugung vom mütterlichen Wesen aller Frauen ist typisch für Unamuno und durchzieht sein gesamtes Werk, worauf an dieser Stelle aber nicht näher eingegangen werden kann.

⁵⁸ »Dagegen zeigt sich ein Abweichen vom durchschnittlichen Mann zur entgegengesetzten Seite, zur Weiblichkeit hin, sobald sich die ganze sexuelle Kraft auf die eigentliche Liebe konzentriert, und zwar auf Kosten der sozialen Aktivität [...]. Dies ist der Fall bei Don Juan« [Marañón in der bei Wittmann abgedruckten Übersetzung (a. a. O.), 72].

⁵⁹ Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 881.

⁶⁰ »Y he aquí por qué en esta mi reflexión del misterio de Don Juan sus mujeres aparecen hermanas y él, Don Juan, el Hermano Juan« [Vorrede zu *El hermano Juan* (a. a. O.), 873 f.].

Abschied ins Kloster – seinen Verehrerinnen rät, sich besser einen anderen Mann zu suchen, denn er selbst könne sie niemals glücklich machen: »El sabrá hacerte mujer, y yo no; nací condenado a no poder hacer mujer a mujer alguna, ni a mí hombre [...]«⁶¹ Dass seine weiblichen Gesprächspartner ihn »hijo«, »pobre Juan«, »Juanito«⁶² und »niño« nennen,⁶³ zeugt von dem mütterlichen Mitgefühl, dass die Frauen laut Unamuno für Don Juan empfinden.

Dass Zorrilla für Unamuno die wichtigste Vorlage aus der Stofftradition darstellte, bezeugen mehrere unverändert übernommene Zitate an verschiedenen Stellen des Stückes, u. a. in der 6. Szene des 1. Aktes: »¿No es verdad, ángel de amor, / que en esta apartada orilla, / más pura [...]«⁶⁴, was den Versen 2170 bis 2172 in der 3. Szene des 4. Aktes bei Zorrilla⁶⁵ entspricht.⁶⁶ Von Zorrilla übernahm Unamuno zudem den Namen der Doña Inés, wenngleich die Figur bei ihm eine andere Rolle spielt; die zweite wichtige Frauenfigur in *El hermano Juan* heißt Elvira nach dem Vorbild Molières und versucht genauso wie bei dem französischen Dramatiker zur spirituellen Rettung des Verführers beizutragen: »Del suicidio lento que es tu vida de vacío quiero redimirte.«⁶⁷ Die warnende Rolle, die in der Stofftradition u. a. Don Juans Diener sowie sein Vater innehaben, fällt hier zunächst dem Padre Teófilo zu, der vor der Strafe Gottes warnt: »Pero día vendrá en que se les abrirán los ojos del corazón, y acaso entonces sea ya demasiado tarde ... [...] Quien mal anda mal acaba, y no es éste el mejor camino ...«⁶⁸ Später fällt eine ähnliche Funktion der Doña Petra zu, die dabei sogar Tirso bzw. dessen Fortsetzer Antonio de Zamora zitiert: »¿No hay plazo que no se cumpla!«⁶⁹ (Vgl. bei Tirso den Vers 2819 gegen Ende des 3. Aktes: »que no hay plazo que no llegue«;⁷⁰ bei Zamora befindet sich die Bezugsstelle schon im Titel von dessen Stück: *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague.*) Der Name »Petra« in der Bedeutung »die

⁶¹ *El hermano Juan* (a. a. O.), 886.

⁶² Diese von mangelndem Respekt zeugende Diminutivform des Namens fand sich bereits bei Valle-Inclán.

⁶³ *El hermano Juan* (a. a. O.), 890, 895 und 905.

⁶⁴ *El hermano Juan* (a. a. O.), 915.

⁶⁵ *Don Juan Tenorio* (a. a. O.), 163.

⁶⁶ Ein längeres Zorrilla-Zitat findet sich auch in der 3. Szene des 2. Aktes von Unamunos Stück: »¿Llamé al cielo y no me oyó, / y pues sus puertas me cierra, / de mis pasos en la tierra / responda el cielo y no yo!« [*El hermano Juan* (a. a. O.), 935]. Diese Stelle stammt aus der 10. Szene des 4. Aktes des *Don Juan Tenorio*; es handelt sich dort um die Verse 2620 bis 2623 (a. a. O.), 179.

⁶⁷ *El hermano Juan* (a. a. O.), 925.

