

ROBERT HESSELBACH

**Sprache als Verführungskunst – ein rhetorisch-pragmatischer Kommentar zur Figurenrede des Don Juan in Tirso de Molinas *El burlador de Sevilla y convidado de piedra***

Sevilla a voces me llama  
el Burlador, y el mayor  
gusto que en mí puede haber  
es burlar una mujer  
y dejarla sin honor.  
(1349-1353)

## 1. Der Don Juan-Mythos

Mit seinem Theaterstück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra* aus dem frühen 17. Jahrhundert<sup>1</sup> – „bis heute der folgenreichste Beitrag Spaniens zu den Stoffen der Weltliteratur“ (Gonzalvo 1988: 123) – erschuf der spanische Dramatiker Tirso de Molina<sup>2</sup> eine Figur, deren Mythos in der Folge immensen Einfluss auf die kulturelle beziehungsweise künstlerische Produktion in ganz Europa ausübte. Don Juan-Bearbeitungen finden sich unter anderem bei Molière, Zorilla, E.T.A. Hoffmann, Mozart, Strauss und Goya. Diese ungeheure Popularität geht darauf zurück, dass Tirso de Molina mit der Figur des Don Juan einen draufgängerischen Helden anlegt, der sich mit anscheinend spielerischer Leichtigkeit über die bestehenden sozialen wie religiösen Konventionen seiner Zeit hinweg setzen kann beziehungsweise diese intentional verletzt. Große Freude bereitet ihm nicht nur der bewusste Bruch moralischer beziehungsweise institutionalisierter Weltanschauungen der damaligen Gesellschaft, sondern gerade auch die

---

<sup>1</sup> Das genaue Entstehungsdatum ist umstritten; aufgeführt wurde das Stück zum ersten Mal zwischen 1621 und 1624 in Madrid (cf. Gonzalvo 1988: 123), die erste gedruckte Fassung erscheint 1630.

<sup>2</sup> Die Autorschaft wird im allgemeinen Konsens dem Mercedariermönch Fray Gabriel Téllez zugeschrieben, der unter dem Pseudonym ‚Tirso de Molina‘ neben Lope de Vega und Calderón als wichtigster Dramatiker des spanischen *Siglo de Oro* gilt. Zur Problematik der Autorschaft, cf. Bogner 1969: 377-391 beziehungsweise Rodríguez López-Vázquez 2003: 11-28.

individuelle, persönliche Ehrverletzung seiner ‚Opfer‘. Seine Ziele verfolgt er dabei mit einer ausgesprochen konsequenten Finalität. Marañón schreibt in diesem Zusammenhang:

Wie wir wissen, handelt es sich dabei erstens um einen faszinierenden Mann, der die Frauen betört, sie verführt, sie verläßt und in unermüdlicher Liebesübung immer neue Frauen an sich reißt. Das zweite Element der Legende ist die Religioisität in Vermischung mit fleischlicher Leidenschaft; ferner die Irreligiosität und der Zynismus unseres Helden; seine ständige Kampfansage an die Gesellschaft, an die Kirche und an Gott. (Marañón 1954: 117)

Als Theaterstück sind der *Burlador* und die Faszination der Figur des Don Juans immer auch abhängig von der physischen Präsenz beziehungsweise der Ausstrahlung des jeweiligen Darstellers. In diesem Beitrag möchte ich dagegen untersuchen, inwieweit Sprache als bewusstes Stilelement von Tirso de Molina verwendet wird und welche Wirkungen diese sprachlichen Äußerungen für sich alleine genommen nach sich ziehen können beziehungsweise inwieweit der sprachliche Ausdruck in der Figurenrede des *Burlador de Sevilla* sein Handeln repräsentiert. Hierzu werden vor allem die drei Verführungsszenen im *Burlador* zur Analyse beziehungsweise Veranschaulichung herangezogen. Dabei wird rein textimmanent vorgegangen, das heißt phonetisch-phonologische Merkmale (zum Beispiel Suprasegmentalia wie Betonung, Intonation, Tonhöhe usw.) der Schauspieler bleiben bei der Untersuchung genauso unberücksichtigt wie physiologisch-motorische Besonderheiten (zum Beispiel Mimik, Gestik usw.), die eventuell unter theaterwissenschaftlichen Gesichtspunkten von Belang wären. Im Zentrum der hier durchgeführten Analyse stehen vor allem lexikalisch-semantische und syntaktische Besonderheiten.

