

“Tan largo me lo fiáis”. Überlegungen zur Interpretation von Tirso de Molinas *Burlador de Sevilla*

GERDA SCHULER

Der *Burlador de Sevilla* wird gemeinhin als theologisches Werk interpretiert, mit dem der Mercedariermönch Fray Gabriel Téllez seinen Beitrag zur Diskussion um die Gnadenlehre geleistet habe, zusammen mit dem ‘Komplementär drama’ *El condenado por desconfiado*: Don Juan habe zu sehr, der fromme Eremit Paulo zu wenig auf die göttliche Gnade vertraut; beide fielen deswegen der Verdammnis anheim.¹ Der Verbrecher Enrico dagegen, der nie an der göttlichen Gnade gezweifelt hat, beichtet vor seiner Hinrichtung, seine Seele wird daraufhin von Engeln ins Paradies geleitet. Nicht ohne Grund ist das letztere Stück etwas in Vergessenheit geraten; die Figuren sind plakativ-marionettenhaft, Enrico ist ein Verbrecher wie aus dem Bilderbuch, die Lösung ist simpel und vorhersehbar. Für den Zuschauer gibt es keine Identifikationsmöglichkeiten, weder mit dem einen noch mit dem anderen Protagonisten.

Ganz anders der *Burlador*: er wird vom Autor von Anfang an als Sympathiefigur aufgebaut. Er ist jung, mutig, draufgängerisch, hat vor niemandem und nichts Respekt, auch nicht vor dem Jenseits. Das Publikum identifiziert sich mit ihm bis hin zum ‘desengaño’ des Schlusses, wo demonstriert wird, daß der Held ebenso wie der Zuschauer auf einem Irrweg waren, den sie trotz wiederholter Warnungen weitergingen. Von der göttlichen Strafe, die den Helden trifft, wird auch der sympathisierende Zuschauer getroffen: es wird ein Exempel statuiert: “Tirso a pris le spectateur au piège du péché dont il l’a obligé à jouer le jeu jusqu’à son terme, afin de provoquer une ultime et salutaire frayeur, un nécessaire reniement”.²

Verfolgt also Tirso eine didaktische Absicht, soll sein Don Juan abschreckend wirken?³ Wird dieser mit der Hölle bestraft, weil er sich gegen eine gottgegebene Ordnung aufgelehnt,

¹ Cf. Müller-Bochat 1973:19. Cf. auch Maurel 1971:592: “L’ermite avait le sens de la Justice de Dieu; c’est la méconnaissance de sa miséricorde qui le perd. Don Juan, lui, ne croit qu’à la miséricorde de Dieu; elle lui est refusée parce qu’il méconnaît sa justice”. S. Maurel ist unseres Wissens der erste, der darauf hingewiesen hat, daß die Handlungsweise Don Juans nur möglich ist in einer permissiven Gesellschaft: “La damnation qui le frappe [...] ne doit pas nous faire oublier la part de culpabilité qui échoit aux personnages qui l’entourent” (Maurel 1971:561). Jedoch betont er letztendlich die theologisch-didaktische Intention des Autors (s.o., Zitat).

² Maurel 1971:593.

³ Cf. Gonzalvo (1988:134): “Vieles spricht dafür, daß für den Autor des *Burlador* der theologische Aspekt des Werkes das Wesentliche war”. Und: “Dargestellt als Repräsentant des Bösen, Dämonischen, soll er als Abschreckung für ein christlich-katholisch gesinntes, naives Publikum dienen”.

menschliche und göttliche Gesetze mißachtet, ignoriert hat? Es stellt sich die Frage: welches sind die 'Sünden' Don Juans?