⁶⁸ *El hermano Juan* (a. a. O.), 906 f.

⁶⁹ *El hermano Juan* (a. a. O.), 932.

⁷⁰ *El burlador de Sevilla* (a. a. O.), 300.

Steinerne« verweist auf die Statue des Comendador aus der Stofftradition, was insofern kein Zufall ist, als diese Petra bei Unamuno die Mutter eines durch Don Juans Schuld um das Leben gekommenen Mädchens ist,⁷¹ sich also in einer ähnlichen Situation befindet wie Don Gonzalo de Ulloa bei Tirso und Zorrilla. Die Reaktion Don Juans auf den Schmerz dieser Mutter zeigt, dass er auch bei Unamuno seiner althergebrachten Rolle als Spötter gerecht wird, empfiehlt er ihr doch, sich von ihrem Schoßhund trösten zu lassen: »¡Pero a usted, señora, le ha quedado el perrito! Como no se le suicide también por no poder resistirla ...«⁷² Zu Recht entgegnet Doña Petra: »¡No te burles, burlador!«⁷³

Die im dritten Akt vordergründig angedeutete Läuterung Don Juans durch dessen Rückzug ins Kloster hat bei Unamuno anders als im Stück der Machado-Brüder innerlich keinen Bestand, denn hier glaubt der Protagonist ähnlich wie bei Molière nicht an Gott⁷⁴ und kann deshalb nach seinem Tod – der ihm als »Ella« genannte Frauenfigur entgegen kommt – auch keine Rettung finden. Obwohl er von den ihn umgebenden Personen ganz im Sinne des Autors Unamuno ermahnt wird, seine Existenz endlich ernst zu nehmen – »¡Piensa [...] en ser tú mismo!«⁷⁵ ruft ihm Antonio zu –, spielt Don Juan bis zuletzt eine Rolle, ist mehr Schein als Sein: »¡Todo es arte! Y más el vivir ...«⁷⁶ Mehrfach beruft sich Don Juan auf das barocke Bild von der Welt als Theater,⁷⁷ ohne zu bedenken, dass in Calderóns »auto sacramental« *El gran teatro del mundo* die Menschen von Gott gerichtet werden, sobald sie die Bühne des Lebens verlassen haben.

Weil es im Rahmen dieses Beitrags nicht möglich ist, weitere spanische Don Juan – Stücke aus dem 20. Jahrhundert so ausführlich zu besprechen, wie dies weiter oben der Fall war, möchte ich abschließend einige andere Stücke zumindest kurz vorstellen.

Pablo Parellada (alias Melitón González) verfasste mit seinem 1906 uraufgeführten *Tenorio modernista*⁷⁸ eine sich des Mittels der Komik bedienende

⁷¹ »Vengo del camposanto, de junto a su tumba [...]« [*El hermano Juan*, (a. a. O.), 928].

⁷² *El hermano Juan* (a. a. O.), 929.

⁷³ Ebenda.

⁷⁴ Als Elvira ihn fragt »¿Que no crees en Dios, Juan?«, entgegnet er: »Creo en él, pero no le creo. Es un bromista, y a mí ni me la da ni me toma el pelo [...]« [*El hermano Juan* (a. a. O.), 932].

⁷⁵ *El hermano Juan* (a. a. O.), 948.

⁷⁶ *El hermano Juan* (a. a. O.), 949.

⁷⁷ U.a. an den folgenden Stellen: »Adelante, pues, con la comedia«; »jugar nuestro papel, hacer de títeres«; »Fuera del teatro, ¿qué hay?«; »en este teatro que es la vida« [*El hermano Juan* (a. a. O.), 951, 955, 957 und 979].

⁷⁸ Kosultiert wurde der im November 1927 in der Nummer 92 der Madrider Zeitschrift *Comedias* erschienene Stücktext (1–31).

