

Hans Mattauch (Braunschweig)

Die Geschicke von ‘Don Juan Tenorio’ in Barcelona: Skizze einer ignorierten Rezeption

Die weitläufige kritische Literatur zu Zorrillas *Don Juan Tenorio* hat bezüglich der Rezeption des Dramas lange Zeit zwei Fundamentalsätze vertreten. Deren erster lautet, dass es sofort nach seinem Erscheinen 1844 von Madrid ausgehend zu dem wurde, was es – später – für viele Jahrzehnte tatsächlich war, nämlich das in ganz Spanien obligate Theaterstück zu Allerseelen, Tag des Gedenkens an die Toten und vor allem der Fürbitte für ihre Seelen.¹ Der zweite besagt, dass diese rituellen Aufführungen vom Publikum stets in einer kathartischen Haltung aufgenommen wurden, da sich in dem Drama der Geist „de la España católica de todos los tiempos“ inkarniere und es daher auch der modernen spanischen Gesellschaft noch „significación entera y satisfactoria“ biete.² Diese Behauptungen wurden aber niemals durch empirische Untersuchungen untermauert, was vor allem im Fall der zweiten angebracht gewesen wäre, da doch Alonso Cortés schon 1917 festgehalten hatte, „[que] el *Tenorio* ha sido sin interrupción objeto [...] de mil parodias“,³ doch nicht nur – wie er wohl meinte – von spanischen, sondern auch von katalanischen (und sogar solchen in diversen Dialekten). Damit aber besitzt die an sich schon einzigartige Rezeptionsgeschichte des Stückes noch eine weitere Dimension: es hat – bildlich gesprochen – den Theaterraum Spanien nicht wie ein kompakter Meteorit durchmessen, sondern wie ein Komet mit leuchtendem Schweif. Und eben dies spricht, wenn auch nur indirekt, für eine Pluralität von Rezeptionshaltungen,⁴ die durchaus auch regional unterschiedlich ausgeprägt sein könnten.

Wie es in diesen Fragen um die zentrale Theaterstadt Kataloniens tatsächlich bestellt war, soll im Folgenden dargelegt werden. Sie hat von allem Anfang an und bis in die siebziger Jahre des letzten Jahrhunderts eine hoch bedeutsame Rolle bei der Verbreitung des *Tenorio* gespielt, denn – so viel sei schon angedeutet – ohne sie wäre es zum „gemeinspanischen“ szeni-

1 U. a. Sierra Corella (1944: 78); Baquero (1966, II: 171); Alberich (1982: 13).

2 U. a. Abellán (1962: 8); Torrente Ballester (1968: 321).

3 Alonso Cortés (1917: 351–52).

4 Dazu Mattauch (1991: 339–43).

schen Allerseelen-Ritual möglicherweise gar nicht gekommen; aber auch die weitere Bühnen- und Druckgeschichte des Dramas und der von ihm in Barcelona abgeleiteten – vor allem katalanischen – Stücke⁵ weist signifikante, auf kulturellen Traditionen sowie mentalen und ideellen Einstellungen beruhende Unterschiede zu der in Madrid auf.

All dies kann jedoch aus mehreren Gründen nur als Skizze nachgezeichnet werden. Sie fällt zwangsläufig lückenhaft aus, weil die zu erfassende Informationsbasis potentiell unendlich ist und auf das Erkenntnisziel ausgerichtete Vorarbeiten *strictu sensu* nicht existieren, so dass literatur- und theatergeschichtliche Studien meist nur punktuelle Informationen lieferten. Hilfreicher waren (allzu seltene) Repertorien von Spielplänen oder Premieren sowie die Angaben zu Erstaufführungen auf Titelblättern; bei weitem die wichtigste Quelle bildeten jedoch die Theaterannoncen und -kritiken in der Tagespresse. Doch auch hier blieben Lücken, weil so manches Theater (gelegentlich oder ständig) auf Anzeigen verzichtete. Dies ist angesichts der damaligen Vermehrung der Theater⁶ schon ab etwa 1870 offensichtlich und von dem Moment an, wo neben das altehrwürdige *Diario de Barcelona* die *Vanguardia* trat,⁷ eindeutig nachweisbar; daher sind z. B. die folgenden Angaben über die *Tenorio*-Reprisen oft als Minimalzahlen zu nehmen.

1 Vorspiel: Das Entstehen des Rituals in Barcelona

Es ist eine noch kaum zur Kenntnis genommene, aber durch die Spielpläne der Barceloniner Theater des frühen 19. Jahrhunderts eindeutig belegte Tatsache, dass sich hier ab 1814 die Tradition herausbildete, das in allen übrigen Theaterstädten nur noch selten gespielte Don-Juan-Drama von Antonio de Zamora, *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague y comidado de piedra* (um 1714), regelmäßig und ausschließlich zu Allerseelen im T. Principal aufzuführen.⁸ Außer dass diese *comedia* mit dem Anliegen

5 Da diese (trotz der umfanglichen, aber mehrfach fraglichen Angaben in Serrano, 1996) z. T. noch nicht bibliographisch erfasst sind, werden sie hier besonders berücksichtigt. Fast alle finden sich in Barceloniner Bibliotheken, zumeist im Institut del Teatre. Bei den im Text genannten ist Barcelona als Druckort impliziert (andere sind angeführt), das Druckjahr ist nur bei abweichenden oder fehlenden Premierendaten angegeben.

6 Über die Barceloniner Theater in der 2. Hälfte des 19. Jh. ausführlich Bensoussan (1982).

7 Nachweise aus ihnen werden mit *D* bzw. *V* und Datum, in wichtigen Fällen auch mit Seitenangabe, belegt.

8 Suero Roca (1987–92, III; ohne Hinweis auf die Tragweite der Erkenntnis). – Die Spielplan-Statistiken ab 1831 beruhen auf eigenen Erhebungen (vgl. Mattauch, 1991 und 1995). – Zamoras Drama wird zitiert als *Comidado*.

des religiösen Festes – dem Erbitten göttlicher Gnade – deshalb korreliert, weil ihr Protagonist zuletzt, in Todesnot, genau dies tut, waren andere Gründe für die Einbürgerung dieser Sitte in der katalanischen Hauptstadt – als einzigem der namhaften Theaterspielorte – nicht zu ermitteln. Doch sowohl der strikt eingehaltene Verzicht auf Theaterspiel am hohen Feiertag Allerheiligen als auch das in den Zeitungsanzeigen besonders der 1850er Jahre immer wieder betonte Anliegen der Theater,

[de] disponer para el día de Difuntos funciones análogas, cuyo recuerdo contribuya a honrar, con un tributo de homenaje, el piadoso y santo respeto de veneración a la fúnebre memoria de los que dejaron de ser,⁹

und nicht zuletzt der Einbezug eines „terceto fúnebre“ in das Programm sowie die schwarze Auskleidung der Bühne (*D* 1.11.1848) lassen keinen Zweifel an einer traditionell stark von religiöser Andacht bestimmten Ausrichtung der *Convidado*-Aufführungen zu Allerseelen.

2 Die Rivalität zwischen *Convidado* und *Tenorio* (1847–1860)

Auch Zorrillas Stück war seine spätere Rolle des Allerseelen-Dramas *par excellence* keineswegs von Anfang an bestimmt gewesen. Nach seiner Premiere am 28. 3. 1844 und der darauf folgenden (nicht konsekutiven) Serie von zehn Vorstellungen erreichte es bis zum Ende des Jahrzehnts nur noch siebzehn, unregelmäßig auf die Spielzeiten und die kalendarischen Zeitpunkte verteilte Aufführungen in Madrid, wo religiös ausgerichtetes Theaterspiel zu Allerseelen völlig unbekannt war.¹⁰ Inwieweit der *Tenorio* sogleich ein Erfolg war, wird zwar unterschiedlich beurteilt, keinesfalls aber wurde er von Publikum und Kritik als „erbauliches“ Stück wahrgenommen.

Die Großanzeige auf der Titelseite des *Diario de Barcelona* vom 2. 11. 1847 verrät, was die Direktion des Liceu veranlasste, ihm ihr neues Haus zu Allerseelen zu öffnen:

Don Juan Tenorio o sea el nuevo Convidado de piedra. Drama religioso-fantástico escrito expresamente por el célebre Zorrilla para el eminente actor Carlos Latorre, dirigido y ensayado por él mismo [...] y precedido de la inmensa reputación que le ha dado su propio nombre y el del autor [...].

9 *D* 2.11.1858; weitere Belege *D* 1.11.1848, 3.11.1856, 2.11.1865.

