WORT UND MUSIK
SALZBURGER AKADEMISCHE BEITRÄGE
herausgegeben von Ulrich Müller, Franz Hundsnurscher und Oswald Panagl

62

Traum und Wirklichkeit in Theater und Musiktheater

Vorträge und Gespräche des Salzburger Symposions 2004

Herausgegeben von

Peter Csobádi, Gernot Gruber, Jürgen Kühnel, Ulrich Müller,
Oswald Panagl und Franz Viktor Spechtler

Verlag Mueller-Speiser
Anif / Salzburg 2006

Die ‚Traumgestalt' des Don Juan in *La plasmatoria* (1935) von Pedro Muñoz Seca

Thomas Stauder (Erlangen-Nürnberg)

Der 1881 im andalusischen Puerto de Santa María geborene und 1936 nach Ausbruch des Bürgerkriegs in der Nähe Madrids von Republikanern ermordete Pedro Muñoz Seca ist außerhalb Spaniens kaum bekannt, obwohl er in seiner Heimat einer der produktivsten und erfolgreichsten Theaterautoren der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts war.[1]

Zum Teil allein, häufig aber auch in Zusammenarbeit mit anderen Stückeschreibern wie Pedro Fernández Pérez[2] oder Enrique García Álvarez, verfasste Muñoz Seca mehr als 200 Komödien, von denen die meisten der ab 1915 nachweisbaren Gattung des „astracán" zuzurechnen sind.[3] Darunter versteht man ein mit bis zur Karikatur verzerrten Figuren, Situationskomik und Wortspielen funktionierendes Unterhaltungstheater, das im Unterschied zum späteren „esperpento" Valle-Incláns nie zur Fundamentalkritik an der bürgerlichen Gesellschaft geriet, sondern im Gegenteil die theatralischen Konsumbedürfnisse genau dieses bürgerlichen Publikums befriedigte.[4]

Muñoz Secas „vis comica" richtete sich dabei häufig gegen innerliterarische Ziele, deren Kenntnis er bei der gebildeten Mittelschicht voraussetzen konnte; dies ist der Fall bei seinem bis heute berühmtesten und meistgespielten Stück, dem 1918 uraufgeführten *La venganza de Don Mendo*, einer Genre-Parodie des epigonal historisierenden „teatro poetico" seiner Zeitgenossen.[5] Sofern Muñoz Seca mit seinen Komödien dann doch einmal zu aktuellen gesellschaftlichen Fragen Stellung bezog – was vor allem in seiner letzten Schaffensphase ab 1931 (also ab Ausrufung der Republik) der Fall war –, so geschah dies in der Regel

---

1 Zur Einordnung seines Werks: Francisco Ruiz Ramón: Historia del Teatro Español – Siglo XX. Novena edición. Madrid 1992, S. 57-60.

2 Der auch an der Entstehung des hier interessierenden Stücks *La plasmatoria* beteiligt war.

3 Hierzu Marieta Cantos Casenave: Juegos metateatrales: El astracán. In: Marieta Cantos Casenave / Alberto Romero Ferrer (Hrsg.): Pedro Muñoz Seca y el teatro de humor contemporáneo (1898-1936). Cádiz 1998, S. 45-61.

4 Hierzu Alberto Romero Ferrer: Pedro Muñoz Seca y la tradición del sainete. In: Cantos Casenave / Romero Ferrer (Anm. 3), S. 29-44.

5 Hierzu Salvador García Castañeda: Muñoz Seca y la parodia del teatro histórico. In Cantos Casenave / Romero Ferrer (Anm. 3), S. 19-28.

aus einer weltanschaulich konservativen Haltung heraus; auch hier konnte er sich wieder des Beifalls seines bürgerlichen Stammpublikums gewiss sein.

In dem im Dezember 1935 erstmals im Madrider Teatro María Isabel gezeigten Stück mit dem auf den ersten Blick etwas befremdlichen Titel *La plasmatoria*, in dessen Mittelpunkt ein aus dem Siglo de Oro in die Gegenwart versetzter Don Juan steht, kombiniert Muñoz Seca auf geschickte Weise den intertextuellen Bezug mit der Zeitsatire; vor der näheren Betrachtung dieser „farsa cómica in tres actos" soll jedoch kurz an die spanische und europäische Tradition des Don-Juan-Stoffes[6] erinnert werden.

Die älteren, bereits in volkstümlichen Romanzen überlieferten Motivkomplexe des Verführens zahlreicher Frauen sowie der mangelnden Ehrfurcht gegenüber den Toten[7] wurden erstmals zusammengeführt in dem 1630 gedruckten Theaterstück *El burlador de Sevilla y convidado de piedra*, das üblicherweise Tirso de Molina zugeschrieben wird, aber nach neueren Forschungen wahrscheinlich von Andrés de Claramonte stammt.[8] Don Juan trägt hier bereits den Familiennamen Tenorio,[9] wie in den meisten späteren Bearbeitungen dieses Stoffes, darunter auch jene von Muñoz Seca. Weil er den Vater der von ihm verführten Doña Ana, den Comendador Gonzalo de Ulloa, erst ermordet und später auch noch verhöhnt, wird Don Juan von diesem zu einem gespenstischen Gastmahl in die Gruft geladen; dort muss er zur Strafe für seine Missetaten sterben und zur Hölle fahren: „y así pagas de esta suerte / las doncellas que bur-

---

6 Hierzu u.a.: Leo Weinstein: The Metamorphosis of Don Juan. Stanford 1959; P. Portabella Duran: Psicología de Don Juan. Barcelona 1965; Hiltrud Gnüg: Don Juans theatralische Existenz. München 1974; Brigitte Wittmann (Hrsg.): Don Juan. Darmstadt 1976; Carmen Becerra Suárez: Mito y literatura (Estudio comparado de Don Juan). Vigo 1997; Christian Biet: Don Juan – Mille et trois récits d'un mythe. Paris 1998, Pierre Brunel (éd.): Dictionnaire de Don Juan. Paris 1999; Jürgen Wertheimer: Don Juan und Blaubart – Erotische Serientäter in der Literatur. München 1999.

7 Zu diesen ursprünglich (d.h. vor dem 17. Jahrhundert) getrennt verlaufenden Überlieferungssträngen: Eduardo Galán Font / Cristina Ferreiro: Claves de Don Juan. Madrid 1990, S. 9-15.

8 Argumente für die Autorschaft Claramontes führt Alfredo Rodríguez López-Vázquez in seinem Vorwort zu der 1997 von ihm für Cátedra (Madrid) herausgegebenen *Burlador de Sevilla*-Edition an.