Kampfschrift gegen den damals beliebten Modernismo – jenen lyrischen Ästhetizismus, der sich in Nachahmung Rubén Daríos und der französischen Symbolisten zu Beginn des 20. Jahrhunderts auf der iberischen Halbinsel ausgebreitet hatte. Parellada folgt der Fabel Zorillas in Grundzügen, entnimmt ihr einige Schlüsselszenen wie das Treffen von Don Juan und Don Luis in der Wirtschaft von Buttarelli, den von Brígida überbrachten Brief an die Novizin Doña Inés, den Dialog zwischen Don Juan und dem Bildhauer im Pantheon seiner Opfer, sowie die abschließende Rettung Juans durch Inés. Komisch wird das Ganze dadurch, dass Don Juan hier vom Autor zum Modernisten gemacht wird und seine Sprache eine diesbezügliche Prägung erhält; Parellada begnügt sich aber nicht mit einem Modernismus-Pastiche im Munde Don Juans, sondern macht daraus eine Parodie, die bestimmte stilistische Eigenheiten des Modernismus absichtlich übersteigert.⁷⁹ Dies betrifft u. a. die Vorliebe der Modernisten für seltene Wörter: Aus dem normalen »mirar« wird so das ungebräuchliche »atalayar«, aus »aliento« wird »hálito«, aus »paloma« »columba« und aus »virtud« gar »eutrapelia«. Auch die von den Modernisten geliebten exotisch-schönen Gegenstände werden von Don Juan erwähnt: u. a. »gemma«, »cisne«, »silfo«, »efebo«, »hetaira«, »ninfas«, »nenufares«. Das Vergnügen, das die Modernisten an der Beschreibung von Farbschattierungen fanden, wird im *Tenorio modernista* parodistisch angewandt auf die Charakterisierung von Tageszeiten: »hora gris«, »hora glauca«, »hora parda con irisaciones policromas«, »hora amarilla«, »hora amarilla con pintas negras«, usw. Die von Parellada abgelehnte Manie der Modernisten, unbedingt Wörter aus dem Französischen und Englischen in das Spanische zu integrieren, wird von ihm verspottet, indem er seinen Don Juan genau dies gehäuft tun lässt: »bulevar«, »mesié«, »recor«, »carné«, »bar«, »smart«, »gardenpartís«, »espormanclub«, usw. Don Juan tötet denn den Comendador anders als bei Zorrilla hier nicht mit der Waffe, sondern mit dem Vorlesen seiner Dichtung; Doña Inés verspricht ihm am Ende die Rettung seiner Seele, wenn er aufhört, im modernistischen Stil zu dichten.

Serafín und Joaquín Álvarez Quintero beziehen sich in *Don Juan, buena persona*⁸⁰ von 1918 zwar auf die Stofftradition – sie verweisen sowohl auf Zorrilla⁸¹ als auch auf Tirso⁸² –, folgen jedoch keiner Vorlagenfabel,⁸³ sondern

⁷⁹ Vgl. hierzu Salvador Crespo Matellán, »La parodia como espacio intertextual (a proposito del *Tenorio modernista*, de Pablo Parellada), *Studia Philologica Salmanticensia*, 3 (1979), 45–55.

⁸⁰ Enthalten in den *Obras completas* der Brüder Álvarez Quintero (Madrid 1956), tomo III, 3941–4014. Zur Interpretation dieses Stücks vgl. den Artikel von Christian Manso in Brunel (a. a. O.), 13–16.

⁸¹ »La marquesa de Santamor nació el 28 de febrero de 1844. El mismo día en que se estrenó *Don Juan Tenorio*« [*Don Juan, buena persona* (a. a. O.), 3946].

übernehmen zunächst nur das generische Konzept des Verführers: Don Juan de la Vega ist ein Anwalt mittleren Alters in Madrid, der bereits viele Liebschaften hinter sich hat; anders als der Don Juan aus der Stofftradition verspürt er jedoch das Bedürfnis, sich um alle Frauen zu kümmern, die früher einmal seinem Charme erlegen sind. Er ist also kein »burlador« mehr, da er nicht mehr über die von ihm verführten Frauen spottet, sondern – wie im Stücktitel angekündigt – »una buena persona«.⁸⁴

In der Tatsache, dass der Don Juan der Hermanos Álvarez Quintero durch die Begegnung mit Amalia, der Tochter seines Freundes Valentín Graziella, sogar noch weiter geläutert wird und sich für die durch den Bund der Ehe besiegelte wahre Liebe entscheidet, lässt sich eine Parallele zur Läuterung von Zorrillas Don Juan durch die Begegnung mit Doña Inés entdecken. Wenn am Ende des Stücks Juans Freund Cardona ihm wünscht, er möge viele Kinder haben, denn dies sei das Ziel jeder geschlechtlichen Beziehung zwischen Mann und Frau – »¡El amor fecundo es el único que tiene razón!«⁸⁵ –, so ähnelt dies stark der oben vorgestellten Auffassung Unamunos.