## 2. Zur Sprache der Figurenrede des Don Juan

In diesem Abschnitt werden nun die sprachlichen Mittel dargestellt, die in der Figurenrede des Helden von Tirso de Molina angelegt wurden. Auf der Bühne dient die Sprache als komplementäres Werkzeug zur physischen Präsenz des Verführers. Nichtsdestotrotz lassen sich aber ebenso rein sprachliche Auffälligkeiten konstatieren, die sich in ihrer Gesamtheit durch eine persuasive Wirkungsfunktion kennzeichnen lassen. Interessant zu erwähnen ist in diesem Zusammenhang auch, dass seine Verführungsoffer allesamt unterschiedlichen sozialen Klassen angehören, so gehört

die Herzogin Isabella dem Adel an, während Tisbea als Fischerin und Arminta als Bauernmädchen auf niederen sozialen Stufen stehen. Wir werden sehen, dass diese Tatsache keine Auswirkung auf die Rede Don Juans haben wird.

## 2.1. Lexikalisch-semantische Auffälligkeiten

Im Bereich der in den Verführungsszenen verwendeten Sprache lassen sich auf lexikalischer Ebene verschiedene Beobachtungen anstellen. Von besonderer Bedeutung für die sprachliche Entfaltung Don Juans sind hierbei antonymische Wortbeziehungen. In allen drei relevanten Szenen, nämlich mit Isabela (1)<sup>3</sup>, mit Tisbea (2) und mit Arminta (3), lassen sich diese semantischen Oppositionen aufzeigen. So wird unter anderem die komplementäre Distribution ‚Leben‘ versus ‚Tod‘ von Don Juan in den verschiedenen Situationen auf unterschiedlichste Weise in die Kommunikation mit eingebracht. Dies geschieht zum einen metaphorisch (*perder la vida*), zum anderen rein denotativ durch die Verben *vivir*, *renacer* und *morir* beziehungsweise deren Ableitungen. Die angeführten Beispiele sind jeweils einzelne Repliken Don Juans im Dialog mit der jeweiligen Dame.<sup>4</sup>

- |   |           |
|---|-----------|
| (1) Bien puedo <i>perder la vida</i> ...  | (38)      |
| Resuelto en <i>morir</i> estoy,<br>porque caballero soy.  | (42-43)   |
| (2) <i>Vivo</i> en vos, si en el mar <i>muelo</i> ;   | (612)     |
| y en vuestro divino oriente<br><i>renazco</i> , [...]   | (625-626) |
| Por Tisbea estoy <i>muriendo</i><br>que es buena moza.  | (941-942) |
| Si <i>vivo</i> , mi bien, en ti<br>A cualquier cosa me obligo.<br>Aunque yo sepa <i>perder</i><br>en tu servicio <i>la vida</i> ,<br>la diera por bien perdida, | (968-974) |

<sup>3</sup> Die Nummerierung wird auch im Folgenden für die jeweilige Analyse beibehalten.

<sup>4</sup> Als Textgrundlage dient die Ausgabe von Rodríguez López-Vázquez (2003); alle Kursivierungen im Text wurden durch den Vf. vorgenommen.

y te prometo de ser  
tu esposo.

Juro, ojos bellos, (985-987)  
que mirando me *matáis*, [...]