9 Inwieweit diese Namensgebung von historischen Figuren dieses Namens inspiriert wurde, ist umstritten; Silvia Gonzalvo verweist auf „einen leichtfertigen Verführer und Genussmenschen namens Don Juan Tenorio aus Sevilla, den Kämmerer des kastilischen Königs Pedro des Grausamen". Vgl. ihre Interpretation von *El burlador de Sevilla* in: Das spanische Theater – Vom Mittelalter bis zur Gegenwart. Hrsg. von Volker Roloff und Harald Wentzlaff-Eggebert. Düsseldorf 1988, S. 123-137.

laste"[10] [„auf diese Weise bezahlst du / für die von dir in ihrer Ehre geschädigten Jungfrauen"].

Eine wichtige Rolle für die Entwicklung dieser Figur spielte sodann der 1665 uraufgeführte *Dom Juan* Molières,[11] in dem der Protagonist nun erstmals ein Freigeist ist, der nicht an ein Weiterleben nach dem Tode glaubt und daher meint, ohne Furcht vor der göttlichen Strafe seinem lasterhaften Lebenswandel nachgehen zu können.[12] Der *Burlador de Sevilla* hatte dagegen im Grunde seines Herzens noch an Gott geglaubt und – vergeblich – darauf gehofft, seine Sünden noch kurz vor seinem Tod bereuen zu können: „¡Qué largo me lo fiáis!"[13] [sinngemäß: „Da ist noch lange hin!"]

Das mit dem Namen Tirso de Molinas verknüpfte Theaterstück von 1630 wurde 1714 in der Gunst des spanischen Publikums verdrängt durch *No hay plazo que no se cumpla ni deuda que no se pague* von Antonio de Zamora, der am Ende seiner Version die mögliche Rettung Don Juans durch die göttliche Gnade andeutet: „Para enmiendas nunca es tarde."[14] [„Für die Besserung ist es nie zu spät."] Diese der Sympathie der Zuschauer für den Protagonisten Rechnung tragende Lösung bereitete bereits den Weg für das eindeutige Happy End in der späteren Don-Juan-Version des Romantikers Zorrilla.

Gerade hier in Salzburg darf ein Hinweis auf Mozarts 1787 uraufgeführte Oper *Don Giovanni* – zu der bekanntlich Lorenzo da Ponte das Libretto[15] verfasste – nicht fehlen; ihre Wirkung reicht über das Musiktheater hinaus und beeinflusste nachweislich auch den Verlauf der literarischen Überlieferung dieses Stoffes. Zwei Jahre vor dem Ausbruch der Französischen Revolution nahm hier

---

10 Verse 2843-2844; in der zitierten Ausgabe von Rodríguez López-Vázquez auf S. 302.

11 Der sich hierfür neben dem *Burlador de Sevilla* auf die französischen Don-Juan-Versionen (beide betitelt *Le Festin de Pierre*) von Dorimon und Jean de Villiers stützen konnte. (Zu Dorimon und Villiers vgl. die Artikel von Suzanne Guellouz in Brunel (Anm. 6), S. 335-337 und 995-997.)

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

13 Diesen trotzigen Spruch als Reaktion auf die Vorhaltungen der ihm nahestehenden Personen, ihn werde die göttliche Strafe schon noch treffen, wiederholt Don Juan mehrfach im Laufe des Stückes, u.a. in Vers 961. Ausgabe Rodríguez López-Vázquez (Anm. 8), S. 180.

14 Zitiert nach dem Neuabdruck des Zamora-Stückes in *Don Juan – Evolución dramática del mito*, Hrsg. von Amando C. Isasi Angulo. Barcelona 1972, S. 211-360; hier S. 352.

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

das Bild eines adligen Genussmenschen, der nur an sich selbst denkt und keine moralischen Rücksichten kennt, den Ton einer deutlichen Ständekritik an.[16]

Im 1844 uraufgeführten *Don Juan Tenorio*[17] von José Zorrilla gelangt der Protagonist dank der aufrichtigen Zuneigung für die von ihm aus dem Kloster entführte Novizin Doña Inés zur seelischen Läuterung: „el amor que hoy se atesora / en mi corazón mortal, / no es un amor terrenal / como el que sentí hasta ahora"[18] [„die Liebe welche heute sich verbirgt / in meinem sterblichen Herz, / ist keine irdische Liebe mehr / von der Art wie ich sie bisher verspürte"]. Deswegen kann Don Juan am Ende des Stückes auch der göttlichen Strafe entgehen; Doña Inés selbst ist es, die in einer mariengleichen Fürbitte seine Begnadigung erreicht.[19]

Aufgrund dieses hoffnungsvollen Ausgangs, der romantischen Gefühlskult und katholische Religiosität vereint, bürgerte es sich ab 1847 zunächst in Barcelona, ab 1860 dann auch in Madrid ein, Zorrillas *Don Juan* jedes Jahr an Allerseelen[20] als „pieza de defuntos" [d.h., als „Totengedenkstück"] aufzuführen, eine Tradition, die in Spanien bis heute weiter gepflegt wird. Im Rahmen der Blüte des humoristischen „género chico" im letzten Drittel des 19. Jahrhunderts musste Zorrillas Stück jedoch sehr bald auch verschiedene Formen komisierender Bearbeitung[21] erdulden; eine der frühesten und erfolgreichsten war das 1885 uraufgeführte Stück *El novio de doña Inés* von Javier de Burgos.[22]

---

16 Dies umso mehr, als Mozarts Don Giovanni seinen Adel auch bei seinen Verführungsversuchen in die Waagschale wirft, um Mädchen aus dem Volk zu beeindrucken: Mozarts Zerlina ist die Fortsetzung von Tisbea und Aminta bei Tirso, sowie von Charlotte und Mathurine bei Molière; alle fühlen sie sich geehrt, dass ihnen ein ‚großer Herr' den Hof macht.

17 Hierzu u.a. der Aufsatz von Dietrich Briesemeister in: Roloff / Wentzlaff-Eggebert (Anm. 9), S. 250-263.

18 Vers 2264-2271; zitiert nach der von Aniano Peña herausgegebenen Cátedra-Edition Madrid 1991, S. 166f.

19 „Yo mi alma he dado por tí, / y Dios te otorga por mí / tu dudosa salvación. / [...] el amor salvó a don Juan / al pie de la sepultura." Vers 3787-3795; Ausgabe Peña (Anm. 18), S. 225.