Juan Ignacio Luca de Tena erlaubt sich 1925 in *Las canas de Don Juan*⁸⁶ insofern eine Abweichung von der Stofftradition, als sein etwa fünfzigjähriger Protagonist Juan Luis bereits verwitwet ist und einen zwanzigjährigen Sohn besitzt, den er selbst aufzieht. Der traditionelle Don Juan hatte sich ja nie um seine – überdies noch unehelichen – Kinder gekümmert; sie waren ihm genauso egal wie die von ihm verführten Frauen. Dass Luca de Tenas Don Juan etwas mehr Familiensinn besitzt, bedeutet jedoch nicht, dass er nicht an amourösen Abenteuer interessiert wäre; trotz seines bereits ergrauten Haares gilt er weiterhin als eroberungslustig und die von ihm zur Heirat begehrte Carmen – die in ihrer Biederkeit nichts mit der Figur Mérimées gemein hat – will ihn erst erheören, wenn er seinen früheren Lebenswandel aufgeben hat. Originellerweise konfrontiert Luca de Tena seinen Don Juan auch noch mit einer »femme fatale«

⁸² »una pescadora como la del Don Juan de Tirso« [*Don Juan, buena persona* (a. a. O.), 3982].

⁸³ Indiz dessen sind bereits die Personen des Stücks: »Juan« ist der einzige von Zorrilla oder aus der sonstigen Stofftradition übernommene Name, alle anderen Namen sind ohne Verweis auf Vorgänger.

⁸⁴ Seine Tante Doña Nona charakterisiert ihn folgendermaßen: »Es un mujeriego incorregible, desatentado. Todos los hombres [...] cuando dejan un enredillo, ¡se acabó! Lo dejaron, y punto final. Él, no. [...] El enredillo acaba [...] pero queda transformado en amistad finísima [...] en relación afectuosa« [*Don Juan, buena persona* (a. a. O.), 3972 f.].

⁸⁵ *Don Juan, buena persona* (a. a. O.), 4014.

⁸⁶ Erschienen noch im selben Jahr in der Madrider Zeitschrift *El teatro* [núm. 10 (diciembre 1925), 3–71]; dort wurde der Stücktext auch konsultiert. Zur Interpretation vgl. den Aufsatz von José Jurado Morales in Pérez-Bustamante [(a. a. O.), 145–172].

namens Anita, die genauso viele Männer verführt hat wie er Frauen, und vor der er sogar Angst hat.⁸⁷

Um seinen Sohn Carlos aus den Fängen dieser Anita zu retten, tritt Juan Luis eine Weltreise mit ihr an; er glaubt, sie sei fasziniert von ihm, sie verlässt ihn jedoch, sobald sie die Bekanntschaft eines reichen Amerikaners macht. Das traditionelle Rollenverhältnis hat sich umgekehrt, Don Juan ist nun »el burlador burlado«.⁸⁸

Das Stück endet damit, dass Juan Luis verkündet, sich als Vater mit dem Glück seines Sohnes begnügen zu wollen,⁸⁹ der Isabel – die Tochter der von ihm selbst begehrten Carmen – heiratet; augenzwinkernd deutet Luca de Tena an, diese wünschenswerte Einsicht habe möglicherweise keinen Bestand, denn in der letzten Szene versucht Juan Luis trotz alledem noch einmal, das neue Dienstmädchen zu verführen.

Manuel Villaverde stellt 1932 in *Carmen y Don Juan*⁹⁰ die weibliche Verführerin⁹¹ Merimées⁹² und Bizets⁹³ dem männlichen Verführer Tirsos und Zorrillas gegenüber. Sein Protagonist heißt Juan de Montemar, was auf den Félix de Montemar in Esproncedas *Estudiante de Salamanca*⁹⁴ verweist.⁹⁵ Juan schließt

⁸⁷ »Le tengo miedo. [...] Anita es una mujer fatal ... Acuérdate del sino desdichado de todos los hombres que la han querido ... Pepe Robles se arruinó y se murió desesperado. Enrique Fuentes se pegó un tiro cuando iba a casarse con ella« [*Las canas de Don Juan* (a. a. O.), 18].

⁸⁸ »Vuelvo humillado, vencido; derrotado... por primera vez ... [...] ¡Una mujer se ha burlado de mí! [...] Creí haberla enamorado, como a tantas, [...] y es ella que me ha hecho sufrir a mí los mil desconocidos suplicios del despecho, los celos, la inquietud [...], hasta el llanto [...]« [*Las canas de Don Juan* (a. a. O.), 65].