Ojos bellos, mientras *viva* (990-991)  
Yo vuestro esclavo seré;

(3) ¿Cómo puedo, si es verdad (2103-2104)  
que *muelo*?

Si acaso la palabra y la fe mía (2160-2163)  
te faltare, ruego a Dios  
que a traición y a alevosía  
me dé *muerte* un hombre [...]

Durch die sich wiederholende Dichotomie ‚Leben‘ und ‚Tod‘, bei der es sich um komplementäre Antonyme handelt, gelingt es Don Juan, in allen drei Szenen geschickt ein angeblich existentielles Glück vorzutäuschen, welches sich schließlich erst durch die Vereinigung mit dem passenden Gegenüber entfalten könne. Von Isabel, Tisbea und Arminta kann dies als Beweis der Aufrichtigkeit der Liebe Don Juans aufgefasst werden. Seine angebliche Bereitschaft für sie in den Tod zu gehen, lässt ihren Widerstand weiter schwinden. Unterstützt wird dieser Anschein darüber hinaus durch die wiederholte Selbstreferentialisierung als vertrauensvoller und zuverlässiger ‚Edelmann‘, wie man in den unterschiedlichen Szenen beobachten kann:

(1) Resuelto en morir estoy, (42-43)  
porque *caballero* soy.

(2) ésta es mi mano y mi *fe*. (992)

(3) Yo soy noble *caballero*, (2109-2112)  
cabeza de la familia  
de los Tenorios, antiguos  
ganadores de Sevilla.

In diesem Zusammenhang muss man auch Don Juans Kommunikationsstrategie sehen, mit der er darauf abzielt, vorzugaukeln, dass es ihm selbst zunächst eher um den seelischen Einklang als um die in der damaligen

Gesellschaft tabuisierte Körperhaftigkeit geht. Dies wird im Text dann deutlich, wenn er Tisbea und Armintha gegenüber auf seine Seele anspielt, was wiederum seine Aufrichtigkeit unterstreichen soll:

- (2) Porque si me amaras (962-963)  
mi *alma* favorecieras.
- Gloria al *alma*, mi bien, dais. (1002)
- (3) El *alma* mía (2166-2167)  
entre los brazos te ofrezco.

Einhergehend mit dieser Beobachtung zeigt sich auch an anderen Textstellen die für die barocke Gesellschaft so bedeutsame Ehrhaftigkeit, die von Tirso de Molinas Helden *ad absurdum* geführt wird. Kennzeichnend dafür ist der vielfach auftretende Gebrauch von Wörtern beziehungsweise Wendungen mit der Bedeutung des ‚Versprechens‘ beziehungsweise ‚Schwörens‘. Hierdurch sollen die Bedenken und Widerstände der Frauen im Keime erstickt werden. Wörter wie *jurar*, *prometer* oder auch *cumplir* dienen dazu, keinen Zweifel an seiner ehrhaften Haltung aufkommen zu lassen. Dies tritt gerade zu Beginn des Dramas in der Szene mit Isabel deutlich zutage, als er ihr – bei seinem ersten Auftreten auf der Bühne – sehr metaphorisch die Hochzeit verspricht:

- (1) Duquesa, de nuevo os *juro* (3-4)  
de *cumplir el dulce sí*.

Doch auch in den anderen beiden Verführungsszenen wird das Hochzeitsversprechen von Don Juan zur bewussten Täuschung eingesetzt:

- (2) Aunque yo sepa perder (970-973)  
en tu servicio la vida,  
la diera por bien perdida,  
y te *prometo* de ser  
tu esposo.
- Juro*, ojos bellos, (985-987)  
que mirando me matáis,  
de ser vuestro esposo.
- (3) *Juro* a esta mano, señora, (2155-2157)  
infierno de nieve fría,

de *cumplirte* la palabra.