10 Nachweis in Mattauch (1991: 339) und (1995: 410).

Abgesehen von der Zugkraft des „Superstars“ Latorre war es offensichtlich das Kalkül, das Publikum mit einer aktuelleren Version des Don-Juan-Stoffes anstelle des nach gut 30 Jahren zwangsläufig etwas abgespielten *Convidado* anzulocken; hinzu kommt, dass der höhere ästhetische Rang des *Tenorio* den erfahrenen Theaterleuten sicherlich ins Auge fiel. Ob sie auch von vornherein erkannten, dass überdies die ideelle Verbindung zwischen dem Drama und dem Totenfest durch den marianischen Charakter der Inés als Mittlerin zwischen dem Wüstling und seinem Gott enger war als im *Convidado*, muss offen bleiben, ein Indiz dafür könnte immerhin die Tatsache sein, dass bis Mitte der 1850er Jahre bei seiner Aufführung die Barceloniner Theater, eingedenk der „solemnidad del día“, auf die Beigabe des eigentlich obligatorischen „fi de festa“ („saynete“, „pasillo“, „baile“ etc.) verzichteten, anders als bei fast allen Vorstellungen des *Convidado*; erst ab 1855 spielte sich auch für den *Tenorio* die „reguläre“ Vorstellungsabfolge ein.¹¹

Das Kalkül ging jedoch nicht sofort auf: ziemlich genau ein Jahrzehnt lang blieben die beiden Dramen in ihren „Stammhäusern“ fest verankert. Und es gab sogar Parteinahmen für das Traditionsstück wie die, dass der *Convidado* alle Jahre wieder „el atractivo de la novedad“ habe und „una necesaria tradición para nuestro pueblo“ geworden sei, „[quien lo] oye y ve con religioso silencio“. Der Grund dieses wundersamen Zustandes sei für jedermann klar:

El convidado de piedra es un drama esencialmente español y eminentemente cristiano [...], por esto penetra tanto al fondo de nuestra alma, por esto ninguna [obra] ha logrado una popularidad tan general y tan duradera como la suya.¹²

Überraschend ist hieran, dass der (mythische) Einklang der spanischen Seele also auch schon mit Zamoras Stück, so wie später mit dem *Tenorio*, postuliert wurde! Doch solches Plädieren half nichts: im Verlauf der 50er Jahre gewann der *newcomer* mehr und mehr die Oberhand und verdrängte den *Convidado* ab 1860 völlig von den Spielplänen; erst von diesem Zeitpunkt an bürgerte er sich allmählich auch in Madrid als Allerseelen-Drama ein.¹³

11 Zumal in Odeón und Circo (in diesem 1857–60 jeweils die allererste Parodie, M. Pina Bohigas' *Juan el perdido*, 1848); das Liceu verzichtete noch längere Zeit auf den komischen Ausklang.

12 Anon. „D. Juan Tenorio, *el burlador de Sevilla*“, D 7.11.1852, 6–7.

13 Letzte Aufführungen: 1.11.1862 (Circo), 1.11.1868 (Principal). Zu Madrid: Mattauch (1995: 412–13).

3 Die Entwicklung der ersten Tenoromanie (1861–1874)

In Barcelona aber kam es nun, begünstigt durch laufende Neugründungen von (Boulevard-)Theatern, zu einer Wucherung der Parallelreisen nach Zahl und Dauer, von vier (1863) auf sechs (1865) und – als Höhepunkt – neun (1867), sowie von verlängerten Laufzeiten, bis zu acht Tagen anstatt drei bis vier. Doch darüber hinaus zeigte das *Diario* auch Aufführungen in Privathäusern („teatros particulares“) an, vermeldete immer wieder „lleos completos“ und, als deren Folge, zusätzliche Vorstellungen.¹⁴ Und dieses „Hoch“ hielt mit durchschnittlich sechs Reisen jährlich lange Zeit, bis etwa 1895, an.

So würde allein schon der quantitative Aspekt die Bezeichnung Tenoromanie rechtfertigen, doch ein qualitativer tritt hinzu. Denn 1866 musste F. Miquel de Badia – ein Anhänger der *Comvidado*-Tradition auch er² – trotz seiner Kritik, Zorrilla habe den Tenorio entstellt zum „pendenciero [y] calavera vulgar“ und damit „malbaratado la profunda tradición sevillana [...], cosa que no podremos perdonarle nunca“, im gleichen Atemzug einräumen, dass das Publikum magisch davon angezogen sei,

de ver puesta en las tablas una leyenda de interés poderosamente humano y hasta, si se quiere, de embelesarse con los sueltos romances y hermosísimas décimas con que el talento del autor la ha engalanado. (*D* 15.11.1866, 7)

In dieser Anerkennung der „Verzückung“ durch poetische Qualitäten wird das Vordringen einer säkular-ästhetischen Rezeption des Dramas auf Kosten der ursprünglich stark religiös bestimmten offensichtlich; überdies bemühten sich Spitzenhäuser wie Liceu und Principal ausweislich ihrer Anzeigen um erhöhte Attraktivität des Dramas durch hochwertige, zum Teil aus Paris bezogene, moderne Ausstattung und Bühnentechnik zu verstärken¹⁵.

14 *D* 3.11.1866 (ed. de la tarde), 1.11.1870, 2.11.1875. – Darüber hinaus erschienen um 1865 in Barcelona drei Broschüren mit versifizierten Nacherzählungen der Handlung des Dramas, vgl. Marco (1977: 386–87).

15 Vgl. z. B. Liceu: „[con el] aparato análogo al objeto“ (*D* 2.11.1858), Principal: Auftritt der Geister im Panteón „por el mismo sistema que [...] en el drama en que aparecieron los espectros“ (*D* 1.11.1868). Vgl. dazu Bernat y Durán (1924: 372); die Madrider Theater verfügten nach Deleito y Piñuela (1946: 278–79) erst ab ca. 1890 über adäquate Bühnenausstattung.

4 Vom Ritual zum Spektakel (1875–1898)

Zwei Ereignisse kündigten 1875 und im Folgejahr sich anbahnende Änderungen der Üsancen des *Tenorio*-Rituals und der Rezeptionshaltung des Publikums an: eines davon war die genuin Barceloniner Erfindung der „función monstruo“, das andere die Premiere der „zarzuela fantástica“ *El convidado de piedra* von Rafael del Castillo und Nicolas Manent.

Erstere, motiviert ebenso durch den *Tenorio*-Boom wie durch die Konkurrenz auf dem Boulevard, bestand darin, dass statt der Garnierung des Hauptstückes durch die üblichen Kurzdarbietungen im Anschluss an das Drama ein zweiter Mehrakter gespielt wurde; so erstmals 1876 im Prado Catalán das fünftaktige Stück *Los bandos de Castilla*.¹⁶ Aus dieser Praxis resultierten Vorstellungen von bis zu sieben Stunden, die dauern konnten bis Mitternacht oder „hasta la madrugada, con la tolerancia de la Autoridad“.¹⁷ Doch wirklich üblich wurden die „funciones monstruo“ erst mit dem Erscheinen von Dramen, die mit neu erdachten Abenteuern des Tenorio (meist solchen des „auferstandenen“ Helden) aufwarteten. Das geschah zwar noch nicht mit dem anonymen (und anscheinend erfolglosen) *La maldición de Dios, segunda parte de Don Juan Tenorio*¹⁸ (Odeón 1880), aber seit 1882, wieder im Odeón, mit dem sechsaktigen *Don Juan Tenorio, segunda parte* von Jaume Piquet i Piera, dann mit *El nuevo Tenorio, leyenda dramática en siete actos* von J. M. Bartrina und R. Arús i Arderiu (1885), der seinen Vorgänger sofort verdrängte und, obwohl anfangs einige Jahre lang auch separat gespielt, während exakt eines halben Jahrhunderts der Satellit des *Tenorio* in etwa der Hälfte aller Reprisen blieb.¹⁹ Daran ist, neben hochgradiger Teatromanie, ein anhaltend romanesk-heroischer Rezeptionsmodus bei einem erheblichen Teil des Publikums der katalanischen Metro-pole ablesbar.

16 Vermutlich Adaptation des historischen Romans von R. López Soler.

17 J. M. de Nadal „Recuerdo de medio siglo: La herencia de *Don Juan*“, *D* 1.11.1959, 7. – Das Odeón wies 1882 darauf hin, dass die um 17 Uhr beginnende Vorstellung mit „14 actos y dos bailes“ und „entre actos cortísimos“ bis Mitternacht dauern werde (*D* 2.11.), doch gab es bei gleichem Programm auch späteren Beginn (z. B. im Cataluña um 19 Uhr; *D* 7.11.1887).

18 Im Odeón. Mit ziemlicher Sicherheit Adaptation des Romans von M. Fernández y González.

19 Diese Popularität widerlegt schlagend die Fehleinschätzung von Portabella Durán (1965: 200), dass der Held ob des „Paradoxons“, Inés tief zu lieben und trotzdem Ana nachzustellen, in „una situación de antipatía popular para el personaje“ geraten sei. Im übrigen kämpft er hier u. a. sogar gegen die Inquisition!

Und dieser dürfte auch entscheidend für das – verglichen mit Madrid – zögerliche Aufkommen des ludisch-parodistischen Registers des Rituals gewesen sein. Erstes Indiz dafür ist 1875 die auf Unterhaltsamkeit abgestellte *Comidado-Zarzuela*, deren Libretto trotz des plakativ auf Zamoras Drama verweisenden Titels sofort als Plagiat, als „imitación del drama *Don Juan Tenorio*“, erkannt wurde;²⁰ erst ab 1881 lief sie dann mit Libretto von Zorrilla und daher zu Recht betitelt *Don Juan Tenorio*. Inzwischen war 1877 die erste katalanische Parodie, Piquet i Pieras *Doña Joana Tenorio y doña Luisa Mejía*,²¹ im Odeón gegeben worden, wohl versuchsweise und erfolglos, was sich daraus schließen lässt, dass sie nur bei der „última“ des *Tenorio* an die Stelle von *Un cementerio ambulante* trat und anscheinend ungedruckt blieb. Aber im Gegensatz zu Madrid, wo schon zwei Jahre nach der exakt um ein Jahrzehnt verspäteten Aufgipfelung der ersten Tenoriomanie (1875: neun Reprisen) neben fünf Parallel-*Tenorios* ebenso viele Travestien und Burlesken standen,²² dauerte es hier volle sieben Jahre, bis die zweite katalanische, *En Joanet y en Lluïset*, von „Sanall y Serra“ (= Albert Llanas) im Tivoli erschien; ansonsten blieb es bei der hergebrachten Sitte der „guasa análoga al día“ (D 7.11.1877) wie Joaquim Dimas’ „pieza bilingüe“ *Set morts i cap enterro* (ab 1858) oder einer „gatada“ wie *Lo dia dels morts* (1884).