Zunächst einmal macht er sich der Todsünde der 'luxuria' schuldig. Sein unbändiger Geschlechtstrieb muß bei jeder sich bietenden Gelegenheit befriedigt werden, ohne jede Rücksicht auf die soziale Position der Frau, sei sie eine Adlige, eine Bäuerin, eine Fischerin, sei sie ledig, verlobt oder verheiratet. Je schwieriger die Eroberung sich gestaltet, desto verlockender ist sie für Don Juan. Er kommt, sieht, siegt... und flieht. Er ist in permanenter Bewegung und daher nie zu fassen. Er lügt, heuchelt, gibt Eheversprechen, mißachtet das Sakrament der Ehe, schwört Meineide, tötet und schlägt alle Warnungen vor einer Strafe in den Wind: "Tan largo me lo fiáis...", das leitmotivisch an entscheidenden Stellen wiederkehrt. Allerdings: von wem kommen Warnungen und Drohungen? Ständig von seinem Diener Catalinón und, situationsbedingt im eigenen Interesse, von der Fischerin Tisbea und von der Bäuerin Aminta, sowie zweimal von seinem Vater. Der Diener, der 'gracioso', die komische Figur, ist nicht ernst zu nehmen, schon gar nicht von einem Don Juan Tenorio, der sich dank seiner Stellung und der damit verbundenen Privilegien unangreifbar weiß. Wie wenig überzeugend ist für ihn ein 'gracioso' als Vertreter der christlichen Moral!

Die Fischerin und die Bäuerin sprechen von der Strafe des Himmels nur, um sich 'rückzuversichern': Denn allzugern geben sie sich dem Verführer hin, wenn er ihnen nur die Ehe verspricht! Der Vater überläßt die Strafe von vornherein Gott:

Pues no te venzo y castigo
Con quanto hago, y quanto digo,
a Dios tu castigo dejo.⁴

und wählt damit eine bequeme Lösung.

Gravierender aber als Don Juans 'luxuria' ist seine 'superbia'. Don Juan glaubt sich allen überlegen, er ist intelligenter, geschickter, mutiger. Er glaubt sich unbesiegbar, auch das Jenseits kann ihn nicht schrecken. Im christlichen Verständnis ist die 'superbia' die schlimmste der Todsünden, da sie die Souveränität des Menschen gegenüber Gott impliziert. Don Juan geht jedoch mit seinem Verhalten noch weit über jede christliche Vorstellung von Sünde hinaus: er sündigt nicht nur, sondern er 'genießt' die Zerstörung seiner Opfer und ihrer Welt. Die 'burla', der spöttische Triumph über die Anderen, ist sein eigentliches Vergnügen, nicht die sexuelle Befriedigung. Er ist – der Anachronismus sei erlaubt – ein 'Sadist' und damit nicht nur ein sich selbst verwirklichender Renaissancemensch, sondern er bekommt, indem er sein Glück in der Zerstörung des Anderen sucht, geradezu dämonische Züge.

In welchem sozialen Umfeld nun kann Don Juan 'luxuria' und 'superbia' ausleben? Der 'Adel' – seine Familie sowie der König – deckt seine Verfehlungen. Man ist zwar empört, sucht jedoch nach Schadensbegrenzung. Sein Onkel, Don Pedro Tenorio, Botschafter am Hof von Neapel, wo Don Juan die Herzogin Isabela verführt hat, verhilft ihm zur Flucht. Als der König, der Don Juan bereits für Doña Ana vorgesehen hatte, von der Verführung erfährt, disponiert er um: Don Juan soll nun zur 'Strafe' Isabela heiraten. Der betrogene Octavio, der zunächst in heißer Liebe zu Isabela entbrannt schien, tröstet sich rasch mit der ihm vom König in Aussicht gestellten Ana, die er gar nicht kennt. Als er hört, daß Don Juan der Verführer

⁴ Tirso de Molina 1997 (V. 1.459ff.).

war, und ein Duell fordert, greift Don Diego, Juans Vater, entrüstet selbst zum Schwert, um den Herausforderer in seine Schranken zu verweisen. Don Juan und Isabela werden vom König für ihre 'Fehlritte' noch mit einer 'Beförderung' belohnt: Isabela wird zur Gesellschafterin der Königin, Don Juan zum Conde de Lebrija ernannt. "Il est légitimé, et rendu d'autant plus libre dans son audace que cette audace trouve, chez ceux qui l'entourent, des alliés".⁵ Die Familie Don Juans und der König versagen, sie werden zu Marionetten Don Juans. "Il y a là dérision des idéaux de noblesse"⁶: das Ehrgefühl des Adels wird parodiert. Als sich am Ende des Stückes König und Vater zu einer strengeren Haltung durchringen, hat das Jenseits bereits eingegriffen: Don Juan ist von dem Steinernen Gast der Hölle überantwortet worden.