20 Hans Mattauch weist darauf hin, dass diese Aufführungen ursprünglich am 2. November stattfanden; erst 1868, als der staatliche Feiertag an Allerseelen abgeschafft wurde, wurden sie vorverlegt auf den 1. November (Allerheiligen). Vgl. H. Mattauch: „Le registre burlesque d'un rite théâtral espagnol: Les parodies du *Don Juan Tenorio* de J. Zorrilla (1875-1920). In: Dominique Bertrand (Hrsg.): Poétiques du burlesque. Paris 1998, S. 471-478.

21 Zur klassifikatorischen Abgrenzung von Parodie, Travestie und Burleske vgl.: Thomas Stauder: Die literarische Travestie – Terminologische Systematik und paradigmatische Analyse (Deutschland, England, Frankreich, Italien). Frankfurt a.M. 1993.

22 Hierzu wiederum Mattauch (Anm. 20), hier S. 474.

Zu Beginn des 20. Jahrhunderts setzte sich eine Reihe bedeutender spanischer Denker mit dem Charakter des Don Juan auseinander, der durch die nationalen Selbstfindungs-Bemühungen der „Generación del 98" endgültig zu einer Symbolfigur der „hispanidad" geworden war, kontrastierend mit Cervantes' ungleich idealistischer veranlagtem Don Quijote. Während José Ortega y Gasset sich 1921 noch um eine Ehrenrettung des Verführers bemühte und dessen heldenhaften Todesmut betonte,[23] bescheinigte Gregorio Marañón Don Juan 1924 aus medizinischer Sicht eine „Pseudomännlichkeit", hinter der sich ein pathologisches Sexualverhalten verberge,[24] und Miguel de Unamuno rügte 1934 in der Vorrede zu *El hermano Juan*[25] die sterile Egozentrik des Sevillaners, der die Liebe nur als Selbstbefriedigung statt als Partnerschaft und Fortpflanzung auffasse.

Im spanischen Drama desselben Zeitraums[26] besteht kein Mangel an sowohl ernsten als auch scherzhaften Umdeutungen der Don-Juan-Figur: 1906 hatte Pablo Parellada in *Tenorio modernista* den Don-Juan-Stoff als Kampfmittel gegen eine von ihm ungeliebte literarische Strömung umfunktioniert; Serafín und Joaquín Álvarez Quintero hatten 1918 in *Don Juan, buena persona* den geläuterten Helden in den Hafen der Ehe einfahren lassen; Juan Ignacio Luca de Tena hatte 1925 in *Las canas de Don Juan* einen „burlador burlado" gezeigt [also einen „verspotteten Verführer"], der gleichfalls am Ende aus Alterweisheit auf seine Eroberungsstreifzüge verzichtet; Ramón del Valle-Inclán hatte 1926 in *Las galas del difunto* aus der Novizin Doña Inés eine Prostituierte gemacht, die Don Juan statt aus dem Kloster nunmehr aus dem Bordell raubt; die Brüder Manuel und Antonio Machado hatten 1927 in *Juan de Mañara* einen Protagonisten gezeigt, der seinem Verführerleben entsagt, um sich fortan in christlicher Nächstenliebe den Armen und Bedürftigen zu widmen; Federico Oliver hatte 1929 mit *Han matado a Don Juan* aus demselben Stoff eine Kriminalkomödie geschaffen; und Manuel Villaverde hatte 1932 in *Carmen y Don Juan* dem

---

23 *Introducción a un ‚Don Juan'*, erschienen in *El Sol* (Madrid), junio de 1921. Eine deutsche Übersetzung dieses Beitrags unter dem Titel *Einführung zu einem Don-Juan-Buch* findet sich in Wittmann (Anm. 6), S. 9-31.

24 „Notas para la biología de Don Juan", zuerst erschienen 1924 in der *Revista de Occidente*; hier zitiert nach Marañóns *Obras completas*. Band IV. Madrid 1976, S. 75-93.

25 Das Stück samt Vorrede findet sich in Unamunos *Obras completas*. Band XII. Madrid 1958, S. 864-998.

26 Hierzu vor allem Maria C. Dominicis: Don Juan en el teatro español del siglo XX. Miami 1978; Ana Sofía Pérez-Bustamante (Hrsg.): Don Juan Tenorio en la España del siglo XX. Madrid 1998; sowie Thomas Stauder: Don Juan im spanischen Theater des 20. Jahrhunderts. In: Literaturwissenschaftliches Jahrbuch der Görres-Gesellschaft, Jg. 2004, S. 305-325.

männlichen Helden seine weibliche, von Merimée und Bizet verewigte Entsprechung gegenübergestellt.[27]

All diese Hintergründe sollte man kennen, um die Besonderheit von Pedro Muñoz Secas Don-Juan-Version in *La plasmatoria* angemessen würdigen zu können; dieses Stück soll jetzt näher betrachtet werden.[28]

Die Handlung setzt ein in der Gegenwart des Autors und des Publikums – also im Jahre 1935 – auf dem Adelsschloss des alten Grafenpaares Efigenia und Rigomaro de la Barqueta; deren karikierende Beschreibung gibt gleich die humoristische Tonlage vor für den Rest des Stückes. Von Rigomaro heißt es, seine äußere Erscheinung sei eine Mischung aus Mephistopheles, Don Quijote und einem von El Greco gemalten Apostel; seine Gattin Efigenia, so lässt der Autor weiter wissen, wirke gleichfalls wie einem alten Gemälde entstiegen. Typisch für die komisierende Personenbehandlung in der Gattung des „astracán" sind die sprachlichen und mentalen ‚Ticks' dieser Figuren: Rigomaro widerspricht sich ständig, was sogar der nicht übermäßig intelligenten Efigenia auffällt;[29] außerdem ist er so zerstreut, dass er nach dem Anzünden seiner Zigarette das Streichholz in die volle Kaffeetasse der Gräfin wirft (LP, 1020).

Der erst ganz am Ende des ersten Aktes stattfindende Auftritt des Don Juan wird insofern vorbereitet, als die Zuschauer bereits in der ersten Szene erfahren, dass der Graf mit Hilfe von Alchimie, Spiritismus und Theosophie darum bemüht ist, die Geister bedeutender historischer Persönlichkeiten heraufzubeschwören; diese Bemühungen, bei denen er von einem gespenstisch wirkenden Gehilfen unterstützt wird,[30] scheinen von Erfolg gekrönt zu sein, berichtet er doch stolz davon, gerade erst mit (dem in Wirklichkeit 1598 verstorbenen) Philipp II. gesprochen zu haben (LP, 1021).