In der Folge weitete sich jedoch die Palette der kulinarischen oder spektakulären *Tenorio*-Derivate aus. Erstmals 1887 ist eine „parodia mímico-burlesca del drama *Don Juan Tenorio*“ durch den Clown Antonet in einem Varietéprogramm des Circo ecuestre zu notieren; 1889 erschien als erstes Ergebnis Madrider Massenproduktion von komischen Derivaten im Nuevo Retiro das „juguete cómico-lírico“ *Juanito Tenorio* (1886) von S. M. Granés, in dem Juanito von der Manie, der *Tenorio* zu sein, durch seine Familie geheilt wird, die die beängstigenden Situationen aus Teil II des Dramas nachstellt. Es wurde nicht nur ein 50 Jahre lang laufender „Dauerbrenner“, sondern mit ihm begann auch allmählich der Usus, *Tenorio*-Derivate nicht einfach dem Drama als „fi de festa“ folgen zu lassen, sondern auf dem Boulevard separat als unterhaltsame Alternative anzubieten.²³ 1890 kündigte dann das Eden Concert das „gran acontecimiento“ einer

20 D 1.11.1875, 3. – Näheres zu dieser Plagiats- und Erpressungsaffäre: Mattauch (1995: 414).

21 Idee der vertauschten Geschlechterrollen nach *Doña Juana Tenorio* von Rafael Liern (Madrid, Eslava, 1875)?

22 Auflistung in Mattauch (1995: 413–14).

23 Vorreiter dabei war das neugegründete Eldorado mit *Juan el perdido* (1892) und *Juanito* (1895, 1897), gefolgt vom Gran Vía (1898 *Juanito* und *Doña Inés del alma mía* (s.u.)).

„magnífica pantomima fantástica, en siete cuadros y de gran espectáculo, *Don Juan Tenorio*“ an, zwei Jahre später wurde im Calvo Vico noch einmal kurzzeitig der *Convidado* ausgegraben, dem sogar eine „función monstruo“ zuteil wurde. 1895 versuchte sich A. Careta i Vidal mit *El audaz Tenorio* an einem weiteren jener Fortsetzungsstücke, das sich jedoch gegen *El nuevo Tenorio* nicht durchsetzen konnte; gleichzeitig zog mit der Burleske *El novio de doña Inés* (1884) von Javier de Burgos der zweite komische Satellit zu, der den *Tenorio* bis zum Vorabend des Bürgerkrieges begleiten sollte. Mit ihr und dem *Juanito* tilgte Madrid – scherzhaft gesagt – seine Schulden: für den aus Barcelona bezogenen „ernsten“ *Tenorio* gab es den „komischen“ zurück. Denn das Thema des *Novio*, das Proben des Dramas durch inkompetente Akteure und Laien, fand schnell Nachahmung in immer neuen Variationen, so schon 1895 in P. Rodón y Amigos *Tenorio de Sant Just* (F. Fontovà; Sabadell 1897), 1896 in A. Saltiveri i Vidals *Un don Juan Tenorio á trossos, casi monólech* (Olimpo), im Jahr darauf in E. Guillot Martinez' *Un assaig del Tenorio, o les golfes del adroguer* (Romea, 19.10.1897), schließlich 1898 in E. Marriera Fonts' *Lo Tenorio en Vilanobies* (!) mit seinem Gemenge aus Spanisch und Katalanisch.²⁴ Gleichzeitig trat mit F. Pérez y González' „juguete cómico“ *¡Doña Inés del alma mía!* (Gran Vía) der in Madrid kreierte Trick in Erscheinung, mit einem allbekannten *Tenorio*-Zitat als Titel eines Stückes zu suggerieren, es handle sich um ein unterhaltsames Derivat des Dramas, mit dem es aber in Wirklichkeit gar nichts zu tun hat.²⁵ Solcherlei Aktivitäten im Umkreis des *Tenorio*-Rituals erfuhren aber eine weitere Steigerung beim Nahen des neuen Jahrhunderts.

24 Als Probe einige Verse des „Tenorio“ an die männlich besetzte „Inés“: „¡Ah! ¿no es cert, cara de mort, / que en esta apartada villa / no'ns apreta la cotilla / porque se come mejor? / ¿Y este Alcalde, buen señor, / pero que a nadie convida, / al contrario envía a dida, / si alguno té mal de cor? / ¿No es cert, Lleó de mi vida, / que n'ha obrat com un traïdor?“ (22; vgl. *Tenorio* IV, 3, v. 2170ff.). Druck: 1904. – Zu Abwandlungen von *Juanito Tenorio* s. u. *A misses dïtes...* (Anm. 26) und *Las estatuas del Tenorio* (Anm. 39).

25 Es war in Madrid (dort Premiere 1890) weder das erste noch das letzte seiner Art; in Barcelona entstand als weiterer Pseudo-Ableger des *Tenorio* nur noch *La quinta de don Juan* von Julius Horts, Sant Feliu de Llobregat (Premiere: Principal 25.10.1913; Reprise: Victoria 1918)

5 Die Karnevalisierung des Rituals (1899–1920)

In der Tat setzte an dessen Vorabend, über die Begleitung der (wiederum sechs) *Tenorios* durch mehrere Humoresken²⁶ hinaus, eine ungeahnte Diversifizierung des ludischen Spektrums ein, Indiz einer nicht mehr nur säkular-ästhetischen, sondern eher trivialisierten Auffassung oder sogar mokanten Einstellung von Teilen des Publikums gegenüber dem Drama. Zum einen kam es – wie in den Madrider „teatros por horas“ schon seit gut zwanzig Jahren üblich²⁷ – zu seiner zerstückelten Darbietung: das Gran Vía gab, angeblich mit einem „éxito fenomenal“, nur den 4. Akt des Dramas; auffälliger ist jedoch das plötzliche und massive Auftreten der paratheatralen „neuen Medien“ Diorama und (vor allem) Kinematograph. So reihte der Cinematógrafo Napoleón den *Tenorio* in eine Serie von „vistas de magia“ wie *Rayos X*, *Esqueleto bailarin*, *Castillo encantado* [y] *Laboratorio* ein und gleich in zwei weiteren Etablissements²⁸ lief der siebte Akt als „la chistosísima pieza por los ‘putxinel·lis’ *Don Juan Tenorio o lo somni d’en Titella*, con una magnífica apoteosis“, also ein szenisches oder filmisches Marionettenspiel.

Der Jahrhundertwechsel selbst stand erkennbar im Zeichen eines besonders ausgeprägten Vergnügensbedürfnisses, wie sich an der für Madrid sowohl zuvor wie danach nicht seltenen, für Barcelona aber exzeptionellen Erscheinung ablesen lässt, dass die Zahl der parasitären Derivate die der *Tenorio*-Reprisen überstieg. Während diese in nur drei Theatern (überwiegend als „funciones monstruo“) stattfanden, konkurrierten mit ihnen die erste der vielen Parodien von Lluís Millà i Gacio, *La nit del Tenorio* (Circo), der nun schon obligate *Juanito Tenorio* (Eldorado), die „humorada trágico-bufo-cómico-lírico-bailable“ *Tenorio en Nápoles* von J. Arques (Gran Vía) sowie *Societat familiar ó Tenorios i castanyas*, „saynet líric-bilingüe“ von J. M. Casademunt (Principal; Druck: 1901); darüber hinaus wurde erneut der *Tenorio de los putxinel·lis* angepriesen, diesmal vom Quatre Gats-Putxinel·lis.²⁹

26 *A misses dutes, o la lectura del Tenorio* von J. Alcoverro i Carós (ausnahmsweise: 29.1.1899) lehnte sich mit dem Motiv negativer Folgen von Versessenheit auf das *Tenorio*-Spielen an *Juanito Tenorio* an; zudem lief im Principal der „saynete“ *Don Luis Mejía* (unpubl.; Ms.: „Madrid 1887“) des Valencianers V. Peydró Diez.