Welche Rolle nun spielen die Opfer Don Juans? Werden sie von ihm 'vergewaltigt'? Keineswegs. Sie werden verführt und lassen sich offensichtlich gern verführen.

Die Herzogin Isabela läßt Don Juan im Dunkeln in ihr Zimmer – in der Meinung, es sei ihr Verlobter Octavio. Als sich dies als Irrtum herausstellt – sie weiß jedoch nicht, wer der Eindringling war –, tröstet sie sich rasch, indem sie behauptet, es sei Octavio gewesen. Für sie ist der Fall damit erledigt:

Mas no será el yerro tanto
si el Duque Octavio lo enmienda.⁷

Liebe außerhalb der Ehe, gleichgültig, ob der Partner Juan oder Octavio heißt, bedeutet jedoch Sünde, und zwar 'luxuria'. Isabela hat diese Einsicht –

Mi culpa
No hay disculpa que la venza⁸ –.

ist aber lediglich darauf bedacht, den Schein zu wahren. Sie verdient kein Mitleid.

Anders und doch ähnlich ist der Fall der Fischerin Tisbea. In ihrem langen Eingangsmonolog "Yo, de cuantas el mar..."⁹ betont sie, daß sie die Männer verachtet, unangreifbar ist, die Liebe weder Macht über sie hat noch haben wird. Ein eindeutiger Fall von 'superbia'. Don Juan ist nicht der Verführer, sondern das Instrument ihrer Bestrafung. Kann hier überhaupt von Verführung gesprochen werden? Don Juan wird nach einem Schiffbruch ohnmächtig von Catalinón an Land getragen. Sehr verführerisch wird er in diesem Zustand nicht ausgesehen haben. Catalinón verrät Tisbea jedoch, 'wer' Don Juan ist:

Catalinón:	Es hijo aqueste señor del Camarero Mayor del Rey [...].
Tisbea:	Cómo se llama?
Catalinón:?	Don Juan Tenorio [...]. ¹⁰

⁵ Maurel 1971:572.

⁶ Maurel 1971:564.

⁷ Tirso de Molina 1997 (V. 189-190).

⁸ Tirso de Molina 1997 (V. 187-188).

⁹ Tirso de Molina 1997 (V. 376ff.).

¹⁰ Tirso de Molina 1997 (V. 571ff.).

Sie ist bereits besiegt, bevor eine Verführung stattfinden kann: "Mucho habláis cuando no habláis".¹¹ Als Don Juan mit seiner Verführungsstrategie beginnt, durchschaut sie die Platttheit seiner Rhetorik, durchschaut sein Spiel und reagiert spöttisch. Dennoch verfällt sie Don Juan, wobei seine adelige Herkunft für sie die entscheidende Rolle spielt. Immerhin sieht sie einen Zusammenhang zwischen ihrer 'superbia' und ihrem Fall –

Yo soy la que hacía siempre
de los hombres burla tanta,
que siempre las que hacen burla
vienen a quedar burladas.¹² –

und ihre Hingabe als Strafe.

Im Unterschied zu Isabela, die als Figur eher blaß wirkt, 'lebt' Tisbea, weckt Emotionen, gewinnt Sympathien – verdient aber dennoch kein Mitleid: ihr Hochmut wird bestraft.

Doña Ana, die Tochter des Don Gonzalo de Ulloa, ist ebenso wenig ein unschuldiges Opfer. Sie läßt – wiederum im Dunkeln wie die Herzogin Isabela – Don Juan ins Haus, in der Meinung, er sei der von ihr geliebte Marqués de la Mota. Sie möchte ein 'fait accompli' schaffen – gesellschaftlich ein Akt der Auflehnung und des Ungehorsams gegen ihren Vater und den König, die ihr einen Anderen, ihr Unbekannten, zum Mann bestimmt hatten. Auch dieses Verhalten entspricht nicht gerade der zeitgenössischen Moral. Doch der Autor sympathisiert offensichtlich mit ihrer Auflehnung gegen die väterliche und königliche Autorität, indem er die Verführung scheitern läßt: Don Gonzalo eilt auf die Hilferufe Anas, die den Betrug bemerkt hat, herbei, fordert Don Juan zum Duell und wird dabei selbst getötet.