⁸⁹ »Ahora, vida de familia: honesta, tranquila, sin ilusiones, sin esperanzas [...]« [*Las canas de Don Juan* (a. a. O.), 70].

⁹⁰ Nach der Uraufführung im Madrider Teatro Beatriz im Oktober 1932 erschien das Stück im August 1933 in der hauptstädtischen Zeitschrift *La Farsa* (núm. 311, 3–78); diese Ausgabe wurde konsultiert.

⁹¹ Die doppelte Herkunft seiner Carmen deutet Villaverde an einer Stelle an, ohne seine Vorbilder ausdrücklich beim Namen zu nennen: »¡Carmen! ¡Carmen, la española!, / como la de la novela / y la ópera.« [*Carmen y Don Juan* (a. a. O.), 17].

⁹² Die Novelle *Carmen* des französischen Romantikers Prosper Mérimée erschien 1845; ihr Text ist enthalten in der weiter oben anlässlich von *Les âmes du purgatoire* bereits erwähnten Mérimée-Ausgabe.

⁹³ George Bizets Oper *Carmen*, deren Libretto von Henri Meilhac und Ludovic Halévy stammt, wurde 1875 in Paris uraufgeführt; leicht zugänglich ist ihr Text in einer 1997 im Stuttgarter Reclam-Verlag erschienenen zweisprachigen (französisch-deutschen) Ausgabe.

⁹⁴ In der 1840 erschienenen Verserzählung des spanischen Romantikers wird der lange Zeit sein Unwesen als Verführer treibende Protagonist schließlich durch die Höllenfahrt

mit seinen Freunden die Wette ab, Carmen zu erobern, die als nicht weniger unstet gilt denn er selbst: »fuerzas iguales, a ver / cuál vence a cuál.«⁹⁶ Bevor er ihr näher kommen kann, kokettiert sie zunächst mit einem Torero wie bei Mérimée und Bizet; nachdem Juan seinen Konkurrenten vertrieben hat, erklärt er ihr seine Liebe, dabei aus Zorrilla zitierend;⁹⁷ Carmen verweigert sich ihm zunächst, gesteht dann aber, seine Gefühle zu erwidern. Als die beiden im letzten Teil des Stücks bereits verheiratet zusammen leben, betrügt Juan – der eigentlich vorgehabt hatte, sich zu ändern und fortan einer einzigen Frau treu zu bleiben – Carmen mit der Dienerin Dora und wird von ihr dabei überrascht. Carmen will zusammen mit ihrem langjährigen Verehrer Pepe aus dem Haus Juans fliehen, er will sie jedoch nicht gehen lassen. Es kommt zu einem Gerangel, bei dem Carmen einen Brieföffner ergreift und Juan sie mit diesem unabsichtlich verletzt; sie stirbt in seinen Armen. Trotz der Unterschiede im Detail erinnert dieser Schluss sehr stark an das Ende der Erzählung von Mérimée, umso mehr, als in beiden Werken Carmen zuvor geahnt hatte, dass sie auf gewaltsame Weise umkommen würde.⁹⁸

Bevor **Salvador de Madariaga**, ehemaliger Minister der zweiten Republik und nach dem Bürgerkrieg im Exil, 1950 sein Theaterstück *Don Juan y la donjuanía o Seis Don Juanes y una dama*⁹⁹ verfasste, hatte er 1948 für die BBC ein Radio-Essay über die Figur des Verführers geschrieben, in dem er Don Juans »hispanidad« verteidigte. Tirso *Burlador de Sevilla*, der sich über alle Moralgesetze hinwegsetzt, um seiner Libido zu frönen, habe nur in einem Land wie Spanien entstehen können, das im 17. Jahrhundert einen straffen Ehrenkodex besaß, gegen den es aufzubegehren galt. Tirso sei später nur noch von Zorrilla übertroffen worden; alle Don Juan-Versionen aus anderen Ländern – Mada-

bestraft, mit der Pointe, dass es das Gespenst einer der von ihm verlassenen Frauen ist, das ihn am Ende zum Totentanz zwingt. [Eine gut kommentierte Ausgabe des *Estudiante de Salamanca* veröffentlichte 1999 Benito Varela Jácome bei Cátedra in Madrid].