27 Erstmals 1877 im Eslava nur die ersten beiden Akte (Mattauch, 1995: 413).

28 T. Guignol y Cinematográfico und Gran Cinematógrafo y T. mecánico de la Universidad (D 1. u. 5.11.1899).

29 Anzeigen der *Tenorio*-Pantomime der Onofri-Truppe um 1900 (Fàbregas, 1978: 193) waren nicht auffindbar.

Dieses ludische Großangebot führte aber keineswegs dazu, dass der *Tenorio* in der Folge an Beliebtheit einbüßte – eher im Gegenteil. Denn *anno* 1904 lag er wiederum weit vor den kulinarischen Spektakeln mit nicht weniger als sieben Reprisen (vier davon als „funciones monstruo“), ein Ereignis, dessen noch fünfzig Jahre später gedacht wurde, sicher auch wegen dieser hohen Zahl, doch vor allem wohl wegen des ungewöhnlichen Umstandes, dass sich im Romea eine Woche lang die *Tenorio*-Darsteller abwechselten,

para que el público discerniera quien de los actores que desfilaron representaba mejor el papel del burlador de Sevilla, llevándose la palma el actor catalán Pedro Codina.³⁰

Doch auch die Scherzversionen trugen zu dieser Aufgipfelung bei; bemerkenswert ist, dass im gleichen Jahr, neben *El novio de doña Inés*, der *Juanito Tenorio* parallel in zwei Theatern gegeben wurde und dass die „mechanische“ Konkurrenz sehr um attraktive Programme bemüht war. So lockte der Gran Cinematógrafo del Diorama mit der Neuheit der (anonymen) Parodie *El Tenorio de mi pueblo y nuevo*, begleitet von einem „gran programa de cinematógrafo“; noch auffälliger ist der Aufwand, den die offenbar über einen Kino- oder Theatersaal verfügenden Automatos Narbón für ihre ebenfalls neue Parodie, *El señor don Juan Tenorio* von Gonzalo Jover Hernández, „saynete en siete cuadros“ mit „decoraciones completas y siete telones de Moragas y Alarma [!], sorprendente apoteosis [y] riquísimo atrezo“, trieben – und dies dargeboten im Stundentakt („sesiones a las 4, 5, 6, 7 tarde, 9, 10, 11 noche“; V 1.11.1904).

Das Jahr 1907, mit je vier *Tenorios* und Scherzstücken numerisch ausgeglichen, lässt den höheren Bedarf an *Tenorio*-Satelliten durch den beschleunigten Transfer solcher Stücke aus Madrid erkennen: waren *Juanito* und *Novio* jeweils erst mehrere Jahre nach ihrer Premiere in Barcelona angelangt, so kam nun P. Parellada Molas' *Tenorio modernista*, „remembrucia enoemática y jocunda en una película y tres lapsos“, nur ein Jahr später als in Madrid und der wiederum die Geschlechterrollen verkehrende *Tenorio feminista*, eine „parodia lírica mujeriega“ von A. Paso / C. Servet / I. Valdivia, sogar im gleichen Jahr wie dort auf die Bühne. Parelladas Parodie, bekannt wegen der satirischen Karikierung der ästhetisierenden lyrischen Sprache der „modernistas“,³¹ scheint wegen ihrer schwieriger Rezipierbar-

30 *Ya* 2.11.1954, 4, unter Berufung auf „el comentarista de *Hoja de Lunes*“.

31 Dazu Crespo Matellán (1979).

keit wenig Erfolg gehabt zu haben, erschließbar daraus, dass das Eldorado auf sie mehrmals den *Novio* – wohl als wirklich populäre „fi de festa“ – folgen ließ und sie hernach gleich wieder vom Spielplan verschwand. Ebenso erging es, vielleicht wegen fehlender Substanz, dem „entretenment rápit“ *El senyor Tenorio* von Millà i Gacio³² im Poliorama sowie der Diorama-Schau *Resurrección del Tenorio*; gar nicht auf die Bühne kam 1908 der *Don Juan curda* von J. de las Cuevas, dieser sicherlich wegen seiner Überlänge.³³

Nach dieser „Erschließung“ des Dramas für alle Formen szenischer Darbietung änderte sich etwa ein Dutzend Jahre lang nichts Entscheidendes. Immerhin zu beachten ist einerseits die rapide Entwicklung der Filmtechnik, die es dem Diorama schon 1910 ermöglichte, neben der „en autómatas“ laufenden „zarzuela cómica *Rarezas del Tenorio*“, Kurzfilmpotpourris wie „*Ginebra de Escocia, Don Juan Tenorio, Perro heróico y otros*“ anzubieten, und dem Poliorama, „la colosal película de 500 metros, *Don Juan Tenorio*“, andererseits die magische Anziehungskraft des Dramas, die nicht nur die letzte heroisch-romaneske Variante in Gestalt des Sechsaughters *La apuesta de Don Juan Tenorio* von G. Jover Hernández³⁴ zeitigte, sondern sich auch allen Widrigkeiten gegenüber als resistent erwies: während der Grippeepidemie 1918 kamen – trotz ominöser Ankündigungen wie „El teatro se desinfecta todos los días“ (Apolo) – genau so wie in einem ökonomisch schwierigen Jahr (1920)³⁵ jeweils sechs Reprisen und vier Begleit-spektakel zustande. Zu diesen trug Santiago Rusiñol mit seinen „aktualistischen“ *Tenoriades*, einer komischen Prosaersion von Akt I des *Tenorio*, bei: da kommentiert Joannet („de Tarrasa“!) das Karnevalstreiben „d’un ‘Music-hall’ del Paral·lel“ samt „jazz-band“ mit der Variation der berühmten

32 Unpubliziert (Institut del Teatre: Ms. CCCLXXXIII-5). – Tatsächlich tat die Mehrzahl der ludischen Derivate nur während des Allerseelen-Rituals eines einzigen Jahres ihren Dienst.

33 Er verdient Erwähnung als einzige siebenaktige „Wort-für-Wort“-Parodie (95 S. Text!) im Modus „a la borratxera“, was sich äußert in Akttiteln wie „Efectos del anisete“, im Ersatz der Duelle durch Trinkgelage („Yo en las bodegas caté...“, 18) und des Gebetbuchs für Inés durch Anis der Marke Marie Brissac (42) oder auch in der Tötung des „Herrador“ mittels einer Flasche (67).

34 Er bietet Detaillierung der römisch-napoletanischen Abenteuer des Tenorio, unter deutlichem Rückgriff auf den *Burlador de Sevilla*. Premiere: Barcelona, Español 14.10.1911, Druck: Madrid 1913.

35 Aus dieser Zeit stammt J. Martí Rosellós *El Tenorio de este año*, „parodia adaptada al conflicto entre camareros, cocineros y hoteleros“ (o.O., o.J.), in der auf politische und soziale Konflikte angespielt wird: z.B. sind D. Juans Helfer „los obreros“, die von D. Luis „los patrons“ (Institut del Teatre: 13.445 N).

Eingangsredondilla: „Què criden aquests maleits! Així que acabi aquesta carta, n'envio dos a la tomba i tres a la timba“.³⁶

Neben diesen „eingespielten“ Bühnenritualen setzten jedoch zwei neue Spielarten von *Tenorio*-Verulkung ein (die sich nach 1920 noch verstärken sollten). Die eine ist die Professionalisierung komischer Darbietung, einhergehend mit der Abfassung eigener Humoresken zu diesem Thema: sie ist eng verknüpft mit der Person des berühmten Vaudeville-Darstellers Josep Santpere (1876–1939). Er entfaltete diesbezügliche Aktivitäten mehrfach in Katalanisch: so schrieben „S. i. V.“ (= A. Saltiveri i Vidal) *El Tenorio culinari* (ca. 1905–10) und später Amichatis (= Josep Amich) einen *Tenorio cosmopolita* (Nuevo 2.11.1918) speziell für seine Truppe;³⁷ ebenso ist sein Einsatz für katalanisches Theater generell dokumentiert.³⁸ Aber natürlich kam auch Spanischsprachiges nicht zu kurz. 1916 gab die „Compañía de vodevil Santpere-Font“ nur den vierten Akt des *Tenorio* im Gran Vía, es folgten 1917 *El Tenorio taurino* von M. Flores / G. Blat (Druck mit Widmung an Santpere) im Nuevo und ebenda bald auch das anonyme burleske „Zwischenaktspiel“ (*Tenorio* A. III/IV) *Don Juan en casa de doña Ana* (V 4.11.1920), als dessen Autor er angesichts auch späterer Produkte solcher Art (s. u.) durchaus in Frage kommt.

Die andere Neuheit sind Parodien oder Burlesken, die entweder nicht unmittelbar oder überhaupt nicht für Aufführungen bestimmt waren. Die erste Art bilden Texte, die als szenische Verfügungsmasse verfertigt wurden, so z. B. die anonymen *Monòlegs papitescos*, „propis a ser representats en tota mena de teatres, desde El Liceo á la més modesta arcova“ (1919; darin ein *Don Joan a l'infern*) und vor allem die vielen Scherz-*Tenorios* von Millà i Gacio, angefangen mit zwei Sammlungen dramatischer Monologe, deren erste (um 1905?) als Nr. 5 *El Tenorio*, die zweite (1907) den „monólech en

36 Rusiñol, *Obras completas*, Barcelona: Selecta 1973, I, 1071. Vgl. *ABC* 1.11.1920, 16 („*ABC en Barcelona*“): „En el Principal Palace han introducido en la revista *Chofes, al Palace* [...] un cuadro titulado *Tenoriades*“. In der zitierten Ausgabe sind die Premierendaten des Stücks mit „Romea 28.10.1924“ fälschlich angegeben (I, 1079), die der ebenfalls vom Autor verfassten Revue als unbekannt (I, 1070). – Als weitere katalanische Parodie gab es 1920 *La nit de les castanyes o un Tenorio de retalls*, „astrakanada“, von Joaquim Montero, vgl. *Romea* (1989: 138).

37 Beide Stücke unpubliziert (Institut del Teatre: C. mecan. 64.1088 bzw. Ms. CMXVIII), Namen der Akteure handschriftlich eingetragen.