Ein weiteres lexikalisches Merkmal betrifft das Wortfeld der ‚Hitze‘ beziehungsweise des ‚Feuers‘. Gerade in der Verführungsszene mit dem unzugänglichen Fischermädchen Tisbea, aber auch im Gespräch mit Arminta häufen sich Wörter, die sich diesem Wortfeld zuordnen lassen, wie etwa die Verben *quemar*, *abrasar* oder *encender* beziehungsweise Substantive wie *fuego*, *incendio* oder *infierno*. Von Don Juan werden diese Lexeme bewusst dazu eingesetzt, einer angeblichen Liebe bildlich Ausdruck zu verleihen, wobei dies gerade im Gespräch mit Tisbea durch die Verwendung oxymoronhafter Gegenüberstellungen (*infierno* versus *mar*, *infierno* versus *nieve*; *agua abrasado*; *nieve* versus *abrasar*) noch gesteigert wird.

(2) pues del *infierno del mar* (619-620)  
salgo a vuestro claro cielo.

(3) Juro a esta mano, señora, (2155-2157)  
*infierno de nieve* fría,  
de *cumplirte* la palabra.

Insbesondere dem zaghaften Fischermädchen Tisbea gegenüber versucht Don Juan seine ‚glühende‘ Leidenschaft auch sprachlich auszudrücken. In dieser Szene findet sich eine ganze Reihe von Verweisen auf das in ihm brennende Feuer, das Tisbea entfacht hätte:

(2) A Dios, zagala, pluguiera, (661-680)  
que en el agua me anegara  
sin que de ella me escapara  
al *fuego* que en vos me espera, [...]  
En agua *abrasado* llego,  
que tal vuestro *incendio* ha sido,  
que aun el agua no ha podido  
librarme de vuestro *fuego*.  
Gran parte del *sol* mostráis,  
pues que el *sol* os da licencia,  
pues sólo con la aperiencia,  
siendo de nieve, *abrasáis*.

Mucho *encendéis*. (683)

Aber auch im Falle von Arminta greift Don Juan in seiner Rede auf dieses lexikalische Paradigma zurück und versucht dadurch, die sehr widerwillige Arminta von seiner Leidenschaft zu überzeugen:

(3) Buenos ojos, blancas manos, (1855-1856)  
 en ellos me *abraso y quemó*.

Vite, adoréte, *abraséme*, (2121-2123)  
 tanto que tu amor me obliga,  
 a que contigo me case.

Es zeigt sich, dass Tirso de Molina in der Figurenrede des Don Juan bestimmte lexikalische Elemente versatzstückhaft angelegt hat, so dass darauf immer wieder rekuriert werden kann. Neben den Besonderheiten im Wortschatz und der Semantik gibt es aber auch eine Reihe an syntaktischen Phänomenen, auf die im Folgenden näher eingegangen werden soll.

## 2.2. Syntaktische Auffälligkeiten

Im Bereich der Syntax lassen sich in mehrerer Hinsicht interessante Konstruktionen feststellen, die die Finalität im Handeln von Don Juan abbilden. Dazu gehören insbesondere die Fragesätze, die hervorgehobene Wortstellung, die Wiederaufnahme der syntaktischen Struktur der Gesprächspartnerin durch Don Juan, die syntaktische Verknappung in der Antwort sowie die Satzkomplexität.

Es zeigt sich, dass Don Juan innerhalb der drei Verführungsszenen sehr geschickt auf Fragesätze zurückgreift, die sein Gegenüber zu einer kommunikativen Reaktion zwingen. Gerade bei Tisbea bedient er sich dieses Mittels gerade in jenem Moment, als sie nur noch letzte Zweifel plagten:

(2) Tisbea: Casi te quiero creer (978-981)  
 mas sois los hombres traidores.  
 Don Juan: ¿Posible es, mi bien, que ignores  
 mi amoroso proceder?

Aufbauend auf einer kommunikativen Strategie der Rückversicherung sowie der eigenen, fingierten Liebesbeteuerung durch den darauffolgenden Heiratsantrag gelingt es Don Juan geschickt, Tisbeas Abwehrhaltung zu durchbrechen und an sein Ziel – die Verführung – zu gelangen.