Eine weitere Annäherung an die Figur des Don Juan findet statt, als der Vetter der Gräfin auftritt, ein recht ‚hemdsärmelig' agierender und mit starkem andalusischen Akzent sprechender Viehzüchter aus Sanlúcar (LP, 1023), der

---

27 Eine ausführliche Besprechung all dieser Stücke findet sich in Stauder 2004 (Anm. 26).

28 Hierzu María Teresa Domingo y Benito: *La plasmatoria*. Más que una revisión del mito de Don Juan. In: Cantos Casenave / Romero Ferrer (Anm. 3), S. 159-164; sowie Salvador García Castañeda: *La plasmatoria* (1935) y un Don Juan de Muñoz Seca. In Pérez-Bustamante (Anm. 26), S. 219-224.

29 Eine von mehreren derartigen Stellen: „RIGOMARO: – [...] Tengo mucho apetito; de manera que voy a comer muy poco. EFIGENIA: – ¡Cómo estás hoy, Rigomaro!... Eres una pura incongruencia." *La plasmatoria*, zitiert nach dem Abdruck in Muñoz Secas *Obras completas*. Band V. Madrid 1948, S. 1019-1077, hier S. 1020; diese Herkunftsangabe wird im Folgenden durch die Sigle „LP" abgekürzt.

30 Aus der Regieanweisung: „Este Casto es un hombre como de cincuenta años, vestido de negro y peinado de una forma que parece que tiene cuernos. Mira, habla y acciona de una manera tan siniestra que da miedo" (LP, 1021).

jedoch den schönen Namen Bartolo Tenorio trägt und somit aus der selben Familie zu stammen scheint wie der sevillanische Verführer. Dass dies tatsächlich der Fall ist, erfährt der Zuschauer aus dem darauffolgenden Gespräch Bartolos mit Efigenia; ihr gemeinsamer Urahn, der Stammvater des Geschlechts derer von Barqueta, sei ein gewisser „Guarrino Tenorio" gewesen (LP, 1024). Bartolo verhunzt den Namen des Vorfahren, indem er ihm irrtümlich zwei statt ein „r" verleiht; spanisch „guarro" heißt aber „Schwein", so dass Bartolo durch dieses Wortspiel indirekt auf die sexuellen Ausschweifungen der Tenorio-Dynastie anspielt. Derartige Kalauer sind charakteristisch für die Komödienform des „astracán"; das Verhalten Bartolos entspricht im übrigen dem in dieser Art von Stücken häufigen Figurentypus des „fresco", zu übersetzen etwa mit „Grobian".

Nach einigen weiteren Erläuterungen Rigomaros, mit Hilfe welcher Zutaten – die Rede ist u.a. von Magnesiumhydrosulfat, Sodiumkarbonat, Ammoniak und Parafinöl (LP, 1024) – er die Geister von Verstorbenen herbeiruft (darunter Kolumbus und Papst Urban IV.), lädt er den dazu gestoßenen Hausarzt Teodoro ein, ihn in sein Labor zu begleiten; obwohl ängstlich veranlagt, lässt dieser sich dazu überreden, kommt aber bald wieder auf die Bühne gestürmt, um sich hastig von der Hausherrin zu verabschieden – die Begegnung mit Semiramis und Richard Löwenherz war zuviel für ihn (LP, 1025). Die Nennung dieser legendär gewordenen historischen Gestalten dient dabei wiederum der Einstimmung des Publikums auf das spätere Erscheinen Don Juans.

Nach dem Auftritt von Panchita Cano (LP, 1027), der verwitweten Marquesa von Almiares, die in Bartolo sogleich eine entsprechend seinem Charaktertypus burlesk verzerrte ‚Liebe auf den ersten Blick' auslöst[31] – was aber im Rahmen des Stückes nur den Status einer Nebenhandlung besitzt –, werden mit Tina und Carlos zwei auch für die Hauptfigur Don Juan wichtige Akteure eingeführt, denn in Tina wird sich der berühmte Verführer später verlieben, was eine Reihe komischer Komplikationen verursachen wird.

Sowohl Tina als auch Carlos gehören wiederum verschiedenen Zweigen der Familie Tenorio an (sie jenem der Ruíz Tenorio, er jenem der Gómez Tenorio; LP, 1026), was sie bereits für das von ihnen gelebte amouröse Durcheinander prädestiniert. Tina ist die geschiedene Frau eines gewissen Enrique – der im Laufe des Stückes auch noch als Gast auf dem Schloss derer von Barqueta eintreffen wird –, aber inzwischen bereits frisch verlobt mit dem Agraringenieur Carlos.

Auf für das Unterhaltungstheater von Muñoz Seca typische Weise ist ein ständig auftretender „running gag" die starke Kurzsichtigkeit von Carlos: Tina fragt ihn, wie er seinen Beruf ausüben könne, wenn er die Bäume nicht optisch voneinander unterscheiden könne; Carlos antwortet, entweder klettere er auf die Bäume, oder aber er erkenne sie an den herabfallenden Blättern (1028). Später

---

31 „¡Me gustas más que er [sic] tomate frito!" ruft Bartolo der Witwe zu (LP, 1027).

wird Carlos auf der Bühne noch über von ihm übersehene Gegenstände stolpern (LP, 1035) oder auch versehentlich den Falschen ohrfeigen (LP, 1061). Diese Art von Komik ist weder sonderlich subtil noch verfolgt sie weiterreichende Ziele; sie ist jedoch unmittelbar wirksam und wurde damals von der Gattung des „astracán" erwartet.