Von besonderer Komplexität ist die letzte Verführungsepisode: Im Dorf Dos Hermanas platzt Don Juan in eine Bauernhochzeit, setzt sich neben die Braut Aminta und beginnt mit seiner Verführungsstrategie, wobei er den Bräutigam Batricio der Lächerlichkeit preisgibt. Bemerkenswert an dieser Szene ist, daß Batricio seine Frau schnell fallen läßt, nachdem Don Juan hat durchblicken lassen, daß er Aminta schon seit längerem kenne. Don Juan triumphiert und spottet:

Con el honor le vencí
Porque siempre los villanos
Tienen su honor en las manos [...]
que el honor se fue al aldea
huyendo de las ciudades.¹³

Der bäuerliche Ehrbegriff wird reduziert auf die Sexualmoral. Zudem ist der Bauer feige und kuscht vor den Adelsprivilegien. Auch der Brautvater Gaseno spielt eine unrühmliche Rolle: er ist geblendet von der Aussicht, daß seine Tochter in den Hochadel einheiratet wird, und überläßt sie widerstandslos Don Juan. Und Aminta selbst? Nachdem sowohl der Ehemann als auch der eigene Vater sie aufgegeben haben und sich Aminta selbst den Versprechungen von Schmuck und schönen Kleidern gegenüber nicht unempfänglich zeigt, läßt sie Don Juan als 'Rückversicherung' schwören. Don Juan schwört – natürlich einen Meineid. Die 'burlas'

¹¹ Tirso de Molina 1997 (V. 610).

¹² Tirso de Molina (V. 1.014ff.).

¹³ Tirso de Molina 1997 (V. 1.932ff.).

Don Juans in dieser Episode werden gravierender: er mißachtet das Sakrament der Ehe und schreckt vor einem Meineid nicht zurück. Gravierend ist jedoch auch das Fehlverhalten der Bauern: sie sind feige, zeigen ein lediglich auf das Sexualverhalten der Frau reduziertes Ehrgefühl, streben nach Ansehen und Reichtum – eine Form von 'avaritia'. Welch eine Degradierung des Bauern, der bei Lope und Calderón doch ideologisch besonders hoch angesiedelt ist (cf. *Fuenteovejuna*, *Peribañez*, *El Alcalde de Zalamea*)! Hier hat der Bauer ein ausgeprägtes Ehrgefühl, das zu verteidigen er auch in der Lage ist, verhält sich ehrlich, aufrichtig, mutig – eben als ein 'cristiano viejo' – im Gegensatz zu den lasterhaften, korrupten 'comendadores', deren 'pureza de sangre' nicht unbedingt verbürgt war. Bei Tirso ist der Bauer seines Nimbus verlustig gegangen – die 'burlas' Don Juans sind bis zu einem gewissen Grad verständlich.

Wir resümieren: die 'burlas', die Todsünden Don Juans, nämlich 'luxuria' und 'superbia', sind nur möglich in einer korrupten, degradierten Gesellschaft. Don Juan wird protegiert, er gehört zur 'privanza del Rey'. Seine Opfer sind ebenso sündhaft wie er. Nur die Lust an der Zerstörung, an der Demütigung der Anderen hat Don Juan seinen Opfern 'voraus'. Und diesem 'Sadismus' wird er weiter frönen können: seine Intelligenz, seine Kühnheit und Skrupellosigkeit sichern ihm den dauernden Erfolg in einer Welt, die durch Oberflächlichkeit, Dummheit, Habgier und Korruption geprägt ist. Das Leitmotiv "Tan largo me lo fiáis" scheint weniger eine provozierend gleichgültige Haltung gegenüber dem Jenseits als die Konstatierung der Unbesiegbarkeit Don Juans im Diesseits zu sein.