Typisch für die Sprache des spanischen Barocks, und insbesondere des Barock-Dramas in Spanien, ist die auffällige Wortstellung in den Satzkonstruktionen. So schreibt beispielsweise Lapesa:

Las mayores diferencias entre el orden de palabras usual en la época clásica y el de la sintaxis moderna consisten en la colocación del verbo y la de los pronombres inacentuados. Los autores de gusto más latinizante, sobre todo en el siglo XVI, tendían a situar el verbo al final de la frase [...]. (Lapesa 2008: 343)

Zweifellos kann dies zum einen auf Gründen einer syntaktischen Ausgestaltung beruhen, die sich das klassische Latein zum Vorbild nimmt, allerdings ist dies zum anderen gerade bei der Betrachtung der Sprache Don Juans unter funktionalen Gesichtspunkten von Relevanz, da er durch die finale Stellung des Verbs eine andere Information in den Fokus rückt. Folgende Beispiele sollen dies verdeutlichen:

- |   |           |
|---|-----------|
| (1) Resuelto en morir <i>estoy</i> ,<br>porque caballero <i>soy</i> . | (42-43)   |
| (2) Por lo que finges así,<br>ningún crédito te <i>doy</i> .          | (960-961) |
| (3) Mío el engaño <i>sería</i> .                                      | (2152)    |

Durch die mittels der Anastrophe hervorgehobene Wortstellung werden in Beispiel (1) besonders die Elemente *resuelto en morir* und *caballero* fokussiert, die dadurch auf Seiten des Rezipienten eindringlicher wahrgenommen werden. Ähnlich verhält es sich in Beispiel (2) mit der Fokussierung von *ningún crédito* beziehungsweise in (3) von *mío* beziehungsweise *el engaño*. Diese Abweichung der üblichen Wortstellung – so typisch sie für barocke Dramen sein mag – stellt deswegen eine Ausnahme dar, da die Figurenrede des *Burlador* ansonsten keine unübliche Anordnung der einzelnen Satzglieder aufweist, wie sich beispielsweise an folgendem Dialog zwischen Don Juan und Catalinón zeigen lässt:

- |            |  |           |
|------------|--|-----------|
| Don Juan:  | Si <i>el burlar</i><br><i>es hábito antiguo</i> mío,<br>¿qué me <i>preguntas</i> , sabiendo<br>mi condición? | (937-942) |
| Catalinón: | Ya sé que <i>eres</i><br>langosta de las mujeres.  |           |



Don Juan: Por Tisbea *estoy muriendo*  
que *es* buena moza.

Es zeigt sich, dass bei anderen Gesprächspartnern auf kunstvolle Sequenzen und rhetorische Mittel weitestgehend verzichtet wird. Diese stilistischen Unterschiede belegen das große sprachliche Repertoire Don Juans, dessen er sich sehr gewandt in seinen Dialogen situationsgebunden bedient.

Ein weiteres interessantes syntaktisches Merkmal ist die Wiederaufnahme der Satzstruktur seiner Gesprächspartnerin. Dies lässt sich wiederum sehr deutlich in der Szene mit Tisbea nachvollziehen:

(2) Tisbea:	¿Tan helado os abrasáis?	(681-682)
Don Juan:	Tanto fuego en vos tenéis.	
Tisbea:	Mucho habláis.	(739)
Don Juan:	Mucho encendéis.	

Auch hier offenbart sich das ganze rhetorische Geschick, mit dem Tirso de Molina seinen Helden ausgestattet hat. Mithilfe dieser überfallartig vorgetragenen Repliken in syntaktisch gleicher Form gelingt es Don Juan die Kommunikation immens schnell voranzutreiben und seinem Gegenüber nicht den geringsten kommunikativen Spielraum zu überlassen. Diese Art der Kommunikationsführung zeichnet sich durch ihren entwaffnenden Charakter aus und repräsentiert somit sprachlich Don Juans Auftreten und Wirken den Frauen gegenüber.