⁹⁵ Vgl. hierzu im Stücktext: »Y en su caso, / aun sin el don Juan le queda / apellido fascinante: / el Montemar que Espronceda / dió a su famoso estudiante« [*Carmen y Don Juan* (a. a. O.), 23].

⁹⁶ *Carmen y Don Juan* (a. a. O.), 40.

⁹⁷ »Para cualquier amor me bastó un día, / y a olvidarlo, una hora« [*Carmen y Don Juan* (a. a. O.), 50]; vgl. daneben Zorrillas *Don Juan Tenorio*: »Partid los días del año / entre las que ahí encontráis. / Uno para enamorarlas, / [...] / y una hora para olvidarlas« [Vers 684–690 (a. a. O.), 106].

⁹⁸ Bei Villaverde sagt Carmen bereits kurz nach der Begegnung mit Don Juan zu diesem: »¡Hombre, puede ser que sea / quien me ha de matar usted!« [*Carmen y Don Juan* (a. a. O.), 30].

⁹⁹ Konsultiert wurde der in *Don Juan – Evolución dramática del mito* enthaltene Stücktext [(a. a. O.), 630–669]. Zur Interpretation vgl. den Aufsatz von Miguel Medina Gallego in Pérez-Bustamante [(a. a. O.), 245–270].

riaga erwähnt Molière, Mozart, Byron, Puschkin¹⁰⁰ – seien fehlerhaft oder missraten. In seinem Stück treten diese sechs Autoren miteinander in Wettstreit um die Gunst einer verschleierte Dame – von der sich am Ende herausstellt, dass sie Doña Inés ist –, um herauszufinden, wer von ihnen den wahren Don Juan verfasst habe. Dabei wird ausgiebig aus den einschlägigen Werken dieser sechs zitiert; beispielweise im Falle Tirso's aus dem Dialog Don Juans mit der Fischerin Tisbea.¹⁰¹ Die »mujer velada« entscheidet sich am Ende für Zorrilla, wie es dem Urteil Madariagas entsprach.

VI. Schlusswort

Obwohl insgesamt immerhin neun spanische Don Juan – Versionen aus dem 20. Jahrhundert vorgestellt werden konnten, gibt es natürlich noch eine Reihe weiterer Stücke,¹⁰² deren Besprechung hier aus Gründen der Umfangbeschränkung unterbleiben muss. Dennoch sollte hinreichend deutlich geworden sein, in welchem Maße diese Stofftradition in Spanien weiterhin Anlass zu widerstreitenden Deutungen bietet und Quelle sehr unterschiedlicher literarischer Neuschöpfungen ist.

Eine eigene Untersuchung wären auch die kulturgeschichtlich aufschlussreichen Verfilmungen dieses Stoffes wert¹⁰³ – in Frage kämen u. a. der franquistisch-nationalstolze *Don Juan* von José Luis Sáenz de Heredia (1950), der albern-komödienhafte *Don Juan, mi querido fantasma* von Antonio Mercero (1990), oder der ernsthaft-poetische *Don Juan en los infiernos* von Gonzalo Suárez (1991) –, aber dies würde den Rahmen dieses Beitrags endgültig sprengen.

¹⁰⁰ Der russische Romantiker verfasste 1830 eine Tragödie namens *Der steinerne Gast*.

¹⁰¹ *Don Juan y la donjuanía* (a. a. O.), 660 f., entsprechend den Versen 585–637 des *Burlador de Sevilla* [(a. a. O.), 161 ff.].

¹⁰² Zumindest einige Titel – deren Ergiebigkeit für die literaturwissenschaftliche Analyse bereits eingehend überprüft wurde – seien hier noch genannt: Eduardo Marquina und Alfonso Hernández Catá, *Don Luis Mejía* (1925); Pedro Muñoz Seca, *La plasmatoria* (1935); Dionisio Ridruejo, *Don Juan* (1945); Ramón J. Sender, *Don Juan en la mancebía* (1971); José Ricardo Morales, *Ardor con ardor se apaga* (1987).

¹⁰³ Vorarbeiten hierfür finden sich in dem ausgewählten Don Juan-Verfilmungen gewidmeten Aufsatz von Luis Miguel Fernández in Pérez-Bustamante [(a. a. O.), 503–538] sowie insbesondere in der von demselben Autor verfassten Monographie *Don Juan en el cine español – Hacia una teoría de la recreación filmica* (Santiago de Compostela 2000).