38 Galí (1984: 210) führt seine Leitung einer entsprechenden Truppe im Principal (Herbst 1914) und einer Benefizvorstellung im Mai 1915 im damals völlig „kastilisierten“ Romea an. Diese „Zweigleisigkeit“ behielt Santpere auch danach im Español bei (s. u. und Galí, 1984: 217).

vers“ *El Xuti del Tenorio* enthält, sodann weitere in Drucken ohne Premierendaten.³⁹ Finden sich derartige Produkte auch andernorts in Spanien, so ist die zweite Art, charakterisiert durch groteske sprachliche Verzerrungen oder Vermischungen zur Erzielung komischer Effekte, ein katalanisches Spezifikum. Schon 1895 fabrizierte „Llamp-Brochs“ seinen *Don Cuan Tenorio, drama sengriento, aspelusnante, aspezmódico y harraroso, adornado cuan enfinidad de motos astrañós [...] y ascribedo an una cosa que perese verso*,⁴⁰ und Millà i Gacio zog nach mit *El Tenorio de broma, animalada ascribeda an verso quetalan, questellano y valensiano por el Dr. Tranquilo que no pertenes a nincuna cademia* (1919). Doch das groteske Element sollte sich auf der Ebene von Figuren und Situationen noch steigern.

6 Auffächerung: Divulgation, Konkurrenz und Anfeindungen (1921–1938)

Da festzustellen ist, dass die im vorigen Abschnitt beschriebenen Verhältnisse – die Durchdeklinierung des *Tenorio* in allen komischen Registern zur Bedienung jeglichen Unterhaltungsbedürfnisses des Publikums im *Fin de siècle* – bis zum Vorabend des Bürgerkrieges prinzipiell gleich blieben, könnte die gesonderte Behandlung des nun folgenden Zeitraum unmotiviert erscheinen. Jedoch treten in dieser Kontinuität einerseits gewisse quantitative und qualitative Umakzentuierungen zutage und andererseits stellt gerade sie – paradoxerweise – eine Besonderheit gegenüber der Situation in Madrid dar.

Innerhalb der anhaltenden Produktion von primär als Lesestoff populären Zuschnitts fabrizierten Scherz-*Tenorios* tauchte in den späten 20er Jahren wiederum eine neue Spielart auf: das nach Umfang (16 Seiten) und Aufmachung normierte Groschenheft. Es diente z. B. mehrfach dazu, aktuelle Querelen unter den damaligen Stars des FC Barcelona, drapiert als *Tenorio*-Figuren, satirisch darzustellen;⁴¹ seinen unstreitigen Höhepunkt

39 Das erste Bändchen (*Ocho monólogos de Millà*, o.J.) in der Fundación Juan March, Madrid. Außerdem: mit S. Bonavía *Las desgracias del Tenorio*, 1903, und *Las estatuas del Tenorio, segona part de Las desgracias [...]*, 1904 (s. Abb. 1); als „Nofre Llonza“ *El Tenorio en guasa*, 1923, und *El Tenorio en broma, animalada en siete actos*, 1933.

40 Manresa 1895. Das Pseudonym bezeichnet Sixto Rebordosa i Comas, der zwei Jahre später eine Fortsetzung publizierte: *Noeve años después, segunda parte de Don Cuan Tenorio* [etc.].

41 „Aquell“ *El Tenorio futbolero, astracansia deportivo-barrilaire*, „Desideri Dova“ (= Valentí Castanyas i Borràs) *El Tenorio sidralista, drama tràgico-deportivo* (beide o. J., ca. 1927).

erreichte das Genre jedoch in den 15 (anonymen) Broschüren der „Colección Tenorio“ (1933–34) des Verlags *El gato negro*, in jeder von denen entweder ein Akt des Dramas (zumeist aus Teil I, der vierte mehrfach) parodiert ist (z.B. 2. Akt: *Un tío con suerte*; 3. Akt: *Un guasón en un convento*) oder, bald in monologischer (*El último Tenorio*; *¡Maldito Tenorio!*), bald in erzählender Form (*Don Juan Tenorio, novela*; *Chistes, cuentos y astracanadas del Tenorio*) fiktive Situationen gestaltet sind.⁴² Für das Niveau des Ganzen mag einstecken, was – einmal mehr unter Umkehrung der Geschlechterrollen – ein Juan, „tímido y más inocente que un merengue“, von einer Inés, „socia de calibre gigantesco [y] con bigotillo“, gesagt bekommt:

Este perfume que llena
con los fragantes vapores
de mis quesos seductores
tu nariz ancha y serena;
esta noche de verbena
que convida sin temor
al buñuelo seductor
y a churros en demasía:
¿No es verdad, calcomanía,
que están respirando amor ?⁴³

Ob mit diesem Massenangebot nur billiges Amüsement oder eine Abwertung des *Tenorio* beabsichtigt war (und eventuell eintrat), ist eine weiter zu verfolgende Frage. Und sie stellt sich in der Tat sofort wieder, wenn man betrachtet, wie J. Santpere nunmehr mit dem Drama verfuhr. Nach seinen früheren Auftritten mit komischen Variationen desselben verlegte er sich im Español ganz und gar auf verballhornte Darbietungen des ersten Teils: 1923 ließ er diesen (auf Spanisch) alternieren mit einem wiederum anonymen *Don Gonzalo i don Joanet fan un Tenorio distret* (V 1.11.; seine Parodie des 4. Aktes?); 1927 folgten „los cuatro primeros actos de *Don Juan Tenorio*, por el divino Santpere“. Diese (Selbst-)Anpreisung zeigt schon seine Absicht, mit seiner karikaturalen Version in Konkurrenz zu seriöser Darbietung des Dramas zu treten, und tatsächlich gelang es ihm, „el *Tenorio* d'en Santpere“ (V 4.11.1933) zum Markenzeichen werden zu lassen. Die Werbung für das „acontecimiento macabro“ von dessen Aufführung 1930 verrät seinen Stil:

42 Neun von ihnen im Besitz des Institut del Teatre. Die Einzeltitel figurieren auf dem hinteren Deckblatt von „Aquel(l)“ *Aún en su alcázar mortuario...* (s. Abb. 2). Als weiteres Pseudonym erscheint einmal „Pepe Porrilla“ (l). Einige Hefte bieten randständige Sujets wie *Chistes y cuentos de difuntos* oder *Epitafios*.

43 *El Tenorio tímido*, 7 (entspricht *Tenorio* IV 3, vv. 2174–83).

El genial Pepe Santpere, el cual, a fin que el público pueda resistir su divino arte, sólo les dará los cuatro actos siguientes: 1º En la taberna, 2º En la calle y lloviendo, 3º En el convento, 4º En el matadero. Santpere advierte al público que intentará corregir algunas escenas que el pobre Zorrilla no supo darles su verdadero valor. (V.1.11, 22)

Aber er begnügte sich nicht mit herablassender Korrektur „schwacher“ Stellen des Dramas, sondern formte seine Version *anno* 1934 um zum *Don Juan Tenorio Sonoro*, einer Revue „a l'americana“ mit „grandiosa orquesta, girls, tangos, música popular, versos santperians“, und lud zu diesem „deliri de la comicitat“, zum „*Tenorio* més maquiavelic de tots“, die Familien *in toto* ein: „¡No cal que amagueu les criatures, que també es divertiran!“ Und tatsächlich erreichte er mit ihm drei Wochen lang, ebenso wie mit dem leicht abgewandelten *Sonoro 1935*, einen „éxito apoteósico“ (V. 26.10.1934 bzw. 1.11.1935). Dieses wenig respektvolle Umspringen mit dem Drama, dazu der in Anzeigen damals noch durchaus unübliche Gebrauch des Katalanischen, lassen den Verdacht aufkommen, dass Santperes Motive nicht nur professioneller (und ökonomischer) Natur waren, sondern auch eine Herabsetzung von Zorrillas Stück zum Ziel hatten.

Um dies zu begründen, muss die Umwertung berücksichtigt werden, die das Drama und – umfassender – der Mythos von Don Juan um 1920 in Madrid erfuhren. Die Indienstnahme des *Tenorio* für ausufernde Unterhaltung wurden nun als heillose Herabwürdigung angeprangert: das Urteil eines Journalisten, er sei „tan vulgarizado porque en él todos pusieron sus manos pecadoras“ (*ABC* 29.10.1916, 17), führte Ortega y Gasset 1921 weiter mit der Kritik, dass die Spanier „dejan que [el *Tenorio*] se aniquilose en las guardarropías de los teatros populares“, später sprach er sogar von „estrangulación“.⁴⁴ Die Auffassung, „[es] cosa sería el drama de Zorrilla“, schlug sich in der Rückkehr zu „funciones distinguidas, dignas de oirse con respeto“ (*ABC* 31.10.1923) und einer deutlichen Reduktion (oder gar dem Ausbleiben) der Derivate nieder. Es liegt auf der Hand, dass diese Entwicklung eine Folge der ideologischen Aufwertung Don Juans als Symbolfigur der *hispanidad* bei den „98ern“ ist, die etwa schon in Ortegas zitierter „Introducción a un Don Juan“ und zeitgleich in G. Martínez Sierras Drama *Don Juan de España*, dann in R. de Maeztus *Don Quijote, Don Juan y la Celestina. Ensayos en simpatía* (1926), aber auch in der auffälligen Häufung von dramatischen und narrativen Gestaltungen des Mythos in eben dieser

44 Ortega y Gasset (1961, VI: 121 [1921: „Introducción a un Don Juan »], bzw. V, 242–50 [1935: „La estrangulación de Don Juan“]).