In diesem Zusammenhang muss man auch die elliptisch vorgetragenen Antworten verstehen, die Don Juan gerade bei der sich sehr widersetzenden Arminta einsetzt:

(3) Arminta:	¿Desde cuándo?	(2095-2102)
Don Juan:	<i>Desde ahora.</i>	
Arminta:	¿Quién lo ha tratado?	
Don Juan:	<i>Mi dicha.</i>	
Arminta:	¿Y quién nos casó?	
Don Juan:	<i>Tus ojos.</i>	
Arminta:	¿Con qué poder?	
Don Juan:	<i>Con la vista.</i>	
[...]		
Arminta:	¿Cómo?	
Don Juan:	<i>Con mis dos brazos.</i>	

Auch hier kann man in den Repliken Don Juans gut erkennen, dass seine Rede darauf abzielt, Arminta kommunikativ nicht zur Entfaltung kommen zu lassen; er ist es, der pistolenartig ihre Zweifel beiseite wischt. Dies geschieht auf syntaktischer Ebene dadurch, dass er hier unvollständige Sätze verwendet, die syntagmatisch nur die notwendigste Information verknüpfen und somit die Fragesätze von Arminta auf rudimentäre Art und Weise komplementiert. Dieses sprachlich-rhetorische Mittel dient Don Juan dazu, seinen Aussagen Nachdruck und Dringlichkeit zu verleihen, die gesamte Kommunikation mit Arminta gewinnt dadurch ungemein an Tempo und lässt ihr dadurch keine Möglichkeit ihren Widerstand aufrecht zu erhalten.

Diese extrem große Finalität in seinem sprachlichen wie physischen Handeln manifestiert sich auch bei der Betrachtung des letzten syntaktischen Merkmals. Vergleicht man die Anzahl der einfachen und komplexen Sätzen in den drei Verführungsszenen des *Burlador*, so zeigt sich, dass sich häufig einfache Aussagesätze finden lassen, in denen Don Juan meistens das Agens darstellt, wie die folgenden Beispiele zeigen:

(1) *Mataréte la luz yo.* (13)

(3) *Sí, que yo te adoro.* (2101)

Die dadurch entstehende Dynamik im Dialog nutzt Don Juan schlussendlich immer zu seinen Gunsten. Insgesamt lassen sich in den Verführungsszenen 46 einfache und 43 komplexe Sätze finden. Komplexe syntaktische Strukturen werden dann eingesetzt, sobald er zur längeren Gegenrede ausholt; rhetorisch auffällig sind dabei die konditionalen Nebensatzkonstruktionen, mit deren Hilfe er die Damen von seiner Ehrhaftigkeit überzeugen will.

(2) *Si vivo, mi bien, en ti* (968-969)  
a cualquier cosa me obligo.

*Si acaso* (2159-2163)  
*la palabra y la fe mía*  
*te faltare, ruego a Dios*  
que a traición y a alevosía  
me dé muerte un hombre [...].

Die in der Apodosis dargestellte Konsequenz für das zukünftige Handeln Don Juans beziehungsweise seiner angeblichen moralischen Verpflichtung ist Tisbea beziehungsweise Arminta Beweis genug für seine aufrichtige Haltung.

Abschließend muss man festhalten, dass auch in der Syntax eine Reihe von sprachlichen Auffälligkeiten zu konstatieren ist. Rhetorisch dienen sie vor allem der raschen sprachlichen Informationsprozessierung und dem damit verbundenen ‚kommunikativen Überfall‘ Don Juans, der sprachlich sein tatsächliches Handeln widerspiegelt.