Tiefgründigere Implikationen verstecken sich jedoch in den scherzhaften Bemerkungen, die Muñoz Seca seinen Figuren über das damals in Spanien neuartige Phänomen der Scheidung in den Mund legt. Die republikanische Verfassung von 1931 hatte das Recht der Eheleute auf Scheidung erstmals anerkannt; dieses wurde dann im März 1932 in einem speziellen Gesetz geregelt, das aber erbitterten Widerstand und schlimmste Befürchtungen von Seiten der konservativen Teile der spanischen Gesellschaft hervorrief. Muñoz Seca gab sich bereits im Mai 1932 durch das damals uraufgeführte Stück *Anacleto se divorcia*[32] als Gegner der Scheidung zu erkennen; von dieser Haltung sollte er drei Jahre später in *La plasmatoria* nicht abweichen. So hatte es 1935 durchaus eine politische Bedeutung, wenn der Dramatiker seiner Figur Panchita durch Tina den leichtfertigen Rat erteilen ließ, sie solle ruhig Bartolo heiraten; eine Scheidung sei dann ja immer noch möglich (LP, 1028) – was implizit die Frivolität der Scheidungswilligen kritisiert. Dieselbe Tina scherzt unmittelbar anschließend, wenn sie nun noch Carlos heirate, sich aber auch von diesem scheiden lasse, werde sie eine der ersten zweifach geschiedenen Frauen in Spanien sein – ein durchaus ernst gemeinter Spott des Autors über die negativen Folgen der neuen Gesetze. Als sein unmittelbares Sprachrohr darf hier Efigenia fungieren, die zu Tina bemerkt: „Pero, niña, ¿tú te has creído que los maridos son zapatos, que se estrenan, hacen daño y se compran otros?" (LP, 1028) [„Aber mein Mädchen, glaubst du denn, Ehemänner seien wie Schuhe, die man kauft, ausprobiert, und bei Bedarf einfach ersetzt?"] All dies steht, wie der Zuschauer erst später bemerkt, in Bezug zu der am Ende des ersten Aktes auftretenden Figur des Don Juan, denn durch seine bald entbrennende Leidenschaft für Tina wird auch er in diesen – für seine literarische Gestalt anachronistischen – ‚Scheidungszirkus' verwickelt.

Was Enrique, Tinas früheren Ehemann, betrifft, so versuchen Rigomaro und Efigenia zunächst, ihn von ihrem Schloss fernzuhalten; er versichert aber, es sei für ihn kein Problem, seine ehemalige Ehefrau wieder zu treffen und er sei auch nicht eifersüchtig auf deren neuen Verlobten (LP, 1031); Muñoz Seca wollte jedoch mit seinem Stück gerade beweisen, auf welch schwere Probe das traditionell empfindliche Ehrgefühl des spanischen Mannes durch diese neuartige Situation gestellt wurde.

---

[32] Hierzu Joaquín Díaz Ferruz: Sátira antirrepublicana en el teatro de Pedro Muñoz Seca: Anacleto se divorcia. In: Cantos Casenave / Romero Ferrer (Anm. 3), S. 165-173.

Die letzte in dem Stück noch einzuführende Figur vor dem Erscheinen des legendären Frauenverführers aus Sevilla ist die des Adrión Laván, der mit einem außerirdisch anmutenden Gefährt vor dem Anwesen der Grafen von Barqueta verunglückt; von den Theosophie-Adepten Rigomaro und Casto wird Adrión sogleich als „Imperante dominador astral" identifiziert (LP, 1038). Dieser mit einer furchteinflössenden – aber im Rahmen dieses Stückes natürlich auch komisch verzerrten – Aura des Mysteriums umgebene Esoteriker trägt mit sich ein Kästchen, aus dem laut Regieanweisung Stromleiter ragen und das mit diversen Drucktasten versehen ist. Es handelt sich hierbei um „la plasmatoria", ein Gerät, mit Hilfe dessen Adrión gemäß seinen eigenen Erläuterungen Tote zwar nicht wieder zum Leben erwecken kann, aber doch zumindest dazu in der Lage ist, ihnen vorübergehend ihr äußeres Erscheinungsbild auf Erden zurückzugeben.[33]

Als der mit ‚gesundem Menschenverstand' ausgestattete „fresco" Bartolo die Wirksamkeit dieses esoterischen Zaubers anzweifelt und Adrión ihn deshalb auffordert, ihm den Namen eines ihm nahestehenden Verstorbenen, dessen Wiedererweckung er wünsche, zu nennen (LP, 1039), ahnt der Zuschauer bereits, um wen es sich hierbei handeln wird: um Don Juan Tenorio.

Aber trotz des Betätigens der „plasmatoria" und des Sprechens einiger von Muñoz Seca absichtlich albern gestalteter Beschwörungsformeln[34] ist zunächst noch kein Don Juan zu sehen, weshalb Bartolo die Geduld verliert und mit einem Zorrilla-Zitat[35] – das im Laufe des Stückes nicht das einzige bleiben wird – den Auftritt des Herbeigesehnten beschleunigt: „¡Los muertos se han de filtrar por la pared! ¡Adelante!" (LP, 1041) [„Die Toten müssen das Zimmer durch die Wand betreten! Vorwärts!"].

An dieser Stelle des Stückes wäre es bereits unmöglich gewesen, Don Juan als ernsthaften oder gar tragischen Heldentypus in das Panoptikum skurriler Figuren einführen zu wollen, an das sich der Zuschauer nach der langen Exposition gewöhnt hat; die Komisierung des legendären Verführers wurde durch das burleske Umfeld hinreichend vorbereitet. Zwar trägt Don Juan unverändert die Kleidung aus jener Epoche, in der Zorrilla sein Drama hatte spielen lassen – nämlich aus dem 16. Jahrhundert –;[36] jedoch wird seine äußere Erscheinung in

---

33 „Yo he conseguido la plasmación perecedera. Un ser querido, difunto, puede volver a una vida, si no real, porque eso es predominio del Alfa y Omega, sí permanecer plasmado en apariencia de realidad viviente hasta su esfumación plasmatorial a mi capricho" (LP, 1038).

34 U.a.: „¡Por el plasma, el protoplasma, el tipo, el arquetipo, la luz, el éter y las vitaminas!" (LP, 1040).

35 Es handelt sich um die letzten zwei Verse der ersten Szene des zweiten Aktes von dessen Drama (Vers 3398 und 3399; in der benutzten Ausgabe von Aniano Peña [Anm. 18], S. 210).