Zeit zutage tritt.⁴⁵ Und dass in den Debatten unter „Don Juan“ in erster Linie der *Tenorio* verstanden wurde, ist angesichts dessen überragender Stellung wenig verwunderlich.

Just diese Auffassung rief aber infolge des scharfen ethno-politischen Gegensatzes zwischen Kastilien und Katalonien in Barcelona Widerspruch und Kontroversen hervor. So sprach sich auch schon 1921 ein Anonymus dafür aus, dass „los catalanes [le] debíamos declarar una guerra sin cuartel, porque *Don Juan Tenorio* nos castellaniza y nos desnacionaliza“, gegen ihn verteidigte ein „Ugolino“ das Stück heftig mit ästhetischen und historischen Argumenten.⁴⁶ Wiederum die Gegenposition vertrat später E. Rodríguez Mijares mit seinem, wenn auch verblühten, Ratschlag, die *Tenorio*-Tradition aufzugeben, da der Typ des „burlador de esencia y potencia“ nur noch ein Mythos („ha logrado la inmortalidad“) und damit nicht mehr aktuell sei, so dass er besser daran täte, „no incur[rir] en la torpeza de reavivar [...] tus conquistas inolvidables“.⁴⁷ Diese wenigen (und dringend durch systematische Nachforschung zu vermehrenden) Stimmen hätten angesichts der anhaltenden *Tenorio*-Schwemme – noch 1934 sechs Reprisen und drei Derivate – nicht viel Gewicht, wäre ihr nicht 1935 ein dramatischer Absturz auf nur noch zwei Reprisen (plus *Sonoro*) und im folgenden Jahr auf Null gefolgt.⁴⁸ Dieser Schwund ist zu abrupt, um einem Überdruß am Ritual zugeschrieben zu werden (der zudem in den Verhältnissen der Nachkriegszeit keine Stütze fände). Vielmehr spricht alles für ein Eingreifen der damaligen Behörden,⁴⁹ und zwar schon Ende 1935. Am 17. 11. dieses Jahres nämlich attackierte ein Gabriel T. B. in *Crónica* nicht nur das Drama als „siete actos de folletín“, als abgespielten, nur noch verlachten Anachronismus, dazu seine Titelfigur als Greis „con asma y artritis“, sondern, offenbar gut informiert, prophezeite er ihm höhnisch auch sein künftiges Schicksal:

45 In dramatischer Form (und z. T. in freier Abwandlung des Stoffs) u. a. von Villaespesa, den Machados, Oliver y Crespo, Grau, Jardiel Poncela sowie die Romane *Don Juan* und *Doña Inés* von Azorín. – Diese Aufwertung dürfte von V. Said Armesto mit *La leyenda de don Juan* (1908) ausgegangen sein.

46 Der Beitrag von „Ugolino“, der die Anklagen des Ungenannten zitiert, am 7.11.1921 in nicht identifizierter Barceloniner Zeitung (Presseclip des Institut del Teatre).

47 „¡Adios, don Juan! Pequeña elegía“, *D* 7.11.1934, 6.

48 Ein anonymer Protest gegen diesen Traditionsbruch in *Última hora*, 2.11.1935 (zit. Marrast, 1978: 121, A. 35).

49 In Frage kommen das „Comitè Econòmic de la CNT“ (Marrast, 1978: 121) oder das 1933/34 geschaffene „Comitè del Teatre“ (Galí, 1984: 217).

Don Juan se va. [...] Los actores teatrales de Barcelona han trabajado lo indecible para que se quedara un poquito más. Pero los esfuerzos han sido inútiles. Se ha despedido para siempre. ¡Vaya usted con Dios!⁵⁰

Ebenso wenig können ökonomische Gründe für das Ausbleiben des Rituals angeführt werden – R. Marrast hat die Absetzung der Reprisen als unverständlichen Verzicht auf „bones entrades“ charakterisiert⁵¹ –, so dass in der Tat das ideologische Motiv, die kastilische „Identifikationsfigur“ Don Juan als *persona non grata* zu behandeln, angenommen werden muss. Ob Santperes *Tenorio*-Karikierungen insgesamt „katalanistische“ Intentionen zugrunde liegen oder ob der *Sonoro* seitens der Behörden dafür instrumentalisiert wurde, muss letztlich offen bleiben. Klar ist jedoch, dass der Tenorio nur komisch bzw. lächerlich erscheinen sollte, und so lief denn (was Marrast entgangen ist) der *Sonoro* auch 1936, begleitet von Parellada Molas' *Tenorio musical* (zuerst Madrid 1912!) im Novedades, erbrachte aber ebenso wie 1937 infolge nachlassender Zugkraft die erwünschten „bones entrades“ wohl nur noch in beschränktem Maße. So schlug 1938 das Pendel zur anderen Seite aus: der *Tenorio*, wieder aufgenommen im Parthenón, überbot mit einer Laufzeit von gut drei Wochen (26.10.–17. 11.; cf. Marrast, 1978: 191) den „Rekord“ von 1934 des nun abgetretenen *Sonoro* und bildete den Auftakt zu einer neuen Phase der Bühnengeschichte des Rituals in Barcelona.

7 Nach dem Bürgerkrieg: Tenorius redivivus (1939–1954)

Erstaunlich schnell eroberte der *Tenorio* zunächst seine alte Position zurück: auf drei Reprisen 1939 folgten ab 1940 zehn Jahre mit durchschnittlich je fünf. Aber wenn sich darin auch das Bedürfnis nach Rückkehr zur Normalität äußert – „El público quería distraerse con cosas de antaño“⁵² –, so sind doch deutliche Veränderungen im Theaterambiente wahrnehmbar.

50 Presseclip des Institut del Teatre. Kaum ein Zufall dürfte sein, dass der Artikel mit einem Foto aus der „escena del sofà“ des *Sonoro* mit dessen Protagonisten J. Santpere und Isabel Estorch illustriert ist.

51 Marrast (1978: 121). – Eine eigentlich politische Motivation kommt kaum in Frage, wurde das Ritual doch im ebenfalls republikanisch beherrschten Madrid während der Kriegsjahre beibehalten (Oliva, 1989: 32–33), in València zumindest 1937 mit anscheinend zwei Reprisen (Sirera, 1986: 294, und Marrast, 1978: 201).

52 So ein Valencianer Journalist am 23.10.1941 (zit. Sirera, 1986: 318). Zu dieser Tendenz auch Oliva (1989: 72).

Einerseits war die ungebremsste Theaterlust zurückgegangen, was sich im völligen Verschwinden der quasi institutionalisierten „funciones monstruo“⁵³ und dem längeren Ausbleiben der komisch-parodistischen Derivate niederschlug. Erst 1945 trat an die Seite der sechs Reprisen des Dramas wieder Heiteres, nämlich im Borrás *La plasmatoria* (1935), in der Muñoz Seca die Interpretation Maraños der „femininen“ Natur Don Juans für Scherzeffekte ausbeutete, und im Cine Avenida de la Luz „una cinta cómica inspirada en la inmortal obra de Zorrilla [...], en la que los personajes [...] se mueven tornando en broma las situaciones de más dramatismo“ (D 28.10.1945, 25); gar bis 1950 ließ eine Wiederaufnahme des *Sonoro* (im Talía) auf sich warten, parallel dazu gaben im Cómico Santperes Tochter Mary und „Alady“ (=Carles Saldaña) den „nuevo y regocijante cuadro *Don Cuan Tenorio*“.⁵⁴

Andererseits ist ein verstärktes Bemühen der Theater um das Publikum durch Attraktivität ihrer Inszenierungen nicht zu übersehen. Bald priesen sie die Qualität ihrer Ausstattung (Victoria 1940: „fastuosa presentación“; Romea 1944: „una presentación jamás soñada: 17 cuadros deslumbrantes de riqueza y propiedad“), bald die Brillanz und Varietät ihrer Besetzung (Romea 1942: „tomando parte artistas de la pantalla, de la lírica y de la danza“; Poliorama 1944: vier (!) Vorstellungen am 1.11. „con tres Ineses diferentes“), bald ihren Inszenierungsstil. Auf „übertriebene“ Neuerungen wie das vierzehntägige Gastspiel der Compañía María Guerrero mit den surrealistischen Dekors und Kostümen von Salvador Dalí (Comedia 1950) reagierte jedoch das Romea mit der Betonung seiner Traditionstreue: „Esto no es un *Tenorio* cinematográfico, ni un *Tenorio* surrealista, sino el único, el clásico, el auténtico *Don Juan Tenorio*“ (D 1.11.1950).⁵⁵

Aber all das konnte dieser Nachblüte doch keine Dauer verleihen. Am 2.11.1954 wusste der Barceloniner Korrespondent von *Ya* zu berichten: „Contrariamente a la tradicional costumbre, este año *Don Juan Tenorio* permanece ausente de estos escenarios“, eine offenbar nicht als selbstverständlich betrachtete Tatsache. Doch das war nicht nur eine zufällige

53 Hierfür dürften (auch) ökonomische Gründe ausschlaggebend gewesen sein.

54 D 1.11.1950. – Die textliche Basis ist unbekannt, eine Bearbeitung des Textes von „Llamp-Brochs“ (s.o.) ist denkbar, da dieser tatsächlich früher einmal, in Sta. Coloma de Gramenet (V 3.11.1927), gespielt wurde.