Es stellen sich mehrere Fragen: Warum wird Don Juan mit Tod und Verdammnis bestraft, während die 'Opfer' für ihr Fehlverhalten letztlich belohnt werden, indem sie am Ende den 'richtigen' Partner bekommen? Und: Was legitimiert eigentlich Don Gonzalo de Ulloa, als Vollstrecker der Bestrafung zu fungieren? Seine Rolle im Stück ist eher blaß. Abgesehen von seinem sehr langen Monolog über Lissabon, der keinerlei dramatische Funktion hat außer der, Don Gonzalo einzuführen und 'aufzubauen', tritt er bis zu dem Duell mit Don Juan nicht mehr in Erscheinung. Seine Tochter wurde nicht 'geschändet'; er starb in einem Duell – ein im Theater des Siglo de Oro 'normaler' Ehrenhandel. Was also legitimiert ihn zum Werkzeug für diese exemplarische Bestrafung? Ist er überhaupt glaubhaft? Hat die wandelnde Statue nicht auch einen lächerlichen Aspekt? Man denke an die Reaktionen Catalinóns und der anderen Diener, die das Auftreten der Statue nach anfänglichem Schrecken dann doch von der komischen Seite nehmen. Wurde die Statue vom Publikum ernst genommen? Nahm der Autor sie ernst? Oder wollte er zeigen, daß ein Don Juan in einer so gearteten Gesellschaft nur durch einen Deus ex machina zur Strecke gebracht werden konnte, ansonsten aber sein Unwesen hätte ungehindert weitertreiben können "Tan largo me lo fiáis"... Wäre im übrigen ein direktes Eingreifen des Himmels (Blitz, Donner, Erdbeben etc.) nicht überzeugender und wirkungsvoller gewesen? Und: Warum endet das Stück nicht mit der Höllenfahrt? Ihre Wirkung auf den Zuschauer wird doch relativiert, indem in der Schlußszene die Rückkehr zur Normalität dargestellt wird. Was für eine Normalität? Im Sinne der Moral mit Sicherheit keine erstrebenswerte! Tirsos Kritik an König, Adel und Bauer, den Pfeilern der Gesellschaft des Siglo de Oro, wirkt nach dem und durch das Verschwinden Don Juans noch vernichtender, indem ihr unmoralisches Verhalten als 'normal' dargestellt wird.

Sicher ist der *Burlador* als Exempel konzipiert und zu verstehen. Aber als Exempel wofür? Für die göttliche Gerechtigkeit, die den Sünder unerwartet und in jedem Augenblick treffen kann? Oder für die Korruptheit einer Gesellschaft, die einen Don Juan erst ermöglicht,

und in der auch ein König 'von Gottes Gnaden' dem Sünder keinen Einhalt gebieten, die gesellschaftliche Ordnung nicht garantieren kann? Wir tendieren zur letzteren Interpretation. Die wenig überzeugende, eher konstruiert wirkende Rolle Don Gonzalos, die künstliche Theatralik der Höllenfahrt, die 'complaisance' der 'Opfer' sprechen unserer Meinung nach mehr für eine massive Kritik an den gesellschaftlichen Verhältnissen als am hartnäckigen Beharren Don Juans im Zustand der Sünde. Aus naheliegenden Gründen wird die Kritik kaschiert als theologische These im Rahmen der Diskussion um die Gnadenlehre. Tirso de Molina steht u.E. der Geisteswelt von 'conversos' wie z.B. den Autoren der *Celestina* oder des *Lazarillo de Tormes* näher als den eher monarchistisch-konservativen Theaterautoren seiner Zeit. Die nicht eindeutig beantwortete Frage, ob Tirso überhaupt der Verfasser des *Burlador* ist, erhält in diesem Kontext eine interessante Note.

Bibliographie:

- Gonzalvo, Silvia (1988): "El Burlador de Sevilla y Convidado de piedra". In: Roloff, Volker; Wentzlaff-Eggebert, Harald (Hrsg.): *Das spanische Theater*. Düsseldorf, Schwann Bagel, S. 123-137.
- Maurel, Serge (1971): *L'univers dramatique de Tirso de Molina*. Poitiers, Publications de l'Université de Poitiers.
- Müller-Bochat, Eberhard (1973): "Das spanische Theater der Blütezeit". In: Heitmann, K.; Kremer, D.; Müller-Bochat, E.: *Theater der Romania in Renaissance und Barock*. Frankfurt, Akademische Verlagsgesellschaft Athenaion, S. 1-33 (Athenaion Essays 2).
- Tirso de Molina (1997): *El Burlador de Sevilla*, ed. A. Rodríguez López-Vázquez. Madrid, Cátedra.