36 „Con sus sonoras espuelas, en el cinto su espadón, sus trusas con lentejuelas, su chambergo con airón" (LP, 1041).

den Regieanweisungen Muñoz Secas als weder elegant noch draufgängerisch beschrieben, er wirkt statt dessen ältlich und gewöhnlich, sein charakteristischer Spitzbart wird sogar ausdrücklich als „lächerlich" bezeichnet.[37]

Als Don Juan am Bühnenrand sein Schwert zieht und mit pathetischem Gesichtsausdruck in den Zuschauerraum blickt, könnte man sich für einen Augenblick doch noch ein paar ernsthafte Worte von ihm erwarten; diese – ohnehin nur schwach ausgeprägte – Hoffnung des Zuschauers wird jedoch durchkreuzt, als der Sevillaner ausruft: „¡A ver! ¿Dónde vive Marañón?" (LP, 1041) [„Wo finde ich Marañón?"] Gemeint ist der eingangs im historischen Überblick erwähnte Mediziner Gregorio Marañón, der in den Jahren vor der Niederschrift von Muñoz Secas Komödie zu den schärfsten Kritikern von Don Juans Gefühls- und Sexualleben gezählt hatte. Er warf dieser literarischen Figur u.a. vor, keinen Unterschied zwischen den Frauen zu machen und diese wahllos zur Befriedigung des Geschlechtstriebs zu missbrauchen, statt sie als Individuen wahrzunehmen; wahre Männlichkeit zeige sich nicht in der Quantität, sondern in der Qualität der Liebesverhältnisse.[38] Don Juans Fuchteln mit dem Schwert am Ende des ersten Aktes von *La plasmatoria* ist deshalb als Drohgeste zu verstehen: Er will Rache nehmen an seinen posthumen Verleumdern, zu denen er Marañón zählt.

Der zweite Akt zeigt zunächst die Angst der Bewohner des Grafenschlosses vor dieser auf kuriose Weise vorübergehend in das Leben zurückgekehrten Traumgestalt; der Hobby-Spiritist Rigomaro beruhigt seine Verwandten, bei der Erscheinung des Don Juan handele es sich um keinen teuflischen Zauber, sondern um ein gutartiges Geistwesen.[39]

Wie der Zuschauer erfährt, hat sich Don Juan von Rigomaro die Buchausgabe von Zorrillas Drama ausgeliehen; offenbar ist er jedoch nicht mit dem zufrieden, was er dort über sich geschrieben findet, denn aus der Bibliothek dringen empörte Ausrufe wie „Unwahr!" und „Lüge!" Als Don Juan schließlich die Treppe in den Salon herunter kommt, wischt er sich Tränen der Erschütterung aus dem Gesicht, sieht er doch sein ganzes Leben von Zorrilla völlig

---

37 „Pero ni gallardo, ni calavera; es un cincuentón con cara de zapatero de portal, lacios bigotes y perillita ridícula" (LP, 1041).

38 „Don Juan Tenorio y don Luis Mejía pugnan por demostrar cuál de los dos es más hombre, y ¿qué hacen para ello?; pues, sencillamente, apuntar en un papel el número de las mujeres conquistadas. [...] Pero la virilidad, repito, es un valor cualitativo y no cuantitativo, y por ello el varón perfecto resuelve su instinto en muy pocos amores, tal vez en uno solo, si bien extraordinariamente profundo y rico en matices sentimentales y pasionales." Aus: Tres ensayos sobre la vida sexual. Madrid 1928; hier zitiert nach G. Marañón: Obras completas. Band X. Madrid 1977, S. 507.

39 „No se trata de una encarnación adiabolada y extra-omega, sino de un espíritu blanco centro-astral y en plenitud difusa. Además, es un ascendiente vuestro y debéis mirarlo, no sólo sin temor, sino hasta con cariño" (LP, 1042).

falsch dargestellt. Paradoxerweise ausgerechnet mit den gleichen gereimten Achtsilblern, derer sich bereits der Romantiker bedient hatte, verteidigt sich Muñoz Secas Don Juan gegen die negative Darstellung seines Charakters: „¿Yo una síntesis del mal? / ¿Yo sanguinario y cruel?" (LP, 1046) [„Ich, die Summe des Bösen? / Ich, blutrünstig und grausam?"]

Zumindest die Witwe Panchita kann er mit seiner Verteidigungsrede für sich einnehmen; auf einen berühmten Vers aus der zwölften Szene des ersten Aktes von Zorrillas Drama anspielend, schmeichelt sie Don Juan, man merke, dass er nicht länger als eine Stunde benötige, um das Herz jeder beliebigen Frau zu gewinnen.[40] Dieser ist jedoch bemüht, seinen schlechten Ruf als gewissenloser Verführer zu widerlegen, weshalb er betont, in seiner ganzen Jugend nicht mehr als vier Frauen erobert zu haben, die, nach ihren Namen zu urteilen, alle aus dem einfachen Volk stammten: „Cuatro fueron; sólo cuatro: / Pepa Gómez, Paca Pérez, / la Filomena y la Patro." (LP, 1047)

Nachdem er eine Reihe weiterer angeblicher Irrtümer des Romantikers richtiggestellt hat, will Don Juan diesen nunmehr für die üble Nachrede bestrafen; er erkundigt sich, ob in der Nähe des Schlosses ein Zorrilla wohne und erfährt, im Dorf gebe es einen Apotheker namens Zorrilla Méndez; mit erneut drohend gezogenem Schwert stürmt er aus dem Salon (LP, 1049).

Wenig später erfährt man aus dem Munde des im Dorf lebenden Hausarztes Teodoro, Don Juan habe dort in seinem altertümlichen Kostüm und durch sein merkwürdiges Verhalten für öffentlichen Aufruhr gesorgt; die Guardia Civil habe bereits den Befehl erhalten, diesen gefährlichen Irren sobald wie möglich zu verhaften. Indem er dieser Episode noch das Detail hinzufügt, Don Juan sei wegen seines Auftauchens am Allerseelen-Tag von einigen auch für einen Schauspieler gehalten worden, der Werbung für Zorrillas Stück machen wolle (LP, 1051), bezieht sich Muñoz Seca nicht nur auf dessen spanische Aufführungstradition, sondern verwischt auf amüsante Weise auch die Grenzen zwischen Realität und Fiktion – was in dieser Komödie mehrfach der Fall ist.