55 Dalís Wirken fand auch in der Presse ein eher negatives Echo, s. Gallén (1985: 58–59) und Oliva (1989: 102).

Lücke, sondern ein Menetekel: von da an ging die große Tradition ihrem Ende entgegen.⁵⁶

8 Sklerotisierung und Ende des Rituals (1955–1974)

Dennoch – die Jahreszahlen zeigen es an – war das Absterben des Rituals ein langwieriger Prozess, gleich einer über zwei Jahrzehnte hinweg fortschreitenden Sklerose. Sie äußert sich zu allererst im Schrumpfen der Reprisen auf eine pro Jahr, ausgenommen allein das Jahr 1963 mit zwei (Barcelona und Palau de la Música), wenn nicht gar auf völliges Fehlen wie 1965, 1969 und 1971; auch die Laufzeiten schmolzen mehrfach auf wenige Tage zusammen (vier Tage: Victoria 1962; zwei Tage: Palau de la Música 1963, Romea 1966 und 1967).⁵⁷ So war Kontinuität im Sinne von Traditionspflege angesichts des fast jährlichen Wechsels der (öfters zweitklassigen) Theater, die den *Tenorio* anboten, nicht gegeben – oder höchstens insoweit zwei verdiente *Tenorio*-Darsteller, E. Guitart und Al. Ulloa („el galán de la voz de oro“; *V* 1.11.1942), sie trotz zunehmenden Alters noch stiften konnten. Letzterer unternahm sogar, in Gemeinschaft mit M. Cabré, den geradezu heroischen Versuch, durch die Gründung des – klar programmatisch benannten – T. Don Juan den Verfall der Tradition aufzuhalten: er bescherte Barcelona damit und durch seine Kunst, den „versos tan conocidos“ eine „nueva palpitación de vida“ zu geben (*D* 12.11.1972), bis 1974 die drei letzten dem rituellen Kontinuum zurechenbaren Reprisen des *Tenorio*.⁵⁸

Nicht viel anders sah es mit den ludischen Derivaten des Dramas aus: ihr Wiederaufleben um 1950 dauerte, in reduzierter Form, nur zehn Jahre. Auf halber Strecke, 1955, gab es im Victoria einen *Don Juan Tiroño*,⁵⁹ am Ende des Jahrzehnts wurden einige Produktionen auf Drastik, wenn nicht gar – zumindest im Verständnis der Zeit – auf Schlüpfrigkeit abgestellt. Mary Santpere und Alady boten 1959 eine (sicherlich abgespeckte) Version des *Don Juan Tenorio Sonoro* im Rahmen einer nicht jugendfreien Erfolgsrevue des Cómico, im Folgejahr gab das Apolo *Don Juan Liborio*, „parodia

56 Als dafür mitentscheidend gilt die anbrechende Rezeption des „modernen“ Theaters (Oliva, 1989: 79).

57 Gelegentliche Aufführungen im Radio (z. B. 2.11.1958) oder Fernsehen sind nicht erfasst.

58 Die wichtigsten Presseechos: *D* 11.11.1972, 24; *V* 30.10.1973, 60, u. 3.11., 56 (dazu großes Lob für eine Amateur-Aufführung, 54); *D* 1.11.1974, 25.

59 „Por Mari Carmen Andrea y Quilino“, *D* 1.11.1955, 30. – Der Text, ebenso wie der der folgenden Stücke, scheint unpubliziert geblieben zu sein.

parcial de *Don Juan Tenorio*“ – „a reír sin tasa“, aber eben auch „no apto“ –, und das *Romea Renoí, quin Tenorio!* von Alady und A. Santos Antolí, „la humorada sobre el *Tenorio* más divertida“, zu der das *Diario* spitz anmerkte, dass da unter dem Vorwand von Amüsement „ha subido al escenario de[[teatro [...] de la calle del Hospital algo nada adecuado a su prestigio“ (*D* 2.11.1960). Damit schien dann aber auch diese Spielart ausgereizt zu sein.

Natürlich vollzog sich dieser Abstieg nicht ganz ohne Kommentare. Es erinnert an früher vermerkte Tendenzen, wie 1959 der „cronista oficial de la Ciudad“, Joaquim M. de Nadal, von einem laizistisch und rationalistisch anmutenden Standpunkt aus gegen das *Tenorio*-Ritual polemisierte. Es ärgere ihn, dass „esta idiotez en siete actos y en verso [...] se presenta siempre en el mismo momento del año, sin razón que lo razone, ni causa que lo motive“, weil der rituelle Ablauf des Allerseelentages nicht mehr existiere. Und die Figur des Tenorio selbst unterzog er einer radikalen Entmythisierung, denn der sei doch nur „[un] chico ‘de casa buena’ que ha salido mal“, und daher sei es absurd, ihn zum „sinónimo de español“ zu stilisieren, denn weder ein Wüstling wie er noch ein Verrückter wie Don Quijote seien Inkarnationen spanischen Wesens (*D* 1.11., 7) – eine unverkennbare Missbilligung der erwähnten Hypostasierungen in der spanisch-kastilischen Literaturkritik.

Mit solcher argumentativen Heftigkeit kontrastiert die neun Jahre später (1968) von Isasi Angulo getroffene sachliche Feststellung, dass der *Tenorio* „está a punto de formar parte de la historia, no de la actualidad teatral“ (1972, 53), bemerkenswert wegen ihrer antizipatorischen Scharfsicht zu einem Zeitpunkt, wo die Madrider Kritik einhellig (aber vielleicht schon nostalgisch) noch die Perennität des Rituals verkündete.⁶⁰

9 Finale: „Posthume“ Exekution, Restbestände und Nachleben

Aber trotz dieses Niedergangs war die Wirkmächtigkeit des *Tenorio* noch nicht erschöpft.

Das zeigte sich zunächst 1976 an zwei unerwarteten, nach Intention und Machart sehr unterschiedlichen Spektakeln. Das eine war die von Mary Santpere im *Romea* veranstaltete Aufführung des Dramas zum Andenken an den 100. Geburtstag ihres Vaters und in dessen Tradition nur den „des d'un vessant còmic“ dargebotenen Teil I (Joan Capri: „ja n'hi

60 Vgl. Mattauch (1991: 345f.).

ha prou', nos dice nuestra Mary"⁶¹), wobei die komischen Effekte wohl vor allem aus der Diskrepanz zwischen der Leidenschaftlichkeit des Textes und dem vorgerückten Alter der beiden Hauptdarsteller resultierten.

War hier Nostalgie und Gedenken im (harmlosen) Spiel, so war das im Mercat del Born zunächst für Anfang November angekündigte, aber erst nach der Monatsmitte realisierte und chaotisch verlaufene *Tenorio*-Happening – drei Tage lang „des de les 7 h tarda a les 2 h de la matinada“ –, das die von der Assembla de Actors i Directors (AAD) abgespaltene Assembla de Treballadors de l'Espectacle (ADTE) zur Erreichung syndikalistischer Ziele aufzog, bewusst auf die Herabwürdigung des Dramas durch Verhöhnung und Skandal angelegt.⁶² Der antiautoritäre, besonders anti-paternalistische Affekt der Veranstalter gegen die „societat organitzada al voltant del fal·lus, del pare, del mascle“ fand Ausdruck in der Programmatik der beteiligten Gruppen und in der Darbietung des nach ihrem Verständnis eindeutig affirmativen Stückes in einer Mischung von Groteske und Obszönität, z. B. durch Einsatz eines Krans zur Festsetzung von D. Luis und bei der Entführung von Inés aus dem Kloster (und / oder in der Schlußszene) sowie durch Gelageszenen, einschließlich einer „masturbació frenètica de la Brigida“, und der „escena del sofà“ in vulgärstem Stil.⁶³

War dies gleichsam die – allerdings nur scheinbar – endgültige Vertreibung des *Tenorio* aus Barcelona, so überdauerte doch für eine gewisse Zeit noch eine – die letzte? – Traditionsinsel: Manresa.⁶⁴ Dort hatte eine Laien-truppe, die Companyia Almendros-Farré, über ein Vierteljahrhundert hinweg bis 1977 alljährlich (ab 31.10.) sechs bis sieben Vorstellungen des Dramas daselbst und in benachbarten Orten gegeben; bisweilen war es durch Gastspiele professioneller Truppen auch zu zwei parallelen Reprisen gekommen. Seit 1978 fanden Aufführungen durch eine andere Laien-

61 Interview mit beiden Akteuren: *D* 5.11.1976, 22; zum Charakter der Aufführung *Romea* (1989: 103 u. 109).

62 „La ADTE tenía necesidad de darse a conocer y de dejar bien clara la línea ideológica que, en conjunto, la preside. [...] Por ello tenía necesidad de montar un ‚show‘ y debía hacerlo con una imagen ‚contracultural‘ a todas luces“ (Auszug aus der längeren Kritik in *D* 23.11.1976, 25). Dazu auch Oliva (1989: 342).