### 3. Fazit

In diesem Beitrag wollte ich zeigen, dass Tirso de Molinas Don Juan ein großes Repertoire an rhetorischen Fertigkeiten aufweist, das es ihm erlaubt, seine Ziele auch sprachlich konsequent zu verfolgen. Dies habe ich versucht an lexikalisch-semantischen und syntaktischen Merkmalen zu erläutern.<sup>5</sup> Natürlich kann man sich die Frage stellen, ob man bei einer solch beeindruckenden Präsenz der Figur sich nur auf die sprachlichen Charakteristika stützen kann. So schreibt beispielsweise Gnüg:

Tirsos Don Juan verführt nicht durch seine raffinierte Rhetorik, durch seine wohlkalkulierte brillante Strategie der Verführung, er verführt durch die unmittelbare Wirkung seiner erotischen Ausstrahlung, durch die Macht seines Begehrens. (Gnüg 1993: 23)

An dieser Stelle widerspreche ich Gnüg, da Don Juan sehr wohl durch den Einsatz seiner rhetorischen Mittel verführt und diese auch entsprechend variieren kann. Der Einsatz sprachlich-kommunikativer Mittel dient ihm und dem Erreichen seiner Ziele. Natürlich passt er nicht jedes Mal seine Sprache an, aber er ist sich der Macht seiner sprachlichen Äußerungen bewusst und somit ist es das große Verdienst Tirsos, dass die Sprache seines Helden mit seinem Auftreten korrespondiert beziehungsweise sein Handeln durch seine Sprache repräsentiert wird. Insofern „erweist sich [Don Juan] nicht nur als ein Meister des Wortes, sondern auch als großer Rhetoriker“ (Lindner 1980: 50). Aus diesem Grund ist es notwendig, sich

---

<sup>5</sup> Für eine Auflistung weiterer rhetorischer Stilmittel im *Burlador de Sevilla* cf. auch Bogner 1969: 303-372.

die Verführungsszenen mit Isabel, Tisbea und Arminta im *Burlador* anzusehen, da er in diesen eine ganz eigene Sprache zur Anwendung bringt, die sich deutlich von seiner Kommunikation mit Catalinón etwa unterscheidet. Die hohe Finalität, die sich durch seine Sprache in den Verführungsszenen ausdrückt, deckt sich somit mit seinen Handlungszielen. Sich der Wirkung zu entziehen, die die Figur des Don Juan durch das Zusammenspiel von physischer Präsenz und sprachlicher Finalität entfaltet, gestaltet sich für die Frauen im *Burlador* als derart unmöglich, „daß man die Redekunst Don Juans als bewußt und sehr geschickt eingesetztes Mittel der Verführung als ein Charakteristikum der donjuanesken Verführungskunst bezeichnen kann“ (Lindner 1980: 53).

## Bibliographie

- Bogner, Irene (1969): *"El Burlador de Sevilla y Convidado de Piedra" von Tirso de Molina als Kunstwerk*. München: Verlag Uni-Druck.
- De Molina, Tirso (2003): *El burlador de Sevilla y convidado de piedra. Atribuida a Tirso de Molina*. Hg. von Alfredo Rodríguez López-Vázquez. Madrid: Cátedra.
- Gnüg, Hiltrud (1993): *Don Juan. Ein Mythos der Neuzeit*. Bielefeld: Aisthesis.
- Gonzalvo, Silvia (1988): „Tirso de Molina - *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*.“ In: Volker Roloff, Harald Wentzlaff-Eggebert (Hg.): *Das Spanische Theater. Vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Düsseldorf: Schwann Bagel, 123–137.
- Lapesa, Rafael (2008): *Historia de la lengua española*. Madrid: Gredos.
- Lindner, Sigrid Anemone (1980): *Der Don Juan-Stoff in Literatur, Musik und bildender Kunst*. Bochum: Ruhr-Universität Bochum.
- Marañón, Gregorio (1954): *Don Juan, Legende und Wirklichkeit*. Darmstadt: Holle.