Als Don Juan während dieses Ausflugs in das Dorf beinahe von einem Auto überfahren wird – die Handlung spielt ja im Jahre 1935 –, beschließt er, die Bevölkerung vor den Gefahren des unkontrollierten technischen Fortschritts zu warnen. Der politisch konservativ eingestellte Muñoz Seca lässt Don Juan hier absichtlich wie die Karikatur eines kommunistischen Arbeiterführers wirken, der die zunehmende Verbreitung von Maschinen als Ursache von Arbeitslosig-

---

40 Während bei Zorrilla hierfür noch ein ganzer Tag angesetzt wurde – „Partid los días del año / entre las que ahí encontráis. / Uno para enamorarlas". Vers 684-686; Ausgabe Peña (Anm. 18), S. 106 –, geht dies bei Muñoz Seca deutlich schneller: „Pones tal fuego en cuanto dices, tío Juan, que oyéndote se concibe que necesitaras tan sólo una hora para enamorarlas" (LP, 1047).

keit und Armut anprangert;[41] unter einer improvisierten roten Fahne jubelt ihm die Dorfbevölkerung zu und am nächsten Tag brennen die ersten Erntemaschinen – eine vom Dramatiker absichtlich absurd vorgestellte Konsequenz aus Don Juans Auftritt als radikaler Agitator. Muñoz Seca nutzt diese Gelegenheit außerdem für einen Seitenhieb auf die damals sehr bekannte sozialistische Abgeordnete und Feministin Margarita Nelken, deren Kampf für die Gleichberechtigung[42] seinem eigenen eher traditionellen Frauenbild zuwider lief; deshalb erwähnt er im Vorübergehen, die Wirkung der Rede Don Juans auf die Massen habe sogar jene der Nelken übertroffen.[43]

Kurze Zeit nachdem Don Juan mit einem Zorrilla-Zitat seine Schuld am im Dorf entstandenen Aufruhr zugegeben hat,[44] begegnet er der unlängst geschiedenen und frisch verlobten Tina, die er fälschlicherweise für die von ihm angebetete Lindasora hält (wobei letztere eine Hinzufügung Muñoz Secas zur Stoffüberlieferung darstellt). Der noch der Ehrauffassung des Siglo de Oro verhaftete und keine Scheidung kennende Don Juan versteht nicht, weshalb Tinas Ex-Ehemann Enrique nicht einschreitet, als er diese umarmt (LP, 1058). Die Schlossgäste bemühen sich zwar, Don Juan den Sinn der neuen Gesetzgebung zu erklären; dieser kann jedoch von ihnen nicht überzeugt werden (und verkörpert hierin die Haltung von Munoz Seca).[45] Durch eine gezielte Provokation gelingt es Don Juan, einen Streit zwischen Enrique und dessen ‚Liebes-Nachfolger' Carlos auszulösen, die sich bis dahin ganz gut vertragen hatten; als Tinas Ex-Ehemann und ihr neuer Verlobter bereits zum Duell schreiten wollen, wirft sich Don Juan dazwischen, da auch er um die vermeintliche Lindasora kämpfen will (LP, 1061).

In diesem Augenblick höchster Verwirrung betritt erneut der Geisterbeschwörer Adrión die Bühne; er will durch „desplasmación" die Wiederbelebung Don Juans rückgängig machen. Zuvor muss dieser durch die Dorfpolizei verhaftet werden; zum Einsatz kommen dabei wiederum einige wörtlich zitierte Verse aus dem Drama Zorrillas.[46]

---

41 „Y dió una conferencia al aire libre sobre el perjuicio que hacen a la humanidad las máquinas sustituyendo los brazos y causando el paro y la miseria" (LP, 1051).

42 Sie veröffentlichte u.a. die folgenden Werke: *La condición social de la mujer en España* (1919); *En torno a nosotras* (1927); *Tres tipos de virgen* (1929); *Las escritoras españolas* (1930).

43 „¡Ni cuando vino la Nelken!" (LP, 1051).

44 „por donde quiera que voy, / va el escándalo conmigo" (LP, 1053). Bei Zorrilla sind dies die Verse 411 und 412 in der zwölften Szene des ersten Aktes. Ausgabe Peña (Anm. 18), S. 98.

45 „es esa ley que somete / a un caballero español / a tragar ese paquete?" (LP, 1059).

46 „¿Don Juan Tenorio? ¡Yo soy! / ¡Sed preso! ¡Soñando estoy! / [...] / ¡Conque, sobrinos, quedamos / en que la apuesta está en pie!" (LP, 1062f.; nach dem Vorbild der

Der dritte Akt zeigt zunächst Rigomaro, Adrión und Casto beim spiritistischen Tischerücken; sie unterhalten sich darüber, auf welche Weise sie Don Juan zur freiwilligen Rückkehr in das Jenseits bewegen können, nachdem dieser Adrións Plasmations-Gerät zerstört hat, um für immer auf Erden zu bleiben. Sie kommen zu dem Schluss, Don Juan müsse zuerst genug vom Leben der Menschen haben und anschließend dreimal hintereinander das Wort „nunca" [„niemals"] aussprechen (LP, 1066).

In der Zwischenzeit ist Don Juan aus dem Gefängnis ausgebrochen[47] und hat die von ihm geliebte (weil für Lindasora gehaltene) Tina aus der Obhut von sowohl Enrique als auch Carlos geraubt, in einer Aktion, die entfernt an die Entführung der Doña Inés aus dem Kloster bei Zorrilla erinnert. Genauso wie im Drama des Romantikers Don Juan der Novizin anschließend in seinem Landhaus am Guadalquivir seine Liebe gestand, sinkt er nun bei Muñoz Seca vor Tina auf die Knie und rezitiert zunächst ernsthaft in Metrik und Gehalt Zorrillas berühmte „escena del sofá" nachahmende Verse.[48] Anschließend bemächtigt sich der Protagonist der modernen Komödie jedoch einiger Bilder und Formulierungen, die im Vorbild-Drama noch der Frauenrolle vorbehalten waren, und parodiert diese absichtlich.[49] Anders als bei Zorrilla gestaltet sich bei Muñoz Seca auch der Ausgang dieser Liebesszene; hatte Doña Inés bei dem Romantiker noch die Liebesschwüre Don Juans erhört und erwidert, so wird der Sevillaner hier von Tina zurückgewiesen, mit der einleuchtenden – aber auch umwerfend komischen – Begründung, ein körperloses Geistwesen, das man

---

Verse 809 und 810 sowie 830 und 831 bei Zorrilla; Ausgabe Peña [Anm. 18], S. 111f.).

47 Und hat bei dieser Gelegenheit, wie man aus einem Gespräch zwischen Rigomaro und Teodoro erfährt, auch gleich einen Gerichtsdiener namens Mejía verprügelt (LP, 1068); dies ist eine weitere Anspielung auf das Drama Zorrillas, denn so hieß dort der Freund Don Juans, der mit ihm in der Eroberung von Frauen wetteiferte.

48 „¿No es verdad, ángel de amor, / que tu angustia y tu sofoco / se te pasan poco a poco / y ya te sientes mejor?" (LP, 1072) Man vergleiche hierzu die Verse 2170 bis 2173 Zorrillas: „¡Ah! ¿No es cierto, ángel de amor, / que en esta apartada orilla / más pura la luna brilla / y se respira mejor?" (Ausgabe Peña, S. 163).