63 Vgl. die Milieu- und Szenenfotos, programmatischen Erklärungen und Presseechos in ADTE (1976).

64 Die folgenden Angaben verdanke ich der Freundlichkeit, mit der Frau Dr. Maridès Soler i Marcet (Trier) Erkundigungen in ihrer Heimatstadt eingezogen hat. – Eine lange *Tenorio*-Tradition – wie übrigens in vielen kleineren Städten – im dortigen Ateneo (obrero) belegen sporadische Notizen in der Rubrik „Provincias“ von *V* (3.11.1923, 2.11.1927).

gruppe nur noch unregelmäßig statt, bedingt – den lokalen Informanten zufolge – durch das Fehlen eines der Titelrolle gewachsenen Darstellers, die hohen Kosten und die das Theaterspiel in Katalanisch privilegierende Förderung. So lief denn schließlich auch dieser Rest der Tradition 1991 aus.

Als Fazit ist festzuhalten, dass die nahezu eineinhalb Jahrhunderte dauernde Präsenz des *Tenorio* in Barcelona eine unerwartet breite und wechselvolle Rezeption gezeitigt hat. Sie belegt sehr deutlich, dass sich seine Funktion nicht in der des Gegenstandes eines tief verwurzelten und populären szenischen Rituals erschöpfte, sondern dass er zu einem facettenreichen kulturellen Phänomen wurde. So wird denn auch verständlich, dass zwar das Ritual, ausgesetzt den tiefgreifenden sozialen, ideellen und ästhetischen Wandlungen vor allem in der zweiten Hälfte des 20. Jahrhunderts, schließlich sein Ende fand – allerdings nur das Ritual, nicht aber dessen Substanz, das Drama und sein mythisch gewordener Held. Dass diese in der „memòria col·lectiva“ Spaniens weiterleben, zeigen die dem Stück gewidmeten „Klassiker“-Aufführungen ebenso wie das Wiedererscheinen des Helden als „querido fantasma“ im Film oder als „sombra“ im Gedächtnis seines treuen Dieners Ciutti⁶⁵ – und dies sicherlich für eine von heute aus noch nicht abschätzbare Zeitspanne.

Bibliographie

1. Nicht im Text erwähnte katalanische Parodien und Humoresken

Anon. („Dos Ingenis Desconeguts“): *Don Juan Tenorio modern, poca solta satírica i mal engiponada*, Barcelona o. J. (nach Serrano, 1996: 52).

Asmarats, Josep: *En Joan Trapella, humorada còmica tenoriesca en un acte*, Barcelona 1906 (Premiere: Saló Arnau 30. 10. 1906).

Bonavía, Salvador / Rius i Vidal, Angel: *Un Tenorio y un Mejía, pessa en vers*, Barcelona 1898 (Galería còmica catalana, obra 4) (Premiere: ?).

Llopart Munné, Jaume: *Don Joanico, parodia caballeresca del quart acte de Don Juan Tenorio*, Barcelona 1896 (Premiere: Ateneo de Hostafranchs 28. 6. 1896).

65 In Anspielung auf den Film von A. Mercero *Don Juan, mi querido fantasma* (United International Pictures 1990) und auf den „monólogo dramático“ *La sombra del Tenorio* von José Luis Alonso de Santos (Madrid 1995 (Clásicos Castalia, 211)); Premiere: Alcalá de Henares, April 1994).

- Miralles i Salvà, Josep: *Un Tenorio rebregat*, Barcelona 1910 (Premiere: Poble Nou, Centre Democràtic Federal 30. 10. 1910).
- Muntané Camps, Ramon: *¡Ditxos Tenorio!, juguet còmic*, Barcelona 1900 (2. Aufl. 1906; revidiert Madrid / Barcelona 1914) (Premiere: ?).
- : *El sopar del Tenorio, juguet còmic*, Barcelona 1922 (Premiere: ?).
- : *El Tenorio nou, humorada*, Barcelona 1920 (Premiere: ?).
- Pané i Galán, Antoni: *Don Joan Barrila*, Barcelona o. J. (2. Aufl. 1916) (Premiere: ?).
- Saliveri i Vidal, Antoni: *La filla del Comendador, humorada*, Barcelona 1903 (Premiere: Romea 3. 11. 1903).

2. Literatur (nur im Text zitierte Studien)

- Abellán, José Luis (1962): „Don Juan: interpretación y mito“, *Horizontes* 5, 8–19.
- ADTE (1976): *Mercat del Born 'Don Juan Tenorio'. Anàlisi d'una autogestió per l'ADTE* [= Assembla de Treballadors de l'Espectacle], Barcelona: Selbstverlag.
- Alberich, José A. (1983): „La popularidad de 'Don Juan Tenorio'“, in: *La popularidad de 'Don Juan Tenorio' y otros ensayos de literatura española moderna*, San Antonio de Calonge (Col. aubí; 23), 13–24.
- Alonso Cortés, Narciso (1917): *Zorrilla – su vida y sus obras*, Valladolid: Librería Santarén.
- Baquero, Arcadio (1966): *Don Juan y su evolución dramática*, 2 Bde., Madrid: Editora Nacional.
- Batlle, Ramon (1984): *Quinze anys de teatre català. Els teatres Romea i Novetats de 1917 a 1932*, Barcelona: Edicions 62 (Monografies de Teatre; 15).
- Bensoussan, Albert (1982): *José Yxart 1852–1899. Théâtre et critique à Barcelone*, 2 Bde., Lille: Université de Lille III.
- Bernat y Durán, José (1924): „El teatro en catalán, desde sus orígenes hasta nuestros días“, in: Díaz de Escovar, Narciso / Lasso de La Vega, Francisco de P.: *Historia del teatro español*, 2 Bde., Barcelona: Montaner y Simón, II, 352–418.

- Crespo Matellán, Salvador (1979): „La parodia como espacio intertextual (A propósito del ‘Tenorio modernista’ de Pablo Parellada)”, *Studia Philologica Salmaticensia* 3, 45–55.
- Deleito y Piñuela, José (1946): *Estampas del Madrid teatral fin de siglo*, Madrid: Ed. Saturnino Calleja.
- Fàbregas, Xavier (1978): *Història del teatre català*, Barcelona: Millà.
- Galí, Alexandre (1984): *Història de les institucions i del moviment cultural a Catalunya, llibre XII: Música, Teatre i Cinema, 1900–1936*, Barcelona: Fundació Alexandre Galí.
- Gallén, Enric (1985): *El teatre a la ciutat de Barcelona durant el règim franquista (1939–1954)*, Barcelona: Edicions 62 (Monografies de Teatre; 19).
- Isasi Angulo, Amando Carlos (1972): *Don Juan. Evolución dramática del mito*, Barcelona: Bruguera.
- Marco, Joaquín (1977): *Literatura popular en España en los siglos XVIII y XIX (una aproximación a los pliegos de cordel)*, Madrid: Taurus.
- Marrast, Robert (1978): *El teatre durant la guerra civil espanyola. Assaig d'història i documents*, Barcelona: Edicions 62 (Monografies de Teatre; 8).
- Mattauch, Hans (1991): „‘El Tenorio muerto por Zorrilla?’ Über Fakten und Fiktionen der Rezeption von ‚Don Juan Tenorio‘“, in: Körner, Karl-Hermann / Zimmermann, Günther (Hrsg.): *Homenaje a Hans Flasche*, Stuttgart: Franz Steiner Verlag, 335–347.
- (1995): „La implantación del rito del ‘Tenorio’ en Madrid (1844–1877)”, in: Blasco Pascal, Javier / de la Fuente Ballesteros, Ricardo / Mateos Paramio, Alfredo (Hrsg.): *Zorrilla – una nueva lectura* (Actas del congreso sobre José Zorrilla, Valladolid 1993), Valladolid: Fundación Jorge Guillén y Universidad de Valladolid, 409–415.
- Oliva, César (1989): *El teatre desde 1936*, Madrid: Alhambra (Historia de la literatura Española actual; 3).
- Ortega y Gasset, José (1961): *Obras completas* (Bd. V und VI), Madrid: Revista de Occidente.
- Portabella Durán, Pedro (1965): *Psicología de Don Juan. Practica del enamoramiento*, Barcelona: Zeus.
- Romea (1989): *Romea, 125 anys* (coordinació general: Enric Gallén), Barcelona: Generalitat de Catalunya, Departament de Cultura.

- Serrano, Carlos (1996): „Aproximación a un catálogo del Don Juan teatral español contemporáneo”, in: *Carnaval en noviembre. Parodias teatrales españolas de Don Juan Tenorio*, recopilación, edición e introducción de Carlos Serrano, Alicante: Instituto de Cultura Juan Gil-Albert (Literatura y crítica; 16), 45–70.
- Sierra Corella, Antonio (1944): „El drama ‘Don Juan Tenorio’. Bibliografía y comentarios”, in: *Bibliografía hispánica III*, 191–219.
- Sirera, Josep L. (1986): *El Teatre Principal de València. Aproximació a la seva història*, València: Institució Alfons el Magnànim.
- Suero Roca, Maria Teresa (1987–92): *El teatre representat a Barcelona de 1800 a 1830*, 4 vols., Barcelona: Institut del Teatre (Col·lecció Estudis; 2).
- Torrente Ballester, Gonzalo (21968): *Teatro español contemporáneo*, Madrid: Ed. Guadarrama.



Abb. 1 (links):
Titelblatt der 1904
erschiedenen Parodie
(vgl. Anm. 39)

Abb. 2 (rechts):
Deckblatt der 1933 oder
1934 erschienenen Parodie
(vgl. Anm. 42)