49 Bei Zorrilla hatte Inés die Anziehungskraft Don Juans zunächst mit einem Magnet verglichen (Vers 2239) und dann das Bild von dem Weg der Flüsse ins Meer gebraucht („yo voy a ti, como va / sorbido al mar ese río"; Vers 2250 und 2251; Ausgabe Peña [Anm. 18], S. 165). Bei Muñoz Seca greift Don Juan das Bild des Magneten auf, bevor er zwei schlicht unpassende und deshalb komisch wirkende Vergleichsgegenstände ins Spiel bringt: „Que voy a ti como van / a la altura los vapores / como el hierro va al imán, / [...] / al Sevilla el trimotor / y al ojo la carbonilla" (LP, 1072f.).

nicht einmal richtig berühren könne, sei keiner normal veranlagten Frau zuzumuten.[50]

Der solcherart verschmähte Don Juan droht damit, Tina umzubringen, damit sie außer ihm kein anderer bekomme (LP, 1073); da tritt Carlos dazwischen, der Tina als deren Verlobter natürlich schützen will. Die zwei haben die Rechnung ohne Enrique gemacht, für den sich Tina letztendlich entscheidet; sie schlägt ihm vor, erneut zu heiraten, aber er entgegnet ihr, vor den Augen Gottes sei ihre Scheidung ohnehin nie gültig gewesen – was zweifellos der konservativen Sichtweise Muñoz Secas entsprach.[51]

Obwohl er sich den Spott des Schlossherrn Rigomaro anhören muss, er sei seinem Ruf als Verführer nicht gerecht geworden und solle daher besser ins Jenseits zurückkehren,[52] denkt die ‚Traumgestalt' des Don Juan zunächst noch nicht daran, die Erde wieder zu verlassen; dies ändert sich erst, als er eine Menschenmenge entdeckt,[53] die ihn als Abgeordneten einer neuen Maschinengegner-Partei nach Madrid schicken will. Aus Abscheu gegenüber dem Beruf des Politikers[54] – womit er dem die Verfassung der jungen Republik skeptisch betrachtenden Muñoz Seca aus dem Herzen sprach – gebraucht Don Juan drei Mal das für ihn fatale Wort „nunca" und verschwindet schließlich endgültig aus dem Kreis der Schlossbewohner und von der Bühne, womit das Stück gleichzeitig sein Ende erreicht hat.

Als Fazit lässt sich festhalten, dass Muñoz Seca mit *La plasmatoria* ein durchaus eigenständiger Beitrag zur reichhaltigen Überlieferungs- und Variationsgeschichte des Don-Juan-Stoffes in Spanien geglückt ist. Seine 1935 für das bürgerliche Unterhaltungstheater verfasste „astracanada" erschöpft sich nicht in der Komisierung des legendären Verführers aus Sevilla, sondern bezieht darüber hinaus Stellung zu bestimmten – meist mit der Liebesthematik zusam-

---

50 Wobei hier wieder einmal ein für den „astracán" typisches Wortspiel zum Einsatz kommt: „que la que a ti te cate cata plasma..., / ¿cómo quieres, cuitado, / que un alma de Mujer, que se entusiasma / con todo lo viril, ame a un plasmado?" (LP, 1073).

51 „TINA. – *A Enrique*. Y escucha, vida mía: y estando divorciados, ¿qué tenemos que hacer ahora? ¿Volvernos a casar? ENRIQUE. – ¡Quita, mujer! Nosotros estamos casados y no hemos dejado de estarlo nunca, porque por encima de las pobres leyes de los hombres está la ley de Dios. *Vuelven a besarse*" (LP, 1075).

52 „Bueno Juanete: has quedado peor que el cegato, ¿eh? [...] eres Don Juan Tenorio y has perdido tu cartel. Vamos, anímate. ¿Quieres desplasmarte?" (LP, 1075).

53 Bei dieser Gelegenheit taucht ein letztes Zorrilla-Zitat auf: „¿Qué gritan esos malditos?" (LP, 1076). Bei dem Romantiker hatte Don Juan mit diesen Worten das zunächst in der Schenke Buttarellis spielende Theaterstück eröffnet (Vers 1; Ausgabe Peña [Anm. 18], S. 79).

54 „¡La política es un lodo / que destruye, mancha y trunca! / ¡Aquí se puede ser todo, / pero político, nunca!" (LP, 1076).

menhängenden – politischen Streitfragen der damaligen Zeit, darunter die Frauenemanzipation und das neue Scheidungsrecht.[55]

---

[55] Wobei im Rahmen dieses Beitrags naturgemäß nicht alle Ebenen dieses Stückes Berücksichtigung finden konnten; einen interessanten, bis jetzt erst ansatzweise erforschten Bereich stellt beispielsweise auch Muñoz Secas Beziehung zum zeitgenössischen Kino dar; hierzu José A. Pérez Bowie: La recepción del cine en la práctica teatral de Muñoz Seca. In: Cantos Casenave / Romero Ferrer (Anm. 3), S. 195-208; sowie Franz-Josef Albersmeier: Theater, Film und Literatur in Spanien – Literaturgeschichte als integrierte Mediengeschichte. Berlin 2001, S. 147f. In *La plasmatoria* lässt sich Don Juan von den Schlossbewohnern ein Lied aus der populären Zarzuela *La verbena de la Paloma* vorsingen (LP, 1055), die 1935 von Benito Perojo unter dem gleichen Titel verfilmt wurde und zum Zeitpunkt der Uraufführung von Muñoz Secas Stück immer noch in den Madrider Kinos zu sehen war; ein Kommentar zu diesem Film findet sich in Augusto M. Torres: El cine español en 119 películas. Madrid 1997, S. 31-35. Die Art, wie in *La plasmatoria* unter Zuhilfenahme eines Labors sowie zahlreicher für die damalige Zeit futuristisch wirkender Gerätschaften Verstorbene wieder zum Leben erweckt werden, erinnert stark an die Ästhetik des ersten, 1931 in den USA gedrehten *Frankenstein*-Films, der auch in Spanien gezeigt wurde; hierzu Jacques Lourcelles: Dictionnaire du cinéma – Les films. Paris 1992, S. 613ff. In Muñoz Secas Komödie entkommt Don Juan seinen ‚Wiederbelebern' überdies auf ähnliche Weise wie im Film das Monster seinem Schöpfer Dr. Frankenstein; in beiden Fällen wird dann versucht, den Flüchtling wieder einzufangen, bevor er größeren Schaden anrichten kann.